ÇAĞDAŞ OYUNCULUK YÖNTEMLERİ AÇISINDAN

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ'NİN İNCELEMESİ

Murat Ozan
161147203

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı
Sanat Politikları ve İşletmeciliği Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Özer Anar

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Murat OZAN'ın **"Çağdaş Oyunculuk Yöntemleri Açısından Stanislavski Sisteminin İncelenmesi"** başlıklı tezi 04.03.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Anasanat Dalında Yüksek Lisans/~~Doktora~~ tezi **oy birliğiyle / ~~oy çokluğuyla,~~ başarılı / ~~başarısız~~** olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Dr. Öğr. Üyesi Özer ANAR Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	: Prof. Dr. Zafer KESEBİR Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Erbil GÖKTAŞ Kocaeli Üniversitesi	.....

Doç. Dr. Ahu TUNÇEL ÖNKAL
Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

maltepe üniversitesi	ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	Doküman No	FR-178
		İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
		Revizyon Tarihi	
		Revizyon No	00
		Sayfa	1/1

Revizyon Takip Tablosu

REVİZYON NO	TARİH	AÇIKLAMA
00	01.03.2018	İlk yayın.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

...11../...03../2019...

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarından bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmanın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

(Islak İmza)

Öğrencinin Adı ve Soyadı

Murat Ozan



Hazırlayan	Kalite Koordinatörü	Kurumsal Yetkili
İlgili Birim	Dr. Öğr. Üyesi Şafak GÜNDÜZ	Prof. Dr. Belma AKŞİT

(Dokuman No: FR-178; Yayın Tarihi: 01.03.2018; Revizyon Tarihi: ; Revizyon No:00)

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında önemli katkılar sunan değerli hocam Doç. Dr. Mehmet Özen'e çok teşekkür ederim, yaşadığı sağlık sorunlarını atlatmasını gönülden dilerim. Yüksek Lisans tezimin tamamlanması aşamasında özveriyle yanımda olan değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özer Anar'a teşekkür ederim.

Tez çalışmamın her aşamasında yanımda olan ve bana destek veren eşim Ebru Ozan'a ve kız kardeşim Nihan Dinçer'e katkıları için teşekkür ederim.

Son olarak bugüne kadar her zaman yanımda olan ve bugünlere ulaşmamı borçlu olduğum canım babam Ali Ozan'a ve canım annem Asuman Ozan'a çok teşekkür ederim.

Murat Ozan

Şubat, 2019

ÖZ

ÇAĞDAŞ OYUNCULUK YÖNTEMLERİ AÇISINDAN STANİSLAVSKİ'NİN SİSTEMİNİN İNCELEMESİ

Murat Ozan
Yüksek Lisans Tezi
Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı
Sanat Politikları ve İşletmeciliği Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Özer Anar
Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019

20. yüzyıl yeniliklerin çağı olurken, sanatın binlerce yıllık geçmiş uygulama ve teori deneyimi ile çağın sunduğu imkânlar insanların hizmetine sunulmuştur. Tiyatro sanatçıları geçmiş tiyatro birikimlerini incelemişler ve sahne için yeni yöntemler geliştirmişlerdir. Sahne sanatları açısından bu yöntemler dünyanın her yerinde araştırılmıştır. Bundan dolayı, tiyatronun gelişimi açısından sürekli daha iyisini arayan sanatçıların çabalarıyla oyunculuk yöntemleri gelişmeye devam etmiştir. Araştırmanın temelinde Stanislavski Sistemi açısından, çağdaş oyunculuk yöntemleri ve yöntemlerin nasıl geliştiği gözlemlenirken, "Stanislavski Sistemi" adında bir oyunculuk yöntemini deneyimleyen sahneye aktaran ve bu alanda öncü olan Konstantin Stanislavski incelenmektedir. Bu doğrultuda tiyatro sanatına dair geliştirdiği yöntemleri ele alınmıştır.

Stanislavski Sistemi Rusya'da Stalin Dönemi'nde oluşmuştur. Bu gergin atmosferde Stanislavski kendi ülkesinde geliştirdiği yöntem sayesinde beğeniyle karşılanmış ve çalışmalarına hiç ara vermeden devam etmiştir. Sahnede gerçek olanı arama çabasıyla fiziksel olduğu kadar psikolojik altyapısı olan bu yöntem Rus coğrafyasında dönemin sanatçıları tarafından ilgiyle uygulanmaya başlamıştır. Stanislavski sahne çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmış, adeta laboratuvar ortamında sistemini ileriye taşımıştır. Dönemin oyunculuk yöntemleri açısından devrim niteliğindeki Stanislavski Sistemi batılı sanatçılarında dikkatini çekmiştir. Tiyatro

sanatının insanı insanla anlatma yaklaşımından dolayı Stanislavski Rusya'nın dışında teorik ve pratik çalışmalarını paylaşma isteği duymuştur.

Paylaşıma açılan sistemi batıdan birçok sanatçı kendine kılavuz edinmiş, sistemin temeli üzerine kendi yöntemlerini kurgulama yoluna gitmişlerdir. Amerikalı Stella Adler Sistemle Stanislavski sayesinde tanışmış daha sonra kendi oyunculuk okulunda bu temelin üzerine geliştirdiği yöntemleri derslerinde işlemiştir. Diğer çağdaş yöntemleri deneyimleyen, Amerika Birleşik Devletlerin'den Eric Morris ve Peter Brook'un oyunculuk yöntemleri, Stanislavski Sistemi açısından; değerlendirilerek tezin diğer araştırma ve karşılaştırma bölümünü oluşturuyor. Sonia Moore, Lee Strasberg Meyerhold, Grotowski ve Brecht'in sahne yaklaşımlarını tezin geneli dahilinde ve spesifik yaklaşımlarda sınırlılık gözeterek değerlendirmelerin içinde yer alıyor.

Bu araştırmada, çağdaş yöntemler olarak adlandırılan, Stanislavski Sistemi temelinden oluşan yöntemler ve Stanislavski'nin sisteminin yalın hali; okumalar, gözlem ve analizlerle incelenirken, araştırma sonuçları açısından her bir yönteme objektif yaklaşarak sanat ve akademik alanlardaki bilim ve sanat insanlarına katkı sunulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sistem, Oyunculuk, Tiyatro, Yöntem, Stanislavski.

ABSTRACT

THE RESEARCH OF THE SYSTEM OF STANISLAVSKI IN TERMS OF CONTEMPORARY ACTING METHODS

Murat Ozan
Master Thesis
Department of Fine Arts
Master of Arts Thesis in Art Policies and Management
Thesis Advisor: Assistant Prof. Özer Anar
Maltepe University Institute of Social Sciences, 2019

20th century had been the age of innovations. Thousands of years of experience and theory of art have been offered to the service of humanity through the opportunities offered by the age. There have been developments in the field of theater. Theater artists have developed new methods for the stage by examining the background of the past theater. In terms of performing arts, these methods have been explored all over the world. For this reason, acting methods have continued to develop with the efforts of the artists who are always looking for better in terms of the development of the theater. The basis of the research; in terms of the Stanislavski system, Konstantin Stanislavski, a contemporary pioneer and a pioneer in the field of acting, who explores a method of acting as a Stanislavski System, is being examined.

In this direction, the methods he developed about the art of theater are being investigated. The Stanislavski system was formed during the Stalin period in Russia. In this tense atmosphere, Stanislavski was welcomed by his method he had developed in his own country and continued his work without a break. This method, which is as much psychological as it is physical as it is in search of what is real on the stage, has started to be applied with interest by the artists of the period in Russian geography. In an effort to search for the real one on the stage; this method, which has psychological infrastructure as well as physical, has started to be implemented with interest by artists of the period in Russia. Stanislavski has brought a new dimension to the stage work and

has taken his system forward in laboratory environment. The revolutionary Stanislavski system, in terms of the acting methods of the period, has attracted the attention of western artists.

Stanislavski wanted to share his theoretical and practical works outside of Russia because of his approach to explaining people to people with the art of theater. Many of the artists from the west have taken the example of their own system, and they have begun to develop their own methods on the basis of this system.
The American Stella Adler became acquainted with the system by Stanislavski and later taught the methods he had developed on this basis in his acting school. Peter Brook and Eric Morris's acting methods from the United States, which experience other contemporary methods, constitute the other research and comparison section of the thesis.

Sonia Moore, Lee Strasberg Meyerhold, Grotowski and Brecht's stage approaches have been included in my assessment, considering the limitations of specific approaches throughout the thesis.

In this research, I aim to provide an objective approach to each method in terms of research results and to contribute to the people of Science and art in the fields of art and academia, while examining Stanislavski-based methods and Stanislavski system with specific readings and analysis.

Keywords: System, Acting, Theater, Method, Stanislavski.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZ v
ABSTRACT vii
ÖZGEÇMİŞ xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ 1
1.1. Problem 2
1.2. Amaç 3
1.3. Önem 4
1.4. Sınırlılıklar 4
1.5. Yöntem 5
BÖLÜM 2. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ'NİN GELİŞİM SÜRECİ 6
2.1 Stanislavski Kimdir? 6
2.2 Moskova Sanat Tiyatrosu 9
2.3 Stanislavski Sistemi ve Genel Özellikleri 11
2.4 Stanislavski Sistemi'nin Gelişim Evreleri 14
2.4.1 Sistemin İçsel Uygulanışı 15
2.4.2 Aksiyon 16
2.4.3 Zihinsel Tasarım 18
2.4.4 Duygu Belleği 20
2.4.5 Üstün Amaç 21
2.5 Stanislavski Sistemi'ne Rusya'da ve Batıda Yaklaşımlar 23
BÖLÜM 3. ÇAĞDAŞ OYUNCULUK YÖNTEMLERİ VE UYGULAYICILARI 27
3.1 Stella Adler 29
3.1.1 Stella Adler Yöntemi ve Stanislavski Sistemi 30
3.1.2 Stella Adler ve Yöntemin Uygulaması 35
3.2 Eric Morris 39
3.2.1 Olma 40

3.2.2 Olma Alıştırmaları 44
3.2.3 Tek Kişilik Olma 44
3.2.4 Nasılım? Ne İstiyorum? Neye İhtiyacım Var? Ne Hissediyorum? 45
3.2.5 Fütursuzluk 46
3.2.6 Felsefi Fütursuzluk 48
3.2.7 Provalarda Fütursuz Hal Geliştirmenin Alıştırma ve Teknikleri 49
3.3 Peter Brook 53
3.3.1 Peter Brook'un Tiyatroya Yaklaşımı 54
3.3.2 Ölümcül Tiyatro 59
3.3.3 Kutsal Tiyatro 63
BÖLÜM 4. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE ÇAĞDAŞ OYUNCULUK YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI 66
SONUÇ 67
KAYNAKÇA 69

ÖZGEÇMİŞ

Murat Ozan
Güzel Sanatlar Anabilim Dalı

Eğitim

Derece	*Yıl*	*Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı*
Y.Ls.	2019	Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı
Ls.	2001	Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Oyunculuk Anasanat Dalı
Lise	1993	İncirli Lisesi

İş/İstihdam

Yıl	*Görev*
1995-2003	Oyuncu.Devlet tiyatroları
2001-2002	Oyuncu.Bakırköy Belediye Tiyatroları
2011-	Oyuncu-Yönetmen.İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları
2016-2017	Öğretim Görevlisi.Haliç Üniversitesi Konservatuarı Tiyatro Bölümü
2017-2018	Öğretim Görevlisi.Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : Ankara, 1974 Cinsiyet: E
Yabancı diller : İngilice (iyi)
GSM / e-posta : 05534853281/muratozan212@gmail.com

BÖLÜM 1: GİRİŞ

Tiyatro sanatının binlerce yıllık geçmişinde, tiyatro sanatını ortaya çıkaran oyuncu ve seyirci olgularında gelişme hep devam etmiştir. Çağdaş oyunculuk yöntemleri açısından Stanislavski Sistemi'nin İncelenmesi başlıklı tezde, oyunculuk sanatının belirli kurallar doğrultusunda ve bir yöntem içinde araştırılıp, pratik ve teorik olarak sonuçlarının ortaya konması aşamalarında çalışan sanatçıların, deneysel yöntemlerini ve bu yöntemlerin oyunculuk sanatına nasıl bir katkı sunduğunu araştırılıyor. Çağdaş oyunculuk yöntemlerini tarihsel açıdan 20. yüzyılın içinde değerlendiriliyor. Bundan dolayı, tezin sınırlılığı içinde yapılan geniş literatür taramasıyla araştırmaya en verimli katkıyı sunan sanatçılar ele alınıyor. Oyunculuk yöntemleri geliştiren sanatçılar, tiyatro sanatının çerçevesi dâhilinde ve ortaya koydukları yöntemlerin analizleri ile uygulama örnekleri üzerinden değerlendiriliyor. Oyunculuk öğretilerine kaynak oluşturulacağı düşünülen bu araştırmada, konunun sınırları dâhilinde çağdaş yöntemler ve Stanislavski Sistemi'nin içeriklerine, yazınsal aktarımlar yaparak oluşum ve gelişim süreçlerini inceleniyor. Bununla birlikte araştırmanın, özellikle tiyatro okullarındaki öğrencilerin ihtiyacını karşılayacağı düşünülüyor. Oyunculuk konusundaki teorik ve pratik bir kaynak oluşturma sorunsalına da bir çözüm yolu öneriliyor.

Çağdaş yöntem uygulayıcılarını değerlendirirken tarihsel ya da başka bir sıralama yapmaksızın literatür taramalarında ve mevcut pratik ve teorik uygulamaların öne çıkardığı sanatçılardan bazılarını tezin inceleme konusu olarak Stanislavski temelli oyunculuk yöntemlerini geliştiren ve uygulayan sanatçılar arasından seçilerek değerlendirmelere katılıyor. Stella Adler ve uyguladığı yöntemler hem kendi oyunculuk kariyeri hem de ders verdiği alanların incelemesinden çıkan sonuçlarla gözlemleniyor. Eric Morris ve deneyimlediği yöntemler yazılı kaynaklar doğrultusunda inceliyor. Araştırmanın çağdaş yöntemler tarafında son olarak Peter Brook ve onun çağdaş yöntemler açısından oyunculuk sanatına neler getirdiğini inceliyor. Kaynak taramalarında ve genel tiyatro literatüründe karşılaşılan bazı sanatçılar tezin genel içeriğinin sınırlılıkları dâhilinde ele alıyor. Bu sebeple, Meyerhold, Grotowski, Michael Chekhov, Bertold Brecht, Sonia Moore, Lee Strasberg gibi sanatçıların dönem içinde yaklaşımlarına kısaca değiniliyor. Dönemin haricinde akla gelebilecek "Commedia

Dell'arte, Diderot, Elizabeth Dönemi tiyatro yöntemleri ve uygulamaları bu tezin kapsamı dışında tutuluyorlar.

Stanislavski'nin sistem olarak adlandırdığı ve tüm dünya da tiyatro sanatçılarının yakından takip ettiği teknik ve yöntemleri üç ana kaynakta odaklanarak araştırılıyor. "Bir Aktör Hazırlanıyor" "Bir Karakter Yaratmak" ve "Sanat Yaşamım" Stanislavski Sistemi'nin oluşumundan, gelişip yaygınlaştığı dönemleri de kaleme aldığı bu eserlere ek olarak tiyatro literatüründe mevcut olan diğer kaynaklardan da okumalarla "Sistem" e dair geniş bir görüş ve bilgi dağarcığı oluşturuluyor. Tezin amacı doğrultusunda dünya genelinde oyunculuk yöntemleri geliştiren sanatçılar incelenirken, bu sanatçıların derslerinden örnek anekdotlara yer veriliyor. Ayrıca uygulanan yöntemlerde, Stanislavski Sistemi'nin benzeşen ve ayrılan yönleri de örnek geçmiş ve güncel sahne ve ders deneyimlerinden yapılan analizlerle değerlendiriliyor. Oyunculuk konusunda yöntemleri ile önermeleri olan sanatçılar ve Stanislavski Sistemi'nin çağdaş oyunculuk sanatına katkıları bağımsız ve karşılaştırmalı olarak inceleniyor.

1.1. Problem

İlkel toplumlardan günümüze değin oyunculuk sanatı değişim ve dönüşüm içinde olmuştur. Metinsel oyunların ilk örneklerinin verildiği Antik Yunan Dönemi'nden günümüze değin tiyatro sanatı yazınsal üretilerini sahnede seyirciye ulaştırmıştır. Bu aşamada en kıymetli paydaş olan "oyuncu" her dönem yenilenmiştir. Yazınsal tiyatro metnini sahnede seyirciye aktarma işi konusunda çeşitli yenilikler getirilmiş, tiyatro sanatçıları oyunculuk konusunda araştırmalarını sürdürmüşler, ortaya çıkardıkları teknik ve yöntemleri oyunun hazırlık aşamalarında ve sahnede deneyimlemişlerdir. Tiyatro sanatçılarının bu çabaları binlerce yıllık sürece yayılmıştır. Sanatsal buluş ve gelişmeler, sanayileşme ile birlikte daha bilimsel bir forma evrilmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın yıpratıcı etkilerinden sıyrılmaya çalışan dünya halkları her alanda düşünceyi ve estetiği önceleyen atılımlara girişmiştir. Bilim, çağdaş dünyanın her alanında insan merkezli problemlere pozitif ve akılcı bakış açıları geliştirmenin yolları aranırken tiyatro sanatçıları oyunculuk alanında deneysel yöntemler geliştirmekteydi.

Oyunculuk sanatına dair dünyanın birçok ülkesinde farklı çalışmalar yürütülmekte olup, bunların içinde geliştirdiği sistem ile adını duyuran Konstantin Sergeyeviç Stanislavski öne çıkmıştı. Oyunculuk konusunda doğallığı arayan bir sistem

geliştiren Stanislavski Rusya'da başlayan çalışmalarını zamanla batıya taşımıştı. Sistem oyunculuğu kısa zamanda oyunculuk sanatında yöntemsel çalışmalar yapan diğer sanatçıları etkilemişti. Özellikle Amerikalı sanatçılar Stanislavski'nin sistemini yakından incelemişler, kendi yöntemlerine kaynak bulma aşamasında "sistem"e başvurmuşlardır. Çağdaş oyunculuk yöntemlerinin gelişiminde Stella Adler Peter Brook ve Eric Morris yöntemlerinde Stanislavski'nin sistemini temel olarak benimsemişler; bu temelin üzerinde kendi kurdukları oyunculuk atölyelerinde çalışmalar yürütmüşlerdir 19. yüzyıl, oyunculuk tarihi açısından dönüm noktası olmuştur. Geliştirilen yöntemleri takip eden ve uygulayan birçok ünlü tiyatro ve sinema oyuncusunun kazanımlarının temelinde uyguladıkları yöntemler olduğu bilinmektedir.

Oyunculuk yöntemi konusunda ilgi çekici ve başarı kazandıran Stanislavski Sistemi'nin ortaya çıkışı ve gelişimi nasıl olmuştur? Batılı sanatçılar tarafından nasıl ele alınmıştır? Araştırmanın gelişimi doğrultusunda ele alınan Stella Adler, Peter Brook ve Eric Morris Oyunculuk sanatına nasıl yöntemler geliştirerek yaklaşmışlardır? Temel olarak benimsenen Stanislavski Sistemi üzerine kurulu yöntemler gelişim aşamasında nasıl bir form almıştır?

Yöntemleri öğreten ve uygulayan sanatçıların gelişiminde neler gözlemlenmiştir? Araştırmanın yapısını oluşturan temel sorun: Stanislavski Sistemi'nin oyunculuk sanatına katkıları nelerdir? "Sistem" temelli diğer yöntemlerin gelişim süreçleri ve yöntemlerin Stella Adler, Peter Brook ve Eric Morris'in uygulamalarından gözlemlenen ve edinilen bilgilerin oyunculuk sanatına katkıları nelerdir? Sorularına cevap aranacaktır.

1.2. Amaç

Araştırmanın temel amacını oyunculuk yöntemlerinin incelenmesi ve buradan hareketle günümüz oyunculuk sanatına geniş bakış açısı kazandırılması oluşturmaktadır. Günümüzde sahne sanatları TV ve sinema gibi oyunculuk sanatının önem kazandığı alanlara katkı sağlayacağı düşünülmektedir Ayrıca araştırmanın, günümüzde oyunculuk sanatının deneysel yaklaşımlarla uygulandığında çok iyi neticeler alınabileceğine dair

bir iddiası vardır. Bu bağlamda oyunculuk konusunda eğitim veren kurumlara okullara ve akademik alanda konuyla ilgili araştırmacılara kaynak oluşturması amaçlanmaktadır.

Belirtilen amaçlarda şu sorulara cevap aranacaktır:

Stanislavski Sistemi nasıl oluştu?

Oyunculuk yöntemleri nasıl gelişti?

Stella Adler, Eric Morris,Peter Brook, oyunculuk yöntemleri ele alındığında, Stanislavski Sistemi'nin bugün uygulanan oyunculuk yöntemlerindeki etkileri nelerdir?

Oyunculuk sanatına deneysel yaklaşan ve yaklaşmayan sanatçıların farkları?

Çağdaş yöntemler ve Stanislavski Sistemi'nin oyunculuğa katkıları nelerdir?

1.3. Önem

Araştırmanın sunduğu bilgiler, oyunculuk konusunda eğitim veren okullara kurumlara ve profesyonel oyunculara oyunculuk yöntemleri konusunda önemli bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir. Oyunculuk alanında bazı bilgi ve yöntemsel karışıklıkları gidermek adına oyunculuk yöntemi geliştirmek için çalışmalar sürdüren araştırmacılara ve akademisyenlere kaynak oluşturması noktasında bu çalışma önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Çağdaş oyunculuk yöntemleri ile Stanislavski ve sisteminin araştırılması aşamasında, çağdaş yöntemlere kaynak oluşturan üç ana yöntemci Stella Adler, Peter Brook ve Eric Morris incelenmiştir. Bu sanatçılar ve geliştirdikleri yöntemler değerlendirilmiş; nitel anlamda analizler yaparak Stanislavski Sistemi karşılaştırmalı yöntemle incelenmiştir. Çağdaş oyunculuk yöntemleri konusunda çalışmalar yapan diğer sanatçılar Sonia Moore Lee Strasberg, Sanford Meisner, Michel Çehov süreç dâhiline karşılaşıldığında kısa bilgilerle sınırlı bir halde araştırmaya dâhil edilmiştir. Yöntemsel olarak oyunculuk sanatının başka tarz ve bakış açısına sahip diğer sanatçıları Berthold Brecht, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotovski süreç dâhilinde sınırlı bir halde

araştırmaya dâhil edilmiştir. Commedia Dell'arte, Diderot, Elizabeth Dönemi tiyatro yöntemleri tezin kapsamına dahil değildir.

1.5. Yöntem

Stanislavski Sistemi'nin gelişimi ve bu temelden oluşan diğer çağdaş yöntemler incelenmiştir. Oyunculuk yöntemleri konusunda dünya genelinde yaygın ve benimsenen Stanislavski temelli oyunculuk yöntemlerine spesifik yaklaşımlarla analizler yapılmıştır. Araştırmanın problemine yanıt arayışında nitel anlamda yanıtlar teorik araştırmaya dayandırılmıştır. Stanislavski Sistemi ve çağdaş yöntemler kavramsal olarak birbirlerinden bağımsız ve karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmada elde edilen bulgular nitel veriler şeklinde kaydedilirken, tezin içeriğine dair analiz, yorum ve öneriler sonuç bölümünde yer alacaktır.

BÖLÜM 2: STANİSLAVSKİ SİSTEMİ'NİN GELİŞİM SÜRECİ

2.1 Stanislavski Kimdir?

> "İki büyük çağın ayrışım noktası sayılabilecek bir tarihte, 1863'te Moskova'da doğdum. Kutsal tasvirleri, bu tasvirlerin kandilleriyle bu kandillerde yanan domuz yağından yapılma mumları; Rusya'ya özgü tarantas denilen atlı araba kafilelerini, filintaları, oyuncak sanılabilecek küçüklükteki toplarıyla toprak köleliği çağının özelliklerini anımsıyorum.
> Elektrik projektörlerinin, demiryollarının, ekspres trenlerin otomobillerin buharlı gemilerin, denizaltıların, telgrafın, radyonun ve 16 inçlik topların gelişini gördüm."(Stanislavski, 1992:10).

Stanislavski'nin babası zengin tüccar Sergey Vladimirovich Alexeiev dönemin Rusya'sında ailesine oldukça konforlu bir yaşam sağlamıştı. Dönemin aristokrat sınıfı, Stanislavski ve ailesi gibi tüccar kökenli olanlara çekingen bir tavır içerisindeydi. Sınıf atlama mücadelesinin gözlemlendiği bir dönemde Alexeiev Ailesi aristokrat zümre ile yakın ilişkiler kuruyor, çeşitli etkinlikler balo vb. belirli bir zümrenin katılım sağlayacağı toplantılar düzenliyordu. Stanislavski o yıllardan bahsederken böyle bir günü anlatmış:

> "O baloları anımsarım Masa örtüleri yerine Nice'den ve İtalya'dan ekspres trenleriyle güller getirilirdi. Konuklar iki çift üç çift atın çektiği arabalarda, iki yana ayrık bacaklarıyla ata biner gibi dimdik oturmuş uşaklarıyla gelirlerdi. Atlar üşümesin diye evin karşı tarafındaki caddeye ateşler yakılır, ateşin çevresinde toplanan sürücülere de yemek verilirdi"(Stanislavski, 1992: 25-26).

19. yüzyılın şartları gözönüne alındığında Stanislavski'nin varsıl bir aileye mensup olması dönemin şartlarında, sanat ile uğraşmayı kolaylaştıran etkenlerdi.

> "İlk çocukluk çağımızda altı ya da en çok sekiz yaşlarında iken kardeşimle beni İtalyan operasına götürdüler. Bu yüzden annemle babama pek çok teşekkür borçluyum. Çünkü inanıyorum ki bu opera benim müzik dinleme alışkanlığımın ve beğenimin gelişmesinde gözümümün güzele yönelmesinde yararlı bir rol oynamıştır. Yılda kırk elli oyun seyretmemizi sağlayan mevsimlik biletlerimiz vardı; orkestrada sahnenin hemen dibinde otururduk. Fakat o zamanlar ikide bir dediğimiz gibi, opera bizim için yalnızca ikinci derecede bir eğlence idi; bu nedenle opera giderlerimizi olağan tiyatro giderlerimizin, özellikle sirk'i giderlerimizin bir parçası saymamalarını annemizden babamızdan rica ederdik. Müzik bizi yorardı. Bununla birlikte operadan aldığım izlenimler bugün bile canlılıklarını korudukları gibi, sirkten aldığım izlenimlerden daha açık seçik, daha etkili, daha yücedir diyebilirim. Bunun nedeni, sanırım, izlenimlerin kendilerindeki gizli gücün ölçülemeyecek kadar büyük olmasındadır. Söz konusu gücün büyüklüğü ise bu izlenimlerin biliçli olarak değil, organik yoldan ve sadece ruhsal olmayıp aynı zamanda fiziksel yoldan da edinilmiş olamalarından ileri gelmektedir" (Stanislavski, 1992: 34).

Stanislavski o dönemde, kendi gelişim basamaklarından bahsederken, mesleki anlamda tiyatroya yapacağı katkıları destekleyen kişi ve kurumlardan bahsediyor;

> "Bu arada, sınavda bulunan, Imperial Little Theatre aktrislerinden Glikeria Fedotova ile tanıştırıldım. Sık sık evine gittim, tiyatro öğrencisi ve aşığı, özellikle drama tutkunu oğlunun arkadaşı oldum. Okuyuşumun berbatlığına karşın okula kabul edildim ve benden çok daha genç birtakım öğrenciler arasında buldum kendimi. Bu kızlı erkekli öğrenciler arasında on beş yaşında ya da o sularda kimseler vardı. Bense, bir fabrikatör, Müzik Derneği yöneticilerinden biri ve birçok yardımseverler kurumunun başkanıydım. Yaşama karşı tutumumuzla yetişme koşullarımızdaki fark, kendimi okulda, öğrencilerin arasında rahat hissetmeme engel olacak kadar büyüktü"(Stanislavski, 1992: 82).

Stanislavski yaşadığı dönem ve ilerleyen çağ içinde ele aldığımızda tiyatroya bakışı ve geliştirdiği sistemin hala tiyatro dünyası için önemli olmasının sebebi nedir? Stanislavski'nin tiyatro tarihindeki önemli bir yer edinmişti. Sahnede yaratma eylemine dair öne sürdüğü yöntemler, kariyerinde hızla ilerlemesine katkı sağlamıştı. Dünyanın her yerinde tiyatro sanatıyla uğraşanlar, sanatın özellikle oyunculuk alanında ulvi anlamlar yüklemekten kaçınmamışlardır. Tiyatro sanatıyla uğraşan çevrelerde, yeteneğin yaratılıştan geldiği, sonradan kazanmanın mümkün olmayacağı inancı hâkimdi. Stanislavski tiyatro dünyasında yaygın görüşü tersine çevirecek özü insana ait sistemin temellerini atmaya başladı.

> "Stanislavski klasik bir tiyatro yönetmeninden çok hayatlarını bilinmeyen bir elementin özelliklerini araştırmak için laboratuarlarda geçiren idealist bilim adamlarına benziyordu" (Moore , 2009: 5).

Gelişim sürecinde Stanislavski, yaşadığı çağın ötesinde bir duyarlılıkla sanatını her açıdan ele alacak yöntemlere başvuruyordu.

Stanislavski çocukluğu ve gençlik dönemlerinde sanat ile içiçe olma konusunda hem istekli hem de şanslı sayılabilecek bir insandı. Dönemin koşulları Stanislavski'nin azmi ile birleştiğinde başarı ışığı ufukta görünüyordu. Kendi yörüngesinde edindiği bilgi birikimi, ilerleyen sanat hayatında birlikte birçok başarıya imza atacağı Nemirovich Danchenko ile büyük anlam kazanacaktı. 22 Haziran 1897 yılında Moskova kentinde Slav Pazarı adlı lokantada tarihe geçecek önemli kararlar alınacaktı; Stanislavski ve Danchenko aralıksız 18 saat boyunca bir tartışma yaşadılar, dünya tiyatrosunun bugünkü yönü almasında büyük payı bulunan, sanatta yeni bir çağın başlangıcı sayabileceğimiz bu olaya özellikle işaret edilmesi gerekmektedir.

Sanatsızlaştığı için soysuzlaşan, eski tiyatroyu yıkıp yeni estetik ilkeler içinde yepyeni bir tiyatro kurma yolunda düşünce ve inanç birliği ile harekete geçen iki kişi,

Nemirovich Danchenko ile Konstantin Sergeyeviç Stanislavski; sahneyi ve salonu ilgilendiren bütün sanat ve yönetim sorunlarını işte o "Slav Pazarı" lokantasında bir bir ele aldılar, incelediler, yargıya bağladılar. Toplantının sonun da sonuçlar ve yönergelerle birlikte yeni bir zemin üzerinde uygulamaya geçtiler. Bu toplantı çağdaş tiyatronun yapılanmasında önemli bir yer almaktadır. Moskova Sanat Tiyatrosu bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Zamanın ünlü bir romancısı, oyun yazarı, eleştirmen, yönetmen ve Flarmoni Derneği Drama Okulu'nda sahne öğretmeni, diğer yandan amatör bir topluluğun yöneticisi olan Nemiroviç-Dançenko şunları söylemiştir.

> "İkimizde, "Şu tek düşünceye aşıktık: Uydurma, doğadışı, tiyatromsu, aşınmış, basmakalıp ne varsa hepsine karşı idik... Eski tiyatro da amansız eleştiri süzgecinden geçirmediğimiz hiçbir şey yoktu. Zehirli oklarımızla hepsini delik deşik ettik. Bununla birlikte, tiyatronun karmaşık yapısı içinde yıktığımız şeylerin yerine koyacağımız yapıcı karşılıklar da hazırdı; reformlar, yeniden kuruluşlar, hatta temel devrimler… (Stanislavski, 1992: 6-7).

1877-1887 yılları arasında başka bir amatör tiyatro topluluğunu yöneten, 1888'den 1898'e kadar da kendi kurduğu Sanat ve Edebiyat Derneği oyuncularına yönetmenlik yapan 1863 Moskova doğumlu, varlıklı bir tüccar - fabrikatörün oğlu olan Stanislavski de o çağ açan ünlü buluşma ile ilgili olarak şunları söylemiştir.

> "Gerçekleştirmeye koyulduğumuz çalışma programımız devrimciydi. Eski biçim oyunculuğa, gösterişçiliğe, tiyatromsu olana, duygunun da, konuşmanın da yapmacıklısına, aktörün abartılı oyun eğilimine, dekorlarla sahneye koyuculuktaki yakıştırmacılığa, takım oyunculuğunu bozan yıldız sistemine, repertuvarda yer alan değersiz yapıtlara karşı idik"(Stanislavski, 1992: 7).
> "Oyunculuk, sahneye koyuculuk, giyim kuşam, piyes üzerinde yapılan işlemler, kısaca, hangi biçime bürünmüş olursa olsun, amansız devrim düşüncelerimize dayanarak drama sanatına eski onurunu kazandırma çabamızdan doğan bir hızla tiyatrodaki her türlü basmakalıpçılığa savaş açtık" (Stanislavski,1996, s. 5- 6).

Stanislavski ve Danchenko sistemin temelini oluşturacak bu toplantı ile manifesto niteliğinde kararlar aldılar. Dönemin tiyatrolarında alışılagelen yöntemler geniş bir persfektifle değerlendirilip geleceğin sahne yaklaşımları üzerine kalıcı planlar yapıldı. Özünde sadelikten yana olan sistem geçmiş deneyimleri derin bir pratik tecrübe ve teorik yaklaşımı birleştirdiler. Çağın tiyatro sanatçılarına pozitif etki sağlayacak sistem öncelikle Rus coğrafyasında büyük ilgi gördü. Sistem yaygınlaştıkça dünyanın her yerinde tiyatro sanatçılarının ilgisini çekmeyi ve denenmeye değer olduğunu ispatladı

Stanislavski ve Danchenko Slav Pazarı'ndaki uzun konuşmalarında çok önemli konuların üzerinde durdu. Konuşmaları tutanak halinde kayıt altına aldılar.

> "Küçük rol, diye bir şey yoktur, ancak küçük oyuncular vardır"

"İnsan sanatı sevmeli, sanatta kendini değil."

"Bugün Hamlet, yarın bir figüran, ama figüran olmak içinde kesinkes sanatçı olmak zorundasınız"

"Ozan, oyuncu, ressam, terzi, dekorcu, aksesuarcı-hepsi de bir tek amaca hizmet ederler, bu amaç ise yazarın yapıtına koyduğu temeli oluşturur."

"Tiyatronun yaratıcı yaşamına karşı her türlü başkaldırı, bir cinayettir.

"Geç gelme, tembellik, kapris, huysuzluk, kötü karakter, rolünü ezberlememek, bir şeyi iki kez yineleme ve yineletme alışkanlığı, bunların hepsi de bizim uğraşımıza aynı derecede zararlı olduklarından, köklerinden sökülüp atılmaları gerekir"(Stanislavski, 1992: 257-258).

Doğallık ve sahne gerçekliği önemli ilkeler haline geldi ve Stanislavski sistemi oyunculukta abartıya, klişe ve yapmacıklığa karşı güçlü bir silah olarak ortaya çıktı. Sistem, Çehov ya da İbsen, Shakespeare ya da O'Neill, Beckett ya da Genet tarafından yazılmış komik veya trajik herhangi bir oyundaki karakterlerin gerçeğe sadık tasviri için yaratıcı bir teknik haline geldi. Sistem, tiyatro için yenilikçi tiyatral bir gelişme olarak kabul edildi. Ve Rusya'nın her tarafında, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan tamamen farklı eğilimlere sahip toplulukların oyuncuları tarafından bile kullanıldı.

2.2 Moskova Sanat Tiyatrosu

"Moskova Sanat Tiyatrosunun sanatsal çalışma yaşamını iki döneme ayırıyorum: Biri, kuruluşundan 1906'ya, öteki 1906'dan günümüze kadar uzanmaktadır. İlk dönem, Sanat ve Edebiyat Derneğinde yapılanların devamı idi. Bu dönemde amatörlerimizin körpe yüzeysel çoskuları her türlü rastlantısal ve moda olana karşı tepki gösterdi, duygularımızı ayaklandırdı, zihnimizi harekete geçirdi. Bu dönemde yaptığımız araştırmalarda büyük ölçüde emek kaybına uğradık: Çünkü çalışmalarımızın dayandığı ne bir temel, ne bir sistem, ne düzen ne de yönlendirici güdüler vardı. Daha önceki bilgilerimiz ve bulgularımızla kendimizi kah şu yana, kah bu yana savurur dururduk. Yeninin tadına varınca az-buçuk güçlendik, bu güçle de modanın alışılmışın karşısına dikildik. Bu yolda önceden kazandıklarımızı yitirdik. Elde ettiklerimizden, yanlış kullanım ve uygulama yüzünden pek çok değişiklik meydana geldi. Bununla birlikte önemli ve gerekli şeylerin bir kısmı gene de ruhumuzun gizemli ambarlarında kaldı ya da gelişen tekniğimizin zaferlerinden biri oldu" (Stanislavski, 1992: 282).

Devrim niteliğindeki yeniliklerle Moskova Sanat Tiyatrosu, geleneksel oyunculuk biçimine karşı çıkıyor; tiyatromsuluğa, konuşma biçimindeki yapmacıklığa, tumturaklı konuşma biçimine, abartılı oyunculuğa, sahneye koyuştaki kötü alışkanlıklara, kalıplaşmış dekor anlayışına, takım oyunculuğunu bozan yıldız sistemine, o zamanın tiyatroları doldurup taşıran hafif-farsikal piyesler salgınına karşı çıkıyordu. En iyi tiyatrolar az yetenekli piyes yazarlarından oluşan grubun tekelindeydi. Alman Fransız oyunlarının çevirilerini yapıp Rus sahnesine ve yaşamına uyarladılar. Sonra da bu oyunları, konusu şu yapıttan alınmıştır, notu ile asıl yazarlarını yazmayıp etik dışı bir yöntemle kendileri imzaladılar. Diğer tiyatrolar kalıplaşmış bir tiyatro anlayışını

sürdürürken, Moskova Sanat Tiyatrosu doğal bir sahne anlayışı içinde gerçeklik duygusunu sahneye aktarmayı temel ilke edinmişti (Stanislavki, 1992: 282-283).

> "Moskova Sanat Tiyatrosunun temel ilkeleri şöyleydi:
>
> 1-Genel politika ve örgütlenme, oyun metninin ve oyuncuların ihtiyaçlarına göre belirlenecek.
> 2-Her yapımın ona göre tasarlanmış bir sahne düzeni, eşyaları ve kostümleri olacak
> 3-Performansa onay görmeyi talep eden toplumsal bir fiil değil bir sanat deneyimi olarak yaklaşılacak"(Braun, 2013: 69-70).

Moskova Sanat Tiyatrosu var olduğu dönemde hem Rus tiyatrosunun hem de diğer ülkelerin tiyatro anlayışlarında kendilerini sorgulamalarını sağladı. Fark yaratan yenilikleri ve tiyatral uygulamaları sosyal ve siyasal atmosfer ne olursa olsun hayata geçirmeyi başardı. Liberal ve demokratik ilkelerinden taviz vermedi. Avrupadaki benzer sanat tiyatroları gibi belli bir zümrenin tiyatrosu olma çabasında değildi. Öte yandan açık bir siyasi bağlılıktan hep uzak durdu. Ekim devriminden yıllar sonra bile hiçbir Sovyet oyununu repertuarına almamıştı.

Stanislavski 1896'da Sanat ve Edebiyat Topluluğu'nda Othello'yu sahnelediğinde freskolar yoluyla dönemin giysilerini kâğıda geçirmek özgün mobilyalar, silahlar ve dokumalar almak için Venedik'e kadar gitmekle Meiningen Tiyatrosu'nun ilkelerine bağlılığını göstermişti. Diğer açılardansa Sanat Tiyatrosu Meiningenlilerden önemli ölçüde farklıydı. Bir anlamda Rus ve Avrupalı sanat anlayışları kıyaslanabiliyordu. Sanat Tiyatrosu'nda ulaşılan natüralizm seviyesi Moskova halkı için bir vahiydi ve topluluğun ün kazanmasına katkısı büyük oldu. Açılış sezonunda mükemmel bir oyun olmakla birlikte, görsel anlamda görkemli bir yapım olan "Çar Fyodor İvanovich"in halkın beğenisini kazanması tesadüf değildi. Halkın gözünde Sanat Tiyatrosu'nun yerini yukarılara taşıyan "Çar Fyodor" du , "Martı"oyunu ise kimlik arayışında büyük katkı sağladı.

Stanislavski provalar başlamadan önce, Martı üzerinde çalışırken anlamaya başladığı şey şuydu: Olaysız geçen bir yüzeyin ardına gizlenmiş bir "altmetin" bir "içeylemlilik" durumu vardı. Maeterlinck'i yansılayarak Çehov kendisi şunları söylemiştir: "Biz de hayatın kendisi gibi hem karmaşık hem basit olalım. İnsanlar mutludurlar ya da hayatları rayından çıkmıştır, ama bu arada yemekte yerler." Stanislavski, böyle bir durumda despotik Chronegk'in de yapacağı gibi, birkaç haftalığına Moskova'dan ayrılır ve oyunun altmetnini seyirciye aktaracak bir mizansen

tasarlamak üzere kapanır. Oyuncuların her hareketi, jesti ve ses tonundaki değişiklikler dâhil, yapım bütün ayrıntılarıyla ortaya konur (Braun, 2013: 69-70-71-72).

Moskova Sanat Tiyatrosu, kuruluşundaki ilkeler doğrulstusunda üretmeye devam etti. Temel ilkelerine sadık kalmayı prensip edinen Stanislavski ve Danchenko geleneksel Rus oyunlarını sahnelerken, diğer coğrafyalardan eserlere repertuarlarında yer veriyorlardı. 19. yüzyıla etki eden Moskova Sanat Tiyatrosu 20. yüzyılın tiyatro akımlarını yönlendiren etki eden bir güce sahip olmuştu. Batıda irili ufaklı faaliyet gösteren tiyatro ekipleri, kumpanyalar Stanislavski ve Danchenko'nun ortaya koyup geliştirdiği tiyatro anlayışını benimseyip bu çizgide oyunlar üretmeye başladılar.

2.3 Stanislavski Sistemi ve Genel Özellikleri

> "Bugün keyfim yerinde! Bugün tam formundayım! Ya da Zevkle oynuyorum! Rolümü yaşıyorum!"Bu sözler aktörün rastlantısal bir yaratıcı ruh durumu içinde bulunduğunu kanıtlar. Peki bu yaratıcı ruh durumu ya da koşulu, rastlantısal olmaktan kurtarıp aktörün isteği ve istenciyle yaratmasını sağlamak için ne yapmalıydı? Eğer onu birden ve bütünüyle elde etmek olanaksızsa, o zaman, oluşması için çeşitli öğelere başvurup bu öğeleri parça parça birleştirerek elde etmenin çaresine bakmalıdır. Ancak bütünü oluşturan öğelerin her parçası kişinin benliğinde bir dizi alıştırmalarla, sistematik olarak, ayrı ayrı gelişme gereğini ortaya koyuyorsa, uyun bu gereğe! Eğer yaratıcı ruhu tam ölçüsünde yaratma yetisi dâhiye doğanın bir armağanı ise o zaman olağan kişiler, kendi kendilerine yapacakları çetin çalışmalar sonunda söz konusu durumun tümünü birden değil, ama parça parça bir kısmını elde edebilirler. Kuşku yok ki, olağan şöyle böyle yetenekli biri, hiçbir zaman dahi olmayacaktır. Ama bu ruh durumu o kişinin dâhiye yaklaşıp zamanla ona benzemesine onun gittiği yoldan gitmesine, onun yaptığı gibi kendisini aynı sanata adamasına yardım edecektir"(Stanislavski, 1992: 384).

Stanislavski, tiyatro sanatına olan bağlılığı sayesinde birikimlerini deneysel yöntemlerle sahneye aktarmayı çok istiyordu. Oyunculuğun psikolojik yanını çalışmalarının merkezine taşıdı. Yapay gerçekdışı eylemlerin sahnenede yeri olamadığı fikrini savundu. Yaşadığı atmosferin kendisine sunduğu tiyatral malzemeler süreç içinde Stanislavskinin "sistem" diye adlandıracağı bir oyunculuk yolunun temellerini oluşturmuştu. Bu süreç içinde düşüncelerini sisteminin yapı taşlarını öğrencileriyle ve yönettiği oyunlarda aktör ve aktrist'lerle paylaştı. Stanislavski içinde "Tortsov" adlı bir karakterin kimliğine büründüğü tamamı yöntemlerini deneysel bir akışla sunduğu "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitabıyla tiyatro sanatçılarına önemli bir kaynak sağladı.

Stanislavskinin “Bir Aktör Hazırlanıyor” adlı sistemini anlattığı kitapta oyunlardan örneklerle alıştırmalar yaparak öğrencilerin sistemin inceliklerini öğrenmeleri sağlanıyor;

> “Bugün hep birlikte, yönetmenin oyunumuz üzerine yapacağı eleştirileri dinlemeye çağrıldık. Yönetmen dedi ki: Her şeyden önce, sanatta güzel olanı arayın ve onu anlamaya çalışın. Bu amaçla, biz de işe denememizin yapıcı ögelerini tartışmakla başlayacağız. Sözü edilmeye değer ancak iki an vardır: Birincisi, Maria'nın "İmdat!" diye umutsuz bir bağırışla kendini merdivenlerden aşağı attığı, ikincisi de Kostya Nazvanov'un, "Kan, İago, kan!" dediği an. Bu iki anda da, siz oynayanlarla biz seyredenler, kendimizi tümüyle sahnede olup bitene vermiştik. Böyle başarılı anlar, yalın olarak, bir rolü yaşama sanatına bağlıdır diyebiliriz" (Stanislavski, 1992: 29).

Sistem, oyunculuğun sanatsal niteliğine sahip olması için gerekli şartların yerine getirilmesini öneren ve yol gösteren nitelikleri taşıyordu. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Tiyatro sanatının varlığı için bir araya gelmesi gereken üç öğe oyuncu, sahne ve seyirci olduğuna göre; sahne ve seyirci edilgen bir tarafta dururken, oyuncu etken ve asal fiili yüklenen tarafta durmaktaydı. Bu bağlamda Stanislavski tiyatroyu oluşturan paydaşlardan oyuncuyu sahnede gerçek kılmak adına büyük çaba gösterdi.

Sezgilerle doğru yollar arayıp bulmaya çalışırken engebeli hatlardan geçersiniz. Ama doğru yol bulunduğunda o birkaç doğal andan bile oluşsa seyirciye yansıması müthiş olacaktır. Oyunculuk sanatında deneyim çok önemlidir. Sahnede canlandırdığın bir karakterin ruhunu seyirciye yansıtmak yönetmen ve seyirci tarafından beklenen bir yetenektir. Oyuncunun çalıştığı karakterle ilişki kurma süreci çok önemlidir. Kişisel duygularını canlandırdığı karakterle başka bir beden oluşturmuşçasına gerçek kılması ve bunu sahneden yansılaması sistemin beklentileri içindedir. Stanislavski Salvini’nin aktörlükle ilgili görüşlerini şöyle aktarıyor:

> “Büyük Aktör’ün içi duygu ile dolu olmalıdır. Birinci yahut bininci defalığına bakmadan, rolünü incelerken yalnız bir, iki kez değil, fakat her oynayışında az da olsa çokta olsa, mutlaka heyecan duymalıdır” (Stanislavski, 1992: 30).

Stanislavski, sistemin tanımlamasına dair özeleştiri yapmaktan çekinmeyen bir sanatçı idi. Sistemin, tiyatro sanatını meslek olarak seçmiş insanlar tarafından ilgi göreceğinden emindi. Sistemi oluşturan sürecin uzunluğu, uygulama alanınını oldukça genişleterek yaşamının tamamını içine alacak deneysel çalışmalar ve kişisel mücadeleleri birleştiriyor ve bu zeminde sistem şekilleniyordu. Stanislavski buna rağmen sistemin oyunculuğun sihirli formülü olmayacağını bir ömür boyunca devinim içinde değişiklik göstereceğini vurgulamıştır.

Sonia Moore, sistemin ilk oluşum dönemlerine dair şunları anlatmıştır;

> "Sistem üzerinde çalışmaya başladığı ilk dönemlerde oyuncunun içsel hazırlığının ve Fransız psikolog Ribot'un etkisiyle daha çok coşku belleği kavramının ön plana çıktığı bir tekniğin arayışı içerisinde olmuştu. Buna göre oyuncu önce oynayacağı rolle içsel bir bütünleşme sağlayabilmek amacıyla onun yaşantısı yaşadığı dönemin sosyal ortamı modaları,düşünsel atmosferi vs… ilgili bir araştırma dönemine girişir.İmgesel donanımını geliştirebilmek amacıyla her türlü yazılı, görsel, işitsel, imgesel kaynaktan yararlanır" (Moore, 2009: 9).

Doğal olanın peşinde gitmek için çabalayan Stanislavski Sistemi doğayla tam uyumlu olacak argümanlara dayandırmıştı. Neden? Nasıl? Nerede? Sorularının yanıtlarını arayan sistem oyuncuya hertürlü yapaylıktan uzak durmayı öneriyordu. Oyuncu rolü ele alırken canlandıracağı kişiyi içsel kılmak zorundaydı. Oyuncu bir deneysel laboratuar çalışması yürütmelidir. Rolünü en ince detaylarına kadar incelemelidir. İçsel ve dışsal özelliklerini etüd etmelidir. Rolün ruh durumunu sahneye yansılamak için sadece içsel çalışmalar yeterli olmaz, bedensel disiplini sağlamak gerekir. Stanislavski'nin kendisini yansılayıp, Tortsov sanal adını kullandığı öğrencilerine sistemi örneklediği Bir Aktör Hazırlanıyor, adlı eserinde şöyle demiştir;

> "Olağanüstü incelikte çoğunlukla bilinçaltı bir yaşantıyı anlatmak için, son derece duygulu, kusursuz hazırlanmış bir ses ve gövde cihazının denetimini elde bulundurmak gerekir. Bu cihaz tam bir duyarlık ve doğrulukla, ele avuca sığmayan en ince duyguları anında ve tastamam yeniden yaratmaya hazır olmalıdır" (Stanislavski, 1992: 34).

Sistemin genel yapısı ele alındığında fiziksel eylemlerden yola çıkılan bir yolda ilerleniyor. Sahnede bir rolü üstlenen oyuncu, Stanislavski Sistemi'ne göre içsel, fiziksel ve anın gerektirdiği koşullara dair bir devinim içinde oluyor.

Dikkat Odaklanması, Stanislavski'nin sahnede eylem gerçekleştiren oyunculara birincil önermesi rahatlamış bir bedene sahip olmalarıdır. Gerginlikten kurtulamayan bir beden yaratılacak rolün içine giremeyecektir. Başka bir boyutu ise, sahne olgusudur. Sahne gerçek hayatın izdüşümüdür. Bu nedenle sahnede yansılanacak her eylem için doğal olanla paralel hareket etmek gerekmektedir. Stanislavski'nin derslerinde yaptırdığı bir temrin şöyledir; Hintli hükümdar kendisine vezir seçmek için bir sınav uygular. Ağzına kadar süt dolu kâsenin içindeki sütün bir damlasını bile dökmeden bütün kentin surları etrafında dolaşabilecek adayı vezir yapacaktır. Birçok aday başarısız olur. Yalnızca bir kişi sütün dökülmesi için dışardan gelen her türlü harekete karşın sütü dökmemeyi başarır. Başarısının sırrı gözünü süt kabından bir saniye bile ayırmamasıdır. Stanislavski Sistemi'nde diğer önemli nokta eyleme inanmadır. İnanç ve

Gerçeklik Duygusu, sahnede eylem başlamadan önce beden mutlaka gerginlikten kurtarılmalıdır. Dikkati tam anlamıyla yapılan işe vermek ve süreci yaşamın bir gerçeği kılmaya çalışılmalıdır. Oyuncu sahnede eylemlerini gerçek kılmak için bazı desteklere ihtiyaç duymaktadır. Oyunculuk sanatının soyut içeriğini ruhsal ve fiziksel eylemler doğrultusunda yapay enstrümanlarla beslemek gerekmektedir. Stanislavski'nin sistemi tanımlamaya ve uygulamaya başladığı dönemlerde yoğun kullandığı bu yapay uyaranlara Coşku Belleği ve Sihirli Eğer adını vermiştir. Sistemin ilk dönemlerinde kullanılan yöntemin enstrümanları oyuncunun anıları, sosyal hayatı yaşamdaki tüm komik ya da acı olaylar olabilmektedir. Oyuncu rolünü inşaa ederken kendi yörüngesinde içsel bir gezinti yaparak malzeme toplar. Bu yöntem duygunun içsel ve dışsal argümanlarla köpürtülmesine dayanmaktadır. Stanislavski sistemin gelişim süreci içinde bu yöntemide sorgulamayı sürdürecektir (Karaboğa, 2005: 56-57).

2.4 Stanislavski Sistemi'nin Gelişim Evreleri

Stanislavski Sistemi'nin oluşumu, çocukluk yıllarının farklı sosyal çevresi ve ailesinin büyük katkılarıyla başlar. Oyunculuk hayatın bir yansıması olduğunun bilinciyle sahnede gerçekleşecek eylemler bir anlamda birincil kaynakla sürekli bağlantı içerisindedir. Stanislavski Sistemi'nin özünü gerçeklik duygusu oluşturmaktaydı. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşuyla birlikte Stanislavski önceki deneyimlerini geniş bir açıyla ele alarak oyunculuk konusunda eksik ve yanlış uygulamalarını sürekli sahnede deneyimleme yöntemi uygulamıştır. Sistemi yazılı bir kaynak haline getirmeden sahada bir çeşit provasını yapmış, büyük ölçüde problemli tarafları çözümlemiş ve tiyatroda gerçeklik duygusunu oluşturacak sistemi hem oynadığı hem de yönettiği oyunlarda hayata geçirmiştir. Sistem kendi içinde gelişim göstermiştir. Sistem oyunculuk sanatının soyutluğunu deneyler yoluyla bilimle buluşturmayı başarmıştır.
Stanislavski, sahne deneyimlerini eleştrirel bir açıdan ele almaktan hirbir zaman çekinmemiş, onun bu tutumu sistemin oluşumunu hazırlamıştır.

Stanislavski, sistemin gelişimini tetikleyen olayları şöyle anlatıyor:

> "Büyük olayların kara bulutları sarmıştı çevremizi. Çehov'un ölümü,Maeterlinc'in piyeslerinin başarısızlığından doğan doyumsuzluk ve kaygı,Provarskaya'daki stüdyonun feci sonu; bir aktör olarak kendime karşı duyduğum doyumsuzluk, önümde uzayıp giden zifiri karanlıklar huzurumuzu yok etti; kendime inancımı yitirmeme neden oldu, yaşamasız bıraktı bir odun parçası haline getirdi beni" (Stanislavski, 1992: 381).

Stanislavski birçok oyuncunun yaşadığı deneyimi sistemi adına fırsata çevirmeyi başarmıştır. Oyunculuk sanatına dair kırılma noktalarını sistemin gelişimine fırsat olacak yollara dönüştürmüştür.

Stanislavski Sistemi, uzun bir yapılanma dönemi içinde sahne çalışmalarının deneysel birikimlerini oyunculuk sanatının hizmetine taşımıştır. Stanislavski, sistemini üç temel kaynakta yazınsal olarak aktarmıştır. "Sanat Yaşamım" adlı eser biyografi türünde anılama yöntemiyle süreci paylaştığı eser olarak öne çıkmıştır. "Bir Aktör Hazırlanıyor"ve "Bir Karakter Yaratmak" adlı eserleri ile sistemini bir okul müfredatı içeriğinde takipçileri ile adım adım paylaştığı temel kaynak eserleri olmuştur. Sistemin gelişimini gözlemlemek için "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı eseri incelediğimizde oyuncuyu psikolojik yönden sahneye hazırlayan yöntemlerle karşılaşırken,"Bir Karakter Yaratmak" adlı eserde ise, oyuncuların bedensel hazırlık süreçlerini kapsayan teknikler ve yöntemler gözlenmektedir. Sistemi oluşturan ana başlıkları kısa içeriklerle ele alarak, sistemin tanımlanması noktasında daha tematik bilginin aktarılacağı düşünülmektedir.

2.4.1 Sistemin İçsel Uygulanışı

Stanislavski'nin derslerinde öğrencileriyle yaptığı egzersizler, sistemin aktarılmasında önemli bir yer aldığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, " Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı eserin içeriği oyunculuk sanatının detaylarının irdelendiği bir kaynağı oluşturmaktadır.

Torstov, öğrencilerine bilinen eserlerden seçimleri yaptırıp bunların ezberi ve ön hazırlıklarından sonra sahnede gerçek bir oyundaki gibi kostümlü ışıklı provada görmek ister. Öğrencileri heyecanla çeşitli roller için hazırlıklara başlarken,parça seçimlerini şu şekilde ifade ederler;

> "Ben Mozart'ın tipine vuruldum; Leo Salieri'nin, Paul de Don Carlos'un tipine. Derken, Shakespeare üzerinde tartışmaya durduk. Sonunda da ben tuttum Otelloyu seçtim. Paul İago'yu oynamayı kabul edince herşey kararlaştırıldı"(Stanislavski, 1992: 15).

Oyuncular mesleği icra ederken gerçek hayatla sahne arasında fark gözetmeden yaklaşmayı ana prensip edinmişlerdir. Bu geçerli bir kuraldır. Bir tiyatroda oyun seçildikten sonra prova planı asıldığı zaman, oyuncular rolleri ile başbaşa kalırlar. Birçok oyuncu tiyatro sanatının geçmişten bugüne aktardığı geleneksel yöntemlerle

rollerine hazırlanmaya başlarlar. Oyun topluca okunur ve bütüne ilişkin bazı bölümler yönetmen tarafından oyun metninden çıkarılır. Okuma provaları genellikle birkaç gün sürmektedir. Yönetmen ve oyuncular masa başında toplanır. Oyun tüm ekip tarafından bu provalar esnasında daha iyi anlaşılır. Yönetmen hayalini kurduğu büyük fotoğrafın parçalarını okuma provalarında birleştirmeye başlar. Oyuncular ise bireysel olarak rollerine odaklanırlar. Oyuncular rollerinin içsel ve dışsal gerekliliklerini masa başında düşünürler. Masa başı çalışmasının durağanlık avantajı sahnede eyleme geçildiğinde kaybolacaktır.

> "Oyunun özünü bütünüyle açığa çıkarabilecek bir analiz yöntemi için araştırma yaparken Stanislavski uzun yıllar boyunca oyunu çeşitli bölümlere ayırma sürecini uyguladı ve öğretti. Bunu yaparken de yönetmen ve oyuncuları kalemleri ve oyun metinleri ile masa başında oturtup eylemleri keşfetmelerini ve analiz etmelerini istedi"(Moore, 2009: 80).

2.4.2 Aksiyon

Oyunculuğun keyifli fakat oldukça zor bir sanat olduğu bilinmektedir. Mesleğe henüz başlayan oyuncular için sahnede olmak bazı yönlerden zorluklar içerir. Oyuncu oynadığı rolün ve oyunun gereği sahnede yalnız ve sessiz kaldığında kendini çaresiz hissedebilir. Karşısında onlarca göz oyuncuyu seyretmektedir. Bu denli yakın bir mesafeden üç boyutlu bu seyir oyuncuyu karmaşık bir hale sokabilmektedir. Oyuncu sahnede elini kolunu nereye koyacağını bilemeyecek durumda olabilir, ya da normalde yaptığından abartılı bir tutum içine girebilir. Sürekli saatine bakabilir, bacaklarını sürekli sallar, saçları ile oynar. Sanki bedeni kendine ait değilcesine bir ruh hali içindedir. Oyunculuk sanatına başlamadan bahsedilen bu zorlu durumlarla başa çıkmayı öğrenmek gereklidir. Sahne gerçek yaşamın izdüşümü olsa da birbirlerinden farklıdırlar. Oyunculuk sanatı sahneyi gerçek kılmakla üstünlük sağlayacaktır. Stanislavski Sistemi'nde bu gerçekliğin peşinden gitmiş, içsel ve dışsal oyuncunun gerekinimlerini belirleyip en doğal halini bulmaya çalışmıştır. Sahnedeki aksiyona ilişkin Stanislavski, öğrencileri ile çeşitli egzersizler yapmış, sonuçlarını oyuncularının ve sistemin gelişimi yönünde hep ileri taşımaya çalışmıştır.

> "Küçük bir piyes oynayacağız şimdi. Piyesin konusu şu Perde açılıyor,siz sahnede oturmaktasınız.Yalnızsınız. Oturuyorsunuz… Perde tekrar kapanıyor. İşte bütün piyes bu. Bundan daha sadesi düşünülemez, değil mi"? (Stanislavski, 1992: 57).

Stanislavski, sistemin psiklojik açılımını yaparken öğrenci ya da oyuncularına eylemlerin amaçlarından söz eder. Sahnede yapılacak tüm eylemlerin bir dayanağı ve bir amacı olmalıdır. Yazılmış bir oyunda verili koşullar bazı sınırlar getirir. Sahne mantığında her koşulun sahneye uygulanması için amaç doğrultusunda hareket edilmelidir.

Hayat sürekli değişen ve inişi çıkışı olan bri serüvendir. Hayatın insana sunduğu koşullar her eylemde kendi içinde yeniden değerlendirilir. Koşul ve çözümlenmesi gereken tarafları birliktedirler. Bir oyunun sahnelenmek için seçilmesinden seyirci ile buluşacağı güne kadar uygulanacak bir dizi yöntemler vardır. Rollerin dağılımı, yönetmen tarafından oyunun bütününe ilişkin gidilecek yolların belirlenmesi. Kendi içinde ayrı ayrı aksiyon içeren durumlar bütünü, oyunu seyircisi ile buluşturmaya hazırlar. Oyuncu için aksiyonun oluşumu bedensel devinimlerle başlar. Oyuncu bedensel olarak oynayacağı karakterin her yönünü deneyimlemeye çalışır. Rolüne yaklaşırken amaçlarını belirleyen oyuncunun, bedensel çalışmaları gitgide içsel karşılıklar bulmaya doğru yol alır (Stanislavski, 1984: 10).

Oyuncu sahne ile gerçek hayatı birbirinden ayırmayı başarmalıdır. İnsana ait duygular çeşitlidir. Sahnede rolü için kullanacağı duygunun gerçekle birebir olması istenen bir durum değildir. Yapaylık tehlikesi içerdiği gibi sistemin önermelerine aykırıdır.

> "Bir eylem bölümü seçerken duyguyu, manevi içeriği bir kenara bırakın. Hiçbir zaman kıskanç olmak için kıskanç olmaya, aşık olamak için aşık olmaya,acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın. Bütün bu duygular daha önce olup bitmiş bazı şeylerin sonucudur. Daha önce olup biten bu şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz. Sonuca gelince sonuç kendiliğinden doğacaktır" (Stanislavski, 1992: 68).

Oyuncuların sahne ile gerçeği karıştırdıkları gözlenmektedir. Sistemin çözüme kavuşturmak istediği temel problemlerden biri budur. Oyuncu rolü için verili koşulları sahneye yansılamak için öncelikle kendi hayatına yönelmektedir. Rol ve gerçek ikilemi bu noktada başlamaktadır. Rolün sahneye yansıdığı ilk oyun gününe kadar oyuncu çeşitli çalışmalar yapacak, içselleştirme ve gözlemle rolünü doğala taşıma yollarını arayacaktır. Stanislavski, aksiyona giden süreç için oyuncunun gerçeğin aynısı

olmasından kaçınmasını öğütlediği gibi rolü oluşturacak içsel dürtülerin gerçek hayattan edinileceğinide belirtiyor.

Stanislavski, sahne çalışmaları yaparken oyuncuların gerçekliğe içtenlikle inanacaklarını düşünmüyordu. Onun önermesi, sahnede verili koşulların inanabilirliğinin olabileceği idi.

Sihirli Eğer, bu noktada devreye girer.

> ”Oyuncu sadece şu soruya cevap vermeyi denemelidir: Eğer Kral Lear’ın yerinde olsaydım ne yapardım? Stanislavski’nin adlandırdığı şekliyle bu “sihirli eğer” Karakterin amacını oyuncunun amacına dönüştürür. İçsel ve fiziksel eylemler için güçlü bir uyarıcıdır (Moore, 2009: 53).

Sihirli Eğer’in rolün içsel yolculuğunda önemli bir yeri vardır. Canlandırılacak karakteri yeterince doğallaştırma aşamalarında rolün bedenine ruh kazandırmak için insana ait olandan uzaklaşmadan tüm dışsal kazanımları içsel dürtülerle destekleyerek rol seyirciye yansıtılmalıdır.

> “Oyuncu özellikle dramatik bir sahnede, rolden değil, kendi varlığından yola çıkarak yaşamak gerektiğini, rolün yalnızca verili koşulları aldığını asla unutmamalıdır. Böylelikle, Oyuncu oyuncu olarak ne yapacağını yansıtmalıdır” (Çalışlar, 1993:293).

2.4.3 Zihinsel Tasarım

> “İmgelem, olabilen şeyleri yaratır… Sahne üzerinde her deviniminiz, hersözünüz, imgeleminizin bir sonucudur. Yaratıcılık ozanın yazarın, sahneye koyucunun, oyuncunun, dekorcunun ve yapımda emeği bulunan diğer kişilerin imgesel bulgusuyla başlar, yani imgelem herşeyin başında gelir” (Stanislavski, 1984: 73).

İmgelem (zihinsel tasarım), oyuncunun rolünü kurguladığı yolda diğer önemli enstrümanı zihinsel tasarım gücüdür. Bir anlamda canlandırma için kullanılır. Sahnede can bulması gereken bir karakterin yazarın belirttiği koşullarda, çevresel fiziksel ve düşsel boyutlarını bütünsel olarak tasarı haline getirmek için imgelem yani zihinsel tasarım gücünü kullanmak gerekmektedir. Stanislavski Sistemi’nin öne çıkmasının sebebi, döneminde daha önce deneyimlenmemiş ya da üstünkörü denenmiş yöntemlerden ayrılmasıdır. Oyuncunun sahne yolculuğuna analitik bir bakışla yaklaşır. Aşamalar nettir, atılacak adımların sınırları belirlenmiştir. Oyunculuk gibi soyut içeriklerden beslenen bir sanat dalına; yaşayan dayanaklar bulmanın gerekliliği sistemin gelişim tetikleyicilerindendir.

> "Tutun ki bir dünya gezisine çıkıyorsunuz.Bu geziyi gelişigüzel ,genel olarak ya da aşağı yukarı diye tasarlamamalısınız. Çünkü, bu çeşitten sözlere sanatta yer yoktur. Hazırlığınızı böyle büyük bir teşebbüse özgü bütün ayrıntıları dikkate alarak yapmalısınız.Mantığa tutarlılığa her zaman sımsıkıya bağlı kalmalısınız.Bu kaypak, uçarı düşleri kaskatı olaylara yaklaştırmanıza yardım eder"(Stanislavski, 1992: 99).

Oyuncunun oyunu ele alma yöntemi konusunda yönetmen kadar etkili olması gerekir. Yönetmen, kafasında sahneleyeceği oyunu tasarlar. Oyuncu ise tasarının bir parçasıdır fakat kendi içinde yeni bir tasarım yapma zorunluluğu barındırır. Bu tasarım için gerçek koşulların çizgisinde sahneye yansılanak karakter için hayal gücü devreye girecektir. Gözlem yöntemiyle veriler toplanabilmekte bu veriler istenen koşullarla örtüştüğü takdirde sahneye yansılanmalıdır. Oyuncu sahnede yapacakları için dışardaki dünyayı içsel bir gözle incelemelidir. Üzerinde çalıştığı rol ile beslendiği dış etmenler uyum içinde olmalıdır. Zihinsel tasarı yapmanın sınırsız olabileceği düşünülse de sistemin disiplini zihinsel tasarının çerçevesini belirlemektedir.

> "Eğer oyuncu imgeleminin yardımıyla sözlerinin arkasındaki ilginç anlamları bulursa vücudu sözlerden önce ve sonra dile gelecek, tonlamalarıda anlamlı ve ilginç olacaktır. Stanislavski "seyirciler tiyatroya alt-metni duymaya gelir"der ve ekler metni evlerinde de okuyabilirler"(Moore, 1984: 56).

Zihinsel tasarı konusunda sistemin önermeleri, diğer alışılagelen oyunculuk yöntemlerini sorgulamayı gerektiriyordu. Stanislavski Sistemi'nin özünde yaşamın dışında hiçbir şey bulunmamaktadır. Yazarın hayal ettiği karakterler sahnede can bulmalıdır. Sistem, bu can buldurma görevini tam anlamıyla yerine getirmek için kurgulanmıştı. Stanislavski, tiyatro dünyasına sistemi sunmadan önce oyuncular kendilerince ya da dönemin yöntem öneren sanatçılarının direktifleri doğrultusunda oyunlarını oynamışlardı. Stanislavski, sistemi oluştururken bu geçmiş deneyimleri ayrıntılı bir şekilde incelemiştir.

> "Fiziksel özelliklere yönelik arayış, karakterin içsel dünyasının derin bir şekilde kavranmasıyla başlamalıdır. Karakterin davranışının bütün mantıksal çizgisi kavranıp hayata geçiridiğinde karaktere özgü fiziksel özellikler daha kolay keşfedilir. Bir karakterin içsel özünün keşfi dışsal özü ima eder. Daha vakti gelmeden dışsal olana gösterilen ilgi oyuncuyu sadece kopya etmeye iter" (Toporkov, 2017: 24-19).

Stanislavski, zihinsel tasarımı sistemin diğer önermeleri ile bütünleşik kullanmanın başarıyı pekiştireceğinin altını çiziyor. Bir oyunun seçilip rollerin oyunculara dağıtılmasının ardından uzun bir yolculuk başlamaktadır. Sistemi uygulayan oyuncu içsel mekanizmasını harekete geçirirken sahnede aksiyon başlamaktadır. Aksiyonel durumu zihinsel tasarıları sayesinde biçimlendiren oyuncu, her yeni oyuna

başlayacağı zaman sistemin öğretilerini yeni rolüne uygulamak için bir önceki yaratı sürecini ortadan kaldıracaktır. Bununla birlikte zihinsel tasarı için gerekli zemini oluşturacaktır. Çalışmaların sonunda sistemin öngördüğü doğallıkta bir oyunculuk sergilemeye çaba gösterecektir.

2.4.4 Duygu Belleği

> "Göz hafızanız unutulmuş bir yer,bir şey veya bir kişiden nasıl bir hayal yaratabilirse,heyacan hafızanızda vaktiyle yaşadığınız duyguları hatırlayabilir. Bu duygular hatırlanamaz gibi görünse de ansızın ileri sürülen kışkırtıcı bir sebep, bir düşünce bildik bir nesne bütün canlılıklarıyla hepsini hafızanızda diriltebilir. Kimi zaman bu heyecanlar eskisi kadar güçlü, kimi zaman daha zayıf, kimi zamanda aynı güçte olmakla birlikte değişik bir kılıkta dirilebilir" (Stanislavski, 1992: 244-245).

Sistem, gözlem yapmayı önerir. Oyuncu hayatın her yerinde çevresinde olup biteni gözlemlemelidir. Bu gözlemler belleğinde bir bölümde bekletilir. Sahnede canlandıracağı karakterin dışsal ve içsel özelliklerini tasarlarken önceden depolanan gözlem belgelerine başvurulur. Çarşıda, pazarda, okulda gidilen her yerde oyuncu bu gözlem bilinci içerisinde hayatını sürdürmektedir. İnsanın beş duyusundan görme duyusu, oran olarak hafızalama konusunda diğer duyuların epey önüne geçmektedir. Duygu belleğinin sürecini oyuncu aşama aşama yaşamaktadır. Toplanan veriler depolanmakta, çalışılan rol kişisinin özellikleri aranırken depodaki tüm veriler eşleşme gözeterek değerlendirilmektedir. Rol için ortaya konulan özellikler sahnede denemeye tabii tutulur. Dışsal ve içsel özellikler daha belirgin olduğundan depolanan veriler hareketlere yakınlaşmaktadır. Bir ayağı aksayan bir satıcının gözlemlenen ve depolanan verisi yaklaşık uygulamalara olanak tanımaktadır. Bu noktada duygu belleğine odaklanıldığında daha spesifik an'dan bir zihinsel kapı açıcı aranır. Satıcının ürünü satarken bağırmasındaki ton duygu belleğini tetikleyen bir etken olabilmektedir.

> "Oyuncu hakiki deneyimler yaşamalıdır,fakat sahneye ait hakiki deneyimler.Stanislavski'nin dediği gibi,sahne üzerinde oyuncu tekrarlanan bir deneyim yaşar "orijinal"bir deneyim değil. Her oyuncu gerçek hayat deneyimi ile sahne üzerindeki bir deneyimin arasındaki farkı bilir, tabii ki oyuncu sahne üzerinde bir deneyim yaşadıysa. Aslında,eğer oyuncular yaşamda olduğu gibi aynı deneyimleri yaşasalardı,karakterin aklını yitirdiği ya da bir cinayetin işlendiği her gösteriden sonra sahne üzeri deliler ve katillerle dolu olurdu.Oyuncunun gündelik hayattaki deneyimleri ve şokları yaşadığı gösterileri sürdürmesi imkansız olurdu. Tam tersine, şunu

biliyoruz ki sahne üzerinde acı çekmeyi başaran oyuncu bundan büyük bir keyif duyar" (Sonia Moore, 2009: 74).

Sistem bir anlamda insan temelli bilimlere dâhil olmaktaydı. Antropolojik olarak insanın geçmişten bugüne seyahatini detaylandırmak, ulaşılmak istenen mesafeyi epeyce kısaltmaktadır. Atalarının duyguları sonraki nesillerin rehberi niteliğindeydi. Oyuncu bu güdüleri sosyal hayatın içinde aramakla görevlidir. Sahneye getirilecek duygusal malzemenin toplanması oldukça zorlu ve uzun bir süreç içerdiğinden, oyuncu her fırsatı değerlendirip gerekli gördüğü her dökümanı arşivlemelidir. (London, 1982: 18)

"Oyuncu kendi imgelemi ile önce soyut 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 de oyun kişisinin gerçeğine katmış, rol-ben yaratmıştır.Bu oyuncunun düşlere dalması anlamına gelmez. Rol-ben, oyuncunun rolünü yaşaması, aynı zamanda onu aklının denetiminde tutmasıdır. Bu denetim, oyun kişisinin seyircininde anlayabileceği bir tavır içinde canlandırılmasını sağlar.Oyuncu bir yandan da bu özü seyirciye iletecektir.Bu bilinçli bir çabadır.ve yürek ile usun işbirliğini gerektirir.Stanislavski oyuncunun bu ölçüde yaratıcı bir oyunculuğu başarması için kendine özgü bir eğitim yöntemi uygulamıştır. Stanislavski yönteminin temelinde nörofizyoloji ve psikoloji biliminin özellikle Pavlov'un bulguları yatmaktadır" (Şener, 1998: 213).

2.4.5 Üstün Amaç

Oyunculuk sanatınını oluşturan temel paydaş yazılı eserlerdir. Yazar farklı türlerde eserler verebileceği gibi tiyatro oyunu da yazabilmektedir. Tiyatro oyunları, roman, öykü, deneme gibi diğer yazınsal türler ile benzerlik gösterse de, diğerlerinden ayrılan en önemli özelliği sahnelebilme ihtimalidir. Bu ihtimal çoğu zaman gerçeklik kazanmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın sosyokültürel gelişim sürecinde yazılı tiyatro oyunları eşzamanlı çoğalmıştır. Sayıları artan tiyatro toplulukları tarafından sahnelenmişlerdir. Bu aşamada oyun yazım teknikleri, sahneleme yaklaşımları ve oyunculuk yöntemleri sürekli bir gelişim içinde olmuştur. Bu noktada Stanislavski Sistemi, yazınsal alanı sahneye taşıma aşamalarına kendi iç disiplininde yenilikler getirmiştir.'' Üstün amaç" bu iç disiplinde oyuncuya rolünü finale taşıma sürecinde bazı önermelerde bulunmaktadır.

> "Dostoyevski, Karamazov Kardeşler'i ömrü boyuncu süren, Allah'ı arama çabası yüzünden yazmak zorunda kaldı. Tolstoy, bütün hayatını benliğini kusurlarındanarıtma yolunda savaşarak tüketti. Anton Chekov, burjuva yaşayışının bayalığı ile uğraştı, bu bayalık çoğunlukla edebi ürünlerinin leit moti'i oldu. Büyük yazarların, bu daha büyük hayati amaçlarının, bir aktörün bütün yaratıcı melekelerini kendine çekme ve bir piyesin yahut bir rolün bütün ayrıntıları ile daha küçük birimlerini içine alma gücünde olduğunu hissedebiliyormusunuz?" (Stanislavski, 1992: 390)

Oyuncu sistem içinde bir rolü ele alırken dikkat edilmesi gereken bazı yönergeler bulunmaktadır. Yazılan tiyatro oyunu, yönetmen ve oyuncu, bu paydaş üreticilerin dramatik yapılı bir eseri bir çizgi doğrultusunda seyirciyle buluşturmaları gerekmektedir. Yazılı eser yönetmen tarafından tüm yönleriyle analiz edilir. Yazarın oyunda söylemek istediklerini içeren bir çizgisi olmalıdır. Bu amaç çizgisi, yönetmen tarafından benimsenip sahne gereklilikleri ile örtüştürülmeli ve üstün amaç çizgisi konusunda fikirsel bir benzeşmeye çaba sarfedilmelidir. Oyuncu ise yazarın üstün amacını bir klavuz gibi kullanmalıdır. Rolünün gerekliliklerini sistemin diğer kuralları içinde ele alırken verili koşulları oyunun finaline taşırken, üstün amacının çizgisinden dışarı çıkmadan seyirciye yansılanması çabası içine girer.(Moore, 2009:83-84).

> "Üstün amaca, bellek yoluyla erişilmez. Bu işiçin sonsuz bir istek,içten eylem gereklidir. Bilinçaltı yaratıcılığı için en güçlü dürtü… Eylem ana çizgisi ve üstün- amaçtır… bunlar sanatımızın en önemli etkenleridir."(Stanislavski, 1984:136)

Sistemin önermeleri temel yasaları birbirleri ile bağlantılıydı. Oyuncu öncelikle oyunun bütününü ele alıyor, rol dağılımı ile beraber sahnede canlandıracağı rolle ilişkisi başlıyordu. Stanislavski tarafından sistem geliştirilmeden önceki uygulamalarda ya da oyunculuk yöntemlerinde içsellik çok az gözlenmekteydi. Stanislavski, gelişimi boyunca yapay, üstünkörü, analizden uzak yöntemlere karşı çıkmıştı. Sistemin önerdiği "üstün amaç" tüm ayrıntıları ile anlaşıldığında oyuncunun rolünü sahneye aktarmasının adeta yol haritasını oluşturmaktaydı. Üstün amaca doğru gidilen sürecin bölümlerinde oyunun giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine bütünsel bozulmayan düz bir hat üzerinden bakarak, fikirde ve eylemde birleşme duygusu önerilmekteydi. Yazarın hayali yönetmenin idaresinde şekilleniyor, sistemi kullanan oyuncu rolüne "üstün amaç" doğrultusunda hedef çizgisini bozmadan diğer paydaşlarıyla aynı hatta yoluna devam ediyordu.

> "Bütün bu uzun çizgiler, kısa kısa çizgilerin birbirleriyle birleşip kaynaşmasından doğmaktadır. Her piyeste, her rolde olan da işte budur. Gerçekte bu çizgiyi hayat çizerse de sahne üzerinde onu gerçeğe benzer biçimde yaratan, yazarın sanatlı hayal kurma melekesidir. Bununla birlikte, yazar, bu çizgileri bize ancak parçalar halinde, kesik kesik verir" (Stanislavski, 1992: 370).

"Küçük çizgilerin hepsi aynı amaca yönelmiş ve ana akımın içinde erimiştir"(Stanislavski, 1992: 397). Stanislavski Sistemi oyunculuk sanatını fiziksel ve psikolojik açılardan ele alan bir yapıdadır. Stanislavski'nin araştırmalarından yaşam ve sahne deneyimlerin edindiği bilgiler sistem çatısının altında yerlerini almaktadır. Stanislavski çalışmaları sırasında yaptığı işe yoğunlaşan disiplinli bir sanatçıydı. Sistemin uygulanmaya başladığı yıllarda öncelikle Rusya'da sonrasında tüm coğrafyalarda etkisi hissedimeye başlamıştı. Özellikle batılı sanatçılar sisteme yoğun ilgi duymuş öğrenmek ve uygulamak için çaba göstermişlerdir. Stanislavski "Fiziksel Aksiyon" diye adlandırdığı ve sistemin temelini oluşturan yöntemini hayatının son yıllarına kadar anlatmaya ve öğretmeye devam etmiştir.

> "Stanislavski bir oyuncuyu eğitirken, onu kendi ustalığıyla donatmakla kalmaz, aynı zamanda ona toplumun bir üyesi olarak sanatına nasıl hizmet edebileceğini göstererek birçok açıdan ruhsal olarak gelişmesinede yardımcı olurdu. "Sanatta kendimizi değil, kendimizde sanatı sevmeliyiz derdi" (Toporkov, 2017: 17)

2.5 Stanislavski Sistemi'ne Rusya'da ve Batıda Yaklaşımlar

Stanislavski yaşadığı döneme damga vurmuştu. Oyunculuk sanatı söz konusu olduğunda hem Rusya'da hem de batıda onun adı geçmeden nitelikli temellerde değerlendirmeler yapılmıyordu. Oyunculuk üzerine bütüncül bir yaklaşım sergilemişti. Ortaya koyduğu sistem dönemi ve geleceği düşünüldüğünde devrim sayılmaktaydı. Stanislavski ile aynı dönemlerde tiyatroda üretimleri olan sanatçılar bazen sistemle çelişse de çoğu zaman ortak paydada birleşmektelerdi.

> "Kuşkusuz, esin kasırgası yaratıcı uçağımızı piste indirmeden bulutlar üzerinde uçurabilir. Sorun şudur ki bu uçuşlar bize bağlı değildir ve ölçüt oluşturmazlar. Zemin hazırlamak, rayları döşemek, yani inanç ve gerçeklik duygusuyla desteklenmiş fiziksel eylemleri yaratmak bizim elimizdedir." (Richards, 2005: 24)

Stanislavski Sistemi kurgulamaya başlamadan önce konservatuardan ayrı kurulan stüdyoda Jerzy Grotowski ile fiziksel eylemler üzerine çalışmalar yapmıştı. Grotovski'nin öncülüğünde çalışmalarını sürdüren stüdyonun çalışmalarına konservatuar yönetimi karışmıyordu. Stanislavski, stüdyoda fiziksel eylemleri deneyimlerken "titreşimler" konusunda Grotovski'den önemli bilgiler edinmişti. Stanislavski'nin çalışmalarının ilk üç yılını kapsayan çalışmalar ona ileride sistemin

gelişiminde oldukça önemli kapılar aralamıştı. Stanislavski'nin döneminde uygulama benzerliği ve sistemsel yaklaşımlar noktasında Grotowski, sistemi onaylayan bir sanatçıydı. Stanislavski, sistemin gelişiminin son on yılında "fiziksel eylemler" çalışmalarına ağırlık vermiştir. Grotovski ise bu fiziksel eylemler için "sistemin incisi" tanımlamasını yapmıştır.(Richards, 2005: 20-21).

"Vestnik teatra'nın son sayısında Moskova Sanat Tiyatrosu'na çeşitli atıflarda bulunurken, tiyatronun kurucusu ve önderi olan, büyük usta Stanislavski'nin prestijini sarsmak gibi bir amacımız yoktu. Moskova'nın tiyatro dünyası cafcaflı bir Pazar yerine dönmüşken, birileri Stanislavski'nin yalnız kişiliğini bu hengamenin üstünde tutacak kadar dar görüşlü olduğumuzu düşünecek olursa bu bizi oldukça üzer"(Meyerhold, 2014: 170).

Vsevolod Meyerhold, Stanislavski ve onun tiyatro anlayışına dair olumlu düşünceler taşıyordu. Her iki sanatçıda Rusya'da yaşamış benzer sosyal ve kültürel yaklaşımlar ile sanat hayatlarına yön vermişlerdi. Meyerhold sisteme ve Stanislavski tarafına pozitif yaklaşıyor, sistemin tiyatro sanatına katkı sağladığını düşünüyordu. Stanislavski'nin aile köklerine bakıldığında kentsoylu ve tüccar oluşu eleştrilere konu olmuştu. Stanislavski içindeki sanat ve sahne aşkı ile sistemini geliştirdiği yolda ailesinin soyadını sahneye daha uyumlu bir forma sokmayı başarmıştı. Sanatçının sosyokültürel bağlarının yaptığı işleri etkilemeyeceğini bilakis gelişim konusunda tetikleyici etken oluşturduğunu Meyerhold'un Stanislavski'ye dair yaklaşımlarında gözlemlenmektedir. Sistemin hayatın içinden gelmesi yapaylıktan uzak olması ve fiziksel eylemler yönteminin Meyerhold tiyatro düşüncesiyle özellikle "Biyomekanik"yöntemiyle örtüşmesi bakış açısının daha olumlu olmasına zemin hazırlamaktaydı. Yaşanan dönemde özellikle Avrupalı sanatçıların sahnelediği oyunlar gözlemlendiğinde, daha dışardan ışıltılı, kof bir anlayış ön plandaydı. Batının tiyatral üretilerindeki "maddesel yaklaşımlar" Rus coğrafyasında genel oyunculuk yaklaşımını oluşturan "ruhsal arayışlar" ile çelişmekteydi. Bu karşılaştırmayı yapmak için dönemin önemli tiyatro yönetmenlerinin sahnelediği eserleri seyrederek yeterli görüşler edinilebiyordu.(Meyerhold, 2014: 170-172)

Stanislavski'nin sistemini olumlayan eleştiren ya da umursamayan tiyatro anlayışları vardı. Rusya'da tiyatro sanatı ile uğraşan dönemin sanatçıları Stalin Dönemi'nin ve Rus toplumsal dinamiklerinin tetikleyici sebepleri doğrultusunda sanat üretmekteydi. Bu bağlamda dönem içinde Rus tiyatro insanları bu ortak sosyal, kültürel ve siyasi atmosferin içinde eserlerini ya da ekollerini sahneye yansılamakta, bu çizgide öğrenciler yetiştirmekteydi. Sanatın evrensel gücü kıtalar arası kültür alışverişini

olanaklı kılmaktaydı. Özellikle sahne sanatlarının insan temelli olması tiyatro sanatının evrensel etkileşimine zemin hazırlıyordu. Bu dönemler içinde kendi ülkesi Almanya'da toplumcu bir bakışla kendince bir ekol olan Bertolt Brecht, tiyatro tarihine sanatsal üretilerileriyle geçmeyi başarmıştı. Brecht, Stanislavski ve eserlerine dair şöyle bir değerlendirme yapıyor;

> "Oyunculuk sanatının bu kadar eksikliğine karşın, büyük oyuncuların belli rolleri ya da sahneleri nasıl oynadıklarını gösteren eli yüzü düzgün birkaç yazı dışında, Rus yönetmeni Stanislavski'nin o çok eski sayılmayacak yapıtı, bu sanat üzerine ele alınmış hemen hemen tek kitaptır diyebiliriz. Yapmacıklıktan uzak doğal bir oynayış üslubuna oyuncunun nasıl kavuşacağını ve birkaç kez oynayışında aynı oyunun nasıl ayakta kalacağını örnekleyen kimi alıştırmalara yer verir"(Brecht, 1994: 8)

Brecht'e göre; yöntemsel olarak Stanislavski Sistemi övgü dolu cümleler haketmektedir. Diğer taraftan Stanislavski'nin sanatı yalnız sanat için yaptığının altını çizer ve eleştirir. Oyuncu için mesleki yolları benzersiz aktaran ve takdir toplayan Stanislavski'nin toplumcu yaklaşım konusunda zayıf kaldığının altını çizer. Sistemin salt karakter ya da sahnelenecek rol'e odaklanması Brecht'in dünya görüşü ile örtüşmemektedir. Brecht'e göre; rolün sahnede inşaası sürecinde içsel ve dışsal etmenlerin kullanımı kadar rol kişisinin yaşadığı çevreyi, toplumu ve bunların getirilerini rolle buluşturması gereklidir. İki büyük dünya savaşının yaşandığı dönemlere denk düşen tarihlerde tiyatro sanatı kendini var eden insanla düşüp yeniden doğrulan bir anlayışla hep gelişim içinde olmuştur. Dönemin şartları doğrultusunda ülkelerin toplumlara dayattığı yaşam biçimleri sanatsal üretilerin zeminini oluşturmuştur.

Stanislavski Sistemi'nin birçok takipçisi olmuştur. Tiyatro oyunları üretildiği coğrafyalardan farklı farklı sahnelere seyahatini sürdürmüş, bu geçişken sanatsal etkileşimler sistemi doğduğu topraklardan çok uzaklara taşımıştır. Özellikle batılı sanatçılar dönemin oyunculuk ekollerini deneyimlemek konusunda disiplinliydi. Amerika Birleşik Devletleri'nde özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında sahne sanatları ve sinema alanlarında hızlı gelişmeler olmuştur. Oyuncular öncelikle tiyatro sahnelerinde kendilerini var etmeyi denemişlerdi. Sinemadaki gelişmeler fırsat yaratmaya başlayınca kamera karşısında oyunculuk sergileyenerin sayıları artmıştı. Birleşik Devletler'de döneminin en itibarlı stüdyosu "Actor Studio" birçok oyuncunun sanatsal yönünü çizmişti. Aktör stüdyonun gelişiminde önemli katkıları olan Lee Strasberg de Stanislavski ekolünü benimseyen batılı sanatçılardan biriydi. Stanislavski Sistemi'nin öğretildiği "American Laboratory Theatre" da birçok ünlü oyuncu ve yönetmen eğitim almış ve buradaki edinimleri doğrultusunda kendi oyunculuk metotlarını oluşturmuşlardır. Lee Strasberg, Stanislavski Sistemi'ni bu laboratuarda deneyimlemiş ve öğrencilerine aynı temelden oluşturduğu metodunu öğretmiştir.

> "Strasberg'e göre Stanislavski Sistemi'nin tamalanmaya ihtiyacı vardır. Ve Metot Oyunculuğu'nun temeli, Stanislavski'nin öğrencisi Vakhtangov'un çalışmalarına yapılan takviyelerle oluşturulmuştur. Strasberg, metot oyunculuğunda yapılan deneylerin Stanislavski'nin bilgi ve çalışmalarından edinilenlerin ötesine geçtiğini söylemiştir" (Özüaydın, 2011: 17).

Strasberg, sistem oyunculuğunun ilk dönemlerini deneyimlemişti. Bu bilgi ve deneyimlerden yola çıkarak objektif değerlendirmeler yapmıştı. Sistem yalnızca teoride kaldığında önemini yitirme tehlikesi yaşıyordu. Stanislavski, sahneyi ve oyunculuğu hayatının merkezine yerleştirmişti. Sahnede deneyimlediği ve üzerinden bir tez oluşturduğu tüm birikimini sürekli tekrarlayan eğitim ve prova süreçlerinin içinde ileriye taşımaktaydı. Stanislavski'nin son on yılını içeren fiziksel eylemler çalışmaları sistemin önceden gözden kaçan ya da gerekliliği ancak anlaşılan bilgiler ve önermeler içermekteydi.

Stanislavski Sistemi'ni Moskova Sanat Tiyatrosu döneminde üçüncü stüdyoda deneyimleyen ve buradan edindiği birikimle New York'ta sanat yaşamını sürdüren Sonia Moore, sistemin her aşamasını tecrübe eden önemli bir sanatçıdır. Stanislavski Sistemi'nin etkili bir oyunculuk yöntemi olduğunu yıllarca çalışmalarını yürüttüğü Amerika Birleşik Devletleri'nde öğrencileriyle paylaşmıştır. Stanislavski'nin ilk dönemlerinde üzerinde durduğu ve uyguladığı sistem ile gelişimini ve arayışını sürdüren sistemin ayrımı konusunda Sonia Moore önemli bir gözlemcidir. Ayrıca sistemin her aşamasının takipçisi ve uygulayıcısı olması sebebiyle ortaya koyduğu görüşler objektif bir temele dayanmaktadır. Moore, sistemi yorumlarken sonuca vardırılmış nihai sonuçlardan kaçınmıştır.

> "Esin, bilinçli yoğun çalışmanın sonucudur;çalışmayı harekete geçiren bir güç değil Stanislavski'nin dediği gibi:Sanatta tesadüflere yer yoktur,yalnızca uzun çaışmaların meyveleri vardır" (Moore, 2009:37).

Stanislavski sahneye giden yolda insan merkezli doğal kaynakların harekete geçirilmesi yöntemi ve binlerce yıllık sahne sanatları deneyimlerinin oluşturduğu hafızayı sisteminde toplamayı başarmıştı. 19.yüzyıl insanın gelişiminde her alanda "hız" kavramının içselleştirdiği bir dönem olmuştu. Bu bağlamda dönemin sanatsal atmosferi dünya genelinde oldukça geçişkendi. Birbiri ardına gelen buluşlar insanın yaşam standardını yükselttiği gibi, daha yeni atılımlarında zemini oluyordu. Böyle bir atmosferde Stanislavski, tiyatro tarihine geçecek oyunculuk sistemini geliştirmeyi sürdürmekteydi. Tiyatroyu diğer sanat dallarından ayıran olgu malzemesinin birebir insan olmasıydı. İnsanın evrende kapladığı alan ve kaldığı süreyle sınırlı bir sanat

anlayışı oyunculuk için kaçınılmazdı. Stanislavski önermeleriyle oyunculuğun sanat tanımına dâhil edilmesinde önemli rol oynamıştır.

BÖLÜM 3: ÇAĞDAŞ OYUNCULUK YÖNTEMLERİ VE UYGULAYICILARI

Araştırmanın izlediği yöntem sorunsal açıdan değerlendirildiğinde, Stanislavski Sistemi'nin yirminci yüzyılda tiyatro sanatına yaptığı katkılar dünyanın her yerinde özellikle oyuncular tarafından takip edilmiş ve uygulanmıştır. Stanislavski, sistemini ileriye taşımak için sanatın soyut niteliğinin alanlarının dışına çıkmıştır. Oyunculuğun kuramsal boyutta öğrenilmesi gereken bir sanat olduğunu kanıtlamanın yollarını aramıştır. Binlerce yıllık bir sanat olan "oyunculuk" her dönemde değişime dönüşüme uğramıştır. Tarih boyunca yazılı tiyatro eserleri birbiri ardındaki yıllarda konusal değişimler göstermezken, sahneleme yöntemleri açısından farklı yollara girdiği görülmüştür. Tragedya ve komedya temelli üretimler her dönemde sahneye koyucuları ve icracıları tarafından değişik açılardan algılanıp sahnelenmiştir. Sosyal ve kültürel yapı her dönemin tiyatro sahnesinde kendini göstermiştir. Bununla beraber siyasi atmosfer özellikle devlet erki sanatı bazı dönemlerde etkisi altına almıştır. Stanislavski'nin sistemini kurguladığı dönemler, Stalin'in baskıcı tutumunun sanatsal üretilere yansıdığı bir döneme denk gelmektedir. Rus tiyatro insanlarının bu baskıcı atmosferde sanatın özgürlüğü için çabaladığı bir ortamda Stanislavski sistemini hem sahnede hem de stüdyolarda öğrenci ve oyuncularıyla deneyimlemeye devam ediyordu. Rusya'daki bu gelişmelere eşzamanlı dünyanın her yerinde oyunculuk sanatına dair çalışmalar devam etmekteydi. Özellikle batılı sanatçılar, oyunculuk sanatı için farklı yaklaşımların peşinden gidiyordu. Kıta Avrupa'sında, Almanya'da Brecht, kendi tiyatro tarzını geliştiren ve sahnede uygulayan bir sanatçıydı. Brecht, "Epik Tiyatro" akımını ortaya çıkardı. Brecht'in oyunculuğa yaklaşımı Stanislavski doğallığı ile örtüşüyordu. Sahnede sözünü söyelerken yaşadığı andan dışarı çıkıp seyirci ile birebir ilişki kuruyordu. "Göstermeci" diye adlandırılan bu yöntemle seyirciye gerçekle yüzleşme önerisi getiriyordu. İllüzyonun dışına çıkılmasıyla, sahnede oynanan oyun ve oyun kişilerinin bir anlamda paralize edilmesi önermeleri yapılıyordu. Oyunculuk yöntemi açısından Brecht, Stanislavski sistemini benimsiyordu. Brecht ve Stanislavski arasındaki oyunculuğa yaklaşımlar dramatik olanın korunması noktasında birbirinden uzaklaşıyordu. Stanislavski, Brecht'in tersine sahnede göstermeci ve politik tutumdan

uzak duruyor, yazılı bir tiyatro oyununda dramatik yapıyı büyük ölçüde koruyor, oyunun seyircide bıraktığı etkiyi önemsiyordu. Bir diğer çağdaş yöntem uygulayıcısı Sonia Moore'du; Rusya'da başlayan sanat hayatına Amerika Birleşik Devletleri'nde devam etmişti. Rusya'da Stanislavski ile sistem üzerine çalışmış, sonra Birleşik Devletler'de çalışmalarını akademik bir platformda birçok öğrencisi ile paylaşmıştı. Sınırlılıklar dâhilinde kalan sanatçıların Stanislavski'nin sistemi ile ilişkilerine ve farklı yanlarına kısaca değindikten sonra, araştırmanın diğer bölümünü oluşturan çağdaş oyunculuk yöntemleri ve uygulayıcılarından Stella Adler, Eric Morris, Peter Brook'un sistem ile ilişkileri ve kendi içlerinde yöntemlerini nasıl ele alıp uyguladıkları gözlemlenmektedir.

> "Metot'un dünya oyuncuları tarafından yaygın olarak kullanıldığı düşünülür. Öyle değil mi? Oysa. Stanislavski metodunun kaynağı Rusya olsa da Rusya'da bile kullanımı sınırlıdır.30'ların başında Lee Strasberg, Stella Adler ve birkaç kişi daha Stanislavski'yle çalışmak, öğretisini öğrenmek amacıyla Rusya'ya gitmişlerdir. Orada yaklaşık iki ay kalmışlar. ve Amerika'ya dönmelerinden kısa süre sonra yeni edinilmiş bilgileriyle, bu ülkede "metot"un temeli olan Group Theatre'ı kurmuşlardır. Group Theatre uzun yıllar ürünler vermiş ve Stanislavski sistemini geliştirerek birçok yapıma imza atmıştır. Zaman içinde Group Theatre dağılınca yerini, Actors Studio,Actors Lab gibi başka gruplara bırakmıştır. Oysa metodun öğretmenleri giderek önplana çıkmışlardır. ve "metot"hem tiyatronun hem de sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir" (Morris, 2012: 24).

Stanislavski hayatı boyunca tiyatral çalışmalarından edindiği kuramsal ya da pratik bilgileri içeren öğretisine "sistem" adını vermişti. Sistem tanımlaması sorgulandığında mekanik analitik çağrışımlar içermekteydi. Sistemin tiyatro gibi soyut alanları olan, insan temelli bir sanatı isimlendirmek için kullanılması sanat çevresi tarafından hem yadırganarak hem de merakla takip edilmekteydi. Sistem deneyseldi. Stanislavski tüm çalışmalarında bilimsel olma çabasındaydı. Öğrencileri ile yaptığı çalışmalarında sebep sonuç ilişkilerine daima değinmişti. Bu açıdan değerlendirildiğinde sistem tiyatro için daha önce benzerine rastlanmayan bir noktadaydı. Dünya genelinde sistemi inceleyen sanatçıların birçoğu benimsiyor ve kendi ülkelerinde; tiyatro ve okullarında deneyimliyorlardı. Sistem temelli yöntemlere özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde "Metot" adı verilmişti. Araştırmanın bir bölümününü oluşturan çağdaş oyunculuk yöntemleri ve uygulayanlar "metot" tanımlamasını yaygın bir şekilde kullanmışlardır.

1.6. Stella Adler

Marlon Brando

> "Bana göre Stella Adler bir oyunculuk öğretmeninden çok daha fazlasıdır. O yaptığı işle bilgilerin en değerlisini sunuyor, kendi kendimizin ve dolayısıyla başkalarının duygusal mekaniğinin doğasını nasıl keşfedeceğimizi bize gösteriyor. O asla, iyi bilinen diğer sözde oyunculuk "metotlarının" yaptığı gibi bayağı sömürülere boyun eğmedi. Sonuç olarak da tiyatro kültürüne yaptığı katkılar büyük ölçüde arka planda kaldı, tanınmadı ve değeri bilinemedi. Bildiğim kadarıyla o, insan davranışlarının usta bir gözlemcisi ve Rus tiyatrosunun en seçkin şahsiyeti olan Konstantin Stanislavski ile çalışmak için Paris'e gitmiş tek Amerikan sanatçısıydı.Ülkeye Stanislavski'nin tekniğinin bilgisini getirmesinin yanı sıra, bu tekniği kendi verdiği eğitime de dahil etti. Bunu yaparken, öğretisinin dünya çapmda tiyatro kültürüne yapacağı etkilerin pek farkında değildi. Dünya'nın neredeyse tüm film yapımcılığı Amerikan filmlerinden, Amerikan filmleri de Stella Adler'in öğretisinden etkilenmiştir. Çok sayıda seveni olan Stella Adler'e bu anlamda çok şey borçluyuz. Stella Adler'e, yaşamıma yaptığı paha biçilmez katkılardan dolayı minnettarım; adımın onunla ve ailesiyle gerek profesyonel, gerekse kişisel bağlamda birlikte anılmasından da kıvanç duyuyorum" (Adler, 2006: 5).

Stella Adler, Amerika Birleşik Devletleri'nin New York eyaletinde 1901 yılında dünyaya gelmiştir. Ailesin'de de oyuncular vardır. Oyuncu Jacop P. Adler'in kızıdır. Kardeşleri de Stella gibi oyunculuğu meslek edinmişlerdi. Stella ilk gençlik dönemi çalışmalarından bahsederken babasının tiyatral hayatında ne denli etkili olduğundan bahsetmektedir. Stella Adler'in oyunculuk kariyerini geliştirirken diğer sanatçılara göre çok şanslıydı. Tiyatro kökenli bir aileye mensuptu. Babası kendisine ve kardeşlerine oyunculuk konusunda ilk eğitimlerini vermişti. Bu temelle mesleki ve eğitim hayatında oyunculuk içerikli bir yol izlemiştir. Adler, New York Üniversitesi'nde okudu. New York'ta kendi adını taşıyan bir oyunculuk okulu kurdu. Okulu 1969'yılında New York Üniversitesi'ne bağlı tiyatro eğitimi veren bir okul halini almıştı. Sonra Los Angeles eyaletinde bir şubesi daha faaliyet gösterdi. Group Theatre'ın kurucularından olan Harold Crulman ile evliydi. Stella, Paris'te beş haftalık bir çalışma dönemi içinde Stanislavski ile sistem üzerine çalışmalar yapmıştı. Bu çalışmalar ileride kendi oyunculuk yönteminin temilini oluşturuyordu. ' Amerika'ya göç eden Richard Bolesleavski ve Maria Ouspenskaya'da Stanislavski'nin sistemiyle yetişen sanatçılardı. Amerika'da American Laboratory Theatre'ı kurmuşlardı. Adler'in bu sanatçılarla çalışması mesleki olarak ona çok şey katmıştı. Bir anlamda Adler hem Stanislavski ile birebir çalışma imkânı bulmuş hem de onun yetiştirdiği öğrencilerle aynı tiyatrolarda çalışmıştı. Stanislavski Sistemi yirminci yüzyılın başından çağımıza gelene kadar bütün tiyatral akımları etkilediğinden Amerikalı sanatçılar için klavuz niteliğindeydi. Özellikle

Amerika'da sürekli gelişen ve yeniyi takip eden oyunculuk alanları sinemanın gelişmeye başlamasıyla sahne ile eşzamanlı iyi oyuncu olabilme kavramı araştırılmaya başlanmıştı. (https://ozlembto.wordpress.com/stella-adler/stella-adler-kimdir/ (Özüaydın, 2011: 169, akt: 07-10-2018).

3.1.1 Stella Adler Yöntemi ve Stanislavski Sistemi

Stanislavski Sistemi tüm dünyada oyunculuk ile ilgili tüm kurumlarda oldukça ilgi gördü. Bu açıdan bakıldığında Stanislavski Sistemi'nin başarılı olduğu düşünülmektedir. Çağdaş oyunculuk yöntemleri, sistem ile karşılaştırmalı incelendiğinde; bugünün oyunculuk anlayışına kuramsal ve pratik analizlerle bir görüş bildirme fikri birincil amaçlar arasında yerini almaktadır. Araştırmanın bu bölümünde Stella Adler özelinde Stanislavski Sistemi'nin değerlendirilmesi ve Stella Adler'in bu doğrultuda kendi yöntemini nasıl kurguladığı incelenmektedir. Stella Adler Amerika'nın en önemli oyuncu ve eğitmenlerinden biri olmuştur. Stanislavski Sistemi'nin Avrupaya gelmesi ile Adler ve bazı sanatçılar sistemle tanışmışlardır. Bu süreçte Amerika'da oyunculuk sanatına dair gelişmeler hızlı bir şekilde devam etmekteydi. Adler, ailesinin oyunculuk kökenli olmasının avantajını kullanarak, kendi oyunculuk yöntemini kariyeri boyunca hazırlamıştır. Sistemle tanışan Adler, ders verdiği öğrencilerine sistemin tanımını yapıyordu. Aktörlük Sanatı adlı kitabında Adler sistemden şöyle bahsetmektedir;

> "Zaman zaman bana gelip "Siz 'Yöntem'i mi öğretiyorsunuz?" ya da "Siz 'Yöntem'in ta kendisi misiniz?" diye soranlar oldu. Stanislavski bizzat gayet tutucu bir eğitmendi; ki bunu kendisiyle çalışma olanağı bulmuş tanıdığım tek kişi kendim olduğum için güvenle söylüyorum. Eğer onun kitabını okursanız bunu göreceksiniz. Ama onun kitabını okumayın, çünkü hiçbir anlamı yok. O hepinizinkinden çok farklı bir kültürden geliyor, o yüzden de pek bir şey anlamayacaksınız. İkinci kitabı ve üçüncü kitabı tamamen bir sesli harfin güzelliği, "es"in ne anlama geldiği ve "es"in nasıl beş milyon farklı anlama gelebileceği üzerinde konuşmakla geçiyor. Olsa olsa kafanız karışacaktır. Kendisi "Yöntem"in sözde yorumuyla uzaktan yakından ilgisi bulunmayan şeylerle fazlasıyla meşguldu. Stanislavski'nin kendi yöntemi vardı. Anlıyormusunuz? Com-media deli'Arte temelli Fransız oyunculuğunu ve İtalyan opera oyunculuğu ekolünü kapsayan bir yöntemdi. Stanislavski için en iyi oyuncu Salvini'ydi; Salvini, "Oyunculuk nedir? Ses, ses ve ses," derdi. Stanislavski de bunu yöntemine dahil etmişti. Yöntem benim aracılığımla bulacağınız bir şey. Ben ondan ilham alan 2 milyon kişiden biriyim. Ama benim bireysel katkım sizi ondan bağımsız kılmak olacak. O andan itibaren de yöntemi kendinizce yeniden formüle edip kendi yolunuzda gitme yetisine kavuşacaksınız" (Adler, 2007: 11).

Stella Adler deneyimlerini aktardığı "Aktörlük Sanatı" adlı kitabında Stanislavski Sistemi'ne dair oldukça net ve kendi yöntemini başkalaştıran bir bölüm yer almakta. Adler yaşadığı ülkenin ünlü aktristi ve eğitmeni olması sebebiyle mesleğinde

hep iyi olanı arayan bir sanatçı olmuş. Sorgulayan problemlere analizle yaklaşan daha doğrusunu arayan bir tavır sergilemiş. Adler sisteme dair görüşlerini tiyatral dayanaklarla beslemekteydi. Stanislavski Sistemi, analitik yanı ağır basan deneysel yöntemlere dayanmaktaydı. Bu açıdan bakıldığında sistemin önermeleri Adler'in yöntemine katkı sunduğunu görmekle birlikte, Adler'in kendi çalışmalarından oluşan birikimleri ile ortaya koyduğu yöntemin Stanislavski Sistemi ile ayrılan ve benzeşen yönleri nelerdi?

Stella Adler Paris'te Stanislavski ile çalışmalar yapıp döndükten sonra sisteme dair yorumlar yapmıştır.

> "Sistem'in ana vurgusunu coşku belleğinden verili koşullara ve fiziksel eylemlere kaydırdığı açıklamasını yapmış, Stanislavski'nin doğru duygunun anahtarının oyunun verili koşullarını bütünüyle anlamakla elde edilebileceğini söylediğini aktarmıştır. Starsberg'le Metot'un temel ilkeleri üzerinde ayrılığa düşmüştür. Adler, kişisel koşullara aşırı vurgu yaparak çoşku belleğini yanlış kullandıklarını; Stanislavski'nin coşku belleğine, ancak hiçbir teknik işe yaramadığında başvurulması gerektiğini söylediğini ifade etmiştir." (Özüaydın, 2011: 17-18)

Stella Adler sistemin temel önermelerini iyi incelemiş bir sanatçıydı. Bununla beraber sistemle buluşmasının ardından Stanislavski Sistemi'ni geliştirmeye devam etmişti. İçsel yöntemleri hem sahnede oyuncularla hem de stüdyolarda öğrencilerle uygulamalı denemelerle senelerce çalışmıştı. İlerleyen zamanlarda "Fizkisel Eylemler" konusunda düşünmeye başlayan Stanislavski Sistemi'ni içsel olduğu kadar fiziksel enstrümanlarla ilerletmeyi başarmıştı. Stella Adler'in öğrencilerine derste Stanislavski Sistemi'ni değerlendirirken, sistemin ilk dönemlerindeki edinimlerle yorum yapmıştı. İçsel yaklaşımları sahnede sistemle deneyimleyen Adler kendi yöntemini öne çıkarmak adına sisteme dair detaylı yaklaşımdan uzak kalmıştır. Adler'in "Aktörlük Sanatı" kitabında yer verdiği sistem yorumuna karşılık son on yılında Stanislavski ile çalışmış Vasili Toporkov'un Stanislavski ile çalıştığı oyunlardan deneyimlerini aktardığı "Stanislavski Prova'da adlı kitaptan örnek'te şu bilgilere yer verilmiş;

> "Özellikle görev bilinciyle hareket eden ve kendini adamış bazı oyuncular ilk provaya tek kelimeyle mükemmel olarak gelirler. Bu eski kafalı yönetmenleri çok hoşnut eder, ama Stanislavski'yi endişelendirirdi. O bir oyuncuya repliklerini çok erken söyletmekten korkardı. Ona göre asıl tehlike repliklerin dilin kaslarına yerleşmesiydi. Repliklerin söyleniş biçimi kassal antremanın bir sonucu olmamalıydı. Bu kaçınılmaz olarak replikleri boş, soğuk ve katı bir hale dönüştürüyordu. Artık hiçbir anlam ifade etmeyip sonsuza dek sabitlenirdi. Eğer oyuncu ilk olarak karmaşık olanı yani yaratıcı aygıtının öteki yönlerini hazırlamadıysa ve çalışmaya metnin kendisi ile başladıysa bu durum yine kaçınılmaz olarak ortaya çıkardı. Diğer yandan eğer samimi amaçların, ihtiyaçların berrak içsel imgelerin, berrak düşüncelerin, bir karakteri yaratmakta kullanılabilecek şeylerin sonucu iseler, replikler her zaman canlı organik, berrak olurdu. Bir oyuncu rolü yaratırken bu unsurlara dikkat etmeliydi."(Toporkov, 2017: 112-113)

Stella Adler kendi yöntemini oluşturduğu yolda birçok birikim ve çalışmanın sonuçlarını sahneye ve öğrencilerine aktarmıştı. Adler'in öğrencileri ile yaptığı derslerin içeriğinde Stanislavski Sistemi'nin uygulanma prensiplerine benzeyen birçok yan vardı. Adler'inde söylediği gibi; Stanislavski'nin önermeleri Amerikalı oyuncuların bir rolü çalışırken başvurabilecekleri bir oyunculuk yöntemiydi. Ama bulundukları coğrafyanın sosyokültürel altyapısı, ekonomisi vb. insan temelli faktörler önem kazanmaktaydı. Adler ve diğer sanatçıların kendi yöntemlerini oluşturmada başvurdukları temel yollar bu faktörlerle uyumlu gelişim sağlamaktaydı. Adler, öğrencileri ile çalışmalarında, yöntemi'ni hayatın içine oldukça doğal alanlara entegre etmişti. "Eylemler"'den bahsettiği bölümlerde, basit, karmaşık ve zor derecenlendirmeler yapıyordu. Eylemlerin meydana gelme süreçleri açısından başlangıçları bazen zorlayabilici olabileceğinden bahsederken, bu zorlanma karakter oluşturulacak bir oyunda başarılı bir performans için kulanılması konusuna dikkat çekiyordu. "Acı çekmek" üzerine öğrencilerine bir kapı aralıyor, bunu farklı zamanlarda farklı atmosfer ve koşullarda değişkenliklerinin rol üzerindeki etkisinden bahsediyordu. "Felsefe Yapmak" "Tavsiyede Bulunmak" İtiraf Etmek" gibi insanla ilgili yaşamın içinden yönlendirmeleri egzersizlerle derslerinde anlatmaktaydı. Bu noktada Stanislavski'nin sisteminin "aksiyon" la ilgili bölümü, Adler'in eylemler'e yaklaşımıyla benzerlik göstermekteydi. (Adler, 2007: 14)

> "Daha karmaşık yapıdaki bir başka eylem ise "itiraf etmek" ya da "açığa vurmak"tır. Kişinin kendisini açığa vurması, iç dünyasını ve en derinlerde sakladığı düşüncelerini sınırlamadan bir başkasına açmasıdır. Bu, tiyatroda sıklıkla karşılaştığımız evrensel bir insani deneyimdir. İtiraf etme güçlü duygularla ilintilidir. Fakat diğer tüm eylem lerde olduğu gibi girişiminiz onları doğrudan ifade etmek olmamalıdır. Bunun aksine eyleme odaklanmak ve eyleme bir tepki olarak duyguların kendiliğinden açığa çıkmasına izin verilmelidir"(Adler, 2007: 14).

Adler, oyunculuk sanatının belli bir düzen içinde sistemli bir eğitim ve yöntemsel yaklaşımlar eşliğinde gelişebileceğini düşünüyordu. Amerika'da oyunculuk sanatında önemli bir ailenin mensubu olmanın vermiş olduğu sorumluluk duygusu ile çalışmalarını titizlikle yürütüyordu. Stanislavski Sistemi ile tanışan batılı sanatçılar dönemin şartlarında sistemi temel alıp sürekli geliştirme çabasında olmuşlardı. Adler de yaşadığı dönemin en önemli oyunculuk öğretmenlerinden biriydi. Tiyatro ve sinema oyuncularının eğitim sözkonusu olduğunda ilk aklına gelen isimlerin başında Stella Adler de vardı. Adler, sistemi temel alarak, kendi yöntemini oluşturmuştu. Aile geleneğinden profesyonel meslek hayatına yansıyan bazı yaklaşımları zamanla yönteminin içinde geliştirmişti. Oyunculuk sanatının

özünde olan; önceki deneyimleri taklit etme üzerine kurulu basit mantığı, Adler hem kuramsal hem de pratik olarak uygulamıştı. Duyularla ilgili çalışma sistemde olduğu gibi Adler'in yönteminde de mevcuttu. Derslerinde öğrencileriyle keyifli bir sohbet atmosferinde bilgiler paylaşan bir tutumu vardı. Gözlem oyunculuk sanatının temel gerekliliklerindendir. Hayatı tüm ayrıntılarıyla gözlemek temel kuraldır. Adler'in gözleme verdiği değer derslerine yansımıştı.

> "Her şeyi gözleyip hem beğendiğiniz ve hem beğenmediğiniz yönlerini not alma alışkanlığı edinmenizi istiyorum. Bunu her gün yapmanızı istiyorum. Hatta hemen burada başlayabiliriz. Bayan Adler'in elbisesinin rengini beğendim. Küpelerini beğenmedim, biraz kaba duruyorlar. İlk sıradaki çocuğun elindeki deri çantayı beğendim.Birkaç hafta sonra beğendiklerinizi neden beğendiğinizi de belirtmenizi istiyorum. Kırık kaldırımları çekici bulduğunuz için sevdiğinizi, ya da her şeyin kendine özgü bir şekli olması gerektiğini düşündüğünüz için sevmediğinizi görebilirsiniz. Algılarınız ve zevkleriniz hakkında bazı ayrıntılar keşfetmeye başlayacaksınız. Bu hafta göreceğiniz on beyaz, on mavi ve on kırmızı nesne ge tirmenizi istiyorum. Örneğin şu kızın üzerindeki süveter gibi kırmızı, ya da şu çocuğun sandalyesinin altına yerleştirdiği kitap gibi mavi. Her şeyin ötesinde başka birşey vardır: Oyuncunun gözleri. Gördüğünde ayrıntıları görür, genelleme yapmaz. Dikkatli olmalı, bir yarış arabasının kırmızısı, amber çiçeğinin kırmızısı, ya da kanın kırmızısı gibi farklı kırmızılar arasındaki farkları görebilmeli. Bunlar üç ayrı kırmızıdır ve üç farklı anlama gelirler"(Adler, 2006: 23).

Adler gözlem konusuna oldukça önem veriyordu. Sistemin gözlem konusunda önermeleri bu bağlamda yol göstericiydi. Sistemin "Nerede? Kiminle? Ne için?" sorularına her eylemde yanıt aramak gerekiyordu. Bu soruların cevaplarının altını doldurmanın yolu verili olay örgüsünü iyi bir gözlem süreci ile buluşturmak ve içsel dinamikleri devreye sokmaktı. Adler sistemin işleyiş mantığını kendince bir yorumun içine başarıyla entegre etmişti. Öğrencilerine verdiği ödevlerde hep açık bir tutum sergiliyordu. Sahnede hangi oyundan hangi parça çalışılacaksa o oyuna göre örneklemeler yapıyordu. Adler'in yöntemi hayatın her anından besleniyordu. Bu doğallık çerçevesinde öğrencileriyle uyum içerinde başarı odaklı çalışmalar yapıyordu. Adler'in Stanislavski Sistemi ile doğru orantılı bir yöntem uygulaması oyunculuk sanatının soyut ve görece yanlarının bilimsel yöntemlere dönüştüğünün göstergesiydi. Stanislavski sanat yaşantısı boyunca görecelikle savaşmış deneyin önemini hep öne çıkarmıştı. Oyuncunun bir enstrüman gibi görülebileceği gerçeği ortaya çıkmıştı. Basit bir müzik aletinin bile kulağa hoş gelecek sesler çıkarmasının bile bir yöntemi olduğuna göre, insan gibi mükemmel tasarlanmış bir varlık belli bir sistem içinde ve disiplinle çalışarak ve öne sürülen kuralları uygulayarak bedeninden yanıtlar almaya başlaması kaçınılmaz olacaktı. Bu basit karşılaştırma, oyunculuk

yöntemlerinin uygulayıcıları, Stanislavski ve diğer sanatçıların ana prensiplerinden birini oluştuşturmaktaydı.

> "Rol, oyuncunun, canlandırdığı karakterin sahne üzerindeki her anında ne yaptığını ve onu niye yaptığını somut olarak bildiği zaman hazır hale gelir. Eylemler insanın tinsel yaşamını somutlaştırır ve seyirciye karakterin alışkanlıkları, ruh durumu ve beğenileri ile ilgili bilgi verir. Oyuncu her bir karakter için biricik olan, bireysel bir eylemler mantığı yaratmalıdır. Her eylemde herkes için ortak olan nesnel olan birşeyler vardır, fakat aynı zamanda her bir kişinin eylemlerinin mantığı bireyseldir ve sadece onun için doğrudur. Örneğin temiz hava almak istiyorsak, pencereyi açabiliriz. Fakat insanların geçmişi ve eğilimleri farklılaştığı için farklı insanlar bir pencereyi farklı şekillerde açacaklardır. Bir insanın içsel yaşamının her bir hareketi, o kişinin çevresinde olanlara karşı verdiği her tepki biriciktir. Eylemlerin her karakter için doğru tanımlanması oyuncunun sezgileri ile değil, oyuncunun yazarın niyetiyle ilgili derinlikli analizi ve karakterin en karakteristik ve tipik özelliğini seçme kabiliyetine göre belirlenecektir"(Moore, 2009: 92-93).

Adler'in gözlem konusunda yaklaşımı Stanislavski Sistemi'yle karşılaştırıldığında aynı kaynaktan oluştukları görünmektedir. Oyuncunun beden eğitimi ve verili koşulların analizi, sahneye yansımaları ve sahnedeki eylemlerin hayatın bir kopyasının olmasıda "sistem"'le neredeyse aynı önermeleri içeriyordu. Adler, sahne çalışmaları esnasında öğrencilerine verdiği somut örneklerle yöntemi yalın bir şekilde anlatmaktaydı. Sahne de kullanılan her eşyanın bir amaç taşıdığını öğrencilerine anlatırken, sahnede kullanılan her dekor veya aksesuarın anlamlandırılması gerekliliğinin altını çiziyordu. Bir oyun çalışılırken yazarın yarattığı dünyaya hizmet edecek tüm unsurlar sahnede yerlerini almalıdır. Yönetmenin bu dünyaya ilişkin yeni bir önerme getirmesi yazarın yarattığı dünyayı bozmayacak aksine katkı sağlayacaktır. Bu aşamada oyuncunun görevi verili koşulları iyi analiz etmek olacaktır. Oyuna bütünsel yaklaşımdan sonra role odaklanma süreci devreye girecektir. Bu süreç oyuncunun kendi sanatını net argümanlarla ortaya koyma süreci olmalıdır. Rolün içsel analizleri kadar dış verili koşullar incelenmelidir. Sahnede bulunan nesnelerin herbirinin amaçları olmalı ve nesneler oyunun gelişim çizgisi doğrultusunda oyuncunun destekleyici ekipmanları olmalıdır.

> "Oyunculuk soyut bir eylem değildir. Oyuncu haşır neşir olduğu herşeyi gerçeğe dönüştürmelidir. Eğer sahnede bir sandalye varsa o sandalye benim dikkatimin odağı haline gelmeli ki soyut bir nesne olarak kalmasın, benimle arasında ilişki bulunan bir nesneye dönüşsün"(Adler, 2006: 30).

Stella Adler'in verdiği bu sandalye örneğinde olduğu gibi sahnede bulunan yardımcı unsurların oyuncu ile ilişkileri, rolün bütünün içinde doğallaşması için gerekli bir yöntemdir. Sahne üzerinde bulunan tüm dekor, aksesuar, obje vb.

oyunun ana unsurlarını oluşturmaktadır. Oyuncu sahneye çıkmadan bu unsurları etüt etmelidir. Sahnede oyuncu ile bir başka oyuncunun ilişkisi seyirci tarafından özdeşleştirilip birbirinden farklı seyir yorumu yapılabilmektedir. Benzer bir seyirci yaklaşımı cansız unsurlar içinde geçerlidir. Bir dekorun biçimi, rengi sahnede kapladığı alan seyircinin seyir alanı içinde değerlendirilir. Bu noktada oyuncu oturduğu koltuğa veya tırmandığı ahşap merdivene bir anlam yüklemek zorundadır. Bu önerme, rolü verili koşullarla içiçe geçirip hayatın gerçek bir anının doğallığına taşımanın yolunu göstermektedir. Adler'in yöntemi ve Stanislavski sistemi aynı çizgide biçimlenen oyunculuk sanatı yöntemleriydi. Stanislavski'nin uzun çabalarının sonucu geliştirdiği "sistem" Rusya'da ve oyunculuk sanatının varolduğu tüm coğrafyalarda ilgi ile ele alınmıştı. Adler tiyatro kökenli bir ailede büyümesinin avantajını kullanmıştı. Stanislavski ile tanışmadan önce babasının öğretileri ile oyunculuk konusunda belli bir aşamaya ulaşmıştı. Dünyada sosyal ve kültürel çeşitlilik arttıkça sanat alanındaki tüm fikirler daha fazla insana ulaşmaya başlamıştı. Bu evrenselleşme sürecinde, oyunculuk sanatıda her ülkede gelişmişti. Oyunculuk sanatı ortak bir temelden besleniyordu. Bu bağlamda Stanislavski, deneyimlerini sürekli geliştirerek paylaştı. Adler ise yöntemi konusunda benzer bir tutum sergilemişti. Stanislavski Sistemi'ne bütünsel bakıldığında sistemi, benimsemiş ama kendi yöntemini oluşturma ve geliştirme aşamasında eleştiriden ve yeni bakış açılarından çekinmemişti. Her iki sanatçı da kendi dönemlerinde oyunculuk sanatı konusunda iz bırakmışlardır. Günümüzde hem oyunculuk okullarında hem de profesyonel oyunculuk alanlarında "Stanislavski Sistemi" ve "Adler Yöntemi" deneyimlenmeye devam etmektedir.

3.1.2 Stella Adler ve Yöntemin Uygulaması

> "Bir bakıma oyunculuk çok basittir. Bir şeyi yapmaktan, mümkün olduğu kadar sahici bir biçimde yapmaktan ibarettir. İşi zorlaştıransa bu eylemleri sahnede yapıyor olmamız ve daima o platforma layık olmak zorunda oluşumuzdur. O platform, o kahrolası platform sizi esir alır. Yaptığınız herşeye bir ağırlık, bir önem kazandırır. Burada yürürsem sadece yürüyorumdur. Ama sahnede, o platformda yürüyorsam, beni izleyen herkes bilir ki o yürüyüşün özel bir anlam ve önemi vardır. Kendinize sormanız gereken ilk sorulardan biri, o platformda nasıl görünmek istediğinizdir. En iyi halinizle mi görünmek istersiniz? Konuştuğunuzda, en iyi şekilde konuşmak mı istersiniz?" (Stella, 2006: 47)

Stella Adler Amerika'nın en önemli yöntem "metot" eğitmenlerinden olmayı başarmıştır. Oyunculuk sanatının yaygınlaşmaya ve üzerinde daha teknik açıdan yaklaşılmaya başladığı yıllarda Adler gibi oyunculuk eğitimi ile ilgili sanatçı sayısı çok fazla değildi. Sanayi Devrimi ile birlikte küresel yaklaşımlar kıtaları ve kültürleri birbirine yaklaştırmıştı. Oyunculuk sanatı yapısı gereği insan odaklı bir sanat olduğundan her coğrafyada ilgi görmüştü. Oyunculuğa sanat tanımlamasının yapılabilmesi bir bakıma ortaya konulan eserin varlığı özgünlüğü ile doğru orantılıydı. Uzun dönemler tiyatro sanatının yazarlıktan ibaret olduğu savunuldu. Yazılı eser nihai sonuç olarak değerlendiriliyordu. Yönetmen ve oyuncunun üretileri yok sayılmasada yardımcı etkenler olarak tanımlanmaktaydı. Oyunculuk sanatının gelişiminde tetikleyici ana unsur, soyut kavramların bilimsel yaklaşımlarla daha deneysel dayanaklara tutunmaya çalışması eylemi olmuştur. Bu çalışmalar Rusya'da Stanislavski, Grotowski, Meyerhold; Batı'da Brecht gibi deneysel yaklaşan sanatçıların çabalarıyla geniş bir alana yayılmayı başardı. Stanislavski'yi bu noktada öne çıkaran etken daha liberal bir sanat politikasına sahip olmasıydı. Oyunculuk sistemini kendi sınırları dışına taşırken yalnızca sanatın evrensel yasalarına bağlı kalmıştı. Adler diğer yöntemciler gibi Amerika'da oyunculuk sanatında adından söz ettirecek çeşitli stüdyolarda birçok aktör ve aktrist yetiştirdi. Sinema sanatının tiyatroya oranla daha geniş kitlelere hitap edebilme gücünü kullanarak, yetiştirdiği oyuncuların birçoğu döneminde film yıldızı olmuştur. Adler, yöntemi uygulayan öğrencilerinin popülerliği sayesinde büyük ün kazanmıştır. Adler, yöntemini derslerinde basit sıradan fakat ilgi çekici örneklerin içine yerleştirmiştir. Duyu çalışmaları Adler'in yönteminde önemli bir yer tutmaktadır. Sahnede yaşanmış gerçek hikâyelerden örnekler vermektedir. Bu örnekler doğrultusunda öğrencileri ile egzersizler yapıyordu. Cansız nesnelerle ilişkiler çalışmasında öğrencileriyle şu örneği paylaşmıştır;

> "Her eylemin kendine özgü hazırlıkları, kendine özgü istemleri ve gerekleri vardır. Bir şişeyi yerinden kaldırmak için o şişeyi kaldırma işinin nasıl yapılacağım kendinize sormalı, üzerinde en az yirmi dakika çalışmalısınız. Şişeyi doluyken de boşken de kaldırmalısınız. Kaslarınız hareketler zincirini harfiyen ezberleyene kadar tekrarlamaksınız bunu"(Stella Adler, 2006: 52).

Sahne ile gerçek yaşantının arasında normal şartlarda oldukça farklı ayrıntılar olduğunu varsayan bir oyuncu düşünce yöntemini değiştirmelidir. Çünkü ortada "hayatın aynası" diye adlandırılan bir sanat dalı vardır. Oyuncu, tarafından oynanacak

sahneyi seyirciye yaşamın izdüşümü şeklinde sunmayı vadediyordur. Adler'in yönteminde duyu çalışmaları önemli bir yerde durmaktaydı. Temelde her oyuncunun yeni bir role hazırlanması aşamasında verili unsurları iyi değerlendirmesi gerektiğinden bahsediyordu. Boş bir sahne ve sahnede yalnız bir aktör üzerinden denemeler yapıyordu. Duyu çalışmasının amaca ulaşması için oyuncular hayal güçlerini her zaman aktif bulundurmalıdırlar. Olmayan bir nesneyi sahnede varmış gibi oynamak için hayal gücü çalışmaları oldukça önemlidir. Adler öğrencilerine olmayan nesne çalışmalarını yaptırmaktaydı. Nesnelerin kapladığı alan, şekilleri, malzemeleri vb. bilgileri toplayan oyuncu bu bilgiler ışığında eylemi doğal kılmak için çaba sarf edecektir. Sahnenin ortasında bir kaya parçasını kaldırma egzersizi gibi, bu görece egzersizin öncelikli ölçüleri sahnede uygulayan oyuncuya aittir. Gözlem yapmanın önemini unutmadan hayal gücünü iyi kullanan ve duyu çalışmalarını iyi algılamış bir oyuncunun kaya parçası ile kuracağı ilişki her açıdan seyirci için doğal olacaktır. Adler, yönteminde temelde birçok oyunculuk önermesinin temelini oluşturacak ana hatlara sadık kalan bir sanatçıydı. Hayatın her alanı oyunculuğun özel alanı olduğunu öne süren bir yöntemi vardır. Oyuncuların heryerde algıları açık gezen canlılar olması gerekliliğini öne sürüyordu. "Duyu Çalışmaları", "Hayal Gücü", "Gözlem" çalışmalarının temelinde önemli bir yer kaplıyordu. Yıllardır hem kendi oyunculuk pratiğinin hem de geniş araştırmalarından edindiği deneyimi yönteminin içine aktararak öğrencilerine nasıl daha iyi oyuncu olunur? Sorusunun cevaplarını aramayı gösteriyordu. Adler'in hayatın içinden oyunculuğa dair verdiği başka bir örnek;

> "Gözlem yapmanın en sık kullanılan, en sanatsal olmayan yöntemi benim "Hesaba yatırmak" diye tabir ettiğim olaydır. Bu yöntemde sadece soğuk gerçekler ve nesneler vardır. Elinde bir deste banknot tutan birisine, "Elinde ne var?" diye sorduğunuzda, "Beş, on, onbeş, yirmi, otuz, evet, otuz dolar nakit param var," diye, manavda ne gördüğünü sorduğunuzda da "Üzüm, armut ve muz," diye yanıtlıyorsa, ondan tam bir hesap adamı olur. Ama iyi bir oyuncu olmaz, çünkü o her şeyi muhasebeci gözüyle gören biridir. Nesnelerin sizinle konuşmanıza, ne gördüğünüzü aklınıza kaydetmesine izin vermelisiniz. Eğer elinde banknotları tutan adam, "Elimde oldukça kirlenmiş banknotlar var. Belki temizleriyle değiştirebiliriz," diyorsa, meyveler konusunda da, "Çok lezzetli ve büyük ama bir o kadar da pahalı görünen armutlar ve uzun, tatlı Malağa üzümleri gördüm. Ayrıca minik yeşil olanlarından da vardı, hani şu yarım kilo yiyebildiklerinizden. Üstelik de çok ucuzlar!" şeklinde yanıt veriyorsa, işte bu oyuncunun yapması gerekendir "(Adler, 2006: 54-55).

Adler'in hayatın içinden verdiği örnekler öğrencilerinin sahnede çalışacakları roller için yol haritası oluşturmaktaydı. Önce insandan yola çıkan Adler, oyuncunun çevresindeki koşulları incelemesi gerekliliğinden bahsediyor, oyuncu için sıradan sayılabilecek her anın içinde, ileride sahnede kullanılacak malzemelerin ve

ayrıntıların farkında olunması gerekliliğinin altını çiziyor. Adler, dışardan toplanan tüm bilgilerin adeta hassas bir filitreleme işleminden geçerek sahnede kullanabilecek hale getirilmesinden bahsederken, aslında uzun yıllardır deneyimlenen diğer oyunculuk yöntemi çalışması yapan sanatçılarında benzer yaklaşımlarda önermeler ortaya koyduğu doğal koşullar sürecini öğrencilerine aktarmaktaydı. Bu koşulların araştırılması oyunculuk sanatına yol gösterici bilgiler sağlamıştır.“oyuncu önce (günlük yaşamdaki) kendi yapma biçimlerini görmelidir ki bu “yapışları”(eylemleri) daha sonra sahnede bilinçli olarak kurabilsin”(Richards, 2005: 142)

Eylem konusu oyunculuk sanatının omurgasını oluşturmaktadır. Thomas Richard’ın çalışmasında örneklediği gibi oyuncu öncelikle kendi yaşamına odaklanarak derin bir bakış açısı edinmelidir. Oyuncu için sahnede bir eylem içinde olma sürecinin öncesi konusunda “sistem”’in ve Adler Yöntemi’nin önermeleri aynı kaynaktan oluşmaktadır. Oyuncu hassas bir hissetme yöntemi edinmeli kendini merkeze alarak bu noktadan dış dünyayı tüm ayrıntılarıyla algılamalıdır. Sürecin tüm aşamaları belleğinde yer edinirken bu eylemler sahnede denendiğinde gerçeği ile yakınlaştığı görülecektir.

> “Oyuncu olarak, bir çocuktaki kendini inandırma kapasitesi biz de de vardır. Bir çocuk hoplayıp zıplarken bacakları arasında olan tahta çubuğun bir at olduğuna inanır. Oyunculuğun temel unsuru da işte budur: Çocuğun çubuğun bir at olduğuna olan inancı. Bir oyuncu olarak siz bu duygudan sorumlusunuz”(Adler, 2006: 70).

Eylemlerdeki netlik gözlemle beslenen hayal gücü oyuncuya sahnede verili koşulları doğallaştırma imkânı tanıyacaktır. Adler, oyunculuk yöntemini anlatırken sık sık yanlış oyunculuk tekniklerinden bahsetmektedir. Sahnede abartılı olan tüm eylemler seyirci tarafından farkedilecektir. Kaba, yapmacık oyunculuk anlayışına karşı çıkan Adler Yöntemi’ni bu yanlış alışkanlıklardan kurtulmak için kullanırken, diğer yandan oyunculuk sanatıyla henüz tanışan adayların bu tür yanlış alışkanlıklar edinmesini engellemek için çaba sarfetmekteydi. Stanislavski Sistemi de benzer sebepler doğrultusunda ortaya çıkmıştı. Araştırmanın çağdaş oyunculuk yöntemi uygulayıcılarının incelendiği bu bölümünde; Stanislavski ile bizzat çalışma olanağı bulan ve sistemi kendi yöntemi ile başarılı bir biçimde buluşturarak oyunculuk sanatında ekol olmuş Stella Adler, oyunculuk hayatı ve öğretilerini değerlendiriliyor. Adler Yöntemi, çağdaş oyunculuk yöntemlerine dâhil edilen bir yöntem olmuştur. Bununla birlikte Stella Adler’in uzun yıllara yayılan çalışmaları, oyunculuk yöntemleri

sözkonusu olduğunda öne çıkmamaktadır. Adler'in yöntemi sayesinde kariyerlerini zirveye taşımış birçok oyuncu hala Adler'in oyunculuk öğretilerinden övgü ile bahsetmektedirler. Stanislavski Sistemi'ni Stella Adler'in oyunculuğa bakışı ve yılların deneyimi ile oluşturduğu yöntemi ile karşılaştırdığımızda, Adler'in yönteminin Stanislavski Sistemi'nin temeli üzerine kurgulandığını gözlemliyoruz. Adler'in oyunculuk konusunda ayrı bir ekol olmaya gayret etmediğini gözlemliyoruz. Adler, aile geleneğinden gelen tecrübeleriyle kendi mesleki deneyimlerini sahneye ve öğrencilerine aktaran bir sanatçı profili çizmektedir. Adler ve diğer batılı oyunculuk eğitimi veren sanatçılar o dönemde tiyatral edinimlerini kendi bakış açılarında bir düzen içinde sahneye ve öğrencilerine aktarmışlardır. Bu aktarımlar genel tanımlamayla "metot" adını almıştı. Adler'in oyunculuk yöntemini deneyimleyen tiyatro ve sinema oyuncuları mesleki kariyerlerinde iyi yerler edinmişlerdir. Araştırmanın bir sonraki bölümünde çağdaş oyunculuk yöntemleri konusunda kendisine önemli bir yer edinen Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışmalarını sürdüren Eric Morris'i ele alınıyor.

3.2 Eric Morris

Eric Morris 1931 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde dünyaya geldi. Babası Rusya'dan Amerika'ya göç eden bir Rus Yahudisi'ydi. Morris'in babası çiftçilik yapıyordu. Orta sınıf göçmen Amerikalı bir aileydi. Eric Morris lise eğitiminden sonra tiyatro eğitimi aldı. İkinci dünya savaşının ardından sanatsal faaliyetlerin hız kazanmasıyla, oyunculuk sanatında diğer atılım yapan sanatçılar gibi Eric Morris de çalışmalarını öğrencileri ile paylaşmaya başladı. Morris'in altyapısında da Stanislavski Sistemi gözlenmekteydi. Ama kendi tekniğini oluşturma aşamasında diğerlerine göre daha farklı bir yol izliyordu. Psikiyatri temelli bir yaklaşım içinde çalışıyordu. Ünlü Psikiyatr "Carl Gustav Yung" insan kişilikleri konulu araştırmalarını incelemiş, insana ait alt benlikler'i Jung'un araştırmalarından derlemiştir. Morris bu içsel araştırmalardan sonra edindiklerini, oyunculukla ilintili bir forma sokarak kendi tekniğini hayata geçirmiştir. Sosyal bilimlerdeki gelişmeler oyunculuk yöntemleri üzerine çalışan sanatçıların çalışmalarında daha fazla yol gösterici olamaya başlamıştı. Birçok alanda yeni buluşlar ardı ardına geliyordu. Böyle bir atmosferde oyunculuk sanatı disiplinlerarası çalışma yolları bulmuştu. Bu çok disiplinlilik Eric Morris'in oyunculuğa yeni boyut kazandırmasına yardım etmiştir. Araştırmanın bu bölümünde Stanisklavski

Sistemi'nin, Eric Morris oyunculuk yöntemi içinde nerede ve ne kapsamda yer aldığını inceleniyor. Morris'in Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan ve tüm dünyada ilgi ile takip edilen yönteminin ayrıntıları, kendi yazmış olduğu "Rol Yapmayın Lütfen" ve "Fütursuz Oyunculuk" adlı kitapları ve etrafındaki ilgili kaynak taramalarıyla aktarılıyor.

3.2.1 Olma

> "Oyunculuk sahne üzerinde hakiki gerçekliklerin yaratılması sanatıdır.Herhangibir malzeme üzerinde oyuncunun temel sorusu, "Gerçek nedir, bunu kendim-e/de nasıl gerçek kılabilirim?" olmalıdır.Böylesi bir sorudan kaynaklanan oyunculuk öğreniminde oyuncu kendini hem sahne üzerinde hem de sahne dışında bütünüyle keşfeder.Bu kitaptaki alıştırmalar da sizden hep yaşama ile oynamanın bütünleşmesini isteyecektir. Burada sözü edilen bir yaşama biçimidir; yalnızca bir çalışma biçimi değil. Öğretmenliğimin ilk yıllarında oyunculuğu, Stanislavski Metodundan türetilmiş tekniklere harfi harfine bağlı kalarak öğrettim. Gerçekliklerin sahne üzerinde yaratılmasına yaklaşımım ise Duyu Belleği, Duygu Belleği, Görev seçimleri gibi teknikleri kapsıyordu. Yine bu dönemde, bazı oyuncuların bu metodu kullanarak sonuç aldıklarını gördüm. Yetenekli olmalarına karşın bazı oyuncuların ise hiç yararlanamadıklarını fark ettim. "Metot" onların işine yaramıyordu. Hatta "Metot'tan yarar gören oyuncuların bile ulaşamadıkları çok geniş alanlar kalıyor, çalışmaları genellikle klinik ya da akademik nitelikli sonuçlara varıyordu. "Metot'tan bütünüyle kuşku duymaya başladım. Bazı usta oyunculuk öğretmenlerinin "Metot"u yalnızca yüzde ikisinin kullanabildiğine ilişkin karamsar saptamalarına inanır olmuştum. Kaldı ki bir oyuncu olarak kendi çalışmalarımda da istediğim başarıya ulaşamamış, sonuçları açısından hayal kırıklığına uğramıştım. İşte o sıralarda aynı teknik nasıl herkesin işine yarayabilir, kim bir başkasının aynısıdır. gibi sorular sormaya başladım. Hepimizin değişik korkuları, değişik ket vurmaları, değişik kaygıları var ve doğaldır ki hepimiz değişik bir geçmişe sahibiz. Oyuncular niçin kendilerinden kişisel olarak söz etmekten korkuyorlar? Niçin oyunculuk öğrenmeleri oyunculuktaki kişisel etmenleri tartışmaktan kaçıyorlar? Herkes niçin bu denli gizlilik dolu?"(Morris, 2012: 11-12)

Eric Morris, kendi yönteminin gelişim aşamalarına dair açıklamalarında, oyunculuk sanatına Stanislavski Sistemi ile başladığından bahsetmektedir. Sistemin geniş bir alana yayılması ile beraber sistemi takip eden sanatçıların sayısıda hızla artmaktaydı. Eric Morris diğer oyunculuk öğretmenleri gibi kendi yöntemleri için uzun ve deneysel çalışmalar yürütmüştü. Deneyimlerinden edindindiklerini değerlendirdiğinde Stanislavski Sistemi'ni eleştiren Eric Morris, fayda açısından düşük yüzdeli bir yöntem olduğu kanaatine varmıştı. Kendi sanatsal yaklaşımlarıda bu saptamaları yaptıktan sonra değişmişti. Oyunculuk konusunda bugün dünyaca tanınan aktör ve aktristlerin dikkatini çekecek metodunu uzun çalışmalar süresince ortaya koyacaktı. Eric Morris Metot'u ve Stanislavski Sistemi'ni karşılaştırdığımızda temelde bazı benzerlikler olsa da metot birçok yönden kendine farklı bir çizgi oluşturmuştu. Eric Morris çalışmalarını çok farklı gruplarla ve bireysel çalışmalarla devam ettiriyordu.

Onun yönteminde öne çıkan ayrıntı kişisel oyunculuk deneyimleriydi. Stanislavski Sistem'inde genel kurallar geçerli iken Eric Morris oyunculuk sanatının herkes için farklı açılardan değerlendirilmesi gereken bir sanat olduğunu savunuyordu. Derslerini, her öğrenciye ayrı ayrı kişisel ihtiyaçları doğrultusunda ve kişisel bakış açıları geliştirmeleri için uygulama ve tekniklerle işliyordu. Yapılan alıştırmalar, o alıştırmayı deneyimleyen öğrencinin adını almaktaydı. Eric Morris'in "Olma" ve "Rol Yapma" eylemleri üzerine yoğunlaştırdığı öğrencileri, yöntemi kavramaya başladıkça rol yapma eylemini terk ederek "olma" ya doğru geçiş yapıyorlardı.

> "OLMA, kişinin içindeyken içsel ve dışsal uyaranlardan etkilendiği, organik bir anbean temelinde duygularını ifade ederek tepki verdiği, bir başından geçirme ve davranma durumudur. OLMA kişinin yaratıcı bir sanatçı olarak kişiliğinin çok daha fazla yüzünü kullanılabilir hale getirdiği bir yaşam durumudur."(Morris, 2012: 21)

"OLMA" kavramı Eric Morris'in yönteminin bir bölümünü oluşturmaktaydı. Eski tür oyunculuk yaklaşımlarını eleştiren bir yapıda oyuncunun farkındalığı üzerine yoğunlaşan bir teknik uyguluyordu. "OLMA" kavramını oyunculuğun yapısal formu üzerinden değerlendirildiğinde içsel ve dışsal deneyimlerin o "an" a ilişkin bıraktığı izleri takip edildiğinin farkına varılmaktadır. Oyuncuların bir rol çalışmaya karar verdiklerinde yazarın ürettiği öykünün içinde yer alan tüm durumlar bu rol çalışmasının alanına dâhil olmaktadır. Oyuncu, hazırlandığı rol arasında detaylı bir bağlantı çalışması sürdürür. Verili koşulları inceleyen oyuncu mekânsal ayrıntıları gözeterek ve kendi yaşam pratiğinden yola çıkarak özdeş yanları aramaktadır. Çalışacağı karakterin tüm ayrıntılarını ortaya koymak birinci koşulu oluşturur. Mekân ve zaman içerisinde rolün doğallığı için tüm engelleri ortadan kaldırmaya çalışır. "OLMA" durumu karakterin duygularını diğer sahne bileşenleri içinde saheneye aktarılması temeline dayanıyordu. Eric Morris, bu içsel deneyimleri sahnede uygulamak için geçmişten edindiği deneyimler ve farklı ekol'de oyunculuk anlayışlarını karşılaştırmalı olarak kullanmaya çalışırken, bir yandan da insan ruhunun oyunculuk alanında ne denli önemli bir bileşen olduğunun farkındaydı. Bu bakış açısı Morris'in yöntemini diğer tekniklerden ayırmaya yetiyordu. Psikiyatri alanında araştırmalarıyla tüm dünyanın beğenisini kazanan Carl Gustav Yung'u incelen Morris; kendi yöntemini geliştirirken, ünlü psikiyatrın kişilik üzerine yaptığı çalışmalardan faydalanmıştı. Stanislavski'nin de içsel deneyimler üzerine çalışmaları olmuştu fakat Morris'in deneysel çalışmalarındaki psikolojik altyapı arayışları çok daha ayrıntılıydı. Oyuncu, sahnede oynayacağı rolü analiz ederken önce

kendinden yola çıkmalıdır. Soyut bir kavramın canlanma süreci insanı tanıma merkezli olmalıdır. Hayat vereceği rolün detaylarını inceleyen oyuncu eş zamanlı olarak kendi içinde bir yolculuğa çıkmaktadır. Carl Gustav Yung "Keşfedilmemiş Benlik" adlı eserinde kendini tanımanın anlamına ilişkin şöyle saptamalar yapmıştır;

> "Çağımızın "gölge" ve ruhun daha alt konumdaki parçası olarak düşündüğü şey sadece olumsuzlukları barındırmaz Kendimizi tanıdıkça, yani kendi ruhumuzu keşfettikçe, içgüdülerimizle karşılaşırız. ve onların imgelerle dolu dünyası ruhun içinde uyuklamakta olan ve herşey yolunda gittiği sürece bizim nadiren farkettiğimiz güçlere ışık tutar. Bunlar müthiş bir etkinliğe sahip potansiyel güçlerdir. Bu güçlerin ve bunlarla bağlantılı imgelerin ve düşüncelerin olumlu ve yapıcı bir alana mı, yoksa felakete mi yönelteceği tamamen bilinçli akim hazırlıklı olmasına ve yaklaşımına bağlıdır" (Yung, 2011: 96)

Psikiyatr Carl GustavYung'un benliğe dair hazırladığı bu çalışmada insan ruhunun keşfedilmemiş alanlarına değiniliyor. Oyunculuk sanatını dikkate alıp o alanda çalışmalar yapan sanatçıların birçoğu eski yöntemlerin yapaylığını eleştirmişlerdir. Bu eski oyunculuk anlayışları sadece dışsallık içeren, fiziksel jest ve mimik ağırlıklı türlerdi. Bilimin gelişmesi sanata katkı sunmaya devam ediyordu. Bu bağlamda insanın varoluşu ile tarihlenen tiyatro sanatının içinde hep deneyler yapan daha iyisini arayan sanatçılar olmuştu. Oyunculuğun sadece yazılı metinleri seyirciye aktarmak olmadığı bilincine varan sanatçılar, daha bilimsel yöntemlere başvuruyordu. Bu açıdan Eric Morris, psikoloji alanını incelemelerine dâhil etmişti. Ortaya koyduğu sonuçları daha derin içsel dayanaklarla destekliyordu. "OLMA" bu psikolojik altyapılı tekniği bedensel çalışmalarla birleştiren bir yöntem olarak deneyimleniyordu. Stanislavski Sistemi'ni diğer yöntemlerin uygulanma alanları dâhilinde incelendiği araştırmada, oyunculuk sanatının metodolojik bir zeminde çağın diğer alanlarındaki gelişmelerle doğru orantılı incelendiğinde, nasıl yanıtlar alındığını saptanmaktadır. Bu saptamaların objektif değerlendirme süreçleri, araştırmanın tüm paydaşlarının bütünleşik olarak anlaşılıp değerlendirilmesi ile oyunculuk sanatına katkı sunulacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda Eric Morris'in geliştirdiği yöntemin temelinde Stanislavski Sistemi ile yola çıktığı ama yöntemin ilerleyen aşamalarında edindikleri ve uyguladıkları ile sistemi karşılaştırdığında birçok olumsuz görüş bildirdiğini gözlemlenmektedir. Eric Morris "Fütursuz Oyunculuk" adlı kitabında "Sistem"i şöyle değerlendiriyor;

> "Metot"un dünya oyuncuları tarafından yaygın olarak kullanıldığı düşünülür. Öyle değil mi? Oysa, Stanislavski metodunun kaynağı Rusya olsa da Rusya'da bile kullanımı sınırlıdır. 30'ların başında Lee Strasberg, Stella Adler ve birkaç kişi daha Stanislavski'yle çalışmak, öğretisini öğrenmek amacıyla Rusya'ya gitmişlerdir. Orada yaklaşık iki ay kalmışlar.ve Amerika'ya dönmelerinden kısa süre sonra yeni edinilmiş bilgileriyle, bu ülkede "metot"un temeli olan Group Theatre'ı kurmuşlardır. Group Theatre uzun yıllar

> ürünler vermiş ve Stanislavski sistemini kullanıp geliştirerek birçok yapıma imza atmıştır. Zaman içinde Group Theatre dağılınca yerini Actor Studio, Actors Lab gibi başka gruplara bırakmıştır. Oysa metodun öğretmenleri giderek ön plana çıkmışlardır. ve "metot"hem tiyatronun hem sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. "Metot Oyuncuları"nın sayısı başka gruplara göre oldukça düşüktü ve bu lafları "mırıldananlar"alay konusu olmuşlar ve dönemin moda esprisi konusu haline dönüşmüşlerdir. Şurası açık ki, en eleştirel olanlar sistemi hiç bilmeyenlerdi, ama" metot"kötü şöhretini çok az ya da yetersiz "metot" eğitimi almış "metot uygulayıcılarının bizzat kendilerine borçluydu. Bunlar başarı için anında reçete arayan "metot" grupçuklarıydı. Bununla birlikte "metot"dünyada akıl almaz başarı denebilecek bir noktaya ulaşmadı, ama bunun nedeni yukarıda anlatılanlar değildi. Evrensel kullanımın azlığı, uygulamadan doğan nedenlere dayanıyordu. Stanislavski sistemi ENSTRÜMANTAL HAZIRLIĞIN gerekliliğinin farkında değildir! Enstrüman sözcüğüyle oyuncunun kendisini kastediyorum; kişisel enstrümanını daha özgür ve duygularına daha kolay ulaşılabilen oyuncular "metod"un teknikleriyle başarılar kazanırken, etkilenme ve ifade etme alanlarında engelleri olan oyuncular aynı teknikleri uygulamayı imkansız değilse bile, oldukça zor buldular. O zaman bu durum, tesadüfen ya da tanrı vergisi olarak duygularını rahatça kullanabilenler bu sistemi kullanabilirler, ama bu konuda güçlükleri olanların şansı yoktur ve onlar aldatmaca bir kariyere mahkumdurlar anlamına mı geliyor? Elbette böyle olması gerekmiyor. Stanislavski'nin kendisi bile yaklaşımının tamamlanmamış olduğunu ve geliştirilmesi gerektiğini kabul etmiştir. Metotta eksik olan bağ, kuram ve uygulama arasındaki boşluktur. Kuram pek çok açıdan kulağa mantıklı gelir ve kolay anlaşılabilirdir, ama tekniklerin birçoğu oyuncunun metodu terk etmesine yol açmıştır. Her ne sebeple olursa olsun, hem Stanislavski'nin kendisi hem de birçok usta oyunculuk öğretmeni enstrümantal hazırlığın gerekliliğine kendilerini derinlemesine yöneltmemişlerdir. Birçok öğretmene, oyunculuk öğrenimi ile psikoterapi alanını ayıran çizgiyi aşıyorlarmış gibi gelmiştir. Birçoklarına da oyuncuların oyunculuk çalışmasına zaten oynamaya hazır gelmeleri gerektiği fikri doğru gözükmüştür" (Morris, 2012: 25,26).

Stanislavski Sistemi uzun yıllar oyunculuk alanında alternatifsiz bir noktadaydı. Sistemin takipçileri kendi kariyerleri adına en iyisini uyguladıklarını düşünüyorlardı. Fakat çağın koşulları tüm alanlarda olduğu gibi oyunculuk alanında da değişim ve dönüşümü zorlamaktaydı. "Tiyatro" nun binlerce yıllık tarihinin yanında "Sinema" yeni gelişen teknoloji ve bilimle doğru orantılı ivemelenen bir sanat dalıydı. Eric Morris ve çağdaşlarının oyunculuk yöntemlerine yaklaşımları yalnızca tiyatro alanında değil sinema oyunculuğu konusunda da gelişimi gözetmek üzerine kuruluydu. Eric Morris bu çizgide ilerlerken oyunculuğu daha geniş açılardan araştırmıştı. Kendi yöntemlerini deneyimlerken temelinde kullandığı "Stanislavski Sistemi"ni sorgulamaktan çenkinmiyordu. Oyuncular ve nasıl oynadıkları sorularının cevaplarını geniş bir bakış açısıyla değerlendirmelerin ardından vermeyi tercih eden Eric Morris, Stanislavski Sistemi'ne dair görüşlerinde Stanislavski'nin bizzat kendi açıklamalarına yer veriyordu. Böylelikle, karşılaştırma yapılırken sözlü kanıtlarla yol almaktaydı. Eric Morris, Stanislavski'nin sisteme ilişkin tamamlanmamışlığı ve geliştirilmesi gerekliliği konusundaki görüşlerini açıklıyordu. Ve devamında diğer oyunculuk yönelimlerinin yol alışlarında dünyanın en önemli oyunculuk yönteminin eksikliklerini irdelerken, yeni

yönelimlerin ve geliştirilecek yöntemlerin o çizgide olmasını öneriyordu. Eric Morris yönteminin merkezinde yer alan "olma" adını verdiği durumu bazı alıştırmalarla örneklemiş;

3.2.2 Olma Alıştırmaları

> "Bu yarı duyulabilir bir sesle yapılan bilinç akışı monoloğudur. Öyle ki siz kendinizi duyarsınız ama başkaları sizi duymaz. Kendinize önce sorun: "Ne hissediyorum?"Sonra hissetiğinizi ifade edin ve soruyu yineleyin. Bunu en az iki dakika, en fazla on dakika gün içerisinde rahat bir şekilde kaç kez yapabiliyorsunuz o kadar yapın. Bunu herhangi bir yerde, restoranda arkadaşınızı beklerken, alışverişte arabada yapabilirsiniz. Alıştırma sürerken, araya giren, kesen süreçten dikkatinizi uzaklaştıran şeyler olacaktır. Bunları sözlü olarak monoloğunuza dâhil edin." (Morris, 2012: 44-45)

Kişisel envanter çalışması kişinin tamamen kendine döndüğü bir yapıda yürütülüyordu. İnsandan yola çıkmanın gerekliliği bu noktada göze çarpmaktadır. Oyuncu yaşadığı çevrenin koşulları içerisinde biyolojik özelliklerini ruhsal özelliklerini bir anlık derin "anlama egzersizleri" ile etüt etmektedir. Hayatın akışı esnasında birçok insan normal koşullarda bahsedilen bu detaylı kendini tarama işlemini yapmamaktadır. Koşulların değişkenliği heyecan ya da öfke duyulan olaylar karşısında verilen iç ve dış tepkiler oyunculuk sanatının ana malzemelerini oluşturabilmektedir. Eric Morris "olma" durumunu öğrencileri ile paylaşırken yaşamsal deneyimleri kullanmaktaydı. İnsanın kendine yolculuğu şeklinde adlandırılabilecek içsel ve dışsal farkındalık egzersizleri. Bu egzersizlerde bedensel bir hazırlık sürecine giriliyordu. Oyuncu, oynayacağı rolün tamamen dışında bir çalışma ile başbaşa kalmalıydı. Eric Morris'in Stanislavski Sistemi'ndeki bulduğu eksiklik "Enstrümantal Hazırlık" adını verdiği bu durumla örtüşmekteydi.

3.2.3 Tek Kişilik Olma

> "Sadece Olun! Bırakın ve izin verin hissettiğiniz her şey kendini sesli, sözlü ve fiziksel olarak ifade etsin. Olan bitenin önüne çıkan bütün engelleri fark edin. Örneğin eğer dürtülerinizin doğruluğu hakkında fikir yürütmeye, başlamışsanız, o zaman önce fikirlerinizi, sonra gerçek dürtülerinizi alıştırmaya dahil edin. Bu sürecin şaşırtıcı yanı, bir ifadenin hemen bir başkasına, onun da bir başka ifadeye yol açması ve gerçeklik akışının ikna edici hale gelmesidir. Bu alıştırmayı istediğiniz gibi, oturarak, ayakta ya da yatarak yapabilirsiniz. Sadece kendinizi hissetmeye ve olan biten herşeyi ifade etmeye bırakın. Dürtünüzle zorunluluğunuz arasındaki kişisel boşluğu bulmaya çalışın"(Morris, 2012: 45-47).

Fikirler ve dürtüler üzerinden yürütülen çalışmalarda insanın hem içsel hem dışsal envanteri ortaya çıkmaktaydı. "Olma" durumu tamamen doğal süreçlerin eşliğinde gelişiyordu. Oyunculuk sanatı yapısı gereği insanla ifade yöntemini kullanmaktadır. Bu ifade yönteminin en önemli paydaşı insandır ve oynamak için harekete geçen insanın doğal alanlar içinde kalması disiplinli çalışmaya bağlıdır. Yazılı bir metnin sahnede oynanması için basit bir mantıkla ezber yapmak ve oynamak yeterli olabilir mi? Oyunculuk sanatının gelişiminde bu ve benzeri soruların yanıtları aranmıştır. Salt metinsel yaklaşımlar oyunculuğu sanat olmaktan uzaklaştıran eylemlerdir. Oyunculuk bir sanatsal üretiye dönüşümünü insanın içsel ve dışsal hazırlıklarını en iyi şekilde yapmasıyla mümkün olabilecektir. Eric Morris'in "Tek Kişilik Olma" diye tanımladığı fikirler ve dürtüler çalışması sanatsal olmanın ön hazırlığını oluşturmaktadır.

3.2.4 Nasılım? Ne İstiyorum? Neye İhtiyacım Var? Ne Hissediyorum?

> "Bu alıştırma bilinç-akışı tarzında sesli ama çok hızlı olarak yapılır. Böylece, söyleyeceklerinizi tartma ya da belirleme şansınız olmaz. Amaç, ortaya çıkan şeyle kendinizi şaşırtmaktır. Her cümleye dört ifadeden biriyle başlayın. Sıra önemli değildir. Örneğin: İyi olamaya ihtiyacım var… Parmaklarımı hissediyorum… Paraya ihtiyacım var… Neysem oyum… Kendimi aptal gibi hissediyorum… Gülmek istiyorum… Gülüyorum… Sevgiye ihtiyacım var… Ne istediğimi bilmek istiyorum… Kendimi çok dolu hissediyorum… Hareket alanına ihtiyacım var… Tükeniyorum… Yere bakıyorum! Alıştırma dürtülerinizi öncelikle Nasılım? Ne istiyorum? Neye ihtiyacım var? Ne hissediyorum? Yapısına yönlendirilecek şekilde oluşturulmuştur. Bu özel kendini sorgulama dizisine tepki verirken, anbean gerçekliklere karşı farkındalığınız netleşir. Önemli olan tepkinizin dürtüsel olmasıdır. Eğer tepkinizi düşünmek için kendinize bir anlık zaman tanırsanız, boşluğu gerçek duygunuz yerine sadece koşullanmış düşüncenizle doldurabilirsiniz. Eğer zihninizin durduğunu hissederseniz, ne kadar mantıksız ya da anlamsız gelirse gelsin aklınıza ilk gelen şeyi söylemeyi unutmamanız önemlidir. Nasılım? Ne istiyorum? Neye ihtiyacım var? Ne hissediyorum? Şeklinde birçok kez yineleyebilirsiniz fakat bu dört ifadede gezinmekten vazgeçmeyin. …"(Morris, 2012: 49).

Nasılım? Ne istiyorum? Neye İhtiyacım var? Ne hissediyorum? Soruları tekniğin tetikleyici soru kalıplarını oluşturmaktaydı. Oyunculuğun belli kurallar ve yöntemler doğrultusunda kurgulandığı birçok yöntem buna benzer net soru kalıpları oluşturmuştu. İnsan temelli yaklaşım oyunculuk sanatının gelişimini hızlandırdı. Rolüne hazırlanan oyuncu yolculuğuna kendi merkezinden başlamaktaydı. Önce kendi ile başbaşa kalması ve bulunduğu atmosferi sorgulaması önerilmekteydi. Çağdaş tiyatral yaklaşımların birçoğunda benzer refleksler gözlemlenmektedir.

> "Değerlendirilmesi epey güç olan izleyici üzerinde yaratılan etki bir o kadar da olaysal katılımın merkezinde yer alır. Birçok çağdaş gösterim doğrudan bedensel bellek üzerinde etkide bulunan boş varil gürültüsü, fabrikanın kaygı veren karanlığı, dumanın acı kokusu gibi çok güçlü duyumsal uyaranların bolluğuyla kendisini belirgin kılar.Bu durumda yaratılan etkiyi ölçmek için özellikle(imgeler, göstergeler,ve metaforlar üretimi olarak değil) gerçek ve somut bir eylem olarak gösterime karşı duyarlı oluruz. Oyuncunun bedeni izleyicininki gibi gerçek ve cisimleştirilen bir varlığın bedenidir, soyut bir izleyici modelinin değil. İzleyicinin ton-tavır değişimleriyle ilgileniriz. Onun haptik görünüşü, dokunma, koku alma duyusunu, devinduyumunu: çoğulukla sterilize edilmiş ya da uyuşturulmuş bir sürü duyuyu yeniden güçlendiririz." (Pavis, 2000: 262).

Tiyatro, dans, mim, sinema gibi farklı disiplinler üzerine çalışmalar üreten "Patrice Pavis" Morris'in "olma" egzersizlerine yaklaşan saptamalar yapmıştır. İnsan sahnelenecek üretilerde aktarıcı görevi üstlenmektedir. Bu aktarım süreci oyunculuğun kapsamı dâhilindedir. Yöntemler genellikle aktarım süreçlerinin öncül ve ardıl eylemleri üzerinde yoğunlaşmışlardır. Stanislavski Sistemi'yle hız kazanmaya başlayan oyuncunun kendi içine dönme alıştırmaları, çağdaş uygulamalar sözkonusu olduğunda gelişerek ve daha deneyselleşerek devam etmektedir. Eric Morris'in "olma" diye adlandırdığı yöntem oyunculuğa kapsamlı bir uygulama önergesi kazandırmıştı. Morris bu önergenin sunumunu yaparken mesleki tecrübelerini tatbiki deneyleri ile buluşturmayı ihmal etmemişti. Morris'in yöntemini öğrettiği öğrencileri çalışmalarda daha önce deneyimlemedikleri belki de hatalı olduğunu düşündükleri egzersizlerle karşılaşıyorlardı. Oyuncu merkezli bir yöntem olduğundan çoğu zaman oyuncular verili koşulları içsel ve dışsal hazırlıkların ardından analiz etmeye başlıyordu. Bilinen yöntemlerde olduğu gibi tek klavuz oyun metni değildi.

3.2.5 Fütursuzluk

> "Oyuncu karakteri inşaa ettiği ve gösteriye doğru ilerlediği sırada bir araştırma gerçekleştirmelidir. Metne karşı sorumluluklarını, zorunluluklarını karakterini, oyunun her sahnesinde içkin olan duygusal yaşamı tanımlamalı ve kendi enstrümanında bütün bu gerçeklikleri yaratmanın yollarını bulmalıdır. Gerçeklik burada anahtar sözcüktür. Eğer metnin ilk okunuşunda fikirler oluşturuluyor, davranışlar üzerine kararlar veriliyor, "replik okumaları" cilalanıyor, birçok başka dışsal sonuç hedefli teknik kullanılıyorsa, ben oyuncunun almış olduğu davranış kararlarını bana dayatmasını izlemektense metni okumayı yeğlerim" (Morris, 2012: 43).

"Fütursuzluk" alıştırmaları Eric Morris'in "olma" alıştırmasına entegre yan egzersiz şeklinde adlandırılabilir. Sahnelenecek tiyatro eserinden yola çıkarak

örnek oluşturulmuştur. Oyunculuk sanatının bütününe bakıldığında geçmiş yıllarda yaygın görüş olan oyunun okunup prova edilip oynanması üzerine kuruluydu. Tiyatral bir eylemi gerçekleştiren paydaşlar oyuncu, sahne ve seyirci üçlemesi basit bir bakış geliştirildiğinde nihai olanın oyunu prova ederek seyirciye sunmak olduğu fikri benimseniyordu. Bu yaklaşımlar oyunculuk sanatına deneysel yaklaşan sanatçılar sayesinde değişiyor dönüşüyordu. Eric Morris'in. "Fütursuzluk" diye adlandırdığı oyunculuk egzersizi oyuncunun verili durumlar karşısında doğallığı koruması kuralına dayanıyordu. Oyun metnini eline alan oyuncunun bazı görevleri vardı. Bu görevler, evrensel tiyatro kuralları olarak adlandırılabilir. Oyun seçimi ve oyun ekibinin okuma provası için toplanması, okuma provası, sahne provalarıve ilk temsil. Neredeyse dramatik yapılı tiyatro oyunları hazırlayan ekipler bu sıralamaya sadık kalmaktadırlar. Bu iş planı tiyatroda sıklıkla uygulanır. Eric Morris'in prova ve devamına dair önermeleri doğal süreçleri analiz etmeye yönelikti. "Olma" egzersizinde oyuncunun iç sesini dinlemesi bu süreçle başbaşa kalması sonra dış etmenleri analiz ederek bunları içsel birikimlerle buluşturması ile role yaklaşıyordu. Eric Morris "olma çalışmaları yaparken kendinden geçiş anları yaşanabiliyordu. "Olma" çalışmalarında konsantrasyon çok önemliydi. "Fütursuzluk" egzersizi oyuncuyu alışık olmadığı bir alana doğru iteklemekteydi. Bu noktada Morris'in yöntemi geniş açıdan ele alıdığında çağın birçok alanda insana önermeler yaptığı gözlemlenmektedir. Bu önermeler toplumsal bir bilinç oluşturmakta ve birbirine benzer yaklaşımlar sergileyen insanlar çoğalmaktadır. Teknoloji bu süreci hızlandıran etmenlerin başında gelmektedir. Morris bu toplumsal saptamaların ışığında oyunculuk sanatına toptancı bir yaklaşım sergilememiştir. Provalarda rolüne hazırlanan bir oyuncunun yapay parlatmalarla sahte ışıltılı bir rol yaratma sürecini eleştirmiştir. Yazılı metnin oyuncuya sunduğu duygular ve o anın atmosferinde "Fütursuzluk" egzersizi ile doğal olanın yakalanabileceğini açıklamıştı. Oyuncu "fütursuzluk" için gerçeklik duygusunu takip etmelidir. Rolünü kurguladığı yolda içsel dinamikleri ile hareket etmelidir. Yapay olan hiçbir şeyi rolün hazırlık alanına sokmamalıdır. Bir karakteri yeniden kurgularken bir anlamda umursamazlık duygusuyla yaklaşıp en doğru hisleri toplamalıdır. Rolün kendi içindeki özel olma yanları çok iyi araştırılmalıdır. Ortaya konacak karakterin özel aidiyetleri keşfedilmelidir. Eric Morris fütursuzluğun üç halini ele almıştır.

3.2.6 Felsefi Fütursuzluk

> "Fütursuzlukta birkaç adım vardır. Oyuncunun atması greken ilk adım, bu kavramın kendisini kabul etmektir. Çoğu oyuncu bu alanda birkaç yılını geçirdikten sonra düğün olmuş oyunculuk teknik ve üslupları potporisiyle karşı karşıya kalır. Oyuncular, hatta oyunculuk öğretmenleri arasında büyük bir kafa karışıklığı vardır.Rekabet ve gözünü korkutma alıp yürümüştür., herkes cevabı bildiğini düşünür. Bunun sonucu olarak oyuncu, bir rolle baş etmeye başladığında, güvensizliğinin korkusunun üstesinden gelmek ve role yaklaşmak için ne tekniği varsa kullanmak zorunda kalır. Eğer-ve çoğunlukla durum budur-oyuncunun kendini güvenli hissettiği bir yolu, güvenilir bir işçiliği yoksa, tökezlediği anda ne işine yarayacaksa ona tutunuverir. Bu genellikle hakikatin yerine geçeceğini sandığı ya da umduğu bir çeşit yaşantıyla sonuçlanır. Oysa tutunuvermiş olduğuyla sürdürmek ve yaratıcı süreçte buna bir başlangıç noktası olarak güvenmek, genellikle sonuç verme olasılığı en düşük olandır. Eğer herkes oyuncunun yapması gerekenin sadece dürüst olmak ve kendini organik
>
> olarak ifade etmek olduğunu bilseydi, o zaman sahnede bin kez daha ilgi çekici olunurdu"(Morris, 2012: 47).

Oyuncuların kendilerini arayış dönemleri hep sancılı olmuştur. Oyunculuk sanatı "insanın içinden yeni bir insan çıkarmak" metaforu ekseninde yol almaktadır. Normal şartlarda insanlara garip gelecek bu yaklaşım oyuncu için işinin bir parçasıdır. Oyunculuk sanat dalı olması niteliğinin yanında toplumsal düzeyde bir meslek olarak algılandığı için diğer alanların içine dâhil edilme eğilimi gözlenmektedir. Hayatın tüm alanlarını kapsayan bir sanat dalı olması bu sanat türünü daha zorlu kılmaktadır. Oyuncunun sahne performasının öncesi ve sonrasına eşlik edecek bu sosyal atmosfer oyunculuk sanatının içeriğini zenginleştiren en önemli taraftır. Oyuncu yaşadığı çevreden beslenir. Besin kaynakları oyuncunun ileride yaratacağı karakterin bir anlamda DNA'sını oluşturacaktır. Rolüne dışsal ve içsel ayrıntıları gözeterek yaklaşan oyuncu sadece dışardan gözlem yapan ve gözlediklerini kayıt altına alan değil; birebir anın içinde o sosyal çevrenin bir parçası olarak yaşayacak ve rolünü bu açıdan inşaa edecektir. Eric Morris'in yönteminin bir bölümünü oluşturan ve "Felsefi Fütursuzluk" diye adlandırdığı fütursuz olma durumu, oyuncunun prova esnasında görev bilinci ile rolününe hangi açılardan yaklaştığını incelemektedir. Oyuncu deneysel yaklaşımlardan hiçbir zaman uzak kalmamalıdır. Provada çalışılan rolün belirgin zorunlulukları vardır. Bu zorunluluklar etrafında saplanıp kalan oyuncu deneysellik alanını daraltır. Çalışılan rolün içsel ve dışsal özellikleri her açıdan aranmalıdır. Bu çalışmalar esnasında oyundaki diğer oyuncuların ön yargılı yaklaşımları çalışılan rolün gelişimini kısıtlayabilmektedir. Bu bağlamda rolüne hazırlanan oyuncu hiçbir sebeple deneysel

olmaktan vazgeçmemelidir. Rolüne ilişkin denemekten çekindiği ve oyuncu arkadaşlarının eleştirilerinden ya da seyircinin olumsuz tepkisinden ürktüğü bir bölüm o sahne için denendiğinde doğallığı fazlasıyla artıracak bir bölüm olabilmektedir. Bu sepeple denemeden çekinmeden provaları sürdürmek doğru bir yaklaşım olarak algılanmaktadır. Rolün her açısını her detayını çalışan bir oyuncu yönetmenin hayalindeki kurguya en iyi katkıyı sunacak olan oyuncudur. Yönetmen oyuncunun ayrıntılı deneyselliğini ve kalıpların dışına çıkarak arayışlarını gördüğünde role dair endişelerinden arınarak oyuncuyu sahnede daha özgür bırakabilmektedir. Böylelikle doğallık süreci tam uyumlu bir ekip çalışmasıyla tamamlanabilir.

3.2.7 Provalarda Fütursuz Hal Geliştirmenin Alıştırma ve Teknikleri

> "Provalar belki de oyuncunun en fütursuz olabileceği yer ve zamandır. Ben provaların maceralı yolculuklar için tasarlandığını ve eğer öyle değillerse de öyle olamaları gerektiğini düşünüyorum. .(Morris, 2012: 69-70)

Eric Morris'in çağdaş oyunculuk yöntemlerine neler kattığı, oyunlar ve filmlerde onunla çalışmış, birbirinden yetenekli oyuncular izlendiğinde daha çok anlaşılmaktadır. Oyunculuk sanatına geniş bir bakış açısı ile yaklaşan Eric Morris deneysel oyunculuk çalışmalarını yönteminin temeline yerleştirmiştir.

> "Provaların herhangi bir aşamasında yeni başlamışken ya da prova döneminin ortalarında, oyuncular birbirleriyle ilişki kurmak için bir sahneye kendi seçimlerini kullanarak, ama söz kullanmadan yaklaşabilirler. Anbean birbirleriyle ilişki kurarlarken, metnin kelimeleri yerine, sesleri ikame ettiklerinde çok durumlar oluşmaya başlar" (Morris, 2012: 70).

> "İki oyuncu sahne için karar vermiş oldukları seçimleri çalışırlarken birbirleriyle yazılı diyalog yerine, Gibberish[1] kelimelerle ilişki kurarlar. Alıştırmanın bütününde anbean gerçekliğini korurlar ve birbirlerine Gibberish tekniğiyle tepki verirler. İki oyuncu nesnel bir gözlemciye, bilinmeyen bir yabancı dili konuşuyor gibi, Gibberish tekniği de önceden tasarlamayı ve fikirleri oynamayı ortadan kaldırır. Beklenmeyene izin verir ve sahneyi daha önce olmadığı kadar çeşitli duygusal renlerle doldurur. Seslerle yapılan alıştırmadan farkı ya da ilave olarak Gibberish'in değeri, oyuncuların, anlamları olamasa bile, soyut kelimeler ve cümleler oluşturmalarına izin vermesidir. Bu alıştırma ses çıkaramaktan çok konuşmak gibidir ve seslerle yazılı diayalog arasında iyi bir ara tekniktir (Morris, 2012: 70-71).

Stanislavski'nin son yıllarda sisteme eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşması fiziksel ve vokal eylemler üzerine çalışmalar yapmasını tetiklemişti. Sistemin ilk dönemlerinde "Duygu Belleği" ve "Sihirli Eğer" çalışmalarını geliştirmiş ve başka bir

yolllar deneyimlemişti. Fakat daha sonraki yıllar, Stanislavski'nin artık sisteminin yerleştiği ve uygulanmaya başladığı dönemleri içerdiği için Stanislavski'nin sistemini öğrenen ve çalışmalarına aktaran sanatçıların bazıları tarafından eksiklik olarak tanımlanmıştı.

Bu bağlamda Eric Morris'in "Fütursuzluk" çalışmalarında vokal egzersizlerin Stanislavski'nin son dönemlerine denk gelen ve sağlık sorunları sebebiyle devam ettiremediği çalışmaların bir devamı olarak algılanabilmektedir. Sürekli bir devinim içinde olan oyunculuk sanatı çağın koşulları ve gelişen-dönüşen şartlar altında yenilikleri sahneye taşımıştır. Bu noktada oyuncunun sesinden yola çıkarak çalışacağı role dair bir zemin oluşturma gayreti gözlemlenmektedir. Anlamı olmayan garip sesler ya da kelimelerle sahnede bir kurgu oluşturma sürecinin ardından rolün biçimlenmesi ve rolün dolan alanlara yaklaşması çalışmanın başarısının kanıtı niteliğindedir. Eric Morris'in Gibberish egzersizleri şu diyalogla daha iyi anlaşılmaktadır.

Örnek:

Erkek: (Hem kendi seçimini çalışarak hem de o anda yaşadığı bütün yaşantıları kapsayarak) KARBOG… CONGOLA PROKOKO, FORBİS… KİCİK NOLGİ NOLGİTZ?

Kadın: (O da kendi seçimini yaparak) FAGELAGİTZ ANDRITOF… NORTOFİTZ VA GOLOİTS… NİGİK KAN TOPLOTİ FORK NOFİTS MALATANA, İNDRİGİC, MOLOTOS NOSİTGOS!

Erkek: (Ona cevap vererek)YALITİ… AYA MOLITIS ANGALLA GİFİN… BEGALAGA NAKA BOONK!

Kadın: (NGA NGA KİRİ NAGA NAGA!)

> Gibberish sahne, yazılı sahne kadar, hatta daha uzun sürebilir. Gibberish olarak yaptıklarında keşfedecekleri şeyler mutlaka yazılı metne yansıyacaktır (Morris, 2012,s.71).

Eric Morris'in "Gibberish" adını verdiği anlamsız kelimelerle kurgulanan diyaloglar yoluyla asıl rolün içeriğine zenginlik katma çalışması oyunculuk sanatının gelişiminde kullanılmıştır. Bu doğaçlama yöntemleri arasında

uygulanmasının ardından pozitif sonuçlar doğuran bir yöntem olarak çağdaş oyunculuk yöntemlerinin sahne egzersizleri bölümünde yerini almaktadır.

> "Metot Oyunculuğu'na göre oyuncu oyun yazarının oyun metninde belirmediği oyunun verili koşulları içinde yer almayan şeyleri, imgelemi yoluyla, duygularını uyaran birer tetikleyici olarak kullanabilir. Oyuncunun sahneye girmeden önce sahne arkasında yapması gereken bu hazırlık çalışmasına fantastik imgelem adı verilir"(Özüaydın, 2011: 67).

İmgelemi kullanarak yapılan çalışmalarla sahnede oynanacak rollerin doğallaştığı görülmekteydi. Bu sebeple klasik ve uygulanagelmiş tekniklerin yerini zamanla psikolojik altyapısı olan "Gibbrish" gibi çalışmalar almaktaydı. Eric Morris anlamsız kelimelerle uyguladığı yöntemi daha sonraki egzersizlerde anlamlı kelimeler seçerek uygulamaktadır. Yazılmış bir tiyatro oyunundan yola çıkarak gelişen bu yöntemde, oyuncular asıl metnin içeriğini kendi yazdıkları cümlelerle değiştirmektelerdirler.

JOE: Bu ailede kararları almak neden hep benim sorumluluğumda?

ALMA: Bu hep böyle oldu, şimdi niye değiştirmeye kalkıyorsun?

JOE: Güzel, Ama… gerçekten çok güzel!... Ama bu babamla ne yapacağımız konusundaki sorunu çözmüyor!... Onu bu eve yanıma alamam çünkü bir ev dolusu çocuğum ve kötü durumda olan bir karım var!

ALMA: Bunları daha önce duyduk ezbere biliyoruz!

JOE: Biliyormusun Alma, bütün yaptığın ağzını açmak ve beni kızdırmak… Bu niye hep böyle oluyor? Niye herhangi bir şeyi ukalalık yapmadan mantıklı ve akıllı olarak tartışamıyorsun?

ALMA: Senden hoşlanmıyorum Joe, hiçbir zamanda hoşlanmadım ve daha da ötesi, senin mazeretlerin umrumda değil… Benim hayatım seninkinden daha kolay geçmiyor, ama ben kimsenin omzuna kapanıp ağlamıyorum, değil mi?

JOE: Hayır Alma… sen kimsenin omzunda ağlamazsın çünkü kendi babana destek olma konusu umrunda bile değil… Ben yıllarca yaptım… Elini cebine atma zamanı geldiğinde neredeydin?

ALMA: Of, bu çok çirkin… Bunun benim için ne kadar zor olduğunu biliyordun!

JOE: Peki tamam, özür dilerim… ama beni gerçekten kızdırıyorsun… Dinle bak Alma, onu bir bakımevine göndermenin altından parasal olarak kalkamam, zaten o da başka bir yere gitmek istemiyor.(Sessizlik) Onu birkaç ay için yanına alabilirmisin?

ALMA: Bunun ne faydası olacak Joe?... Birkaç ay sonra yine şimdi bulunduğumuz noktada olacağız!

JOE: Peki ne yapalım o zaman?

ALMA: Eğer cevabım olsaydı… söylemezmiydim sanıyorsun? Dinle Joe… Eve gitmem gerek… Harry evde, ona ve çocuklara yemek hazırlamam gerek… Bak, Harry'yle konuşurum… Bilmiyorum… Belki onu bir-iki ay için alabilirim, gerisini sonra düşünürüz (Gitmeye hazırlanır.) Ben de üzgünüm, Joe onu seviyorum bunu biliyorsun.

JOE: Evet biliyorum Alma… Peki Harry'yle konuş ve sor bakalım o buraya gelip bir süre kalabilirmiymiş… Biraz yardımı olur ha? (Alma, Joe'ya doğru yürür, sarılırlar, Alma çıkar.) (Morris, 2012: 72-73-74)

Eric Morris'in "Anbean"diye adlandırdığı bu çalışma oyuncuların hayallerinde şekillenen sahneden yola çıkarak kurgulanmaktadır. Oyuncular bir çeşit sayıp dökme üzerine kurulu bir egzersiz yaparlar. Bu esnada rol kişilerinin arasındaki ilişki ve içsel boyut analiz edilmekte ve o süreçten doğan cümleler sahnenin o anki metnini oluşturmaktadır. Dramatik yapılı gerçek bir metnin benzeri çalışılmaktadır. İçeriği yazar yerine oyuncular doldurmaktadırlar. Bu çalışma sırasında duygusal alanlar irdelenirken rol kişilerinin sahnede söz söylemeden önce pratik yapmaları gerekmektedir. Eric Morris, çalışmalarıyla oyunculuk sanatına büyük katkılar sunan bir sanatçıydı. Geçmiş dönemlerin yöntemlerini kendi sanatsal arenasında hep geliştirme gayretinde olmuştur. Stanislavski Sistemi temelli bir anlayışla yola çıkmış olsa da kendi çabaları ve deneysel çalışmaları onun "metot"unu denemeye

değer kılmaktaydı. Oyuncu için sahnede oldukça doğallaştırıcı önermelere sahip olan Eric Morris "metot"unda "doğal" olabilme sürecini "OLMA" diye adlandırıyordu. Oyuncuyu "OLMA" durumuna taşıyacak çalışmaların başında "Enstrümantal Hazırlık" gelmekteydi. Bir rolün oyuncu tarafından ele alınmasında izlenecek yollar oldukça net açıklanmaktaydı. "Enstrümantal Hazırlık" süreci oyuncuyu Eric Morris'in adlandırdığı "Fütursuzluk" çalışmalarına yönlendirirken, oyuncudan rol kişisi ve kendini iyi analiz ederek tüm yapaylıklardan kurtulması isteniyordu. Eric Morris geliştirdiği "Metot" ile Stanislavski Sistemi'nin altyapısında var olan yöntemlerin çoğunu kullanmaktaydı. Yalnızca "Enstrümantal Hazırlık" konusunun bir boşluk oluşturduğunu savunuyordu. Stanislavski Sisteminin, çağımız açısından oyunculuk sanatına kattığı değerler sahne sanatlarının gelişmesini sağlamıştı. Ortaya konan yeniliklerin gelişimi sürekliliğini Eric Morris ve diğer oyunculuk eğitmenlerinin çalışmaları sayesinde korumaktaydı. Çağdaş oyunculuk yöntemlerini geliştirecek olan yarının sanatçıları daha açık ve temelleri sağlam yöntemleri takip edebileceklerdir.

3.3 Peter Brook

Londra'da doğan Peter Brook üniversite eğitimini Oxford Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Tiyatronun yanı sıra sahne sanatlarından opera ile ilgilenmiş, sinema sanatında da çalışmaları olmuştur. Yaşadığı dönemin önemli tiyatro sanatçıları Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski'den etkilenmiştir. 1971'de, Paris'te Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi'ni kurmuştur. Açık sahne anlayışını geliştirmiştir. Çalışmalarını İngiltere'de Royal Shakespeare Company'de, Fransa'da Bouffes du Nord tiyatrosunda sürdürmüştür. Peter Brook klasik ve modern eserlerin sahnelenmesi çalışmalarında yeni bir yöntem geliştirmiştir. Bu alanda çalışmalarıyla dikkat çekmeyi başarmıştır.

> "Ünlü eleştirmen Kenneth Tynan, onun, sahnelediği oyunlara büyük bir sezgi gücü ve kendine güvenle yaklaştığını, yöneticilik kadar, çeşitli ayrıntılarda da eşi görülmemiş bir yaratıcılığı olduğunu söyler. Film yönetmeni olarak başarısı zaman zaman tartışma konusu olmakla birlikte Brook tiyatro alanında devrim yapmış bir sanatçıdır." (http://sosyolojisi.com/peter-brook-kimdir-hayati-filmleri-hakkinda-bilgi/32820.html akt :08.08.2018).

Peter Brook'un bazı çalışmaları; Sentimental Journey ("Duygusal Yolculuk") adlı sinema filmi, 1943'te Londra' da ilk oyunu Doctor Faustus'u yönetti. Man And Superman (İnsan, Üstün-İnsan) Karamozov Kardeşler, Saygılı Yosma, Kısasa Kısas adlı

oyunlar ile Boris Godunov, La Boheme, Salome gibi operaları da sahneye koymuştur. Deneysel sinema filmi çalışmalarıda yapan Peter Brook, Peter Weiss'ın Marat/Sade ve Shakespeare'in "Kral Lear" i gibi sahne eserlerinden sinema filmi uyarlamaları yapmıştır (bknz: http://kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar/peter-brook akt:08.08.2018).

3.3.1 Peter Brook'un Tiyatroya Yaklaşımı

> "Herhangibir boş alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boşalanın ortasında yürür geçer, biride onu gözleriyle izler, İşte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır. Oysa tiyatro dediğimiz zaman söylemek istediğimiz şey pek de bu değildir. Kırmızı perdeler, spot ışıkları, serbest koşuk, gülüşmeler, karanlık; bütün bunlar her derde deva tek bir sözcüğün şemsiyesi altında birleşip üstüste binerek karmakarışık bir imge oluştururlar. Sinemanın tiyatroyu öldürdüğünden söz ederiz ve bunu söylerken sinemanın ortaya çıktığı zaman ki gişeli, fuayeli, kapanır koltuklu, yer lambalı, değişen sahneli, ara müzikli sözümona tiyatro vardır kafamızda, sanki tiyatro tanımı gereği bunlar, bunların bir parmak daha fazlası demekmiş gibi"(Brook, 1990: 7).

Stanislavski Sistemi'ni çağdaş oyunculuk yöntemleri açısından incelediğimiz araştırmanın son sanatçısı Peter Brook, İngiltere doğumlu sanatçının tiyatro konusundaki çalışmaları tiyatro sanatının gelişiminde önemli bir yer almaktadır. Dönem itibarıyla Stella Adler, Eric Morris gibi tiyatral bir bakış açısı ortaya koyan Peter Brook sadece tiyatro'da değil diğer sahne sanatları dallarından Operada ve sinemada çeşitli çalışmalar yapmıştır. Yaptığı çalışmalarla tüm dünyada isminden bahsettirmeyi başarmıştır. Peter Brook, sahne sanatları ve sinemada oyunculuk üzerine yeni bir yöntem oluştururken diğer sanatçılar gibi Stanislavski'nin çalışmalarından etkilenirken kendi yöntemlerini deneyimleyen Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski'yi de incelemiş ve etkileşim içinde olmuştur. Peter Brook tiyatral çalışmalarında bütüncül bir bakış açısına sahipti. Tiyatro sanatının her açısını ele alan bir tutum içerisindeydi. Tiyatro anlayışını yansılarken oyunculuk sanatının yanında yazınsal ve rejisel saptamalar yapmıştır. Çalışmalarında sosyal ve kültürel analizlerle çok kültürlü denemelere yer vermiştir. Bu bağlamda Stanislavski Sistemini çağdaş yöntemlerde içinde ele alırken göze çarpan en önemli detay, araştırmanın kapsamındaki bütün sanatçıların farklı alan ve disiplinlerde çalışmalar yaptıkları gözlemlenmektedir. Psiklojik ve sosyolojik ve çalışmalarını tiyatro sanatı ile buluşturmuşlardır. Peter Brook avrupanın çeşitli bölgelerinde farklı branşlarda çalışmalar yaparken bu zengin birikimi deneysel çalışmalarına aktarmıştır.

Peter Brook dünyadaki tiyatral eylemleri araştırırken çağdaş tiyatronun oluşumu ve gelişimine katkı sunan bir tutum sergilemiştir. Tiyatronun insanın hayatındaki yerini sorgulayan Peter Brook, insanın tiyatro sanatının içinden edinebileceği ihtiyaçları gözetmektedir. Tiyatronun ilk örneklerinden günümüze bir köprü kurularak cevap aranan ritüeller ve taklitsi yaklaşımlar, tiyatronun yaşamın merkezinde olduğunun iddasından yola çıkarak Bugünün tiyatral atmosferini kendi içinde kategorize etmektedir. Doğal sepeplerden doğan ilkel oyunculuk arayışlarındaki doğallık çağdaş tiyatronun bir anlamda kılavuzu niteliğindedir. Tragedya ve Komedya türlerinin ana temasında insanın mitisel getirilerinin yanında duyguyu içsel ve dışsal devindirme eylemleri çağdaş tiyatroda süreçle gelişen ve doğallığı korunması gereken, oluşan yapı taşları gibidir. Peter Brook araştırmalarını topladığı çalışmalarında tiyatral bir eylemin oluşumunda gereken temel öğelerden oyuncu ve seyirciye daha incelikli analizlerle yaklaşmış bu geçişken iki olgu arasında kendi tiyatral felsefesini ortaya koymuştur.

> "Günümüzün ünlü yönetmenlerinden Peter Brook, The Empty Space (Boş Alan) adlı kitabında çağımızın tiyatrosunun cansız, kurumuş, heyecan vermez oluşunu eleştirerek bu tiyatroyu "Ölümcül Tiyatro" olarak adlandırıyor. Ölümcül tiyatro seyirciden aldığı para karşılığında doyum sağlamayan, geleneksel kalıpları yinelemekle yetinen işe yaramaz bir tiyatrodur. Geleneğin bir zamanlar içinde taşıdığı gizilgüce sahip olmadığı için duygu inceliklerini ifade edemez. Seyirci bu tiyatroya alışkanlıkla gider ve kafasını hiç yormadan oyalanır. Ölümcül tiyatro renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile gerçek bir gereksinimi karşılamaz ve aldatmaca bir ilgiyi sömürür.
>
> Peter Brook modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını ise iki kümede toplamıştır. Bu kümelerden birinde canlı, renkli eğlenceli oyunlar bulunur. Sirk gösterileri, müzikhol gösterileri bu kümeye girer. Seyirci çoğunluğu bu oyunları tutmaktadır. Peter Brook bu tiyatroya "Kaba Tiyatro" demiştir. İkinci kümeye giren çalışmalarda genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar üretilmektedir. Antonin Artaud'nun, Jerzy Grotowsky'nin tiyatrosu bu kümeye girer. Bu kümedeki çalışmalarda seyircinin oyuna katılması da söz konusudur. Peter Brook bu tiyatroyu "Kutsal Tiyatro" olarak adlandırmıştır.
>
> Peter Brook'a göre günümüzün tiyatrosu bu iki kümeye giren oyunların özelliklerini biraraya getirmelidir. Böyle bir tiyatro hem insanın iç dünyasına ışık tutan bir büyüteç, hem de tümün yapısını görmemizi sağlayan bir küçülteç olacaktır. Bu tiyatro büyülü olduğu kadar, canlı neşeli olmalı, seyirci ile doğrudan ilişki kurmalıdır. Yazar bu tiyatroya'da "Dolaysız Tiyatro" adını vermiştir. Dolaysız tiyatroyu gerçekleştirebilmek için uzun deneyler yapmak, yeni yöntemleri sınamak ve geri dönüp aynı deneyleri yinelemek gerekir. Bu tiyatroda oyuncu kendini bilinen tityaro kalıpları ile koşullamamalı, kendini içtenlikle ve özgürce ifade edebilmelidir. Ancak burada bir tehlikeye karşı uyanık olmak gerekir. Bu tehlike oyuncunun tiyatroya özgü kalıplardan kaçarken, kendi yaşamından gelen kalıplara, kendi yaşam göstergelerine tutuklanmasıdır" (Şener, 1998: 315-316).

Peter Brook, sanat hayatında tiyatro ve oyunculuğu içiçe incelemiştir. Stanislavski, Stella Adler ve Eric Morris'inde tiyatral yaklaşımlarındaki ortak özellik yapaylığa açtıkları savaş olarak gözlenmekteydi. Klasik dönemlerden gelen bütünüyle abartılı tiyatro anlayışı yirminci yüzyılın tiyatral bakış açısıyla örtüşmüyordu. Bu

bağlamda Stanislavski'nin "organik" durumlar üzerine sahnede öğrenci ve oyuncularıyla çalışmaları, Stella Adler'in aile geleneği ile sistemi karıştırarak ortaya koyduğu tiyatral yaklaşım ve Erik Morris'in "olma" olarak adlandırdığı yalınlık ve doğallık üzerine kurulu yöntemlerinin hepsi Peter Brook'un "Dolaysız Tiyatro" ve "Ansal Tiyatro" kavramları ortak bir tiyatral hareketi yansılamaktadır. Stanislavski Sistemi'nin tiyatral yolculuğu kendi döneminin öncüsü olma özelliğini gelecekte tiyatronun deneysel alanlarında çalışmalar yürüten sanatçıların klavuzu olma niteliğini korumuştur. Peter Brook kendi döneminin sanatsal akımlarından beslenirken sahnede oluşacak eylemleri diğer disiplinlerle özdeş ya da karma bir üretme çabası sergilemektedir.

> "Onu önemli bir sanatçı kılan şey onun bir düşünce tarafından yönetilen bir adam olmasıdır. Onu yönlendiren şey insan deneyiminin uç notasını tiyatral anlatımın uç noktası aracılığıyla keşfetme yollarını araştırma ihtiyacıdır" (Nutku, 2002: 342).

Peter Brook, insan doğasını çalışmaların merkezine taşımıştı. Tiyatronun dışardan yapay, cansız bir gösteri sanatı olamasına her zaman çalışmaları ve ortaya koyduğu sanatsal felsefesi ile karşı çıkmıştır.

Oyuncunun bir karakter yaratma sürecinde, farklı yöntemler denemiştir. Karakter oluşturma çalışmalarında daha ilerde bir deneyim için çabalamış, "an"da olmanın gerekliliğini oyuncularına belirtmiştir. Bu çalışmalarda eski dönemlere uzanan bir hayal gücü ile ritüellerden beslenerek imgeleri kullanarak daha derinde daha insan ne varsa sahneye yansılamanın yolunu açmıştır. Sahnede yaşanan hayatlar ve gerçek yaşam arasında bağlar konusunu ele almış, Tiyatro'da yansılanan hayatın gerçeğiyle aynı olmadığını ama tiyatronun gerçek yaşamdan beslenmesi ve kurgulanması konularına değinmiştir. Tiyatro oyununda yaşamın gerçek boyutları seyirciye doğru sunulduğunda seyircideki yaşamdan özdeş anların yoğunluğunun artacağınını belirtiştir. Oyuncuların mutlaka iyi bir beden eğitimine ihtiyaçları olduğunu ve beden ile duygunun birlikteliğinde bu disiplinin başarı sürecini olumlu anlamda etkileyeceğinin altını çizmiştir. Oyuncularına gerken egzersizleri yapmalarını öneren Peter Brook sahne için gerekli fiziksel hazırlıklar yapılmadığında oyunun istenen düzeyde sergilenemeyeceğini de ifade etmiştir. Oyuncunun egzersizlerine dair belirgin bir metot ortaya koymamıştır. Bu hazırlık evresinde Stanislavskinin sisteminde önerdiği "duygu belleği" "zihinsel tasarım" gibi egzersizlere yer vermiştir. (Nutku, 2002: 344)

Peter Brook geniş bir sanatsal yaklaşımla çalışmalarını sürdürmüştü. Kendi kafasındaki Tiyatronun yaşayan ve hayatın merkezinden beslenen bir sanat dalı olması için deneysel çalışmalar yapmıştı. Bu çalışmalarda çok uluslu luk ve çoğulculuk anlayışları gözlemlenmekteydi. Bugün dünyanın birçok yerinde tiyatro okullarında ve profesyonel oyunculuk merkezlerinde ritüel temelli çalışmalar yapılmaktadır. Bu bizlere tiyatro sanatının insanın tarihiyle eş zamanlanan yapısını gözetme ve bu alanda devinim içinde olma zorunluluğu getirmektedir. Peter Brook'un Kültürlerarası çalışmalarına "Mahabharata" oyunu önemli bir örnek oluşturmaktadır,

> "Eylem ile kuramın birbirini bütünlediği çizginin eylem yanında yer alan, ama bir kuramcı olarak da tiyatroya katkısı olan yönetmen Peter Brook'un yüzyılın ikinci yarısında tiyatroda denenebilecek herşeyi denediği söylenebilir. Çağın en büyük ustalarıyla ve oyuncularıyla birlikte çalıştı. İğneyle kuyu kazarcasına işler yaptı, büyük kitle tiyatrosu projeleri gerçekleştirdi. Bütün bunların ardından 1985 yılında Avignon Tiyatro Festivali'nde ilk kez sunulan Mahabharata, yönetmenin tiyatro görüşlerini ve deney sonuçlarını özetleyen bir yapımdır. Bir hint destanından yola çıkması, uluslararası bir oyuncu topluluğunca oynanması ve şenliklerde, geniş çaplı turnelerde tüm dünya seyircisine ulaşmayı hedef alması, bu eğilimin belirtileridir. Benzer özellikleri "Theatre du Soleil" yöneticisi Ariane Mnouschkine'in, New Yorklu Richard Schechner'in Eugenio Barba'nın kimi oyunlarında izlemek mümkündür. Ancak Mahabharata'nın dünya izleyicisine en yaygın olarak ulaşabilen, hakkında en çok yazılıp çizilen yapım olduğu kuşku götürmez" (Candan, 2003: 174).

"Mahabharata" Peter Brook'un kültürlerarası çalışmalarına örnek olamanın yanında içerik ve sahneleme anlayışı olarak'da Peter Brook'un tiyatral yaklaşımının başarısını ortaya koymaktaydı. Eski bir Hint destanı konusu sahneye aktarılmıştır. Oldukça uzun bir oyun ortaya çıkmıştı üç perde, dokuz saatlik bir temsil seyirci ile buluşmaktaydı. Seanslar tek günde ya da ardı ardına üç güne yayılarak oynanabiliyordu. Oyun dünyanın birçok yerine turne yapmıştı. "Mahabharata" Sanskritçe yazılmıştır. Anlamı; "Dünyanın Yüce Şiiri" anlamına gelir. 18 cilt ve 100000 dizeden oluşur. Epik anlatım tarzındadır. "Kötü yürekli Kaurava ailesi ve sürgün ettikleri yeğenleri Pandava'ların hikâyesi anlatılır. Mitolojik içerikli anlatılardan oluşan öyküler işlenmiştir. 18 gün süren savaş'ın sonrasında iki tarafta yok olurlar. Oyunda güç savaşları ahlaki değerler, toplumsal etkileşimler, toplumsal yargılar dışında sergilenir. Peter Brook'un "Mahabharata"sı evrensel değerler ölçeğinde değerlendirildiğinde birçok büyük oyun yazarının eserleri kadar etkili ve kuşatıcı olduğu ortaya çıkmaktadır. (Candan, 2003: 176-177)

Peter Brook'un oyunculuk sanatına yaklaşımlarını incelerken, Türkiye'den uluslararası alanda sanatsal çalışmalar yapan Oyuncu "Tuncel Kurtiz Peter Brook'un öğrencisi olduğu dönemlerden izlenimleri şöyle aktarıyor;

> "Tuncel Kurtiz, 12 saatlik "Mahabarata" adlı oyununda birlikte çalıştığı tiyatro adamı Peter Brook'u anlatıyor23 MART 1987 Paris, Rue de Tourin. Sabah yedide kalktım. Prova on birde. Yağmur yağıyor. Bozkır renkli bir sokak. Biraz heyecanlıyım. Yürüyorum. Metro. Ve işte tiyatronun karşısındayım. Bir kahvede oturuyorum. Sütlü bir kahve bir sigara. Norman Beaton giriyor. Konuşuyoruz. Bir kahve bir konyak. Londra'dan tanınmış bir oyuncu. Siyahi. Ve provaya Hepimizi toprak sahnenin üstünde topladı. Büyük bir halı, Yakındoğu halısı bu, yayıldık. Bir çember yaratalım, dedi. El ele tutuştuk. Beğenmedi. İlerde daha mükemmelini yaratacağız dedi. Teker teker çemberin merkezine gelip kendimizi tanıttık. Yirmi beş oyuncu isimlerini öğrenmeye çabaladılar.
> Bruce -ki bir Royal Shakespeare oyuncusudur- bir kelime söyleyecek ve ötekiler birer kelimeye söyleyerek bir anlama doğru yol alacağız. Bruce "good" dedi, öteki "deeds" ve böylece "good deeds are wonderful" diye bir cümle çıktı ortaya - ve yeni cümlelere doğru yola çıktık. Sonra Japon davullarına yaklaştık. Dans ettik -doğaçlamalar başladı- ve yemek. Tiyatronun çok güzel bir lokantası ve barı var. Yoşi ve Toşi iki Japon onlar kendi yemeklerini yiyorlar genellikle, çubuklarıyla.
> Efendim Şiva evinden uzakta bir ağacın altında dinlenirken büyük bir heyecan yaşamış ve spermleri ağacın yapraklarına bulaşmış. Bir güvercin almış spermi götürmüş karısı Parvati'ye. Parvati gebe kalmış ve bir oğlan çocuğu doğurmuş. Oğlan büyümüş. Annesi bir gün yıkanırken oğlunu kapıya nöbetçi koymuş. Kimseyi içeri sokma, demiş. Tam o sırada Şiva gelmez mi! Tabii oğlunun tanıyamamış. Ve oğlan Şiva'yı eve sokmayınca çekmiş halasını Şiva ve uçurmuş oğlanın kafasını. Gürültüye koşan karısı Parvati durumu görünce kızmış pek kocasına "Çabuk" demiş, "Çabuk bir kafa bul oğlumuza". Şiva oradan geçmekte olan bir filin kafasını kesip oğlunun gövdesine yerleştirmiş ve böylece fil kafalı tanrı olmuş ve aile mutlu olarak yaşamış. Peter bunu Türkçe oynamamı söyledi. Ben de bir ortaoyunu gibi sergiledim. Gülüp eğlendik 24 Mart. Canımız çıkıyor. Ağır bir beden eğitimi. Davul çalışmaları. Yemek tatili bir saat. Pestil gibi kıvrılıyoruz bi kenara. Miki - Underground filminin büyük oyuncusu ile zor kalkıyoruz ikinci bölüme. Peter Brook'un yaptırdığı doğaçlamaları hiçbir asistanı yaptıramıyor. Adam bir showman. İnanılmaz etkiliyor ve farkında olmadan yönetiliyorsun. Ama önceden hazırladı seni. Beden hazır. Profesyonel bir sporcu gibi hazırlıyor bizi. On iki saat sürecek bir maraton oyuna hazırlanıyoruz kolay mı? On iki saatlik oyun en az üç saat önce başlıyor zaten. Hiçbir zaman aynı fikirde olmadım. Ama ona hayranlık duydum. Varmak istediği yere vardı. Bir gün "Çok zor bir yola çıkıyoruz. Önümüzde engeller çok. Alkolü yasaklamak diye bir düşüncemiz olamaz. Fakat bazı arkadaşlarımın zayıflıkları vardır. Uzun bir yol var önümüzde" Ve Norman yola devam edemiyor. Üzgünüm. İnanılmaz bir oyuncu gidiyor. Norman ile oynamak başka bir keyifti. Akşam palette buluşuyoruz. İçiyoruz. Orası Peter Brook'un tiyatrosu diyorum "Micky"ye de. Unutmayın diyorum. Geminin kaptanı. Ben seviyorum Peter'ı. Yaptığı doğruydu. Arayan, genç, yanılgıları olan ama. O "Mahabarata"yı yaratıyor. Kuşlarla uçuyor. "Vişne Bahçesi"nde arıyor. "KARMEN"de saf tiyatroyu doğuruyor. Ve oyuncu toprağın üzerinde, beni özgür kıldı. Beni çok iyi anladı. Ben bendim karşısında.
> Ben dedim başka bakıyorum. Bir kez daha bu maratonu yaratabilir miyim bilmiyorum. Yok artık zannetmem, ben başka bir yerdeyim. Ben artık tiyatro oyuncusu değilim. O arkada kaldı. Ama genç Tiyatro Tanrısı Peter Brook yürüyor. Saygılar sevgiler ona. Onun tiyatrosu bir boş alan, devinim. O dur demeden durmamak hatta kıpırdamamak, bir duvarda tek kolla asılı durabilmek, bir ekmeği bölerken o sıcaklığı verebilmek. ARAMAK. Nasıl oynadım diye soran oyuncuya, "Bilmiyorum sen ne düşünüyorsun" demek VE ÖZGÜRLÜĞÜ ARAMAK. SAĞOLASIN PETER BROOK."
> (http://www.milliyet.com.tr/genc-tiyatro-tanrisi-peter-brook-pembenar-detay-kultursanat-532453/adlı siteden akt:13-10-2018)

Peter Brook'un çağdaş tiyatronun gelişiminde önemli bir kuramcı ve uygulayıcı olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Peter Brook'un literatür dahilinde ürettiği "The Empty Space" "Boş Alan" ve "The Open Door" "Açık Kapı" adlı eserlerler ile tiyatral görüşlerini incelerken ve sahnede bir oyun çalışmasında nasıl bir yöntem uyguladığınına dair bilgi edinmekteyiz. Peter Brook'un bu iki önemli çalışmasının etrafında Stanislavski Sistemi'nin etkisini ve gelişen yanlarını'da incelemekteyiz.

Peter Brook dünyadaki tiyatral hareketleri negatif yönde Ölümcül ve Kaba; olumlanan pozitif yönde ise Kutsal ve Ansal olarak adlandırmaktadır.

3.3.2 Ölümcül Tiyatro

Tiyatral eylemler, dünyanın her yerinde farklı tiyatrolarda aynı gün içinde yaklaşık bakış açıları, benzer yöntemler ya da bambaşka deneysellikler içeren oyunlarla seyirci ile buluşmayı sürdürmektedir. İlk insanın tarihiyle eşleşen bir sanat dalı söz konusu olduğunda evrensel ölçekte değişiklikler yadırganmamaktadır. Bu noktada tiyatro sanatında araştırmanın ana içeriğini oluşturan oyunculuk yöntemleri ele alındığında dünyanın birçok yerindeki birbirinden farklı tiyatral deneyimlerin oyun süresince seyircinin bizzat seyrederek kayıt altına aldığı eylemler "biricik"tir. Avrupa'da oynanan bir oyunun içeriği veya sahneleme yöntemi Asya'da ki başka bir tiyatro'da oynanan oyunla birebir aynı olabilir. Bu tiyatral eylemleri birbirinden ayıran en önemli konu "biricik"likleridir. Tiyatro oyununun oynanma süreleri içerisinde kalan sınırlılıkları kendi içlerinde oyunları benzersiz kılmaktadır. Sahne sanatlarının dışında kalan sanat dallarının birçoğunda bir anlamda zamanın durdurulduğunu gözlemleriz. Plastik sanatlar alanında ortaya konan resim, heykel türlerindeki eserlerin evrende kapladıkları alanlara dair bir devinim söz konusu olsa bile binlerce yıl önce yapılan resimler bugün aynı formda varlığını korumaktadır. Tiyatronun insan odaklı bir sanat dalı olması merak edilirliğini ve polülerliğini daima korumuştur. Peter Brook evrensel boyutta çalışmalar yapan bir sanatçı olduğundan farklı kültürleri biraraya getiren projeler üretmişti. Bu yaklaşım tiyatroya daha derin ve geniş açılardan bakmasını sağlamıştı. Tiyatro'yu kendi içinde türlere ayırırken "Ölümcül Tiyatro"'ya ilişkin şu değerlendirmeleri yapmaktadır;

> "Ölümcül Tiyatro ilk bakışta bilinen bir şey olarak alınabilir. Çünkü kötü tiyatro anlamına gelir.En çok saldırılan aşağılanan tecimsel tiyatro ile göbek bağı olan ve en sık karşılaştığımız bir tiyaro olduğu için onu eleştirmek zaman kaybetmekmiş gibi görülebilir.Oysa bu ölülüğün aldatıcı olduğunu her yerde karşımıza çıkabileceğini bilirsek ancak o zaman sorunun boyutlarını anlarız" (Brook, 1990: 8).

Peter Brook, tiyatronun yapısal gerçekliklikleri üzerine kafa yormuştu. Sadece yaşadığı coğrafyadan değil dünyanın hemen hemen her yerinde farklı kültürlerin tiyatro sanatına yaklaşımları ile yirminci yüzyılın tiyatral anlayışlarını değerlendirip oyunculuk sanatına dair deneylerle yola çıkıp yöntemler ortaya koyuyordu. Diğer taraftan Stanislavski'nin sistemi kurgulamaya başladığı dönemlere dönüldüğünde Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yapımları ve bu yapımlardaki tarihsel gelişim süreci değerlendirildiğinde benzer sonuçlarla karşılaşılmaktadır. Her iki sanatçınında devrimsel çalışmaları hayata geçirdiklerini gözlemlenmektedir. Stanislavski, kendi döneminde tiyatrodaki yapaylığa ve yozlaşmışlığa karşı çıkan bir sanatsal tavır sergilemişti. Bu karşı duruş ona daha iyisini yapma yolunu açmıştı. Peter Brook'un "Ölümcül Tiyatro'ya ilişkin saptamaları ve uyarıları Stanislavski'nin öğrencileri ile yaptığı çalışmalarda gözlemlenmektedir. Dışardan bakan yapay anlayışlar benimseyen tiyatrolarda en çok göze çarpan tutum abartılı ses parlatmalarıdır. Oyuncular çalıştıkları rolleri gereklilik sınırları ve verili koşulların dışına taşırma eğilimi gösterirler. 16. Yüzyıl ve 17. Yüzyıl Halk Tiyatrosu geleneğinin örneklerinde bu abartılı tarza rastlanmaktadır. Oyuncular meydanlarda bir sokak satıcısı gibi kalabalığın sesini bastırma gayretiyle teknikten ve tiyatral estetikten yoksun bir tavırla rol yapmaya çalışmaktadırlar. Bu gelenek haline gelen tutum ilerleyen dönemlerde Elizabeth Dömemi'nde de kendini göstermiştir. Shakespeare'in oyunları büyük alanlarda; Pazar yerlerinde halkla içiçe sergilenmiş, bu gösteriler esnasında oyunculardaoynadıkları rollerin dozunu çok abarttıkları gözlemlenmiştir. Tarihsel gelişim gözönünde bulundurulduğunda Stanislavski ve diğer yöntem geliştiren sanatçılar benzer yaklaşımlarda olmuşlardı. Peter Brook'u diğerlerinden bir miktar farklı kılan yanı çokkültürlü ve çokuluslu çalışmalara daha çok yoğunlaşmasıydı.

> "Ne yazılıysa onu oynayın ama yazılı olan nedir? Kağıt üzerinde kimi şifreler Shakespeare'in sözcükleri onun sözlü olarak söylenmesini istediği kayıtlarıdır. Anlamlarının bir bölüğünü oluşturan ses perdesi, duraklama, ritm davranışla birlikte insanların ağzından çıkan sözcükler. Bir sözcük olarak doğmaz, bir içtepinin ürünüdür. Anlatım gereksinimini bize duyuran tutum ve davranışın dürtüklenmesiyle ortaya çıkar. Bu süreç tiyatro yazarının içinde olup biter; oyuncunun içinde yinelenir. Her ikiside ancak sözcüklerin ayırdında olabilirler"(Brook, 1990: 12).

Yirminci yüzyıl tiyatro anlayışında daha deneysel yaklaşımlar öne çıkmıştı. Tiyatro sanatına verilen değer geçmiş yıllara göre oldukça artmıştı. Oyunculuk sanatı ve görece kavramları hep bir savaşım halinde oldular. Peter Brook sahne yaklaşımlarını doğallık üzerine geliştiren bir sanatçıydı. Yaşadığı sanatsal çevrede gözlemlediği, oyunculuğa dair yanlışlıkları düzeltmek için deneysel çalışmalar yapıyordu. Bu çalışmalarını sahne üzerine çıkarıyor ve seyircinin diğer oyunculuk yaklaşımları ile karşılaştırmalar yapmasını sağlıyordu. Peter Brook'un Ölümcül Tiyatro söyleminde kıtasal değerlendirmeler söz konusudur. Broodway'de gösterişli bir sahne eserinin üç hafta gibi kısa bir sürede seyirci ile buluşma zorululuğunu eleştirmektedir. Yaşanan dönemin her şeyi hızlandırdığı gibi tiyatro sanatına da zaman sınırları koyması, tiyatro sanatını ölümcül bir yola sürüklemektedir. New York'ta profesyonel bir ekiple üç hafta çalışılan bir oyun, birkaç temsil sonra kaldırılabilmektedir. Tiyatronun disiplini açısından yazarın yaratttığı dünyanın oyuncular tarafından çalışıldığı dönemin organikliğinin dozajı, çoğu zaman prova koşulları ve süresine bağlıdır. Stanislavski Sistemi'nin oyunculuğun itibarını artıran yanı gelecek kuşakların çabalarıyla daha kapsamlı bir form almıştır. Fakat oyunculuk yöntemi ne kadar iyi olursa olsun tiyatro sanatına bütüncül yaklaşım oyunun niteliğini ve sürekliliğini belirlemektedir. Peter Brook Amerika'da Ölümcül Tiyatro'ya karşı gösterilen tutumu şöyle değerlendiriyor;

> "Amerikada ölümcülü sezme ve ona gösterilen şiddetli tepki dalgası çok güçlü. Yıllar önce çarçabuk işe alınıp atılan oyunculara güven ve süreklilik kazandırmak için Actors Studio (Oyuncu Atölyesi)diye bir şey kurulmuştu. Stanislavski öğretilerinin bir bölümü üzerinde son derece ciddi ve iyi düzenlenmiş çalışmalar sürdüren Oyuncu Atölyesi o zamanki kamuoyunun ve oyun yazarlarının gereksinmelerine yanıt veren olağanüstü bir oynayış okulu geliştirdi. Oyuncular gene üç haftada sonuç almak zorundaydılar ama bu okulun geleneğinden destek alıyor ve provaya eliboş gelmiyorlardı. Yaptıkları işe bir güç, bir bütünlük veriyordu bu eğitim. Yöntemli oyuncu, gerçekliğin klişe öykünmelerine yüz vermeyecek, kendi kendine daha sahici bir şey arayacak biçimde eğitilmişti. Bulduğu şeyi de önce yaşamak ve öyle aktarmak zorundaydı, böylece oyunculuk etmek son derece doğalcı, natüralist bir çalışma durumuna geldi" (Brook, 1990: 30-31).

Zamanla yarışan Amerikan tiyatrolarında bile belli bir disiplin dâhilinde çalışarak iyi sonuçlar alınabilmektedir. Peter Brook'un tiyatro çalışmalarını adeta bir laboratuar ortamına dönüştürmesinde bu sebeplerin payı oldukça büyüktü. 12 saatlik Mahabarata adlı oyunda Peter Brook detaylı bir çalışma planı uygulamıştı deneysellik, Brook'un tiyatral yaklaşımlarında yönteme verdiği değeri oyunlarını seyreden

seyircinin düşünceleri belirliyordu. Deneysel oyunculuk arayışları diğer gelişmelerle eş zamanlı gelişiyordu. Tiyatro sanatında geleneksel bir uzamda alışılagelmiş sahne yaklaşımlarının yerlerini çağdaş yöntem deneycilerinin uzun ve zorlu araştırma süreçlerine bırakmaları hiç kolay olmuyordu. Bu bağlamda Stanislavski devrim niteliğindeki sistemimini ortaya çıkardığında kendi dönemi içinde takipçileri ardı ardına gelmeye başlamıştı. Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların kendi kültürel altyapılarının getirilerinin olumlu ve olumsuz yanlarını ayrıştıran deneye ve gelişmeye dayalı tutumları Stanislavski Sistemi'nin her bölgede farklı türevleri ile oyunculuk sanatına hizmet etmesini sağlamıştı. Tiyatroya deneysel ve araştıran bir açıdan bakan sanatçılar tarih boyunca yeniliklere önder olmuşlardır. Araştırmanın alanı dâhilinde incelenen sanatçılar ortaya koymaya çalıştıkları yöntemleri derin analiz ve çalışma esaslarına dayandırmışlardır. Peter Brook'un tiyatro ve gerçek yaşam kavramlarına getirdiği saptamalar oldukça önemlidir.

> "İnsan tiyatroya yaşamı bulmak için gider, fakat tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşam arasında hiçbir fark yoksa tiyatronun hiçbir anlamı yoktur. Tiyatro yapmaya gerek yoktur. Fakat, eğer tiyatronun içindeki yaşamın dışarıdakinden daha görünür, daha canlı bir yaşam olduğunu kabul edersek, o zaman onun dışarısıyla hem aynı hem de bir şekilde farklı olduğunu görebiliriz. Şimdi bazı ayrıntıları ekleyebiliriz. Tiyatrronun içindeki yaşam okunaklı ve daha şiddetlidir çünkü daha yoğunlaştırılmıştır. Uzamın küçültülmesi ve zamanın sıkıştırılması işlemi bir yoğunluk yaratmaktadır. Yaşamda, tekrarlanan sözcüklerle karmakarışık konuşuruz, ancak bu oldukça doğal olan kendimizi ifade etme biçimimiz her zaman söylemek istediğimiz gerçek içerikten daha uzun zaman alır. Fakat böyle, gündelik iletişimle başlanması gerekmektedir ve bu da tiyatroda doğaçlama yoluyla yani gereğinden daha uzun konuşmalarla bir sahneyi geliştirmek gibidir" (Brook, 2004: 14).

Peter Brook tarafından ölümcül olarak isimlendirilen tiyatral durum, tiyatro sanatı adına bir uyarı niteliğinde. Peter Brook'un "Ölümcül" tanımlamasıyla irdelediği tiyatromsu hal, yönetmen, yazar, oyuncu ve seyirci bileşenlerinin dönüşümüne öneri niteliğinde bir yorumlamadan oluşmakta. Çağın şartları tiyaro sanatını belli kalıplara sokmaya çalışsa da geçmişten bugüne edinilen birikimler ve yöntemler sayesinde tiyatronun bu gri alanlarını daha aydınlık daha görünür kılınabilinir. Bu doğrultuda Peter Brook oyunculuk sanatına, tiyatronun genel durumu çerçevesinden bakarken başka bir tiyatral durumu irdeliyor.

3.3.3 Kutsal Tiyatro

Kutsal Tiyatro tanımlaması adından da anlaşılacağı üzere içeriğine manevi ve üst anlamlar yüklenen tiyatro eylemlerini ifade etmektedir. Stanislavski Sistemi çağdaş tiyatral akımlarla karşılaştırıldığında Stella Adler ve Eric Morris'in daha çok oyunculuk alanında çalışmalar yaptığını gözlemlenmektedir. Tiyatronun kuramsal ve uygulama alanları bir bütünün parçaları gibidir. Akademik alanlarda kuram, yazarlık ve oyunculuk şeklinde üç ana sanat dalında incelenmektedir. Çağdaş oyunculuk yöntemlerini ele alırken incelenen sanatçıların hepsinin içerikte kuramsal, yazınsal ve oyunculuk alanlarında çalışmalar yaptığı ortaya çıkmaktadır. Fakat Peter Brook, Stella Adler ve Eric Morris ile karşılaştırıldığında bütünleşik tiyatral araştırmalarına rastlanmaktadır. Peter Brook oyunculuk sanatına dair çalışmalarını kuramsal ve yazınsal alanların içinde değerlendirmiş. Bu bağlamda önermeler ve yöntemler geliştirmiştir. Kutsal tiyatro kavramını yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan tiyatral akımlardan yola çıkarak ortaya koymuştur. O dönemin yazarlarının yönetmen ve oyuncular tarafından nasıl ele alındığını derinlemesine analizlerle ele almaktadır. Peter Brook "Boş Alan" adlı çalışmasında şu örneklere yer vermektedir;

> "Gergin bir ipin üzerinde yürüyerek bir uçurumu geçmeye benziyor: zorunluluk birden tuhaf güçler doğurabilir. Bir kadının koca arabayı arabanın altında kalmış çocuğunun üzerinden kaldırdığını duymuştum. Onun kasları açısından hiçbir biçimde öngörülemeyecek bir davranış, Ludmilla Pitoeff kuramsal olarak onu her gece öldürecek bir yürek çarpıntısıyla sahneye çıkardı.Bu uygulamada bizde pek çok kez tuhaf sonuçlar gözledik: Uzun bir suskunluk zihnin bir noktaya yoğunlaşması,çeşitli tıslamalar çağıltılar çıkarmayı deneyen bir oyuncu; bütün bunların sonucunda öteki oyuncu birden ayağa kalktı ve birincinin kafasındaki devinimi büyük bir şaşmazlıkla yerine getirdi. Gene aynı oyuncular tırnaklarını bir yere vurarak iletişim kurma denemesi yaptılar: Bir şeyi anlatma gereksiniminin zorlamasından başlayıp yalnızca tek bir araç kullanarak. Bu kez o araç ritimdi. Bir başkasında gözler ya da başın arkası. İki kişi arasında çok değerli bir boğuşma geçecekti. Her hamleye karşı hamlede bulunacak ama birbirlerine dokunmayacak, baş kol ya da ayaklarını kımıldatmayacaklardı. Bir başka deyişle yalnızca bedenlerini kımıldatmaya izin vardır, Hiçbir gerçek ilişki dokunuş olamaz. Ama hem fiziksel hem coşkusal olarak boğuşmaya girilecek ve bu sonuna kadar sürdürülecektir. Bu tür araştırmalara jimnastik gözüyle bakılamaz, kas direncinin kırlması yalnızca bir yan üründür, asıl amaç her zaman seçenekleri sınırlayarak direnci artırmak ve bu direnci gerçek bir anlatım mücadelesinde kullanmaktır. İlke iki çubuğun birbirine sürtülmesidir: Sert karşıtların sürtünmesinden ateş çıkar,aynı yolla başka yanma biçimleri elde edilebilir.Sonuçta oyuncu görünmez anlamlarını iletebilmek için zihnini bir noktada toplama gereksinimi olduğunu anladı,istence gereksinimi olduğunu;açık seçik bir düşünceye gereksinimi olduğunu; Ama hepsinden önemlisi biçim gereksiniminin kaçınılmazlığı sonucuna varmasıydı.Güçlü bir biçimde duyumsamak yetmiyordu,itkilerinin taşıyıcısı ve yansıtıcısı olacak yeni bir biçim türetmek için yaratıcı bir sıçramaya gerek vardı.Gerçek aksiyon denen şey budur işte" (Brook, 1990: 62-63).

Peter Brook sahne çalışmalarından verdiği örneklerde kuramsal önermelerini oyuculuk uygulamaları içinde nasıl deneyimlendiğini aktarmaktadır. "Fiziksel ve Coşkusal Boğuşma" şeklinde adlandırılan sahne devinimlerine Stanislavsi Sistemi'nde

de rastlanmaktadır. Stanislavskinin ilk dönem çalışmalarında yer verdiği "Coşku Belleği" ve son dönemlerinde yoğunlaştığı "Fiziksel Eylemler" çalışmaları Peter Brook'un verdiği örnekle yaklaşık önermeler içermektedir. Her iki sanatçının çalışmalarının temelinde içsellikle tasarlanan yapının fiziksel eylemlerle nasıl birleştiği ve sahnede amaca giden yolda her ikisininde gerekli olduğu gözlenmektedir.

Stanislavski, kendi döneminde yaptığı çalışmalarda ve sistemini benimseyen gruplarda bu plan doğrultusunda hareket etmekteydiler. Oyuncular, ilk zamanlar fiziksel çalışmaları daha yoğun bir şekilde programlarına dâhil ediyorlardı. Sistemin deneysel önermelerinin başarılı sonuçlarını görmeye başladıkça, Fiziksel eylemler kelimeler, hayal gücü imgeler gibi sistemin diğer önermelerini de çalışmalarına katmışlardı (Toporkov, 2017: 240).

Peter Brook, sahneye ilişkin çalışmalarında bütünü gözeten bir yöntem kullanmaktadır. Yavan ve yapay yaklaşımlardan mümkün olduğunca uzak durulması gerekliliğini hem yönettiği oyunlarda hem de birlikte çalıştığı oyunculara anlatmıştır. Peter Brook'un benimsemediği ve eleştirdiği tiyatral hareketler "Ölümcül" ve "Kaba" olarak değerlendirilirken kendi geliştirdiği tiyatro anlayışına yakın olan tiyatral hareketler "Kutsal" ve " "Ansal" şeklinde adlandırılmaktadır. Stanislavski Sistemi'nin incelendiği bu araştırmada çağdaş oyunculuk yöntemlerinin üçüncü örneğini oluşturan Peter Brook'un yöntemi genel özellikleri açısından Stanislavski Sistemi'nden beslenen bir yapıya sahip olamasına rağmen, Peter Brook'un yazınsal, yönetmenlik ve oyunculuk konusundaki çalışmalarında sadece Stanislavski Sistemi'ne bağlı kalınmasının yeterli olmayacağına değinmektedir. Bu bağlamda çalışmalarından anektotlara yer vermiştir. Oyuncu, çalıştığı rolü prova sürecinden alıp sahnede seyirci ile buluşturacağı güne kadar titiz bir çalışma ile yaşatmalı ve role ilişkin içsel ve dışsal edinimleri yönetmenle paylaşmalıdır. Bazen oyun hazırlanıp temsil edilmeye başladıktan sonra bazı eklemeler yapılabilmektedir.

> "Alfred Hunt ile bir oyun hazırlamıştım. Birinci perdede bir sahne vardı. Hunt bir bankın üzerinde oturuyordu. Provada, sahneye biraz doğallık katmak için ayakkabısını çıkarıp ayağını sürtmeyi önerdi. Daha sonra buna ayakkabıyı yeniden giymeden önce silkmeyi ekledi. Bir gün Bostan'da turnedeyken soyunma odasının önünden geçtim. Kapı aralıktı. Temsile hazırlanıyordu ama beni aradığı belliydi. Heyecanla içeri girmem için işaret etti. Soyunma odasına girdim, o kapıyı kapatıp bana oturmamı söyledi. "Bu gece denemek istediğim bir şey var" dedi." Ama ancak sen kabul edersen. Bugün öğleden sonra Boston'da yürüyüşe çıktım ve şunları buldum." Avcunu açtı, içinde iki küçük çakıl taşı vardı. "Ayakkabımı silktiğim o sahne var ya," diye sürdürdü sözünü: "İçinden hiçbir şeyin düşmemesi beni hep rahatsız ediyordu. Oyüzden içine şu çakıl taşlarını koyayım dedim. Silktiğim zaman içinden düştüğünü görürler-

> sesi de duyulur üstelik. Ne dersin? Harika bir düşünce olduğunu söyledim, yüzü aydınlandı. Sevinçle elindeki çakıl taşlarına, baktı sonra bana baktı, sonra birden yüzü değişti. Uzun uzun kaygıyla çakılları inceledi bir süre . " Bir tanesi daha iyi olmaz mı sence?" (Brook, 990: 149)

Çağdaş oyunculuk yöntemlerini uygulayan sanatçıların içinde hem yönettiği oyunlarla hem de oyunculara gösterdiği önemli teknikler sayesinde Peter Brook bu yüzyılın en önemli tiyatro sanatçılarından bir olmayı başarmıştır. Stanislavski'nin fiziksel eylemlere ilişkin çalışmaları Peter Brook'un tiyatral bakış açısının temelini oluşturmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Stanislavski Sistemi, Peter Brook Yöntemi'nin içinde kendini hissettirmesine rağmen çağın olanakları ve küresel boyutlu çalışmaların sağladığı donanım ve deneysellikle çağdaş oyunculuk yöntemleri açısından özgün ve yöntemi takip eden araştırmacı ve öğrenciler için önemli bir yerde durmaktadır.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Murat OZAN'ın "Çağdaş Oyunculuk Yöntemleri Açısından Stanislavski Sisteminin İncelenmesi" başlıklı tezi 04.03.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Anasanat Dalında Yüksek Lisans/~~Doktora~~ tezi **oy birliğiyle / ~~oy çokluğuyla~~, başarılı / ~~başarısız~~** olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Dr. Öğr. Üyesi Özer ANAR Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	: Prof. Dr. Zafer KESEBİR Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Erbil GÖKTAŞ Kocaeli Üniversitesi	.....

Doç. Dr. Ahu TUNÇEL ÖNKAL
Enstitü Müdürü

BÖLÜM 4: STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE ÇAĞDAŞ OYUNCULUK YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Araştırmanın problemine cevap araken; oyunculuk sanatında yöntemsel olarak takip edilen yollar derinlemesine analiz edilmektedir. Bu bağlamda oyunculuk yöntemlerinin kullanımına ilişkin sanatsal çalışmaların ortaya çıkması ve literatür oluşturmasına takiben, ana eksende, oyunculuk tarihinde sanatçılar ve konunun araştırmacıları tarafından olumlanan ve mesleki olarak kullanılan Stanislavski Sistemi yer alamaktadır. Stanislavski Sistemi, geçmişten günümüze oyunculuk sanatına dair en kapsamlı kaynağı oluşturmaktadır. Araştırmanın diğer paydaşları Stella Adler, Eric Morris ve Peter Brook'un oyunculuk sanatına dair geliştirdikleri yöntemleri araştırmanın içeriğinde derinlemesine araştırılmış ve sonuç olarak her yöntemcinin çıkış noktasının Stanislavski Sistemi ile ilişkili olduğu saptanmıştır. Tarihsel ve sosyolojik açıdan insanın yolculuğuna paralellik oluşturan oyunculuk sanatında geçmişten bugüne teorik ve pratik birikimler, oyunculuk sanatının gelişmesini sağlarken gelecek kuşaktaki sanatçılarında yollarına ışık olmaktadır. Stanislavski Sistemi ile Stella Adler, Eric Morris ve Peter Brook'un tiyatral yöntemleri karşılaştırıldığında Stanislavski Sistemi'nin ana prensiplerinin korunduğunu gözlemlemekteyiz. Stanislavski'nin iki çağ arasındaki uzun ve verimli çalışmaları günümüz sanatçılarına ışık olmuştur. Bununla beraber araştırmanın paydaşlarını oluşturan sanatçıların herbiri kendi yaşadığı coğrafyada ve bununla birlikte dünyadaki oyunculuk eğitimi alanlarında büyük kitleler tarafından takip edilen sanatçılardır. Oyunculuk sanatında geliştirdikleri yöntemler dünyanın her yerinde hem akademik alanlarda hem de sahne sanatları alanlarında uygulanmaktadır.

SONUÇ

Tiyatronun binlerce yıllık yolculuğunda, Arkaik Dönemlere ait istemli ya da istemsiz oyun kurmacalarını ve bu hayatın yansıması eylemler bütününün günümüze iz düşümleri üzerine araştırmalar yapılması tiyatro sanatının gelişimine büyük katkılar sunmaktadır. Araştırmanın temelinde sahne sanatlarının en popüleri tiyatronun oyunculuk alanında yakın geçmişten günümüze, büyük tiyatro insanı Stanislavski'nin geliştirdiği sistemin günümüz oyunculuk hayatındaki yerini, bir anlamda çağdaş tiyatro dünyasındaki takipçileri Stella Adler, Eric Morris ve Peter Brook'un günümüzde rehber olan yöntemlerini araştırarak; yirbirinci yüzyıl tiyatrosunun oyunculuk sanatına yaklaşımlarını araştırmanın konusunu içeren sanatçılar ve geliştirdikleri yöntemler üzerinden incelenmektedir. Çağdaş Oyunculuk Yöntemleri günümüz tiyatro dünyasının üzerinde geniş çaplı düşündüğü ve araştırmalar yaptığı bir konudur. Bu bağlamda günümüz tiyatro anlayışının akademik ve sanat çevrelerinde araştırılması geçmişin birikimleri ile geleceğin vizyonunu belirlemek adına önemli bir noktadada durmaktadır. Araştırmanın ana ekseninde evrensel boyutta oyunculuk sanatının gelişimi incelenmektedir. Stanislavski'nin zorlu zamanlarda zor şartlarda temellerini attığı sistem bugün milyonlarca takipçisinin sahne uygulamalarında, oyunculuk okullarında, kamu ya da özel tiyatrolarda uygulamayı devam ettirdiği bir sistemdir. Çağdaş oyunculuk yöntemleri çatısı altında dünyanın her yerinde birçok farklı deneysel çalışma göze çarpmaktadır. Bu çalışmalar çağın getirdiği teknolojik olanaklarla desteklenmeye çalışılmaktadır. Oyunculuk sanatının gelişimine dair tüm teorik ve pratik çabalar binlerce yıllık sanatın değerini artırmaktadır. Bu noktada gözden kaçmaması gereken bir gerçekle yüzleşilmesi gerekmektedir. Tiyatro sanatı "İnsanı İnsanla Anlatan" yapısını korumaktadır. Ana malzemesi insan olan bir sanat dalının günümüz imkânları belli bir aşamaya kadar plastik olarak görselliğini, çekiciliğini artırabileceğini söyleyebiliriz. Başka bir karşılaştırma yaparsak sinema sanatı teknoloji ile eşzamanlı gelişen ve dönüşen bir sanat olmasına karşın, tiyatronun üç boyutlu seyir illüzyonu günümüz seyircisini hala tiyatro salonlarını doldurmaya ikna edebiliyor. İnsanın varoluşla birlikte ortaya çıkan tiyatro sanatına ilerleyen zamanlarda geliştirilecek farklı bakış açıları,

Stanislavski takipçileri Stella Adler, Eric Morris ve Peter Brook gibi günümüz oyunculuk arayışlarına ışık tutmaya devam edeceklerdir.

KAYNAKÇA

Adler, S. (2007) *Aktörlük Sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Braun, E. (2013) *Yönetmen ve Sahne Natüralizmden Grotowksi'ye*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Brecht, B. (1994) *Oyun Sanatı ve Dekor*, İstanbul: (1.basım). Cem Yayınevi

Brook, P. (2004) *Açık Kapı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Brook, P. (1990) *Boş Alan,* İstanbul: Alfa Yayınları,

Candan, Y.A. (2003) *Yüzyılda Öncü Tiyatro,* İstanbul: (1.basım). İstanbul Bilgi Ünivesitesi Yayınları

Çalışlar, A. (1993) *20.Yüzyılda Tiyatro*, İstanbul: (1.basım).Mitos Boyut Yayınları,

Gustav, C. Y. *Keşfedilmemiş Benlik,* Sayfa Yayınları, 2011

http://kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar/peter-brook adlı siteden akt:08.08.2018

http://sosyolojisi.com/peter-brook-kimdir-hayati-filmleri-hakkinda-bilgi/32820.html adlı siteden akt :08.08.2018

http://www.milliyet.com.tr/genc-tiyatro-tanrisi-peter-brook-pembenar-detay-kultursanat-532453/adlı siteden akt:13-10-2018

https://ozlembto.wordpress.com/stella-adler/stella-adler-kimdir/ adlı siteden akt:07-10-2018

Karaboğa, K. (2005) *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks,* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,

London, J. (1982) *Âdemden Önce,* Oda Yayınları,

Moore, S. (2009) *Stanislavski Sistemi Oyunculuk Eğitimi İçin El Kitabı*, bgst yayınları,

Morris,E. (2012) *Rol Yapmayın Lütfen*,İstanbul:(4.basım) Alfa Basım Yayım,

Morris, E.(2012) *Fütursuz Oyunculuk*, İstanbul: (3.basım)Alfa Basım Yayım,

Nutku, Ö. (2002) *Oyunculuk Tarihi*, Ankara:Dost Kitabevi

Özüaydın, N.U. (2011) *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu*, Mitos Boyut Yayınları,

Pavis, P. (2000) *Gösterimlerin Çözümlenmesi*, Dost Kitabevi Yayınları,

Richards, T. (2005) *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, Norgunk Yayınevi.

Stanislavski, K. (1992) *Bir Aktör Hazırlanıyor*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Stanislavski, K. (1992) *Sanat Yaşamım*, İstanbul: Can Yayınları.

Stanislavski, K. (1984) *Oyuncunun El Kitabı,* Alaz Yayıncılık.

Şener, S. (1998) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Toporkov, V.(2017) *Stanislavski Provada*, İstanbul: BGST yayınları,

Vsevolod, M. (2014) *Tiyatro Üzerine*, İstanbul: Agora Kitaplığı,