

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



OYUNCULUK
EĞİTİMİ İÇİN
BİR EL KİTABI

STANISLAVSKI

SONIA
MOORE

SİSTEMİ

ÜÇÜNCÜ BASIM

bgst YAYINLARI

STANISLAVSKI SISTEMI OBYNOULKI BIR EL KITABI SONIA MORE BOG

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ
Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı
Sonia Moore

bgst Yayınları-10

Tiyatro/Kuram-1

Stanislavski Sistemi

Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı

Sonia Moore

"The Stanislavski System/The Professional Training of an Actor"

Penguin Books, 1984

Türkçesi: Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz

Üçüncü Basım

İstanbul, Mart 2011

© bgst Yayınları

Yayına Hazırlayan: Fırat Güllü

Kapak ve Kitap Tasarımı: Rauf Kösemen

Mizanpaj: Meltem Aravi

Baskı: Ayhan Matbaası

İstanbul

0212 445 32 38

ISBN: 975-6165-09-X

Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu

Tomtom Mah. Kaymakam Reşat Bey Sok. 9/3

Beyoğlu/İstanbul

0212 251 19 21

www.bgst.org

bgstyayinlari@bgst.org

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ

Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı

Sonia Moore

Türkçesi:
Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz

Sonia Moore: Sonia Moore yüzyıl başında Rusya'da dünyaya geldi. Kiev ve Moskova üniversitelerine devam etti. Kiev Solovstov Tiyatrosu Stüdyosu'na ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Üçüncü Stüdyo'suna katıldı. Daha sonra New York'a gitti ve tiyatro alanındaki çalışmalarını burada sürdürdü. Sonia Moore Tiyatro Stüdyosu'nda ve kurucusu bulunduğu ve sanat direktörlüğünü yaptığı Amerikan Stanislavski Tiyatrosu Merkezi'nde tiyatro dersleri verdi. Bu kurumlar dışında Amerika'nın değişik bölgelerinde bulunan çeşitli kolej ve üniversitelerde de dersler verdi. 1995 yılındaki ölümüne kadar Stanislavski Tiyatrosu konusundaki derslerini ve atölye çalışmalarını bilfiil sürdürdü. Sonia Moore'un yayınlanan diğer bazı kitapları şunlardır: *The Stanislavski System: Ten Lectures* (1972), *Training of an Actor: Stanislavski System in Class* (1979).

İÇİNDEKİLER

7	Stanislavski Sistemi ve Sonia Moore/ <i>Fırat Güllü</i>
13	John Gielgud'un Önsözü
17	Joshua Logan'ın Önsözü
27	Stanislavski ve Sistemi
45	Fiziksel Eylemler Yöntemi
55	Eylemin Öğeleri
55	"Sihirli Ağır"
56	Verili Durumlar
57	İmgelem
60	Konsantrasyon
64	İnanç ve Gerçeklik
67	Duygu-Düşünce Alışverişi
70	Adaptasyon
73	Tempo ve Ritim
75	Coşku Belleği
81	Olaylar ve Eylemler Aracılığıyla Analiz
85	Üstün Amaç ve Eylem Çizgisi
89	Oyuncunun Fiziksel Donanımı
93	Rol Üzerinde Çalışma: Bir Karakter Yaratmak
109	Davranışların Alt-Metni
115	Yönetmen
119	Yevgeni Vakhtangov: Gerçek Mürit
135	Kaynakça
139	Dizin

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ve SONIA MOORE

Stanislavski'yi aradan geçen bir yüzyıl sonrasında bile hâlâ güncel kılan nedir? Sonia Moore'un yanıtı şu: "Stanislavski'nin tarihsel önemi, oyuncunun yaratıcılığına dair içkin yasaları keşfetmesinde ve tiyatro sanatının ilk yöntemini geliştirmesinde yatar." Gerek Stanislavski'den önce, gerekse onun döneminde, oyunculuğun doğuştan gelen bir yetenek, kontrol edilemez bir ruhsal süreç ya da belli kurallar içerisine hapsedildiği anda kaybolan mistik bir cevher olduğunu düşünenler çoğunlukta idi. Oysa Stanislavski, dönemin doğa kurallarını açıklamaya dönük pozitivist yaklaşımının da etkisiyle, anlaşılamaz, kontrol edilemez, kuralları tanımlanamaz olduğu iddia edilen bu insani sürecin analizini yapmaya girişti. Bu, öylesine çetrefilli bir süreçti ki zaman geçtikçe oyuncu, yönetmen ve kumpanya yöneticisi Stanislavski, kuramcı Stanislavski'nin gölgesinde kalmaya başladı. Özellikle sanat hayatının son dönemlerinde oyunculuk sanatının kurallarını ortaya koyma fikri onun için yaşamın tek amacı haline gelmişti. Bu veçhesiyle Stanislavski, klasik bir tiyatro yönetmeninden çok hayatlarını bilinmeyen bir elementin özelliklerini araştırmak için laboratuvarlarda geçiren idealist bilim insanlarına benziyordu. Yaşamının belli bir döneminde tiyatroyu insan gövdesinin ve ruhunun araştırıldığı bir laboratuvar olarak tasarlayan Polonyalı yönetmen Grotowski'nin, Stanislavski'den "babam" diye söz etmesi de bundan dolayıdır.

Ancak döneminin pozitivist geleneğine duyduğu bu yakınlığa rağmen Stanislavski oyuncuyu hiçbir zaman özellikleri bir laboratuvar da gözlem ve deney yoluyla incelenecek basit bir biyolojik varlık olarak görmedi. Stanislavski'ye göre oyuncu, bilimsel yollarla tam olarak idrak edilemeyecek mistik bir boyuta da sahipti. Ve gerçekten de yaratıcılık denen süreç, daha önceki ustaların da söylediği gibi sırrı keşfedilemeyecek ve gizemli kalmaya mahkûm bir alanda gerçekleşiyordu. Stanislavski Freud'dan yararlanarak bu alana *bilinçaltı* adını veriyordu ve ilerleyen yıllarda kendi geliştirmeye çalıştığı yöntemin temel ilkesini "bilinçli teknikler yoluyla bilinçaltını açığa çıkarma" olarak belirledi. Bu kavramsal çerçeve içerisinde Stanislavski'ye göre yaratı sürecinin kendisi doğrudan kontrol edilemez, ama oyuncular onu harekete geçirecek dolaylı tekniklere sahip olabilirler. Oyunculuk araştırması bu tekniklerle ilgilenir, onları keşfetmeye ve tanımlamaya çalışır; oyunculuk alanındaki deneysel çalışmanın temel hedefi oyuncunun kendisini yaratıcı bir duruma sokmayı öğrenmesini sağlamaktır. Oyunculuğa bu tür bir yaklaşım her insanın kendi yaratıcı güçlerini harekete geçirmeyi öğrenebileceği sonucunu beraberinde getirir ki bunun doğal bir uzantısı olarak, oyunculuğun "tanrı tarafından seçilmiş özel kişilere has" bir yetenek olmaktan ziyade herkes tarafından öğrenilebilecek ve geliştirilebilecek bir insani nitelik olduğu görüşüne ulaşmakta zorlanmayız. Stanislavski'nin kitaplarındaki hayali oyunculuk okulunda yetenekli ve daha yetenekli oyuncular olduğu gibi zaman zaman yönetmeni çıldırtacak derecede zorlanan öğrencilere de rastlarız. Ama Stanislavski iyimserdir: Eğitime iyi niyetle yaklaşan ve kendi kalıplaşmış görüşlerinden vazgeçebilen herkes, her zaman bir şeyler öğrenir ve kendini geliştirebilir.

Stanislavski'nin oyuncunun yaratıcı güçlerini harekete geçirmek için önerdiği teknikler bir reçete olarak algılanamaz. Zaten bu tek-

niklere ilişkin yaklaşımları hayatı boyunca sürekli olarak değişim göstermiştir. Sistem üzerine çalışmaya başladığı ilk dönemlerde oyuncunun içsel hazırlığının ve —Fransız psikolog Ribot’nun etkisiyle— daha çok *coşku belleği* kavramının ön plana çıktığı bir tekniğin arayışı içerisinde olmuştur. Buna göre oyuncu önce oynayacağı rolle içsel bir bütünleşme sağlayabilmek amacıyla onun yaşantısı, yaşadığı dönemin sosyal ortamı, modaları, düşünsel atmosferi vs... ile ilgili bir araştırma dönemine girer. İmgesel donanımını geliştirebilmek amacıyla her türlü yazılı, görsel, işitsel, imgesel kaynaktan yararlanır. Stanislavski bu ilk dönemi “oyuncunun rolle flörtü” olarak adlandırıyordu. Flörtü “evlilik” izliyordu ve oyuncu oynayacağı rolün oyunda izlediği eylem çizgisini ve kullandığı replikleri anlamlandırmaya, kendisini rolün oyun içerisinde bulunduğu duruma sokarak rol kişisine yakınlaşmaya ve onun ruhsal durumunu anlamaya çalışıyordu. Bu “içsel” hazırlık dönemini “doğum” izliyordu. Bu ilk dönemlerde Stanislavski’nin altın kuralı “içsel değerler bir kez yerli yerine oturdu mu, fiziksel kişilendirme kendiliğinden ortaya çıkar” şeklinde özetlenebiliyordu.

İçsel hazırlığın, fiziksel kişilendirmeyi, daha açık konuşmak gerekirse rolü sahne üzerinde görünür kılan tüm jestleri, duruşları, konuşma biçimlerini ve tavırları kendiliğinden, doğal olarak ortaya çıkaracağı yolundaki bu ilk dönem düşüncesi, uzun süre Stanislavski’nin “psikolojist” bir eğilimin temsilcisi olarak görülmesine neden olmuştur. Özellikle ABD’de Strasberg’in öncülüğünde kurulan *The Actors Studio*, doğrudan doğruya bu ilk dönem yaklaşımları üzerine inşa edilmiştir. Stanislavski ve onun oyunculuk araştırmalarının ABD’de gündem olması Moskova Sanat Tiyatrosu’nun 1923 yılında gerçekleştirdiği birçok Amerikan şehrini kapsayan büyük bir turne sonrasında oldu. Oyunlar büyük bir ilgiyle karşılandı ve bunu takiben *Sanat Yaşamım* ve diğer kitaplar Amerika’da

yayınlanmaya başladı. Bununla birlikte kumpanyadan ayrılarak Amerika'ya iltica eden çeşitli oyuncular Stanislavski'nin yöntemini öğreten dersler vermeye başladılar. Bu oyuncuların verdiği dersler ve yaptıkları çevirilerden etkilenen Lee Strasberg 1931 yılında *coşku belleği* kavramı etrafında gelişen ve oyuncuların "gerçek coşkular" yaşaması ilkesi üzerine inşa edilmiş bir oyunculuk yaklaşımı geliştirmeye başladı. İlerleyen yıllarda *yöntem (method)* adıyla bilinmeye başlanacak ve Stanislavski'nin Amerika'daki en etkin yorumu olarak kabul edilecek "dramatik oyunculuk" tekniği Strasberg'in çalışmalarının sonucunda ortaya çıkmış ve Elia Kazan'ın yönetiminde birçok Hollywood starı bu tekniğin temsilcileri olarak yıldızlaştıkça *yöntem* Amerikan oyunculuk sektörünün "resmi" eğitim yöntemi haline dönüşmüştür.

Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, Stanislavski reçete haline gelmiş, donmuş teknikler peşinde koşmuyordu. Denemelere devam ediyor, insan ruhunun ve bedeninin işleyiş kurallarına yönelik merakı onu sürekli yeni arayışlar içerisine itiyordu. Özellikle 1930'lu yıllardaki denemeleri ve gözlemleri Stanislavski'nin "içsel olandan" hareket etme yolundaki ilk görüşlerini ciddi biçimde değiştirmesine yol açmıştı. Stanislavski zamanla şunu fark etmişti ki insanın fiziksel ve ruhsal süreçleri ayrılmaz bir bütün olarak işliyordu. Devrim sonrası Rusya'sında bilim alanında etkili olmaya başlayan materyalist eğilimler, Pavlov ve Seçenov gibi fizyolog ve psikologların geliştirdikleri yeni kuramlar, onun bu tezini doğrular nitelikteydi. Bu yeni yaklaşım Stanislavski'nin geliştirmeye çalıştığı oyunculuk kuramında, kontrol edilmesi zor psikolojik eylemler yerine, gözlemlenmesi ve düzenlenmesi daha kolay fiziksel eylemleri öne çıkarmasına neden oldu. Bir role yaklaşırken oyuncudan rolün ruhsal durumlarından değil, yazar tarafından oyun içerisinde belirtilmiş fiziksel eylemlerinden yola çıkmasını istemeye başladı.

Oyuncunun yaratı sürecine "içsel" olandan değil, görünen, somut eylemlerden başlaması fikri onun kuramında önemli bir değişimin habercisidir. Bazıları bu dönemde Stanislavski'nin biçimci bir yönetime girdiği şeklinde yanlış bir izlenime kapılabilirler. Ancak bu doğru değildir. Fiziksel ve ruhsal olanın ayrılmaz bir ikili olduğuna kani olan Stanislavski, artık, rolün fiziksel eylemlerini oyun yazarının ortaya koyduğu *verili durumlar* altında icra eden, bu aksiyonları hakkını vererek gerçekleştiren oyuncuda dolaysız olarak bir iç aksiyonun ortaya çıkacağına inanıyordu. Yaptığı deneysel çalışmalarda, sözgelimi bir oyuncunun kapıdan içeri girmesinin kırk değişik yolu olduğunu, her bir yolun, hakkı verilerek icra edildiğinde farklı coşkulara yol açtığını anlatmaya çalışıyordu. Ölümünden önce yürüttüğü bütün çalışmalarda öğrencilerine "fiziksel eylemler yönteminin" olanaklarından yararlanmalarını salık veriyordu.

II. Dünya Savaşı sonrasında SSCB'den ABD'ye göç eden Sonia Moore'un 1960'lardan itibaren ABD'de akademik ve profesyonel tiyatro çevrelerinde verdiği mücadele ağırlıklı olarak Stanislavski'nin son dönem çalışmalarının ve "fiziksel eylemler yöntemi"nin anlaşılmasını sağlamak amacını taşımaktaydı. Bu kitapta yer alan önsözünde Joshua Logan'ın da belirttiği gibi uzun süre boyunca Stanislavski ABD'de genel olarak psikolojist bir oyunculuk yönteminin geliştiricisi olarak hatırlandı. Stanislavski'nin Vakhtangov yönetiminde düzenlediği Üçüncü Stüdyo'nun öğrencisi olduğu dönemden itibaren Stanislavski ve onun oyunculuk araştırmaları üzerine çalışmalarını aralıksız olarak sürdüren Sonia Moore'un ilk olarak *Stanislavski Yöntemi*, daha sonra ise —Strasberg'in *Yöntem*'iyle (*Method*) karıştırılmasını istemediği için— *Stanislavski Sistemi* adıyla yayınladığı bu kitap, ABD'li oyunculuk kuramcılarının, yönetmenlerin, eğitmenlerin ve oyuncuların bu yanlış algısını değiştirmeyi amaçlıyordu. Sonia Moore bu ilk kitabını yayınladıktan sonra, hayata

gözlerini yumduğu 1995'e kadar geçen otuz yıllık süre boyunca bu konudaki birikimini değişik üniversitelerde sınıflar açarak, atölyelere katılarak, konferans ve seminerler vererek anlatmaya devam etti.

Bu kitap, okuyucuların da fark edeceği gibi —satışı arttırmaya yönelik bir yaklaşımla— ABD'de lanse edildiği gibi basit olarak Stanislavski'nin kitaplarını anlamakta zorlanan genç tiyatrocuların ihtiyaçlarına cevap verecek bir el kitabı değildir. Kitabın Stanislavski'nin geliştirdiği ve oyunculara yaratıcı güçlerini açığa çıkarmaları için yararlanmalarını önerdiği çeşitli teknikleri ve yaklaşımları belirli bir bütünlük ve sadelik içerisinde sunmak gibi eğitici bir misyonu olduğu söylenebilir. Ama bununla beraber, özellikle Stanislavski'nin kendi eserlerini okuyanların da kolayca fark edebileceği gibi, Sonia Moore'un "fiziksel eylemler yöntemi" çevresinde geliştirdiği kendi Stanislavski yorumunun, kitabı basit bir "özet" olmanın ötesine taşıdığını, ona özgün bir nitelik kattığını da belirtmeliyiz. Okuyacağınız bölümlerde Moore'un bir yandan temel yaklaşımlarda ustasına sadık kalmaya, diğer yandan ise onun tekniklerini kendi deneyimleriyle birleştirmeye özen gösterdiğini fark edeceksiniz. Ve sonuçta yazar da Stanislavski'nin söylediğini tekrarlayacaktır: "Benim yöntemimin kölesi olmayın. Kendi işinize yarayacak bir şeyler yaratın!"

Fırat Güllü

JOHN GIELGUD'UN ÖNSÖZÜ

Oyunculuğun öğretilebileceğine aslında hiçbir zaman inanmadım. Yine de, ne kadar beceriksiz bir acemi olduğumu ve uzun kariyerim boyunca çalışma şansına sahip olduğum yönetmen ve oyuncuların ne kadar etkilendiğimi hatırladığımda, eğitimin avantajlarını inkâr edemiyorum; tabii akabinde sıkı bir kişisel deneyim yaşanması durumunda. Öte yandan hiç kimse oyunculuğu, ne kadar zeki ve derinlikli olursa olsun oyunculuk sanatı hakkındaki kitaplardan öğrenmeyi hayal etmesin.

Hiç kuşkusuz, bütün yaratıcı sanatlar üzerine çalışma yapılabilir. Bir oyuncu gençken en çok hayran olduğu oyuncuları taklit eder —tıpkı genç bir ressamın galerilerdeki resimleri taklit etmesi gibi. Fakat, tiyatro yaşamın bir taklidi olduğu için, tıpkı yaşam gibi kısa ömürlü ve elle tutulamaz bir şeydir (bir bakıma müzik, resim ve edebiyat böyle değildir) ve tiyatro her on yılda ve her kuşakta değişim geçirir. Kimse oyunculuğu ve hatta oyunculuk yöntemi olarak görülen bir şeyi bile kopya edemez. Her insan kendi ifade tarzını denemeli ve keşfetmelidir ve hiçbir zaman tatmin olmamalıdır. Bir insanın çalışmasının niteliği ve gelişimi, onun yıllar boyunca edindiği tekniğin duyarlılık ve sağlamlık derecesine bağlıdır. Kişi eldeki eserin üslubu ve niteliğinden de etkilenir; ayrıca kendi malzemesine duyduğu saygı ve tatminsizlikten ve yönetmenlerle, oyuncu arkadaşlarıyla, yazarla ve oyunun kendisiyle kurduğu kişisel ilişkilerden de etkilenir.

Tiyatrodan alınması gereken bir dolu ders vardır: uygulama, kon-santrasyon, öz-disiplin, ses ve vücut kullanımı, gözlem, sadeleştir-me, özeleştirme. Genellikle tiyatro "geleneği"nin, özgün çağdaş oyunculuğun modern anlatım biçimleriyle uyumsuzluk içinde oldu-ğu görülür. Bana göre her ikisi de eşit derecede önemlidir ve kişi her ikisini de çalışıp öğrenmelidir. Temel teknik donanım, kişinin rahatlamasını, yalınlaşmasını ve ölü deriyi kesip atmasını sağlaya-cak şekilde mükemmelleştirilmelidir.

İnsan gerçek hayatta çeşitli aşamalardan geçer. Yaşlandıkça ve kişisel ve mesleki deneyimleri onu, kendisi ve genel olarak hayat hakkında yeni keşifler yapmaya yönlendirdikçe katettiği yol boyun-ca, neredeyse fark edilmez gelişmeler yaşar. Belki de bu yüzden bir oyuncuya sanatının kaynaklarını keşfetmenin en iyi araçlarını seçmede yardımcı olacak pratik bir rehberi kâğıda dökmek bir hay-li zor. Oyuncu oyun yazarı tarafından kendisine belirli bir biçim içinde verilmiş ve yönetmenin rehberliğinde sunduğu coşkuların yorumuyla seyircileri etkileme ve onlara hükmetme gücünü kendi duyarlılığından nasıl çekip çıkarabilir? Oyuncu yegâne yaratıcı olmadığı için ve belirsiz bir ortamda (muhteşem bir biçimde esnek, ama umutsuz bir biçimde yanılgıya düşülebilen bir ortam) çalışan yalnızca bir enstrüman olduğu için fiziksel ve vokal araçlarını tam anlamıyla sıkı bir denetim altında tutmaya gereksinim duyar. Fiili olarak çalışmadığı saatlerde çalışması hakkında düşünmelidir; imgesel güçlerini nasıl zenginleştireceğine kafa yormalıdır, böyle-ce ihtiyaç duyduğunda bu güçleri iradi olarak harekete geçirebile-cektir. Belki de sempati duymadığı yönetmen ve oyuncularla çalışıp provalar için ayrılmış üç ya da dört kısa hafta içinde az ya da çok tamamlanmış bir gösteriyle haftada sekiz kez canlı bir seyircinin karşısında oynamak zorundadır. Hatta bunun da öncesinde birkaç kısa dakika içinde, başka birçoklarının da talip olduğu bir role uygun olduğuna bir yönetmeni ikna etmesi gerekebilir.

Bu kitap oyunculuk çalışması ve pratiği üzerine birçok güzel ve yararlı gözlemle dolu. Yalın ve açık bir biçimde tiyatro sanatı hakkında birçok mantıklı şey söylüyor. Stanislavski'nin iki büyük kitabı oldukça karmaşık ve tam anlamıyla özümsemişi güç kitaplar—en azından genç bir oyuncu için. Bu kitapta Stanislavski'nin pratik bilgeliğinin takdire şayan bir özeti mevcut; son derece iyi bir biçimde hizmet ettiği tiyatroya adanmışlığının ve kendine has örneğinin sürdürülebilmesi için bıraktığı mirasın ileri düzeyde bir kanıtı bu kitapta bulunabilir.

JOSHUA LOGAN'IN ÖNSÖZÜ

Konstantin Stanislavski belki de 1938'deki ölümünden önce bile bir efsaneydi. Şimdi ise artık kesinlikle bir efsane. Dünyanın her tarafında oyuncular, yönetmenler, oyunculuk eğitmenleri ve öğrencileri onun yazılarından alıntı yapıyorlar ve onun öğretilerinin izinden gidiyorlar. Amerika'da tiyatro alanında yeni sözcükler ortaya çıktı. Tiyatroya dair sohbetlerde "Stanislavski yöntemi" deyimini yıllardır kullanılıyordu. Artık kısaca "yöntem" deniyor. "Yöntem oyuncusu", "yöntem yazarı", "yöntem yönetmeni" gibi deyimler duyuyoruz. Bütün bunların tiyatroya olan ilgiyi artırdığına ve bazı muhteşem sonuçlara yol açtığına inanıyorum.

Bütün bunlar nasıl başladı? "Yöntem" kelimesini dilimize kim soktu? Stanislavski kimdi? Gerçekte neye inanıyordu? Gerçekte nele-ri öğretmişti?

1930 ve 1931 kışında Stanislavski'yle Moskova'daki stüdyosunda çalışmak ve onun yönettiği provaları izlemek gibi eşsiz bir fırsata sahip olmuşum. Arkadaşım Charles Leatherbee ile birlikte bu büyük insanla ve güzel eşiyle her gün prova sonraları çay içiyordum. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Stanislavski kadar ünlü yönetmeni Nemiroviç Dançenko ve o zamanlar topluluğun repertuarındaki oyunlarda rol alan büyük oyuncularla da tanıştım ve sohbet ettim. Bu oyuncular arasında Leonidov, Moskvın, Kaçalov ve (üstat Anton Çehov'un dul eşi) Olga Knipper Çehova da vardı.

Haftada birkaç akşam, Stanislavski o kış zamanının büyük bir kısmını kaplayan bir proje olan Stanislavski Operası'ndaki provaları yürütürken, biz onun stüdyosunda üç dört saat otururduk. Geceleri ise Moskova Sanat Tiyatrosu'nun temsillerini izliyorduk. Ve bu repertuarı defalarca izlemekten yorgun düşünce, Rus Tiyatrosu'nun zengin sezonunda sahneye çıkan diğer toplulukları izlemeye başladık. Çeşitli gösterileri izledik ve Vakhtangov Tiyatrosu ve Mali Tiyatrosu'nun ve özellikle de şaşırtıcı Vsevolod Meyerhold Tiyatrosu'nun sanatçılarıyla tanıştık. Bu sanatçıların bir kısmı daha önce Stanislavski'nin öğrencisi olmuştu, ama artık kendi sistemlerini işletiyor ve kendi topluluklarını yönetiyorlardı.

Moskova'daki ilk gecemizde Stanislavski tarafından yönetilen bir oyunu izledik ve bu oyun bizim için olağanüstü bir sürpriz oldu. Oyun Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü* adlı eseri idi ve Stanislavski'yle bağlantılandıramadığımız canlı, ateşli, farsik bir ruhla sahnelenmişti. O güne dek izlediğimiz en serbest komedi oyunculuğu ve rejisi vardı karşımızda. Kadronun üstün nitelikli oyuncularını parlak renkli kostümler içinde sahnede koşuyor, zıplıyor, poz veriyor, kucaklaşıyor, bayılıyor, kekeliyor ve Fransız farsının en karmaşık kalıplarını bir tür kontrollü taşkınlık içinde icra ediyorlardı.

Afallamıştık. Meşhur yöntemin yaratıcısı Stanislavski bu muydu? "Coşku belleği"nin büyük eğitmeninin eseri bu muydu? Stanislavski'nin tepelerde bir tanrı değil de bir insan olduğunu, onun öncelikle yazarın oyununun yorumlayıcısı olduğunu fark ettiğimizde ilk şokumuzu yaşamıştık. O ana kadar Stanislavski'nin mistik bir oyunculuk yöntemi tasarlamış uzaktaki bir filozof olduğunu düşünüyorduk. Artık onun aynı zamanda pratiğin içinden gelen bir adam olduğunu da fark etmiştik.

Bundan sonraki haftalarda ve aylarda, Olga Knipper Çehova'nın başrolü, Kaçalov'un da daha önce Stanislavski'nin çıkardığı rolü oynadığı *Vişne Bahçesi* de dahil olmak üzere Stanislavski tarafından yönetilmiş birçok oyun seyrettik. Elbette bu hakiki Stanislavski'ydi —atmosfer yaratan, düşünceli ve coşkusal. Fakat bütün bunların altında yatan dünyevi mizahı görmek bizim için bir başka sürprizdi. Sık sık canlı fiziksel şakalar yapıyordu. Örneğin ailenin mekânı terk edişini seyreden Epikhodov rolündeki Moskvın bir yandan konuşuyor bir yandan da sandıkları çekiçle çakıyordu ve bu dokunaklı sahne karşısında öylesine sabitlenmişti ki çekici sürekli olarak çivi yerine parmağına vuruyordu. Stanislavski'nin çalışmasının tamamında güçlü bir mizah duygusu vardı ve bu cesurca ifade ediliyordu.

Öte yandan *Çar Fyodor İvanoviç* oyunu törensel bir havaya sahipti. Moskvın oyunun başrolünü bana Chaplin'i hatırlatan, yarı ciddi yarı komik bir üslupla icra ediyordu. Bu budala ve etkisiz çarın acıklı öyküsü —o her ne kadar göz kamaştırıcı bir ihtişamla giyinmiş ve mücevherler kuşanmış olsa da— insani ve trajikti ama yine de hep dokunaklı bir biçimde komikti.

Stanislavski'nin süpervizörlüğünü yaptığı Sovyet oyunu *Üç Şişman Adam*, neredeyse bizim modern çizgi filmlerimizin üslubuna sahipti. Üç şişman adam, kartonlarla şişirilmiş üç oyuncuydu ve üç büyük karikatüre benzeyecek şekilde doldurulmuşlardı. Bu üç adam Kili-se, Kapitalizm ve Ordu'yu temsil ediyorlardı ve bütün oyun bir çocuk masalı gibi abartılı bir üslupla donatılmıştı.

Bu tür politik oyunlar, Moskova Sanat Tiyatrosu'na atanan bir Sovyet yönetici tarafından Stanislavski'ye dayatılıyordu ve Stanislavski çalışabilmek için zaman zaman Moskova Sanat'ın repertuarına bir Sovyet oyunu almak zorundaydı. Ama yine de her

prodüksiyon Stanislavski'nin klasiklere gösterdiği özenle ve enerjiyle üretilmişti.

Benim için unutulmaz bir anı Nemiroviç-Dançenko'nun yönettiği Tolstoy'un *Diriliş*'iydi. Kaçalov oyunun yazarı rolündeydi ve oyuncuların konuşmadığı anlarda sahnede dolaşüyor ve onların coşkularını dillendiriyordu. Yönetmen Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki döner sahnenin tüm avantajlarını kullanmıştı ve oyunun yarattığı etkinin ağırlıklı kısmı görseldi. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun teatrallikinden etkilenmiştik. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ağırlıklı olarak oyuncu merkezli bir tiyatro olduğunu sanıyorduk; karşılaştığımız şey ise yönetmen, tasarımcı, müzisyen ve hepsinden çok yazarın pay sahibi olduğu bir tiyatroydu.

Stanislavski'yi provalar sırasında izlerken, onun doğaçlama içinde deneyler yaptığını gördüm. Genç öğrencilerle birlikte bir opera sahneliyordu ve onlara şan, dans ve diksiyon eğitmenleri tarafından öğretilen klişe jest ve mimikleri bertaraf etmeye çalışıyordu. Yaşanan tam bir egoların savaşıydı: Şu ya da bu pozisyon kendilerine dayatılırsa şarkı söyleyemeyecekleri şeklinde sürekli sızlanan oyuncular ve Stanislavski'nin "Haydi! Yapabilirsiniz! Tonu yakalayın! Söyleyin!" şeklindeki ısrarlı cesaretlendirmeleri. İstenen etki yakalandığında övgüler yağdırmakta gecikmiyordu.

Stanislavski'ye yöntem hakkında sorular sorduk. Bize "kendi yönteminizi yaratın" dedi. "Benim yöntemimin kölesi olmayın. Sizin işinize yarayacak bir şeyler yaratın! Ama lütfen gelenekleri yıkmayı ihmal etmeyin."

Sonia Moore'un kitabını okuyunca da göreceğiniz gibi Stanislavski tam bir tiyatro adamıydı. Onun öğretileri sesi, diksiyonu, dansı, tonlamayı, şarkı söylemeyi, makyajı, kostümü, perukları —oyuncunun karakterine daha iyi oturması için biçimini, boyutunu, suretini değiştirecek her türlü fiziksel öğeyi— kuşatır.

Sonia Moore, Stanislavski'nin söylediği ve yazdığı birçok şey hakkında kendi sözcükleriyle bir özet seçki oluşturmuş. Bu çalışma, oyunculara ve tiyatro öğrencilerine Stanislavski'nin öğretileri hakkında bir şeyler öğrenmelerinde yardımcı olacaktır.

Hepsinin ötesinde Moore şunun altını çiziyor: Stanislavski yöntemin kendi içinde bir amaç olmasını istemiyordu; onun amaca ulaşmakta bir araç olmasını istiyordu yalnızca. Yöntem bir karakterin yaratılmasında kişisel hakikati bulmanın bir yolunu önerir.

Fakat kişinin kendi yaratıcılığını abartmaktan hoşlanması, kendi esinine âşık olması Stanislavski'nin inançlarına en uzak olan şeydi. O yaz ondan ayrılırken bana verdiği fotoğrafa şöyle yazmıştı: "Sanatta kendinizi değil, kendinizdeki sanatı sevin."

STANISLAVSKI SISTEMI

Stanislavski Sistemi diye bir şey yoktur. Hakiki, inkâr edilemez yalnızca bir sistem vardır –o da doğanın kendisinin sistemidir.

İleri gitmeyen sanatçılar geri giderler.

STANISLAVSKİ

Zor olan alışkanlık haline gelmeli, alışkanlık kolay ve kolay olan da güzel hale gelmeli.

SERGEİ VOLKONSKI

Sistem ezbere bir biçimde öğrenilemez. Özümsemeli. kademe kademe içselleştirilmelidir. Sistem'i bilmek demek onu kullanabilmek demektir. Sistem bir bütün olarak, öğelerine ayrıştırılmadan öğrenilmelidir. Sistem'in öğeleri üzerinde yalıtılmış bir biçimde çalışmak, oyuncunun sahne üzerindeki davranışını bölük pörçük hale getirebilir.

STANİSLAVSKİ ve SİSTEMİ

Sanat, yargılarımızın mihenk taşı vazifesini görmesi gereken insani hakikatleri inşa eder...
Sanatsal başarıların standartlarını kararlı bir biçimde yükseltecek ve
tüm yurttaşlarımız için kültürel fırsatları kararlı bir biçimde genişletecek
bir Amerika'yı sabırsızlıkla bekliyorum.

BAŞKAN JOHN F. KENNEDY
Amherst Koleji'ndeki Konuşma, Ekim 1963

Tiyatrocu olmak isteyen birçok genç yeteneğe sahibiz. Profesyonel teknikte ustalık kazanmaları onları birer sanatçıya dönüştürebilir. Geleneğimiz ve bu geleneğin tiyatromuzun gelişimini nasıl teşvik edeceği üzerine düşünmenin vaktidir. Başkan Kennedy'nin sanat hakkındaki görüşleri Rusyalı büyük aktör, yönetmen ve tiyatro reformcusu Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'nin görüşlerini yansılıyordu. Stanislavski için tiyatro bir kültürel ve ahlaki eğitim kurumuymuştu. Stanislavski, eğlence olmasının yanı sıra, tiyatronun insanların beğenisini geliştirmesi ve onların kültürel seviyelerini yükseltmesi gerektiğine inanıyordu. "Böyle bir tiyatroya hizmet etmek oyuncunun en üstün amacı olmalıdır" diyordu. Stanislavski tiyatro sanatının estetik ve etik amaçlarını bu ilkeyle ifade etmişti.

"Tiyatro, en etkili vaaz kürsüsüdür" diyordu. "Bu güce sahip olan tiyatro, seyircide soylu duygular uyandırabileceği gibi, onları yoz-

laştırabilir de; onların düzeyini düşürebilir, beğenilerini bozabilir, tutkularını zayıflatabilir, güzelliğe saldırabilir." "Benim görevim, sanatçılar ailesini bilinçsiz, yarı cahil ve vurguncu olmaktan çıkarmak ve genç kuşaklara bir oyuncunun güzelliğin ve hakikatin elçisi olduğunu aktarmaktır." Not defterine "bazı aktörler ve aktrisler sahneyi ve sanatı, balığın suyu sevdiği gibi severler" diye yazmıştı. "Onlar sanatın atmosferi içinde yeniden canlanırlar. Diğerleri sanatın kendisine değil, oyunculuk kariyerine ve başarıya âşıktırlar; bunlar ise kulis atmosferinde dirilirler. İlki güzeldir, diğerleri ise tiksindirici." "Her zaman halkın gözü önünde olmak, kendini göstermek ve gösteriş yapmak, alkış almak ve iyi eleştiriler almak vb. bütün bunlar büyük bir ayartmadır. Oyuncuyu tapınılmaya alıştıırır ve onu kirletir. Onun küçük, ihtiraslı kişiliği sürekli okşanmaya ihtiyaç duymaya başlar." "Bu türden çıkarlarla tatmin olabilmek için, insanın vasat ve bayağı olması gerekir. Ciddi bir sanatçı böylesi bir varoluşla tatmin olmaz. Ancak yüzeysel insanlar, sahnenin ayartısının kölesi olurlar ve yozlaşırlar. Bu nedenle, bizim işimizde insan kendini diğer işlerde olduğundan daha fazla denetlemelidir. Oyuncu bir askerin disiplinine gereksinim duyar." Stanislavski istisnasız, uzlaşmaksızın ve merhamet etmeksizin çalışmalarda böylesi bir disiplin uygulardı. "İyi terbiyenin oyuncunun yaratıcılığının bir parçası olduğunu düşünüyorum" derdi. Ve eklerdi: "Tükürmen gerekiyorsa, bunu tiyatroya gelmeden önce yapmayı öğrenmelisin."

Etiğin tiyatronun başarısında çok önemli olduğuna inanan Stanislavski çok yetenekli oyuncuların bile, eğer grubun uyumlu atmosferine katkıda bulunamıyorlarsa, gözden çıkarılabileceklerini söylüyordu. Tiyatro sanatının temeli kolektif çalışma olduğu için gruptaki herkesin yalnız kendisi için değil, bütün performansın yararı için çalışması hayati öneme sahiptir. Etik, yüksek ahlak ve katı disiplin böylesi bir grup için vazgeçilmezdir. Hayatın sahne üzerinde yeni-

den üretimi, oyuncular için hem bir meydan okuma hem de seyircilere karşı bir sorumluluktur. Oyuncunun heyecan verici mesleği sorumluluk isteyen bir meslektir, çünkü yazılı bir oyuna hayat veren, oyunu somut, canlı, değerli ve heyecan verici kılan oyuncudur. Stanislavski "tiyatro, soylu esrikliğiyle seyircilerde de aynı türden duyguları uyandırır" diyordu.

Etik kuralları Stanislavski'nin tüm öğretilerine nüfuz etmiştir ve onun tekniğinden ayrı düşünülemez. O, etik kuralları olmayan bir oyuncunun yalnızca bir zanaatkâr, profesyonel tekniği olmayan bir oyuncunun da ancak bir heveskâr olduğuna inanıyordu. Etik kuralları, derin bilgi ve yüksek seviyeli bir sanatsal ifade biçimi Stanislavski Sistemi'nin özünü oluşturur.

Oyuncunun esin olgusunu denetleyebilmesini sağlamak Stanislavski'nin hedefi haline gelmişti. Oyuncu esinlendiğinde, tıpkı hayatta olduğumuz gibi doğal ve kendiliğinden bir durum içindedir ve sergilediği karakterin deneyimlerini ve coşkularını yaşar. Stanislavski, böyle bir durumda, oyuncunun seyircilerin zihinlerini ve duygularını etkilemek için büyük bir güce sahip olduğunu düşünüyordu. Stanislavski'nin estetik ve etik inançları, çalışmasının yola çıkış noktasını ve Sistem'inin yaratımındaki itici gücü oluşturuyordu.

Stanislavski'nin en ünlü öğrencisi, muhteşem Yevgeni B. Vakhtangov'un yönettiği ve yol gösterdiği Moskova Sanat Tiyatrosu—Üçüncü Stüdyo'nun zorlu giriş sınavını kazandığımda oldukça gençtim. Stanislavski Vakhtangov'un tekniği kendisinden daha iyi öğrettiğini söylemiştir. Gerçekten de Stanislavski, kimi zamanlar Vakhtangov tarafından çalıştırılıyordu. Böyle ustaları çalışırken görmek doğru su nefes kesiciydi. Her ikisinin de tükenmez yaratıcı kaynağı mucizeviydi. Her ikisi de kayıtsız şartsız bir biçimde ve bıkmadan

usanmadan, kendilerinden ve diğerlerinden sahnede gerçeğe ulaşmayı ve gerçek karakterler yaratmayı talep ediyorlardı. Stanislavski ve Vakhtangov asla tatmin olmadılar, sürekli daha iyi sonuçlar için çabaladılar.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ve onun stüdyolarında çalışan herkesin provalarda —kendi provası olsa da olmasa da— bulunması gerektiği anlaşılmıştı. Vakhtangov her gece bir oyunda sahneye çıktığı için gece saat on birde stüdyomuza gelirdi ve provamız sabah sekize kadar sürerdi. İlk yıllarımda bile yönetmenlikle ilgileniyordum. Stüdyoda olduğum yıllar boyunca bu provaların bir tekini bile kaçırmadım. İstisnai bir imgelem gücüne ve tez canlı bir sanatsal mizaca sahip olan Stanislavski ve Vakhtangov, provalarda kendileri de bazı karakterleri oynayarak sık sık oyuncularını yüreklendirirlerdi.

Stüdyomuz Moskova Sanat Tiyatrosu'nda *Turandot*'u sergilediğinde Stanislavski genç oyuncularını cesaretlendirmek amacıyla kulise geldi. Onun görkemli varlığının yarattığı heyecan muazzamdı.

İlk önce Stüdyo'daki Sistem'i inceleyip, ardından da onun öğretilerini yakından analiz ederek Stanislavski'nin yılmaz mantığı, duyarlı gözlemi, oyunculara yönelik ciddi tavrı ve tiyatroya olan aşkıyla nereye ulaştığını açıklamaya çalışacağım. Çünkü onun sahne üzerindeki yaratıcı duruma dair sanatsal ve bilimsel öğretileri iyi tiyatro için yaşamsaldır. O, oyunculuk tekniği üzerine basit kitaplar yazılmasını istediği için, öğretilerine dair bilgiyi Amerika Birleşik Devletleri'nde güncelleştirmeyi istiyorum.

Stanislavski Sistemi hakkındaki yanlış anlamaların bir nedeni Stanislavski'nin çeşitli öğrencilerinin Sistem'i, onun oluşumunun farklı aşamalarında alıp kullanmalarıdır; Sistem'in sürekli değişim geçirdiğinin farkında olmayan bu öğrenciler ortak bir dil oluşturmadılar ve onların anlaşmazlıkları, Stanislavski ile doğrudan temas

halinde olmayanlardaki kafa karışıklığını körükledi. Stanislavski'nin vardığı sonuçlar ve çıkarımlar hakkında yeterli İngilizce malzeme olmaması ise bir başka nedendir. Stanislavski Sistemi tiyatro sanatının bilimidir. Bilim gibi o da durağan değildir; bilim olduğu için de sınırsız deney ve keşif olasılığına sahiptir. Sistemin öğeleri, tıpkı yeni kimyasal maddelerin laboratuvarda test edilmesi gibi, sürekli test edildi ve gelişti.

Stanislavski'nin 1863'te doğumundan önce, Mikhail Şepkin (1788-1863) çoktan yapay, abartılı oyunculuk tarzıyla mücadeleye başlamıştı. Mali Tiyatrosu'nun bu büyük oyuncusu, gerçeğe sadık ve realist oyunculuğu Rus tiyatrosuna tanıştırması nedeniyle "realizmin babası" olarak adlandırıldı. Şepkin'in öğretilerinden ve onun parlak öğrencisi, aktris Glikerya Fedotova'dan etkilenen Stanislavski oyuncunun sahne üzerinde, yaşayan bir insan inşa etmesini mümkün kılacak bir teknik üzerinde çalışmaya başladı. Stanislavski'nin kavramları Anton Çehov'un oyunlarından da önemli ölçüde etkilendi. Oyun yazarı ve yönetmen Vladimir Ivanoviç Nemiroviç-Dançenko ile birlikte bu iki ustanın isimleri, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ayrılmaz bir parçası haline geldi. Çehov sıradan insanlar hakkında, gerçeğe sadık yapıtlar üretti. İnsanların içsel güzelliklerini araştırdı ve onların sıradanlıklarını ve zayıflıklarını sergiledi. Çehov ve Şepkin'in etkisi altında olan Stanislavski, sahne üzerinde, yaşamın sanatsal bir şekilde tasarlanmış imgesini yaratmak için çabaladı.

Sistem yalnızca yeni başlayan oyuncular için değil, aynı zamanda deneyimli oyuncular için de son derece önemli bulundu. Stanislavski, büyük yetenek ve ince nüanslara sahip bir oyuncunun diğerlerinden daha fazla tekniğe ihtiyaç duyduğunu kanıtladı. Böylece mesleğe yabancı olanların "yetenekli oyuncuların hiçbir tekniğe ihtiyacı yoktur" şeklindeki yaygın kanılarını reddettiğini vurguladı.

Yalınlık ve sahnesel gerçeklik önemli ilkeler haline geldi ve Stanislavski Sistemi aşırı oyunculuğa,^{*} klişelere ve yapmacıklığa karşı güçlü bir silah olarak ortaya çıktı. Sistem Çehov ya da Ibsen, 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 devrimci bir teatral gelişme olarak kabul edildi ve Rusya'nın her tarafında, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan tamamen farklı eğilimlere sahip olan toplulukların oyuncularını tarafından bile kullanıldı.

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun gelişiminde dikkat çekici bir rol oynayan Stanislavski Sistemi, Stanislavski'nin oyuncuların ve yönetmenlerin sorunlarına çözümler bulmaya çalıştığı ve yaratıcılığın yasalarını araştırdığı kırk yılı aşkın çalışmaları sayesinde ortaya çıktı. Tiyatro dünyasının hiçbir yerinde, reji ve oyunculuk sorunları Stanislavski'nin öğretileri hesaba katılmadan çözülemez. Sistem'in terminolojisi ile –üstün amaç, eylemin mantığı, verili durumlar, duygu-düşünce alışverişi, alt-metin, imgeler, tempo ve ritim vb.– ortak bir dil yaratılmıştır.

Stanislavski yasaları keşfetti ve formüle etti, fakat onları tam anlamıyla geliştirmek için yeterli zamanı olmadı. Sistem'in bilimsel, estetik ve ahlaki temeli değiştirilemese de geliştirilebilir.

Stanislavski'nin ölümünden sonra, onun öğretileri önemli oyuncular, yönetmenler, teorisyenler ve bilim insanları tarafından analiz edildi ve araştırıldı. Bu uzmanların, Stanislavski'nin öğretilerini dünya tiyatrosunun yararı için muhafaza etme çabaları sayesinde Sistem daha somut bir hale geldi ve onun karmaşık taleplerinin

* "Aşırı oyunculuk" (*Ing. overact*) terimiyle kastedilen şey hareketlerin, jestlerin abartılı bir biçimde icra edilmesinden ziyade duyguların, coşkuların fazlasıyla zorlanmasına, herhangi bir coşkunun salt o coşkunun hatırına yapılmasına dayanan, histerik denilebilecek bir oyunculuk tarzıdır. – yhn

bazılarını gerçekleştirmek kolaylaştı. Onların çıkarımları yalnız oyuncular ve yönetmenler için değil —ki Sistem oyuncular ve yönetmenler için yaratılmıştı— aynı zamanda oyun yazarları, tiyatro teorisyenleri, eleştirmenler ve bilim insanları için de önemlidir. "Tiyatro ve dramaturji bir bütündür", der Stanislavski. "Yeni değer, yani gösteri ancak bu iki sanatın —oyun yazarının ve tiyatro grubunun sanatının— sonucunda hayata getirilir."

Stanislavski'den önce dünyanın her yerindeki tiyatro okulları oyunculuk eğitiminde yalnızca fiziksel öğeleri öğretiyordu: bale, eskrim, ses, konuşma, diksiyon. Bunların önemini daha sonra tartışacağız. Öğretilenler arasında *iç eylem tekniği* yoktu. Stanislavski'nin tarihsel önemi, oyuncunun yaratıcılığına dair yasaları keşfetmesinde ve tiyatro sanatının ilk yöntemini geliştirmesinde yatar.

Dünyanın her tarafındaki tiyatro ustaları şunda hemfikirdir: Tiyatro sanatının gelişmesine öncülük edecek olanlar, resmettikleri insanın içsel yaşamını keşfedebilen, Stanislavski'nin deyiimiyle "insan ruhunun yaşamını" inşa edebilen oyunculardır. Tiyatro özel olarak inşa edilmiş sahne ve oditoryumlar sayesinde değil, hatta yönetmenlerin buluşları sayesinde de değil, eşsiz içsel dünyaları aracılığıyla yepyeni insanlar yaratabilen oyuncular sayesinde ilerleyecektir. Her seferinde yeni bir kişilikle karşılaşmak, onun çevresinde olan biten her şeyi yaşamak oyuncuya bitmez tükenmez olanaklar sunar.

Stanislavski "renklerin, seslerin, yontuların ve sözcüklerin sanatçıların sanatı seçmelerinin nedeni, yapıtları aracılığıyla diğer insanlarla iletişim kurmaktır" diye yazar. Bu yüzden sanatın amacı insanlarla tinsel iletişim kurmaktır. İçsel yaratıcı süreç seyircilere iletilmelidir. Stanislavski "en önemli şey insan ruhunun yaşamını inşa etmektir" der. Onun geliştirdiği tekniğin yardımıyla oyuncular

bir rolün ruhunu inşa edebilir ve sahne üzerinde yaratılmış insanın içsel dünyasını somutlayabilirler.

Stanislavski'nin öğretileri kişisel tahmin sonucu varılan yargılar değildir. Doğa yasalarına göre hareket eden insanı temel alan bir bilim oluştururlar. Bu yasalar tüm insanlar için mecburidir. Stanislavski'nin Sistem'ine attığı başlık –Dram Sanatının Temel Grameri– herhangi bir oyuncunun herhangi bir oyundaki herhangi bir karakteri inşa etmesine dair yasaların evrenselliğini vurgular. "Yazdıklarım tek bir çağa ve onun insanlarına değil, her çağdan ve milletten sanatçının organik doğasına yöneliktir" der. Bu yüzden Sistem bir Rus fenomeni olarak adlandırılmaz ve başka milliyetlerden oyunculara "uyarlanması" gerekmez. Sistem sayesinde oyuncular doğal yasaları ve sahne üzerinde insan davranışlarını yeniden üretirken bu yasaları bilinçli bir şekilde nasıl kullanacaklarını öğrenirler.

Şartlı refleksler hakkındaki öğretileri, Stanislavski'nin öğretileri ile aynı dönemde önemli hale gelen büyük bilim insanı Ivan Petroviç Pavlov (1849-1936) ile ilişkisine dair hiçbir kanıt olmamasına rağmen, tiyatronun reformcusu Stanislavski, nörofizyoloji üzerine çalışma ve Sistem'ine bilimsel bir temel kazandırma fırsatına sahip olmuştu. Bilim insanları bile onun keşifleri karşısında hayretler içinde kaldı.

Stanislavski oyuncunun duyularının sahne üzerinde sık sık doğal psiko-fiziksel davranışın kesintiye uğraması yüzünden paralize olmaya meyilli olduğunu gördü. Bu durumda oyuncu gerçek yaşam hissini kaybeder ve yaşamda doğal ve kendiliğinden bir şekilde yaptığı en basit şeyleri bile nasıl yaptığını unutur. Stanislavski, bir oyuncunun, görür gibi yapmayıp görmeyi, dinler gibi yapmayıp duymayı yeniden öğrenmesi gerektiğini, sadece satırları okumayıp

oyuncu arkadaşlarıyla konuşması gerektiğini, düşünmesi ve hissetmesi gerektiğini fark etti.

Stanislavski oyuncunun zihninin, iradesinin ve coşkularının —psikolojik yaşantımızdan sorumlu üç kuvvetin— sahne üzerinde canlı bir insanın yaratılması sürecine katılması gerektiğini biliyordu. Coşkuların uyarılmasında Stanislavski güç bir sorunla karşılaştı. İnsanlarda, genellikle kontrolümüzde olmayan mekanizmaların mevcut olduğunu keşfetti. Örneğin gözlerimizi kapatabildiğimiz ya da elimizi kaldırabildiğimiz kadar kolaylıkla irademizi kullanarak kalp ritmimizi yavaşlatamayız ya da kan damarlarımızı genişletmeyiz. Aynı şekilde, korku, merhamet, sevinç, keder coşkularını yaşamak için sahneye kişisel bir neden olmaksızın çıkan bir oyuncu da bu coşkulara hükmedemez, çünkü coşkusal tepkiler de böyle kontrol dışı mekanizmalara tabidir.

Stanislavski, bu içsel mekanizmalara *bilinçaltı* adını verdi. Karşısındaki sorun ona çözümsüz görünüyordu; ta ki büyük oyuncular gözlemleyip de, bir oyuncunun sahne üstünde ıstırap çekmek ya da sevinçten uçmak için gerçek bir nedeni olmasa da, esinlendiği zaman hakiki coşkulara sahip olmaya başladığını fark edene kadar. Bu gerçek Stanislavski'yi şu fikre götürdü: *Bilinçaltı* —coşkuların kontrol edilemez bileşimi— bütünüyle erişilmez değildir ve bu içsel mekanizmayı isteğe bağlı olarak "çalıştırabilecek" bir tür anahtar olmalıdır. Coşkuları kasten uyandırma ve bir insanın coşkusal durumundan sorumlu olan psikolojik mekanizmayı dolaylı bir şekilde etkileme ihtimali üzerine çalışmaya başladı.

Yıllar süren araştırması boyunca, Stanislavski "bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmanın çeşitli araçları" üzerine deneyler yaptı. Bu araçların hepsi —bunların içinde oyuncular arasında çok popüler olan coşkuları zorlamak da vardı— o dönem için ilerici teknikler olsalar

da Stanislavski'de hayal kırıklığı yarattılar; ta ki "fiziksel eylemler yöntemi"ni geliştirene dek. Stanislavski bu yöntemi oyuncunun coşkusallık tepkilerinin anahtarı, oyuncunun yaratıcılığının temeli, sahne üzerinde kendiliğindenliği yakalamanın yolu, bütün Sistem'in özü ve kendisinin tiyatroya bıraktığı yaratıcı miras olarak adlandırıyordu.

Stanislavski böylece kırk yılı aşkın süredir araştırdığı "bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmanın araçlarını" keşfetti. (Fiziksel eylemler yönteminin ayrıntılı açıklaması bir sonraki bölümde yapılmaktadır.) Stanislavski'nin bilinçaltının anahtarına bu adı (fiziksel eylemler yöntemi) vermesi kariyerinin sonunda gerçekleşmesine rağmen, Sistem'i için gecikmiş bir ekleme değildi. Başlangıçtan sonuna kadar tüm tekniğin tohumunu atan ve Sistem'in ana teması olan şey, onun eylem hakkındaki öğretileridir. Stanislavski, eylem olarak adlandırdığı insan davranışlarını daha iyi yorumladıkça, Sistem daha da gelişti. Bilim, fiziksel eylemler yönteminin psikolojik yasaya dayandığını teyit ettiği için oyuncunun yaratıcı durumu (onun tüm psiko-fiziksel sistemi işin içine dahil olduğunda) bu yöntemi temel alır ve yaratıcı durum ihmal edilemez. Bu yöntemle Stanislavski, oyuncuyu yaratıcı durumun içine sokmaya çalışırken yararlandığı araçların kullanımını tersine çevirdi. Oyuncunun sahneye girişinden önce gerçekleşen bir deneyimin ancak tesadüfi olduğunun farkına vardı. Artık oyuncu sahneye çıkmadan önce kendini bir deneyimi yaşamaya zorlamıyor, sahne üzerine basit bir fiziksel eylemi icra etmek için çıkıyordu. Oyuncu eşsiz fiziksel eylemi yerine getirirken, eylemin psikolojik tarafını refleksif olarak işin içine sokuyor ve bu da coşkuları içeriyordu.

Stanislavski'nin "bilinç" ve "bilinçaltı" terimleri aslında "kontrol edilen" ve "kontrol edilemeyen"i ifade eder. Oyuncunun çalışması bilinçaltı bir süreç değildir. Stanislavski Sistemi oyuncunun tesadüfi sezgiye tabi olmasına izin vermez. Aslında bilinçli aktivite

Sistem’de başroldedir. Fakat oyuncu rolünün kalıbına bilinçli bir biçimde hazırlandıktan ve oyunun olaylarına ilk kez oluyormuş gibi (Stanislavski’nin her gösteriyi farklı kılan “bugün, burada, şimdi” formülüne uyarak) yaklaştıktan sonra, oyuncunun seyirciyle ilişkisi, kendisinin bile beklemediği hakiki, kendiliğinden eylemlerin doğuşuna yol açabilir. Metni ve rolünün kalıbı katı bir şekilde sabitlenmiş olsa da, oyuncu *doğaçladığında*, bunlar “bilinçaltı” yaratıcılık anlarıdır. Bu tür bir yaratıcılık ya da esine dayalı doğaçlama Stanislavski okulu oyunculuğunun özü ve amacıdır. Stanislavski’nin tüm araştırmaları, bu fenomeni “dizginlemenin” ve onu oyuncunun bilinçli kontrolünün emrine vermenin araçlarını bulmaya yönelmişti. Oyuncular bu bilinçaltı yaratıcılık anlarının nadiren farkındadır ve onları korumakta zorlanırlar. Eğer oyuncu mekanik bir şekilde onları tekrar etmeyi denerse bu anlar canlılığını yitirir. Stanislavski’ye göre, yaşamın sanatsal bir yeniden yaratımı olan tiyatro, yaşamın önemli sorunlarından birine sahiptir: Tıpkı gerçek yaşamda harcanan dakikaların geri getirilememesi gibi sahne üzerinde geçen zaman da tekrar edilemez. Oyuncular önceki akşam yaptıklarını tekrar etmeyi denediklerinde tiyatro sanat olmaktan çıkar, çünkü canlı olmaktan çıkar. Nasıl ki her geçen gün bir diğerinden farklıysa, yaşayan bir tiyatrodada da her gösteri bir diğerinden farklıdır. Tiyatronun canlı olması için de sahne üzerinde yaşayan insanlar olmalıdır.

Stanislavski, oyuncunun sanatının hedefi olan bilinçaltı etkinlik —ya da esin yoluyla doğaçlama— için uygun koşulları belirledi. Bilinçaltı etkinliğin, tekniğinde ustalaşan oyuncuların bilinçli çabası sayesinde doğduğunu görürüz. Esin, bilinçli yoğun çalışmanın sonucudur; çalışmayı harekete geçiren bir güç değil. Stanislavski’nin dediği gibi: “Sanatta tesadüflere yer yoktur, yalnızca uzun çalışmanın meyveleri vardır.”

Stanislavski Sistemi'nin analizini nörofizyolojik açıdan yapan ilk bilimsel kitap, Sovyet Bilimler Akademisi üyesi, önemli fizyolog P. V. Simonov'un *K. S. Stanislavski'nin Yöntemi ve Coşkuların Fizyolojisi* [The Method of K. S. Stanislavski and the Physiology of Emotions] adlı yapıtıdır. Simonov bir oyuncunun inandırıcı bir şekilde oynamak için fizyoloji çalışması gerektiğine inanmaz. Önemli olan şey şudur: Fizyoloji, Stanislavski Sistemi'nin doğruluğunu bilimsel bir biçimde ispatlamıştır. Simonov "dilin kurallarına çalışmamak yazarlar için ne kadar tehlikeliyse, Stanislavski Sistemi'ne çalışmamak da oyuncular için o kadar tehlikelidir" der. Bununla birlikte Simonov, oyunculara bir şeyler öğretmeye değil, kendi çalışma alanı için Stanislavski'den bir şeyler öğrenmeye çalıştığına dikkat çeker.

Önemli tiyatro ustalarından yardım alan Rus bilim insanları Stanislavski Sistemi'nde, fizyolojiyle ve kontrollü-kontrolsüz tepki sorunlarıyla ilgili paha biçilmez bir gözlem kaynağı bulmuşlardır. Stanislavski'nin ünlü "bilinç aracılığıyla bilinçaltı" sözünün insan nörofizyolojisinin fiili sorunlarıyla dolaysız bir bağlantıya sahip olduğunu fark ettiler. Simonov şöyle der: "Modern rasyonel psikoterapi nevrozlar –ki bunları iradenin doğrudan çabasıyla etkilemek mümkün değildir– üzerinde bilinçli etki oluşturacak somut araçlara sahip değildir... Öte yandan böyle araçlara sahip olan bir sistem zaten mevcuttur; bu sistem, ayrıntılı bir biçimde geliştirilmiş ve pratikte binlerce kez sınanmıştır. Bahsettiğimiz sistem Stanislavski'nin 'fiziksel eylemler yöntemi'dir." Simonov analizinde, Stanislavski tarafından formüle edilen kuralların bir oyuncunun yaratıcılığına dair yasalar olduğuna net bir şekilde karar verir. Ve Stanislavski'nin kuralını teyit eder: "Coşkular doğrudan bir biçimde harekete geçirilemez."

Bir insanın yaşamını inşa etmenin bir oyuncunun sanatında en önemli şey olduğuna kesin bir şekilde inanan Stanislavski şunu

tekrar etmekten asla yorulmadı: Oyuncu, karakterin davranışlarını görünür ve duyulur kılmak için —açıkçası seyirciler için her açıdan görünür ve duyulur kılmak için— onları somutlaştırmalıdır. Oyuncu yetersiz konuşma yetisi ya da eğitimsiz bir ses veya vücutla içsel yaşamın ince nüanslarını seyirciye iletemez ve izleyicilerini sıkar. Stanislavski bir oyuncunun fiziksel aygıtını sürekli geliştirmesinde ısrarcı oldu. Stanislavski'nin içsel yaşamı somuta dökme hakkındaki inancı Leonardo da Vinci'nin öğrencilerine söylediği şu sözlerle uyumludur: "Ruh bedenden ayrı olmaktan hoşlanmaz. Çünkü bedensiz hissedemez ya da herhangi bir şey yapamaz. Bu nedenle bir figürü öyle bir şekilde inşa edin ki, onun duruşu ruhunda ne olduğunu söylesin." Ve büyük ses sanatçısı ve oyuncu Feodor Çalyapın "bir jest vücudun değil, ruhun bir hareketidir" der. Stanislavski'den önce bir oyuncunun eğitimi temel olarak entonasyonları ve jestleri öğrenmekten oluşuyordu. Bunun sonucunda ortaya çıkan şey yapay pozlar ve yavan ağdalı konuşmalardı. Fakat bunu düzeltmek konuşmanın canlılığının göz ardı edilmesi anlamına gelmez. Stanislavski "her noktalama işaretinin kendine ait bir entonasyonu vardır" diyordu. "Söylenen kelimenin kıymetini bilin." Stanislavski tekniği vasıtasıyla oyuncular entonasyonlarını anlamlı kılan "zemini zenginleştirmeyi" öğrenirler.

Stanislavski'nin derinlikli gerçek, yalınlık ve doğallık talebi yalnızca doğallığın dışsal bir sunumu anlamına gelmez. Stanislavski onu anlamayan oyuncular tarafından kullanılan yeni klişe "doğallığın" kararlılıkla karşısında durdu. Onun "kendinden yola çık" şeklindeki talebi kimi zaman fazla hafife alındı. Bu talepten "Rol Üzerinde Çalışma" adlı bölümde bahsedeceğiz. İyi tiyatro, derinlikli düşüncenin ve derin tinsel deneyimin tiyatrosudur. İyi tiyatrodan bir oyuncu karakterin içsel deneyimlerini yaratır, onları somutlaştırır ve bu yaratıcı süreci seyirciler için anlaşılır hale getirir. Yalnızca

kendilerini oynayan oyuncular saçma bir şey yaparlar. Bir karakter, oyuncunun öğeleri ile oyun yazarı tarafından tasarlanan karakterin öğelerinin birleşmesinden oluşan yeni bir insandır.

Bazı insanların Stanislavski Sistemi'nin oyuncuları "aynılaştıracağı" şeklindeki kaygılarının hiçbir temeli yoktur. Tam tersine, Sistem oyuncunun bireysel özelliklerinin gelişimini teşvik eder. Tüm oyuncuların organik davranışları için yasalar aynıdır. Fakat her yeniden doğuş farklı olacaktır ve her oyuncunun kişiliği, onun kendisine özgü işaretlerle oyuncunun sahne yaratımlarına her zaman damgasını vuracaktır.

Stanislavski Sistemi her oyuncu ve her yönetmen için gerekli yasaları sunmasının yanı sıra, bir oyun ve bir rol üzerinde çalışmanın somut bir yöntemini de önerir. Bu yöntemle oyuncu, bir insanın organik doğasını temel alarak canlı ve kendine özgü bir karakter inşa eder.

Sistem bir de oyuncuyu uyumlu bir "*ensemble*"a —tüm karakterlerin karşılıklı olarak mantıklı, gerçeğe sadık, anlamlı davranmasına— hazırlar. Nasıl ki, yaşamda insan davranışı diğer insanlarla ilişkilere bağlıysa bir *ensemble*'de da her rol tüm roller tarafından belirlenir. Stanislavski "sanatımızın temelini oluşturan kolektif yaratıcılık kesinlikle bir *ensemble* talep eder" der. "Kim ki, onun uyumunu bozar, işte o, hizmet ettiği sanata karşı suç işler."

Stanislavski Sistemi doğalcı ya da başka türden bir oyunun sahnelmesi için bir kurallar dizisi değildir. Bu öğretiler tarihsel önemleri itibariyle tek bir teatral akımın sınırlarının ötesindedir. Stanislavski yaşamın dış görünüşünü sunan doğalcılığa değil, içeriğin hakikiliği anlamına gelen gerçekçiliğe inandı. Bilinçaltı mekanizmaları çalıştırması nedeniyle Sistem, oyuncunun bir karakterin

deneyimlerini kendi deneyimleriymiş gibi yaşamasına yardımcı olur. Bu, dekorların, aksesuarların, ışıkların ve seslerin seyirciyi sahne üzerinde olan olaylara inandırmaya yardımcı olmadığı deneysel bir prodüksiyonda daha da önemlidir.

Oyuncudaki coşkular, seyircinin coşkularını uyandırmak için harekete geçirilir. Oyuncunun coşkuları akmadığında, onun seyirci üzerindeki etkisi zayıflar. Oyuncunun sahne üzerindeki davranışları seyirciyi etkilemiyorsa, en yaratıcı yönetmen buluşları bile anlamsız olacaktır. Deneysel sahneleme ile karakterin içsel deneyimini yaşayan bir oyuncu arasında bir çelişki yoktur. Dekorlar ve aksesuarlar doğal olmak zorunda değildir. Seyircinin dikkatini toplayacak şey oyuncunun davranışlarının hakikiliğidir. Shakespeare ve Schiller'in trajedilerindeki, Brecht ya da Genet'nin oyunlarındaki anlatım araçları Çehov'da, Gorki'de ya da O'Neill'de gerekli olan anlatım araçlarından farklı olsa da, oyuncular bu oyunlarda da Stanislavski'nin yasalarını kullanmalıdır. Bir yönetmen oyun yazarını dikkate alırsa oyunun üslubunu bulacaktır. Stanislavski, yönetmenin söz konusu oyunu ifade etmek için gerekli bulduğu her türlü sahneleme üslubunu destekliyordu. Fakat, yazarı dikkate almadan yalnızca kendi buluşlarıyla ilgilenen yönetmenlere karşıydı. O, "sanatımızda insan ruhunun yaşamını doğru ve sanatsal bir biçimde iletmeye yardımcı olan her türlü reji faaliyetini selamlıyorum" diyordu.

Stanislavski bir oyunun provalarını aylarca sürdürürdü. Yine de Stanislavski'nin tekniği layıkıyla anlaşıldığı ve öğrenildiği takdirde, oyunların yalnızca birkaç haftada prova edildiği Amerikan Tiyatrosu'nda bile bu tekniğin son derecede faydalı olduğu görülecektir. Sistem, oyuncuya kendi kendine çalışmayı ve böylece yönetmenin kendisinden istediği şeyin üstesinden gelmeyi öğretir.

Yönetmenin zaman zaman yalnızca sonuçlarla ilgilendiği bir tiyatroda bu sonuçlara hızlı ve etkili bir şekilde nasıl ulaşılabileceğini bilmek bilhassa önemlidir.

Tiyatroda büyük oranda diletanlık^{*} olduğu tartışılmazdır; Stanislavski diletanlıkla Sistem aracılığıyla mücadele etmişti. Tesadüfi esinlenmeyi bile diletanlığın bir biçimi olarak görüyordu. Onun sistemi profesyoneliği öğretir ve tiyatro profesyoneliği sayesinde sanat haline gelir. Stanislavski, 'oyuncunun işi, bilinçli bir şekilde öğrenilemeyen gizemli bir şeydir' şeklindeki yaygın kanının, tüm önyargılar gibi, kültür ve ilerleme için zararlı bir önyargı olduğunu düşünüyordu. Bu kanıyı, oyuncunun tembelliği için bir mazeret olarak görüyordu.

Yetenekli oyuncuların asla çalışmadığını düşünmek yanlıştır. Büyük oyuncuların biyografileri tam tersini ispat eder. Bu sanatçılar bilinçli bir teknik için sürekli araştırma yaparlardı. Her içsel ve dışsal hareket üzerinde ve tiyatroyu yaratıcı sanatların en güçlü ifadesi haline getiren kelimelere hâkim olma ustalığı üzerinde çalışırlardı. Sanatta belli bir değer taşıyan her şeye ısrarlı bir çalışma vasıtasıyla ulaşılır. Büyük İtalyan aktris Eleonora Duse çok çalışkan biri olarak bilinirdi. 18. yüzyılın görkemli Fransız aktörü Talma, bir oyuncunun mesleğinde ustalaşmak için yirmi yıla ihtiyacı olduğunu söylemişti. Ve 19. yüzyılın ünlü Rus aktrisi Glikerya Fedotova ise, oyuncuların tanrı Apollon'u cennetten onlara esin getirmesi için beklemelerinin boşa zaman harcamak olacağını, Apollon'un işinin başından aşkın olduğunu söylemiş, oyunculara esini harekete geçirebilmeleri için sıkı çalışmalarını öğütlemişti.

* Diletanlık: Herhangi bir sanat dalıyla, yüzeysel bir biçimde ve heveskâr ilişki kurma.
— yhn

Öteki sanatlarda seyirci yaratıcı bir sürecin sonucunu görür. Tiyatroda ise seyirciler bu süreç sırasında hazır bulunurlar. Bu yüzden, oyuncu için anlatım araçlarında ustalaşmanın önemini ne kadar vurgulasak azdır. Stanislavski Sistemi sayesinde oyuncular organik doğalarının yasalarını bilinçli bir biçimde kullanmayı öğrenirler; sahip oldukları anlatım araçlarını öğrenir ve gerçek profesyoneller haline gelirler. Sistem onlara sahne üzerinde canlı insanlar gibi otomatik bir şekilde davranmayı öğretir. Bu teknikte ustalaşan oyuncular şansa bel bağlamak zorunda kalmayacaklar. Her sanatçının bildiği gibi; şans sanatın düşmanıdır.

FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİ

Erken dönem arayışlarının sonuçları karşısında hayal kırıklığına uğramış olan Stanislavski "bilinçaltına yönelik bilinçli araçlar" için araştırmalarını sürdürdü. Bu bilinçli araçlar oyuncunun coşkularını harekete geçirecekti.

Stanislavski'nin nörofizyolog Ivan Pavlov'un çalışmaları üzerine araştırma mı yaptığı, yoksa son keşfinin insan davranışları üzerine onun kırk yıllık çalışmalarının doğal ve mantıksal sonuçları mı olduğu belli değildir. Bununla beraber, Stanislavski'nin nörofizyolog İ. M. Seçenov'un çalışmaları üzerinde inceleme yaptığına dair kanıtlar vardır.

Stanislavski içsel deneyimlerin ve onların fiziksel ifadelerinin ayrılmaz bir bütün olduğunu keşfetti. "İlk gerçek şudur: İnsan ruhunun öğeleri ve bir insan vücudunun parçaları bölünemez" diyordu. Stanislavski'nin tezi şudur: İnsanın psikolojik yaşamı —ruh hali, arzular, hisler, niyetler, ihtiraslar— basit fiziksel eylemler aracılığıyla ifade edilir. Bu tez Ivan Pavlov ve İ. M. Seçenov gibi bilim insanları tarafından da teyit edilmiştir.

Dışsal fiziksel ifade olmadan içsel deneyim olmaz. İçsel deneyimlerimizi diğer insanlara vücutlarımız aktarır. Bilim, fiziksel eylemlerimiz ile coşkuların içsel mekanizmasını, insan deneyiminin sayısız nüansını birbirine bağlayan şeyin sinir sistemine ait kanallar olduğunu doğrulamıştır. Bir kimsenin içsel yaşamının en derin

süreçleri fiziksel eylemler aracılığıyla ifade edilir. Bir omuz silkme, omurganın bir hareketi ya da mutlak bir hareketsizlik belli zihinsel süreçleri belirtir. Seçenov, vücutlarımızın ne düşündüğümüzü, ne yaşadığımızı biz daha onun farkına varmadan ifade ettiğini söylüyordu. Bir deneyimi onun fiziksel ifadesinden ayırmak imkânsızdır. Stanislavski, bir oyuncunun sahne üzerinde sadece fiziksel hareketleri icra ettiğinde psiko-fiziksel birliği bozduğunu, icrasının mekanik ve cansız olduğunu fark etti. Eğer bir oyuncu duygu ve düşüncelerini fiziksel bir şekilde ifade etmezse bu durumda da eşit derecede cansız olur. Barındırdığı düşünce ve coşkuları anlamadan bir insanı ya da bir karakteri anlamak imkânsızdır.

Yalnızca vücutla bir karakter yaratmak olanaksızdır. Yaşayan bir birey inşa ederken düşünceler ve coşkular da gereklidir. Fakat bir oyuncunun vücudunu eğitmesinin önemini göz ardı edemeyiz. Vücut, görsel iletim vasıtasıyla büyük miktarda veri sunar.

Stanislavski, oyuncunun doğal olması için, sahne üzerindeki her tepkiyi psiko-fiziksel bir yolla kavrayabilmesi gerektiğini fark etti. Oyuncunun karakter üzerindeki çalışmasında zihinsel ve fiziksel hazırlık arasında bir kırılmanın olduğunu farkına vardı. Ve şu sonuca ulaştı: Oyuncu bu kırılmanın üstesinden gelmek için en başından itibaren psikolojik süreçlerin içine fiziksel yaşamı—vücudunu—dahil etmelidir.

Oyuncunun zihinsel ve fiziksel davranışı arasındaki bu kırılma yüzünden ve 'coşkular yalnızca gerçek bir sebep varken tepki verir' şeklindeki bilimsel gerçek nedeniyle Stanislavski, oyuncunun coşkularını harekete geçirmede büyük zorluklarla karşı karşıya kaldı. Sahne üzerinde gerçek olan hiçbir şey yoktur. Fiziksel ve psikolojik davranışın karşılıklı olarak etkileşim içinde olduklarını anladı ve oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcılığını psiko-fiziksel sürecin

fiziksel yanından başlatma üzerine düşünmeye başladı. Stanislavski hareket noktasını, oyuncuyu başarılı bir biçimde "bilinçten yola çıkarak bilinçaltına" götüren bir süreçte buldu. Sahne üzerinde kendiliğinden davranışı sağlayan nihai tekniğini, yani "fiziksel eylemler yöntemi"ni geliştirdi. Oyuncu, sahne üzerine çıkmadan önce bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel eylemin psikolojik tarafını harekete geçiren ve böylelikle psiko-fiziksel birlikteliği yakalayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel eylemi icra eder.

Stanislavski'nin şunu kastetmediği açık bir şekilde anlaşılmalıdır: Oyuncu sahneye herhangi bir fiziksel hareketi icra etmek için çıkar. Fiziksel hareket mekanik bir edimdir. Fiziksel eylem ise bir amaca, bir psikolojiye sahiptir. İnsan eylemi —insan davranışının bir edimi— çevre tarafından belirlenir. Oyun yazarı tarafından yaratılan durumlar sahne eylemine nüans ve renk katar. Bilim, coşkunun her nüansının belli bir fiziksel eylemle bağlantılı olduğunu saptamıştır. Bu nedenle, o eylem oyunun koşullarını temel alarak dikkatli bir şekilde seçilmelidir. Seçilen eylem, oyuncunun ortaya çıkarması gereken coşkuyla bağlantılı, vazgeçilmez fiziksel eylem olmalıdır. Oyuncu ancak doğru fiziksel eylemi keşfederse psiko-fiziksel birlikteliğe ulaşacaktır. Karakterin fiziksel eylemlerinin mantığını inşa etmek, eşzamanlı olarak karakterin mantığını ve coşkuların ardışıklığını inşa etmektir. Sistemin tüm öğeleri —Stanislavski onları geliştirdiği zaman her biri kendinden kaynaklanan bir öneme sahipti— artık bir fiziksel eylemin gerçeğe sadık icrası için katkıda bulunmaktadır.

Oyuncu tarafından bu türden fiziksel eylemlerin bulunması süreci, bir bestekâr tarafından akort için doğru ahenkli sesin bulunması süreci kadar karmaşıktır. Bu, doğaçlama vasıtasıyla çok miktarda deneme yapmayı gerektirir. Ama oyuncu bir kez böyle bir eylemi bulduğunda da psiko-fiziksel birlikteliğe ulaşmış olur. Uzun süreli hazırlık çalışması sayesinde oyuncu kendiliğindenliğe ulaşabilir.

Daha sonra, gösteri sırasında ise, oyuncu doğaçlamaya dayalı bir haldedir; bu halde hazırlık çalışması artık görünür değildir, çünkü gerçek yaşamdaymış gibi *davranır*. Fiziksel eylemler yöntemi ile Stanislavski, insani bir süreci tersyüz etti: Yaşamda bir coşkuyu yaşarız ve vücudumuz o coşkuyu ifade eder. Stanislavski bir coşkunun yaşamına bir fiziksel eylem aracılığıyla ulaşır. Stanislavski, François Delsarte (1811-1871) tarafından formüle edilen "ifade yüklü hareket" sisteminin ("bir coşku önceden oluşturulan 'saptanmış' bir jest ile ifade edilebilir") yerine bir başkasını koydu. Bir jest sayısız etkene bağlıdır. Örneğin: kişisel özellikler, bireyin verili andaki tempo ve ritmi ve öteki koşullar.

Tiyatro dünyasında bilim aracılığıyla tiyatro üzerine çalışma yapan ve zamanının büyük oyuncularının yaratıcı çalışmalarını araştıran tek insan olan Stanislavski, bir oyuncunun, resmettiği karakterlerin doğru coşkularını her gösterimde kendinde yeniden canlandırmasını sağlayan yasaları saptadı.

Yaşamda insanlar genellikle deneyimlerini gizlerler. Tiyatroda gerçek deneyimler ifade edilmek zorundadır. Büyük Rus şarkıcı Çalyapin'in ses tonalitesinin,^{*} bulduğu jestler tarafından belirlendiği bilinirdi. Tonalite, oynadığı rollerdeki gövdesel jestlerinden "fışkırırdı". Oyuncunun vücut jestlerinin, düşünceler, coşkular, değerlendirmeler, kararlar gibi zihinsel deneyimleri ifade edebilmesi dâhilere özgü bir melekedir. Stanislavski böylesi jestleri tüm yetenekli oyuncular için olanaklı hale getirdi. Sözler yokken, sessizlikte içsel monolog ve başka zihinsel süreçler yansıtılırken ve sahne üzerindeki yaşamın kesintisiz bir akışı yaratılırken oyuncunun vücudu "konuşmak" zorundadır.

* Tonalite: Belli bir tonda yazılmış müzik parçasının niteliği; bir nağmenin, çalındığı müzik anahtarına bağlı olan özelliği. – yhn

Hiç kuşkusuz, tiyatrodaki sözcükler çok önemli öğelerdir. Fakat eşit derecede önemli olan şey vücudun jestleri ve mizansendir. Stanislavski "sözel eylem fiziksel eyleme bağlıdır" demişti. Tek başına sözler her şeyi yansıtamaz. İnsan ilişkileri jestler, duruşlar, bakışlar ve sessizlikler ile ifade edilir. Jest eylemin ayrılmaz bir parçasıdır ve seyirciye görsel bilgiyi sunar. Jest, oyuncunun kendi repliğindeki eslerde ya da başkalarının konuştuğu anlarda, sözcüklerin belirtemeyeceği şeyleri ifade eder. Oyuncunun vücudunun her jesti kesinlikle temel ve kolayca anlaşılabilir olmalıdır. Bunun dışında kalan her şey gereksiz olduğu için atılmalıdır. Oyuncunun sanatı aracılığıyla vücudun mantığı coşkuların mantığını dile getirir. Tiyatrodaki sözcükler ve pantomim arasında karşılıklı bir etkileşim olmak zorundadır.

Ünlü Rus yönetmen G. A. Tovstonogov "fiziksel eylemler yöntemi eşsizdir ve dünya tiyatrosunda oyunculuk sanatı alanında onunla eşit düzeyde olan hiçbir şey yoktur" diyordu. Oyuncunun sanatındaki en önemli şey, hakiki coşkuların deneyimine ulaşmaktır. Fiziksel eylemler yöntemi, oyuncuya, buna ulaşmanın olanaklarını sunar.

Stanislavski'nin son dönemde ulaştığı sonuçlar Rus bilim insanları tarafından sürekli araştırılıyor. Yalnızca tiyatro teorisyenleri tarafından değil, psikologlar ve fizyologlar tarafından da yaratıcılık üzerine tezler yazılıyor.

Oyuncuya sahne üzerinde yaşam benzeri davranışlara ulaşma imkânı sunan "fiziksel eylemler yöntemi" buna ek olarak bir oyunun analizinin de en incelikli aracıdır. Masa başı analiz çalışması büsbütün iptal edilmemişse de, artık kısa bir süreye indirgenmiştir. Artık oyuncular oyunun analizini eylemler üzerine yaptıkları doğaçlamalar aracılığıyla sürdürüyorlar. Eylemi motive eden şeyin

bütünlüklü bir analizi yapılmaksızın bir eylem seçmek imkânsızdır. Oyuncu motivasyonu anlamak için oyun üzerinde çalışmalı ve kendi çağrışımlarına başvurmalıdır. Eylemlerin ardışıklığı ve mantığı için yapılan araştırma, rolün en incelikli araştırmasıdır. Bu analize oyuncunun zihni, duyguları, sezgileri, kasları —onun tüm ruhsal ve fiziksel doğası— iştirak eder. Böyle bir analiz, oyuncular ve yönetmenler için paha biçilmez, tiyatro eleştirmenleri için ise yaşamsaldır. Diğer sanatlarda, eleştirmenler değerlendirmelerinde değerlendirdikleri sanatın yasalarına ve geçmişteki görkemli çalışmaların itibarına güvenirler. Değerlendirmeleri yalnızca coşkusal tepkilerinin ve entelektüel kararlarının sonucu değil, dünya sanatının ve kültürünün en iyi örneklerinden etkilenmelerinin sonucudur. Tiyatroda geçmişteki büyük eserler yok olmuştu ve sahne yaratıcılığı için hiçbir yasa kalmamıştı. Bu yüzden kriterler geliştirilemedi. Bir sanat eserine baktığımızda ondan hoşlanabilir ya da hoşlanamayabiliriz. Bu, kişisel zevk sorunudur. Fakat bir sanat eserinin eleştirel değerlendirmesi belli temellere dayanmalıdır. Güvenilir bir eleştiri yazısı, eleştirmenin düşüncelerinin ifadesini, estetik beğeniyi, edebi yeteneği, yaşamın karmaşık dünyasının bilgisini, tiyatro yaratıcılığının ve onun yasalarının ve sorunlarının bilgisini içermelidir. Bilimsel bir temele sahip olan bütünlüklü bir analizi içermelidir. Yalnız böyle bir analiz tarafsız ve yapıcıdır.

Büyük bir gösteriyi gelecek kuşaklara aktaracak yalnızca bir yol vardır: Konuya hâkim bir eleştiri. Film bile bir sahne gösterisini koruyamaz. Filme alınmış bir gösteri genellikle sahne gösterisinden tümüyle farklıdır. Bir film yönetmeni onu etkili kılabilmek için farklı araçlar kullanmak zorundadır. Bu nedenle, tiyatro eleştirmeni oyuncunun ve yönetmenin çalışması hakkında konuşabilecek kapasitede olmalıdır. Eleştirmen dekorların, ışıkların ve gösteri için bestelenen müziğin sahne üzerindeki eylemin coşkusal içeriğine

katkıda bulunup bulunmadığını anlatabilmelidir. Gösterinin hazırlık aşamasındaki yaratıcı süreçleri bilmek zorundadır ve oyuncunun kendisini karaktere dönüştürüp dönüştürmediğini ya da onun bir uydurukçu, bir sahtekâr olup olmadığını söyleyebilmelidir. Böyle eleştiri yazıları tiyatro sanatının tarihinin inşası için malzeme olacaktır. Onlar olmadan tiyatro sanatının bilimi ve tarihi var olamaz ya da gelişemez.

Stanislavski'nin nihai tekniği sahne üzerindeki yaratıcılığın kurallarını öğretir. Oyun yazarlarına oyunun mekanizmasını kurmayı öğretir ve tiyatro sanatını tenkit ve takdir etmenin kriterlerini sunar.

Alıştırmalar ve Doğaçlamalar

Herhangi bir doğaçlamadaki durumun temelini mümkün olduğunca kendi yaşamınızdakine benzer bir coşku oluşturmalıdır. Doğaçlamayı icra etmeden önce konsantre olun ve eylemin geçtiği yerdeki koşulları, o eylemi niçin, nerede ve ne zaman yaptığınızı imgelemenizde inşa edin. Her durumda olası ayrıntıların tümünü düşünün. Kendiniz olun, fakat farklı koşullarda. Gerçek yaşamda tanıdığınız insanları imgelemenizde canlandırın. Söz konusu durumu inşa ettikten sonra yansıtmak istediğiniz şeyi ifade edecek fiziksel davranışları belirleyin. Harekete geçirmek istediğiniz coşkuyla bağlantılı olan biricik fiziksel eylemi arayın. Eylem coşkuyu ateşleyecek ve psiko-fiziksel bir biçimde hareket edeceksiniz.

Yönergeler: Fiziksel eylemlerin öncesinde ve sonrasında öğrenci zihinsel süreçleri --örneğin düşünceleri, duyguları, seçimleri, değerlendirmeleri ve tavırları-- yansıtmak için vücudun jestlerini kullanmak zorundadır. Vücut sahnede hiçbir söz yokken, sessizlikte "konuşmalıdır". Vücudun direncinin üstesinden gelinmelidir. Oyuncunun vücut kasları içsel süreçlere yoğun bir şekilde duyarlı hale

gelmelidir. Öğrenciler her alıştırma ve doğaçlamada psiko-fiziksel birliğe ulaşmak için çaba harcamalıdır. Fiziksel durum yansıtılmak zorundadır.

Alıştırmaların çoğu müzik eşliğinde yapılmalıdır.

1. Oturun, ayağa kalkın, yürüyün. Yaptığınız her şeyi haklılaştırın. Sözgelimi, bir pencerenin kenarında karşıdaki evde neler olduğunu görmek için oturun. Ya da dinlenmek için oturun.
2. Fotoğraf çekirmek için ayağa kalkın. Daha iyi görmek için ayağa kalkın.
3. Vakit geçirmek için yürüyün. Alt kattaki insanları rahatsız etmek için yürüyün.
4. Büronuzdaki çekmeceleri temizleyin.
5. Masa üzerindeki nesneleri sayın.
6. Harcınızı ödeyemediğiniz için okuldan ayrılmak zorundasınız. Bir arkadaşınız size yardım etmek istiyor, fakat hiç parası yok. Size değerli bir broş getiriyor. Almak istemiyorsunuz, fakat arkadaşınız ısrar ediyor, onu şifoniyerin üzerine bırakıyor ve gidiyor. Siz arkadaşınızı uğurluyorsunuz. Geri döndüğünüzde broşun ortadan kaybolduğunu görüyorsunuz. Biri size görünmeden onu almış olabilir mi?
7. Bir mektubu yakın. Önce bunu neden yaptığınızı düşünün. Ardından, gerçek koşullarda bir mektubu yakmanız gerektiğinde neler yapabileceğinizi düşünün.

Tüm doğaçlamalarda oyuncu üç aşamalı düşünmek zorundadır: başlangıç (sergileme), gelişim ve sonuç. Eylemlerinizi düşünün, duygularınızı değil. Kendinizi çok fazla zorlamayın, ama lakayt ve

özensiz de olmayın. Yaptığınız şeylerde somut olanı seçin. Hiçbir şeyi "genel" yapmayın. Stanislavski, "genel olan, sanatın düşmanıdır" der.

Her zaman önemli bir amaca sahip olun. "Bir amaca sahip olmak en karmaşık (psikolojik) eylemle en basit (fiziksel) eylemi birbirine bağlar. İlk kez Stanislavski tarafından keşfedilen bu bağ, oyuncunun çalışmasının nesnel doğasıdır; ki oyuncunun çalışması —ister en iyi, isterse en kötü örneklerinde olsun— eylemin sanatıdır." (P. M. Erşov, *Uygulamalı Psikoloji Olarak Yönetmenlik*) [Directing as Practical Psychology]

EYLEMİN ÖĞELERİ

Bu bölümde tanımlanan öğeler gerçeğe sadık, mantıklı ve somut eylemin icra edilmesine yardımcı olurlar; bu nedenle oyuncunun bilinçaltının harekete geçirilmesi ve böylece sezgisel bir biçimde yaratıcılığının önünün açılması, bu öğelere bağlıdır.

"Sihirli Eğer"

Stanislavski, oyuncunun sahne üzerindeki olayların hakikiliğine ve gerçekliğine dürüstçe inanabileceğini düşünmüyordu, ama oyuncunun sahne üzerindeki olayların olabilirliğine inanabileceğini söylüyordu. 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.

Eğer oyuncuyu imgesel koşulların içine taşır. "Eğer ... yerinde olsaydım ne yapardım?" sorusuyla oyuncunun kendisini verili koşullardaki X kişisi olduğuna inanmaya zorlaması gerekmez. Eğer bir varsayımdır, bir şeyin gerçekten var olduğunu ima ya da iddia etmez. Eğer sayesinde oyuncu kendisi için problemler yaratır. Bu problemleri çözmek için harcadığı çabaysa onu doğal bir biçimde içsel ve fiziksel eylemlere götürecektir. Eğer imgelem, düşünce ve mantıklı eylem için kuvvetli bir uyarıcıdır. Ve biliyoruz ki, doğru

bir biçimde icra edilen mantıklı eylem oyuncunun coşkularının içsel mekanizmasını harekete geçirecektir.¹

Doğaçlamalar

1. Önemli bir davete gitmek üzere giyiniyorsunuz. Aniden elektrikler kesilirse ne yaparsınız?
2. Tatile çıkmak için bütün hazırlıklarınızı (biletler, otel rezervasyonları vb.) tamamladınız. Çalıştığınız ofisten birisi arayıp seyahatinizi ertelemeniz gerektiğini söylerse ne yaparsınız? Koşulları oluştururken, zihninizde gerçek hayattan tanıdığınız gerçek kişileri hayal edin.
3. Önemli bir konferansa gitmek üzere trende yolculuk yapıyorsunuz. Aniden yanlış trende olduğunuzu fark edince ne yaparsınız? Nereye gittiğinizi, kimi görmek için gittiğinizi, neden gittiğinizi biliyor musunuz? Bir kral, bir casus ya da bir öğretmen olsaydınız ne yapardınız?

Verili Durumlar

Verili durumlar oyunun konusunu, olayların geçtiği yeri ve zamanı, dönemi, yaşam koşullarını, yönetmenin ve oyuncunun yorumunu, dekoru, aksesuarları, ışık ve ses efektlerini, yani bir oyuncunun rolü yaratırken karşılaştığı her şeyi içerir. Bir kişinin psikolojik ve fiziksel davranışları yaşadığı çevrenin dışsal etkilerine tabidir ve bir eylem karakterin oyundaki verili durumlar içinde ne yaptığını ve neden yaptığını anlaşılır hale getirir. Karakter, verili durumlar içindeki bu eylemlerle inşa edilir. Oyuncu oyunda içinde bulunduğu koşullara onların bir parçası haline gelecek kadar aşına olmalı-

¹ Charlie Chaplin 1931'de yazdığı bir makalesinde "sihirli eğer"i tüm yaratıcı çalışmalarında kullandığını belirtmiştir.

dır. Eylemin nüansları ve rengi, eylemi kışkırtan durumlara bağımlı olacaktır. Oyuncu ancak oyun, olaylar ve verili durumlar üzerinde çalıştıktan sonra coşkularını ve diğer içsel deneyimlerini içeren eylemleri seçebilecek hale gelecektir.

Doğaçlamalar

1. Bütün gün bir madende çalıştıktan sonra temiz bir gömlek giyin. Hayali koşulları oluşturmak için zaman ayırın. Bir partiye gidiyor olabilirsiniz; ya da madende ciddi bir kaza yaşanmış olabilir.
2. Tatile gitmek üzere bavulunuzu hazırlayın.
3. Savaşa gitmek üzere bavulunuzu hazırlayın. Ardınızda bıracağınız gerçek hayattaki tanıdıklarınızı düşünün. İyi düşünün ve gerçek hayatta ortaya çıkabilecek hayali koşulları oluşturun.
4. Bir parti sonrası evinize girin.

İmgelem

Oyunun öyküsünün oyuncu tarafından sanatsal ve sahnesel bir gerçekliğe dönüştürülmesinde imgelem çok önemli bir rol oynadığı için oyuncu imgeleminin uygun bir biçimde çalıştığından emin olmalıdır. İmgelem işlenmeli ve geliştirilmeli; uyanık, zengin ve aktif olmalıdır. Oyuncu herhangi bir tema üzerine düşünmeyi öğrenmelidir. İnsanları ve davranışlarını gözlemlemeli ve onların mentalitesini anlamaya çalışmalıdır. Çevresinde olup bitenleri fark etmek zorundadır. Karşılaştırma yapmayı öğrenmelidir. Oyuncu düş kurmayı öğrenmeli, içsel görme yeteneği ile sahneler tasarlayıp bu sahnelerin bir parçası haline gelebilmelidir.

Bir oyun yazarı oyundaki karakterlerin geçmişi ya da geleceği hakkında nadiren bilgi verir, hatta karakterlerin o anki yaşamlarının

detaylarını da genellikle ihmal eder. Oyuncu zihninde karakterin biyografisini başından sonuna tamamlamalıdır. Çünkü karakterin nasıl büyüdüğünü, davranışlarını nelerin etkilediğini ve geleceğe dair beklentilerinin neler olduğunu bilmek karakterin mevcut yaşamına daha çok gerçeklik katacaktır ve oyuncuya bir perspektif ve rolün içinde hareket etme hissiyatı sağlayacaktır. Oyuncu bütün bu oyunda bulunmayan olayları ve hareketleri tamamlamazsa resmettiği hayat da eksik kalacaktır.

Zengin bir imgelem oyuncu metni yorumlarken ve arkasındaki anlamı —alt-metni— açığa çıkarırken de yardımcı olur. Yazarın metni oyuncu onu analiz edene ve yazarın kastettiği anlamı meydana çıkarana kadar ölüdür. Basit bir cümle, sözgelimi "başım ağrıyor" cümlesi çeşitli anlamlara gelebilir; bu cümleyi söyleyen insan belki ciddi bir hastalığın semptomu olduğu için baş ağrısından korkuyordur; belki de gitmek için bir bahane uyduruyordur; ya da bir türlü gitmek bilmeyen konuklarının artık gitmeleri gerektiğini ima ediyordur. Yalnızca sözler değil, anlam, düşünce, amaç ve vücudun jestleri de önemlidir. Eğer oyuncu imgeleminin yardımıyla sözlerin arkasındaki ilginç anlamları bulursa vücudu sözlerden önce ve sonra 'dile gelecek', tonlamaları da anlamlı ve ilginç olacaktır. Stanislavski "seyirciler tiyatroya alt-metni duymaya gelir" der ve ekler: "Metni evlerinde de okuyabilirler."

Oyuncunun sahne üzerindeki her sözü ve hareketi iyi işleyen bir imgelemin sonucu olmalıdır. İmgeleminizde tasarladığınız her şey kesin ve mantıklı olmalıdır. Her zaman kim olduğunuzu, imgesel sahnelerinizin nerede, nasıl geçtiğini ve ne için orada bulunduğunuzu bilmeniz gerekir. Bütün bu sorular imgesel yaşamınızdaki resmi tasarlamanızda size yardımcı olacaktır. Yaratıcı imgelem oyuncuya, eylemlerini kendiliğinden ve doğal bir şekilde icra etmesi için yardım edecektir, ki bu onun coşkularının anahtarıdır.

Doğaçlamalar

1. Zihninizde sınıftan eve doğru bir yürüyüşe çıkın. Evinizdeki odanızı temizlediğinizi hayal edin. Mantığınızı takip edin ve imgelemenizin çalışmasını yakından izleyin. Aşama aşama bir gözlemci olmaktan çıkıp izlediğiniz "siz" ile bütünleşeceksiniz. Stanislavski'nin "ben ...'yım" diye adlandırdığı durum içinde olacaksınız; ki bu "ben yaşıyorum", "ben varım" anlamına gelir.
2. Yakında tanıştığınız ve sizi etkilemiş olan bir kişiyi tasvir edin. Onun ilgi alanlarını tahmin etmeye çalışın.
3. Tanımadığınız birinin resmine bakın. Bu kişinin kim olabileceğini açıklayın. Onun mesleğinin ne olduğunu, nasıl bir aileye sahip olduğunu, zevklerinin neler olduğunu tahmin etmeye çalışın. Kılık kıyafetinden, gözlerinden, saçından vb. kim olduğu hakkında bir yargıya varmaya çalışın. Bir manzara resmine bakın; gözlerinizi kapayın ve o manzaranın atmosferini ve en ince ayrıntısına kadar gördüğünüz her şeyi anlatın. Aşama aşama resmi incelemek için kendinize tanıdığınız süreyi azaltarak bu alıştırmayı birkaç kez tekrarlayın.
4. İmgelemenizde dünyayı dolaşın.
5. Beklenmedik sorulara hızla yanıtlar üretin.
6. Bilimsel bir keşif gezisi yapıyorsunuz. Uçağınız bozuluyor. Zorunlu inişin nereye yapılacağına karar verin. Bu kazayı en ince ayrıntısına kadar zihninizde oluşturmak için imgelemenizi kullanın.

Belirsiz bir şeyi hayal etmeyin. Mümkün olduğunca somut, ardışık ayrıntıları kullanın. Mantık ve uygun sıralama hayal ettiğiniz şeyi gerçek kılacaktır. Bir role çalışırken, olaylara ve insanlara dair

kendi bakışınıza, kendi imgenize sahip olduğunuzda, replikleriniz size ait hale gelecektir. Zihninizde verili koşullarla bağlantılı sürekli ve mantıksal imgeler zincirini oluşturmanız gerekir.

Kararlar oluşturmaya çalışırken, eylemlere yöneleceksiniz. Ve gerçeğe sadık bir eylem, coşkularınızın kilidini açan "anahtar"dır.

Konsantrasyon

Yıllarca önce, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oyuncular çalışmaya başlarken yoğunlaşmak için on-on beş dakikalarını tümüyle sessizlik içinde geçirirlerdi. Dönemin tanınmış kadın oyuncularından biri başına bir şal koyardı ve "konsantrasyonunu" bozma korkusuyla kimse yanına yaklaşmaya cesaret edemezdi. O zamanlar Stanislavski, sahne üzerindeki yaratıcı duruma ulaşmak için konsantrasyonun anahtar olduğuna inanıyordu.

Stanislavski, bilimsel yasaları takip ederek, sahne dışındaki dikkat dağıtan faktörlerin önüne geçmek için oyuncunun dikkatini sahne üzerindeki yeterince dikkat çekici nesnelere yoğunlaştırması gerektiğini söylüyordu. Bununla birlikte, oyuncunun seyirciyi de unutmaması gerekir. Oyuncunun kendisini yalnız olduğuna, yani seyircilerden kimseyi görmediğine, onlardan gelen herhangi bir sesi duymadığına inanmaya zorlaması, tiyatro sanatı açısından bir çelişki oluşturur. Seyirci gösterinin önemli bir ortak-üreticisidir. Fakat korkmamak, rahat hissetmek, kaygıları ve sahne yaratıcılığını engelleyecek her şeyi unutmak ve Stanislavski'nin *kamusal yalnızlık*² dediği şeye ulaşmak mümkündür. *Kamusal yalnızlık* ancak, oyuncunun fiziksel eylemlerine ve imgeleminde o eylemleri çevreleyen şeylere azami dikkat göstermesiyle mümkündür. Somut bir düşün-

² Kimileri "kamusal yalnızlık" kavramının anlamını çarpıtarak "özel anlar" kavramını kullanıyor; herhalde Stanislavski bunu duysaydı hayrete düşerdi.

ce, somut bir düşüncenin bedensel ifadesi ve somut bir fiziksel eylem oyuncunun dikkatini ayakta tutacaktır. Tümüyle yoğunlaşmış dikkat fiziksel eylemin tam uygulanmasına bağlıdır.

Oyuncu sahne üzerinde her seferinde yeniden görmeyi, duymayı, düşünmeyi öğrenmelidir. Çünkü doğal psiko-fiziksel bütünlüğü dağılmıştır ve bu onun becerilerini felç etmiştir. Oyuncular sık sık görüyormuş, duyuyormuş ya da düşünüyormuş gibi yaparlar. Eğer oyuncu sahne üzerinde yaşayan bir insan olacaksa becerileri hayat-taki gibi işlemelidir. Oyuncunun gerçekten gören gözü seyircinin dikkatini çeker ve onu nereye istiyorsa oraya yönlendirir. Gerçekten görmeyen gözler ise seyircinin dikkatini sahneden uzaklaştırır. Oyuncu sahne üzerindeki herhangi bir şeyi —örneğin bir vazoyu, bir kitabı ya da bir resmi— gerçekten görmeyi, bu nesnenin çevresine kendisine çekici gelecek bazı imgesel detaylar ekleyerek sağlayabilir. Oyuncu konsantrasyon üzerine ne kadar çok alıştırmaya yaparsa o kadar kısa sürede konsantrasyon otomatik hale gelecek ve sonunda oyuncunun ikinci doğası olacaktır.

Eğitimin başlangıcında yakınlardaki bir nesneyle pratik yapmak gerekir. Oyuncu onun her detayını incelemelidir. Rahat olunmalı ve çok büyük bir çaba sarf edilmemelidir. Görmek için çaba harcaması gereken oyuncunun vücudu değil imgelemidir. Oyuncu dikkatini nesneye yoğunlaştırırken hiçbir fiziksel gerilim taşınamalıdır. Her eylem o eylemin gündelik hayatta gerektirdiği kadar konsantrasyonla icra edilmelidir. Deneyimsiz oyuncu her zaman kendini yeterince ifade edemediğini hisseder. Buna karşın Stanislavski "yüzde 95'ini atın" der. Oyuncunun seyirciyi oyalamaya çalışması gerekmez. Eğer oyuncu imgelemenin yardımıyla nesneleri görürse ve vücudu hislerini ve düşüncelerini yansıtırsa seyircinin de ilgisi uyanacaktır.

Stanislavski, fiziksel eylemlerin icrasında konsantrasyonu kolaylaştırmak için "*dikkat halesi*" kavramını öne sürer. Oyuncu dikkatini, sahnedeki nesnelerin yardımıyla oluşturduğu sahnenin birbirinden ayrı parçalarıyla sınırlamalıdır.

Küçük dikkat halesi, oyuncunun kendisini ve belki bir de yanındaki masayı ve üzerindeki içeren küçük bir alandır. Oyuncu bu küçük alanın merkezidir ve dikkati alanın içindeki nesneler tarafından kolayca cezbedilir.

Orta dikkat halesi ise birkaç kişi ve bir grup mobilyayı içerir. Oyuncu tüm bunları bir anda algılamayı denemek yerine yavaş yavaş, derece derece incelemelidir.

Büyük dikkat halesi oyuncunun sahne üzerinde görebileceği her şeyi kapsar. Dikkat halesi büyüdükçe, dikkatin dağılmasını önlemek de güçleşir.

Oyuncu dikkatinin dağıldığını hissettiğinde acilen basit bir nesneye yönelmeli ve ona konsantre olmalıdır. Bu zorluğun üstesinden geldiğinde dikkatini önce küçük dikkat halesine, sonra orta dikkat halesine ardından da büyük dikkat halesine yeniden yönlendirebilir.

Oyuncu, sahne üzerinde gördüğü şeylere konsantre olmayı öğrendiği kadar duyduğu seslere ve zihnindeki nesnelere konsantre olmayı da öğrenmelidir.

Alıştırma ve Doğaçlamalar

Stanislavski Sistemi doğanın yasalarını takip eder. Yaşamda konsantrasyon insan eyleminden yalıtılmamıştır. Bu nedenle konsantrasyon bir eylemden bağımsız olarak uygulanmamalıdır. Belli bir eylemi yeterli konsantrasyonla icra edin. Her zaman

eylemlerin icra edildiği koşulları oluşturun; bu koşullar yaşamınızdaki benzeri bir duruma dayanabilir. Ne yaptığınızı, neden yaptığınızı, ne zaman, nerede vb. yaptığınızı bilin.

1. Yakındaki bir nesneyi inceleyin. Onun biçimini, hatlarını, rengini ve diğer ayrıntıları gözlemleyin. Ardından ona bakmaksızın, hatırladıklarınızı anlatın. Aşama aşama nesneyi gözlemlemek için kendinize ayırdığınız süreyi kısaltın. Koşulları oluşturun. Aynı alıştırmayı orta uzaklıktaki ve uzaktaki nesnelerle de deneyin.

2. Caddedeki belli durumları yansıtan sesleri dinleyin. Duyduklarınızı anlatın.

3. Verili koşullarda bir nesneye konsantre olun. Dikkatinizi önce küçük, sonra orta, daha sonra da büyük dikkat halesine yöneltin ve en sonunda yeniden nesneye dönün.

Grup için alıştırmalar:

4. Hep birlikte otuza kadar sayın. Üç rakamını içeren ya da üçe bölünebilir bir sayıya geldiğinizde elinizi çırpın. Aynı alıştırmaya şu koşulu ekleyin: Beş rakamını içeren ya da beşe bölünebilir bir sayıya geldiğinizde elinizi iki kez çırpacaksınız. Eğer sayı hem üçe hem de beşe bölünebiliyorsa elinizi üç kez çırpın.

5. Herkes ayakta dursun. Sağ kolunuzu ileri doğru hareket ettirin, sonra yukarı, sağa ve aşağıya. Ardından aynı şeyi her iki kolunuzla birlikte yapın; ama sol kolunuz sağ kolunuzu bir aşama geriden takip etsin. Şimdi aynı şeyi grubun oluşturduğu bir daire etrafında dönerek yapın. Her hareketten sonra zihninizde, yaptığınız şeye dair bir imge oluşturun ve vücudunuzu buna uyarlayın. Vücut zihinsel süreçleri ifade etmelidir; böylelikle psiko-fiziksel birliktelik yakalanır.

6. Arkanızdan gelen sesleri tanımlamaya çalışın (örneğin, birisi yeri süpürmektedir ya da bir zarfa mektup koymaktadır).

Öğrenci oyuncu psiko-fiziksel bir eylemi icra etmeyi öğrenirken, konsantrasyonu gelişir. İnsanlara ve doğaya konsantre olun ve onları gözlemleyin. İzlenimlerinizi müzik, resim ve edebiyatla zenginleştirin. Başka bir insanın iç dünyasına nüfuz edin. Onun davranışlarının nedenlerini anlamaya çalışın. Bunu gündelik yaşamda uygulayın ve sahnede yapın.

İnanç ve Gerçeklik

Sahne üstü gerçekliği hayat gerçekliğinden farklıdır. Bir oyunda gerçek olaylar yoktur, her şey kurmacadır. Sahnede inanmak, oyuncunun kendini halüsinasyonlar görmeye zorlaması ya da hipnotize etmesi anlamına gelmez. Gerçekten Kral Lear olduğuna inanan oyuncu delirmiştir. İnançla kastedilen, oyuncunun sahne üstündeki şeye ya da kişiye seyircinin onun ne ya da kim olduğuna inancını istiyorsa oymuş gibi davranmasıdır. Oyuncu sahne üzerindeki arkadaşının babası ya da bir imparator olmadığının farkındadır, fakat arkadaşına babasıymış veya bir imparatormuş gibi davranabilir. Bir nesneye kanat çırpın bir kuşmuş gibi de davranabilir. Oyuncunun, inandırmak istediği şeye seyirciyi inandırabilmesi yeteneği sahne gerçekliğini yaratır. Oyuncunun bunda başarılı olduğu anlar sahne sanatını oluşturur.

Eğer oyuncu fiziksel eylemi icra ederken mantıksal ardışıklığı kullanır, "sihirli eğerler" yardımıyla her şeyi haklılaştırır ve verili durumları düşünürse aşırı oynamayacak ve davranışları gerçeğe sadık olacaktır. Kendini zorlamadan yaptığı şeye inanacaktır, çünkü yaptığı şeyi gündelik hayattaki gibi yapacaktır. Herhangi bir nesne yardımı olmaksızın yapılan fiziksel eylem oyuncunun kon-

santrasyonunu, imgelemine, inanç ve gerçeklik duygusunu ve nesnelerin ölçülerini doğru saptama duygusunu geliştirir. Bu tür alıştırmalar oyuncuya eyleminde azami gerçekliğe ulaşmayı öğretir. Stanislavski, bir piyanist için notaların ve bir solist için ses kullanımının önemi ne ise bir oyuncu için de bu alıştırmaların öneminin o olduğunu düşünüyordu.

İyi kotarılmış bir fiziksel eylem oyuncu için özellikle bir oyunun trajik anlarında önemlidir. İçsel bir trajik eyleme yoğunlaşması, oyuncuyu aşırı oynamaya ve coşkularını zorlamaya (zorlamak coşkuları "korkutur") yöneltebilir. Oysa ki, verili an ile haklılaştırılmış, gerekli coşkuyla ilişkilendirilmiş ve gerçeğe sadık bir şekilde icra edilen basit bir fiziksel eylem, oyuncunun psiko-fiziksel sistemini harekete geçirecek ve becerilerinin işlemlerini sağlayacaktır. Oyuncu verili durumlar içinde gerçeğe sadık coşkularını açığa çıkaracak ve doğal olarak çizdiği karakterin içsel deneyimlerine nüfuz edecektir.

Oyuncu yaptığı her şeyi azami gerçeğe sadıklık noktasına getirdiğinde, bedenini ve zihnini birbiriyle ilişkilendirdiğinde ve yaptığı şeyi gündelik yaşamda yapıyormuş gibi hissettiğinde rolüyle birleşir ve "ben ...yım" durumuna ulaşır. Fiziksel eylemin icrasında ufak bir sahicilikten uzaklık bile psikolojik yaşamın hakikiliğine zarar verecektir. Küçük bir fiziksel eylemin gerçeğe sadık bir biçimde icrası ise oyuncunun sahne üzerinde olan bitene inanmasına yardımcı olur.

Fakat oyuncu eylemlerini gerçeğe sadık bir hale getirmeyi denerken gerçeğin birçok çeşidi olduğunu hatırlamalıdır. İlginç olmayan gerçeklik olduğu gibi ilginç, beklenmedik gerçeklik de vardır. Oyuncu içsel ya da fiziksel eylemlerini icra ederken daima beklenmedik olanı, ama aynı zamanda hakiki olanı aramalıdır. Eylemleri ilgi çekici olmayan detaylardan arındırılmış olmalıdır. Eylemler gerçek,

fakat lezzetli olmalıdır. Eylemler sıra dışı ve farklı olursa etkileyici olacaktır. Oyuncu gerçeğin bu türden sıra dışı biçimlerini bulmak için tüm olası etkileri kaydederek bakmalı ve seyretmelidir.

Doğaçlamalar

1. Bir sandalyeye saldırgan bir köpekmiş gibi, bir tahtmış gibi, bir uzay gemisi koltuğuymuş gibi davranın.
2. Bir içkiyi bir zehirmiş gibi, bir kokteylmiş gibi, sıcak çaymış gibi için.
3. Saklı bir nesneyi arayıp bulun; ardından aynı aramayı nesnenin nerede saklanmış olduğunu bilerek tekrarlayın.
4. Bir mektup açacağıyla kendinizi yaralayın. Onu sanki bir hançermiş gibi kullanın.

Nesnesiz alıştırmalar:

5. Bir kâğıdı zarfa koyun. Bir iğneye iplik geçirin. Su dolu bir kovayı kaldırın; boş bir kovayı kaldırın. Bir kitabı rafa koyun.
6. İşe gitmek üzere giyinin. Verili koşulları oluşturmaya konsantre olmak için zaman ayırın.
7. Bir partiye gitmek üzere giyinin. Bunu somut bir biçimde yapın. Ardışık ayrıntıları kullanın.
8. Bir hastanede üstünüzdekileri çıkarın. Aynı alıştırmayı evdeymiş gibi de yapın.

Hayali nesnelerin boyutuna, şekline ve ağırlığına özellikle dikkat etmek gerekir. Bu alıştırmaları evde gerçek nesnelerle yapın; bunu yaparken de vücudunuzun, ellerinizin, parmaklarınızın hareketlerini ve pozisyonlarını dikkatlice gözlemleyin.

Sizi izleyenleri yaptıklarınıza inandırabilmek için eylemlerinizi mükemmelliğe ulaşmalısınız. Bu alıştırmalar size her bir fiziksel eylemi kesin, temiz ve mantıklı bir biçimde yapmayı öğretecektir.

Duygu-Düşünce Alışverişi

Eylemlerin anlamının ve mantığının seyirci tarafından anlaşılır olabilmesi için, oyuncunun seyircilerle diğer oyuncularla kurduğu duygu-düşünce alışverişi vasıtasıyla, dolaylı bir biçimde iletişim kurması gerekir. Stanislavski şunu göstermiştir ki, (özel durumlar haricinde, örneğin *commedia dell'arte*'de olduğu gibi) bir oyuncu seyirci ile doğrudan ilişki kurduğunda, oyuncu yaşayan bir karakter olmaktan ziyade sadece bir anlatıcı haline gelir. Bu ilişki performansın hakikiliğini zedeler ve seyirciyi oyunun kendisinden uzaklaştırır. Oysa oyuncular arasındaki dürüst ve kesintisiz duygu-düşünce alışverişi, seyircilerin dikkatini toplar ve onları sahne üzerinde gerçekleşen şeyin bir parçası yapar.

Oyuncu gerçek partneri ile duygu-düşünce alışverişi içinde olmalıdır, hayali bir kişiyle değil. Yaşamdaki davranışlarımız çevremizdeki insanlara bağlı olduğu için, oyuncunun bir karakter olarak davranışları çevresindeki insanların davranışlarına bağlıdır; o kişilerle farklı ilişkiler kurar, örneğin bazıları arkadaşçadır, bazıları düşmanca. "Sihirli eğerleri" ve kendi imgelemine kullanması, oyuncunun meslektaşları karşısında uygun tavırlar geliştirmesine yardımcı olacaktır. Oyuncu sahne üzerindeki olaylara bağımlıdır – çatışma, sempati, antipati ve karakterler arasındaki diğer ilişkiler; bu olaylar tüm grubun çabaları sayesinde gerçekleşir.

Sahne üzerinde başka biriyle duygu-düşünce alışverişi içinde olmak, diğer insanın varlığından haberdar olmak, sizin onu, onun da sizi duymasını ve anlamasını sağlamak demektir. Bu karşılıklı etkileşim

anlamına gelir. Nasıl hayatta konuşmadan önce imgeleri görüyorsa, seyirciyi etkilemek için oyuncunun da imgeleri görmesi ve onları meslektaşlarına aktarması zorunludur. Repliklerin aktif aktarımı yoluyla bir oyuncu, meslektaşının görmesini ve duymasını istediği şeyi onun zihninde oluşturur. Eğer oyuncu kendi eylemini bilirse ve enerjik bir şekilde onu diğer oyuncuya iletirse, oyuncu resmettiği karakterin deneyimine kendini "kaptıracaktır". Eğer oyuncu kararlılıkla iletişim kurarsa karşısındaki kötü bir oyuncu bile olsa ona tepki verecektir. Bir oyuncu diğer oyuncuların anlattıklarını özümsemelidir; onların sözcükleri, eylemleri ve düşünceleriyle ilk kez karşılaşıyormuş gibi davranmalıdır. Diyalog boyunca, düşünceler, tasarılar, anılar veya kararlar konuşanın ve dinleyenin zihinleri arasında akıp gitmelidir. Birbirlerine yönelik tepkileri fiziksel ve psikolojik olmalıdır ve diğer bir oyuncu konuştuğunda veya duraklama ve sessizlik anlarında kesintiye uğramamalıdır. Eğer bir oyuncu, partnerini etkilemeye çalışırken, kesin bir fiziksel sonuç elde etmeye çabalarsa (örneğin bir gülümseme, bir omuz silkiş, omurganın bir hareketi) amacı somutlaşır; imgelemi kışkırtacak, dikkati yoğunlaşacak ve oyuncu güçlü bir duygu-düşünce alışverişini gerçekleştirecektir. Sözcüklerden önce ve sonra gelen jestler sözcüklerin yansıtamadığı şeyi yansıtmalıdır. Sözel eylem fiziksel eyleme bağımlıdır.

Ne var ki, bazen oyuncu sahne üzerinde kendisiyle konuşur. Monolog yüksek sesli düşünmenin yoğunlaştırılmış bir biçimidir; karakterin ruh halini, duygu ve düşüncelerini yansıtır. Sistem'inin bir parçası olarak önermese de, Stanislavski *kendisi* ile duygu-düşünce alışverişi içinde olmak için nasıl davrandığını tasvir etmişti. Sinir sisteminizin iki merkezi olan beyin ile güneş sinir sisteminin' birbiriyle "konuşmasını" sağlıyordu. Sanki iki Ben'e sahipmiş gibi hisse-

* Solar plexus: Mide ve belkemiği arasındaki sinir sistemi. – yhn

diyordu ve bu iki Ben sanki iki oyuncuymuş gibi birbirleriyle sağlam bir diyalog kuruyorlardı.

Hayali bir nesne ile (örneğin Hamlet'in babasının hayaleti) iletişim kurabilmek için oyuncunun "sihirli eğer"i kullanması, eğer bir hayalet görseydi ne yapacağını dürüstçe kendisine söylemesi gerekir. Oyuncu ayrıca sahnedeki nesnelerle kurduğu ilişki vasıtasıyla da seyirciyi etkileyebilir, bunun için uygun bir biçimde bu nesnelerin farkında olmalıdır.

Oyuncu bir diyalogu diğer bir kişi olmadan çalışmamalıdır; aksi takdirde tepki almamaya alışır ve sahnede karşısında tepki veren bir kişiyle iletişim kurmakta zorluk çekebilir. Oyuncu, meslektaşına tepki vermeyi öğrenmek zorundadır, çünkü seyirci açısından önemli ve ilginç olan şey karakterler arasında olup bitendir. Doğru duygu-düşünce alışverişi, bir oyuncunun entonasyonundaki küçük bir değişikliğin diğerinin entonasyonunda bir değişim yarattığı, bir oyuncunun yüzündeki bir değişikliğin diğerindeki değişimi kışkırttığı zaman gerçekleşir. Entonasyon, hareket ve jestler partner ile kurulan duygu-düşünce alışverişinin bir sonucu olarak ortaya çıkıyorsa değerlidir.

Kalabalık sahnelerde, bir oyuncu kalabalıktaki çeşitli insanlarla iletişim kurabilir. Oyuncu, bir kişi veya kalabalıktakilerin hepsi ile duygu-düşünce alışverişi içinde olabilir. Stanislavski her bir oyuncudan —sadece başrol oyuncularından değil, kalabalık sahnelerde görev alan oyuncularından bile— resmettiği karakterle ilgili detaylı bir biyografi talep ediyordu. Söyleyecek tek bir sözü bile olmayan oyuncular, derinlikli karakterler yaratıyor ve sahneye bireysel yaşamı taşıyorlardı.

Oyuncu güçlü bir duygu düşünce alışverişi yetisini kazanmak için, duyularını keskin bir biçimde kullanabilmelidir. Ne zaman ki oyun-

cu herhangi bir gerilim olmaksızın, yoğun bir biçimde görür, yoğun bir biçimde duyar ve ne zaman ki bedeni zihinsel süreçleri ifadeye kavuşturur, o zaman Stanislavski'nin adlandırdığı şekliyle, bütünlüklü bir "kavrayışa" sahip olur.

Doğaçlamalar

1. İki insan bir operada gösteriyi izlemekteler. İçlerinden birisi, yanlarında oturan kişiye tanıdık gelir. Nereden tanıştıklarını hatırlamaya çalışırken diğer insanları rahatsız eder. Gerçek hayattan tanıdığınız mekânları, insanları düşünün. Herkes diğerinin davranışlarının farkında olsun ve bu davranışlara gerçek hayatta olduğu gibi, psiko-fiziksel bir biçimde tepki üretin.
2. İki gizli ajan kamusal bir alanda (bir restoran, bir havaalanı vb.) buluşurlar; biri, diğerine önemli bir belgeyi vermek zorundadır. Aynı mekânda onları izleyen bir dedektif de vardır. Yakalanmadan belgeyi diğerine ulaştırmaya çalışın. Partnerinizin dikkatini çekmeniz gerekir. Sizi anladığından ve onun davranışlarına uygun tepkiler ürettiğinizden emin olun.

Partnerinizi değerlendirin. İmgelerinizi ona ilettiğinizden emin olun. Vücudunuzu kullanın.

Adaptasyon

Adaptasyon veya ayarlama, bir amaca ulaşırken fiziksel bir engelin üstesinden gelinmesidir. Aklında bir amaç olduğu ve ilişkiye girdiği kişinin özelliklerini değerlendirdiği andan itibaren oyuncu, adaptasyonu düşünmeye başlar. "Ne yapıyorum?" ve "neden yapıyorum?" sorularını cevaplayan oyuncu bir eylemi icra etmek için, çeşitli adaptasyonları kullanacaktır. Adaptasyon "nasıl yapmalıyım?" sorusunun cevabıdır. "Ne?", "niçin?" ve "nasıl?" soruları (eylem,

amaç ve adaptasyon) sahne görevinin parçalarıdır. Eylem ve amaç önceden belirlenebilir, oysa ki adaptasyon partnerin davranışına ve karşılaşılan diğer engellere bağlı olacaktır. Yaşamda diğer kişiden ne istediğimizi ve bunu neden yapmak istediğimizi önceden bilebiliriz, fakat onu nasıl yapacağımız çoğu zaman beklenmedik bir şekilde gelişir. Adaptasyonlar bir eylemin icrası sırasında keşfedilmelidir.

Adaptasyon sahnedeki oyuncular arasındaki duygu-düşünce alışverişinin en etkili aracıdır. Bir kişinin kendisini diğerine göre ayarlaması için, o kişinin diğerinin varlığının ve kişiliğinin iyice farkında olması gerekir. Örneğin, sizin saat 17:00'da önemli bir randevunuz var. Saat 16:45 ve patronunuz size hâlâ ofisinde birtakım talimatlar veriyor. Koşulları patronunuza göre değerlendirme ve ofisten ayrılıp randevunuza yetişmeniz için zekice bir neden bulma zorunluluğunuz duruma uygun bir ayarlama yapmanızı ve amacınız önündeki engelin üstesinden gelmenizi gerektirir.

Gündelik yaşamda insanların birbiriyle karşılaştığında yaptığı gibi, sahne üzerinde oyuncular kendilerini birbirlerine göre ayarlamak zorundadır. İnsanların davranışları çevresindeki kişilerle olan ilişkilerine bağlıdır: Bu kural sahne eylemlerinin temeli olmak zorundadır. Eğer aptal birisiyle konuşuyorsanız, o kişinin mentalitesine uyum sağlamayı dener ve onunla sizi anlayabileceği şekilde, basit bir dille konuşursunuz. Eğer kurnaz birisi ile birlikteyseniz, dikkatli davranmanız ve onun sizin kafanızda olanı tahmin edemeyeceği ve fark edemeyeceği ince adaptasyonlar bulmanız gerekir.

Hayatın yeni koşulları, yeni bir atmosfer, yeni bir mekân, gün doğumu veya gece —tüm bunlar uygun adaptasyonları gerektirir. İnsanlar geceleyin ve gün boyunca farklı davranırlar. Yabancı bir ülkede bir kişi kendisini yerel koşullara uyarlar. Sahne üstündeki adaptas-

yonun niteliği ve çeşitliliği son derece önemlidir. Adaptasyonun ilgi çekici olması için, yaratıcı, zevkli, güçlü ve net olması zorunludur.

Çelişkili ve beklenmedik adaptasyonlar etkileyicidir. Eğer seyirci, sahnedeki olay akışı doğrultusunda oyuncunun diğer oyuncuya bağıracağı beklentisinde olursa, fakat oyuncu bağırarak yerine yumuşak bir şekilde konuşursa, oluşan etki çok güçlü olabilir. Eğer bu çeşit bir düşünce gösteri esnasında oyuncunun aklına gelirse, (örneğin bir anda bu şekilde davranırsa kişiyle daha iyi iletişim kuracağını fark etmiştir) bunun anlamı bu fikrin –bir ilham anında– sezgisel ve bilinçaltı bir biçimde ortaya çıkmış olmasıdır. Bununla birlikte, böyle beklenmedik bir tarzda davranmasına neden olan şeyi anlamlandırmadan ve analiz etmeden adaptasyonu bir sonraki gösteride tekrar etmemelidir. Oyuncu bu davranışının nedenini bulduğunda, aynı rolü her icra edişinde bu nedeni davranışının itkisi olarak kullanabilir.

Oyuncu fiziksel eylemlerin gerçeğe sadıklığını ve mantığını bozarak ve seyircinin eğlenmesi için performans hilelerine başvurarak, adaptasyonları kasıtlı bir şekilde seyirci üzerinde etki yaratmak için kullanmamalıdır. Adaptasyonlar oyunun verili durumlarına göre mantıklı olmalıdır. Oyuncunun neyi niçin yapacağını bilmesinden önce, *nasıl* yapacağı sorusu ile çok fazla meşgul olması, yapay adaptasyonlara yol açar.

Bir oyuncu gerçeğe sadık bir şekilde mantıklı bir somut eylem icra ettiğinde, psiko-fiziksel sistemini işin içine dahil etmeyi başarır, yetileri işlev kazanır ve coşkusal tepkilerinin içsel mekanizması devreye girer. Böylesi yaratıcı bir süreçte, adaptasyon için oyuncunun sezgisel bir şekilde ve bilinçaltından gelen parlak fikirleri olabilir. Fakat, ister gündelik hayatta gözlemlediği bir adaptasyonun rolünün karakteristik bir özelliği olduğunu düşünsün, isterse yönet-

menden bir adaptasyon önerisi gelsin, oyuncu o adaptasyonu ancak ve ancak kendisine ait hale getirdikten sonra sahneye taşınmalıdır.

Doğaçlamalar

Eylemleri seçmeden önce koşulları oluşturun.

1. Öğle yemeğinde buluştuğunuz birinden sizin için bir iyilik yapmasını istiyorsunuz. Bu durumda en etkili olabilecek araçları kullanarak amaçlarınıza ulaşmaya çalışın. Bu olayın gerçekleşebileceği olası bütün koşulları oluşturmaya zaman ayırın.
2. Çocuklarınız okuldan eve her an dönebilir. Biraz önce aldığınız trajik haberin sizin üzerinizdeki etkilerini fark etmelerini istemiyorsunuz.
3. Bir açıklama borçlu olduğunuz için görüşmek istemediğiniz biriyle karşılaşıyorsunuz. Ne yaparsınız? Hayal ettiğiniz her şey mantıklı ve somut olmalı. Amacınıza ulaşmak için olası bütün adaptasyonları kullanın.
4. Tanımadığınız biri ile buluşun.
5. Sizin için önemli olan birinden ayrılın.

Tempo ve Ritim

Fiziksel eylemlerin icrasında, *tempo* ve *ritim* fiziksel eylemlerin somutluğu ve hakikiliği açısından önemli bir koşuldur. Yaşamın her dakikasında, çevremizde olduğu gibi içimizde de, tempo (hız) ve ritim (deneyimin değişken yoğunluğu) vardır. Her hareket, her olgu veya olay uygun bir tempo ve ritim içinde gerçekleşir. Farklı tempo ve ritimlerle işe gider ve eve döneriz. Müzik dinlerken ve itfaiye sirenini duyduğumuzda, içimizde farklı tempo ve ritimler oluşur. Güzel bir manzaraya bakmamız ve bir trafik kazasını izlememiz

farklı tempo ve ritimlerde gerçekleşir. Sahne üzerindeki her eylem yaşamın gerektirdiği tempo ve ritimde icra edilmelidir.

Psikolojinin yasalarına göre, doğru tempo ve ritim konsantrasyona katkı sağlar ve sonuç olarak oyuncuyu dikkatini dağıtıcı etkenlerden korur. Eylemlerin mantıklı ve ardışık olmasında önemli rol oynar.

Tempo ve ritim verili durumlara uygun olmak zorundadır. Enerjik olması gereken bir durumda oyuncu uyuşuk bir şekilde oynayamaz. Eğer çok yavaş veya çok hızlı olurlarsa, mantıklı olsalar bile, eylemlerin sahiciliği kaybolur.

Bir roldeki çatışmaların inşası ritmik yapıyı etkiler. Çatışmanın amacı değiştiğinde ritim değişir ve farklı araçlar kullanılır. Tempo ve ritim içsel katılımın derecesini yansıtır ve eylemi icra etmeye yönelik fiziksel hazırlığa bağlıdır.

Her insanda bireysel bir doğru ritim vardır. Oyuncu oynadığı karakter için doğru ritmi bulmak zorundadır. Bu, oyuncunun rolü içinde doğru hissetmesine yardımcı olur ve bir yönetmenin bütün göstere için doğru ritmi bulması ne kadar önemliyse, oyuncunun rolünün doğru ritmini bulması da o kadar önemlidir.

Doğru tempo ve ritim eylemin sahici olmasına yardımcı olarak, oyuncunun duygularını kışkırtmaya da yardımcı olur. Duygu-düşünce alışverişi kolektif oyunculuk yaratır. Ritim içsel deneyim ile bu deneyimin fiziksel ifadesi arasında bir köprüdür. Bir oyuncudaki yanlış tempo ve ritim diğer oyuncuların dengesini bozar ve bunun sonucunda seyirci söylenenlere ve yapılanlara inanmaz.

Alıştırımlar ve Doğaçlamalar

1. Kahvaltı ediyorsunuz ve işe geç kalmış durumdasınız. Doğru tempo ve ritmi bulun.

2. Sevdığınız bir insana ve bir alacaklıya mektup yazın. Her ikisi için de doğru tempo ve ritmi bulun.

3. Müziğe uyumlu olarak hareket edin. İçeriden dönük olarak farklı tempo ve ritimleri haklılaştırın. Fiziksel durumunuz psikolojik durumunuzu yansıtmalı.

Coşku Belleği

Stanislavski kararlı bir şekilde, insanoğlunun içsel yaşamının tüm yönleri konusundaki bilgisini geliştirmeye uğraşmıştır. Tiyatroya dair tarihsel ve teorik metinler üzerine olduğu kadar, psikoloji, fizyoloji ve estetik üzerine de çalışmıştır. Çeşitli alanlarda uzmanlaşmış bilim insanları ve entelektüellere danışmış ve özellikle Fransız psikolog Théodule-Armand Ribot'nun (1839-1916) çalışmaları ile yakından ilgilenmiştir; Stanislavski Armand Ribot'nun "duygusal bellek" kavramını kullanmıştır. Daha sonraları, 1930'larda, bu adlandırmayı reddetmiş ve onun yerine "coşku belleği" kavramını koymuştur.

Bir oyuncunun sahne üzerindeki bir deneyimi ile gündelik hayat-taki deneyimi birbirinden farklıdır. Farklılık, oyuncunun sahne üzerinde hem bir karakter olarak hem de karakteri yaratan oyuncu olarak yaşamasından kaynaklanır. Oyuncu ve karakterin deneyimleri birbirini etkiler ve kendine özgü bir nitelik kazanır. Oyuncunun, oynadığı karakterin deneyimlerine dönüştürülen deneyimleri, sahne üzerinde gerçek hayatta olduğu kadar samimi ve derinlikli olacaktır. Oyuncunun performansının niteliği onun deneyiminin samimiyetine bağlıdır. Bununla beraber, sahne üzerindeki deneyimin niteliği, Stanislavski'nin söylediği gibi "hayat deneyiminin şiirsel bir yansıması"na dönüşür. Stanislavski şöyle diyordu: "Zaman mükemmel bir süzgeçtir, zaman geçmişte yaşanılmış coşkulara dair

anılarının mükemmel bir arıtcısıdır. Dahası, zaman mükemmel bir sanatçıdır. Arındırmakla kalmayıp anıları şiirselleştirir."

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

Öyleyse, bir sahne coşkusunun gündelik hayattaki coşku ile aynı olmadığı açıktır, çünkü her şeyden önce bu coşku gerçek bir nedenden kaynaklanmaz. Oyuncu ihtiyaç duyduğu bir coşkuyu kendi içinde kıskırtabilme yeteneğine sahiptir, bunun tek nedeni benzer bir coşkuyu sık sık kendi hayatında yaşamış olmasıdır. Hayattaki her deneyim merkezî sinir sistemimizde bir iz bırakır ve sonuç olarak verili bir deneyimi yaşayan sinirlerimiz benzeri bir uyarana karşı daha duyarlı hale gelir. Her yetişkin coşkuların çoğunu hayatında yaşamıştır —ama oyuncunun bu coşkuyu sahne üzerinde yaşama nedeni aynı değildir. Örneğin, insanlar farklı sevgi duygularını yaşarlar: bir insanı, bir elbiseyi, bir hayvanı, güneş ışığını sevmek gibi. Birisinden, bir böcekten veya savaştan nefret ederiz. Tüm bu durumlarda ortak olan bir şey vardır: O da, bu duyguların hepsinin niçin sevgi ve nefret olarak adlandırıldığıdır.

Bilimsel verilere göre, coşku belleği sadece bir deneyimin akılda kalmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda farklı mizaca sahip duyguların sentezini de yapar. Eğer bir kişi, örneğin, arkadaşı daha iyi bir işe sahip olduğu için, arkadaşına piyangodan para çıktığı için veya arkadaşı bir oyunda iyi bir rol aldığı için kıskançlık duygusunu yaşıyorsa, bu türden duyguları birçok defa yaşamışsa, tüm bu durumlardaki ortak unsur onun belleğinde derin bir iz bırakacaktır. Stanislavski şunu söylemiştir: "Yaşanılmış şeylerden geriye kalan çok sayıda izden, aynı mizaca sahip coşkuların yoğunlaştırılmış, büyütülmüş ve derinleştirilmiş bir belleği oluşur. Böylesi bir bellekte gereksiz olan hiçbir şey yoktur, orası sadece özdür. Bu, aynı türden tüm duyguların sentezidir. Bu sentez küçük, ayrı ve özel bir örneğe tekabül etmez, aynı mizaca sahip bütün örneklerle tekabül eder." Oyuncu geçmiş bir deneyimin izini açığa çıkarma ve onu sahne üzerinde ihtiyacı olduğu anda şartlı bir uyaran karşısında yanıt olarak kullanma yeteneğine sahip olmalıdır. Provalar sayesinde, oyuncu bir şartlı refleks geliştirir; bu şartlı reflekste oyuncunun coşkusu sahnedeki uyaran sayesinde kışkırtılır.

Yeniden yaratılan bir coşku, "orijinal" coşkudan, oyuncuyu bütünüyle içine almaması açısından da farklıdır. Gerçek bir hayat deneyiminin yeniden yaşanması sırasında, kişi ayrıca şimdiki zamanı da yaşıyordur ve bu durum, yaşanan deneyimi etkiler. Trajik bir durum vuku bulduğunda, o trajik an tamamen bizi içine alır, fakat bu trajik durumu daha sonra hatırladığımızda diğer ilgi kaynaklarımız bu deneyimin içine sızar. Üzüntümüz samimi olsa bile, farklı bir niteliğe bürünür. Oyuncunun sahnedeki durumu böyledir. Karakterin hayatını samimi bir şekilde yaşayan oyuncu kendisinin oyuncu olduğunu, rol yaptığını asla unutmaz.

Stanislavski'ye göre oyuncunun yaratıcı çalışmasının iki kaynağı vardır: Oyuncunun içsel yaşamı ve onun dış dünyaya dair gözlem-

leri —ki bu bitmez tükenmez bir kaynaktır. Oyuncunun hayattan derlediği malzemeyi kendisine ait hale getirmesi zorunludur. Coşku belleğini zenginleştirmek için, oyuncu etrafında ne olup bittiğini gözlemlemek zorundadır; oyuncu okumalı, müzik dinlemeli, müzelerle gitmeli ve insanları seyretmelidir. İyi geliştirilmiş coşku belleği canlı deneyim tiyatrosundaki oyuncunun çalışması için en önemli gerekliliklerden biridir. Coşku belleği geçmiş deneyimlerin depolandığı yerdir ve sahnedeki coşkunun tek kaynağıdır.

Sistemin erken dönemlerinde, oyuncular Sistem'in farklı öğelerinin yardımıyla, coşkuları kışkırtıldığı zaman kendilerini yaratıcı durumun içine sokmayı denerlerdi. Fakat, bu durum her zaman ortaya çıkmayabiliyordu ve oyuncular coşkularını "oynuyorlardı". Üstelik, Stanislavski coşkuları, coşku belleğinden zorla çekip çıkarmanın oyuncularını içsel histeriye götürdüğü kanısındaydı. Stanislavski böylesi bir eğilimin oyuncunun ruhsal sağlığını ve sanatını mahvedeceğinden endişe ediyordu. Deneyimler ayrıca şunu gösterdi ki, Sistem'in öğelerinin yalıtılmış bir biçimde çalışılması ve kullanılması, Sistem'i, sonradan bir bütün haline getirilemeyecek şekilde parçalara bölüyordu. Öğrenciler "konsantrasyon", "rahatlama" veya "olmayan nesne" alıştırımlarında tek tek virtüöz olabiliyorlardı, fakat bu organik öğeleri içeren bir eylemin icrasında âciz kalıyorlardı. Bu yüzden, Sistem'in temel hedefine —oyuncunun coşkuları kışkırtıldığı zaman psiko-fiziksel sistemin devreye girmesi— ulaşamıyordu.

Stanislavski fiziksel eylemler yöntemi sayesinde, bir oyuncunun yaratıcı duruma ulaşmak için kullandığı araçları devrimcileştirdi. Coşku belleği geçmiş deneyimlerimizi depolar; onlara yeniden hayat vermek için, oyuncuların kaçınılmaz olan mantıklı fiziksel eylemleri verili koşullar içinde icra etmesi zorunludur. Farklı fiziksel eylemler olduğu gibi, coşkuların da farklı nüansları vardır.

Ölümünden birkaç sene önce, Stanislavski genç oyuncuların kurulu bir grup oluşturdu ve onlardan fiziksel eylemler yöntemini uygulayarak Moliere'in *Tartuŕŕe*'ünü sahnelemelerini istedi. Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu üyelerine ŗunları söylemiŗti: "Ben uzun süre hayatta kalmayacağım. Deneyimlerimi ve bilgimi oyunculara aktarmak benim görevim. En basit fiziksel eylemleri doğru ve organik bir ŗekilde kullanmayı öğrenmelisiniz. Bu eylemlerin mantığı ve ardışıklığı, içsel deneyimlerimizin karmaşık, ince-likli boyutunu uyandıracaktır. Fiziksel eylemin mantığına ulaşmak, sizi coŗkuların mantığına ulaştıracaktır, ki bu bir oyuncu için her ŗeydir."

OLAYLAR ve EYLEMLER ARACILIĞIYLA ANALİZ

Oyuncular oyunun anafikrini sahneye yansıtmalıdır. Derhal hayata geçirilmesi gereken bir amacı anlamak, uzak olan amacı anlamaktan daha kolay olduğu için, uzun vadeli hedef önemli olaylar ve her bir olayı açığa çıkaran ardışık eylemler aracılığıyla keşfedilecektir. Eylemlerin belirlenmesi yoluyla oyuncu mantıklı ve ardışık bir gösteri inşa edebilir ve rolünü özümseyebilir. Bu pratik, ona rolün ezberlenmesinde de olağanüstü bir şekilde yardımcı olacaktır.

İnsanın her eylemi belli bir amaca ve "ne yapıyorum?", "niçin yapıyorum?", "nasıl yapıyorum?" sorularının yanıtlarına sahiptir. Bir oyuncu, sahne üzerinde bulunma nedeninin o an neyi, niçin yaptığını iletmek olduğunu unutmamalıdır.

Stanislavski bir oyunun analizine olayların belirlenmesiyle, ya da onun tabiriyle, bize eylemleri bildiren "etkin olgularla" başlanmasını tavsiye eder. Önemli olayları anlamak ve ikincil olanlara takılıp kalmamak esastır. Önemli olaylar iyi bir oyunun derinliğinde yatar ve her bir karakterin olduğu kadar oyunun da eylemini bu olgular taşır. Bu olayların belirlenmesi durumları içerir ve oyunu anlamamanın en kısa yoludur.

Her olay bir ana eyleme sahiptir. Örneğin, evli bir çiftin aralarındaki anlaşmazlığı çözmelerine yardımcı olmak için bir arkadaşları gelir. Arkadaşın ana eylemi *yardımcı olmaktır*. Yardım etmeye çalışırken, eşine daha fazla ilgi göstermesi için erkeği ikna etmek

isteyebilir ya da işlerini yeterince ciddiye almadığı için kadına *sitem edebilir* vb... Amaca ulaşmanın araçları ya da aslında uyarılama olan bu eylemleri enerjik bir biçimde icra etmeye çabalarken oyuncu sahne üzerinde olayı açığa çıkarır.

Oyunun özünü bütünüyle açığa çıkarabilecek bir analiz yöntemi için araştırma yaparken Stanislavski uzun yıllar boyunca oyunu çeşitli bölümlere ayırma sürecini uyguladı ve öğretti. Bunu yaparken de yönetmen ve oyuncular kalemeleri ve oyun metinleriyle masa başına oturtup eylemleri keşfetmelerini ve analiz etmelerini istedi. Provalardan önce gelen ve uzun bir zaman alan bu hazırlık sürecinden çok hoşlanırdı. Stanislavski yönetmenlik ve eğitmenlik kariyerinin son yıllarında bu pratiği değiştirdi. Masa başındaki bu uzun oturumların ruhsal ve fiziksel davranışları böldüğü için ciddi sorunlara neden olduğunu söylüyordu. Bu yüzden Stanislavski anafikrin tartışılmasının neredeyse hemen ardından ivedilikle provalara başlıyordu. Oyuncular sahne üzerinde, *eylem içinde*, olayları analiz ediyor ve karakterin psiko-fiziksel davranışını araştırıyorlardı.

Verili bir anda eyleminin ne olduğunu anlamak için oyuncu olayın özünü analiz etmelidir. Eylemler oyunun anafikrine güçlü bir şekilde bağlı olmalıdır. Bir oyuncunun sahne üzerinde yaptığı her şey buna katkıda bulunmalıdır. Oyuncu eğer eylemi hakkıyla icra ederse, onu seyircisine iletacaktır. Psiko-fiziksel açıdan hakikaten etkin olabilirse, bütün vücudunu işin içine katacak ve coşkularını harekete geçirecektir.

Her önemli olaya dikkatlice seçilmiş bir isim verilmelidir. Bu bir fiil olmak zorunda değildir. Öylesine karakteristik olmalıdır ki tek bir kelimeyle oyuncuya olayın özünü vermelidir. Olayın ismi tüm karakterler için aynıdır. Fakat karakterlerin bu isme tepkileri, dola-

yısıyla da eylemleri farklı olacaktır. Oyuncular ve yönetmen oyun hakkında daha fazla şey öğrendikçe kimi olayların isimlerini değiştirme olanağına sahiptir.

Bir eylemi tanımlamak için etken bir fiil kullanılmalıdır. Bu fiil kesin ve mantıklı bir biçimde oyuncunun ulaşmak istediği amacı ifade etmelidir. Bir rol üzerine çalışırken, eğer bir oyuncu eylemi değiştirmesi gerektiğini hissederse öyle yapmalı ve ismini de değiştirmelidir.

Eylemleri belirlemek karakterin davranışını haklılaştırır ve anlamlı kılar. Eylemleri anlamamanın sonucunda oyuncu alt-metni anlayacak hale gelecektir. Oyuncu, eylemleri gerçekten anlamak için, oyunu, karakteri, oyunun geçtiği çağı ve diğer verili durumları analiz etmelidir. Yalnızca sezgi değil, oyuncunun yazarın niyetine nüfuz etmesi ve karakter için neyin en özgün olacağını saptayabilmesi, rolün eylemlerinin doğru tanımını belirleyecektir. Eylemleri sözlü olarak ifade etme zorunluluğu, oyuncuyu rolünün ve tüm oyunun üzerine düşünmeye ve çalışmaya mecbur eder.

Genellikle eyleme direnen bir şeyler olur. Bir oyuncu karakterin üstesinden gelmek zorunda olduğu bu engelleri saptamalıdır. Sözgelimi, karı koca arasındaki sorunu çözmek için gelen arkadaş örneğinde "karşı eylem" bu arkadaşın genç kadına duyduğu aşk olabilir. Dürüst bir biçimde evliliğe yardımcı olmaya çabalarken aşkını gizlemelidir. Başka engeller de olabilir. Mesela koca onun iyi niyetli arkadaşlığına kulak asmak istemiyor olabilir. Böyle engellerin üstesinden gelmek oyuncuyu dikkatsizlikten uzak tutar ve onun eylemini daha hayat dolu bir biçimde, daha fazla enerji ve güçle icra etmesini sağlar.

Bir oyundaki her karakter her zaman kendine ait temel bir mücadele amacına sahiptir.

ÜSTÜN AMAÇ ve EYLEM ÇİZGİSİ

Stanislavski büyük oyun yazarları olmadan tiyatronun var olamayacağını, tiyatronun öncelikli görevinin oyun yazarına karşı —onun düşüncesini dinamik bir şekilde yansıtmak— olduğunu defalarca ifade etti. Yazılı bir metin, yazarın oyunu yazmasına neden olan anafikri halka iletmesi gereken oyuncular ve yönetmen tarafından gösteriye dönüştürülür. Anafikri ya da Stanislavski'nin adlandırdığı şekliyle *üstün amacı* seyirciye taşımak, her gösterinin nihai hedefidir ve Stanislavski Sistemi'nin hareket noktasıdır.

Oyunun özü olan üstün amaç yönetmene ve karakterlerin ve olayların yorumlanmasına rehberlik etmelidir. Oyuncu üstün amaç sayesinde yazarın düşüncesini teatral performansın içine dokur. Üstün amaç yaratıcı bir sürecin temel uyarandır; teatral biçim ve yazılı metin, oyun inşa edilirken birbirlerini sürekli besleyerek birleşmelidir.

Üstün amaç her bir karakterin temayı somut hale getiren eylem mantığını kontrol eder. Oyuncu rolüne hazırlanırken, üstün amaç başından sonuna kadar zihninde apaçık olmalıdır. Onu unutmak, Stanislavski'nin söylediği gibi, sahne üzerinde resmedilen yaşam çizgisinin kırılması demektir. Her ayrıntı, her düşünce, her eylem sıkı bir biçimde onunla ilişkili olmalıdır.

Oyuncu üstün amaca, etken bir fiilden oluşan uygun ve anlamlı bir isim vermelidir. Oyunun yorumu buna dayanır.

Oyuncu, performansının mantıklı bir düzene ve perspektife sahip olması için, rolünün akışı boyunca sürececek bir çizgiyi zihinsel olarak takip etmelidir. Stanislavski bu çizgiyi *kesintisiz eylem çizgisi* olarak adlandırdı. Bu, üstün amacın etkin olarak icra edilmesidir, rolün bağımsız bölümlerini birleştiren derin organik bağdır. Kesintisiz eylem çizgisi oyuncuyu, yaptıklarının temel amacına götürür ve ikincil olaylar yüzünden yoldan çıkmasını önler. Bu çizgi, üstün amacın sahne eylemleri içinde ardışık olarak somutlanışıdır. Kesintisiz eylem çizgisi oyunun dip akıntısıdır, olayların eylemde ifadesini bulan içsel içeriğidir. Üstün amaç ve kesintisiz eylem çizgisi bir rolün inşa sürecinin bağımlı olduğu hedeflerdir. Stanislavski sisteminin her ögesi onların buyruğu altındadır.

Oyuncu doğru etkinliğe, düzene, mantığa, renge, karşıtlığa sahip olduğundan ve bu öğelerin üstün amacın yansıtılmasına katkıda bulunduğundan emin olmak için kesintisiz eylem çizgisini sürekli gözden geçirmelidir.

Eylemlerin belirlenmesinde kesintisiz eylem çizgisi yol gösterici olmalıdır. Her bir eylem —mantıklı ve ardışık olmak için— önceki ve sonraki eyleme bağlı olmalıdır. Kesintisiz eylem çizgisi, karakterin anafikri ifade etme amacına sahip olan bütün eylemlerinin mantıklı bir biçimde birbirine bağlanmasıdır.

Her karakter oyun yazarı tarafından verilen durumlar içinde bir temel, ana amaca sahiptir. Böyle bir amaç, merkezi eylem olarak adlandırılabilir ve karakterin en önemli uğraşlarını yansıtır. Roldeki bu amaç karakterin kendi üstün amacı ve onun kesintisiz eylem çizgisidir. Karakterin içsel dünyasının hareketidir. Karakterin bir perde, bir sahne ya da bir episodda gerçekleştirmek için çabaladığı hedef, bu bölümlerin *ana eylemi* olarak adlandırılır. Rolünü yorumlayabilmesi için, oyuncunun rolün üstün amacını keşfetme-

si zorunludur. Oyundaki çatışma kesintisiz eylem çizgisi ve karakterlerin karşı eylemleri tarafından geliştirilir.

Üstün amaç, kesintisiz eylem çizgisi ve rolün teması için araştırma yapmak Stanislavski tarafından "aklın keşfi" olarak adlandırıldı.

Oyuncu nasıl ki bir rolde üstün amaca ve kesintisiz eylem çizgisine sahip oluyorsa, her bir alıştırmada ve doğaçlamada da bunlara sahip olmalıdır.

OYUNCUNUN FİZİKSEL DONANIMI

Oyuncu, bir karakter yaratırken, içsel deneyimini ifade etmesine yardımcı olacak fiziksel veya psikolojik araçları ya da tek bir nüansı bile gözden kaçırmadığından emin olmalıdır. Omurganın küçük bir hareketi, bakış yönündeki bir değişiklik bile karakterin içsel yaşamı hakkında önemli bir şey söyleyebilir ve onun düşüncelerini yansıtabilir.

Oyuncunun performansının niteliği yalnızca bir rolün içsel yaşamının yaratılmasına değil, onun fiziksel olarak vücut bulmasına da bağlıdır. Stanislavski, bir rolün dışsal ifadesindeki eksikliğin oyun yazarının derinlikli tasarımının biçimini bozduğunu söylüyordu. Bir oyuncunun karakterin incelikli içsel yaşamını vücuda getirmesi için duyarlı ve tepki verebilir fiziksel araçlara sahip olması gerekir. Oyuncunun enstrümanı kendi organizmasıdır. Eylemler onun malzemesidir. Yaratıcılığa uygun koşulların inşa edilebilmesi için oyuncunun organizmasının hazırlanması gerekir. Kötü telaffuz seyircilere saygıda temel bir eksikliği gösterir. Net ve anlaşılır konuşmayan bir oyuncuyu dinlemek izleyiciler için can sıkıcıdır. Hiç kuşkusuz, konuşmadaki kusurlar gösteriye zarar verecektir. Canlı renklerle "bir resim çizmek" için oyuncunun, sesinin tüm oktavlarını kullanması gerekir. Oyuncunun sesi, bir şarkıcınıninki gibi eğitilmeli ve tınlaticıların bulunduğu yüzün ön tarafına, "mask"a yerleştirilmelidir. Bir şarkıcı için şarkı söylemek ne kadar önemli bir sanatsa oyuncu için de sahne üzerindeki konuşma o kadar önemli-

dir. Oyuncu iyi geliştirilmiş bir soluğa, çok temiz bir diksiyona ve eğitilmiş bir sese sahip olduğunda zorlanmayacak, doğal ve yumuşak bir biçimde konuşabilecek ve fısıltısı bile tiyatro salonunun her yerinde duyulacaktır.

Kaslardaki gerilim. seyirci karşısında verilen tepki, oyuncunun doğal fiziksel eylemlerini icra etmesine ve bu nedenle doğru içsel durum ve içsel deneyime mâni olur. Kaslardaki gerilimin üstesinden gelmek için oyuncu eğitilmiş, tepki vermeye açık bir vücuda ve kasları üzerinde kontrole ihtiyaç duyar. Kaslardaki küçük bir gerginlik bile oyuncunun yaratıcı durumunu kesintiye uğratar. Sistemik çalışma sayesinde oyuncu kendi içinde bir "gözlemci" geliştirebilir. Bu gözlemci izleyecek, gereksiz gerilim noktalarını anında saptayacak ve onları derhal yok edecektir. Bu doğal, otomatik bir alışkanlık haline gelecektir. Belirli bir düşünce üzerine ve vücudun hareketi üzerine odaklanmak, gerilimi ortadan kaldıracaktır.

Stanislavski vücut duruşunu geliştirmek ve hareketleri çevik, zarif ve tamamlanmış hale getirmek için vücudun eğitilmesi gerektiğine inanıyordu. Bunun yanı sıra, oyuncunun, yaşayan bir tiyatrodan yapmacıklığa ve mekanikliğe yer olmadığını aklından çıkarmaması gerekir. Oyuncu bir jesti o jest zarif ya da plastik olduğu için kullanmamalıdır. Bir jest içsel bir deneyimi yansıtmalıdır. Ancak bu durumda o jest anlamlı, mantıklı ve gerçeğe sadık olacaktır.

Stanislavski oyuncularına "yaratıcı ve sanatsal bir güç olarak siz piyanistlerden ve şarkıcılardan farklı değilsiniz ve her gün pratik yapmalısınız" diyordu. Oyuncunun vücudu ve sesi, yaratıcı sürecin hassas içsel deneyimini dışsal, ivedi ve net bir şekilde ifade edebilmek için işlenmeli ve eğitilmelidir. Bir oyuncunun içsel ve fiziksel donanımı eşzamanlı bir biçimde eğitilmelidir. İçsel teknik, bir oyuncunun uygun durumu —ki bu durum olmaksızın yaratıcılık

imkânsızdır— canlandırma yeteneğini geliştirir. Bu uygun durum Stanislavski'nin içsel tekniğinin tüm öğelerinin yardımıyla gerçekleştirilen bir eyleme bağlıdır. Fiziksel teknik ise, bir oyuncunun fiziksel donanımını, içsel süreçleri ifade etmeye ve karakterin ruhsal yaşamını dışavurmaya yeterli hale getirecektir. Stanislavski "eğitimsiz bir vücutla bilinçaltı yaratıcılığını aktarmak imkânsızdır; tıpkı akortsuz enstrümanlarla Beethoven'ın 9. senfonisini çalmanın imkânsız olması gibi" diyordu.

Fiziksel teknik, oyuncunun gerçeklik ve biçim duygusunu eğitecektir. Stanislavski teknikte ustalığa hayati bir rol atfetti. Oyunculardan ritim, jest, akrobasi, telaffuz, ses, anlamlı konuşma ve tarihsel seremoniler üzerine çalışmalarını istiyordu. Sesi ve vücudu üzerinde kontrol sağlamanın, uygun hareket etmenin ve nasıl bir kostüm giyeceğini bilmenin bir oyuncu için temel ve vazgeçilmez olduğunu düşünüyordu.

Yalnızca içsel içeriği değil, dışsal biçimi de araştıran bir oyuncu sahne üzerindeki yeni varlıkla ilgili her ayrıntının önemini kavrayacaktır. Rol için doğru kostüm de bunun bir parçasıdır. Kostümü giyme anı bir oyuncu için psikolojik açıdan büyük bir öneme sahiptir. Onu giymeyi ve bir kılıcı, bir yelpazeyi, bir pelerini ya da bir şalı kullanmayı öğrenmelidir.

Oyuncunun performansı açık ve kesin bir hareket ve konuşma kalıbına sahip olmalıdır. Anlatımın her biçimi yalın ve açık olmalıdır. Her an, her hareket, her tonlama sanatsal bir bakış açısıyla kesin, anlamlı, tamamlanmış olmalıdır. Oyuncunun plastik açıdan doğal, gerçeğe sadık fiziksel eylemi icra etmesine ve kendisini karakterin deneyimlerine vermesine olanak sağlayan özgürlük, ancak fiziksel teknikte ustalık sayesinde elde edilebilir. Stanislavski'nin söylediği şu sözleri çok az kişi bilir ya da hatırlar: "Tiyatro

sanatı, içsel yaşamın derin cevheri ile bu cevherin güzel, parlak ve anlamlı bir biçiminin birlikteliğine dayanır. Sanatın anlamı, tüm gösteri bu birliğe bağlıdır. Tiyatro sanatı tüm sanatları yöneten yasaya tabidir: Sanatsal biçim ile derin içeriğin birliği."

ROL ÜZERİNDE ÇALIŞMA: BİR KARAKTER YARATMAK

Küçük rol yoktur –sadece küçük oyuncular vardır.
MOSKOVA SANAT TİYATROSU'NUN SLOGANI

Sanatta kendinizi değil, kendinizdeki sanatı sevin.
STANISLAVSKI

Her sanat kendi anlatım araçlarına sahiptir. Şairlerin sözcükleri, müzikçilerin sesleri, ressamların renkleri vardır. Bir oyuncunun anlatım aracı daha önce gördüğümüz gibi psiko-fiziksel bir süreç olan insan eylemidir. Yaşamda biz insanlar hakkında nasıl bilgi ediniyorsak, seyirciler de sahne üzerindeki karakterler hakkında o şekilde bilgi edinirler —yani karakterin amaçları tarafından yönlendirilen fiziksel eylemler vasıtasıyla. Bir eylem bir karakterin verili bir anda neyi, niçin yaptığını açıklar. Her bir amaç fiziksel olarak ifade edilir ve öte yandan her fiziksel hareketin bir amacı vardır. Hareketler bir kişinin eğilimlerini, zevklerini, alışkanlıklarını ve ruh durumlarını açığa çıkarır. İnsanın psikolojik yaşamının bütünü yalın bir fiziksel eylem vasıtasıyla ifade edilir. Bir kişinin fiziksel eylemlerinin, bedeninin jestlerinin mantığı bize, onun içsel deneyimleri hakkında bilgi verir. Psikolojik ve fiziksel olanın birliği sağlanmadıkça bir rol inşa edilemez. Sahne üzerindeki yaşam oyuncu doğanın yasalarına uyarsa yaratılabilecektir.

Oyuncu için, canlandırdığı karakteri eylemler bakımından kavraması önemlidir. Oyuncu sahnede geçen iki buçuk saatte, "insanın tinsel yaşamını" yansıtmalıdır; bu yüzden her an yaşamı ifade eden eylemleri kullanmalıdır. Oyuncunun çalışmasındaki yaratıcı süreç eylemlerin seçilmesidir ve Stanislavski Sistemi'nin bütünü bu süreci desteklemek üzerine kuruludur. Eğer bir eylem karakterin ifade edilmesine yardımcı oluyorsa, sanatsal açıdan doğrudur; eğer yardımcı olmuyorsa, sanatsal açıdan yanlıştır. Bir eylem tesadüfi veya lüzumsuz olamaz. Eylemlerin seçimi, oyunun ve rolün *ana fikrinin* rehberliğinde gerçekleştirilmelidir.

Öyleyse eylemlerin seçimi, üzerine karakterin inşa edildiği temeldir. Belirli eylemleri icra ederek, oyuncu bir karakter inşa eder; diğerlerini icra ederek, başka bir karakter inşa eder. Bir eylemin değeri, ifade ettiği içsel içerikte yatar. Stanislavski'nin dediği gibi, oyuncu belirli bir karakteri inşa etmeye yönelik eylemlerin seçiminde uzmanlaştığında oyuncu haline gelir.

Sahnedeki bir eylem, eğer hiçbir amacı yoksa, olsa olsa seyircilerin ilgisini oyunun özünden uzaklaştırır. Amaç eylemi belirleyen şeydir ve bu amaç bireysel yaşamı ifade eder. Bir eylemin tutarlı olabilmesi için, oyuncunun bazı sorulara yanıt vermesi zorunludur: "Ben kimim?", "Eylem nerede gerçekleşiyor?", "Kiminle?", "Ne için?" Oyuncu verili durumların tüm ayrıntılarını bilmelidir. 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 bir bilgi verir.

Oyuncu her bir karakter için biricik olan, bireysel bir eylemler mantığı yaratmalıdır. Her eylemde herkes için ortak olan, nesnel

olan bir şeyler vardır, fakat aynı zamanda her bir kişinin eylemlerinin mantığı bireyseldir ve sadece onun için doğrudur. Örneğin, temiz hava almak istiyorsak, pencereyi açabiliriz. Fakat insanların geçmiş 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 biridir. 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. Daha önce de gördüğümüz gibi, Stanislavski eylemlerin sözel olarak belirlenmesine oldukça önem atfediyordu, çünkü bu tarz bir tanım oyuncuyu düşünmeye, rolü ve oyunun bütünü üzerinde çalışmaya sevk eder. Stanislavski "oyuncunun sanatı oyundaki eylemlerin mantığının kavranması ve bunların hepsinin ardışık bir düzen içerisinde bir çizgiye oturtulabilmesidir" diyordu. Tüm eylemler oyunun ve rolün anafikrinin gerçekleştirilmesine yol açmalıdır.

Karakterin kesintisiz eylem çizgisi, üstün amaca ulaşmayı sağlayarak bir rolün *perspektifini* oluşturur. Böylesi bir perspektife özen göstermek sahne çalışmasında zorunluluk olmalıdır, çünkü bu oyuncunun rolünü yaparken kullandığı her öğenin birbiriyle uyumlu bir ilişki kurmasına ve uygun biçimde role dağılmasına yardımcı olacaktır. (Bir oyuncu oynadığı karakterin yaşamındaki perspektif ile kendisine ait olanı açık bir biçimde birbirinden ayırt etmelidir.) Oyuncu perspektife sahip olduğunda, rolünün çeşitli anlarına çeşitleme, kontrast, renk ve gölgeleme katmaya başlar. Oyuncu rolünün tüm öğelerini oyunun yönelimleri doğrultusunda uyumlu bir şekilde role dağıtır ve rolü mantıklı bir şekilde gelişir.

Bir karakterin davranışları küçük, mantıklı ve somut eylemlerden oluşmalıdır. Her eylem kesintisiz ve ardışık olmalıdır, tıpkı yaşam-

daki gibi, yaşamdaki tempo ve ritimdeki gibi. Ve her eylem gerçek yaşamın gerektirdiği kadar konsantrasyona sahip olmalıdır. Seyirciler sadece somut olan eylemlerle ilgilenirler; seyirci üzerindeki en güçlü etki yalın, doğru ve gerçeğe sadık bir şekilde icra edilmiş bir eylemle oluşturulur. Stanislavski'nin bir oyuncunun eylemi icra edebilme yeteneğine verdiği önem ne kadar vurgulansa azdır. Oyuncuyu karakterin içsel dünyasına eylemler yönlendirir. Bir eylemi gerçeğe sadık bir şekilde icra etmek, sahnede yaşamak anlamına gelir.

Stanislavski sözü psiko-fiziksel eylemin fiziksel tarafı olarak tanımlıyordu. Zihnimizdeki imgeler ve "alt-metin" —sözcüklerin arkasındaki söylenmek istenen anlam— eylemin psikolojik tarafıdır. Stanislavski'ye göre, alt-metin "insan ruhunun içe dönük yaşamıdır", bir rolün sözcüklerinin altında sürekli olarak akıp gitmektedir. Eylem alanında kesintisiz eylem çizgisi nasıl bir işleve sahipse, alt-metin de konuşmada aynı işleve sahiptir. Sözcükler sahnedeki verili bir anın sadece bir bölümüdür ve düşüncelerden, imgelerden ve bu içsel süreçlerin bedensel olarak ifade edilmesinden türemişlerdir.

Karakterin tavırlarını anlamak önemlidir. Yaşamda entonasyonlarımız tavırlarımızı açığa çıkarır; sözcükler aracılığıyla oynamak için bir oyuncu partnerinin kulaklarına değil, "gözlerine" konuşmalıdır. Oyuncu imgeleri görmeli ve onları partnerine esler sırasında jestlerini kullanarak iletmelidir. Bunları evde hazırlamalı ve bir prova sırasında kontrol etmelidir. Eğer bu imgeleri görmezden gelirse, oyuncu yalnızca hareketleri kullandığı zaman düştüğü hatayı tekrar eder. Eğer imgeleri iletiyor ve eylemlerini icra ediyorsa, oyuncu etkindir ve coşkuları uyarılmış haldedir. İmgeler ayrıntılı bir şekilde geliştirilmeli ve zenginleştirilmelidir. Eğer oyuncu sözcüklerin kendisine ait olmasını istiyorsa, yazarın karaktere bu sözcükleri neden söylediğini anlamalıdır. Bir karakterin

replikleri, eğer onlara ihtiyacı varsa yaşam dolu olacaktır, yani, eğer bu replikleri söylerken bir amacı varsa ve diğerlerinin bu amacı görmesini sağlayabiliyorsa. Eğer oyuncu dürüst ve enerjik bir şekilde eylemlerini icra etmeye çaba gösterirse, onun sözcükleri "etkinleşir" ve seyirci onun ne söylemek istediğini anlar. Entonasyonlar oyuncunun sessizlik anlarında bedeniyle ifade ettiği zihnindeki imgeler vasıtasıyla, telaffuzu aracılığıyla, amaçlarını yansıtmaya, etkin sözcükleri kullanmasıyla canlı hale gelecektir. Mekanik ezber imgelemi öldürür.

"Daha başlangıçta etkisiz olan bir sözcük kafası ezilmiş bir adam gibidir" diyordu Stanislavski. "Amacı olmayan bir sözcük bana bacakları kesilmiş bir adamı hatırlatır. Seslerin ve hecelerin dik-katsiz telaffuzu; kırılmış bir diş, yaralı bir göz ve kesilmiş bir kulak gibidir."

"Sözcüklerin değerini bilin" diyordu Stanislavski. Enerjik sözcük coşkuların kışkırtılmasındaki en güçlü araçtır, bir karakterin inşa edilme sürecinde fiziksel eylemlerin en etkileyici ve en değerli olanıdır. Sözcük düşüncelerin, duyguların ve vücutla ifade edilen imgelerin bir sonucudur. Bir oyuncu için sözcük *sözel bir eylemdir*, yani oyuncu konuştuğunda sözcükler vasıtasıyla eylem süreci içinde bulunuyor demektir. Sözel eylem, bu eylemin amaçları tarafından belirlenir. Sözcük diğer kişinin zihnini, imgelemine ve coşkularını etkiler. Oyuncu diğer oyuncunun zihnini mi, imgelemine mi, yoksa coşkularını mı etkilemek istediğini bilmelidir. Konuşması mantıklı ve ikna edici olmalıdır. Oyuncunun rolündeki her bir olayın metnini analiz etmesi, eylemlerini bilmesi (örneğin ikna etmek, teselli etmek, birini suçlamak) gerekir; hangi düşüncenin en önemli düşünce olduğunu ve hangi argümanlarla o düşünceyi kanıtlamaya çalışacağını, oynayacağı bölümdeki hangi sözcüğün düşüncelerini ifade etmede en önemli sözcük olduğunu vb. ni bilmek

zorundadır. Eğer oyuncu partnerinden ne istediğini bilirse, sözcükleri sözel eylemler haline gelecek ve coşkularıyla ilişkili olacaktır. Stanislavski "konuşmak oynamak anlamına gelir" diyordu. Başkalarını dinlediğimizde öncelikle duyarız ve sonra duyduğumuz şeylerin imgesini görürüz ve sonra bedenimiz bu içsel süreçleri ifade eder. Sözcükleriyle partnerini etkilemeye çalışarak, oyuncu canlandırdığı karakteri tanınır hale getirir. Eğer seyirciler oyuncunun ne söylediğini anlamıyorlarsa, sorun tek başına kötü telaffuzdan kaynaklanmıyordur. Sözel eylem fiziksel eyleme, sözcüklerin öncesi ve sonrasındaki zihinsel süreçleri ifade eden vücuda bağlıdır. Vücut oyuncu konuşurken neredeyse statik olmalıdır.

Stanislavski oyuncuların oyun ve yazarın anlayışı üzerinde titiz bir çalışma yürütmelerini talep ediyordu. Oyuncu oyunun anafikrini anlamalıdır; kendisini bütünün bir parçası olarak görmelidir. Rol üzerinde çalışmak, oyunun tinsel içeriğini araştırmak ve "onu doğuran özü" kavramak anlamına gelir. İşte bu öz, oyunun esasını belirler. Oyuncular ve yönetmen ancak yazarın anafikrini anladıktan sonra gelecekteki gösterinin karakterlerini hissedip algılamaya başlayacaklardır. Anafikir oyunun omurgası ve nabzıdır, karakter bu omurga ve nabzın basit bir ögesidir; oyuncu oyundaki olaylar zincirinin içindeki görevini, anafikri canlı tutma sorumluluğunu bilmelidir.

Rolün teması içinde —ki oyuncunun bu temayı açık bir şekilde anlaması gerekir— her bir ayrıntı, her bir düşünce ve jest oyunun ana düşüncesiyle dolu olmalıdır. Oyuncu karakter hakkında aceleci kararlar almamalıdır.

Sahne üzerinde görülen bazı anlar karakterin yaşamı ve hatta karakterin geleceğiyle yakından ilişkilidir. Oyuncu oyun yazarının takip ettiği yaratıcı sürecin aynısını takip etmelidir. Oyuncu karakteri

terin yaşamını imgeleminde tamamlamalıdır ve sürekli, mantıklı, kesintisiz olaylar zincirini hayal etmelidir. Nemiroviç-Dançenko, karakterin gözükmeyen fakat sahne üzerinde hissedilmesi gereken bu yaşamını, "ikinci plan" olarak adlandırıyordu. Karakteri yaşamı boyunca etkilemiş olan tüm deneyimler, oyuncunun rolünü haklılaştırarak inşa etmesine yardımcı olacaktır. Stanislavski büyük oyun yazarlarının inandığı şeye inanıyordu: Eğer karaktere canlı bir insanmış gibi davranırsanız, karakter doğal ve yazarın bile beklemediği bir biçimde hareket etmeye başlar.

Stanislavski'ye göre, bir karakter, oyuncunun bedeni ve ruhudur, role ve oyuncuya ait tüm tinsel ve fiziksel öğelerin bir araya gelmesinden doğmuştur. Sadece böyle yeni bir varlık yaşayabilir, *var olabilir*. Oyuncu, bir karakter inşa ederken, oyun yazarından, yönetmenden, diğer oyuncularla olan temasından ve karakterle ilgili senaryoda yer alan tüm ipuçlarından etkilenmelidir. Karakter, kendine ait düşünceleri, eylemleri, dış görünüşü, aşırılıkları, deneyimleri, alışkanlıkları vb. olan canlı bir insandır. Yazar tarafından tasarlanmasına rağmen, karakter oyuncunun bireysel düşüncelerini, onun coşkularını, önsezilerini ifade etmelidir –hiç şüphesiz karakterinkilere benzer bir şekilde. Ne zaman ki oyuncunun kişiliği ile karakterinki birleşir, işte o zaman oyuncu rolü yaşamaya başlayacaktır. Her yeni oyunda yeni bir kişilikle karşılaşmak, oyuncuya sonsuz keşif seçeneği sunar. Seyircinin dikkatini çekmesi gereken şey içsel dünyadır.

Eğer bir oyuncu, Puşkin'in adlandırdığı gibi, "tutkuların hakikiliğini" kullanarak seyirci üzerinde hayranlık uyandırmak istiyorsa, Stanislavski'nin formülünü uygulamalıdır: "Kendinden yola çık." Oyuncu karakteri canlı kılmak istiyorsa kendi "Ben'ini" reddedemez, etmemelidir. Oyuncu kendisi olarak kalırken başka birisi haline gelmelidir; bunu yaparken de kendi organik doğasını, kendi kişili-

ğini karakterin yaratılması için malzeme olarak kullanmalıdır. Fakat "kendinden yola çıkmak" diletanların sandığı gibi oyuncunun kendisini oynaması anlamına gelmez. Bu, karakterin düşüncelerini, fiziksel eylemlerini ve duygularını analiz edip seçmeden sahne üzerine çıkmak anlamına gelmez. Stanislavski, "eğer her rol, her oyun yazarı kişinin kendisine uyarlanırsa, sonuç bir felaket olur. Bu, sanatın ölümü anlamına gelir" diyordu. "Karakterizasyon veya 'yeniden canlandırma' ile ilgilenmeyen oyuncular, özellikle de kadın oyuncular vardır, çünkü bunlar her rolü kendilerine uyarlarlar ve sadece kendi cazibelerine güvenirler. Başarılarını bunun üzerine inşa ederler. Bu olmadan saçsız bir Samson^{*} kadar çaresizdirler. Bir oyuncunun kişisel cazibesinin onun mahvolmasının nedeni olduğu bazı durumlar biliyoruz, çünkü sözünü ettiğimiz durumlarda oyuncunun tek kaygısı kendisini gösterebilmektir. Doğalcı olmak için yapılan doğalcılık hırsızlıktan daha kötü bir şeydir. Bir oyuncu kendisini rolüne uyarlamak zorundadır, rolü kendisine değil." Stanislavski, "kendinden yola çıkmak" kavramıyla şunu kastediyordu: Bir karakterin eylemlerinin mantığını oluştururken oyuncu ilk olarak, kendi eylemlerinin mantığı ile ortak olan, genel olan şeyi aramalıdır. Daima naif bir şekilde doğal ve sevimli olmayı deneyen bir oyuncu tiyatro sanatına katkı sağlayamaz. Kendisi olarak doğal olmak ile karakter olarak doğal olmak aynı şey değildir. Oyuncular sanatlarının amacını öğrenmek zorundadır: *yeniden canlandırma*. Oyuncular çok çeşitli sıra dışı karakteri inşa etmeyi öğrenmeli ve onların özünü keşfetmelidir. Fakat sahne üzerinde kendileri olarak kalıp hakiki ve içten olmalıdırlar.

Stanislavski'nin yeniden canlandırma sisteminde, mistik olan bir şey ya da gizemli bir metamorfoz yoktur. Oyuncu yeniden canlan-

* Samson: Tevrat'taki "Samson ve Delilah" hikâyesinin başkahramanı. Tüm gücünü saçlarından aldığına inanılırdı. — yhn

dırmaya karakterin gerçeğe sadık davranışlarını gerçekleştirdiği zaman ulaşır; eylemleri sözcükler ve düşüncelerle iç içe geçtiğinde, verili bir karakter için gerekli olan bütün özellikleri araştırdığında, kendisini karakterin verili durumlarıyla kuşattığı ve nerede kendi kişiliğinin bitip nerede karakterinkinin başladığını bilmeyecek kadar kendini bu verili durumlara alıştırdığında. Stanislavski yeniden canlandırmayı oyuncunun sanatının zirve noktası olarak düşünmekteydi. Karakter yaratmak tiyatronun özüdür, çünkü bir yazar yazdığı oyunun temasını karakterler vasıtasıyla ortaya çıkarır.

Sezgilerin karakterin inşasında önemli bir yeri olmasına rağmen —düşünce, fiziksel eylem ve duygularının çeşitliliğiyle— bir karakterin yaratılması tek başına sezgiyle halledilemez. Bir karakterin yaratılması sürecinde, oyuncu mümkün olan tüm ayrıntıları ve kişilik özelliklerini toplamalıdır. Bazı zamanlar onları anılarının deposunda bulabilir ve onları somut karaktere nakşeder. Fakat oyuncu onları, o sonsuz kaynaktan, kendini saran yaşamdan almayı öğrenmelidir. Oyuncu farklı karakterler için tipik olan malzeme-yi nasıl seçeceğini ve kullanacağını bilmelidir. Stanislavski ısrarla şunu vurgulamıştır: Oyuncu yaratıcı olabilmek için, onu saran yaşamdan, tanıdığı insanlardan veya sokakta görüp de onun üzerinde etki bırakanlardan bile malzeme toplamayı öğrenmelidir. Yaşamın sürekli değişiminde, yaşamdaki sayısız yüz, tip, kostüm vb.nde sınırsız bir malzeme kaynağı vardır. "Yaşamdan ve doğadan örnekler toplayın" diyordu Mikhail Şepkin. Goethe, "canlı bir gerçeklik duygusu ve onu ifade edebilme becerisi şairi yaratır" diyordu. Stanislavski ise "dâhi, yaşamı anlayan ve onu sahne üzerinde yeniden yaratabilen bir oyuncudur."

Oyuncu gereksiz olan şeyleri yavaş yavaş atmalıdır, çünkü sahne üzerinde, sadece gerekli olan şey yaşar. Oyuncu sadece belirli bir kişiliğin birey haline gelmesine yardım eden ayrıntıları kullanma-

lıdır. Tek bir karakteristik dışsal ayrıntı bir düşünceyi vurgulayabilir ve hatta bazen bütün bir monologdan daha açıklayıcı olabilir.

Bir rol onu saran herkesle ve her şeyle bağlantılı olmalıdır. Oyuncu diğer karakterlerle ilişkiler kurmalıdır. Oyuncu oyundaki her şey hakkında neler hissettiğini bilmeli ve herkese ve her şeye yönelik etkin, keskin tepkiler vermelidir. Oyuncu, canlandığı karakter sayesinde yansıttığı çevreyi bilmek zorundadır. Karakterin davranışlarını incelemelidir. Bir oyuncunun rolü içinde yaptıkları, kıyafetleri, konuşması ve hareketleri canlandığı kişiye özgü şeyler olmalıdır.

Stanislavski ilkesi şunu der: "Kötü birini oynadığınızda bile, onun içindeki iyiyi arayın." Bu ilke, karakterin farklı yönlerinin yaratılmasına katkı sağlar ve sonuç olarak o kişinin kötülüğünün daha keskin ortaya çıkmasını sağlar. Sadece kötülüğü yansıtmaya çalışmak gösteriyi ağırlaştırır ve monotonlaştırır.

Bir diyalog içindeki iki cümle arasında bir iç monolog vardır —bu iç monolog gizli bir dolaysız bağlantıdır. Bir oyuncu partnerine cevap vermeden önce, onun davranışlarını düşünsel olarak değerlendirmelidir. Vücudu, zihnindeki değerlendirmeyi yansıtmalıdır. Partnerin replikleri, düşünceleri ve fiziksel eylemleri, oyuncunun cevabı düşünmesi için gerekli bir malzemedir. Bir oyuncu kendi arzularını yansıttığı, değerlendirdiği ve kontrol ettiği, anlamaya, analiz etmeye ve hüküm vermeye çalıştığı zaman, içsel bir eylemi icra eder. Gerçek yaşamda bir kişi belirli bir dışsal eylemi icra etmeden önce karar verir. Düşünceler bir oyuncunun konsantrasyonunu hak edecek kadar önemli olmalıdır. Günümüzün oyuncusu ciddi ve derin bir biçimde, karakterin düşüneceği şekilde düşünmeyi becerebilmelidir. Ne yazık ki, oyuncular genellikle dinlemenin yalnızca partnere bakmak ve hiç düşünmemek olduğunu zannediyorlar. Birçok oyuncu

diğerleri replikleri söylerken dinlenir ve sadece kendi repliklerini konuşmak zorunda olduğu zaman canlanır. Canlandığı karakterin sahne üzerinde sürekli olarak yaşayabilmesi için, oyuncunun diğer karakter konuşurken, vücuduyla ifade ettiği iç monologlara sahip olması gerekir; çünkü oyuncunun sahne üzerinde olan her şeye içe ve dışa dönük olarak tepki vermesi zorunludur. Sahne üzerinde esler ve duraklar vardır; oyuncu sahne üzerindeki yaşamı sürekli kılmak için bunları da etkin düşüncelerle doldurmalıdır.

Bir monolog —yüksek sesli düşünme— karakterin ruh halini, duygu ve düşüncelerini ifade eder. Bir monolog içinde, eslerin gerektirdiği yerlerde, oyuncu metni içsel düşüncelerle tamamlamalıdır.

Stanislavski şunu söylemişti: "Yaşam sürekli bir mücadele hali olduğu için, yaşamda olduğu gibi sahne üzerinde de diğer kişilerin karşıt eylemleri, eylem mantığına ters düşen olgu, durum ve olaylar olacaktır. Karşıtlıklar ve mücadeleler ilginç çatışmalar oluşturur. Değerli bir dramatik eser daima farklı kişiler arasındaki çatışmalar üzerine kuruludur. Seyirciler bir çatışma sürecine kapılırlar. Bir kişi, kendi çıkarları çevresiyle çatıştığında, bu çıkarları ifade etmek için eyleme geçer. Bir oyuncu kendi karakteriyle ilgili engelleri bulmalı ve onların üstesinden gelmeye çalışmalıdır. Örneğin, eğer karakterin bir başkasına söylemesi gereken bir sırrı varsa ve insanların onu duyduğunu düşünüyorsa veya birileri aynı ortama gelmişse ve sırrını söyleyecek zamanı yoksa, bu hayali fakat mantıklı engeller, onu amaçlarını daha canlı bir biçimde gerçekleştirmeye zorlar. Her bir karakter kendine ait bir temel mücadele amacına sahiptir.

Müzikal komedi, büyük ustalık ister; iyi şarkı söyleyen, iyi dans eden, güzel konuşan ve dramatik oyuncular gibi karakter inşa edebilen oyunculara ihtiyaç vardır. Gösterinin üslubu ne kadar hafif-

leştirilirse, karakterin içsel deneyimindeki değişiklikler de o kadar hızlı olmak durumundadır; bu nedenle bu değişiklikler daha yoğun olmalıdır. Sözcüklerden şarkıya ve dansa geçişler zordur ve ustalık gerektirir. Müzikal komedideki oyuncular, müziğe ve ritme uyumlu, zarif bir biçimde hareket etmeyi ve vücutlarını kontrol etmeyi bilmelerinin yanı sıra, her bir olayı en olmayacak durumlarda bile haklılaştırmayı, bir durumdan diğerine kolayca geçebilmeyi becebilmelidirler. Dramatik bir sahnedeki varoluş ile dans veya vokal ağırlıklı sahnelerdeki varoluş gerçekliği arasında farklılık yoktur. Oyuncu, karakterinin mantığı içinde sanki şarkı söylemek veya dans etmek kaçınılmazmış gibi davranmalıdır. Vokal ve dans eğitimi belirli eylemleri içermelidir. Dramatik bir oyundaki kalabalık sahnelerde olduğu gibi, bir korodaki her icracı davranışlarını belirlemeli, diğer karakterlere karşı olan tavırlarını ve oyundaki olayları bilmelidir.

Büyük tiyatrocuların birçoğu, oyuncunun iyi eğitilmiş vücudunun bir hareketinin onun coşkularını kışkırtabileceğini düşünmüşlerdir. Meyerhold "biyomekanik" tekniğinin yardımıyla, oyuncunun coşkusal olarak kışkırtılmasını umuyordu. Biyomekanik, oyuncunun bedenini içsel süreçlere duyarlı hale getiren ve bugün hâlâ Rusya'daki tiyatro okullarında kullanılan değerli bir fiziksel alıştırma olmasına rağmen, nihai olarak Meyerhold'u hayal kırıklığına uğratmıştır. Daha önce gördüğümüz gibi, Delsarte tarafından uygulanan diğer sistem olan "ifade yüklü hareket", yerini Stanislavski Sistemi'ne bırakmıştır.

Bir şiir, müzikal ve ritmik güzelliği açığa çıkaracak şekilde okunmalıdır. Oyuncu o şiiri kime okuduğunu ve onu okurkenki amacının ne olduğunu bilmelidir. Sanki bir rol üzerinde çalışıyormuş gibi, oyuncu "ikinci planının" ne olduğunu bilmeli, sürekli akan bir imgeler dizisine, bir iç monoloğa ve ifade yüklü bir vücuda sahip olma-

lıdır. Tüm bunlar oyuncunun, şiirin ihtiyaç duyduğu yüksek ruh durumunda şiiri okumasını haklılaştıracaktır.

Oyuncu sahne üzerindeki davranışlarını sürekli olarak kontrol etmelidir. Canlandırdığı karakterin davranışlarını gözlemlemeyi öğrenmeli ve gerekirse onu düzeltmelidir. Fiziksel eylemler yöntemi oyuncuya, işleyen bilinçaltı ile bilinçli kontrolü birleştirmek için olağanüstü bir fırsat sağlar.

Oyuncunun karakterin davranışlarını izleyen bilinci, performansın niteliğine zarar vermez. Stanislavski ısrarla oyuncunun sahnedeki davranışlarını kesintisiz, bilinçli bir biçimde kontrol etmesini istemiştir. Seyircinin tepkileri, oyuncunun, çalışmasının sonuçlarının farkına varmasına ve bazen hemen oracıkta hatalarını düzeltmesine yardımcı olur. Stanislavski, "seyircinin, oyuncunun yaratıcılığını yansıtan büyük bir ayna olduğunu" söylemişti. "Bizler bu aynaya bakmayı öğrenmeli ve ne yarattığımızı görmeliyiz. Bir oyuncu karakter olarak davranmalı, ama oyuncu olarak dinlemelidir." Ayrıca ünlü bir İtalyan trajedi oyuncusu Tommaso Salvini (1829-1916) de şöyle demişti: "Bir oyuncu sahne üzerinde yaşar, ağlar ve güler, fakat gözyaşlarını ve kahkahalarını seyretmeyi asla bırakmaz." Öz-denetime sahip olmayan bir oyuncu sahne üzerinde makbul değildir.

Bu bilinçli kontrol talebine dikkat çekmek özellikle önemlidir, çünkü, oyuncular arasında yaratıcılığı, "bilinçaltı" ve "bilinçdışı" çabaların ifadesi olarak görme eğilimi vardır. Stanislavski Sistemi oyuncunun denetimsiz ve tesadüfi bir sezginin hükmü altında olmasına izin vermez. Sistem aslında sonuna kadar bilinçli bir etkinliktir; oyuncunun bütün psiko-fiziksel araçları işin içine dahil olduğunda, esine veya bilinçaltı yaratıcılığa uygun bir zemin hazırlar. Bu tarz bir bilinçaltı etkinliği oyuncunun sanatının hedefidir ve tekniğinde ustalaşan oyuncular tarafından gerçekleştirilebilir.

Stanislavski'nin bilinçli etkinliğe yönelik talebi giderek artmıştır.

Stanislavski bir oyuncunun yaratıcılığı için basmakalıp sonuçlara inanmıyordu. Oyuncudan, dikkatli bir şekilde çalıştıktan ve karakterin eylemlerinin mantığını geliştirdikten sonra, her bir gösteride canlı organik süreci yeniden yaratmasını talep ediyordu. Oyuncu, bir gün önceki performansını tekrar etmemelidir: Her gün yeni, gerçek bir yaşam yaratmalıdır; sanki olay sahnede ilk kez oluyormuş gibi. Her jest, entonasyon ve yüz ifadesi taze olduğunda, Stanislavski'nin "bugün, burada, şimdi" kuralı her gösteriyi farklı kılar.

Bazı oyuncular kendi küçük, cezbedici klişelerini kullanmakta ısrar ederler. Bir oyuncu sık sık zaten başarılı olduğu şeyler tarafından ayartılabilir; bunun işini kolaylaştırdığını düşünür. Bir rol için yeni, hatta parlak olan keşifler, başka bir role zarar veren klişeler haline gelebilir. Deneme yapmak ve zaten başarılı olunan şeyi reddetmek cesaret gerektirir; oyuncu ancak kendini tekrar etmeyle mücadele ederse, kendi gerçek yaratıcı bireyselliğini her seferinde açığa çıkarabilecektir. Bir karakter üzerinde çalışırken, oyuncu daha önceden yarattığı tüm rolleri unutmali ve her seferinde tamamıyla yeni bir karakter yaratmalıdır.

Rolüne hazırlanırken, eylemlerini doğaçlamanın yanı sıra oyuncu, oyunda olmayan, ama karakterin kendisini içinde bulabileceği çeşitli durumlar üzerine doğaçlamalar yapmalıdır. Doğaçlamalarda yazar tarafından verilmeyen, fakat karakterin söylemesi olası olan replikler kullanılmalıdır. Düşünceler, eylemler ve imgeler oyuncu tarafından evde hazırlanmalıdır; bunu yaparken de, metni yüksek sesle okumamalı, zihninde tekrar etmelidir. Oyuncu zihninde partnerini ve onun ne söylediğini görmelidir.

İçsel yaşamı ifade etmesi gereken fiziksel kişilendirme, oyuncu rolüne çalışırken yavaş yavaş gelişecektir. Dışsal özellikler karak-

terin içsel dünyasına derin bir şekilde nüfuz etmenin bir sonucudur. Oyuncu yaşlı, şişman ya da zayıf bir insan gibi oturmayı, yürümeyi, giyinmeyi vb. öğrenmelidir. Oyuncu evde, günlük etkinliklerini —giyinmek, yemek yemek, yıkanmak, okumak— oynadığı karakterin yapacağı gibi yapmalıdır.

Bir oyuncunun ustalığı, değişik türdeki oyunlarda —örneğin, Shakespeare'in veya Schiller'in trajedilerinde— oynayabilme kabiliyeti içsel ve dışsal tekniklerini bir araya getirmesi üzerine kuruludur.

Oyuncunun, rolü için belirli bir biçimi çok erken oturtması tehlikeli bir şeydir. Oyuncu hiçbir zaman sınırlarına ulaştığını düşünmemesi gerektiğini unutmamalıdır. Vakhtangov, "sanat bir arayıştır, nihai biçim değildir" diyordu. Eğer oyuncunun bulduğu şey iyiye, daha iyi bir şey bulmak kolay olacaktır. Hatta oyun sahnelenmeye başladıktan sonra bile rol gelişmeye devam etmelidir.

Stanislavski her gösteriye yaratıcı bir biçimde yaklaşılmasını talep ediyordu. Oyuncu sahneye çıkış saatinden bir hayli önce tiyatroya gelmelidir. Ayrıca oyuncu kostümünü giyerken ve makyajını yaparken, rolünün önemli noktalarının üzerinden geçmelidir. Oyuncu içsel yeniden ayarlamaları yapmalıdır; Stanislavski buna oyuncunun "toilette"i^{*} diyordu.

Sahneye bakmak ve kendisini hazırlamak, oyuncunun sahne üzerindeki nesnelerle uygun ilişkiyi kurmasını sağlar; o nesnelerin neden orada olduğunu anlamlandırması kendisini rahat hissetmesini sağlayacaktır. Oyuncu oynadığı karakterin gün içindeki tüm etkinliklerini ve sahneye çıkmadan önce karakterin başına neler gelmiş olabileceğini bilmelidir. Oyuncu sahneye çıkmadan bir veya iki dakika önce oynamaya başlamalıdır ve yavaş yavaş ve mantık-

* *Toilette*: (Fr.) Tuvalet, kendine çekidüzen verme, temizlenme, süslenme. — yhn

lı bir biçimde antresini yapacağı ana ilerlemelidir. O anda sadece tek bir eylemi düşünmelidir.

P. M. Erşov, *Uygulamalı Psikoloji Olarak Yönetmenlik* [Directing as Practical Psychology] adlı çalışmasında şunu yazar: "Samimiyet sanat için ne kadar önemli olursa olsun, tek başına yeterli bir şey değildir. Uyuyan her insan son derece samimidir, fiziksel acıya maruz kalan bir insan da... Sanat için, ifade yüklü bir biçim mevcut olmalıdır."

DAVRANIŞLARIN ALT-METNİ

Alt metin kavramı Çehov oyunlarının Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki sahnelenişleri sırasında ortaya çıkmıştı. Bu kavram genellikle oyuncunun söyleyeceği şeyi anlamasına ve yansıtmaya yardımcı olan bir araç olarak görülüyordu. Stanislavski'ye ve Nemiroviç-Dançenko'ya göre alt-metin karakterin coşku ve düşüncelerinin en ayrıntılı biçimde ifadelendirilmesini mümkün kılıyordu. Alt-metin oyuncunun bilinçli yaratıcılığının bir aracı haline geldi.

Yönetmenin oyuna dair yorumunu ifade edebilmesi için, oyunun alt-metnini, *mizansen* ve dekorların tek başına ifade edemeyeceği sözleri açığa çıkarması gerekir. Alt-metin her yönetmene göre farklılık gösterecektir, çünkü her yönetmenin farklı bir yorumu olabilir. Alt-metin seçimi oyunun yorumlanmasındaki en güçlü araçlardan biridir ve doğru seçildiği zaman anlamlı bir eylemin itici gücüdür. Alt-metin karakterin ilişkilerini, davranışlarını ve sözcüklerinin ve eylemlerinin anlamını açığa çıkarır.

Alt-metin olmadan gerçeğe sadık bir biçimde icra edilmiş bir eylem bile tekdüze kalır ve seyirciyi içine çekmez; oysa ki seyircinin, karakterlerin davranışlarının, coşkularının ve düşüncelerinin gelişim içindeki nedenleriyle ilgilenmesi zorunludur. Derinlikli nedenlerin, eylem ve ifadelendirme için gerekli olan içsel nedenlerin özümsemesi, oyuncunun yaratıcı sürecinde belirleyicidir. Oyuncu bir eylemi etkili kılabilmek için alt-metni geliştirmelidir, ki alt-metin çoğu zaman bir metnin yüzeysel bir yorumuyla karşıtlık oluşturur.

Oyunun güçlü bir dramatik çatışması varsa, sanatsal artistik bir alt-metni de vardır. Alt-metni anlamak için, oyuncular ve yönetmenlerin oyunu ve karakterler arasındaki karşılıklı ilişkileri çalışmaları gerekir; oyunun üstün amacından ve kesintisiz eylem çizgisinden yola çıkmalıdırlar. İnşa edecekleri karakterin üstün amacını ve kesintisiz eylem çizgisini ve onların kendilerine özgü içsel dünyalarını ve bireyselliklerini özümsemelidirler. Oyuncu, kendi bakış açısından, karakterin eylemleri için gerekli olan motivasyonları derinlikli bir şekilde anladığında ve aynı şekilde karaktere karşı kendi tavrını oluşturduğunda, alt-metni anlayacaktır.

İyi bir gösteri metin ve alt-metin arasında bir yüzleşme oluşturur —yani, karakterin söylediği şeyler ile gerçekte düşünüp hissettiği, ama bazı nedenlerden dolayı doğrudan söyleyemediği şeyler arasında bir yüzleşme. Karakterin gerçek niyeti ile söylediği şey arasında bir yüzleşme oluşturur. Bu, alt-metni tiyatrodaki dramaturjinin ana araçlarından biri yapar.

Psikologlar *davranışın alt-metni* deyimini, yalnızca sözel eyleme değil, bir insanın davranışıyla anlatmak istediği şeye gönderme yapmak için kullanırlar. Bu deyim, davranışın, anlamın ve motivasyon sağlayan amaçların önemini yorumlamak için kullanılır; bu deyim niyetle ve karakterin yaşamıyla bağlantılı olarak bir eylemin içsel koşullarının yorumlanmasında kullanılır. Bu nedenle, şu açık ki, repliklerin alt-metni, bir kişinin tüm davranışlarının alt-metninin sadece bir parçasıdır.

Oyuncu tarafından söylenen sözcükler tek başına karakterin derinliğini, çelişkisini ve uğraşını ifade edemez. Oyuncu metin ile alt-metin arasındaki karşıtlıkları aramalıdır. Metin ile alt-metin arasındaki çelişki umulmadık bir kelimeyi canlı ve önemli kılar. Stanislavski şunları söylüyordu: "İleride olacakları önceden tahmin

etmek kolay olduğuunda, yaşamın doğrudan eylemleri, ilgi çekici değildir ve sahne üzerinde kullanılmamalıdır... Amaçlarınızı ve adaptasyonlarınızı doğrudan ve kliőe bir őekilde kullanmaktan kaçınınız." Örneđin, Stanislavski neredeyse tramvayın altında kalacak olan çocuğunu öldüresiye döven bir kadından bahsetmiőti. Kadın kendini haklı çıkarmak için, yoldan geçenlere őöyle diyordu: "O benim tek çocuğum." Dođru olarak seçilen bir alt-metin, metnin içindeki çeliőkileri ačíđa çıkarır ve metnin derinliğini ifade eder.

Gerçek yaşamda, insanlar ifade etmek istedikleri őey için gerekli olan kelimeleri her zaman bulamayabilirler. Sözcüklerin sahne üzerinde özümsenmesi yaşamda olduğundan daha zor bir őeydir, çünkü onlar seyircinin önünde söylenir, çünkü yansıtılmaları gerekir ve çünkü onlar karaktere aittir ve belirli bir üslubu olan bir yazar tarafından yazılmıőtır. Tanınmıő tiyatro uzmanı ve eleőtirmeni P. Markov, Čehov'un diyaloglarının, gerçek anlamı sadece sözcükler vasıtasıyla ifade edilemeyen, lirik bir őiire benzediğini söyler. Shakespeare'in sözlerinin özümsenmesi ise daha da zordur. Öyuncu-yaratıcının çabaları ile karakterinkiler sağlam bir őekilde birleőtirilmelidir. Sözcükler, onları söyleyen kiőinin içsel ihtiyacı tarafından haklılaőtırıldıklarında ve diğer karaktere yöneltildiklerinde sözel eylemler haline gelir.

Bir sözcük alt-metinden etkilendiği zaman özümsenir. Sözcüğü biricik kılan şey alt-metindir. Aynı sözcükler, onları söyleyen insanlara ve bu insanların hangi koşullarda olduğuna bağlı olarak farklı anlamlara sahip olabilir. Farklı alt-metinler sözcüklerin algılanıőını farklı kılar. Stanislavski şöyle diyordu: "Sözcüklerin değerı tek başına sözcüklerin kendisinden değer, içerdiiği alt-metinden kaynaklanır... Sahnedeki yaratıcılığın anlamı alt-metinde yatar; alt-metin olmaksızın sözcüklerin sahne üzerinde yapabileceği hiçbir şey yoktur."

Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko repliklerin rol çalışmasının başlangıcında öğrenilip öğrenilmemesi konusunda karşıt görüşteler. Rus tiyatro akademisyenleri günümüzde Nemiroviç-Dançenko'nun görüşünü destekliyorlar; Nemiroviç-Dançenko yazarın dilini ve üslubunu —onu eşsiz kılan özellikleri— öğrenmesi ve çözümlayebilmesi için oyuncunun replikleri en başından itibaren öğrenmesinin *zorunlu* olduğunu düşünüyordu. Oyuncu karakterin eylemlerini ve motivasyonlarını anlamasına rağmen, metnin olmaması durumunda, metin ile alt-metin arasındaki ilişkiyi anlamayacaktır. Düşünceler metinden bağımsız olarak ortaya çıkmayacaktır.

Alt-metin ile ilgili son dönemki çalışmalarda, iç monoloğun kullanımına dair bakışta önemli değişiklikler yaşanıyor. Daha önceki dönemlerde kabul edilen, bir düşüncenin her zaman söze dökülebileceğine dair kanı artık tersyüz olmuştur. Artık hepimiz biliyoruz ki bir düşüncüyü ifade edecek sözcükleri bulmak çoğu zaman zordur. Oyuncu, sahnedeki sessizlik anlarında ve kendi repliklerinin içindeki eslerde zihinsel süreçleri ifade edecek başka araçlara ihtiyaç duyar. İçsel deneyimler sözcükler söylenmeden önce seyirciye ulaşmalıdır. İç monolog önemlidir, çünkü sessizlik anlarında sahnedeki eylem akışını o devam ettirir. Fakat söylenen sözlerin düşünceleri somutlaştırmaması nedeniyle, iç konuşma yoğun ve amorf, akıcı değil kesintilidir.

Tiyatronun doğası itibarıyla diyaloga dayalı olduğunu unutmamak gerekir; bu nedenle, tiyatro içsel diyalogu içerir. İç konuşma, yoğunlaştırılmış olmasına rağmen, daima diyalog biçimindedir; kişinin kendisiyle girdiği bir tür polemiktir. Bilim insanı D. Dubrovski'ye göre, karakterin "ben"i aynı zamanda diyalog içinde olduğu bir "sen"dir. Bugün, Rus psikologları *iç monolog* kavramını yetersiz buluyorlar, çünkü bu kavramın, bir karakterin karar alma süreçlerindeki motivasyonlarının çatışmasını yansıtan dinamik ve içsel

polemiği gölgelediğini düşünüyorlar. Her tepki en azından mikro düzeyde bir karar verme eylemidir. Sonuç olarak, *iç diyalog* demek daha doğrudur.

Oyuncunun vücudu son derece duyarlı olacak şekilde eğitilmelidir. Anlaşılması zor içsel süreçler ancak oyuncunun duyarlı vücudu tarafından yansıtılabilir. Oyuncunun alt-metni ifade edebilmesi için psiko-fiziksel bir eylemi icra edebilme yeteneğine sahip olması gerekir. Oyuncu psiko-fiziksel duruma ulaşabilme kapasitesine sahip olmalıdır. Bir eylem, alt-metin olmadan sanatsal değildir.

Tiyatroda, yaşamda olduğunun aksine, sözel olmayan araçlarla alt-metnin ifade edilişi keskin olmalıdır; alt-metin oyuncunun partnerini ve seyirciyi etkilemelidir. Karakterin içsel yaşamı seyirciler tarafından *görünür* olmalıdır. Oyuncu repliklerin en önemli alt-metnini (*anahtar alt metin*) sahnedeki sessizlik anlarında anlamalıdır. Doğru jest, doğru entonasyon çoğu zaman sahne üzerinde kendiliğinden gerçekleşmez. Bilinçli değerlendirmenin yardımıyla, oyuncunun, onların gerçekleşmesini sağlayacak inatçı bir itkiyi bulması gerekir.

Alt-metin ifade araçlarının sentezlenmesi vasıtasıyla ifadeye kavuşturulabilir: Etkin düşüncelerin sözel formülasyonu ile sözel olmayan ifade araçlarının —örneğin omurganın bir hareketi, vücudun bir jesti, küçük bir bakış, ritim, bir es gibi— sentezlenmesi. İfadeye kavuşturulmuş alt-metin, seyirciye karakterin davranışlarının beklenmedik ayrıntılarıyla ilgili bilgi sağlar ve onun tüm davranışlarının özünü —yani onun kesintisiz eylem çizgisini— açığa çıkarır.

Seyirciler oyuncunun sessiz olduğu anlarda karakterin düşüncelerinin hareketini görmelidir. Omurganın bir hareketi, oyuncunun gerçekten düşündüğü anda gözlerinde oluşan canlılık bu düşünceleri yansıtır. Vücudun seyircilerin algılayabildiği bir hareketi olma-

dan, konuşma sırasında oluşan bir es sahne üzerinde ölü anlar ortaya çıkarabilir. Vücudun duygu ve düşünceleri ifade eden bir hareketi seyirciye doğrudan görsel bilgi verir ve alt-metni yansıtır. Alt-metni dışsal olarak açığa çıkaran vücudun jestleri, metnin aksine, dramatik ve komik etkiler oluşturur. Jestler ve hareketler asla sadece sözcükleri resmetmemelidir —yani, onlar sözcüklerin yüzey-sel anlamını tekrar etmemelidir. Yönetmenini oyunculara alt-metin önermesi gerekir, çünkü ilginç çözümler kolayca ortaya çıkmaz. Alt-metnin pitoresk* ve psikolojik açıdan kusursuz dışavurumu oyuncunun imgelemi ve sonrasında da seyircinin imgelemi açısından etkili bir uyarandır.

Yaşamda genellikle alt-metni dışavurmamamıza rağmen, tiyatrodan oyuncular ve yönetmenler alt-metnin anlamlı bir biçimde ifade edilebilmesi için çalışmalıdır. Alt-metin görsel işaretler içinde somutlaştırılmalıdır. Bu olmadan, tiyatro da olmaz.

* Pitoresk: (Ing. *picturesque*) Resimsel, resme konu olmaya aday. Canlı, çarpıcı, renkli anlamlarında da kullanılır. — yhn

YÖNETMEN

Yönetmen oyuncunun içinde ölmelidir.
VLADİMİR İ. NEMİROVİÇ-DANÇENKO

Yönetmen bir gösteriyi düzenleyen, bir oyunu yorumlayan kişidir. Bir oyunu edebi biçimden teatral biçime dönüştürerek yeni değerler yaratır. Yönetmen hayatı tanımalıdır; sanatçı duyarlılığına sahip bir psikolog olmalıdır. Yönetmen oyunu yorumlayıp analiz edebilmeli; yazarın anafikrini yansıtabilmeli; oyunculara oyunu açıklayabilmeli ve onların ilgisini kışkırtabilmeli; farkına varılan özgül sorunlar için çözümler önermeli; senaryodaki çatışmaları kullanabilmeli; eğer gerekirse bunları gösterebilmeli; doğru ritmi bulabilmeli; açık, somut talimatlar verebilmeli ve seyircinin tepkilerini önceden tahmin edebilmelidir.

Yönetmen hayal gücüne ve buluş yapabilme kapasitesine sahip olmalıdır. Yönetmen kültürlü, dirayetli, beğeni ve prensip sahibi olmalıdır. Yönetmen bazen kendi prestijini sağlamak için çok çaba sarf eder. Kendi buluşları hatırına yazarın anafikrini zedelemeye hakkı yoktur, fakat fikirlerini gerçekleştirmek için ısrar etmeye hakkı vardır.

Oyunculuk tekniğini bilen bir yönetmen diğerlerinden daha sabırlı görünür, çünkü o bir oyuncu için neyin kolay, neyin zor olduğunu bilir. Bir gösteri yaratma sürecinde, yönetmenin görevinin en

önemli parçalarından birini oyuncuyla çalışma oluşturur; onun rehberliği oyuncuya gelecekteki oyunlar için bile katkı sağlar.

Yönetmen bir oyuncunun bireyselliğini hissedebilmeli ve birbirinden farklı bireyselliklerle bir bütün yaratma becerisine sahip olmalıdır. Ne var ki bu, yönetmenin kendisini bir oyuncuya uyarlaması anlamına gelmez. Yönetmen farklı oyuncularından aynı renkleri talep etmemelidir. Ne de en başından kesin sonuçlar, kesin bir ifade veya jest veya entonasyon talep etmelidir. Provalar, yönetmenin düşünceleri oyunculara ulaştıktan sonra da devam edecektir. Provaların başarıya ulaşması tartışmalarla, yönetmenin fikirlerini grubun denetimine açmasıyla sağlanacaktır. Prodüksiyonun tüm aşamaları tek tek tartışılmalıdır. Oyunculara oyunla ilgili konuşma fırsatı verilmelidir —oyunun anafikri, içinde geçen olaylar, kesintisiz eylem çizgisi ve karakterler arasındaki ilişkiler. Bununla birlikte, Stanislavski'nin provaların çalışmak, eylemleri icra etmek ve araştırmak için var olan bir şey olduğunu oyuncularına defalarca anlattığını duymuştum —provaların günümüzde Sistem'in bazı takipçilerinin vurguladığı gibi, uzun uzadıya tartışmalarla geçirilmemesi gerektiğini söylüyordu. Eğer oyuncu tekniğinde ustalık kazanmışsa ve bir oyunu yazarın verili koşulları içinde ardışık somut eylemlerle analiz edebilme becerisine sahipse, bireysel çalışmasında doğru yoldan sapmayacaktır ve gereksiz tartışmalarla zaman kaybetmeyecektir.

En yenilikçi düşüncelere sahip bir yönetmen bile oyuncularının, karakterlerin deneyimlerini Stanislavski tarafından geliştirilen kurallar vasıtasıyla yaşadığından emin olmalıdır. Erken dönemki provalarda, sadece oyuncunun davranışının hakikiliğine bakılmalıdır. Organik hakikat hayatidir, fakat yönetmen her şeyin canlı bir biçimi olduğunu ve hakikatin ilginç ve ifade yüklü olduğunu görmelidir. Bir yönetmen oyunu eylemlerin ışığında kavramalı ve duygulardan değil, eylemlerden bahsetmelidir. Monoton entonas-

yonlardan kaçınmak için daha ilk okumada, yönetmenin oyunculara eylemlerini analiz etmelerini önermesi gerekir.

Oyunun anahatlarını belirlemek oyuncuyu eylemleri analiz etmeye zorlar; yönetmen oyunculara eylemleri belirleme ve denemelerinde yardımcı olabilmelidir. Olaylar ve eylemler üzerinden yürüyen analiz yöntemi oyun boyunca uygulanmalıdır. Yönetmen oyuncuları oyunun üstün amacına götüren mantıklı ve anlamlı eylemlere yönlendirmeli ve oyuncuların, partnerlerinin davranışlarındaki tüm nüansları anlamalarına yardımcı olmalıdır.

Yönetmen prodüksiyon için bir başlangıç tasarımına sahip olabilir, fakat sahneleme yaratıcı bir süreçtir ve yönetmen doğaçlama yapabilmelidir. Her mizansen içeriği ve durumu yansıttığında –sözcükler olmasa bile– ifade yüklü olacaktır.

Oyuncular ve yönetmen oyun yazarının geçtiğine benzer bir süreçten geçmelidir. Karakterin sözlerini yönlendiren düşünce ve duyguları anlayabilmek için, her bir karakterin yaşamını tamamlamalıdır. Yönetmen ve oyuncular alt-metni anlamalıdır.

Eğer oyuncu bir sahne yönergesini icra edemiyorsa, yönetmen kendisinin hatalı olup olmadığından emin olmalıdır. Yönetmen oyuncuya yanlış görev vermiş ve bir olay karşısında uygun olmayan bir tavır önermiş olabilir. Oyuncunun sorunu özgül bir eylemi yeterince haklılaştıramamak olabilir ve her bir eylemin haklılaştırılıp haklılaştırılmadığını fark etmek yönetmenin görevidir. Oyuncunun sorunu bir yaratıcı "gıda" eksikliği olabilir ve canlandığı yaşam ile ilgili yönetmenle konuşması yararlı olabilir. Oyuncunun bir coşkuyu oynamaya çalışması ve hatta herhangi bir ayrıntıdaki küçük bir hata da bir başka sorun olabilir.

Yönetmen yazarın metnindeki her sahne ve her deyim içindeki her düşüncenin olduğu kadar, bütün oyunun düşüncesinin de azami

somutluk ve açıklığa kavuşturulduğundan emin olmalıdır. Meyerhold'un söylediği gibi: "Yönetmen düşünceleri seyirciye fırlatmalıdır." Yönetmen dekorlar, müzik, ışıklar ve kostümler gibi öğelerin tüm gösteriye katkı sağlayıp sağlamadığına dikkat etmek zorundadır; her poz, her mizansen sahnedeki verili anın içsel muhtevasını açığa çıkarmalıdır. Yönetmen her bir icracıyı "duyabilmelidir", gösterinin her bir ögesi orkestradaki bir enstrüman olarak düşünülmelidir.

Yönetmen kendi üstün-üstün-amacına —topluma katkıda bulunma ihtiyacına—, kendi sanatsal görüşlerine sahip olduğunda ve *ne* söylemek istediğini ve *neden* onu söylemek istediğini bildiğinde prodüksiyonun biçimi keşfedilecektir. Yönetmen bu soruların yanıtlarını bildiğinde, bulduğu biçim oyunun içsel muhtevasını yansıtacaktır. Yönetmen eğer neyi, neden söylemek istediğini anlamamışsa bulduğu çözümler anlamsız olacaktır. Yönetmen her bir oyun için eşsiz olan bir biçim bulmalıdır.

"Yönetmenlik" der Stanislavski, "belirsiz düşünceler ve fantezi değil, kesinlik içeren bir bilimdir."

YEVGENİ VAKHTANGOV: GERÇEK MÜRİT

Stanislavski'nin en önemli öğrencisi, Yevgeni Bogrationoviç Vakhtangov 1 Şubat 1883'te Rusya'nın Kuzey Kafkasya bölgesindeki Vladikavkaz'da doğdu. *Gimnazya*'dan (liseden) mezun olduktan sonra üniversite öğrenimi görmek için Moskova'ya gitti. Moskova Sanat Tiyatrosu onun üzerinde önemli bir etki bıraktı ve farklı tiyatro topluluklarında etkin olmaya başladı. Vakhtangov'un bir oyuncu olmak istemesi babasını şaşkına çevirdi; babası oğlunun kendisini örnek alarak kârlı tütün sektöründe zengin olmasını umuyordu; Vakhtangov ve babası bozuştular ve bir daha asla barışmadılar.

Liseden mezun oluşuyla 1911'de Moskova Sanat Tiyatrosu'na kabul edilmesi arasında geçen sekiz yıl boyunca, Vakhtangov elli civarında rol oynadı ve yirmi civarında oyun sahneledi. 1909'da, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyuncusu olan A. İ. Adaşev tarafından yönetilen bir tiyatro okuluna girdi ve orada eğitmenlik yapan Leopold Antonoviç Sulerzitski ile tanıştı. Ne bir oyuncu ne de profesyonel bir yönetmen olan Sulerzitski tiyatro sevdalısı birisiydi; tiyatronun güçlü kültürel, ahlaki ve estetik bir etkisi olması gerektiğine inanıyordu. Oyuncuların, böylesine önemli bir meslek için eğitim almaları gerektiğini düşünüyordu. Stanislavski Sulerzitski'nin bir dâhi olduğunu düşünüyordu ve onun etkisi altındaydı; tıpkı kısa bir süre içinde Vakhtangov'un da olacağı gibi. Sulerzitski Adaşev'in okulundaki öğrencilerle birlikte Stanislavski'nin deneysel tekniklerini kullanarak Stanislavski'ye önemli yardımlarda bulundu. Böylece

Vakhtangov en başından itibaren Sistem'i öğrendi ve hemen Sulerzitski'nin gözdesi haline geldi. Vakhtangov, Stanislavski'den ve Sulerzitski'nin bir gösterinin seyirci üzerindeki etkileri hakkındaki görüşlerinden etkilendi.

1911 sonbaharında, Vakhtangov Moskova Sanat Tiyatrosu'na kabul edildiğinde, topluluğun yönetmeni ve kurucusu olan kişilerle, Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko ile doğrudan temas halindeydi. Vakhtangov kendisini o zamanlar kötü oyunculuğun ana kaynağı olarak gördüğü "teatrallik"le savaşmaya adanmıştı. Vakhtangov Stanislavski'nin sahne üzerinde hakiki yaşamı inşa etmekle ilgili öğretilerine tam anlamıyla inanıyordu ve tiyatronun özünün "insan ruhunun yaşamını" inşa etmek olduğuna ikna olmuştu. Vakhtangov, Stanislavski'nin bir oyunun özünü keşfetmeye yönelik analiz yönteminden bir hayli etkilenmişti. Vakhtangov Sistem'in en ateşli taraftarı haline geldi ve kısa bir süre içinde Stanislavski'nin asistanı oldu.

Stanislavski deneysel çalışmalarının nihai olarak formüle edilmesine ve yayınlanmasına kategorik olarak karşı çıkıyordu. 1912 ve 1917 yılları arasında, Stanislavski Sistemi ortaya çıktığında, Vakhtangov, bir karakterin içsel yaşamını keşfetmenin incelikli araçlarını araştırıyordu ve Stanislavski'nin henüz yayınlanmamış teorileri üzerine yazanlara şiddetle karşı çıkıyordu. Stanislavski'nin de tahmin ettiği gibi, öğretileri sık sık deforme edildi.

Stanislavski'nin amacı Vakhtangov'un amacı haline geldi: Oyundaki karakterler aracılığıyla oyunun anafikrini keşfetmek. Vakhtangov, bunu yapmak için oyuncuların, karakterlerin içsel deneyimlerini yaratarak ve yaşayarak "yeniden canlandırmayı" öğrenmeleri gerektiğine inanıyordu. Vakhtangov Stanislavski'nin öğretilerinin önemini herkesten daha çabuk kavradı. Stanislavski Vakhtangov'un çok

yetenekli birisi olduğunu ve onun Sistem'e olan inancını fark etti. Stanislavski Vakhtangov'a arka arkaya görevler veriyordu; ondan alıştırma listesi hazırlamasını, sahneler üzerine çalışmasını ve onları kendisine göstermesini istiyordu; ve ortaya çıkan sonuçlardan memnundu. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Sistem'den rahatsız olan yaşlı oyuncular, Vakhtangov'un çalışmalarından oldukça etkilendiler ve Sistem'i kendi başlarına çalışmaya başladılar.

Vakhtangov'a kısa bir süre içinde Moskova'daki sayısız tiyatro grubundan teklifler gelmeye başladı. Tiyatro okulları onun kendilerine zaman ayırması için birbirleriyle yarışıyordu. Sağlık durumu berbat ama şevkle dolu olan Vakhtangov Stanislavski'den öğrendiklerini öğretiyordu. Vakhtangov genç oyunculara, görevlerinin sadece doğru entonasyonu bulmak ve rolü "hissetmek" olmadığını, oyunculuk bilimini öğrenmeleri gerektiğini gösteren ilk kişiydi. "Oyuncu karakter gibi düşünmeli ve yaşamalıdır" diyordu. "Karakter oyuncunun yaşamı ile karakterin yaşamının organik olarak birleşmesidir. Oyuncu karakterin yaşamını özümsemelidir." Vakhtangov öğrencilerine, yalnızca davranışın dışsal çizgisini kopya edecek şekilde değil, kişinin içsel yaşamı ile dışsal ifadesi arasındaki sıkı ilişkiyi anlayacak şekilde gözlem yapmayı öğretiyordu. Vakhtangov öğrencilerine, yıpranmış olanı değil, beklenmedik, ilgi çekici gerçekliği sahneye taşımayı öğretiyordu. Bir oyuncu, onu izlemeye gelenlere yeni bir şeyler sunmalıdır diyordu. Ve Stanislavski gibi, tiyatrodaki herkesin —her oyuncunun, her sahne işçisinin— eşit derecede önemli olduğuna inanıyordu. Onun oyuncularını sanata âşık olmanın ne anlama geldiğini öğrenmişti. Vakhtangov Sistem'i öğretmeyi yaşamı boyunca misyon edindiğini söylüyordu.

15 Ocak 1913'te, Stanislavski'nin Vakhtangov'a emanet ettiği bir grup genç oyuncu, Stanislavski ve Sulerzitski'nin rehberliğinde, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Birinci Stüdyo'sunu oluşturdu. Aynı yılın

Kasım ayında, Vakhtangov Birinci Stüdyo'da Hauptmann'ın *Barış Festivali* adlı oyununu sahneye koydu. Oyuncular karakterlerin içsel deneyimlerini yaşamakta başarılıydı, fakat Stanislavski oyuncularını "içsel histeri" olarak adlandırdığı şeyden uzak tutamadığı için Vakhtangov'u epey eleştirdi. Stanislavski'ye göre bu "trans halinde" yapılan bir oyunculuktu ve Stanislavski bunun bir deformasyon olduğunu düşünüyordu. Stanislavski oyuncuların seyirci için değil, kendileri için oynamalarını eleştiriyordu.

Aynı yıl, bir grup genç oyuncu Vakhtangov'a geldi ve ona profesyonel oyuncu olmak istememelerine rağmen, tiyatronun onlara ne sunabileceğini öğrenmek için istekli olduklarını söylediler. Vakhtangov onları eğitmeyi kabul etti. Finansal olarak gruba yardım etmek için, Vakhtangov 1914 yılında, Boris Zaitsev'in *Lanin'in Malikânesi* adlı eserini sahnelemeye karar verdi. Vakhtangov oyunu sevmemişti, ama öğrencilerinin oyuna yönelik istekliliği baskın çıktı. Prodüksiyon öylesine başarısız oldu ki Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko Vakhtangov'un Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ve Birinci Stüdyo'nun dışında bir yerde çalışmasını yasakladılar. Ne var ki, Vakhtangov bu grupla³ gizli gizli çalışmaya devam etti; grup kısa bir süre sonra Vakhtangov Stüdyosu haline geldi ve daha sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Üçüncü Stüdyosu olarak adlandırıldı; Vakhtangov'un ölümünden sonra da Vakhtangov Tiyatrosu adını aldı. Vakhtangov bu grupta özlemini duyduğu sanatsal özgürlüğe kavuştu.

Vakhtangov, 1914'te en iyi rolünü yarattı. Bu rol Birinci Stüdyo'daki sahneye uyarlamalardan biri olan Dickens'in *Yürekteki Cırcırböceği* adlı eserindeki Tackleton karakteriydi. Rolün organik gerçekliğini kaybetmeden, Vakhtangov keskin bir anlatımda ustalaştı; açık ve

³ Bu grubun adı Mansurovskaya Stüdyosu idi.

kesin olarak karakterin içsel özünü dışsal bir biçim içinde açığa çıkardı. 1915'te, Vakhtangov Birinci Stüdyo'daki ikinci çalışması olan, H. Berger'in *Tuğan* adlı oyununu sahneledi. Her iki yönetmenlik çalışması da Moskova Sanat Tiyatrosu'nun gelenekleriyle örtüşüyordu. Vakhtangov bu noktada Stanislavski'den daha fazla doğalcılığa yöneldi. Stanislavski *Tuğan*'da bazı değişiklikler yaptığında, Vakhtangov onu çok fazla teatral olmakla ve bizzat kendi ilkelerine ihanet etmekle suçlamıştı. Bununla birlikte, daha sonraki çalışmalarında ifade edeceği şeylere dair gelişkin olmayan ipuçları vardı.

1918'de Ibsen'in *Rosmersholm*'unu sahnelerken, Vakhtangov kostümler, dekorlar ve makyajın yardımı olmaksızın, tam bir "yeniden canlandırma" talebinde bulundu. Vakhtangov karakterlerin inandığı şeye oyuncuların da inanması gerektiğini ısrarla vurguluyordu. Bu erken döneminde Vakhtangov henüz oyuncuların kendilerinde karakterin bakış açısını geliştirmesi gerektiğine inanıyordu. Vakhtangov oyuncu ve karakter arasındaki herhangi bir ayrımın ortadan kaldırılması gerektiğini ve oyuncunun karakter hakkında düşünmemesi gerektiğini, yalnızca *karaktermiş gibi* düşünmesi gerektiğini söylüyordu. Bazı eleştirmenler Vakhtangov'u —o sıralarda özellikle Almanya'da popüler olan— ekspresyonizmin çok fazla etkisi altında kalmakla suçladı. 1911-1918 yıllarının Vakhtangov'u Stanislavski'nin fikirlerini uç noktaya taşıyordu.

Vakhtangov bir uçtan diğerine geçti ve şu sloganı benimsedi: "Karakteri değil, kendi bakış açınızla gördüğünüz şekliyle karakteri oynayın." Fakat oyuncunun karakterle özdeşleşmesiyle ilgili düşüncelerini gözden geçirmeye başlayan Stanislavski, karakterle bütünleşmenin oyuncunun tümüyle karakteri onaylaması anlamına gelmediğini ileri sürüyordu. Karakterin zihniyetinin, niyet ve duygularının değerlendirilmesi gerektiğini, fakat oyuncunun karakter-

le aynı zihniyete sahip olması gerekmediğini söylüyordu. Oyuncu karakterin özünü anlamalıdır, fakat gerektiğinde ona karşı eleştirel olmalıdır. Karakterin özü eylemlerin mantığı vasıtasıyla açığa çıkarılmalıdır. Oyuncu için aynı anda hem karakter haline gelmek hem de onu onaylamamak veya onu suçlamak mümkündür diyor-du Stanislavski.

Kısa bir süre sonra Vakhtangov şunu iddia etmeye başladı: "Tiyat-roda tiyatro olmalıdır." *Vakhtangov oyuncunun kendi kişisel deneyimlerini kullanmasına özel bir önem veriyordu.* Yaşayan bir karakter yaratmanın daha iyi yolları olduğunu söylüyordu. Vakhtangov oyuncunun kendine ait coşkularının seyirciye ulaşma-dıkça değeri olmadığını, oyuncunun gözyaşlarının seyirciyi etkile-memesi durumunda sanattan bahsedilemeyeceğini belirtiyordu. Vakhtangov Stanislavski'nin öğretilerini takip ederek, oyuncuyu etkileyecek en güçlü araçları araştırdı; ki bu araçlar sırası geldiğin-de seyirciyi etkileyeceklerdi. Vakhtangov sahne üzerinde tesadüfi davranışlara —hiçbir şey ifade etmeyen tesadüfi ayrıntılara— izin vermeyi reddediyordu. Sezgisel, mantıklı bir çözüm mantıklı ve bilinçli bir çalışmanın sonucudur. Bilinçaltının, oyuncunun ona bilinçli bir biçimde gönderdiği gıdayı alabilmesi durumunda işle-yeceğini söylüyordu. Stanislavski o dönemde "bilinç yoluyla bilin-çaltına ulaşmanın araçlarını" aradığı bir süreçteydi.

Vakhtangov'un kendi çocukluğu mutsuz geçtiği için, başlangıçta kendi oğluyla daha fazla ilgilenmeyi planlıyordu. Fakat karısı ve çocuğu onu nadiren görebiliyordu. Vakhtangov gün boyunca prova yapıyor, geceleri gösteriye çıkıyor ve gösteri sonraları oyuncular-la Sistem üzerine çalışıyordu. Şöhreti artıyordu; o ise kendini Stanislavski'nin amaçlarını gerçekleştirmeye adanmıştı. Tiyatronun kalbi olacak bir stüdyoyu düşünüyordu. Ve sürekli olarak yeni yete-nekler yetiştirecek bir okulun hayalini kuruyordu. Oyuncuları ve

yönetmenleri eğitmeyi amaçlıyordu. Dönemin ruhunu temsil edecek epik oyunlara hasretti.

Vakhtangov 1920'de, Stüdyo'sunda Çehov'un *Düğün* adlı oyununu sahneledi. Başlangıçta oyuncularından sadece oyundaki koşullar içinde hakikiliği yakalamalarını talep etti. Fakat oyunu 1921'de tekrar sahnelendiğinde, oyuncuların aşırı dışsal kişilendirme yapmalarına izin verdi. Simgelere dönüşen abartılı karakterler artık Vakhtangov'un tüm prodüksiyonlarının karakteristiği haline gelmişti. Vakhtangov *Düğün*'de, küçük burjuva dünyasını hicvetti ve Çehov'un bu yaşamı mahkûm edişini yansıttı.

Fakat Üçüncü Stüdyo'nun yeni tiyatrosunun 1921 Kasım'ındaki açılışında sergilediği Maeterlinck'in *Aziz Antuan'ın Mucizesi* adlı oyununun yeni versiyonuyla,⁴ Vakhtangov kendi teatral biçimini ilan etti. Dışsal olarak son derece abartılı, içsel olarak daima canlı. Gösterinin kesinliği ve ritmi en yüksek sanatsal seviyedeydi. Paradoks çarpıcıydı: Komedi artık trajik bir fars haline gelmişti. Yalnızca aziz ve bakire canlıydı; ölümler arasında dolaşıyorlardı; ölümlerin otomatik hareketleri aniden tuhaf pozlar vererek kesintiye uğratılıyordu. Vakhtangov Belçika burjuvazisinin aşırılıklarını keskin bir şekilde hicvetmek vasıtasıyla, oyuncuları karakter-sembol haline soktu. İçsel yaşamın kontrolsüz olarak ifade edilmesine izin vermedi; her hareket, her jest, her entonasyon eksiksiz bir şekilde çalışılmış olmalıydı. Oyuncuların açık ve kesin biçimlere ulaşmaları sağlanmıştı. Vakhtangov her düşüncenin kendine ait bir ifade biçimini talep ettiğini ve her yapının düşünce ve biçiminin biricik olduğunu söylüyordu. Vakhtangov biçime en baştan karar vermezdi; biçim oyunun özünün keşfedilmesi vasıtasıyla gelişirdi. *Aziz Antuan'ın Mucizesi* çok büyük bir ilgi gördü. Vakhtangov artık tiyatroyu yeni

⁴ Vakhtangov oyunun ilk versiyonunu 1918 yılında sahnelemişti.

doruklara taşıyacak ilerici bir yönetmen olarak görülüyordu.

Vakhtangov Strindberg'in *XIV. Erik* adlı eserini Birinci Stüdyo'da sahneledi. Bu oyun üzerine çalışırken Stanislavski'nin içsel tekniğin dışsal bir biçimle iç içe geçmesiyle ilgili ilkelerinin izinden gittiğini vurgulamıştı. Vakhtangov sözcüklerin, söz öbeklerinin, vokalin, düşüncelerin, jestlerin, ritmin ve plastik hareketlerin önemini vurgulayan kişinin Stanislavski olduğunu söylemişti; Birinci Stüdyo hakiki içsel deneyimler için ifade yüklü teatral biçimler arıyordu. *XIV. Erik* 1921'de sahnelendi ve hem büyük bir hayranlıkla hem de eleştirilerle karşılandı; sıcak tartışmaların kışkırtıcısı oldu.

XIV. Erik'in biçimi, eskiden yapılanlardan öylesine farklıydı ki Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ve Birinci Stüdyo'da bir devrim olarak kabul edildi. Vakhtangov oyuna dair yorumunu her bir jest, duruş ve sahnede seyirciye yansıttı. Kostümler stilizeydi; makyaj acı çeken masklar izlenimini uyandırıyor. Stanislavski bunu onayladı; bu biçim tam anlamıyla haklılaştırıldı ve oyuncular sahne üzerinde yaşadılar. Vakhtangov çok net olarak tiyatrodaki yeni doruklara ulaşmıştı.

Vakhtangov *XIV. Erik* üzerine çalışırken, Stanislavski Gogol'ün *Müşettiş*'ini sahneliyordu. Büyük oyuncu Mihael Çehov her iki oyunda da başrolü oynadı. Vakhtangov, Çehov'a Stanislavski'nin taleplerini gerçekleştirmesinde yardımcı oldu ve her iki yönetmenin çalışmasında da Çehov'un elde ettiği sonuçlar göz kamaştırıcıydı. Mihael Çehov'un, Gogol'ün oyunundaki Khlestakov'u groteskliğiyle büyülüyordu. Vakhtangov çok sevinçliydi; Stanislavski'nin de doğalcılığın sınırlarını aşmaya çalıştığını görmüştü. Stanislavski Vakhtangov'un Mihael Çehov ile başardığı şeyden öylesine etkilenmişti ki oynayacağı Salieri rolünde Vakhtangov'la birlikte çalışmak istedi. Bu eşsiz bir birleşimdi —oyuncu Stanislavski, yönetmen Vakhtangov.

Oyuncuları İbranice konuşan Habima Stüdyosu Polonya'nın Bialistok kasabasından Moskova'ya geldiğinde, bu topluluğun üyeleri Stanislavski'den kendilerine rehberlik etmesini istemişlerdi. Stanislavski ile yapılan birkaç konuşma grubun liderleri üzerinde öylesine büyük bir etki yarattı ki yeniden seyirci karşısına çıkabilmek için çalışmaları gerektiğine karar verdiler. Sonuçta yalnızca birkaçı orada kaldı; çoğu hayal kırıklığı içinde gruptan ayrıldı. Stanislavski kendisinin en iyi müridi olan Vakhtangov'a, Habima oyuncularına Sistem'i öğretmesini önerdi. 1922'nin başında, orijinali Rus S. Anski tarafından yazılan, *Dibbuk*' adlı prodüksiyonu sahneye koydu. Bu oyunu Habima oyuncularına Stanislavski önermişti ve oyunu şair Bialik uyarladı ve İbraniceye çevirdi.

Vakhtangov, *Dibbuk*'ta, oyuncuların Stanislavski'nin içsel hakikat ilkelerini unutmalarına izin vermeden onları grotesk bir üsluba yönlendirdi. Vakhtangov, groteskin oyunun derin içeriğini canlı bir biçimde ifade eden üslup olduğunu söylüyordu. Onun amacı insan duygularının ve yazgısının, efsane ve batıl inançların ürünü olan insanlık dışı yasalarla, insan ruhunu etkileyen korku âlemiyle çatışmasını yansıtmaktı.

Vakhtangov gece yarılarında kadar süren provaları sadece, Moskova'nın soğuk ve açlık içindeki devrim ve iç savaş günlerinde elde edilmesi zor olan bikarbonatı yutmak için yarıda keserdi. Bikarbonat kanser ağrısını bir süreliğine yatıştırıyordu. Vakhtangov çalışmalara üzerinde montu, yanı başında su kaynatıcısıyla devam ediyordu. Habima dekor ve kostümler için fon bulamayınca, Vakhtangov bazı kişileri tiyatroya davet etti, onları eğlendirdi, onlara oyundan sahneler izletti ve onlardan yardım talep etti; ertesi gün Habima yeterli parayı bulacaktı. Bazı zamanlar Vakhtangov'a bakakalır,

* *Dibbuk*: İbrani folklorunda, yaşayan bir insanın vücuduna girip ona sahip olan ölü birinin ruhu. – yhn

onun şaşmaz bir sanatsal sezgisellikle oyunculara yaşamlarını tapınaklarda geçiren insanların nasıl davrandıklarını, nasıl yemek yediklerini, uyuduklarını, konuştuklarını gösterişini seyredirdim. Vakhtangov her bir karakter için farklı bir teatral ritim bulmuştu. İbranice anlamayan seyircinin bile entonasyonları anlayabilmesini istiyordu. "Yaşamın lüzumsuz taklidini aklınızdan çıkarın" diyor-du. "Tiyatronun kendi gerçekliği, kendi hakikati vardır. Bu hakikat sahne üzerinde imgelemin ve teatral araçların yardımıyla ifade edilebilen deneyimlerin ve coşkuların hakikiliğinde yatar. Her şey tiyatronun renkli araçlarıyla seyirciye sunulmalıdır." Her hareket en anlatımcı biçimde sunuluyordu ve oyunun tüm sembolleri açık hale getirilmişti. Vakhtangov derin düşüncenin ve deneyimin bir biçim çeşitliliği içinde güçlü bir imgelemlerle birleştirilmesine dayalı bir tiyatroya hayat vermiştir.

Dibbuk 31 Ocak 1922'de sahnelendi. Tiyatro eleştirmenleri övgüler yağdırdılar: "Her jest, her entonasyon, her adım, duruş ve oyunculuk ayrıntısı; öylesine teknik mükemmelliğe kavuşturulmuş ki insan bundan daha iyisini hayal bile edemiyor..." "Her hareket mükemmeldi, olağanüstü mutlak..." "Kelimenin kesin, katıksız ve özgürleşmiş anlamında bir tiyatro izledik."

Vakhtangov, *Dibbuk*'u sahnelerken, ölümcül bir biçimde hastalanmıştı ve ağrıları günbegün artıyordu. Aynı dönemde Birinci Stüdyo'da yönetmenlik yapıyor ve *Tuğan*'da oynuyordu; bunun yanı sıra kendine ait Üçüncü Stüdyo'yu yönetiyordu. 1920 ilkbaharında, Vakhtangov Schiller'in *Turandot*'u ile ilgilenmeye başladı; daha sonra Carlo Gozzi'nin özgün versiyonunu tercih etti. Vakhtangov *Turandot*'ta seyircinin kendisini sanki bir şöleneymiş gibi hissetmesini istiyordu. Vakhtangov şöyle diyordu: "Şölen yoksa gösteri de yok. Eğer tatil havası yoksa, eğer seyirciyi alıp uzaklara götüren bir şey yoksa çalışmamız anlamsızdır. Hadi gençliğimiz, kahkaha-

larımız ve doğaçlamalarımızla onları alıp uzaklara götürelim." Oyuncular sanki doğaçlanıyormuşçasına, kesin olarak kendiliğindenliği yakalayınca kadar, her bir sözcüğün, jestin ve entonasyonun üzerine çalıştılar.

Turandot'un provaları boyunca, oyuncular buluş yapmak için birbirleriyle yarışlıyordu. Eşarp bir sakal haline geliyordu; abajur imparatorun şapkası oluyordu; ekmek sepetleri, kaşıklar ve daha bir sürü şey teatral kostümlerin parçası haline gelmişti. Bir daktilo ve modern bavullar kullanılıyordu. Vakhtangov buluşların en iyilerini seçti ve neticede *Turandot*'ta istediği doğal tatil havasını elde etti. Eşsiz Vakhtangov sahneyi çok güzel bir hafiflikle donattı. Ortaya çıkan şey, yanlış bir teatrallik ya da bir yönetmenin kaprisi değildi. Vakhtangov içsel deneyimlerin hakikiliğini talep etti ve oyuncularını canlı, renkli ve içsel olarak dolu bir *tiyatroya* yönlendirdi.

Turandot'un provaları, Vakhtangov'un rol aldığı oyun bittiğinde, gece 23.00'da başlıyordu ve sabahın sekizine kadar sürüyordu. O zamanlar oyuncu kadrosunda olmamama rağmen, bir tek provayı bile kaçırmadım. Vakhtangov'un kendini tiyatroya adanması, onun bitmek tükenmek bilmeyen yaratıcı enerjisi beni etkilemişti. Vakhtangov'un disiplin talebi öylesine katıydı ki oyuncular ondan hakikaten korkuyorlardı. Vakhtangov'un geldiğini Stüdyo'da oluşan ani sessizlikten anlıyorduk. Vakhtangov övgüleriyle oyuncuları gururlandırdığı gibi, acımasız eleştirileriyle onları ağlatıyordu da. Vakhtangov'un parlak, ironik mizah anlayışı, keskin zekâsı, sanatsal sezgileri, sınırsız enerjisi ve hepsinden öte bayağılığa olan nefreti, takdir ve saygı uyandırıyor. O güvenilen ve saygı duyulan liderdi.

Ölümcül biçimde hastalanınca, Vakhtangov oyuncularından sevinç ve bulaşıcı neşe talep etti. "Oyuncular sahnede olmaktan sevinç duymalıdır. Bu olmadan, tiyatro meslekten olmayan kişilerin hoş-

ça vakit geçirmek için yaptığı şeye dönüşür.” Onun inancı buydu. Arada sırada yan tarafını tutuyor ve biraz bikarbonat yutuyordu; ağrısı hafifler hafiflemez oyunculara çevik bir şekilde oynamayı göstermek için sahneye çıkıyordu. Vakhtangov acele ediyordu; uzun süre yaşayamayacağını biliyordu. Onun provalarını asla unutmayacağım: Hiçbir zaman tatmin olmayan Vakhtangov, uzun geceler boyunca uğraşıp başardığı şeyi bazen bir saniye içinde iptal edebiliyordu; sürekli olarak hakikati ve güçlü etkiyi arıyordu ve her bir provayı yeniyi bulmaya adanıyordu.

Şubat 1922’de, Vakhtangov zatürre hastalığına yakalandı. Üçüncü Stüdyo’da *Turandot*’un ışıklandırması üzerine çalışırken 40 derece ateşliydi. Sabah saat 4:00’da, genç oyuncular bitip tükendiğinde, Vakhtangov oyunun akışının alınmasını istedi. Sanki bu akışın başyapıtını son kez görme şansı olduğunu biliyordu. Akış sonrasında, herkes evine gittiğinde, hareket edemeyecek kadar yorgun olan Vakhtangov, ofisinde birkaç saatliğine uzandı.

27 Şubat 1922’de, kostümlü bir genel prova düzenlendi —Vakhtangov *Turandot*’un bu ilk sergilenişini Stanislavski’nin izlemesi için talep etmişti. Vakhtangov’un öğretmenleri ve öğrencileri oradaydı: Stanislavski, Nemiroviç-Dançenko, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ve Stüdyo’ların oyuncular, Habima Stüdyo grubu. Vakhtangov’un kendisi ise evde ölüyordu.

İlk perde arasında Stanislavski Vakhtangov’a telefon etti ve ikinci arada Stanislavski bir atlı kızak kiralayarak Vakhtangov’un evine gitti. Stanislavski’nin dönüşüne kadar performans devam etmedi.

Vakhtangov “oyunculardan gerçeğe sadık bir biçimde yaşamalarını, gerçekten ağlamalarını ve gülmelerini istemiştin. Onlara inandın mı?” diye sordu Stanislavski’ye.

"Başarın hayranlık uyandırıcı" diye cevap verdi Stanislavski. Stanislavski tiyatroya geri döndü ve *Turandot* devam etti. Gösterinin bitiminde Stanislavski oyunculara, "Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 23 yıllık tarihinde, bunun gibi bir zafer az bulunur. Bazı tiyatroların uzun bir süredir aradıkları şeyi siz buldunuz" dedi.

Bir sonraki akşam, 28 Şubat'ta, *Turandot* sahnelenmeye başlandı. Bir tiyatro eleştirmeni şöyle yazıyordu: "Sahne doğalcılığını fethetmiş olan *Turandot*. tüm teatralliliğiyle hakiki içsel yaşamla, ağzına kadar ruhla dolu."

Vakhtangov'un uğruna çalıştığı sanata verdiği isim, "fantastik" veya "teatral" gerçekçilikti. Bir karakterin içsel deneyimlerini yaşayan oyuncunun onları yaratıcı bir imgelem ile somutlaştırması gerektiğine inanıyordu. Stanislavski'nin bize öğrettiği şey buydu, diyor-du Vakhtangov ve ustasından şu alıntıyı yapıyordu: "Sahnedeki hakikat gerçek hayatta olan biten şeyler değil, olabilecek olan şeylerdir." Vakhtangov içsel yaşamı inşa etme araçlarının öğrenilmesi gerektiğine ve çağdaş yaşamın dayattığı biçim ve anlatımın imgelem desteğiyle yaratılması gerektiğine inanıyordu.

Vakhtangov biçimsizliğe tahammül edemiyordu. Üzerinde çalışılan her oyun için, en kesin, en zengin, içsel açıdan en dolu ve ifade yüklü olan dışsal biçimi arıyordu. Vakhtangov gereksiz şeyleri elemek ve en yaratıcı araçlarla yeni biçimler oluşturmak için uğraşıyordu. Onun amacı yaratıcı heykeltıraşvari biçimle içsel hakikatin bir sentezini yapmaktı. "İçsel öz, onu kontrol eden biçim zayıfsa yok olur" diyordu Vakhtangov. "Araştırmayı asla bırakmayın ve içsel özü sarmalayan biçimi aklınızdan hiç çıkarmayın." Mizah, kaygısız bir gülüş, trajedi, derin düşünceler –tüm nüanslar onun oyunculuk ve sahneleme anlayışında sanatsal bir bütünün içinde birleşmişti. Vakhtangov seyircilerini prodüksiyonlarındaki düşünce derinliğiyle etkilemiştir.

Şunun not edilmesi gerekir ki, kısa süren yaratıcı yaşamı boyunca Vakhtangov, cüretkâr prodüksiyonları ile ateşli tartışmaları kışkırtan ünlü deneyci Vsevolod Meyerhold'un (1874-1940) çalışmalarıyla çok yakından ilgiliydi.⁵ Bu parlak yönetmen kendi devrimini gerçekleştirmek için Moskova Sanat Tiyatrosu'nu terk etmişti. Meyerhold'un tutkusu sansasyonel yeni sahne yasaları keşfetmekti. O asla kendisini tekrar etmedi. Seyircinin oyunun atmosferinde kendisini kaybetmesini isteyen Stanislavski'nin aksine, Meyerhold seyircinin bir tiyatroda olduğunu asla unutmamasını istiyordu. Vakhtangov, Meyerhold'un, kendi yöntemiyle, Stanislavski'ninkiyle aynı amaca yönelik uğraş verdiğini düşünüyordu: Bu amaç gereksiz olan her şeyin atılması demekti. Meyerhold'un sıra dışı imgelemi ve biçim duygusu Vakhtangov'u etkilemişti. Vakhtangov günlüğüne şunları yazmıştı: "Onun her prodüksiyonu yeni bir tiyatrodur. Gösterilerinin her biri tamamıyla yeni bir teatral yönelime sahip olabilir." Bununla birlikte, Vakhtangov Meyerhold'un genelde sırf eskiyi yıkmak arzusuyla hareket ettiğini, sık sık oyunun özüyle pek de alakası olmayan bir biçimi dayattığını düşünüyordu. Ayrıca, Meyerhold'un en büyük handikabının oyuncularla yürüttüğü çalışmada ortaya çıktığını, çünkü her zaman hakiki deneyimin sahiciliğini elde edemediğini düşünüyordu. Meyerhold'un kendisi de bir oyuncuydu, ama buna rağmen, bir oyuncunun organik doğasını bilmiyordu. Meyerhold oyuncuya muhteşem bir dışsal kalıp verebiliyordu, ama ona rolün içsel yaşamını oluşturmada pek yardım edemiyordu. Meyerhold gereksiz olan şeyleri elemesine rağmen, Vakhtangov onun tiyatrosunun ölü ve coşkudan yoksun olduğunu düşünüyordu.

Vakhtangov yarattığı tüm şeylere kendi ayırt edici damgasını vuran büyük ve cesaretli bir sanatçıydı. Stanislavski 40 yıldan fazla bir

⁵ Meyerhold'un "biyomekanik" teorisi Amerikalı psikolog William James'in öğretilerine dayanıyordu.

süre, oyuncu ve yönetmenlerin sorunlarına çözümler geliştirmeye çalıştı ve gerçek öneme sahip bir tiyatroyu inşa etti; oysa ki Vakhtangov'un yaratıcı yaşamı son derecede verimli geçen beş yılı kapsıyordu. Fakat onun başarısı, Stanislavski'nin öğretilerinin hayati değerini anlamasının bir ürünüdür.

Bu iki büyük sanatçı arasında asla bir kopuş gerçekleşmemiştir. Her ikisi de içeriğin hakikiliği, anlamın hakikiliği için uğraştı ve her ikisi de canlı bir teatral biçimin hayalini kurdu. Vakhtangov Stanislavski'nin başlattığı biçim arayışını sürdürdü. Stanislavski kendi keşifleri karşısında hayrete kapıldı ve yaşamını oyunculuğun içsel tekniği ile ilgili mucizevi yasaları geliştirmeye ve formüle etmeye adanmıştı. Stanislavski ve Vakhtangov arasında bir kopuş olduğunu düşünenler Stanislavski'yi anlamamış olanlardır. Vakhtangov tutkuyla Stanislavski'nin safında çarpışmıştır. Stanislavski sonsuz deneylere ve öteki keşiflere yol gösteren bilimsel bir teori keşfetti. Vakhtangov inançlı bir biçimde işaretleri takip etti ve Stanislavski'nin Sistemi'nin ilerlemesine katkıda bulundu. Onun Sistem'den yaptığı çıkarsamalar, tiyatroya oyunculukla ilgili müthiş teknikler kazandırdı. Vakhtangov'un prodüksiyonları deneysel olmasına rağmen, çalışmaları Moskova Sanat Tiyatrosu'nun tarihinde önemli bir kilometre taşıdır ve dünya tiyatrosu üzerinde derin bir etkiye sahiptir.

Vakhtangov Stanislavski'ye şöyle yazmıştı: "29 Mart 1919... Seni tanıma fırsatını bana verdiği için hayata teşekkür ediyorum... Senden daha üstün nitelikte birisini tanımadım... Sanatta senin sözünü ettiğin ve öğrettiğin hakikati sevdim... Bir keresinde, 'Moskova Sanat Tiyatrosu benim Rusya'ya vatandaşlık görevim' demiştin... Her sanatçının sembolü senin yukarıda söylediklerinde gizli. Ben senin mütevazı öğrencinim... Çalışmalarımı sana göstermeye değmeyecek kadar değersiz buluyorum..."

Stanislavski Vakhtangov'a verdiği bir fotoğrafında şunları yazmıştı: "Sevgili dostum, aziz müridim, yetenekli meslektaşım, tek mirasçım, aradığım ilk cevap veren kişi, sanatta yeni yöntemlere inanan kişi ve ilkelerimizi hayata geçirmek için gece gündüz çalışan kişi, okullar yaratan ve oyuncular yetiştiren akıllı öğretmen, birçok grubun ilham kaynağı, yetenekli yönetmen ve oyuncu, devrimci sanatın yeni ilkelerinin yaratıcısı, Rus tiyatrosunun gelecekteki lideri Vakhtangov'a." Stanislavski asla yağ çekmeyen birisi olarak bilinirdi. Ne düşünüyorsa onu söylerdi. Vakhtangov Stanislavski'nin müritlerinden biri değildi; o gerçek müritti.

Vakhtangov 29 Mayıs 1922'de, saat 21:55'te, 39 yaşında vefat etti. Ölüm haberi bir anda Moskova tiyatrolarına ulaştı ve tüm seyirciler saygıyla ayağa kalktılar.

KAYNAKÇA

- Abalkin, N.; *About Theater* (1981)
- Alpers, B.; *Theater of Mochalov and Shchepkin* (1979)
- Anastasiev, A.; *In the Contemporary Theater* (1961)
- Anastasiev, A., Boyardjef G., Obratzova L., Rudnitzki K. *Innovations in Soviet Theater* (1963)
- Belevzeva, N.; *Through the Eyes of an Actress* (1979)
- Blok, Vl.; *The System of Stanislavski and the Problems of Dramaturgy* (1963)
- Cherkassova, N.; *Side by Side with Cherkassov* (1978)
- Chuskin, N. (ed.); *The Moscow Art Theater* (1955)
- Durylin, S. N.; *Maria Nikolaevna Ermolova* (1953)
- Elros, Anatoly; *Profession of the Director* (1979)
- Erchov, P.; *Technology of an Actor's Art* (1959)
- Ershov, P. M.; (Oleg Efremov ve P. V. Simonov'un önsözleriyle) *Directing as Practical Psychology* (1972)
- Frolov, V.; *Fates of Dramaturgical Genres* (1979)
- Gey, N. K.; *The Art of the Word* (1967)
- Gorchakov, N. M.; *The Directorial Lessons of Vakhtangov* (1958)
- Gorckhakov, N. M.; *K. S. Stanislavski on the Director's Work with an Actor* (1958)
- Goyan, George; *Glikeria Fedotova* (1940)
- Grabar E., Durylin S. ve Markov P. (ed.); *Stanislavski's Theatrical Legacy* (1955)
- Gribov, Alexei; *Truth of the Character* (1979)
- Kalashnikov, Y. S.; *Theater Ethics of Stanislavski* (1960)
- Kalashnikov, Y. S.; *The Aesthetic Ideal of K. S. Stanislavski* (1965)
- Kalashnikov, Y. S.; *Traditions of Realism on Stage* (1964)
- Kersonski, H. (der.); *Actors Discuss Vakhtangov* (1940)

- Khalisev, V.; *Drama As a Phenomenon of Art* (1978)
- Khersonski, K. H.; *Vakhtangov* (1963)
- Knebel, M. O.; *The Word in an Actor's Art* (1964)
- Knebel, M. O.; *The Nemirovich Danchenko School of Directing* (1966)
- Kosintzev, Grigori; *William Shakespeare. Our Contemporary* (1966)
- Kristi, Grigori V.; *The Training of an Actor in the Stanislavski School of Acting* (1968)
- Markov, P.; *The Truth of The Theater* (1965)
- Markov, P. A.; *About Theater. Diary of a Drama Critic* (dört cilt, 1976)
- Merkel, Maya; *A Point of View* (1980)
- Mikhailova, Alla; *The Image of a Performance* (1978)
- Nemirovich-Danchenko, VI. Iv.; *Selected Letters* (1979)
- Poliakova, E.; *Stanislavski* (iki cilt, 1977)
- Popov, Alexei; *Recollections and Reflections about Theater* (1963)
- Prokofiev, Vladimir; *Discussions about Stanislavski* (1963)
- Rudnitztzi, K.; *Meyerhold* (1981)
- Rybakov, Y.; *G. A. Tovstonogov. Problems of Directing* (1977)
- Satz, Nataly; *Novellas of My Life* (1979)
- Shikmatov, L.; *From the Studio to Theater* (1970)
- Simonov, P. V.; *The Method of K. S. Stanislavski and the Physiology of Emotions* (1962)
- Smelianski, Anatoly; *Our Conversations* (1981)
- Smirnoff-Nestvistki, Y.; *The Key to the Character* (1970)
- Stanislavski, Konstantin; *Complete Works of Stanislavski* (1945-1961)
- Stanislavski, Konstantin; *My Life in Art* (1925-1928)
- Toporkov, V.; *Stanislavski at Rehearsal* (1950)
- Torovskaya, M.; *Babanova* (1981)
- Tovstonogov, G.; *Mirror of the Stage* (iki cilt, 1980)
- Vakhtangov, Eugen; *Materials and Articles* (1959)
- Venetzianova, M. A.; *The Mastership of an Actor* (1961)
- Vilenkin, V. Y. (ed); *Vassily Ivanovitch Kachalov* (1954)
- Vilenkin, V. Y.; *Ivan Moskvín on the Stage of the Moscow Art Theater* (1946)
- Vilenkin, V.; *Reminiscences and Comments* (1982)

- Vinogradskaya, I.; *The Life and Creativity of K. S Stanislavski: Annals* (iki cilt, 1971)
- Zakhava, B. V.; *Mastership of an Actor and Director* (1964; ikinci baskı, 1969)
- Zakhava, B. V.; *Reminiscences, Productions and Roles* (Makaleler, 1982)
- Zavadski, Yuri; *On the Art of The Theater* (1965)
- Alla Tarassova (Belgeler 1978)
- Essays on the History of the Drama of the 20th Century* (1979)
- History of Russian Dramatic Theater* (altı cilt, 1982)
- Shakespeare in the Soviet Union* (makaleler derlemesi, 1966)
- Soviet Film Actors* (makaleler derlemesi, 1968)
- Stanislavski's Directorial Volumes* (1980-1981)
- The History of Soviet Dramatic Theater* (altı cilt, 1966-1971)
- Theater* (SSCB. Kültür Bakanlığı ve Yazarlar Birliği aylık yayın organı; makaleler, 1963-1983)
- Theatrical Pages* (Makaleler, 1979)
- Museum of the Moscow Art Theater* (1958)

STANİSLAVSKİ'NİN TÜRKÇEYE ÇEVİRİLEN ESERLERİ:

- Bir Aktör Hazırlanıyor.* (çev: S. Taşer), Papirüs Yayınları: İstanbul, 1996
- Bir Karakter Yaratmak.* (çev: S. Taşer), Papirüs Yayınları: İstanbul, 1996
- Bir Rol Yaratmak.* (çev: Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul, 1999
- Reji Defteri / Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu.* (çev: Aziz Çalışlar), Mitos Boyut Yayınları: İstanbul, 1999
- Sanat Yaşamım.* (çev: S. Taşer), Can Yayınları: İstanbul, 1992.

durumlar (verili durumlar) 11, 32, 47, 56-57, 64-66, 74, 79, 83, 86, 94, 100-104, 106; ayrıca bkz. imgelem; "sihirli eğer"

Duse, Eleonora 42

duygu-düşünce alışverişi 32, 67-74

Düğün 125

E

eleştiri 50-51

Ensemble 40

Eršov, P. M. 53, 108

esin 29, 37, 42

etik 27-29

F

Fedotova, Glikerya 31, 42

film 50

fiziksel eylemler yöntemi 11, 12, 36, 38, 45-50, 78

G

Genet, Jean 32, 41

Goethe, Johann von 101

Gogol, Nikolai 126

Gorki, Maksim 41

Gozzi, Carlo 128

H

Habima Stüdyosu 127

hakikat 127-130; eylemlerin hakikiliği 32, 39, 58, 70-72, 88-89, 92-93, 98-99, 107, 114; coşkuların hakikiliği 64-65, 128

Hauptmann, Gerhart 122

I

Ibsen, Henrik 32, 123

Işıklandırma 41, 54, 116, 130

İ

iç diyalog 111-113

iç monolog 102, 112

"ifade yüklü hareket" 48, 104

"ikinci plan" 99, 104

imgelem 128-129; oyuncunun ilgelemi 55-61, 114; imgelem ve adaptasyon 70-72; yönetmenin imgelemi 115; imgelem ve doğaçlama 64; ayrıca bkz. "sihirli eğer"

imgeler 32, 60, 68, 95-96

J

James, William 132

K

kalabalık sahneler 69, 104

kamusal yalnızlık 60

karakter; karakterin analizi 79-83, 93-101

kasların gevşemesi 90

kesintisiz eylem çizgisi 85-87, 95-96, 110, 116

klişeler 32, 106

konsantrasyon 14, 60-63, 74, 78, 96-102

konuşma ve ses eğitimi 33, 39, 87, 89

kostümler 18, 91, 101, 118, 123, 126-127

L

Lanin'in Malikâne-i 122

Leonardo da Vinci 39

M

Maeterlinck, Maurice 125

Mansurovskaya Stüdyosu 122

Markov, P. 111

Meyerhold, Vsevolod 18, 102, 118, 132
monolog 48, 68, 102

Moskova Sanat Tiyatrosu 9, 17-20,
29-32, 109, 119-133

Müşettiş 126

müzikal komedi 103

N

Nemiroviç-Dançenko, Vladimir
Ivanoviç 17, 20, 31, 97, 99, 109,
112, 120, 122, 130

O

O'Neill, Eugene 32, 41

oyun yazarı 31, 33, 41, 47, 57, 85, 98

P

pantomim 49

Pavlov, Ivan Petroviç 10, 34, 45

Provalar 77, 82, 116

psiko-fiziksel süreç 34, 36, 46, 65, 72,
78, 82, 93, 96, 105, 113

Puşkin, Alexander 99

R

Ribot, Theodule-Armand 9, 75

Rosmersholm 123

S

Salvini, Tomasso 105

Schiller, Johann 41, 107, 128

Seçenov, I. M. 10, 45-46

ses efektleri 56

ses eğitimi ve konuşma 33, 39, 87, 89

sessizlik 48-51, 60, 68, 97, 112-113

seyirci 41-43, 60, 67-72, 120-122, 127, 130

sezgi 36-37, 72, 83, 95, 97-99, 101, 105

Shakespeare, William 32, 41, 107, 111

sihirli eğer 55-56, 64, 67-69

Simonov, P. V. 38, 135-136

sözel eylemler 98-111

Strindberg, August 126

Sulerzitski, Leopold Antonoviç 119-121

Ş

Şepkin, Mikhail 31, 101

Şiir 104-111

T

Talma, François 42

tempo ve ritim 32, 73-75

Tovstonogov, G. A. 49

Tuğan 123, 128

Turandot 30, 128-131

Ü

üstün amaç 32, 85-87, 95, 110

üstün-üstün-amaç 118

V

Vakhtangov Stüdyosu (Üçüncü
Stüdyo) 122

Vakhtangov Tiyatrosu 18, 122

Vakhtangov, Yevgeni Bogrationoviç
11, 18, 105, 119-134

Y

yalınlık 32, 39

yeniden canlandırma 48, 100, 123;
ayrıca bkz. karakter

yönetmen 40-41, 49, 83, 115-125, 134

Jürekteki Cırcırböceği 122

Z

Zaitsev, Boris (*Lanin'in Malikâneşi*)
122

Sonia Moore... Rusya'da yaşadığı dönemde Stanislavski'nin öğrencisi olma fırsatını yakalamış ve II. Dünya Savaşı sonrasında gittiği Amerika'da tüm ömrünü ustasının sistemini genç kuşaklara aktarmaya adanmış bir tiyatro kadını... Moore elinizdeki kitabı genç tiyatrocuların eğitime katkı sunmak amacıyla kaleme aldı. Kitap Stanislavski'nin oyunculuk kuramına aşina olmayanlara, onun önerdiği çeşitli teknikleri ve yaklaşımları belirli bir bütünlük ve sadelik içerisinde sunarak iyi bir başlangıç yapma olanağı sunacaktır.



Sonia Moore

Bununla beraber kitabı basit bir "özet" çalışması olarak görmemek gerekir. Sonia Moore'un, "fiziksel eylemler yöntemi" çevresinde geliştirdiği kendi Stanislavski yorumunun ustanın çalışmasına özgün bir katkı sunduğu aşikârdır. Bu kitabı okurken hem Stanislavski'nin oyunculuk kuramının temel kavramlarını öğrenecek, hem Sonia Moore'un yıllara yayılan eğitim çalışması sırasında oluşturduğu kendi yorumuna aşina olacak, ama hepsinden önemlisi kendi oyunculuk tekniklerinizi yaratmanın ipuçlarını elde edeceksiniz.

ISBN 975-6165-09-X



9 789756 16509X