T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUĞU VE TİYATRO OYUNCULUK TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI: BİR OYUNCULUK PERSPEKTİFİ

İzabella MUZURBAEVA

2501220255

Tez Danışmanı

Prof. Tufan KARABULUT

İSTANBUL – 2026

ÖZ

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUĞU VE TİYATRO OYUNCULUK TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI: BİR OYUNCULUK PERSPEKTİFİ

İzabella MUZURBAEVA

Araştırma, Stanislavski başta olmak üzere farklı oyunculuk tekniklerinden (Meyerhold, Çehov, Strasberg, Meisner, Adler, Moris) yola çıkarak kamera önü oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğunun özelliklerini, benzer ve farklı yönlerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Kamera önü oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğunda beden dili, ses kullanımı, duygu ifadesi, karakter analizi gibi temel oyunculuk becerileri yukarıda bahsedilen isimler doğrultusunda Umami, Sophie's Choice filmlerindeki sahneler üzerinden detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Bu tekniklerin her iki alandaki uygulanışı incelenecek, sahne enerjisiyle kamera önünde doğallığın nasıl birleştirilebileceği üzerine odaklanılacaktır. Tiyatro oyunculuğunun ifade biçimlerini analiz ederek, oyuncuların hem kameraya hem de canlı izleyiciye farklı tiyatro oyunlarında sahnelenmiş performansların ve kamera önünde gerçekleşmiş oyunculuk deneyimleri ele alınacaktır. Tezde ulaşılan örnekler ve yönergeler, oyunculara kamera önü oyunculuğu ve tiyatro oyunculuk tekniklerini bir araya getirerek her iki alandaki oyunculuk deneyimini paylaşmayı hedefler. Çalışma, kamera önü oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğu alanında çalışmalar yapan uygulayıcı ve teorisyenlere elde edilen deneyimi sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tiyatro, Stanislavski, Oyunculuk teknikleri, Kamera Önü Oyunculuğu

ABSTRACT

A COMPARISON OF ACTING TECHNIQUES FOR CAMERA AND THEATER: AN ACTOR'S PERSPECTIVE

İzabella MUZURBAEVA

This research aims to analyze the characteristics of on-camera and theatrical acting, examining their similarities and differences by drawing primarily from the work of Konstantin Stanislavski and other major acting practitioners, including Vsevolod Meyerhold, Michael Chekhov, Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, and Eric Morris. Core acting skills—such as body language, voice use, emotional expression, and character analysis—are examined in detail through selected scenes from Umami and Sophie's Choice, in light of these practitioners' methodologies.

The study explores how these techniques are applied in both fields, with particular attention to how stage energy can be integrated with the naturalism required for on-camera performance. By analyzing expressive modes specific to theatrical acting, the research considers performances created for live audiences as well as acting realized in front of the camera across various theatrical productions and screen works. The examples and guidelines derived from this thesis aim to enable actors to synthesize on-camera and theatrical techniques, offering practical insights that enrich performance in both domains. Ultimately, the study seeks to contribute its findings and experiential knowledge to practitioners and theorists working in the fields of theatrical and on-camera acting.

Keywords: Cinema**,** Theatre, Stanislavski, Acting techniques, On – camera acting.

ÖNSÖZ

Tez, oyunculuk tekniklerinin tiyatroda ve sinemada kullanımını inceleyerek, oyuncunun ekran ortamına geçişini ve bu ortamda güvenle çalışmasını kolaylaştırmayı amaçlayan bir deneyime varmayı amaçlar.

Çalışma, büyük ölçüde kişisel oyunculuk deneyimlerime, sinema alanına geçişte zorlanan tiyatro oyuncularına ilişkin gözlemlerime ve yönetmenlerle yapılan görüşmelere dayanmaktadır. Bu görüşmelerde özellikle sahneye özgü oyun üslubunun, kadraj içinde doğallık sorunları yaratabildiği vurgulanmıştır.

Çalışma, belirli yöntemlere ait ayrıntılı egzersiz dizilerini bilinçli olarak içermemektedir. Amaç tekniklerin belirli araçlarla kamera önü oyunda nasıl uygulanabileceğini ortaya koymaktır. Hareket noktası tiyatro yöntem ve pratikleridir. Devamında bunların sinemaya dönük gelişimi ve uyarlanması analiz edilmiştir.

Kuramsal dayanak, XX. yüzyılda oyunculuk sanatını sistemleştiren K. S. Stanislavski'nin sistemidir. Tamamlayıcı yönelimler olarak dünyaca kabul görmüş şu teknikler ele alınmaktadır: Mihail Çehov, Vsevolod Meyerhold, Sanford Meisner, Lee Strasberg, Adler, Eric Moris.

Sonuç olarak bu yaklaşımların Stanislavski yöntemini tamamladığı ve tiyatroda ile sinemada uygulanabilir olduğu sonucuna varılmaktadır.

Paylaşılan deneyimler, yaratıcı özgürlüğü ve kadraj içi davranışın doğruluğunu artırmak amacıyla oyunculuk eğitiminde ve çekim sürecine hazırlıkta kullanılabileceği gibi, bireysel düzey ve mesleki hedeflere bağlı olarak öncelikli tekniklerin bilinçli seçimine de hizmet eder.

İstanbul Üniversitesi'ndeki eğitim sürecim boyunca desteği, yapıcı eleştirileri ve çalışmama kattığı yeni bakış açılarıyla yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Tufan Karabulut'a teşekkür ederim. Oyunculuk kariyerimde ve akademik gelişimimde emeği bulunan tüm hocalarıma, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaştıkları için minnettarım.

Özellikle tüm çalışma sürecinde verdikleri destekleri için ve ayrıca çeviri konusundaki yardımları için Hatice Görgeç'e, Gökçen Tongut'a, Hüseyin Aksoy'a ayrı bir teşekkür ederim.

Son olarak, çalışmamın her aşamasında verdikleri destek ve anlayış için aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İzabella MUZURBAEVA

İSTANBUL, 2026

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **iv**

GÖRSEL LİSTESİ ..... **vii**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

OYUNCULUĞUNUN TEORİK TEMELLERİ

1.1. Stanislavski Sistemi ve Gelişimi **3**

1.1.2. Sistemin Kavramı Ve Amacı **12**

1.1.3. Oyuncunun Karakter Üzerine Çalışması **13**

1.1.4. Karakter Yaratma Perspektifi **18**

1.1.5. Tiyatroda Ahlak **20**

1.1.6. Rol Üzerine Hayal Kurma **22**

1.1.7. Dışsal Karakteristik Üzerinde Çalışma **26**

1.1.8. Stanislavski Sisteminde Psikofizik **28**

2.1. MICHAEL CHEKHOV **31**

3.1. VSEVOLOD MEYERHOLD **34**

4.1. LEE STRASBERG **40**

5.1. STELLA ADLER **42**

6.1. SANFORD MEISNER **44**

7.1. ERIC MORRIS **46**

7.1.1. Oyunculukta Engeller ve Psikolojik Blokajlar 47

7.1.2. İmgeleme Dayalı Çalışma ve Duyusal Uyarım 48

7.1.3. Kamera Oyunculuğu ve Çağdaş Performans Bağlamı 49

İKİNCİ BÖLÜM

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK

2.1. Sinemanın Ortaya Çıkışı 52

2.2. MICHAEL CAINE 57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ: TİYATRO VE SİNEMA

3.1. TİYATRO VE SİNEMA 63

3.2. KENDİ DENEYİMİM 85
SONUÇ 95
KAYNAKÇA 97

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: İlk film Lumiere Kardeşler'in 1895. "Arrival of a Train at La Ciotat……58

Görsel 2: Stanislavski provada 1930 ("Sevil Berber" oyunu)……..……...60

Görsel 3: Lumiere Kardeşler 1895……..…… 61

Görsel 4: Michael Caine ve Cristian Bale "The Dark Knight" filmi…….64

Görsel 5: Michael Caine "Sleuth" filminde 1972……..……..70

Görsel 6: Meyerhold "The Magnanimous Cuckold" oyunu 1922..……..71

Görsel 7: Meisner tekniğiyle çalışan Diane Keaton'un "Play It Again, Sam" filminden bir sahnesi (1972)……..…….73

Görsel 8: Al Pacino "The Godfather" filminde (1972)……..76

Görsel 9: Vsevolod Meyerhold, oyunculukta hareketin yalnızca dramatik bir gereklilik değil, aynı zamanda ritmik ve görsel bir yapı olduğunu vurgular…….……79

Görsel 10: Jack Nikolson "The Shining" filminde Eric Moris metodundan hareketle çalıştığı öfke duygusunun yansıması……..……...80

Görsel 11: Meryl Strip "İnto The Woods" filminde……...……..82

GİRİŞ

Tiyatro ve sinema, oyunculuk sanatının iki temel ifade alanı olarak, tarihsel, estetik ve teknik bakımdan birbirinden farklı üretim koşullarına sahiptir. Bu farklılıklar, oyuncunun bedeni, sesi, duygusal sürekliliği ve karakter inşası üzerinde belirleyici etkiler yaratır. Tiyatro, canlı performansın gerektirdiği süreklilik, mekânsal genişlik ve seyirciyle doğrudan ilişki üzerinden şekillenirken sinema, kamera kadrajı, montaj, tekrar edilebilirlik ve mikro düzeyde davranışlar üzerine kurulu bir anlatım dili sunar. Oyuncunun da her iki alanda da etkin ve ikna edici bir performans ortaya koyabilmesi, yalnızca teknik farkları bilmesiyle değil, bu farkları bilinçli biçimde dönüştürebilmesiyle mümkündür. Tiyatro oyunculuğunda performans, kronolojik bir akış içinde ve çoğunlukla kesintisiz olarak gerçekleşir. Oyuncu, karakterin dramatik yolculuğunu baştan sona deneyimler; duygusal yükselme ve değişimleri canlı seyirciyle eşzamanlı olarak yaşar. Sahne üzerinde bedenin genliği, sesin projeksiyonu ve jestlerin belirginliği ön plana çıkar. Sinema oyunculuğunda ise anlatı çoğu zaman parçalıdır. Sahneler dramatik sıraya göre değil, teknik gerekliliklere bağlı olarak çekilir. Bu durum, oyuncunun karakterin duygusal sürekliliğini zihinsel olarak korumasını, minimal ifadelerle yoğun anlamlar yaratmasını ve kameranın yakınlığına uygun bir doğallık geliştirmesini zorunlu kılar. Dolayısıyla aynı oyunculuk ilkeleri, farklı araçlar ve yoğunluklarla yeniden yapılandırılmak durumundadır.

Günümüzde tiyatro ve sinema arasındaki sınırların giderek şeffaf hâle gelmesi, oyunculardan her iki alanda da yetkinlik beklenmesine yol açmaktadır. Tiyatro kökenli oyuncuların sinema ve dizi sektörüne yönelmesi ya da kamera önü deneyimi olan oyuncuların sahneye geçiş yapması, oyunculuk eğitiminde ve pratiğinde yeni sorunları beraberinde getirmektedir. Temel sorun, tiyatro oyunculuğunda geliştirilen ifade biçimlerinin kamera önünde yapaylığa düşmeden nasıl dönüştürülebileceği ve sinema oyunculuğunda öne çıkan doğallık ilkesinin sahnede dramatik etkiyi zayıflatmadan nasıl korunabileceğidir.

Bu çalışmanın amacı, tiyatro oyunculuğu ile kamera önü oyunculuğunu karşılaştırmalı olarak incelemek; her iki alanda kullanılan temel oyunculuk

tekniklerini, benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden analiz etmektir. Araştırma, Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk sistemi başta olmak üzere, Mihail Çehov, Meyerhold, Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler ve Eric Morris gibi önemli kuramcıların yaklaşımlarını kuramsal bir çerçeve olarak ele almaktadır. Bu tekniklerin tiyatro ve sinema bağlamında nasıl işlediği, oyuncunun beden, ses, duygu ve dikkat kullanımı üzerinden değerlendirilmektedir.

Çalışma kapsamında, seçilmiş film sahneleri ve tiyatro performansları üzerinden örnek analizler yapılmakta, sahne enerjisi ile kamera önündeki doğallık arasındaki ilişkinin nasıl kurulabileceği tartışılmaktadır. Ayrıca oyuncunun hazırlık süreci, rol analizi, psikofizik bütünlük ve performans sürekliliği gibi başlıklar, her iki mecra açısından karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Bu yönüyle tez, yalnızca kuramsal bir inceleme sunmayı değil, aynı zamanda oyuncular için uygulanabilir bir perspektif geliştirmeyi hedeflemektedir.

Araştırma, tiyatro ve sinema oyunculuğunu birbirine karşıt alanlar olarak değil, ortak bir oyunculuk bilgisinin farklı koşullardaki yansımaları olarak ele alır. Oyuncunun, her iki mecrada da kendi yaratıcı özünü koruyarak çalışabilmesine olanak tanıyacak bütüncül bir oyunculuk yaklaşımının gerekliliğini vurgular. Tez, oyunculuk eğitimi alan öğrenciler, profesyonel oyuncular, eğitmenler ve sahne-sinema alanında çalışan uygulayıcılarla kuramsal ve pratik deneyimleri paylaşmayı amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM
OYUNCULUĞUNUN TEORİK TEMELLERİ

1.1. Stanislavski Sistemi ve Gelişimi

Dünya tiyatrosunda birçok sanatçının yaratıcı çalışmalarında, oyunculuk sanatının faydacı ve zanaatkarlık yöntemlerinden sıyrılıp, günlük algının ötesinde, bilinçaltında, gerçek insan davranışının temelini bulmak için attığı adımlara giden yolu açar. Amaç; beden, duygu ve düşünceler arasında tam bir birlik sağlayarak sanat aracılığıyla değişme ve kendini geliştirme imkanına kavuşmaktır.

Stanislavski Sistemi, modern oyunculuk kuramları içerisinde oyunculuk ediminin psiko-fiziksel temellerini sistematik biçimde ele alan ilk ve en kapsamlı yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Stanislavski'nin geliştirdiği yöntem, oyunculuğu salt taklide dayalı bir temsil pratiği olmaktan çıkararak, insan davranışının bilinç, bilinçaltı, duygu, irade ve fiziksel eylem arasındaki bütünlüklü ilişkisi üzerinden tanımlamaktadır (Stanislavski, 2025).

Her oyuncu için bireysel yaratıcılık yöntemleri ne kadar farklı olursa olsun, yaratıcı sürecin zorunlu koşulları ve yasalarının bulunması gerektiği fikri tiyatro sanatındaki ve sahne pedagojisindeki arayışların paradigması haline gelir.

K. S. Stanislavski, tiyatro tarihinde yalnızca oyuncu ve yönetmen olarak değil, oyuncu eğitiminde bütüncül bir sistemin yaratıcısı olarak anılır. O dönemin Rus sahnesine, aşırı derecede tiyatral denilebilir. Genelde oyuncular hazır klişeler kullanır, içsel çalışmayı mekanik bir duygu taklidiyle değiştirir. Stanislavski, birçok oyuncunun yüzeysel oynamasından memnun değildir. Çünkü oyun, çoğu zaman dışsal etkilere ve kalıplara dayanır. Stanislavski oyunculuk sanatına daha derin bir yaklaşım sergileyerek psikolojiyi, fizyolojiyi ve rol üzerinde çalışma yöntemlerini incelemeye başlar. Kendi deneyimlerini sistematik hale getirmeye ve oyuncu eğitimine yönelik bir yöntem geliştirmeye başlar. Onun temel amacı, oyuncunun sahnede doğal bir şekilde yaşamasını, karakterinin duygularını gerçek hayatta olduğu gibi hissetmesini ve deneyimlemesini sağlamaktır. Bunun için oyuncunun kendisi

üzerinde çalışması ve rol üzerinde çalışma gibi bir dizi alıştırma ve ilke önerir (Филатов 2008).

Stanislavski, doğrudan bir bilim insanı olmamakla birlikte, özellikle I. M. Seçenov ve Théodule Ribot gibi isimlerin çalışmalarını yakından takip etmiş; insan davranışının refleksler, alışkanlıklar ve duygusal süreçler üzerinden açıklanabileceğini öne süren bu yaklaşımları oyunculuk alanına uyarlamıştır (Moore, 2006). Seçenov'un, insan davranışını fizyolojik reflekslerle ilişkilendiren yaklaşımı, Stanislavski'nin oyunculukta "İçsel dürtülerin dışsal eylemlerle açığa çıkması" fikrini destekleyen önemli bir teorik zemin sunmuştur.

Stanislavski Sistemi'nin temel amacı, oyuncunun sahnede **gerçeklik** duygusu yaratabilmesini sağlamaktır. Burada kastedilen gerçeklik, gündelik yaşamın yüzeysel taklidi anlamındaki doğalcılık değil karakterin içsel mantığının, duygusal sürekliliğinin ve eylemsel gerekçelerinin sahnede ikna edici biçimde kurulmasıdır. Stanislavski, yalnızca kendini oynayan ve bu durumu doğallık olarak adlandıran oyuncuları sert biçimde eleştirir ve bunu amatörlükle eşdeğer görür (Stanislavski, 2025: 161).

Bu bağlamda "Sistem", oyuncunun öz denetim**,** bedensel farkındalık ve refleksivite geliştirmesini zorunlu kılar. Özellikle kas gevşetme çalışmaları, psiko-tekniğin işleyebilmesi için ön koşul olarak değerlendirilir. Stanislavski'ye göre, bedendeki kronik gerginlikler, yaratıcı sürecin dışa yansımasını engeller ve oyuncunun hem fiziksel hem de zihinsel enerjisini tüketir. (Stanislavski, 2025: 121).

Oyunculuk sürecinin analizinde Stanislavski, dramatik metni birimler ve görevler üzerinden çözümlemeyi önerir. Bu yöntem, oyuncunun metni soyut bir bütün olarak değil, somut eylemler dizisi olarak kavramasını sağlar. Her birimin kendi içinde bir amacı (görev) vardır ve bu görevler, oyunun üstün amacına doğru kesintisiz bir eylem hattı oluşturur (Stanislavski, 2025: 364).

Stanislavski Sistemi'nin olgunluk döneminde geliştirdiği "Fiziksel eylemler yöntemi"**,** duyguların doğrudan çağrılmasına karşı temkinli bir yaklaşım sergiler. Bu

yönteme göre, "Coşkular doğrudan kontrol edilemez ancak doğru gerekçelendirilmiş fiziksel eylemler aracılığıyla dolaylı biçimde ortaya çıkabilir" (Simonov, akt. Moore, 2006, s. 38). Bu yaklaşım, oyunculuğu içsel deneyim ile dışsal eylem arasında kopmaz bir ilişki içinde tanımlar.

Stanislavski'nin yöntemi, yalnızca tiyatro alanını değil özellikle 20. yüzyılda gelişen sinema oyunculuğu kuramlarını da derinden etkilemiştir. Sistem, daha sonra ortaya çıkan Meisner, Strasberg ve Morris gibi yaklaşımlar için hem teorik bir kaynak hem de eleştirel bir referans noktası oluşturmuştur.

Vladimir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko ile Stanislavski, 1898 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nu (MHT) kurar. Tiyatro, yeni yaklaşımların araştırılması için bir deney alanına dönüşür. Oyuncunun sahnede yaşanan duygunun gerçeğine ulaşmasını sağlayan psikolojik, fiziksel ve yaratıcı yöntemleri kapsayan sistem giderek biçimlenir.

Stanislavski sisteminin temel ilkesi **yaşam gerçeğidir.** Tiyatroda her eylemin mantıklı, tutarlı, gerçekçi ve içsel bir gerekçeye sahip olması gerektiğini öğretir. Tortsov'un[1] belirttiği gibi, **iki tür gerçeklik** vardır. İlki, gerçek bir olgu düzleminde kendiliğinden ortaya çıkan gerçeklik ve inanç duygusudur. Buna, Malo-Letkova'nın cüzdanını aradıkları sırada Tortsov'un ilk kez izlemesi örnek verilebilir. Çünkü bu durumda her şey doğal, kendiliğinden ve gerçekten yaşanır (Stanislavski, 2025: 52).

İkinci tür gerçeklik ise aynı ölçüde güçlü olmakla birlikte hayal gücüne ve sanatsal kurguya dayanan **tiyatral gerçeklik ve inanç duygusudur**. İkinci gerçeklik türünü sahnede yaratabilmek için, Tortsov'un ifadesiyle, hayali yaşam düzleminizde bir "Manivelayı kaldırmanız" gerekir. Yani, gerçek hayatta yaptıklarınıza benzeyen fakat kurgu içinde anlamlı bir yapı oluşturacak belirli koşullar hazırlanır (Stanislavski, 2025: 160).

Gerçek ve sahnedeki gerçek, ilki gerçek bir olgu düzleminde kendiliğinden yaratılan gerçeklik ve inanç duygusudur. İkincisi de aynı ölçüde gerçekliğe sahip olup hayal gücüne ve sanatsal kurguya dayalı teatral doğrululuk ve inanç

[1] "Torstov" Stanislavski'nin takma adıdır.

duygusudur. Gündelik hayatta gerçeklik dediğimiz kavram, gerçekten var olan ve bir kişinin gerçekten bildiği kavramlardır. Halbuki sahnede gerçeklik dediğiniz kavram, gerçekten var olmayan fakat var olması mümkün olan kavramdır (Stanislavski, 2025: 161).

Stanislavski sahnedeki gerçekliğin özünün oyuncunun kendi içindeki inanca bağlı olduğunu söyler. Oyuncu, önce, gerçekliğe güvenmediği ve tüm eylemleri zincir gibi kendine oturtmadığı sürece ne partnerine ne de seyircisine inandırıcı gelebilir. Gerçeklik ile inanç arasında ayrılmaz bir bağ vardır, biri eksildiğinde diğeri de yok olur. Bu iki unsur birleşmediğinde rolün yaşanması ya da yaratıcılığın açığa çıkması mümkün değildir. Sahnede olup biten her şey, hem oyuncuya hem de meslektaşlarına hem de izleyicilere gerçek görünmek zorundadır.

Oyuncunun sahnede hissettiği duygularla gerçek hayattaki duygular arasında bir benzerlik olduğunu vurgular. Oyuncunun sahnede geçirdiği her an, içsel bir doğruluk hissiyle, yaptığı eylemlerin gerçekçiliğine duyduğu bir inançla örülmelidir. Çünkü tiyatro sanatında esas olan, rolün iç dünyasına "insan ruhunun o görünmeyen kıvrımlarına" duyulan inançtır. Çevreyi oluşturan sahne unsurlarının maddesel gerçekliği değil, duygulara zemin oluşturma gücü önemlidir. Dekor, kostüm, ışık yalnızca bir fon görevi görür; asıl gerçeklik, oyuncunun kendi iç deneyiminde kurulur (Stanislavski, 2025: 160-161).

Gerçek hayatın tüm ayrıntıları, yoğunluğu ve çeşitliliğiyle sahneye taşınamaz. Oyuncunun yararlandığı şey, gerçeğin birebir karşılığı değil, yaratıcı hayal gücünün süzgecinden geçmiş, sahneye uygun düşen bir karşılığıdır**.** Tiyatro sanatı, tam da bu noktada kendi özgün gerçekliğini yaratır. Gerçeklik, sahneye ancak yeniden yorumlanmış, düzenlenmiş, seçilmiş ve oyuncunun iç dünyasında yoğrulmuş hâliyle geçebilir. Oyuncunun görevi de yaratıcı hayal gücünü kullanarak bu izdüşümü seyircinin inanabileceği bir gerçeklik katmanına dönüştürmektir.

Bu noktada tiyatroda sözünü ettiğimiz gerçekliğin teatral gerçeklik olduğunu belirtir. Oyuncunun yaratıcı süreçte ihtiyaç duyduğu gerçeklik türü budur. Bu nedenle çalışma süreci, hem oyunun hayalî koşullarından hem de gerçeğe dayalı yanlarından beslenmelidir. Gerçeklik duygusu tatmin edilene, içsel inanç yerleşene

kadar bu koşulların defalarca yaşanması gerekir. Bu süreci "Rolü temellerine oturtmak" olarak adlandırır (Stanislavski, 2025: 158-161).

Stanislavski'nin bu fikri basit bir cümleyle açıklanır:

"Gerçeklik duygusu, içinde gerçek olmayanı da taşır. İkisinin de gerekli olduğu unutulmamalıdır, yalnız oranları değişir" Her insanda bu oranların farklı olduğundan söz eder: Kimi insanın dünyasında gerçeklik ağır basarken kiminde hayal gücü daha geniş bir yer kaplar; bazen bu iki unsur eşit de olabilir. Önemli olan, tiyatroda gerçekliğe yalnızca inanabildiğimiz ölçüde ihtiyaç duyduğumuz gerçeğidir.

Oyuncunun her hareketinde gerçeklik duygusunun bulunması gerekir. Çünkü oyuncu kendi eylemine inanmadıkça, seyirci de ona inanamaz. Fiziksel hedefler, sadece onlara içtenlikle bağlanıldığında anlam kazanır" (Stanislavski, 2025: 150).

Aktör, kendini inceleme sürecinin sandığından çok daha önemli olduğunu bilmelidir. Bu sürecin neredeyse kendiliğinden, gün boyunca durmadan işleyen bir alışkanlık hâline gelmesi gerektiğini vurgular. Yani yaptığımız her hareketi, attığımız her adımı, içimizdeki bir ses sürekli kontrol ediyormuş gibi olmalıdır. 'Bir aktör hazırlanıyor' adlı kitabında, gerçekten, cüzdan bulmaya çalıştıkları an herkes sahici bir telaş içindedir, arayışın doğal bir akışı vardır. Tortsov (Stanislavski) Oyuncuları izler, sahneyi oynamasını istediğinde, ikinci deneme bambaşka bir şeye dönüşür. İç eylemleri bulanıklaşır, dış eylemleri abartıya kaçar; duyguları yapaydır, hisleri sahiciliğini yitirir. Sanki içindeki o aklı başında eleştirmen bir anda susmuş, yerine aceleci ve baskıcı bir ses geçmiştir. Tiatral gerçekçilik ve inanç duygusu yoktur. Bir aktör için normal şartlar altında nasıl ilerleyeceğimi bilmesi önemlidir. Bir eylem üstesinden gelemeyeceğiniz kadar büyük bir eylemse parçalarına ayırtılması gerektiğini gösterir. Bir ayrıntı, yaptıkları işin doğruluğuna inandırmaya yeterli gelmiyorsa o ayrıntıya tatmin edecek kadar büyük bir eylem alanı oluşturana kadar yeni ayrıntılar eklenmelidir. Her küçük eylemi ayrıntılı bir şekilde gerçekleştirerek hepsini büyük bir eylemde bir araya gelmesi gerektiğini anlatır (Stanislavski, 2025: 159).

Sistem, yapay gerçekliğiyle imge ve tutkuların betimlenmesine yardımcı olurken, tiyatronun aradığı gerçeklik duygusu, imgeleri yaratarak gerçek duyguların harekete geçmesini sağlar. Burada iki sanat anlayışı arasındaki ayrım, görünmek ile olmak arasındaki fark kadar belirgindir (Stanislavski, 2025: 192).

Sistem, sahnede mutlak gerçekliğe ulaşmayı hedefler ve gerçek bir içsel inanç arayışındadır, oysa çoğu oyuncu, gerçeğe benzeyen bir görünümün peşinden gider kendini, izleyicinin ona duyduğu güvenin sınırlarıyla sınırlama eğilimindedir.

Genelde oyuncular şu yolu izlerler: sistemin sunduğu tarzda teknikleri uygulayarak sahne üzerinde bir gerçeklik görüntüsü yaratmaya çalışırlar. Oysa sistemin işaret ettiği şey, görüntü değil, kaynağın kendisidir yani duygunun gerçekten doğduğu yerdir.

Sahnede yaptıklarınızın gerçekliği söz konusu olduğunda organik inancıyla tamamen sarılarak, hareketi ve doğruluğu gözden kaçırmadan, fiziksel doğamızı ikna ederek çok ayrıntılar irdelememiz gerektiğini söyler (Stanislavski, 2025: 193).

Stanislavski, rolü oluştururken aynı fiziksel eylemleri tekrar tekrar çalışmanın gerekli olduğunu söyler. Bu tekrarlar, insan vücudunun yaşantısı denilen doğal ve kesintisiz bir eylem akışı yaratır. Fiziksel eylemler mekanik değil, içten gelen bir inançla yapılmaya başladığında oyuncu fark etmeden rolün içsel (ruhsal) yanını da oluşturmaya başlar. Çünkü beden ve ruh birbirinden ayrılamaz; doğru fiziksel eylemler doğru duyguları doğurur. Yanlış fiziksel alışkanlıklar ise gerçekliği engeller. Rolün fiziksel gövdesi bilinçli teknikle kurulunca, karakterin iç dünyası da kendiliğinden ortaya çıkar.

“Aktörler de tıpkı gezginler gibi hedeflerine ulaşmak için birçok farklı yol bulurlar. Kimi aktörler, rollerini gerçekten de fiziksel anlamda tecrübe eder. Kimileri, rollerinin dış biçimini sergiler, kimileri basmakalıp hilelere başvurarak sanattan adeta bir ürünü satıyormuş gibi icra eder, kimileri rollerini edebi ve yavan bir anlatımla sunar ve kimileri de rollerinden istifade ederek kendilerini hayranlarına göstermeye çabalar. (Stanislavski, 2025: 182).

“Eylemlerden daha da önemli olan, eylemlerin gerçekliği ve eylemlere beslediğimiz inançtır. Bu durumun nedeni, gerçeklik ve inanca sahip olduğumuz zaman duyguyu ve tecrübeyi elde etmemizdir” (Stanislavski, 2025: 182).

Stanislavski, beden ve ruhun birbirinden ayrılamayacağını, her gerçek fiziksel eylemin içinde bir duygu kaynağı bulunduğunu söyler. Bu yüzden bir rol, hem fiziksel hem de içsel düzlemde aynı anda gelişir; iki düzlem ortak bir hedefe yöneldikçe birbirini güçlendirir. Duyguyu bu yoldan, yani fiziksel eylemler aracılığıyla doğal biçimde ortaya çıkarırsanız yapaylıktan ve aşırı zorlamadan uzak, sezgisel ve tam bir sonuç elde edilir.

Hayattan sahneye her şeyin olduğu gibi taşınmaması için seçim gereklidir. Bu seçimi kolaylaştıran ikinci ilke; üstün amaç (*sverhzadaça*).

Bu, tek başına fikir değil, bu fikrin neden sahnede hayat bulduğudur. Yani oyuncunun, yaratıcılığıyla yeni ve canlı olan bir şey için mücadeleye katılma arzusudur. Üstün amaç öğretisi, yalnızca oyuncudan sanatsal yaratıcılıkta fikri derinlik talep etmekle kalmaz, aynı zamanda onun fikirsel ve ideolojik olarak aktif olmasını da gerektirir. Üstün amacı hatırlayan oyuncu, rolün çizgisini kurarken, teknik yöntemleri ve ifade araçlarını seçerken hata yapmaz.

“Bir oyundaki her bir küçük hedefin bütünleşerek akışı ve aktörün tüm yaratıcı düşünceleri, duygular ve eylemleri, olay örgüsünün üstün hedefini gerçekleştirmeye yönelik olmalıdır” (Stanislavski, 2025: 327).

Bir hedef kimi zaman bilinçaltımızda oluşur ve aktör, bilgisi ya da iradesi dışındaki bu hedefi sahnede bilinçsizce gerçekleştirebilir.

Üstün hedef hem oyunun temel hedefinin gerçeklestirilmesine yönelik hem de insani olduğu takdirde hem aktörlere hem de oyuna hayat veren bir ana atardamardan farksız bir işlev görecektir.

“Doğal olarak edebi eser ne kadar büyükse üstün hedefinin çekim gücü de o kadar büyük olacaktir” (Stanislavski, 2025: 328).

Stanislavski'nin kendi deneyimlerine göre, bir rolün üstün hedefi için doğru ismi seçmek yaratıcı sürecin en kritik aşamalarından biridir. Çünkü yanlış adlandırılmış bir hedef, tüm oyunun tonunu, atmosferini ve oyuncunun sahnedeki yönünü değiştirebilir (Stanislavski, 2025: 328).

Buna en belirgin örneklerden biri, Stanislavski'nin *Hastalık Hastası* (Le Malade Imaginaire) üzerinde çalışırken yaşadıklarıdır. Provaların ilk döneminde üstün hedefi "Keşke hasta olsaydım" olarak belirlediklerinde oyunun doğası fark edilir biçimde ağırlaşmış, komedinin neşesi kaybolmuş ve eser neredeyse trajik bir tona bürünür.

Fakat Stanislavski, deneyiminin ona gösterdiği yanlışı fark ederek temayı şu şekilde değiştirir:

"Herkesin beni hasta sanmasını istiyorum."

Bu değişiklikle birlikte oyunun komik yapısı hemen açığa çıkar. Molière'in asıl iletisi — sahte doktorların Argan gibi saf insanları nasıl aldattığı — doğal biçimde görünür olur. Böylece eser hem ritmini hem de mizahını yeniden kazanır. Stanislavski için bu, üstün hedefin doğru seçilmesinin ne kadar belirleyici olduğuna dair güçlü bir kanıttır.

Stanislavski'nin deneyimlerine göre, bir oyunun ana temasını çoğu zaman ancak sahne üzerine çalışmaya başladıktan sonra gerçekten kavranabilir. Kimi zaman oyuncuların farkındalığı, kimi zaman yönetmenin sezgisi, kimi zaman da izleyicinin tepkileri oyunun anlamını yeniden şekillendirir (Stanislavski 2025: 329).

Bu nedenle Stanislavski, üstün hedefin ve ona bağlı süregiden eylem çizgisinin (kesintisiz eylem hattının) oyuncular için vazgeçilmez olduğunu söyler. Çünkü bu çizgi, oyundaki tüm küçük hedefleri ve eylemleri ortak bir merkeze bağlar, rolün bütünlüğünü sağlar (Stanislavski, 2025: 330).

Stanislavski'nin kendi deneyimlerinden çıkardığı sonuç şudur: Doğru üstün hedef ve sağlam bir süregiden eylem çizgisi, oyuna adeta canlılık veren bir ana

damar gibidir. Oyunu bütünleştirir, oyuncuya yön verir ve yaratıcı süreci organik hale getirir.

"Sahnede bulunmanızın her anı, yaşanan duygunun gerçeğine ve gerçekleştirilen eylemlerin gerçeğine olan inançla temellendirilmelidir" (Stanislavski, 2017: 264).

Üstün amaca yönelik çaba sürekli, kesintisiz olmalı ve tüm oyun boyunca devam etmelidir. Akıldan, ilginç bir yaratıcı düşünceden gelen bilinçli üstün amaç vazgeçilmezdir (Stanislavski, 2017: 423).

Bir oyuncunun rolün ruhunu hissedebilmesi için iç güçlerini devreye sokması gerektiğini söyler ve bunu ısrarla vurgular. Sisteme göre hiçbir aktör, yeni bir rolü tek bir duygu patlamasıyla, bir anda kavrayamaz. Bu durum çok nadir ve istisnai bir haldir.

Bu yüzden sistem, metnin defalarca okunmasını zorunlu kılar. Çünkü ilk okumada oyuncunun zihninde oluşan izlenim genellikle yüzeyseldir. Stanislavski'ye göre, oyuncu yazarın geçtiği aşamaları takip etmediği sürece metnin derin anlamına ulaşamaz. Eğer metnin ilk okuması zihinsel ya da duygusal bir etki yaratmamışsa, sistemin önerdiği şey şudur: Oyuncu, sabırla çalışarak metnin anlamına kendi gücüyle nüfuz etmek zorundadır (Stanislavski, 2025: 305).

Sistem, oyuncunun rolü anlamaya başlama sürecini şöyle açıklar: Önce zihin çalışır, metnin mantığını kavrar; ardından duygular hafifçe uyanır, belli belirsiz arzular ortaya çıkar. Fakat oyuncu henüz temel hedefi bulmadığı için eylemleri dağınık olur. Düşünceler, istekler ve duygular bir görünüp bir kaybolur. Stanislavski, bu aşamadaki iç çizgiyi çizsek parçalı ve bozuk bir şekil ortaya çıkacağını söyler. Sisteme göre yaratıcı çalışma, ancak oyuncu rolün temel hedefini fark ettiğinde başlar. O zaman iç çizgi bütünlük kazanır ve kesintisiz bir hâle gelir.

Stanislavski, sahneye çıktığında oyuncunun bu iç çizgiyi asla kaybetmemesi gerektiğini öğretir. Çünkü sistem der ki: İç çizgide bir kopma olursa, oyuncu sahnede olup biteni anlayamaz, içinde arzu ve duygu kalmaz (Stanislavski, 2025: 307).

Hem rol hem de oyuncu, varlığını bu çizgi sayesinde sürdürür. Oyuna hayat veren, hareket kazandıran da bu çizgidir. Bu nedenle sistem, rolün başlangıcından sonuna kadar hiç kesintiye uğramayan bir iç çizgiye sahip olması gerektiğini söyler.

Bilinçaltına doğrudan değil, dolaylı yoldan etki etmeye dayanır (Stanislavski, 2025: 21).

1.2. Sistemin Kavramı Ve Amacı

"Onun için sanat, yalnızca hayatı sahnede yansıtmak değil, aynı zamanda insanları eğitmenin ve birleştirmenin bir yoluydu" (Антарова, 2023: 2).

Stanislavski Sistemi, katı kurallar dizisi değil, oyuncunun önerilen koşullar (*given circumstances*) içinde organik olarak var olma yeteneğini geliştirmeyi amaçlayan esnek bir yöntemdir. Stanislavski, defalarca sistemin bir yaratıcı duruma giden yol olduğunu, bir dogma olmadığını vurgulamıştır. Amacı, oyuncuya sahnede duygu gerçeği ile yaşamayı, içten ve bilinçli şekilde hareket etmeyi, duyguları mekanik olarak tekrar etmemeyi öğretmektir. Sistemin temel ilkesi şu formülle ifade edilebilir: "İçten dışa" duygu, oynanmamalı; içsel eylemin ve önerilen koşullara olan inancın bir sonucu olarak doğmalıdır. Böylece oyuncu, rolün dünyasına daldığında, seyircinin gerçek olarak algıladığı otantik bir duygusal varoluşa ulaşır.

Stanislavski Sistemi, modern oyunculuk kuramları içerisinde oyunculuk ediminin psiko-fiziksel temellerini sistematik biçimde ele alan ilk ve en kapsamlı yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Stanislavski'nin geliştirdiği bu yöntem, oyunculuğu salt taklide dayalı bir temsil pratiği olmaktan çıkararak, insan davranışının bilinç, bilinçaltı, duygu, irade ve fiziksel eylem arasındaki bütünlüklü ilişkisi üzerinden tanımlamaktadır (Stanislavski, 2025).

Oyunculuk sürecinin analizinde Stanislavski, dramatik metni birimler ve görevler üzerinden çözümlemeyi önerir. Bu yöntem, oyuncunun metni soyut bir bütün olarak değil, somut eylemler dizisi olarak kavramasını sağlar. Her birimin

kendi içinde bir amacı (görev) vardır ve bu görevler, oyunun üstün amacına doğru kesintisiz bir eylem hattı oluşturur (Stanislavski, 2025: 312).

Stanislavski Sistemi'nin olgunluk döneminde geliştirdiği "Fiziksel eylemler yöntemi", duyguların doğrudan çağrılmasına karşı temkinli bir yaklaşım sergiler. Bu yönteme göre, "Coşkular doğrudan kontrol edilemez ancak doğru gerekçelendirilmiş fiziksel eylemler aracılığıyla dolaylı biçimde ortaya çıkabilir. (Simonov, akt. Moore, 2006, s. 38). Bu yaklaşım, oyunculuğu içsel deneyim ile dışsal eylem arasında kopmaz bir ilişki içinde tanımlar.

1.3. Oyuncunun Karakter Üzerine Çalışması

Bilindiği üzere, K. S. Stanislavski'ye göre, oyuncu rolü üzerinde sahne dışındaki (prova dışı) çalışmaya, sahne imgesini yaratmak için gerekli toplam emek ve zamanın en az yüzde doksanını harcamalıdır. Ne yazık ki bu, günümüz gerçekliğiyle pek örtüşmemektedir. Çoğu oyuncu, ağırlıklı olarak provalarda çalışmayı tercih eder. Bazıları bunu, tembelliklerinden veya yönetmenin sürekli teşviki olmadan çalışamamalarından yapar. Diğerleri ise evde rol çalışmasının tam olarak neyi kapsadığını bilmedikleri için böyle davranır.

Pek çok oyuncu, evde rol üzerinde çalışmanın, rol metnini farklı şekillerde tekrar tekrar söyleyerek uygun duygular, tonlamalar ve jestler bulmak olduğunu düşünür. Onların evdeki çalışması, her sahneyi, sanki sahnede partnerleriyle çevriliymiş gibi tek başına oynamaktan ibarettir. Bu "Yöntem"den başka hiçbir şey çıkmaz, sadece kalıplar doğar. Evde ezberlenmiş kelimeler, tonlamalar ve jestler, provalarda gerçek yaratıcı sürecin başlaması, içten duygunun ortaya çıkması ve sahnede partnerlerle canlı iletişim kurulması önünde aşılmaz bir engel haline gelir. Başka bir deyişle, rol üzerinde çalışmaya başlamak için oyuncu, neden bu rolde, bu oyunda yer alacağını kendine açık ve net biçimde yanıtlamalıdır. Yani kendi oyunculuk üst amacını belirlemelidir (Захава, 2008: 183).

Oyuncunun zihinsel, fiziksel, ruhsal, coşkusal, tüm yetilerini, geliştirmesine yardım ederek, seyircileri güldürecek, ağlatacak, unutulmaz coşkularla harekete

getirecek güce eriştirilmesi doğrultusunda, rollerini, insanoğlunun karakterlerin olanca boyutlarıyla doldurulmasına olanak vermek (Stanislavski, 2002: 12).

"Dışsal biçim olmadan imgenizin ne içsel kişiliği, ne de ruhu seyirciye ulaşır. Dışsal kişilendirme açıklar, gösterir, bu nedenle de rölünüzün içsel yapısını seyircinize aktarır." (Stanislavski, 2002: 13).

Ruhsal biçim doğru bir şekilde belirlendiğinde ve bu biçim role uygun imgeler ve ifade araçlarıyla işlendiğinde, karakterin dışsal özellikleri kendiliğinden ortaya çıkmaya başlar. Yürüyüş biçimi, bedendeki gerginlik, başın öne doğru uzanışı, ellerin ve parmakların hareketi gibi ayrıntılar, karakterin bütünsel varoluşunun doğal bir sonucu olarak şekillenir. Bu durum, dışsal kişilendirmenin yalnızca sezgisel bir süreç olmadığını gösterir, aynı zamanda teknik ve bilinçli çalışmalarla da gelişir. İlk bakışta mekanik ya da yüzeysel görünen dışsal araçlar bile, doğru ve anlamlı bir biçimde kullanıldığında karakteri canlandıran güçlü unsurlara dönüşebilir.

Her oyuncu, kendi sezgisine ve hem kendisi hem de başkaları üzerindeki gözlemlerine dayanarak dışsal kişilendirme sürecini geliştirebilir. Bu süreç, oyuncunun kendi yaşam deneyimlerinden, başkalarının yaşamlarından, resimlerden, tiyatro oyunlarından, filmlerden, edebi metinlerden ya da basit bir olaydan yola çıkarak başlatılabilir. Ancak dışsal kişilendirme üzerine yapılan bu araştırma sürecinde, oyuncunun kendi içsel benliğini kaybetmemesi ve doğru şekillendirilmesi temel bir koşuldur (Stanislavski, 2002: 18).

Genelde oyuncular role uzun süre hazırlanma ihtiyacı duymazlar. Çünkü bu rolleri kendi kişisel yapılarına uyarlamak onlara daha kolay gelir. Karakteri kendilerinden bir parça gibi sahneye taşırlar.

"İnsanın belli bir role ilişkin coşkuları kendi içinde arayıp bulması ve o rolü kendi içinde arayıp bulması ve o rolü kendi coşkularına daha çok uydurmak için değiştirmesi birbirinden çok ayrı şeylerdir" (Stanislavski, 2002: 18).

Kendi kişiliğinden yol alarak mümkün oldukça karakter yaratımında kendinden uzaklaşıp tümüyle değişik bir rolü kişilendirme anlamına gelir ve tamamen kendi olduğunda farklı rol yaratmaktır. Böyle bir role hazırlanma tiyatroda

ve sinemada seni tanımayacağı kadar bir karakter oluşturmanın ve bir oyuncunun başarılı olduğunun göstergesidir.

Genelde kişilendirme, oyuncunun bireysel benliğinin arkasına saklandığı bir maske gibidir. Ancak bu maske, oyuncuyu gizlemekten çok korur. Oyuncu, bu koruyucu alanın içinde ruhunun en derin, en saklı yanlarını bile özgürce ortaya koyabilir. İşte kişilendirmenin en önemli yönlerinden biri de tam olarak budur.

Böyle yaklaşım sağlayan oyunculara "Karakter oyuncuları" denir.

Kişilendirme, tam manasıyla bir karakter dönüşümüne eşlik ettiğinde gerçek gücüne ulaşır. Sahnede bir oyuncudan beklenen şey, yalnızca kendini göstermesi değil, bir imge yaratmasıdır (Stanislavski, 2002: 43).

İnsanlar çoğu zaman doğanın kendilerine verdiği bedeni nasıl doğru kullanacaklarını bilmezler. Aynı şekilde, bu bedeni geliştirmeyi ya da sağlıklı bir biçimde korumayı da pek öğrenmezler. Gevşek kaslar, yanlış duruşlar, çökmüş göğüsler günlük hayatta sıkça karşılaştığımız durumlardır. Bunların hepsi, fiziksel yapımızı yeterince eğitmediğimizi ve çoğu zaman yanlış kullandığımızı gösterir. Vücudun bazı bölümlerindeki küçük çıkıntılar, hafif eğrilikler, çarpık bacaklar ya da düşük omuzlar günlük yaşamda büyük bir sorun yaratmayabilir. Ancak sahneye çıkıldığında durum değişir. Günlük hayatta fark edilmeyen pek çok küçük fiziksel eksiklik, sahnede hemen göze çarpar. Eğer oyuncunun amacı fiziksel kusurları olan bir karakteri canlandırmaksa, bunu bilinçli ve ölçülü bir şekilde yapabilmelidir. Dahası, bu kusurlar oyuncuyu kısıtlamamalı tam tersine, yarattığı etkiye katkı sağlayacak bir rahatlıkla hareket etmesine imkân tanımalıdır. Bunun için oyuncunun sağlıklı, iyi işleyen bir bedene ve bedenini yüksek düzeyde kontrol edebilme becerisine sahip olması gerekir (Stanislavski, 2002: 43).

Bedensel hareketlerde ve eylemlerde iradeyi kullanma becerisi geliştikçe, oyuncu rolünü daha rahat yaşayabilir. Aynı zamanda sezginin ve ilhamın gücüne kendini anında ve bütünüyle bırakmayı da öğrenir. Her rolde zorlayıcı anlar vardır; bu anlarda, akrobatik çalışmalar ve fiziksel eğitim, oyuncuya önemli ölçüde destek sağlar.

Diğer derslerle karşılaştırıldığında, sahne hareketi ve dans gibi derslerin doğrudan sahneye yönelik etkisi sınırlı gibi görünebilir. Ancak tıpkı jimnastik, dans, eskrim gibi temel amacı oyuncuyu daha önemli çalışmalara hazırlamaktır. Fiziksel gelişimde dansın rolü son derece büyüktür. Dans, yalnızca bedeni dik tutmayı sağlamaz; hareketleri geliştirir, genişletir ve onlara netlik kazandırır. Beden esneklik ve anlatım gücü kazandıkça, kolların ve bacakların uzantısı olan el ve ayak bilekleriyle parmakların gelişimi de aynı derecede önem kazanır. Stanislavski'nin çalışmalarında da vurguladığı gibi, sahne hareketi, jimnastik bale, eskrim, beden eğitimi, oyuncunun fiziksel ifade kapasitesini artıran temel araçlardan biridir. Ve bu çalışmalar "Oyunculukta hiçbir jest, salt jest olsun diye yapılmaz. Hareketlerinizin her zaman bir amacı ve rolünüzün içeriği ile bir bağlantısı olmalıdır. Amaçlı ve verimli eylem gösterişçilik, yapaylık gibi tehlikeli sonuçları kendiliğinden önler" (Stanislavski, 2002: 59). Kendi vücudumuzu tanımamız, geliştirmemiz oyunculuğunun bütünlüğünü sağlar ve karakter yaratmamızda fiziksel yardımcı olmasıyla karakter öne çıkarır

"Bizim gereksinim duyduğumuz şey anlamlı eylemdir" (Stanislavski. 2002: 63).

Hareket esneklik temelinde içsel bir enerji akımı bulunması gerekir. Doğru, düzgün, düzenli bir enerji akımı sağlayabilirsek ölçülü ve esnek hareket etmeyi başarabilmektir. Gerginliklerden kurtulmak için enerji akımını sağlayabilmek için tüm beden için esneme çalışmaları yapmak gerekir.

Coşku ile ısıtılan, istekle doldurulan, zekâ ile yönetilen enerji, tıpkı görev üstlenen bir elçi gibi güvenle gururla hareket eder. Bu enerji gelişi güzel, mekanik bir biçimde değil, ruhsal dürtülere uygun olarak gerçekleştirilmesi gereken duygu, öz ve amaçla yüklü eylemde kendini gösterir (Stanislavski, 2002: 64)

Oyunda seçilmiş jestler, tonlamalar, oyuncunun role ait olmayan, kişisel alışkanlıklarından gelen sayısız küçük el ve kol hareketiyle bastırılırsa, canlandırılan karakterin imgesi silikleşir. Bunun yerine sahnede, oyuncunun kendi doğal kişiliği görünmeye başlar.

Oyuncu şunu unutmamalıdır: tipik jest, tonlama, ses karaktere yaklaşmayı ve onu somutlaştırmayı sağlar. Buna karşılık, sık sık araya giren kişisel el-kol hareketleri, kendi kişilik tavırları oyuncuyu rolden uzaklaştırır ve kendi alışkanlıklarına geri çeker. Oysa sahnede ihtiyaç duyulan şey, oyuncunun bireysel jestleri değil, canlandırılan karakterin jestleridir. Bu yüzden her şey ölçü ve denge içinde olmalıdır ve oyun boyunca tutumluluk sağlamalıdır. Oyuncu bu yaratıcı süreçte ne kadar aşırılıktan kaçınır ve kendini ne kadar iyi denetlerse, rolünün biçimi ve yapısı o kadar netleşir. Bu netlik, seyirci üzerindeki etkiyi de güçlendirir (Stanislavski, 2002: 93).

Bir oyuncu, kendi konuşması ve sesiyle yalnız kendini değil, salondaki seyircileri de hoşnut etmek zorundadır, söylediklerini ona duyurmak onların da anlamalarını sağlamak zorundadır. Sözcükler, tonlamalarıyla dinleyicilerin kulaklarına rahatlıkla erişebilmelidir (Stanislavski, 2002: 93).

Konuşma, yalnızca kelimeleri söylemekten ibaret değildir. Ciddi bir eğitim ve yüksek bir teknik gerektiren oyunculuğun önemli parçalarından biri. Sözcüklerin temposu, vurgusu ve akışı metine oyuna göre oluşur ve iyi bir renkli konuşma tekniğine sahip oyuncu kolayca sesinin ampluasında[2] gezinebilir herhangi karakter çalışmalarında sözcüklerin taşıdığı değişik yaşam dolu anlam yüklüğünü, sesin canlılığıyla birleştiren oyuncu, kendi hayal gücünde oluşan görüntüleri izleyicinin de iç gözüyle görmesini sağlar.

Dil, bir insanın ruhunda ve zihninde olup bitenleri başkalarına iletecek güçtür (Stanislavski, 2002: 103).

Böylece duyguları dile getirebilmek için, duygu edinmek için de iyi bir ses ve konuşma gerekir. Konuşma gerçekten güçlü etki yaratması için belirli ve gerekli susmalarda yerinde yapılacak durma ve duraklamalarla konuşmayı öğrenmektir (Stanislavski, 2002: 172).

Psiko – teknik gizi: Sözcükler, anlamlarını ve varlık nedenlerini alt metinden alır, metnin altında durmaksızın akan bu içsel hareket, psikolojik susma, tonlama

[2] Oyuncunun oynadığı rol tipi, karakter kalıbı.

sahnedeki yaşamı var eder. Alt metin, bir rolün ya da bir oyunun özünü oluşturan çok katmanlı bir yapı gibidir. İçinde hayali "Eğer"ler, verilen koşullar, oyuncunun hayal gücü, içsel hareketler, dikkatin yöneldiği hedefler, büyük küçük gerçekler ve bu gerçeklere duyulan inanç yer alır. Sahnedeyken sözcükleri dile getirmemizi sağlayan asıl itici güç de işte bu alt metindir. Eylemde sözünü ettiğimiz baştan sona uzanan içsel çizginin, söz alanındaki karşılığı da alt metnin içinde gizlidir. Bu açıdan bakıldığında, söylenen sözlerin tek başına bir değeri yoktur, onlara gerçek anlamını kazandıran şey, alt metnin taşıdığı içeriktir. Alt metinde doğru tonlama ve duraklamalar dinleyici üzerinde derin etki yaratma gücüne sahiptir. Çoğu zaman sahneye çıkarken gözden kaçırdığımız nokta tam olarak budur. Bu nedenle yaratıcı süreçte dikkat etmemiz gereken en önemli nokta alt metindir. Sözcükler yazardan gelir, ama alt metni sahneye taşıyan oyuncudur. Bir rolün metnine göre duyguların müziğini bestelemek ve bu duyguları sözcükler aracılığıyla nasıl ifade edeceğini bilmek oyuncunun sorumluluğudur. Sözcüklerin ve cümlelerin taşıdığı anlam inceliklerine ve güzelliğine ancak, onların içinde yaşayan canlı ruhun melodisini duyabildiğimizde ulaşabilir (Stanislavski, 2002: 136-138).

"Vurgu, aslında yapmacıklığı, kötü niyeti, saygıyı, küçümsemeyi, içtenliği, sinsiliği dile getirebilir, kuşkuyu alaycılığı açığa vurabilir. Kısaca vurgu anlam belirten fonetik bir değerdir" (Stanislavski, 2002: 103).

Vurgulama her millete ait dilin kurallarına sahip olmak gerekir. Çünkü bu kurallar tam ihtiyaç duyulan anda devreye girer, vurgunun nerde nasıl yapılması gerektiği konusunda yol gösterir, oyuncuya güvenli bir yön duygusu kazandırır. Metin çalışırken vurguyu doğru yere alt metini göz önünde bulundurarak koyabilmek gerekir. Vurgu yalnızca teknik bir ayrıntı değil, vurgu anlamı, düşünceyi seyirciye doğru biçimde aktarmanın temel araçlarından biridir. Oyuncu, dili ve onun işleyişini ne kadar iyi tanırsa, sahnede sözle kurduğu ifade de o kadar güçlü olur.

1.4. Karakter Yaratma Perspektifi

Perspektif, bir oyun ya da rolü oluşturan parçaların ölçülü, bilinçli ve uyumlu bir biçimde dağılması ve bu parçalar arasındaki içsel ilişki bütünüdür.

Oyuncunun ruhunun bir yarısı, üstün-amaç, baştan sona eylem çizgisi, alt – metin ve içsel imgelerle içsel yaratıcı hali oluşturan ögelerinin baskısı altındadır. Öteki yarısı ise, benim size gösterdiğim doğrultuda, az ya da çok, psikotekniğe dayalı olarak eylemini sürdürür (Stanislavski, 2002: 205).

Bu iki alan birbirini destekler ve besler. Amaçlar ve baştan sona uzanan eylem çizgisi üzerinde çalışırken perspektifin iki ayrı çizgisi olmaktadır: 1. Rolün perspektif çizgisi. 2. Oyuncunun perspektif çizgisi – oyuncunun sahne üzerindeki yaşamının oyun sırasında kullandığı psikotekniğin çizgisi. Oyuncu perspektifin oluşturan Psikoteknik akış çizgisi rölün perspektif çizgisine yakın paralel ilerler (Stanislavski, 2002: 206).

Sahnedeki en sade giriş çıkışın bile, yapılan en küçük eylemin, söylenen tek bir cümlenin ya da uzun bir tiradın mutlaka bir perspektifi ve bir amacı — yani üstün amacı — vardır. Bunlar olmadan, oyuncunun sahnede basit bir "Evet" ya da "Hayır" demesi bile anlamsızlaşır. Tek başına ele alındığında, en küçük cümlenin bile kendine ait küçük bir perspektifi vardır. Bir düşünceyi bütünüyle anlatan cümle dizileri de, ancak bu perspektif sayesinde amacına ulaşabilir. Bir konuşma parçası, bir sahne, bir perde ya da bütün bir oyun; hepsi kendi perspektifine sahip olmak zorundadır.

Konuşma söz konusu olduğunda genellikle mantıksal perspektif ön plana çıkar. Ancak tiyatro pratiği, bizi daha geniş bir bakış açısına götürür. Bu doğrultuda iki temel perspektiften söz edebiliriz: 1. iletilmek istenen düşüncenin perspektifidir; bu, mantıksal perspektiftir. 2. bir öyküye, bir tirada renk, canlılık ve derinlik kazandıran sanatsal perspektiftir. İlkinde perspektif, düşüncenin açık ve tutarlı bir biçimde aktarılmasına hizmet eder. Mantık ve tutarlılık, düşüncenin iletilmesinde ve anlatımı oluşturan parçalar arasındaki ilişkilerin düzenlenmesinde önemli bir rol oynar.

Karmaşık duyguların aktarımını sağlayan perspektif cümleleri ise, rolün içsel yapısında, yani alt metinde yer alır. Bunlar; birleşen, ayrılan, birbirine eklenen ya da geri planda kalan içsel amaçları, istekleri, tutkuları ve eylemleri kapsar. Bu içsel öğelerden bazıları temel amaca daha yakın olduğu için öne çıkar, bazıları ise daha

geri planda kalır. Ancak hepsi birlikte, rolün derinliğini ve sahnedeki canlılığını oluşturur (Stanislavski, 2002: 208).

"Sahnede her şey bu iki ögenin, yani perpsektifle baştan sona eylem çizgisinin hatırı için oluşur ve gelişir. Yaratıcılığın, sanatın, oyunculuk anlayışımızın temel dayanakları bu iki etmende gizlidir" (Stanislavski, 2002: 215).

"Bütün bir piyesin hız ve tartımı, baştan sona eylem çizgisi ile alt-metin içeriğinin hız ve tarımıdır. Önceden bildiğimiz gibi, baştan sona eylem çizgisi, iki bakışım açısını gerektirir; bunlardan biri oyuncunun, öteki de rolün bakışım açısıdır. Tıpkı tablosuna renkleri, aralarındaki dengeyi dikkate alarak serpiştiren ressam gibi oyuncu da bir piyesteki baştan sona eylem çizgisi boyunca hız ve tartımın dengeli dağılımına özen göstermelidir" (Stanislavski, 2002: 254)

Dünya, çevre, insan bedeni her şeyin belli bir hız - tartımı olduğu gibi oyunun oyuncunun doğasını doğruda doğruya etkileyen birtakım nitelikleri beraberinde getirmekle duyguları besleyen içsel anlamlarda hız ve tartımı yaratıcı amaçlar doğrultusunda kullanılır. İçsel hız tartımdan, dışsal hız-tartımın fiziksel eylemlerde kendini gösterir.

"Hız, belirli bir ölçü içinde, kararlaştırılan eşit uzunluktaki birimler arası vuruşların hızlılığı ya da yavaşlılığıdır" (Stanislavski, 2002: 216).

"Tartım, birimlerin, niceliksel ilişkilerin hareketin, sesin kararlaştırılan belirli bir hız ve ölçüde birim uzunluklarına göre düzenlenmesidir" (Stanislavski, 2002: 216).

İnsanın kendi hareketlerinin, eylemlerinin, duygularıyla düşünüşün, soluk alıp verişinin, nabız atışının, kalp vuruşunun his derecesi hız-tartımı olduğu gibi oynadığı karakterine ait iç hız-tartımıyla birlikte konuşma, fiziksel ve genel piyesin hız-tartımı oluşur.

1.5. Tiyatroda Ahlak

Yaratıcı dramatik duruma katkıda bulunan yeni bir öğeden söz etmenin zamanı artık geldi. Bu öğe, sahnede oyuncuyu çevreleyen, salonu dolduran havanın

ürünüdür. Biz buna tiyatromuzda ahlak, disiplin ve ortaklaşa uğraş duygusu adını veririz.

Bütün bunlar bir araya geldiğinde, sanatsal bir canlılık ve birlikte çalışmaya elverişli bir ortam doğmuş olur. Yaratıcılık için gerekli olan ortamdır bu.

"Yaratıcı durumun kendisi değildir; ama ona katkıda bulunan başlıca etkenlerden biridir. Bu durumu hazırlar ve kolaylaştır" (Stanislavski, 2002: 216). Oyuncu için disiplin ve düzen yalnızca çalışma sürecini kolaylaştıran dış kurallar değildir. Bunlar, aynı zamanda sanatla kurulan ilişkinin temelini oluşturan etik bir duruştur. Yaratıcı sürecin sağlıklı başlayabilmesi için oyuncunun önce şu ilkeyi içselleştirmesi gerekir: "Kendinde sanatı sev, sanatta kendini değil " (Stanislavski, 2002: 288).

Oyunculuk, gerçekliği tüm yönleriyle görmeye ve anlamaya cesaret eden, kendini bu sürece adayan insanlar için derin ve dönüştürücü bir uğraştır. Ancak oyuncu bu sorumluluğu üstlenmezse, tiyatronun sunduğu dış etkiler zamanla onu yoldan çıkarabilir. Sürekli alkışlanmak, beğenilmek, göz önünde olmak ve övülmek, denetlenmediği takdirde bencilliği besler ve oyuncuyu yüzeyselliğe sürükler, Bu nedenle tiyatro ortamında güçlü bir iç disiplin şarttır. Oyuncu, hem insan olarak hem de sanatçı olarak kendini denetlemeyi öğrenmek zorundadır. Rolüne ister evde ister provada çalışsın, her zaman bütün gücüyle ve samimiyetle yaklaşmalıdır. Kendi yaratıcı iradesini ve tekniğini geliştirmek, onun kişisel sorumluluğudur.

Aynı anlayış, tiyatronun tüm işleyişine de yansır. Sahnedeki davranıştan sahne arkasındaki tutuma, seyirciyle kurulan ilişkiden çalışma koşullarına kadar her ayrıntı ortak sanatsal amaca hizmet etmelidir. Aksi hâlde tiyatro, yalnızca bir gösteriye dönüşür. Toplumsal, sanatsal ve eğitsel gücünü kaybeder (Stanislavski, 2002: 291).

1.6. Rol Üzerine Hayal Kurma

Bir rol üzerinde başarılı çalışmanın temel şartı, hayal gücünün aktif bir şekilde çalıştırılmasıdır.

Bu alandaki en ilginç ve verimli yöntemlerden biri şudur: Oyuncu, oyunun olay örgüsünde yer almayan yaşam koşullarını kendisi uydurur; zihninde yarattığı bu koşulların içine, canlandıracağı karakter olarak kendini yerleştirir ve şu soruya inandırıcı bir yanıt bulmaya çalışır:

"Gerçekten bu kişi olsaydım, bu koşullar altında ne yapardım, nasıl davranırdım?"

Bu soruya yanıt vermek, sanıldığı kadar kolay değildir. Ama eğer oyuncu yalnızca bir ya da iki soruya değil, uzun bir süre boyunca sayısız böyle hayali duruma yanıt arar ve her biri için kendince ikna edici çözümler bulursa, bunun sonucunda oyuncun yavaş yavaş karakterle kaynaşacaktır.

Peki, gerçekte bir insanın özünü bilmemizin en belirgin kanıtı nedir? Farklı koşullar altında onun davranışını önceden tahmin edebilme yeteneğimiz değil mi?

Dolayısıyla, eğer oyuncu rolünü mümkün olduğunca iyi anlamak, yani sahnede canlandıracağı insanı tanımak istiyorsa; eğer bu kişinin ruhuna derinlemesine nüfuz etmek, onun görüşlerini, gizli düşüncelerini, insanlara, nesnelere, olgulara ve olaylara karşı tutumunu bilmek istiyorsa; eğer karakterinin insani yapısını tüm yönleriyle öğrenmek istiyorsa. Öncelikle onun eylemlerini**,** somut davranışlarını, farklı koşullardaki tepkilerini incelemelidir.

Ama bu bağlamda "İncelemek" demek, yaratmak**,** kurgulamak**,** hayal etmek anlamına gelir. Burada önerilen çalışma yöntemi, karakteri çeşitli koşulların içine yerleştirmek ve hayal gücüyle onun bu koşullarda nasıl davranacağını çözmektir.

Bunun kadar önemli bir başka yöntem ise karakterin geçmişi üzerine hayal kurmak**,** yani ona bir biyografi yaratmaktır. Bu şekilde kurgulanan geçmiş, oyuncunun zihninde kendi biyografisiymiş gibi yaşar.

Oyuncu, bu hayal ürünü olayların gerçekliğine inanır; böylece bu kurgu, onun için ikinci bir gerçekliğe dönüşür. Bu da oyuncunun karakterle yaratıcı biçimde kaynaşmasına yardımcı olur, sanatsal dönüşüm için gerekli içsel temeli oluşturur.

Hayal kurma sürecinin rasyonalist değil imgelem temelli, soyut değil duyusal ve somut olması gerekir.

Bunun için oyuncu, bu süreçte detayları sevmeli, hayal gücüyle yarattığı olgulara, onlara özgü tekil nitelikler ve yaşam inandırıcılığı kazandıran canlı ayrıntılar eklemelidir. Zira gerçek hayattaki olaylar da hafızamızda, esas olarak bu ayrıntılar sayesinde kök salmaktadır.

Bir karakterin biyografisinin eksikliğini seyirciden gizlemek mümkün değildir. Oyuncunun zihnindeki (hayal gücündeki, hafızasındaki) boşluk ya da tam tersi, bu zihnin yaratıcı hayal ürünleriyle dolu olması mutlaka seyirciye ulaşır, oyunculuk üzerinde kaçınılmaz biçimde etkisini gösterir ve oyunun kalitesini belirler.

Zihnini yaratıcı hayal gücünün meyveleriyle dolduran oyuncu, kurmacanın gerçekliğine sahnede inanır**;** gerçek bir sanatsal ikna ile oynar ve sahneye çıkışı, kulisten gelen bir oyuncunun gelişi gibi görünmez, aksine oyunun belirttiği yaşam koşullarına tamamen uygun bir izlenim yaratır.

Sonraki aşama**,** içsel koşulların yaratılması ve canlandırılması süreci**.** Bu süreç, yaratıcı duygunun aktif katılımıyla gerçekleşir. Artık sanatçı, rolü kendi duyumları ve gerçek duygularıyla tanır. Oyunculuk jargonunda bu sürece **"Ben varım"** denir**.** Yani sanatçı, oyunun hayatı içinde "Olmaya", "Var olmaya" başlar.

Tanıma dönemi**,** "Tekrar" olarak adlandırılan, oyunun olgularını ve olaylarını değerlendirme aşamasıyla sona erer. Burada oyuncu, yalnızca oyunun kendisine, onun gerçek olgularına odaklanmalıdır. Olguların değerlendirilmesi, oyunun içsel yaşam koşullarını ortaya çıkarır, onların anlamını, ruhsal özünü ve önem derecesini bulmaya yardımcı olur. Olguları değerlendirmek demek, karakterin kişisel ruhsal yaşamının, oyundaki olguların ve metnin ardında gizlenen sırrını çözmek demektir.

Sanatçının olguları küçümsemesi veya abartması, onların gerçekliğine olan inancı bozar.

Oyuncunun bilinci, yaşamın incelenmesi ve karakter üzerine hayal kurma yoluyla elde edilen yaratıcı malzemeyle yeterince doyduğunda, artık eline rol defterini alıp metin üzerinde çalışmaya başlayabilir.

Ancak burada söz konusu olan çalışma, daha önce eleştirilen, her cümleyi sayısız kez tekrar ederek "Doğru" tonlamaya tesadüfen ulaşma yöntemiyle hiçbir ilgisi olmayan bir süreçtir.

Burada: Amaç "Metni açmaktır."

Kelimelerin altında, ardında, arasında saklı olan her şeyi; gizli ya da yarım kalmış düşünceleri, saklı niyetleri, arzuları, hayalleri, imgeleri, çeşitli duyguları, tutkuları ve nihayet, bunların hepsini bir araya getiren, sentezleyen ve somutlaştıran eylemleri; belirlemek, anlamak ve hissetmek demektir.

Tüm bunlara birden "Alt metin" denir.

Alt metni açma çalışmasına, karakterin düşünce akışını adım adım izlemeye çalışarak başlanabilir:

Bu kişi, belirli sözleri söylerken ne düşünüyor?

K.S. Stanislavski'nin "İç monologlar" adını verdiği, dile getirilmemiş düşünceler ile ifade edilen düşünceler arasında nasıl bir ilişki var?

Metindeki hangi düşünceler ana ve temel, hangileri ikincil ya da tesadüfi?

Hangilerini öne çıkarmak, hangilerini ise gizlemek gerekir?

Karakterin düşünce akışını analiz eden, "İç monologlar" yaratan oyuncu, bu düşüncelerin dizildiği ekseni hissedebilir; karakterin ana amacını tahmin edebilir ve bu amaca ulaşmak için hangi eylemleri gerçekleştirdiğini belirleyebilir.

Karakterin gerçekleştirdiği eylemler zincirini; onların sırasını, sürekliliğini ve mantıksal bağını; fark etmek, anlamak ve belirlemek, metin analizinin temel amacıdır.

Her an, karakterin ne yaptığını (ne söylediği, ne hissettiği ya da ne yaşadığı değil, tam olarak ne yaptığı) belirlemek ve bu eylemin bir önceki ve sonrakiyle mantıksal bağını kurmak karakterin davranış mantığını anlamak, onun sahnedeki yaşam çizgisini kesintisiz olarak çizmektir.

İkinci yaratıcı dönem - yaşantı (deneyim) dönemi- yaratım dönemidir. Bu, sanatsal sürecin en önemli, en temel aşamasıdır.

Yaşantı yaratma süreci, insanın ruhsal ve fiziksel doğasının yasalarına dayanan, organik, gerçek duygular ve güzellik üzerine kurulu bir süreçtir. Sahne eylemi ruhtan bedene**,** içten dışa**,** yaşantıdan (deneyimden) canlandırmaya giden bir harekettir; temel amaca (*süper amaç*) kesintisiz eylem çizgisi boyunca ulaşma çabasıdır.

Sahnede içsel eylemden beslenmeyen, ruhla gerekçelendirilmeyen, haklı çıkarılmayan dışsal eylem yalnızca göz ve kulak için ilgi çekicidir; ama ruhun derinliklerine işlemez, insan ruhunun yaşamı açısından bir anlam taşımaz. Yalnızca içsel eyleme dayalı yaratıcılık sanatına uygundur (Кристи, 1957: 99).

Yaratıcı coşkuyu uyandırmanın aracı yaratıcı görevtir.

Bu, yaratıcılığın motorudur. Oyuncunun duyguları için bir mıknatıs, bir çekim unsurudur. Böylesi görevler ya bilinçli olarak - aklımızın işaret ettiği şekilde - ya da bilinçdışı olarak, kendiliğinden, sezgisel ve duygusal biçimde, yani oyuncunun yaşayan duygusu ve yaratıcı iradesi tarafından ortaya çıkar.

Sezgisel ve bilinçdışı şekilde doğan görevler, sonradan bilinç tarafından değerlendirilir ve sabitlenir.

Bilinçli ve bilinçdışı görevlerin yanı sıra mekanik, motor görevler de vardır. Zira zamanla ve sık tekrar sonucunda tüm süreç öylesine sağlam bir şekilde

içselleştirilir ki, bilinçsiz, mekanik bir alışkanlığa dönüşür. Bu ruhsal ve fiziksel motor alışkanlıklar bize basit ve doğal gelir, kendiliğinden yerine getirilir.

Yaratıcı görevleri seçerken oyuncu, öncelikle fiziksel ve temel-psikolojik görevlerle karşılaşır.

Fiziksel psikolojik görevler, içsel bir bağla, tutarlılıkla, aşamalılıkla ve duygu mantığı ile birbirine bağlanmalıdır (Кристи, 1957: 119).

Üçüncü yaratıcı dönem yani canlandırma (somutlaştırma) dönemi duyguların gözler, yüz mimiği ve sözler aracılığıyla yaşanmasıyla başlar. Sözler, içeride kök salmış fakat henüz sahnede vücut bulmamış duyguları ortaya çıkarır. Onlar, daha belirgin ve somut hale gelmiş yaşantıları ifade eder. Gözlerin anlatamadığını, ses, tonlama ve konuşma tamamlar ve açıklar. Duyguyu güçlendirmek ve açıklamak için düşünce, jest ve hareketle imgesel olarak somutlaştırılır.

Dördüncu yaratıcı dönem dışsal canlandırma ise makyaj, tavırlar, yürüyüş biçimidir. Sahne canlandırması, yalnızca doğru olmakla kalmayıp, aynı zamanda eserin özünü sanatsal olarak açığa çıkardığında değerlidir.

Seyirci, sahnede bulunan oyuncunun etkisini hissederken, sahne eylemine verdiği canlı ve doğrudan tepkisiyle oyuncuya karşılık verir. Oyun metninin yanı sıra seyirci üzerinde, sahnede olup biten her şeyle yaşamın ikna edici gerçekliğine varılmak istenir.

1.7. Dışsal Karakteristik Üzerinde Çalışma

Oyuncunun evde rol üzerinde çalışmasının önemli bölümlerinden biri, dışsal karakteristik unsurların geliştirilmesidir. Gerçi, dışsal karakteristiklerin birçok yönü oyuncudan özel bir çaba gerektirmez.

Bunlar, prova sürecinde, oyuncu rolün içsel yönüne yani karakterin ilişkilerine ve eylemlerine daldıkça kendiliğinden ortaya çıkar. Bu tür dışsal özellikler için "İçten dışa" yasası işler.

Ancak yasaya uymayan başka bir grup dışsal unsur vardır. Bunlar, insanın içsel yaşamına bağlı olmayan, aksine içsel yaşama belirli bir damga vurabilen dışsal özelliklerdir. Bunlara örneğin, kişinin anatomik ve fizyolojik özellikleri girer; zayıf, şişman, kambur, güzel, güçlü, güçsüz, hasta, miyop, kör, topal vb.

Örneğin, Kral Oidipus'un gözlerinin kör edildiği, III. Richard'ın topal ve çirkin, Hlestakov'un zayıf, Zemlyanika'nın şişman, Gorki'nin *"Sonlar"* oyunundaki Lyubov'un kambur, Yegor Bulıçev'in karaciğer kanseri, Cyrano de Bergerac'ın aşırı uzun bir buruna sahip olduğu; Çehov'un Firs'inin ise çok yaşlı ve bitkin olduğu önceden bilinir.

Unutulmamalıdır ki, sahnede sırtında bir kambur "Büyütmek" veya karın yapmak, bacaklarını ya da gözlerini kullanmamaya alışmak, sürekli karaciğer ağrısını aşmaya çalışmak veya çirkinliğini gizlemek hiç de kolay değildir. Bu da her fiziksel özelliğe organik olarak alışma ile başlar. Örneğin, yaşlı bir adamın ya da çok kilolu birinin sandalyeye oturma ve kalkma biçimini öğrenmek için uzun süre egzersiz yapmak gerekir. Normal bir insan için sandalyeden kalkmak önemsizdir, fakat şişman biri için bu başlı başına bir olaydır.

Oyuncu, bu durumda, yalnızca şişman birinin kaslarının nasıl çalıştığını değil, aynı zamanda bu esnada kalbinin nasıl attığını, nefesinin nasıl değiştiğini, bütün organizmasının nasıl işlediğini de hissetmelidir.

Bunu yalnızca provalarda başarmak mümkün değildir, evde çalışmak gerekir. Dışsal karakteristik unsurlar üzerinde çalışmaya, oyuncu rolünü alır almaz ve oyunun metninden karaktere ait fiziksel özellikleri netleştirir netleştirmez başlamak gerekir (Захава, 2008: 114).

Ev Etütleri

Karakterin yaşamı üzerine yapılan inceleme ve hayal çalışmaları sonucunda belli bir içsel malzeme biriktirildiğinde ve fiziksel karakteristik unsurlar üzerinde yapılan egzersizlerle bunlardan en azından bir kısmına organik hakimiyet sağlandığında, evde karakter üzerine yapılan etütler oyuncu için büyük yarar sağlayabilir.

Oyuncunun hayal gücüyle yarattığı, fiziksel karakteristik egzersizlerinde kazandığı ve "İçinden oynama" yönteminde edindiği her şey, bu etütlerde tek bir bütün haline gelir. Oyuncu, etütler sayesinde karakteri bir bütün olarak hissetmeye alışır, rolün "Çekirdeğini" bulur, ruhsal ve fiziksel dönüşüm anına yaklaşır.

Etüdü tamamladıktan sonra oyuncu, provalara hazırlanmış, alıcı ve yaratıcı olarak ısınmış bir şekilde gelir, provaların verimliliğine katkısı olur.

Çalışmanın son aşamasında oyuncuya "Hayat etütleri" olarak adlandırılabilecek alıştırmalar da büyük fayda sağlar. Bunlar, oyuncunun, gerçek hayatta herhangi uygun bir fırsatta, "Karakterde" kalarak biriyle konuşmasıdır. Elbette, karşı taraf bunun farkında olmamalıdır.

Bu yöntemi sıklıkla kullanan B. V. Şukin'in, onu tanımayan rastgele biriyle, örneğin bir ayakkabı boyacısı, dükkandaki bir satıcı, tramvaydaki bir kondüktör vb. kişilerle sohbetini gözlemleyen Zahava; O dönemde üzerinde çalıştığı karaktere tamamen bürünürdü: bazen Yegor Buliçev, bazen belediye başkanı, bazen Polonius vb. Bu şekilde, rastgele partnerler üzerinde yaptığı çalışmanın sonuçlarını sınar ve rolün "çekirdeği" duygusunu içinde pekiştirirdi, der (Захава, 2008: 117)

1.8. Stanislavski Sisteminde Psikofizik

Sistemin en önemli kazanımlarından biri, oyunculukta psişik (ruhsal) ve fiziksel öğelerin birleştirilmesidir. Stanislavski, içsel durumun dışsal eylemi doğurduğunu, ancak dışsal eylemin de içsel bir yaşantıyı tetikleyebileceğini savunmuştur. Bu ilkeye psikofizik birlik adını vermiştir.

Tiyatro sanatı ve oyunculuk genel yasalara direnen, baştan itibaren bireysel olan, tüm yöntem ve rasyonel inşaları reddeden, ince, canlı ve titreşimli bir süreçtir. En rasyonel yapı bile, yaratıcının özgünlüğü ve tekilliği karşısında reddedilmelidir, çünkü sanat yaratımı, sanatçının kendi aklının benzersiz iç düzenlemesidir.

Sahnedeki oyuncunun algısında, insanın psikofizyolojisine ait anlamsal (imgesel), mekansal ve zamansal öğeler, belleğin "Yoğunlaştırılmış" bilgileri,

bedenin ve beynin "Motor programları" sürekli etkileşim halindedir. Bu nedenle oyuncunun roldeki düşünme süreci, bedeninin yaşamından ayrı düşünülemez.

Yaratım ve algı mekanizmaları, hem nöronal hem de vejetatif boyutları olan karmaşık bir psikofizyolojik süreçtir.

Stanislavski, oyunculukta asla psişik olan ile fiziksel olanı ayırmamış, fizikseli "Duygunun maddi temeli" olarak görmüştür. Bu yaklaşım, onun çalışmalarının en erken dönemlerinden itibaren geçerlidir. O zamanlar bile eylemleri "İçsel" ve "Dışsal" olarak sınıflandırsa da fiziksel ile ruhsalın etkileşimi öğretisinin bilimsel, doğal ve sanatsal temelini oluşturur.

Oyuncunun psikofizyolojisinde, psişik ile fizikselin ölçülemez derecede derin ve çok katmanlı birliği, aynı derecede çok boyutlu bir tiyatral gerçeklik yaratır.

Psikofizik birliğin özü, rolün fiziksel eylem partisyonunda, fizikselden ruhsala giden lineer bir sıra olamayacağını gösterir. "Yaratıcı hal"de beynin nöronal yapıları ve bedenin bilinçsel doğası, çoğu zaman bilinçli bileşenlerden (niyet, amaç, fiziksel eylem, görev, üstgörev) önce kararlar alır. Sanatçının bilinçaltı, yaratım sürecinde "Kendiliğinden tamamlar".

G. A. Tovstonogov'un dediği gibi: *"Niyet, şimşek gibi bir anda gerçekleşir"* (Товстоногов, 1990 : 84).

Gerçek yaratımda, gündelik psikofizyolojinin lineer zaman süreçleri yoktur. Sanatsal bilinçaltının yaratıcı eylemlerinde, zaman ortadan kalkar; "An"ın sürekliliği içinde, hem sürenin hem eşzamanlılığın birliğinde, her şey daima "An"da olur.

Oyuncunun algı hızının "geride kalması" sorununa gelince yaratıcı "an" her zaman bilinçle tanımlanmaz. Zaman, oyuncunun bilincinden kaybolur ve bilinçaltına taşınır; burada oyuncunun organizmasının duygu ve algılarının tek bir zaman-mekanına, çok boyutlu bir "Fiziksel psikoloji"ye dönüşür.

"Doğal" olan, yalnızca "Sanatsal"ı basit eylem zinciriyle uyarmakla kalmaz; oyuncunun "Doğası"nın işleyişi, kendi başına sanatsal bir eylemdir.

M. H. A. T. Okulu'nun rektörü A. M. Smelyanski şöyle yazar:

"Üstgörev, yaratıcı eylemden önce gelmez; bizzat o eylemin içinde ortaya çıkar" (Яркова, 2014: 31).

Günümüzün sanatçının, modern cihaz teknolojileri sayesinde, hayali algılarken bedeninde gerçekleşen fiziksel göstergeleri, yeni bir dünya yaratmak ve sanatsal bir gerçekliği sahnede somutlaştırmak için harcanan fizyolojik miktarları görebilmek mümkündür. Bu fiziksel harcamalar, sanatın gerçekliğini yaratmaya yöneliktir.

Stanislavski, hayatının son yılında şöyle yazmıştır:

"İnsanın ruhsal yaşamını yaratmak" yerine, sahnede eylemde bulunan kişilerin içsel dünyasını yaratmak ve bu dünyayı sanatsal biçimde aktarmak.

Dolayısıyla, basit bir psikomotor bağlantı aktörün çalışmasında yeterli değildir. Sanatçının davranışı ve bedensel uyumları, sanatsal amaçlarla, rolün gerçek fiziksel eylem ve niyetlerine kasten uymadığında, psikofizyolojinin "Döngüsel şemaları" anlam ve içerik uğruna sanatçı bilinci tarafından sıkı şekilde kontrol edilir.

Gerçek algının çok boyutlu mekanizması - hem duygular hem de fiziksel hislerle - hem bilincin hem de bilinçaltının alanında bulunur. Bu nedenle, "Sanatçı kültürü" çerçevesinde "İç teknik" sorunu, hayali duyumların, uyarıların, dürtülerin, isteklerin bedensel, fiziksel algısı olarak ele alınmalıdır.

Tiyatro Geleneğinde Gelişim ve Stanislavski'nin Etkisi

Stanislavski'nin öğrencileri, takipçileri ve fikirsel muhalifleri, onun ilkelerini farklı yönlerde geliştirmiş, genişletmiş ya da eleştirel biçimde dönüştürmüşlerdir. Bu süreç, modern oyunculuk sanatının çoğulcu yapısının oluşmasında belirleyici olmuştur. Stanislavski'nin içsel gerçeğe verdiği önemi korumakla birlikte, oyuncunun hayal gücünü merkezî bir yaratıcı güç olarak ele almış, psikofizik jest kavramını geliştirerek bilinçaltı süreçlerle bilinçli oyunculuk eylemi arasında köprü kurmayı amaçlamıştır. Chekhov, sistemin temellerini devralmakla birlikte, hayal gücünü açığa çıkarma, iç özgürlüğü geliştirme ve canlı, ruh dolu karakterler

yaratmaya odaklanan kendine özgü bir yöntem geliştirmeyi. Bu dönemin en dikkat çekici reformcularından biri, sahnede "İnsan ruhunun yaşamı" ilkesini kesin olarak reddederek koşulluluk, grotesk ve bedensel/plastik ifade lehine bir tiyatro anlayışını savunan Vsevolod Emilieviç Meyerhold (1874-1940) oldu.

Batı tiyatro geleneğinde oyunculuk sanatı kendi çizgilerinde gelişmiş, ancak kaçınılmaz olarak Stanislavski'nin ilkeleriyle kesişmiştir. XX. yüzyıl Amerikan tiyatrosunda Lee Strasberg, Stella Adler ve Sanford Meisner, bu ilkeleri farklı biçimlerde uyarlayarak Strasberg, oyuncunun içsel gerçeğine duyusal hafıza ve kişisel deneyimler aracılığıyla ulaşmasını savunurken, Adler, kişisel anılar yerine hayal gücü ve dramatik koşulları merkeze almıştır. Meisner anın doğaçlama gerçeğine, "şimdi ve burada" olma hâline ve partnerler arasındaki aktif etkileşime odaklanmışlardır. Bu yaklaşımla paralel olarak Eric Morris, oyuncunun içsel dürtülerini baskılamadan, bedensel ve duygusal engellerden arınarak sahnede özgürleşmesini hedefleyen bir yöntem geliştirmiştir.

Stanislavski Sistemini teorik ve pratik bir temel olarak alan bu yaklaşımlar, oyunculuk mesleğinin temel sorusuna — içsel gerçeğin sahnenin ifade araçlarıyla nasıl birleştirileceği — farklı ama tamamlayıcı yanıtlar sunan geniş bir yöntem yelpazesi oluşturmuştur.

Bundan sonraki bölümde, Stanislavski'nin öğrencisi ve mirasçısı olan Chekhov'un tekniğiyle başlayarak bu yaklaşımların her birini ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

2.1. MICHAEL CHEKHOV

Michael Aleksandroviç Chekhov (1891–1955), XX. yüzyıl tiyatro düşüncesinde oyunculuk kuramının dönüşümünde belirleyici bir figürdür. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Konstantin Stanislavski'nin öğrencisi ve oyuncusu olarak yetişen Chekhov, Stanislavski sisteminin uygulayıcısı olmakla birlikte, zamanla bu sistemin oyuncunun yaratıcılığını sınırlayan yönlerini sorgulamış ve kendi özgün yaklaşımını geliştirmiştir. Chekhov'un amacı, oyunculuğu bireysel yaşantıların

psikolojik yeniden üretimine indirgemek yerine, imgelem, sezgi ve psiko-fiziksel bütünlük temelinde yeniden tanımlamaktır. Chekhov, oyuncunun yaratıcı sürecini şöyle açıklar: "Oyuncu, sahnede kendi gündelik benliğini değil, hayal gücüyle yaratılmış yeni bir varoluşu yaşamalıdır" (Chekhov, 2014: 15).

Bu yaklaşım, Chekhov'un Stanislavski'den ayrıldığı temel noktayı da ortaya koyar. Chekhov'a göre oyunculuk, kişisel anıların yeniden çağrılmasıyla değil, imgesel bir gerçekliğin sahnede beden bulmasıyla anlam kazanır. Chekhov, oyuncunun "Kendine dönük" bir psikolojik çalışmadan uzaklaşması gerektiğini savunur ve şöyle der: "Oyuncu, kendi özel hayatına ne kadar az bağımlı olursa, sanatı o kadar evrensel hâle gelir" (Chekhov, 2014: 37).

Chekhov'un kuramının merkezinde yer alan psiko-fiziksel yaklaşım, beden ile psikolojinin ayrılmaz bir bütün olarak ele alınmasını esas alır. Chekhov, oyuncu bedenini yalnızca fiziksel bir araç olarak değil, ruhsal süreçlerin doğrudan taşıyıcısı olarak tanımlar: "Beden, ruhun en ince titreşimlerini bile yansıtan canlı bir enstrümandır" (Chekhov, 2014: 49).

Chekhov, jimnastik, dans, eskrim ve benzeri fiziksel çalışmaların oyuncu için yararlı olduğunu kabul etmekle birlikte, çalışmaların oyunculuğa özgü bir amaç doğrultusunda dönüştürülmesi gerektiğini belirtir: "Genel beden eğitimi yararlıdır ancak oyuncunun bedeni, sahne sanatının özel ihtiyaçlarına göre yeniden eğitilmelidir" (Chekhov, 2014: 51).

Chekhov, oyuncunun psiko-fiziksel gelişimini üç temel gereksinim altında toplar. İlk gereksinim, bedenin yaratıcı psikolojik dürtülere karşı yüksek bir duyarlılık kazanmasıdır. Chekhov bu durumu şu sözlerle ifade eder: "Oyuncunun bedeni, içsel dürtülere karşı kör değil, son derece hassas olmalıdır" (Chekhov, 2014: 52).

İkinci gereksinim, psikolojinin zenginleştirilmesidir. Chekhov, entelektüel birikimin önemini kabul etmekle birlikte, bunun tek başına yeterli olmadığını vurgular: "Bilgi, oyuncuya yalnızca ham madde sunar; sanat, bu malzemenin hayal gücüyle dönüştürülmesiyle ortaya çıkar" (Chekhov, 2014: 53).

Üçüncü gereksinim ise beden ve psikolojinin oyuncunun yaratıcı niyetiyle uyumlu hâle gelmesidir. Chekhov bu noktada mekanik bir denetimi reddeder ve şu ifadeyi kullanır: "Beden ve ruh, oyuncunun zorla yönettiği araçlar değil, onunla iş birliği yapan yaratıcı ortaklar olmalıdır" (Chekhov, 2014: 54).

Chekhov'un oyunculuk kuramına yaptığı en özgün katkılardan biri "Psikolojik Jest" kavramıdır. Psikolojik jest, karakterin özünü yoğunlaştıran ve oyuncunun yaratıcı enerjisini harekete geçiren temel bedensel ifadedir. Chekhov, psikolojik jesti şöyle tanımlar: "Psikolojik jest, karakterin içsel isteğini tek bir bedensel harekette kristalize eden yaratıcı bir anahtardır" (Chekhov, 2014: 89).

Chekhov'a göre psikolojik jest, doğrudan duyguların taklidiyle değil, imgesel bir süreçle ortaya çıkar: "Jest, duygudan önce gelir; doğru jest bulunduğunda, duygu onu doğal olarak takip eder" (Chekhov, 2014: 91).

Bu anlayış, Stanislavski sistemindeki duygudan eyleme giden çizgiyi tersine çevirerek, bedensel eylemi yaratıcı sürecin merkezine yerleştirir.

Chekhov'un kuramında hayal gücü, oyuncunun temel yaratıcı gücüdür. Chekhov, analitik öz bilinç ile yaratıcı imgelemi kesin bir biçimde ayırır: "Öz bilinç parçalar, analiz eder ve durdurur, hayal gücü ise birleştirir ve harekete geçirir." (Chekhov, 2014: 23).

Bu yaklaşım doğrultusunda Chekhov, oyuncunun "Ben" ile "Rol" arasında bilinçli bir ayrım kurması gerektiğini savunur. "Oyuncu, karakterle tamamen özdeşleştiğinde sanatsal denetimini kaybeder" (Chekhov, 2014: 67).

Chekhov, oyuncunun hem karakterin içinde hem de dışında olabildiği bir bilinç hâlini savunur. Literatürde "Çift bilinç" olarak anılan bu durum, oyuncunun yaratıcı özgürlüğünü korumasını sağlar.

Chekhov'un oyunculuk anlayışında atmosfer, sahne üzerindeki görünmez ama yaratıcı unsurdur. "Atmosfer, oyuncunun duygularını zorlamadan yönlendiren görünmez bir güçtür" (Chekhov, 2014: 112).

Oyuncu, sahnede yalnızca eylemlere değil, atmosferin sezgisel etkilerine de açık olmalıdır. Chekhov'a göre ilham, zorla elde edilemez; ancak doğru araçlarla çağrılabilir: "Yöntem, ilhamı üretmez; fakat ilhamın ortaya çıkabileceği koşulları hazırlar" (Chekhov, 2002: 18).

Chekhov'un oyunculuk kuramı, Stanislavski geleneğinden beslenen ancak onu aşarak oyunculuğu imgesel, sezgisel ve psiko-fiziksel bir yaratım süreci olarak yeniden tanımlayan özgün bir yaklaşımdır. Chekhov'a göre oyuncu, kişisel yaşantıların sınırlarından çıkarak, imgelem yoluyla evrensel bir sanatsal gerçeklik yaratmalıdır. Beden, psikoloji ve hayal gücü, birbirini tamamlayan yaratıcı unsurlar olarak sahnede bütünleşir.

Chekhov, oyuncunun karakterle tamamen özdeşleşmek yerine, role karşı mesafeli durması ve kendi bireyselliğinin farkında olması gerektiğini savunur.

Chekhov ayrıca, oyuncunun sahnede güçlü ve esnek bir duruş sergilemesini sağlayan "Yenilmezlik tekniği" ve öz-konumlandırma unsurları (öz-izleme, duruş, göz teması, ses) üzerinde durmuştur.

Chekhov 'un yaklaşımını bir benzetme ile açıklayacak olursak; oyuncunun bedeni ve zihni, usta bir zanaatkarın elindeki hassas bir enstrüman gibidir; enstrümanın (beden) her notaya doğru tepki vermesi için kusursuzca eğitilmesi gerekirken, zanaatkarın (oyuncunun psikolojisi) da çalacağı eseri (rolü) önce zihninde kusursuz bir şekilde duyması ve enstrümanına hükmedebilmesi gerekir.

3.1. VSEVOLOD MEYERHOLD

Psikolojik realizme ve oyuncunun içsel özgürlüğüne odaklanan arayışların yanı sıra, tiyatroda tamamen farklı sanatsal yaklaşımlar da gelişmektedir. Bu dönemin en dikkat çekici reformcularından biri, sahnede "insan ruhunun yaşamı" ilkesini kesin olarak reddederek koşulluluk, grotesk ve bedensel/plastik ifade lehine bir tiyatro anlayışını savunan Vsevolod Emilieviç Meyerhold (1874-1940) oldu.

Meyerhold, 20. yüzyıl tiyatro tarihinin yenilikçilerinden biri olarak, oyunculuk sanatını psikolojik gerçekçilikten koparark biçimsel, fiziksel ve yapısal bir düzleme taşımıştır. Stanislavski'nin öğrencisi olarak Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yetişmesine rağmen, Meyerhold kısa sürede bu geleneğin sınırlarını sorgulamış ve oyunculuğun temelini içsel yaşantıdan ziyade dışsal yapı ve fiziksel düzen üzerine kuran özgün bir yaklaşım geliştirmiştir (Pitches 2003).

1928 yılında Meyerhold, sinema ve kameranın ortaya çıkışıyla birlikte tiyatronun köklü bir dönüşüm sürecine girdiğini savunur. Ona göre sinema, yalnızca yeni bir sanat dalı değil, aynı zamanda tiyatroyu yeniden düşünmeye zorlayan güçlü bir rakiptir. Ancak bu rekabet tiyatronun yenilgisi anlamına gelmez; tersine, tiyatronun kendini yenilemesi için bir fırsat yaratır. Bu nedenle Meyerhold, tiyatronun sinemayla rekabet edebilmesi için sahnenin sinemasallaştırılması gerektiğini vurgular. Hızlı sahne geçişleri, epizodik yapı, hareketli dekor, yeni ışık teknikleri ve beden temelli oyunculuk anlayışı tiyatronun temel araçları haline gelmelidir. Oyuncu, söze bağımlı olmaktan çıkmalı; mimik, beden ve ritim aracılığıyla anlam üretmelidir.

Ritim yalnızca oyuncunun hareketinde değil; sahne geçişlerinde, dekor kullanımında ve ışıkta da belirleyici olur. Böylece tiyatro, sinemanın hızına ve dinamizmine cevap verebilen, canlı ve fiziksel bir eylem alanına dönüşür. Meyerhold'a göre tiyatronun gücü, tam da bu noktada, yani canlı bedenin ritmik varlığında yatar

Meyerhold, sessiz sinemanın evrensel gücüne dikkat çeker. Sözün yokluğu, görüntünün etkisini artırmış ve sinemayı uluslararası bir sanat haline getirmiştir. Fakat sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla sinema bu evrenselliğini kısmen yitirmiş, dil engeli yeniden belirleyici olmuştur. Bu noktada tiyatro ile sinema yeniden eşit koşullarda karşı karşıya gelir.

Meyerhold'un oyunculuk anlayışı, özellikle doğalcı-psikolojik tiyatroya yönelttiği eleştiriler üzerinden şekillenir. Sahnedeki duygusal gerçeklik, oyuncunun içsel yaşantısının doğrudan ifşasından değil, biçimsel olarak düzenlenmiş fiziksel eylemlerin seyirci üzerinde yarattığı etkiden doğar.

“Oyuncunun görevi hissetmek değil, eylemi doğru biçimde gerçekleştirmektir; duygu bu eylemin sonucunda doğar” (Meyerhold, akt. Braun, 1995: 167)

Bu yönüyle Meyerhold, Stanislavski sisteminin temelini oluşturan içsel gerekçelendirme ve duygusal süreklilik anlayışına karşıt bir konumda yer alır.

Meyerhold’un oyunculuk pedagojisinin merkezinde yer alan biyomekanik, oyuncunun bedenini yüksek düzeyde denetlenebilir, ölçülebilir ve tekrar edilebilir bir enstrüman hâline getirmeyi amaçlar. Biyomekanik etütler, oyuncunun reflekslerini, ritim duygusunu ve uzamsal farkındalığını geliştirmeye yönelik kesin yapılar içerir. Meyerhold’a göre, oyuncunun bedeni “Rastlantısal” değil, mühendislik hassasiyetinde eğitilmelidir (Leach 2004).

Bu yaklaşım, oyunculuğun öznel ve bireysel yönlerini bilinçli biçimde geri plana iter. Meyerhold, oyuncunun kişisel psikolojisinin sahne üzerinde merkeze alınmasını, tiyatronun kolektif ve yapısal doğasına aykırı bulur. Bu nedenle onun tiyatrosunda oyuncu, bireysel bir “ifade eden özne”den ziyade, sahne makinesinin işlevsel bir parçası olarak konumlandırılır (Pitches 2003).

Akademik eleştiriler, Meyerhold’un yaklaşımının bu yönünü hem güçlü hem de sorunlu bir özellik olarak değerlendirmektedir. Bir yandan biyomekanik, oyuncunun bedensel farkındalığını ve teknik kapasitesini son derece ileri bir düzeye taşırken; diğer yandan duygusal derinlik, psikolojik nüans ve öznel yaratıcılık alanlarını sınırlama riski taşımaktadır. Braun (1995), Meyerhold tiyatrosunun, oyuncuyu estetik bir yapı içinde disipline ederken, bireysel ifade alanını bilinçli olarak daralttığını vurgular.

Meyerhold’un oyunculuk anlayışı, seyirciyle kurulan ilişki bakımından da geleneksel tiyatrodan ayrılır. Psikolojik özdeşleşmeye dayalı seyir deneyimi yerine, eleştirel mesafe ve algısal uyanıklık hedeflenir. Bu yaklaşım, daha sonra Bertolt Brecht’in epik tiyatrosunda sistematik hâle gelecek olan yabancılaştırma etkisinin öncüllerinden biri olarak değerlendirilir (Leach 2004).

Tartışmalı bir diğer nokta, Meyerhold pedagojisinin çağdaş oyunculuk eğitimi içindeki uygulanabilirliğidir. Yüksek fiziksel disiplin, katı biçimsel yapı ve kolektif estetik anlayış, günümüz oyunculuk eğitiminde sıklıkla savunulan bireysel yaratıcılık ve psikolojik güvenlik ilkeleriyle her zaman örtüşmemektedir. Bu nedenle Meyerhold yaklaşımı, günümüzde genellikle tamamlayıcı bir fiziksel eğitim yöntemi olarak değerlendirilmekte, tek başına kapsayıcı bir oyunculuk sistemi olarak kullanılmamaktadır (Zarrilli 2009).

Sonuç olarak Meyerhold'un oyunculuk anlayışı, tiyatro sanatında bedenin, ritmin ve yapısal kompozisyonun önemini radikal biçimde görünür kılmıştır. Ancak bu yaklaşım, psikolojik derinliği bilinçli olarak dışlaması nedeniyle, Stanislavski, Michael Chekhov ve Eric Morris gibi içsel süreçlere odaklanan yöntemlerle karşıt ama tamamlayıcı bir ilişki içindedir. Bu bağlamda Meyerhold pedagojisi, çağdaş oyunculuk eğitiminde mutlak bir modelden ziyade, bedensel disiplin ve biçimsel bilinç kazandıran kuramsal bir referans noktası olarak değerlendirilmelidir.

Meyerhold, yeni zamanın dinamizmini ve enerjisini yansıtan bir tiyatro yaratmaya çalıştı. Meyerhold ile Vakhtangov'un benzer sanatsal hedefleri olsa da, bu hedeflere ulaşma yolları farklıydı. Yönetmen, sirk ve kabare unsurlarını tiyatroya dahil etti, oyuncuların sahne mekanını ve hareket düzenini sürekli olarak deneysel biçimde kullandı. Meyerhold, kendi rolünü sadece bir oyun sahneleyicisi olarak değil, metne hayat üfleyen ve benzersiz bir sahne gösterisi yaratan yaratıcı bir sanatçı olarak görüyordu (Meyerhold, 1997: 321).

O, koreografiye önem vererek, hareketin ve görsel düzenin seyirciye en az sözler kadar güçlü bir mesaj iletebileceğini savunur. Meyerhold, oyuncunun teknik hazırlığının önemini vurgular; geliştirdiği biyomekanik sistemi piyanistlerin teknik egzersizlerine benzeterek, teknik çalışmaların doğrudan duygusal ifadeye erişim sağlamasa da, ustalığa ulaşmak için vazgeçilmez bir araç olduğunu belirtir. Meyerhold'un biyomekaniği, fiziksel güç, esneklik, koordinasyon ve ifade yeteneğini geliştirmeye yönelik bir dizi egzersizi içerir. Bu egzersizler, commedia dell'arte İtalyan oyuncularının hareket analizlerine ve dünyanın önde gelen oyuncularının pratiklerinden esinlenerek geliştirilir.

Meyerhold, sahnede oyuncuların gerçekleştirdiği her hareketin amacına uygun olmasını şart koşar. Başlangıçta, "Duygularla hesaplaşmak" ister. Daha önce değinildiği gibi o, dışsal çizginin (hareket düzeni) kesin biçimde uygulanmasını, bedensel hareketlerin ve vücut açılarının mutlak doğrulukla icra edilmesini talep eder. Ona göre, doğru biçim ortaya çıktığında, beraberinde doğru içerik, doğru tonlama **ve** doğru duygular da gelecektir. Oyuncunun fiziksel duruşu, onun duygularını ve ses tonunu belirler.

Bununla birlikte Meyerhold, oyuncudan "Refleksif uyarılma yeteneği" talep eder. Burada "Uyarılma" ile kastettiği, oyuncunun kendisine dışarıdan verilen görevi duygu, hareket ve söz aracılığıyla algılayabilme kapasitesidir. Oyuncunun oyununu oluşturan şey ise bu uyarılma biçimlerinin koordinasyonudur(Meyerhold, 1997: 322).

Meyerhold bu durumu şu örnekle açıklar: Bir oyuncu, korku duygusunu canlandırırken önce korkmamalı (ve bunu duygusal olarak yaşamamalı), sonra koşmamalı; önce koşmalı (refleks) ve ancak bundan sonra korkuya kapılmalıdır.

Günümüz tiyatro diliyle ifade edecek olursak, *"Korkuyu sahnede önce fiziksel eylemle ifade etmek, sonra hissetmek gerekir."* İşte tam burada Meyerhold'un biyomekaniği ile Stanislavski'nin fiziksel eylem yöntemi arasında bir kesişim noktası ortaya çıkar. Meyerhold'un biyomekaniği ile - özellikle sonraki dönemlerde ve geniş anlamıyla ele alındığında - Stanislavski'nin fiziksel eylem yöntemi, oyuncunun teknik donanımını son derece zenginleştirir.

Meyerhold'un biyomekanik sistemi, oyuncunun sahne mekanındaki hareket yasalarını belirlemeyi amaçlar; deneysel yolla egzersiz şemaları ve oyunculuk teknikleri geliştirir. Bu teknikler, oyuncunun sahnede (ve sinemada) davranışını tam olarak ölçüp düzenlemesine dayanır.

Oyuncu, biyomekanik üzerine çeşitli alıştırmalar yapar. Bunlardan bazıları şunlardır:

• Oyuncu, belirli bir teknikle yerde yatan partnerinin bedenini omzuna almalı ve onu taşımalıdır.

• Bu bedeni yere indirmelidir.

• Var olmayan bir diski fırlatmalı veya hayali bir yaydan ok atmalıdır.

• Belirli bir teknikle tokat atmalı ve tokadı karşılamalıdır.

• Partnerinin göğsüne sıçramalı ve bu sıçrayışı karşılamalıdır.

• Partnerinin omzuna atlamalı ve partner bu pozisyonda koşmalıdır.

• Daha basit alıştırmalar: Partnerin elini tutup yana çekmek, itmek, boğazını tutmak vb.

Bu uygulamalar, sahnede bilinçli hareket kültürünü geliştirmeyi hedefler. Bahsedilen alıştırmalar, yalnızca jimnastik, beden estetiği veya akrobasiye benzeyen çalışmalar değil; aynı zamanda oyuncuların hareket hesaplaması, mesafe ölçümü, amaçlılık ve partnerle koordineli hareket alışkanlığı kazanmasını sağlar. Bu teknikler, çeşitli varyasyonlarla, oyuncuların sahnede daha özgür ve etkili hareket etmelerine katkıda bulunur.

Meyerhold, biyomekaniğin temelini hareketin amaçlılığı ve doğallığı üzerine kurar. Bu iki ilke, kamera karşısında oyunculukta da gördüğümüz temel tekniklerden biridir. Bu teknikler kamera önü teknikleri bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

“Bedenimi öyle iyi tanımalıyım ki,” der, “Hangi duruşu alırsam, o anda nasıl göründüğümü tam olarak bilmeliyim” (Ильинский, 1961: 155).

Bu yeteneğe Meyerhold, “Kendini aynalama” adını verir. Ona göre, oyunculuk sanatındaki temel zorluk, oyuncunun hem malzemeyi yöneten kişi hem de yönetilen malzeme olmasıdır. Malzemeyi düzenleyen ve malzemenin kendisi, oyuncuda aynı kişide birleşir. Bu sürekli “İkiye bölünme” büyük bir zorluktur (Ильинский, 1961: 154).

Biyomekanik, oyuncuya kendi oyununu yönetme, seyirciyle ve partnerlerle koordinasyon sağlama, mizansenlerin, hareketlerin, bakış açıların ifade olanaklarını kavrama yolunu açar.

Meyerhold, biyomekanik sistemini savunurken şöyle der; "Eğer kendimi üzgün bir insanın pozisyonuna yerleştirirsem, üzgün hale gelebilirim."

Biyomekanik egzersizleri, göz ve ellerin ifade gücü üzerinde çalışmayı, ayrıca dış uyaranlara anında cevap verme, yani "elektriksel reaksiyon" geliştirmeyi içerir.

Meyerhold ayrıca, hareket ile müzik arasındaki ilişkiye ve oyunculuk sanatı ile görsel sanatlar arasındaki bağa da dikkat çeker. Müzikten, ritim ve hareket duygusunu geliştirmek amacıyla yararlanır; oyuncularına, hayvanların ve sanat eserlerindeki karakterlerin hareketlerinin doğasını anlamayı öğretir.

Meyerhold'un sistemi, teknik olarak donanımlı, kültürlü ve bağımsız yaratım yapabilen yeni tip oyuncular yetiştirmeye yöneliktir. Onun yöntemleri ve yaklaşımları, bugün de dünyanın dört bir yanındaki tiyatro insanlarına ilham olmaya devam eder.

Meyerhold'un tiyatro anlayışı, "Dıştan içe" çalışma ilkesine dayanır. Onun tiyatrosu, kusursuz ritimleri ve plastik düzeniyle, her hareketin eserin genel partisyonunda bir yeri olan, ince ayar yapılmış bir müzik enstrümanını andırır.

4.1. LEE STRASBERG

"Ben size oynamayı öğretmiyorum,

yaşamayı öğretiyorum." – Lee Strasberg

Lee Strasberg'in Oyunculuk Yaklaşımı ve "Method Acting" Geleneği

Lee Strasberg, 20. yüzyıl oyunculuk kuramları içerisinde, Stanislavski sisteminin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en etkili ve tartışmalı yorumcularından biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle Actors Studio bünyesinde geliştirdiği ve

yaygınlaştırdığı yaklaşım, zamanla "Method Acting" olarak adlandırılmış ve hem tiyatro hem de sinema oyunculuğu üzerinde derin izler bırakmıştır (Strasberg, 1987).

Strasberg'in oyunculuk anlayışı, tarihsel olarak Stanislavski'nin erken dönem çalışmalarına, özellikle duygusal bellek (affective memory) kavramına dayanmaktadır. Stanislavski, oyuncunun geçmiş yaşantılarından gelen duygusal izlenimlerin yaratıcı süreçte kullanılabileceğini kabul etmiş ancak bu yaklaşımı ilerleyen yıllarda sınırlamış ve fiziksel eylemler yöntemine yönelmiştir. Strasberg ise bu erken dönem kavramları merkeze alarak, oyunculuk pedagojisinin temel ekseni hâline getirmiştir (Moore 2006).

Strasberg, oyuncunun sahnede ya da kamera karşısında inandırıcı olabilmesi için, karakterin duygusal durumlarını kendi kişisel yaşantılarında karşılığı olan duygularla yeniden üretmesi gerektiğini savunur. Bu yaklaşımı şu sözlerle ifade eder:

"Oyuncu, rolün duygularını yaratmaz onları kendi yaşamından hatırlar." (Strasberg, 1987:116)

Bu bağlamda Method Acting, oyuncunun bireysel psikolojisini yaratıcı sürecin merkezine yerleştirir ve oyunculuk eylemini büyük ölçüde kişisel deneyimin sahneye taşınması olarak tanımlar.

Akademik tartışmaların önemli bir bölümü, Strasberg'in bu yaklaşımının psikolojik riskleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Duygusal belleğin sistematik biçimde kullanılması, oyuncunun bastırılmış ya da travmatik deneyimlerinin tekrar tekrar sahnede çağrılmasına yol açabilmekte; bu durum, oyuncunun psikolojik bütünlüğünü tehdit eden sonuçlar doğurabilmektedir. Bu eleştiri, özellikle Strasberg yönteminin pedagojik ortamda uygulanışı bağlamında dile getirilmektedir (Ball 2012).

Bu noktada Strasberg yaklaşımı, Stanislavski'nin olgunluk dönemindeki yöntemleriyle belirgin biçimde ayrışmaktadır. Stanislavski, duyguların doğrudan çağrılmasına karşı temkinli bir tutum geliştirerek, şu uyarıda bulunur:

"Duygular güvenilmezdir; onları çağırmaya çalıştığınızda sizi terk edebilirler" (Stanislavski,1996: 301).

Strasberg'in yöntemi ise, bu temkinli yaklaşımı büyük ölçüde göz ardı ederek, oyuncunun içsel yaşantısını sahne gerçekliğinin ana kaynağı olarak görür. Bu durum, Strasberg'i Stanislavski geleneği içinde seçici ve indirgemeci bir yorumcu konumuna yerleştirir (Benedetti 1998).

Strasberg yaklaşımına yöneltilen bir diğer akademik eleştiri, yöntemin teknik ve biçimsel boyutları ikincil plana itmesidir. Oyuncunun bedeni, sesi ve uzamsal farkındalığı, Strasberg pedagojisinde çoğu zaman duygusal sürecin doğal bir sonucu olarak ele alınır. Oysa Meyerhold ve Mıchael Chekhov gibi yaklaşımlar, bedeni bilinçli olarak yapılandırılan bağımsız bir ifade alanı olarak konumlandırmaktadır (Zarrilli 2009).

Bununla birlikte Strasberg yönteminin özellikle sinema oyunculuğu bağlamında güçlü bir karşılık bulduğu görülmektedir. Kamera, oyuncunun içsel tepkilerini yakından görünür kıldığı için, Strasberg'in savunduğu psikolojik yoğunluk ve duygusal süreklilik, sinema performanslarında yüksek etki yaratabilmektedir. Bu bağlamda Marlon Brando, Al Pacino ve Robert De Niro gibi oyuncuların performansları, Strasberg yönteminin pratikteki etkisine sıklıkla örnek gösterilmektedir (Hornby 1992).

Lee Strasberg'in oyunculuk yaklaşımı, modern oyunculuk tarihinde bireysel psikolojiyi merkeze alan en radikal modellerden biri olarak değerlendirilebilir. Ancak bu yaklaşım, psikolojik riskler, kuramsal indirgeme ve teknik denge eksikliği gibi nedenlerle akademik düzlemde yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Bu nedenle Strasberg yöntemi, günümüzde çoğu araştırmacı tarafından tek başına kapsayıcı bir sistem olmaktan ziyade, Stanislavski, Michael Chekhov ve Meyerhold gibi yöntemlerle birlikte, bağlamsal ve seçici biçimde kullanılabilecek bir pedagojik araç olarak değerlendirilmektedir.

5.1. STELLA ADLER

Stella Adler, 20. yüzyıl Amerikan oyunculuk pedagojisi içerisinde, Stanislavski sistemini doğrudan kaynağından öğrenmiş ve bu sistemi Amerika'da en

eleştirel ve özgün biçimde yeniden yorumlamış isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Adler'in oyunculuk yaklaşımı, özellikle Lee Strasberg'in duygusal bellek merkezli Method anlayışına yönelttiği sert eleştiriler üzerinden biçimlenmiş, oyunculuğun temel kaynağını kişisel psikoloji yerine hayal gücü, metin ve dış dünya gözlemi olarak konumlandırmıştır (Adler, 2000).

Adler, 1934 yılında Paris'te Konstantin Stanislavski ile yaptığı çalışmalardan sonra, Stanislavski'nin erken dönem uygulamalarından uzaklaştığını ve duygusal belleği pedagojik merkeze yerleştirmediğini açıkça ifade etmiştir.

"Stanislavski bana duygularımı kullanmamı değil, hayal gücümü kullanmamı öğretti."
(Adler, 2000: 134)

Bu ifade, Adler yaklaşımının Stanislavski geleneği içindeki konumunu net biçimde ortaya koymaktadır. Adler'e göre oyuncunun sahnedeki yaratıcılığı, geçmiş yaşantıların tekrarından değil, oyuncunun kendi deneyim alanını aşan bir dünyayı hayal edebilme kapasitesinden doğar.

Stella Adler pedagojisinin merkezinde imgelem, koşulların genişletilmesi ve metne sadakat yer alır. Oyuncunun görevi, karakterin yaşadığı dünyayı kişisel biyografisine indirgemek değil metnin sunduğu koşulları zihinsel ve bedensel olarak genişleterek sahnede yaşanır kılmaktır. Adler bu noktada oyuncuya şu uyarıyı yapar:

"Oyuncu kendini oynamamalıdır; dünyayı oynamalıdır" (Adler, 2000: 28).

Bu yaklaşım, Strasberg'in içe dönük psikolojik yöntemine karşı, oyunculuğu dışa dönük, gözleme dayalı ve kültürel olarak genişleyen bir sanat olarak tanımlar. Adler, oyuncunun entelektüel donanımını, tarihsel bilgisini ve toplumsal farkındalığını, oyunculuk tekniğinin ayrılmaz parçaları olarak görür.

Akademik tartışmalar açısından bakıldığında, Adler yaklaşımının en güçlü yönlerinden biri, oyunculuk eğitimi ile psikoterapi arasına net bir sınır çekmesidir. Adler, oyuncunun kişisel travmalarını sahneye taşımasını hem sanatsal hem de etik

açıdan sakıncalı bulur. Bu yönüyle Adler pedagojisi, Strasberg yöntemine yöneltilen psikolojik risk eleştirilerine güçlü bir alternatif sunmaktadır (Ball 2012).

Bununla birlikte, Adler yaklaşımı eleştirilerden bütünüyle muaf değildir. Bazı akademisyenler, Adler'in imgelem ve entelektüel hazırlığa yaptığı vurgunun, oyuncunun duygusal derinliğini ikincil plana itebileceğini ileri sürmektedir. Özellikle duygusal yoğunluk gerektiren roller söz konusu olduğunda, Adler yönteminin oyuncuyu fazla "Kontrollü" ve "Mesafeli" bir performansa yönlendirebileceği savunulmaktadır (Benedetti 1998).

Ancak bu eleştiri, Adler'in oyunculuğu duygudan arındırdığı anlamına gelmez. Adler'e göre duygu, sahnede doğrudan çağrılması gereken bir hedef değil; doğru koşullar, güçlü imgelem ve eylem sonucunda kendiliğinden ortaya çıkan bir etkidir. Bu yaklaşım, Stanislavski'nin geç dönem "Fiziksel eylemler" anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir (Stanislavski, 2025: 67).

Stella Adler pedagojisinin bir diğer ayırt edici özelliği, oyuncunun sanatsal sorumluluğunu vurgulamasıdır. Oyuncu yalnızca kendini ifade eden bireysel bir özne değil metne, yazara ve sahne gerçekliğine karşı sorumluluk taşıyan bir yorumcudur. Bu yönüyle Adler yaklaşımı, Meyerhold'un biçimsel disiplini ile Strasberg'in psikolojik yoğunluğu arasında dengeleyici bir kuramsal konum işgal etmektedir.

Stella Adler'in oyunculuk yaklaşımı, Stanislavski geleneği içinde imgelem temelli, entelektüel ve etik açıdan güvenli bir pedagojik model sunmaktadır. Adler yöntemi, oyuncunun kişisel psikolojisini mutlak kaynak hâline getirmeden, yaratıcı süreci zenginleştiren güçlü bir araç seti sunar. Bu nedenle Adler pedagojisi, çağdaş oyunculuk eğitiminde Strasberg'e eleştirel bir alternatif ve Stanislavski'nin olgunluk dönemine sadık bir yorum olarak değerlendirilebilir.

6.1. SANFORD MEISNER

Sanford Meisner, 20. yüzyıl Amerikan oyunculuk pedagojisi içerisinde, Stanislavski kökenli Method Acting geleneğine dâhil olmakla birlikte, bu geleneğin

içe dönük psikolojik yorumlarına karşı geliştirdiği yaklaşımıyla öne çıkmaktadır. Meisner'in oyunculuk anlayışı, Lee Strasberg'in duygusal bellek merkezli yöntemine açık bir eleştiri olarak şekillenir. Oyunculuğun temelini içsel yaşantının yeniden üretimi yerine, sahnede anlık ve dürtüsel tepki verme yetisi üzerine kurmuştur (Meisner & Longwell, 1987).

Meisner yaklaşımının merkezinde yer alan temel ilke, oyunculuğun "Kendine odaklanmak" değil, karşısındaki oyuncuya ve içinde bulunulan duruma bütünüyle yönelmek olduğu fikridir.

"Oyunculuk, hayali koşullar altında dürüstçe yaşamaktır" (Meisner & Longwell, 1987: 16).

Yukarıdaki tanım, Meisner yaklaşımının Stanislavski'nin geç dönem çalışmalarına, özellikle fiziksel eylemler ve dikkat odağı kavramlarına yakınlığını göstermektedir. Oyuncu, duyguyu bilinçli olarak üretmeye çalışmak yerine, karşısındaki oyuncunun davranışlarına verdiği dürüst tepkiler aracılığıyla sahnede yaşar.

Meisner pedagojisinin en bilinen uygulaması olan tekrar çalışmaları (repetition exercises), oyuncunun zihinsel kontrolünü azaltmayı ve sahnede gerçek zamanlı farkındalık geliştirmeyi amaçlar. Bu çalışmalar, oyuncunun kendi iç dünyasından çıkmasını ve sahnedeki ilişkiye tam anlamıyla odaklanmasını sağlar. Meisner'e göre: "Duygularınızı oynamaya çalıştığınız anda yalan söylemeye başlarsınız" (Meisner & Longwell, 1987: 37).

Akademik açıdan değerlendirildiğinde, Meisner yaklaşımının en güçlü yönlerinden biri, oyunculuk eğitimi ile psikoterapi arasındaki sınırı görece net biçimde korumasıdır. Oyuncunun kişisel travmalarını bilinçli olarak çağırmaması, yöntemi etik ve pedagojik açıdan daha güvenli bir konuma yerleştirmektedir (Ball, 2012). Bu özellik, Meisner pedagojisinin günümüzde pek çok konservatuvar ve oyunculuk okulunda tercih edilmesinin temel nedenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte, Meisner yaklaşımı da eleştirilerden bütünüyle muaf değildir. Bazı akademisyenler, tekrar çalışmalarına uzun süreli odaklanmanın, oyuncunun metin analizi, dramatik yapı ve karakter derinliği konularında sınırlı bir donanım geliştirmesine yol açabileceğini ileri sürmektedir. Bu eleştiriye göre Meisner eğitimi, güçlü bir ilişki ve anlık tepki becerisi kazandırmakla birlikte, oyuncunun dramaturjik bilinç geliştirmesini tek başına yeterince desteklemez (Henschel 2005).

Ayrıca Meisner yaklaşımının yoğun biçimde "Anda kalma" vurgusu yapması, bazı eleştirmenler tarafından oyuncunun biçimsel ve estetik denetimini zayıflatabilecek bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Meyerhold ve Mıchael Chekhov gibi yaklaşımlarda görülen bilinçli biçimlendirme, imgesel yapı ve fiziksel kompozisyon, Meisner pedagojisinde ikincil konumda kalmaktadır (Zarrilli 2009).

Buna karşın Meisner yaklaşımı, özellikle kamera oyunculuğu ve çağdaş doğal performans estetiği bağlamında son derece işlevsel sonuçlar üretir. Kameranın anlık ve mikro tepkileri büyüten doğası, Meisner'in savunduğu dürüst tepkiselliği ve ilişkisel gerçekliği desteklemektedir. Bu nedenle Meisner pedagojisi, günümüz sinema ve televizyon oyunculuğunda yaygın bir uygulama alanı bulmaktadır.

Sanford Meisner'in oyunculuk yaklaşımı, Stanislavski geleneğini ilişki, dürtü ve anlık tepki ekseninde yeniden yorumlayan güçlü bir pedagojik model sunmaktadır. Ancak bu yaklaşım, karakter analizi, estetik yapı ve imgesel derinlik gibi alanlarda tek başına yeterli değildir. Bu nedenle Meisner yöntemi, Strasberg, Adler ve Michael Chekhov gibi yaklaşımlarla tamamlayıcı biçimde kullanıldığında, çağdaş oyunculuk eğitimi açısından daha dengeli ve bütüncül sonuçlar üretmektedir.

7.1. ERIC MORRIS

Eric Morris'in oyunculuk yaklaşımı, teknik doğruluktan ziyade psikolojik açıklık, duygusal özgürlük ve kendiliğindenlik kavramlarını merkeze alan bir sistem olarak değerlendirilebilir. Morris, oyunculuğu yalnızca sahnede gerçekleştirilen bir temsil değil, oyuncunun içsel engellerini aşarak yaratıcı potansiyelini serbest bıraktığı bir süreç olarak tanımlar. Bu yönüyle Morris yaklaşımı, Stanislavski

geleneğinin çağdaş psikolojik oyunculuk pratikleri içindeki dönüşümünü temsil etmektedir.

Eric Morris'in oyunculuk yaklaşımı, 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen psikolojik oyunculuk anlayışları içerisinde, duygusal özgürlük, kişisel engellerin aşılması ve yaratıcı dürtünün serbest bırakılması ekseninde konumlanmaktadır. Morris, oyunculuk eğitiminde teknik yeterliliğin tek başına yeterli olmadığını; oyuncunun sahnede ya da kamera karşısında tam anlamıyla "var olabilmesi" için psikolojik blokajlardan arınmış olması gerektiğini savunur (Morris 1990).

Morris'in yaklaşımı, tarihsel olarak Stanislavski sisteminden beslenmekle birlikte, özellikle Lee Strasberg'in duygusal bellek uygulamalarına yönelik eleştiriler üzerinden şekillenmiştir. Morris'e göre, oyuncunun kişisel travmalarını ya da geçmiş deneyimlerini doğrudan sahneye taşıması, kısa vadede etkileyici sonuçlar doğurabilse de uzun vadede hem sanatsal hem de psikolojik açıdan yıpratıcıdır (Morris 1990).

7.1.1. Oyunculukta Engeller ve Psikolojik Blokajlar

Eric Morris oyunculuk yaklaşımının merkezinde, oyuncunun yaratıcı potansiyelini kısıtlayan içsel engeller kavramı yer alır. Morris, bu engelleri genellikle çocukluk döneminde edinilmiş savunma mekanizmaları, bastırılmış duygular ve toplumsal koşullanma biçimleriyle ilişkilendirir. Oyuncunun sahnedeki yapaylığı ya da "oynuyormuş gibi" görünmesi, bu engellerin doğrudan sonucudur.

Morris bu durumu şu sözlerle ifade eder:

"Oyunculuk sorunlarının büyük bölümü teknik değil, psikolojiktir. Oyuncu, kendisini ifade etmekten korktuğu sürece hiçbir yöntem işe yaramaz" (Morris, 1990: 24).

Bu bağlamda Morris, oyunculuk eğitimini yalnızca estetik bir beceri geliştirme süreci olarak değil, aynı zamanda kişisel farkındalık ve psikolojik açılım süreci olarak ele alır.

Eric Morris yaklaşımında duygusal özgürlük, oyuncunun sahnede "Kontrollü" olmaktan ziyade dürtüsel ve canlı olabilme kapasitesini ifade eder. Morris, aşırı kontrolün oyunculukta donukluğa yol açtığını ve sahne üzerindeki yaşantının doğallığını yok ettiğini savunur.

Bu durumu Morris şöyle açıklar:

"Gerçek oyunculuk, oyuncunun kendisini korumayı bıraktığı anda başlar" (Morris, 1990: 57).

Ancak Morris'in savunduğu kendiliğindenlik, bilinçsiz ya da kaotik bir doğaçlama değildir. Aksine, oyuncunun psikolojik olarak güvende hissettiği bir ortamda, içsel dürtülerinin sahne koşullarıyla uyumlu biçimde açığa çıkmasıdır. Bu yönüyle Morris, oyunculukta psikolojik güvenlik kavramını sistematik biçimde vurgulayan ilk eğitmenlerden biri olarak değerlendirilebilir.

7.1.2. İmgeleme Dayalı Çalışma ve Duyusal Uyarım

Eric Morris, oyuncunun duygusal yaşantısını harekete geçirmek için imgelem ve duyusal uyarım tekniklerine özel önem verir. Ancak bu teknikler, Strasberg'in duygusal bellek anlayışından farklı olarak, geçmiş deneyimlerin yeniden yaşanmasına değil, şimdiki anın duyusal olarak zenginleştirilmesine dayanır.

Morris bu yaklaşımı şu şekilde açıklar:

"Oyuncu geçmişi hatırlamak zorunda değildir; hayal etmek yeterlidir" (Morris, 1990: 103).

Bu bağlamda imgelem, oyuncunun bilinçli olarak yönlendirebildiği ve sahne gerçekliğini besleyen yaratıcı bir araç olarak konumlandırılır. Duyusal uyarımlar (ses, dokunma, sıcaklık, ağırlık vb.), oyuncunun bedensel farkındalığını artırarak duygusal tepkilerin ortaya çıkmasını kolaylaştırır.

Eric Morris, oyuncunun rol ile kendisi arasındaki sınırları tamamen ortadan kaldırmasını savunmaz. Ancak bu sınırların aşırı katı hâle gelmesinin de sahnede yapaylığa yol açtığını belirtir. Ona göre oyunculuk, "Rolü oynamak" ile "Rolü yaşamak" arasında dinamik bir denge kurma sanatıdır.

Morris bu dengeyi şöyle tanımlar:

"Oyuncu rolün içinde kaybolmamalı, ama ona güvenecek kadar da açık olmalıdır" (Morris, 1990: 141).

Bu yaklaşım, Stanislavski'nin "Çift bilinç" anlayışıyla örtüşmekle birlikte, Morris'te daha çok duygusal açıklık ve savunmasızlık vurgusu üzerinden şekillenir.

7.1.3. Kamera Oyunculuğu ve Çağdaş Performans Bağlamı

Eric Morris yaklaşımı, özellikle kamera oyunculuğu alanında geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Morris, kameranın oyuncunun en küçük içsel tepkilerini bile görünür kıldığını ve bu nedenle sahte duyguların kolayca açığa çıktığını belirtir:

"Kamera, yalanı affetmez" (Morris, 1990: 189).

Bu nedenle Morris, kamera oyunculuğunda teknik jestlerden ziyade, içsel dürtülerin gerçekliğini merkeze alır. Oyuncunun psikolojik olarak özgür olmadığı durumlarda, kamera karşısındaki performansın yüzeysel kalacağını savunur.

Bu çalışmada ele alınan oyunculuk yaklaşımları karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, Eric Morris'in yönteminin, Stanislavski geleneğinden türeyen çağdaş psikolojik oyunculuk pratikleri içerisinde özgün bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Morris yaklaşımı, oyuncunun yaratıcı sürecinde psikolojik engellerin aşılması, duygusal açıklık ve kendiliğindenlik kavramlarını merkeze alması bakımından, klasik sistematik oyunculuk pedagojisinden belirli ölçüde ayrılmaktadır (Morris, 1990).

Bununla birlikte, Morris yaklaşımının akademik düzlemde tartışmaya açılmasına neden olan temel mesele, yöntemin kuramsal sınırlarının yeterince belirgin olmamasıdır. Stanislavski sisteminde görülen psiko-fiziksel bütünlük, fiziksel eylem, üstün amaç ve kesintisiz eylem çizgisi gibi kavramlar açık tanımlara

ve uygulama ilkelerine sahipken; Morris'te "İçsel özgürlük", "Kendini korumayı bırakmak" ve "Duygusal açıklık" gibi temel kavramların daha çok öznel deneyim üzerinden açıklanması, yöntemin akademik çözümlemesini zorlaştırmaktadır (Henschel, 2005).

Bu durum, Morris yaklaşımının pedagojik etkisini azaltmaktan ziyade, onu bilimsel olarak sınanabilir bir yöntem olmaktan uzaklaştıran bir özellik olarak değerlendirilebilir. Nitekim Morris'in oyunculuğa ilişkin şu ifadesi bu sorunu açık biçimde yansıtmaktadır:

"Gerçek oyunculuk, oyuncunun kendisini korumayı bıraktığı anda başlar" (Morris, 1990: 57).

Bu ifade, sanatsal bir içgörü sunmakla birlikte, oyuncunun hangi noktada, hangi ölçüde ve hangi güvenlik mekanizmalarıyla "Korumayı bırakacağı" sorularına yanıt vermez.

Tartışmalı bir diğer nokta, Morris yaklaşımının psikolojik riskler içermesidir. Morris, oyunculuk problemlerinin büyük bölümünü psikolojik kökenli olarak tanımlamakta ve oyuncunun kişisel engelleriyle yüzleşmesini yaratıcı sürecin merkezine yerleştirmektedir (Morris, 1990). Bu yaklaşım, oyunculuk eğitimi ile psikoterapi arasındaki sınırın bulanıklaşmasına yol açmaktadır. Ball (2012) ve Moore (2010), bu tür yaklaşımların, özellikle travmatik geçmişe sahip oyuncular için etik ve pedagojik riskler taşıdığına dikkat çekmektedir.

Stanislavski ve Michael Chekhov'un yaklaşımlarında, oyuncunun içsel dünyası yaratıcı sürecin önemli bir bileşeni olmakla birlikte, bu süreç estetik biçim, imge, fiziksel yapı ve teknik mesafe ile dengelenmektedir. Morris'te ise bu denge, çoğu zaman duygusal açıklık lehine bozulmakta; bu durum, oyuncunun sahne üzerindeki sanatsal denetimini zayıflatma riski doğurmaktadır (Barton 2015).

Buna karşın, Morris yaklaşımının özellikle kamera oyunculuğu bağlamında güçlü bir karşılık bulduğu görülmektedir. Kameranın mikro tepkileri görünür kılan doğası, oyuncunun içsel dürtülerinin gerçekliğini ön plana çıkarmakta; bu da Morris'in savunduğu psikolojik açıklık anlayışını işlevsel kılmaktadır. Morris'in

“Kamera, yalanı affetmez” ifadesi (Morris, 1990: 189), bu bağlamda yöntem ile performans ortamı arasındaki uyuma işaret etmektedir.

Eric Morris yaklaşımı, oyunculuk pedagojisine duygusal farkındalık, psikolojik özgürlük ve kendiliğindenlik kavramlarını güçlü biçimde dâhil etmiş; ancak bunu yaparken sistematik kuramsal yapıdan ve teknik güvenlikten kısmen uzaklaşmıştır. Bu nedenle Morris yöntemi, tek başına kapsayıcı bir oyunculuk sistemi olarak değil, Stanislavski ve Chekhov gibi daha yapılandırılmış yaklaşımlarla eklektik biçimde kullanıldığında pedagojik açıdan daha verimli sonuçlar üretebilecek bir yöntem olarak değerlendirilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM
KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK

2.1. Sinemanın Ortaya Çıkışı

Modern seyirci, tiyatrodan daha fazlasını beklemektedir: dinamizm, çok katmanlılık ve farklı algı düzeyleri arasında anında geçiş yapabilme yeteneği.

Süreç, oyuncudan yalnızca psikolojik ya da plastik bir yöntemi bilmesini değil, aynı zamanda farklı teknikleri organik bir şekilde bütünleştirme, oyunun üslup ve teknolojik özelliklerine uyum sağlama becerisini de talep eder. Medya alanının gelişmesi, yeni sahne dili biçimlerinin ortaya çıkması, sinema estetiği ve performatif pratiklerin entegrasyonu, oyunculuk mesleğinin bizzat tanımını değiştirir.

"Oyuncu eskiden sanatında hep seslendiği toplumunun ölçütlerine uyuyordu. Gelecekte ise oyunun üretim koşullarına uyumlu kılmak zorunda kalacaktır. Çünkü çalışmanın insanın üstüne bir ilenç gibi çökmediği, neşeli ve yaşamsal bir gereklilik olarak algılanacağı koşullarda yapıt verecektir" (Meyerhold, 1997: 317)

Bir filmin izleyici üzerindeki genel etkisinin oluşumunda en önemli unsurlardan biri oyunculuk performansıdır. Ne kadar geniş olursa olsun film yapımında görev alanların listesi, sonuçta perdede sadece oyuncuları görürüz. Diğer yaratıcıların katkıları ise kamera arkasında kalır. Bir karakterin sunumu ve yorumlanışı her dönemde farklılık gösterir. Bu farklılık hem döneme özgü teknik imkanlardan hem de farklı kuşakların dünyayı algılayış biçimlerinden etkilenir.

19. yüzyılın sonunda teknik bir yenilik olarak ortaya çıkan sinema, başlangıçta daha çok bir gösteri, yani hareketli görüntülerin sergilenmesinden ibaret bir "atraksiyon" olarak algılanır, henüz karmaşık bir dramaturjiye ya da derin bir psikolojik boyuta sahip değildir. Lumière Kardeşler, Georges Méliès ve diğer öncülerin ilk filmleri kısa skeçlerden veya özel efektlere dayalı sahnelerden oluşur ve oyunculuk da oldukça koşullu, abartılı ve teatral bir nitelik taşır.



Görsel 1: *İlk film Lumiere Kardeşler'in 1895. "Arrival of a Train at La Ciotat"*

Sinema, ilk adımını sessiz sinema ile atar ve anlamını kelimelerden değil, bedenden, hareketten ve görüntüden üretir. Bu dönemde konuşma yoktur; ama anlatı güçlüdür. Oyuncunun bedeni, yüzü, ritmi ve bakışı sözün yerini alır. İşte bu noktada Charlie Chaplin ortaya çıkar. Chaplin, sessiz sinemanın insan dilini kuran en güçlü figürlerinden biridir. O, konuşmadan insanı anlatır; yoksulluğu, yalnızlığı, sevgiyi, acıyı ve umudu bedenle ifade eder (Meyerhold, 1997: 317)

Chaplin'in sineması, söze ihtiyaç duymadan evrensel bir iletişim kurar. Çünkü bedensel anlatım, dili aşar. Chaplin'in ilk filmlerinde palyaçoluk henüz gerçek bir mizah gücüne ulaşmamıştır. Sarlo Ev Taslıyor, Sarlo Çırak, Sarlo Plajda, Sarlo Düğünde gibi yapımlarda daha çok ilkel ve kaba bir komiklik görülür. Asıl kırılma noktası Sarlo Müzikholde filmiyle başlar. Bu film ile Sarlo Carmen'i Oynuyoru izleyenler, Chaplin'in sanatındaki dönüşümü açıkça fark eder. İki film arasında özellikle Sarlo Müzikholde öne çıkar. Çünkü burada Chaplin, palyaçoluk sanatındaki aşırı abartıyı ve ölçüsüz grotesk komiği bilinçli olarak reddetmeye başlar. Sarlo Carmen'i Oynuyor daha soyut, trajik ve kendini cezalandırma duygusunun ağır bastığı bir yapıdayken; Sarlo Müzikholde Chaplin'in daha dengeli ve kontrollü bir komik anlayışına yöneldiğini gösterir. Bu yönelim, daha sonra Modern Zamanlar'da iyice belirginleşecektir. Ancak bu aşamada hâlâ çekingen ve temkinli bir başlangıç söz konusudur. (Meyerhold, 1997: 361)

Sesli sinemanın gelişiyle birlikte söz merkeze yerleşir. Ancak Chaplin'in sanatı bize şunu gösterir: İnsan her ne kadar sözle var olsa da, sinema önce sessizlikle konuşmayı öğrenmiştir. Ve bu sessizliğin güçlü sesi, Chaplin'in bedenidir. Sessiz sinema, izleyicinin dikkatini "sessiz" işaretlere keskinleştirir: beden diline, ritme, mizansen düzenine, ışık ve gölge tonlarına.

1920'lerin sonunda sesli sinemanın ortaya çıkışı, sinema tarihinde devrim niteliğinde bir dönüm noktası olmuştur. Sessiz sinemadan "sesli" filmlere (talkies) geçiş, senkron diyalog içeren ilk uzun metrajlı film olan "Caz Şarkıcısı"nın (1927) büyük başarısıyla hız kazanır.

Sinemaya özgü bir hafifletilmiş oyunculuk biçimi gelişir: yakın plan abartılı beyanlara izin vermez, jestlerde ekonomiyi ve içsel dürtünün kesinliğini gerektirir. Anlamın diksiyondan ve sahne projeksiyonundan değil, kadrajın ilişkilerinden ve bedenin tonlamasından doğduğu yeni bir ekran grameri ortaya çıkar.

O dönemde oyuncuların gerçekten zor bir görevi vardır; tek bir kelime söylemeden yalnızca jestler ve mimiklerle karakterlerini seyirciye aktarırlar. Günümüz sanatçıları için bile bu son derece zor bir görevken bazı oyuncular bu zorluğun üstesinden gelerek sinema tarihinde iz bırakırlar.

Sanatçılar, gerçeğe en yakın oyunculuğun peşinde değildir. Amaçları kahramanlarının duygularını mümkün olduğunca gösterişli bir şekilde sunmaktır. Aksi takdirde o dönemde, yeni ve garip görülen bu sanat formuna seyircinin ilgisini çekmek zor kabul edilir. Sözsüz oyunculuk, duyguların bakışlarla ve teatral, abartılı jestlerle aktarılmasını gerektirir. Ancak günümüzde, çoğu zaman "Aşırıya kaçan" ya da "Doğallıktan uzak" bir oyun olarak algılanabilir.

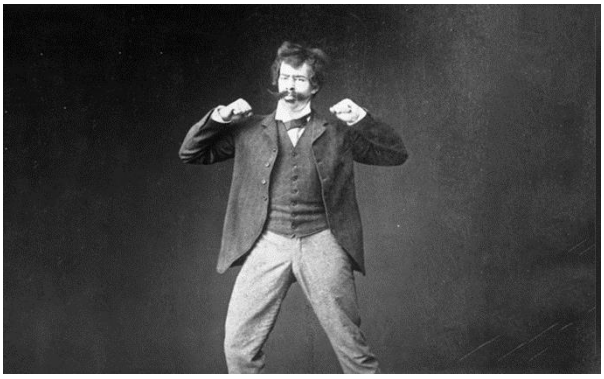
Sinemanın ilk oyuncuları sahneden gelmiştir ve alışkın oldukları büyük ve etkileyici jestler, abartılı mimik, net telaffuz gibi yöntemleri beyaz perdeye taşırlar. Sesin olmaması izleyiciye, anlamı yalnızca görsel yollarla aktarma zorunluluğu yaratır. Sessiz sinemada beden dili, mimik ve pandomim özel bir önem kazanır. Georges Sadoul ve B. E. Zakhava gibi araştırmacılar da çalışmalarına yansıtmıştır. Bugün hala sinema dilini belirleyen birçok temel çekim ve kurgu tekniği geliştirilir.

Onlara göre bu dönemde, sinema oyunculuğunun ilk evresi oluşur: dışsal ifade çizgisine odaklanan bir oyunculuk biçimi.

Ses bandının ortaya çıkmasıyla birlikte oyunculukta alışılmış araçlar yeniden gözden geçirilir, aşırı mimik ve jestlerden daha ölçülü, kameraya uygun bir üsluba geçilir. Bu durum, sinemada ikinci aşamanın, psikolojik realizmin başlangıcı olur. Sessiz dönem, ekran doğallığının temel parametrelerini şekillendirir. Anlamın taşıyıcısı olarak mikroplastika; rolün dramaturjik partisyonu olarak montaj ritmi, bağımsız bir ifade unsuru olarak duraklama (pauza) ön plana çıkar. Sessizlik okulu sesin ortaya çıkmasıyla kaybolmaz; aksine, sonraki tüm sinema oyunculuğu tekniklerinin - psikolojik minimalizmden belgesel üsluba kadar - gizli temeli haline gelir. Burada özellikle K. S. Stanislavski'nin sistemi ve onun takipçilerinin çalışmaları etkili olur. Artık sinemada yalnızca dışsal biçime değil, karakterin içsel süreçlerine, önerilen koşullar içinde gerçek bir varoluşa değer verilmeye başlanır. (Bordwell – Thompson, 1994: 192).

Ses kaydının yapılabilmesi, film üretimini kökten değiştirdiği gibi seyircinin algısını da değiştirir. Filmler daha fazla diyalog ve monolog içermeye başlar. "Caz Şarkıcısı"nda söylenen "Bir dakika bekleyin, daha hiçbir şey duymadınız" repliği, sesli sinemanın gerçek sembolü haline gelir ve sahne kurgusuna yeni bir anlam yükler (Bordwell – Thompson, 1994: 195).

Filmlerde uzun diyaloglar yer almaya başlasa da teknik yetersizlikler nedeniyle yapımlar çoğu zaman tiyatro sahnelemelerine benzer. Ses kalitesinin düşük olması, oyuncuları birbirine çok yakın durmaya zorlar, bu da oldukça yapay görünür.



Görsel 2: *Stanislavski provada 1930 ("Sevil Berber" oyunu)*

Sesli sinemayla birlikte artık anlaşılır ve temiz bir diksiyona sahip olmak gerekir. Sahne konuşması kursları giderek popüler hale gelir hatta dönemin en parlak yıldızlarını dahi bu kurslarda görmek mümkündür.

Seyirci paradigmasındaki değişimler, doğal olarak film yapımcılarının yaklaşımını da dönüştürür. Sinema artık boş bir eğlence aracı olarak görülmez, oyuncular da oyunlarını gerçekçiliğe yönlendirirler. Bu yalnızca dramatik oyunculukta değil, komedilerde de kendini gösterir: karakterler giderek daha az karikatürize ve abartılı biçimde sunulmaya başlanır.

Bununla birlikte, tiyatral teknikleri aktif olarak kullanan oyuncular da hala vardır ve buna rağmen büyük başarı elde ederler. En çarpıcı örnekler arasında Marlon Brando ve Jack Nicholson yer almaktadır. Onların erken dönem filmografisine bakıldığında, modern sinemaya özgü olmayan bir üslup açıkça görülmektedir.

Oyuncular, karakterleri son derece gerçekçi bir biçimde canlandırmaya çalışır. Kullandıkları teknikler, yarattıkları tiplemelerin gerçek insan özellikleriyle benzerlik taşımasına veya doğrudan onlarla özdeş olmamasına odaklanır.

Oyuncular yalnızca tiyatro sahnesinde değil, kamera karşısında da çalışmayı, farklı türlerde rol almayı ve karmaşık karakterler yaratmayı öğrenirler.



Görsel 3: *Lumiere Kardeşler 1895*

Sahneden perdeye geçiş bir "Aktarılma" olarak değil, bir yeniden kalibrasyon olarak görülür. Oyunculuk sanatı, kamera optiği ve kurgu mantığıyla birleşerek sahneden

görünmeyen, ancak kadrajda belirleyici olan yeni bir ifade ölçeği üretir. İfade ölçekleri profesyonel oyuncu eğitiminde, entegratif bir yaklaşıma dayanır.

2.2. MICHAEL CAINE

Ele alınan tüm oyunculuk yöntemleri ve teknikleri, içsel hakikat ile ifade gücünün birleştirilmesi gerekliliğini vurgular. Sinema koşullarında bu yeterli değildir. Kadraj içinde oyuncunun varoluşu, kameranın önünde karakter imgesini kurmak için bedenin en küçük hareketleri; setteki teknik unsurlarla çalışma becerisi (kamera, ışık düzeni, mikrofonlar ile çalışma; işaret noktasına (mark) çıkma; fiziksel eylemleri tekrar etme. Kadrajın sınırlarını ve alan derinliğini, plan ölçeklerini ve lens farklarını anlama. Farklı planlarda oyuncu varlığı ve özellikle yakın planda çalışma, gibi etmenler söz konusudur.

Bu nedenle, analizin doğal bir aşaması, sinemada oyunun pratik yönüne odaklanan Michael Caine metodudur. Caine, tiyatro ile sinema oyunculuğu arasındaki ilkesel farkı açıkça ortaya koyan ilk isimlerden biridir. Onun sözleriyle, tiyatro "Neşterle yapılan bir ameliyat"tır; enerjik bir ifade, genelleştirilmiş bir imge ve büyük salona oynama gerektirir. Buna karşılık sinema "Lazerle yapılan bir ameliyattır"; kusursuz bir hassasiyet, minimalizm ve oyuncunun kadraj içinde öyle var olması gerekir ki en küçük jest, duraklama ya da bakış bile anlamla yüklü olabilsin.

Michael Caine'in "Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making" (1990) adlı kitabında, söz konusu sinema oyunculuğu pratiğine ilişkin kilit çalışmalardan söz eder. Caine, oyunculuk tekniği unsurlarını, sinemaya dair teknik bilgileri ve mesleğe ilişkin kişisel bir bakışı bir araya getirir.

Caine'in başlıca ilkesi şudur: "Kamera her şeyi görür." Bu yüzden oyun son derece ölçülü olmalıdır; aşırıya kaçan her çaba inandırıcılığı bozar. (Caine 2021: 9)

Filmlerde en önemli olan gözlerdir. Caine kamerayı, "Her ayrıntıyı gören ve hafızasına kaydeden bir sevgili" olarak ele alır. Oyuncu kameraya oynamamalı ve

ona bakmamalı; tüm dikkatini partnerine vermelidir. Özellikle gözler başlıca doğruluk taşıyıcısıdır. Yakın plan belirleyici hale gelir; çünkü seyirci duyguları her şeyden önce bakış üzerinden algılar.

Bu durum, arkadaşlarının ve meslektaşlarının ona "Yılan Gözleri" lakabını takmasının nedenini de açıklar: öğrencilik yıllarında oyuncu tam sekiz yıl boyunca göz kırpmamaya çalışmıştır. Caine bu tekniği, oyunculukla ilgili bir kendi kendine öğretme kitabında okuduğunu söyler. Bu sayede seyirci daha etkili biçimde çekilir ve dikkati ekrana kilitlenir. "Göz kırpma. Asla göz kırpmamalısın" cümlesiyle bu yöntemin işe yaradığına atıfta bulunur.

"Bu yüzden sonraki sekiz yıl boyunca sadece gidip gelerek gözlerimi kapatmamaya çalıştım. Etrafımdaki insanlar, annem, herkes benim tamamen delirdiğimi düşündü. Beni bir psikopat sandılar. İnsanları ölümüne korkutuyordum," Bu yöntemin meselesi, bizzat göz kırpmamak değil, hareketsizliktir. İkna edici oyunun gücü de burada yatar.[3]

Bu pratik, sinema oyuncusunun gücünün hareketten değil, hareketsizlikten ve bakışın derinliğinden geldiğine olan inancını vurgular.

Caine, duyguların aşırı "Zorlanmasına" karşıdır: "Gereksiz yere büyük bir şey yapmaya çalışmayın, sebepsiz yere bağırmayın. Sinema yoğunlaşma ve içsel derlenip toparlanma ister. Her hareketi azami hassasiyetle planlayın, ama aynı anda içinize, role dönün. Kamera en küçük ayrıntıyı kaydeder. Bu yüzden burada gürültüden çok sessizlik önemlidir" (Caine, 2021: 18)

Caine, teknik disiplin için önerilerde bulunur:

• Kadraj dışında bir partnerle iletişim kurarken — bakışı tek bir göze sabitlemek ve kaçırmamak,

[3] Annabel Nugent, "Michael Caine says he spent eight years trying not to blink: 'I used to frighten the life out of people'" ["Michael Caine sekiz yıl boyunca göz kırpmamaya çalıştığını söylüyor: 'İnsanların ödünü patlatırdım'"], *The Independent*, 22 Ağustos 2021, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/michael-caine-blink-b1906795.html. [Erişim tarihi 16.08.25]

• Sette trajektöre ve işaretlere (mark) kesinlikle uymak; çünkü bir santimetrelik kayma bile oyuncuyu kameranın odağından çıkarabilir,

• Sinema dilinde doğal görünmeyen aşırı mimik ve "Büyük" jestlerden kaçınmak,

• Sürekliliği (continuity) korumak: oyuncu sigara içiyorsa, bir nesne alıyor ya da pozisyon değiştiriyorsa, her hareket farklı tekrar ve planlarda tam olarak yeniden üretilmelidir.

Böylece oyuncu yalnızca içsel duruma hakim olmakla kalmamalı, aynı zamanda yüksek düzeyde fiziksel disiplin ve hareket hafızasına sahip olmalıdır.

Bu noktada, bedenin bilinçli ve hesaplı kullanımını merkeze alan Vsevolod Meyerhold'un biyomekanik tekniği önemi büyüktür. Meyerhold'un çalışmaları, oyuncunun bedenini salt estetik ya da akrobatik bir araç olarak değil amaçlı ölçülmüş bir eylem sistemi olarak ele alır. Biyomekanik alıştırmalar, oyuncuya hareket hesaplaması, mesafe ölçümü, yönelim, amaçlılık ve partnerle koordinasyon alışkanlığı kazandırır. Meyerhold'un bedensel disipline dayalı yaklaşımı, Caine'in sinema oyunculuğundaki teknik hassasiyet vurgusuyla örtüşerek, bilinçli hareket kültürünün gelişimine güçlü bir zemin oluşturur.



Görsel 4: *Michael Caine ve Cristian Bale "The Dark Knight" filmi*

Caine'e göre sinema oyunculuğunun temeli dinlemek ve tepki vermektir. Oyuncu gösterişli bir oyuna yönelmemelidir. Tersine, inandırıcılık, partneri dikkatle

dinlemekten doğar. “Eğer prova sırasında dışarıdan biri, olanı gerçek bir sohbetten ayırt edemiyorsa, oyuncular her şeyi doğru yapıyor demektir” (Caine 2021: 75).

Sinema oyunculuğu tekniği, minimalizm ve sahicilik üzerine kurulur. Başat olan aktif dışavurum değil, ince tepkidir.

Caine, sinema oyunculuğunun büyük kısmının rahatlayabilme becerisi olduğunu vurgular. “Sinemada oyunculuğun ana bölümü gevşemedir. Eğer kendinizi paralıyorsanız, bir şeyi yanlış yapıyorsunuz demektir. Heyecan doğaldır, ama bedende bile fark edilen kas gerilimi imgeyi bozar. Kastingte ya da denemelerde de doğrudan kameraya bakmamalısınız. Oyuncunun görevi, objektife değil partnerine ve eyleme yoğunlaşmaktır” (Caine, 2021: 73).

Heyecan, kas gerilimi, aşırı ifade gibi öğeler kadrajda inandırıcılığı yok eder. Oyunun gücü ölçülülükte, konsantrasyonda ve partnere ile kameraya duyulan güvende açığa çıkar.

Aşağıda Stanislavski”den bu yaklaşıma uygun olarak bazı egzersiz örnekleri verilmektedir:

“Eğer şu anda sizin fotoğrafınızı çekebilseydik, insanın çabayla kendini ne kadar saçmalığa vardırabileceğine inanmazdınız. Gözleriniz, kelimenin tam anlamıyla, yuvalarından fırlamış.

Bakmak için bu kadar gerilmek mi gerekiyor?

Daha az, daha az! Çok daha az! Gerilimi tümüyle bırakın! Yüzde doksan beşi... Gitsin. Daha… Daha…

Neden nesneye bu kadar uzanıyor, ona bu kadar eğiliyorsun? Geriye yaslan. Az, az! Daha, daha! Çok daha fazla!” diye üsteledi bana Arkadiy Nikolayeviç.

O, “Daha, daha” sını ne kadar ısrarla tekrar ederse, benim “bakmama ve görmeme” engel olan gerilim o kadar azalır. Gereksiz gerilim muazzamdır, akıl almazdır; portalın deliği önünde büsbütün bükülmüş dururken onun boyutlarını

tahayyül bile edemezsin. Stanislavski sahnede oyuncunun bakışında yüzde doksan beş gereksiz gerilimden söz ederken haklıdır.

"Bakmak ve görmek için ne kadar basit ve ne kadar az şey gerekir." [4] Görüldüğü üzere Caine"in yöntemi Stanislavski sistemine de temas eder.

Genel planda çekilmiş her hareketi mutlak bir kesinlikle ezberlemelisiniz. Her nefes, duraklama, ellerin konumu veya bakış yönü... Bunların hepsi, süreklilik ve inandırıcılığı sağlamak için tekrar tekrar aynı şekilde uygulanmalıdır. Duygusal sunum değiştirilebilir, ancak fiziksel hareket değişmeden kalmalıdır. Aksi halde yakın, orta ve genel planlar birbirleriyle çelişir. Aynı kural diyalog için de geçerlidir: Metin otomatikleşene kadar ezberlenmelidir ki çekim anında oyuncu mekanik bellekten özgürleşip duyguyu içsel yaşantı üzerinden aktarabilsin" (Caine, 2021: 66).

Yakın, orta, genel plan, Stanislavski'nin küçük, orta, büyük dikkat çemberleri ve onun "Kamusal yalnızlık" kavramıyla ilişkilendirilebilir.

"Masanın üzerindeki bu aydınlık yer, Küçük bir dikkat Çemberini gösteriyor. Siz ya da ışığın vurduğu başınız ve elleriniz, bu çemberin merkezini teşkil ediyor" (Stanislasvski, 2025: 105). Bu çember, fotoğraf makinesindeki dar bir diyaframa benzer ve nesnenin en küçük parçalarını bile ayrıntılandırır.

Caine'e göre oyuncu yalnızca epizodik bir rol oynasa bile, azami disiplin ve hazırbulunuşluk göstermek zorundadır. Sinemada sürekliliğin herhangi bir ihlali ya da çok sayıda teknik efekt içeren bir sahnede repliğin başarısız söylenmesi, maliyetli yeniden çekimlere yol açabilir. Caine'e için oyuncu, ilk günden son güne kadar filmden sorumludur.

Caine, özellikle kalabalık ya da patlama içeren sahnelerin azami hassasiyet gerektirdiğini ayrıntılarıyla anlatır.

Onun yönteminde önemli bir başlık da ifade araçlarını "ödünç alma" anlayışıdır:

[4] Stanislavski, K.S.: 'Bir aktör hazırlanıyo'r, Moskova, 2017, s.132

“Bütün oyuncular, şu ya da bu ölçüde başkalarının jest ve alışkanlıklarını devralır. Ama en iyiler, bunu kendi özlerine dönüştürmeyi bilir. Büyüklerden alın, fakat adapte edin; jestler sizin benzersiz ifade aracınız haline gelsin” (Caine 2021: 64)

Tiyatro ve sinemanın ana malzemesi eylemdir. Eylem, insanlar tarafından yönetilen amaçlı bir süreçtir. Fiziksel, zihinsel ve ruhsal biçimlere ayrılır. Oyuncu, sanatının hem yaratıcısı hem de aracıdır; eylem belirli bir imgenin yaratımına hizmet eder. Sahne ya da kamera önünde, eylem yoluyla canlı, doğal ve aynı zamanda sanatsal bir yaşam ifade edilir.

Ekollerin her biri, yalnızca tiyatro oyunculuğunun değil, ekran oyunculuğunun gelişimine özgün bir katkı sunmuştur. Yaklaşımlar, modern oyuncunun tiyatroda ve sinemada biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Oyuna ya da çekime hazırlık, özel bir konsantrasyon, kesinlik ve doğallık ile tiyatro ve sinemanın parçalı yapısına uyum sağlayabilme yetisini gerektirir. Bu ustaların birçok tekniği bugün yalnızca tiyatroda değil, sinema okullarında, casting eğitimlerinde ve oyuncularla yapılan bireysel çalışmalarda da etkin biçimde kullanılmakta; kadrajda azami ifade gücü ve inandırıcılık elde etmeye yardımcı olmaktadır.

Bununla birlikte, oyuncunun sahne üzerinde ya da sette kolayca yeniden yapılanabilmesi ve oyunculuk araçlarını esnek biçimde ayarlayabilmesi için tiyatro ile sinema süreçleri arasındaki benzerlik ve ayrımların daha derinlemesine incelenmesi gereklidir. Ortak oyunculuk temeline karşın, tiyatro ve sinema oyuncudan ilkece farklı taleplerde bulunur: birinde sahnede canlı eylemin bütünlüğü ve sürekliliği, diğerinde montajın bölük yapısı içinde içsel hakikatin korunması esastır. İşte bu özellikler, bir sonraki bölümde tiyatro ve sinemanın özgüllüklerini karşılaştırmalı olarak ele alacak analizimizin konusunu oluşturacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ: TİYATRO VE SİNEMA

3.1. TİYATRO VE SİNEMA

Zamanla sinema ve tiyatrodaki oyun stilleri birbirinden farklı çalışma yöntemlerine ihtiyaç duyar. Sinema ve tiyatro, oyuncudan aynı gerçeği farklı yollarla ifade etmesini ister.

K. S. Stanislavski, sistemini oluştururken, oyuncunun yaşam koşullarından bağımsız olarak yaratıcı duruma girmesini sağlayan evrensel bir araçlar seti önermiştir. Bu yöntem ve diğer oyunculuk teknikleri hem tiyatro hem de sinema için geçerlidir; ancak her iki sanat dalının mesleğe özgü yapısı, oyuncudan farklı gereklilikler talep eder.

Mimik ve jestler

Sahne ve sinema oyunculuğu arasındaki başlıca fark, seyircinin konumudur. Tiyatroda sahne genellikle izleyiciden hatırı sayılır bir mesafededir. Tiyatro, oyunculara canlı bir seyirci önünde yeteneklerini sergileme olanağı verir. Güçlü vokal ifade, belirgin jestler ve yüksek enerji gerektirir. Oyuncular, salonun büyüklüğüne bağlı olarak, en arkadaki seyircinin de olup biteni anlayabilmesi için mimik ve jestlerini büyütmek zorunda kalabilir. Örneğin sahnede, yalnızca tek bir gözyaşıyla hüznü ifade etmek yeterli olmayabilir ancak bunu sadece en öndekiler görür.

Sinemaya geçiş ise performansa yaklaşımı değiştirir. Kamera bizim seyircimiz haline gelir ve oyunun en küçük nüanslarını kaydeder. Burada incelik egemendir, kaşın en ufak hareketi ya da tek bir bakış bile duyguyu aktarabilir. Doğalcı bir oyun sanatına hakim olmak, inandırıcı ekran karakterleri yaratmak için tonlama, mimik ve beden dilini kullanmak önemlidir. Sinemada kamera oyuncuya çok yaklaşabilir, oyuncu ile seyirci arasındaki mesafe kısalır. Yakın planlar sayesinde sinema oyuncusunun daha ince, ölçülü ve doğal duygular ve hareketler

kullanması gerekir. Sahneye yönelik performans dili sinemada doğallıktan uzak veya gülünç görünebilir.

Oyunculuk sürecinin çözümlemesinde Stanislavski, dramatik metnin birimler ve analiz süreci üzerinden ele alınmasını önerir. Bu yöntem, metni soyut bir bütün olmaktan çıkarıp somut eylemler dizisine dönüştürür. Her birimin bir amacı vardır ve bu amaçlar oyunun üstün amacına doğru kesintisiz bir eylem hattı oluşturur.

Kamera önünde ise kesintisiz eylem hattını korumak zordur. Sahne sırası bozulur, aynı sahne defalarca çekilir ve oyuncunun duygusal sürekliliği sık sık kesintiye uğrar. Chekhov'un "*Psikolojik Jest"* kuramı kamera önü için daha pratik bir imkân sunar. *Psikolojik Jest*'te karakterin özü tek bir bedensel harekette yoğunlaştılır. *Psikolojik jest*, duyguyu taklit etmeye çalışmaz. İmgesel bir süreçle, bedenden yola çıkar. Chekhov'un yaklaşımında jest duygudan önce gelir, doğru jest bulunduğunda duygu kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle psikolojik jest, kamera önü oyunculukta hızlı kurulabilen, tekrar çekimlerde kolayca geri çağrılabilen ve duygusal sürekliliği bedensel bir anahtar üzerinden koruyan bir yöntem olarak görülebilir.

Tiyatroda mimik büyütülür, sinemada ise oyun mikro-duygular üzerine kurulur. Michael Caine, kamera önü oyunculukta duygunun zorlanmasına karşı tiyatrodaki gibi büyütülmüş dışavurumlar değil, yoğunlaşma ve içsel denetim ister. "Gereksiz yere büyük bir şey yapmaya çalışmayın, sebepsiz yere bağırmayın" uyarısı, oyuncunun duyguyu göstermek yerine taşımasını öğütler. Kamera en küçük ayrıntıyı kaydettiği için, abartı çoğu zaman anlamı zayıflatır. Sessizlik, bakış ve mikro tepkiler ise anlamı derinleştirir.

Caine'in yaklaşımında her hareket titizlikle planlanır, fakat planlama mekanik değildir. Oyuncu aynı anda hem beden hareketlerinin kontrolünü elinde tutar hem de içsel olarak role bağlı kalır. Duygu oynanmaz, doğru koşullar altında kendiliğinden görünür. Bu bakış, kamera önünde oyunculuğun temel paradoksunu özetler: Ne kadar az gösterirseniz, o kadar çok şey anlatabilirsiniz. Yüzün mimik kasları

üzerinde çalışın, geniş bir duygu yelpazesini, doğruluğu koruyarak, en az araçla iletmeyi öğrenin. (Caine, 1997: 18)



Görsel 5: *Michael Caine "Sleuth" filminde 1972*

Büyük kadrajda oldukça minimal hareket, göz vücut dış mimikleri az ama içindeki duygunun oldukça yüksek ve oyuncunun gözlerinde yansıdığını görürüz. Mimik ve jestler oldukça gerçekçidir. Ancak kamera ve kadraja göre üst düzeyde her açıdan ezberlenmiş netleşmiş şekilde tekrar aldığında mimik ve jestlerin aynı şekilde yinelendiğini görürüz. Meyerhold'a göre sahnede gerçekleştirilen hiçbir hareket rastlantısal olamaz, her fiziksel eylem açık bir amaç taşımak zorundadır. Meyerhold, oyunculuk sürecine öncelikle duygularla hesaplaşarak başlar fakat duyguların doğrudan aranması anlamına gelmez. Oyuncudan hareket düzenini mutlak bir kesinlikle uygulamasını ister. Bedensel eylemler, duruşlar ve vücut açıları teknik bir doğrulukla icra edilmelidir.

Meyerhold'un yaklaşımında biçim belirleyicidir. Doğru biçim kurulduğunda, doğru içerik, doğru tonlama ve doğru duygular da kendiliğinden ortaya çıkar. Oyuncunun bedensel duruşu yalnızca fiziksel bir görüntü değil, aynı zamanda duygunun ve ses tonunun kaynağıdır. Oyunculuk, içsel bir arayıştan çok, disiplinli ve bilinçli bir bedensel organizasyon süreci olarak tanımlanır.

Tiyatroda jest ve hareketler çoğu zaman büyüktür, duygunun tüm seyirciye iletilmesi amaçlanır. Tiyatro oyuncusu tüm salona oynar, jestler en yüksek etkiyi hedefler. Yüksek dışavurum, abartı (hiperbolizasyon) ve genelleştirilmiş biçem anlamına gelebilir. Sahnede hafif bir poz değişikliği bile karakter hakkında çok şey anlatabilir.

Kamera en küçük jesti yakalar, yaşam gerçekliğini korumak ve kadrajdan taşmamak için küçük ama anlamlı hareketler kullanmak gerekir. Türle bağlantılı olarak aksiyon ya da bazı komedi türlerinde abartılı hareketler norm kabul edilebilir.



Görsel 6: *Meyerhold "The Magnanimous Cuckold" oyunu 1922*

"Sahnede hareket çoğu zaman gereklidir, oysa sinemada anın gücü çoğu kez hareketsizlikte yatar. Duyguyu bakışla aktarmak, gözlerle konuşmak önemlidir. Denetimli, anlam yüklü bir hareketsizlik son derece güçlü bir etki yaratabilir" (Caine, 1997: 31)

Aynı konu hakkında Stanislavski: "Göz ruhun aynasıdır. Bakan ve gören oyuncunun gözü, seyircinin dikkatini üzerine çeker ve böylece bakılması gereken

doğru nesneye yönlendirir. Tersine, boş bakış seyircinin dikkatini dağıtır.” der (Stanislavski, 2025: 133).

Sahnede tüm salonun duyabilmesi için güçlü ses projeksiyonu da önemlidir. Oyuncunun sesi kontrol edebilmesi, tınıyı (tembre), ses düzeyini ve temposunu çeşitlendirmesi gerekir.

Tiyatro oyuncusunun rolü doğru icra etmek için bir şansı vardır. Sağlam ve sağlıklı bir sese sahip olmak ve metni ezbere bilmek hayati önem taşır. Yapıma ve bütçeye bağlı olarak mikrofonlar (mikroport) olabilir ya da olmayabilir. İyi diksiyon ve artikülasyon şarttır. Müzikallerde şarkıyı ilk ve tek seferde doğru söylemek gerekir. Sahnede yeniden çekim olanağı yoktur. Sahneden ekrana geçiş, sesin daha ölçülü bir ortama uyarlanmasını gerektirir.

Sinemada mikrofon fısıltıyı ve nefesi dahi yakalar. Oyuncularla, sahne istenilen biçime ulaştırılıp doğal olana kadar birden çok çekim yapılabilir. Metin aksarsa ya da sözler anlaşılmaz olursa sahne yeniden çekilebilir. Sesin tınısı ve patası mümkün olduğunca yaşamdaki doğallıkta kalmalıdır. Set ortamında mikrofonlar çeşitli noktalara yerleştirilir. Post prodüksiyonda ise hataları düzeltmek için replikler sıklıkla ADR (diyalog yenileme) ile yeniden kaydedilir. Önemli olan, doğal konuşmak ve duygunun sesi aşırı zorlamadan taşımasına izin vermektir (Caine, 1997: 40).

Tiyatroda olduğu gibi kamera önünde de ses ve konuşma çalışmalarında Stanislavski metodu temel referans olarak öne çıkar. Stanislavski’nin yaklaşımı, konuşmayı yalnızca teknik bir beceri değil, eylemle ve alt metinle ilişkili canlı bir süreç olarak ele alır. Sözcüklerin tonu, temposu, vurgusu ve durakları, karakterin içten beslenen hareketlerinden ve sahnedeki amacından doğar. Bu ilke, mecra fark etmeksizin geçerlidir.

Uygulama biçimi tiyatro ve sinemada farklılaşır. Kamera önünde ses tonu, gerçek hayattaki konuşmaya çok yakındır; doğal, sakin ve içe dönüktür. En küçük titreşim, nefes ya da durak kamera tarafından algılanır. Bu nedenle oyuncu, sesini büyütmek yerine yoğunlaştırır. Tiyatroda ise konuşma doğrudan seyirciye yöneliktir;

ses daha yüksek, daha açık ve daha taşıyıcıdır. Amaç bağırmak değil, düşünceyi ve duyguyu salonun en arka sırasına kadar anlaşılır biçimde ulaştırmaktır.

Sanford Meisner'in oyunculuk tekniği, oyuncunun dikkatini kendi içine değil, karşısındaki partnere ve o anda olan bitene yöneltir. "Gerçekten hayali koşullar altında yaşamak" ilkesi, yöntemin temelini oluşturur. Bu yaklaşımın tiyatro ve kamera önü oyunculuğundaki etkileri farklı biçimlerde ortaya çıkar.

Tiyatroda, Meisner tekniği anlık gerçeklik sağlar. Oyuncu her temsilin gerçekten o anda yaşanmasına izin verir; bu da oyunu taze tutar ve partnerle güçlü bir etkileşim yaratır. Seyirci sahnede olup bitenin yapay değil, canlı olduğunu hisseder. Ancak bu yoğun an odaklılık, bazen metnin ritminin ve yapısının dağılmasına yol açabilir. Oyuncu partnerin tepkilerine fazla kapıldığında, sahne disiplinini ve biçimsel netliği korumakta zorlanabilir.



Görsel 7: *Meisner tekniğiyle çalışan Diane Keaton'un "Play It Again, Sam" filminden bir sahnesi (1972)*

Kamera önünde, Meısner tekniğinin etkili olduğu görülmektedir. Dinleme, tepki verme ve doğal davranma üzerine kurulu olduğu için kamera karşısında sade, inandırıcı ve abartısız bir oyunculuk üretir. Küçük bakışlar ve mikro tepkiler güçlü anlamlar taşır.

Diane Keaton'un "Annie Hall" filmindeki çalışması, önceden kesinleşmiş bir rolü oynamaktan ziyade, süreç içinde oluşan bir rol niteliği taşır. Çekimler sırasında Woody Allen, sahneleri Keaton'la yaptığı gerçek diyaloglara göre yeniden yazmış, katı biçimde kaleme alınmış repliklerden vazgeçmiş ve dramatik ağırlık merkezini montaj yoluyla sık sık değiştirmiştir. Bu nedenle senaryo, sabit bir yapı olmaktan çıkıp oyuncular arasındaki etkileşimin bir yansımasına dönüşmüştür.

Çekimlerin parçalı yapısı Meısner oyuncusu için zorlayıcıdır. Sahne sırası bozulduğunda ya da partner fiziksel olarak orada olmadığında, anda kalma ilkesini sürdürmek güçleşebilir. Çalışma biçimi, karakterin ekrandaki varoluşuna da yansır: replikler zaman zaman gecikir, düşünce seyircinin gözleri önünde şekillenir, tonlamalar ise kararlı ve sabit değildir. Keaton metni tekrar etmez, partnerine ve içinde bulunduğu ana tepki verir. Bu yaklaşım, Sanford Meisner'in *dikkat → dürtü → tepki* ilkesine dayanan oyunculuk anlayışıyla örtüşür.

Meısner tekniği, tiyatro ve sinemada oyuncu açısından sıkı bir çalışma ve deneyim sunabilir. Ancak yapısal kontrol ve teknik disiplinle desteklenmediğinde, dağınık ya da tutarsız bir oyuna dönüşme riski taşır.

Tiyatroda oyun gerçek zamanlı ilerler. Oyuncular saatlerce provalar, masabaşı çalışması, yönetmen ve partnerlerle yapılan analizler içinde rol çizgisini, karakterin alışkanlık ve tavırlarını geliştirir. Provalar, oyuncuya imgeyi çözümleme, anlatım araçları arama ve duygusal *amplitüdü* kademeli olarak yükseltme olanağı verir. Uzun ve titiz prova süreci sayesinde tiyatro oyuncusu oyunun derinliğine ulaşır. Bununla beraber, tiyatroda oyuncular beklenmedik durumlarla karşılaşabilir Atlanan replik, unutulan aksesuar, kostüm aksaması, ışık ya da müzikteki bir sorun vs. her şey kontrolden çıkabilir. *İmprovizasyon* çoğu kez kurtarır, gösteri devam eder.

Sinemada çekim tek bir zamanda yapılmaz. Prova için vakit kısıtlıdır, partnerle akış provası çoğunlukla yapılmaz. Oyuncunun kamera karşısındaki heyecanını aşması için zaman ve deneyim gerekir. Kamera cansız bir aygıt olsa da etkisi ve yarattığı gerilim, sahnedeki seyirci kitlesininki kadar güçlü olabilir. Oyuncu, kamera heyecanı yüzünden rolüyle baş edemeyebilir. Çözüm olarak, oyuncunun

kamera önünde özgürce hareket etmesi için ilk olarak kuramsal ve pratik becerilerden yola çıkması istenebilir.

Lee Strasberg'in geliştirdiği oyunculuk anlayışı, tiyatroda ve sinemada oyuncuya güçlü imkânlar sunar. Strasberg tekniğinin merkezinde, oyuncunun kendi yaşantısından ve duygusal belleğinden yola çıkarak role ulaşması vardır. Bu yaklaşım, özellikle içsel gerçekliği yüksek karakterler yaratmada etkili olur.

Tiyatroda Strasberg tekniğinden yola çıkan oyuncu, gerçekten hissettiğini oynayabilir. Ancak her akşam aynı oyunu oynamak zorunda olan tiyatro oyuncusu için bu yöntem zamanla yorucu olabilir. Sürekli kişisel duygulara ve geçmiş deneyimlere dönmek, oyuncunun hem psikolojik dengesini zorlayabilir. Sahnedeki sürekliliği olumsuz etkileyebilir. Ayrıca aşırı içe dönük bir oyun, seyirciyle kurulması gereken canlı ilişkiyi zayıflatabilir. Ses, beden ve sahne enerjisi geri planda kalabilir.

Sinemada Strasberg tekniği çoğu zaman daha avantajlıdır. Kamera, en küçük duygu değişimini bile yakalayabildiği için oyuncunun duygulanım çalışması etki yaratır. Doğal, sade ve abartıdan uzak bir oyun, kamera önünde son derece inandırıcı görünür. Ancak burada da tiyatrodaki gibi şöyle bir risk vardır: Oyuncu duygulara fazlasıyla kapıldığında, teknik gereklilikleri gözden kaçırabilir ya da aynı sahneyi tekrar tekrar aynı yoğunlukta oynayamayabilir. Bu da çekim sürecinde sorunlara yol açabilir.

Strasberg metodunun bir başka önemli sakıncası, oyunculuğu klişeleştirme ve mekanikselleştirme tehlikesidir. Yöntem yanlış veya tek başına kullanıldığında, oyuncu her rolde benzer duygusal yoğunlukları, benzer tepkileri tekrar etmeye başlayabilir. Özellikle aynı rolde ya da benzer karakterlerde çalışan oyuncular arasında, acı çekerek oynama, içe kapanma ya da yapay duran gerçeklik gibi ortak bir ifade biçimi ortaya çıkabilir. Her ne kadar ilk bakışta derinlik kazandırmış görünse de zamanla tekdüze bir oyunculuk diline dönüşür.



Görsel 8: *Al Pacino "The Godfather" filminde (1972)*

Örnek olarak Lee Strasberg metoduyla çalışan oyunculardan biri Al Pacino'dur. Pacino, Strasberg'in öğrencisi olarak duygusal bellek ve duygusal yoğunluk temelli bir oyunculuk geliştirmiştir. "The Godfather" serisinde canlandırdığı Michael Corleone karakteri, neredeyse tamamen bastırılmış duygular, minimal mimik ve oyuncunun iç gerilimi üzerine kuruludur. Film içinde oyuncu açısından etkileyici bir sonuç verir. Karakterin evrimini sessizlikler, bakışlar ve kontrollü duruşlar üzerinden izleriz. Pacino'nun sonraki yıllarda bazı rollerine bakıldığında, benzer bir tonun ve benzer bir duygusal yoğunluğun tekrarlandığı görülür. İçsel gerilim, sert bakışlar, ani patlamalar ya da bastırılmış öfke hâli, farklı karakterlerde dahi tanıdık bir oyunculuk kalıbına dönüşür. Strasberg metodunun oyuncuya başlangıçta derinlik kazandırırken, tek başına kullanıldığında oyunculukta klişe ve mekanikleşme riski taşıdığını gösterir.

Sinemada işin büyük kısmı doğrudan sette gerçekleşir ve oyuncu, çekilen sahneye uygun duygusal duruma anında girebilmek zorundadır. Sahneler parçalı ve kronolojik sırayla çekilmez. Buna rağmen oyuncudan yüksek toparlanmışlık ve rolün bütünlüğünü koruma becerisi istenir. Uzun masa başı dönemleri ve senaryo/rol üzerine detaylı müzakereler çoğunlukla yapılmaz. Çekimler sıkışık takvimlerle yapılır ve oyuncular genellikle hızlı tempoda kendileri üzerinde daha çok çalışmak zorunda kalırlar.

Oyuncu şaşırırsa, senaryoya bakıp çekimi tekrarlayabilir. Ancak kronolojik olmayan çekim düzeni oyuncuyu duyguya girmekte zorlayabilir. Bir an çığlıklarla dolu dramatik bir sahne oynanır, hemen ardından kahkahalı neşeli bir bölüm oynanabilir. Geçiş için neredeyse zaman yoktur. Senaryo set üzerinde değişebilir ve oyuncular yeni replikleri hızla öğrenmek zorunda kalabilir. Tekrarlar oyuncuyu tüketebilir. Önce genel plan, sonra orta, sonra yakın, sonra partnerin planı, bir diğerinin, üçüncünün vs. her seferinde sanki şimdiymiş gibi oynamak gerekir. Özellikle duygusal sahnelerde, oyuncu tekrarlardan fiziksel ve psikolojik olarak yıpranır.

Natalie Portman "Black Swan" çekimleri sırasında rolün yoğunluğu nedeniyle karakterden ayrılmakta zorlandığını, oyunculuk dışında da sürekli eğitim ve prova yapması gerektiğini söylemiştir — Verilen örnek, duygusal tekrarların oyuncu üzerinde nasıl etkili olduğunu göstermektedir. [5]

Stella Adler'in oyunculuk tekniği de duygusal bellekten çok hayal gücü, metin analizi ve eylem üzerine kuruludur. Tiyatro ve sinemada belirgin avantajları vardır, ancak bazı sınırlılıkları da vardır.

Tiyatroda, Adler tekniği oyuncuya sürdürülebilirlik kazandırır. Oyuncu her temsil için kendi duygusal geçmişini zorlamaz, uzun süreli oyunlarda psikolojik yıpranmayı azaltır. Ses, beden ve metin çalışması güçlüdür. Seyirciyle açık bir ilişki kurulur. Buna karşılık, yöntem bazen fazla kontrollü kalabilir ve duygusal derinlik yeterince hissedilmeyebilir.

Sinemada, Adler tekniği oyuncuya denge ve tutarlılık sağlar. Parça parça çekimlerde role hızlı girip aynı çizgiyi korumak kolaylaşır. Ancak ölçek küçültülmezse, oyun kamera için fazla teatral görünebilir.

Michael Caine'in uygulamaları da tiyatro okullarından ayrışır. Onun yöntemi sinema alanında çalışmak için tasarlanmıştır. Yakın planda oyun, kamera ve mikrofonla çalışmak, duygusal duruma anında giriş gibi, çekim sürecinin özgül

[5] https://www.ndtv.com/entertainment/natalie-portman-could-not-detach-from-black-swan-role-618159?utm_source

koşullarını hesaba katar. Tiyatroda kesintisiz oynanan sahnelerin aksine, sinemada çekimler parçalıdır oyuncunun duygusal duruma anında girip çıkabilmesi gerekir. Caine, duygunun prova sırasında tüketilmesini değil, kameranın kayıt aldığı anda ortaya çıkmasını savunur. Bu yönleriyle yaklaşımı, tiyatro eğitiminin sahne merkezli estetik anlayışından ayrılarak sinemanın teknik ve gerçekçi doğasına uyum sağlar.

Tiyatro sahnesinde oyun sahnede kesintisiz ilerler. Oyuncunun repliğini tekrar etme ya da hatayı düzeltme imkanı yoktur. Tiyatronun en önemli özelliği, oyuncuya hız kazanma olanağı vermesidir. Amaç yavaş yavaş *temperamente* girmek, öyküyü baştan sona tek bir akış içinde yaşamak ve doruk noktasına ulaşmaktır. Her temsil, rolün yeni bir denemesi, yeni bir yaşantısı olur. Hataları düzeltme, imgenin yeni tonlarını bulma, yeni ince numaralar keşfetme fırsatı demektir.

Sinemada oyuncu, kamera, motor komutuyla anında istenen duruma girmek zorundadır. Burada duyguların kademeli yükselmesi yoktur, anlık seferberlik gerekir. Avantajı ise birçok tekrar çekilebilir ve en iyi kadraj seçilebilir. Görüntü yönetmeni oyuncuyu farklı açılardan çekebilir, kamerayı yaklaştırıp uzaklaştırabilir. Y Konstantin Stanislavski sisteminde tempo–ritim, hem tiyatroda hem de sinemada oyunculuğun temel yapı taşlarından biridir. Her iki alanda da farklı ölçeklerde uygulanır. Stanislavski'ye göre bir oyunun baştan sona eylem çizgisi, aynı zamanda onun hız ve tartım çizgisidir. Bu çizgi iki bakış açısını birlikte gerektirir: Oyuncunun kendi doğal temposu ve canlandırdığı karakterin içsel temposu. Oyuncu, tıpkı bir ressamın renkleri dengeyle dağıtması gibi, oyunun tamamında hız ve tartımı bilinçli biçimde düzenlemek zorundadır.

Sinemada ise tempo–ritim yoğunlaşır ve küçülür. Kamera, en küçük içsel değişimi yakalayabildiği için oyuncunun içsel temp ve ritimi daha belirleyici hâle gelir. Nefes, bakış, mikro duraklar ve sessizlikler, ritmin temel taşıyıcıları olur. Burada dışsal hareket azalır, içsel tempo–ritim ön plana çıkar.



Görsel 9: *Vsevolod Meyerhold, oyunculukta hareketin yalnızca dramatik bir gereklilik değil, aynı zamanda ritmik ve görsel bir yapı olduğunu vurgular.*

Meyerhold'un yaklaşımında oyunculuk sanatı, görsel sanatlarla da güçlü bir bağ içindedir. Oyuncularına, hayvanların hareketlerini, doğadaki ritmi ve resim ya da heykel gibi sanat eserlerindeki figürlerin duruşlarını inceletir. Amaç, bu hareketlerin ve biçimlerin ardındaki enerjiyi, ağırlık merkezini ve yön duygusunu kavramaktır. Oyuncu, sahnede yalnızca duygusal değil, biçimsel olarak da anlamlı ve net bir varlık kazanır.

Tiyatroda, işlevsel sayılan bu yaklaşım, geniş sahne alanı ve seyirciyle kurulan doğrudan ilişki, bedenin ritmik ve görsel gücünü öne çıkarır. Meyerhold'un disiplinli, net ve müzikal hareket anlayışı, sahnede güçlü bir stil ve yüksek bir fiziksel ifade yaratır. Oyuncunun bedeni, anlatının ana taşıyıcısı hâline gelir.

Sinemada ise Meyerhold'un ilkeleri daha sınırlı ama bilinçli biçimde uygulanır. Kamera karşısında büyük ve stilize hareketler küçültülmek zorundadır. Ritim, kesinlik ve beden farkındalığı geçerliliğini korur. Oyuncu, bu kez büyük jestler yerine mikro hareketler, net duruşlar ve kontrollü geçişlerle aynı biyomekanik bilinci sürdürür.

Sinemada oyuncu, istenen sonuca ulaşılana kadar aynı sahneyi birçok kez oynar. Oyuncudan yoğun konsantrasyon ve duyguları "Anahtarla açıp kapatma" becerisi istendiği için oyuncu açısından psikolojik olarak daha güç olabilir. Temel fark şuradadır: sinemada tekrar (duble) olanağı vardır. Oyuncu sahneyi birkaç kez

oynayabilir ve nihai sonucu yönetmen ile kurgu belirler. Oyunculuk tekniği, oyuncunun bastırılmış duygularını, engellerini ve psikolojik blokajlarını açığa çıkarmayı amaçlayan terapötik ağırlıklı bir yaklaşıma dayanır. Bu yaklaşımı kullanan Morris tekniği, tiyatro ve sinemada güçlü olanaklar sunarken, beraberinde bazı riskler de getirir.

Tiyatroda Eric Morris tekniğinin en önemli yararı, oyuncunun duygusal açıklığını ve cesaretini artırmasıdır. Oyuncu sahnede kendini sansürlemeden var olabilir, yoğun bir duygusal gerçeklik yaratabilir. Ancak bu yaklaşım, tiyatronun süreklilik gerektiren yapısıyla her zaman uyumlu değildir. Her akşam sahneye çıkarken derin psikolojik katmanları yeniden zorlamak, oyuncuyu zamanla yıpratabilir. Aynı zamanda rolün biçimsel netliği, ses ve beden disiplini geri planda kalma riski taşır.



Görsel 10: *Jack Nikolson "The Shining" filminde Eric Moris metodundan hareketle çalıştığı öfke duygusunun yansıması*

Sinemada Morris tekniği, kamera için etkili bir gerçeklik sağlar. Minimal tepkiler, doğal davranışlar ve filtresiz duygular kamera önünde güçlü bir inandırıcılık yaratır. Oyuncu kısa sürede derin bir ruh hâline ulaşabilir. Buna karşılık, yöntemin kontrolsüz uygulanması teknik sorunlara yol açabilir. Duygusal taşkınlık, tekrar çekimlerde tutarsızlığa neden olabilir ve oyuncunun psikolojik sınırlarını zorlayabilir.

Eric Morris tekniği, oyuncuya yüksek düzeyde duygusal açıklık kazandırır. Ancak tiyatroda sürdürülebilirlik, sinemada ise teknik kontrol gerektirir. Diğer

oyunculuk yöntemleriyle dengelenmediğinde, hem sanatsal hem de psikolojik açıdan oyuncu için riskli bir hâl alabilir.

Eric Morris, Lee Strasberg'in yaklaşımı tiyatro ve sinema özelinde belirli noktalarda kesişir. Her ikisi de oyuncunun iç dünyasıyla doğrudan temas kurmasını önemser. Eric Morris çalışmalarında temel fark, yalnızca duygusal belleği harekete geçirmek değil, oyuncunun kendi psikolojik travmalarını, güçlü ve zayıf yönlerini, "İyi" ve "Kötü" taraflarını açıkça kabul etmesine odaklanmasıdır. Kabul süreci, oyuncuda bir rahatlama ve özgürleşme hissi yaratır.

Söz konusu rahatlama, özellikle yeni projelerde, büyük oyuncularla ya da güçlü yönetmenlerle çalışırken ortaya çıkan gerginlik, korku ve performans kaygısının azalmasına yardımcı olur. Oyuncu, kendini olduğu gibi kabul ettiğinde, sahnede ya da kamera önünde yargılanma korkusundan uzaklaşır ve daha doğal bir performans sergileyebilir. Bu yönüyle Morris tekniği, yalnızca bir oyunculuk yöntemi değil, aynı zamanda oyuncunun sahne üzerindeki varlığını güçlendiren bir özgüven çalışması niteliği taşır.

Ancak bu noktaya ulaşabilmek için oyuncunun psikolojik açıdan kendini çok iyi tanıması, sınırlarının farkında olması ve bunları kabul edebilmesi gerekir. Aksi hâlde bu tür çalışmalar, dönüştürücü olmaktan çok zorlayıcı olabilir. Bu nedenle Eric Morris yöntemi, oyunculuk yolunun başındaki isimler için başlangıçta ağır ve karmaşık gelebilir. Yöntem, daha çok belirli bir deneyim ve farkındalık düzeyine ulaşmış oyuncular için etkili ve güvenli bir araç hâline gelir

Tiyatroda oyuncu yıllarca aynı karakteri yaşayabilir, karakteri derinleştirebilir, yeni nüanslar açar. Her temsil, rolün gelişiminin yeni bir evresidir. Sinemada ise role girmenin derinliği, çoğu kez çekim döneminin sınırlarıyla kısıtlıdır. Yukarıda söz edildiği gibi, çekime az bir süre kala verilmesi, metin üzerinde uzun çalışma imkanının olmaması ve oyuncunun imgeyi uzun süre çalışmaya zamanı olmaması gibi nedenlerle sinema oyuncuları, tipaj gereği benzer rolleri çok sık oynar, karakter analizi ve dönüşüm için zaman çoğu kez yok denecek kadar azdır.

Bununla birlikte sinema oyuncusu için en önemli nitelik, karakteri hızla ve isabetle hayata geçirme becerisidir. Oyuncu, rolüne azami ölçüde nüfuz etmeli, kendini karakterin yerine koymalı ve onun duygularını hissederek aktarmalıdır.

Sinemada, tipajı (dış görünüş ve hal tavrı) sanatsal amaca uygun düşüyorsa profesyonel olmayan kişileri oynatma pratiği vardır. Bazı durumlarda fiziksel görünüm önem taşıyabilir; kimi roller belirli bir bedensel tipe ihtiyaç duyar. Tip oyuncu olarak bilinen pek çok ünlü vardır: Jackie Chan, Jason Statham, Bruce Lee gibi isimleri çok geniş bir tür yelpazesinde görmezsiniz, kendilerinden köklü biçimde farklı bir imge yaratmaları beklenmez. Ancak unutulmamalıdır ki yetenek ve karizma, dış görünüşten daha değerlidir. Birçok tiyatro oyuncusu başarıyla sinemaya geçiş yapar. Bunun için sinemanın özgül koşullarına uyum sağlamak, yani tiyatro oyuncularına filmde oynamayı kolaylaştıran nitelikleri edinmek gerekir.



Görsel 11: *Meryl Strip "İnto The Woods" filminde*

Meryl Streep'in filmlerinde, psikolojik çizginin inceliği ve yakın planda en küçük bakış ya da duraklamanın dahi anlatım aracı haline gelişi özellikle dikkat çeker.

Bu tiyatro koşulluğundan sinematografik hakikate geçiş, Stanislavski'nin işaret ettiği gibi, oyuncunun evrensel olması gerektiğini, fakat her sanat dalının özgül taleplerini de gözetmeyi bilmesi gerektiğini gösterir. Streep, tiyatro eğitiminin temel, sinemanın ise karakterin iç yaşam derinliğinin açıldığı bir uzam olabileceğini kanıtlar.

Sinema ise anlatım araçlarının ekonomisini ve anlamın mikro hareketler, duraklamalar, "Sessizliğin oyunu" içinden doğduğu yakın plan becerisini öğretmiştir. Bu iki ortamın ekleminde Streep'in tanınan tekniği şekillenmiştir: Psikolojik hakikat, refleksif mesafe ve ekranda hassas dozajın birleşimi.

Trajik kayıtta ("Sophie'nin Seçimi") aktris, yalnızca duygu belleğine değil, tasarlanan/varsayılan koşullara da başvurarak kahramanın bütünlüklü bir psikolojik portresini kurar.

Bu filmde oyuncunun aksanlı bir çalışma yapmış olması, yalnızca teknik bir tercih değil, karakterin geçmişini ve psikolojik köklerini görünür kılan önemli bir araçtır. Streep aksanlar ve ses modülasyonları üzerinde virtüöz bir denetime sahiptir. Bu beceri yalnız vokal hazırlığını değil, sesi psikolojik ve duygusal ifadenin aracı kılma yetisini de gösterir. Oyununda bedensel çizime olan - duruş, yürüyüş, jest - dikkat belirgindir; oyuncunun bedeni, anlamın eş-iticisi olur ki bu yaklaşım onu Avrupa tiyatrosu geleneğiyle akraba kılar. Streep çoğu zaman role sesten girer: Tını, aksan, nefes; bunlar rolün ritmini ve enerjisini belirler; ardından plastik ve bedensel faktör kurulur. Sahne titizliği, ekranda mikro-ayara dönüşür. Kamera kesinliği ödüller; aktris fazla olan her hareketi ayıklamayı bilir. Böylece sahnede edinilmiş biçim duygusu, sinemada şaşmaz dozaj olarak karşılık bulur.

Streep, sanki elle tutulur bir tutku serimlerken, terapötik bir mesafeyi de korur. Seyirci, deneyimin fazla yükseldiği anlarda "gerilimi alıp boşaltmaya" hazır olgun bir sanatçının varlığını hisseder. Bu etik incelik, sahne sorumluluğunun sinemaya taşınmış halidir.

Satirik ve grotesk rollerde (Şeytan Marka Giyer, Death Becomes Her, She-Devil) şakanın psikolojik gerekçesini korur: Gülünç olan, karakterin aşağılanması değil, oyuncunun kadrajı doğru kurmasıdır; gözlem, abartı ve öz-ironi. Bu, sahneye ait tür kültürünün ekrana ince ayarla aktarılmasıdır.



Rölünde "Babası hakkında" konuştuğu sahnede bedenin kapanması, omuzların düşmesi ve başın öne eğilmesi, Stanislavski'nin içsel eylem – dışsal eylem ilişkisinin somut bir örneğidir. Karakter anlatmak istemediği bir gerçeği saklamaya çalışır, istek bedende eyleme dönüşür. Eller huzursuzdur, bakışlar yere kaçar. Bu davranışlar "Oynanmış" değil, karakterin amacından doğan eylemler olarak görünür.

Bu noktada Chekhov'un psikolojik jest anlayışı devreye girer. Bedenin aşağı doğru kapanması, karakterin içsel isteğini tek bir bedensel formda yoğunlaştırır. Bu jest, içsel durumdan doğan organik bir sonuçtur.

"Hiçbir çocuğun bu kadar iyi anne ve babası yoktur" repliğinde, acı bir gülüşle gülmektedir. Dediklerine inanmadığı ama tüm olayı inandırıcı şekilde anlatır. Gerçek doğal oyunuyla gerçek olmayan olayı gerçek gibi anlatp bedeni ve mimiğiyle gerçek olmadığını çok az belirtir. Aynı zamanda bu konuşmadan kaçmak için müziğe ve piyanoya konuyu değiştirir. "Hiçbir çocuğun bu kadar anne ve babası yoktur" repliğinde görülen gülüş, Stanislavski'nin alt metin kavramını açıkça ortaya koyar. Söylenen söz ile içsel gerçeklik çelişir. Gülüş vardır ama neşe yoktur; bu, seyirciye alt metni taşıyan temel unsurdur. Oyuncu, kelimeleri değil, kelimelerin altındaki içsel hareketi oynar.

Etki tepki partnerle etkileşim 18. dakikada ve oldukça doğal yaşamak, doğal noktalama durma burda Stanislavski. Partnerle kurulan ilişkide Sanford Meisner'in yaklaşımı belirginleşir. Oyuncu, metni ezberlenmiş bir yapı gibi sunmaz; karşısındaki oyuncunun bakışına, sessizliğine ve varlığına tepki verir. Bu,

Stanislavski'nin "Dinleme" ve "An içinde olma" ilkesinin Meisner tarafından daha da sadeleştirilmiş hâlidir



26 dakikasında açlık sahnesinde başı dönmeyi haraketleriyle çok minimal yutkuma gözü dönme haraketleri görürüz. Çaresizliğini elliyle başını kapatma pozisyon psikolojik jest. Açlık sahnesinde görülen yutkunma, göz kararması ve başı ellerle kapatma hareketi, Stanislavski'nin içsel tempo–ritim anlayışıyla okunabilir. Karakterin içsel temposu düşüktür; beden de buna uyum sağlar. Çaresizlik büyük jestlerle değil, minimal eylemlerle ifade edilir. Burada Chekhov'un psikolojik jesti ve Strasberg'in içsel yoğunluğu, Stanislavski'nin denge arayışı içinde birleşir.



Filmin 30 dakikasında biyolog düştüğünde eve getirildiğinde genel planda; yorgun haliyle, hasta hali, büyük plan gözlerini kapatmış yatağa yorgun uzandığı görülür. Kamera açıları değişir. Kamera açısı değişip Sofiye geldiğinde onu daha canlı görürüz. Kameranın her açıdan aynı sahne çektiğinde oyuncunun yüzünde yorgunluk hissinin kaybolduğunu, gözlerinin daha canlı olduğunu görürüz. Tiyatroda ise bu akış kesilmeden devam ederken filmdeki tekrar çekimlerin duygu ve hissin tükenmesine neden olduğu söylenebilir.



Filmin 44. Dakikasında Sofi'nin Stingo'yla konuştuğu sahnenin tiyatroda sahnelendiği düşünülürse birbirine bakarak konuşmazlardı. Yüksek sesle konuşurlardı, bakışlar seyirciye yönelik, daha uzaklara bakışları da olabilirdi. Daha büyük jestler kullanırlardı.

Stinge ailesi hakkında anlattığı sahnede yaşanmış olayı çok sakin anlatır. Acısını daha çok haraketleriyle gösterir, gözyaşları akar, biyolojik açıdan seste hafif titreme oluşur. Duygularını bastırmaya çalışır, ses tonu oldukça sakin ve değişmez. Yaşadığı başka bir acıyken göstermeye çalıştığı başka bir acıdır. Anlattığı hikayenin yarısı yalan olduğu için ne söylemesi gerektiğini o anda uydurur. Her iki durumu da başarılı bir şekilde yansıtır.



Filmin 2.19. dakikasında kamera onu büyük kadrajda çekerken ağlamak üzeredir. "Çocukları alın" repliğinde kamera açısı değişiyor fakat orda ağlama duygusu çizgisini kaybettiğini görmekteyiz



1.24 dakikasında gerçek olayın anlatıldığı sahnede kamera uzun süre yüzdedir. Minimal mimik, durgun tempo ve sessizlik, Stanislavski'nin tempo–ritim anlayışını doğrudan yansıtır. İçsel tempo ağırdır; konuşma yavaştır, duraklar anlam taşır. Bu sahnede oyuncu, karakterin gerçek acısını artık saklamaz. Stanislavski'nin hedeflediği gibi, sahnede "gerçekten yaşanan" bir an ortaya çıkar.



Meryl Streep William Shakespeare'in '*The Taming of the Shrew*' oyununda .

Bu oyunda Meyerhold biyomekaniği oldukça baskındır: hareketler büyük ve abartılıdır, ses yüksek, tepkiler nettir. Meyerhold yaklaşımına uygun biçimde beden ön plandadır. Streep'in sahneye girişinde hareketlerin gösterişli ve dışavurumcu olduğu görülür; bu, karakterin seyirciye ilk anda güçlü bir fiziksel imgeyle sunulmasını sağlar.

Söyleyiş bölümünde ise karakter analizinin derinlemesine yapıldığı anlaşılır. Bu noktada Stanislavski yönteminin öne çıktığını söyleyebiliriz. Özellikle yaklaşık 9.

dakikasında, oyuncunun yalnızca partneriyle değil, aynı anda tüm seyirciyle iletişim kurduğu dikkat çeker. Bu çoklu odak, anlatıcı-oyuncu tavrını güçlendirir.

12.57 dakika civarında Meryl'in beden kontrolünün son derece gelişmiş olduğu görülür. Sandalyeyle kurduğu fiziksel ilişki, Meyerhold'un "Amaçlı ve mekanikleşmiş beden" anlayışına yakındır. Meryl Streep, bedeni bilinçli bir araç olarak kullanır; hareketler rastlantısal değil, dramaturjik olarak işlevseldir.

Petrucio ile yaklaşık 15 dakikasında sahnede etki–tepki ilişkisi oldukça güçlüdür. Tokat sahnesinde elin çıkışının özellikle gösterilmesi, tiyatroya özgü bir abartı taşır; kamera önünde bu denli açık ve geniş bir jest tamamen farklı algılanırdı. Bu durum, oynanan şeyin sinemasal bir içselleştirmeden çok sahneye yönelik bir anlatım olduğunu gösterir. Oyuncu, karakterin "İçinde olmak" tan ziyade, karakterin nasıl biri olduğunu seyirciye aktaran bir anlatıcı gibi davranır.

Bu bağlamda önce hareket, sonra duygu gelir. Duygu, fiziksel eylemin sonucunda ortaya çıkar. Duygu belleği kullanılsa bile, sahnede hem oyuncunun kendisi hem de karakter aynı anda görünür. Bu yaklaşım, Mıchael Chekhov'un oyuncunun kendini tamamen yok etmeden, karakterle bilinçli bir mesafe kurmasına dayanan tekniğiyle de örtüşür.

Streep'in sahne okulu, imgeyi "Dıştan içe" kurma - sesten ve plastikten başlayıp en ince psikolojik hallere ulaşma - yetisinde belirgindir. Bu nitelikler, ekran işlerinde de görünür: Araçlar en aza inse bile sahnenin taşınan nefesi ve içsel dayanak hissi korunur. Kamera karşısında Streep, sahne amplitüdünü mikro ölçeğe çevirir: ton kayması, dokunuş, bakışın gecikmesi anlamın başlıca taşıyıcılarına dönüşür. "Madison County Köprüleri" adlı melodramda bu minimalist ifade, her türlü sözden daha güçlü işler; anlamı, merceğe yakınlık için titizlikle hesaplanmış duraklar ve jestler yaratır. Böylece sahne titizliği, kameraya özgü içtenlik ve mahremiyete dönüşür.

Streep'in ayırt edici özelliği - kahramanını küçümsemeden, rol içinde kendisiyle ince ince alay edebilmesidir. Bu tür bir meta-mesafe tekniği, karaktere

saygıyı korurken seyirciye de ustanın varlığını hissettiren bir "Koruyucu çerçeve" bırakır. Biyografik rollerde (örneğin Demir Leydi) komik ton, prototiple alaydan değil, yıldız maskesiyle oynamadan doğar: Streep, gerçek kişiye yönelik empatiyi bozmadan, icracı olarak kendisiyle ironik bir ilişki kurar.

Streep'in oyunculuk yönteminde öncelikle Stanislavski sisteminin etkisi görülür. Rolleri, "Sihirli eğer" ilkesine yaslanarak, önerilen koşullara inanma ve onların içinde organik olarak var olma arzusunu gösterir.

Streep aksanlar ve ses modülasyonları üzerinde virtüöz bir denetime sahiptir. Bu beceri yalnız vokal hazırlığını değil, sesi psikolojik ve duygusal ifadenin aracı kılma yetisini de gösterir. Oyununda bedensel çizime olan - duruş, yürüyüş, jest - dikkat belirgindir; oyuncunun bedeni, anlamın eş-iticisi olur ki bu yaklaşım onu Avrupa tiyatrosu geleneğiyle akraba kılar. Streep çoğu zaman role sesten girer: Tını, aksan, nefes; bunlar rolün ritmini ve enerjisini belirler; ardından plastik ve bedensel faktör kurulur. Sahne titizliği, ekranda mikro-ayara dönüşür. Kamera kesinliği ödüller; aktris fazla olan her hareketi ayıklamayı bilir. Böylece sahnede edinilmiş biçim duygusu, sinemada şaşmaz dozaj olarak karşılık bulur.

Meryl Streep, çifte mesleki yetkinliğin güçlü bir örneğidir. Sahne eğitimi ona derinlik, amplitüd ve ansambl bilinci kazandırırken; sinema pratiği ekonomi, mikro-hakikat ve yakın planla son derece hassas bir çalışma disiplinini zorunlu kılar. Bu iki alanın kesişiminde ortaya çıkan oyunculuk tekniği, psikolojik hakikati, refleksif öz-ironiyi ve teknik kesinliği bir araya getirir.

Streep'i trajediden komediye, biyografik dramdan tür sinemasına kadar geniş bir yelpazede tutarlı biçimde tanınır ve sanatsal olarak ikna edici kılan temel unsur, tiyatro ile ekran arasındaki bu dengedir. Performanslarında ne yalnızca içselleştirilmiş bir psikolojik realizm ne de salt biçimsel bir teknik gösteri vardır; aksine, bağlama göre ayarlanan bilinçli bir ölçü ve kontrol söz konusudur.

Streep'in oyunculuğu, çağdaş oyuncunun tek bir yöntemle sınırlı kalmaması gerektiğini açık biçimde doğrular. O, farklı teknik ve yaklaşımları araştırarak, öğrenerek ve deneyerek kendine özgü bir oyunculuk sistemi kurar. En etkili yöntem,

evrensel olarak “Doğru” kabul edilenden ziyade, oyuncunun kendi bireysel ihtiyaçlarına göre seçip sentezlediği yöntemdir. Bu nedenle Streep’in kariyerinde, farklı oyunculuk tekniklerinin bir arada var olduğu, sürekli bir arayış ve kendini geliştirme sürecinin bilincinde olan dinamik bir oyunculuk anlayışı görülür.

3.2. KENDİ DENEYİMİM

Dinamik oyunculuk anlayışının görüldüğü bir başka örnek ise “Umami” (Disney+, yayında) filminde tiyatronun canlı ve kesintisiz süregelen yapısı ile sinematografik dille bir araya gelen tek planlı yapısıdır. Yaklaşık iki saat boyunca tek sekansta çekilen film, dünya sinemasında nadir rastlanan örneklerden biri olup, Türkiye’de ilk kez bu ölçekte gerçekleştirilmiştir.

Bu yapı, aynı anda tüm oyunu sürdürmeyi ve kamera açısını da bilinçli biçimde kontrol altında tutmayı gerektirir. Kamera sürekli hareket ederken, oyuncular tek bir kopukluk yaşamadan sahneyi devam ettirmek zorundadır. Streep’in farklı teknik ve yaklaşımları araştırarak kurduğu özgün oyunculuk biçimi gibi oyuncular da bu filmde kendi stilllerini farklı arayışlarla tamamlar. En üst düzeyde konsantrasyonun yanı sıra, oyunun tiyatral doğasıyla sinemanın teknik gereklilikleri arasında son derece hassas bir denge kurma becerisini zorunlu kılar.

Kendi deneyimlerimi paylaştığım “Umami” filmi için tezde adı geçen oyunculuk tekniklerinden Stanislavski, Meyerhold, Chekhov, Strasberg, Moris, Meısner ve Cane kullanılmıştır. Bu tekniklerin sinemadaki oyunculuk performansıma etkisi ve işlevleri üzerine gözlemlerim alttaki ektedir:

Tiyatrodaki gibi uzun süren yoğun provalar yaptık, 22 gün sürdü ve provalar kamera karşısında gerçekleşti, toplamda 3 günde, 7 kayıt alındı, en iyisi yayına çıktı. Şef aşçılardan eğitim aldık ve her fiziksel hareketi incelikle çalışıp cilaladık. Oyuncu olarak rolümle birlikte kadraj, ritim ve kamerayla kurduğum ilişkiyi de aynı anda taşıdım.



“Umami” filminde Berno Taşkenova karakterini çalışırken, Konstantin Stanislavski sisteminden yola çıkarak özellikle “Eğer (Magic If)” ilkesini merkeze aldım. Aşçılarla ilgili araştırmaları yaptım, filmleri izledim, nasıl haraket ettiklerini, fiziksel etmenlerini gözlemledim. Bu ilke, karakteri dışarıdan tanımlamak yerine, beni onun yaşam koşullarının içine yerleştiren temel araç oldu. “Eğer ben gerçekten Berno olsaydım, bu mutfakta, bu hiyerarşi içinde, bu baskı ve sorumluluk altında ne yapardım, nasıl davranırdım?” sorusu, oyunun başından sonuna kadar kesintisiz biçimde çalıştığım ana eksen hâline geldi. Berno karakteri Özbekistanlı olduğu için o ülkeye ait bilgiler edindim. Ancak ilk şefin gelip durduk yere bana bağırma sahnesinde duygu arayışında “Ne hisseder,” sorusuna kendim ilk Türkiye’ye geldiğim ve çalışmaya başladığım andaki duygularımı aldım. Lee Strasberg’in yönteminde improvizasyon ve duygusal hafızanın, oyunculuk sürecinin temel araçları olmasından hareketle yaklaşımı yukarıdaki sahnede şöyle kullandım: İlk bağırma sahnesinde, sahnedeki koşullarla örtüşen güçlü bir duygusal kaynağa ulaşmak için kendi yaşamımdan bir anıyı bilinçli olarak çağırdım. Yabancı bir ülkeye gelip çalışmaya başladığım ilk dönemde yaşadığım yabancılık, baskı ve kendini kanıtlama duygusu, sahnedeki dramatik durumla doğrudan örtüşüyordu.



Strasberg'in önerdiği biçimde, bu anıyı birebir yeniden yaşamaya çalışmak yerine, onun duygusal özünü sahneye taşıdım. Bu sayede tepki, dışarıdan zorlanmış bir ifade olmaktan çıktı; içsel olarak tetiklenen, organik bir davranışa dönüştü. Teknik olarak planlanmış bir hareketten ziyade, verilen koşullar altında ortaya çıkan kaçınılmaz bir tepki hâline geldi.

Günlük hayatta sezgisel olarak ortaya çıkan bir tepkiyi, sahnede bilinçli biçimde yeniden ürettim ve oluşturulan çizgi eylemin, kamera başka sahnelere geçtiğinde de sürdürdüm, olup biten durumdan kopmadan "Ne olacak? Beni kovacaklar mı? Ben ne yaptım? Gerçekten başarısız bir şekilde ülkeme dönecek miyim? Ben suçlu değilim ki? Eve para lazımdı?" önceden karakterim için oluşturduğum biografisine göre soruları sorarak düşüncelerimi devam ettirdim. Kendi duygusal hafızamdan beslenen bu yaklaşım, sahnedeki canlılığı ve gerçeklik hissini belirgin biçimde artırdı

Bu soruya verilen yanıtlar, Stanislavski'nin önerdiği gibi metni birimler ve görevler üzerinden çözümlememi sağladı, ancak belli bir sahne için Strasbergin psikolojik duygu hafızasını kullandım. Her sahnenin, hatta her anın kendi somut amacı vardı ve bu görevler, karakterin üstün amacına doğru ilerleyen kesintisiz bir eylem hattı oluşturdu.

"Eğer" çalışması, Berno'nun oyunda açıkça gösterilmeyen geçmişini, mesleki reflekslerini ve iç ritmini hayal gücü yoluyla kurmamı sağladı. Bu noktada fiziksel kişilendirme belirleyici oldu. Yürüyüş biçimim, bedendeki gerginliğim, başımın duruşu, ellerimin kullanma biçimim ve mutfak içindeki hareket ekonomisi; dışsal

efektler olarak değil, karakterimin yapısının doğal sonuçları olarak ortaya çıktı. Dışsal biçim ve içsel kişiliği seyirciye aktaran bir araç olarak da Chekhov'un 'psikolojik jest' çalışmalarından faydalandım (omuz pozisyon, baş eğilme v.b) Sürekli hareket eden kamerayı kontrol altında tutarken, aynı anda hem duyguyu hem de fiziksel eylemleri dengede tutabilmemde Chekhov'un yaklaşımı benim için belirleyici oldu. Tek planlı yapıda oyuncu, yalnızca karakterin iç dünyasında kalamazdım. Kadrajın farkında olmalı, mekânla ilişkimi korumalı ve fiziksel eylemlerimi bilinçli biçimde yönetmeliydim. Bu noktada Chekhov'un kuramı, oyuncu olarak bana hem özgürlük hem de sanatsal denetim sağlayan güçlü bir araç sundu.



Analitik öz bilinç ile yaratıcı imgelemi kesin bir biçimde birbirinden ayrı kaldı.

"Öz bilinç parçalar, analiz eder ve durdurur; hayal gücü ise birleştirir ve harekete geçirir." (Chekhov, 2014: 23) Anlayışı doğrultusunda çekim anında "Ben" ile "Rol" arasında bilinçli bir mesafe kurdum. Oyuncunun karakterle tamamen özdeşleştiğinde, duygusal olarak yoğunlaşsa bile sanatsal denetimini kaybetme riskiyle karşı karşıya kaldığı düşüncesiyle kamera önünde, özellikle tek planlı ve kesintisiz bir yapıda, denetimin gerekli olduğunu fark ettim.

Bu nedenle sahnede, karakterin duygusal akışını yaşarken aynı anda kendimi dışarıdan izleyebilen bir bilinç hâlini korumaya çalıştım. Chekhov'un imgelem temelli yaklaşımı sayesinde, duyguyu bastırmadan fiziksel eylemleri ve kamerayla

olan ilişkimi kontrol altında tutabildim. Hayal gücü, duyguyla teknik arasındaki geçiş alanı hâline geldi.

Berno Taşkenova'nın sinirlenme sahnesini oluştururken, öfkeyi doğrudan üretmeye çalışmak yerine, onu eylem üzerinden çağırmayı tercih ettim. Sahne, elimdeki istiridyeleri bıçakla açmaya çalışmamla başladı. Kamera beni takip ederken, aynı anda istiridyelerin açılmamasıyla ortaya çıkan kontrol kaybı ve kriz hâlini oynamak zorundaydım. Hem kadrajın farkında olmak hem de eylemin ritmini bozmamak durumundaydım. Kamerayı sürekli takip ettiğim için bu sahnede duygusal doğallıkta kalmak mümkün değildi. Duygunun, fiziksel eylem ve kamera hareketiyle aynı anda inşa edilmesi gerekiyordu.



Meyerhold'un anlayışındaki gibi duygu, psikolojik bir başlangıç noktası olarak değil, bedensel aksiyonumunn doğal sonucu olarak ortaya çıktı. Kamera bana doğru dönmeye başladığı anda, bedenimde biriken gerilim sinir patlamasına dönüştü. İstiridyeleri fırlatıp atmam, dışarıdan tasarlanmış dramatik bir hareket değil, eylemin kaçınılmaz devamıydı. Sinir duygusu gerçekten beni ele geçirdi. Bağırma, bedensel aksiyonun doğal uzantısı olarak ortaya çıktı.

Bu sahnede ritmik, keskin ve kontrollü hareketlerle bedeni belirli bir gerilim hâline soktuğumda, sinirlenme duygusu kendiliğinden oluştu. Böylece sinirlenme anı, planlanmış duygusal çağrışım değil bedensel eylemin yardımıyla gelen duyguydu.

Vsevolod Meyerhold'un yaklaşımı, sahnede kamera ile çalışırken hareketi hesaplama konusunda bana büyük ölçüde yardımcı oldu. Örnek olarak tırnak kesme sahnesi, aynı anda kamerayı takip etmemi ve bir yandan da tırnak kesmemi gerektiriyordu. Doğru zamanda kamera görür görmez tırnağımın kesilmesini oynayıp birkaç saniye içinde alttaki çekmeceye konulmuş kana parmağımı batırmam gerekiyordu. Aynı zamanda tırnağım nerde olduğunu aramaya başlayacaktım.

Meyerhold'un **"**Bedenimi öyle iyi tanımalıyım ki, hangi duruşu alırsam o anda nasıl göründüğümü tam olarak bilmeliyim" sözleri, sahnedeki eylemlerimi yapılandırmamda büyük ölçüde etkili oldu.

Biyomekanikteki, oyuncuya kendi oyununu bilinçli biçimde yönetme**,** partnerleriyle ve seyirciyle koordinasyon kurma, mizansenleri, hareketleri ve bakış açılarını ifade etmesi için sunulan olanaklar bu sahnedeki performansım üzerinde belirleyici oldu. Eylemlerimi gerçekleştirirken kadraj içindeki varlığımı yöneten aktif bir yaratıcı hâline geldiğimi düşündüm.

Konuşma çalışmaları da karaketer bütünlüğümün önemli bir parçasıydı. Sözcüklerin temposu, vurgusu ve akışı Berno'nun iç hız-tartımıyla uyumlu olacak şekilde belirlendi. Karakterin iç ritmiyle oyunun genel temp ve ritim birleştiğinde, konuşma yalnızca anlam aktaran bir araç olmaktan çıkarak, karakterin iç dünyasını görünür kılan canlı bir ifade biçimine dönüştü.



Sinirlenme sahnesinde, prova sırasında doğal olarak Rusça bir küfür ortaya çıktı. Aslında bu sahneyi daha önce düşünmüştüm. Karakterin, özellikle baskı ve kriz

anlarında, kendi ana diline dönerek konuşmasının dramatik olarak anlamlı olacağına kanaat getirdim. Ancak bu fikri bilinçli olarak planlamamış, metne eklememiştim. Provaların birinde, istiridyeleri yere atarken ve şefin bana bağırmasına sinirlenmişken, durumu içimde tartarak —*"Bunun için mi buradayım?"* düşüncesiyle— bu tepki kendiliğinden çıktı.

Prova sonrasında yönetmen, bu sahne için "Ekle, ekle, güzel oldu" dedi. Ben ise özellikle bunun bir küfür olması nedeniyle tereddüt edip "Küfür ettim, sorun olur mu?" diye sordum. Yönetmenin yanıtı netti: "Hayır, gerçek hayatta da böyledir." Ve sahne bu hâliyle kaldı.

Bu an, Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk anlayışının sahne üzerinde bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkabileceğini**,** ancak bu bilinçsizliğin aslında daha önce kurulmuş bilinçli bir hazırlığın sonucu olduğunu açıkça gösterdi. Karakterimin gerçekliği, verilen koşullar içinde doğal olarak yüzeye çıktı. Konuşma, teknik bir karar değil karakterin yaşamsal refleksi olarak sahnede yerini aldı.

Bütün çekim boyunca anda kalmak zorlayıcıydı. Özellikle diyaloglarda, önceden planlanmış tepkiler yerine o anda karşımdaki oyuncudan gelen etkilere odaklandım. Bu noktada Sanford Meisner tekniği benim için belirleyici oldu. Gerçek dinleme ve anlık tepki, tek planlı yapının sürekliliği içinde diyaloğun canlı, akışkan ve inandırıcı kalmasını sağladı.



Bütün çalışmalarıma rağmen Berno Taşkenova karakterinde başlangıçta eksik olan bir şey vardı. Kameralı provalar boyunca her gün farklı denemeler yapıyor, yönetmenin yönlendirmeleriyle karakterin sınırlarını arıyordum. “Bu olur,” “Bu uygun değil” geri bildirimleri eşliğinde, Berno’nun dışarıdan güçsüz görünen ama içinde hayata tutunma iradesi ve mücadele gücü taşıyan hâlini nasıl ince bir dengede göstereceğimi bulmam gerekiyordu.

Arayış sürecimde Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Michael Chekhov ve Eric Morris gibi farklı yaklaşımlardan gelen egzersizleri kullandım. Nesneyle ilişki kurma, nesnenin ağırlığını ve durumunu hissetme, beden–eylem–duygu bağlantılarını araştırma gibi çalışmalar yaptım. Ancak karakterin özü hâlâ tam olarak açığa çıkmamıştı.

Bir prova günü, Kırgız milli şapkamla sete geldim. Saçım engel olmasın diye şapkayı çıkarmadım bir yandan kendimi o şapkayla iyi hissediyordum. Bu küçük ama somut değişiklik, oyuna fark edilir bir renk kattı. Sonuçta oyuncu olarak mekânla, kostümle, aksesuarla ve partnerlerle kurduğumuz ilişki, doğrudan oyunumuza yansıdı. Prova sonrası yönetmen, “Bu şapka kalsın, karakterine bir yaramazlık ve hedefinin peşinden gitme duygusu katıyor” dedi.

Başta bunun kültürel olarak farklı bir aidiyete ait olduğunu düşündüm ancak yönetmenin yaklaşımı netti: “Kırgızistan’a gitmiş, oradan almış olsun.” Böylece şapka, yalnızca bir aksesuar olmaktan çıkıp, Berno’nun dışarıya yansıyan güçsüzlüğünün içinde saklı olan direnç, kararlılık ve hayatta kalma çabasını görünür kılan bir öğeye dönüştü. Bu noktada karakterle aramdaki boşluk kapandı ve Berno’nun “güçsüz görünen ama güçlü kalan**”** hâline nihayet ulaşmış oldum.



Daha önceki ilk film projelerimde, tiyatral oynama ve mimiklerin büyük olması yönünde uyarılar almıştım. Geri bildirimler, bu film için çalışırken kamera önünde nasıl bir oyunculuk sergilemem gerektiğini yeniden araştırmamı sağladı. Mıchael Caine'in kamera önü deneyimleri ve yaklaşımı benim için yol gösterici oldu. Cane'in vurguladığı gibi, kamera en küçük ayrıntıyı yakalar. Duygunun, büyütülmüş mimiklerle değil, minimum hareket ve içsel yoğunlukla aktarılma düşüncesi mimik düzeyimi bilinçli olarak ayarlamamı sağladı ve kamera karşısında daha sade, kontrollü ve gerçekçi bir oyunculuk kurmama yardımcı oldu.

Bu film, hepimiz için çok büyük bir deneyim alanıydı. Süreç, daha ilk okuma provasında başladı; o gün bize bıçaklar dağıtıldı ve ellerimizin aletlere alışması hedeflendi. Ardından aşçılarla birlikte kesme teknikleri, yemek hazırlama, süsleme, son dokunuşlar ve kendi çalışma alanımızı kurma üzerine yoğun pratikler yaptık. Farklı mutfaklardan yemekler denedik; her sahneyi birlikte araştırdık, inceledik ve detaylandırdık. Kolektif süreç, güçlü bir ensemble (topluluk) çalışması ortaya çıkardı.

Birbirimize sürekli yardım etmek ve destek olmak zorundaydık. Çünkü film, canlı bir oyun gibi, baştan sona kesintisiz oynanan bir yapıya sahipti. Bu da tiyatro disiplinini, sinemanın teknik kurallarıyla birlikte yürütmeyi gerektiriyordu. Oyuncu olarak kameraya bakmamak, doğru kadrajda kalmak, doğru anda oyuna girmek;

partnerle iletişimi koparmadan figüranlarla sahne takibini sürdürmek ve tüm bunları yaparken duygu çizgisini baştan sona korumak zorundaydık.

Oyunculukla birlikte dikkat, sorumluluk ve karşılıklı güvene dayalı ortak bir yaratımı amaçladık. Ensemble olarak kurduğumuz bu denge, filmin canlılığını ve sahnedeki gerçeklik duygusunu belirleyen en önemli unsurlardan biri oldu.

Tek planlı çekimde teknik aksaklıklar dahi bu sürecin parçasıydı. Örneğin tek planda 50. dakikada yaşanan bir mikrofon arızası nedeniyle tüm sahneyi baştan çekmek zorunda kaldık.

Deneyimlerimiz bize dayanıklılığı, sorumluluk almayı ve kolektif bilinçle hareket etmeyi öğretti. Zamanla yalnızca bireysel performanslar sergileyen oyuncular olmaktan çıkıp, sahneleri birlikte tartışan, birbirini destekleyen ve her anın dengesini birlikte arayan gerçek bir topluluğa dönüştük.

.

SONUÇ

Tez çalışması, tiyatro oyunculuğu ile kamera önü oyunculuğunu karşılaştırmalı bir perspektifle ele alarak, her iki alanda kullanılan oyunculuk tekniklerinin ortak ve ayrışan yönlerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırma sürecinde, oyunculuk sanatının tarihsel gelişimi ve kuramsal temelleri incelenmiş; Konstantin Stanislavski'nin sistemi başta olmak üzere, Michael Çehov, Vsevolod Meyerhold, Lee Strasberg, Sanford Meısner, Stella Adler ve Eric Morris gibi önemli kuramcıların yaklaşımları tiyatro ve sinema bağlamında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda oyuncunun bedeni, sesi, duygu dünyası ve psikofizik bütünlüğü, her iki mecranın gerektirdiği koşullar çerçevesinde analiz edilmiştir.

Çalışmada ulaşılan temel sonuçlardan biri, tiyatro ve sinema oyunculuğunun özünde aynı oyunculuk ilkelerine dayanmasına rağmen, bu ilkelerin uygulanış biçimlerinin mecra koşullarına göre önemli ölçüde farklılık göstermesidir. Tiyatroda oyunculuk, süreklilik, canlılık ve seyirciyle doğrudan etkileşim üzerinden şekillenirken sinema oyunculuğu, parçalı çekim yapısı, kamera kadrajı ve mikro düzeyde davranışların ön plana çıkmasıyla tanımlanmaktadır. Bu durum, oyuncunun dikkat, konsantrasyon ve duygusal süreklilik becerilerini farklı biçimlerde kullanmasını zorunlu kılmaktadır.

Araştırma, özellikle Stanislavski sisteminin hem tiyatro hem de sinema oyunculuğu için ortak bir temel sunduğunu ortaya koymaktadır. Psikofizik yaklaşım, fiziksel eylemler yöntemi, verilen koşullar, üstün amaç ve kesintisiz eylem çizgisi gibi kavramlar, her iki alanda da oyuncunun rolü organik ve inandırıcı biçimde inşa edebilmesine olanak tanımaktadır. Bununla birlikte, sinema oyunculuğunda bu ilkelerin daha yoğun, içe yönelik ve minimal bir biçimde uygulanması gerektiği, tiyatroda ise mekânsal genişlik ve seyirci algısı nedeniyle daha dışavurumcu araçlarla desteklendiği görülmektedir.

Tez kapsamında incelenen çağdaş oyunculuk yaklaşımları, kamera önü oyunculuğunun gerektirdiği doğallık ve içsel dürtülerin, yalnızca teknik bir sadelikten ibaret olmadığını göstermektedir. Aksine, doğallık, yüksek düzeyde teknik

bilinç, bedensel kontrol ve psikolojik farkındalık gerektirmektedir. Özellikle Erıc Morrıs ve Meısner yaklaşımı gibi yöntemler, oyuncunun anlık tepkilerle, bastırılmamış dürtülerle ve gerçek zamanlı farkındalıkla çalışmasının, kamera önünde inandırıcılığı artırdığını ortaya koymaktadır.

Karşılaştırmalı analizler sonucunda, tiyatro oyunculuğunda geliştirilen sahne enerjisinin sinema oyunculuğu için bir dezavantaj olmadığı, doğru biçimde dönüştürüldüğünde kamera önünde derinlik ve yoğunluk yaratabildiği sonucuna ulaşılmıştır. Buradaki belirleyici unsur, oyuncunun ifade araçlarını bilinçli biçimde dozlayabilmesi ve mecra farkındalığı geliştirebilmesidir. Aynı şekilde, sinema oyunculuğunda edinilen içsel yoğunluk ve minimal ifade becerileri, tiyatro sahnesinde dramatik doğruluğu güçlendiren bir unsura dönüşebilmektedir.

Bu çalışma, tiyatro ve sinema oyunculuğunu birbirine karşıt alanlar olarak değil, aynı oyunculuk bilgisinin farklı ifade biçimleri olarak ele almanın gerekliliğini vurgulamaktadır. Oyuncunun her iki alanda da yetkin olabilmesi için, tek bir yönteme bağlı kalmak yerine, farklı teknikleri anlayan, sentezleyebilen ve duruma göre dönüştürebilen esnek bir oyunculuk bilinci geliştirmesi gerektiği ortaya konmuştur. Tez, oyunculuk eğitiminde disiplinler arası ve bütüncül bir yaklaşımın önemine dikkat çekmektedir.

Araştırma, hem kuramsal hem de uygulamaya dönük bulgularıyla, tiyatro ve sinema alanında çalışan oyuncular, eğitmenler ve araştırmacılar için yol gösterici bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Oyuncunun sanatsal gelişimini destekleyen, yaratıcı özgürlüğünü koruyan ve mecra farkındalığını güçlendiren bu yaklaşımın, çağdaş oyunculuk pratiğine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Adler.S. (2000).The technique of acting. New York, Bantam Books.

Адлер.С. (2024) Актерское мастерство: метод Стеллы Адлер. Москва , Бомбора (Эксмо).

Антарова, К. К. (2024). Беседы с К. Станиславским “Театр есть искусство отражать жизнь...” Москва , АСТ.

Ball, J. (2012).Acting and acring training: A critical reader. London: Routledge.

Barton, R. (2015). Training actors: Rhythm, play and games in actor training. London, Palgrave.

Braun, E. (1995). Theatre and revolution: Meyerhold, Brecht and Piscator. London, Methuen.

Caine. M. (1997). Acting in Film. New York, Applause Theatre & Cinema Books.

Chekhov M. 2014: Oyuncuya: Oyunculuk Üzerine. İstanbul: Mitos-Boyut.

Cohen, Lola (2018) : Lee Strasberg’in Yöntemi: Oyunculuk Alıştırmaları Derlemesi. Moskova, Alpina Non-Fiction.

Çevik, M. (2012). Stanislavski sistemi ve ideoloji. İstanbul: Mitos-Boyut.

D. Barwel, K.Tompson (1994). Film History: an introduction. New York, McCraw-Hill.

Henschel, D. (2005). Actor training and professional practice. Bristol, Intellect.

Hornby, R. (1992). The end of acting. New York. Applause.

Leach, R. (2004). Theatre studies: The basics. London, Routledge.

Meısner, S, & Longwell, D. (1987). Sanford Meısner on acting. New York, Vintage Books.

Meyerhold, V. E. (1968) . Makaleler. Konuşmalar. Söyleşiler. Moskova, İskusstvo.

Meyerhold, V. E. (1998). Meyerhold on theatre (Ed. & Trans. E. Braun). London, Methuen.

Moore, S. (2006). Stanislavski sistemi (Çev. G. Uygur). İstanbul: BGST Yayınları.

Moore, S. (2010). Acting professionals: Discourses on theory and practice. New York, Palgrave.

Morris, E. (1990). No acting please: A revolutionary approach to acting and living. Los Angeles, Eric Morris Publishing.

Morris, E. (2001). Being and doing: The world of the actor. Los Angeles, Eric Morris Publishing.

Özakpınar, Y. (2013). İnsan zihni ve bilgi. İstanbul: Ötüken.

Pitches, J. (2003). Vsevolod Meyerhold. London: Routledge.

Садуль Д. (1982): Всеобщая история кино. Москва, Искусство.

Станиславский К.С. (2000): Моя жизнь в искусстве. Москва, Вагриус.

Stanislavski, K. S. (2002). Bir karakter yaratmak (Çev. S. Taşer). İstanbul: Papirus

Stanislavski, K. S. (2013). Bir rol yaratmak (Çev. M. Yılmaz). İstanbul: Mitos-Boyut.

Stanislavski, K. S. (2013b). Oyunculuk sanatı üzerine (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Mitos-Boyut.

Stanislavski, K. S. (2025). Bir aktör hazırlanıyor (Çev. S. Eyüboğlu). İstanbul, Remzi Kitabevi.

Strasberg L. (2020): Страстная мечта или сочиненные чувства. Москва, АСТ.

Strasberg, L. (1987). A dream of passion: The development of the Method. New York, Plume.

Товстоногов Г.А. (1990). О профессии режиссера. Москва, Советский театр.

Вендровская Л.Д. Каптерева Г.П. (1984): Евгений Вахтангов 1883 – 1922 Сборник. Москва ВТО.

Захава, Б. Е. (2008): Мастерство актера и режиссера. Москва, РАТИ - ГИТИС.

Zarrilli, P. B. (2009). Psychophysical acting: An intercultural approach after Stanislavski. London, Routledge.

Zarrilli, P. B. (2009). Psychophysical acting: An intercultural approach after Stanislavski. London, Routledge.

Филатов А.А. (2008): Школа Актерского Мастерства и Буддийские психотехники. С. – Петербург СПБ.

Грачева. Л. (2016) : Психотекника актера. Учебное пособие. Москва, Лань, Планета музыки.

Кристи Г.В. (1954): О Книге К.С.Станиславского «Работа актера над собой». Москва, Искусство.

Mirochnikov O. (2006–2007) : "Teaching and Professional Fellowship: The Vakhtangov Technique".

И. Ильинский, (1961): "Сам о себе'". Москва,Суперобкладинка.

Яркова Е. Н. (2014): «Психофизические взаимодействия в работе актёра». Омск, Издательство Омского государственного университета.

- The actor's approach to his role, https://www.britannica.com/art/acting/The-actors-approach-to-his-role [Erişim tarihi 16.08.25]
- Stage vs. Screen: A Comparison of Acting Techniques, https://www.theatrefolk.com/blog/stage-vs-screen-a-comparison-of-acting-techniques [Erişim tarihi 16.08.25]
- Acting in the context of feature films, https://www.researchgate.net/publication/355829679_Acting_in_the_context_of_feature_films [Erişim tarihi 16.08.25]

FİLMLER

Mamma Mia

Sleuth 1972

The Godfather 1972

The Shining 1972

Play It Again, Sam (1972)

İnto The Woods 2014

Sophie's Choise 1982

The Taming of the Shrew oyunu

Umami 2025