Zirve Üniversitesi
Sanat ve İletişim Hakemli Dergisi
ZİRV-e Nisan 2016 Cilt 1 Sayı 2
ISSN: 2149-8164

Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Amaç

Nazım Uğur ÖZÜAYDIN [1]

ÖZ

Amaç, aynı zamanda 'istek', 'yönelim', 'niyet', 'ihtiyaç' olarak da adlandırılan; oyuncunun, oynadığı karakterin isteklerini belirlemesi ve bu istekleri içselleştirme veya kişiselleştirme yoluyla benimsemesine dayalı bir oyunculuk tekniğidir. Amaç tekniği, Konstantin Stanislavski tarafından geliştirilmiş olan Sistem'de ortaya konmuş; ve Metot Oyunculuğu tarafından geliştirilmiştir. Amaç tekniği, oyuncunun duygularını dıştan içe bir yolla harekete geçirmesine dayalı fiziksel eylemler yönteminin temel tekniklerinden biridir. Amaç tekniği, günümüzde de, oyunculuk öğrencilerine öğretilen ana ve vazgeçilmez oyunculuk tekniklerinden biridir. Bu makalede, amaç tekniğinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, tiyatro, amaç, istek, hedef.

[1] Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı, ozuaydin@gmail.com

Zirve Üniversitesi
Sanat ve İletişim Hakemli Dergisi
ZİRV-e Nisan 2016 Cilt 1 Sayı 2
ISSN: 2149-8164

Giriş

Stanislavski'ye göre, eylem, yalnızca fiziksel bir aktivite değil, belli bir amaca ulaşma doğrultusunda gerçekleştirilen etkinliktir (örneğin, koşmak bir aktivitedir; fakat geç kalınan bir yere yetişebilme amacıyla koşmak bir eylemdir). Dolayısıyla amaç, dışsal eylemle, içsel istek ve itkileri birbirine bağlar, içsel istek ve itkilerin fizikselleşerek eyleme dökülmesini sağladığı gibi, fiziksel eylemlerin altındaki içsel gerekçeleri ortaya çıkararak fiziksel eylemleri haklılaştırır. Bir amaca sahip olmak, en karmaşık psikolojik eylemle en basit fiziksel eylemi birbirine bağlar. (Moore, 2006: 51)

Eylem, amaçlı bir hareket, bir amaca ulaşma doğrultusunda gerçekleştirilen bir etkinliktir. Amaçsız bir hareket, fiziksel eylem sayılamaz. Jerzy Grotowski şöyle der:

> Bir an önce anlamamız gereken, fiziksel eylemlerin ne olmadığıdır. Örneğin, onlar etkinlik değildir. Etkinlikler şu anlamdadır: Yer silmek, bulaşıkları yıkamak, pipo içmek. Bunlar fiziksel eylemler değildir, bunlar etkinliklerdir. … Ama bir etkinlik fiziksel eyleme dönüşebilir. Örneğin siz bana … çok rahatsız edici bir soru soruyorsunuz; böylece, siz bu soruyu soruyorsunuz ve ben zaman kazanmak için oyalanıyorum. Sonra pipomu hazırlamaya başlıyorum. Etkinliğim şimdi bir fiziksel eylem olmuştur; çünkü o benim silahım olmuştur: 'Evet, aslında çok meşgulüm; pipomu hazırlamalı, temizlemeli ve yakmalıyım. Size ondan sonra yanıt vereceğim…' … Fiziksel eylemlerle hareketleri karıştırmak çok kolaydır. Kapıya doğru yürüyorsam, bu bir eylem değil, harekettir. Oysa 'salakça sorularınızı' gündeme getirmek, sizi konferansı sona erdirmekle tehdit etmek üzere kapıya doğru yürürsem yalnızca bir hareket değil, bir küçük fiziksel eylemler döngüsü ortaya çıkacaktır. … kapıya doğru yürürken, hâlâ, tehdidimin işe yarayıp yaramadığını anlamaya yönelik birtakım 'ölçüp tartma bakışları' atıyor olacağım (ya da kulak vereceğim). Böylelikle bu bir yürüme hareketi değil, yürüme gerçeği çevresinde daha karmaşık bir şey olacaktır. Birçok yönetmenin ve oyuncunun yanılgısı, hareket hali içinde kendiliğinden beliren

> tüm küçük eylemler döngüsü (eylemler, tepkiler, temas noktaları) yerine hareketi sabitlemektir. (Richards, 2005: 108)

Stanislavski'ye göre, sahnede amaçsız hiçbir harekete yer yoktur. Gerçek yaşamda da, her eylemin altında, o eyleme neden olan bir amaç vardır. 'Ne yapıyorum?' sorusunu, 'Neden bunu yapıyorum?' sorusu olmadan düşünmek mümkün değildir. (Levin ve Levin, 2002: 11) Oyuncu, eylemi, eylemin hatırı için değil, her zaman bir amaca göre gerçekleştirmelidir. (Stanislavski, 1996: 61) Amaç, oyuncunun gerçekleştirdiği eylemin sahiciliğine inanmasını sağlayan unsurdur. Oyuncunun yapması gereken, oynadığı karakterin her sahnedeki amacını bulmaktır; oyuncu bunun için her sahnede, 'Ne istiyorum?' sorusunu sormalıdır. Oynadığı karakterin amacını bilen oyuncunun içinde, karakterin duygularına eşdeğer duygular uyanır. (Levin ve Levin, 2002: 9) Karakterin eylemlerinin ardındaki mantığı anlamak, oyuncuyu karakterin iç dünyasına götürür. (Levin ve Levin, 2002: 17)

Fiziksel eylem, amaçlı bir fiziksel harekettir ve yalnızca amaçlı hareket oyuncunun duygularını harekete geçirir. Yalnızca 'koşmak', kişide korku duygusunun oluşmasına neden olmaz; fakat 'bir saldırgandan kaçmak için koşmak' korku duygusunu da beraberinde getirir. (Moore, 1998: 8) Bu örnekte koşmak, bir fiziksel harekettir, fakat 'bir saldırgandan kaçmak için koşmak', bir fiziksel eylemdir. Oyuncu sahnede sahici eylemler gerçekleştirebilmek için, oynadığı karakterin amacına ulaşmak için çaba göstermelidir. (Saltz, 2000: 70)

Yaşamda amaçsız eylem – davranış olmadığından, oyuncunun da tüm eylemlerinin birer amacı olmalıdır; aksi halde oyuncunun davranışı, insani davranış olma özelliğini kaybeder. (Moore, 1998: 8) Amaç, tüm eylemler için önsel bir olgudur, amaç eylemden önce gelir ve eylemi doğurur. Bir yerde uyuyan bir kişinin bile, uyumak niyetiyle oraya gelmiş olması nedeniyle, bir amacı vardır. (Kassel, 2000: 228) Yaşam, kesintisiz bir amaçlar ve bu amaçlara erişme çabası dizisidir. (Roach, 1993: 208) Psikolog Charles Carver ve Psikolog Michael Scheier'e göre de, insan yaşamı, amaçlar tespit etmeye ve davranış biçimini bu amaçlara uyacak şekilde ayarlamaya dayalı sürekli bir işlemdir. (Bilgrave ve Deluty, 2004: 330) Her eylemin arkasında belli bir amaç yatar. Buna göre, kişi bir kalemin ucunu, yalnızca kalemin ucunu açmış olmak için değil; bir mektup yazmak için, bir resim çizmek için vs.

açar. Eylemin arkasında yatan bir amaç olduğuna göre, bir düşünce var demektir; ve eğer düşünce varsa duygu da vardır. Eylem, düşünce, duygu ve amaçlı hareketlerin bileşimidir. (Whyman, 2008: 259)

Oyuncunun sahnede, oynadığı karakterin amaçlarıyla aynı amaçlara sahip olması gerekir. Oyuncunun sahnedeki eylemlerini belirleyen, peşinden koştuğu amaç ve isteklerdir. Bu isteklerin karşılanması, sahnesel eylemi ortaya çıkarır. Oyuncunun bir eylemi 'nasıl' gerçekleştireceği, o eylemi 'neden' gerçekleştirdiğine bağlı olarak, istemsiz bir şekilde belirlenir. Bu nedenle, oyuncu, bir eylemi 'nasıl' gerçekleştirmesi gerektiğini düşünmemeli, planlamamalıdır; söz konusu eylemi 'neden' gerçekleştirdiğine konsantre olmalıdır. Eylemin gerçekleştirilme biçimi, eylemin kendisini belirleyen 'Ne yapıyorum?' ve eylemin amacını belirleyen 'Neden yapıyorum?' sorularının sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkar. (Rapoport, 1995: 62) Stanislavski de, oyuncunun bir eylemi 'nasıl' gerçekleştireceğini düşünmemesi gerektiğini, 'nasıl'ın kendiliğinden, bilinçaltı kaynaklı olarak ortaya çıkacağını belirtir. (Whyman, 2008: 91)

Tüm eylemlerin temelinde istek ve arzunun yatar. Eylemin doğası, istekler tarafından belirlenir. (Sudakov, 1995: 88) İstek, eylemin nedenidir ve kişi eylemlerini, amaçlarına ulaşmak, isteklerini elde etmek, arzularını tatmin etmek doğrultusuna yönlendirir. Kişi isteklerini elde ettiğinde olumlu, edemediğindeyse olumsuz duygular kendiliğinden ortaya çıkar. Kişinin isteklerini elde etmek doğrultusuna yönlendirdiği eylemler, sonucun olumlu veya olumsuz olma ihtimaline dair umut ve korku duygularını de beraberinde getirir. Bütün duygular, tatmin edilmiş ya da tatmin edilmemiş isteklerin ve bu istekler doğrultusunda gerçekleştirilmiş eylemlerin sonucudur. (Vakhtangov, 1995: 143)

Oyuncu bir eylemi neden yapmak istediğini bilmek zorundadır. Bir eylemi yapmak istemenin nedenini bilmek, oyuncunun duygularını kendiliğinden harekete geçirir. (Meisner ve Longwell, 1987: 39)

Her insanın, her zaman bir isteği, bir amacı vardır. Bu amaçlar, insanın tüm eylem, tavır ve sözlerini yönetir ve yönlendirir. Oynadığı karakterin amacını bilen oyuncu, bu amaca ulaşma isteği doğrultusunda oynar, sözlerini bu doğrultuda söyler, eylemlerini bu doğrultuda gerçekleştirir. Böylesi bir yönelim, oyuncunun oyununu mantıklı bir düzleme oturtur ve oyuna güçlü bir omurga sağlar. Bilinçli bir amaç,

provalar sırasında gitgide bilinçaltına itilir ve oyuncunun sahnedeki tavırlarını etkiler. (Chekhov, 1991: 108)

Oyuncu, karakterin eylemlerini imgeleminde canlandırmalı, onu izlemeli ve bu imgesel gözlem sırasında bu eylemlerin altında yatan amaçları tahmin etmeye çalışmalıdır. (Chekhov, 1991: 108)

Lee Strasberg, karakterin eylemini belirleyen unsurun, karakterin niyeti olduğunu söyler. (Strasberg, 1998: 76) Uta Hagen da, kişinin eylemlerinin, her şeyden çok, kişinin istekleri ve beklentileri tarafından yönetildiğini belirtir. (Hagen, 1976: 174) Eylemler, istekler ve ihtiyaçlarla, isteklerin gerçekleşeceği yönündeki beklenti ve umutlarla kışkırtılmalıdır. (Hagen, 1991: 117) Oyuncu, kişinin geleceği bilemese de her an geleceğe dair beklenti içinde olduğunu unutmamalı; provalarda eylemlerini seçerken ve test ederken, bu eylemlerin sonuçlarına dair beklentilerini göz önünde bulundurmalıdır.

Karakter, her durumda bir şeyden yana ve bir şeye karşıdır. Bu taraf olma durumu, karakterin bir isteği olduğu anlamına gelir. İstek, karakterin ana yönelimini, yani amacını oluşturur. Amaç da, oyuncuyu oyunun dünyasına sürükleyen, yol gösterici güçtür. Bu nedenle, oyuncu, oyunu değerlendirirken, karakterin dünyadan, mesleğinden ve hayatındaki insanlardan ne istediğini araştırmalıdır. (Hagen, 1991: 278)

Hayatta kalma içgüdüsü, kişiyi amaç odaklı hale getirir. Duygular, yalnızca kişinin amaçlarına ulaşmasının veya ulaşamamasının sonucu olarak ortaya çıkar. (Chubbuck, 2005: 8)

Bir eylemin oyuncunun duygularını uyandırabilmesi için, ilgi çekici psikolojik bir temeli olmalıdır. (Stanislavski, 1996: 66) Amaç, eylemin psikolojik temelidir. Amaç, oyuncu için kişisel olarak ilgi çekici olduğu ölçüde, oyuncunun duygularını harekete geçirebilir. Oyuncu kendini kışkırtıcı bir amaca tümüyle kaptırıp, tutku ile o amaca ulaşmayı istediği zaman, bilinçaltından gelen esinle hareket etmeye başlar. (Stanislavski, 1999: 414) İçsel olarak iyi temellendirilmiş bir amaç, oyuncuyu rolüne yaklaştıran, oyuncuyu doğal olarak oynamaya iten unsurdur. (Stanislavski, 1999: 244) Oyuncunun iç yaratıcı davranışının gücü ve dayanma süresi, doğrudan doğruya, amacının büyüklüğüne ve önemine bağlıdır. Oyuncunun iç

yaratıcı davranışının sağlam ve doğru olması da, amacın netliği ve açık seçikliği ile doğru orantılıdır. (Stanislavski, 1996: 360)

Michael Chekhov da, amaçların oyuncu için ilgi çekici, etkileyici olması, oyuncunun, karakterin amaçlarını gerçekleştirmek için güçlü bir istek duyması gerektiğini ileri sürmüştür. Amaçlar, oyuncunun zihnen değil, tüm benliğiyle kavrayacağı nitelikte olmalıdır. (Chekhov, 2002: 152) Zihnen kavranan amaçlar yapay, tasarlanmış, zayıf ve yanıltıcıdır.

Grotowski'ye göre, oyunculuğun ana vurgusu, eylemlere uzanan itkilerdir; kişi bir şey yapmayı amaçladığında, içinde, dışa yöneltilmiş doğru bir gerilim vardır, ve itkiler bu doğru gerilimle bağlantılıdır. Oyuncu da, amaçlarını güçlendirerek, eylemin içindeki itkileri uyarıp güçlendirmiş olur. (Richards, 2005: 134)

Stella Adler de, amaçların oyuncu için ilgi çekici ve güçlü olması gerektiği görüşündedir. Amaç, eyleme güç veren unsurdur; amacı güçlü olmayan eylem zayıf bir eylemdir. 'Canım bir şey içmek istiyor,' zayıf bir amacın; 'Canım kahve içmek istiyor,' ise güçlü bir amacın ifadesidir. Aynı şekilde, 'Ben gidiyorum,' zayıf; 'Ben bu odayı terk ediyorum,' güçlüdür. 'Bir yerlere gitmek istiyorum,' zayıf, 'Parka gidip dolaşmak istiyorum,' güçlüdür. (Adler, 2006: 98)

Doğru seçilen bir amaç, oyuncunun sadece duygularını uyarmakla kalmaz; aynı zamanda eyleme geçme isteğini uyandırarak, oyuncunun karakterin eylemlerini belirlemesini sağlar.

Amaçlar, oyuncu için önemli olacak şekilde (Moore, 1998: 116) ve edilgen-pasif değil, etken-aktif olacak biçimde seçilmelidir. Hamlet'te oyuncuların krala bir gösteri sundukları sahnede, Ophelia'nın amacı, Hamlet tarafından 'aşağılanmak' değil, 'duygularını kontrol etmek, yıkılmamak' olmalıdır. Böylece, Ophelia Hamlet'in karşısında pasif biri değil, saray halkının önünde Hamlet'in küçük düşürücü çabalarına aktif bir biçimde karşı koyan biri haline gelecektir. Ophelia ve Hamlet'in amaçları, birbirini tamamlamaktan ziyade birbiriyle çatışmaktadır. Seçilen aktif amaçlar, oyuncuyu fiziksel eylemlere, pasif amaçlardan daha kolay bir biçimde taşır. (Pitches, 2006: 108)

Metot Oyunculuğu, amaç tekniğini transfer tekniğiyle sentezler: Oyuncu, seçtiği amacın duygularını uyarmada yeteri kadar etkili olmadığını anladığında, bu amacı uyarıcı gücü daha fazla olan başka bir amaçla değiştirmelidir. Örneğin, amaç,

‘onun bunu söylemesine engel olmak’ ise, bunun yerine, ‘eğer bunu söylerse onun dilini koparmak’ getirilebilir. Amacın ifadesinde yapılacak böyle bir değişiklik, oyuncunun amaca dair algısını güçlendirir ve istenen duyguları daha kolay bir biçimde harekete geçirmesine yardım eder. (Lewis, 1958: 95) Oyuncu, oynadığı karakterin bir şeyi ‘istediğini’ değil; o şey için ‘can attığını’, o şeyi ‘şiddetle arzuladığını’, o şeye ‘içinin gittiğini’ düşünmeli ve karakterin amaçlarını bu şekilde benimsemelidir. Bu algılama biçimi, oyuncunun, karakterin amaçlarına şevk, coşkunluk ve heves duymasını sağlar; böylece karakterin amaçları oyuncuyu heyecanlandırarak, tahrik eder ve oyuncunun duygularını harekete geçirir. (Bilgrave ve Deluty, 2004: 336)

Oyuncu amaçlarını belirlerken, bencil tercihler yapmalıdır. Kişi, yaptığı her eylemi esasen kendi için yapar. Buna göre, ‘Seni mutlu etmek istiyorum,’ bencil bir amaç değildir; bunun yerine, ‘Beni daha çok sevmen için seni mutlu etmek istiyorum,’ tercih edilmelidir. Bencil amaçlar, başarı umuduna duyulan heyecanı içerdiği gibi, başarısızlık riskine duyulan korkuyu da içerdiğinden, oyuncu için daha ilgi çekici ve oyuncunun duygularını daha iyi uyaran amaçlardır. (Chubbuck, 2005: 35)

Drama, amaçların çatışmasından doğar. Her eylemin gerçekleştirilme süreci içinde, o eylemin yapılmasına engel teşkil eden bir faktör bulunur. ‘Ne istiyorum?’ sorusuna bağlı olarak, ‘Bu isteğime ulaşmama engel olan nedir?’ sorusu sorulabilir. Bu yolla engelleri saptamak ve üstesinden gelmek, fiziksel eylemlerin icrasına konsantrasyon, canlılık ve sahicilik katan bir unsurdur. (Stanislavski, 2006: 81)

Eylemlerin doğru icrası için, eylemler, amaçlara ulaşma yolundaki engelleri aşma doğrultusunda olmalıdır. Engellerin üstesinden gelme mücadelesinin sonucunda, oyuncunun duyguları uyarılmış olur. Söz konusu engeller, fiziksel olabileceği gibi, psikolojik de olabilir. (Rapoport, 1995: 65) Oyuncunun, oynadığı karakterin karşılaştığı sorunla - engelle ilgilenmesi, duygularını harekete geçirir. (Brine, 2002: 152)

Oyuncu, ‘İsteklerime ulaşmamı engelleyen kim veya ne?’ sorusunu sorarak, oynadığı karakterin amaçlarının karşısında duran engelleri saptamalıdır. Karakterin istek ve ihtiyaçları, önüne çıkan engelleri aşma arzusunu güçlendirerek oyuncunun duygularını uyarır. Oyuncunun, karakterinin beklentilerinin gerçekleşmesine engel

olan şeyleri düşünmesi, onu bu engellerin üstesinden gelerek karakterin ihtiyaçlarını karşılaması için gereken fiziksel eylemlere götürür. (Hagen, 1976: 100)

Engeller, oyunun verili koşullarına uygun olacak şekilde seçilmelidir. Oyuncu her zaman bir engel bulabilir. Örnek olarak, hiçbir engelin olmadığı ve karakterin bütün isteklerine ulaştığı bir durumda bile, karakter sevinçten havaya sıçradığında, yer çekimi bir engeldir ve oyuncu mutluluktan havaya sıçrama eylemini gerçekleştirirken yer çekimini yenmeyi amaçlamalıdır. (Hagen, 1976: 182)

Engeller, amaçlara direnç göstermek suretiyle, amaçların bu direnci kırmak için güç ve yoğunluk kazanmasını sağlar. Engeller, içsel ya da dışsal olabilir. Oyuncu, amaçlarını güçlendirmek için, engelleri de güçlendirmeli; karakterin engellerini, bu engellerle benzeşen, kendi hayatındaki engellerden yapacağı transferlerle kişiselleştirmelidir. (Chubbuck, 2005: 41)

Amaçlar, isimlerle değil, fiillerle ifade edilmelidir. Çünkü amaç, psikolojik eylemle fiziksel eylemi birbirine bağlayan köprüdür ve ancak eylemlere dönük olduğu ölçüde oyuncunun duygularını harekete geçirir. Amacı fiillerle nitelendirerek algılamak, oyuncuyu eyleme iter; zira fiil bir eylem kelimesidir. Amaç, bir imge ya da ruhsal durum olarak algılanmamalıdır. Bunlar, yalnızca eylemin görünür sonuçlarıdır. Bu sonuçlara neden olmak, sahnede insan davranışını yeniden yaratmak, eylemlere yol açmak için, amaçlar fiil mastarlarıyla ifade edilmelidir.

Oyun metninde, karakterin eylemleri ve sözleri ortaya konmuştur. Amaçlarsa, oyuncunun, karakterin eylemlerinin psikolojik nedenlerini yorumlaması sonucu ortaya çıkar. Oynadığı karakterin amaçlarını gerçekleştirmek isteyen oyuncu, eylemi dışarıdan gözlemleyen biri olmaktan çıkıp, o eylemin bir parçası haline gelir. ‘Ben …mak istiyorum,’ şeklinde belirlenen bir amaç, oyuncunun, karakterin sözlerini nasıl söyleyeceğini, eylemlerini nasıl gerçekleştireceğini, jest ve mimiklerinin nasıl olacağını kendiliğinden belirler. Bu nedenle amaç, oyuncu ile rolü birbirine yaklaştıran bir unsurdur.

Amaçlar, gerçekleştirilebilir, yapılabilir eylemlerle, ‘… -mek / -mak istiyorum,’ şeklinde kurulan, istek belirten cümlelerle ifadelendirilmelidir. Buna göre, ‘Başarı istiyorum,’ yanlış, ‘Başarılı olmak istiyorum,’ ise doğru bir amaç tanımı olacaktır. (Hagen, 1991: 280) Oyuncu, amaçları tanımlarken duyguları kullanmamalıdır (‘Sevmek istiyorum,’ veya ‘Üzgün hissetmek istiyorum’ gibi)

çünkü duygular, hisler 'yapılamaz'. Duygular, amaçlara eşlik eder, fakat kendileri bir amaca dönüştürülemez. (Chekhov, 2002: 140)

Jan Dark'ı oynayan oyuncu, milliyetçilik ve din kavramlarına kendini uzak hissediyorsa, Jan Dark'ın 'Tanrı'ya hizmet etmek için ülkesini kurtarma' amacını, 'sanata hizmet etmek için tiyatroyu kurtarma' amacına dönüştürerek – amacı belirleyen fiilleri sabit tutup (hizmet etmek ve kurtarmak), koşulları değiştirerek (Tanrı ve ülke yerine sanat ve tiyatro) – kendisi için inanabileceği ve özdeşleşebileceği, denk güçte ve etkide paralel bir amaç yaratmış olur. Medea'yı oynayan oyuncuda, ihanete uğramak, intikam alma isteği uyandırmıyorsa, oyuncu Medea'nın amacını tanımlayan 'intikam almak' fiilini sabit tutup, koşullarda yer değiştirmeye giderek, kendisinde intikam alma isteği uyandıran başka bir koşulu transfer edebilir. Böylece oyuncu, kendisini aynı amaca götüren ve kendisinde aynı duyguları harekete geçiren, farklı kişisel koşullar yaratmış olur. Önemli olan, transfer edilen bu yeni koşulların, oyuncuyu tahrik ederek, onu karakterle aynı amaca sürükleyecek, denk güçte ve etkide koşullar olmasıdır. (Hagen, 1991: 278)

Oyuncu, oynadığı karakterin amaçlarının yerine, kendisi için daha etkili olan amaçları transfer edebilir. Oyuncu, gereken duyguyu harekete geçirmek için, oyunun koşullarıyla hiçbir ilişkisi olmayan, karakterin amacından tamamen bağımsız kişisel amaçlar belirleyebilir. Örneğin, oyuncunun eylemi sahnede bir aşağı bir yukarı yürümek ve babasının ölümünün öcünü almayı düşünmek ise, oyuncu bu eylemi gerçekleştirmek için oyunun koşullarıyla ilgisi olmayan bir amaç bulabilir ve eylemi, sahne zemininde zayıf bir tahta bulup sahneden aşağı düşmek ve tiyatronun yönetimini dava etmek amacıyla gerçekleştirebilir. Oyuncunun, oynadığı karakterin amaçlarında yapacağı transfer seyirci tarafından algılanmaz. (Brestoff, 1995: 61)

Sonuç

Stanislavski'nin Sistem'de ortaya koyduğu, oyuncunun, oynadığı karakterin isteklerini belirlemesi ve bu istekleri içselleştirme yoluyla benimsemesine dayalı amaç tekniğine; Metot Oyunculuğu, tekniğin Stanislavski'nin Sistem'de ortaya konmuş olan biçiminin dışında bir yenilik getirmiştir. Bu yenilik, oyuncunun, oynadığı karakterin amaçlarını, karakterin amaçlarına ulaşma yolunda karşısına çıkan

engelleri, kendisi için duygusal uyarım gücü daha yüksek olan ve oyunun koşullarından bağımsız amaç ve engellerle yer değiştirmesine dayalı yaklaşımdır. Bu yaklaşımla Metot, amaç tekniğini, transfer-kişiselleştirme tekniğiyle sentezlemiştir. Bu bağlamda, Metot Oyunculuğu'nun, amaç tekniğini, tekniği yapısal bir değişikliğe uğratmadan geliştirdiği söylenebilir. Amaç tekniği, günümüzde çağdaş oyunculuk eğitiminde kullanılan en önemli oyunculuk yöntemlerinden biridir.

Kaynakça

Adler, Stella (2006). *Aktörlük Sanatı*, çev: Nazım Uğur Özüaydın, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

Bilgrave, D. P.,. Deluty, R. H. (2004). "Stanislasvki's Acting Method And Control Theory: Commonalities Across Time, Place, And Field". *Social Behavior And Personality* 32 (4): 329-340

Brine, A., York, M. (2002). *Shakespeare Oyunculuğu*, çev: Ali H. Neyzi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Brestoff, Richard (1995). *The Great Acting Teachers And Their Methods*, New Hampshire: Smith And Kraus Publishers

Chekhov, Michael (1991). *On The Technique Of Acting*, New York: Harper Collins Publishers

Chekhov, Michael (2002). *To The Actor*, London, Routledge

Chubbuck, Ivana (2005). *The Power Of The Actor*, New York: Gotham Books

Hagen, Uta (1976). *Respect For Acting*, New York: Wiley Publishing

Hagen, Uta (1991). *A Challenge For The Actor*, New York: Scribner

Kassel, Paul S. (2000). "Random Acts: The Method and Nonrealistic Theatre". M*ethod Acting Reconsidered*, ed. David Krasner, New York: St. Martin's Press, s: 219-228

Levin. I., Levin, I. (2002). *The Stanislavsky Secret: Not A System, Not A Method But A Way Of Thinking*, Colorado: Meriwether Publishing Ltd.

Lewis, Robert (1958). *Method Or Madness*, New York: Samuel French Inc.

Meisner, S., Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner On Acting*, New York: Vintage

Moore, Sonia (1998). *Stanislavski Revealed: The Actor's Guide To Spontaneity On Stage*, New York: Applause Theatre Books

Moore, Sonia (2006). *Stanislavski Sistemi*, çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul: BGST Yayınları

Pitches, Jonathan (2006). *Science And The Stanislavsky Tradition Of Acting,* Oxon: Routledge

Rapoport, Iosif (1995). "The Work Of The Actor". *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method*, ed. Toby Cole, New York: Three Rivers Press, s: 41-84

Richards, Thomas (2005). *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Roach, Joseph. R. (1993). *The Player's Passion: Studies In The Science Of Acting*, Michigan: The University Of Michigan Press

Saltz, David Z. (2000). "The Reality Of Doing: Real Speech Acts in the Theatre". *Method Acting Reconsidered*, ed. David Krasner, New York: St. Martin's Press, s: 61- 79

Stanislavski, Konstantin S. (1996). *Bir Aktör Hazırlanıyor*, çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları

Stanislavski, Konstantin S. (1999). *Bir Rol Yaratmak*, çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Strasberg, Lee (1998). *A Dream Of Passion*, Boston: Penguin Books

Sudakov, Ilya (1995). "The Creative Process". *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method,* ed. Toby Cole, New York: Three Rivers Press, s: 85-127

Vakhtangov, Evgeni (1995). "Preparing For The Role". *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method*, ed. Toby Cole, New York: Three Rivers Press, s: 141-151

Whyman, Rose (2008). *The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance*, New York: Cambridge University Press