**SDÜ ART-E**
**Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**
Aralık'17 Cilt: 10 Sayı: 20
ISSN 1308-2698

# OYUNCULUKTA KARAKTER YARATMA YAKLAŞIMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

## AN EXPLORATION UPON THE APPROACHES OF CREATING A CHARACTER IN ACTING

**Nazım Uğur ÖZÜAYDIN***

**Öz**

Oyuncu, oynayacağı karakteri, kendi kişiliği içinde mi yaratmalı; yoksa kendi kişiliği dışında mı aramalıdır? Karakter, oyuncunun kişiliğinin bir varyasyonu mudur; yoksa oyuncunun kişiliği ile bağlantısı olmayan münferit bir varlık mı? Karakter yaratımına ilişkin bu gibi sorular, günümüzde halen geçerliliğini korumakta ve birbirine zıt iki karakter yaratma yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu makalede, söz konusu karakter yaratma yaklaşımlarının incelenmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Oyunculuk, Tiyatro, Karakter Yaratmak, Stanislavski Sistemi, Metot Oyunculuğu.

**Abstract**

Should the actor create the character that he is going to play in his own self; or should he look for it outside his own self? Is the character a variation of the actor's personality; or is it a separate being which has no connection with the actor's personality? These questions about creating a character ara still in use; and produces two approaches of creating a character that are opposite to each other. This article aims to explore these two opposite approaches of creating a character.

**Keywords:** Acting, Theatre, Creating A Character, Stanislavski System, Method Acting.

Başvuru tarihi: 27.07.2017 - Kabul tarihi: 23.10.2017
* Yrd. Doç., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı, ozuaydin@gmail.com.

**1. Giriş**

Bu makalede, gerçekçi oyunculuk sanatında karakter kavramı ve karakter yaratma yaklaşımlarının incelenmesi amaçlanmıştır. 'Karakter nedir?'; 'Oyuncu, oynayacağı karakteri nasıl yaratmalıdır?' ve 'Karakter yaratma aşamasında oyuncu kendi kişiliğine ne ölçüde başvurmalıdır?' sorularının cevapları araştırılmıştır. Çalışmanın kapsamını, oyunculukta psikolojik gerçekçilik kapsamında ortaya konmuş olan Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun oluşumunda ve gelişiminde doğrudan veya dolaylı olarak rol oynamış tiyatro adamlarının görüşleri oluşturmaktadır.

Gerçekçi oyunculuk sanatı bağlamında ortaya konmuş olan yöntemler incelendiğinde, oyuncunun karakter yaratma aşamasında başvurması önerilen iki temel yaklaşım olduğu görülmektedir. Bu iki temel yaklaşım şöyle özetlenebilir:

Oyuncunun Rolü Kendi Kişiliği İçinde Yaratması Yaklaşımı: Oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinin bir varyasyonu olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği içinde yaratmasına dayalı yaklaşım

Oyuncunun Rolü Kendi Kişiliği Dışında Yaratması Yaklaşımı: Oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinden bağımsız bir karakter olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği dışında yaratmasına dayalı yaklaşım

**2. Oyuncunun Rolü Kendi Kişiliği İçinde Yaratması Yaklaşımı**

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, oyuncu sahnede hiçbir zaman kendi olmaktan çıkmamalı, kendi kişiliği içinde oynamalıdır. Stanislavski Sistemi'nde, oyuncu, oyunun ve rolünün içsel ve dışsal koşulları içinde, kendisidir; kendi duygularını kullanır ve kendini oynar. Stanislavski, "Kendi yaşamımızdan doğan ve rolümüze aktarılan duygular ancak piyese can verir," der (Stanislavski, 1996:222). Aksi halde oyuncu, oynadığı karakteri, bir rol için asıl yaşam kaynağı olan hareketli, canlı bir insan ruhundan yoksun bırakmış olur. Bu yaklaşıma göre, oyuncunun, iç yaratıcı mekanizmasını harekete geçirmek ve rolü yaşama amacını gerçekleştirmek için kendini oynamaktan başka güvenebileceği hiçbir kaynak yoktur (Stanislavski, 1996:238). Stanislavski'ye göre, "Sahne üstünde gerçek içsel yaratıcı durum, eylem ve duygu, bir karakter oluşturarak doğal yaşamın ortaya çıkmasını sağlar" (Stanislavski, 1990:132). Oyuncu, ne oynadığı her rol için yeni bir ruh yaratabilir, ne de kendi ruhunu yerinden çıkarıp yerine başka bir ruh koyabilir. Duygular ödünç alınamadığından, oyuncu oynadığı karakterle özdeşleştiğinde ve 'Ben … yım' haline

ulaştığında, hissettiği duygular kendi duygularıdır, oyun yazarının ya da yazarın yarattığı karakterin duyguları değil. Stanislavski şöyle der:

> Oyuncunun işi oynamaktır. Romeo'yu oynuyorsun. Aşık olsaydın, ne yapardın? Defterini alıp yazmaya başla: 'Ona burada rastladım, bana bakmadı bile, küskünlük içinde geri döndüm.' Bu yöntemle bütün defteri doldurabilirsiniz. Kendi yaşamından, hatırladıklarını, kendi duygularını rolüne aktarırsın. … Duyguları açığa çıkaran her bir evreyi karşılayan bir de bilinç düzeyi vardır. Bu evreler boyunca rolüne adım adım yaklaşacaksın çünkü aşka dair her şeyi kendi yaşamından aldın ve onu rolüne aktardın. Kesinlikle Romeo'dan parçalar değil, senden parçalar (Stanislavski, 1989:95).

Evgeni Vakhtangov da, oyuncunun kişiliğinin özgürleştirilmesi ve açığa çıkarılmasının, esas amaç olması; oyuncunun sahnede, oynadığı karakterin varsayılan kişiliğini değil, kendi kişiliğini yaşaması gerektiğini ifade etmiştir. Oyuncu tasarlanmış bir imgeden değil, kendinden yola çıkmalı; kendini karakterin yerine koymalıdır (Krasner, 2006:148). Oyun yazarı tarafından karaktere verilen koşullar altında harekete geçen duygular, karaktere değil, oyuncuya aittir ve bu duygular oyuncunun verili koşullar altında kendisini yeniden yapılandırmasını ve böylece karakteri yaratmasını sağlar. Aynı rolü oynayan farklı oyuncuların, birbirinden farklı karakterler yaratmasının nedeni de, her oyuncunun, karakteri yaratırken kendi kişisel duygularını kullanmasıdır.

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, oyuncunun hem yaratması, hem de kendisi olmaması imkânsızdır. Oyuncu sahnede kendi kişiliği içinde kalmalı; oynadığı karaktere kendi kişiliği dâhilinde olmayan hiçbir şeyi eklememelidir. Oyuncu karakteri kendinden başka bir yerde bulamaz, bu nedenle oyuncu, karakterin içine kendini yerleştirmeli, karakteri kendi kişiliğinde barındırdığı malzeme ile yaratmalıdır (Vakhtangov, 1995:146). Vakhtangov şöyle der:

> Bir oyuncu kendi coşkularıyla yaşamalıdır. Sizin kendi sesinizi, kanınızı ve sinirlerinizi duymalıyız. … Karakterizasyon yok, kendinizi oynuyorsunuz, ya da öyle demektense, "kendinizden yola çıkıyorsunuz" diyelim. … Bir oyuncu kendi benliğini koruyabildiği kadar korumalıdır. … Kimse kendi dışında bir karakterin arayışına girip, daha sonra onu kendine çekemez; karakter sizin sahip olduğunuz malzemeden meydana gelmelidir (Malaev-Babel, 2011:103).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, her insan, insan doğasına ait tüm özellikleri bünyesinde barındırır; bu nedenle oyuncu da, karakter yaratırken, bir başkasından değil, kendisinden yola çıkmalı; oynadığı karakterin içinde kendini bulmalıdır (Sudakov, 1995:107).

Sanford Meisner de, oyunculuğun, kendini açığa vurma sanatı olduğu görüşündedir. Meisner bu düşüncesini, Bernard Shaw'ın, oyunculuk sanatının kendini açığa vurmak olduğu söylemine dayandırır (Meisner, 1987:145). Oyuncu, oyun metninin içinde kendini bulmalı (Meisner, 1987:178), sahnede kendi olmalı ve her zaman kendini oynamalı (Gordon, 2000:58); oyun metnindeki tüm unsurlar hakkında hissettikleriyle kendini açığa vurmalıdır. Al Pacino da, oynadığı karakterin kendi kişiliğinin bir parçası olduğunu, kendini karakterin içinde bulduğunu ve karakter aracılığıyla kendini ifade ettiğini belirtir.

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, oyuncu, karakterin sözlerinin altına kendi yaşam görüşünü yerleştirir ve kendi adına konuşur. Böylece, yazarın duygu ve düşünceleri, oyuncunun kendi duygu ve düşünceleri haline gelir. Stanislavski şöyle der:

> Kendimi, kendim değil Alexander Chatski olduğuma mı inandırayım? Bu boş bir çaba olurdu. Ne gövdem, ne de ruhum bu türden bariz bir aldatmacaya kanmazlardı. Yalnızca sahip olduğum inancı öldürür, beni yanlış yönlendirir ve şevkimi kırardı. Kendimi bir başkasıyla değiştiremem. Mucizevi bir metamorfoz söz konusu değildir. Bir oyuncu, sahne üstünde resmettiği hayatın koşullarını değiştirebilir, yeni bir üstün yönelime inanmak için bu hayatı kendi içinde bulabilir, kendisini bir oyun boyu süren temel aksiyon çizgisine bırakabilir, hatırına gelen coşkularını şu veya bu şekilde birleştirebilir, onları şöyle ya da böyle bir sıralanışa sokabilir, rolünde kendine ait olmayan alışkanlıklar ve de fiziksel resmetme yöntemleri geliştirebilir, davranışlarını, dış görünüşünü değiştirebilir. Tüm bunlar oyuncuyu her rolde farklı gösterecektir seyirciye. Ama her zaman kendisi olarak da kalacaktır. Oynadığı role daha yakın olmak için ruhsal ve fiziksel olarak dönüşüm geçirmesine rağmen, sahne üstünde kendi benliğiyle oynar (Stanislavski, 1999:88).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, oyuncu, oynadığı rolle arasında duygudaşlık kurmak için, oynadığı karakterden kendi kişiliği içinde, birinci tekil şahıs ('Ben') olarak söz etmeli; karakteri, 'O' zamiriyle değil, 'Ben' zamiriyle tanımlamalıdır. Böylece oyuncu, oynadığı rolü, sanki o rol kendi yaşamıymış gibi somut olarak ele alabilecek hale gelir. Stanislavski, "Kendi kişiliğiniz içinde rolü yaşarsınız, bir başkasının kişiliği içinde ise onunla sadece oyalanırsınız, oynuyormuş gibi görünürsünüz" (Stanislavski, 1999:242) der. Oyuncunun rolle kurduğu bu yakınlık, bilinçaltındaki iç yaratıcı davranışı ve duygularını etkiler (Stanislavski, 1999:253).

Oyuncu, karakteri yaratmak için, kendisine 'Oynayacağım karakter kim?' veya 'O kim?' diye değil, 'Ben kimim?' diye sormalıdır. Karaktere yaklaşımını 'O' zamirinden 'Ben' zamirine taşıyan oyuncu, bir adres değişikliği yapmış ve karakteri yaratmak için faydalanacağı organik kaynağa, yani kendi kişiliğine yönelmiş olacaktır. Karakterle ilgili tüm

soruları ve cevapları 'Ben' zamirine uyarlayarak, oyuncu rol ile kendisi arasındaki mesafeyi kapatır ve rolüyle özdeşleşme aşamasına gelir. Karakteri çözümlemek amacıyla sorulabilecek sorulara oyuncunun vereceği cevapların işlevsel olabilmesi için, oyuncunun transferler yaparak karaktere ait her şeyi kişiselleştirmesi gerekir. Her oyuncunun bu sorulara vereceği cevaplar farklı olacaktır, bu nedenle oyuncunun vereceği cevaplar ve yapacağı transferler nesnel değil, özneldir ve oyun için değil, sadece kendisi için önem taşır (Hagen, 1976:156). Oyuncu, karakteri için sağlam kökler yaratma aşamasında soru cevap yöntemini kullanırken, vereceği cevapları oyun yazarı, yönetmen veya diğer oyuncularla paylaşmamalıdır. Verilecek cevaplar, yapılacak kişiselleştirmeler tamamen özel bir laboratuvar çalışmasıdır ve gizli kalmalıdır (Hagen, 1976:157). Oyuncu, bu soru cevap yöntemiyle, oynayacağı karakterin, yani 'yeni ben'inin bilinçaltı ihtiyaçlarını ve kendiyle yüzleşmek istemediği her şeyi araştırmalı, temel dürtüleri, istediği ve istemediği şeyler hakkında inceleme yapmalı, 'yeni ben'ini, karakterin kendini tanıdığından daha iyi tanıyacak hale gelmelidir. Bu çalışma, oyuncuya 'yeni ben'i için bir altyapı oluşturur. Oyuncu, karakter yaratma aşamasında, sadece 'yeni ben'inin söylediklerine ve eylemlerine (ve bunların nedenlerine) değil, aynı zamanda diğer karakterlerin 'yeni ben'i hakkında söylediklerine ve onun eylemlerine verdikleri karşılıklara da önem vermelidir. Bütün bu bilgiler, oyuncunun içsel eylemlerini besler ve oynadığı karakterin ne yaptığını ve bunu neden yapması gerektiğini anlamasına yardımcı olarak oyuncuya 'Ben …yım' inancı kazandırır (Hagen, 1976:153).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, oyuncu, kendisini rolüne uyarlar, rolü kendisine değil. Oyuncunun yaptığı, kendisi olarak kalırken başka biri haline gelmektir. Stanislavski, "Şüphe etmediğim tek bir şey var – oyunculuk sanatının ilk ve en temel amacı kişinin fiziksel ve ruhsal dönüşümü başarabilmesidir," (Stanislavski, 1990:138) der. Bunu yaparken de kendinden yola çıkmalı; kendi organik doğasını, kendi ruhunu karakterin yaratılması için malzeme olarak kullanmalıdır. Seyircinin izlediği, 'Hamlet'e dönüşen' oyuncu değil, kendisini 'Hamlet'in verili koşulları içine yerleştiren - Hamlet'in yerine koyan' oyuncudur (Merlin, 2007:254). Karakter, oyuncunun kişiliği ile oyun metnindeki rol kişisinin koşullarının birleşimidir (Merlin, 2007:257).

Oyuncu, karakterin eylemlerinin mantığını oluştururken, kendi eylemlerinin mantığı ile ortak olanı aramalıdır. Bunun için şu soruyu sormalıdır: "Kendi içsel yaşamımın -kendi

kişisel, insani düşüncelerim, arzularım, çabalarım, niteliklerim, doğuştan gelen yeteneklerim ve zaaflarımın- hangi durumları beni, bir insan ve oyuncu olarak insanlara ve olaylara karşı, resmettiğim karakterinki gibi bir tavır takınmaya zorlayabilir" (Stanislavski, 1999:196).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, oyuncu, oyunun verili koşulları içinde kendini oynar. Rol, başka bir insanın tavrının tasviri değil, oyuncunun kişiliğinin farklı yönleri, oyuncunun kendi benliğinin birbirinden farklı 'hal'leridir. (Hagen, 1991:162) Oyuncu, rolünü 'O' olarak değil, 'Ben' olarak düşünmeli ve rolün içinde kendini keşfetmeli (Hagen, 1976:28), rolün içinde kendini bulmalıdır (Hagen, 1976:34). Oyuncunun kendi kişiliği ve kendini tanıması, oynayacağı karakter için temel kaynaklardır. Oyuncu, oynayacağı karakterin temel öğelerini kendi içinde aramalıdır (Hagen, 1991:55). Oyuncu ihtiyaç duyabileceği bütün duyguları biriktirmiştir. Oyuncu on sekiz yaşına geldiğinde, insanlığın çağlar boyunca yaşamış olduğu duyguların neredeyse tamamını yaşamış olacaktır ve bu nedenle, oyuncunun kendi kişiliği, ihtiyaç duyduğu her şeyi barındıran bir kaynaktır ve her rol için başlangıç noktasını oluşturur (Hagen, 1976:29). Oyuncu, hiçbir oyunda daha önce yaşamadığı yeni bir duyguyla karşılaşmayacaktır, karşılaşacağı yalnızca yeni koşullar ve bu yeni koşullar altında meydana gelen yeni olaylardır (Hagen, 1991:86). Kişi, günlük yaşamda birbirinden farklı birçok hale -role- bürünür; fakat her birinin merkezinde kişinin kendi benliği vardır. Oyuncu da, aynı şekilde, bir karakter yaratırken, başka insanların tavır ve davranışlarını kopyalamamalı, kendi ruhunun sayısız yönlerini açığa çıkarmalı ve kullanmalıdır (Hagen, 1991:58). Oyuncunun, oynadığı karakteri yaratmak için kendi niteliklerini kullanmak yerine başka insanları taklit etmesi, sanatsal yaratıcılıkla ilgisi olmayan bir yanlıştır (Stanislavski, 1996:38).

Oyuncu, sahnede hiçbir zaman kendi olmaktan çıkamaz. Oyuncu sahnede kendini oynar. Oyuncunun, kendinden başka birini oynaması mümkün değildir; oyuncu, kendisini bir başka kişiye dönüştüremez ve kendi bedeni ile ruhundan ayrılamaz. Oyuncu, başkasının değil, ancak kendi duygularını ve bedenini kullanabilir. Oyuncunun yapabileceği en iyi şey, kendi duygularını, oynadığı karakterin duygularını karşılayacak biçimde kullanmak ve yönetmektir (Easty, 1989:45). Bu nedenle, oyuncu bir karakteri yaratırken, kendi bireysel, kişisel ifade biçiminin gerçekliğine dayandığı ölçüde başarılı olur (Easty, 1989:86).

Charles Marowitz'e göre, oyuncu ancak kendisini oynayabilir. Oyuncunun oynadığı karakterler, oyuncunun kişiliğinin değişik varyasyonlarıdır (Marowitz, 1964:17). Oyuncunun,

oynadığı karakteri kendisinden tam olarak sıyırması mümkün değildir (Dmytryk, 1984:70); oyuncu bir karakteri oynarken, aslında, farklı bir geçmişi olan, farklı bir eğitim almış, farklı insanlarla farklı ortamlarda bulunmuş 'kendisi'ni oynar (Dmytryk, 1984:53). Stanislavski şöyle der:

> Oyuncuyu şöyle görüyorum: Rolün verili durumlarına yerleştirir kendisini. Karaktere özgü bir görünüş bulur. Fakat kendisi olarak kalır. Kendi dışına çıktığında rolü öldürür. Duygularınızla yaşarsınız. Duyguları at, rol ölsün. Dış görüntüde de kendiniz olarak kalmalısınız. Eğer sakat bir bacakla etrafta dolanırsam, başka bir adam mı olurum? Bir arı beni sokarsa, başka biri olmam. Bunlar dışsal durumlardır (Stanislavski, 1989:99).

Vakhtangov, karakterin dışsal biçiminin, karakterin içsel yaşantısının ifadesi olarak kendiliğinden ortaya çıkacağı görüşündedir (Whyman, 2008:171). Kişinin dışsal karakterizasyonunu oluşturan her şey, psikolojik durumunun kaçınılmaz sonucudur. Bu nedenle oyuncu, oynadığı karakterin psikolojik yaşantısını belirlemeli, bunun için rolüne doğru soruları sorup, bunları yanıtlamalıdır. Vakhtangov, oyuncunun, oynadığı karakterin dışsal karakterizasyonuna ait unsurlardan yola çıkmasının, oyuncuyu bu dışsal unsurları taklit etmeye yönelteceğini ve bu yönelimin karakterin içsel yaşantısını öldüreceğini söyler. Oysa oyuncu, karakterin içsel yaşantısını yarattığında, yani karakter gibi hissettiğinde ve düşündüğünde, bir taklit değil, bir dönüşüm yaşayacaktır. Böyle bir içsel dönüşüm yaşayan oyuncunun, dışsal karakterizasyon yapmaya ihtiyacı kalmayacaktır. Vakhtangov'a göre bu içsel dönüşüm, karakterizasyonun ta kendisidir. Oyuncu, oynadığı karakterin psikolojik yaşantısını yarattığında, karakterin dışsal karakterizasyonunu meydana getiren düğmeye basmış olacaktır (Malaev-Babel, 2011:21).

Edward Easty de, oyuncunun, oynadığı karakterin içsel yanı üzerinde çalışmasının, karakterin dışsal karakterizasyonunu kendiliğinden ortaya çıkaracağını ifade eder. Dışsal karakterizasyona biçimini veren yegâne temel, içsel yaşamdır ve bu nedenle oyuncunun, oynadığı karakterin dışsal karakterizasyonuna dair tasarımlar yapmaması (karakterin ne giyeceği, nasıl konuşacağı vb.) gerekir. İçsel yaşam ile dışsal karakterizasyon arasında neden sonuç ilişkisi vardır ve oyuncu karakterin içsel yaşamını yarattığında, dışsal karakterizasyon kendiliğinden ortaya çıkar (Easty, 1989:176). Easty, yaşamda da, dışsal görünümlerin, içsel olanın sonucu olarak ortaya çıktığını belirtir. Easty'e göre, oyuncu, kendini oynadığı karakterin yerine koyarak, kendisine karaktere dair sorular yöneltmeli ve bunları birinci tekil şahıs olarak, 'Ben' zamiriyle, ayrıntılı bir şekilde yanıtlamalı, mantıklı ve somut cevaplara

ulaşmalıdır (Easty, 1989:158). Easty, oyuncunun, oynadığı karakterle arasındaki içsel benzerlikleri bulması ve bu benzerliklere dayanarak karakterle özdeşleşme yoluna gitmesi gerektiğini söyler (Easty, 1989:126). Al Pacino da, oyuncunun, oynadığı karakter ve karakterin içinde bulunduğu koşullar hakkında mümkün olduğu kadar çok soru sormasının ve bilgi toplamasının, bilinçaltını etkileyeceğini ve karakterin oyun yazarı tarafından verilmiş olan repliklerinin ötesine geçerek, karakterin tavır ve davranış biçimine ulaşmasını sağlayacağını belirtir.

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması yaklaşımına göre, oyuncu, oynadığı karakteri oyunun olay dizgesinin dışına çıkarmalı, gündelik bir olayın içine yerleştirmelidir. Bu, karaktere, onu yaşama bağlayacak ve gerçek bir kişi haline getirecek kökler sağlayacağı gibi, oyuncunun da karaktere inanmasını ve onun gibi davranmasını sağlayacak bir çalışmadır. Oyuncu, karakterine oyunun dışında basit eylemler vererek, karakterinin nasıl yemek yediğini, uyuduğunu, yıkandığını, giyindiğini, yürüdüğünü vb. bulgular. Brutus'un bir konsey toplantısına hazırlanması, Desdemona'nın Othello ile tanışmadan önce, bir Venedik balosuna gitmek için hazırlanması veya balodan dönüşü, Horatio'nun Wittenberg'deki bir sınavına çalışması ya da Roderigo'nun uyumadan önce yaptığı hazırlık bu çalışmaya örnek gösterilebilir (Hagen, 1976:136). Stanislavski de, 1883 yılında yönettiği, Diachenko'nun Practical Man adlı oyununun provalarında, oyunculardan, oynadıkları karakterleri ve bu karakterlerin arasındaki ilişkileri, provaların dışında, günlük hayatlarında da sürdürmelerini istemiştir (Benedetti, 1999:19). Oyuncu, oyunda olmayan, fakat karakterin kendisini içinde bulabileceği çeşitli durumlar üzerine doğaçlama yapabilir (Moore, 2006:104).

Yaşamda kişinin diğer insanlar hakkında bilgi edinmesi de, tiyatroda seyircilerin sahnedeki karakter hakkında bilgi edinmesi de, eylemler vasıtasıyla gerçekleşir. Eylemler, kişinin eğilim, zevk, alışkanlık ve ruh durumlarını somutlaştırarak açığa çıkarır, onun psikolojik yaşamı hakkında bilgi verir (Moore, 2006:91). Stanislavski, ressam için boya neyse, oyuncu için de eylem odur görüşündedir. Oyuncu, karakteri eylemlerle inşa eder. Örneğin, rol kişisi, yanmakta olan bir evde bir bebeğin olduğunu bildiği halde umursamıyorsa, eylemleri belli bir karakteri; yangını görünce yardım etmek için koşuyorsa, eylemleri daha farklı bir karakteri yansıtır. Rol kişisi evde her şeyi dağıtıyorsa farklı, evini düzenli tutuyorsa farklı bir karakterdir (Moore, 1998:97). Oyuncu eylemlerin arayışında olmalıdır; o eylemlerle uyumlu olan karakterin değil (Stinespring, 2000:101). Karakteri belirleyen eylem

olduğundan, oyuncu, oynadığı karakterin sahnede bulunduğu her an ne yaptığını ve neden yaptığını somut olarak bildiği zaman, karakter hazır hale gelmiş, tamamlanmış, yaratılmış olacaktır (Moore, 2006:92).

Farklı karakterleri belirleyen unsur, farklı eylemlerdir; bu önermeden hareketle, oyuncunun, karakter yaratmak için, oynadığı karakterin eylemlerini gerçekleştirmesi yeterli olacaktır (Sudakov, 1995:107). Oyuncu, eylemlerin mantıksal çizgisini izleyerek karakteri yaratabilir. Eylem, karakterin gerçek ve asli temelidir (Sudakov, 1995:67). Boris Zakhava da, oyuncunun, eylemleri vasıtasıyla karakteri yaratabileceği görüşündedir (Whyman, 2008:256). Losif Rapoport da, oyuncunun görevinin, bir sahne karakterini, eylemlerini gerçekleştirmek suretiyle yaratmak olduğunu ifade eder (Rapoport, 1995:60).

Stanislavski'nin 'rolü yaşamak' anlayışı, oyuncunun, oynadığı karaktere dönüşmesi, oynadığı karakter "olması" anlamına gelmez. 'Rolü yaşamak', karakter aracılığı ile karakterin yaşamını deneyimlemek-yaşamaktır. Oyuncunun sahnede oynadığı karakter, münferit bir varlık değil, bir dizi seçim ve davranıştır, bir süreçtir. Sahnedeki yegâne münferit varlık, oyuncudur. Karakter, sabit ve önceden belirlenmiş bir kişiliği değil, yaşamda olduğu gibi, belli bir bağlam içine giren ve her an değişen bireyi temsil eder. Oyuncunun yapması gereken yegâne şey, 'yapmak'tır (Blair, 2008:82).

Karakteri belirleyen eylemdir. Oyuncu, karakterin sahnedeki eylemlerini sahici bir biçimde gerçekleştirdiğinde, karakteri yaratmış demektir. Her rol, eylemde sahiciliğin üzerine kuruludur (Meisner, 1987:24). Oyuncu, karakterin eylemlerini 'yapar'; karakter 'olmaz'. Napolyon'u oynayan oyuncu, Napolyon'un eylemlerini gerçekleştirir, Napolyon olmaz (Gray, 1966:223).

Karakteri oluşturan eylem olduğundan, oyuncu, karakteri, yani 'yeni ben'ini yaratırken, yalnızca karakterin eylemlerine odaklanmalıdır. Karakterin gerçekleştirdiği eylemler, karakterin kim olduğunu ortaya koyar. Eylemler, oyuncunun 'yeni ben'ini ruhsal ve bedensel olarak ortaya çıkaracaktır. Bu görüş, "Bana ne yaptığını söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim," atasözüne, Platon'un "Olmak, yapmaktır,", Sokrates'in "Yapmak, olmaktır," Epictetus'un "Önce ne olmak istediğine karar ver, sonra da bunun için yapman gerekeni yap," ve Emerson'un "Neysek, onu yaparız," önermelerine dayandırılabilir (Hagen, 1991:289). Eylemlerin seçimi ve sıralaması, karakteri belirleyen ve açığa çıkaran yegâne unsurdur. Karakterin oyundaki eylemlerini sahici bir biçimde gerçekleştiren oyuncu, yalanı

gerçeğe, kurguyu gerçekliğe dönüştürmüş ve karakteri yaratmış demektir (Hagen, 1976:139). Bu nedenle oyuncu, karakteri yaratırken sadece eylemlere güvenmeli ve onları sahici bir biçimde gerçekleştirmelidir (Hagen, 1976:140). Eylemlerin genel toplamı karakteri ortaya çıkarır (Hagen, 1976:185). Karakteri oluşturan unsur, onun içinde bulunduğu duruma karşı gösterdiği tepkidir (Brine, 2002:336). Kişi, yaptığıdır (Mann, 1964:95).

Oyuncu, tavır ve davranışın kendi kişiliğinden doğmasına izin vermelidir; bunu başarıyla gerçekleştirdiğinde, hangi rolü oynarsa oynasın, her rolde -izleyici tarafından fark edilemese de- kendisi olacaktır (Hagen, 1976:142). Bu nedenle, oyuncu, bir karakter yaratmak için, karakterin önceden tasarlanmış dışsal imgesini canlandırmak yerine, kendi kişiliğinden yola çıkmalıdır.

Oyuncu kendi benliğinin dışına çıkamaz. Kişinin söylediği ya da yaptığı her şey, sahip olduğu deneyimlere ve bu deneyimlerin kişiye verdiği bakış açılarına dayanır. Oyuncu, karakterin sosyal, kültürel, siyasi ve tarihi koşulları kendisininkinden ne kadar farklı olursa olsun, bu koşulların içsel yanını ve doğasını anlamaya çalışmalıdır. Örneğin, Hamlet'i oynayan oyuncu, kendisinden çok farklı bir dönemde yaşamış bir karakteri oynuyor demektir. Oyuncu, bu tarihsel farklılığa rağmen, Hamlet'in babasının ölümünü nasıl değerlendirmelidir? Kişinin çok sevdiği birinin ölümüyle hissedeceği duygunun, tarihsel dönemle hiçbir ilgisi yoktur. Oyuncu, oyundaki koşulların ve olayların kendi içsel yaşamında ne anlama geldiğini bulmalıdır (Schechner, 1966b:239).

**3. Oyuncunun Rolü Kendi Kişiliği Dışında Yaratması Yaklaşımı**

Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımına göreyse, rol bir özne değil, bir nesnedir. Bu nedenle oyuncu sahnede hiçbir zaman kendi olarak kalmamalı, kendini oynamamalıdır. Bu yaklaşımı geliştiren Michael Chekhov, Stanislavski'nin oyuncu-rol ilişkisi konusundaki görüşlerine karşı çıkan bir bakış açısı geliştirmiştir. Karakterle oyuncu asla aynı kişi değildir, rol, oyuncunun yaratımıdır, bu yüzden oyuncu oynadığı rolü kendi kişiliğine yaklaştıramaz, benzetemez, indirgeyemez (Chekhov, 1991:18). Vurgu, oyuncunun duyguları üzerinde değil, karakterin duyguları üzerinde olmalıdır. Önemli olan, oyuncunun ne hissettiği değil, karakterin ne hissettiğidir. Oyuncunun, oynadığı karaktere yaklaşması ve ona 'dönüşmesi' gerekir. Chekhov, bir karakterin çocuğunun hasta olduğu bir sahnede, Stanislavski ekolü oyuncusunun çocuğa odaklanacağını ve sadece kendi kişiliği içinde görebileceği şeyleri göreceğini ileri sürmüştür. Oysa oyuncunun oynadığı karaktere

odaklanması ve karakterin çocuğa nasıl tepki verdiğini incelemesi gerekir (Chamberlain, 2006:81). Örneğin, Don Quijote'yi oynayacak olan oyuncu, karakteri yaratma işine, kendisini Don Quijote'nin yerine koyarak, kendisinin Don Quijote olduğunu kabul ederek başlamamalı; bunun yerine, Don Quijote'yi imgelemeli ve yavaşça ondan etkilenmeli, heyecanlanmalı, esinlenmelidir. Zihninde öncelikle oynayacağı karakterin imgesini yaratan oyuncu, içinde onun davrandığı gibi davranma isteği uyanana dek, karakterin birçok farklı koşuldaki davranış biçimini imgelemeyi sürdürmeli, onu bir dış göz gibi izlemelidir (Gordon, 1983:57).

Oyuncunun rolünü kendi kişiliği içinde kalarak oynaması fikrine karşı çıkan bu yaklaşıma göre, oyuncu, kendisi gibi davranmaya değil, oynadığı karakter gibi davranmaya yönelmelidir. Oyuncunun görevi, yalnızca kendini ifade etmek değil, bir karakter yaratmaktır. Nasıl ki bir resim, onu yapan ressamdan farklı bir şeyse, karakter de, onu oynayan oyuncu ile aynı değildir; karakterin yaşamı, oyuncunun yaşamından bağımsızdır. Bu yaklaşıma göre, rolü oyuncuya indirgemek, sanatsal bir hatadır; olması gereken, oyuncunun karakterin düzeyine çıkmasıdır. Oyuncu, karakter yaratımına, 'Ben Lady Macbeth'im,' diye başlamamalıdır, onun yerine, 'Bana ne olmalı ki ben Lady Macbeth olayım?' demelidir (Schechner, 1966a:194).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde kalarak oynaması ve kendini oynadığı karakterin içinde bulması fikrine karşı çıkan bu yaklaşıma göre, oyuncu hiçbir zaman kendini oynamamalıdır. "Oyuncunun amacı tiyatroya hizmet etmektir, asla kendisine değil" (Adler, 2006:232). Oyuncu oynadığı karakteri anlamalı ve 'o' olmalıdır (Adler, 2006:218). Oyuncu, karakteri kendi düzeyine indirmemeli, aksine, kendini karakterin düzeyine yükseltmelidir (Adler, 2006:17). Stella Adler, "Tabii ki oynadığınız karakterlere kendi deneyimlerinizi uygulayacaksınız, ama şunu en baştan bilmelisiniz ki Hamlet 'sizin gibi biri' değildi" (Adler, 2006:16) der. Oyuncu, kendisini her zaman oyunun dışında tutmalı ve önemli olanın kendisi değil, oyunun dünyası olduğunu aklından çıkarmamalıdır (Adler, 2006:122). Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımına göre, oyunculuk sanatı oyuncunun kendisini değil, kendisinden ne yaratabiliyorsa onu ister (Adler, 2006:202). Adler şöyle der: "Öyle bir dünyada büyüdünüz ki size, 'siz'in her şey olduğunuz söylendi. Sahnede 'siz' hiçbir şeysiniz. Ancak belli koşullar altında bir karakter olduğunuzda bir öneminiz vardır" (Adler, 2006:186)

Chekhov, Stanislavski'nin, oyuncudan rolünü kendi kişisel geçmişiyle oynadığı karakterin kişisel geçmişi arasındaki benzerliklere dayandırması gerektiği görüşünü de reddetmiştir (Chekhov, 1991:xxvi). Chekhov'a göre, nasıl hayatta herhangi iki insan aynı değilse, hiçbir rol de birbiriyle aynı olamaz. Rol kişilerini birbirinden ayıran, aralarındaki farklardır. Oyuncu da, bu düşünceden yola çıkarak, kendine şu soruyu sormalıdır: "Benimle oynadığım karakter arasında-ne kadar küçük olursa olsun-ne gibi farklar var?" Oyuncunun canlandırması gereken, karakterin kişiliği ile kendi kişiliği arasındaki farklardır ve oyuncunun oyununu sanatsal ve ilgi çekici kılan budur. Karakterin kişiliği ile oyuncunun kişiliği arasındaki benzerlikler kendiliğinden var olacaktır (Chekhov, 1991:1962). Michael Chekhov şöyle der:

> Burada, kökleşmiş, yıkıcı, 'kendi gibi olma' tavrının gelişmesine izin verildiği sürece, tiyatronun asla gelişip ilerleyemeyeceği trajik gerçeğinden bahsetmek yeterli olacaktır. Her sanat, yaşamın yeni ufuklarını ve insanın yeni yönlerini keşfetme ve ortaya çıkartma amacına hizmet eder. Bir oyuncu sahnede, hiç çekinmeden sadece kendini göstererek seyircisine yeni keşifler sunamaz. Ana karakter olarak hiç durmadan kendini oyunlaştıran bir oyun yazarını ya da kendi portresi dışında hiçbir şey yaratamayan bir ressamı nasıl değerlendirirdiniz? Yaşamda nasıl birbirine tıpatıp benzeyen iki kişiyle asla karşılaşamıyorsanız, oyunlarda da iki benzer rol asla bulamazsınız. Başka bir deyişle, sahip oldukları farklılıklar onları karakter yapar. Sahnede oynayacağı karakter hakkında bir fikir edinmek için başlangıç noktası olarak oyuncunun kendine şunu sorması gereklidir: 'Oyun yazarı tarafından anlatılan karakter ve benim aramdaki fark -ne kadar yüzeysel ya da küçük olursa olsun- nedir?' Böyle yaparak, durmadan 'kendi portrenizi' boyama isteğinizi kaybetmekle kalmayıp, karakterinizdeki temel psikolojik özellikleri ya da nitelikleri keşfetme fırsatı da bulacaksınız (Chekhov, 2002:77).

Bu yaklaşım, bütün karakterlerin birbirinden farklı olduğunu, oyuncunun da karakteri, biriciklik (benzersizlik, eşsizlik) ilkesini göz önünde bulundurarak yaratması gerektiğini ifade eder. Richard Boleslavski şöyle der:

> Karakter … biriciktir ve diğer tüm karakterlerden farklıdır. Bu Hamlet'tir, başkası değil. Bu Ophelia'dır, başkası değil. Bunlar insandır, bu doğru, fakat benzerlik burada sona erer. Hepimiz insanız, aynı sayıda kol ve bacağımız var, burunlarımız aynı yere konmuş. Yine de, nasıl ki birbirinin aynı iki meşe yaprağı yoksa, birbirinin aynı iki insan da yoktur. Ve oyuncu bir karakter biçiminde insan ruhunu yaratırken, doğanın bu bilge kanununu izlemeli ve o ruhu biricik ve müstakil kılmalıdır (Boleslavsky, 2003:81).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımına göre, oyuncu, karakterle arasındaki benzerliklere dayanarak karakteri yaratmaya çalışmamalı; aksine, karakterle arasındaki farklılıklara odaklanmalıdır (Hethmon, 1991:291).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımına göre oyunculuk, oyuncunun karakter olarak kendini kullanmayı, kendini oynamayı reddettiği yerde başlar (Adler, 2006:154). Oyuncu, kendini değil, bir karakteri oynar. Bu nedenle oyuncu, rol ile arasındaki benzerliklerle yetinmemeli; rolünü, rol ile kendi arasındaki farklılıklara odaklanarak yaratmalıdır. Her insan, kendi zamanında ve belli bir sosyal, ekonomik, politik durumun, dini ve ahlaki bir atmosferin içinde yaşar. Karakterin altyapısı yazarın onu yerleştirdiği sosyal, kültürel, siyasi, tarihsel ve coğrafi koşullara bağlı olarak değişir. Oyuncu, karakteri, kendi çağı ve koşulları çerçevesinde değerlendirilmeli, kendi ve rolü arasındaki sosyal, tarihsel ve kültürel çevre farklılıklarından faydalanarak karaktere ulaşmalıdır (Krasner, 2006:139). Oyuncu, karakterle kendisi arasındaki benzerlikleri ise, kendi dünyasının değil, karakterin dünyasının çerçevesi içine aktarmalıdır (Gray, 1966:222).

Adler'e göre, insanoğlunu tarih boyunca şekillendiren şey sosyal durumdur ve oyuncu, oynadığı karakterin sosyal durumunu bilmediği sürece, karakter hakkında nasıl düşüneceğini, onunla ne yapacağını bilemeyecek, kelimelerin ve cümlelerin arasında kaybolacaktır (Adler, 2006:155). Oyuncu, sadece cümlelere bakarak ihtiyacı olan şeyi elde edemez. Oyuncu, tüm sosyal durumu anlamalı, oyun yazarının resmetmeye çalıştığı sosyal çatışmaları kavramalıdır (Adler, 2006:233). Adler şöyle der:

> Ben sizin bakıp gördüklerinizi bir izleyici kitlesiyle paylaşabilmenizi istiyorum, kendi içinizde sıkışıp kalmanızı değil. … Oyuncunun tüm malzemesini sadece kendi yaşamından ya da deneyimlerinden çıkarıp da oyunculuk konusundaki seçimlerini ve duygularını buna göre belirleme lüksü yoktur. Büyük oyun yazarlarının fikirleri hemen hemen her zaman, en iyi oyuncuların deneyimlerinden bile büyüktür. … oyuncuları sahnede oyun yerine kendilerini tecrübe etmeye ikna ederek onlara büyük bir kötülük yapıldı. Sizin tecrübeniz Hamlet'inkiyle aynı olamaz, tabii siz de onun gibi Danimarka Kraliyet Ailesi'nde bir prens değilseniz. Karakterin gerçekleri sizde değil kraliyet ailesinin koşullarında saklı. Hamlet'in ölümle yaşam arasında karar vermesi eylemi onun koşullarıyla örtüşmeli, sizinkiyle değil. Geçmişte mezuniyet balosuna kiminle gideceğiniz konusunda yaşadığınız çelişki yeterli değil (Adler, 2006:57).

Chekhov, oyuncunun oynadığı her rol için karakterizasyon yapması gerektiğini ileri sürmüştür (Chekhov, 1991:98). Tipik bir hareket, karakteristik bir konuşma tarzı, sürekli yinelenen bir alışkanlık, belli bir gülme, yürüme, el kullanma biçimi, başın belli bir açıyla eğilerek tutulması gibi, karaktere özgü, ayırt edici özellikler, rolün daha canlı, daha insani ve daha doğru olmasını sağlayan bitirici dokunuşlardır. Fakat bütün bu karakterizasyon işlemleri, bir bütün olarak karakterin psikolojisinden doğmalıdır (Chekhov, 2002:83).

Lee Strasberg de, oyuncunun, karakter yaratırken fiziksel karakterizasyon yapması gerektiğini söyler ve bunun için hayvan egzersizini önerir. Karakterizasyon için anahtar niteliğinde olan hayvan egzersizi, oyuncunun, kendisi ile karakter arasındaki farklılıklara odaklanmasını ve ayırt etmesini sağlar; kendini oynamak yerine karakterin davranış biçimiyle ilgilenmeye zorlar (Strasberg, 1998:147). Hayvan egzersizinde, oyuncu, hayvanla arasında benzerlik bulunmadığından, hayvanı karakterize eden davranış biçimini keşfetmeye ve incelemeye yönelir (Strasberg, 1998:74). Oyuncu, belli bir hayvanda, oynayacağı karakteri karakterize eden bazı kişisel ya da fiziksel özelliklerin karşılığını bulur. Daha sonra, oyuncu, seçtiği hayvanı taklit etmeye çalışır. Bu taklit süreci, oyuncunun, hem beden kullanımı açısından hayvanla arasındaki fiziksel farklılıkları ayırt etmesini, hem de dıştan içe bir yolla, hayvanın fiziksel yaşamının altındaki içsel yaşamı keşfetmesini sağlar. Oyuncu, taklit sürecinin ardından, hayvanı ayağa kaldırmaya ve konuşturmaya çalışır, oynayacağı karakterin sözlerini hayvanın sesini taklit ederek söyler, karakterin eylemlerini hayvanın bedenini taklit ederek gerçekleştirir. Bu süreç, seçilen hayvanı karakterize eden özelliklerle bir karakteri oluşturana dek sürer ve sonunda, karakter meydana gelir. Hayvan egzersizi böylece, oyuncunun, kendisinden farklı olan belli özelliklerde bir insanı -bir karakteri- yaratmasına ve karakterin fiziksel karakterizasyonuna yardımcı olur (Strasberg, 1998:147).

Adler için karakterizasyon, fizikselleştirmedir. Fiziksel kimlik, karakterin en önemli parçasıdır. Adler'e göre, bir karakteri oluşturan, hissettikleri değil, yaptıklarıdır. Oyuncu, karakteri, duygularla değil, eylemlerle oluşturur. Oyuncunun söylediği her sözcük, gerçekleştirdiği her eylem, oynadığı karakteri belirler (Adler, 2006:209). Karakter hakkında bilinmesi gereken şeylerin büyük bölümünü, oyuncu, karakterin 'yaptıkları' sayesinde keşfeder (Adler, 2006:139).

Michael Chekhov, oynayacağı karakteri yarattıktan sonra, her türlü koşulda -oyunun koşullarının içinde veya dışında- karakterinin içinde kalarak yaşayabileceğini söyler (Agarkov-Miklashevsky, 1983:27). Robert De Niro, günlük yaşamında, yalnızken ve zaman zaman da diğer insanlarla beraber olduğu sırada, oynayacağı karakter gibi davranarak, karakterin oyunun koşulları dışındaki davranış biçimini belirlemeye çalıştığını ifade eder (Hull, 1985:165). Günlük yaşamında kendisi gibi değil, oynayacağı karakter gibi davranan oyuncu, karakteri oyununkinden çok daha çeşitli, farklı koşullarda evrimleştirmiş, kendisi ile

karakter arasındaki farklılıkları çok daha kesin çizgilerle belirlemiş ve karakteri daha bütünlüklü bir biçimde algılayarak yaratmış olacaktır.

Adler, oyuncunun bir karakteri biçimlendirirken, karakterin mensup olduğu sosyal sınıfın yanı sıra, mesleğini de göz önünde tutması gerektiğini söyler. Oyuncu, bir karakteri çalışırken, 'Mesleği ne?' diye sormalıdır. Bu, 'Kim, Ne, Nerede, Ne Zaman, Neden' soru dizisindeki 'Kim' sorusuna cevap verir ve bir eylemin gerçekleştirilebilmesi için öncelikle belirlenmesi gereken şey budur. Meslek, bir karakterin ne yaptığını ve ne yapmadığını yönetir. 'Bir şey yapan' kişi de, 'biri' haline gelecektir. Meslek, oyuncuyu doğal bir biçimde karakterin içine iter, zira 'Ne yapıyorsak oyuzdur'. Oyuncu, oynadığı karakterin mesleğiyle ilgili inanılabilir bir geçmiş yaratmalı ve o noktaya nasıl geldiğini ve kim olduğunu biyografik veriler ışığında imgelemelidir. Böylece, oluşacak içsel tavır, oyuncunun eylemlerini de geliştirecektir (Adler, 2006:162).

Adler, bir karakteri inşa etmenin yollarından birinin, yazarın karakteri yaratırken kullandığı karakter unsurlarını belirlemek olduğunu ileri sürer. Bir karakter için, 'kaygısız', 'sempatik', 'sorumlu', 'maceraperest', 'güvenilir', 'kendini gözlemleyebilen', 'hırslı', 'girişken', 'dürüst', 'bilgili', 'pratik' gibi unsurlar belirlenebilir. Oyuncu, oynadığı karakter için belirlediği karakter unsurları üzerinde genel düşünmemeli, bu unsurları yansıtan fiziksel bir eylem bulmalıdır (Adler, 2006:170).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımında, kostüm, oyuncunun karakterizasyon yaparken kullanacağı en önemli fizikselleştirme unsurlarından biri olarak ön plana çıkar. Adler'e göre, oyuncu karakter yaratırken, kendi giysileriyle değil, karaktere uygun bir kostümle prova yapmalıdır. Kostüm, karakterin ta kendisidir, çünkü karakterin düşünce tarzını ifade eder (Adler, 2006:209). Kostüm, oyuncunun iç dünyasını etkiler, dıştan içe bir etki yaparak içinde birtakım duyguların uyanmasını sağlar, onu oynadığı karaktere yaklaştırır; oyuncuya oynadığı karakterin hareket ritmini ve nasıl yürüyeceğini de dikte eder. Biçim, karakteri yaratır (Adler, 2006:190).

**4. Sonuç**

Karakter yaratma yaklaşımları incelendiğinde, üzerinde fikir birliğine varılamadığı görülen, birbirine karşıt iki temel anlayış göze çarpmaktadır: Bunlardan ilki, oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinin bir varyasyonu olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği içinde yaratmasına dayalı yaklaşım; diğeri ise oyuncunun, oynadığı karakteri kendi

kişiliğinden bağımsız bir karakter olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği dışında yaratmasına dayalı yaklaşımdır. Bu yaklaşımlar incelendiğinde, oyuncuların ve oyunculuk eğitmenlerinin, kendi içlerinde ikiye ayrıldığı görülmektedir.

Konstantin Stanislavski, Sonia Moore, Evgeni Vakhtangov, Al Pacino, Robert Lewis, Sanford Meisner ve Uta Hagen gibi isimlerin, oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinin bir varyasyonu olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği içinde yaratmasına dayalı yaklaşımı savunan başlıca isimler olduğu görülürken; Richard Boleslavski, Michael Chekhov, Lee Strasberg, Robert De Niro ve Stella Adler gibi isimlerin de, oyuncunun, oynadığı karakteri kendi kişiliğinden bağımsız bir karakter olarak kabul etmesi ve karakteri kendi kişiliği dışında yaratmasına dayalı yaklaşımı savunan başlıca isimler olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, oyunculuk sanatında, karakter yaratma yaklaşımları üzerinde belli bir fikir birliğine varılamadığı; bu birbirine zıt iki yaklaşımın da halen geçerliliğini koruduğu gözlemlenmektedir.

**Kaynakça**

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

Agarkov-Miklashevsky, T. (1983). "Chekhov's Academy of Arts Questionnaire", *The Drama Review: TDR,* Massachusetts: MIT Press, Vol. 27, No 3, p. 22-33.

Benedetti, J. (1999). *Stanislavski: His Life And Art,* London: Methuen Drama.

Blair, R. (2008). *The Actor, Image, And Action: Acting And Cognitive Neuroscience,*

Oxon: Routledge.

Boleslavsky, R. (2003). *Acting: The First Six Lessons,* New York: Routledge.

Brine, A. ve York, M. (2002). *Shakespeare Oyunculuğu,* çev. Ali H. Neyzi, İstanbul:

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Chamberlain, F. (2006). "Michael Chekhov On The Technique Of Acting", *Twentieth*

*Century Actor Training,* der. Alison Hodge, London: Routledge.

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

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

Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (1984). *Sinemada Oyunculuk,* çev. Levent Cinemre, İstanbul: Afa Yayıncılık.

Easty, E. D. (1989). *On Method Acting,* New York: Ivy Books.

Gordon, Marc (2000). "Salvaging Strasberg At The Fin De Siécle", *Method Acting*

*Reconsidered*, der. David Krasner, New York: St. Martin's Press.

Gordon, Mel (1983). "Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919-1942)", *The Drama Review: TDR,* Massachusetts: MIT Press, Vol 27, No 3, p. 46-83.

Gray, P. (1966). "The Reality Of Doing - Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler,

and Sanford Meisner", *Stanislavski And America,* der. Erika Munk, New York: Hill And Wang.

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

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

Hethmon, R.H. (1991). *Strasberg At The Actors Studio,* New York: Theater Communications Group.

Hull, S.L. (1985). *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull,* Connecticut, Ox Bow Publishing.

Krasner, D. (2006). "Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting", *Twentieth Century Actor Training,* der. Alison Hodge, London: Routledge.

Malaev-Babel, A., (2011). *The Vakhtangov Sourcebook,* New York: Routledge.

Mann, P. ve Schechner, R. (1964). "Theory and Practice", *The Tulane Drama Review*, Massachusetts: MIT Press, Vol 9, No 2, p. 84-96.

Marowitz, C. (1964). *Stanislavsky And The Method,* New York: Citadel Press.

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

Merlin, B. (2007). *The Complete Stanislavsky Toolkit,* London: Nick Hern Books Limited.

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

Moore, S. (2006). *Stanislavski Sistemi,* çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz,

İstanbul: BGST Yayınları.

Rapoport, I. (1995). "The Work Of The Actor", *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method***,** der. Toby Cole, New York: Three Rivers Press, Toby Cole.

Schechner, R., (1966a). "Working With Live Material - An Interview With Lee Strasberg", *Stanislavski And America, der.* Erika Munk, New York: Hill And Wang.

Schechner, R. (1966b). "'Would You Please Talk To Those People?' - An Interview

With Robert Lewis", *Stanislavski And America,* der. Erika Munk, New York: Hill And Wang.

Stanislavski, K. S. (1989). "Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma," çev. Metin Göksel, Mimesis *Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi,* Sayı 1, p. 94-102.

Stanislavski, K. S. (1990). "Stanislavski'nin Mirası", çev. Metin Göksel, *Mimesis*

*Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi,* Sayı 3, p. 125-168.

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

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

Stinespring, L. M. (2000). "Just Be Yourself: Derrida, Difference, and the Meisner Technique", *Method Acting Reconsidered,* der. David Krasner, New York: St. Martin's Press.

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

Sudakov, I. (1995). "The Creative Process", *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method,* der. Toby Cole, New York: Three Rivers Press.

Vakhtangov, E. (1995). "Preparing For The Role", *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method,* der. Toby Cole, New York: Three Rivers Press.

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