

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE METOT OYUNCULUĞU'NUN ARALARINDAKİ TEMEL FARKLAR AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

A COMPARISON OF STANISLAVSKI SYSTEM AND METHOD ACTING IN TERMS OF THE DIFFERENCES BETWEEN THEM

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN*

ÖZET

Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu, oyunculukta psikolojik gerçekçilik kapsamında ortaya konmuş yöntemlerdir. Bu yöntemler, gerçekçilik akımının çevresinde şekillenmiş ve gerçekçi oyunculuğun ilke ve standartlarını belirlemiştir. Bu makalede, Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun tarihsel gelişim sürecinin açıklanması, iki yöntem için de ortak olan temel ilke ve yönelimlerin incelenmesi ve bu iki yöntemin aralarındaki temel farklılıkların değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Tiyatro, Stanislavski, Sistem, Metot, Oyunculuk

ABSTRACT

Stanislavski System and Method Acting are methods that are produced within the scope of psychological realism in acting. These methods took form around realism and stated the principles and standarts of realist acting. This article aims to explain the historical progress of Stanislavski System and Method Acting, examine the common basic principle and tendencies and evaluate the basic differences between these two methods

Theatre, Stanislavski, System Method, Acting

* Yardımcı Doçent Nazım Uğur
Özüaydın, Beykent Üniversi-
tesi G.S.F Oyunculuk Bölümü
ozuaydin@gmail.com

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE METOT OYUNCULUĞU'NUN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

“Stanislavski Sistemi” veya “Sistem”:
Konstantin Stanislavski tarafından geliştirilen ve sistematize edilen oyunculuk ekolü

“Metot Oyunculuğu” veya “Metot”:
Stanislavski Sistemi'nin, Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan çalışmalar bağlamında değiştirilmiş versiyonu

Konstantin Stanislavski (1863-1938), “Oyunculuğun Grameri” olarak adlandırıldığı çalışmalarına 1906 yılında başladı. (Carnicke, 2006: 13) Stanislavski, oyuncunun yaratıcılığına dair içkin yasaları keşfederek oyunculuk sanatının ilk yöntemini oluşturmuş; yaşadığı dönemde, doğa kurallarını açıklamaya yönelik bilimsel yaklaşımların da etkisiyle ve onlardan yararlanarak, oyunculuğu analiz etmeye çalışmıştır.

Stanislavski, 1922-1924 yılları arasında, Moskova Sanat Tiyatrosu ile birlikte, iki yıl süren bir Avrupa ve Amerika turnesine çıktı. Bu turnenin sonunda, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bazı oyuncularını, Rusya'ya geri dönmek yerine, Amerika'da kalmayı tercih ettiler ve Amerika'daki oyunculuk okullarında ders vermeye başladılar. İçlerinde Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya, Maria Germanova, Vera Soloviova, Andrius Jilinsky, Leo Bulgakov, Barbara Bulgakov ve Tamara Daykarhanova'nın bulunduğu bu oyuncular, Stanislavski Sistemi'nin Rusya sınırları dışına taşınmasına katkıda buldukları gibi, Amerika-

laların oyunculuk anlayışını Stanislavski Sistemi ışığında yeniden temellendirdiler.

Böylece, Amerika'da, Stanislavski'nin öğrencileri Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın 1923-1926 yılları arasında oyunculuk dersleri verdiği American Laboratory Theatre'da, Metot Oyunculuğu'nun temelleri atılmış oldu. (Benedetti, 1992: 73) Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya, American Laboratory Theatre'da, yüzlerce Amerikalı oyuncu ve yönetmeni, Stanislavski Sistemi ile eğitmiştir (Stella Adler, Ruth Nelson, Eunice Stoddard, Harold Clurman ve Lee Strasberg, Group Theatre'ı kurmadan önce American Laboratory Theatre'da eğitim almışlardır).(Meisner, Longwell, 1987: 9)

Boleslavsky ve Ouspenskaya'nın öğrencileri Harold Clurman ve Lee Strasberg, Cheryl Crawford'la birlikte, 1925 yılında Theatre Guild'de bir araya geldi ve daha sonra da Group Theatre'ı (1931-1940) kurdu. Metot Oyunculuğu'nun gelişimine katkıda bulunmuş birçok oyuncu, yönetmen ve eğitimcinin içinden, 1930'lu yıllarda Group Theatre'da birlikte çalışmış olan Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) ve Sanford Meisner (1905-1997), Metot'un temel standartlarını belirleyen isimler olarak tanınmaktadır. (Krasner, 2006: 189) 1950'li ve 1960'lı yıllarda ise, Strasberg, Actors Studio'da (1948-1982), Adler, Stella Adler Conservatory'de (1949-1992), Meisner ise Neighborhood Playhouse'da (1935-1997), Metot Oyunculuğu'na kendi katkılarını yapmış, Stanislavski'nin geliş-

tirdiği tekniklerin yorumlanması hakkında bazı yönlerden birbirlerinden ayrılırsalar da, Metot'un bugünkü haline gelmesinde en etkili isimler olmuşlardır.

Metot, Stanislavski'nin ilke ve yöntemleriyle birlikte, Vakhtangov'un daha sonra yaptığı düzeltme ve etkileri de kendine temel almıştır. (Strasberg, 1998: 175) Metot'un oluşum ve gelişiminde rol oynayan başlıca isimler, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Uta Hagen, Robert Lewis ve Elia Kazandır. Metot Oyunculuğu'nun tüm dünyada popülerlik kazanmasında etkili olan başlıca isimler ise, Marlon Brando, James Dean, Anthony Quinn, Al Pacino, Robert De Niro, Robert Duvall, Paul Newman, Dustin Hoffman gibi oyunculardır.

SİSTEM VE METOT'TA TEMEL İLKE VE YÖNELİMLER

Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu, çağdaş batı tiyatrosunun yaygın tiyatro anlayışı olarak son yüz yıla damgasını vuran ve günümüzde de dram sanatının uygulandığı tüm alanlarda (tiyatro, sinema, televizyon) gücünü koruyan gerçekçilik akımının çevresinde şekillenmiş ve gerçekçi oyunculuğun ilke ve standartlarını belirlemiştir. Bu nedenle, Sistem ve Metot, yüz yıla yakın bir süredir oyunculuk okullarında öğretilen en yaygın oyunculuk yöntemleridir.

Sahnede somut yaşam gerçeğini canlandırmayı hedefleyen gerçekçi tiyatro anlayışına göre, seyirciye, sahnede bir oyun

değil, gerçek bir yaşam kesiti sunulmaktadır. Bu ilke doğrultusunda, seyircide, tiyatrodaki olduğu unutturularak gerçek bir olay seyrediyormuş izleniminin yaratılması gerekmektedir. Gerçekçi tiyatro, seyircide uyandırmayı amaçladığı estetik yaşantıyı yansıtma (illüzyon) olarak belirlemiştir. Yansıtılan gerçeğin inandırıcı olması, sahnede yaratılan yaşam gerçeğine benzerlik yansıtılmasına bağlıdır. Sahnenin sanki gerçekmiş gibi bir izlenim bırakması, sahnede olanların gerçekten oluyormuş gibi algılanması gerekir. Bunun için, oyunun yalnızca konusunun, kişilerinin, dilinin değil, görüntüsünün de gerçeğe benzemesine; bu doğrultuda dekorun, kostümün, makyajın, aksesuarın ve ışıklamanın gerçeğe benzer olmasına, gerçeği tıpa tıp yansıtmasına önem verilmiştir.

Gerçekçi akım düşüncesi, sahne gösterisinde olduğu gibi oyunculukta da günlük yaşama benzerliğin korunmasını savunmuştur. Dönemin alışılmış oyunculuk biçimine, sahnede kalıplaşmış konuşma ve davranış biçimlerine karşı çıkmıştır. Rolün abartılması, alkış toplamak için alışılmış oyunculuk hilelerinin yinelenmesi, sahnede göstermeci olarak adlandırılan oyunculuk tarzı eleştirilmiştir. Sahnede olup biten her şeyin seyirciler için inandırıcı olması için, oyuncudan istenen, rolünü, seyircinin kendini oyun kişisinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği sahicilikte oynamasıdır.

Oyuncudan sahicilik beklentisi içine giren gerçekçi tiyatronun bu beklentisini

karşılacak bir gerçekçi oyunculuk yöntemi bulunmamaktaydı. Konstantin Stanislavski, 20. Yüzyılın başında yaşanan, psikoloji ve fizyoloji alanındaki gelişmelerden yararlanarak, söz konusu beklentiyi karşılayacak, bilimsel temellere dayalı bir oyunculuk yöntemi oluşturma arayışına girmiştir. Bu arayış, gerçekçilik akımında bilimsel araştırmalara verilen değer, oyunculuk sanatında da karşılık bulduğunun göstergesidir. Konstantin Stanislavski, yapay oyunculuğa, göstermeci tiyatromsuluğa, dış kalıpların ezberlenerek yinelenmesine karşı çıkmış; oyuncunun, yaşamın yüzeysel görünümünü taklit etmek yerine, gerçekçi psikolojik boyutuyla inceleme ve yansıtması doğrultusunda çalışmalar yaparak, gerçekçi tiyatronun oyunculuk kuramını oluşturmuştur.

Stanislavski, sahnede yaratıcılığın, özel bir duruma bağlı olduğunun farkına varmış ve bu duruma “Yaratıcı Ruh Durumu” adını vermiştir. Stanislavski, yaratıcı ruh durumunda olmayan oyuncunun, hissetmediği duyguların sonuçlarını göstermeci bir biçimde yansılamak, taklit etmek, yani “-miş gibi yapmak” zorunda kaldığını; sahteliğe ve yapmacıklığa düştüğünü, ve bu nedenle “rol yaptığını” gözlemlemiştir. Oyuncu ancak yaratıcı ruh durumunda olduğunda, tıpkı hayattaki gibi doğal ve kendiliğinden bir durum içindedir ve oynadığı karakterin deneyimlerini ve duygularını yaşayabilir. Stanislavski, yaratıcı sürecin gerçekleştiği alana bilinçaltı adını vermiştir ve yaratıcı ruh durumunu yakalamanın ancak bilin-

çaltına ulaşmak sayesinde mümkün olabileceğini savunmuştur. Yaratıcı bilinçaltına dair en değerli şey, birden parlayıp sönen esin anlarıdır; fakat esin yeterli değildir, oyuncu bu parlamaları kontrol altına almak zorundadır. Aksi halde, oyuncu bazen esinle oynasa da, diğer zamanlarda bunu başaramayacak; performansı tesadüfi olacaktır. Stanislavski, oyuncuda yaratıcı ruh durumunu oluşturarak esine giden yolu kolaylaştırmanın ve bunu tekrar edilebilir kılmanın tekniğini araştırmıştır. Bu bilinçli teknikler, oyuncunun bilinçaltı yaratıcılığını ortaya çıkaran ve onu kontrol eden mühendis niteliğindedir.

Fakat yaratıcılık denen süreç, doğrudan kontrol edilemez, çünkü bilinçaltına doğrudan ulaşmanın bir yolu yoktur. Oyuncu, her zaman bilinçaltı yolu ile, esinle yaratamaz. Bu nedenle, oyuncu, bilinçli ve doğru olarak yaratmayı öğrenmelidir. Esin, oyuncunun bilinçli çalışmasının sonucudur. Oyuncunun temel problemi, kendiliğinden gelen duyguların ve esinin güvenilmezliğidir. Stanislavski, esinin kendiliğinden gelmesi düşüncesini reddetmiş, araştırmalarını esine giden tekniği bulmak üzerine yoğunlaştırmıştır. Stanislavski'nin tüm araştırmaları esin anlarının kontrolünü ve oyuncunun duygusal tepkilerinden sorumlu içsel mekanizmayı kontrol etmenin bilinçli araçlarını bulmaya yöneliktir. Stanislavski Sistemi, bedende belli sonuçlar elde etmek için bilinç düzeylerini manipüle etmenin – yönlendirmenin bir yoludur. Sistem, oyuncuya, yaşayan bir organizma

olan kendi bedeni üzerinde kontrol sağlama olanağı sunar. Zihnin bilinç ve istek ile kontrol edilebilen bazı bölümleri, isteme bağlı olmayan ruhsal süreçleri etkileyebilir, böylece bilinç yoluyla bilinçaltına dolaylı yoldan ulaşılabilir.

Sistem, doğrudan kontrol edilemeyen bilinçaltı alanına bilinçli ve dolaylı teknikler yoluyla ulaşmayı amaçlar. Bilinçaltının çiçek açması demek olan esine giden yolu, en iyi bilinçli ve doğru bir biçimde yaratma sağlar. Böylece, “Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak”, Sistem’in temel ilkesi haline gelmiştir. Oyuncunun bilinçli yaratma anları ne kadar çoksa, esini de o kadar çok olacaktır. Bu anlamda Sistem’in hedefi, oyuncunun bilinçaltında uykuda olan esin için toprağı hazırlamaya yöneliktir. Zira esin şımarık bir yaratıktır ve yalnızca hazırlanmış koşullarda ortaya çıkar. İnsanın doğuştan gelen özellikleri sayesinde, oyuncu, bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmak için bir semboller dizisi oluşturabilmekte ve bedeninde bir takım değişikliklerin olmasını tetikleyebilmektedir.(Blair, 2008: 42)

Metot Oyunculuğu, Stanislavski Sistemi’ni kendine temel almış, Sistem’in ana felsefesini benimsemiş ve Sistem’i çeşitli yaklaşımlarla değiştirerek kendi yöntemini üretmiş bir oyunculuk ekolüdür. Metot Oyunculuğu, Stanislavski Sistemi gibi, oyunculukta yaratıcılık ve esin problemi üzerinde durmuştur. Metot, Sistem’e ait oyunculuk tekniklerinin bazılarını üzerinde herhangi bir değişikliğe gitmeden kullanırken, bazı tekniklerin üzerinde çeşitli

değişiklikler yapmış; bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma amacı ve rolü yaşama anlayışı doğrultusunda yeni teknikler üretmiştir.

Tolstoy’a göre, başka birinin duygusal bir dışavurumuna tanık olan kişi, o kişinin hissettiği duyguların aynısını hissedebilir ve sanatın temeli budur.(Benedetti, 1998: 2) Sanat, hissederek paylaşmadır.(Tolstoy, 2004: 107) Stanislavski, Tolstoy’un bu düşüncelerinden hareketle, seyircinin ancak, oyuncunun hissettiği duyguları hissedebileceğini ileri sürmüştür. Oyuncunun hissetmediği bir duygu, seyirci tarafından da hissedilemez.

Sistem ve Metot, dışsal kalıplara dayalı, göstermecî oyunculuk biçimlerini reddeder ve oyuncunun sahne üstündeki tüm davranışlarının sahici olması gerektiğini vurgular. Oyuncunun, duyguları “göstermesi” değil, “hissetmesi” gerekmektedir. Oyuncu sahnede, oynadığı karakterin yaşadıklarını, dışsal bir taklide dayalı değil, sahici deneyimler olarak yaşmalıdır; oyuncunun duyguları, –mış gibi, sahte değil, yapmacık değil, gerçek olmalıdır; duygular gösterilmemeli, hissedilmelidir. Oyuncu sahnede “oynamaz”, “yaşar”.

Oyuncu, oynadığı karakterin hissettiği bütün duyguları hissetmelidir. Tiyatro tarihinde, bu oyunculuk yaklaşımının izlerini bulmak mümkündür. Antik Roma döneminde, seyircinin duygularını harekete geçirmek için başlıca ve olmazsa olmaz şart, bu duyguların öncelikle oyuncu tarafından hissedilmesi gerekliliğiydi.(Brestoff, 1995:

3) Horatius'a göre, eğer bir oyuncu seyirciyi ağlatacaksa, öncelikle kendi de kederi hissetmelidir.(Carlson, 2008: 25) Rönesans döneminde de, Gonzales de Salas, oyuncunun, oyundaki duyguları içsel bir duygu şeklinde gerçekten deneyimlemesi gerektiğini söylemiştir.(Carlson, 2008: 68) 18. Yüzyıl'da da, Luigi Riccoboni, oyuncunun, ancak oynadığı karakterin duygularını hissederek seyircide yansılama yaratma amacına ulaşabileceğini söylemiştir.(Carlson, 2008: 166) 19. Yüzyıl'da da, Mikhail Schepkin, gerçek duyguları "alev alev yanan bir ruhla, harika bir kıvılcımla" hissedenden oyuncunun etkisinin, "hile sanatında büyük ustalık kazanmış" kurnaz oyuncuya göre çok daha büyük olduğunu savunmuştur.(Carlson, 2008: 256)

Stanislavski, oyuncunun "-miş gibi yapma"sına karşı bir tutum benimsemiştir. Oyuncu, duygularının sonuçlarını göstermeci bir anlayışla yansılammalı, taklit etmemeli, duyguları hissetmelidir. Gerçekçi ve inandırıcı olma gayesi taşıyan, psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışında, bir duygunun dışsal taklidi hiçbir zaman işe yarayan bir yöntem olamaz.(Hull, 1985: 84) Oyuncunun bir duyguyu dışsal ifadeye kavuşturabilmesi için, o duyguyu yaşaması gerekir. Oyuncu, ancak bir duyguyu yaşadığında, sahiciliğe ulaşır. (Whyman, 2008: 50) Stanislavski, bu anlayışını da, Tolstoy'un ve Puşkin'in sanat anlayışlarına dayanarak geliştirmiştir. Tolstoy'a göre, sanatın etkiliciliği, sanatçının içtenliğine bağlıdır; sanatçı eserini yaratırken gerçekten içinde

hissettiği duyguları içtenlikle yansıtmalıdır, zira sanatçının samimi duygularını yansıtmadığı çalışmalar sanat eseri sayılamazlar. Tolstoy, içtenliğin, sanatın başlıca ve en değerli niteliği olduğunu ileri sürer ve "İçtenlik, sanatçının duygularını ifade edebilmesindeki en temel etmendir,"(Tolstoy, 2004: 195) der. Puşkin de, "Coşkularla içtenlik, belirli koşullar içinde gerçek görünen duygular, dramattisten beklediğimiz işte budur,"(Stanislavski, 1996a: 75) der. Stanislavski de, Puşkin'in bu sözüne göndermede bulunarak, "Ben de bu söze şunu katıyorum: bizim de bir aktörden istediğimiz tıpatıp işte budur,"(Stanislavski, 1996a: 75) der.

Stanislavski Sistemi gibi, Metot Oyunculuğu da, dışsal kalıplara dayalı, göstermeci oyunculuk biçimlerini reddeder ve oyuncunun sahne üstündeki tüm davranışlarının sahici olması gerektiğini vurgular. Oyuncunun, duyguları "göstermesi" değil, "hissetmesi" gerekmektedir. Oyuncu sahne, oynadığı karakterin yaşadıklarını, dışsal bir taklide dayalı değil, sahici deneyimler olarak yaşamalıdır; oyuncunun duyguları, -miş gibi, sahte değil, yapmacık değil, gerçek olmalıdır; duygular gösterilmemeli, hissedilmelidir.(Krasner, 2006: 143) Oyuncu sahnede "oynamaz", "yaşar". Oynamak, yaşamaktır. Oyunculuk, oyuncunun rolü yaşamasına dayalı fiziksel bir sanat formudur.(Chubbuck, 2005: 100) Seyirci ancak oyuncunun hissettiği duyguları hissedebileceğinden, seyirci tarafından hissedilmesi istenen duyguların oyuncu

tarafından da hissedilmesi gerekir; bu bağlamda oyunculuk, gerçekliğe ulaşma sanatıdır. Oyuncu, sahnede tam ve eksiksiz bir gerçeklik – gerçek gözyaşı, gerçek kahkaha, gerçek ifade vb. – yaratmalıdır.

Bilim adamlarının da doğruladığı gibi, duygular doğrudan uyarılamaz.(Moore, 1966: 73) Oyuncunun başvurabileceği yegane yöntem, duyguları dolaylı yoldan uyararak, bunun için de dikkatini, duygularını harekete geçirecek bir takım psikolojik tuzaklar üzerine toplamaktır. Bu tuzaklar, oyuncunun duygularını ortaya çıkarmak için başvurulan birer hiledir, hile ile duygular arasındaki bu bağ da, normaldir, doğaldır ve geniş ölçüde kullanılmalıdır. (Stanislavski, 1996a: 256) Oyuncu, kendisi için tetikleyici olan koşulları, yani, kendi duygularını ateşleyecek sahte uyarı ve tahrik edici olan yemi yaratmalıdır. Zira Stanislavski, Puşkin'in, "Oyuncunun işi duygu yaratmak değil, yalnızca, gerçek duyguların kendiliğinden doğmasını sağlayacak belirli koşulları yaratmaktır," sözünden hareketle, duyguların doğrudan uyarılması mümkün olmadığından, oyuncunun, dikkatini bu tuzaklar üzerine toplaması gerektiği görüşüne varmıştır.(Stanislavski, 1996b: 314)

Sistem ve Metot'un temel anlayışı olan duyguların belli koşullandırıcılarla, dolaylı yoldan uyarılması prensibi, Ivan Pavlov'un "Koşullanmış Refleks" kuramına dayanır. Pavlov, sinir sistemi üzerinde yaptığı çalışmaların sonucunda, sinir merkezi olan beyinle insanın çeşitli tepkileri arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarmıştır. Buna göre, in-

san belli uyarılara belli tepkiler göstermektedir ve bu tepkiler aklın denetimi altında değildir. Pavlov'a göre, davranış, uyarıya verilen bir dizi refleks tepkidir ve bu refleks tepkiler, psiko-fiziksel bir zincir gibi birbirini ortaya çıkarır.(Blair, 2008: 36) Pavlov, yaptığı deneylerde, bu uyarıların belli dış koşullarla birlikte gelmesi durumunda, içsel tepkinin, uyarı ile birlikte gelen koşula da koşullandığını bulgulamıştır. Pavlov, deneyinde, köpeklerden faydalanmıştır. Köpeğin beslenme saati geldiğinde, bir zil çalar ve akabinde köpeğin önüne yiyeceği konulur. Böylece köpek, zil sesiyle yiyeceği ilişkilendirir ve zil sesini duyduğunda koşullanmış refleks olarak aklına yiyecek geldiğinden – önüne yiyecek konmasa dahi – hemen salya salgılamaya başlar. Pavlov, bu deneyle, "Davranış"ı, Dış Uyarı → Koşullanmış Refleks → Fiziksel Tepki zinciriyle tanımlamıştır.(Counsell, 1996: 30) Buna göre, dış dünya – iradenin aracılığı olmaksızın – sinir sistemi yoluyla eylemleri doğrudan tetikler. Stanislavski, Pavlov'un çıkarsamalarından hareketle, şu iki varsayımda bulunmuştur:

Duygular sahte uyarılar kullanılarak uyarılabilir. Oyuncu, kendisi için birtakım hayali koşullar yarattığında, bu hayali koşullar, oyuncunun duygularını uyarır.

Duygular, kendiliğinden dışsallaşarak fiziksel ifadelerini bulur ve bu bilinçli bir süreç değildir, bu süreçte bilinç tamamen devre dışı kalır.

Stanislavski'nin arşivinde, Stanislavski

ile Pavlov'un birbirlerine yazdığı mektuplar bulunmaktadır; Stanislavski ile Pavlov, birbirlerinin çalışmalarını çok yakından takip etmişlerdir. Stanislavski Pavlov'un özellikle beyinsel reflekslerle ilgili araştırmalarını takip etmiş ve Pavlov'un, rastlantısal ve organik tepkileri uyarmaya çalıştığı deneylerle – salya akıtan köpek deneyi en ünlü örnektir – oluşturduğu Koşullanmış Refleks Kuramı'nı, bilinçli teknikler yoluyla bilinçaltının tepki vermesini sağlamayı amaçlayan yönteminin temeli olarak benimsemiştir. Bilinçaltı duygulara sıkıca bağlıdır, fakat duygular isteme bağlı değildir; bunun için de Stanislavski duyguları her zaman aynı şekilde uyandıracak bilinçli yöntemler bulmaya çalışmıştır.(Toporkov, Manyukov, Prokofyev, 1966: 68)

Duygular doğrudan kontrol edilemese de, duyguların koşullandırıcı faktörleri vardır. Oyuncu, belirli koşullandırıcı faktörleri yeniden yaratarak belirli sonuçları oluşturabilir. Duygular doğrudan uyarılamayacağından, oyuncunun yapması gereken şey, doğrudan duygunun kendisini düşünmek yerine, duyguların oluşmasına neden olan koşulları yaratmaktır.

SİSTEM VE METOT'UN BİRBİRİNDEN AYRILDIĞI NOKTALAR

Kişi kendi yaşamında içinde bulunduğu duruma doğal olarak bir tepki verir, organik olarak ait olduğu durum kendi içinde birtakım duygulanımlara neden olur. Oyuncunun sahnede yaratma yollarını araması gereken yine bu durumdur. Oyuncu,

kendini oyundaki duruma ait hissettikçe, içsel duyguları harekete geçer ve bu duygular kendiliklerinden kendi dışsal anlatımlarını bulur. Yaşamda, kişinin tepkileri, belli dış etkenlere bağlı olarak, kendiliğinden oluşur; sahnede ise, oyuncu bu dış etkenleri bilinçli bir biçimde yaratmak zorundadır.

Yaşamda gerçek nesnelere kişinin duyu organlarına etki edilebilir ve bu etkilere tepki olarak, kişinin içinde duygu ve düşüncelerin, buna bağlı olarak da eylemlerin oluşmasına neden olur. Sahnede gerçek nesnelere olmadığından, oyuncunun bu nesnelere etkilenecek bir tepki oluşturabilmesi için, sahnedeki kurgusal nesnelere imgeleme vasıtasıyla bir gerçeklik atfetmesi gerekir.

Stanislavski, oyuncunun, duygularını harekete geçirecek olan uyarıyı, oyunun oyun yazarı tarafından belirlenen verili koşullarının sınırları içinde araması gerektiği görüşündeyken; Metot Oyunculuğu oyuncu açısından bu sınırlamanın gerekliliğini reddeden Evgeni Vakhtangov'un düşüncesini benimsemiş ve oyuncunun, duygularını harekete geçirecek uyarıyı oyunun verili koşulları sınırlarının dışına çıkarak aramakta-yaratmakta özgür olduğunu ileri sürmüştür. Metot Oyunculuğu için, oyunun, oyun yazarı tarafından belirlenmiş olan verili koşulları, Stanislavski Sistemi'ndeki gibi vazgeçilmez değildir. Verili koşullara bağlı kalıp kalmama konusundaki bu görüş ayrılığı, Metot Oyunculuğu ile Stanislavski Sistemi'ni birbirinden ayıran en temel farktır.

Sistemè göre, oyuncu, imgelemini oyunun verili koşullarıyla ilişkilendirmelidir. Oyuncunun sahnede yaptığı her şey, karakterin kendini içinde bulduğu koşullar tarafından yönetilmelidir.(Adler, 2006: 69) İnsanın çevresinde daima bir dünya vardır, fakat sahnede, oyuncunun, bu dünyayı kendisinin yaratması gerekir. Bunun yolu, oyuncunun bu dünyayı, kendi dünyasından daha net görecektir bir şekilde yaratması, sahneyi imgeleminle doldurmasıdır. Oyuncunun, imgesel koşullara geçmişçesine muamele edebilmesi için, oyunun verili koşullarını imgeleminde detaylı bir biçimde yaratması ve oynadığı karakterin dünyasını tam bir kesinlikle görselleştirmesi gerekir. Oyuncu, dikkatini oyunun verili koşullarına yönelttiğinde, kendini oynadığı karakterin yaşayışına yakın hissedecek ve duyguları kendiliğinden harekete geçecektir.(Stanislavski, 1996a: 77)

Metot Oyunculuğu'na göre ise, oyunun verili koşulları, oyun yazarının tanımladığı nesnelere, imgelere ve insanlara, oyuncu için silik ve anlamsız olduğunda, oyuncu onları kendisi için kişisel anlamı olanlarla değiştirebilir. Oyuncu, oyunun verili koşullarını kullanarak duygularını kıskırtmayı başaramadığı durumlarda, bu koşulları kendisi için daha kişisel ve daha tahrik edici, kıskırtıcı olan koşullarla değiştirebilir ve böylece kendisini sahnenin gereklerine uygun duygusal duruma getirebilir.(Meisner, Longwell, 1987: 138)

Oyuncuya, oyunun verili koşulları yeterince gerçek gelmeyebilir, oyuncu duygu-

larını harekete geçirecek uyarıların, oyunun verili koşullarında bulamayabilir, veya bu uyarılar oyuncuyu yeteri kadar tahrik etmeyebilir. Bu durumda, oyuncu kendini tahrik edecek yeni bir uyarıcının arayışına girmeli, bulduğu uyarı oyunun verili koşullarındaki uyarının yerine koymalıdır. Böylelikle, oyuncunun oyuna kendini inandırması ve duygularını harekete geçirmesi çok daha kolay hale gelecektir; oyuncu, zamana, mekâna, karakteri çevreleyen koşullara ve onu harekete geçiren güçlere, karakterin ihtiyaçlarına, geçmişine, oyundaki diğer karakterlere ve onlarla olan ilişkilerine, kendisinin daha kolay inanabileceği ve kendisi için daha gerçek olan yeni şekli vermiş olacaktır.(Hagen, 1976: 35) Oyuncu, oyundaki olguların yerine başka olguları koyarak, kendi duygularını harekete geçirecek motivasyonu bulabilir.

Metot'a göre, oyuncu, bir duyguyu harekete geçirmek için istediği koşulu kullanabilir. Oyuncu duyguyu nasıl yakalarsa yakalasin, seyirci bunu anlayamaz. Seyirci, oyuncunun zihninden geçenleri, duygularını harekete geçiren kaynağı bilemez.(Easty, 1989: 67) Oyuncunun, istenen duyguyu harekete geçirmek için, oyunun koşulları yerine kişisel koşulları kullanması, seyirci tarafından ayırt edilemez.(Strasberg, 1998: 87)

Oyuncu, sahne üzerinde ilişki kurduğu herhangi bir şeyin ya da insanın yerine, tanıdığı, bildiği, kendisi için bir şeyler ifade eden başka bir şeyi ya da insanı koyabilir ve oyunun verili koşullarını, tanımadığı

nesne ve insanları imgeleminde yaratmak yerine, bunları kendisi için kişiselleştirmek suretiyle, duygularını çok daha rahat bir biçimde uyarabilir. Metot'a göre, oyuncu, kendini oyunun verili koşulları içinde sınırlandırmamalı; aksine, oyunda ortaya konmuş olan gerçeklikten farklı ve kendini karakterin gereklerine uygun sahici davranışa götürecektir nitelikte yedek bir gerçekliği aramalı ve kullanılmalıdır. Bu yedek gerçeklik, ancak kişisel ve somut olduğu ölçüde değerlidir. (Hirsch, 2002: 146) Oyuncunun, kendini oyunun verili koşulları içinde imgelemesi ve bu koşullarda nasıl davranacağını düşünmesi gerekmez. Oyuncunun düşünce ve imgelerinin kendisine ait olması gerekir; dikkat edilmesi gereken, bu düşünce ve imgelerin oyuncu için ifade ettiği anlamların, karakterin düşünce ve imgelerinin karakter için ifade ettiği anlamlarla denk olmasıdır. Karakterin içinde bulunduğu koşullarla oyuncunun kendisi için seçtiği koşulların aynı olmasına gerek yoktur. Oyuncu, duygularını harekete geçirmek için farklı seçimler yapabilir. Önemli olan, oyuncunun, karakterin duygularıyla aynı duyguları hissetmesidir.

Oyuncu, sahne üzerindeki olayların gerçekliğine tam anlamıyla inanamaz; yalnızca bu olayların olabilirliğine inanabilir. (Moore, 2006: 53) Oyuncu, bu nedenle, kendini bir şeye inandırmaya çalışmak yerine, kendine şu soruyu sormalıdır: "Eğer oynadığım karakterin yerinde olsaydım ne yapardım?" veya "Eğer bu durumda olsaydım ne yapardım?" Bu soru, oyuncuyu,

günlük olaylar dünyasından çıkarıp yaratıcı imgelem alanına atan bir kaldıraç görevi görür. Oyuncu, bu imgesel alanda kendisini, oynadığı karakter için yazarın kurguladığı koşulların içine yerleştirir.

Evgeni Vakhtangov, Stanislavski'nin sorusunu yeniden formüle etmiştir. Buna göre, oyuncu, kendini oynadığı karakterin yerine koyarak, kendine, "Eğer ben bu durumda olsaydım ne yapardım?" diye sormaz; oynadığı karakterin eylemlerini temel alarak, "Bir oyuncu olarak beni, karakterin davrandığı gibi davranmaya iten (motive eden) ne olurdu?", "Eğer böyle yapacaksam - davranacaksam, benim böyle yapmama - davranmama neden olan ne olurdu?" diye sorar. Bu soru, oyuncunun, oyunun verili koşullarını kişisel olanla değiştirmesine olanak sağlamaktadır.

Stanislavski, Sistem'de, oyuncunun, gerçekleştirdiği her eylem için, oyunun koşullarıyla ilişkili haklı bir iç nedeni olması gerektiğini söylemiştir; Vakhtangov ise, oyuncunun, gerçekleştirdiği eylemleri, oyunun koşullarıyla ilgisi olmayan imgesel koşullar yaratarak gerekçelendirmek suretiyle haklı bir içsel nedene, motivasyona kavuşturmasını önermiştir. Metot Oyunculuğu, Stanislavski'nin yaklaşımına karşı çıkmış, Vakhtangov'un yaklaşımını benimsemiştir.

Stanislavski'nin formülasyonu şöyle örneklendirilebilir: "Burada aşık olan bir kız var. Ben de aşık oldum. Aşık olduğum zaman, neler yaparım?"

Metot'un benimsemiş olduğu, Vakhtangov'un formülasyonu ise şöyle örneklendirilebilir: "Eğer Juliet'i oynuyorsam ve birdenbire aşık olmam gerekiyorsa, ben, aktris olarak, böyle bir olaya kendimi inandırmak için ne yapmalıyım?"

Stanislavski'nin formülasyonunda ("Eğer ben bu durumda olsaydım ne yapardım?"), sabit unsur oyundaki koşul, değişken unsur oyuncunun bu koşulda yapmayı tercih ettiği eylemken; Vakhtangov'un formülasyonunda ise ("Eğer ben bu eylemi yapacak olsaydım, bunu hangi durumda yapardım?) sabit unsur karakterin eylemi, değişken unsur oyuncunun bu eylemi gerçekleştirmek için bulduğu kişisel koşuldur. Oyuncu, burada, bu kişisel koşulu, oyunun koşuluyla yer değiştirir.

Vakhtangov'un yaklaşımı, oyuncuyu oyundan ve oyunun kendi içsel mantığından çıkarır ve onu kişisel, özel bir alana yönlendirir. Karakterin duygusal gerçekliğini aramak yerine, oyuncu, kendisinde istenen duyguları harekete geçiren her türlü yedek gerçekliği kullanabilir. Bu tür bir gerçekliğin, karakterin veya sahnenin gerçekleriyle bir ilişkisi bulunması gerekmez. Kullanılan yedek gerçekliğin, oyuncunun, karakterin duygularına eşdeğer duygularını harekete geçirmesi ve oyuncuyu uygun fiziksel ifadeye yönlendirmesi gerekli ve yeterli şarttır. Gerekçeler, oyuncuyu karaktere ve sahneye uygun bir psiko-fiziksel eyleme yöneltecek şekilde seçilmelidir.

Metot Oyuncululuğ'unda, Stanislavski

Sistemi'nden farklı olarak, oyuncu, oynadığı karakterin duygularını kendi içinde harekete geçirmek için, oyunun koşullarını kişisel veya imgesel koşullarla yer değiştirebileceği gibi, oynadığı karakterin eylemlerini, belli içsel nedenlerle haklılaştırmak için oyunun koşullarını kişisel veya imgesel koşullarla yer değiştirebilir. Oyuncu, istenen sonuca (belli bir duyguyu harekete geçirme – belli bir eylemi haklılaştırma) ulaşmak için, oyunun koşullarını kişisel veya imgesel koşullarla yer değiştirebilir.

SONUÇ

Psikolojik gerçekçi oyunculuk;

"Hayali uyaranlara sahici tepkiler vermek – hayali koşullar altında sahici düşünceler ve duygular yaratmak"(Hull, 1985: xiii) – Lee Strasberg

"Gerçek olmayan, hayali bir dekor içinde sahici bir şekilde davranmak"(Adler, 2006: 132) – Stella Adler

"Hayali koşullar altında sahici bir biçimde yaşamak"(Meisner, Longwell, 1987: 45) – Sanford Meisner

"Varsayımları veya hayali uyaranları gerçek kılmak ve bunlara – neden sonuç ilişkisi içinde – tepki vermek"(Hagen, 1976: 188) – Uta Hagen

şeklinde ifadelerle tanımlanmıştır.

Bu tanımlardaki ortak saptamaya göre, oyuncu, her zaman, gerçek olmayan, hayali koşullar içindedir. Sistem, oyuncunun bu

gerçek olmayan, hayali koşulları kullanmasını; Metot ise oyuncunun bu gerçek olmayan, hayali koşulları, gerçek koşullarla değiştirmesini önerir. Oyuncunun, oyunun verili koşullarını, kendisine daha inandırıcı gelen kişisel gerçeklerle yer değiştirmesine dayalı anlayış ile, Metot Oyunculuğu, gündelik ve somut gerçekliğin sınırları içinde kalmayı tercih etmektedir. Stanislavski Sistemi ise, oyuncunun, oyun yazarı tarafından belirlenmiş – kimi zaman gündelik yaşam gerçekliğinden son derece uzak ve son derece imgesel olabilen – verili koşulları kullanması ve bu koşulları imgesel bir düzleme oturtmasını tercih eder. Metot Oyunculuğu, gerçekliğin, ancak kişisel ve somut olduğu ölçüde değerli olduğunu ve bu nedenle oyuncunun, duygularını harekete geçirmek için, tanıdığı, bildiği gerçek olgulardan (kişi, yer, nesne, olay, ilişki, amaç, istek, ihtiyaç, beklenti, engel, kelime vb.) yola çıkmasını önerir. Stanislavski Sistemi ise, imgesel olanın, gerçek olgulardan daha iyi bir kışkırtıcı olduğunu ve daha tahrik edici bir gerçeklik yarattığını; hatta imgelemin, gerçeği zenginleştirerek oyuncunun gerçek olgulara karşı olan duygusal tepkisini arttırdığını ileri sürer ve bu nedenle oyuncunun imgesel olandan yola çıkmasını önerir. Stanislavski Sistemi, çıkış noktası olarak oyunun somut veya soyut tüm gerçeklerini ayırt etmeksizin kullanırken, Metot Oyunculuğu çıkış noktası olarak oyunun gerçekleri yerine, gündelik yaşamın somut gerçeklerini kullanmayı tercih eder. Bu bağlamda, Metot Oyunculuğu'nun, Stanislavski Sistemi'ne

göre daha naturalist (doğalcı) bir yaklaşım içinde olduğu söylenebilir.

Metot Oyunculuğu'nu Stanislavski Sistemi'nden ayıran en temel fark, oyuncunun, oyunun verili koşullarına bağlı kalmadan oynayabileceği anlayışdır. Stanislavski, oyuncunun her zaman, oyun yazarı tarafından belirlenmiş olan, oyunun verili koşulları içinde kalarak oynaması, bu koşulların sınırları dışına çıkmaması gerektiği anlayışını benimsemiştir. Stanislavski'ye göre, oyuncu duygularını harekete geçirecek olan uyarı, oyunun sınırları içinde bulmalıdır. Metot Oyunculuğu ise, Stanislavski'nin öğrencisi Vakhtangov'un, oyuncunun, oyunun verili koşullarını kullanabileceği gibi, bu koşulların sınırları dışına da çıkabileceği; duygularını harekete geçirmek ve eylemlerini gerekçelendirmek için, oyunun verili koşullarıyla ilgisi olmayan kişisel veya imgesel koşullar yaratabileceği anlayışını benimser.

Oyuncu, doğru psiko-fiziksel eyleme ulaşmak, yani oynadığı karakterin duygularını hissetmek ve eylemlerini gerçekleştirmek zorundadır. Fakat oyuncu, oynadığı karakterin düşündüğü gibi düşünmek zorunda mıdır? Stanislavski'nin, Sistem'de, oyuncunun, oyunun ve karakterin verili koşullarının dışına çıkmaması anlayışı değerlendirildiğinde, Stanislavski Sistemi'nin, oyuncunun, oynadığı karakter gibi düşünmesi gerektiği görüşünde olduğu görülmektedir. Metot Oyunculuğu ise, oyuncunun, oyunun ve karakterin verili koşullarının dışına çıkabileceği anlayış

şı değerlendirildiğinde, oyuncuyu oyunun koşullarından özgürleştirmiştir. Metot Oyuncululuğu'nun, oyuncunun duygularını oyunun koşullarından bağımsız bir şekilde harekete geçirebileceği, eylemlerini oyunun koşullarından bağımsız bir şekilde gerekçelendirebileceği; oyuncunun, oynadığı karakterin duygularını hissetmek ve eylemlerini gerçekleştirmek için, karakter gibi düşünmesi gerekmeyeceği görüşlerini savunduğu görülmektedir. Bu bağlamda, şu sonuca ulaşmak mümkündür: Stanislavski Sistemi'nde, oyuncu, karakter gibi düşünür, hisseder ve yapar. Metot Oyuncululuğu'nda ise, oyuncu, karakter gibi hisseder ve yapar, fakat karakter gibi düşünmek zorunda değildir. Oyuncu, karakter gibi hissetmek ve yapmak için, istediği şeyi düşünebilir. Metot'ta önemli olan, düşünülen şeyin, oyunun ve karakterin koşullarıyla ilgili olması değil; oyuncunun duygularını harekete geçirebilecek, güçlü, etkili bir uyaran niteliği taşımasıdır.

İncelemeler sonucunda, Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu'nun ortak ilkelerinin şunlar olduğu görülmektedir:

1. Oyuncu, oynadığı karakterin hissettiği bütün duyguları hissetmelidir. Oyuncunun hissetmediği bir duygu, seyirci tarafından da hissedilemez. (Lev Tolstoy'un, başka birinin duygusal bir dışavurumuna tanık olan kişinin, o kişinin hissettiği duyguların aynısını hissedebileceği düşüncesine dayanır.)

Duygular doğrudan uyarılmadı-

ğından, duyguları belli koşullandırıcılarla, dolaylı yoldan uyarılmak gerekir. (Ivan Pavlov'un "Koşullanmış Refleks" Kuramı'na dayanır)

Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu arasındaki temel farklara şöyle özetlenebilir:

1. Sistem, oyuncunun, duygularını harekete geçirme için gerekli uyaranı, her zaman oyunun oyun yazarı tarafından belirlenen verili koşullarının sınırları içinde araması gerektiği görüşünü savunurken; Metot, oyuncu açısından bu sınırlamanın gerekliliğini reddeder ve oyuncunun, duygularını harekete geçirecek uyaranı, oyunun verili koşulları dışına çıkararak aramakta – yaratmakta özgür olduğunu savunur.

2. Stanislavski Sistemi'nde, oyuncu, karakter gibi düşünür, hisseder ve yapar. Metot Oyuncululuğu'nda ise, oyuncu, karakter gibi hisseder ve yapar, fakat karakter gibi düşünmek zorunda değildir.

3. Sistem, oyuncunun, imgesel, kurgusal olandan yola çıkmasını önerirken; Metot, oyuncunun, tanıdığı, bildiği, kişisel ve somut olgulardan yola çıkmasını önerir.

KAYNAKÇA

- Adler, Stella, (2006), Aktörlük Sanatı, Çev: Nazım Uğur Özüaydın, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Benedetti, Jean, (1992), Stanislavski: An Introduction, New York, Routledge
- Benedetti, Jean, (1998), Stanislavski And The Actor, New York: Routledge/Theatre Arts Books
- Blair, Rhonda, (2008), The Actor, Image, And Action: Acting And Cognitive Neuroscience, Oxon: Routledge
- Brestoff, Richard, (1995), The Great Acting Teachers And Their Methods, New Hampshire: Smith And Kraus Publishers
- Carlson, Marvin, (2008), Tiyatro Teorileri, Çev: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara:
- De Ki Basım Yayım Limited Şirketinick, Sharon Marie, (2006), "Stanislavky's System: Pathways For The Actor", Alison Hodge (ed.) içinde, s. 11-36
- Counsell, Colin, (1996), Signs Of Performance: An Introduction To Twentieth-Century Theatre, London: Routledge
- Easty, Edward Dwight, (1989), On Method Acting, New York: Ivy Books
- Hagen, Uta, (1976), Respect For Acting, New York: Wiley Publishing
- Hirsch, Foster, (2002), A Method To Their Madness: The History Of The Actors Studio, Cambridge: Da Capo Press
- Hodge, Alison, (2006), Twentieth Century Actor Training, London: Routledge
- Hull, S. Loraine, (1985), Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull, Connecticut: Ox Bow Publishing Inc.
- Krasner, David, (2006), "Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting", Alison Hodge (ed.) içinde, s. 129-150
- Meisner, Sanford, Dennis Longwell, (1987), Sanford Meisner On Acting, New York: Vintage
- Moore, Sonia, (1966), "The Method Of Physical Actions", Erica Munk (ed.) içinde, s. 73-76
- Moore, Sonia, (2006), Stanislavski Sistemi, Çev.
- Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul: BGST Yayınları
- Munk, Erika, (1966), Stanislavski And America, New York: Hill And Wang
- Stanislavski, Konstantin S., (1996a), Bir Aktör Hazırlanıyor, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları
- Stanislavski, Konstantin S., (1996b), Bir Karakter Yaratmak, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları
- Strasberg, Lee, (1998), A Dream Of Passion, Boston: Penguin Books
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç, (2004), Sanat Nedir, Çev. A. Baran Dural, İstanbul: Bilge Karınca Yayınları
- Toporkov, Vasily, Victor Manyukov, Vladimir Prokofyev, (1966), "Stanislavski Preserved: An Mat Discussion", Erika Munk (ed.) içinde, s. 66-73
- Whyman, Rose, (2008), The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance, New York: Cambridge University Press