

# TÜRKİYE'DE OYUNCU EĞİTİMİ VE SORUNLARI

KADİR ÇEVİK\*

## Özet

*Bu çalışmanın çıkış noktasını 'Kendi metodunuzu oluşturun ve benim metoduma köle gibi bağlı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun' önerisinde bulunan K.S. Stanislavski oluşturmaktadır. Çalışma bu önermeden yola çıkarak ülkemizdeki oyuncu eğitimini değerlendirmektedir.*

## Zusammenfassung

*Die Ausgangspunkt dieses Artikels ist dieses Satz des K.S. Stanislavskis: 'Gestalten Sie sich Ihre eigene Methode. Machen Sie sich nicht sklavisch abhängig von der meinen. Stellen Sie sich etwas zusammen, was für Sie funktioniert.' Diese Artikel ist eine kleine Untersuchung über türkische Schauspielerziehung und ihre Probleme.*



Yrd. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi,  
Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi,  
Tiyatro Bölümü.

*“Kendi metodunuzu oluşturun ve benim metoduma köle gibi bağlı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun.”*

1 Thomas Richard, **Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen** (Berlin: Alexander Verlag, 1996), s. 15.

**S**tanislawski'nin bu cümlesi bu bildirinin çıkış noktasını oluşturuyor. Kuşkusuz bu cümle pek çok Őeyi anlatması açısından önemli: Stanislawski bize sorgulamayı ve yeniden üretmeyi öneriyor. Ancak bunu yapmak o kadar kolay bir iş değil.

Tiyatroyu Şöyle tanımlayabiliriz: Herhangi bir a kişisi her hangi bir b kişisini vücuda getirirken / oynarken / var ederken herhangi bir c kişisinin bu anı seyretmesine tiyatro diyoruz. Bu tanımdan da anlaşıldığı gibi oyuncu tiyatro pratiğinin en önemli iki unsurundan biridir. Dolayısıyla oyuncunun oluşturulması / yetiştirilmesi tiyatro pratiği açısından hayati öneme sahiptir.

Öncelikle bir durum saptaması yaparak başlamakta yarar var: Oyuncu eğitimi konusunda kendi sesimizi bulamadığımızı kabul etmek durumundayız. Bu saptama doğal olarak aımlanmaya ihtiyaç duyar. Zira kendi sesini bulma meselesi bizim ülkemizde hep tartışmalı bir zemin oluşturmuştur.

Kendi sesini bulmadan kastım geleneksel olana yönelme olarak algılanmamalıdır. Zira geleneksel olandan yararlanma ayrı bir konu olmakla birlikte oyuncu eğitiminde dikkate alınması gereken önemli bir alandır. Ancak geleneksel olandan yararlanma kolayca yapılacak bir iş olarak görülmemelidir. Uzun ve sabırlı deneysel çalışmalar gerektirir, bu sabrın gösterilmediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin geleneksel olanda neyin hala yaşamakta, nelerin l olduğunu doğru algılamak kolay bir süreç değildir.

Oyuncu eğitimi evrensel yanlar içerse de içinde bulunduğu kültürle ilişkilendirilmek zorundadır. Örneğin oyuncu eğitimine ilişkin

## TÜRKİYE’DE OYUNCU EĞİTİMİ VE SORUNLARI

kavramları başka kültürlerden olduğu gibi alarak kullanmamız oldukça zordur. Alınan kavramların bizim dilimizde yeniden üretilmesi gerekir. Ya da başka bir kültürde uzun zaman alan araştırmalar sayesinde oluşturulmuş olan alıştırmalar bütününe olduğu gibi alıp kullanmak çoğu zaman işe yaramaz. Oyuncu eğitimi konusunda buna benzer birçok meseleyi ele alıp tartışabiliriz. Ancak ben tekrar başa dönerek kendi sesimizi bulmamızı engelleyen nedenler üstünde durmak istiyorum.

1. Oyuncu eğitiminde önemli olan tiyatro adamlarının eserleri tam ve eksiksiz olarak dilimize kazandırılmış durumda değildir.

Bu konu önemsiz gibi görünmekle birlikte oyuncu eğitimini yürüten hocaların teorik beslenmelerini sağlaması açısından önemlidir. Oyuncu eğitimi sadece pratik olarak gerçekleştirilecek bir süreç değildir. Bu konuya kafa yoran tiyatro adamlarının yazdıklarından öğrenmek bir zorunluluk. Yani ölümlerden öğrenmek durumundayız. Stanislavski'nin bütün eserlerinin çevrilmediğini biliyoruz. Hatta onun en önemli çalışmalarını hala başka dillerden okuyabiliyoruz. Yosi Oida'nın hiçbir kitabı henüz çevrilmedi. Barba'nın oyuncu eğitiminde önemli olduğunu düşündüğüm 'Kağıttan Bir Kano' dilimize kazandırılmadı. Michael Çechov'un tiyatro eğitimini doğrudan konu alan **Oyuncunun Sanatı** ve **Oyunculuk Sanatının Gizemleri** adlı eserleri çevrilmedi. Bu tiyatro adamlarına başkalarını da ekleyerek daha uzun bir liste yapmak mümkündür. Yukarıda söz konusu edilen bu eserlerin çevrilmiş olması oyuncu eğitimini teorik olarak zenginleştirecek ve bu zenginleşme pratiğe dayalı çalışmaların derinleştirilmesi olanağını sağlayacaktır. Stanislavski'nin nasıl bir çalışma yöntemi önerdiğini kısaca aktararak yukarıda söylediklerimi temellendirmek isterim. Bu aktarmayı oyuncu eğitiminin ne kadar karmaşık bir süreç olduğunu vurgulamak için yapmak istiyorum.

- Genel olarak, detaya girmeden öykünün anlatılması.
- Derinlikli fiziksel devinimi bir araç olarak kullanarak öykünün ilk bakışta algılanan kısmının kabaca oynanması. Bu

aşamada önemli olan oyuncunun kabaca derinlikli fiziksel devinime ilişkin bir ön hazırlık yapmasıdır.

- Oyuna dair geçmişin ve geleceğin analiz edilmesi ve bu bağlamda oyuncunun nereden gelip nereye gittiğini bilmesi, antreler sırasında ne olduğunun kavranması.
- Derinlikli fiziksel devinimin ve öykünün en ince detayına kadar anlatılması, 'eğer ben oyunun dayattığı durumda olsaydım sorusunun' ayrıntıya girerek irdelenmesi.
- Oyunu ve çalışılacak rolü harekete geçiren, ateşleyen ana cümlelerin kabaca bulunması. Oyuncunun oyunu bütünüyle tanınması yazarın yönelişini keşfetmesi ve oyuna tamamen hakim olması önemli. Zira bundan sonra gelecek zorlu bölüm karşılıklı - rol temelinde - derinlikli devinimlerin mantıklı bir sistem içerisinde oluşturulmasıdır. Bu noktada yönetmenin yaklaşımıyla oyuncunun yaklaşımını birbirinden ayırmak gerekir.
- Buraya kadar yapılan çalışmalar sonucunda oluşan malzemedeki hareketle kabaca sürekliliği olan devinimler dizgesinin oluşturulması. Metnin genelinin yönelimi ve tek tek karakterlerin yöneliminin doğru saptanması ve bu süreçte sapmalara ve bireysel doğmalara izin verilmemesi hayati öneme sahip.
- Bu amaca ulaşmak için metnin büyük fiziksel devinimler biçiminde bölümlenmesi.
- Kabaca oluşturulan bu derinlikli fiziksel devinimlerin oynanması ve sürekli olarak 'ben ne yapıyorum' ve 'eğer' sorularının sorulması.
- Eğer oyun büyük bölümlere ayıramıyorsa daha küçük bölümlere ayırarak derinlikli fiziksel devinimler çalışılmalı ve ayrılan bölümlerde birbirini takip eden mantık zincirinin kırılmamasına dikkat edilmeli. Hem büyük hem de küçük bölümlere ayrılmış bir çalışma varsa aralarında oluşması gereken mantıksal çizgiye özenle dikkat edilmeli.

## TÜRKİYE'DE OYUNCU EĞİTİMİ VE SORUNLARI

- Mantıksal ve birbirini takip eden organik derinlikli fiziksel devinim çizgisinin oluşturulması gerekiyor. Bu çizgi yazılı olarak kaydedilmeli ve pratikte denenerek sabitlenmelidir. Sürekli oynanarak denen bu çizgide gereksiz olan devinimler çıkartılmalı. Sonuçta malzeme olarak kalan devinimler sahne gerçeğine uygun, inandırıcı olmalı. Bu oluşturulan malzemenin yüzde 95 atılması anlamına geliyor. Bu süreçte, yakıştırmalara, kişisel gerçeklere, abartıya yer yok.
- 'Gerçek' ve 'inandırıcılık' mantıksal çizgi içerisinde sabitlenmeli detaylıca temellendirilmelidir.
- Bütün bunların hepsi 'bu benim' deme durumunu yaratır.
- Oyuncunun 'bu benim durumu' organik, doğal bilinçaltının algılanmasını sağlar. Bu noktada unutulmaması gereken şey Stanislavski'nin bu süreci pratikte denediğidir. Dolayısıyla bu çalışma yöntemi esas olarak deneysel bir çalışmadır ve pratiğe sıkı sıkıya bağlıdır.
- Buraya kadar olan bölümde oyuncu oynarken kendi sözcüklerini kullanır. Daha sonra metnin okunması söz konusudur. Oyuncular onları etkileyen, ihtiyaç duydukları sözcükleri yazarın metninden seçerek kullanabilirler. Çalışma sırasında kendiliğinden ortaya çıkan sözcükleri not ederler. Daha sonra metin defalarca okunur. Böylece yavaş yavaş rol metni oluşturulur. Stanislavski oyuncunun metninle kuracağı ilişkinin 'önyargılardan' uzak saf bir karşılaşma olması gerektiği üstünde sıklıkla durur.
- Metin öğrenilmeye başlanır, sabitlenir ancak yüksek sesle okunmaz. Zira metnin mekanik olarak dile yerleşmesinin önüne geçilmelidir. Bu daha önceki çalışmalar sırasında oluşmuş olan kendiliğindenliği asla kırmamalı sözel olanla devinimsel olan arasında organik olmayan bir durum yaratmamalıdır. Gerçeği sunan ve mantıksal olarak birbirini

takip eden devinim çizgisi sabitlenmelidir. Bütün bunların çalışılması, kavranması sırasında yeni durumlar, koşular ortaya çıkacak ve bu durumların derinleştirilerek çalışılması gerekecektir: Sonuç, sürekliliği olan devinim dizgesinin oluşmasıdır.

- Yukarıda aktarılan çerçeve içerisinde oyun çalışılmaya devam edilir. Sözcükler akıldan geçirilirken metin cıbrıcaya dönüştürülür. Bu çalışmada sözcüklerin akıldan geçirilmesi ve cıbrıcaya dönüştürülmesi eşzamanlı olmalıdır. Cıbrıcanın kullanılmasının iki nedeni var; birincisi tonlamanın canlı tutulmasını sağlamak, ikincisi ses genişliğini artırmak.
- Doğru içsel algılama birbirini takip eden fiziksel devinimleri ve diğer çizgileri ortaya çıkarır. Bu çizgiler giderek daha da güçlendirilmeli ve metnin sözcükleri bu çizgilerin altında yer almalıdır, zira sözcüklerin mekanikleşmesi ve kendi başlarına buyruk hale gelmeleri önlenmelidir. Oyun cıbrıca oynanmaya devam edilmeli ve eşzamanlı olarak altmetnin içselleştirilmeli, içselleştirilen sabitlenmelidir. Stanislavski'nin sözcükleriyle 1- düşünceler zincirinin , 2- resimsel tasarımların aktarılması, 3- her iki çizginin oyun içindeki partnerler arası ilişki bağlamında anlatılması; böylece partnerler arası ilişkinin ve içsel devinimlerin oluşturulması. Bu rol altmetnin temel çizgisidir ve çalışma boyunca özen gösterilerek geliştirilmesi, sürekli korunması gerekir. Buraya kadar olan bölüm itibarıyla rol çalışmasının temel hazırlık aşaması tamamlanmış oluyor; tek tek derinlikli fiziksel devinimler oluşturulmuş, sürekliliği olan devinimler bulunmuş, sözel devinimler oluşturulmuştur. Bütün bunlar sahnelemenin görünen formunun çerçevesini çizecek sağlam temeli oluşturur.
- Masa başında yapılan çalışmayla çizgi tamamen berraklaştırılmıştır. Yazarın metnine bağımlı bir okuma gerçekleştirilir ve oyuncular çalışmanın her aşamasında gerçekleştirdikleri deneyimlerini diğer oyunculara aktarırlar; devinimler, detaylar, genel partitür hiç bir ayrıntıyı atlamadan aktarılır.

## TÜRKİYE'DE OYUNCU EĞİTİMİ VE SORUNLARI

- Aynı süreç - henüz masa başında - eller ve beden serbest olmak kaydıyla, oyuna ilişkin küçük organizasyonlarla tekrar edilir.
- Aynı süreç sahne üstünde ancak tesadüfi organizasyonla yenilenir. Burada amaç sahnede olanı kullanmaktır.
- Dekor detaylıca değil gerçeğini imleyecek biçimde kurulur. Bu noktada her oyuncuya hangi sahnede nerede olduğu sorulur. Herkes kendince bir dekor tasımı yapabilir. Bütün oyuncuların kendi dekor eskizlerinin ortaya konmasından sonra temel dekor eskizi oluşmuş olur.
- Oluşan temel dekor eskizinden yola çıkarak sahne tasarımının tamamlanması. Oyunculara oluşturulan tasarımı nasıl algıladıkları, hangi sahneyi nerede oynamak istedikleri sorulur. Oyuncular giriş çıkışları, fiziksel devinimleri deneyebilirler
- Oluşturulan tasarım yeniden kontrol edilir ve değiştirilmek istenen yanları varsa gerekli değişiklikler yapılır. Artık sahneleme süreci bir form üstüne oturmuştur. Bu noktada oyunun bütün olarak neyi anlatmayı hedeflediği ve sürekliliği sağlayan hareket dizgeleri yeniden gözden geçirilerek mükemmelleştirilir.
- Masa başında oyunun politik yaklaşımı, sahne tasarımı ve diğer öğeleri üstüne konuşulur.
- Hedeflenen oyun ortaya çıkmıştır. Ancak hedeflenene ulaşamama durumu söz konusuysa yeni arayışlar denenmelidir.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Bkz. Dieter Hoffmeier, "Das literarische Spätwerk Stanislavski", **K.S. Stanislavski, Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle** (Berlin: 1981), s. 223-232.

Görüldüğü gibi Stanislavski esas olarak bir oyunun, bu bağlam-

da da bir rolün nasıl çalışılması gerektiği konusunda karmaşık bir dizge sunuyor. Bu karmaşık yapının olduğu gibi dikkate alınarak çalışılması ancak bir deney gurubuyla gerçekleştirilebilir. Bu kuşkusuz pratik olarak denenmesi ve sonuçları üstüne düşünülmesi gereken bir süreci işaret eder. Yani bu bir çeşit yüzleşmek demektir. Bu türden yüzleşmelerin bizim oyuncu eğitim geleneğimizde pek yaşanmadığını söylemek yanlış bir değerlendirmeye olmayacaktır. Ancak başka ulusların bu türden uzun erimli atölye çalışmalarını sabırla yürüttüklerini söyleyebiliriz. Bizim de bu türden çalışmalara ihtiyaç duyduğumuz aşikardır. Örneğin Berlin'deki 'Ernst Busch Oyunculuk Okulu' bu süreci uzun bir zaman diliminde sabırla sürdürmüş ve bu süreçten önemli kazanımlar elde etmiş bir okuldur. Hatta bu sürece teori alanından gelen Gerhart Ebert de tanıklık ederek oyuncu eğitimi teorisinde önemli olan yazılar kaleme almıştır.

Dolayısıyla tekrar başa dönersek yani Stanislavski'nin cümlesine "Kendi metodunuzu oluşturun ve benim metoduma köle gibi bağlı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun." Şöyle diyebiliriz: Oyuncu eğitimi veren okulların mutlaka kendi eğitimlerini dikkate alarak uzun erimli çalışmalar başlatarak pratikte bütün alıştırmaları ve teknikleri yeniden gözden geçirmesi önemli bir adım olacaktır. Örneğin Gerhart Ebert yapılan çalışmalarda Stanislavski'nin ilk dönemlerinde önerdiği eşya toplama, seyahat çantası hazırlama gibi alıştırmaları alıştırmalar bloğundan çıkarıyorlar. Ve onun yerine daha çok doğaçlamaya dayanan ve oyuncunun oynama eğilimini dikkate alan ikili alıştırmalara yöneliyorlar. Zira bu çalışmalar sırasında Stanislavski'nin etüt olarak önerdiği birçok şeyin aslında birer doğaçlama önerisi olduğunu kavriyorlar.

2. Bir başka önemli nokta ise şöyle ifade edilebilir: Oyuncu eğitimi sadece pratik süreçlerden oluşmaz, oyuncu adayının teorik olarak da beslenmesi gerekir. Yurtdışında bir çok okulda bu teorik olan kısım ağırlıklı olarak dikkate alınmaktadır. Bizim ülkemizde ise bu konuda birkaç okul haricinde ciddi bir yaklaşımın olmadığını söyleyebiliriz. Yıldan yıla öğrencinin hazır bulunuşluk düzeyinin sürekli gerilediği düşünülürse teorik olanın anlatılma-



## TÜRKİYE'DE OYUNCU EĞİTİMİ VE SORUNLARI

sından öte sorunlarla karşılaştığımız aşikârdır.

3. Bir başka saptama ise şöyle ifade edilebilir: Oyuncu eğitimi pedagojik bir yan içerir. Ve bu bizim oyuncu eğitimi anlayışımızda önemli bir eksiklik. Oyuncu adayına pedagojik yaklaşmayı unuttuğumuz an eğitimin kendisini teğet geçtiğimiz andır.

Gerhart Ebert bu konuya şöyle yaklaşıyor: Oyuncu adayının seminerlerde giderek artan bir istekle çalışması, oynama isteğinin sürekliliği, yapılan çalışmaların etkili ve ufuk açıcı olduğunu gösterir. Eğer oyuncu adayı oynama isteği konusunda bir sorun yaşamaya başlarsa, sahneye çıkmakta zorlanırsa, düş gücü kilitlenirse bu çalışmayı yönetenin tam anlamıyla eğitimi teğet geçtiğini gösterir. Tam bu noktada pedagogun kendini eleştirel olarak değerlendirmesi gerekir. <sup>3</sup>

3 Bkz. Gerhart Ebert, **Improvisation und Schauspielkunst über die Kreativität des Schauspielers** (Berlin: Henschel Verlag, 1993), s. 128.

4. Oyuncu adayları tek tek değerlendirilmeli ve her adayın eğitimin çeşitli aşamalarında sorunlar yaşayacağı dikkate alınmalı, bu bağlamda pedagojik yardım her an adayın yanında olmalıdır.

5. Negatif grup dinamiğinin oluşmaması için dikkatli davranmalıdır: İki insanın bir araya geldiği her yerde pozitif ya da negatif bir dinamiğin kendiliğinden oluşmaya başladığı bilimsel bir veridir.

6. Tiyatro eğitimi ve tiyatro yapma pratiği disiplin gerektirir, otoritenden söz edildiği yerde otorite zaten söz konusu değildir.

7. Çalışılan grupla güvene dayalı bir bağın oluşturulması altın anahtar değerindedir: Güven yoksa eğitimde yoktur.

8. Oyuncu pedagogu, grubu içsel olarak dinlemesini öğrenmeli ve çalışma yöntemini buna göre sürekli yeniden değerlendirmelidir.

9. Bir başka nokta ise oyunculuk okullarında eğitimi yürüten kadroların eğitimin içeriği konusunda sürekli bir etkileşim ve tartışma içinde olmaları gerektiğidir. Bu konuda da yine başarılı olamadığımızı rahatlıkla söyleyebiliriz. Ve bu eğitimi olumsuz etkileyen önemli unsurlardan biridir. Doğru olan eğitim sorunlarını düzenli aralıklarla tartışmaya açmak ve bu konuda eğitimde kullanılan araçları sürekli yenileme yoluna gitmektir. Bu noktada oyuncu yetiştiren kurumda çalışan bütün pedagogların zaman zaman uygulanan eğitim dizgesi üstüne tartışmaları yararlı bir yaklaşım olacaktır. Pratikte yürüyen çalışmaların sonuçlarının tartışılması okulun da bir kurum olarak kendini sorgulamasını gerektirir. Bu oyuncu eğitiminde kurumsallaşma gibi önemli olduğunu düşündüğüm sonuçlar doğurur. Yapılan pratik çalışmalarda geliştirilen alıştırmaların ve tekniklerin zaman içinde olgunlaşması eğitimin kalitesini ortaya koyacaktır. Unutulmaması gereken olgular var: Oyuncu eğitimine ilişkin söylenen ve yapılan bir çok alıştırma, oyun, doğaçlama tekniği uzun bir zaman diliminde pratiğin kendisi ve sonuçları dikkate alınarak oluşturulmuştur. Ve bu konuda söz söylemiş, yaparak oyuncu eğitimine kendince tuğla koymuş birçok oyuncu pedagogu – Stanislawski, Brecht, Grotowski, Mayerhold – artık yaşamamaktadırlar. Dolayısıyla oyuncu pedagogu ölümlerden öğrenmeyi öğrenmek ve kendince bir yol bulmak zorundadır.

10. Bir başka sorun da yine oyunculuk okullarında ders veren hocaların sürekliliğinde yaşanmaktadır. Belli zamanlarda okulda ders vermesi için davet edilen hocaların esas işlerinin dışında yürüttükleri bu öğretme faaliyeti ister istemez süreklilik kazanmamaktadır. Bu ise eğitimde iki önemli unsurun gerçekleşmesini engellemektedir:

a. Eğitimde bir gelenek yaratmak olanaksız hale gelmektedir.

b. Hoca değişimleri nedeniyle eğitimin içeriği sürekli olarak değişmektedir. Çözüm ise her alan için mutlaka sürekli kadroda yer alacak oyunculuk hocalarının varlığıdır.

## TÜRKİYE'DE OYUNCU EĞİTİMİ VE SORUNLARI

Farklı alanları içinde barındıran oyuncu eğitimi ister istemez bu alanların etkili koordinasyonunu da gerektirir. Bu bir sistem kurmak ve bu sistemi sürekli diri tutmak anlamına gelir. Bu konuda da yine önemli eksikliklerimizin olduğunu dillendirmek zorundayız.

Oyunculuk derslerine girecek olan oyuncu pedagoğu yapacak kişilerin yetiştirilmesi yine başlı başına bir sorundur. Bu konuda da yine deney grupları oluşturarak bir çözüm aramak mümkündür. Oyunculuk dersi verecek adayın adım adım bu gruplarda kendini denemesi sağlanabilir. Oyunculuk dersi verecek adayın yüksek lisans ve doktora yapması önemlidir ancak unutulmaması gereken bir şey var: Oyunculuk eğitimi pratik süreçleri kapsar ve pratikte ne yapacağını bilmeyen birinin teorik birikimi çok işe yaramaz. Yani oyuncu pedagoğu olacak bir adayın doğrudan pratikle bağlantılı çalışması olmazsa olmaz bir koşul olarak alınmalıdır.

Oyunculuk okulları arasında bir eş güdüm sağlayacak ve bunu iş gösterimleri, atölyeler bazında yapacak bir kurumsal yapılanmaya şiddetle ihtiyaç olduğu kanısındayım. Yine bu konuda da önemli kapsamlı bir çalışmanın yapılmadığını söylemek yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Bu bağlamda önemli bir nokta ise uluslararası işbirliğine gidilememesidir. Geçmişte mutlaka bu türden etkileşimler olmuştur ancak bu etkileşimlerin sürekliliği oyuncu eğitiminde önemli sıçramalara neden olacaktır.

Bu bildiriye Goethe'den bir alıntı yaparak bitirmek istiyorum: 'İlk düğmeyi yanlış iliklerseniz diğerini doğru ilikleme şansınız kalmaz.'

## KAYNAKÇA

Gerhart Ebert. **İmprovisation und Schauspielkunst über die Kreativität des Schauspielers**. Berlin: Henschel Verlag, 1993.

Dieter Hoffmeier. "Das literarische Spätwerk Stanislavski", **K.S. Stanislavski, Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle**. Berlin, 1981.

Thomas Richard. **Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen**. Berlin: Alexander Verlag, 1996.

