

# Bir Oyunculuk Yöntemi Olarak Aktif Analiz

## Active Analysis as an Acting Method

Nazım Uğur ÖZÜAYDIN<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2023-1257445

### ÖZ

Konstantin Stanislavski, yaşamının son yıllarında, "Aktif Analiz" adında, daha önce ortaya koymuş olduğu yöntemlerden farklı, yepyeni bir çalışma yöntemi geliştirmiştir. Aktif analiz, Stanislavski'nin kitaplarında yer almayan bir oyunculuk yöntemidir. Zira Stanislavski, aktif analiz yöntemi ile ilgili bulgularını ve düşüncelerini yazma fırsatı bulamadan hayatını kaybetmiştir. Stanislavski'nin aktif analiz yöntemini geliştirme sürecine en yakından şahit olmuş kişi olan, öğrencisi ve asistanı Maria Knebel, 1950'li yıllarda, aktif analiz üzerine yazdığı makale ve kitaplarla, aktif analiz yönteminin Rusya'da tanınmasını sağlamıştır. Fakat, Knebel'in, aktif analiz üzerine yazdıkları, 2016 yılına dek İngilizce'ye çevrilmemiş; bu nedenle de, aktif analiz, 2016 yılına dek, Rusya dışında pek fazla bilinmeyen bir yöntem olarak kalmıştır. Bu çalışmada, aktif analiz yönteminin derinlemesine incelenmesi amaçlanmıştır; yapılan detaylı literatür çalışması ve çeşitli üniversitelerin oyunculuk bölümü öğrencileriyle yapılan pratik çalışmalar sonucunda elde edilen bulgular ışığında, aktif analizin bir oyunculuk yöntemi olarak işlevselliği değerlendirilmiştir; aktif analiz yönteminin, oyuncunun yaratıcı potansiyelini açığa çıkararak, oyuncunun tüm yetilerini bütüncül bir şekilde kullanmasını ve oynayacağı karakteri tamamen organik bir biçimde yaratmasını sağlayan bir oyunculuk yöntemi olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Aktif Analiz, Oyunculuk, Doğaçlama

### ABSTRACT

Konstantin Stanislavski developed a brand-new working method in the last years of his life called active analysis that was different from the methods he had previously introduced. Active analysis is an acting method that does not appear in Stanislavski's books, because he had passed away before finding the opportunity to write his findings and thoughts on the active analysis method. His student and assistant, Maria Knebel, was the one who had witnessed Stanislavski's development of the active analysis method most closely, and she spread knowledge of this method in Russia with the articles and books she wrote on it in the 1950s. However, Knebel's writings on active analysis would not be translated into English until 2016, thus leaving this method unknown outside of Russia until this time. This study aims to examine the active analysis technique in depth and evaluate its functionality as an acting method in light of the findings obtained from the detailed literature study as well as from practical studies with students from the acting departments of various universities. The study concludes the active analysis technique to reveal the creative potential of an actor, to allow actors to use all their abilities holistically and to create characters they can play completely organically.

**Keywords:** Active analysis, acting, improvisation

<sup>1</sup>Doçent, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.U.Ö. 0000-0002-1234-8915

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**  
Nazım Uğur ÖZÜAYDIN,  
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,  
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat  
Dalı, İstanbul, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** ozuaydin@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 27.02.2023  
**Kabul/Accepted:** 11.05.2023  
**Online Yayın/Published Online:** 13.06.2023

**Atıf/Citation:** Özüaydin, N.U. (2023). Bir Oyunculuk Yöntemi Olarak Aktif Analiz *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 25-50.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1257445>

## EXTENDED ABSTRACT

Konstantin Stanislavski developed a brand-new working method in the last years of his life called active analysis that differed from the methods he'd previously introduced. Active analysis as an acting method does not appear in Stanislavski's books because he had died before finding the opportunity to write his findings and thoughts on this method. His student and assistant, Maria Knebel, was the one who'd witnessed Stanislavski's development of the active analysis technique most closely and spread knowledge about it in Russia with the articles and books she wrote on it in the 1950s. However, Knebel's writings on active analysis would not be translated into English until 2016, thus leaving active analysis as a method unknown outside of Russia that time.

After working at the Moscow Art Theater using the table rehearsal method for nearly 20 years, Stanislavski realized that the emotional analysis performed in this method did not help an actor at all once they appeared on stage. This was why he abandoned emotional analysis in favor of allowing actors to go directly on stage and actively analyze their roles.

Table reads are used to examine things such as characters' personalities, intrinsic motivations, objectives, super-objectives, actions, conditions, emotions, subtexts, and relationships, during which actors try to delve deeper into the characters' inner worlds, with stage rehearsals only occurring once all the table read processes had completed. However, this leads to a distinction between an actor's mental and physical work, creating an unnatural gap between an actor's mental and physical depictions.

Before beginning stage rehearsals, Stanislavski realized stuffing actors' minds with so much information at a table read before beginning stage rehearsals was not fruitful and thus abandoned the table read method. Stanislavski came to the conclusion that, instead of sitting calmly at the table with a pen in their hands, actors should perform stage rehearsals from the start and experience the psychophysical structure of their roles. He thus developed the active analysis method in order to eliminate the gap between actors' mental and physical depictions and ensure their psychophysical integrity.

Unlike the table read method, the purpose of the active analysis technique is to allow actors to experience the text of the play by analyzing it actively on stage. The active analysis technique removes the wall between analysis and embodiment (i.e., the gap

between the mental and the physical). In the active analysis technique, actors accumulate all the necessary elements for embodying the character they will play, and the transition from mental to physical occurs painlessly, smoothly, and without violating an actor's creativity. Active analysis is an organic process and the shortest path to physical embodiment.

The active analysis technique uses no table reads. Table reads are done only for the phase of mental reconnaissance in order to understand the plot of the play and determine the sequence of events and character actions. Once the actors have grasped the basic structure of the play at the table read, they move on to the etude stage, during which they perform a more in-depth analysis of the play on stage and in action, rather than at a table. On stage, actors examine the physical and psychological life of their roles simultaneously and actively, experiencing the real and concrete unity and indivisibility of the psychophysical process.

The active analysis method involves the following two phases: 1) the mental reconnaissance phase and 2) the etude phase. The mental reconnaissance phase reveals the skeleton of the part being studied. Meanwhile, the etude phase gives this skeleton its flesh, blood, nerves, and internal organs by physically and spatially testing what was revealed during the mental reconnaissance phase. These two phases establish a constant relationship between the mental work and the psychophysical interplay at each rehearsal. In the mental reconnaissance phase, actors determine the inner actions of the character they will play, while in the etude phase, they discover how to transform the inner motivations they've identified into external actions through improvisation. This study has aimed to examine the active analysis technique in depth and evaluated the functionality of active analysis as an acting method in light of the findings obtained from the detailed literature study, as well as from practical studies with students of the acting departments of various universities. In conclusion, the active analysis technique is seen to be a method that reveals actors' creative potential and allows them to use all their abilities holistically and create the character they will play in a completely organic way.

## Giriş

Konstantin Stanislavski, yaşamının son yıllarında (1934 yılından öldüğü 1938 yılına kadar), daha önce ortaya koymuş olduğu yöntemlerden farklı, yepyeni bir çalışma yöntemi geliştirmiştir (Carnicke, 2010a, s. 17). Bu yöntemin adı, “Aktif Analiz”dir. Aktif analiz, yaşamının son birkaç yılında geliştirmiş olduğu bir yöntem olduğundan, Stanislavski’nin kitaplarında yer almaz (White, 2014, s. 41).

Stanislavski, aktif analiz yöntemini, ilk olarak Tartuffe adlı oyunun provaları sırasında kullanmış, fakat aktif analiz yöntemi ile ilgili bulgularını ve düşüncelerini yazma fırsatı bulamadan, provaların bitiminden önce hayatını kaybetmiştir. Provalara oyuncu ya da gözlemci olarak katılan Stanislavski’nin öğrencileri Maria Knebel, Mikhail Kedrov ve Vassili Toporkov, aktif analiz yönteminin Tartuffe provalarındaki uygulanma biçimini kayıt altına almıştır (French ve Bennett, 2016, s. 861).

Stanislavski, yaşamının son yıllarında geliştirmiş olduğu bu yönteme bir isim de vermemiştir; yönteme daha sonra “Aktif Analiz” adını veren, yaşamının son yıllarında Stanislavski ile birlikte çalışmış (Whyman, 2013, s. 198) ve Stanislavski’nin aktif analiz yöntemini geliştirme sürecine en yakından şahit olmuş kişi olan (Carnicke, 2010b, s. 103), Stanislavski’nin öğrencisi ve asistanı Maria Knebel’dir (Carnicke, 2014, s. 737).

1942 yılında, Nemirovich-Danchenko, Maria Knebel’i yönetmenlik yapması için Moskova Sanat Tiyatrosu’na davet etmiş; böylece Knebel, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki provalarda aktif analiz yöntemini uygulamaya başlamıştır. 1954 yılında, aktif analiz üzerine hazırladığı doktora teziyle birlikte, Knebel, aktif analiz yönteminin en önemli sözcüsü haline gelmiştir (Carnicke, 2010b, s. 103).

Knebel’in aktif analiz üzerine yazdığı doktora tezi, bu devrim niteliğindeki çalışma yöntemi hakkında ufuk açıcı bir metin haline gelmiştir (Merlin, 2018, s. 110). Aktif analiz yöntemi, Maria Knebel’in 1960’larda yazdığı makaleler sayesinde, Rusya’da daha çok biliniyor hale gelmiştir (Carnicke, 2014, s. 731).

Knebel’in, 1959 yılında yayınlanan “Oyunların ve Rollerin Aktif Analizi” (O desjst venom analize p’esy i rolli) adlı kitabının İngilizce’ye çevrilmesi ise, 2016 yılını bulmuştur. Bu nedenle de, aktif analiz, 2016 yılına dek, Rusya dışında pek fazla bilinmeyen bir yöntem olarak kalmıştır (Merlin, 2018, s. 111). Aktif analizin, halen, Batı ülkelerinde az bilinen bir yöntem olduğu söylenebilir (Kamotskaia ve Stevenson, 2014, s. 790).

## Masa Başı Provalarından Aktif Analize

Stanislavski'nin aktif analiz yöntemini geliştirmesinden önce, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, bir oyun, öncelikle masa başı provalarında analiz edilir; karakterlerin kişilikleri, içsel motivasyonları, alt-metinler, ilişkiler vs. incelenir; oyuncular karakterlerin iç dünyalarının derinliklerine bu masa başı provalarında inmeye çalışır; ancak bütün bu masa başı süreci bittikten sonra sahne üzerinde provaya geçilirdi (Knebel, 2021a, s. 82).

Masa başı prova yönteminde, oyuncular, uzun süreler boyunca, oyunun her yönünü derinlemesine inceler; ardından, oyunun dünyasında keşfettiklerini hayal etmeye başlar; kendilerini oynayacakları karakterlerin evlerinde dolaşırken, akrabalarıyla tanışırken, akşam yemeği yerken vb. hayal ederlerdi (Carnicke, 2009, s. 480). Oyunculardan istenen, kendilerini hayal gücü yoluyla harekete geçirmeleri; hayal ettikleri eylemleri sahne gerçekliğine aktarmalarıydı (Carnicke, 2009, s. 481).

Masa başı prova yönteminde uzun süre boyunca, yönetmen ve oyuncular, ellerinde kâlemlerle, amaçlar, üstün-amaçlar, eylemler, koşullar, duygular, alt-metin gibi unsurları detaylı bir biçimde analiz ediyordu. Fakat bu, oyuncuların zihinsel çalışmaları ile fiziksel çalışmaları arasında bir ayrım meydana gelmesine; oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasında, doğaya aykırı, yapay bir boşluk oluşmasına neden oluyordu (Gillett, 2014, s. 167).

Masa başı provalarında yapılan, esasen, karakterlerin yaşamlarının psikolojik yanlarının analiziydi. Bu da, oyuncuların, masa başı provalarında, oynadıkları karakterlere “dışardan” bakmak durumunda kalmasına neden oluyordu ve sahne üzerindeki provalara geçildiğinde, oynadıkları karakterlerin fiziksel yanını ortaya çıkarmalarını güçleştiriyordu (Knebel, 2021a, s. 94). Zira, karakterin sadece psikolojik yaşamına odaklanmak ve psikolojik yaşamı fiziksel yaşamdan ayrı olarak ele almak, karakteri bedenselleştirme - somutlaştırma sürecinde oyuncuya engel olur. Oysa, karakterin içsel - zihinsel yaşamı, istekleri, duygu ve düşünceleri, bunları ifade eden söz ve fiziksel eylemlerden ayrı olarak ele alınmamalıdır (Knebel, 2021a, s. 122). Masa başı çalışmalarında ise, oyuncu, karakterin psikolojisini yalnızca zihinsel olarak kavrar, karakterin yalnızca “içsel bagajını” biriktirir; daha sonra sahnenin somut koşulları içinde oynayacağı karakterin fiziksel yaşamını aramaya ve bu fiziksel yaşamı, karakterin düşünce ve duygu dünyasıyla uyumlu hale getirmeye çalışır. Fakat bu sırada, oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasında bir boşluk oluşur (Thomas, 2016, s. 92).

Stanislavski, yıllar içinde, masa başı provalarının, oyuncuların rollerine aktif bir arayışla yaklaşmalarına engel olduğunu ve oyuncuları pasifliğe sürüklediğini fark etmiştir (Knebel, 2021a, s. 82). Stanislavski'nin, prova pratiğinde yaptığı bu değişikliğin en önemli gerekçelerinden biri, oyuncuları pasiflikten kurtarmak ve aktif bir duruma geçirmektir. Diğer önemli gerekçe ise, Stanislavski'nin, eski prova yönteminin, oyuncunun fiziksel ve zihinsel yanları arasında, doğaya aykırı bir biçimde, yapay bir boşluk oluşturduğunu fark etmiş olmasıdır (Knebel, 2021a, s. 89).

Stanislavski, sahne üstünde prova yapmaya başlamadan önce, oyuncuların zihnini masa başı provalarında birçok bilgiyle tıka basa doldurmanın hiç verimli olmadığını fark etmiş ve bu nedenle masa başı prova yönteminden vazgeçmiştir (Merlin, 2018, s. 107).

“... yönetmen bütün ilgilileri masanın etrafına toplar ve oyunu ve tek tek rolleri ayrıntılı bir biçimde incelemek için aylarını harcar. ... Görüş alışverişinde bulunurlar, tartışır, çeşitli konuşmalar için uzmanlar davet eder, belgeler okur ve destek alırlar. ... Bunun ardından, sahneye çıkıp rollerini yaşamaya başlayınca her bir oyuncunun ne yapacağını, her birinin ne hissetmesi gerektiğini en ince ayrıntısına göre kararlaştırırlar. Sonunda oyuncunun kalbi ve zihni, bir sürü ayrıntıyla dolar; tıpkı içi doldurulan bir tavuk gibi. Kalbine ve zihnine zorla doldurulan her şeyi özümseyemeyen oyuncu, rolle özdeşleşebildiği nadir anlarla da temasını yitirir. Oyunculara şu söylenir: ‘Sahneye çık, rolünü oyna ve geçtiğimiz aylarda grup çalışmasında öğrendiğin her şeyi uygula.’ Zihni tıka basa dolu, kalbi ise boş olan oyuncu, sahneye çıkar ve hiçbir şey yapamaz. ... gereksiz bilgi, fikir ve duygular, zihni ve kalbi kaplar, oyuncuyu ürkütür ve kendi özgün yaratıcılığını teslim alır. Dışsal ve yabancı olanı özümsemek, kişinin kendi zekası ve kalbiyle yaratmasından daha zordur. Ama en kötüsü de, dışardan gelen bütün bu yorumların hazırlanmamış, işlenmemiş, kıraç topraklara düşmesidir” (Stanislavski, 2013, s. 67).

Oyuncuların, masa başında, ellerinde kalemle, sakin bir biçimde oturmak yerine; provaların en başından itibaren sahneye çıkarak, rollerinin psiko-fiziksel yapısını deneyimlemeleri gerektiği sonucuna varan Stanislavski (Knebel, 2021a, s. 94), oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasındaki boşluğu ortadan kaldırmak ve oyuncunun psiko-fiziksel bütünlüğünü sağlamak için, aktif analiz yöntemini geliştirmiştir (Thomas, 2016, s. 92).

Stanislavski, Aralık 1936'da (ölümünden yaklaşık bir buçuk yıl önce) ailesine yazmış olduğu mektupta şunları ifade etmiştir: “Şimdi yeni bir yöntem, role yeni bir yaklaşım üzerinde çalışıyorum. Bu yöntem, bugün oyunu okumayı, yarın sahnede prova etmeyi

ıçeriyor. Neyi prova edebiliriz? Birçok şeyi. Bir karakter gelir, herkesi selamlar, oturur, az önce olan olayları anlatır, bir dizi düşünceyi ifade eder. Bunu herkes kendi yaşam tecrübesine dayanarak oynayabilir. O halde oynasınlar. ... Bu tam olarak, doğru bir şekilde yapıldığında, eğer bize doğru geliyorsa ve sahnede olup bitenlere olan inancımıza ilham veriyorsa, o zaman insan bedeninin yaşam çizgisinin yaratılmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu az şey değildir; rolün yarısıdır” (Carnicke, 2009, s. 478).

Aktif analiz yönteminin temel fikri, provaların en başından itibaren, oyun metni, karakterin düşünce, amaç ve eylemleri arasında ayrılmaz bir ilişki kurmaktır. Masa başı provalarında, oyun metni üzerinde yapılan uzun konuşmalar, oyuncuların düşünce süreçlerinin, fiziksel ve duygusal kaynaklarından ayrılmasına neden olmaktadır. Masa başında, oyuncular, karakterler hakkında uzun uzadıya konuşurdu; fakat bu konuşmalar, oyunculara, rollerinin fiziksel tezahürü hakkında hiçbir fikir vermezdi. Aktif analiz yöntemiyle ise, araştırmanın olası tüm yönleri – zihinsel, fiziksel, duygusal ve deneyimsel – bütünsel olarak bir araya getirilmiş oldu. Düşünce, duygu ve eylem, eşzamanlı olarak süreç dahil edildi. Tüm kaynaklarını bu şekilde kullanarak, oyuncular, provaların en başından itibaren, hem içsel eylemin hem de dışsal eylemin içine girmeye başladı (Merlin, 2007, s. 197).

Masa başı prova yönteminde herhangi fiziksel bir eylem yapmak zorunluluğu olmadığından, oyuncu, oynayacağı karakterin fiziksel yanıyla pek fazla ilgilenmez. Aktif analiz yönteminde ise, oyuncu, karakteri üzerinde çalışmaya başlar başlamaz, psikolojik – içsel olanla, fiziksel – dışsal olanı birbirinden ayırmaksızın, karakteri hakkında her şeyi bilmek ve uygulamak zorundadır. Masa başı prova yönteminde, oyun ve karakterler dıştan bir bakış açısıyla, zihinsel bir biçimde analiz edilirken; aktif analiz yönteminde, oyun, sanki oyuncu, oyunun dünyasının, oynayacağı karakterin yaşamının içine yerleştirilmişçesine, eylem halinde analiz edilir. Böylece oyuncu, üzerinde çalışılan bölümü sadece zihniyle değil, tüm benliğiyle kavrar (Knebel, 2021a, s. 147).

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda, yaklaşık yirmi yıl boyunca masa başı prova yöntemiyle çalıştıktan sonra, bu yöntemde yapılan “duygu analizi”nin, oyuncunun sahneye çıktığında oynamasına hiçbir şekilde yardımcı olmadığını fark etmiş; bu nedenle “duygu analizi”nden vazgeçmiş (Carnicke, 2009, s. 481); oyuncuların doğrudan sahneye çıkarak, rollerini “aktif” bir biçimde analiz etmelerini sağlamıştır (O’Brien, 2018, s. 363). Stanislavski’nin bu yeni görüşüne göre, “Bir oyunu analiz etmenin en iyi yolu ve-

riili koşullarda eyleme geçmektir” (Carnicke, 2009, s. 481). Aktif analiz yönteminde vurgu, oynamak – yapmak – deneyimlemek üzerindedir (Merlin, 2005, s. 225). Aktif analiz yönteminin amacı, masa başı prova yönteminin aksine, oyuncunun, oyun metnini sahne üzerinde “aktif” bir biçimde analiz ederek “deneyimlemesini” sağlamaktır (Whyman, 2013, s. 197).

Stanislavski şöyle der: “Artık kafamız kitaplara gömülü olarak masanın etrafında oturmayacağız, oyun metnini elimizde kalemle parçalara ayırmayacağız. Eylemlerimize yardımcı olacak her şeyi, pratikte, yaşamın kendisinde, hareket halinde arayacağız. Malzemeyle inceleyeceğiz, ama soğuk, teorik veya zihinsel bir biçimde değil. Ona pratikten, yaşamdan, kendi insani deneyimimizden yaklaşıyoruz” (Knebel, 2021b, s. 296).

Aktif analiz yönteminde, analiz, masa başında zihinsel olarak değil, sahne üstünde, “aktif” bir biçimde yapılır. Aktif analiz yönteminde, oyuncular, sahnenin verili koşulları içindeki dinamik potansiyelini doğaçlamalar yoluyla, eylem halinde keşfeder; sahneyi aktif bir biçimde analiz eder. Böylece, oyuncular, sahneyi, eylemlerin diline çevirmiş olur (Carnicke, 2009, s. 485). Oyuncular, üzerinde çalıştıkları bölümü kendi cümlelerini kullanarak doğaçlar ve oyunun dramatik ve fiziksel eylemlerini sahne üstünde keşfederken, aynı zamanda oyun yazarının yazmış olduğu repliklere tümevarımsal bir biçimde ulaşır (White, 2014, s. 41).

Oyunu eylem halinde analiz etmek, masa başında analiz etmekten kıyaslanamayacak ölçüde daha etkilidir. Aktif analiz yöntemi, zihin ve beden birliğine dayanır (Knebel, 2021b, s. 523). Aktif analiz yöntemi, analiz ve somutlaştırma arasındaki duvarı, ya da bir başka deyişle, zihinsel olan ile fiziksel olan arasındaki boşluğu ortadan kaldırır. Aktif analiz yönteminde, oyuncu, oynayacağı karakterin somutlaşması için gerekli tüm unsurları biriktirir ve zihinselden fiziksele geçiş acısız, sorunsuz ve oyuncunun yaratıcı doğasını ihlal etmeden gerçekleşir. Aktif analiz, organik bir süreçtir ve fiziksel somutlaşmaya giden en kısa yoldur (Thomas, 2016, s. 96).

Stanislavski, Boris Zon ile yaptığı sohbette, Zon’un sorularına sorularını şöyle yanıtlamıştır.

Soru: Masa başında ne kadar çalışıyorsunuz, sahneye ne zaman çıkıyorsunuz?

Cevap: Bugün oyunu okuyoruz, yarın oynuyoruz. Oyunu bir kez okumak yeterli gelmezse, bir kez daha okuyoruz.



Soru: Oyuncular henüz bir şey bilmese de mi?

Cevap: Replikleri bilmiyorlar, ama ne yapacaklarını biliyorlar. ... Bir soru ortaya çıkarsa, oyun metnine bakıyoruz. ...

Soru: Yani, başlangıçta repliklere ihtiyacınız yok, öyle mi?

Cevap: Repliklerle adım adım yaklaşacağız. Tek mantıklı yol, bunu eylem aracılığıyla yapmaktır. ... Gerçek şu ki, masa başı çalışmasına aşırı bağımlılık, bizde ‘sindirim gücüne’ neden oldu. Midesi artık hiçbir yiyeceği sindiremeyecek kadar çok kuruyemişle beslenmiş bir horoz gibi, oyuncu da masa başında o kadar çok ‘yiyeceklerle’ doldurulur ki, onu yeniden üretemez; biriken bilginin yüzde birini bile kullanamaz. Yeni yöntemim, önceki çalışmalarımızın geliştirilmiş halidir.

Soru: Bugünkü provadan anladığım kadarıyla, oyuncuyu, eylemler aracılığıyla, karakterizasyonun istemsiz bir şekilde ortaya çıkacağı bir sürece yönlendiriyorsunuz ve tüm bunlar oyuncunun kendisinden mi kaynaklanıyor?

Cevap: Kesinlikle. (Thomas, 2016, s. 45).

Oyuncuların masa başında rollerini incelediği ve rollerinin içsel yaşamına girmeye çalıştığı prova yöntemi, psikolojik olanla fiziksel olanı birbirinden ayıran; oyunculara, rollerini yalnızca zihinsel olarak analiz etmesine imkânı veren; rollerini fiziksel olarak deneyimleme imkânı vermeyen bir yöntemdir. Aktif analiz yönteminde ise masa başında prova yapılmaz. Masa başı çalışmaları, sadece “zihinsel keşif” aşaması için, oyunun olay dizgesinin kavranması, olayların sıralamasının ve karakterlerin eylemlerinin belirlenmesi için yapılır. Oyuncular, masa başında oyunun temel yapısını kavradıktan sonra “etüt” aşamasına geçer. Etüt aşamasında, oyunun daha derinlikli bir analizi, masa başında değil, sahne üzerinde, eylem halinde yapılır. Oyuncular, rollerinin fiziksel ve psikolojik yaşamını, aynı anda, eylem halinde inceler, psiko-fiziksel sürecin gerçek ve somut birlik ve bölünmezliğini deneyimler (Knebel, 2021b, s. 278).

Aktif analiz yönteminde, iki aşama vardır. Bunlar:

- 1) Zihinsel keşif aşaması,
- 2) Etüt aşaması’dır.

Zihinsel keşif aşaması, üzerinde çalışılan bölümün iskeletini ortaya çıkarır. Etüt aşaması ise, bu iskelete et, kan, sinir ve iç organlarını verir; zihinsel keşif aşamasında ortaya konulanları bedensel ve uzamsal olarak test eder. Bu iki aşama – zihinsel keşif ve etüt – her provada zihinsel çalışma ile psiko-fiziksel oyun arasında sürekli bir ilişki kurar (Merlin, 2014, s. 918).

Oyuncu, zihinsel keşif aşamasında, oynayacağı karakterin içsel eylemlerini belirler; etüt aşamasında da, doğaçlamalar yoluyla, belirlediği içsel eylemleri nasıl dışsal eylemlere dönüştüreceğini keşfeder (Carnicke, 2009, s. 481).

### **Zihinsel Keşif Aşaması**

Aktif analiz yönteminde, oyuncuların sahnede kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmasına dayalı “etüt” aşamasından önce, Stanislavski’nin “zihinsel keşif” olarak adlandırdığı bir aşama vardır. Zihinsel keşif aşaması, oyuncunun etüt aşamasında sahne üzerinde doğaçlama yapabilmesi için gerekli olan bir aşamadır (Thomas, 2016, s. 97). Zihinsel keşif aşamasında, oyuncular, oyunun iskeletini, oynayacağı karakterin oyunda neler yaptığını, neler istediğini, kimin yanında ve kime karşı olduğunu ve diğer karakterlerle olan ilişkisini kavrar (Knebel, 2021a, s. 144).

Zihinsel keşif aşamasında, oyuncunun yapması gerekenler şunlardır:

- Metni yakından incelemek
- Verili koşullara hâkim olmak
- Oyunun hikâyesini net bir şekilde kavramak
- Olay dizgesini belirlemek
- Karakterin eylemlerin ve davranışlarının, karakterin iç dünyasının, geçirdiği içsel gelişimin ve değişimlerin farkına varmak.

Oyuncu, zihinsel keşif aşamasında oyunu bu şekilde derinlemesine inceledikten sonra, etüt aşamasına geçer (Knebel, 2021b, s. 523). Zihinsel keşif aşamasında, oyun üzerinde yapılan düşünsel çalışmalar ve incelemeler, fazla zaman almaz (Thomas, 2016, s. 105). Zihinsel keşif aşamasında, oyun, kavramak amacıyla oyun okunur fakat “okuma provası” yapılmaz (Thomas, 2016, s. 106). Zihinsel keşif aşamasında yapılan konuşmalar,

masa başı prova yöntemindeki gibi haftalarca değil, sadece on dakika sürer (en fazla ise yarım saat) ve sonrasında hemen etüt aşamasına geçilerek sahne üzerinde doğaçlama yapılmaya başlanır (Merlin, 2007, s. 201).

Zihinsel keşif aşamasında ortaya çıkarılan verili koşullar, olaylar, eylemler ve amaçlar-istekler, oyunculara, etüt aşamasında, doğaçlamalar yoluyla “yaratıcı bilinmezliğe” atlamalarına yardımcı olacak sağlam bir sıçrama tahtası görevi görür (Merlin, 2007, s. 201). Oyuncu, ancak verili koşullara yeterince hâkim olduğunda, etüt aşamasında özgür ve yaratıcı olabilir (Thomas, 2016, s. 96).

Etüt aşamasında kendi cümleleriyle doğaçlama yapabilmek için, oyuncunun, zihinsel keşif aşamasında, oynayacağı karakterin duygu ve düşüncelerini derinlemesine incelemesi, kavraması ve onlara tam anlamıyla hâkim olması gerekir. Oyuncu, oyun yazarının ortaya koyduğu düşünceleri kendi cümleleriyle ifade edebilmek için, oynayacağı karakterin davranış ve düşüncelerini kavramalıdır (Thomas, 2016, s. 114).

“Zihinsel keşif” yapmak, yani oyun metnini derinlemesine analiz etmek için en kolay yol, oyunun olay dizgesini (olaylar zinciri – plot) incelemektir (Knebel, 2021a, s. 118). Zihinsel keşif aşamasında, olay dizgesi analiz edilir. Bunun için, öncelikle, oyundaki önemli olaylar, bunların sıralaması ve aralarındaki ilişki belirlenir (Knebel, 2021b, s. 270).

Olayları ve eylemleri incelemek:

- Oyuncunun, oyunu, eylem ve karşı-eylem aracılığıyla anlamasını (Thomas, 2016, s. 100),
- Oyuncunun, oyunun verili koşullarını ve rolün özünü derinlemesine kavramasını (Knebel, 2021a, s. 118),
- Oyuncunun, verili koşullar içinde kendini oynayacağı karakterin yerine koymasını ve doğaçlama sırasında oyunun olay dizgesinden sapmamasını (Knebel, 2021a, s. 145),
- Oyuncunun, provalarda, oyundaki yaşama, kendiliğinden, gitgide daha derinlemesine dalmasını sağlar (Knebel, 2021b, s. 270),
- Oyuncuyu, olası en kısa yoldan oyunun dünyasına çeker (Knebel, 2021a, s. 123),
- Oyuncuyu etüt aşamasına hazırlar (Knebel, 2021a, 160).

Olayların analizi, aktif analiz yönteminin en önemli ve mutlak unsurlarından biridir. Zira olay, dramın olmazsa olmaz unsurudur. Olay olmadan, olay dizgesi olmadan, dram olmaz (Thomas, 2016, s. 101). Bir oyunun yapısını oluşturan temel unsur – zincirdeki halkalar gibi – olaylardır (Merlin, 2014, s. 927).

Olayların incelenmesi çok önemlidir. Stanislavski'ye göre, olaylar, karakterin hayatındaki “dönüm noktaları”dır. Oyuncu, belirli bir olayın veya olgunun, oynayacağı karakterin hayatında nasıl bir rol oynadığını, karakteri hangi davranışa ittiğini ve karakterde hangi düşünce ve duyguları uyandırdığını anlamalıdır. Oyundaki olayları, oynayacağı karakterin davranış ve eylemlerinin mantığı ve sıralamasını inceleyen oyuncu, yavaş yavaş bunları değerlendirmeye ve karakterin eylemlerinin arkasındaki nedenleri fark etmeye başlar. Zihinsel keşif aşamasında, oyuncu, oynayacağı karakterin oyunda ne yaptığını, ne istediğini, kiminle çatıştığını, kime karşı olduğunu, kimin yanında olduğunu ve diğer karakterlerle ilişkilerinin nasıl olduğunu hayal eder; böylece oyun iskeleti oyuncu için canlı bir doku kazanmaya başlar (Thomas, 2016, s. 104). “Karakterler arasındaki çatışmaların sebeplerini tespit etmek, karakterlerin davranışlarını ve bu davranışların arkasındaki nedenleri anlamak, oyunu anlamaktır” (Whyman, 2013, s. 198).

Aktif analiz yönteminde, bir role hâkim olma sürecinde, oyuncu, genelden özele, özden ayrıntılara doğru ilerler (Thomas, 2016, s. 97). Zihinsel keşif aşamasının başında, yani oyunun ilk analiz sürecinde, oyuncu, öncelikli olarak, oyundaki en önemli olayları belirlemeli; detaylarda boğulmamalıdır (Knebel, 2021a, s. 118) Zihinsel keşif aşamasında, oyuncular, oynayacakları karakterlerin yaşadığı olayların ve yaptığı eylemlerin mantığını ve sıralamasını genel olarak anladıktan sonra; tekrar oyun metnine dönülür ve bu kez, oyun, yalnızca önemli kilometre taşları bazında değil, daha küçük olaylar ve eylemler bazında daha ayrıntılı olarak incelenir. Böylece etüt aşamasında oyuncuya gerekli olabilecek her şeyi incelenmiş olur. Bu noktada amaç, hiçbir şeyi atlamadan, oyuna mümkün olduğunca yaklaşmaktır (Thomas, 2016, s. 107).

Zihinsel keşif aşamasında yapılan bu tür ayrıntılı bir inceleme, oyun metninin tamamını ya da büyük bir bölümünü kapsamamalıdır; aksi takdirde oyuncular etüt aşamasında bunları hatırlayamayacaktır. Zihinsel keşif aşamasında yapılacak ayrıntılı inceleme, oyunun üzerinde çalışılmakta olan küçük bir bölümü için yapılır; hemen akabinde oyuncular etüt aşamasına geçer ve incelenen bu küçük bölümü sahne üstünde doğaçlar (Thomas, 2016, s. 108).

Aktif analiz yönteminde, oyuncu, kendine, “Bu sahnede ne istiyorum?” sorusunu değil, “Bu sahnede ne yapıyorum?” sorusunu sorar (Merlin, 2014, s. 919). Stanislavski’nin eski prova yöntemi olan masa başı prova yönteminde, oyuncuların “Bu sahnede ne istiyorsun?” sorusuna yanıt vermeleri istenirdi. Stanislavski, aktif analiz yönteminde bu soruyu “Şöyle şöyle olsaydı ne yapardın?” (veya “Bu koşullarda - bu durumda ne yapardın?”) olarak değiştirmiştir. “Bu sahnede ne istiyorsun?” sorusu, oyuncuyu kolaylıkla pasifliğe ve oyunda gelişmekte olan olaylardan soyutlanmaya yöneltebilir. “Şöyle şöyle olsaydı ne yapardın?” sorusu ise, oyuncunun içsel yönelimini harekete geçirir, oyuncuyu somut eylem alanına sokar ve böylece oynayacağı karakterin eylemlerini içselleştirmesini sağlar (Thomas, 2016, s. 99). “İstiyorum” ile “yapıyorum” arasında çok temel bir fark vardır (örneğin: “gitmek istiyorum” – “gidiyorum”). “İstiyorum”da pasif bir unsur vardır; fakat “yapıyorum”, eylem ve somut bir ortama geçiş anlamına gelir. Fakat bu geçişi başarmak için oyuncunun “yapıyorum”u, yani eylemi, neden ve hangi amaçla yaptığını bilmesi gerekir. Oynamak, yapmaktır, “yapıyorum” demek, oynamaktır, aktiftir. “Yapmak istiyorum” demekse oynamayı hayal etmektir, pasiftir (Thomas, 2016, s. 100).

Aktif analiz yönteminde, “Ne yapıyorum?” sorusu, “Bunu neden yapıyorum?” sorusu ile beraber sorulur (Merlin, 2014, s. 940). Zira, her eylemin bir nedeni vardır. Eylem, karakteri o eylemi yapmaya iten nedenler olmadan var olamaz. Karakterin özünü ortaya çıkaran, eylemlerinin nedenleridir. Oyuncu, oynayacağı karakterin özünü kavramak için, “Ne yapıyorum?” sorusuyla birlikte, “Neden bunu yapıyorum?” sorusunu da sormalıdır (Thomas, 2016, s. 103). “Ne yapıyorum?” sorusu, “Neden bunu yapıyorum?” sorusu olmadan düşünülemez. Oyundaki olayları, karakterin eylemlerinin mantığı ve sıralamasını incelemek, oyuncunun bu eylemlerin altında yatan nedenleri keşfetmesini sağlar (Knebel, 2021a, s. 125). Oyuncunun, “Neden?” sorularına vereceği cevaplar, karakterin düşünce akışını (psikolojisini) ve eylem dizgesini (fiziksel davranışlarını) açığa çıkarır. Bu bağlamda, aktif analiz süreci, karakterin düşünce akışı ile eylem dizgesini bir araya getirir. “Ne yapıyorum?” ve “Bunu neden yapıyorum?” sorularına zihinsel keşif aşamasında verilen cevaplar, etüt aşamasında sahne üstünde test edilir (Merlin, 2014, s. 940).

Etüt aşamasında, doğaçlamalar sırasında, oyuncunun ezberinde, arkasına saklanabileceği, sırtını dayayabileceği bir metin yoktur; oyuncu metni kendi yaratmak zorundadır. Bunu yapabilmek için, oyuncu zihinsel keşif aşamasını ciddiye almalı ve oynayacağı karakterin eylemlerini - davranışlarını meydana getiren nedenleri tam anlamıyla kavramalıdır (Thomas, 2016, s. 119).

Oyuncu, inandırıcılığı ve samimiyeti yakalayabilmek için, oyundaki olayları, karakterin eylemlerini ve bu nedenleri belirledikten sonra; verili koşullar içinde kendini karakterin yerine koymalı, olaylara karakterin bakış açısından bakmalı (Knebel, 2021a, s. 129) ve karakterin eylemlerini kendine ait kılmalıdır (Knebel, 2021a, s. 121). Aktif analiz yönteminde, oyuncu, başlangıç aşamasında kendinden yola çıkar ve kendine “Ben bu koşullarda (bu durumda) ne yapardım?” diye sorar (Merlin, 2007, s. 199). Zira, “Gerçek oyunculuk henüz ortada karakter yokken ama farazi koşullardaki bir “ben” ortaya çıkmışken başlar. Eğer durum bu değilse, kendinizle teması kaybedersiniz, rolü dışardan görürsünüz, onu taklit edersiniz” (Toporkov, 2017, s. 180). Oyuncu, kendine “Ben bu koşullarda ne yapardım?” diye sorarak, kendisini eyleme geçirecek nedenleri keşfeder ve bu eylemleri zihninde gerçekleştirmeye başlar. Eylemleri zihinde gerçekleştirmekse, oyuncunun, duygularına ve bilinçaltına giden yolu keşfetmesini sağlar (Knebel, 2021a, s. 122).

Oyuncu, etüt aşamasında kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapabilmek için; zihinsel keşif aşamasında, oyundaki olay ve eylemlerin mantığını ve sıralamasını kavradıktan sonra, oyunun verili koşullarını (Knebel, 2021a, s. 225) ve oynayacağı karakterin yaşamını, kendini karakterin yerine koyarak - karakterin bakış açısından imgelemelidir (Knebel, 2021a, s. 118). İmgelem, oyuncunun, doğaçlama yapabilmek için ihtiyaç duyduğu en gerekli unsurdur (Carnicke, 2010b, s. 106).

Stanislavski’ye göre, imgeler, görsel alt-metindir. Oyuncu, doğaçlama yapabilmek için, zihninde imgelere sahip olmak zorundadır; zira ezberinde arkasına saklanabileceği repelikler yoktur. Zihninde imgeler olmadan, oyuncunun kendi cümleleriyle doğaçlama yapması imkânsızdır. İmgeler, belirsiz olanı açıklığa kavuşturur, uzak olanı yakınlaştırır, yabancı olanı kişisel, özel ve somut kılar. İmgelem, aktif analiz yönteminin olmazsa olmaz bir unsurudur (Thomas, 2016, s. 130).

Oyuncu, metni (Stanislavski’nin deyimiyile “sözel eylem”i), zihninde imgelere dönüştürmeli (Knebel, 2021b, s. 320); zihnini imgelerle besleyerek, rolü için gerekli içsel depoyu yaratmalı (Merlin, 2007, s. 240); zihninde bu imgelerden oluşan bir “film”, bir “görsel alt-metin” üretmelidir (Knebel, 2021b, s. 311). Oyuncu, imgelemi sayesinde, oyun metnindeki sözcükleri zihinsel imgelerden oluşan bir filme dönüştürür ve böylece, belleğine kelimeleri değil, imgeleri - görüntüleri depolar; ki bu, imgelem için çok daha eğlenceli ve işlevseldir (Merlin, 2014, s. 950).

Oyuncu, zihinsel imgelerini replikleriyle ilişkilendirildiğinde, replikler kendiliğinden oyuncunun hafızasına yerleşir; böylece oyuncunun replikleri mekanik bir biçimde ezberlemesine gerek kalmaz (Thomas, 2016, s. 143). Böylece, oyun yazarının yazmış olduğu replikler, zorlamadan, doğal bir şekilde oyuncuya “aşılır” ve oyuncuya ait hale gelir (Thomas, 2016, s. 152).

Yaratıcı süreçte temel faktör imgelemdir (Knebel, 2021a, s. 183). İmgelem, oyuncunun, oyun yazarı tarafından sağlanan materyali sıçrama tahtası olarak kullanarak, gerçek hayattaki izlenimlere çok benzeyen canlı zihinsel görüntüler üretmesine yardımcı olur (Knebel, 2021a, s. 183); oyuncuya, rolü inşa etmek için içsel bir temel oluşturur (Knebel, 2021a, s. 186); oyuncunun oynayacağı karakterin iç ve dış dünyasını yakından tanımasını ve anlamasını (Knebel, 2021a, s. 225); karakterin yaşamına giriş yapmasını sağlar (Knebel, 2021a, s. 120).

Oyuncuların, oyunu, oynayacakları karakterlerin eylemlerini, amaçlarını ve diğer karakterlerle olan ilişkilerini ne kadar iyi kavradığını anlamak (ölçmek - açığa çıkarmak) için, Stanislavski, her oyuncunun, oynayacağı karakterin oyunun başından sonuna kadar olan hikâyesini anlatmasını önermiştir. Bu çok faydalı bir egzersizdir, zira bu egzersizde, oyuncunun dikkati, zorunlu olarak, oynayacağı karakterin ne söylediğinden ziyade, neler yaptığına ve bunları neden yaptığını, yani eylemlere ve nedenlere odaklanır. Oyuncu, oynayacağı karakterin hikâyesini anlatabilmek için, olayların ve karakterin eylemlerinin mantığı ve sıralamasını tam anlamıyla kavramak zorundadır. Karakterin eylemlerinin mantığını ve sıralamasını kavradıktan, oyunda meydana gelen olayları tanımladıktan sonra; oyuncu kendini oynayacağı karakterin yerine koymalı, bir başka deyişle, kendini oyunun verili koşulları içerisine yerleştirmeli, böylece karakterin eylemlerini kendine ait kılmalıdır. Oyuncu bu aşamada henüz replikleri ezberlemiş değildir; fakat oyundaki önemli olayları, oynayacağı karakterin eylemlerini ve eylemlerinin ardında yatan mantığı – düşünme biçimini kavramış durumdadır. Bu noktada, oyuncu, artık etüt aşamasına geçebilir ve sahne üzerinde kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapabilir (Knebel, 2021a, s. 146).

## **Etüt Aşaması**

Aktif analiz yönteminde, oyuncular sahne üstünde ellerinde oyun metinleriyle prova yapmaz. Vurgu, oyunu eylem halinde analiz etmek olduğundan, oyun metninin fiziksel varlığı bu süreci engeller. Ayrıca, metindeki replikleri okurken meydana gelen beyinsel

aktivite ile, başka bir insanla iletişim kurma (vücut dilini ve yüz ifadelerini okuma, sözlerini ve sessizliklerini değerlendirme vb.) esnasında meydana gelen beyinsel aktivite, birbirinden çok farklıdır. Oyuncuların, ellerinde oyun metniyle yaptıkları prova pratiğinden farklı olarak; aktif analiz, insanlar arasındaki ilişkilerin doğal dinamiklerine, nörolojik olarak anında erişir (Merlin, 2014, s. 921).

Oyuncular, zihinsel keşif aşamasında oyunun üzerinde çalışılan bölümünü analiz ettikten sonra etüt aşamasına geçer ve analiz ettikleri bölümü sahne üzerinde, kendi cümleleriyle doğaçlar (Knebel, 2021a, s. 96). Kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmak, oyuncunun, fikirleri kendisinin bir parçası haline getirmesini, oynayacağı karakter gibi düşünmesini sağlar (Carnicke, 2009, s. 502).

Stanislavski şöyle der: “Kendi cümlelerimiz ile başkalarının cümleleri arasında ölçülemeyecek kadar büyük bir mesafe vardır. Kendi cümlelerimiz, duygularımızın doğrudan ifadesidir; başkasının cümleleri ise, biz onları kendimize ait kılan kadar, henüz içimizde hayat bulmamış duyguların işaretlerinden başka bir şey değildir. Bir rolün fiziksel biçimlendirmesinde, ilk etapta kendi cümlelerimize ihtiyacımız var çünkü içimizdeki henüz dışsal ifadesini bulmamış canlı duyguları en iyi kendi cümlelerimiz çekip çıkarır” (Merlin, 2005, s. 20).

Sahne üzerinde yapılan her doğaçlamadan sonra, oyuncular doğaçlama sırasında bulduklarının-keşfettiklerinin-yaşadıklarının-deneyimlediklerinin, oyun metninin üzerinde çalışılan bölümüyle ne kadar uyumlu olduğunu, nerelerde hata yaptıklarını değerlendirir (Knebel, 2021a, s. 96). Etüt aşaması, oyuncunun oyunun özünü daha derin bir biçimde kavramasını sağlar (Knebel, 2021a, s. 156). Önemli olan, oyuncuların doğaçlama sırasında ne söylediklerinden ziyade, söyledikleri şeylerin oyunun üzerinde çalışılan bölümündeki fikirlerle uyumlu olmasıdır (Knebel, 2021a, s. 149).

Aktif analiz yönteminde, prova salonunda, oyuncuların deneme – yanılma özgürlüğüne imkân veren bir atmosfer olmalıdır (Merlin, 2007, s. 214). Etüt aşamasında, özellikle ilk yapılan doğaçlamalar sırasında, oyuncuların gergin veya tutuk olmaları son derece normaldir. Oyuncular kendi cümleleriyle doğaçlama yaparken zorlanabilir, saçma şeyler söyleyebilir, acemilik çekebilir veya beceriksiz gibi gözükülebilir. Eğer doğaçlamayı izleyen diğer oyuncular, doğru yaratıcı atmosferi sağlamak ve sahnedeki oyunculara destek vermek yerine oturdukları yerde eleştirel veya alaycı bir tutum takınırsa, bu sahnedeki oyuncuların rollerine yaratıcı bir biçimde yaklaşma cesaretini kırar ve bu çalışma yöntemini tamamen anlamsız kılar (Knebel, 2021a, s. 149). Doğaçlamalar sırasında, sahnede-



ki oyuncularını izleyen diğer oyuncuların gelebilecek herhangi bir olumsuz yorum, bir eleştiri, bir fısıldama, kıkırdama – gülüşme, aktif analiz yönteminde oyuncuların ihtiyaç duyduğu yaratıcı atmosfere zarar verir; oyuncuların özgürce denemeler yapma cesaretlerini kırar ve yaptıklarına olan inancını zedeler. Bu da, sahnedeki oyuncuların doğaçlama sırasında organiklikten çıkıp yapaylığa, sahteliğe, “poz kesmeye”, “rol yapmaya” dönüşmesine neden olur (Knebel, 2021a, s. 208).

Doğaçlamalar, sürprizlerle doludur. Oyuncu, doğaçlama sırasında, partnerinin ne söyleyeceğini önceden bilmediği için, partnerini gerçekten dinlemek ve onu anlamak zorunda kalır. Bu bağlamda, doğaçlama sırasında, dalgınlığa veya konsantrasyon eksikliğine yer yoktur (Thomas, 2016, s. 120). Oyuncu, doğaçlama sırasında tam bir odaklanma içinde olmalıdır. Oyuncu bir an için bile olsa düşünmeyi, dinlemeyi, eylemlerinin mantığını ve sıralamasını değerlendirmeyi bırakırsa; kaçınılmaz olarak olayların akışını kaçıracak, doğru eylemleri ve doğru kelimeleri bulamayacaktır (Thomas, 2016, s. 129).

Eğer oyuncular, üst üste yapılan doğaçlamalar sırasında söylediklerini sabitlemeye ve olduğu gibi tekrar etmeye başlarsa, bu, yapılan doğaçlamaları, her seferinde yeni ve daha derin keşiflerin yapıldığı bir çalışma olmaktan çıkarır; önceki doğaçlamaları salt bir tekrardan ibaret hale getirir. Böyle bir durumda, doğaçlama hemen durdurulmalıdır. Zira doğaçlama çalışması, karakter ve role dair keşif ve analiz sürecinin bir parçasıdır (Knebel, 2021a, s. 160).

Doğaçlama, kararların yalnızca zihinsel olarak alındığı bir süreç değil; içgüdüsel, deneysel, bütüncül ve psiko-fiziksel bir keşif yolculuğudur (Merlin, 2007, s. 215). Doğaçlama sırasında, oyuncu, “Şimdi ne söyleyeceğim?” diye düşünmez; bunun yerine, çocuksu hayal gücünün özgürlüğüyle, basitçe, sahnenin verili koşulları içinde yaşamaya davet edilir (Merlin, 2014, s. 925).

### **Doğaçlama:**

- Oyuncuyu, en baştan itibaren oynayacağı karakterin verili koşullarına sokarak, oyuncunun, bu koşulları yalnızca zihinsel olarak değil, somut bir biçimde, “kendinden yola çıkarak” kavramasını (Thomas, 2016, s. 121),
- İçsel yaşamın tüm unsurlarını bir birlik içinde toplayarak, oyuncunun, oynayacağı karakterin hem içsel – psikolojik, hem de dışsal – fiziksel yaşamını keşfetmesini (Thomas, 2016, s. 133),

- Analiz ve somutlaştırma arasındaki duvarı kırarak (Carnicke, 2009, s. 481), oyuncunun, oyunun üzerinde çalışılan bölümünü, provanın ilk dakikasından itibaren fiziksel olarak deneyimlemesini (Knebel, 2021a, s. 203),
- Oyuncunun, oyunun üzerinde çalışılan bölümünün temposunu – ritmini organik olarak keşfetmesini (Thomas, 2016, s. 132),
- Oyuncunun, oynayacağı karakteri, üçüncü tekil şahıs (“o”) olarak değil, birinci tekil şahıs (“ben”) olarak algılamasını; karakterin eylemlerini keşfetmesini ve gerçekleştirmesini, düşüncelerini düşünmesini, duygularının dünyasına dalmasını ve karakterle özdeşleşmesini (Thomas, 2016, s. 121),
- Oyuncunun, repliklerinin altında yatan duyguları, replikleri doğrudan ezberlemeye dayalı tümdengelsel yönetime göre çok daha derin bir biçimde keşfetmesini (Merlin, 2014, s. 961),
- Oyuncunun, içsel eylemleri nasıl dışsal eylemlere dönüştüreceğini keşfetmesini; çalışmasının elle tutulur hale gelmesini, somutlaşmasını, fizikselleşmesini, bedenselleşmesini (Carnicke, 2009, s. 481),
- Fiziksel gerçekliği sayesinde, oyuncunun eylemlerinin akışında ve mantığında hiçbir boşluk kalmamasını (Carnicke, 2009, s. 481); sözsüz oyunların kendiliğinden ortaya çıkmasını ve oyuncunun performansında boş, ifadesiz anlar olmamasını (Thomas, 2016, s. 120),
- Oyuncunun, dinlerken ve konuşurken, sözlerin arkasındaki imgeleri gerçekten görmesini (Merlin, 2014, s. 925), imgeleminin aktif ve keskin bir biçimde çalışmasını (Thomas, 2016, s. 120) sağlar.
- Oyuncuları sahnede birbirlerini gerçekten dinlemeye mecbur bırakır. Aksi halde, oyuncular, doğaçlama sırasında ne yapacaklarını ya da söyleyeceklerini bilemez bir durumda kalacaklardır. Bu bağlamda, doğaçlama, oyuncular arasındaki etkileşimin ve iletişimin sahici olmasını sağlar; sahne üzerindeki iletişimsizliği ortadan kaldırır; iletişimi zorunlu kılar (Merlin, 2007, s. 214).
- Yalnızca birer taslak olmaları dolayısıyla, oyuncudan her türlü psikolojik kısıtlamayı kaldırarak onu özgürleştirir ve güçlendirir; oyuncuya hata yapmaktan korkmadan, araştırmak, denemek ve keşfetmek için cesaret verir (Thomas, 2016, s. 120).

• Oyuncuyu, kendiliğinden ve çok hızlı bir biçimde, yaratıcılığın başladığı bilinçaltının eşiğine getirir (Thomas, 2016, s. 133); oyuncunun bilinçaltını uyandırır (Thomas, 2016, s. 141).

Oyuncular, zihinsel keşif aşamasında, oyunu ve karakteri ne kadar iyi özümsemiş olursa olsun; etüt aşamasında kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmakta zorlanabilir. Özellikle ilk doğaçlamalar da oyuncular birçok şeyi hatırlamakta zorluk çekebilir. Bu yüzden doğaçlama biter bitmez oyuncular yeniden oyun metnine dönmeli ve az önce yaptıkları doğaçlamayı oyun metniyle karşılaştırarak değerlendirmelidir. Oyuncular doğaçlama sırasında yaptıkları her şeyi mutlaka oyun metniyle karşılaştırmalıdır; bu karşılaştırma, oyunculara kendilerini test etme, hatalarını anlama, doğaçlama sırasında neleri doğru, neleri yanlış yaptıklarını, neleri keşfettiklerini, neleri kaçırdıklarını, nerelerde yüzeysel kaldıklarını fark etme imkânı verir (Knebel, 2021a, s. 150).

Oyuncular, yapılan her doğaçlamadan sonra yeniden oyun metnine dönerek, doğaçlamada yapılanların oyun metnini ne ölçüde yansıttığını değerlendirmeli (Carnicke, 2009, s. 523); doğaçlama sırasında ortaya çıkan - meydana gelen her şeyi eleştirel bir biçimde analiz etmeli (Knebel, 2021a, s. 204); bunlardan hangilerinin işlevsel, hangilerinin gereksiz olduğunu tartışmalı; işlevsel olanları koruyarak ve gereksiz olanları ayıklayarak yeniden doğaçlama yapmalıdır (Merlin, 2014, s. 945).

Aktif analiz yönteminde, oyuncu, replikleri mekanik bir şekilde ezberlemek yerine, kendisini repliklerle götüren yolu keşfeder (Merlin, 2005, s. 20). Replikler (kelime ve cümleler), duygu ve düşünceleri ifade eder. Karakterin duygu ve düşüncelerini tam anlamıyla kavrayana kadar, replikler oyuncuya yabancıdır. Bu nedenle, oyuncu, replikleri kendine ait kılmak için, öncelikle, bu repliklerin ifade ettiği duygu ve düşünceleri kavramalıdır (Knebel, 2021a, s. 103).

Stanislavski'ye göre, önemli olan, replikler değil, bu repliklerin ifade ettiği duygu ve düşüncelerdir. Oyuncu, doğrudan replikleri ezberleme yoluna gitmemeli, repliklerin kölesi olmamalı, tembellik yapmamalı ve yüzeysel olanla yetinmemeli; repliklerin ifade ettiği duygu ve düşüncelere, yani öze inmek için gereken enerjiyi harcamalıdır (Knebel, 2021a, s. 104).

Role, replikleri mekanik bir biçimde ezberleyerek çalışmaya başlamak, imgelemin işleyişini bozar (Knebel, 2021b, s. 520), imgelemi öldürür (Knebel, 2021b, s. 262), imgeler-

den yoksun, yapay bir oyunculuga neden olur (Knebel, 2021a, s. 101) ve yalnızca klişe sonuçlar üretir (Knebel, 2021b, s. 521). Bu tehlikeden korunmak için, provanın başlangıç aşamasında, oyuncu, oyun metnini, ezberlemek yerine fikirleri keşfetmek için bir temel kaynak, sanatsal imgelemi için bir sıçrama tahtası olarak kullanır (Knebel, 2021b, s. 262).

Stanislavski'ye göre, oyuncu, rolüne çalışmaya doğrudan replikleri ezberleyerek başladığında, alt-metne ilişkin derin bir farkındalık geliştirme olanağından mahrum kalır. Zira replikler, henüz oyuncunun içsel dürtüleriyle desteklenmiş olmadığı gibi, insan yaşamının tüm doluluğuyla bağlantılı da değildir. Doğrudan ezberlenmiş olan replikler, mekanik olarak oyuncunun belleğine girer ve 'dilinin kaslarına' işlenir. Bu nedenle de, replikler, performans esnasında, partnerin düşüncelerine verilen canlı bir tepki olarak ortaya çıkmaz. Ortaya çıkan ve eylemdir, ne de davranıştır; sadece, oyuncunun, sırası geldiğinde bir işarete (*cue*) bilinçsizce verdiği bir karşılıktır (Thomas, 2016, s. 93).

Oyuncuların birçoğu, oyunu verili koşulların yeterince derinden kavramak için çaba harcamaz çünkü nasıl olsa her şeyin hali hazırda ifade edilmiş olduğu replikler, ezberlerinde, emirlerine amade durumdadır. Oyuncu, replikleri mekanik olarak ezberlediğinde, replikler, bir nevi, oyuncunun arkasına saklandığı bir perdeye dönüşür. Stanislavski'ye göre, replikleri doğuran devasa içsel ve dışsal motiflerin dünyasına hâkim olunmadan, sadece replikleri ezberleyerek bir oyunun prova edilmesi yanlıştır. Bu nedenle, Stanislavski, oyunun eylemler yoluyla, doğaçlama bir biçimde analiz edildiği aktif analiz yöntemini geliştirmiştir. Aktif analiz yöntemi, sadece beyni değil, tüm organizmayı, oyuncunun tüm varlığını en baştan itibaren faaliyete geçirir (Thomas, 2016, s. 95).

Aktif analiz yönteminde, oyuncuların ezberlerinde hiçbir replik olmadığından; oyuncular, ilk doğaçlamanın ilk anından itibaren, birbirlerini gerçekten dinlemeye, birbirlerinin yüz ifadelerini, jest ve hareketlerini gerçekten görmeye, fark etmeye, birbirlerini algılamaya, birbirlerinden etkilenmeye ve birbirlerine tepki vermeye başlar (Merlin, 2014, s. 923). "Arkasına saklanabileceği", "sırtını dayayabileceği", "sığınabileceği" repliklere sahip olmadan (ezber yapmadan), kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmak, oyuncuyu, replikleri boş ve mekanik bir şekilde söyleme alışkanlığından korur (Knebel, 2021a, s. 105).

Stanislavski şöyle der: "Şimdi iyi düşünün ve söyleyin bana, dünyadaki birçok tiyatrodaki yapıldığı gibi, rolünüze çalışmaya replikleri mekanik bir biçimde ezberleyerek başlasay-

dınız, benim yöntemimle başarmış olduğunuz şeyi başarabileceğinize inanıyor musunuz? Size hemen söyleyeyim – hayır, asla istenen sonuçları elde edemezsiniz. Kelimelerin ve repliklerin seslerini, dilin mekanik belleğine, ses mekanizmanızın kas hafızasına zorla tıkamış olurdunuz. Ve o zaman da, karakterinizin düşünceleri dağılır ve kaybolurdu, ve metin, amaçlarınız ve eylemlerinden ayrılırdı” (Knebel, 2021a, s. 221).

Etüt aşamasında amaç, yapılan doğaçlamalar yoluyla, oyuncuyu oyun metnine mümkün olduğu kadar yakınlaştırmak (Knebel, 2021a, s. 153) ve “yaşayan sözcüklerin yaratılmasını sağlamak”tır (Merlin, 2014, s. 954). Etütler, oyuncuya, oyun metnini özümsemesi için bir sıçrama tahtası olarak hizmet eder (Thomas, 2016, s. 87).

Oyuncu, etüt aşamasında, yapılan her doğaçlamadan sonra yeniden oyun metnine dönerek ve doğaçlamada meydana gelenleri (ortaya çıkan her şeyi) oyun metniyle karşılaştırarak – metnin üzerinde çalışılan bölümünü yeniden okuyarak, yalnızca oyun yazarının ortaya koyduğu fikirleri ne ölçüde doğru bir biçimde kavradığını ve ifade ettiğini, nerelerde hata yaptığını, nerelerde doğru ilerlediğini görmekle kalmaz; aynı zamanda, replikleri (mekanik bir biçimde ezberlemek yerine), fark etmeden ve kendiliğinden özümser (Thomas, 2016, s. 115), organik ve tümevarımsal bir süreçle, kusursuz bir biçimde öğrenir (Merlin, 2014, s. 954). “Bu süreçle ilgili kendi deneyimimde, repliklerini ezberlemeden mükemmel bir şekilde öğrendiğime her zaman şaşırdım. Bu, çok özgürleştiriciydi ve bana, her performansta, repliklerimi sanki ilk kez söylüyordum gibi geldi” (White, 2014, s. 41).

Birbirini takip eden her etüt (doğaçlama-metne geri dönme), oyuncuyu, istenen biçime, stile, dile, ritme ve oyun yazarının yazmış olduğu gerçek repliklere daha da yaklaştırır (Merlin, 2014, s. 925). Oyuncu ile karakter arasındaki mesafe, yapılan her etütte biraz daha kapanır (Merlin, 2005, s. 221). Etüt aşamasında, oyuncular, doğaçlama – metne dönme süreci tekrarlayarak, gitgide oyun metnindeki orijinal repliklerle yaklaştıkça (Merlin, 2007, s. 219); ilerleyen doğaçlamalarda, kendi cümleleri yerine oyun metninden bazı replikleri söylemeye başlarlar. Bu doğal bir sonuçtur; oyuncuların kendilerini bu replikler yerine illa ki kendi cümlelerini söylemeye zorlaması gerekmez (Merlin, 2014, s. 954).

Oyuncular, etüt aşamasındaki doğaçlama yapma – doğaçlamada yapılanları oyun metniyle karşılaştırma sürecini defalarca tekrar ettikten ve böylece üzerinde çalıştıkları bölümün içsel mekanizmasını psiko-fiziksel düzeyde tam anlamıyla kavradıktan (Merlin,

2007, s. 230) ve oyun metnine tam anlamıyla yaklaştıktan sonra; oyun metnindeki orijinal replikleri öğrenme aşamasına geçebilir (Carnicke, 2009, s. 523). Bu öğrenme, bu noktada, mekanik bir ezber değil, organik bir özümseme olacaktır (Knebel, 2021a, s. 206).

“Birlikte ele alındığında, Aktif Analiz’in ayrılmaz iki süreci, oyunculuğun bütünsel doğasıyla bağlantılıdır. Oyuncular okumadan doğaçlamaya ve doğaçlamadan okumaya geri dönerken zihinlerini ve bedenlerini, duygularını ve ruhlarını kullanır. Oyuncular, ancak bir sahnenin dinamiklerini entelektüel, fiziksel ve duygusal olarak anladıktan sonra metni ezberler; bu noktada genellikle metnin zaten içlerinde olduğunu görürler. (Carnicke, 2010b, s. 111)

Sharon Marie Carnicke, aktif analiz sürecini şöyle özetler:

“• Çalıştığımız sahneyi dikkatli bir biçimde okuyun ve sahnenin “olgularını” (olaylar, çatışmayı neden olan eylemler ve karşı eylemler, imgeler) inceleyin.

• Hatırladığınız tüm “olguları” dâhil etmek suretiyle, sahneyi kendi kelimelerinizi kullanarak doğaçlayın.

• Doğaçlama bittiğinde, sahneyi tekrar okuyun ve doğaçlamanızda olanlarla karşılaştırın. Doğaçlamanızda, sahnenin temel dinamiklerini ve gidişatını korudunuz mu? Hangi imgeleri kullandınız, hangilerini unuttunuz? Sahnedeki olaylar doğaçlama esnasında gerçekleşti mi?

• Sahneyi yeniden doğaçlayın ve doğaçlamanızı yeniden metinle karşılaştırın. Sahneyi ezberlemeksizin, bu doğaçlama ve metinle karşılaştırma çalışmasını, metne mümkün olduğunca yaklaşıp tekrar edin.

• Sahneyi ezberleyin. (2010a, s. 18)

## Değerlendirme

### Aktif analiz yöntemi:

• Oyuncunun yaratıcı potansiyelini özgürce açığa çıkarmasını sağlar (Knebel, 2021b, s. 527); oyuncuyu yaratıcı olmaya “zorlar” (Merlin, 2014, s. 937), zira yaratıcılık olmadan doğaçlama yapmak mümkün değildir (Thomas, 2016, s. 118),

- Oyuncunun, oyunu ve rolünü, teorik değil, pratik - uygulamalı bir biçimde; sadece zihnini değil, zihin, beden ve ruhunun işbirliğiyle (Merlin, 2005, s. 152), tüm benliğini kullanarak analiz etmesini (Merlin, 2005, s. 21); oyunu sadece zihniyle değil, tüm yaratıcı organizmasıyla, psiko-fiziksel olarak kavramasını (Thomas, 2016, s. 111),
- Oyuncunun “eylem” yoluyla bedenini ve “analiz” yoluyla zihnini bütünsel olarak kullanmasını (Carnicke, 2010b, s. 104),
- Zihinsel keşif ve etüt aşamalarının sürekli tekrar edilerek iç içe geçmesi yoluyla, oyuncuyu yaratıcı keşfin tam merkezine yerleştirerek, “analiz”in “sentez”e dönüşmesini (Merlin, 2014, s. 919),
- Oyuncunun tüm zihinsel, duygusal, ruhsal ve fiziksel güçlerini eş zamanlı bir biçimde, bir arada kullanmasını (Merlin, 2005, s. 21),
- Karakterin düşünce akışı ile eylem dizgesini bir araya getirir (Merlin, 2014, s. 940), oyuncunun, aynı anda hem karakterin duygularının dünyasına girmesini; hem de bu duyguların ifade ediliş biçimini keşfetmesini (Knebel, 2021a, s. 155) ve karakteri tamamen organik bir biçimde fizikselleştirmesini (Thomas, 2016, s. 118),
- Oyuncunun, eylemleri özgürce keşfetmesini ve karakteri organik bir biçimde yaratmasını (O’Brien, 2018, s. 392),
- Zihinsel keşif aşamasında yapılan tüm çalışmalar, etüt aşamasında doğaçlamalar yoluyla yapılmış tüm keşifler ve yeniden oyun metnine dönerek yapılan tüm inceleme ve tartışmalar yoluyla, oyuncunun, imgeleri (Stanislavski’nin deyimiyle, oyunun “görselleştirilmiş alt-metnini”) zihninde depolamasını ve neredeyse bilinç dışı bir biçimde oyun metnini özümsemesini (Knebel, 2021a, s. 205).
- Oyuncunun, oyun yazarı tarafından yazılmış ve temelde kendisine yabancı olan replikleri, ezberlemek için herhangi özel bir çaba sarf etmeksizin, en doğal yolla, hiçbir zorlama olmadan içselleştirmesini, organik bir biçimde “öğrenmesini” ve kendine ait kılmasını (Knebel, 2021a, s. 221); böylece, repliklerin “aktif”hale gelmesini (Knebel, 2021b, s. 525),
- Oyuncuyu, repliklerini derinlikten yoksun ve mekanik bir biçimde söylemekten koruyarak (Whyman, 2013, s. 199), repliklerin “aktif”hale gelmesini (Knebel, 2021b, s. 525) ve yaşayan sözcüklerin yaratılmasını sağlar (Merlin, 2014, s. 954).

Aktif analiz, Stanislavski'nin geliştirdiği en yaratıcı prova yöntemidir (Carnicke ve Rosen, 2014, s. 344) ve Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında ulaşılmış olduğu nihai yöntem olarak kabul edilir (French ve Bennett, 2016, s. 863). “Aktif Analiz yöntemi, bence, oyuncuyla çalışmanın en mükemmel yöntemidir ve Stanislavski'nin yaşam boyu süren yöntem arayışını taçlandıran başarısıdır” (Thomas, 2016, s. v).

## Sonuç

Aktif analiz yöntemi, Stanislavski'nin, psikofiziksel tekniğinin tamamını kapsayan; oyunculukta yaratıcılığın en önemli iki unsuru olan imgelem ve doğaçlamayı bir araya getiren; oyuncunun zihni, bedeni ve ruhunu bütünsel olarak birleştiren; bir rolün fiziksel ve psikolojik yanını, tek bir süreç içinde birbirine bağlayan; tümevarımsal ve organik bir çalışma yöntemidir. Aktif analiz yöntemi, oyun metnini somutlaştırmanın en özgürleştirici, en bütüncül ve en kısa yoludur.

Çeşitli üniversitelerin oyunculuk bölümü öğrencileriyle yapılan pratik çalışmalarda, aktif analiz yönteminin, öğrencinin:

- Oyun metnine, verili koşullara, eylemlere ve eylemlerin nedenlerine dair farkındalık ve hakimiyetinin gelişmesini,
- Rolüne dair özgün fikir ve yorumlar üretmesini; rolünü kolaylıkla içselleştirmesini,
- Sahte, yapmacık, -miş gibi veya klişe değil; sahici, doğal, inandırıcı ve özgün tepkiler vermesini,
- İmgeleminin aktif bir biçimde çalışmasını,
- Sahne üstünde partneriyle gerçek ve kesintisiz bir ilişki, iletişim ve etkileşim içinde olmasını,
- Repliklerini kolaylıkla kendine ait kılmasını,
- Replikleri nasıl söyleyeceğini, eylemleri nasıl gerçekleştireceğini, duyguları ve düşünceleri nasıl ifade edeceğini, yani nasıl “oyunayacağını” yaratıcı bir biçimde keşfetmesini,
- Kendini özgür hissetmesini ve keyif alarak çalışmasını sağladığı gözlenmiştir.

Aktif analiz, hem bir prova yöntemi, hem de bir oyunculuk eğitimi yöntemi olarak, tiyatronun her türüne uygulanabilen, basit, neşeli, eğlenceli ve deneysel; aynı zamanda hem duygusal, hem zihinsel, hem de fiziksel olan; oyuncunun ruhuna – üst bilincine – bilin-



çaltına – sezgisine hitap eden; masa başı prova yönteminden çok daha etkili ve işlevsel, devrim niteliğinde bir yöntemdir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Carnicke, S. M. (2009). *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. (2010a). Stanislavsky's System: Pathways for the Actor. A. Hodge (Ed.), *Actor Training* (pp. 1-25). New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. (2010b). The Knebel Technique: Active Analysis in Practice. A. Hodge (Ed.), *Actor Training* (pp. 99 -116). New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. (2014). The Effects of Russian and Soviet Censorship on the Practice of Stanislavsky's System. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 697 -744). New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. ve Rosen, E. (2014). A Singer Prepares: Stanislavsky and Opera. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 340 -390). New York: Routledge.
- French, S. D. ve Bennett, P. G. (2016). *Experiencing Stanislavsky Today: Training and Rehearsal for the Psychological Actor*. New York: Routledge.
- Gillett, J. (2014). *Acting Stanislavski: A Practical Guide to Stanislavski's Approach and Legacy*. London: Bloomsbury Publishing.
- Kamotskaia, K ve Stevenson, M. (2014). Decoding the System. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 745 - 793). New York: Routledge.
- Knebel, M. (2021a). On Active Analysis of the Play and the Role. A. Vassiliev (Ed.), *Active Analysis* (pp. 80-226). New York: Routledge.
- Knebel, M. (2021b). The Word in the Actor's Creative Work. A. Vassiliev (Ed.), *Active Analysis* (pp. 227-527). New York: Routledge.
- Merlin, B. (2005). *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training*. London: Nick Hern Books Limited
- Merlin, B. (2007). *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Books Limited
- Merlin, B. (2014). "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 917 -965). New York: Routledge.
- Merlin, B. (2018). *Acting: The Basics*. New York: Routledge.
- O'Brien, N. (2018). *Stanislavski in Practice: Exercises for Students*. New York: Routledge.
- Stanislavski, K. (2013). *Bir Rol Yaratmak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Thomas, J. (2016). *A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis*. London: Bloomsbury Publishing.
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada* (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren, Çev.). İstanbul: Bgst Yayınları
- White, R.A. (2014). Stanislavsky: Past, Present, and Future. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 31-47). New York: Routledge.
- Whyman, R. (2013). *Stanislavski: The Basics*. New York: Routledge.