

OYUNCULUKTA FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİNİN ANALİZİ¹

ANALYSIS OF THE METHOD OF PHYSICAL ACTIONS IN ACTING

Nazım Uğur Özüaydın²

ÖZ

Konstantin Stanislavski, oyuncuların duygularını harekete geçirmek için başvurması gerektiğini ileri sürdüğü teknikleri (verili koşullar, iç monolog, coşku belleği, sihirli eğer, amaç, üstün amaç, vs.) iki ana yöntemde toplamıştır: Bunlardan biri, duygudan eyleme ulaşma yöntemi olan psikolojik eylemler yöntemi, diğeri de eylemden duyguya ulaşma yöntemi olan fiziksel eylemler yöntemidir. Stanislavski, “Sistem” üzerine çalışmaya başladığı ilk dönem olan 1906-1917 yılları arasında, oyuncunun içsel hazırlığının ön plana çıktığı içsel-psikolojik bir teknik geliştirmiştir. Daha sonraki çalışmaları, Stanislavski'nin içsel-psikolojik olandan hareket etme doğrultusundaki görüşlerini, dışsal-fiziksel olandan hareket etme doğrultusuna yöneltmiştir. Stanislavski'nin 1917 yılından sonra yaptığı çalışmalarla geliştirmiş olduğu bu yöntemde, rolün gerektirdiği bir dizi fiziksel etkinlik sonucunda gerekli duyguların refleks olarak elde edilmesi öngörülmektedir. Bu makalede, fiziksel eylemler yönteminin analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Tiyatro, Fiziksel Eylemler Yöntemi.

ABSTRACT

Konstantin Stanislavski asserts that actors need to apply different techniques (given circumstances, inner monologue, emotional memory, magic if, objective, süper objective, etc.) and divides these techniques into two main methods: One of them is the method of psychological actions which is the method of reaching to action from emotion; the other is the method of physical actions which is the method of reaching to emotion from action. Stanislavski had founded an inner- psychological technique in which the actor's inner preparation come into prominence between the years of 1906 and 1917 in the first period of his work on the “System”. The subsequent works of Stanislavski had canalized the views of him moving from the inner- psychological to the outer- physical. In this method which is founded by Stanislavski after the works he had done after 1917, it is anticipated that the required emotions reflexively as a result of a series of physical activities that are required by the role. This article aims to analyse the method of physical actions.

Keywords: Acting, Theatre, Method of Physical Actions.

¹ Başburu tarihi: 08.07.2016 Kabul tarihi: 14.11.2016

² Yrd. Doç., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Tiyatro Anasanat Dalı,
ozuaydin@gmail.com

1. Giriş

Konstantin Stanislavski'nin 1917 yılından sonra yaptığı çalışmalar, oyuncunun yaratıcı ruh durumunu yakalaması için, salt imgesel ve duygusal, psikolojik bir analizin değil, fiziksel eylem ve amaçların da etkili olabileceğini keşfetmesini sağlamış; kontrol edilmesi zor psikolojik eylemler yerine, kontrolü daha kolay olan fiziksel eylemleri ön plana getirmesine neden olmuştur. Stanislavski, fiziksel eylemler yöntemini oluşturduğu dönemde, oyunculuğun eylemek-yapmak olduğunu düşünmüştü; fiziksel eylemin, oyuncunun sahne üzerindeki varlığının ulaşabileceği son nokta olduğu sonucuna varmıştır. Bu dönemde, Stanislavski'ye göre, oyuncu, sahne üzerinde her zaman bir eylem gerçekleştirmeli - yapmalıdır; zira eylem, oyuncunun ardından koştuğu sanatın temelidir (Stanislavski, 1996a:57). Eylem, dramı diğer sanat dallarından ayıran en önemli unsurdur ve Stanislavski bu görüşünü Aristoteles'in tragedyayı "bir aksiyonun taklidi" olarak tanımlamasına ve dram kelimesinin Yunanca kökeninin "dran" yani "yapmak", "eylemek" anlamına gelmesine dayandırmıştır. Oyuncu sahnede "yapar", "eyler"; ve eylem, içsel acıları, sevinçleri, ilişkileri ve insan ruhunun yaşayışıyla ilgili her şeyi açığa çıkarır (Carnicke, 2006:24). Ilya Sudakov da, oyunculuğun temelini eylem olduğunu, oyuncunun her şeyden önce "yaptığını", "eylediğini" vurgular (Sudakov, 1995:87).

Fiziksel eylemler yöntemi, Stanislavski için, "Bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşma" amacına uygun bir yöntemdir. Stanislavski, "Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırsanız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarabilirsiniz," (Stanislavski, 1996a:201) der.

İnsan davranışı psiko-fiziksel bir süreçtir. İnsanda sinir yollarının fiziksel olanla psikolojik olanı birbirine bağladığı bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Davranış psikolojisi üzerine çalışmalarıyla tanınan Fransız Psikolog Theodule Ribot, herhangi bir duygunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olmayacağını;

biçimlendirilmemiş veya bedenselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtmiştir. Duygunun her nüansı belirli bir fiziksel eylemle bağlantılıdır. Beden ile bilinç – veya beden, zihin ve duygular – tek bir bütündür. Bilinci oluşturan her şey, kişinin fiziksel varlığından kaynaklanır. Beden olmaksızın bir bilincin var olamayacağı, insanın temel gerçekliğidir. Leonardo Da Vinci, “Ruh, bedenle yaşamak ister çünkü beden olmadan ruh ne hissedebilir, ne de eyleyebilir,” demiştir (Blair, 2008:2). Bütün ruhsal durumların bir sinirsel-mekanik karşılığı vardır ve bunlar ayrılmaz biçimde birbirine bağlıdır; bu kural, deneysel psikolojinin temelidir (Whyman, 2008:10). Evgeni Bezpiatov, “İfadeli jest duyguyu tanımlar, ... yüz ifadesi ile ruhsal yaşantı arasındaki bağ o kadar yakındır ki, yalnızca duygu yüz ifadesinin oluşumuna neden olmaz, çoğunlukla bir yüz ifadesi duygunun oluşumuna neden olur,” der (Whyman, 2008:61). “Ağlıyorum, çünkü üzgünüm” ifadesi kadar, “üzgünüm, çünkü ağlıyorum” ifadesi de doğrudur. Bu yaklaşım, James-Lange kuramına dayandırılabilir (Whyman, 2008:61). Ruhsal olanla bedensel-kassal olan aynı süreçte meydana gelen, tek bir işlemdir (Whyman, 2008:232).

Amerikalı psikolog William James ve Danimarkalı meslektaşı Carl George Lange, bedensel tepkileri duygusal süreçlerin bilinçaltı etkilerinin bir sonucu olarak tanımlayan kuramı ters düz eden bir yaklaşım geliştirmiştir. Rus psikolog Vladimir Bekhterev de, insanın refleksif davranış kuralları üzerine çeşitli deneyler gerçekleştirmiş ve “Ortak Motor Refleksler” teorisini geliştirmiştir. Buna göre, insan davranışlarının tümü kişinin sinir sisteminde üretilen refleks örnekleri vasıtasıyla açıklanabilir. Bekhterev’in de kimi açılardan paylaştığı, James-Lange kuramı şu sözlerle özetlenebilir: “...bedensel değişiklikler doğrudan doğruya heyecan verici gerçeğin algılanmasından kaynaklanır ve aynı değişiklikler ortaya çıkarken hissettiklerimiz ise coşkunun ta kendisidir. Yaygın görüş şunu söyler, servetimizi kaybedince üzülüp ağlarız; bir ayıyla karşılaşınca korkup kaçarız; bir rakip tarafından hakarete uğrayınca öfkelenip vururuz. Burada savunulan

hipotez ise, bu ardışık dizgenin yanlış olduğunu, bir zihinsel durumun illa ki diğerine neden olmayacağını ve daha rasyonel bir ifadenin, üzülmürüz çünkü ağlarız, kızarız çünkü vururuz, korkarız çünkü titreriz olduğunu söyler” (Hornby, 1992:126).

Bu kurama göre, duyguların nedeni zihinsel, psikolojik süreçler değil, sinirsel, fizyolojik süreçlerdir. Dışsal bir uyarının – gerçek ya da imgesel – duygusal tepkiyi uyardığı, uyarılan duygusal tepkilerin de bedensel tepkiye dönüşeceği yaygın kanısının aksine; James-Lange kuramı, dışsal bir uyarının algılanmasını, bedensel bir tepkinin refleksif olarak takip edeceğini, bu refleksif bedensel tepkinin de duygusal tepkiyi harekete geçireceğini ileri sürer. Buna göre, bir ayıyla karşılaşp, koşmaya başladıktan sonra korku duygusu ortaya çıkar; korkuya yol açan şey, ayı değil, algıyı takip eden koşma refleksidir. Yani, ayıyla karşılaştım-korktum-kaçtım dizgesi, ayıyla karşılaştım-kaçtım-korktum olarak değiştirilmiştir. Daha açık bir ifadeyle, ayıyla karşılaştım – henüz durumu mantıklı veya duygusal olarak özümsemeye vaktim olmadan kaçmaya başladım – korku duygusu hissettim. Uyarana (ayı) gösterilen içgüdüsel fiziksel tepki (kaçmak), duyguya (korku) neden olur. Duygu, içimizde eylemden sonra –fakat neler olduğunu henüz bilinçli bir biçimde algılama fırsatımız olmadan önce– meydana gelen biyolojik aktivitelerin duyumudur (Merlin, 2001:14). Korku duygusunu harekete geçirmek ve kaçma eylemini gerçekleştirmek isteyen oyuncunun çabası, öncelikle korkup daha sonra kaçmak değil; öncelikle kaçmak daha sonra korkmak olmalıdır, zira kaçma eylemi oyuncunun korku duygusunu refleksif olarak ortaya çıkarır (Roach, 1993:201). Vsevolod Meyerhold da, korku duygusunu tetiklemek için, oyuncunun, gözlerini büyükçe açarak ve kaşlarını kaldırarak kaçmasının yeterli olacağını söyler (Whyman, 2008:231). Meyerhold bunu şu örnekle açıklar: “Sahnedeyken, bir köpeğin saldırması nedeniyle korkan, korkudan kaçan birini oynamam gerek. Peki ne yapmalıyım? Köpekten nasıl kaçmam gerektiğini bilebilmek için, kendi içimde, bir köpeğin

havlamasından korkan birinin duygularını mı bulmalıyım? Hayır, bu duyguları, kaçmaya başlamadan önce harekete geçirmemeliyim; kaçmaya başladığımda, korkan birinin duyguları içimde oluşacaktır” (Whyman, 2008:233).

Rose Whyman’a göre, Stanislavski, bu kuramın ortaya koyduğu yaklaşımı, Ribot’nun çalışmalarından öğrenmiştir. Ribot, duyguların kökünün harekette olduğunu vurgulamış, “İfadesiz düşünce yoktur, ifade ise, kassal bir hareketin başlangıcıdır,” demiştir (Whyman, 2008:60).

Bella Merlin ise, Stanislavski’nin, bu kuramı William James’in makalelerinden öğrendiğini ileri sürer. William James, 1884 yılında yazdığı “Duygu Nedir?” adlı makalesinde, vücuttaki dolaşım sistemini, bilinçte meydana gelen – ne kadar küçük olursa olsun – her türlü değişikliğin yansıdığı bir platform olarak tanımlamıştır. Buna göre, duygunun her tonunun, bedende benzersiz bir yansıması vardır, kas ve zihin tamamen birbirine bağlı olgulardır. Bu bakış açısı, Stanislavski’nin oyunculuk ile ilgili araştırmalarını psikolojik temelli olmaktan çıkarıp, bedensel temelli olmaya yöneltmiştir (Merlin, 2001:13). Fiziksel eylemler yönteminde, oyuncu, kaslarını harekete geçirmek için duygularını kullanmaz; duygularına erişmek için kaslarını kullanır (Moore, 1998:28).

Psikolojik (ruhsal) olanla bedensel (fiziksel) olan arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski’yi, “Her fiziksel eylemin içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar,” (Stanislavski, 1999:245) önermesine götürmüştür. Her eylemin hem psikolojik (içsel) hem de fiziksel (dışsal) yanı vardır. Stanislavski, insan davranışının psiko-fiziksel bir süreç olduğunu keşfetmiş ve bilim adamları da, bir insanda sinir yollarının fiziksel olanla psikolojik olanı binlerce iplikle bölünmez biçimde birbirine bağladığını doğrulamıştır. Buna göre, fiziksel bir eylem olarak bir bardağı yukarı kaldıran kişi, bunu bazı içsel ya da psikolojik nedenlerden dolayı yapar. Susamış ya da içinde ne olduğunu görmek istemiş olabilir. Her içsel deneyim fiziksel bir eylemle ifade edilir (Moore, 1966:73).

Duygular isteme bağılı olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıkar; eylemlerse, duyguların tersine, kişinin isteklerinin sonucudur. Örneğin, birini teselli etmeye çalışan kişi, içinde acıma duygusunun kendiliğinden ortaya çıktığını fark edecektir. Eylem, ilgili duyguyu koşullandıran uyarandır. Bu süreç, Rus fizyolog Ivan Pavlov'un "Koşullanmış Refleks Kuramı"na dayandırılabilir (Whyman, 2008:258).

Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemindeki deneyleri, Pavlov'un Koşullanmış Refleks Kuramı'yla aynı kökenden gelir (Toporkov ve diğerleri, 1966:68). Fiziksel eylemlerin gerçekleştirilmesi, onlara bağılı olan duyguları bir refleks olarak uyarır. Buna göre, fiziksel eylemler, duyguların uyarılmasını sağlayan bir uyarıcı zinciri oluşturur (Coger, 1966:65).

Pavlov, psikolojik süreçlerin, fiziksel dışavurumlarla birbirine bağılı, tek bir süreç olduğu ilkesinden hareket etmiştir. Bu ilkeye dayanan Stanislavski, et ve kandan meydana gelen ve sabitlenebilen fiziksel süreci kullanarak, pek de elle tutulur olmayan karmaşık bir psikolojik durum elde edilebileceğini anlamıştır (Toporkov ve diğer, 1966:68). Pavlov ve Seçenov, Stanislavski'nin, ruh durumlarının, arzuların, tepkilerin ve duyguların oluşturduğu tüm içsel yaşam bileşkesinin basit bir fiziksel eylemle dışa vurulduğu tezini doğrulamıştır (Moore, 1966:73). Fizyolog Ivan Mihayloviç Seçenov'a göre, beden, kişinin ne düşündüğünü ve ne hissettiğini, daha kendisi farkına varmadan ifade eder. Bir duyguyu onun fiziksel ifadesinden ayırmak imkansızdır (Moore, 2006:44).

DeneySEL psikoloji, kendilerinden istenen öfke, üzüntü, korku gibi duygulara ait yüz ifadelerini takınan deneklerin, bu yüz ifadelerinin karşılığı olan duyguları da hissettiğini nesnel ölçümlerle ortaya koymuştur. Aynı şekilde, belli bir yüz ifadesini takınan oyuncu, o yüz ifadesine karşılık gelen duyguyu dıştan içe bir yolla harekete geçirebilir (Miller, 1992:53).

Duygu, "öznel olarak tecrübe edilen, bedende fizyolojik değişimlere yol açan ve bedeni eyleme hazırlayan ruhsal ve fiziksel bir reaksiyon"dur. Bu

tanıma göre, psikolojik olan ve fiziksel olan birbirinden ayrılamaz, aksine birbirini etkiler ve birlikte var olur. Fiziksel durumlar psikolojik durumu etkiler; aynı şekilde, bir psikolojik tepki fiziksel tepkiyi beraberinde getirir (Hagen, 1991:84). Psikolojik ve fiziksel eylemler birbirini etkileyerek, psiko-fiziksel eylemi meydana getirir (Hagen, 1991:286).

Eylem psiko-fiziksel bir süreçtir; içsel duygu ile dışsal ifade aynı anda meydana gelir. Kişi, hangi duyguyu hissederse hissetsin, o duyguya vereceği fiziksel tepki –gözle algılanamayacak kadar küçük de olsa– derhal oluşur; aynı şekilde, kişi hangi fiziksel eylemi gerçekleştirirse gerçekleştirsin, bu eylem derhal bir içsel duygunun oluşmasını sağlar (Merlin, 2001:27).

Nörofarmakolog Candace Pert, “yaratıcı ruh durumu”nun psikolojik sürecini incelemiştir; Psikolog William James’in, duygunun önce bedende meydana geldiği, daha sonra zihin tarafından algılandığı görüşüyle ve Psikolog Walter Cannon’un, duygunun önce zihinde meydana geldiği, daha sonra beden tarafından algılandığı görüşünü karşılaştırmıştır. Pert’in ulaştığı bulgu, duygunun, zihin ve bedenin ortak çalışmasının sonucu olduğudur. Buna göre, zihin ve beden, Pert’in “duygu molekülleri” olarak adlandırdığı, nöropeptid denilen proteinler vasıtasıyla iletişim kurmaktadır. Pert’e göre, duygusal durumlar, çeşitli nöropeptid ligandları (bir hücrenin yüzeyindeki alıcı sinirlerle bağlı maddeler) tarafından üretilir; ve kişinin duygu veya his olarak deneyimlediği şey, belli bir nöronal çemberin aynı anda hem beyin hem de bedende etkinleştirilmesidir. Nöropeptidler, kişiyi çeşitli bilinç durumlarına ve bu bilinç durumlarının varyantlarına sevk eder (Giebel, 2000:162). Bu bulgular, içsel olan ile dışsal olanın iletişiminin duyguyu meydana getirdiğini ortaya koyar niteliktedir.

Fiziksel eylemler yönteminin önemi, fiziksel eylemlerin oyuncuyu dıştan içe bir yolla etkileyerek, oyuncunun içsel yaşamını kışkırtması ve duygularını açığa çıkarmasıdır. Fiziksel eylemler yöntemi, fiziksel eylemlerin doğru icrası, mantığı ve ardışıklığı yoluyla bir oyuncunun “en derin, en karmaşık duyguların

ve duygusal deneyimlerin içine gireceği” fikrine dayanır (Stanislavski, 1999:266). Beden yumuşak başlı, duygularsa kaprislidir. Bu yüzden, rolün fiziksel çizgisini yaratmak, psikolojik çizgisini yaratmaktan daha kolaydır. Oyuncunun rolün ruhsal durumlarından değil, fiziksel eylemlerinden yola çıkması; yaratı sürecine içsel olandan değil, görünen, somut eylemlerden başlaması fikri, fiziksel eylemler yönteminin temelini oluşturur. Fiziksel eylemler yönteminde, oyuncu, eylemi doğuran duyguyu üretmek yerine (psikolojik eylemler yöntemi), duyguya yol açan eylemi tanımlar (Blair, 2008:31).

Duygular psikolojik eylemler yöntemindeki teknikler kullanılarak, içsel olarak uyarılmış ise, (duygular kendiliğinden dışsallaşarak fiziksel eylemlere dönüşeceği) oyuncu bu duyguları, fiziksel karşılıklarını tekrar ederek yeniden harekete geçirebilir (Benedetti, 1999:198). 19. Yüzyıl’da, Fleeming Jenkin, “Eğer hafızanın yardımıyla bir tonu ya da haykırışı kusursuz olarak yeniden üretebilirsek, o ton ya da haykırış eş zamanlı olarak, ilk kez üretildiğindeki hissi yakın bir şekilde yeniden üretir,” demiştir (Carlson, 2008:244). Provalarda, duygulardan yola çıkılarak içten dışa bir yolla ulaşılmış olan eylemler, oyun esnasında, aynı duyguları dıştan içe bir yolla yeniden uyarır (Roach, 1993:215).

Fiziksel bir eylemin gerçeğe sadık bir biçimde icra edilmesi oyuncunun psiko-fiziksel sistemini harekete geçirir, böylece oyuncunun duygusal tepkilerinin içsel mekanizması etkinleşerek oyuncunun duygularını devreye sokar; psikolojik olan fiziksel olana doğal bir biçimde eşlik ederek oyuncuda dolaysız bir iç eylem ortaya çıkarır. Fiziksel eylemler, onlara bağlı olan duyguların uyarılmasını sağlayan uyaranlardır. Oyuncu, bedeni eylemleri gerçekleştirirken, aynı zamanda “yaptığını yaşar” ve bu, “doğru duygu için iyi bir temel sağlar” (Coger, 1966:62).

Peter Shaffer’in Amaedus adlı oyununda, Salieri’nin Mozart’ı öldürmeye karar verdiği andaki psikolojisi çok karmaşıktır; Salieri’yi oynayan oyuncu,

fiziksel eylemleri gerçekleştirerek bu karmaşık psikolojik durumu yaratabilir. Oyuncunun burada yapması gereken, bardağı almak, içine şarap koymak, zehri dökmek ve bardağı partnerine sunmaktır (Whyman, 2008:67). Bir başka örnek olarak, oyuncunun üşüdüğü zamanki gibi titremesi, üşüdüğünde hissettiği nahoş duyguları hissetmesini sağlar (Whyman, 2008:232).

Kişide psikolojik olan ve fiziksel olan bölünmez bir birlik içinde olduğundan, fiziksel bir eylemin gerçeğe sadık bir biçimde icra edilmesi oyuncunun duygularını harekete geçirir. Fiziksel eylem, duygu için atılmış “yem”dir (Moore, 1966:74). Boris Zakhava’ya göre, eylem, duyguyu uyaran temel unsurdur (Moore, 1973:137). Kişinin, çekingen olduğunda kapıyı yumuşak bir tavırda çalacağı ne kadar doğruysa; kapıyı yumuşak bir tavırda çalmasının, kişinin içinde bir çekingenlik hissi yaratacağı da aynı şekilde doğrudur. Kişinin davranış biçimi ve hareketleri, sahip olduğu içsel dürtüleri besler (Schechner, 1966:235). Eylemleri gerçekleştirdiğinde ve amacının peşinden gittiğinde, oyuncu kendisini duyguyu hissetmekten alıkoymaz. Oyuncu eylemleri gerçekleştirmeye odaklandığında, dikkatinin yönü duygudan sapar; ve bu sapma, oyuncu duygu üzerine yoğunlaşarak onu baskı altına almış olmadığından, duygunun harekete geçmesini sağlar. Oyuncu sahnede eylem halinde (aktif) olduğu için, aynı zamanda duygusaldır; oyuncunun duyguyu, dış macunu tüpünü sıkır gibi sıkıp çıkartmasına gerek kalmaz. Fiziksel eylemler yöntemi, biyolojiyle sanatın doğru bir birleşimidir (Merlin, 2001:24).

Oyuncu, duygularını düşünmemeli ve onları baskı yoluyla açığa çıkarmaya çalışmamalıdır. Oyuncu fiziksel eylemi icra ettiğinde, duygular da bu eylemlerle uyum içerisinde kendiliğinden ortaya çıkar. Stanislavski, “Yaratım anına ulaştığınızda, içsel uyarımın yolunu aramayın –duygularınız ne yapacaklarını sizin onlara söyleyebileceklerinizden daha iyi bilirler– bunun yerine rolünüzün fiziksel varlığına tutunun,” der (Stanislavski, 1999:227).

Vladimir Prokofyev'e göre, "rolü yaşamak", ona inanmaktır; en kolay inanılabilecek şey de eylemlerdir. Bu nedenle fiziksel eylemler yöntemi, sahnede bir gerçeklik yaratmak için en basit ve en emin yoldur. "En iyi yaklaşım dıştan içe, eylemden duyguya olandır, tersi değil. Bu yolla her zaman somut, görünür ve güvenilir olan şeylerle uğraşırız. Farz edin ki en basit fiziksel eylemi gerçekleştiriyorum: Sahneye giriyorum. Bunu yapmadan önce, neden bunu yaptığımı, nerede olduğumu, partnerimden ne istediğimi bilmek zorundayım. Çok küçük bir fiziksel eylem, karmaşık psikolojik durumları uyarır. Verili koşullarda gerçekleştirilen fiziksel eylem, karakterin tüm psikolojik altyapısını ortaya çıkarır" (Toporkov ve diğerleri, 1966:69).

Fiziksel eylemler yönteminde, oyuncu duygularını düşünmez, sadece ne yapmak zorunda olduğunu düşünür (Stanislavski, 1996a:206); kendini bir deneyim yaşamaya zorlamaz, sadece bir fiziksel eylem icra eder. Oyuncunun konsantrasyonu ne hissetmek zorunda olduğu üzerinde değil; ne yapmak zorunda olduğu üzerindedir. Oyuncu fiziksel eylemi yerine getirirken, eylemin psikolojik tarafı refleksif olarak ortaya çıkar. Stanislavski şöyle der: "Şu aralar yaptığımız şey bu: Bugün yeni bir oyunu okumak ve ertesi gün onu hemen oynamak. Neyi mi oynayabiliriz? Metinde Bay X'in girip, Bayan Y'yle karşılaşacağı söylenir... Bir odaya nasıl girileceğini biliyor musunuz? O halde yapın. Oyunda, diyelim ki, iki eski arkadaşın karşılaşmasından söz edilir. İki eski arkadaşın nasıl karşılaştıklarını biliyor musunuz? O halde karşılaşın... Bütün oyunun üzerinden bu şekilde ilerliyoruz, çünkü böylesi, kaprisli zihninkinden daha büyük bir kolaylıkla ve daha doğrudan bir biçimde bedeni yönlendirmemizi ve kontrol etmemizi sağlıyor. Bu yüzden rolün fiziksel çizgisini yaratmak onun psikolojik çizgisini yaratmaktan daha kolaydır. Ama akıl bedenden ayrılmadığına göre, bir rolün fiziksel çizgisi psikolojik olan var olmadan var olabilir mi? Elbette ki hayır. İşte bedenın fiziksel çizgisinin eş zamanlı olarak bedenın içsel çizgisini akla getirmesinin nedeni budur. Bu yöntem, yaratıcı aktörün dikkatini duygularından uzaklaştırır ve duyguları

bilinçaltına bırakır, bilinçaltı da bu duyguları gerektiği şekilde kontrol edip yönetebilir” (Benedetti, 1999:356).

Vsevolod Meyerhold da, oyuncunun duygularını içten dışa değil, dıştan içe bir yöntemle, fiziksel eylemlere dayalı olarak uyarması gerektiğini ileri sürmüştür. Meyerhold'a göre, tüm psikolojik durumlar, belli fizyolojik süreçlerle belirlenir (Roach, 1980:327).

Meyerhold'a göre, oyuncu içten dışa bir yöntemle oynadığı karakterin psikolojisiyle, duygu ve düşünceleriyle, iç eylemleriyle ilgilenmemeli; bunun yerine, anın fiziksel çözümüne odaklanmalıdır. Fiziksel biçim doğru olduğunda, duygular da doğru olacaktır, çünkü duygular bedenin pozisyonu, duruş biçimi tarafından belirlenir (Leach, 2006:39). “Psikolojik yaklaşımın hiçbir çözüm getiremeyeceği bir dizi sorun vardır. Teatral yapıyı psikolojik temel üzerine kurmak evi kum üzerine inşa etmeye benzer. Çöküş kaçınılmazdır. Gerçekte, her psikolojik durum bazı fizyolojik süreçler tarafından koşullandırılır. Oyuncu şu ya da bu kişiliğe uyan fiziksel durumu bulursa, içinde belli bir uyarılmanın doğmasını sağlayacak duruma ulaşmış olur. Seyircilere de geçen ve onları oyununa katılmaya iten bu uyarılma durumu, oyunculuğunun özünü oluşturur. “Uyarılma noktaları” bir dizi durumdan ya da fiziksel hallerden doğarlar ve ancak ondan sonra şu ya da bu duyguyla renklenirler. Oyuncu, böyle bir “duygu doğuşu” sistemi kullanırsa, her zaman sağlam bir temele dayanmış olacaktır: Fiziksel temel” (Meyerhold, 1997:320).

Meyerhold'a göre, fiziksel süreçlerden yola çıkmak ve hareketlerdeki netlik ile kararlılığın sinir sisteminde yaratacağı refleksif duygulardan yararlanmak oyuncu için tek yöntem, tek çıkış noktasıdır. Bu yüzden, fiziksel eylemler, oyuncu için bir araç veya kaldıraç değil, asal bir unsurdur.

Duygular soyut değil, organik temelleri olan somut bir olgulardır. Duyguları fiziksel yolla harekete geçirmeye yarayan bir kas düzeni vardır ve duyguların bedensel ifadesini bilmek, bu duygulara dıştan içe bir yolla, ters yönden ulaşmayı sağlar (Artaud, 1993:115).

Bedensel durumu değiştirmek, duygusal durumu değiştirir; duygunun eylemin ardından geldiğini ispatlayan ölçülebilir nörolojik kanıtlar bulunmaktadır. Antonio Damasio, duygunun başlangıcının eylem olduğunu söyler. Joseph LeDoux, korku duygusunun, bir kişinin bir yerden atlamasından ve kalbinin hızlı bir biçimde atmasından sonra oluştuğunu söyler; atlamaya ve kalp çarpıntısına neden olan şey korku duygusu değildir. Duygu, eylemin nedeni değil, sonucudur. Duygu, uyarıya verilen tepkinin organizma tarafından bilinçli bir biçimde yorumlanmasıdır (Blair, 2008:69).

Jerzy Grotowski de, oyuncunun, içten dışa bir yöntemle, önce duyguyu uyararak fiziksel eylemlere ulaşmaya çalışmasının hatalı bir yaklaşım olduğunu belirtmiştir. “Normal olarak, oyuncu bir yönelim düşündüğünde, bunu kendi içindeki bir duygu halini abartma işi olarak düşünür. Öyle değildir. Duygu hali çok önemlidir; ancak bu, isteme bağlı değildir. Üzgün olmak istemiyorum: Üzgünüm. Bu insanı sevmek istiyorum: Ondan nefret ediyorum; çünkü duygular istemden bağımsızdır. Öyleyse, duygu halleri üzerinden eylemleri koşullandırmaya kalkışanlar yanılıya düşer” (Richards, 2005:59).

Stella Adler’e göre, oynamak, yapmaktır. Her şeyin temeli, oyunculuğun fiziksel ve yapılabilir kısmı olan eylemdir. Oyuncunun sahnede yaptığı her şey birer eylemdir ve oyunculuğun anlamı budur. Oyuncu, yaptığı eylemin kendisi için önemli olmasını sağlamak zorundadır. Oyunculuk, teknik olarak, tamamen yapmakla ilgilidir, hissetmekle değil (Adler, 2006:74). Örneğin, oyuncu, “ciddi olmayı” oynayamaz; bunun yerine, ciddiyetini seyirciye iletebileceği bir eylem bulmalıdır (Adler, 2006:167). Duygular, yapılabilir veya uygulanabilir şeyler değildir. Yapılabilir olan eylemlerdir ve oyuncu eylemleri doğru bir biçimde gerçekleştirdiğinde, duygularını harekete geçirir (Adler, 2006:131). Bu nedenle oyuncu, duyguları veya ruh halini oynamamalı, eyleme odaklanmalı ve eyleme bir tepki olarak duyguların kendiliğinden açığa çıkmasına izin vermelidir (Adler, 2006:141). Hissetmek yapmaktan doğar (Adler, 2006:85). Stanislavski, bir oyuncudan bir şey

“yapmasının” talep edilebileceğini, fakat ondan asla bir şey “hissetmesinin” istenemeyeceğini söyler (Adler, 2006:132). Adler’e göre, duygular daima eylemin ardından gelmek zorundadır (Adler, 2006:142). Oyuncu, işe, dış ve harici yanı göz önünde bulundurarak başlar ve içsel olana doğru hareket eder (Adler, 2006:153).

Duygular “oynanamaz”, yalnızca eylemler yapılabilir. Bunun nedeni, duyguların isteme bağlı olmaması; isteme bağlı olarak yapılan eylemlerin sonucunda istemsiz olarak kendiliğinden ortaya çıkmasıdır. Birini sakinleştirmek eylemdir, şefkatse bu eylemin sonucunda meydana gelen duygudur; borç istemek eylemdir, verilmediği için öfkelenmekse bu eylemin sonucunda meydana gelen duygudur; hapisten kaçmak eylemdir; kaçamayınca umutsuzluğa düşmek duygudur. Bu örneklerdeki sakinleştirmek, borç istemek, kaçmak gibi eylemler, kişinin istemini ortaya koyar. Bu nedenle, oyuncu, istemi dahilinde olan eylemlerle ilgilenmelidir. Duygularsa (şefkat, öfke, umutsuzluk vb.), kişinin isteminin ötesinde, hatta bazen karşısında meydana gelir (Ağlamak istemiyorum, fakat ağlıyorum). Duygular, istemin değil, doğanın faaliyetidir (Malaev-Babel, 2011:182).

Uta Hagen’a göre de, “Oynamak yapmaktır” (Hagen, 1976:39). Oyuncu, bir duygunun peşine düştüğünde, bunu o duyguyu göstermek amacıyla yapıyor, hissetmeyi yapmakla karıştırıyor demektir; oysa duygu, karakterin eylemlerini destekleyen bir sıçrama tahtası olarak kullanılmalıdır (Hagen, 1991:48). Oyuncu, kendini belli bir ruh veya duygu durumuna sokmaya çalışmamalıdır (Hagen, 1991:147). Oyunculuk, oyuncuya biri veya bir şey tarafından yapılan şeyin oyuncuda uyandırdığı duygu ve düşüncelerin sonucunda oyuncunun yaptığı şeydir. Oyuncu, “Yapıyorum öyleyse varım,” felsefesini benimsemelidir (Hagen, 1991: 117).

Eylemler –sözel ya da fiziksel– duyguları harekete geçirmede, en az psikolojik eylemler yöntemine dair tekniklerde kullanılan içsel uyarılar kadar etkili olabilir. Oyuncunun yumruğunu masaya vurması öfke duygusunu

beraberinde getirecektir. Burada oyuncu, öfke duygusunu uyaran bir koşul bulmak yerine, öfke duygusunun sonucu olan eylemi icra ederek duyguyu dıştan içe bir yolla uyarılmış olur. Eylem, mantıklı bir gerekçe veya amaçla yapıldığında, duygu da harekete geçer (Hagen, 1976:50). Duyguların eylemleri uyardığı gibi, eylemler de duyguları uyarır (Hagen, 1991:99). Ivana Chubbuck da, duygunun, bir eyleme verilen tepki olduğunu ifade eder (Chubbuck, 2005:8).

Michael Chekhov da, oyuncunun, eylemlerini verilen amaca yönelik bir biçimde gerçekleştirdiğinde, duygularını harekete geçirebileceğini ifade eder (Agarkov-Miklashevsky, 1983:31). Duncan Ross da, duyguların, fiziksel bir ifadenin kaynağı olan veya fiziksel bir ifadeyi meydana getiren içsel bir olay değil, belli bir amaca yönelik bir eylemin gelişiminde ortaya çıkan bir sonuç olduğunu belirtir (Ross, 1968:265). Paul Mann da, duyguların eylem yoluyla üretildiğini, duyguların her zaman eylemlerin sonucu olarak ortaya çıktığını söyler. Kişi istediğini elde ettiğinde mutlu, elde edemediğinde kızgın, üzgün vs. olacaktır (Mann ve Schechner, 1964:85).

Oyuncunun bir eylemi gerçekleştirmek için, önce duygularını harekete geçirmeye gereksinimi yoktur; oyuncunun “yapmak” için “hissetmeyi” beklemesi bir hatadır. Oyuncu eylemi gerçekleştirdiğinde, yani “yaptığında”, duyguları harekete geçer ve oyuncu “hisseder” (Lewis, 1958:90). Oyuncu sahneye bir duyguyu hissetmek için değil, bir eylemi gerçekleştirmek için girer. Oyuncu duygulanmayı beklemeksizin eylemlerini yapmalıdır (Pitches, 2006:121). Oyuncu, “bir duygu hissetme”ye değil, “bir eylem yapma”ya dönük tercihler yapmalıdır (Moston, 2000:141). Oyunculuk, duyguları dışa vurmak değil, bir şey yapmaktır; duygu değil, eylemdir. Eylem, aynı zamanda oyuncunun, duygularına erişmesinin organik yoludur (Pope, 2000:157).

Fiziksel eylemler ile içsel duygular arasında, bir rolün fiziksel ve ruhsal var oluşu arasında bütünlüklü bir bağ olduğunu belirtir. Fiziksel eylemler yönteminde, oyuncu, uzun süren masa başı çalışmaları yaparak duygusal

gerecini içten dışa, psikolojik bir yöntemle hazırlamaya çalışmak yerine, direkt olarak eylemlerle işe başlar ve böylece, bu eylemlerin oluşmasını sağlayan içsel nedenleri dıştan içe bir yaklaşımla kavrar. Oyuncu için fiziksel eylemler, içsel mekanizmaya göre daha kolay ulaşılabilir niteliktedir. Stanislavski şöyle der: “İçinde bulunduğumuz bir durum karşısında ne hissettiğinizi anlatmanın, ne yaptığınızı anlatmaktan daha zor olduğunu hiç fark ettiniz mi? Bu niçin böyledir? Çünkü fiziksel eylemi yakalamak, psikolojik eylemi yakalamaktan daha kolaydır çünkü fiziksel eyleme, bulanık içsel duygulara oranla daha rahat ulaşabiliriz. ... Fiziksel eylem alanında kendimizi daha rahat hissederiz... Kavranması, yakalanması çok zor olan içsel ‘öğeler’ alanına göre burada daha iyi uyum sağlarız, daha çok buluş yaparız, kendimize güveniriz” (Stanislavski, 1990:147).

Duyguların doğrudan uyarılmadığı, bilimsel bir gerçektir. Duygular, içten dışa bir yöntemle uyarılabilirler de, içten dışa yöntemle sabitlemeleri çok güçtür. Stanislavski oyuncunun duygularını kontrol etmesinin çok zor olduğunu, oyuncu duygulara komut verdiğinde duyguların kaybolduğunu keşfetmiş, bu yüzden psikolojik eylemler yönteminden daha sağlam bir zemin arayışına girmiştir (Toporkov ve diğerleri, 1966:69). Stanislavski, “Duyguyu sabitleyemeyiz, yalnızca fiziksel eylemi sabitleyebiliriz,” (Toporkov, 1979:160) der. Duyguların sabitlemesindeki güçlüğü karşısında, Stanislavski, maddi ve somut olan bedenden yola çıkmanın daha sağlam bir yol olduğunu (Stanislavski, 1999:254) ve bu nedenle, oyuncuların, duygularını harekete geçirmede karşı karşıya kaldığı sorunların, psiko-fiziksel sürecin, psikolojik değil fiziksel yanından başlama yöntemiyle üstesinden gelebileceğini, fiziksel olanın, psiko-fiziksel eylemin psikolojik yanını harekete geçireceğini düşünmüştür. Duygular, boşluğa bırakılınca kaybolan elektriğe benzer ve duyguların, kendileri için bir tür akümülatör görevi gören fiziksel eylemlere bağlanarak sabitlemesi gerekir (Stanislavski, 1999:160).

Kas hafızası (veya kassal bellek), coşku belleğinden daha gelişmiş bir bellektir. Oyuncu, gerçekleştirdiği jest, mimik ve hareketleri, duygularına göre çok daha kolay ve çok daha kalıcı bir biçimde ezberler ve kas hafızasında depolar (Whyman, 2008:48). Bu nedenle, eylemin psikolojik değil fiziksel yanından yola çıkmak, daha sağlam bir yoldur. Duyguların fiziksel yolla uyarılması, oyuncunun başarısını rastlantısal olmaktan kurtaran ve duyguları üzerinde kesin bir hakimiyet kurmasını sağlayan bir yöntemdir (Artaud, 1993:119).

İnsan bedeninde, omurganın çevresinde, zihinsel süreçlere bağlı olan kaslar bulunur (Moore, 1998:28); duygular da, tüm zihinsel süreçler gibi, kişinin bedeninde belli kaslarla bağlantılıdır ve oyuncu bir duyguyu harekete geçirmek için, o duygunun bağlı olduğu kası bulmalıdır. Oyuncunun bunu yapabilmek için çok çalışması, pratik, egzersiz ve deney yaparak bedenini yüksek bir duyarlılık seviyesine eriştirmesi gerekir. Oyuncu, bu psiko-fiziksel uyum seviyesine eriştiğinde, doğru kasın hareketiyle, istenen duyguyu harekete geçirebilir (Moore, 1998:9); herhangi bir içsel neden olmaksızın üzüntülü veya sinirli olabilir (Moore, 1998:112).

Oyuncu, gerçekleştirdiği eylemlerden mantıklı, ardışık bir organik, kesintisiz eylem çizgisi şekillendirmeli, bunu sürekli tekrar yoluyla sıkıca sabitlemeli, böylece hem eylemlerine kesinlik kazandırmalı, hem de bu eylemlere gelen duygusal tepkileri güçlendirmelidir. Fiziksel eylemlerin mantığı ve ardışıklığı, oyuncunun içinde inanç ve gerçeklik duygusunun oluşmasını sağlar. Bütün bu çizgi izlendiğinde, oyuncu rolüyle bütünleşerek, “Ben ... yım” haline ulaşır, yaratıcı bilinçaltını açığa çıkarır.

Kesintisiz eylem çizgisi, oyuncunun tavrının mantıklı ve doğru olmasını sağlayan en kestirme yoldur. Oyuncu eylem çizgisini takip ettiğinde, duygular kendiliğinden, bilinçsiz bir biçimde ortaya çıkar (Levin ve Levin, 2002:21).

Oyuncunun aynı hareket düzenini yineleyebilmesinin ve bunu her defasında canlı ve kesin bir biçimde yapabilmesinin yolu, fiziksel eylemler

dizisini korumaktır. Oyuncunun fiziksel eylemler dizisi, müzisyenin partiyonuna benzer; fiziksel eylemler dizisi ayrıntıyla işlenmeli, özümsemeli ve baştan sona akılda tutulmalı, oyuncu az sonra ne yapacağını düşünmeye gerek duymamalıdır. Sabit bir eylemler dizisi dahilinde, oyuncunun kendini partnerine göre ayarlaması, Stanislavski'nin de Grotowski'nin de gerçek kendiliğindenlik olarak gördüğü şeydir (Richards, 2005:53).

Fiziksel eylemlerin icrasında, tempo ve ritm, eylemlerin sahici olmasına yardımcı olarak, oyuncunun duygularını kışkırtmaya da yardımcı olur (Moore, 2006:71). Tempo, bir eylemin icrasındaki hız; ritm ise bir eylemin icrasındaki yoğunluktur (Merlin, 2007:139). Tempo ve ritmle duygular arasında çözülmez bir bağ ve etkileşim vardır. Dolayısıyla tempo ve ritm, içsel deneyim ile bu deneyimin fiziksel ifadesi arasında bir köprü görevi görür. Bir rolün doğru saptanan tempo ve ritmi, sezgisel yoldan ya da doğrudan doğruya oyuncunun duygularını harekete geçirir (Stanislavski, 1996b:281). Tempo ve ritm, eylemin psikolojik ve fiziksel yanlarını kaynaştıran önemli bir unsurdur (Moore, 1998:41); her eylem, yaşamın gerektirdiği tempo ve ritimde gerçekleştirilmelidir. Doğru tempo ve ritm, oyuncunun konsantrasyonuna da katkı sağlar ve oyuncuyu dikkatinin dağılmasına neden olacak etkilerden korur (Moore, 2006:72). Kasların hareketinin ritmik düzeni, duyguları dıştan içe bir yolla uyarır. Dışsal ritmlerin değişmesi, içsel sensoryumu (duygu merkezi) engellenemez biçimde etkiler ve böylece kişinin kalp atış hızı, solunum hızı ve vücut kimyası değişir (Roach, 1993:213).

Oyuncu, oyundaki her duygu, her durum ve her ana denk düşen ritmik karşılığı bulmalıdır. Ritm, oyuncunun her seferinde aynı performansı sergilemesine olanak sağladığı gibi, seyircideki duygusal süreçleri harekete geçiren önemli bir unsurdur.

Tempo ve ritm, oyuncunun sahnede hareketsiz olduğu anlarda da varlığını sürdürür. Oyuncu, farklı ritmler içinde oturuyor veya ayakta duruyor

olabilir. Kişinin ayakta durup bir fareyi izlemesinin ritmi ile, üzerine doğru gelen bir kaplanı izlemesinin ritmi birbirinden farklıdır (Merlin, 2007:140).

İnanç ve gerçeklik duygusu, duygular için çok güçlü bir mıknatıs, bir çekim alanıdır. Bu nedenle, eylemlerin sahiciliği ve oyuncunun eylemlere olan inancı, eylemlerin kendisinden daha önemlidir (Moore, 1998:112). Stanislavski, “Fiziksel eylemin oluşumu sırasındaki gerçeklik içinde mutlaka bir inanç, bir doğruluk duygusu olmalıdır,” der (Stanislavski, 1990:147). Çünkü doğru icra edilen bir fiziksel eylem ve oyuncunun bu eyleme olan inancı, önemli bir duygu uyarıcısıdır (Stanislavski, 1996a:255). Buna göre, sahnede boş bir bardaktan su içmesi gereken oyuncu, –mış gibi yapmamalı, içermiş gibi yapmamalı; bunun yerine havayı veya kendi tükürüğünü yutmalıdır (Roach, 1993:212). Oyuncu dinliyorsa, işitmeli; kokluyorsa, kokusunu duymalı; bakıyorsa, görmelidir (Whyman, 2008:86). Bir eylemin gerçeğe sadık bir biçimde gerçekleştirilmesi, oyuncunun psiko-fiziksel sistemini ve duygusal tepkilerinin içsel mekanizmasını devreye sokarak (Moore, 2006:70), oynadığı karakterin iç dünyasına girmesini ve sahnede yaşamasını sağlar (Moore, 2006:94). Bu nedenle, sahici bir biçimde gerçekleştirilen eylem, oyuncunun duygularının kilidini açan anahtardır (Moore, 2006:58).

Fiziksel olarak inanç ve gerçeklik duygusunu uyandırmak, bunu ruhsal olarak uyandırmaktan çok daha kolaydır (Stanislavski, 1996a:255). Duygular, zorlanarak uyandırılmaz. Oyuncu, duygularını zorlamak yerine, tastamam inandığı bir eylemi yerine getirdiğinde, duygu kendiliğinden doğar. Oyuncunun duygularla içe dönük olarak haklılaştırdığı ve inandığı eylemler, oyuncunun “Ben ... yım” haline gelmesini ve rolüyle bütünleşmesini sağlar (Stanislavski, 1999:252).

Adler’e göre, oyunculuk, bir şeyi mümkün olduğu kadar sahici bir biçimde yapmaktır (Adler, 2006:47). Oyuncu, sahte olmamalı, rol yapmamalı, eylemleri “–mış gibi” yapmamalıdır. Adler, “Tavrında rol yapmaya dönük, abartılı, yapmacık ya da seyirciye göstermek için yapılmış en ufak şey, seni

sahteliğe düşürür,” (Adler, 2006:166) der. Bir eylemin icrasındaki ufacak bir sahicilikten uzaklık bile, oyuncunun psikolojik yaşamının sahiciliğine zarar verir (Moore, 2006:63). Oyuncu, eylemleri gerçekleştirmeyi öğrenmelidir, çünkü bir eylemi gerçekleştirdiğinde, oyuncu “göstermiyor”, bir şey “yapıyor” demektir. Eylemleri gerçekten yapan oyuncunun, rol yapmakla bir işi kalmayacaktır; bir şeyi gerçekten yaptığında, oyuncunun rol yapıyor durumuna düşme endişesi duymasına gerek yoktur (Adler, 2006:78). Oyuncu, “rol yapmayı” kesip, bir şey “yaparsa”, “-mış gibi yapmayı” kesip, gerçekten “yaparsa”, bu sahteciliği tamamen yok eder. Eylemleri “göstermek”, oyuncunun sahnede rahatını kaçıran şeylerden biridir. Eylemlerin gereği olan fiziksel gerçekleri “göstermemek”, oyuncunun tekniğinin bir parçasıdır. Oyuncu göstermez, yapar. Beden sahici olduğunda ruh da buna tepki verir; beden yalan söylediğindeyse, ruh korkar (Adler, 2006:96). “Bazen sahnede bir şey ararsınız, ancak gerçekten aramıyorsunuzdur. Ve bu sizi korkutur. Korkutmalı da. Eğer bir şeyi yalandan yaparsanız, bu yalan diğer bir yalanı, diğer yalan da başka bir yalanı beraberinde getirerek bir çığ gibi büyür ve arada yaptığınız şeylerden dehşete düşersiniz. Ve o zaman bir şey olur. Abartmaya ya da küçültmeye başlarsınız, zira korkmaktasınızdır” (Adler, 2006:136).

Oyunculuk, oyuncunun, yaptığı eylemlerin sahiciliğine kendi ikna olduğunda gerçek ve içten olur. Oyuncu, sahnenin dünyasını, yaptığı eylemler sayesinde gerçek kılabilir (Adler, 2006:132).

Oyuncu, bir eylemi sahici bir biçimde yaptığında, bunu defalarca tekrar etmek suretiyle, o eyleme ait hareketler zincirini kas hafızasına ezberletir. Kaslar akıl kadar karmaşık değildir ve oyuncu kaslarını bir eyleme alıştırdığında, kaslar o eylemi hatırlar (Adler, 2006:53); kassal bellek duyusal bir gerçeklik yaratır (Adler, 2006:55). Oyuncu, bedeniyle ilgili her şeyden kesin ve net bir şekilde haberdar olmalı; gerçekleştirdiği eylemleri hangi kasların kontrol ettiğini bilmelidir (Adler, 2006:79). Kas hafızası sayesinde,

oyuncu, fiziksel kontrolü eline alır, bedenine egemen hale gelir ve bedeninin dikte ettiği hareket biçimlerine yoğunlaşarak, sahici eyleme ulaşır (Adler, 2006:80).

Oyuncunun eyleminde sahiciliğe ulaşabilmesinin yolu, eylemdeki ayrıntılara yoğunlaşmaktır. Her eylemin kendine ait küçük fiziksel gerçeklikleri, ayrıntıları vardır, bunlar eylemin doğasını oluşturur. Bütün bu ayrıntıların gerçek olması gerekmektedir.

Eylemde sahiciliğe, Evgeni Vakhtangov'un oyuncularına söyledikleri örnek gösterilebilir: Vakhtangov, oyuncunun bir şeyi sahiden düşünmesi durumunda, düşündüğü şeyin bir önemi olmadığını söyler. Oyuncu, düşünüyor -muş gibi yapmamalı, düşünmeyi taklit etmemeli, gerçekten düşünmelidir. Önemli olan, oyuncunun düşündüğü şeyin oyunla veya karakterle tam bir paralellik taşıması değil; düşündüğü şey her ne olursa olsun oyuncunun onu sahiden düşünmesidir (Strasberg, 1998:68). Oyuncu, bir eylemi oynamamalı, o eylemi sahiden yapmalıdır. Eylemde sahicilik, oyuncunun sahnede yaşıyor ve gerçek görünmesi için gereklidir (Krasner, 2000:118). Oyuncu, görmeyi oynamamalı, sahiden görmelidir. Oyuncu, bir eylemi “-miş gibi” değil, sahici bir şekilde yapar.

Sanford Meisner'e göre, oyunculuğun esası, eylemde sahiciliktir. Oyuncu, bir eylemi “-miş gibi” yapmamalı, “sahiden” yapmalıdır (Meisner ve Longwell, 1987:16). Oyuncu, bir eylemi sahici bir biçimde gerçekleştirdiğinde, konsantrasyonunu kendisi dışındaki bir şeye yöneltmiş ve kendini izlememiş olacaktır (Meisner ve Longwell, 1987:24). Bu, oyuncunun sahnede gerginliğini azaltacağı gibi, göstermeci bir biçimde oynamasını da engeller. Oyuncu, eğer sahnede okuyorsa, sahiden okumalı; eğer yiyorsa, sahiden yemeli; ve eğer bir şey istiyorsa (bir amaç), onu sahiden istemeli, peşinden gitmeli, takip etmeli, elde edene kadar vazgeçmemelidir (Krasner, 2006:143).

Sahici eylem, eylemi mekanik veya göstermecî bir biçimde gerçekleştirmekten farklıdır. Oyuncu bir eylemi sahicî bir biçimde gerçekleştiriyorsa, kendini bütünüyle o eyleme vermiş ve eylemin yöneldiği nesne üzerindeki muhtemel etkisine tüm dikkatini vermiş demektir. Oyuncu, bir eylem gerçekleştirirken, kendine bakmamalı ve kendini dinlememeli, eylemi “nasıl” gerçekleştirdiğini izlememeli; aksine, eylemin sonucunun ne olacağına dair beklentileriyle kendini eylemin içinde bulmalıdır. Oyunculukta sahicî eylem, spordaki eyleme benzer. Sporcu, örneğin bir eskrimci, nereye hamle yapacağını, puanı nasıl kazanacağını düşünmek yerine, bileğinin veya parmaklarının duruşunu, hamle yaparken nasıl göründüğünü düşünürse, rakibi tarafından hazırlıksız yakalanacak ve mağlup edilecektir. Sahicî eylemi bulmak için, oyuncu, “İstediğimi elde etmek için ne yapmalıyım?”, “İsteklerimin önünde duran engellerin üstesinden gelmek için ne yapmalıyım?” sorularını sormalı ve bu sorulara fiillerle cevap vermelidir (Hagen, 1976:187).

Adler’e göre, “Oyunculuk tepki vermektir,” (Adler, 2006:173) ve sahte bir tepki biçiminde ortaya çıkmamalıdır. Oyuncunun eylemi, partnerinden gelen etkiye tepki verdiğiğinde oluşur. Bu nedenle, oyuncunun her zaman partnerine dönük bir tavır olmalıdır. Bu tavır olmadığı müddetçe, oyuncu sahnede var olmayı başaramaz. Oyuncunun partnerine olan tavrını, partnerinin söylediği şey değil, onun söylediği şeye oyuncunun gösterdiği tepki yaratır. Bu tepkiyi de, oyuncunun, partnerinin oynadığı karakter hakkındaki düşünceleri belirler (Adler, 2006:173).

Adler, “oyunculuk tepki vermektir” anlayışından hareketle, oyuncunun sahnedeki her eyleminin bir etkiye verilen tepki olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre, oyuncunun, sahnede konuşmak için, onu konuşmak zorunda bırakan bir şey tarafından kışkırtılması gerekir. Oyuncunun her eyleminin bir nedeni, yani her tepkisine neden olan bir etki vardır ve bu etki olmadıkça oyuncunun gerçekleştireceği eylemler sahte olacaktır (Adler, 2006:175).

Meisner'e göre de, eylem, bir etkiye verilen tepkidir. Oyuncu, kendisini tepki vermeye iten bir şey olana dek eyleme geçmemelidir. Eylem, oyuncuya değil, oyuncuya etkide bulunan kişi veya şeye bağlıdır (Meisner ve Longwell, 1987:34).

2. SONUÇ

Konstantin Stanislavski'nin geliştirdiği fiziksel eylemler yöntemi, oyunculukta psikolojik eylemlere dayalı, yaratılan duyguların kendiliğinden dışsallaşarak fiziksel eylemlere dönüşeceğini savunan, oyuncunun duygularından yola çıkarak rolün fiziksel yaşantısını yaratmak doğrultusundaki içten dışa anlayışa bir alternatif oluşturmuş; günümüzde çağdaş oyunculuk eğitiminde kullanılan en önemli oyunculuk yöntemlerinden biri haline gelmiştir.

Fransız Psikolog Theodule Ribot, Amerikalı psikolog William James, Danimarkalı psikolog Carl George Lange, Rus psikolog Vladimir Bekhterev, Rus fizyologlar Ivan Pavlov ve Ivan Mihayloviç Seçenov'un bulgularının, fiziksel eylemler yönteminin bilimsel altyapısını oluşturduğu görülmektedir.

Fiziksel eylemler yöntemi, Evgeni Vakhtangov, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht gibi tiyatro adamları tarafından, gerçekçiliğin dışında farklı tiyatro üsluplarında da kullanılmıştır. Fiziksel eylemler yöntemi, ayrıca, Grotowski'nin geliştirdiği Kutsal Oyunculuk ve Meyerhold'un geliştirdiği Biyomekanik Oyunculuk yöntemlerinin temelini oluşturmuş; bu tiyatro adamları tarafından –bu çalışmanın araştırma kapsamına girmeyen– farklı doğrultu ve bağlamlarda geliştirilmiştir.

KAYNAKÇA

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

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

Artaud, A., (1993). **Tiyatro ve İkizi**, (çev.) Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

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

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

Carlson, M., (2008). **Tiyatro Teorileri**, Eren Buğlalılar, (çev.) Barış Yıldırım, De Ki Basım Yayım Limited Şirketi, Ankara.

Carnicke, S. M., (2006). "Stanislavky's System: Pathways For The Actor", **Twentieth Century Actor Training**, Alison Hodge (der.), Routledge, London.

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

Coger, L. I., (1966). "Stanislavski Changes His Mind", **Stanislavski And America**, Erika Munk (der.), Hill And Wang, New York.

Giebel, J. D., (2000). "Significant Action: A Unifying Approach to the Art of Acting", **Method Acting Reconsidered**. David Krasner (der.), St. Martin's Press, New York.

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

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

Hornby, R., (1992). **The End Of Acting**, Applause Theatre Boks, New York.

Krasner, D., (2000). "I Hate Strasberg: Method Bashing in the Academy", **Method Acting Reconsidered**, David Krasner (der.), St. Martin's Press, New York.

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

Leach, R., (2006). "Meyerhold And Biomechanics", **Twentieth Century Actor Training**, Alison Hodge (der.), Routledge, London.

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

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

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

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

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

Merlin, B., (2001). **Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training**, Nick Hern Books Limited, London.

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

Meyerhold, V., (1997). **Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold**, (der.) Ali Berktaş, (çev.) Ali Berktaş, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Miller, A., (1992). **A Passion For Acting: Exploring The Creative Process**, Back Stage Books, New York.

Moore, S., (1966). "The Method Of Physical Actions", **Stanislavski And America**, Erika Munk (der.), Hill And Wang, New York.

Moore, S., (1973). "A Reaction to T-57 Article on Stanislavsky", **The Drama Review: TDR**, Vol:17, No:2, MIT Press, Massachusetts.

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

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

Moston, D., (2000). "Standards And Practices", **Method Acting Reconsidered**, David Krasner (der.), St. Martin's Press, New York.

- Pitches, J., (2006). **Science And The Stanislavsky Tradition Of Acting**, Routledge, Oxon.
- Pope, B. L., (2000). "Redefining Acting: The Implications of the Meisner Method", **Method Acting Reconsidered**, David Krasner (der.), St. Martin's Press, New York.
- Richards, T., (2005). **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Hülya Yıldız, Ayşın Candan (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Roach, J. R., (1980). "G. H. Lewes and Performance Theory: Towards a 'Science of Acting'", **Theatre Journal**, Vol. 32, No. 3, The John Hopkins University Press, Baltimore.
- Roach, J. R., (1993). **The Player's Passion: Studies In The Science Of Acting**, The University Of Michigan Press, Michigan.
- Ross, D., (1968). "Towards an Organic Approach to Actor Training: A Criticism of the Stanislavski Scheme", **Educational Theatre Journal**, Vol. 20, No. 2, The John Hopkins University Press, Baltimore.
- Schechner, R., (1966). "Would You Please Talk To Those People?" – An Interview With Robert Lewis", **Stanislavski And America**, Erika Munk (der.), Hill And Wang, New York.
- Stanislavski, K. S., (1990). "Stanislavski'nin Mirası", (çev.) Metin Göksel, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı: 3, s. 125-168
- Stanislavski, K. S., (1996a). **Bir Aktör Hazırlanıyor**, (çev.) Suat Taşer, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- Stanislavski, K. S., (1996b). **Bir Karakter Yaratmak**, (çev.) Suat Taşer, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- Stanislavski, K. S., (1999). **Bir Rol Yaratmak**, Çiğdem Genç, Fırat Güllü, (çev.) Bora Tanyel, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Strasberg, L., (1998). **A Dream Of Passion**, Penguin Books, Boston.
- Sudakov, I., (1995). "The Creative Process". **Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method**, (der.) Toby Cole, Three Rivers Press, New York.

Toporkov, V., (1979). **Stanislavski In Rehearsal: The Final Years**, Theatre Arts Books, New York.

Toporkov, V., Manyukov, V. ve Prokofyev, V., (1966). "*Stanislavski Preserved: An Mat Discussion*", **Stanislavski And America**, (der.) Erika Munk, Hill And Wang, New York.

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