

**TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi**

**BİR ROL ÇALIŞMA YÖNTEMİ OLARAK
MEISNER TEKNİĞİ**

**Hazırlayan
Osman Yiğit Can KOCABIYIK**

**Danışman
Yrd.Doç.Dr. Sibel ERDENK**

İZMİR/2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Bir Rol Çalışma Yöntemi Olarak Meisner Tekniği**” adlı çalışmanın , tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu , bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve doğrularım.

.../.../.....

Osman Yiğit Can KOCABIYIK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 15.06.2017 tarih ve 13. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9. maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Osman Yiğit Can KOCABIYIK**'ın **Bir Rol Çalışma Yöntemi Olarak Meisner Tekniği** konulu tezi incelenmiş ve aday 03.07.2017 tarihinde, saat 10.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 55.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **BAŞARI** olduğuna oy **BİRLİĞİ** ile karar verildi.

Yrd. Doç. Dr. Sibel Erdenli.

BAŞKAN

Sibel Erdenli

B. Belen

ÜYE

Doç. Dr. Özlem Belen

B. Belen

ÜYE

Doç. Dr. Bülent Erkan

ÖZET

Geçmişten günümüze oyunculuk ile ilgili birçok yaklaşım ileri sürülmüştür. 1900'lerin başında yaptığı çalışmalarla kendisinden sonra gelen tiyatro uygulayıcıları için bir ekol olan Stanislavski, oyunculuk yöntemini gerçekçi oyunculuk anlayışından yola çıkarak oluşturmuştur. Dünya tiyatrosundan pek çok önemli isim kendi oyunculuk yaklaşımını Stanislavski'nin çalışmalarından ilham alarak ortaya koymuştur. Bu önemli isimlerin Amerikan Tiyatrosu'ndaki temsilcilerinden biri de Sanford Meisner'dir. Bu çalışmada Meisner Tekniği bir rol çalışma yöntemi olarak ele alınmış, bu rol çalışma yönteminin nasıl bir sistematığının olduğu örnek uygulamalarla tartışmaya açılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde Sanford Meisner'in yaşamına, özellikle yöntemin temel düşüncesini oluşturan unsurlara detaylı olarak yer vermeye çalıştık. Bunun yanında aynı bölümde Meisner'in oyunculuk yaklaşımının American Laboratory Theater'dan başlayarak Guild ve Grup tiyatrolarına uzanan kökenleri inceledik. Buna ek olarak Stanislavski, Lee Strasberg ve Stella Adler'in oyunculuk yaklaşımlarını inceleyerek Meisner'den ayıştıkları noktaları tartışmaya çalıştık. İkinci bölümde ise Sanford Meisner Master Class belgeselindeki, Sanford Meisner On Acting ve Larry Silverberg'in The Sanford Meisner Approach kitabındaki örneklerden yola çıkarak Meisner'in ilkeleri çerçevesinde tekniğin egzersizlerini inceledik. Ayrıca yine bu bölümde Meisner Tekniği ile oyun metnine ve sahne çalışmasına nasıl yaklaşılmaması gerektiğini ele almaya çalıştık. Sonuç kısmında ise genel bir değerlendirme yaptıktan sonra tiyatro eğitiminde Meisner tekniğinden nasıl yararlanılabileceğini tartıştık.

ABSTRACT

Many approaches about acting have been proposed from past to present. Stanislavski who influenced subsequent theater practitioners with his works at the beginning of the 1900s created his method of acting on the basis of a realistic acting. Stanislavski's method inspired many important figures from the world of theater when they created their acting approaches. One of the representatives of these important names in American Theater is Sanford Meisner. In this present study, the Meisner Technique was dealt with as an acting method, and the systematics of this acting method was opened up for discussion using model practices. In the first part of the study, we tried to give a detailed description of the life of Sanford Meisner, especially based on the elements that form the basic idea of the method. In the same part, we investigated the roots of Meisner's acting approach from the American Laboratory Theater to the Guild and Group theaters. In addition, we investigated Stanislavski's, Lee Strasberg's and Stella Adler's acting approaches and discussed the points distinguishing them from Meisner. In the second part, we examined the exercises of the technique within the framework of Meisner's principles on the basis of examples from the Sanford Meisner Master Class documentary, Sanford Meisner on Acting and Larry Silverberg's book *The Sanford Meisner Approach*. In this part, we also tried to discuss how to approach the play text and stage practices using the Meisner Technique. In the conclusion part, we discussed how to use the Meisner technique in theater education after carrying out a general evaluation.

ÖNSÖZ

Çoğu konservatuvar öğrencisi eğitim aşamasında farklı oyunculuk yaklaşımları ile tanışma arzusu içindedir. Ben de bu öğrencilerden biriydim. Mezun olduktan sonra yine çoğu konservatuvar öğrencisinin yaptığı gibi farklı bir oyunculuk yaklaşımı üzerine workshopa katılmaya karar verdim. Yurtdışına çıkıp bu eğitimi yerinde alamayanlar genellikle deneyimsiz eğitmen sorunu ile karşı karşıya kalmanın şanssızlığını yaşarken benim şansım, aldığım workshop sırasında Sanford Meisner On Acting kitabı ile tanışmamdı.

Büyük hevesle okuduğum kitapta Sanford Meisner'in sınıfına yerleştirilmiş bir ses kaydedicisini dinliyor gibiydim. Türkçede benzer kaynaklar olmaması nedeniyle daha önce karşılaşmadığıma hayıflanmış olsam da şimdi bu teknik üzerine derinlemesine araştırma yapma fırsatı yakalamış olmanın gururu içerisindeyim. Ayrıca bir oyuncu olarak, böylesine önemli ve yenilikçi bir tarihsel süreçte yaşamış olan Sanford Meisner'i ve rol çalışma yöntemini konu alan bir inceleme yapmak, buradan sonuçlar çıkarmak, benim için oldukça zorlu ama bir o kadar da keyifli bir süreç oldu.

Bu çalışma süresince yönetsel açıdan verdiği önerileriyle ufkumu açan ve her zaman desteğini hissettiğim değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sibel ERDENK'e, kafamda ne zaman bir soru belirse kapısını çaldığım Öğr. Gör. Barış ERDENK'e; çalışmam süresince deneyimlerini ve desteklerini benimle paylaşan Doç. Dr. Özlem BELKIS'a; dostluğu ve büyük desteği için Arş. Gör. Yunus Emre GÜMÜŞ'e; Sanford Meisner Master Class belgeseli çeviri aşamasında bana büyük destek sağlayan Merve Nur BENGİ'ye; Amerika'dan gönderdiği kitaplarla tezime katkıda bulunan arkadaşım Mustafa DİRİÖZ'e; varlıkları için anneme, babama, kardeşime... ve son olarak biricik eşim Gülşah KOCABIYIK'a tüm kalbimle teşekkür ederim.

Osman Yiğit Can KOCABIYIK

2017 İZMİR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM/FOTOĞRAF/ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

SANFORD MEISNER VE OYUNCULUK YAKLAŞIMI

1.1. Sanford Meisner'in Yaşamı.....	8
1.2. Meisner Tekniği'nin Oluşum ve Gelişimi.....	16
1.2.1. Amerikan Laboratory Theatre'dan Grup Tiyatrosu'na.....	17
1.2.2. Grup Tiyatrosu ve Yeni Bir Oyunculuk Anlayışı.....	20

2. BÖLÜM

OYUNCULUKTA MEISNER TEKNİĞİ

2.1 Meisner Tekniği'nin İlkeleri ve Egzersizler.....	31
2.1.1. Meisner Tekniği'nin Temel İlkeleri.....	31
2.1.2. Egzersiz- Seviye 1.....	34
2.1.2.1. Ön Alıştırmalar.....	34
2.1.2.2. Mekanik Tekrarlamaya Giriş.....	36
2.1.2.3. Mekanik Tekrarlama.....	37
2.1.3. Egzersiz- Seviye 2.....	40
2.1.3.1. Bakış Açısına Giriş.....	40
2.1.3.2. Bakış Açısından Tekrar.....	43
2.1.4. Egzersiz- Seviye 3.....	49
2.1.4.1. Bağımsız Aktivite.....	50
2.1.4.2. Kapı.....	53
2.1.5. Egzersiz-Seviye 4.....	54

2.1.5.1.	Duygusal Hazırlık.....	54
2.1.5.2.	Hayali İlişki.....	57
2.2	Meisner Tekniği ile Metin ve Sahne Çalışması.....	62
2.2.1.	Kaşık Nehri Egzersiz.....	64
2.2.2.	Sahne Çalışması.....	65
2.2.2.1.	Metin Analizi.....	65
2.2.2.2.	Duygusal Hazırlık.....	68
SONUÇ.....		69
KAYNAKÇA		73
ÖZGEÇMİŞ		

RESİM/FOTOĞRAF/ŞEKİL LİSTESİ

Görsel 1- Sanford MEISNER.....	15
Görsel 2- Meisner ve Öğrencileri.....	26
Görsel 3- Bakış Açısından Tekrar.....	48
Görsel 4- Sahne Çalışması.....	67

GİRİŞ

Oyunculuk üzerine çalışmalar günümüz tiyatrosunda gerek uygulama, gerekse akademik alanda önemli bir yer kaplar. Oyuncunun çalışması oyun metni çözümlemesinden başlayarak ses, mimik, hareket, dans ve bunların hepsinin bulunduğu rol çalışmalarına kadar uzanır. Bu süreçte oyuncu sanatını etkili bir şekilde icra etmek için genellikle bu çalışmalardan faydalanır. Ancak oyuncu için sahne üzerinde gündelik hayatta olduğu gibi doğal ama kurgusal alanın farkındalığında kendini özgür hissederek anlaşılır olmak bir hayli zordur. Bunun verdiği tatminsizliği yoğun şekilde yaşayan oyuncular kendilerinden önceki çalışmalara karşı gelerek yeni arayışlara yönelme isteği duyarlar.

Oyuncunun gerek kendi bireysel çalışması, gerekse sahnede ortak bir dil ve estetik çerçevenin inşa edilebilmesi için oyunculığa ilişkin öğeleri anlamlı bir ilişki halinde buluşturacak bir şemsiyeye ihtiyaç vardır. ‘Yöntem’ adı altında toplanan çeşitli arayışlar sözü edilen bu ihtiyacı karşılamaya çalışmışlardır. Aslında ‘yöntem’ kavramının Hegel’in felsefesinden geliştiği söylenebilir. Hegel’in 19. yüzyılın başlarında kaleme aldığı *Tin’in Fenomenolojisi*’ne göre sanat yapıtı bir nesne ya da sonuçtan ziyade bir süreç olarak algılanmalıdır. Bu yaklaşım sanatta pek çok şeyi değiştirmiş, yapıtın seyirciye ulaşmasında oyuncunun konumu da değiştirmiştir. Bu yeni bakış açısında canlandırılan oyun yeni bir sanat yapıtı kimliğine dönüşmüş ve bunun sonucu olarak oyuncu da salt yorumcu-aracı değil, bir yaratıcı olarak kabul edilmiştir. Örneğin Konstantin Stanislavski’nin oyunculuk sanatı için önerdiği yeni yöntem oyuncunun içindeki yaratma yetisini ortaya çıkararak onu sanatsal yaratma sürecinin bir parçası haline getirir (Candan, 2013: 27). Stanislavski’nin geliştirdiği bu yöntem gibi diğer yöntemler de genel olarak oyuncunun sahne üzerinde canlandıracağı karakteri ile özdeşleşme haline odaklanır. Bu özdeşleşmenin nasıl olması gerektiği ise içinde bulunulan tarihsel dönemin fiziksel ve düşünsel, dolayısıyla da estetik koşullarıyla şekillenmiş ve ileri sürülmüş görüşlerle açıklanır.

Oyunculuk ve rol çalışmalarının geçmişi 18. yüzyıla kadar uzanır. Elbette daha önce de oyuncuların rol çalışmaları üzerine kimi görüşler, pratik öneriler ortaya

konmuştur fakat ilk sistemli ve teorik önerinin Fransız kuramcı Denis Diderot'ya ait olduğu kabul edilir (Karaboğa, 2010: 19-50). Diderot'nun 1773 yılında kaleme aldığı bu çalışma, dilimize *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* adıyla çevrilen *Paradoxe sur le Comédien*'dir. Aydınlanma çağı insanı olarak Diderot insan aklının gücüne inanmış ve oyuncunun karakteri ile özdeşleşmesi konusunda ilk önemli görüşü ileri sürmüştür. Oyunculunun tek başına bir sanat dalı olduğunu kavrayanların başında gelen Diderot, oyuncunun sahne üzerinde duyguları yaşamaktan ziyade 'yaşıyormuş gibi yapabilme' soğukkanlılığına erişmesi gerektiği görüşündedir. Çünkü ona göre oyuncunun ancak bu şekilde seyircide etkili duygu uyandırması mümkün olabilir (Diderot, 2007).

Diderot'dan sonra oyuncunun çalışması üzerine en önemli ve gerçek anlamda sistemli ilk çalışma Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'ye aittir. Çalışmaları ile 20. yüzyılın oyunculuk alanındaki ilk yöntem adamı olma özelliği taşıyan Stanislavski'nin tiyatro çalışmaları ve oyunculuk eğitiminde tam anlamıyla bir temel taşı olduğu söylenebilir. Bugün dünyanın pek çok oyunculuk eğitimi veren akademi ve konservatuvarında, hatta akademi dışı eğitimlerinde temel alınan yöntem, Stanislavski'nin sahnedeki gösteriyi inandırıcı kılma amacıyla geliştirdiği, hakikati merkeze alan oyunculuk yöntemidir. Stanislavski Yöntemi olarak adlandırılan ve Stanislavski'nin 1906'dan 1938'e kadar süren çalışmalarının meyvesi olan bu yöntemin oyuncuların sahne üzerinde karşılaştıkları çeşitli sorunlara çözüm getirdiği söylenebilir. Bu sorunlarla beden ve ses kullanımı, karakterin duygusu ile örtüşen duygunun yaratımı kastedilmektedir.

Théodule Ribot'nun davranışsal psikolojisi, Rus biçimcilerin edebiyat alanındaki düşünceleri ve Pavlov'un Şartlı Refleks kuramının etkisiyle geliştirildiği düşünülen Stanislavski Yöntemi Rusya'da disiplinsizlik, yıldız oyunculuk yöntemi ve yapay oyunculuk gibi dönemin problemlerine tepki olarak gerçekçilik doğrultusunda oluşmuştur. Psikoloji bilimini temel alan bu oyunculuk yöntemi her eylemin bir iç nedeni olduğunu savunur. Buna ek olarak bu yöntem, oyuncunun özdeşleşmeyi gerçekleştirebilmesi için oyun metnini titizlikle çözümlemesi ve metinde verilen durumları detaylı bir şekilde ele alması gerektiği görüşündedir. Karakter bu şekilde çözümlendikten sonra oyuncunun kişisel duyguları ile beslenip geliştirilir.

Stanislavski'ye göre ancak bu şekilde bir çalışmanın sonucu olarak inandırıcılığa yaklaşmak mümkün olacaktır (Karaboğa, 2010:51-77; Moore, 2016; Mürseloğlu, 2014; Candan, 2013:28-33).

Stanislavski gerek sistematize ettiği çalışma yöntemi ile gerekse görüşleri ve yazdığı çalışmalar ile akademik tiyatro eğitimi ve çalışmalarında, tiyatro uygulamalarında önemli bir yer tutar. *Bir Aktör Hazırlanıyor* (Stanislavski, 2011a) kitabında 1920'lerin ortasına kadar yaptığı çalışmalara odaklanırken, *Bir Karakter Yaratmak* (Stanislavski, 2011b) kitabında ifadeler, eylem ve konuşma gibi araçlarla sahne üzerinde bir karakterin fiziksel olarak gerçekleştirilmesi ile ilgilenir. *Sanat Yaşamım* (Stanislavski, 2011c) adlı eserinde ise geniş otobiyografisinin yanında kendi "Yöntem"ini de ele alır. Kendinden sonraki oyunculuk çalışmalarını etkilemesi açısından ayrıca önem teşkil eden bu yöntem Amerika'ya yayılmaya başladığından günümüze kadar çeşitli uygulayıcıların bakış açısına göre farklı yorumları ve yenilikleri beraberinde getirmiştir. Açıkça söylenebilir ki oyunculuk ve oyunculuk eğitimi bağlamında pek çok ekol temelde Stanislavski yöntemine bağlıdır. Moskova Sanat Tiyatrosunun Avrupa ve Amerika turnesi dönüşünde Stanislavski'den eğitim alan Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya'nın Amerika'da kalmaları ve American Laboratory Theatre'ı kurmaları, Stanislavski Yöntemi'nin dünyaya açılmasındaki ilk önemli nokta olur (Smith, 2013; Hodge, 2000).

İşte bu noktada Stanislavski'den hareket etmekle birlikte kendi özgün sürecini ortaya koyan diğer önemli rol çalışma yöntemlerinden de söz edilebilir. Bunlar genellikle ikincil düzeyde görüldüklerinden gölgede kaldıkları ve yeterince tanınmadıkları söylenebilir. Gölgede kalan bu rol çalışma yöntemlerinin en önde gelenlerinin yaratıcıları Michael Chekhov, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner ve Eric Morris olarak sıralanabilir. Bu sanatçılar Amerikan Tiyatrosunun oyunculuk anlayışına katkıda bulunmalarının yanı sıra Hollywood sinemasının oyunculuk gelişiminde de belirleyici olmuşlardır. Söz konusu oyunculuk yöntemleri Stanislavski'nin yönteminden yola çıkarak kendi bakış açılarıyla oyuncunun çalışması için yeni arayışlarda bulunmuşlardır (Smith, 2013; Hodge, 2000; Nutku, 2002b:190-220).

Anılan oyunculuk yöntemlerinden birisi olan Meisner Tekniği bu yüksek lisans çalışmasının odağını oluşturmaktadır. Sanford Meisner'in bu yöntemi Grup Tiyatrosunda oynadığı oyunlar sırasında edindiği deneyimler ışığında olduğu söylenebilir. Amerikan oyunculuk sanatı üzerinde büyük etkisi olan Grup Tiyatrosu aynı zamanda Meisner Tekniği'nin ilk filizlendiği yerdir. Bu yöntem Meisner'in The Neighborhood Play House'da yaptığı oyunculuk eğitmenliği sırasında, toplam kırk sekiz yılda şekillenmiş ve yaratıcısının adını almıştır.

Bu çalışmanın amacı, Meisner yöntemini etraflıca araştırmak ve örneklerle inceleyerek tartışmaya açmak; bu bağlamda akademik oyunculuk çalışmalarına ve eğitimine katkı sunmaktır.

Tiyatro çalışmalarına bakıldığında genel olarak oyunculuk ve rol çalışmalarıyla ilgili kaynakların sınırlı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kaynaklarda daha çok oyunculuk ekolleri (Stanislavski, 2012a; İpşiroğlu, 2016; Adler, 2016; Berktaş, 2009; Chekhov, 2014), tiyatro tarihi bağlamında çalışmalara (Brockett, 2000; Nutku, 1993; Nutku, 1963; Nutku, 2002) rastlanmaktadır, fakat Sanford Meisner ve Meisner Tekniği üzerine odaklanmış Türkçe bir yayın yoktur. Bu çalışmanın ülkemizde Sanford Meisner ve Meisner Tekniği üzerine odaklanan ilk akademik çalışma olduğunu belirtmek gerekir. Yurt dışı alanyazına bakıldığında ise yöntemin Sanford Meisner tarafından öğrencilere uygulamalı olarak aktarıldığı *Sanford Meisner Master Class* (Santana, 2006) belgeselinin dışında Meisner tarafından on beş ay boyunca verilen yöntem üzerine ders kayıtlarının yer aldığı Dennis Longwell tarafından kaleme alınan *Sanford Meisner on Acting* kitabı (Longwell, 1987:10) ve Sanford Meisner ile on yedi yıl birlikte çalışmış William Esper'in eğitmenliğinde yine ders kayıtlarından yola çıkarak Damon Dimarco'nun yazdığı *The Actor's Art and Craft* (William Esper, 2008) adlı kitap öne çıkmaktadır. Bu kaynakların dışında Meisner'in egzersizlerinin Lary Silverberg tarafından aktarıldığı dört kitaptan oluşan *The Sanford Meisner Approach: An Actor's Workbook* (Silverberg, 1994) seti ve *The Tulane Drama Review* dergisinde 'The Reality of Doing' başlığıyla yayınlanan Adler ve Meisner ile yapılan bir röportaj bulunmaktadır (Soloviova, 1964).

Anılan bu yayınlar yöntemin farklı noktalarına odaklanmakla birlikte bir bulmacanın parçası gibidirler. Örneğin Meisner'in yaşam anlatısı *Sanford Meisner on Acting*'ın kitabının Sydney Pollack tarafından yazılan giriş kısmında, yönteme ilişkin çalışmalar ve egzersizleri *The Sanford Meisner Approach: An Actor's Workbook*'un yanı sıra *Sanford Meisner Master Class* belgeselinde bulunabilir. Kapsamlı olarak yöntemin tüm egzersizlerini içinde barındıran tek kitap *Sanford Meisner on Acting*'dir. Bu kitap Meisner'in bir grup öğrenci ile çalışmasının bir kaydı olarak ele alındığından öğrencilerin sınıf içindeki davranışlarına göre şekillenmiştir. Oyunculuk yöntemlerinin aktarımı için eğitmen ve öğrenci arasındaki bilgi paylaşımında 'burada ve anda' olma ilkesi esastır. Dolayısıyla bu kitaptaki bilgilerden algılananlar, okuyan kişi açısından -aynı pratik deneyimden geçmediği sürece- içsel bir edinime dönüşememe riskini taşır.

Meisner Tekniği partnerini dinleme ve partneriyle uyum içinde hareket etmede destekleyici, bu özellikleriyle de farkındalık yaratıcı bir yöntemdir. Ayrıca bu teknik oyuncuya uygulaması basit egzersizleri sunması ve oyuncunun içgüdüleri ile gerçekçi bir şekilde davranmasını hedefler. Bunun yanı sıra oyuncunun partnerine odaklanmasıyla partnerini dinleme ve içgüdüsel tepki verme gibi davranışları ortaya çıkarması açısından önemlidir. Oyuncunun bu yöntemi uyguladığında sahne üzerinde dikkat seviyesinin üst düzeyde ve içten gelen davranışlarla 'anda' kalacağı iddia edilebilir. Bu nedenle bu yöntemin çalışılmasında, anlaşılmasında oyuncunun bireysel gelişimi açısından büyük fayda vardır. Hatta oyunculuk eğitiminin özellikle monolog çalışmalarından partnerli sahne çalışmalarına geçiş aşamasında dikkatle üzerinde durulabilecek bir yaklaşım olarak düşünülebilir. Kısaca bugün bir oyuncunun eğitiminde özellikle rol çalışmasında Meisner yönteminden faydalanılabileceği söylenebilir.

Bu araştırmada ele alınan Meisner yöntemi iki temel başlıkta incelenmiştir. Öncelikle Meisner'in yaşam öyküsü ve çalışma serüveni tarihsel ve kişisel bilgilerle ortaya konulmuştur. Bunun amacı yöntemin hangi koşullarda, ne gibi neden ve etkilerle üretilmiş olduğunu yakından görmek ve tartışmaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde bu yöntemin ilkeleri ve açıklamaları ışığında egzersizler aktarılmıştır. Bunun amacı ise yöntemin egzersizlerinin nasıl uygulanacağını yanı sıra bu egzersizlerin nedenselliklerini tartışmaya açmaktır. Böylece yöntemin irdelenmesinde somut

örneklerle izlenen süreç, sonraki başlıkta metin analizi ve sahne çalışmasına ilişkin açıklamalar ile yöntemi bütüncül bir yaklaşımla ele almayı amaçlamaktadır.

Meisner Tekniği'nin derinlemesine araştırıldığı bu tez oyunculuk üzerine yeni arayışları merak edenler için ve özellikle partner ile iletişim konusunda yeni egzersizler sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu araştırma sadece öğrencilerin değil, aynı zamanda oyunculuk dersi verenlerin, yönetmenlerin de faydalanabileceği bir çalışma olmayı hedeflemektedir. Tiyatro alanında sayıca az olan uygulamaya yönelik araştırmalara bir katkıda bulunmak bu çalışmanın temel umutlarından biridir.

1.BÖLÜM

SANFORD MEISNER VE OYUNCULUK YAKLAŞIMI

1.BÖLÜM

SANFORD MEISNER VE OYUNCULUK YAKLAŞIMI

Meisner Tekniği'nin ilke ve egzersizlerine geçmeden yöntemi oluşturan Sanford Meisner'in yaşam öyküsü ve çalışma serüvenini incelemek faydalı olacaktır. 1905-1997 yılları arasında yaşayan Meisner, yöntemine ilişkin çalışmalarını 1936-1989 yılları arasında The Neighborhood Playhouse'da yürütmüştür. Bu yıllar Amerika'da büyük ekonomik bunalımın ardından İkinci Dünya Savaşı'nın çeşitli etkilerinin yaşandığı, Pasifik'in doğu kıyısındaki ülkelerden büyük savaştan kaçarak Amerika'ya, özellikle de New York'a gelen sanatçıların yeni bir sanat ve düşün rüzgarı estirdiği yıllardır. Bu yıllar aynı zamanda bir yandan tiyatronun teknolojik gelişmenin gölgesinde kaldığının iddia edildiği diğer yandan tiyatronun farklı oyunculuk ekolleri ve çalışmalarının araştırılmasıyla yeniden keşfedildiği yıllar olarak da hatırlanabilir. Meisner çalışmalarını bu çelişik ve zengin ortamda yürütmüştür. Bu bağlamda Meisner'in yaşamına ve çalışmalarına daha yakından bakmak, hem yöntemin hangi koşullar altında ve nasıl bir ortamda oluştuğunu bütünlükle görmeyi sağlayacak hem de Meisner ve yönteminin daha iyi kavranmasına zemin hazırlayacaktır.

1.1. Sanford Meisner'in Yaşamı

Bugün Meisner Tekniği olarak bilinen rol çalışma yönteminin yaratıcısı Sanford Meisner'in yaşamına bakıldığında sanatla rastlantısal fakat dönüştürücü bir buluşma yaşadığı, karmaşık bir çocukluktan sonra kendisini tamamen tiyatroya adanmış ve tüm üretimini bu çerçevede sürdürdüğü görülür. New York sanat çevresinin 70'li ve 80'li yıllarının en hareketli, ilham verici ve heyecan uyandırıcı ortamında yaşamış, çalışmış bir sanatçı olarak mütevazı, mesleğe odaklı bir yaşam sürdüğü söylenebilir. Yaşamını mutsuz çocukluğu ve sanatla tanışması, oyuncu olarak çalışmaya başlaması ile otuzlu yaşlarının hemen başında tiyatro eğitmeni olarak kendi yöntemi üzerinde çalışması olmak üzere üç ana evrede incelemek mümkündür.

Sanford Meisner'in çocukluk dönemine bakıldığında pek mutlu olduğu söylenemez. Gerek doğar doğmaz taşınmalarına neden olan maruz kaldıkları antisemitizm, gerekse kardeşinin ölümü ile suçlanması onu derinden etkiler. Okul yılları boyunca yaşadığı içe kapanıklığa neden olan bu sorunlara rağmen o, kendini sanata adanarak ileride ortaya koyacağı yöntem için beslenmeye başlar.

Herman ve Bertha Meisner'in ilk çocuğu olan Sanford Meisner, New York, Brooklyn'in bir bölgesi olan Greenpoint'te 31 Ağustos 1905'te dünyaya gelir. Macaristan'dan göç etmiş iki genç Yahudi olan Herman ve Bertha, Greenpoint'teki Polonyalı göçmenlerin antisemitizminden kaçır. Oğulları Sanford doğduktan birkaç ay sonra Bronx'a taşınır ve ikinci oğulları Jakop doğana kadar iki yıl boyunca orada yaşarlar. Meisner ailesinin küçük oğlu Jacop, çıktıkları bir tatil sırasında içtiği süttten, hayvanlarda görülen tüberküloz mikrobi kapıp hastalanarak yaşamını yitirir. Üç yaşındaki kardeşinin bu trajik ölümü, o sırada beş yaşında olan genç Meisner'i derinden etkiler (Longwell, 1987: 5). Öyle ki çalışmaları sırasında bu deneyimine izlerini öğrencilerine yaptırdığı egzersizlerde izlemek mümkündür. Yaptığı bir röportajda bu konudan şöyle bahseder;

“Psikanaliz konusunda oldukça deneyimliyim. Halen net bir şekilde hatırladığım beş yaşındayken üç yaşındaki kardeşimin ölümü, hayatımda hiç olmadığı kadar büyük bir duygusal etki bırakmıştır. Bunca yıl geçmesine rağmen halen aklımdan çıkmaz” (Longwell, 1987:5).

Sanford Meisner'in yaşadığı bu büyük travmanın nedeni sadece kardeşinin ölümü değil, aynı zamanda ailesi tarafından kardeşinin ölümüyle suçlanmasıdır. Ailesine göre o seyahate Meisner'in isteğiyle çıkarlar ve eğer çıkmasalardı kardeşi hayatını yitirmeyecektir. Bu nedenle ailesi tarafından suçlanan Meisner, okul yılları boyunca kendini kötü hisseder ve neredeyse hiç arkadaşı olmaz. Kendi sözleriyle ‘korku dolu fantezi dünyasında’ yaşar (Longwell, 1987: 6). Meisner bu zorlu günleri piyano çalarak atlatır, kendini piyano çalarak avutur. O günlerde piyanoya yoğunlaşması, eğitmenlik döneminde bir piyanist ile bir oyuncunun yapması gereken egzersizler arasındaki önemli ilişkileri görmesini sağlar (Longwell, 1987: 37).

1923 yılında Erasmus Lisesi'nden (Erasmus High Scholl) mezun olarak, şu an adı Juilliard Okulu (Juilliard School) olan Damrosch Müzik Enstitüsü'ne (Damrosch Institute Of Music) girer ve burada piyano eğitimi almaya başlar. Ama diğer ilgi alanı olan oyunculuk, ilk sınıftan itibaren hep aklındadır (Longwell, 1987: 6). Büyük buhran yıllarında babası onu aile işlerine yardımcı olması için okuldan alınca Meisner 'daima gözlerini kapayarak okulda olduğunu, sevdiği parçaları çaldığını düşünerek avunmuştur' (Longwell, 1987: 7). İleride geliştireceği yönetime ilişkin düşünce parçalarının bu ilk deneyim sürecinde filizlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin, Meisner'in ileride geliştireceği rol çalışma yönteminde oyuncu hayal ederek karakterinin şartlarını üstlenir. Bu, Stanistavski ya da Strasberg yöntemleri gibi diğer yöntemlerle karşılaştırıldığında sağlıklı bir buluş olarak işlev görmektedir. Bu buluşun temellerini henüz yirmili yaşlarında atan Meisner, hayal ederek kendini nasıl okulda piyano çalarken hissettiyse oyuncunun da bu şekilde yazar tarafından verilen şartları üstlenebileceğini savunur.

Meisner'in oyunculukla ilgili düşüncelerine ailesinin yaklaşımı pek olumlu değildir. Babası kendi gibi oğlunun da pantolon fabrikasında çalışmasını isterken Meisner'in oyunculuk planı ailesi tarafından iyi karşılanmaz. Ancak Meisner için önemli olan karşılığında alacağı ücret az bile olsa bu işe olan tutkunluğudur. Meisner o yıllarda babasının isteğiyle pantolon fabrikasında çalışır. Yaşlı Meisner, oğlunun oyunculuk ile ilgili yeni kariyerini ilk kez bir akşam yemeğinde duyar. Verdiği ilk tepki şaşkınlık içinde bir sessizlik olur (Longwell, 1987: 7). Sanford Meisner bu anıyı şu sözlerle anlatır:

"Ben onlara oyuncu olmak istediğimi söyledim, söylediğim an, ölüm sessizliği... Kimse bir kelime bile etmedi... Ne babam, ne annem, ne kardeşim... Ardından tatlıya geçtiğimizde babam bana sordu: 'Sana ne kadar ödeyecekler?' Ben de cevapladım: 'Eğer oyun başarılı olursa, haftada on dolar ödeyecekler.' Ve kaos (...) O an masada bir çeşit yıkım oldu... Bu paranın gayet iyi olduğunu ve yoluma devam edeceğimi söyledim" (Longwell, 1987: 7).

Her zaman oyuncu olmak istediğini söyleyen Meisner'in oyunculuk kariyeri onun gibi oyuncu olmak isteyen arkadaşı 'Maymun Tobias' sayesinde başlar. 1924'te 19 yaşındayken arkadaşı sayesinde başvuru yaptığı Theatre Guild'te Yönetici Theresa

Helbem ve Kast Direktörü Philip Loeb ile görüşür ve kabul edilebilmek için tiyatro geçmişi hakkında yalan söyler. Bu görüşmenin sonrasında bir oyuncu olarak profesyonel yaşamına başlayan Meisner, Guild'te oynadığı beş yapım arasından ilk olarak, Meisner'in oyunculuk ile ilgili fikirlerinin oluşmasında önemli bir yeri olan ünlü aktris Pauline Lord'un da rol aldığı Sidney Howard'ın *Ne İstediklerini Biliyorlardı* adlı oyununda görev alır (Longwell, 1987:6). Meisner, Pauline Lord ile ilgili fikrini şu sözlerle ifade eder:

"Pauline Lord, elinde çapraz bulmacasıyla arkamda oturuyor, bulmaca ile ilgili soruları, kendi kendine hızla cevaplıyordu. (...) O bir dahiydi. (...) O zamanlar aradığım oyunculluğu onunla fark etmeye başladım" (Longwell, 1987:6).

Pauline Lord'un bulmaca çözerken izlediği yol, daha sonra ayrıntılı olarak değinileceği gibi, Meisner'in Tekniği'nin temel düşüncesini oluşturan unsurlardan biridir.

Meisner, Winifred Lenihan'ın yönettiği Theatre Guild School of Acting'de eğitim bursu alır. Guild'in sınırlamalarının farkında olan Meisner, yönetmen Lenihan için 'borsa şirketi teknisyeni' benzetmesini yapar ve okulun 'çok vasat bir yer' olduğundan bahseder (Longwell, 1987:7). Bu görüşte olan sadece Meisner değildir. Meisner Guild hakkındaki görüşlerini, 1920'lerde Tiyatro Guild ile ilişkide olan, zamanın önde gelen Amerikalı yönetmen ve tiyatro eleştirmeni Harold Clurman da paylaşmıştır. Tiyatro Guild'i değerlendirirken sadece ticari odaklı olduklarına değinir (Smith, 1990: 5).

Meisner aynı tiyatrodan besteci arkadaşı Aaron Copland'ın aracılığıyla Sorborne mezunu olan Harold Clurman ile tanışır. Daha sonra bu ikilinin yolu Lee Strasberg ile kesişir. Strasberg'in, yükselişi için büyük etkisi olduğunu söyleyen Meisner onunla ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar:

"Beni kaliteli oyunculara ve çeşitli sanatçılara tanıttı ve bu bana, duygusal ihtiyaçlarımı sağlamlaştırmak adına çok yardımcı oldu. Doğal zevklerimi ve eğilimlerimi onun yardımıyla sağlamlaştırdım. Örneğin, birlikte Metropolitan Operası'na gittik ve büyük Rus şarkıcıyı Chaliapin'i gördük. Onu üstün yapan şey derin duygusal gerçeğe ve tiyatral bir tarza sahip olmasıydı" (Longwell, 1987:7)

Clurman ve Strasberg, başka bir Tiyatro Guild çalışanı Cheryl Crawford'la bir araya gelir ve 1931'de üç yıl süren görüşmelerden sonra, içinde Meisner'in de olduğu yirmi sekiz oyuncu seçerek Grup Tiyatrosu'nu kurarlar. Bu oluşumla, Guild tiyatrosundaki vasatlık ve ticari bakışa karşı olan Meisner, tam da istediği gibi bir tiyatronun kurucu üyeleri arasında yer alır. Grup Tiyatrosunda oynadığı oyunlar, daha sonra oyunculuk eğitmeni olarak uygulamaya koyacağı yöntemin deneyimini ona kazandırır (Longwell, 1987: 11).

Grup Tiyatrosu varlığını sadece on yıl sürdürmesine rağmen gelişmekte olan Amerikan oyunculuk sanatı üzerine derin bir etki yaratır (Longwell, 1987: 7). Oyun yazarı Arthur Miller 1930'larda Grup Tiyatrosunun Amerika'nın sanat yaşamındaki önemini vurgulamak için şu sözleri kullanır:

"Sadece bir grup olarak sergilenen oyunculuğun parlaklığının Amerika'da eşi benzerinin olmaması değil, bence, aynı zamanda seyirciyle oyuncular arasındaki bağlantı da dikkat çekiciydi (...) Ben Grup Tiyatrosunun oyununu balkondan izledim. Oyun arasındayken seyircinin yerinden kıpırdamadığını ve düşüncelerinin de az önce izledikleri gösteride çakılı olduğunu görebildim" (Longwell, 1987:6).

Amerika'da birçok tiyatro insanı tarafından beğenilen Grup Tiyatrosunda, Paul Green'in yönettiği oyun Johnny Johnson, Kasım 1936'da prömiyer yapar. Oyun programında, Sanford Meisner'in dikkat çeken bir biyografisi yayınlanır. Bu biyografi oyuncu olarak mesleğine dair hisselerini belirtmesinin yanı sıra yeni kariyerinin başlangıç haberini duyurma özelliği taşır (Kurt Weill Edition Releases Johnny Johnson, 2012).

"Sanford Meisner o kadar uzun süredir mızrak tutuyordu ki onu *Gold Eagle Guy* adlı oyunda full karakterizasyon bir rolde görmek bizi büyük şaşkınlığa uğrattı. (*Gold Eagle Guy*, Mervin Levy'nin yönetmenliğinde 1934 yapımıdır.) Hem okulunda öğrenci olduğu Guild Tiyatrosunda hem de Grup Tiyatrosunda mızrak taşıdı. Meisner Brooklyn'in yerlisi olmasına rağmen Mathattan'daki bir okula gidecek kadar özveriliydi. Öğrenimi aynı zamanda onu yetenekli bir piyaniste dönüştüren Damroch Konservatuarı'nı kapsıyordu. *Gold Eagle Guy* oyunundan sonra düzenli olarak grup tiyatrosunda kapsamlı rollerde yer almaya başladı. Neighborhood Playhouse'da oyunculuk dersi vermeye devam ediyor (Longwell, 1987:10)."

Kariyerine yan rollerde başladığı anlaşılan Meisner, *Gold Eagle Guy* adlı oyunda ilk kez ana rolde sahneye çıkar ve rolün üstesinden gelmesiyle birlikte Grup Tiyatrosu'nun yeni oyunlarında oynamanın yanında eğitmen kariyerine başlar. The Neighborhood Playhouse'da eğitmenlik yapmaya başlayan Meisner, 1936'da The Playhouse'da Drama Bölüm Başkanlığı görevini üstlenir (History: The Sanford Meisner Center, 2015). Meisner'in Playhouse'dan mezun ettiği öğrencileri arasında Gregory Peck, Grace Kelly, Diane Keaton, Steve McQueen, James Caan, Joanne Woodward, Lee Grant, Dylan McDermott, Sydney Pollack ve Peter Falk gibi isimler bulunmaktadır (Sanford Meisner - Ruskin School of Acting, 2012). Öğrencilerinden Gregory Peck, Meisner'in bir eğitmen olarak ayrıcalığını şu şekilde dile getirir:

"Senden istediği gerçekçi oyunculuktur... Onun iyi bir eğitmen olduğunun kanıtı kırk yıllık bir dönem boyunca The Neighborhood Playhouse'dan çıkan öğrencilerin sayısıdır ve bu öğrencilerin oyunculuk standartlarını belirleyen insanlar olmaya devam etmesidir" (Acting Classes in Orlando, Florida by Truthful Acting Studios, 2009).

Eğitmenlik kariyeri ilerlerken bir süre oyunculuğu bırakmayan Meisner Grup Tiyatrosunda eleştirmenlerce ses getiren roller yaratmaya devam eder. 1938 yılında Clifford Odets'in *Altın Çocuk (Golden Boy)* adlı oyunda 'Edie Fuseli' adlı bir gangster rolü oynar. Bu oyundaki tüm oyuncuların performanslarından etkilenen James Agate, Meisner için "Oyunculuk düzeyi şu an kimsenin bilmediği ve bir şey söyleyemediği düzeyde" yorumunu yapar (Longwell, 1987:6).

Awake and Sing! oyununun ardından *Paradise Lost*'ta uyku hastalığına maruz kalan genç Julie'yi oynaması kariyerinin en büyük parçalarından birini oluşturur. Buna ek olarak, Odets ile birlikte *Waiting for Lefty* adlı oyunu yönetir. Ardından Meisner, *Rocket To the Moon* (1938) ve *Night Music* (1940) gibi Odets yapımları da dahil olmak üzere on iki Grup Tiyatrosu yapımında rol alır (Longwell, 1987:11). Amerikan oyunculuk sanatında en önemli repertuar tiyatrolarından biri olan ve 20. yüzyılın en önemli oyun yazarları ve yönetmenlerini yetiştiren Grup Tiyatrosu'nda Stella Adler ve Lee Strasberg oyuncunun çalışmalarını beslemek için Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk yönteminden temel aldıkları çalışmalarını sürdürdüler. Paris'te Stanislavski ile birlikte çalışan Adler ve karakter çalışmalarına derin ilgi gösteren Clurman'ın yanı

sıra coşku belleği kavramı üzerinde kimilerine göre gereğinden fazla duran Lee Strasberg arasında yöntemler hakkında yapılan tartışmalarda Meisner, Stella Adler'in yanında yer alır. Bu tartışmalar Grup Tiyatrosu'nun dağılmasına neden olurken Meisner'in, Amerikalı oyuncuların 'hayali koşullar altında dürüst bir şekilde yaşama' hedefine ulaşması gerektiği kanısına varmasını sağlar.

1941'de Grup Tiyatrosu'nun dağılmasından sonra oyunculuğa devam eden Meisner (Longwell, 1987), *Broadway'de Embezzled* (1944) ve *Crime and Punishment* (1948) oyunlarında oynar ve *The Time of Your Life* (1955) oyununu yönetir (History: The Sanford Meisner Center, 2015). Son rolü; Aralık 1958'de prömiyer yapan Harold Clurman'ın yönettiği S. N. Behrman'ın yazdığı *The Cold Wind and the Warm* olmuştur. Ancak Meisner, geçmişinden bahsederken, en memnun olduğu zamanları oyunculuk değil öğretmenlik yaparak geçirdiğinden söz eder; “Özgür olduğum ve kendimle eğlendiğim tek zaman öğrettiğim zamandır” (Longwell, 1987: 11).

Eğitmenlik kariyerine bir başka Grup Tiyatrosu oyuncusu olan Elia Kazan ve Robert Lewis tarafından yeni Amerikan oyunculuğunu korumak ve geliştirmek için 1947'de kurulan Actors Studio'nun da eklemesiyle birlikte buranın kurucu üyeleri arasında yer alır. Eş zamanlı olarak öğretmenlik yaptığı Neighborhood Playhouse'tan 1959'da yönetimle çatışarak ayrılır ve 'Yeni Yetenek Bölüm Yöneticiliği' için Fox'tan çağrılır. Böylece Los Angeles'taki film kariyeri de başlamış olur (Longwell, 1987: 11). Odets' *The Story on Page One* (1959), *Tender is the Night* (1962) ve daha sonra *Mikey and Nicky* (1976) filmlerinde rol alır. 1962'de New York'a geri döner ve iki yıl boyunca Amerikan Müzikal Tiyatro Akademisi'nde Oyunculuk Bölüm Başkanlığı yapar. Daha sonra 1964'ten 1989'a kadar tekrar Neighborhood Playhouse'a dönerek Oyuncu Yöneticiliği görevini sürdürür (Longwell, 1987: 12). 1964'ten ölümüne kadar kendisini yalnızca öğretmeye adanır. Arkadaşı James Carville ile birlikte Bequia Adası'ndaki Meisner / Carville Oyunculuk Okulu'nu kurar. Martin Barter ile birlikte okulu California'ya genişletirler. Meisner, Carville ve Barter Mart 1995'te Sanford Meisner Sanat Merkezi'ni açarlar ve daha sonra okul ve tiyatro Sanford Meisner Merkezi'ni oluşturmak üzere birleştirilir. Bu merkez, Sanford Meisner'in adının yer almasına izin verdiği ilk ve son yerdir (Our History, 2015).



Görsel 1- Sanford MEISNER

1990 yapımı bir belgeselde (Sanford Meisner - Theatre's Best Kept Secret) 'Tiyatronun tutulan en iyi sırrı' olarak tanıtılan Meisner, bu belgesel içinde yer alan röportajda, öğretim yöntemlerinin büyüdüğünü ve Grup Tiyatrosu günlerinde geliştirdiği rehber ilkelerin güçlendiğini ve geliştiğini söyler. Sanatın insan tecrübesinin bir yansıması olduğunu savunan Meisner röportajda bu düşünceden asla vazgeçmeyeceğini vurgular. Ayrıca söz konusu belgeselin bir dergi için makale haline getirildiğini belirtmekte fayda vardır (Sanford Meisner). Playhouse'da çalıştığı kırk sekiz yılda (Sanford Meisner - Ruskin School of Acting, 2012) eğitmenlik becerisinin yanında Stanislavski'nin yöntemine dayanan kendi yöntemini de geliştirir. 1987'de

Vintage Books, Dennis Longwell'le yazdığı *Sanford Meisner on Acting* adlı kitabını yayınladı. (Flint, 1997)

Altmış yılı aşkın bir süredir çalışması ve yaşadığı kazalar Meisner'de fiziksel engeller oluşmasına yol açar. Gözleri için yapılan birden fazla operasyonun sonucu olarak kalın camlı gözlük takmakla birlikte, ortaya çıkan gırtlak kanseri sonucu iki operasyon daha geçirmesi onun için yıkıcı olur. Büyük zorluklardan sonra kendi bulduğu ses çıkarma yöntemiyle tekrar konuşmaya başlar. Tüm bu sağlık problemlerinin üzerine kamyonun çarpması sonucu baston yardımı ile yürüyerek son yıllarını geçirmesine rağmen tüm bunlar onun öğretmenlik serüvenine son vermeye geçerli bir neden olmaz (Longwell, 1987:12). Arthur Miller, Meisner'in yetiştirdiği oyuncular hakkında şunları söyler:

"On yıllardır bu ülkede oyunculuğun en ilkeli eğitmenidir ve hep Meisner ile çalışan oyunculara denk geldim. Çünkü onlar dürüst ve gösterişsizlerdir, gereksiz karmaşaya girmezler. " (History: The Sanford Meisner Center, 2015)

1994 yılında eğitmenlik görevinden emekliye ayrılncaya kadar arkadaşı James Carville ile birlikte kurduğu Kuzey Hollywood'daki Meisner / Carville Oyunculuk Okulu'nda ders verir. Şubat 1995'te 89 yaşındayken, televizyon dizisi olan E.R.'de bir hastayı oynaması Meisner'in son oyunculuk performansı olur. (Flint, 1997)

Başkan Bill Clinton, Bush ve Reagan'dan övgü alan Meisner, California Valisi Pete Wilson tarafından da onurlandırılır ve The Washington Charity Awards tarafından 'Yılın İnsanı' seçilir. 2 Şubat 1997'de Sherman Oaks'taki evinde 91 yaşında yaşamını yitirene kadar California'da kendi adına kurulmuş olan sanat merkezinde tüm provalara katılmaya özen gösterir. Bu sanat merkezi Meisner'in ölümünden sonra da onun oyunculuk yönteminin öğretilmesi görevini üstlenir. (Flint, 1997)

1.2. Meisner Tekniği'nin Oluşum ve Gelişimi

Bugün Meisner Tekniği olarak bilinen rol çalışma yöntemi 1936-1989 yılları arasında The Neighborhood Playhouse'da geliştirilmiştir. Yöntemin gelişim aşamalarını

keskin hatlarla ortaya koymak mümkün olmasa da içeriksek olarak yön değiştirdiği görülen belirli tarihler vardır. Öncelikle söylenmelidir ki Meisner'in oyunculuk kariyerine başladığı Tiyatro Guild, Amerikan tiyatrosunda önemli bir rol oynayan, Lee Strasberg, Stella Adler, Harold Clurman gibi isimlerin kurduğu bir tiyatro oluşumudur. Bu bakımdan öncelikle Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) ve Harold Clurman'ın (1901-1980) yetiştiği ve Stanislavski yönteminin Amerikan tiyatrosuna girişinde büyük öneme sahip olan American Laboratory Theatre'ı inceleyerek başlamak o dönemde Amerika'daki oyunculuk anlayışını kavramak ve Meisner'in oyunculuk yönteminin temellerini görmek açısından önemlidir.

1.2.1. Amerikan Laboratory Theatre'dan Grup Tiyatrosu'na

American Laboratory Theatre'ın doğuşu Moskova Sanat Tiyatrosu'nun çıktığı Avrupa ve Amerika turnesi ile doğrudan ilintidir. Wendy Smith 1922-1924 yılları arasında Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu ile birlikte çıktığı Avrupa ve Amerika turnesini şöyle anlatır;

8 Ocak 1923'te Stanislavski'nin tiyatrosu, The Cherry Orchard, The Three Sisters, The Lower Depths ve The Last Brothers Karamazov'ın yapımları ile hiçbir şey görmemiş New York tiyatro dünyasında bir gök gürültüsü gibi patladı. Hareketin yoğun psikolojik gerçekçiliği, karakterin iç aksiyonunun her çizgide ve harekette yankı uyandırması, New York izleyicilerini heyecanlandırdı. Hep alışılmış bir ya da iki yıldız oyuncu yerine, Rusların tüm karakterlerin kendi kişilik özelliklerini tam anlamıyla yansıtmaya ve grup oyunculuğuna hayret ettiler. İzleyicilerin yanı sıra yönetmenler ve oyun yazarları da, Rusya'dan çıkan bu oyuncuların performanslarına büyük heyecan duyuyordu. Stanislavski'nin yöntemini merak eden ve izlediği performanslardan dolayı heyecan duyan Harold Clurman, 'Stanislavski yönteminin grubun oyuncular üzerindeki ilk etkisi bir mucizedir' diye yazıyordu (Longwell, 1987:9-10).

I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra gerçekleşen bu turne Stanislavski yönteminin Rusya sınırları dışına açılması ve Amerikalıların oyunculuk anlayışının Stanislavski yöntemi ile buluşmasına neden olması açısından önemlidir. İki yıl süren bu turnenin bitiminde, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bazı oyuncuları, Rusya'ya geri dönmeyerek Amerika'da kalmayı tercih eder ve oyunculuk okullarında ders vermeye

başlarlar. NewYork'a göç eden iki ünlü Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncusu Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya tarafından 1924'te kurulan American Laboratory Theatre, Stanislavski yönteminin erken dönemlerinde Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler, Ruth Nelson ve Eunice Stoddard gibi isimlerin de arasında bulunduğu çok sayıda oyuncu yetiştirir (Longwell, 1987:8-9).

American Laboratory Theatre'ın başlangıç planı, bir repertuar tiyatrosu olarak halka açık gösterilere başlamadan önce, üç yıl boyunca bir oyuncu grubu yetiştirmektir. Nispeten uyulan bu planla, repertuar tiyatrosu üçüncü sezonun başında düzenli olarak çalışmaya başlar. Aynı zamanda okul da öğrenci yetiştirmeye devam eder ve böylece iki ayrı fakat birbiriyle bağlantılı birim olan okul ve tiyatro, Laboratory Theatre'ı oluşturur. Tiyatronun yanında birçok sanat kolunda eğitim veren bu oluşumda Boleslavski'nin hazırladığı müfredatta eğitimin üç ana yönü vardır: (1) Boleslavski'nin dış ifade araçları olarak adlandırdığı oyuncunun vücudunun ve sesinin geliştirilmesi; (2) anlatıcının iç araçlarının incelenmesi, oyuncunun hayalgücünü- bir oyun yazarı tarafından tasarlanan durumlarla- yaşamasına imkân tanınması ve (3) oyuncunun entelektüel ve kültürel farkındalığının genişletilmesi (Willis, 1964). Bu müfredatla hareket eden ekip Stanislavski yönteminin Amerikalıların oyunculuk anlayışını değiştirmesinde ön ayak olur. Oynadıkları oyunlar arasında *On İkinci Gece*, *Kuru Gürültü* ve *Üç Kız Kardeş* yer almaktadır (Gordon, 2010:29). Harold Clurman'ın 'ilk kez, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyunculuk yönteminin Amerikan öğrencilerine öğretildiği okul' olarak tanımladığı American Laboratory Theatre, iç sorunlar nedeniyle 1930'larda kapanmak zorunda kalır (Willis, 1964).

American Laboratory Theatre'ın son yıllarında yaşadığı sıkıntılı dönemde okuldan ayrılan öğrencilerin yeni adresi 1918 yılında Lawrence Langner, Philip Moeller, Helen Westley ve Theresa Helburn tarafından kurulan Tiyatro Guild olur. 1925 yılında Boleslavsky ve Ouspenskaya'nın öğrencileri Harold Clurman, Lee Strasberg ve Cheryl Crawford'la birlikte, Theatre Guild'de bir araya gelir. İlk on yıl boyunca Theatre Guild, Toller, Strindberg, Shaw, O'Neill ve Rice gibi Avrupalı ve Amerikalı yazarların önemli yeni oyunlarını sahnelerler. Bu ilk yapımlarda Pauline Lord, Helen Hayes, Helen Westley, Dudley Digger, Claire Eames, Judith Anderson, Alice Brady, Alla Nazimova,

Edward G. Robinson, Margalo Gillmore gibi tanınmış isimlerin de içinde olduğu oyuncular yer alır (Cole & Chinoy, 1954:540). Tiyatro Guild oyunlarında dönemin önde gelen yıldızlarıyla çalışmasına rağmen, oyunculuk için sistematik bir yaklaşıma sahip değildir (Stinespring, 1999:9).

“On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, başka yerlerde olduğu gibi Amerika'da da oyunculüğün gerçekliğe doğru yönelmesine rağmen, oyunculuk sanatı geleneksel bir repertuarda birbirlerine karşı çekişen yıldızların bir yarışması olarak sürdü.” (Cole & Chinoy, 1954:539)

Tiyatro Guild tiyatro toplulukları arasında büyük bir güç gibi görünmesine ve yüksek başarıya sahip oyunlar sergileme kapasitesine rağmen, pek çok oyuncu Tiyatro Guild'in üretimlerinden memnun değildir. Bu memnuniyetsizliğin nedeni oyuncuların yetişmesine katkıda bulunmamaları ve üretimlerinde her zaman dönemin ünlü oyuncularına yer vermiş olmasıdır. Bunun sonucu olarak oynanan oyunlarda ünlü olmayan oyuncuların yeteneğini gösterememesinin yanı sıra oyunların genellikle ilgi çekme üzerine kurulu olduğu ve ticari getiri kaygısı içinde sahnelendiği söylenebilir. Tüm bunların yanı sıra Meisner'in kendi sözleriyle de vurgulandığı gibi Tiyatro Guild'in 'ticari odaklı' bir yapı olması da bu memnuniyetsizliğin diğer bir nedenidir. Bir etken olarak bunun da eklenmesiyle birlikte, Tiyatro Guild oyunculuk için sistematik bir yöntem arayışında olan tiyatro sanatçılarının isteklerini yerine getirememesi üzerine Harold Clurman, Lee Strasberg, Cheryl Crawford ve Stella Adler gibi isimler Guild'den ayrılıp başka bir çatı altında birleşmeye karar verirler.

Tiyatro Guild'in Meisner'e açtığı en büyük kapı, ileride oyunculuk yöntemleri üzerine çalışacağı isimlerle tanışmasıdır. Bu tanışıklık, Clurman'ın da Meisner gibi tiyatro tutkunu olduğunu fark eden genç besteci Aaron Copland'ın onları tanıştırmasıyla başlar. Daha sonra Guild'e giren Meisner, Lee Strasberg ile arkadaşlık kurar. Ancak Meisner'in Clurman ile olan dostluğunun aksine Strasberg ile arasında oyunculuk yaklaşımlarındaki farklılıklardan kaynaklı büyük bir anlaşmazlık vardır. Buna rağmen Meisner'e Strasberg hakkındaki düşünceleri sorulduğunda, Strasberg'in kendisi üzerinde destekleyici bir etkisi olduğundan bahseder (Longwell, 1987:7).

1931'de üç yıl süren görüşmeler ve gerekli maddiyatın sağlanması ile efsanevi Grup Tiyatrosunu oluşturmak için harekete geçen Harold Clurman, Lee Strasberg ve Cheryl Crawford, aralarında Sanford Meisner'in de olduğu yirmi sekiz oyuncuyu bir araya getirirler. Sol siyasi görüşte ve önemli sosyal konuları ele alan oyunlar üretmek isteyen Grup, çağdaş oyun sunma amacıyla bir tiyatro topluluğu yaratmaya yönelik öncü bir girişim olur.

1.2.2. Grup Tiyatrosu ve Yeni Bir Oyunculuk Anlayışı

1918 yılında Lawrence Langner, Philip Moeller, Helen Westley ve Theresa Helburn tarafından kurulan Tiyatro Guild'de 1925 yılında Boleslavsky ve Ouspenskaya'nın öğrencileri Harold Clurman, Lee Strasberg ve Cheryl Crawford bir araya gelir. Tiyatro Guild'in üretimlerinde her zaman dönemin ünlü oyuncularına yer vermiş olması ve oyuncuların yetişmesine katkıda bulunmamasından dolayı Harold Clurman, Lee Strasberg ve Cheryl Crawford bu tiyatrodan ayrılarak yeni bir çatı altında buluşurlar. Bu çatı çok sayıda iyi oyuncu, yönetmen ve oyunculuk eğitmeninin yetiştiği, sadece on yıl varlığını sürdürmesine rağmen Amerikan oyunculuk sanatı üzerinde derin bir etki yaratmayı başaran Grup Tiyatrosu'dur. (Longwell, 1987:7-8) New York'ta 1931-1941 yılları arasında faaliyet gösteren bu tiyatronun üyeleri arasında Elia Kazan, Stella Adler, John Garfield, Luther Adler, Will Geer, Howard Da Silva, Franchot Tone, John Randolph, Joseph Bromberg, Michael Gordon, Paul Green, Clifford Odets, Paul Strand, Kurt Weill, Lee J. Cobb ve Sanford Meisner gibi isimler bulunmaktadır.

Grup Tiyatrosu'nun açılış oyunu Paul Green'in yazdığı *The House of Connelly*, Lee Strasberg ve Cheryl Crawford tarafından sahnelenir. 1933-34 sezonunda Sidney Kingsley tarafından yazılan, Lee Strasberg'in yönettiği *Men in White*, grubun başarılı yapımları arasında yer alır. Ayrıca bu yapım Pulitzer Drama Ödülü'nü kazanır. Odets ve Sanford Meisner tarafından yönetilen Clifford Odets tarafından yazılan *Waiting for Lefty* oyununun performansı büyük beğeni toplayarak bir tiyatro efsanesine dönüşür. Ardından *Paradise Lost*, 1935'te Harold Clurman tarafından yönetilip Grup Tiyatrosu'nun Stanislavski estetiğini gösteren bir diğer yapım olur. Ayrıca Grup

Tiyatrosu'nun bir başka başarılı yapımı arasında gösterilen 1937-38 yıllarında sahnelenen *Golden Boy* adlı oyun hatırlanabilir (Smith, 2013).

Grup Tiyatrosunun kurucusu Harold Clurman'ın Stanislavski'nin Amerika ve Avrupa turnesi esnasında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun performansının etkisinde kaldığına daha önce değinilmişti. Buradan yola çıkıldığında Grup tiyatrosunun oyunculuk yaklaşımı olarak Stanislavski yöntemini tercih etmesinin nedeni netleşir. Harold Clurman izlediği performanstan dolayı Rusya'dan çıkan bu oyuncuların performansını heyecan verici bulur ve Stanislavski'nin yöntemini merak ederek kendi kurucusu olduğu tiyatrodaki bu yaklaşımı benimser.

Grup Tiyatrosu üyelerinin oyunculuk sanatında yeni bir yaklaşım arama eğiliminde olduğu söylenebilir. Tiyatro Guild ile Grup Tiyatrosu arasındaki en belirgin farklardan biri Grup Tiyatrosu'nun Amerika'daki oyunculuğa katkısıdır. Grup Tiyatrosu Guild'in aksine sistemli bir oyunculuk yöntemi arayışında olmuştur. Bir başka fark ise Guild'deki yıldız oyunculuğun ve ticari kaygıların aksine Grup Tiyatrosu'nda Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 'ensemble' anlayışı benimsenmiş olmasıdır. Ayrıca Grup Tiyatrosu'nun temel sanatsal yaklaşımının 'gerçekçilik' olarak belirlendiği söylenebilir. Bu bakımdan grubun, Amerika'daki oyunculuğa katkılarını tam olarak değerlendirmek için onların bakışına temel oluşturan 'gerçekçi yaklaşımı' irdelemek gerekir.

1950'lerde Fransa'da ortaya çıkan gerçekçiliği Oscar Brockett şöyle ele alır;

“Sanatta gerçekçi biçim Antik Yunan'dan günümüze aralıklı olarak denene gelmiştir. Rönesans'tan başlayarak, resimsel yanılsama tiyatroya egemen olmuş; melodram ve romantizm, psikolojik dürtüleri ve gösteride hakikiliği karşılamak üzere ivme kazanmıştır. Ne var ki, 1950'den önceki tüm yaklaşımlar “güzel” doğayı, doğadaki örnekleri, resimsel yerel renkleri ya da sevinç uyandıran karşıtlıkları vurgulamıştır. Sanatta groteskin yer almasını savunan Hugo bile, uygulamalarında bayağı olanı yansıtmaktan kaçınmıştır. Ama 1850'lerde eleştirmenler, ne denli sefil ya da yüce olursa olsun, yaşamın yakın ve nesnel gözlemlerinden yana olmaya başladılar. (...) Sanatın, aslına sadık kalarak hakikati yansıtmayı; hakikate yalnızca doğrudan gözlem sonucu ulaşılabileceği; yalnızca çevrede yaşananların ve geleneklerin doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olmak için savaşıması gerektiği, yeni akımın ana ilkelerini oluşturuyordu” (Brockett, 2000:444-445).

Sahnede gerçek hayat ile aynılığı amaçlayan gerçekçi tiyatrodaki seyirciye tiyatrodaki olduğu hissini unutturarak gerçek bir olaya şahit oluyormuş izlenimi yaratılması hedeflenir. Bu izlenimin ortaya çıkışı sahnede yansıtılan gerçeğin inandırıcı olması ile doğru orantılıdır. Oyunun sadece konusu ve dili değil, görüntüsünün de gerçeğe bağlı olmasının yanı sıra dekor, kostüm, makyaj gibi tasarım unsurlarının da gerçeği yansıtmasına önem verilir. Tüm bu gerçeklik içinde oyunculukta da gerçek yaşama benzerliğin korunmasının savunulduğu gerçekçi akım düşüncesinde abartılı oyunculuk ve seyircinin beğenmesi üzerine yapılan oyunculuk hileleri eleştirilir. Bu doğrultuda oyuncudan istenen, daima seyircinin kendini oyun kişinin yerine koyabileceği ve duygusal iletişim kurabileceği şekilde oynamasıdır. Ancak Stanislavski'den önce sahnede gerçekçi tiyatrodaki ilkelerini ortaya koyacak bir oyunculuk yaklaşımı yoktur. Konstantin Stanislavski, Theodule Ribot'nun davranışsal psikolojisi olsun, Rus biçimcilerin edebiyat alanındaki düşünceleri olsun, döneminin gelişmelerinden yararlanarak bahsedilen beklentiye karşılayacak bir arayışta olduğu gözlenir. Kendisi her ne kadar bir bilim insanı olduğunu inkâr etse de bilimsel temellere oturan bir oyunculuk yöntemi arayışında olduğu açıktır. Bu arayış gerçekçi akımda bilimsel araştırmalara verilen önemin oyunculuk alanında da gösterildiğinin bir belirtisidir. Ayrıca Stanislavski ülkesinin kalıplaşmış yıldız ve abartılı oyunculuk anlayışına karşıdır. Bu yüzden Stanislavski'nin kendi yapımlarında küçük rolleri bile büyük ustalıklarla takım oyunculuğuna dönüştürdüğü ve tüm boyutlarıyla gerçekçiliği merkezine alan oyunları seyircilerle buluşturmaya gayret ettiği gözlenir. Buna ek olarak Stanislavski oyuncularla, yaşamın yüzeysel taklidi yerine, gerçeği psikolojik boyutuyla inceleme ve yansıtma doğrultusunda çalışmalar yaparak, gerçekçi tiyatrodaki oyunculuk yöntemini oluşturur (Özüaydın, 2013).

'Psikolojik Gerçekçilik', Stanislavski'nin yaşam boyu geliştirdiği ve eğitim sisteminde sıklıkla kullanılan genel bir terimdir. Bu yönetime göre oyuncu, duygularının sonuçlarını göstermecî bir anlayışla yansılamamalı, taklit etmemeli, duyguları hissetmelidir. Gerçekçi ve inandırıcı olma gayesi taşıyan, psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışında, bir duygunun dışsal taklidi hiçbir zaman işe yarayan bir yöntem olamaz (Hull, 1985:84). Bu noktada Meisner'in de oyuncuların içgüdüleri ile davranmaya

yönelik oluşturduğu yönteminde aynı amacı -gerçekçi ve inandırıcı olma- hedeflediği gözlenir.

Stanislavski'ye göre seyircinin inanması için önce oyuncunun inanması gerekmektedir. 'Sahnede gerçekleşen eylemin, orada o an gerçekleşiyormuşçasına bir inandırıcılıkla donatılmasına' yönelik geliştirdiği 'coşku belleği ve sihirli eğer' uyarıcılarını gerçeklik duygusunu yaratması için oluşturur (Karaboğa, 2010:63).

Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarında üzerinde durduğu ve sonrasında yavaş yavaş vurgusunu yitiren bir kavram olan coşku belleğinde, oyuncunun rol kişisini daha iyi yaşaması için kendi geçmişinden tanık olduğu olaylardan faydalanması amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda oyuncunun duygularını daha doğal ve sanatsal hale getirebileceği düşünülür (Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, 2011a). İşte bu noktada Meisner, Stanislavski'den ayrılır. Meisner Tekniği'nde oyuncu için sağlıklı olduğu düşünüldüğünden coşku belleğine yer yoktur.

Stanislavski'nin inanç ve gerçeklik duygusunu açığa çıkarması için oluşturduğu sihirli eğer kavramında ise, oyuncu 'eğer ... koşullarında kalmış olsaydım, ne yapardım?' sorusunu kendine sorar. Bu kavramların yanı sıra kas gevşetme ve dikkat odaklama alıştırmaları gibi kavramlarda da ortak amaç bilincin engellerinin ortadan kaldırması ve fiziksel özgürlüğün sağlanmasıdır (Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, 2011a). Meisner Tekniği'ne göre oyuncunun koşullarını üstlenmesi farklı çalışmalara dayanmaktadır. Meisner Tekniği'nde oyuncu metinde verilen koşulları üstlenmek için hayal etme ile ilişkili bir takım çalışmalar yapar. Bu çalışmalara daha sonra detaylı bir şekilde değinilecektir.

Stanislavski'nin oyunculuk kuramında bir diğer önemli unsur verili koşullardır. Metin içinde ilk bakışta görünmeyen, daha detaylı bir çalışma ile açığa çıkan verili koşullar 'sözcükler değil, onların ardında yatan' altmetindir. Meisner içinde önemli olan verili koşullar, Stanislavski yönteminde altmetin analizleri oyuncularla yapılan masabaşı çalışmalarında oyunun derinlemesine tartışmalarla yapılır, oyun birimlere ve alt birimlere ayrılmasının yanı sıra oyunun geçtiği dönemin tarihsel özellikleri saptanır. Burada önemli olan oyuncunun bilimsel gerçekleri tartışmasından çok rolüne ışık

tutacak yönelimleri bulmasıdır. Tüm bu unsurlarla Stanislavski'nin yöntemi incelendiğinde onun en önemli özelliği doğal ve gerçeği arayışıdır (Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, 2011a).

Sonia Moore, Stanislavski Sistemi (2006) adlı kitabında bu konuya şöyle değinir;

Stanislavski oyuncunun duyularının sahne üzerinde sık sık doğal psiko-fiziksel davranışın kesintiye uğraması yüzünden paralize olmaya meyilli olduğunu gördü. Bu durumda oyuncu gerçek yaşam hissini kaybeder ve yaşamda doğal ve kendiliğinden bir şekilde yaptığı en basit şeyleri bile nasıl yaptığını unutur. Stanislavski, bir oyuncunun, görür gibi yapmayıp görmeyi, dinler gibi yapmayıp duymayı yeniden öğrenmesi gerektiğini, sadece satırları okumayıp oyuncu arkadaşlarıyla konuşması gerektiğini, düşünmesi ve hissetmesi gerektiğini fark etti (Moore, 2006:34-35).

Stanislavski'nin oyuncunun yüzleştiği bu sorunları ortadan kaldırmak adına geliştirdiği yöntem Moore'un da açıkladığı gibi oyuncunun 'dinleme ve iletişim' yeteneğine bağlıdır. Meisner Tekniği'nin, Stanislavski yönteminin köklerinden filizlendiğini düşündüğümüzde iki yöntemin de aynı eksikleri gidermek için geliştirildiğini söylemek mümkündür. Daha sonra değineceğimiz gibi Meisner'in ilk egzersizi olan tekrar egzersizinden başlayarak neredeyse tüm egzersizlerinde 'dinleme ve iletişim' en önemli unsurlardır.

Buna karşın Stanislavski yönteminden temellenen Meisner Tekniği'nin bu yöntemde karşı olduğu en bariz unsurun coşku belleği olduğu söylenebilir. Oyunculuk yöntemleri geliştirmiş Grup Tiyatrosu üyeleri arasında çıkan tartışmaların kaynağı olan coşku belleği, Meisner Tekniği'nin günümüzdeki en büyük temsilcilerinden Martin Barter'a göre bazı durumlarda işe yarayabilir ancak sağlıksızdır. Oyuncunun geçmişte yaşamış olduğu anı hatırlayarak rolü için faydalanması psikolojik rahatsızlıklara sebebiyet vermektedir. Sanford Meisner, *Master Class* adlı belgeselde bu konuyla ilgili şöyle bir örneğe değinir:

Satıcının Ölümü adlı oyun Broadway'de sahnelenirken bu yöntem kullanılmıştır. Oyuncuların geçmişinden bir anıyı hatırlayarak oynaması sonucu Dustin Hoffman sekizinci temsilde duygusal bir patlama yaşamış ve bu

bir bunalıma sebebiyet vermiştir. Sürekli o anı hatırlamak sağlıklı olmadığından kişiye iyi gelmediği açıktır. (Santana, 2006)

Konstantin Stanislavski'den oyunculuk dersi alan tek Amerikan oyuncu olma özelliği taşıyan Grup Tiyatrosu üyelerinden Stella Adler, 1934 yazında Stanislavski ile yoğun bir çalışma dönemi geçirdiği Rusya'dan döndüğünde 'coşku belleği' ile ilgili bazı oyunculuk sorunlarını açıklığa kavuşturur (Longwell, 1987:10). Fakat Adler'in Rusya'dan dönüşü Strasberg ile Grup tiyatrosu üyelerinin arasını açacak tartışmaların fitilini ateşler. On Acting'in ilk bölümünde Meisner, Adler'in Stanislavski'den öğrendiklerini ve Grup'ta bu yeni öğretilerin nelere yol açtığını şöyle anlatır:

1934 baharında Harold Clurman ve Stella Adler, Paris'te Stanislavski ile bir araya geldiler ve beş haftadan fazla bir süre Adler, Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin (Strasberg tarafından öğretilen versiyonunda) kendisi ve grubun diğer üyeleri için zorluk yaratan yönlerini netleştirmek amacıyla Stanislavski ile çalıştı. Bir sonraki yaz Grup'a bildirdiği çalışmasının sonucunda, Strasberg'in 'coşku belleği'ne verdiği önemin fazla olduğunu vurguladı. Adler görüşme sonrasında coşku belleğinden çok verili koşulların tam olarak kavranması gerektiğini belirtti. Bu anlam kayması kritikti ve doğrudan Strasberg'in Grup üyeleri üzerindeki öneminin azalmasına ve 1935'te Grup'tan nihai istifa kararına yol açtı. Meisner daha sonra yakın arkadaşı olan Stella Adler'in yanındaydı ve coşku belleği Meisner'in geliştirdiği yöntemde hiçbir rol oynamıyordu (Longwell, 1987:9).

Stanislavski ile yapılan bu görüşmenin sonunda Adler, Stanislavski'nin coşku belleği kavramından yola çıkarak oyuncudan duygu uyandırmanın bir tekniğe dönüşmesinden uzak olunması gerektiğini vurgular. Bunun yerine Stanislavski gerçek duygusallığın anahtarı olan, oyunun kendisinde yer alan 'verili koşullar'ın kullanılması gerektiği görüşündedir. Adler ve Meisner'in daha sonra ortaya koyacağı oyunculuk yönteminde de bu görüşün etkisi görülmektedir.

Oyuncunun kendisini duygusal olarak uyarmak için geçmişindeki olayları kullanıp kullanmamasına ilişkin bu anlaşmazlık, Sanford Meisner ile Lee Strasberg arasında kalıcı bir ayrılığa neden olur. Grup dağıldıktan sonra 1940 ve 1950'lerde oyunculuğu araştırmaya devam eden Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) ve Sanford Meisner (1905-1997) geliştirdikleri oyunculuk yöntemleriyle ve yetiştirdikleri oyuncularla adlarından halen söz ettirmektedirler. Meisner'in

söylemiyle; “Amerika'daki yaratıcı eğitimci kendi tarzını, yani kendi yöntemini bulmak zorundadır. Yoksa bir kopyacıdır.” (Gray, 1964)



Görsel 2- Meisner ve Öğrencileri

Kendi yöntemini geliştiren Lee Strasberg'in yönteminde gevşeme, konsantrasyon ve coşku belleği çalışmaları ana ilkelerdir. Stanivlaski'den temel aldığı gevşeme çalışması yaratıcılığın ve sahnenin gizli unsurlarının ana anahtarı olarak görülür. Strasberg'e göre diğer unsurların hepsi bu rahatlamanın ardından gelir. Konsantrasyon ise oyuncunun dikkatini sahneye ve sahne üzerindeki oyun kişilerine yoğunlaşmasını sağlar. Ayrıca Strasberg'in en önemli çalışmaları arasında görülen ve Grup Tiyatrosundaki ayrılıkların temel dayanağı Coşku Belleği oyuncunun sahnede gerçek duyguya erişebilmesi için tasarlandığı söylenebilir (Strasberg, 1988).

Amerikan tiyatro tarihinin bir diğerk önemli ismi Stella Adler'in yine Stanislavski yöntemine dayanan oyunculuk anlayışında en önemli unsur verili koşullardır. Stanislavski ile Paris'te buluşması sırasında edindiğı bilgilerden yola çıkarak oyuncunun koşullarının belirlenmesi gerektiğini savunur. 'Nerede' olduğu, 'kim' olduğu ve 'nasıl' biri olduğunu belirleyen oyuncu sahnede güç kazanacak ve istediğı şeyi yapabilme özgürlüğünü elde edecektir. Adler, 'coşku belleğı'ne karşı olmasına rağmen sahnede çok yüksek yoğun duygunun aktarılması için kullanabileceğini kabul eder. Ayrıca ona göre duygular 'oynanamaz', yalnızca eylemler yapılabilir. Çünkü o yapılabilir olan eylemler sayesinde oyuncunun doğru duyguyu elde edebileceğine inanır (Adler, Aktörlük Sanatı, 2007).

Grup Tiyatrosunda gerekli olan performans deneyimini tam anlamıyla elde etmiş olan Meisner, Amerikalı oyuncuların bir Amerikan yaklaşımına ihtiyacı olduğu düşüncesiyle 1936'da The Neighborhood Playhouse'da eğitmenlik üzerine çalışmaya başlar. (Flint, 1997) Neighborhood Playhouse'da eğitmenlik yaptığı neredeyse 55 yıl boyunca oyuncuyu içgüdüsel olarak eğitecek bir oyunculuk yöntemi üzerine detaylı bir şekilde çalışır. Lee Strasberg, yönteminde coşku belleğı çalışmalarına odaklanırken, Sanford Meisner, Stanislavski'nin ikinci dönem çalışmalarını kullanarak kendi yöntemini geliştirdiğı söylenebilir. Sadece geçmiş anılardan bir duygu elde ederek sunmaktansa, duyguların hayal gücüne ve metnin verilen koşullarına olan inanç yoluyla daha etkili ve gerçekçi bir şekilde çağırılması Meisner'e göre mümkündür. Meisner bu durumu, 'hayali koşullar altında, dürüstçe yaşamak' olarak açıklar.

Gerçekçi tiyatro hakkında yapılan açıklamalar ışığında bakıldığında Meisner'in tanımındaki 'dürüstçe yaşamak', sahne üzerinde anda kalarak gerçek hayattakine uygun, samimi ve içten olmak olarak açıklanabilir. Ancak birçok oyuncu için anda kalmanın tanımsal olarak bir eşitliğı olmasına rağmen anda kalmayı deneyimlemek oldukça güçtür. Bu deneyim, *The Sanford Meisner Approach* kitabının yazarı Larry Silverberg'e göre çoğunlukla sahne üzerinde yaşanan kazaların sonucu olarak gerçekleşmektedir. Silverberg gerçeklik konusuna açıklayıcı bir örnek olan, sahnede anlık olarak gelişen ve hep plansız olan bu kazalardan birine şahit olur. Bir masanın yanında olan oyuncu, oyun sırasında büyük bir deneyimi beraberinde getirecek bir kaza yaşar. Masada bulunan,

aslında boş olması gereken ve muhtemelen tüm provalarda boş olan bir bardağın oyun esnasında dolu olarak oradaki varlığı oyuncuyu alışılmış eyleminden kopararak planlananın dışına çıkarır. Oyuncu bardağa su koymak için sürahiye eline aldığı anda bardağın dolu olduğunu fark eder ve kısa bir süre durduktan sonra zaten dolu olan bardağı ısrarla doldurmaya çalışarak taşırır. Çünkü oyuncunun alışılmış eylemi bunu gerektirir. Kodlanmış olan replik ile o bardaktan bir yudum alınması oyuncu için zorunlu bir hale gelir. Şartlar ne kadar farklı olsa da Silverberg'e göre daima zor olan yapılmaya çalışılmaktadır. Aslında oyuncu için gerçek olan tek an bardağın dolu olduğunu anladığı andır. Oyuncu sürahiye masaya koyup bardaktan bir yudum almak yerine zor olanı tercih eder. Silverberg'in bir diğer açıklayıcı örneği gazete okumayı oynayan oyuncudur. Elinde gerçekten gazete var olmasına rağmen oyuncu onu okumak yerine okumayı oynamayı tercih eder. Çok daha az çaba harcayarak gazeteyi okumak yerine yine zor olan seçilerek okuyor-muş gibi yapmak genellikle tercih edilen eylem olur. Bu örneklerin, çok basit bir düzeyde, yapma eyleminin gerçekliğini örneklemek için kullanışlı olduğu söylenebilir (Silverberg, 1994). Örneklerdeki oyuncuların ortak hatasının dürüst, samimi ve gerçek olandan uzaklaşmak olduğu gözlenir.

Meisner'in çalışmalarında gerçeğe yaklaşım, oyuncunun oyun koşullarına bağlı kalarak diğer oyunculara verdiği tepkinin sonucu olarak davranması ile oluşur. Bundan dolayı, tüm eğitim yöntemi, oyuncunun anlık tepkilerine ve gerçek davranışa dayanır. Bu yöntem, yalnızca doğaçlama egzersizlerinden oluşmayıp, aynı zamanda prova sürecinde, senaryo yorumlamada ve oyuncunun oynadığı her karakterin spesifik özelliklerini oluşturma yolunda da uygulanmaktadır. Meisner'in oyuncunun tepkilerini eğitmek için icat ettiği temel alıştırmalar, tekrarlama olarak adlandırılır. Bu alıştırmada iki oyuncu karşılıklı durur ve tekrarlanan bir cümle ile birbirlerine tepki verirler. Söylenen cümle partnerinin davranışı ile ilgilidir. 'Mutsuz görünüyorsun' gibi, aralarında neler olup bittiğini yansıtmamasının yanında 'Saçların dalgalı' gibi bir gözlemin sonucu da olabilmektedir. Önemli olan oyuncunun dürüst bir şekilde gerçekten var olan duygularını dile getirmesi gerektiğidir. Ancak bu şekilde tekrarlama anlamsal ya da tonsal bakımdan değişiklikler olabilir. Oluşan bu değişim içgüdü'nün bir ürünü olduğunda oyuncu doğruya yaklaşır. Çünkü oyuncu, söyleyeceği veya yapacağı şeyi

ancak bu şekilde düşünmekten uzaklaşır ve hem fiziksel hem de içsel olarak daha serbestçe ve kendiliğinden tepki verir. Önemi son derece büyük iki oyunculuk sorunsalı partneri dinlemek ve sahne üzerinde düşünmemek üzerine geliştirdiği yöntemini öğrencilerine öğreterek oyuncunun anın içinde kalmasını amaçlamaktadır.

Sanford Meisner bu amaçlarla ortaya koyduğu yöntem üzerine Neighborhood Play House'da çalışırken eğitmenlik kariyerine Cherly Crawford ve Elia Kazan tarafından 1947'de kurulan Actors Studio'da eklenir. Bir süre burada ders veren Meisner, Neighborhood Playhouse'dan kısa bir ayrılıştan sonra geri döner ve yönteminin oluşum aşamasını bitirir. 1990'da Neighborhood Playhouse'dan emekli olur ve 1997'de ölümüne kadar Oyunculuk Bölüm Başkanı olarak görev yapar (Flint, 1997).

Bugün mirası olan bu yöntem başta The Sanford Meisner Center ve Neighborhood Playhouse olmak üzere, dünyanın birçok yerinde kendi yetiştirdiği öğrenciler tarafından öğretilmeye devam edilmektedir.

2. BÖLÜM
OYUNCULUKTA MEISNER TEKNİĞİ

2. BÖLÜM

OYUNCULUKTA MEISNER TEKNİĞİ

2.1. Meisner Tekniği'nin İlkeleri ve Egzersizler

Sanford Meisner, oyunculuğu ‘verili koşullar altında dürüstçe yaşamak’ şeklinde tanımlamaktadır (William Esper, 2008:19). Bu tanım yöntemin temelini oluştururken ‘verili koşullar’ ile oyun metninde, yazarın yarattığı kurmaca dünya kastedilmektedir. Meisner’e göre, ‘Oyun yazarı, metinde bütün koşulları vermektedir, oyuncu bu koşulların içini hayatla doldurmalıdır’ (Longwell, 1987:49). Dürüstçe yaşamaktan kasıt ise o an, orada olanı gerçek hayattakine uygun şekilde yapmaktır. Gerçek yaşamda insan sürekli olarak çevreden ve diğer insanlardan gelen bilinmeyen olaylara tepki verir. Bu doğrultuda oyuncudan doğruya ulaşabilmesi için çevreye ve partnerine tepki vermesi beklenir.

Sanford Meisner’in oyunculuk yöntemi, oyuncunun uygulaması için tasarlanmış egzersizlerden oluşmaktadır. Oyuncu olmanın yirmi yıl aldığını söyleyen Meisner (Longwell, 1987:xv), öğrencilerinin onunla olan çalışmalarını bir meşenin dikilmesine benzetir. The Neighborhood Playhouse School of The Theatre mezunu, Sanford Meisner’in öğrencilerinden Louise Stinespring de benzer bir metafor kullanarak meşe palamudunun ağaç haline gelmesinin yıllarca sürdüğü gibi oyunculuk öğrencisinin tam olarak verim alabilmesi için, yöntemin uzun bir gebelik döneminde çimlenmesine ihtiyaç olduğunu belirtir (Stinespring, 1999:67).

2.1.1. Meisner Tekniği'nin Temel İlkeleri

Meisner Tekniği’ndeki ön alıştırmalara geçmeden önce Meisner Tekniği’nin ilkelerine göz atmak, alıştırmanın nedenselliklerini anlamaya yardımcı olacaktır. Tekniğin bütününe yönlendiren dört ilke şunlardır:

1. Oyuncu, dürüst bir şekilde davranır.
 - A. Odak noktasında kendine yer vermeden, yaptığı işe odaklanarak.
 - B. Partnere ve çevreye tepki veren davranışlarla.
2. Karakter, hayali koşullara uyarak kendisi gibi davranan oyuncudur.
3. Metnin performansı, yapılan eylemler ve tepkilerin sonucudur.
4. Performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılır (Stinespring, 1999:68).

Birinci ilke, Meisner'in 'oyunculüğün temeli gerçekten yapmaktır' (Longwell, 1987:16) sözünde saklıdır. Orada ve o an gerçekten var olan oyuncu dürüst davranan oyuncudur. Oyunculuk aynı yaşamın kendisi gibi anlarda gizlidir. Geçmiş veya geleceği düşünmekten uzaklaşmak 'an'da kalmayı, planlı hareketten uzaklaşmayı ve dürüst davranmayı getirir (Santana, 2006). Meisner'e göre dürüst davranmanın temelinde 'düşünmeden' ve 'içgüdüler ile' hareket etmek vardır (Stinespring, 1999:71). Oyuncunun içgüdülerini ortaya çıkarmak için sürekli 'düşünme!' telkinini dile getirerek oyuncuyu düşünme eyleminden uzaklaştırıp anlık hareket etmesine itmek ister. Çünkü Meisner'e göre oyuncu ancak içgüdüleri ile hareket ederek gerçek hayattakine yakın olabilir, dolayısıyla dürüst davranabilir. Ayrıca Meisner yaklaşımını şu şekilde açıklar: "Benim yaklaşımım, oyuncunun duygusal dürtülerine dönmesini sağlamaktır ve içgüdüsel olarak kök salmış oyunculuğa dayanmaktadır. Bütün iyi hareketlerin kalpten geldiği ve içinde bir düşünselliğin olmadığı gerçeğine inanmaktayım" (Longwell, 1987:37).

Meisner'in bu söyleminden yola çıkarak, akıl ve düşünce olmaksızın doğal duygunun oyuncuyu doğru eyleme iteceği belirtilmektedir. Dolayısıyla birinci ilkedeki 'davranmak' ifadesi ile içgüdü arasında bir bağ olduğu vurgulanmalıdır. Meisner Tekniği'ndeki egzersizlerin neredeyse tamamı oyuncunun içgüdülerini ortaya çıkarmaya ve bu içgüdüler ile davranmaya yöneliktir. Sanford Meisner Master Class adlı belgeselde eğitmen Martin BARTER'in da değindiği gibi:

"Oyunculuk bir davranış biçimidir. Önce hissederiz sonra davranırız. Kelimeler davranmaktan sonra gelir. Diğer yöntemler daha çok karakterle ilgilenirken

Sandy (Sanford Meisner) önemli olanı keşfetmiştir. Önemli olan bilinçten uzaklaşmaktır. Bu ancak dinlemek ile olabilir. Oyuncu ne zaman dinlemeye odaklanırsa o zaman bilinçten uzaklaşır” (Santana, 2006).

İkinci ilkeye göre karakter, metinde yer alan hayali koşulları kendi kimliğine alarak kendisi gibi davranan oyuncudur. Egzersizler kısmında ayrıntılı olarak incelenecek olan bu tanımdan yola çıkıldığında aslında basitçe oyuncunun karakter olduğunu söylemek mümkündür. Buna göre karaktere farklı anlamlar yükleyerek rolden uzaklaşmak yerine yazarın belirlediği koşullara oyuncunun kendi benliğiyle uyması yapılan işi basitleştirecektir. Daha sonra detaylı olarak değinilecek olan gözlem alıştırmalarında sürekli olarak Meisner’in oyuncuya ‘şu an bu eylemi yapan sen misin yoksa karakter mi?’ sorusunu sormasının nedeni de karakterin aslında oyuncu olduğunu vurgulamak içindir. Oyuncu, oyun kişinin hayali koşullarını kendi kimliğine alarak yalnızca kendisi gibi dürüst bir şekilde davranan kişidir.

Oyuncu, karakterin kendine olan mesafesini azaltmak için, yazarın karakter hakkında verdiği koşulları ve karakterin duygu durumunu belirlemeye yarayan metin analizini yapmak zorundadır. Oyun kişinin duygusuna eşdeğer bir duygu oluşturmak için, daha sonra detaylı olarak değinilecek, duygusal hazırlık yapan oyuncu, hayal ederek metnin koşullarını benimsemelidir. Bu bölümde yer alan egzersizlerin sonunda oyuncunun bu ilkeyi kavraması beklenir.

Üçüncü ilkeye göre metnin performansı, yapılan eylemler ve tepkilerin sonucudur. Genellikle oyuncu metinde ilk sözcüklere dikkat eder. Nasıl söylendiği ile ilgilenildiğinde oyuncunun söyleyiş biçimine etki eden sözcükler oyuncuyu yanılsıza götürür. Meisner’e göre her sözcük çevreden ya da partnerden gelecek etkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmalıdır (Santana, 2006). Bu şekilde karşıdakinin verdiği etkiye göre verilecek tepki de anlık olarak değişecek ve oyun kaçınıcı temsilde olursa olsun alışılmış eylemler yerine hep diri ve gerçek kalan anlık eylemler var olacaktır.

Dördüncü ilkeye göre ise performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılır. İzleyicinin ‘önünde’ olan performans, oyuncunun herhangi bir şekilde kitleyi hesaba katmadan sergileyebileceği bir performans dönüşür. Bu yüzden Meisner Tekniği’ne göre oyuncunun dikkati hiçbir zaman kendinde veya bilincinde olmamalıdır

(Santana, 2006). Oyuncuda odak noktasından kaynaklı ortaya çıkan izlenme hissi sonucu performans ‘seyirci için’ yapılmaya dönüşür. Ancak Meisner Tekniği’nde oyuncunun odak noktasında yaptığı iş ve partneri olduğundan performans ‘seyirci önünde’ gerçekleşmektedir. Bu ikilem Adolphe Appia’nın sahneyi tanımlayışıyla daha net açıklanabilir. 20.yy tiyatrosunda uluslararası alanda yeni bir gerçeklik ve yaratıcılık yolu açan İsveçli sahne tasarımcısı Appia’ya göre “Sahne, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değildir” (aktaran Candan, 2013: 15). Bu durumda seyirci kendisi için düzenlenen bir gösterimde katılımcı değil, sahnede olanı gizlice ‘gözetleyen’ konumundadır. Dördüncü ilkeye göre oyunculadaki benmerkezciliği ve seyirci oyuncu dengesini değiştiren bu yaklaşım oyuncu için büyük önem taşımaktadır.

Dört ilke bir bütün olarak ele alındığında Sanford Meisner’in idealindeki oyunculuğun nasıl olması gerektiğine dair ipuçları verir. Ayrıca bu ilkeler ışığında egzersizleri incelemek yöntemin nedensellikleri ile beraber kavranmasını sağlayacaktır. Egzersizler seviyelere göre sıralanmış olup, Larry Silverberg’in The Sanford Meisner Approach setindeki ve Sanford Meisner on Acting kitabındaki sıralamalarla aynı düzende olmasına özen gösterilmiştir. Bu sıralamaya göre ilk dört seviyede oyuncunun doğaçlama yeteneğinin gelişmesi, Meisner’in ilkelerinin algılanması ve oyuncunun bu ilkeleri uygulama alışkanlığı kazanması amaçlanır.

2.1.2. Egzersiz- Seviye 1

2.1.2.1. Ön Alıştırmalar

Meisner’e göre dinlemeyi bilmeyen oyuncu iyi bir oyuncu değildir (Santana, 2006). Bu yüzden oyuncuda yaratmak istediği ilk farkındalık dinleme duygusu üzerinedir. “Beni dinliyor musun, beni gerçekten dinliyor musun?” (Longwell, 1987: 16) sorusunu sorup olumlu bir yanıt aldıktan sonra, oyuncuların bir dakika boyunca gözlerini kapalı tutarak dışarıda duydukları arabaların seslerini dinlemelerini ve saymalarını ister. Dinleme işlemi tamamlanmasının ardından oyuncular duydukları araç

sayılarını belirtir. Bu ve bundan sonraki ön alıştırma'nın tamamında ilke 2'yi (oyuncunun karakter olduğu) net olarak kavraması için oyuncuya, “Bu eylemi yapan sen misin? Yoksa bir karakter mi?” sorusunu yöneltir. Her ön alıştırma sonunda aynı sorunun ıslarla yinelenmesi oyuncu ile karakter arasında bir ayrım yapılmaması gerektiğini güçlendirmektir.

İlk iki alıştırma tamamlandıktan sonra oyuncuların bir melodi seçmelerini ve kendi duyacakları kadar ses seviyesinde söylemeleri istenir. Alıştırmanın ardından Meisner bir erkek oyuncuya “Melodiyi Hamlet gibi mi ya da kendin gibi mi söyledin?” (Longwell, 1987:18) sorusunu yöneltirken aslında yine İlke 2’de yer alan fikri yani karakterin oyuncu olduğunun dolayısıyla tek varlık olduğunu ortaya koymaktadır. Bir sonraki çalışmada oyuncular sınıftaki lambaları sayarken Hamlet, Othello, Lady Macbeth veya Juliet olarak değil kendileri olarak saydıklarını tam olarak anlamaları istenmektedir. Örneğin lamba sayma alıştırmasında oyuncudan lambaları Hamlet olarak sayması istenseydi yine sonuç aynı olacaktı, sonuç olarak kendisi görevi yerine getirecekti (Stinespring, 1999: 83).

Sıradaki alıştırma iki üç haneli sayıların çarpımıdır. Genellikle oyuncular verilen sürede sayıları doğru şekilde çarpamazlar ve cevapların genellikle farklı olduğu keşfedilir. Bu çalışmalarda Meisner hiçbir zaman doğru cevabı aramaz, oyuncuların matematiksel becerileri ya da doğru sayabilme yetenekleri ile ilgilenmez (Longwell, 1987:19). Bu çalışmalarda önemli olan ilke 1/a’da değinildiği gibi dikkatini kendine değil yaptığı eyleme vermesi, dolayısıyla oyuncunun görevi yerine getirme çabasının yanı sıra ilke 2’de bahsedilen oyuncunun karakter olduğunun tam olarak kavranmasıdır.

Ayrıca bu alıştırma'nın eğitmen ve oyuncuların önünde yapılması, ilke 4’te bahsedildiği gibi seyirci için değil, sadece seyirci önünde olması gerektiğine hazırlaması içindir. Oyuncu bu çalışmalarla önceleri gözlemciler tarafından nasıl algılandıkları ile ilgilenecek, yani seyirci için orada bulanacak ancak daha sonra buna alışarak performansın seyirci önünde olması gerektiği görüşüne erişecektir. Oyuncu alıştırma'yı yaparken izlendiğini bilmenin riskini taşır ve bu risk doğrultusunda doğal tepkiler yerini aşırılığa bırakmaya neden olabilir. Meisner, oyuncuların karmaşık görünen oyunculuk

sanatının aslında basitliğini fark etmelerini istemektedir. Oyuncu için basitliğin sanatına ulaşabilmek önemlidir (Santana, 2006). Lambaların sayılma işlemi aslında çok basittir ancak izlenme hissi ile bu basitlik yerini zorluğa bırakmaktadır. Bu alıştırmada önemli olan odadaki önceliği kendimizden alıp yaptığımız işe vermemizdir.

Tüm bu çalışmaların basit olması dolayısıyla kolay uygulanabileceği açıktır. Bunun yanı sıra nedenselliklerin güçlü olması nedeniyle oyunculuktaki zorluklarla ilgili korkuları da ortadan kaldırdığı gözlenir.

Ön alıştırmaların tamamında oyuncuların bireysel olarak çalışması istenir. Her oyuncu bağımsız olarak belirli görevleri yerine getirirken kendi kapasitesine güvenmek zorundadır (Stinespring, 1999:84). Burada önemli olan oyuncuda birçok anlamda farkındalık yaratmaktır.

2.1.2.2. Mekanik Tekrarlamaya Giriş

Bu alıştırma oyuncuların mekanik tekrarlama çalışmasına ve partnerine alışmasını sağlar. Ön alıştırmalarda bireysel olarak çalışan oyuncunun artık partnerle etkileşime geçtiği bu alıştırmada, partnerini fiziksel olarak gözlemlemesi ve gözlemlerini sözlü olarak dile getirmesi gerekmektedir. Ön alıştırmalarda olduğu gibi bu alıştırmada da ilke 2, karakter oyuncudur söylemi, vurgulanmaktadır. Yine Meisner tarafından “Bu gözlem sizin tarafınızdan mı yoksa bir oyunun bir karakteri tarafından mı yapıldı?” (Longwell, 1987:19) sorusunun yöneltilmesiyle gözlemin bir karakter tarafından değil de oyuncunun kendisi tarafından yapıldığı bir kez daha vurgulanır. Bunun yanı sıra bu alıştırmada partneri ile etkileşime geçen oyuncu, partnere ve çevreye karşı tepki veren davranışlarla dürüst davranmanın yani ilke 1/b’nin temelini almış olacaktır.

Ön alıştırmanın koşulları ile neredeyse aynı olan bu çalışmada Meisner’in amacı oyuncuyu ‘mış gibi’ yapmaktan uzaklaştırmaktır (Longwell, 1987:55). Çünkü başka bir insanı gözlemlerken ‘mış gibi’ yapmaya gerek yoktur. Basitçe bir kişinin

fiziksel özelliklerini gözlemlemek gerçekten yapılması gereken bir görevdir (Stinespring, 1999:86).

2.1.2.3. Mekanik Tekrarlama

Oyuncular bu çalışmayı partnerleri ile gerçekleştirirler. A ve B oyuncular, sınıfta diğer oyuncuların rahat bir şekilde izleyebileceği bir alanda karşılıklı yer alırlar. Oyuncu A, oyuncu B'nin fiziksel özelliklerini gözlemler ve yüksek sesle belirtir. Oyuncu B, A'yı dinler ve duyduğunu tam olarak tekrarlar. Oyuncu A, daha sonra oyuncu B'nin söylediği şeyi tekrarlar. Oyuncu A, 'saçın uzun' diyorsa, B, 'saçın uzun' cümlesini tam olarak tekrar ederek yanıt vermelidir. Aşağıdaki, A ve B oyuncularının bu çalışmayı uyguladıklarında oluşacak metnin örneğidir.

A: Saçın uzun.

B: Saçın uzun.

A: Saçın uzun.

B: Saçın uzun.

Metin yukarıdaki gibi defalarca daha devam eder ve eğitmen olası hatalarda (bu hatalara daha sonra değinilecektir) egzersizi keser. Partnerlerden birinin farkında olmadan var olandan farklı kelimeleri veya sesleri söylemesi durumunda A veya B, duyduğunu tam olarak tekrar etmeli, egzersize başladıkları ilk metne dönmemelidir (Silverberg, 1994). A veya B'nin beş dakika sonra yorulup kelimeleri yanlışlıkla değiştirirse, yani örneğin 'kot giymişsin' yerine 'bot giymişsin' derse, B o an dinleyip duyduğu şeyi tekrar etmelidir. Aşağıdaki, mekanik tekrarlamanın değişebileceğine dair metinsel bir örnektir.

A: Kot giymişsin.

B: Kot giymişsin.

A: Kot giymişsin.

B: Kot giymişsin.

A: Bot giymişsin.

B: Bot giymişsin.

Yukarıdaki örnek, A ve B'nin duyduğu şeyi olduğu gibi tekrar ettiği ve alıştırmının başladığı yere geri dönmediğine dikkat çeker. Mekanik tekrarlama en önemli iki unsur; dinleme ve tekrarlama. Bu unsurlar 1/a'da değinilen 'ne yaptığına tam dikkatle' ilkesini vurgular. Partnerin söylediğini tam olarak dinleme ve tekrar etme, aynı zamanda aynı maddede vurgulanan 'kendine değil' ilkesine de etki eder. Oyuncunun dikkati kendinde değil, partnerinde ve 'yaptığı işte' yani tekrar etme eylemindedir. Dinleme ve tekrarlama düzgün bir şekilde yapılırsa oyuncunun odak noktasında kendi benliğine yer yoktur. Sözcüklerin anlamının herhangi bir öneminin olmadığı ve odaklanma problemlerinin açığa çıktığı bu çalışmada oyuncu hem odak yeteneğini artırırken hem de partneri dinlemeyi basit bir şekilde kavraması amaçlanır. Bunun yanında ilk maddede yer alan 'çevreye ve partnere tepki' ilkesini de barındırmaktadır. A ve B partnerleri dinleme ve tekrarlama görevi ile birbirleri ile bağlantılıdır. Aynı sözleri dinleme ve tekrar etme görevlerinin büyük derecede basit olması, oyuncuların bu bağlantıyı en temel düzeyde deneyimlemelerine olanak tanır. Meisner'in kendi sözleriyle bu egzersiz "Mekanik, insanlık dışı, ama bir şeyin temeli... boş, bu insanlık dışı, değil mi? Ama içinde bir şey var. Bağlantı var. Bu, birbirini dinlemekten kaynaklanan bir bağ" (Longwell, 1987:22).

Bağlantı terimi, Meisner Tekniği için ayrıca önem teşkil eder. Gerçekçi tiyatro içeriğinde, seyirciye tiyatrodaki olduğu hissini unutturma ve gerçek bir olaya şahit olma izlenimi yaratma hedefinden söz edilmişti. Bu izlenimin yaratılmasının partnerler arasındaki bağlantı ile doğru orantılı olduğu gözlenir. Partnerler arası bağlantının veya iletişimin doğal ve içten olması seyirci için gerçek yaşama benzerliği arttıran bir unsur olarak düşünülebilir. Bu sebeple, partnerler arasındaki bağlantıyı oluşturan bu egzersiz, oyunu yüzeysel bir taklidin dışına çıkararak gerçeğe daha yakın bir temsil olmasını sağlayabilir.

Bu egzersiz aşamasında yapılan hatalara bir bakış, Meisner'in 'dürüst davranma' ilkesine de açıklık getirecektir. Sanford Meisner'in öğrencilerinden Louise Stinespring, oyuncunun mekanik tekrarlama egzersizine karşı tipik bir bilişsel yaklaşımının olmaması gerektiğinden söz eder. Oyuncunun bu alıştırmayı doğru bir şekilde yerine getirmeye çalışması için yaptığı herhangi bir girişimin, bir sonuç üretme isteğinin, alıştırmayı amacından saptıran bir eylem olarak işlev göreceğini belirtmesinin yanı sıra egzersiz sırasında kelimelere gereğinden fazla vurgu yapılmaması gerektiğini de ayrıca vurgular. Çünkü, egzersiz sırasında yapılan eylem veya partner haricinde odak noktasında hiçbir şeye yer yoktur. (Stinespring, 1999:91)

Sanford Meisner Master Class belgeselinde oyuncuların çalışmalarında gözlenen bir diğer hata, dinleme eyleminden sonra bir duraklama ile tekrara devam edilmesidir. Akışı kesintiye uğratan bu duraklama sonucunda oyuncunun dikkat odağının değişmesi kuvvetle muhtemeldir. Daha önce de belirtildiği gibi, mekanik tekrarlama egzersizinin doğru uygulanması, her iki kişinin de tekrarlama sürdürme kabiliyetine bağlıdır (Santana, 2006).

Sanford Meisner'in öğrencilerinden Larry Silverberg'in dikkat çektiği hatalardan biri de hızlı tekrarlama. Tekrarlama sırası gelen oyuncunun cümlesi bitmeden diğer oyuncu tekrara başlamamalıdır. Bunun nedeni ise tekrarın her an değişebilir olmasından kaynaklanmaktadır. Oyuncunun partnerinin cümlesi bitmeden başlaması durumunda dinlemeye odaklanmayıp bir önceki kendi söylediğini tekrar yoluna gittiği anlaşılmaktadır. Burada odak partneri üzerinde değil kendinde olacaktır, bu da oyuncuyu kesintisiz dinleme eyleminden alıkoyacaktır (Silverberg, 1994).

Bu alıştırmanın aslında en önemli yanlarından biri de oyuncuda yarattığı hayal kırıklığıdır. Böylesine basit bir görevi yaparak karşılıklı sabit bir şekilde durması ve seyirci konumundaki oyuncuların ilk bakışta anlamsız gibi görünen bu çalışmayı izlemesi toplu bir biçimde can sıkıntısını doğuracaktır. Partnerlerin ortalama beş dakika bu alıştırmayı uyguladığı düşünüldüğünde egzersizi yapanın yanı sıra izleyenin de sıkılması doğal bir beklentidir. İşte bu noktada önemli olan hayal kırıklığı veya can sıkıntısının bir sonucu olarak hem uygulayıcı hem de seyircide duygusal bir itkinin

oluşmasıdır. Ancak bu sıkılganlık sonucu dikkatin çevreye kaymamasına özen gösterilmelidir. Alıştırmanın temel amacı partnere yoğunlaşma ilkesinden uzaklaştıran bu problem partnerler arasındaki ilişkiyi koparacaktır (Stinespring, 1999:98). Buna karşın, alıştırma uzun süre doğru şekilde devam ettiğinde, doğal olarak oyuncuda istenmeyen bir şekilde ortaya çıkan insana dair reaksiyonlar gözlenir (Santana, 2006). Bu da içgüdüsel olanı davranışa dönüştürmesi bakımından önemlidir.

2.1.3. Egzersiz- Seviye 2

2.1.3.1. Bakış Açısına Giriş

Oyuncuların bakış açısı çalışmasındaki önemli unsurları anlamalarına yardımcı olmak için Meisner, bu aşamada temel kavramları öğretmeyi amaçlayan ve ‘Bakış Açısından Tekrar’ egzersizine geçiş niteliği taşıyan küçük alışırmalara yer verir.

Sanford Meisner on Acting’in ‘çimdik ve ah’ (The Pinch and the Ouch) bölümünde yer alan ilk alıştırmada Meisner, iki oyuncudan birbirlerine temas etmeyecek bir şekilde sırt sırta durmalarını ister. Ardından Meisner oyunculardan birine direktifleri verir. Bu direktiflerle oyuncu tekrar partnerine sırtını döner ve cebinden çıkardığı parayı yere bırakır. Paranın yere düştüğünü duyan partneri hemen alıştırmaya başlar.

"Paranı mı düşürdün?"

"Evet, paramı düşürdüm."

" Evet, paramı düşürdün."

"Evet, paramı düşürdüm."

" Evet, paramı düşürdün." (Longwell, 1987:26)

Meisner'in oyuncuyu yanına çağırdığında yere para düşürmesi direktifini verdiğini anladığımız alıştırmada, oyuncular tam olarak duyduklarını tekrar etmeleri gereken mekanik tekrarlamanın aksine, eylemi yapan kişi kimse özne olarak onu

belirterek partnerinden duyduklarını tam olarak tekrar ettikleri gözlenir. Eğitimci durdurana kadar devam edecek olan alıştırma en önemli husus devreye bakış açısının girmesidir. Kendi bakış açılarından söylediklerini tekrarlayan oyuncular, partnerin davranışını gözlemlerken aynı zamanda birbirlerini dinlerler.

Buradaki ilk amaç gerçekten olan bir eylemi gözlemlemektir. Yani paraları düşürme eylemi gerçek olduğundan oyuncuların gözlemlemesi yine dinleyerek olacak ve alıştırmanın ilk anı böyle başlayacaktır. Dinleme eyleminden sonra diğer oyuncunun tepki verdiği alıştırma kendi davranışına odaklanmaya yer yoktur. İkinci amaç diğer alışırmalarda olduğu gibi içgüdüleri ortaya çıkarmasıdır. Ayrıca eylemin beklenmeyen bir şekilde gelişmesi oyuncuyu planlanmış eylem ve yönelimden uzak tutmayı sağlayacaktır. Meisner tarafından uygulanan ikinci egzersiz örneği, tekrarın nasıl yapılması gerektiğini göstermektedir.

Meisner bu alıştırma içgüdüleri ile kelimelerin nasıl değişeceğine dair örnek verir. Meisner oyuncunun kulağına "Sana ne sorarsam cevap olarak hayır demeni istiyorum." dedikten sonra tekrarlama egzersizine başlar.

"Bana yirmi dolar borç verebilir misin?"

"Sana yirmi dolar borç verebilir miyim?"

"Bana yirmi dolar borç verir misin?"

"Hayır, sana yirmi dolar borç veremem."

"Bana yirmi dolar borç veremez misin?"

"Sana yirmi dolar borç veremem."

"Veremezsin?"

"Veremem"

"Veremezsin?"

"Veremem"

"Sen büyük bir boksun!"

"Ben büyük bir bokum."

"Bahsettiğim buydu." Sınıf güler ve Meisner ekler: "İşte bu değişimin kaynağı içgüdüydü." (Longwell, 1987: 28)

Duygusal dürtünün tekrarı değiştirebileceğinin gözlendiği bu örnekte, oyuncunun sürekli olumsuz tepki vermesi gerekirken bir süre sonra davranışları ve tepkileri yönlendiren duygusal uyarıların ortaya çıkışıyla tekrarlamının değiştiği gözlenir.

Sanford Meisner on Acting'in aynı bölümünde yer alan bir diğer alıştırmasında Meisner, sınıftan iki oyuncu seçer ve onlara "Karşına çıkan şeyler seni bir şey yapmaya zorlamadığı müddetçe hiçbir şey yapma." (Longwell, 1987:34) sözünü hatırlattıktan sonra, gerektiğinde sadece 'Bay Meisner' sözü ile cevap vermelerini ister. Oyunculardan birine yaklaşır ve kolunu çimdikler. Bu Meisner'in oyuncuya etkisidir. Oyuncu ani bir refleks göstererek uzaklaşırken "Bay Meisner" der. Ses tonunda acı bir ifade vardır. Ardından Meisner elini diğer oyuncunun boynuna uzatırken, oyuncu kıkırdarak temastan kaçınırken "Bay Meisner" der. İki oyuncunun davranışı da çok farklıdır ve bu davranışı ortaya çıkaran Meisner'in etkisidir. Bu alıştırma, bakış açısından tekrarlamının önemli özelliklerini ortaya koyar. Meisner'in çimdikleme egzersizindeki amacı, oyuncunun bir duruma ya da bir dış uyarıcıya karşı içgüdüsel olarak tepki vermesini sağlamaktır. Meisner buradan yola çıkarak ilke 3'teki metnin performansı yapılan eylem ve tepkilerin sonucudur kuralına daha ayrıntılı bir açıklama yapmaktadır. Meisner, oyuncuya ne yapacağını söylememiştir, ayrıca konuşmaya ne zaman başlaması gerektiğine de bir işaret vermediği de açıktır. Tepki olarak verilen sözlü veya sözsüz davranış, içgüdü'nün bir sonucu olarak ve bilince dayalı bir tercih olmaksızın kendiliğinden gerçekleşmektedir. Bu seviyede yer alan bu amaç aynı zamanda Meisner'in tüm yönteminin temelini oluşturmaktadır. (Longwell, 1987:26-38)

Sanford Meisner Master Class belgeselinin 'çimdik ve ah' bölümünde yer alan bir örneği incelemek, Meisner'in deyiimiyle 'dayanaksız oyunculuk' örneği görmeyi beraberinde getirecektir. Meisner bir oyuncudan arkası dönük bir şekilde durmasını ve oyuncu haricinde kimsenin duymayacağı bir şekilde gelecek olan etkiye çok büyük

tepki vermesini ister. Ardından bir oyuncuyu daha önce çıkardığı oyuncunun arkasına yerleştirir ve sırtına dokunmasını ister. Öndeki oyuncu çok büyük bir şekilde tepki verince sınıf gülmeye başlar. Meisner'in bu örneği vermekteki amacı partnerler arasında bağlantının önemini vurgulamaktır. Bu örnekte diğerlerinin aksine tepki etkiden bağımsızdır. Bu yüzden sahne üzerinde gösterilecek tepkinin etki ile orantılı olması beklenir (Santana, 2006).

Sonuç olarak oyuncunun paraları attığı ilk alıştırmada Meisner, kendi bakış açısıyla dürüst bir şekilde cevap vermenin önemini vurgularken, yirmi dolar borç istediği ikinci alıştırmada içgüdülerinin diyalogu nasıl değiştireceğini gösterir. Çimdikleme alıştırmasında bir partnerin diğerine içgüdüsel olarak nasıl doğru tepkiyi vereceğinin altı çizilirken, son örnek partnerler arası ilişkiye işaret eder.

2.1.3.2. Bakış Açısından Tekrar

Mekanik tekrarlama ile karşılaştırıldığında bu alıştırmada insana, yaşama dair bir düzlem ortaya çıkmaktadır. Mekanik tekrarlama partnerinden duyduğunu tam olarak tekrar etmesinden farklı olarak burada eyleme 'bakış açısı' dâhil olur ve partnerler arasındaki bağlantının derinleşmesine izin verir. (Silverberg, 1994) A ve B oyuncuları herkesin göreceği bir alanda karşılıklı bir şekilde dururlar. A oyuncusu B'yi gözlemledikten sonra gözlemini dile getirir. B, A'yı dinler ve kendi bakış açısından tekrar eder.

A: Saçın uzun.

B: Saçım uzun.

A: Saçın uzun.

B: Saçım uzun.

Örnek metinde görüldüğü gibi A, B'yi gözlemlemiş ve saçının uzun olduğunu dile getirmiştir. Bu durumda saçı uzun olan B oyuncusudur. B de kendi bakış açısından tekrarlamaya devam eder. Dinleme ve tekrar etme sürerken içgüdülerin kendiliğinden

ortaya çıkmasına izin veren bu egzersiz Meisner’a göre hayatın yansımasıdır. “Günlük yaşamda karşınızdaki size bir şey yaptırmadığı sürece bir şey yapmazsınız. Olacak olan her şey karşınızdakinin oluşturduğu etkiye bir tepki olarak gelişir” (Santana, 2006).

Partnerin verdiği etkiye göre anlık olarak değişen tepki, içgüdüsel olarak davranmaya yardımcı olur. İçgüdüleri ortaya çıkaran partnerler arasındaki bağlantıdır. Bağlantı ancak partnerlerin birbirine odaklanması ile oluşabilir. Oyuncu bu odaklanma sonucu oluşacak bağlantıya alıştıkça rahatlayarak vücudundaki gerginliği azaltacaktır. Sonuç olarak bu rahatlama sayesinde daha duyarlı olacak, olası etkilere gerçek tepki verebilecektir.

Buna ek olarak, bakış açısından tekrar egzersizinde oyuncu dürüst davranmalıdır. Oyuncu partnerinde gerçekten var olmayan bir gözlemi dile getirirse, partneri olduğu gibi tekrarlamamalı, gerçek neyse onu dile getirmelidir (Santana, 2006). Çünkü oyuncunun gerçek bir bakış açısı ile egzersizi yapmasının duygusal itkiyi ortaya çıkaracağı beklenir. Örnek olarak, oyuncu A’nın mavi bir bileklik taktığını düşünelim, bu bilekliği siyah olarak algılayan oyuncu B ‘siyah bilekliğin var’ dedikten sonra A’nın dürüstçe cevap vermesi beklenir.

A: Siyah bilekliğim mi var?

B: Evet, siyah bilekliğin var.

A: Hayır, siyah bilekliğim yok. Mavi bilekliğim var.

A bu örnekte kendi bakış açısından dürüstçe cevap vermiştir. Ayrıca örnekte görüldüğü gibi ‘evet’, ‘hayır’ ve ‘öyle’ gibi sözcüklerin ek olarak ortaya çıkması muhtemeldir. Böylesi ek kelimelerin ortaya çıkması bakış açısını getirerek diyalogu değiştirir. Meisner’in de isteği tam olarak budur. Ortaya çıkan bu değişim ya da eklemeler kendiliğinden olduğu sürece içgüdüselidir ve oyuncu buna daima izin vermelidir.

Ön alıştırmalarda yer verilen gözlem çalışmalarının bu çalışmanın içinde de yeri vardır. Oyuncu tekrar etme görevini üstlenmesinin yanı sıra partnerini gözlemlemek zorunda ve gözlemini geçmiş zaman kullanarak söze dökmelidir.

Partnerin anlık olarak yapacağı fiziksel bir hareketi tekrar diyalogunu değiştirmesi muhtemeldir. Fiziksel işaretlere verilen dikkat ‘an’ da kalmayı beraberinde getirecektir. Bunun sonucu olarak oyuncu bir sınıfta topluluk önünde egzersiz yapan bir oyuncu olmaktan uzaklaşarak egzersizin gerçekliğine girmeye başlayacak ve iki farklı gerçeklik arasındaki açığı kapatmış olacaktır.

Daha önce de değinilen Meisner’in “Karşına çıkan şeyler seni bir şey yapmaya zorlamadığı müddetçe hiçbir şey yapma” (Longwell, 1987:34) sözünü bu çalışmada tekrar hatırlamak faydalı olacaktır. Meisner bunu açıklamak için bir oyuncuya cevap vermemesini söyleyerek şu iki örneği uygulamıştır:

Önce yanında oturan Anna’ya "Bana cevap verme" diye fısıldadıktan sonra kolyesine işaret ederek, "Boynundaki zincir altın mı?" diye sorar. Anna cevap vermez. "Boynundaki zincir altın mı?" Meisner mekanik olarak tekrarlar ve cevap gelmesini bekler. Daha sonra ikinci örneğe geçerek yine Anna'ya bakar. "Boynundaki zincir altın mı?" diye sorar ve bir müddet bekledikten sonra "Bana delirmiş gibi bakma!" diyerek anı değiştirir.

İlk örnekte Meisner partnerin sessizliğini bir ana dönüştürmek yerine mekanik olarak tekrar etmiş ve egzersiz bir sonuca ulaşmamıştır. Ancak ikinci örnekte partnerin sessizliğinden faydalanarak egzersize tam olarak bir bakış açısı katmıştır. Aynı durumu Meisner’in şu sözleriyle yinelemek konuya açıklık getirecektir: “Sessizliğin sayısız anlamı vardır. Tiyatroda sessizlik, kelimelerin yokluğudur, asla bir anlam eksikliği değildir” (Longwell, 1987:29).

Bu alıştırmada kaçılması gereken noktalardan biri bilinçle ortaya çıkan davranıştır. Partnerlerden birinin etkisi sonucu diğerinin bilinçli bir şekilde etkiye uygun bir tepki seçerek davranması çalışmayı doğallıktan uzaklaştıracaktır. Gündelik hayatta bir kişinin etkisine karşılık diğerinden gelecek olan tepki genellikle hesaplanamayacak kadar çeşitlidir. Bu çeşitliliğin nedeni kişinin karakter özellikleri göre değişiklik göstermesidir. Daha önce belirttiğimiz gibi kişi herhangi bir karakteri üzerine almaksızın kendi tepkilerine sahip olmalıdır. Egzersiz sırasında hedeflenen kişinin kendisinin gerçek hayatta tepkisi nasılsa egzersizde de öyle olmasıdır.

Bunun yanı sıra, oyuncu biri tarafından gözlemlendiğinden hataya düşme ihtimali daha fazladır. Çünkü bilinç devreye girmektedir. Bu hatadan kaçınılması için oyuncu dikkatini her zaman kendi dışına, çevreye ya da partnerine vermelidir. Bu büyük ölçüde izlenme hissinin verdiği dezavantajı da ortadan kaldırmaktadır. Çünkü kişi izlenirken bilinç devreye girer. İzleniyorum hissine dönüştüğünde gerçek olandan uzaklaşılır. Ancak dikkati ilke 1'in alt koşullarında olduğu gibi kendine değil de partnerine verdiğinde bu histen dolayısıyla bilinçten uzaklaşılır.

Aşağıdaki örnekte ise tonlama, yüz ifadeleri ve jestlerle ilgili notlar bulunmaktadır. Davranışa neden olan ve diyalogu değiştiren içgüdüler arasındaki bağlantıyı göstermeye yardımcı olacaktır.

Erkek: Bıyığın var. (hafifçe dalga geçerek)

Kadın: Bıyığım var? (gülerek ve şaşkınlıkla)

Erkek: Bu seni şaşırttı mı?

Kadın: Bu beni şaşırttı mı? (ellerini beline alır, sitemkar ama gülerek)

Erkek: O kadar da değil.

Kadın: O kadar da değil.

Erkek: Hayır o kadar da değil?

Kadın: Hayır o kadar da değil! (ellerini önde birleştirerek, karşı çıkarcasına ezici bir şekilde)

Erkek: Hayır o kadar da değil.

Kadın: Hayır o kadar da değil. (daha ciddi ve şaşkın)

Erkek: Şimdi seni rahatsız etmeye başladı. (dalga geçercesine, zevk alarak)

Kadın: Rahatsız etmeye başladı? (ciddiyetle sorar)

Erkek: Seni rahatsız etmeye başladı.

Kadın: Evet beni rahatsız etmeye başladı. (kararlı)

Erkek: Evet seni rahatsız etmeye başladı. (gülerek)

Kadın: Buna bayıldın öyle değil mi? (ciddi)

Erkek: Evet buna bayıldım. (gülerek)

Kadın: (siniri bozuk bir şekilde ne diyeceğini bilemez.)

Erkek: Ne diyeceğini bilmiyorsun.

Kadın: Evet, ne diyeceğimi bilmiyorum.

Erkek: Ne diyeceğini bilmiyordun.

Kadın: Evet, ne diyeceğimi bilmiyordum. (ellerini indirir.)

Erkek: Ne diyeceğini bilmiyordun. (dalga geçerek, hafif tebessümle)

Kadın: Evet ne diyeceğimi bilmiyordum. Bundan büyük bir zevk alıyorsun. (ellerini beline koyarak daha sinirli.)

Erkek: Evet bundan büyük bir zevk alıyorum. (tebessüme devam ederek)

Kadın: Bundan büyük bir zevk alıyorsun.

Erkek: Bana dilini çıkarma!

Kadın: Sana dilimi çıkarmıyorum ki! (kolunu önce birleştirerek, büyük şaşkınlıkla)

Erkek: Bana dilini çıkardın.

Kadın: Sana dilimi çıkarmadım. (karşı durur, kararlıdır.) (Santana, 2006)

Oyuncular kendi bakış açılarından tekrar ederken, tekrarlamada kullanılan kelimelerin doğal olarak değişmesi bakımından bu egzersiz ilke 3'e de hizmet etmektedir. Egzersizin ilk anlarında açığa çıkan sözler genel olarak mekanik görünürken, tekrarlamanın ileri evrelerinde, kullanılan sözlerin 'duygusal bir diyalog' haline dönüştüğü gözlemlenmektedir (Santana, 2006). Çünkü tekrarlama egzersizindeki kelimeler mantık değil, içgüdüler tarafından tetiklenir. Bu durum Meisner Tekniği için kritik öneme sahiptir. Burada, davranışı yönlendiren oyuncunun içgüdüleridir. Bakış açısı egzersizlerindeki tekrarlar, oyuncunun dürtülerinin ve tepkilerinin kaynağı olur. Bu nedenle, bakış açısı egzersizinde davranış sonucu ortaya çıkan itkiler tekrarı değiştirecek şekilde olmalıdır. Bu, bahsedilen hataların azlığı ve eğitmenin doğru yönlendirmesi ile doğru orantılıdır. Oyuncular doğru bir şekilde yapılan tekrar

alışmalarının daha ileri evrelerinde, içgüdülerini ortaya çıkaran davranış ve tepkilere ilişkin bağlantı kurmaya başlarlar.



Görsel 3- Bakış Açısından Tekrar

Uygulaması basit olan bu egzersizin en büyük özelliği yapılan en yaygın hataları fark etmeyi sağlamasıdır. Seyirci tarafından izlenme hissinin yani benlik farkındalığının ve nasıl uzaklaşılması gerektiğinin yanı sıra oyuncunun bir karakter olduğunun somut kanıtı elde edilir. Oyuncu dikkatini dinleme görevine vermenin yanı sıra tekrar etme görevini yerine getirerek öz bilinçten kaçınır. Bu alıştırmaların sonucunda tepkiler üzerine kurulu olan davranışlarının içgüdü veya dürtü tarafından nasıl yönlendirildiğini öğrenilir.

2.4. Egzersiz- Seviye 3

Meisner Tekniği'nin bir sonraki aşaması olan egzersizlerin bulunduğu bu bölümde tekrarlama devam etmekte ve tekrarlama ile partnerler arasındaki 'bağlantı' sürmektedir. Alistirmalarda olduğu gibi seviye ilerledikçe zorluğun artacağı bu bölümde hayali koşullar büyük önem taşır. Oyuncu sahne çalışmalarında yazarın verdiği hayali koşullara bağlı olmak zorundadır. Bunun yanı sıra oyuncunun, sahne çalışmalarında karakterin koşullarına bağlı kalarak bu hayali koşulların içeriğini doldurması gerekebilir. Bu yüzden Meisner bu egzersizlerde oyuncudan kendi tutarlı koşullarını belirlemesini istemektedir. Oyuncululuğun tanımını 'hayali koşullar altında dürüstçe yaşamak' (William Esper, 2008:19) olarak belirten Meisner oyun içinde koşulları üstlenmekle ilgili aşağıdaki örneği vermiştir:

“Kayıp Cennet oyununda Stella'nın (Adler) bir tokat atması gerekiyordu. Stella bu tokadı olması gerekenden çok daha sert attı. Partnerinin bu tokadı kişisel olarak algıladığı ve sahneyi terk etmek istediği mimiklerinden anlaşılıyordu. Ama o bu durumu çok iyi değerlendirdi ve sinirini performansına dönüştürüp onu kullandı. Sahnede bir an bırakıp gideceğini düşünürken, o kişiselleştirmeden sıyrılıp bu durumu hayali koşullar altında işe yarar bir performans haline dönüştürmüştü “ (Santana, 2006).

İlke 2'de, oyuncunun, yalnızca karakterin hayali koşullarını kendi olarak kabul ederek kendisi gibi davranan kişi olduğuna daha önce değinilmişti. Yukarıdaki örnekte oyuncu ilkin bu koşulları reddederek kendi benliğine dönmüş ancak sonrasında Stella'nın aşırı şekilde uyguladığı gücü oyunun koşulları ile harmanlamıştır. Aslında olması gerektiği gibi, etki karşısında ortaya çıkan itkiyi hayali koşullar altında davranışa dönüştürmüştür. İşte bu başlıkta incelenecek ve nedensellikleri ile açıklanacak egzersizlerin neredeyse tümünde tekrarlamayı bakış açısıyla sürdüren oyuncunun hayali koşullara bağlı kalmayı öğrenmesi amaçlanır.

Ayrıca yöntemin bu aşaması, oyuncunun hayal gücünü kullanma kabiliyetine bağlı olarak gelişim göstermektedir. Bu başlıkta yer alacak olan bağımsız aktivite, kapı, duygusal hazırlık ve hayali ilişki parçalarının her biri oyuncunun hayal gücüne erişme becerisini geliştirecektir (Stinespring, 1999:123). Oyuncu bu beceri ile yazarın verdiği hayali koşullara sıkı sıkıya tutunacaktır.

2.1.4.1. Bağımsız Aktivite

Meisner'in “konsantrasyonunuzun ve kendi duygularınızın kaynağı” (Longwell, 1987:39) diyerek açıkladığı bağımsız aktivite, bir oyuncunun partneriyle eşzamanlı olarak tekrarlama oyunu oynadığı sırada yaptığı bir görevdir. Oyuncu bu egzersizde, kendine bir fiziksel görev oluşturmali ve bu görevi neden yapması gerektiğini bilmelidir.

Bağımsız aktivitenin üç ana unsuru ‘gerekçe’, ‘aciliyet’ ve ‘zorluk’ önem teşkil etmektedir (Longwell, 1987:49). Her bir özelliğe detaylı bir bakış, bağımsız aktivitenin nasıl yapılması gerektiğine ilişkin soruları yanıtlayacaktır.

Bağımsız aktivitenin ilk özelliği, gerekçe, aktivitenin gerçekleşmesi için oyuncunun kendisinin belirleyeceği hayali koşullarıdır. Gerekçe, basit ve mantık çerçevesi içinde olmak zorundadır. Bunun yanı sıra ne kadar mantıklı ve tutarlı olursa oyuncunun hayal gücü kabiliyeti o kadar artacaktır. Ayrıca aktivitenin doğru bir şekilde sürdürülebilmesi için, oyuncunun gerçekten inandığı gerekçeleri oluşturması gereklidir. Çünkü oyuncunun aktiviteye olan inancı gerekçenin tutarlı olmasıyla doğru orantılıdır.

Oyuncu, gerçekliğe dayanmayan bir sebep yaratırsa, mantık süzgecinden geçemeyecek dolayısıyla hem kendi hem de izleyen için gerçek dışı olacaktır. Sanford Meisner Master Class belgeselinde yer alan bir örnekle mantık süzgecinden geçemeyen bir bağımsız aktivitenin incelenmesi, inandırıcılıktan uzak olmanın nedenselliğini net bir şekilde belirtmeye katkı sağlayacaktır.

Bağımsız aktivitesini gerçekleştiren oyuncu masada oturur ve elinde manyetik bandı çıkmış kaset vardır. Sürekli ağlayarak kasetin manyetik bandını düzeltmeye çalışmaktadır. Bir süre sonra Meisner tarafından bağımsız aktivite durdurulur ve oyuncuya ne yaptığı sorulur. Arkadaşı aynı evde yaşaması için ona şantaj yapmıştır. Birlikte yaşamayı kabul etmezse içinde ailesinin duymaması gereken kayıtlar bulunan kaseti ailesine vereceğini söylemesi üzerine oyuncu bu kaseti tamir etme aktivitesini seçmiştir. Oyuncu aktivitesini kaseti ortadan kaldırmak üzerine kurgulasaydı o zaman mantık çerçevesine uygun olabilmesi mümkündü. Ancak o tamir etme yoluna gitmiş ve

Meisner'in deyimiyle daha basit olması gerekirken karmaşık bir hal almıştır. Meisner'e göre; "Oyunculukta en zor şey basitliğin sanatıdır" (Santana, 2006). Bu doğrultuda oyuncunun aktivitesindeki çatlakları gidermek için şöyle bir düzeltme yapmıştır: "Kasette Stanislavski'nin son sözleri olduğunu hayal etseydi merkez kütüphanesi ondan beş bin dolara bu kaseti alabilirdi ve o zaman kaseti tamir etme görevi işe yarayan bir görev olurdu" (Santana, 2006).

Mesele bağımsız aktivitenin karmaşıklıklardan uzak basit ve mantıklı olmasıdır. Oyuncu gerekçeye bağlı kalarak aktivitesini yapmak zorundadır. Aksi takdirde yukarıdaki örnekte olduğu gibi aktiviteyi gerçekleştirirken eylemlerde tutarsızlık var olacaktır. Yanlış seçilen görevin doğurduğu tutarsızlık ve nedenleri oyuncunun yaptığı işe konsantre olma kapasitesini etkilediği açıktır.

Bu nedenle, bağımsız aktivitenin doğru şekilde yürütülebilmesi için mantıksal açıdan tutarlı bir gerekçe ile gerçeğe yaklaşım arasında bir bağ olduğu anlaşılır. Oyuncu makul bir sebeple bir aktivite seçtiği takdirde, aktivite nedenine sıkı sıkıya bağlanarak davranışı çok yönlü ve sağlam hale getirecektir. İyi seçilmiş ve çalışan bir gerekçe, oyuncunun duygusal olarak görevini yerine getirmesi için kendini provoke etmesini sağlayan bir araçtır.

Oyuncunun kendi hayali koşullarına olan bağlılığı, gerekçe hakkında sorulan sorulara cevap verme yetisi ile doğru orantılıdır. Sonuç olarak gerekçe, oyuncu üzerinde duygusal bir etki bırakması için inanılabilir olmalıdır. Oyuncu, aktiviteyi geliştiren iyi bir neden seçmek için yeterince eğitildiğinde, hem kendi hayal gücü yeteneğini giderek arttırmış hem de herhangi bir yazar tarafından verilen hayali koşulların altını daha net doldurmayı öğrenmiş olacaktır.

Bir diğer ana unsur olan aciliyet, oyuncu aktivitesine eklenen bir zaman kısıtlamasıdır. Diğer unsurlara aciliyetin de eklenmesi ile içgüdülerin ortaya çıkma eğiliminde artış olması beklenmektedir. Aktiviteye aciliyet eklenmesi ile bilinç devre dışı olacak ve bunun sonucu olarak inanmak kolaylaşacaktır. Bu unsur aynı zamanda ilke 1'e de hizmet etmektedir. Oyuncunun odak noktasında kendi benliğine yer olmayacak ve yaptığı işe bağlı kalırken çevreye ve partnerine de tepki verecektir.

Aynı örnek üzerinden değerlendirilecek olursa, Sanford Meisner'in oyuncuya verdiği tutarlı kaset örneğine aciliyetin eklenmesi şu şekilde olabilir. Meisner'in düzeltme yaptığı örnekte, içinde Stanislavski'nin son ses kaydı olan kasetin tamir edilmesi için bir süre kısıtlaması getirecek ikinci bir nedenin eklenmesiyle aciliyet devreye girecektir. Oyuncunun ev sahibine iki saat içinde kirasını vermesi gerektiği düşünüldüğünde gerekçeye aciliyetin de eklenmesi sonucu inanmak oyuncu için kolaylaşacak ve odak noktasında kendi benliğinden uzaklaşarak yaptığı işe sıkı sıkıya tutunacaktır.

Son unsur olan zorluk yine oyuncunun hayal gücü aracılığıyla belirleyeceği aktivitenin başarılmasını imkansıza doğru itecek olan güçtür. Meisner, bu özelliği oyunculara "Her şeyden önce zor, neredeyse imkansız, yapmanız gereken bir şeyi seçmenizi istiyorum" (Longwell, 1987:39) diyerek tanıtır. Gerekçe sonucu olarak seçilen son derece zor bir aktivite oyuncunun odak noktasındaki en geniş alanı kaplayacaktır. Dolayısıyla oyuncunun dikkatini kendinden ve ne yaptığından uzak tutacaktır.

Yine kaset örneğinden değerlendirildiğinde kaset içindeki manyetik bandın, kaset dışına çıkarak karmakarışık olduğu görülür. Manyetik bandı düzgün bir şekilde kasetin içine sarmak neredeyse mümkün değildir. Yapılan eylemdeki zorluk unsurunun bu şekilde devreye girdiği gözlenir.

Tüm bunların yanında dürüstlük ilkesinin sadece egzersizin uygulama sırasında olması gereken bir davranış olmadığını da vurgulamak gerekir. Aktivitenin doğru şekilde gerçekleşmemesinin nedenini başka türlü öğrenmek mümkün olmadığından, egzersiz yapılırken aktivite ile alakalı eğitmen tarafından sorulan sorulara oyuncu dürüst bir şekilde cevap vermek zorundadır.

2.1.4.2. Kapı

Bir oyuncu bağımsız aktivitede bulunurken diğer oyuncu kapıyı çalar ve içerdekini kapıyı açması sonucu odaya girerek egzersize katılır. Diğer egzersizlerde olduğu gibi bu egzersizde de partnerler arası ‘bağlantı’yı oluşturan tekrarlama devam edecektir.

Kapıyı çalma eylemi egzersizin ilk adımıdır ve egzersize önemli bir katkı sağlar. Dışarıdaki oyuncunun kapıyı çalış şekli içerideki oyuncuya bağlantı için ilk etkiyi verir. Oyuncu bu etkiye tepki vererek bağlantıyı kurmuş olur. Bu yüzden kapının nasıl çalındığı önem teşkil etmektedir. Bu önemin daha net anlaşılabilmesi için oyuncular bir geçiş egzersizi ile çalışmaya başlarlar.

Oyuncular için kapının bir yorumlama nesnesi olarak işlev göreceği bu egzersizde oyuncu kapıyı 3 kez çalacak ve dinleyiciler kapının nasıl bir duygu ile çalındığını belirteceklerdir. Üç an alıştırmasını tanıtmak için Meisner bir oyuncudan sınıftan ayrılmasını ve sınıftaki kapıyı üç farklı şekilde çalmasını ister. Kapının bir yorumlama nesnesi olarak işlev gördüğü bu alıştırmada, dinleyicinin görevi kapının nasıl çalındığını belirtmektir.

Üç an olarak belirtilen bu alıştırmada, bir oyuncu kapının arkasında yani dışarıdayken diğeri içeridedir. Dışarıdaki oyuncu kapıyı çalar ve egzersizin ilk anını oluşturur. İkinci an içeridekinin kapıyı açtığı andır. Ardından kapıyı açan oyuncu kapının nasıl bir duygu içerisinde çalındığını belirterek üçüncü anı oluşturur. Örneğin, "Bu öfkeli bir vuruş" diyebilir (Longwell, 1987:46). Bu alıştırmanın oyuncu için en önemli çıkarımı hareketin her anının bir anlam taşıdığıdır.

Bu alıştırmanın bir diğeri amacı oyuncuya farklı görevler yükleyerek harekete geçirmektir. Oyuncu bundan önceki egzersizlerdeki gibi artık karşılıklı bir şekilde durarak odaklanmanın yerine hareketli bir haldedir. Egzersizler ilerledikçe sahne üzerine yaklaşım artmaktadır. Çünkü sahnede oyuncu her an göz göze bağlantıyı kuramaz. Koşullara bağılı olarak yapması gereken eylem ya da eylemler vardır. Egzersizdeki amaç sahneye hazırlıktır. Oyuncu eylemi yaparken tekrarlama devam

ettiği için hem dinleme devam edecek hem de partnere ve çevreye karşı dikkatli olacaktır. Bunun yanı sıra oyuncu hayali koşullara bağlı kalarak sahne çalışmasına yaklaşacaktır. Kapı egzersizine giriş özelliği taşıyan bu alıştırmadan sonra seviye 4'te kapı alıştırması devam edecek ve duygusal hazırlık, hayali ilişki gibi unsurlar alıştırmaya dâhil olacaktır. Ayrıca oyuncu, üç an alıştırması yaptıktan sonra, bir sonraki seviyede kapıyı neden ve nasıl vurması gerektiğini öğrenecektir.

2.1.5. Egzersiz-Seviye 4

2.1.5.1. Duygusal Hazırlık

Meisner'in sözleriyle "Hazırlık, sahneye başlamanıza veya duygusal canlanmanın koşullarında oynamanıza izin veren araçtır." (Longwell, 1987:19) Duygusal hazırlık, hayal gücünü kullanarak duyguları ortaya çıkarmak için kullanılır. Motorun çalıştırılması için bir otomobilin ateşlemesine neden olan bir anahtara benzetilmektedir. Bu durumda anahtar, oyuncunun duyguları olan motoru başlatan hazırlıktır. (Stinespring, 1999:145)

Sahne çalışması için kullanılması gereken duygusal hazırlığa giriş ilk olarak bu kısımda yapılır. Oyuncunun kavraması için kapı egzersizinin içinde yer alan bu görev kapıyı çalan kişi tarafından yapılır. Egzersize başlamadan önce duygusal hazırlığını yapan, yani hayali nedenselliklerini yaratan oyuncu, kapının dışında dururken, bu hayali nedensellikleri özel ve anlamlı kılmaya çalışmalıdır. Oyuncu bu hayal kurma sürecine girdiği zaman, doğal olarak iç aksiyonunu tetikleyecek ve odaya girerken duygusal olarak canlı bir koşulda olmasını sağlayacaktır. Kurulan hayallerin her zaman basit tutulması önerilir, çünkü karmaşık düşünce ile oluşan duygusal hazırlıklara inanmak zor olacaktır.

Duygusal hazırlığın birincil özelliği, oyuncunun egzersizdeki ilk anda koşullara bağlı kalması ve kararlı eyleme sebebiyet vermesidir. Fakat uzun süren hazırlık aşaması oyuncuyu bilincine götüreceğinden ya da odağını çevreye, partnerine ve yaptığı işe

veremeyeceğinden oldukça sakıncalıdır. Oyuncu kendi benliğinde duygusal bir değişim yaratacak olan duygusal hazırlığı çeşitli bir şekilde denemeli ve kendisi için doğru yolu bulmalıdır. Oyuncu hangi durumlarda duygusal tepkiyi verdiğini kontrol etmelidir. Önemli olan oyuncunun iç aksiyonunda bir hareket yaratacak hayali durumları bulmasıdır. Hayal gücünden canlı bir duygu uyandırmaya yarayan duygusal hazırlığın başarısı oyuncunun hayal gücü yeteneğine bağlıdır.

Koşullar, oyuncunun eyleminin anlam bulmasına yardımcı olacak bir araçtır. Ayrıca oyuncu egzersiz sırasında anlatılacak bir anlatı oluşturmamalıdır. Egzersiz süresince hikaye anlatmasına izin verilmemesinin nedeni, partnerden deneyimsel olarak uzaklaşmaktan ziyade gerçekleri düşünmelerine neden olmasıdır. Bu nedenle, oyuncular arasında kapıya gelmenin sebebini tartışılmasına izin verilmez.

Oyunculuk yaklaşımı olarak birçok yöntemin bulunduğu gibi bu yöntemlerin her birinin içinde oyuncunun duygusal olarak kendini hazırlaması için farklı yaklaşımlar benimsenmiştir. Bunların en bilineni ve aynı zamanda Meisner Tekniği'nin köklerini barındıran Stanislavski yönteminden ayrıştığı en büyük nokta 'coşku belleği'nden bahsetmiştik. Duygusal hazırlığa değindikten sonra coşku belleğine yapılacak inceleme aralarındaki farkların daha net kavranmasını sağlayacaktır.

Konstantin Stanislavski tarafından geliştirilmiş 'Coşku Belleği', oyuncunun, duygularını, geçmişte yaşadığı deneyimleri hatırlayarak uyarmasına dayalı bir yöntemdir. Tiyatro kuramcıları tarafından 'Duyu Belleği' veya 'Duygu Belleği' olarak da adlandırılan 'Coşku Belleği', oyuncuyu duygusal olarak etkilemiş olan herhangi bir deneyimin ya da olayın hatırlanmasının sonucu olarak uyarılması esasına dayanır.

Başta Meisner Tekniği'nin eğitmenlerinden Martin Barter'ın itirazı olmak üzere coşku belleğine karşı yapılmış birçok itiraz vardır. Stanislavski, yönteminin ilk döneminde coşku belleğini kullanarak, oyuncunun geçmişte yaşadığı kendinde duygusal etki bırakmış bir anı hatırlayarak o duyguyu yeniden yaşayabileceğini belirtmiş ancak uzun süren denemeleri sonucunda, coşku belleğini kullanmayı bırakmış olması; coşku belleğine yapılan itirazların başlıca dayanak noktalarından biri olmuştur. Martin Barter'a göre coşku belleği zaman zaman işe yarayabilir ancak o asla

desteklememektedir. Çünkü deneyimlerden yola çıkıldığında iyi oyuncuların çoğu o kadar hissetmeye ve yaşamaya açıktır ki babasının onu yedi yaşında kemerle dövdüğünü hatırlaması oyuncuya bu duyguyu yeniden yaşatmasının aksine içine kapanmasına neden olacağını savunmaktadır. Bunun nedenini iyi oyuncuların genellikle daha içsel olmasının yanı sıra hatırlayacağı anıdaki koşulların tamamen değişmiş olmasıyla açıklar. Çünkü ona göre babanın yedi yaşındaki dövdüğü çocuk elli santimken o günkü şartları ile bugünkü şartları arasında çok fark vardır. Bunun yanında Martin Barter'a göre üçüncü ve en büyük sebep ise coşku belleğinin sağlıklı olmayışına ve oyuncuda bunalıma yol açtığına örneklerle birinci bölümde değinilmişti (Santana, 2006).

Ayrıca coşku belleği yönteminin Lee Strasberg ile yakından ilişkili olduğu yine anlatılmıştı. Lee Strasberg'in çalışmalarında bazı oyuncularının kişisel psikolojik geçmişlerini kullanması sonucu bazı tehlikeler atlattığı bilinen bir gerçektir. Meisner ve ekolleri bu tarzda geçmiş yaşantıları tekrarlayanın oyuncuya psikolojik olarak zarar vereceğini düşündüğü için kendi hayali koşullarını yaratmalarını şiddetle tavsiye etmişlerdir. Meisner'e göre her şey oyuncunun hayal dünyasına bağlıdır. Oyun boyunca hayali şartlara bağlı kalan oyuncu oyun bittiğinde bu şartların hayali olduğunun bilincindedir.

Ayrıca Sigmund Freud, hayal kurma ile ilgili yazdığı The Relation of the Poet to Day-dreaming adlı makalesinde tatminsiz olanların dışında mutlu insanların hiçbir zaman hayatlarında fantezilere yer vermediklerini değinmiştir. Çünkü Freud'a göre tatminsiz olanların istekleri fantezilerin arkasındaki itici güçlerdir ve bu istekler yaratıcının cinsiyetine, karakterine ve koşullarına göre değişir. Buradan yola çıkarak Meisner'in duygusal hazırlık sürecinde oyuncunun kendi fantezi dünyasına göre hareket etmesi gerektiği sonucu gözlenir ve bu şekilde doğru duyguya ulaşılabilmesi mümkün olabilir. Bu çıkarımdan hareketle hangi durumların başarılı bir şekilde doğru duyguyu uyandırdığını oyuncunun deneyerek farkına varması ve duygusal hazırlığını bu şekilde yapması doğru bir yönelim olacaktır.

Egzersize duygusal hazırlığın eklenmesi, oyuncunun kendi benliğinde duygularını tetikleyecek araçları keşfetmesine katkı sağlar. Ayrıca duygusal hazırlık oyuncu dürüst davranır ilkesini ve karakter hayali koşullarına uyarak kendisi gibi davranan oyuncudur ilkesini de desteklemektedir. İlke 1'deki duygusal hazırlık ve dürüst davranış arasındaki bağlantı, oyuncunun duygularının davranışını nasıl etkilediği ile ilgilidir. Hazırlık, oyuncunun duygusal yaşantısına dayanılarak daha katı ve daha güçlü tepkiler vereceği olasılığını belirler. Bir oyunun hayali koşullarına ilişkin duygusal hazırlığın nasıl yapılması üçüncü bölümde yer verilecektir.

2.1.5.2. Hayali İlişki

Partnerlerin bağlantı kurmalarını sağlayan bir diğer unsur olan hayali ilişki, partnerlerin kim olduklarını, nerede yaşadıklarını ve ilişki durumlarını belirlemelerini kapsar. Egzersize ilişki durumunun eklenmesindeki amaç, oyuncuları sahne çalışmasına hazırlamaktır. Bir oyunda karakterin hayali koşullarını oyuncu nasıl üstlenirse burada da durum aynıdır. Böylece bu çalışmanın sonucunda oyuncunun ileri aşamada, sahneye hazırlık kısmında, karşılaştacağı yazar tarafından verilen hayali koşul ve ilişkilere sıkı sıkıya bağlanmasına neden olacaktır.

Meisner, oyuncuların kim olduklarını belirlemelerini istediğinde oyuncular için bazı genel parametreler oluşturur. "Eş, kardeş ya da ne olursa birlikte yaşayıp yaşamadığınızı bilmek sizin için gereklidir." (Longwell, 1987:35)

Ayrıca ilişki durumu devreye girmesiyle kapı çalma zorunluluğu ortadan kalkar. Çünkü ilişki durumuna göre duygusal hazırlık yapan oyuncu kapıyı çalmadan girebilir. Gerçekliğe bağlılık ve dürüstlük esas olduğundan tüm egzersizler hayatın birer yansıması olmak zorundadır. Kapının çalınması gereken ilişki durumunda yani aynı yerde oturmayan iki partnerin egzersizinde doğal olarak kapı çalınacaktır. Tam tersi bir ilişki durumunda çalınmaması gerekir ki bu da yaşamın içinde olduğu gibidir.

Bu çalışmada bir diğer önemli kısım öngörülerden kaçınmak gerektiğidir. Hayali ilişki egzersiz öncesi tanımlanır ve egzersiz başladığında oyuncu hazırlığı bırakmış olmalıdır. Yani hazırlık yapan oyuncu evli ve evine dönüyorsa, eşinin evde olduğu gerçeğini tahmin etmemelidir. Bunun yanı sıra partnerinin bağımsız aktivitede bulunacağını da bilincinden uzaklaştırmalıdır. Aynı öngörüsüzlük bağımsız aktivitede bulunan oyuncu için de geçerlidir. Egzersizin ilk anı, bu genişleyen hayali koşullar altında, gerçek hayatta olduğu gibi kendiliğinden gerçekleşmelidir. Aşağıdaki Louise Stinespring'in örneği hayali ilişkinin egzersize nasıl hizmet ettiğini aydınlatacaktır.

Egzersiz yapan Susan ve Dan evli oldukları ilişki durumunu seçerler. Dan bağımsız aktivitesini sınıfta uygulamaya başlarken, Susan da duygusal hazırlıkla içeri girer. Bağımsız aktivitesinde Dan, annesine ait son derece değerli bir vazoyu yapıştırmaya karar vermiştir. Annesi kanserden dolayı hastanededir ve içinde çiçeklerle vazoyu yatağının yanı başına görmek istemektedir. Ancak Dan, yanlışlıkla vazoyu kırmış ve iki saat içinde çok önemli bir ameliyata girecek olan annesinin isteğini yerine getirmek için çaba harcamaktadır.

Susan, duygusal hazırlığında bir hukuk bürosunda çalıştığı sırada babasından kardeşinin bir kazada öldüğü haberini alır. Gerçek hayatta son derece yakın olan kardeşinin ölümünü hayal etmesi onda çok güçlü bir duygusal tepkiye neden olacaktır. Susan, kendisi için tamamen gerçek olabilmesi adına bu durumu hayal etmeye yaklaşık beş dakika harcar. Daha sonra sınıfın kapısını açmaya hazırlanır ve kocasıyla birlikte yaşadığı evine hayal gücüyle girer. Susan kapıyı açar ve masada oturan Dan'i vazo yapıştırırken görür.

Susan: Ah, tanrım.

Dan Susan'a bakarak: Ah, Tanrım.

Susan: Ah, tanrım.

Dan: Yapamıyorum.

Susan: Yapamıyor musun?

Dan, aktivitesine geri döner ve yapıştırmaya tamamen odaklanır.

Susan: Beni görmezden geliyorsun.

Dan: Seni görmezden geliyorum.

Susan: Bana bak.

Dan: (yapıştırılmaya çalışırken iyice odaklanmıştır) Ne?

Susan: Ne!

Dan yapıştırılmaya devam eder. İki parçayı birbirine tutturmayı başarır ve üçüncü parçayı yapıştırılmaya çalışır. Kapının yanında duran Susan, masaya doğru yürür ve Dan'in arkasında durur, ne yaptığına bakar.

Dan: Lütfen git.

Susan: Lütfen git mi?

Dan: Evet, lütfen git.

Susan: Seni piç. (gitmez)

Dan: Yapamıyorum.

Susan: Yapamıyor musun?

Dan: Beni delirtiyorsun.

Susan: (masanın etrafında yürür): Sen beni delirtiyorsun.

Dan: Beni rahat bırak.

Susan: Beni hasta etme.

Dan: Lütfen. (Dan son derece sinirli görünmekte ve az sonra ağlayacak gibidir.)

Susan masanın bir ucuna elini koyar ve vazo parçalarını savurur. Parçalar yere düşer. Kuvvetle yere çarpan Dan'in yapıştırdığı parçalardan bir kısmı tekrar parçalanır. Susan Dan'e bakarken, Dan şaşkınlık içinde yere bakar. Neredeyse bir dakika sessizlik ortama hakim olur, kimse konuşmaz.

Susan: Korkunç hissediyorum.

Dan: Korkunç hissediyorsun

Dizlerinin üzerine çökerek vazonun parçalarını almaya başlar. Susan ona yardım etmek için eğilir.

Susan: Ne kadar karışık.

Dan: Bu çok karışık. (Ağlamaya başlar)

Susan: Ah, Tanrım ağlıyorsun.

Yukarıdaki egzersize derinlemesine bir bakış egzersizin nasıl uygulanması gerektiğine açıklık getirecektir.

Kardeşinin bir kazada öldüğü hayali durumu kullanarak duygusal hazırlıkta bulunan Susan'ın olayında, öncelikle egzersizin ilk anından anlaşıldığı üzere hazırlığını tamamladığı gözlemlenmektedir. İçeri girdiği ilk anda kendi hazırlığını bir kenara bırakıp Dan'ın bağımsız aktivitesine bir tepkide bulunur. Evli olduklarından kapı çalma ile etkileşime başlamazlar ancak Susan bu bağlantıyı Dan'ın bağımsız aktivitesine ya da kendi hazırlığına tepki vererek gerçekleştirir.

Susan'ın ilk tepkisi 'Ah, Tanrım', hem kardeşinin ölümüne hem de Dan'ın bağımsız aktivitesine tepki olarak söylenmiş olabilir. Duygusal hazırlığını yapan kişi içeri girdiğinde bağımsız aktivitesini gerçekleştiren kişiye izin vermek zorundadır ve ikisi de hikaye anlatıcılığı rolüne geçmemelidirler. Örneğin; Susan içeri girdiğinde 'kardeşim öldü' şeklinde tepki verseydi büyük bir hataya sebebiyet vermiş olacaktı. Tüm vurguyu üzerine çekecek ve partnerinin bağımsız aktivitesini engelleyecekti.

Duygusal hazırlıkları yapmayı öğrenen oyuncular yine sıklıkla yaptıkları bir hata, dışarıda yapılan hazırlığın içeride göstermeci bir şekilde uygulanmasıdır. Örneğin; Susan'ın ilk geldiği andan itibaren ağladığını ve bu ağlama eylemini tüm egzersiz boyunca sürdürdüğünü düşünelim. Yine partnerinin tüm odağını kendisine çekecek odak noktasına çevre ve partner yerine tamamen duygusal hazırlığını almış olacaktır. Bunun aksine içeri giren de içeride olan da makul davranmak zorundadır. Kısaca hayatta nasılsa öyle şekillenmelidir.

Dan'ın ölmekte olan annesi için bir vazo yapıştırmasıyla ilgili bağımsız aktivitesi için, Dan'ın kriterleri yerine getirdiği görünmektedir. Bağımsız aktivite, fizikî davranışları ile oyuncuya, etkinliğin yapılma nedenine dayalı sürekli bir duygu kaynağı sağlar. Aynı zamanda bağımsız aktiviteyi gerçekleştiren kişide hayal kırıklığı yaratması ve partnerine ve çevreye tepki verecek davranışsal uyarılar yaratması için özel olarak tasarlandığı açıktır.

Dan'ın 'Yapamıyorum' tepkisi muhtemelen bağımsız aktivite içindir. Daha önce bahsedilen bağımsız aktivitedeki zorluktan kasıt budur. Görevin zorluğunun yanı sıra Dan'ın annesine yetişmesi için iki saati olması da bağımsız aktivitenin aciliyet ilkesini net bir şekilde karşılamaktadır.

Egzersiz düzeyinde gerçekleşen partnerler arasındaki diyalogda kendi bakış açısıyla dinleme ve tekrarlama, gerçek hayattaki diyaloga dönüşmeye başlamıştır. Dan'ın 'Beni yalnız bırak' dediğinde egzersizin sonuna doğru Susan'ın 'Beni hasta ettin' diye yanıt verdiğini, Susan'ın duyduğu şeyi tekrar etmediğini, bunun yerine kendi bakış açısıyla dürüst yanıt verdiğini gözlemlenmiştir. Ve sonuç olarak ortaya çıkan örnek, tekrarı değil, gerçek hayattaki diyalogu andıran bir metindir.

Meisner, uyguladığı egzersizler ile oyunculara 'belli hayal ürünü durumlar altında dürüst bir şekilde yaşamayı' öğretir. Bu teknikte esas olan her şeyden önce açıklık, dürüstlük ve karşısındakini dinleme'dir. Bu amaçla uygulanan egzersizlerde ortak nokta tekrarlama'dır. Tekrarlama ile ortaya çıkan davranışlar, oyuncuların aralarında o anda neler olup bittiğini yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra oyuncunun ne söyleyeceğini ve ne yapacağını düşünmeyi bırakarak, hem fiziksel olarak hem de ton olarak daha serbestçe ve kendiliğinden tepki verdiği gözlenir. Böylece oyuncu bir sonraki aşamada karşılaşacağı sahne çalışmasında tonlamaları kendi varsayımlarıyla değil, partnerinden gelen etkiye göre tepki vererek şekillendirmeye hazırlanmış olacaktır. Genel bir oyunculuk sorunu olan kendini izlemek ve öncelikli olarak akıl yolu ile harekete geçmek yerine Meisner Tekniği'nde bu aşamaya kadar olan egzersizleri uygulayan oyuncudan verili koşulların gerektirdiği duruma uygun olarak sürekli cevap

verebilecek biçimde algıları açık tutması ve bu sebeple tepkilerin samimi ve gerçekçi olması beklenir.

2.2. Meisner Tekniği İle Metin Ve Sahne Çalışması

Sanford Meisner, metni, duygu nehrinde yüzen bir kanoya benzetir (Longwell, 1987:115). Ona göre her şey metinden önce duygulara bağlıdır. Nehir çalkantılıysa kelimeler de nehir üzerindeki kano gibi olmalıdır. Oyuncuların duygularını metne göre şekillendirmesi gerektiği görüşüne zıt olan bu açıklama Meisner'in yönteminde nasıl doğala yaklaşıldığı konusuna da açıklık getirir. Ona göre anlamın oyun metninden gelmesine ek olarak metnin kendi gerçekliği vardır ve metin gerçekliğini duygudan alır. Buradan yola çıkarak duyguların akışına göre metin yolunu bulmalıdır. Hayatta duygular ağızdan dökülen sözcükleri nasıl etkiliyorsa bir oyun içinde Meisner'in yaklaşmak istediği nokta da tam olarak bununla aynıdır.

Oyuncunun metne yaklaşımında genellikle yapılan hatalara bir bakış, bu hataların Meisner Tekniği'nde metin çalışması esnasında neden yapılmaması gerektiğine açıklık getirecektir;

Tekniğe göre değerlendirildiğinde oyuncunun metne yaklaşımında yapılan en büyük hatalardan biri oyuncunun ezberi tonlama ile birlikte yapmasıdır. Örneğin 'oyun kişisi burada sinirli olduğundan bu sözleri sinirli söylemektedir' düşüncesiyle ezber yapılması oyuncuyu partnerini dinleme eyleminden tamamen uzaklaştırdığı gözlenir. Tonlamasız ezber yapılmasının istenmesi oyuncunun partneri ile karşılaştığında tonlamaların kendiliğinden ve doğal olarak ortaya çıkması içindir. Oyuncuya göre değişen bu ezber yöntemi Meisner Tekniği'nde metne yaklaşımın ana basamağı olduğundan alışılmış yanlış ezber yöntemleri özellikle bu basamakta büyük önem taşır. Bu ezber yöntemlerinin başında gelen partnerinin son kelimesini ezberleme alışkanlığı oyuncuyu bu yöntemden uzaklaştırdığı gözlenir. Bu alışkanlıkla ezber yapan oyuncu Meisner Tekniği'nde olması gereken partnere odaklanma ve onu dinleme yerine sadece kendi söze girişini sağlayacak kelimeyi beklemektedir. Beklemek yerine dinliyor gibi

yaparak tepki vermeye çalışma da benzer bir hatadır. Meisner'e göre son kelimeyi beklemek yerine itkiyi beklemek gerekir.

Mekanik ezber ile amaç, ilke 3'te bahsedildiği gibi metin tepkilerin sonucu olarak ortaya çıkması gerektiğidir. Mekanik ezber ile sahneye çıkan oyuncu, metnin performansının, metin üzerinde önceden tasarlanmış bir okuma ile değil, tepkiler üzerine kurulduğunu anlamaya başlar.

Yapılan bir diğer hata, metnin kendi gerçekliğindeki koşulları derinlemesine incelememektir. Koşullar üzerine detaylı inceleme yapıp varsa kalan boşluklar daha sonra duygusal hazırlıkta gözlendiği şekilde hayal etme yolu ile doldurulmalıdır. Bu inceleme aşamasında neredeyse en önemlisi karakterin diğer karakterlerle olan 'bağlantı'larını belirlemektir. Sahne üzerinde yapılacak eylemin nasıl yapıldığını belirleyen metin koşulların yanı sıra karakterin diğer karakterlerle olan ilişkileridir.

Eğitmen Martin Barter The Sanford Meisner Center'da öğrenim gören oyuncu için ilk bir yıl boyunca karakter kelimesinin kullanılmasının yasak olduğundan söz eder ve oyuncu için öğreniminin ilk yıllarında karakter kelimesinin en karmaşık kavramlardan biri olduğuna değinir (Santana, 2006). Bu doğrultuda yöntem için en büyük hedeflerden biri, oyuncunun başkasını canlandırma haline girmemesi gerektiğidir. Çünkü Meisner'e göre metnin karakteri ortaya çıkarmakta önem taşımasının yanı sıra duygunun gerçekliği oyuncunun karakteri yorumlayışıyla doğru orantılıdır.

Meisner'e göre 'sahneyi itmek'te yapılan hatalardan biridir. Sahneyi itmek; sahnede oyuncunun performansını gerçekleştirirken sıfatlara yapılan gereksiz büyük vurgulardır. Özellikle duygudan yoksun olanların sıfatlara iki kat anlam yüklediği gözlenir.

Bu bölümde, oyun metnine ve sahne çalışmasına Meisner Tekniği ile nasıl yaklaşılması gerektiği ve bu yaklaşım içinde yer alan egzersizlerin nasıl uygulanması gerektiği ele alınacaktır.

2.2.1. Kaşık Nehri Egzersizi

Kaşık Nehri egzersizi, oyuncuya metnin içinde yer alan karakterin boyutlarını keşfetme olanağı sağlar. Metin çalışmasına giriş niteliğindeki bu alıştırma, oyuncuya oyun içinde yer alan karakterin hayatını duygusal olarak nasıl üstlenileceğini öğretir. Alıştırmada kullanılan metinler Edgar Lee Masters'ın yazdığı *Spoon River Anthology*'den seçildiği için Meisner ve oyuncular bu alıştırma'yı 'Kaşık Nehri Egzersizi' olarak adlandırırlar. İki yüzden fazla şiir bulunan bu Antoloji'de her şiir bir kişinin yaşamını ele alır. Martin Barter'a göre bu çalışma diğer eğitimler aşamasında genellikle uygulanan Shakespeare metinleri ile şiirsel dil bakımından aynı işlevi görür. Sahneleme aşamasına geçildiğinde şiirin şiir gibi duyulmaması oyuncunun doğal bir şekilde aktarması beklenir. Ayrıca bu çalışma yöntemin tüm parçalarının toplandığı bir çalışma olarak önem teşkil etmektedir.

Kaşık Nehri Egzersizi'nin temel amacı karakteri ve oyuncuyu birleştirmek, böylece İlke 2'yi yerine getirmektir. (Karakter, oyun kişinin hayali koşullarını üstlenen oyuncudur.) Bu antoloji yardımıyla oyuncu kendisine duygusal olarak yakınlık kurabileceği bir şiiri (karakteri) seçer ve o şiirin (karakterin) duygusal anlamını bulmaya çalışır. Oyuncunun şiiri kendisinin seçmesindeki amaç metnin duygusal içeriğini okumayı öğrenmesidir. Oyuncu karakterin duygusal anlamını bulmak için metne derinlemesine yaklaşacak dolayısıyla metinde bulunan ortam, karakterin içinde bulunduğu durum, his net bir şekilde anlaşılacak ve metnin hayali koşullarına ve gerekçelerine daha iyi bağlanacaktır. İkinci bölümde incelenen egzersizlerde olduğu gibi sahne çalışmasına geçmeden oyuncu ilk olarak yine tek kişilik bir egzersiz ile uygulamasına başlar. Bunun amacı partnere dayalı zorluklarla yüzleşmeden karakter çalışmasını kavramaktır (Stinespring, 1999:179).

Daha önce duygusal hazırlık yapmayı öğrenen oyuncu bu bölümde kendisi için uygun olan metni seçtiğinde kendisi tarafından oluşturulmayan, bir yazarın metni içinde koşulları belirli olan bir karakteri sahiplenebilmek adına boş kalan nedensellikleri hayalleri yardımıyla dolduracaktır. Böylece, duygusal hazırlık, karakterin duygusal durumunu oyuncunun üstlenebilmesi için işlev görecektir.

Sanford Meisner, ezberini yapan oyuncudan ilk olarak yazılı olan kağıttan mekanik bir şekilde şiiri okumasını ister. Ardından karakter hakkında soru cevap yoluyla metin içinde yer alan, almayan koşullar üzerine tartışır. Buradaki amaç, karakterin koşullarının net bir şekilde anlaşılmasının yanı sıra yazar tarafından verilmemiş koşulları da hayali ve tutarlı bir şekilde belirlemektir. Meisner'e göre "metni harekete geçirecek sorunu oyuncu kendisi bulmalıdır". Duygusal olarak oyuncuyu harekete geçirecek soru için Master Class belgeselinde bir fahişeyi oynayacak oyuncuya 'nedir seni bu hale getiren, hiç fahişeye benzemiyorsun' der ve oyuncu bu sorunun ardından cevap verircesine şiiri oynamaya başlar. Bu örnekte oyuncuyu harekete geçirecek olan soruyu Meisner sormuştur. Oyuncu bu soruyu kendi bulmalı ve hazırlık aşamasında kendine sormalıdır.

Ayrıca Meisner bu egzersizde özellikle şiirin son iki satırı üzerinde durulması gerektiğini vurgular. Şiirin son iki satırı oyuncuya ne hissettirdiğini sorarak bu hisle karakterin şartlarını birleştirmesini ister. Bu egzersiz sonunda oyuncu kendi içinde duygusal bir hayat oluşturma ve metnin gerçek hayatta olduğu gibi içgüdüsel olarak ağızdan çıkmasına izin vermenin yanı sıra bilinci devre dışı bırakarak kendilerini ifade edebilme deneyimine sahip olmaya hazırdırlar.

2.2.2. Sahne Çalışması

2.2.2.1. Metin Analizi

Oyuncu, oyunu, karakterini ve yerleştirildiği durumu anlamak için oyun metnini detaylı şekilde analiz etmelidir. Metin analizi, oyuncuların hayali koşullarını, karakterin duygusal durumunu, karakterin birincil davranışsal niyetini ve eylemlerini belirlemek için kullanılacaktır.

Metinsel analizin ilk görevi, metindeki hayali koşulları belirlemektir. Metnin analizi sonucunda oyuncu verili hayali koşulları belirledikten sonra bu hayali koşulların içini kendi hayalleriyle dolduracaktır. Karakterin duygusal koşullarının ne olduğu ve

karakterin kim olduğu gibi sorulara yanıt bulan oyuncu oyunun belli bir anında, içinde bulunduğu durum hakkında nasıl hissettiğini ve sahnedeki diğer karaktere karşı tutumunun ne olduğunu daha net kavradığı gözlenir.

Meisner Tekniği'nde sahne çalışması aşamasında oyunculara verilen sahne metinlerinin ortak yanı içinde çatışma barındırması ve oyuncunun sınırlarını zorlamasıdır. Oyuncu detaylı metin analizini yaptığı çalışmada sahnenin verdiği ipuçlarını bulmalıdır. Daha önce görülen duygusal hazırlık, bağımsız aktivite gibi egzersizler bu bölümde yine kullanılır. Mekanik bir ezber yaparak sahneye hazırlanılır.

Meisner oyuncularla verili koşullar üzerine derinlemesine bir tartışmaya girer. Soru cevap yolu ile olan bu tartışmadaki amaç karakterin koşullarının nasıl incelenmesi gerektiğinin net bir şekilde anlaşılmasıdır. Karakterin oyun içindeki tutumuna dair oynanacak sahne ile alakalı oyuncuya önemli ipuçlarını açacak soruları yönelten Meisner, oyuncudan derin, elle tutulur cevaplar vermesini ister. Böylece oynanacak olan karakterin duygusal koşullarını anlamak ve üstlenmek daha kolay hale gelir. Sanford Meisner Master Class belgeselinde de gözleendiği gibi bu ön çalışma yapılmadan oynanan sahnelerin Meisner'i dolayısıyla seyirciyi tatmin etmediği açıktır. Meisner tarafından "hissedişinin oynamasına izin vermedin ya da duygularını keşfetmek üzere hareket etmedin" gibi eleştirilere maruz kalan oyuncularla koşullar üzerine derinlemesine bir tartışma yaptıktan sonra koşulları anlayan oyuncuların rahat ve alışverişı açık sahneler verdiği gözlenir.

Ayrıca oyuncunun sahne üzerinde yapacağı eylemi nasıl yapması gerektiğini belirleyen oyun koşullarının yanı sıra karakterin ilişkisidir. Karakterin diğer karakterlerle olan ilişkisi de doğru tavrı bulmakta oyuncuya yardımcı olur. Meisner bu ilişki ile ilgili olarak verdiği örnekte kendi koşulunu geç kalan oyuncudan nefret eden bir eğitimci olarak belirler. İki farklı örnek uygulayan Meisner, ilkinde bir oyuncudan dışarı çıkmasını ve sınıfa girmesini ister. Derse geç kalan kişi koşulunda olan oyuncuya Meisner'in sergilediği tutum ilgisizliktir. Ayrıca Meisner'in geç kalma durumundan hoşlanmadığını anlamak mümkündür. Bir başka oyuncunun sınıfa girmesini isteyen Meisner, oyuncu dışarı çıkarken sınıftaki diğer oyunculara geç kalan oyuncunun

babasının tiyatro klimasını yaptırdığını söyler. Oyuncu içeri girdiğinde Meisner oyuncunun elini sıkar, sevecen davranır. Her iki örnekte Meisner'in karakterinde bir değişim yoktur. Meisner ile iki oyuncu arasındaki farklı ilişkiler, eylemleri belirlemektedir. Bu yüzden hazırlık aşamasında partnerler arası ilişkiyi oluşturan koşulları derinlemesine incelemek önemlidir.

Oyuncunun bu hazırlığı sahneyi oynamadan önce bitirmiş olması gerekir. Meisner Tekniği içgüdüler aracılığıyla düşünmeden oynamayı temele aldığından oyuncunun odak noktasında kendi benliğine yer olmadığı gibi rolün kendisini düşünmeye de doğal olarak yer yoktur. Oyuncu rolün kendisi ile hazırlık aşamasının haricinde performans içinde ilgilenirse içgüdülerin ortaya çıkması için doğru anı yakalamanın mümkün olmadığı gözlenir.



Görsel 4- Sahne Çalışması

2.2.2.2. Duygusal Hazırlık

Oyuncu yazar tarafından belirlenen hayali koşulları derinlemesine inceledikten sonra karakterin duygusal koşulları ile kendi benliğindeki duygusal koşulları eşleştirmek adına daha önce detaylı olarak incelenen duyguları uyarma hali olan duygusal hazırlığı yapmalıdır. İkinci bölümde incelenenden farklı olarak oyuncu burada tüm koşulları hayal ederek belirlemekten ziyade sadece verili olan koşulların altını hayal ederek dolduracaktır. Oyuncu, yazar tarafından belirlenen karakterin duygusal koşullarına paralel olarak içsel hayali koşullar yaratır. Duygusal hazırlık yoluyla yapılan bu belirleyici görev ilke 2'ye tam olarak hizmet etmektedir. Oyuncu kendisi gibi davranarak karakterin hayali koşullarını duygusal hazırlık yoluyla üstlenir. (Stinespring, 1999:206)

Daha önce Kaşık Nehri egzersizleri ile monolog içinde duygusal hazırlık yapan oyuncu, bu aşamada partnerle çalışırken duygusal hazırlığın nasıl olması gerektiğini öğrenecektir. Her oyuncu, bir karakter olarak davranmanın sorumluluğu ile yükümlüdür, bu nedenle her oyuncu, duygusal hazırlığı, sahnenin ilk anına hazır olmak için bir araç olarak kullanmalıdır. Çoğu durumda, bir oyuncu sınıftan ayrılır ve sınıftaki kapının dışında hazırlanırken, diğeri oyun alanına yerleşir ve hazırlıklarını orada yapar. Bunun öğrenme aşamasında olan bir çalışma olduğu anlaşılmalıdır. İki oyuncu bu sahneyi bir izleyicinin performansında yapıyorsa, duygusal hazırlıklar sahne başlamadan önce sahne dışında gerçekleştirilir. Bir başka deyişle, sahnenin ilk anından önce duygusal hazırlık için kullanılan süre, eğitim zamanı olarak düşünülmelidir.

Meisner duygusal hazırlık için hayal etme yöntemini önerir. Buna karşın oyuncunun duygusal hazırlığı nasıl yaptığıyla asla ilgilenmezler. Çünkü bu hazırlık süreci tamamen oyuncuya bağlı olarak değişebilir. Egzersizler kısmında detaylı olarak değinildiği gibi oyuncu kendi benliğinde duygusal bir değişim yaratacak olan duygusal hazırlığı çeşitli bir şekilde denemeli ve kendisi için doğru yolu bulmalıdır. Önemli olan oyuncunun iç aksiyonunda bir hareket yaratacak hayali durumların deneyimlenmesidir. Hayal gücü yardımıyla duygu uyandırmaya yarayan duygusal hazırlık oyuncunun hayal gücü yeteneği ile doğru orantılıdır.

SONUÇ

Oyunculuk üzerine ilk sistemli ve teorik öneriyi Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler ile 1773 yılında Denis Diderot getirir. Denis Diderot'dan sonra oyuncunun çalışması üzerine en önemli ve gerçek anlamda sistemli ilk çalışma Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'ye aittir. Tiyatro çalışmaları ve oyunculuk eğitiminde tam anlamıyla bir temel taşı olan ve kendinden sonraki oyunculuk çalışmalarını etkilemesi açısından ayrıca önem teşkil eden bu yöntem Amerika'ya yayılmaya başladığından günümüze kadar çeşitli uygulayıcıların bakış açısına göre farklı yorumları ve yenilikleri beraberinde getirmiştir. Açıkça söylenebilir ki oyunculuk ve oyunculuk eğitimi bağlamında pek çok ekol temelde Stanislavski yöntemine bağlıdır.

1900'ün ilk yarısında gelişmeye başlayan Stanislavski yönteminin yaygınlık kazanmasındaki en önemli faktörlerden biri Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika ve Avrupa turnesine çıkışıdır. Bu turnenin ardından Amerika'da kalmayı tercih eden Stanislavski'nin oyuncular Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya 1924 yılında American Laboratory Theater'ı kurar. Burada öğrenimini tamamlayan Stella Adler, Lee Strasberg ve Harold Clurman gibi isimler Amerikan Tiyatrosunu önemli derecede etkilerler. American Laboratory Theater mezunlarından Harold Clurman, Lee Strasberg ve Cheryl Crawford'un Theatre Guild'de bir araya gelmesinin ardından Sanford Meisner'in oyunculuk kariyeri bu tiyatrodan başlamış olur. Bu isimlere Stella Adler'in de katılmasıyla 1931 yılında New York'ta yöntem ve model olarak Moskova Sanat Tiyatrosunu seçen Grup Tiyatrosu kurulur. Meisner'in de kurucu üyeleri arasında yer aldığı bu tiyatrodan oynadığı oyunlar ona daha sonra ortaya koyacağı oyunculuk yaklaşımının deneyimini kazandırır. Aynı zamanda eğitmenlik kariyerinin başladığı Grup Tiyatrosunun ardından The Neighborhood Playhouse'da oyunculuk eğitmenliğine devam eden Meisner, burada çalıştığı kırk sekiz yılda eğitmenlik becerisinin yanında Stanislavski yöntemine dayanan kendi yöntemini de geliştirir. Eğitmenlik kariyerinin arasında Actors Studio, Amerikan Müzikal Tiyatro Akademisi ve Meisner/Carville Oyunculuk Okulu da yer alır.

'Verili koşullar' altında dürüstçe yaşamak mottosundan yola çıkan Meisner,

oyunculuk yönteminin temeline oyun yazarının tasarladığı kurgusal evrenin içini oyuncunun yaşamsal öğelerle doldurmasını yerleştirir. Meisner bu noktada oyuncunun gerçeğe ulaşabilmesi için çevresiyle ve rol arkadaşıyla kurduğu ilişkinin önem kazandığını savunur. Meisner'e göre bu şekilde oyuncunun içgüdüleri ile düşünmeden hareket edebilmesi mümkün kılınabilir. Oyuncunun duygusal dürtülerine dönmesini sağlamanın yanı sıra içgüdüsel olarak kök salmış oyunculığa dayanan yaklaşımı ile Meisner, bütün iyi hareketlerin kalpten geldiği ve içinde bir düşünselliğin olmadığı gerçeğine inanır. Oyuncunun içgüdüleri ile hareket ederek gerçek hayattakine yakın olabileceğini, dolayısıyla dürüst davranabileceğini savunur.

Bu yöntemin kendine özgü özelliği oyuncuya Meisner'in sözleriyle basitliğin sanatını kavratmasıdır. Ön alıştırımlarla basit bir şekilde başlayan uygulamalar sahne çalışmalarına doğru evrilir. Yöntemin özü, oyuncunun, metnin koşullarını üstlenerek davranmasına dayanmaktadır. Gerçekçi oyunculuk üretmek üzerine oluşturulduğu gözlenen bu yöntemde karakterin hayali koşullarını kendisinininkiyle harmanlayan oyuncu, metnin performansını izleyiciler önünde yaparak partnerine ve çevresine tepki vermeyi öğrenir. Ayrıca bu tekniğe göre karakterin oyuncu olduğunun vurgulanması gerekir. Bu ilkeye göre karaktere farklı anlamlar yükleyerek rolden uzaklaşmak yerine oyuncunun yazarın belirlediği koşulları kendi benliğine üstlenmesi ile diğer yöntemlerde var olan karışık sorunsalın basitçe çözüme ulaştırıldığı gözlenir.

Oyuncunun uygulaması için birçok egzersizden oluşan yöntemin ilk seviyesinde oyuncuda dinleme duygusu üzerine farkındalığın oluşması beklenir. Oyuncu araba seslerini dinleme ve çarpım işlemi yapma gibi görevleri yaparken bu görevi bir karakter olmadan kendisinin yaptığı, dolayısıyla karakterin oyuncu olduğunun altı çizilir. Bu görevleri yapan oyuncunun doğru sonuca ulaşıp ulaşmadığının önem teşkil etmemesini yanı sıra burada dikkat edilmesi gereken hususun oyuncunun odak noktasının kendi benliğinde olmaması ve yaptığı işe odaklanmasıdır. Bunun sonucu olarak oyuncunun izlenme hissinden uzaklaşıp performansın seyirci için değil, seyirci önünde yapılması gerektiğine yaklaşması sağlanır. Bu seviye içindeki bir diğer egzersiz, oyuncunun 'doğal davranışına' yönelik engelleri kaldırmak için tasarlanan 'tekrarlama egzersizi'nin ilk aşaması, 'mekanik tekrarlama'dır. Bu egzersizde ilk defa

partneri ile etkileşime geçen oyuncu partnerine ve çevresine tepki vererek dürüst davranma ilkesine bir adım daha yaklaşır. Tekrarlama egzersizinin amacı, mış gibi yapmaktan uzaklaştırarak içgüdüleri ortaya çıkaracak partnerler arası ‘bağlantı’nın temelini atmaktır. Ayrıca bu egzersiz ile oyuncunun bilişsel yaklaşımdan uzaklaşarak duygusal itkisinin ön plana çıktığı ve partnerini dinleme alışkanlığı edindiği gözlenir. Bu sayede gerçekçi tiyatronun temelinde var olan gerçek davranışın eyleme dönüşmesi sağlanır.

İkinci seviyede uygulanan çimdik ve ah alıştırması ile etki ve tepkinin bilince dayalı olarak değil, içgüdüsel olarak kendiliğinden gerçekleştiği vurgulanır. Ardından devam eden tekrarlama egzersizine bakış açısı dahil olur. Sanford Meisner on Acting kitabında ve Sanford Meisner Master Class belgeselinde yer alan örneklerle aktarılan bu egzersizde, partnerini dinleyen ve kendi bakış açısından tekrar eden oyuncunun odak noktasında kendine yer olmayacak, dolayısıyla bilişsel histen uzaklaşacaktır. Oyuncu bu egzersizle yapılan tekrarın içgüdüler aracılığıyla nasıl değişebileceğini görür ve gerçek olana içgüdüleri ile nasıl ulaşabileceğini örnekler ile kavrar.

Üçüncü seviyede kapı egzersizine geçilmeden önce bu egzersiz içinde yer alan bağımsız aktivitenin üç ana unsuru olan gerekçe, aciliyet ve zorluk faktörleri bir örnek eşliğinde açıklandıktan sonra bu faktörlerin eklenme amacı oyuncunun dikkatini kendinden uzak tutması, çevreye ve partnerine tepki verirken yapacağı işe odaklanması sağlanır. Ardından üç an egzersizi ile kapı egzersizindeki kapının neden ve nasıl çalınması gerektiğinin anlaşılması beklenir. Buradaki amaç kapının bir yorumlama nesnesi olarak işlev görmesi ve bunun partnerler arasındaki bağlantının ilk adımını oluşturmasıdır.

Dördüncü seviyede oyuncunun, egzersizin ilk anında koşullara bağlanmasını ve kararlı eyleme sebebiyet vermesini sağlayan kapı egzersizi ele alınır. Kapı egzersizi içinde uygulanması beklenen duygusal hazırlık, Stanislavski’nin duygu belleği yöntemi ile karşılaştırılarak aktarılır. Bunun sonucunda Martin Barter’ın örnekleriyle, oyuncunun doğru duyguyu nasıl uyandırdığını deneyerek bulması gerektiği ve hayal etme yolu ile bu hazırlığın daha sağlıklı olduğu gözlenir. Tüm bunlara ek olarak hayali ilişkinin de

egzersize eklenmesi ile partnerler arasında tekrarlanan gerçek hayattaki diyaloga dönüşmeye başlaması ve oyuncunun anlık ve doğaçlama hareket etme seviyesine gelmesi beklenir.

Son olarak metin ve sahne çalışması aşamasında, oyun metnini okuyan ve mekanik ezberini yapan oyuncuya, metnin dünyası içinde karaktere dair açarları verecek sorular yönelterek duygusal hazırlığı daha rahat yapmaları amaçlanır. Meisner ve oyuncular metnin iç işleyişini tartışırken, aslında altındaki duygusal anlamı keşfetmek için metni incelemektedirler. Artık belirli bir seviyeye gelmiş olan oyuncunun, sahne çalışması içinde duygusal hazırlık, bağımsız aktivite ve hayali koşullar gibi rehber yöntemlerin nasıl uygulandığını öğrenmesi beklenir.

Meisner Tekniği yalnızca oyuncuların doğaçlama yeteneğini artırma açısından değil, aynı zamanda oyuncunun sürekli algılarının açık olmasından kaynaklı prova veya temsil sırasında özgür ve kendine güvenli hissetmesini sağladığı söylenebilir. Bu sebeple tepkilerin samimi ve gerçekçi olmasını da beraberinde getirdiği açıktır. Bunun yanında oyun metnini yorumlama ve oyuncunun oynadığı karakterin özelliklerini oluşturma ve üstlenme yolunda da uygulanabilir olduğu gözlenir. Bu açıdan tiyatro eğitiminde, Meisner Tekniği'nden faydalanılabilir. Özellikle tek kişilik monolog çalışmalarından eşli çalışmalara geçişte, oyuncunun partnerini dinlemesi ve içgüdüleri ile sahnede anlık olarak hareket edebilmesi büyük önem taşır. Meisner Tekniği sayesinde, özellikle bu geçiş döneminde, partnerler arasındaki iletişimin daha doğal ve içgüdüsel olması mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

- Kitaplar

- ADLER, S. (2016). *Aktörlük Sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- BENEDETTI, J. (2007). *The Art of The Actor*. New York: Routledge.
- BERKTAY, A. (2009). *Tiyatro - Devrim ve Meyerhold*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- BROCKETT, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- CANDAN, A. (2013). *Öncü Tiyatroda ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CARTER, D. (2011). *Oyunculuk Sanatı*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- CHEKHOV, M. (2014). *Oyuncuya*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- COLE, T., & Chinoy, H. K. (1954). *Actors on Acting*. New York.
- DIDEROT. (2007). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- GORDON, M. (2010). *Stanislavsky in America*. New York: Routledge.
- HODGE, A. (2000). *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge.
- İBŞİROĞLU, Z. (2016). *Dünden Bugüne Brecht*. İstanbul: Habitus Kitap.
- KARABOĞA, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- LONGWELL, D. (1987). *Sanford Meisner On Acting*. Vintage.
- MAMET, D. (1997). *True and False*. New York: Faber and Faber Limited.
- MOORE, S. (2016). *Stanislavski Sistemi*. İstanbul: bgst Yayınları.
- MÜRSELOĞLU, R. (2014). *Stanislavski Okulunda "Oyunculuk Eğitimi"*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 1*. Ankara: Dost Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (2002b). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost Kitabevi.
- SİLVERBERG, L. (1994). *The Sanford Meisner Approach*. Hanover: Smith and Kraus Book.
- SMİTH, W. (2013). *Real Life Drama: The Group Theater and America, 1931-1940*. New York: Grove Weidenfeld.
- STANİSLAVSKİ, K. (2011a). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STANİSLAVSKİ, K. (2012b). *Bir Karakter Yaratmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STANİSLAVSKİ, K. (2012c). *Sanat Yaşamım*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STRASBERG, L. (1988). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. New York: Penguin Group.

ESPER, William, D. D. (2008). *The Actor's Art and Craft*. New York: Anchor Books.

- **Makaleler**

GRAY, P. (1964). Stanislavski and America: A Critical Chronology. *The Tulane Drama Review* , 21-60.

ÖZÜAYDIN, N. U. (2013). Stanislavski sistemi ve metot oyunculuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* , 25.

SOLOVIOVA, V. (1964). Reality of Doing. *The Tulane Drama Review* , 136-155.

WILLIS, R. A. (1964). The American Lab Theatre. *The Tulane Drama* , 112-116.

- **Basılmamış Kaynaklar**

SANTANA, J. A. (Yöneten). (2006). *Sanford Meisner Master Class DVD* [Sinema Filmi].

STİNESPRİNG, L. M. (1999, Mayıs). *Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice*.

- **İnternet Kaynakları**

Acting Classes in Orlando, Florida by Truthful Acting Studios. (2009). 2017 tarihinde Truthful Actig Studios:

<http://truthfulacting.com/meisner.asp> adresinden alındı

Flint, P. B. (1997 йил 4-Şubat). *Sanford Meisner, a Mentor Who Guided Actors and Directors Toward Truth, Dies at 91*. Retrieved 2017 from The New York Times:

<http://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-toward-truth-dies-at-91.html>

History: The Sanford Meisner Center. (2015). The Sanford Meisner Center: <http://www.themeisnercenter.com/history.html> adresinden alınmıştır

Kurt Weill Edition Releases Johnny Johnson. (2012). Mayıs 18, 2017 tarihinde Kurt Weill Edition Releases:

<http://www.kwf.org/pages/n-johnny-johnson.html> adresinden alındı

Our History. (2015). Aralık 22, 2016 tarihinde The Sanford Meisner Center:

<http://www.themeisnercenter.com/history.html> adresinden alındı

Sanford Meisner. (tarih yok). Sanford Meisner:

<http://www.ny-actors.com/02sandy/sandy-e.htm> adresinden alınmıştır

Sanford Meisner - Ruskin School of Acting. (2012). 2017 tarihinde Sanford Meisner - Ruskin School of Acting:

<https://ruskinschool.com/sanford-meisner/> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Osman Yiğit Can KOCABIYIK

1990 yılında Balıkesir'de doğdu. 2009 yılında Selçuk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı'nda öğrenimine başladı. 2012 yılında Konya Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu olarak görev aldı. Üniversiteden mezun olduğu 2013 yılında Iğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2015 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görevlendirildi. Aynı yıl Güzel Sanatlar Enstitüsünde Yüksek Lisans eğitime başladı. Ardından çeşitli özel tiyatrolarda oyuncu ve reji asistanı olarak çalıştı. 2016 yılında Küheylan oyunundaki tek kişilik performansıya 21. Sadri Alışık Sinema ve Tiyatro Ödülleri'nde Üstün Akmen Özel Ödülü'nün ilk sahibi oldu. Aynı yıl Gülşah Bayar'la hayatını birleştirdi.

Rol Aldığı Tiyatro Oyunları: **Antigone** (2012), **Güzel ve Çirkin** (2013), **Küheylan** (2016)

Yönettiği Tiyatro Oyunları: **Zenne** (2016), **Prometheus** (2016), **Davetsiz** (2016), **Maymunlar** (2017)