



**STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE LECOQ PEDAGOJİSİNİN KARŞILAŞTIRILMASI
VE OYUNCULUK SANATINDAKİ ÖNERMELERİ**

Yüksek Lisans Tezi

HATİCE CANSU KARAGÖZ

Eskişehir 2024

**STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE LECOQ PEDAGOJİSİNİN KARŞILAŞTIRILMASI
VE OYUNCULUK SANATINDAKİ ÖNERMELERİ**

HATİCE CANSU KARAGÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2024

JÜRI VE ENSTİTÜ ONAYI



ÖZET

Stanislavski Sistemi ve Lecoq Pedagojisinin Karşılaştırılması ve Oyunculuk Sanatındaki Önergeleri

Hatice Cansu KARAGÖZ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Tiyatro Sanat Dalı Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2024

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Bu çalışmada, tiyatro sanatının temel yapısı olarak değerlendirilen Stanislavski Sistemi ile fiziksel tiyatro başlığında değerlendirilen ve bu alanda önemli bir yere sahip olan, Jacques Lecoq Pedagojisi araştırılmıştır. Sistem ve Pedagojinin, oyunculuk sanatına önergeleri, yaklaşımları ve çalışma prensipleri ele alınmıştır.

Farklı tiyatro türleri ele alınırken genellikle yapılan hata, bu türleri birbirlerinden bağlantısız ve zıt olarak görüp, oyunculuk çalışmalarında “biri varsa diğeri olmamalı” şeklinde kesin yargılara varılmasıdır. Bu çalışmanın sonucunda ise iki farklı başlıkta değerlendirilen tiyatro anlayışlarının aslında birbirlerini oldukça beslediğini ve oyuncuyu çok yönlü hale getirdiğini görmekteyiz.

Çalışma 3 bölüme ayrılmaktadır. İlk olarak Stanislavski Sistemini oluşturan tarihsel süreç ele alınmış ve sistemin aşamaları anlatılmıştır. Ardından Jacques Lecoq Pedagojisi’nin tarihsel süreci ve pedagojinin araçları açıklanmıştır. Son olarak ise sistem ve pedagojinin oyunculuk sanatına yaklaşımlarındaki benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Stanislavski, Stanislavski sistemi, Jacques Lecoq , Lecoq Pedagojisi, Oyunculuk

ABSTRACT

Comparison of Stanislavski System and Lecoq Pedagogy and Their Suggestions in the Art of Acting

Department of Performing Arts

Program in Drama Anadolu University,

Institution of Graduate Schools, July,2024

Supervisor: Prof. Erol İPEKLİ

In this study, the Stanislavski System, which is considered the basic structure of theater art, and Jacques Lecoq's Pedagogy, which is evaluated under the title of physical theater and has an important place in this field, were investigated. The propositions, approaches and working principles of the System and Pedagogy to the art of acting are discussed.

The mistake often made when discussing different theater genres is to see these genres as disconnected and opposite from each other and to make definitive judgments such as "if there is one, the other should not be present" in acting works. At the end of this study, we see that the theater concepts evaluated under two different headings actually nourish each other and make the actor versatile.

The study is divided into 3 parts. First, the historical process that created the Stanislavski system was discussed and the stages of the system were explained. Then, the historical process of Jacques Lecoq's pedagogy and the tools of pedagogy are explained. Finally, the similarities and differences in the approaches of System and pedagogy to the art of acting were evaluated..

Key Words: Stanislavski, Stanislavski system, Jacques Lecoq, Lecoq Pedagogy, acting

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Hatice Cansu Karagöz

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	7
1.2. Amaç.....	8
2. YÖNTEM.....	8
3. STANISLAVSKI SİSTEMİ.....	9
3.1 Konstantin Stanislavski.....	9
3.2. Psikolojik Eylemler Yöntemi.....	14
3.2.1. Duyu belleği.....	17
3.2.2. Sihirli eğer.....	19
3.3. Fiziksel Eylemler Yöntemi.....	22
3.3.1. Serbest bırakma ve rahatlama.....	24
3.3.2. Fiziksel ifade ve kasların kullanımı.....	26
3.3.3. Fiziksel hazırlık ve müşterek eylem.....	27
3.3.4. Eylem analizi ve organik davranışlar.....	28
3.3.5. Zihinsel eylem.....	29

3.3.5.1 <i>Odaklanma ve konsantrasyon</i>	30
3.3.5.2 <i>İmgelem</i>	32
3.3.6 Tempo-ritim.....	35
3.3.7. Üstün amaç ve kesintisiz eylem çizgisi.....	36
4. Jacques Lecoq.....	39
4.1 Jacques Lecoq ve Lecoq Pedagojisi.....	39
4.2. Lecoq Pedagojisinin Yaratım Araçları.....	42
4.2.1. Doğaçlama.....	42
4.2.2. Nötr maske.....	45
4.2.3. İfadeli maskeler.....	49
4.2.4. Karakter yaratımı.....	49
4.2.5. Hareket tekniği.....	50
4.3. Lecoq Pedagojisinin İkinci Yılı.....	53
5. SONUÇ.....	56

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ

1. GİRİŞ

Fiziksel ifadelerin ve zihinsel süreçlerin birleştiği oyunculuk sanatı, Antik Yunan'dan günümüze kadar pek çok değişikliğe uğramıştır. İnsanların duygusal, düşünsel ve fiziksel süreçlerini ifade etme yöntemlerinden biri olan oyunculuk, yalnızca güdüler, doğaçlamalar, taklitler ile sınırlı değildir. Oyunculuk sanatı aynı zamanda teorik ve pratik bir disiplindir ve dönemsel olarak farklı metodolojilerde şekillenmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde ele alındığında, Antik Yunan'da tiyatro, ritüeller ve dini törenler aracılığı ile doğmuş ve giderek şekillenmiştir. Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde taklit (*mimesis*), sanatın en temel ilkelerindendir. Bu dönemde oyuncular taklit yoluyla doğa ve insanın davranışlarını gerçekçi bir şekilde sergilemeyi hedeflemiştir. "Aslında, isterse bir sanatçının yeteneği, isterse de alışkanlıktan gelen bir ustalık olsun, bazı sanatlar renkleri ve jestleri kullanarak taklit eder; bazıları ise sesi kullanır." (Aristoteles, 2012, s.17) Orta Çağ'da ise oyunculuk sanatı, yasaklar karşısında yalnızca dini ritüellerde gerçekleştirilmiş ve farklı bir boyut kazanmıştır. Rönesans Dönemi'ne bakıldığında ise İtalya'da ortaya çıkan, *Commedia Dell'arte* ile oyunculuk anlayışında, yalnızca biçim farklılığı değil eğitim ve teorik farklılıklar da oluşmuştur. *Commedia Dell'arte* kendinden önceki oyunculuk anlayışının aksine bedensel kullanıma oldukça önem veren, belirli teknikler ile uygulanan, kendine ait oyunculuk tekniği olan bir türdür.

18. yüzyılda ise Denis Diderot oyunculuk sanatını, dönemin sanatçılarından farklı şekilde ele alarak yeni bir bakış açısı oluşturuyor. *Le Paradoxe sur Le Comédien* (Aktörlük üzerine aykırı düşünceler) adlı eserinde oyunculuğun salt duygularla ele alınmasına karşı çıkıyor ve yeni sorgulamalarla oyunculuğun bir tekniğinin olması gerektiğini savunuyor. (Karaboğa, 2010, s. 7) Oyuncuların kendilerini canlandırdıkları karaktere tam anlamıyla kaptırmaması gerektiğini savunan Diderot, ortaya attığı bu düşünce ile kendi döneminde önemli bir figür olmuştur.

Konstantin Stanislavski'nin 20. yüzyılda oluşturmaya başladığı ve hala günümüz oyunculuk anlayışında önemli bir yere sahip olan “sistem”¹, Stanislavski'nin, günümüz oyunculuk sanatına mirasıdır. Stanislavski, başlarda kendi oyunculuk deneyimlerinden yola çıkmış ardından birçok oyuncuda gözlemlediği oyunculuk problemlerini keşfetmiştir.

“Tiyatro başarısını sürdürüyordu, seyirciyi koyacak yer bulamıyorduk, her şey başarıyla sonuçlanıyordu. Fakat gerçek işlevimizin bilincinde olan pek azımızın içini de kuşkunun kurtları kemirmekteydi. Perspektifini yitirmiş bir sahne yönetmeni ve içi taşlaşmış bir oyuncu olarak tiyatroya, bütün oyunculara ve kendime bir şey yapmam gerekmekteydi.” (Stanislavski, 2011, s. 425)

Dönemin oyunculuk anlayışının yalnızca taklide dayalı olmasını ve oyuncunun biricikliğinin olmadığını eleştirerek, oyuncuların içsel ve fiziksel süreçlerini ele alan yapaylıktan uzak, gerçek hayattan referans alınmış “sistem” adını verdiği bir teknik geliştirmiştir. Stanislavski'nin oluşturduğu “sistem”, günümüz oyunculuk anlayışına kadar uzanan oyunculuğun teorik temellerini oluşturmuştur. Bu teknik, oyuncuların kendi yaratım yollarını nasıl oluşturabileceklerini anlatan adeta bir el kitabı niteliğindedir. Bu bağlamda Stanislavski, oyuncuların yaratım serüvenini geliştirecek teknik ve egzersizlerle hem pratik hem de teorik olarak ele alınmasında önemli bir figürdür.

Stanislavski, oyunculuk “sistem”ini oluştururken farklı disiplinlerden yararlanmıştır. Dönemin bilimsel araştırmalarını takip eden Stanislavski, özellikle psikoloji alanındaki araştırmalardan oldukça fazla yararlanmıştır. Oluşturduğu oyunculuk “sistem”inin temellerini “Psikolojik Eylemler Yöntemi” başlığı altında oluşturmuştur. Bilinç ve bilin dışı terimleri üzerinde durarak bu terimlerin oyunculuk sanatındaki yerini araştırmış ve oyunculuk çalışmalarına dahil etmiştir. Bilimsel bir yaklaşımla oyunculuğu ele alan Stanislavski, ardından “Fiziksel Eylemler Yöntemi” başlığında “sistem”in ikinci ayağını

¹ “Stanislavski, onun değişmez ve katı olduğu düşüncesini engellemek gayesiyle, giderek artan bir sıklıkta sözcüğü ya tırnak içinde kullandı ya da ondan “sistem diye adlandırdığım” şeklinde bahsetti” (Benedetti 2012, s.17). Stanislavski'nin oluşturmaya çalıştığı “sistem” kavramı tez boyunca Benedetti'nin de bahsettiği gibi tırnak içinde kullanılacaktır.

oluşturmuştur. Oyuncunun hem psikolojik hem de fiziksel yönlerini ele alarak zihin-beden ilişkisini güçlendirmeyi hedeflemiştir. Psikolojik eylemler yöntemi ve fiziksel eylemler yöntemini birbirinden ayrı tutmadan, birbirini besleyen iki ayrı parça olduğunu vurgulamıştır.

“Gerçek tutkuyu, onun yerini tutanı, çirkin teatral benzetmesini değil, doğrudan doğruya kendisini kim, nasıl yaratır? Pek çokları bu soruya ‘yetenek ve esinle’ diye karşılık vereceklerdir. Beylik ve zaman aşımına uğramış bir laftır bu, sorunun cevabı değil. Ayrıca, yeteneğin yanı sıra içsel-tinsel bir tekniğin varlığı gerekmektedir. Aksi halde, üstün bilinçli yaratıcı tipinin doğal ve bilinçli doğumunu sağlamak için insanın ruhuna yaklaştıracak gerçek psikolojik ve fizyolojik yolu bu teknik olmadan kimse bulamaz.” (Stanislavski, 2011, s. 472)

Stanislavski, sahne üzerinde bir gerçeklik arayışındadır. Fakat bu gerçeklik, dönemin tiyatro anlayışındaki yapay taklitlerden farklıdır. Karakter yaratım sürecinde, gerçek hayattan referans alarak oyuncu-karakter köprüsünü sağlamlaştırmıştır. Oyuncunun hem psikolojik hem fiziksel araştırmaları ve aynı zamanda yaratıcılık serüveni ne kadar sağlam ise karakterin gerçekliği ve etkililiği de o kadar sağlam olabilir. “Sistem’in ilk araştırma evresi, “psikolojik eylemler yöntemi” ikinci araştırma evresi ise “fiziksel eylemler yöntemidir.”

“Aslında her fiziksel eylemde, fiziksel eylemi doğuran bir iç psikolojik dürtü bulunur; keza, her psikolojik içsel eylemde, hareketin psişik doğasını dışa yansıtan bir fiziksel eylem söz konusudur.” (Stanislavski, 2015. S. 10)

Oyuncuların hem psikolojik hem de fiziksel olarak karakteri ele almalarını açıklayan “sistem”in en önemli özelliklerinden biri, her bir oyuncu için farklı sonuçlar doğurmasıdır. Oyuncu, ihtiyacı dahilinde “sistem”in araçlarını kullanır ya da “sistem”i kullanma derecesi değişiklik gösterir. Oyuncu kendi yaratım sürecini oluşturma yollarını keşfeder. Bu sayede sadece güdülerle ve taklitte değil, araştırılmış, gözlemlenmiş ve oyuncunun kendi süzgecinden geçmiş, zemini köklü bir karakter sahnede var olur. Stanislavski’nin geliştirdiği bu “sistem” aynı zamanda oyunculuk eğitiminde, eğitmenin de bir kılavuzudur. “Sistem”, ihtiyaçlar ve koşullar sebebiyle değişiklik gösterebilir bir açıklığa sahip olduğu için güncelliğini ve evrenselliğini korumaktadır. Oyuncululuğun kuramsallaşma sürecinde önemli bir yere sahip olan Stanislavski’nin oluşturduğu “sistem”in en önemli özelliklerinden biri,

oyuncunun biricikliğini daimi kılmaktır. Bu açıdan ele alındığında Stanislavski “sistem”inin, günümüze kadar ulaşmasındaki en önemli unsuru, oyuncunun ihtiyacı doğrultusunda şekillenmesidir. Bu doğrultuda “kaç oyuncu varsa bir o kadar da yaratım yolu vardır” diyebiliriz.

Ardından birçok tiyatro biçimi, tekniği, türü gelişmiş ve oyunculuk sanatı çeşitlenmiştir. Bu çeşitliliği sağlayan türlerden biri de fiziksel tiyatrodur. Fiziksel tiyatro, oyuncuların beden dili ve hareketleri ile hikaye anlatmaları olarak özetlenebilir. Bu tür, yeni bir tür olarak ele alınsa da aslında Antik Yunan’dan beri varlığını sürdürmektedir. Bu dönemlerde tiyatroda, fiziksel anlatının seviyesi çok belirgin ve yüksek değildir. Fakat belirtmek gerekir ki Commedia Dell’arte, fiziksel anlatım unsurlarından en çok etkilenen ve yararlanan oyunculuk biçimidir. Fiziksel tiyatro unsurları, süreç içerisinde daha da belirgin hale gelmiştir. Öyle ki oyunculuk tekniğinde önemli bir yere sahip olan Stanislavski, “sistem”inin son aşamasını “fiziksel eylemler yöntemleri” olarak ele almıştır. Tiyatroda fiziksel anlatının kullanımının artması ve tekniğinin oluşturulması ile fiziksel tiyatro, yeni bir tür olarak ele alınmıştır. Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter brook, Jacques Coupe, Jacques Lecoq fiziksel tiyatronun önemli isimlerindendir.

Fiziksel tiyatronun önemli isimlerinden biri olan Jacques Lecoq, fiziksel anlatının ve beden dilinin tiyatroda nasıl kullanılacağına dair özgün teknikler geliştiren, dünya çapında tanınan bir tiyatro eğitmenidir. Küçük yaşlardan beri sporla ilgilenen Lecoq, beden, beden kullanımı ve beden gelişim sürecine oldukça hakimdir. Hareketlerin gücü ve kalitesinin yanı sıra hareketin vurgusunu, anlamını araştırmaya başlayan Lecoq, bu ilgisini zamanla spordan tiyatroya yöneltmiştir. Oyuncunun beden kullanımı üzerinde yoğunlaşan Lecoq, hareketin oyuncunun bedeninde teatral bir jeste dönüşmesini, beden anlam üretmesini ve beden kendi şiirselliğini oluşturmasını amaçlamıştır. Lecoq’un beden müfredatını oluşturduğu oyunculuk pedagojisi sayesinde, beden-oyuncu ilişkisi yeniden boyut kazanmıştır. Tiyatroda beden öneminden Güçbilmez şöyle bahseder:

“Sahnedan bedenleri silen bir strateji seyir yerinden de bedenleri siler. Bir tiyatro gösterimi karşısında bedenimizi vestiyere bırakmadan bulunmanın tek koşulu tiyatronun mekanının beden olduğunu yeniden hatırlamaktan geçiyor.” (lecoq, 2015, s.13)

Jacques Lecoq, Paris'te 1956 yılında kurduğu L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (Uluslararası Jacques Lecoq Tiyatro Okulu) aracılığıyla, fiziksel tiyatro eğitiminde önemli bir figür haline gelmiştir. “Okulun amacı, oyuncunun fiziksel oyununu merkeze alan ve dilleri taşıyan, yaratıcı genç bir tiyatro yaratmaktır.” (www.ecole-jacqueslecoq.com)²

Lecoq Pedagojisi, tiyatro eğitiminde geçmiş türlerden yararlanan aynı zamanda yenilikçi yaklaşımlar ile beden kullanımı ön plana alan bir oyunculuk yöntemidir. Belirli bir müfredat ve çalışma disiplini ile ilerleyen bu okulda, bedensel anlatım temelli çalışmalar yapılmaktadır. İki yıllık bir eğitime sahip olan Uluslararası Jacques Lecoq Tiyatro Okulu'nda ilk yıl doğaçlama, maske, elementler ve hareket analizi; ikinci yıl ise jest dili, melodram, Commedia Dell'arte, bufon, tragedya, clown çalışmaları yapılmaktadır.

Sessiz doğaçlamalarla başlayan okul, oyuncunun oyun yaratma ve oyun seviyesi oluşturma güdüsünü harekete geçirmeyi hedefler. Lecoq, metnin ortadan kalktığı, durumların analiz edildiği, partner ile sessiz bir şekilde oyun kurulduğu takdirde izlek ve canlı bir performansın ortaya çıkacağını düşünür. Sahne üzerinde oyunsu olanı yakalama ve yaratma sürecinin, oyuncunun bireysel süreci ile kısıtlı kalmaması gerektiğini ekip/partner olarak da bu dinamiğin oluşturulmasını hedefler. Özetle, doğaçlamaların ve sessiz anların büyük bir öneme sahip olduğu bu teknikte oyuncular, “ekip olma” deneyimini elde ederler. Bu teknik ile bireysel oyunculuk başarılarından ziyade grup/ekip başarısını yakalamak da oldukça önemlidir. “Aslında eğitimin bir kısmı sahnede bir arada yaşamının ne anlama geldiğini öğrenmek. Metin olmadan, birlikte yaratabilmek için kendinizi partnerinize ve partnerinde kendisini size adamanız gerekir.” (www.cultureexchange1.wordpress.com)³

Sessiz doğaçlamalar ile oyun kurma pratiğini yakalayan oyuncular nötr maske ve ifade maske çalışmalarına başlarlar. İlk adım olarak nötr maske çalışılır. Nötr maske ile oyuncunun hem bedeni hem ifadesi sıfır noktasına iner ve yeniden doğma yaşanır. Oyuncu maske ile günlük kullanım alışkanlıkları dışında hareket eder. Oyuncunun ifadesini ele geçiren maske, bütün ifadeyi bedene yayar ve beden yeni bir anlatım yolu oluşturur. Nötr maske ile temel duruşlar çalışılır ve maske ile yeni hareket yolları keşfedilir. Bedenin yeni

² İnternet sitesinden alınan bu bilginin İngilizce-Türkçe çevirisi bana aittir.

³ İnternet sitesinin orijinal dili İngilizcedir. Çeviri kendime aittir.

anlatım yollarını keşfeden oyuncu, ifadeli maske ile artık bilinçli bir bedenle hareket eder. Beden/maske ilişkisinin güçlenmesinin ardından maskenin oyun önerileri ile karakter yaratım sürecine girilir.

“Tekniği öğrenen beden, nötr maske ile ifadeli maskeler arasında gidip gelirken dokuz pozisyonu da ustalıkla ama gerektiği kadar enerji ile uygular. Böylece ne yaptığını bilmediğini ne yaptığını bilerek oynarken göstermiş olur.” (Eşigül, 2018, s. 1004)

Okuldaki eğitim süreci boyunca oyuncu-beden ilişkisi hep aktif tutulur. Hareket analizi ile bedensel çalışmalara ağırlık verilir. Bedenin anlam yaratmasını araştırmak dışında bu çalışmalar ile beden belirli hünerler üzerinde ustalaşır. Dövüş sanatları, Jonglar çalışmaları ile oyuncunun sahne üzerindeki hareket hakimiyeti geliştirilir. Bu çalışmalarla düşme-kalkma, itme-çekme gibi sahneler, titizlikle sergilenerek izleyiciyi etkilemek hedeflenir. Lecoq, hareket analizinin öneminden şöyle bahsetmektedir, “Bir fiziksel eylemi analiz etmek bir kanaat belirtmek değil, oynamak için bize gerekli temeli oluşturan bir bilginin farkına varmaktır.” (Lecoq, 2015, s.83)

Lecoq okulunun ikinci senesi, birinci sene başarılı ve disiplinli çalışma sergileyen öğrenciler ile devam eder. İlk sene oyun kurma, oyun seviyelerini tanıma üzerine yoğunlaşılacak okulda ikinci sene, dramatik sahneler⁴ üzerine yoğunlaşılır. Bütün bu süreçte anlatım dili olarak mim önemli bir yere sahiptir. Melodram, tragedya, Commedia dell’arte, bufon, clown gibi türler ve bu türlerin istekleri, teknikleri çalışılır. Ardından ilk seneki çalışma prensibi bu türler üzerinden daha yüksek seviyede ele alınır. Oyun kurma, oyun enerjisi, doğaçlama, hareket analizi ve ortak şiirsel bedenin yaratılması, türler üzerinden yoğun biçimde çalışılır. Lecoq Pedagojisi’nin yaratım unsurları, iyi işlendiği takdirde birçok oyun türene hizmet edebilmektedir. Uzun süredir varlığını devam ettiren bu tekniğin güncelliği buradan kaynaklanmaktadır. “Okulun pedagojisi, bilginin tüm alanlarını etkiler ve sanatsal bir yolculuğa anlam katar. Aktarılan bir yöntemden çok değerler ve kalıcı referanslar önerir.” (www.ecole-jacqueslecoq.com)⁵

⁴ “Melodram, trajedi, insanlık komedisi, clown vs gibi ana dramatik türleri ifade etmek için Jacques Lecoq’un kullandığı terim.” (Lecoq, 2015, s. 188)

⁵ İnternet sitesinden alınan bu bilginin İngilizce ‘den Türkçe’ye çevirisi bana aittir.

Bu noktada tekrar belirtmek gerekir ki tezin araştırma konusu ve amacı, Stanislavski “sistem”i ve Lecoq Pedagojisi’nin oyunculuğa bakış açısı ve yaratım süreçlerinin karşılaştırılmasıdır. Bu sebeple tezin Lecoq Pedagojisi bölümünde, kurmuş olduğu okulun ikinci senesinde işlenen dramatik sahalara (melodram, tragedya, Commedia dell’arte, bufon, clown) değinilse de derinlemesine incelenmemektedir. Bu türlerin teknik özellikleri derinlemesine incelenmeden, pedagojinin yaratım unsurlarını kullama biçimleri ele alınmıştır. Tezin amacı Stanislavski Sistemi’nin ve Lecoq Pedagojisi’nin tarihsel süreci ve bu tekniklerin oyunculara önerdiği yaratım araçları incelenerek iki tür arasında karşılaştırma yapmaktır.

1.1. Problem

Tiyatro eğitimi ve oyunculuk sanatında farklı teknikler ve yaklaşımlar, oyuncuların yaratıcılığının gelişmesi ve sahne üzerindeki performanslarının zenginleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Stanislavski “sistem”i ve Lecoq Pedagojisi, günümüzde en çok bilinen ve uygulanan yöntemlerden ikisidir. Ancak, bu iki oyunculuk yöntemin tarihsel süreci, temel ilkeleri, uygulanış biçimleri farklılık göstermektedir. Birçok farklı oyunculuk tekniğinin olması, oyuncular için zengin bir araştırma kanalı oluşturur. Fakat bu teorik kısmın uygulama aşamasına geçmesi ve oyuncuların bu teknikleri ihtiyaçları doğrultusunda bir araya getirerek nasıl kullanacakları bir problemidir.

Stanislavski “sistem”i, oyuncunun rolüne hazırlanırken bunu psikolojik temellere dayandırarak karakterle duygusal bir bağ oluşturmasını ve bu neticede “gerçek” bir performans sergilemesini hedeflerken, Lecoq Pedagojisi, fiziksel tiyatro, bedensel anlatı, beden in şiirselliği ve yaratıcı ifade üzerinde durur. Her iki teknik de farklı müfredatlar ve yöntemler kullanarak oyuncunun sergileyeceği performansı geliştirmeyi ve güçlendirmeyi amaçlar, ancak bu iki tekniğin etkinliği ve uygulama süreçleri arasındaki farklılıklar ve benzerlikler yeterince incelenmemiştir.

Bu bağlamda, çalışmanın problemi şu sorular etrafında şekillenmektedir:

- Stanislavski “sistem”i ve Lecoq Pedagojisinin tarihsel süreçleri nelerdir?
- Bu iki oyunculuk yönteminin temel ilkeleri nelerdir?
- Bu iki teknik nasıl karşılaştırılır?
- Oyuncun yaratım sürecine katkı olarak bu iki teknik nasıl bir arada kullanılır?

Bu çalışma, Stanislavski “sistem”i ve Lecoq Pedagojisini karşılaştırma yaparak belirtilen sorulara yanıt aranacaktır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Stanislavski “sistem”inin ve Lecoq Pedagojisinin tiyatro sanatındaki önemlerini, ilkelerini, çalışma prensiplerini ve yöntemleri karşılaştırılarak analiz etmektir. Tiyatro tarihinde farklı iki yaklaşıma sahip olan bu iki isim ve oluşturdukları oyunculuk teknikleri, oyunculuk eğitime bakış açıları ve oyuncunun performans seviyeleri üzerine ideal düşünceleri incelenecektir. Bu tezin, araştırmadaki amacı şu şekildedir:

- Stanislavski “sistem”i ve Lecoq Pedagojisinin tarihsel süreçlerini ve oyunculuk sanatındaki önermelerini incelemek.
- Stanislavski’nin ve Lecoq’un oluşturdukları oyunculuk tekniklerinin, ilkelerini ve yöntemlerini belirlemek.
- Belirlenen bu unsurlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları açıklanmak.
- Oyuncuların eğitim ve yaratım süreçlerinde bu iki tekniğin bir arada kullanılabilirliğini incelemek bu tezin hedeflediği amaçtır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada yöntem olarak, sırasıyla beş adım izlenmiştir:

İlk olarak Stanislavski’nin hayatı ve tiyatroya bakış açısı ile ilgili alan taraması yapılmıştır.

İkinci olarak, alan taraması sonucunda ulaşılan kaynaklar sayesinde, Stanislavski “sistem”inin aşamaları anlatılmıştır.

Üçüncü olarak, Jacques Lecoq’un hayatı ve tiyatroya bakış açısı ile ilgili alan taraması yapılmıştır.

Dördüncü olarak, Lecoq Okulu’nun eğitim anlayışı doğrultusunda Lecoq Pedagojisi’nin yaratım unsurları değerlendirilmiştir.

Ve son olarak da Stanislavski “sistem”i ve Lecoq Pedagojisi’nin güncel ve evrensel olma durumu ele alınarak bu iki teknik karşılaştırılmıştır.

3. STANISLAVSKI SİSTEMİ

3.1. Konstantin Stanislavki

“Kendinizde sanatı sevin, sanatta kendinizi değil”

(Toporkov, 2017, s.17)

Konstantin Alekseyev Sergeyeviç Stanislavski, 1863’te Moskova’da doğdu. Fabrikatör bir ailenin çocuğu olan Stanislavski sanatla iç içe büyüdü. Sanatsever bir ailede yetişen Stanislavski, müzik, bale ve tiyatro ile yakından ilgilendi. Ayşin Candan, Stanislavski’nin hayatını biçimlendiren aile evini şu cümleler ile anlatır: “(...) Sık sık tiyatro seyredilen, hatta evde oyunlar oynanan bir ortamda büyüdü. (Candan, 2003, s.32)”. Sanatla iç içe büyüdüğü evden çıkıp, günümüze kadar ulaşan oyunculuk “sistem”ini oluşturarak tiyatro tarihine adını yazdırmıştır. Başlarda oyuncu, ardından yönetmen ve kuramcı olan Stanislavski, bu denli tanınan biri olmasına rağmen hayatına dair yapılan araştırmalarda düşünülenin aksine çok da başarılı bir oyunculuk hayatı geçirmemiştir. Fakat kötü deneyimlerine çözüm bulmak amacıyla başladığı oyunculuk üzerine olan araştırmaları, ona bugünkü başarısını getirmiştir. Bu karmaşık görünen mesleki süreci detaylıca incelemek gerekir.

1877 yılında Bir Bardak Çay ve Yaşlı Matematikçi adlı iki oyunla ilk kez oyuncu olarak sahneye çıkan Stanislavski, dönemin önemli oyuncularından esinlenerek, taklide dayalı oyunculuk performansları sergiledi. Oyunculuk sanatında, “iyi oyuncu” statüsüne erişmek için uygulanması gereken yöntemin bu olduğunu düşündü. Her iki oyunda da farklı hissetmesi ve farklı eleştiriler alması Stanislavski’nin, dönemin oyunculuk anlayışına karşı kafa karışıklığı yaşamasına sebep oldu. Dönemin oyunculuk anlayışı karşısında kendisi için bir şeylerin iyi gitmediğini görmüş ve bunun üzerine, oyunculuk sanatı, oyunculuğun uygulanma biçimi ve kendi deneyimleri, artık kafasında büyük bir soru işaretine dönüşmüştür.

“Bir Bardak Çay” oyunundan sonra, “Tanrım, sanatla uğraşmak ne rahat ne hoş” diye söylenmişim. “İhtiyar Matematikçi” oyunundan sonra ise, üzgün, “sanat ne kadar zor ne kadar azap verici” diye söylenmişim. Bir rolü oynarken, o rolün aktörün içine girmemesi sonucunda duyulan azaptan daha büyük bir azap olamaz; rolü sadece oynamak yetmez. Bulanık, acayip ve size yabancı bir şeyi temsile kalkmanız, dayanılmaz bir işkencedir. Oynamak hem kolay hem zor; başdöndürücü aynı zamanda tahammül edilemez bir sanat şu aktörlük.” (Stanislavski, 2011 s.60 61)

Dönemin başarılı olarak görülen ve takdir edilen oyuncular tarafından denenmiş ve beğeni kazanmış bir oyunculuğu taklit etmesine rağmen, kendisinin, izleyici ve eleştirmenlerden aynı ilgiyi görememiş olması, oyuncu olarak kendisini sahnede iyi hissetmemesi, oyunculuk üzerinde sorgulamalar yapmasına vesile oldu. Stanislavski'nin kendisinde başlattığı bu sorgulama süreci, sadece kendisinin sahne üzerindeki varlığı ile sınırlı kalmayıp, büyük çerçevede oyunculuk kuramı üzerine de evrildi. Stanislavski, kafasında bulanıklığa sebep olan oyuncu-karakter ilişkisini irdelemeye başladı ve oyuncu için salt iyi-başarılı taklidin yeterli olmadığını anladı. Her ne kadar o dönemlerde bu oyunlar, Stanislavski'ye kendini kötü hissettirse de bu talihsiz deneyimler için, günümüze kadar ulaşan oyunculuk kuramının başlangıç noktası diyebiliriz. Kendi oyunculuğunda gözlemlediği yapaylığın, içi boş taklitten geldiğini anlayan Stanislavski, karakter ve oyuncu arasındaki bağı güçlendirecek içsel motivasyonları araştırmaya başladı.

“Stanislavski bu taklitleri yaparken taklit edilen özellikler alışkanlık haline gelmiş ve onları kendisine mal etmiştir. Kendisi bu deneyimi için, “dışsal olanın içsel bir şeylerle kaynaştığını” yazmıştır. Çünkü Stanislavski için karakter yaratmak yalnızca taklit değil, taklitten fazlasıdır. O dönemlerde bunun ne olduğu konusunda bilgisizdir.” (Whyman, 2008, s. 42 43)

Stanislavski sahne üzerinde yaşadığı deneyimlerinin ve oyunculuk biçimi üzerine başlattığı düşünsel sürecin ardından daha fazla tiyatronun içerisinde olmaya ve eğitim hayatını tiyatro üzerinden devam ettirmeye karar verdi. Moskova Sanat Okulu'nun 1885'te açtığı seçmelere büyük bir heves ile katıldı fakat Stanislavski'nin eğitim süreci beklediği gibi geçmedi. Çünkü Moskova Sanat Okulu'nun, öğrencilerin oyunculuk üzerine olan isteklerini, ihtiyaçlarını ve öğrencinin kendisine ait yaratma ışığını göz ardı edebilecek, taklidi esas alan, tek tip oyunculuk üzerine yoğunlaşmış bir eğitim anlayışı vardı. Bu anlayış, halihazırda Stanislavski'nin deneyimlediği ve kötü tecrübe olarak nitelendirdiği oyunculuk biçimi ile birebir aynıydı.

“Belli bir rolü oynamak konusunda topluca ya da tek tek eğitildikse de sanatımızı öğrenmiş değildik. Bunu sağlayacak temel ilkeler yoktu çünkü. Bilimin süzgecinden geçirilmemiş birtakım pratikler öğretiler bize. Benim istediğim bu değildi (...) Bir tek şeyi düşünmeye başladım: kendi

kendim olarak kalmak, olabileceğim ve olmam gerektiği kadar doğal olmak.” (Stanislavski, 2011, s. 89)

Moskova Sanat Okulu’nda öğretmenler, öğrencilerinin yaratma ve oyunculuk üzerinde edineceği deneyimler serüvenlerinde onlara yol gösterici olmak yerine, öğrencilerine, sahnede görmek istedikleri nihai sonucu gösteriyorlardı. Dolayısıyla öğrenciler kendi yarattıkları karakterlerle değil, öğretmenlerinden kopyaladıkları ya da kopyalamaya çalıştıkları karakterlerle sahneye çıkıyorlardı. Bu karakterler öğrencinin kendi tasarıları ile oluşturulmayıp, bir kişiyi ya da oyunculuk biçimini taklit etme üzerine kurulu olduğu için sahne üzerinde içi boş görünmeye oldukça müsait ve yapay durabiliyordu. Dönemin eğitimcilerinin iyi oyuncular olmalarına rağmen, iyi bir eğitimci olduklarını söylemek oldukça zordur. Çünkü eğitimciler lineer olarak ilerleyen herhangi bir eğitim programına sahip değillerdi. Öğretmenlerinin istedikleri taklitler, öğrencilerin üzerinde, dolayısı ile sahne üzerinde kalıcılığını uzun süre koruyamıyordu. Çünkü sezgi ve taklit oyuncunun kendi iç dünyası ile iletişimde olmadığı takdirde tek başına oyunculuk sanatı için yeterli değildir. Bu bağlamda dönemin en büyük eksikliğini, müfredat ve teori eksiliği olarak özetleyebiliriz.

“Dönemin diğer öğretmenlerinin kendilerine has kişisel özellikleri, genç oyuncuları eğitmek için kendilerine has becerileri vardı ama hepsinde eksik olan bir şey vardı. Sağlam bir teorik temel ve tutarlı bir eğitim yöntemi.” (Toporkov, 2017, s. 20)

Stanislavski, eğitim anlayışından memnun kalmayarak, büyük bir hevesle girdiği Moskova Sanat okulundan kısa sürede ayrıldı. Moskova Sanat Okulu, Stanislavski için tam bir hayal kırıklığıydı fakat Stanislavski, bu kırıklardan yeni bir pencere oluşturmayı hedefledi. Okuldaki diğer öğrencileri izleyerek, kendi oyunculuğunda gözlemlediği ve rahatsız olduğu yapaylığın aslında birçok oyuncuda var olduğunu gördü. Bu kısır oyunculuk sürecinin, yalnızca ona ait bir sorun olmadığını, dönemin oyunculuk anlayışının büyük bir sorunu olduğunu kavradı. Stanislavski, yalnızca sezgi ve taklit ile yapılmaya çalışılan oyunculukla samimi ve gerçek performansın yakalanamayacağını anlayarak, bir oyuncunun, oynama güdüsünü nasıl canlı tutulabileceğini, yaratıcılığını nasıl geliştirebileceğini, oyunculuğun nasıl öğretilir ve geliştirilebilir olabileceğini düşünmeye başladı.

“Sanatın cennetine bilinçli girebilmek için başvurulacak hiçbir teknik yok muydu acaba? Teknik bu umudu gerçekleştirme olanağını sağladığı gün, sahne sanatçılığımız tam bir sanat haline gelecektir.” (Stanislavski, 2011, s. 214-215)

Kerem Karaboğa'nın 'Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks' adlı kitabında bahsettiği gibi, “Batı Tiyatrosu’nda 20. yüzyıla gelinceye kadar yöntemselleştirilmiş bir oyunculuktan, net egzersizleri olan ve eğitimle kazanılan belli bir oyunculuk disiplininin bahsetmek oldukça zor görünmektedir.” (Karaboğa, 2012, s.51) Örneğin, dönemin önemli isimlerden “Realizmin Babası” olarak ifade edilen Mikhail Şepkin, kendi oyunculuk disiplini yaratmasına rağmen, bu disiplin sadece kendi oyuncululuğuna yansımış, herhangi bir teorik bir bilgiye ya da tekniğe dönüşmeden yalnızca Şepkin’in ününde kalmıştır. Şepkin’i rol model alan Stanislavski’nin hedefi ise farklı oyunculuk deneyimlerinden ve farklı oyunculuk disiplinlerinden yola çıkarak, bütün oyuncuların haritası olacak bir yöntem oluşturmaktır. Büyük bir oyunculuk problemi ile karşı karşıya kalan Stanislavski, bu problemin çözülebilmesi için, adeta bir bilim insanı misali, oyuncululuğun gramerini oluşturmaya karar verdi. İşte bu hedef Stanislavski’nin tarihi önem kazanmasına vesile olmuştur.

“Stanislavski “doğuştan yetenekli” olsaydı, bir oyuncu olarak yeteneği –kimilerine göre dehası- dolaysız ve kendiliğinden bir çıkış yolu bulmuş olsaydı, “sistem” diye bir şey olmayacaktı. Büyük yeteneklerini özgürce dışa vurmasını engelleyen bariyerleri ortadan kaldırmak yıllar süren ısrarlı ve aralıksız çabasının sonucu gerçekleşti. Oyuncululuğun “grammer”ine dönük araştırması bu mücadelenin sonucuydu.” (Benedetti, 2012, s. 17)

Karaboğa'nın Commedia Dell'arte oyuncululuğunu dışarda tutarak bahsettiği, oyunculuk sanatındaki yöntem eksikliğini Stanislavski, Vlademir Nemiroviç Dançenko ile kurdukları Moskova Sanat Tiyatrosundaki çalışmalarla ortadan kaldırmıştır. (Karaboğa, 2010, s.51) Moskova Sanat Tiyatrosunu, klasik bir tiyatronun yanında aynı zamanda bir laboratuvar olarak kullanan Stanislavski, çalışmalarını, süreç içerisinde burada şekillendirdi. Egzersizlerle dolu atölye ve provalar gerçekleştirerek, “sistem”in zincirlerini deneyimlemeye ve oluşturmaya başladı. Çalıştıkları oyunlarda bütün karakterleri önceki deneyimlerinin aksine, taklitten kaçınarak, oyuncunun kendisinden geleni bulmaya yönelik çalışmalarla oluşturdu ve bütün verileri itina ile tek tek ele aldı. Yalnızca kuramsal olarak kullanılacak

oyunculuk disiplinini değil, esas pratikte kullanılabilecek bir oyunculuk yöntemini hedefledi. Dönemin oyunculuk anlayışına göre zıt fakat aynı zamanda oyuncunun her zaman kullanabileceği bir eğitim yöntemi oluşturmaya başladı. Stanislavski, “sistem”ini oluştururken değişmez kuralını öz disiplin ve çalışkanlık olarak belirledi.

“Küçük rol diye bir şey yoktur, ancak küçük oyuncu vardır. İnsan sanatı sevmeli, sanatta kendini değil. Bugün Hamlet, yarın figüran, ama figüran olmak için de kesinkes sanatçı olmak zorundasınız. Ozan, oyuncu, ressam, terzi, dekorcu, aksesuarcı -hepsi de bir tek amaca hizmet ederler. Bu amaç ise yazarın yapıtına koyduğu temeli oluşturur. Tiyatronun yaratıcı yaşamına karşı her türlü başkaldırı bir cinayettir. Geç gelme, tembellik, kapris, huysuzluk, kötü karakter, rolünü ezberlememek, bir şeyi iki kez yineme ve yineleme alışkanlığı, bunların hepsi de bizim uğraşımıza aynı derecede zararlı olduklarından, köklerinden sökülüp atılmaları gereklidir.” (Stanislavski, 2011b, s. 302).

Yapılan oyunculuk çalışmaları ile oyuncu olarak bir gösteride iyi bir başarı elde edebilirsiniz ama yöntemin esas hedefi bir sonraki ve ondan sonraki ve geriye kalan tüm gösterilerde aynı başarıyı yakalamaktır yani sürekliliktir. “Sistem” pek tabii ki oyuncuların bir kere deneyimleyip ardından bütün oyunculuk süreçlerini kurtarabildikleri sihirli bir dokunuş değildir. Beneditti, “sistem”i bir süreç olarak tarif eder. (Beneditti, 2012, s.11) Stanislavski’nin “sistem”i, oyuncunun karakterini daha sağlıklı bir şekilde ele alması ve performansını zenginleştirmesi için başvurduğu bir kılavuzdur. Sürekli deneyimlemek bir süre sonra oyuncuda çalışma pratiği oluşturacaktır. Stanislavski’nin oyunculuk “sistem”i, oyuncunun deneme-yanılma yöntemiyle ilerleyen, şekil değiştiren, sürekliliği olan canlı bir organizmadır. Bu bağlamda denilebilir ki, performans sırasındaki başarıyı sabitlemek yerine, başarılı performansı sağlayan çalışma şeklimizi sabitlememiz gereklidir.

“Sezgi sanattaki en önemli şeylerden biridir. O olmadan da sanatlar var olamaz. Sahneyi bir daha böyle oynayamayacaksınız. Daha kötü ya da daha iyi oynayabilirsiniz ama bir daha asla az önce yaptığınız gibi oynayamayacaksınız. Tekrar etmeyi deneyin, olmayacak. Nasıl oynadığınızı kalıcı olarak sabitleyemezsiniz. Sadece sizi bu sonuca ulaştıran yolu sabitleyebilirsiniz.” (Toporkov, 2017, s. 155)

Stanislavski’nin “sistem”ini çözümlmek için Stanislavski’nin kendi deneyimlerini anlattığı ya da öğrencilerinin deneyimlerini anlattıkları kitaplardan yararlanılır. Ve bu

kitaplardan, öğrencilerin kafa karışıklığını, ortaya çıkan yeni sorunları ve bu sorunları çözmek için oluşturulan egzersizleri öğrenebiliriz. Buradan anlaşılacağı üzere, Stanislavski karşılaştığı öğrenci sayısı kadar farklı deneyim ve sorun ile tanışmıştır. Bu yönüyle Stanislavski “sistem”i, ortak sayılabilecek oyunculuk sorunlarının dışında, herkes için uygulanabilir olması sebebi ile her bir oyuncunun bireysel oyunculuk sorunlarına da çözümleyici bir yaklaşım sunar. Unutulmamalıdır ki Stanislavski “sistem”i, öz disiplin haricinde, asla değişmeyen kurallarla değil, deneyimlerle gelişen bir mekanizma ile çalışır. İşte bu sebeple “sistem”i evrensel ve güncel olarak yorumlayabiliyoruz.

“Stanislavski Sistemi tiyatro sanatının bilimidir. Bilim gibi o da durağan değildir; bilim olduğu için de sınırsız deney ve keşif olasılığına sabittir. Sistemin öğeleri, tıpkı yeni kimyasal maddeleri laboratuvarında test edilmesi gibi sürekli test edildi ve gelişti.” (Moore, 2011, s.31)

Stanislavski laboratuvarı olarak kullandığı sahnelerde, oyunculuk “sistem”ini istikrarlı bir şekilde geliştirdi. Oyunculuk sanatına dair çalışmalarını, farklı disiplinlerden de yararlanarak inceleyen Stanislavski, çalışmalarının başlarında bilinç ve bilinçaltı ilişkine yoğunlaştı. “Sistem”in ilk aşamasını, Psikolojik Eylemler Yöntemi olarak adlandıran Stanislavski, zaman içerisinde yöntemdeki eksikleri gözlemledi ve “sistem”ini katmanlaştırmayı hedefleyerek “sistem”in ikinci aşaması olan Fiziksel Eylemler Yöntemini oluşturdu.

3.2. Psikolojik Eylemler Yöntemi

Stanislavski, dönemin oyunculuk eğitimini ve oyunculuk anlayışını eleştirirken en çok içi boş yapaylıklardan söz eder. “Stanislavski’den önce dünyanın her yerindeki tiyatro okulları oyunculuk eğitiminde yalnızca fiziksel öğeleri öğretiyordu: bale, eskrim, ses, konuşma, diksiyon. Bunların önemini daha sonra tartışacağız. Öğretilenlerin arasında iç eylem tekniği yoktu.” (Moore, 2011, s.33) Stanislavski’nin aradığı şey yalnızca iyi konuşan, iyi duran oyuncu değil, karakterin duygu ve düşüncelerini iyi analiz edebilen ve bu analizi iyi aktarabilen oyuncudur. Stanislavski, bir karakterin oynanmasının sadece dışsal benzerlikler, etkili sözler ve hareketle bağlı kılmanmıştır. Aynı zamanda oyuncu-karakter arasındaki görünmez bağların oluşturulması gerektiğini savunmuştur. Örneğin, sahne gereği ailesi tarafından dışlanan bir karakteri canlandıran oyuncu yalnızca “dışlamayı” göstermek

yerine, karakterinin duygusal durumlarını, düşünsel süreçlerini vb. içsel motivasyonları anlayarak performansını gerçekleştirmelidir. Oyuncu, ancak içsel motivasyonunu bulduğu takdirde dışlanmışlık hissi yaşayan bir karakterin, bedenini, sesini ve düşünce yapısını sahnede izlek hale getirebilir. Böylece oyuncu, karakterinin duygusal zenginliğini ve gerçekliğini seyirciye daha etkileyici bir şekilde iletebilir. Ergün, bu durumu şöyle ifade eder:

“Oyuncu rolünü hiçbir yapaylığa düşmeden canlandırabilecek bir teknik edinmeli ve kendini oldukça karmaşık bir psikolojik eğitimden geçirerek canlandığı kişinin içinde bulunduğu duruma uydurabilmelidir. (Ergün, 2015, s. 27)

Bir rol yaratılırken elimizde oyun metni, yönetmen görüşü ve oyuncu bedeni vardır. Fakat bu elementler rol yaratımda bize her zaman yeterli ışığı sağlamaz. Bütün bu süreçte Stanislavski, oyuncunun kendi süzgecinden geçmemiş ham taklitlerin ve yapay oyunculukların aksine gerçekliğin peşindeydi. Fakat Stanislavski'nin peşinde olduğu bu gerçeklik, doğalcılıktan farklıydı. Moore'un bahsettiği gibi: “Stanislavski yaşamın dış görünüşünü sunan doğalcılığa değil, içeriğin hakikiliği anlamına gelen gerçekliğe inandı. (Moore, 2011, s.40) Stanislavski'nin “sistem”inde gerçekliğin kaynağı, sahne üzerindeki organiklikten geliyordu. Stanislavski, var olanı olduğu gibi direkt gösteren taklidin doğalcılığından yana değildi. Tam tersine oyuncunun, var olanın özünü bozmadan, kendi süzgecinden geçirerek yeni bir bakış açısını ortaya çıkarması gerektiğini savundu. Aynı zamanda ortaya çıkan bu yeni ürünün, canlı ve güçlü olmasına da özen gösterdi. Stanislavski'nin savunduğu bu düşünce, iyi uygulandığı takdirde sahnedeki organiklik elde edilebilir. “Stanislavski'nin ‘Gerçeklik’ teriminden ne anladığını tanımlamak ve onu normalde bütünüyle olumsuz bir anlam yüklediği doğalcılıktan ayırtırmak önemlidir.” (Beneditti, 2012, s. 30). Burada başka bir soru ortaya çıkar, “Oyuncu gerçek hayatı referans olarak nasıl sahne gerçeğine dönüştürebilir?” Stanislavski bu aşamada fizyoloji, psikoloji ve felsefe gibi farklı disiplinlerde okumalar yaparak, oyuncu-karakter ilişkisine farklı bir bakış açısı getirdi. Bu okumalar sayesinde, karakter yaratım sürecinde hayattan referans alabilme yöntemlerini keşfetti. Farklı disiplinler yardımı ile oyunculuk sanatını ele alan Stanislavski, Fransız psikolog Ribot'un düşüncelerinden ilham alarak “sistem”in temelini atmaya başladı.

“Ribot, Coşkuların Psikolojisi adlı kitabında ve ‘Yaratıcı İmgelem’ üzerine makalelerinde Stanislavski'nin kendi kuracağı stüdyoda yürüteceği çalışmalara ışık tutacak fikirler öne

sürmüştü. Bunlardan ilki, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağıydı. Ribot, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski'yi, 'her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar' önermesine götürdü." (Karaboğa, 2012, s.56-57)

Stanislavski, psikoloji üzerine araştırmalarına yoğunlaşarak oyuncu için bir kılavuz oluşturmaya başladı. Psikoloji alanındaki araştırma sürecinde bilinç ve bilinçaltı kavramları ile tanışarak, bu kavramlar üzerine yoğunlaşıp yöntemini zenginleştirmeye devam etti. Sanatın cennetine bilinçli girmeyi hedefleyen Stanislavski "sistem"i, gerçek hayatı referans alarak sahne gerçekliğini oluşturur. Ortaya çıkan ürün hem gerçek hayattaki izlenimleri taşıyan hem de oyuncunun kendi yarattım süreciyle ortaya çıkan, oyuncuya ait samimi, canlı ve en önemlisi yeni bir karakterdir. Bu "sistem" ile oyuncunun yaratım süreci özelleşir ve ortaya çıkan karakter biriciktir, oyuncuya aittir. Oyuncu bu keşfi yaşayamadığı zaman karakter ile bağ kuramaz ve bu durum direkt sahneye yansır. Performansın kalitesinin düşmesine ve oyuncunun başarısızlık hissine kapılmasına sebep olur. Stanislavski, bu gibi durumları yaşamamak için bilinç ve bilinçaltı denklemini harekete geçirecek bir dizi egzersiz geliştirmiştir.

"Bilinçaltına giden bilinçli yolu bulamamak yüzünden, aktörler ruhsal tekniği yadsıyan yıkıcı önyargılar edinmişler, sahne sanatının üst katmanlarında bocalayıp derine inemedikleri için boş teatral bencilliği esin olarak benimsemişlerdir. Aktör için son derece tehlikeli olan bu durumla savaşıp bir tek yol biliyorum. Bu da uzun araştırmalar sonucunda elde ettiğim sonuçları sağlıklı bir sistem içinde ortaya koyarak aktörlere, sahneye çıkma özlemi çekenlere yol göstermek; kendileri ve rolleri üzerinde yapacakları çalışmaları verimli kılmak; gerçek sahne esininin doğmasını sağlayacak koşulların nasıl yaratılabileceğini, gerektiği anda da bu esinin nasıl çağırılabilceğini göstermek üzere bir dizi alıştırma vermekten ibarettir" (Stanislavski, 2011, s. 568).

Farklı disiplinler üzerine araştırma yapan Stanislavski, özellikle Psikoloji alanına oldukça fazla yoğunlaşmıştır. Uzun süre oyuncu-karakter ilişkisini psikolojik unsurlar üzerinden ele aldı. Bu sebeple Stanislavski'nin "sistem"inin temelini oluşturan ilk adım, psikolojik eylemler yöntemidir. Stanislavski'nin psikolojik eylemler yöntemi, sahne

sanatlarında köklü bir etki yaratmıştır. Bu yöntem, 'Duygu Belleği'⁶ ve 'Sihirli Eğer' tekniklerini içerir. Bu iki teknik, oyuncuların karakter inşalarında performanslarını derinleştirirken, karakterlerini daha iyi anlamalarını sağlar ve onlara içsel bir derinlik kazandırır.

“Stanislavski, Leopold Sulerjitski ve bir grup genç oyuncuyla birlikte kuracağı ilk stüdyosunda coşkusal imgelemin kıskırılması yoluyla fiziksel ifadenin oluşması temelinde şekillenen, coşku belleği, sihirli eğer, karşılıklı ışın gönderme gibi kavramlar aracılığıyla yöntemin terminolojisini oluşturmaya başladı.” (Karaboğa, 2012, s. 56)

3.2.1. Duyu belleği

Bir insanın, anlık olarak algıladığı duyguları hafızasında kaydettiği yere, duygusal hafıza, duyu belleği ya da coşku belleği denir. Stanislavski'nin oluşturduğu “sistem” ile oyuncu, karakterle organik bir bağ kurabilmek için duyu belleğine başvurur. Duyu belleği, oyuncuların geçmişte yaşadıkları duygusal deneyimleri hatırlayarak, bu deneyimdeki duygularını, karakterlerine aktarmaları için kullanılır. Örneğin, bir karakterin yaşadığı imkansız bir aşkı canlandırmak isteyen oyuncu, kendi geçmişindeki benzer bir duygusal deneyimi hatırlayabilir ve bu duyguları performansına yansıtabilir.

Eskiden hissettiğiniz duyguları size yeniden yaşatan tipte hafızaya ‘duygu hafızası’ (duyu belleği) diyoruz. Tıpkı görsel hafızanızın unutulmuş bir şey, yer ya da kişinin zihninizdeki imgesini yeniden kurabilmesi gibi, duyu hafızanız da daha önce deneyimlemiş olduğunuz hisleri size tekrar yaşatabilir. Bir teklif, bir düşünce, tanıdık bir nesne aniden size aşına geldiğinde bu hisleri tekrar yaşayabilirsiniz. Bazen duygular eskisi kadar kuvvetli, bazen daha zayıf olabilir ve bazen aynı kuvvetteki hisler bir derece farklı kılıpta karşınıza çıkabilir.” (Stanislavski, 2015, s.38)

Metin üzerinde karakter bir dizin olay yaşar ve bu olaylardaki hissiyatı yazar tarafından betimlenir. Oyundaki betimlemeler, okuyucunun kafasında belirli görüntüler oluşturur. Bu görüntüler, okuyucunun hayal dünyası ve geçmişteki deneyimlerini taşıyan duyu belleği sayesinde oluşur. Oyuncu da oyun metnini okurken kafasından canlanan görüntüleri sahne

⁶ Genellikle “coşku belleği”, “duygusal bellek”, “duygusal hafıza”, “etkin bellek” veya “duyu belleği” farklı çevirilerle karşılaştığımız bu kavram tez boyunca “duyu belleği” olarak kullanılacaktır.

üzerinde somut hale getirmek için duyu belleğinden yararlanmalıdır. Yazarın, karakterin yaşadığı olayları titizlikle ele aldığı gibi oyuncunun da bu olayları aynı titizlikle sergilemesi gerekir. Oyuncu adeta kelimelerden karakter doğurur. Karakter ile oyuncu arasındaki bağ ne kadar organik olursa sahnedeki performans da o kadar güçlü olur.

“Stanislavski seyirciyi en derinden etkileyebilecek oyuncunun eksiksiz bir insan gibi davranmaya en çok yaklaşan, böylelikle yalnızca seyircinin coşkularını değil, aklını da harekete geçirebilen oyuncu olduğuna inanıyordu. Onun sanatı günlük yaşantımızda nasıl davrandığımıza dair bir kavrayış üzerine kuruludur; bu kavrayışı da sonra karakter yaratırken kullanır. Bir karakterin davranışı bizim gündelik yaşamımızdaki davranışımız ile benzerse o zaman ‘insan’ haline gelir. (Benedetti, 2023, s.30)

Sonuç olarak, Stanislavski'nin duyu belleği kavramı, oyuncuların duygusal yoğunluk ve gerçekçilik konusunda önemli bir seviyeye taşır. Oyuncular, kendilerine ait anıları ve bu anıları canlandıracak hayal güçleri sayesinde rol kişinin içinde bulunduğu durumu daha net kavrarlar. Böylelikle sahne performansları daha inandırıcı, etkileyici, derinlikli hale gelir ve sahne hakikati oluşur. Ancak bu noktada değinilmesi gereken önemli bir konu var, duyu belleği kullanımı aynı zamanda oyuncuların duygusal sıkıntı yaşamalarına neden olabilir. Oyuncular, geçmişteki olumsuz deneyimleri hatırlarken zorluklarla karşılaşabilir ve bu da duygusal olarak yorucu bir deneyim yaratabilir. Bu sebeple özünde ‘ oynamak ’ olduğunu unutmadan, oyuncuların duygusal sınırlarını dikkate almak, profesyonel ve kontrollü ilerlemek önemlidir.

“Ben bir oyuncuyum. İşim bir başkası gibi görünmek. Ama aslında başka biri olamam. Sahip olabileceğim tüm duygular ya da düşünceler ya da itkiler bana ait. Başka birinin coşkularını gerçekten deneyimleyemem, başka birinin yemeğini yiyip sindiremediğim gibi.” (Benedetti, 2023, s.29)

Bir diğer önemli nokta ise bir oyuncu, sahne koşullarında duyu belleğini aktivite etmekte zorlanılabilir. Çünkü duygular, eylem gibi insanın kontrolleri ile şekillenmezler. Sevgi, üzüntü, kıskançlık, neşe gibi duygular, bir insanın istediği zaman ortaya çıkarıp, istediği sürede tutup, sonra istediği anda ortadan kaldırılabildiği somut şeyler değildir. Ya da karakterin yaşadığı olaylar ile oyuncunun geçmiş deneyimleri ilişik olmayabilir. Duyguları

harekete geçirmek ve onları kontrol altına almak oyuncu için oldukça zor bir aşamadır. Tam bu noktada sahne üzerindeki bu skoru tutmak için Stanislavski, duyu belleğini güçlendirecek yeni bir uyaran ortaya atmıştır. Stanislavski'nin 'Sihirli Eğer' kavramını ile karakter-oyuncu arasındaki organik bağ güçlenir ve performans zengin hale gelir.

“Bu anımsanan duygu, onun ruh halini rolün talep ettiği doğrultuda kıskırtır ve öte yandan, oyuncuda yaratacağı gerçeklik duygusu organik ve sanatsal hale getirilebilir. Çünkü Stanislavski'ye göre, geçmişte yaşanan duygu, zamanın etkisiyle, değişmiş ve şiirsel bir form kazanmıştır. Üstelik coşku belleği⁷ de beden ya da beş duyu gibi alıştırmayla eğitilebilir ya da oyuncunun bu konudaki duyarlılığı artırılabilir.” (Karaboğa, 2010, s. 61)

3.2.2. Sihirli eğer

"Sihirli Eğer" kavramı, Stanislavski "sistem"inin temel unsurlarından biridir. Oyuncular, sahnede daha derin bir bağ kurmak amacıyla kendilerini karakterlerinin yerine koyarlar ve "eğer ben...?" sorusuyla içsel bir keşfe çıkarlar. Bu keşif, oyuncuların canlandırdıkları karakterlerinin dünyasını daha iyi anlamalarına ve hissetmelerine olanak tanır. "Sihirli Eğer," oyunculara karakterlerini daha etkili bir biçimde hayata geçirme ve sahnede organik tepkiler vermeleri için iyi bir fırsat sunar. Bu kavram, bir performansın sadece fiziksel olarak değil, özellikle duygusal ve zihinsel olarak da derinlik kazanmasına önemli katkı sağlar. Stanislavski'ye göre, "EĞER, bir iç gerçek ve gerçek canlılık yaratır, bu yaratmayı da doğal yollardan yapar". (Stanislavski, 2015, s.64)

Metinde yazarın anlatmak istediği, yönetmenin göstermek istediği ve oyuncunun da oynamak istediği yerler farklılık gösterebilir. Bu üç farklı birimi bir arada tutan kavramalardan biri de verili durumlardır. Verili durumalar, karakterin yaşını, sosyal durumunu, duygusal durumunu, fiziksel özelliklerini, oyunun atmosferini içeren vb. bilgileri taşır. Bu bilgiler, canlandıracağımız bir karakteri inşa ederken rehberimiz olur ve oyunun doğasını, davranışlarını ve ilişkilerini belirlememize yardımcı olur. Stanislavski verili koşulları "bir oyuncunun rolünü yaratırken hesaba katması gereken durumlar" olarak tanımlar. (Stanislavski, 2021, s. 181) Oyuncunun canlandıracağı karakteri anlaması ve ona

⁷ Karaboğa'nın bahsettiği coşku belleği ifadesi, tezin önceki bölümünde belirtildiği gibi "duyu belleği" ifadesidir.

yaklaşması açısından bu bilgiler önemlidir. Örneğin bir karakterin ailesine karşı çıktığı bir durum yaşadığını düşünelim. Karakterin yaşı on sekiz ise farklı durumlar ve tepkiler ortaya çıkar, yaşı otuz ise bambaşka durumlar ve tepkiler ortaya çıkar. Bu örnekten anlaşılacağı üzere metinden aldığımız bu bilgiler, karakter yaratım sürecinde hem fiziksel hem de içsel olarak önemli bir yere sahiptir.

“Verili durumlar oyunun konusunu, olayların geçtiği yeri ve zamanı, dönemi, yaşam koşullarını, yönetmenin ve oyuncun yorumunu, dekoru, aksesuarı, ışık ve ses efektlerini, yani bir oyuncunun rolü yaratırken karşılaştığı her şeyi içerir. Bir kişinin psikolojik ve fiziksel davranışları yaşadığı çevrenin dışsal etkilerine tabidir ve bir eylem karakterin oyundaki verili durumlar içinde ne yaptığını ve neden yaptığını anlaşılır hale getirir. Karakter, verili durumlar içindeki bu eylemlerle inşa edilir.” (Moore, 2011, s. 56)

Masa başı başlayan bu çalışma bazen basit ve hızlıca geçilebilir gibi görünse de aslında oldukça önemlidir. Verili durumlardan edindiğimiz bilgilerle “sihir eğer” sorusunu sorarsak, karaktere derinlemesine yaklaşmış olur ve sahnedeki gerçekliğin temelini atmış oluruz. “Eğer ben Antigone olsaydım” cümlesi yerine “Henüz genç olan, aile bağlarına ve dini inançlarına oldukça bağlı kalarak kardeşinin onurlu bir şekilde gömülmesini isteyen Antigone olsaydım” cümlesini kurduğumuzda karaktere olan bağlılığımız değişecektir. Çünkü onun hakkında edindiğimiz bir bilgi bizi karakterin gerçekliğine yaklaştırır. Verili durumlar iyi tespit edildiği takdirde duyu belleği, sihirli eğer çalışmaları da daha verimli ve zengin hale gelecektir. “Öyleyse oyuncu, yazarın kurgusunu gerçek sayar ve hayal gücü yeteneğiyle, sihirli egeri kullanarak, oyunun dünyası olan alternatif bir ‘gerçeklik’ yaratır.” (Beneditti, 2012, s. 49). Bu durumda performans, sadece bir taklit olmaktan çıkarak gerçek bir sanata dönüşür. Oyuncunun duygusal zenginliği, oyuncunun performansını daha anlamlı ve etkileyici kılar. Çünkü seyirci, oyunun sadece dışsal unsurlarını değil, aynı zamanda oyuncunun iç dünyasını da izler. ‘eğer’, oyunun verili koşulları içinde oyuncunun kendi niyetleridir.” (Beneditti, 2012, s.72). Stanislavski, 'sihirli eğer' kavramıyla bir oyuncunun kendisini o karaktere inandırmasını değil, kendisini o karakterin yerine koyarak karakterini daha iyi anlamasını hedeflemiştir. Aksi takdirde, bu durum kontrol altına alınamaz hale gelir. “Eğer gerçekten başka biri olduğuma inanıyorsam, o zaman, Stanislavski’nin kelimeleriyle, patolojik bir vakayımdır ve psikiyatrik yardıma ihtiyacım vardır.” (Benedetti, 2023, s.29)

Duyu belleği ile kendi geçmişinden elde ettiği verilerle harekete geçemeyen ya da duyu belleğini tercih etmeyen bir oyuncu, sihirli eğer ile “ben bu durumda olsam ne yapardım?” sorusunu sorar. Bu soruyla kendi içsel dünyasını keşfeder ve bu keşiften yola çıkarak kendine ait bir performans sergiler. Aynı zamanda, oyuncular bu iki tekniği bir arada da kullanabilirler. Geçmişte nasıl tepki verdiklerini hatırlayarak duyu belleğini harekete geçirebilir ve aynı zamanda "Sihirli Eğer" ile şu anki durumu ele alabilirler. Bu şekilde, geçmiş deneyimleriyle şu anki duygusal durumları birleştirerek performanslarına çeşitlilik katabilirler. Bu noktada önemli bir hatırlatma yapmak gerekir ki, Stanislavski “sistem”i oyuncunun ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Bu nedenle, her oyuncu “sistem” üzerindeki her elementi kendi ihtiyaçlarına göre daha yoğun ya da daha az kullanabilir. “Sistem”deki bu esneklik, oyuncuların kendilerini ifade etmeleri ve karakterlerini daha derinlemesine anlamaları açısından önemlidir. “Sistem” bu iki unsurla güçlenmiş olsa da zamanla yeniden çatlaklar oluşmaya başlamıştır. Duygularımızı canlandırma ve bu karakterin dış yaşantısını oluşturabilmek için yeni uyarıcılar gerekiyordu. Stanislavski de yalnızca içsel değil dışsal etmenlerin de önemli olduğunu düşünerek “sistem”in oluşum basamağı olan psikolojik eylemler yönteminin ardından “Fiziksel Eylemler Yöntemi” zerine çalışmalarına başladı. Fiziksel eylemler yöntemi ile Stanislavski “sistem”nin farklı bir araştırma kanalı oluşmuştur.

“Fazlasıyla psikolojik olan bu yönelim, zaman zaman oyuncuda kendine dönme, gerilme, bitkin düşme ve hatta histeriye kapılma gibi etkiler yaratma gibi sorunları da barındırabiliyordu. Bu soruna çözüm arayışında olan Stanislavski refleksler üzerinde çalışma yapan fizyologlardan Ivan Sechenov ve Ivan Pavlov’dan da etkilenerek coşkular ile fiziksel eylemler arasında etkin bir bağ bulunduğu fark etmiş ve yöntemini yeniden oluşurmaya girişmiştir.” (Ergün.2012.s.69)

3.3. Fiziksel Eylemler Yöntemi

Stanislavski, psikolojik yöntemlerle büyük ses getiren bir oyunculuk “sistem”i oluşturmasına rağmen, zaman içinde bu yöntemin bazı açıklarını fark etmeye başladı. Özellikle, psikolojik yöntemlerin temelini oluşturan duyu belleği, büyük bir ilgi gördü fakat, oyuncuların duyu belleklerini harekete geçirmekte zorluk yaşadığı yadsınamaz bir gerçektir. Ayrıca, sahnenin koşulları göz nnde bulundurulduğunda, psikolojik eylemler yöntemi her

zaman hızlı ve işlevsel olamayabilir. Duyu belleğini anında devreye sokarak oyuncunun doğrudan tepki vermesini beklemek, sahne performansını tamamen tesadüflere veya şansa bırakmak gibi görülebilir. “Stanislavski’nin dediği gibi: ‘Sanatta tesadüflere yer yoktur, yalnızca uzun çalışmanın meyveleri vardır.’” (Moore, 2011, s.37) Bu nedenle, Stanislavski, oyuncuların daha güvenilir ve kontrol edilebilir bir performans sergilemelerini sağlayacak yeni yöntemlere doğru yönelmeye karar verdi. Stanislavski'nin psikolojik eylemler yönteminden fiziksel eylemler yöntemine geçişindeki etkenler arasında; performansın daha hızlı ve dinamik olması, sahne koşullarına uygunluğun artması, daha kolay uygulanabilir hale gelmesi ve oyunculuğa geniş bir perspektif kazandırma isteği gibi faktörlerin bulunduğu rahatça söylenebilir. Stanislavski, geçmişte psikolojik yöntemleri geliştirirken farklı disiplinlere başvurduğu gibi, fiziksel eylemler yöntemini oluştururken de sanat dışındaki farklı alanlarda araştırmalara yönelmiştir.

“Stanislavski, oyuncunun bilinçaltı mekanizmasını harekete geçirmek ve usun denetim alanının dışında olan gizli yaratıcılığını su yüzüne çıkarmak için Pavlov’un şartlı refleks dediği fizyolojik olgudan yola çıkmıştır. Pavlov canlıların tepkileriyle sinir merkezi olan beyinleri arasındaki bağlantıyı bulmuştu: Canlı belli uyarılara karşı, istencinin denetimi dışında kalan belli tepkileri gösteriyor, uyarılara eşlik eden koşullara da koşullanıyordu. Bu koşullar uyarılardan bağımsız olarak oluştuğunda canlının aynı tepkiyi gösterdiği görüldü. Stanislavski, Pavlov ’un şartlı refleks adını koyduğu bu fizyolojik olgudan hareket ederek yeni bir oyuncu çalıştırma yöntemi uygulanmıştır.” (Şener, 2003, s. 135)

Fiziksel eylemler yöntemi, Stanislavski'nin oyunculara sunduğu yeni bir araçtır ve karakterin iç dünyasını dışa vurmanın bir yolu olarak kullanılır. Bu yöntem, karakterin duygusal durumlarını ve niyetlerini vücut dili ve fiziksel hareketler aracılığıyla ifade etmeye odaklanır. Oyuncular, performanslarını zenginleştirmek ve karakterlerinin içsel durumlarını seyirciye daha etkili bir şekilde iletmek için vücutlarını kullanırlar. “Stanislavski şunu tekrar etmekten asla yorulmadı: Oyuncu, karakterin davranışlarını görür ve duyulur kılmak için, — açıkçası seyirciler için her açıdan görünür ve duyulur kılmak için— onları somutlaştırmalıdır.” (Moore, 2011, s.39)

Stanislavski'ye göre, fiziksel eylemler karakterin düşüncelerini ve duygusal durumlarını doğrudan etkiler. Bir karakterin bedeni üzerinde yapılan değişiklikler, oyuncunun yaratım sürecinde zihinsel durumunu etkiler ve bu da performansın daha gerçekçi

ve duygusal bir boyuta taşınmasına katkı sağlar. “Duygular kontrol edilemese de duyguların ortaya çıkmasına yol açan fiziksel aksiyonlar kontrol edilebilmektedir.”(Özdemir,2021,s. 74) Fiziksel eylemler, oyunculara canlandıracakları karakterlerini anlamak ve seyirciyle daha güçlü bir bağ kurabilmeleri için güçlü bir araçtır. Bu “sistem” ile karakterin içsel dünyasını bedeniyle sahneye yansıtarak, performanslarını zenginleştiren oyuncu, seyirciye daha derinlemesine bir deneyim sunar. Bu şekilde, sanatın duygusal ve fiziksel bir birleşimini sağlayarak izleyiciler, taklitten uzak, gerçeğe yakın bir oyunculuk yöntemiyle unutulmaz bir deneyim yaşarlar.

Değişen ve gelişen “sistem” ile Stanislavski'nin provaları ve dersleri de evrim geçirmeye başladı. Buradan anlaşılacağı üzere, Stanislavski, bir teorisyen gibi yalnızca bir metot oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda bir bilim insanı gibi, bu metodu Stanislavski'nin laboratuvarı olarak görebileceğimiz oyun provalarında deneyimleyip, süreç içerisinde metodun değişip, gelişmesini sağlamıştır.

“Sadece fiziksel davranışla meşgul oluyorduk: Diğer oyuncunun neredeyse tam arkasında otururken onun seni göremeyeceği ama senin onu izleyebileceğin şekilde masanın yanında nasıl saklanılır, karşıdaki kişi aniden nasıl durdurulur, karşıya giderken yolu nasıl kesilir ve kimseye çaktırmadan karşıdaki kişiye nasıl rüşvet verilir gibi. Oyun metniyle alakamız yoktu.” (Toporkov, 2017, s. 90)

Stanislavski, ”sistem”in ikinci evresi sayılan fiziksel eylemler yöntemini oluştururken, psikolojik yöntemleri tamamen göz ardı etmiştir demek büyük bir yanlış olacaktır. Aksine, bu “sistem”i güçlendirecek tüm unsurları bir arada tutmuştur. Fiziksel eylemler yöntemi, psikolojik eylemler yöntemini de içeren daha geniş ve işlevsel bir yaklaşıma dönüşmüştür. Benedetti, Stanislavski'nin “sistem”i üzerine yaptığı incelemeyi belli başlıklar altında detaylandırarak oluşturmuştur.

3.3.1. Serbest bırakma ve rahatlama

Sahne üzerindeki heyecan, şüphesiz ki oyuncu ve aynı zamanda izleyici için güçlü bir motivasyon kaynağıdır. Potansiyel heyecan, güçlü ve izlek olmasının yanında bir oyuncunun performansını olumsuz yönde de etkileyebilir, öyle ki sahnede en basit görülebilecek bir

eylemin gerçekleştirilmesini bile aksatabilir. Oyuncuların, karakter yaratım sürecinde ve sahnede gerçeğe olabildiğince yakın ve doğal bir performans sergilerken karşılaşabilecekleri olumsuz etkilerden kaçınmanın en önemli yollarından biri serbest bırakma ve rahatlamadır. Stanislavski “sistem”inde, rahatlama kavramı, karakter inşası içerisinde oyuncuların, içsel özgürlüğünü keşfetmelerine yönelik kritik bir süreçtir.

Benedetti’nin de belirttiği gibi, "Bir oyuncunun karşılaşacağı en büyük zorluklardan biri o katıksız dehşet, asla tam anlamıyla geçmeyen sahne korkusudur. Hatta bazı oyuncular için bu durum şöhretleri arttıkça daha da kötüleşir." (Benedetti, 2023, s.48) Bu durum, sahnede performans sergileme konusundaki baskının ve endişenin, özellikle sahne korkusunun oyuncular üzerindeki etkisini vurgular.

Serbest bırakma ve rahatlama kavramı, oyuncunun yaşadığı bedensel gerginlikten kurtulma ve zihinsel baskılardan arınma sürecini içerir. Oyuncular, içsel potansiyellerini keşfetmek ve sahnede daha özgür bir şekilde özgün performanslarını sergilemek adına bu kavramları benimsemelidir. Stanislavski’nin, derslerde ve provalarda öğrettiği teknikler ve yaptığı egzersizler aracılığı ile öğrenilebilen bu beceriler, oyuncunun, bedensel ve psikolojik gerginliğinin farkındalığını arttırmayı hedefler. Bu çalışmalar nefes egzersizleri, beden ve kas egzersizleri ve basit eylemleri gerçekleştirmeye yöneliktir. Bu teknikler, oyuncuların sahnedeki performanslarını daha kontrollü, özgür, özgün ve etkileyici bir hale getirmelerine olanak sağlar.

Teorik olarak ele aldığımız bu kavram, pratik ederek egzersiz haline getirildiği zaman oyuncu sahnede bir karakteri canlandırırken onu farklı bir boyuta taşıyacaktır. Çünkü bu egzersizler oyuncunun performansını zihinsel ve fiziksel açıdan zenginleştirmeyi hedefler. Bu egzersizler ile sahnedeki doğallığını ve gerçekçiliğin boyutunu arttıran oyuncu, canlandığı karakter ile seyirci arasında daha güçlü bir bağ kurma fırsatı elde eder. Görüldüğü üzere bu kavramlar, performansın sadece teknik bir yönünü değil, aynı zamanda duygusal ve içsel bir boyutunu da içermektedir.

“Bedenimizin kontrolünü nasıl geri alacağız? Cevap, öncelikle istediğimiz zaman vücuttaki gerginliği boşaltmayı, kasları serbest bırakmayı ve rahatlamayı öğrenmektir. Böylece istediğimizi yapabilir, bedenimizi ve sesimizi elimizden alan o gizemli gücün kurbanı değil hakimi olduğumuzu hissedebiliriz. (Benedetti, 2023, s.48)

Oyunculara bu egzersizleri öğretmek ve uygulamak için Stanislavski'nin yöntemlerini aşağıdaki başlıklar altında inceleyebiliriz:

1. Gerginliğin Farkındalığı:

- Oyuncu, bedensel ve zihinsel anlamda gergin olduğu bölgeleri belirlemeli ve bu gerginlikleri kabul etmelidir.

- Gözlem yaparak, bedenindeki ve zihnindeki gerginlik problemlerini tanımlamalıdır.

2. Nefes Egzersizleri:

- Nefes alıp verme egzersizleri, oyuncunun nefesin bedendeki yolculuğuna odaklanmasına yardımcı olur.

- Nefes, rahatlama sürecinin temel bir parçasıdır ve bu egzersizlerle oyuncu nefesini bilinçli bir şekilde kullanmayı öğrenir.

3. Beden ve Kas Egzersizleri:

- Kasları germe ve gevşetme egzersizleri, oyuncunun vücudundaki gerginlikleri hafifletmesine yardımcı olur.

- Oyuncu, ihtiyaç duyulan bölgelere odaklanarak kaslarını çalıştırır ve serbest bırakır.

4. Basit Eylemler Egzersizleri:

- Oyuncu, yavaş yavaş basit eylemler gerçekleştirerek bedeninin rahatlmasını sağlar.

- Kapı açma, sandalyeye oturma, perdeyi açıp kapatma gibi günlük eylemler, oyuncunun bedenini özgürleştirmesine yardımcı olur.

Bu egzersizler, oyuncunun sahne performanslarına fiziken ve zihnen daha hazır ve esnek bir şekilde yaklaşmasına olanak tanır. Stanislavski'nin öğretileri, oyuncunun bedeniyle, nefesiyle ve duygusal durumuyla daha organik bir bağ kurmasını sağlayarak sahnedeki doğallığı artırır ve gerçekçi bir performansa olanak tanır.

3.3.2. Fiziksel ifade ve kasların kullanımı

Stanislavski, oyuncuların performanslarını zenginleştirmek ve seyircilere gerçekçi bir deneyim sunmak amacıyla yaptığı bu araştırmalarda, beden ve fiziksel aksiyonun etkili bir şekilde kullanılmasının oyuncular için kilit bir öneme sahip olduğuna sıkı sıkıya inanmıştır. Bu bağlamda, oyuncuların kaslarını bilinçli bir biçimde kullanmaları, sahnede etkileyici ve güçlü bir varlık ortaya koymaları adına hayati bir rol oynamaktadır. Kasların, duyguların

ifadesinde, bedenin duruşunda ve hareketlerde oynadığı kritik rolünü göz ardı etmek mümkün değildir. Oyuncular, karakterlerinin iç dünyasını ve duygusal durumlarını başarıyla sergileyebilmek için kaslarını bilinçli bir şekilde harekete geçirebilmeli ve kontrol altında tutabilmelidirler.

Sadece sözel vurguya odaklanmanın ötesinde, Stanislavski, oyunculara günlük eylemlerini gerçekleştirirken hangi kaslarının devreye girdiğini düşünmelerini tavsiye etmektedir. Fakat unutulmamalıdır ki Stanislavski, aynı zamanda sahnede kurulan dünyanın gerçek hayattan farklı unsurlara sahip olduğunu da vurgulamıştır. Örneğin, sahne üzerinde kullanılan bir masa gerçek hayattaki ağırlığında olmayabilir. Oyuncu prova sürecinde gerçek bir masa ile olan fiziksel etkileşiminde, vücudunu ve kaslarını gözlemlemelidir. Oyun esnasında bir masayı ittiğimiz üzerinden yola çıkarsak, oyuncu gerçek hayatta, gerçek ağırlığında bir masayı itmeli ve bu esnada vücudunun bulunduğu pozisyonu, aktif edilen kaslar ve sarf edilen eforu gözlemlemelidir. Daha sonra sahne üzerinde dekor olarak kullanılan masa ile oyun esnasında gireceği fiziksel aksiyonda gerçek bir masa ile edindiği bu deneyimlerinden yola çıkarak vücudunda gerçeğe en yakın formu bulabilecektir. Oyuncuya gerçek hayattan aldığı referansları sahnede ona en yakın biçimde uygulamayı öğütler. Fiziksel olarak bu gerçekçilik oyuncu ile izleyen arasında daha etkili bir bağ kurmasına yardımcı olacaktır.

“Yalnızca beden ile bir karakter yaratmak olanaksızdır. Yaşayan bir birey inşa ederken düşünceler ve coşkular da gereklidir. Fakat bir oyuncunun vücudunu eğitmesinin önemini göz ardı edemeyiz. Vücut, görsel iletim vasıtasıyla büyük miktarda veri sunar. Stanislavski, oyuncunun doğal olması için, sahne üzerindeki her tepkiyi psiko-fiziksel bir yolla kavrayabilmesi gerektiğini fark etti. Oyuncunun karakter üzerindeki çalışmasında zihinsel ve fiziksel hazırlık arasında bir kırılmanın olduğunu farkına vardı. Ve şu sonuca ulaştı: Oyuncu bu kırılmanın üstesinden gelmek için en başından itibaren psikolojik süreçlerin içine fiziksel yaşamı-vücudunu-dâhil etmelidir” (Moore, 2011, s. 46).

Bu bağlamda, Stanislavski'nin vurgusu, oyuncuların sadece sözel ifadelerine değil, aynı zamanda kaslarını kullanarak bedenleriyle de etkili bir şekilde iletişim kurmalarına odaklanmaktadır. Oyuncuların bedensel ifadeleri, sahnedeki karakterlerin ve duygusal durumların daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunarak performansları zenginleştirir.

3.3.3. Fiziksel hazırlık ve müşterek eylem

Tiyatro sanatı, sahnede başarılı bir performans için bir dizi unsuru içinde barındıran karmaşık bir sanat formudur. Seyirci için etkileyici bir oyunun ortaya çıkabilmesi, tiyatro unsurlarının doğru bir şekilde bir araya getirilmesine bağlıdır. Bu noktada, oyunculuk üzerinden ele alacak olursak sahne üzerinde yalnızca bir oyuncunun bireysel hazırlığı yeterli değildir; aksine, grup çalışmaları da oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışmalardan biri de müşterek eylemdir. Oyuncular, fiziksel hazırlık sürecinde önce ikili, ardından ekiple birlikte çeşitli alıştırmalar yaparak bu önemli kavramı pekiştirmeye çalışırlar.

Müşterek eylemin bir parçası olarak, oyuncular çeşitli aktivitelerde bir araya gelirler; örneğin birlikte bir odayı düzenler, eşyaları taşıyor veya bir fırında ekmek yaparlar. Bu tür alıştırmalarda sözsüz iletişimi vurgulamak önemlidir. Çünkü hayatta fiziksel eylem gerektiren işlerde iletişim söz ile kısıtlı kalmaz. Bir fırında ekmek üretiminde çalışan bireyler, konuşmadan da fiziksel bir bütünlük içinde eylemlerini gerçekleştirerek iletişim kurarlar. Esas olan, partnerler arasındaki iletişim, birlikte eylem gerçekleştirirken sahne kullanımı ve yapılan eylemlerin tutarlılığıdır. Bu tür çalışmalar, oyuncuların birbirleriyle etkileşimde bulunma yeteneklerini geliştirir ve grup dinamiklerini güçlendirir.

Müşterek eylemin bir diğer yönü ise fiziksel teması içerir. İtme-çekme, halat çekme yarışları, sarılma, ayrılma, kaçma, kovalama gibi egzersizler, partnerlerin birbirlerinin fiziksel güçlerini tanımalarını ve anlamalarını sağlar. Bu da sahnede gerçekleştirilecek boğuşma, kavga, kaçış gibi fiziksel anlamda büyük aksiyonlarda bulunulan sahnelerde oyuncuların birbirlerine zarar vermeden etkileyici bir performans sergilemelerine olanak tanır. Müşterek eylemler yalnızca oyun partnerlerinin birbirinin fiziksel güç seviyesini öğrenmek amacıyla yapılan bir egzersiz gibi algılanmamalıdır. Müşterek eylemler sayesinde ekip olarak sahne üzerinde bulunurken partnerlerimizden gelecek herhangi bir eylemi tahmin edebilir ve uyumlanabiliriz. Bu da sanıldığının aksine Stanislavski'nin yalnızca klasik dramatik anlamda sergilenen bir oyunun dışında, fiziksel anlatının ön planda olduğu oyunlarda da kullanılan bir yöntem olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, müşterek eylem, tiyatrodaki etkili bir performans için oyunculukta önemli bir araçtır. Oyuncular arasındaki iş birliğini güçlendirir, grup içindeki iletişimi artırır ve sahnedeki eylemleri daha gerçekçi kılma amacına hizmet eder.

3.3.4. Eylem analizi ve organik davranışlar

Stanislavski, sahnede gerçekleşen eylemlerin gündelik yaşamdaki eylemlerden oluştuğunu savunarak, bu eylemlerin detaylı bir şekilde araştırılması gerektiğini öne sürer. Stanislavski, eylemlerin çoğunun "Organik Eylemler" olduğunu vurgulayarak, bilinçsizce gerçekleştirdiğimiz eylemleri fark etmemizi ve davranışlarımızı incelememiz gerektiğini belirtir. Bu bağlamda, günlük yaşamda organik olarak gerçekleşen davranışlarımızı keşfetmek, bu davranışları birer birim olarak saptamak önemlidir. Benedetti'ye göre: "Bir oyuncu olarak nasıl görünürsem görüneyim, kostüm ve makyajla dönüşmede nasıl yeteneğim olursa olsun, merkezde her zaman kendim olacağım. Bir performansı yaratmak için kendi yaşamımdan başka hiçbir kaynağım yok." (Benedetti, 2023, s.29) Bir örnekle açıklamak gerekirse, basit bir eylem olan, kazak katlama eylemi, o kazakla ilgili detayları fark etmekle başlar. Kazak ağırlığı, kol uzunluğu ve katlama aşamaları gibi unsurlar bilinçli bir şekilde gözden geçirilir. Daha sonra, bu basit eylemi bir adım öteye taşıyarak, katlanan kazağın eski bir sevgilinin kazağı olduğunu düşünürsek nesne ile olan ilişkimiz başka bir boyut kazanır, eylemimize yansır ve bu da organik davranışı zenginleştirir. Bu noktada, her bir katlama eylemini birim birim titizlikle düşünmek, eylemi nasıl gerçekleştirdiğimizi anlamak açısından önemlidir. Bir önceki kazak katlama eylemi örneği üzerinden ilerleyecek olursak, önceki ilişkiye dair hisler, o ilişkinin karakter üzerinde nasıl bir iz bıraktığı gibi zihinsel süreçler nesneye yani kazağa verdiğimiz anlam açısından birçok birimi değiştirir. Bahsi geçen kazak herhangi bir kazak olmaktan çıkmış, karakter ile birebir ilişkilenecek yaşıyan bir nesneye ya da kendi başına bir anlama dönüşmüştür. Zihinsel anlamda boyut kazandırdığımız bu süreç sayesinde nesne ile olan eylemlerimiz değişiklik gösterir. Bu da kazağı katlama hızını, katlama şeklini vb. gibi durumları etkiler. Belki de öfke veya hüznle katlama gibi detayları düşünerek bu eylemi içsel bir deneyime dönüştürmek mümkündür.

Benzer bir yaklaşım iş görüşmelerinde geçen uzun bekleme egzersizleri için de uygulanabilir. Bu durumu düşünmeye başlamak, bekleme salonundaki davranışları analiz

etmek ve nasıl bekleyeceğimizi planlamak organik davranışı anlamamıza yardımcı olur. İşte bu noktada "nasıl?" sorusu devreye girer. Bekleme süresi içinde nasıl bir tutum takınacağımızı, içsel düşüncelerimizi, duygusal tepkilerimizi düşünmek ve bunu performansa dönüştürmek, organik davranışı sahnede gerçekleştirirken daha anlamlı hale getirir.

“Aşk’ı nasıl oynayabilirsiniz? ” diye sorar Stanislavski. Kesinlikle duyguyu doğrudan çağrıştırmaya kalkışarak değil. Çözüm, duyguya varıran bir dizi olay ya da anı tasarımıdır. Duygu her anın tek bir eylem tarafından temsil edildiği bir öyküye dönüşür. Başka bir deyişle, önceki bulgulara sadık kalarak duygu, bir süreç dönüşerek taklit sorunu olmaktan çıkar. Eğer eylemlerin ardışıklığı yeterince iyi hesaplanırsa, oyuncu bir uçak gibi havalanır” (Benedetti, 2012, s.73).

Sonuç olarak, yukarıda bahsi geçen örnekleri de dikkate alırsak, gündelik hayatta sıradan olarak görebileceğimiz en ufak eylemler dahi kendi içerisinde birimler bulundurur. Oyuncunun yapması gereken ilk şey bu eylemin her bir birimini saptayıp, bunlar üzerine tek tek odaklanmasıdır. İkinci adım olarak, metindeki ya da egzersizdeki verili koşullar dikkate alınarak birimlerine ayırdığımız eylem, bir anlam kazanmaya başlar. Ve bu da oyuncunun eylemini zenginleştirmesine ve tutarlı olmasına katkı sağlayarak sahne üzerinde daha etkileyici ve daha derin anlam taşıyan organik davranışları oluşturur.

3.3.5. Zihinsel eylem

Stanislavski’nin kurduğu “sistem” çarkının bir diğer dişi, zihinsel eylemdir. Stanislavski’nin bu kavram ile ilgili temel düşüncesi, oyuncunun fiziksel eylemlerini, repliklerini ve karakterini daha iyi anlaması için uygulanmasıdır. Bu noktada bir parantez açmak önemlidir. Zihinsel eylemler yöntemi aslında Stanislavski’nin “sistem”inin ilk dönemi olarak kabul edilen psikolojik eylemler yönteminin aşamalarını içermektedir. Fiziksel eylemler yöntemine geçiş, psikolojik eylemler yönteminin eksikliklerinin gözlemlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Önceki bölümlerde detaylı bir biçimde bahsedildiği üzere bu iki süreç birbirinin tamamlayıcısı olarak düşünülmüş ve nihai amaç olarak “sistem”in bir bütün oluşturması beklenmiştir. Yani fiziksel eylemler yönetimi zannedildiğinin aksine psikolojik

eylemler yöntemine karşıt değildir. Psikolojik eylemler yöntemini içerisinde barındırarak, “sistem”i zenginleştirerek, “sistem”in temel hedefine ulaşmasını sağlamıştır.

Zihinsel eylem içerisinde sihirli eğer, verili koşullar, duygu belleği, odaklanma, konsantrasyon ve imgelem kavramlarını içermektedir. Fakat tezin önceki aşamalarında yukarıdaki kavramlardan bazıları detaylı bir şekilde incelendiği için tezin bu aşamasında zihinsel eylemleri iki başlıkta inceleyeceğiz: “Odaklanma ve konsantrasyon”, “imgelem”. Bu başlıklar, oyuncunun karakterini derinlemesine anlamasına ve sahnede gerçeğe daha yakın, etkili bir performans sergilemesine yardımcı olacak önemli unsurlardır.

3.3.5.1. Odaklanma ve konsantrasyon

Bir oyuncu sahnede hiçbir zaman yalnız değildir. Bu durum, tek kişilik oyunlarda dahi geçerlidir; zira oyunun gerçekleştiği mekanda yalnızca bir izleyici bulunsa bile, izleyici oyuncu etkileşimi, oyuncunun hissettiği yalnızlık duygusunu engeller. Oyuncu, sahnedeki her hareketinin, anının izlendiğini bilerek performansını buna göre gerçekleştirir. İzlek olma durumu oyunculuğun temelini oluştursa da hakikatinde bu durum baş edilmesi oldukça güç bir durumdur. Bu da oyunculuk deneyimini eşsiz kılar.

“Oyuncunun kendisini yalnız olduğuna, yani seyircilerden kimseyi görmediğine, onlardan gelen herhangi bir sesi duymadığına inanmaya zorlaması, tiyatro sanatı açısından bir çelişki oluşturur. Seyirci gösterinin önemli bir ortak-üreticisidir. Fakat korkmamak, rahat hissetmek, kaygıları ve sahne yaratıcılığını engelleyecek her şeyi unutmak ve Stanislavski’nin kamusal yalnızlık dediği şeye ulaşmak mümkündür. Kamusal yalnızlık ancak oyuncunun fiziksel eylemlerine ve imgeleminde o eylemleri çevreleyen şeylere azami dikkat göstermesiyle mümkündür.” (Moore, 2011, s.60)

Oyuncu sahne üzerindeyken oluşabilecek bütün gerginliklerden uzaklaşarak sahnedeki eylemlerine, nesnelere, oyun dinamiğine odaklanmalıdır. Oyuncunun odaklanma seviyesine bağlı olarak zihin ve beden tıpkı gerçek hayattaki gibi organik bir şekilde devamlı olarak çalışır.

Bu da odaklanmanın, oyuncunun performansını üst düzeye taşıdığını gösteren su götürmez bir gerçektir. Oyun dinamiğine odaklanan oyuncu sahne üzerinde her daim duyar, görür, hisseder, düşünür ve eyler. Moore'un bahsettiği gibi oyuncunun gerçekten gören gözü seyircinin dikkatini çeker ve onu nereye istiyorsa oraya yönlendirir. (Moore, 2011, s. 61)

Odak seviyemizi arttırmak için hem bireysel hem de grup olarak uygulayabileceğimiz birden fazla egzersiz vardır. Bu egzersizler prova sürecinde ya da sahne çalışmalarında hem eğlenceli hem de oldukça etkilidir. Belirlenen kurallar çerçevesinde sayı sayma, kısıtlı bir sürede herhangi bir nesneyi her detayı ile inceleme, çevre seslerine odaklanıp duyulan sesleri anlatma gibi basit ama konsantrasyonumuzu arttıracak işlevsel ve eğlenceli egzersizleri pratik etmeliyiz. Bu egzersizler hem fiziksel hem de zihinsel anlamda odaklanmayı sağlayan egzersizler olduğu için oyuncunun odak düzeyini yükseltir. Bu tarz egzersizlerin yanı sıra Stanislavski, oyuncuların odaklanma ve konsantrasyonlarını daha etkili bir şekilde geliştirebilmeleri için "dikkat kaleleri" kavramını oluşturmuştur. Bu dikkat kaleleri, çeşitli egzersizler içermekte ve odaklanma becerilerini güçlendirmek amacıyla kullanılmaktadır. Dikkat kaleleri oyuncunun sahnede dikkatini yönlendirebilmesi için farklı odak seviyelerini tanımlar.

Merkezde oyuncunun yer aldığı bu “sistem”, üç ana dikkat kalesini içerir:

1. Küçük Dikkat Kaleleri: Oyuncunun kendisi ve hemen çevresindeki nesneleri içerir. Bu, oyuncunun en yoğun odak noktasıdır.
2. Orta Dikkat Kaleleri: Küçük dikkat kalelerini ve onun dışındaki geniş bir alanı içerir. Sahnedeki diğer oyuncular ve eşyaları kapsar.
3. Büyük Dikkat Kaleleri: Diğer iki kaleyi ve sahne üzerindeki her şeyi kapsar. Bu, oyuncunun en geniş perspektife sahip olduğu odak seviyesidir.

Alan genişledikçe dikkat dağınıklığı kaçınılmazdır, bu nedenle “sistem”, oyuncuların kontrolsüz bir şekilde dikkatlerini dağıtmaktan kaçınmalarına yardımcı olur. Bu kaleler, odaklanma zorluğu yaşandığında oyuncunun kendisine geri dönmesini sağlayan bir rehberlik “sistem”idir. Eğer oyuncu bir odak problemi yaşarsa, hemen küçük dikkat kalelerine yönelmeli ve ardından sırayla diğer kalelere geçerek sahnedeki odağını tekrar canlandırmalıdır.

3.3.5.2. İmgelem

Stanislawski'ye göre oyuncunun performansını güçlendirmek için imgeleri kullanması, oyuncunun sahnedeki varlığını daha etkili bir şekilde seyirciye hissettirir. İmgeler, karakterin iç dünyasını dışa yansıtarak izleyiciyle daha derin bir bağlantı kurmasına olanak tanır. Böylece, oyuncu sahnedeki varlığını güçlendirir ve metnin sunduğundan daha fazlasını seyirciye vererek performansını daha etkileyici hale getirir. Stanislawski “sistem”ini oluştururken, imgelerin gücünü vurgulayarak oyuncuların performanslarını daha zengin ve derin hale getirme yolunda önemli bir araç olduğunu savunmuştur. İmgelem sayesinde oyuncu alışlagelmişin dışında bir yaratma yeteneğine sahip olur ve oraya koyduğu performans biricik hale gelir.

“İmgelem, olabilecek ya da meydana gelebilecek şeyleri yaratır, alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneğiye, var olmayan, hiçbir zaman var olmamış ve de olmayacak olan şeyleri bulup ortaya koyar. Bununla beraber, olmayacak şeylerin günün birinde olmayacağını kim bilebilir?” (Stanislawski, 2015, s.72)

İmgeler, metinde yazarın ortaya koymadığı ancak karakterin zihinsel evreninde var olan unsurları bulmak için oldukça önemli bir role sahiptir. İmgeler, oyuncuya karakterin deneyimlediği duyguları, düşünceleri ve ortamı daha derinlemesine anlamasına yardımcı olur, oyuncu gerçek ve inandırıcı olarak sahnede mevcudiyetini sürdürür.

“Oyuncu kendi imgelemi ile önce somut gerçeklerden yola çıkar ve onlardan hiç ayrılmadan iç görüntüler yaratır. Bunlar oyun kişinin belli koşullarda nasıl davranabileceğini gösteren görüntülerdir. Oyuncu bu görüntüleri kendi imgeleminde yaratırken kendini de oyun kişinin gerçeğine katmış, bir rol-ben yaratmıştır.” (Şener, 2015, s. 213)

İmgelem sayesinde oyuncu karakterinin alt metnini oluşturur. Alt metin, yazarın oyun metninde bize verdiği bilgiler dışında oyuncunun metinden yaptığı çıkarımlar ve bu çıkarımların imgelem dünyası ile desteklenmesidir. Yazar bir oyunu yazarken, kendi imgelem dünyasında yararlanır ve onu kullanır. Yazarın oluşturduğu karakter kağıt üstünde harfler, kelimeler, cümleler ile görebildiğimiz tek boyutlu bir karakterdir. Yazarın metninde karakteri canlı hale getirecek bilgiler, ancak oyuncunun karakteri canlandırırken kendi

imgelem dünyasını ve duygusal zenginliklerini bir araya getirdiği takdirde daha canlı ve etkileyici hale gelebilir. Candan'ın da bahsettiği gibi “Oyuncudan, oyunda yazı olmayanlardan bir alt metin yaratarak rolünün varlık temeli olan bir duygu-düşünce dünyası oluşturmasını istiyordu.” (Candan, 2013, s.29). İmgelem ile karakter gerçeğe yaklaşır. Oyuncu yalnızca metinde var olan verilerle kalmaz o verilerden yola çıkarak kendi imgelem dünyasıyla gerçeği oluşturur. Güçbilmez'in imgelem ve gerçeklik ilişkisinde bahsettiği gibi: “Çünkü benim anladığım yerden hakikat, olan değil üretilendir: dille, yazıyla, ifadeyle, imgeyle.” (Güçbilmez, 2023, s.33)

Metin üzerindeki soyut karakter oyuncu sayesinde somutlaşır. Bedenini, nefesini düşüncelerini taşır. Örneğin, “günaydın, bugün nasılsın?” cümlesi, kağıt üzerinde farklı, oyuncu üzerinde farklı duyulur. Bu farklılığı yaratırken oyuncu verili koşullarla imgelem dünyasına başvurmalı, alt metinleri oluşturmalıdır. Oyuncu imgeleminde tasarım yaparken, oyundaki durumları, karakterinin kim olduğunu, bir adım öncesinde yaşananları düşünmelidir. Bunları düşünmesi imgelem tasarımında ona yardım sağlayacaktır ve oyuncu karakterden bağımsız, metinden kopuk bir performans sergilemeyecektir.

“Eğer oyuncu imgeleminin yardımıyla sözlerinin arkasındaki ilginç anlamları bulursa vücudu sözlerden önce ve sonra ‘dile gelecek’, tonlamaları da anlamlı ve ilginç olacaktır. Stanislavski “seyirciler tiyatroya alt-metni duymaya gelir” der ve ekler: “metni evlerinde de okuyabilirler”. (Moore, 2011, s.58)

Bütün bunlara baktığımızda aslında görüyoruz ki tüm bu çalışmalar oyuncuyu ve ondan geleni biricik kılar. Yani denilebilir ki karakter oluştururken karakterin durumlara olan coşkusu, tepkisi, duygusal ve fiziksel yapısı oyuncudan gelmektedir. Oyuncu karakteri anlama sürecinde kendinden, gözlemlediği çevresinden ve hayal gücünden kesinlikle yararlanmalıdır. Şener'in de bahsettiği gibi oyuncu bir rol-ben yaratmıştır fakat bu rol-ben ile hayal dünyasında kaybolup gitmemiştir. Oyuncunun zihni daima aktiftir ve onu denetler. (Şener, 2015, s.213) Bu tabi ki, oyun seviyesinin gündeliğe çekilmesi, oyundaki verili durumların göz ardı edilmesi anlamına gelmiyor. Bütün bunların izlek olması gerekiyor. Bu sebeple oyun enerjisinin, oyun metni ile olan tutarlılığın ve organikliğin kaybolmaması gerekiyor. Bir oyuncu, prova sürecinde bu teknikler ile karakteri yazılı bir karakter olmaktan çıkıp, sahne üzerinde canlı bir karaktere dönüştürmek için bu unsurları unutmamalıdır.

“Sahne üzerinde günlük olaylar diye bir şey yoktur. Piyes yazarının yapıtı gibi sanat da imgelemin bir ürünüdür. Aktörün amacı, kendi tekniğini kullanarak piyesi bir tiyatro gerçeği haline koymak olmalıdır. Bu olayda imgelem çoğunlukla en büyük rolü oynar.” (Stanislavski, 2015, s.71)

Oyuncu için oldukça önemli bir yere sahip olan imgelem nasıl geliştirilir? İmgelem dünyasını zenginleştirmek ve aktif hale getirmek için gözlemleme, zihinsel algılama, kişisel bağlantılar kurma ve pratik etmek gibi alıştırmalar yapılmalıdır. Oyuncu gözlem yeteneğini ön planda tutmalıdır. Çünkü gözlem, imgelem dünyamızın ufkunu açan önemli bir unsurdur. Gözlem sayesinde artık bir oyuncu herhangi bir duruma verilebilecek tepkilerin çeşitliliğini görür ve bu da oyuncunun düş dünyasını zenginleştirir. Örneğin bir odanın içerisinde yerde kırılmış bir yumurta olduğunu hayal edelim. Bu yumurtayı siz gördüğünüzde nasıl tepki verirdiniz? Ardından yakın çevrenizden başlayarak tanıdıklarınızı düşünün, onlar ne tepki verirdi? Aynı durum ve farklı kişiler ile sonsuz tepki çeşidi oluşturabiliriz. Oyuncu önce kendisinden başlayıp ardında başka insanlar açısından neler olabilir diye düşünebilir. Bu çeşitlendirme oyuncunun yaratım sürecine muazzam bir katkı sağlar. Oyuncu, kendinden yola çıkarak, etrafındaki insanları gözlemleyerek elde ettiği verilerden, sahne için birden fazla alternatif oluşturur ve oyun metnine hizmet edeni seçer. Etrafımızı fark etmek, karşılaştırmalar yapmak, gözlemlemek ve gözlemlediklerimizi hayal dünyamızın süzgecinden geçirmek gerekiyor. Zihinsel imgeleme ile oyuncu sahnede canlandıracağı olayları, mekanları hayal eder. Bunlara ek olarak oyuncu, canlandıracağı karakterin özelliklerini, duygusal durumunu da ekleyerek zihinsel imgelemine geliştirir. Bir diğer çalışma ise kişisel bağlantı kurmadır. Burada oyuncu kendi kişisel deneyimlerden yola çıkarak, duygu belleğine başvurarak, karakterin duygularını kendi deneyimleriyle ilişkilendirir. Ve son olarak pratik etmek oldukça önemlidir. Oyuncu, imgelem dünyasını sürekli olarak harekete geçirmeli ve karaktere çeşitlilik kazandırmalıdır. Bu çeşitlilik ile hazırlık sürecinde karakteri anladığı, ilişki kurduğu yerler değişir ve performans zenginleşir. Sahne üzerinde de oyuncu imgelem dünyasını çalıştırmalıdır. Bu pratikler bir süre sonra oyuncu için kolay hale gelir ve kesintisiz olarak devam eden etkileyici ve tutarlı performans ortaya çıkar. Moore’un bahsettiği gibi “oyuncu düş kurmayı öğrenmeli, içsel görme yeteneği ile sahneler tasarlayıp bu sahnelerin bir parçası haline gelebilir.” (Moore , 2011, s. 57)

3.3.6. Tempo-ritim

Stanislavski “sistem”i, oyuncunun sahnedeki gerçekliğini en üst düzeye çıkarmak için gerçek hayattan ilham alır. Karakterlerin sahnede organik davranışlar sergilemesi için yaşamın doğal akışındaki tempo ve ritmin önemi büyüktür. Örneğin, günlük hayatta iki arkadaş yan yana yürürken, konuşulan konu ve ruh hali, yürüyüşün ve konuşmanın ritmini etkiler. Stanislavski “sistem”inde tempo ritmin egzersizleri oyuncuların karakterlerini canlandırırken sahnede doğru ritmi ve zamanlamayı bulmalarına yardımcı olur. Oyuncular, Stanislavski'nin yöntemlerini kullanarak karakterlerini içselleştirdikçe, sahnede tempo ve ritmi daha organik bir şekilde hissederler. Tempo ve ritim yalnızca organik eylemleri oluşturmakla kalmaz aynı zamanda oyuncu için konsantrasyon kaynağı olur. “Psikolojinin yasalarına göre, doğru tempo ve ritim konsantrasyona katkı sağlar ve sonuç olarak oyuncuyu dikkatini dağıtıcı etkenlerden korur. Eylemlerin mantıklı ve ardışık olmasında önemli rol oynar” (Moore, 2011, s.74)

Tempo-ritim, sahne performansının hızı ve zamanlamasıyla ilgilidir. Bu, oyuncuların konuşma hızlarını, beden hareketlerini, sahne geçişlerini ve diğer etkileşimlerini içerir. Tempo ve ritim hikayeden bize ipuçları sunar. Bir odanın içerisine girmek gibi basit bir egzersiz bile bize uzun bir hikaye yazdırabilir. Hiç konuşmasa bile karakterin odaya girişindeki tempo ve ritim sayesinde, “üzgün mü?” , “mutlu mu?” , “endişeli mi?” , “yanlış odaya mı girdi?” , “kendi odası mı?” vb. durumların hepsini tahmin edebiliriz.

“Hayatın olduğu her yerde eylem vardır; eylemin olduğu her yerde, hareket; hareketin olduğu her yerde, tempo; temponun olduğu her yerde, ritim görülür. Bir oyuncu sahnede söylenip yapılan her şeyi sezgileriyle doğru kavırıyorsa, buradan doğru bir tempo-ritim çıkacağını varsayabiliriz. (Stanislavski, 2021, s. 68)

3.3.7. Üstün amaç ve kesintisiz eylem çizgisi

Yazı yazarken, zihnimizde beliren fikirlerin karmaşası arasında, ilk cümleyi bulmak genellikle en zorlu süreçlerden biridir. Çünkü ilk cümle, yazının sonuna göz kırpar ve o cümleyi bulmak da oldukça zordur. Tıpkı yazı yazmak gibi bir oyuncu için karakter yaratım sürecindeki zorlu aşamalardan biri de başlangıçtır. Oyuncu, karaktere nerden bakacağını bilemediği taktirde, bedeni ve zihni birbirine dolanır. Bu durum birbirine dolanmış yün yumağı gibidir, nereden ve nasıl çözüleceğini görmek kolay değildir. Birbirine karışmış yün yumağını açarken ipin ucunu bulmak gereklidir; bu durum için ise oyun metnine geri dönmek gereklidir. Yazarın bir oyunu yazmak için yola çıkış noktası yani ana fikri vardır. Oyundaki bütün olaylar, bu ana fikre hizmet eder. Ana fikir, karakter yaratım sürecinde oyuncunun mutlaka ele alması gereken unsurlardan biridir. Bu ana fikir, karakterin kılavuzudur. Çünkü oyun metninde yazarın belirlediği ana fikir, karakter yaratımında oyuncunun üstün amacı⁸ belirlemesine yardımcı olur. Stanislavski, üstün amacı “oyuncunun el kitabı” adlı eserinde, bir oyunun yazılmasında dürtü sağlayan temel fikir olarak açıklar. (Stanislavski, 2021, s. 179) Belirlenen üstün amaç oyunun her bir epizodunda desteklenir. Bu açıklamaya ek olarak "üstün amaç" kavramını, bir oyundaki karakterin, oyunun başından sonuna kadar kadar süre genel amacı olarak açıklayabiliriz. Ancak, üstün amaç sadece karakterin sahip olduğu bireysel hedeflerle sınırlı değildir; aynı zamanda oyunun bütünlüğüne de hizmet eden, oyunun ana fikrini yansıtan daha geniş bir amacı ifade eder. Oyuncu karakter yaratım sürecinde karakterin üstün amacını her zaman aklında tutmalı, bütün eylemlerini bu yönde ilerletmelidir.

“Üstün amaç her bir karakterin temayı somut hale getiren eylem mantığını kontrol eder. Oyuncu rolüne hazırlanırken, üstün amaç başından sonuna kadar zihninde apaçık olmalıdır. Onu unutmak, Stanislavski’nin söylediği gibi, sahne üzerinde resmedilen yaşam çizgisinin kırılması demektir.

⁸ “Hapgood’un ‘objective’ olarak İngilizce’ye çevirdiği ‘zadaça’ kelimesi, Türkçe’ye ‘amaç’ ve ‘yönelim’ olarak çevrilmiş durumda. Rusça’da ‘zadaça’nın iki anlamı var; ivedilikle yerine getirilmesi gereken bir görev ya da çözülmesi gereken bir problem. Kelimenin her iki anlamında da, zamansal açıdan hemen şimdi ve gereken bir eylem söz konusu. Stanislavski oyuncularına açıklamalarında, özellikle de fiziksel eylem metoduyla çalışırken, terimi bu yönüyle kullanıyor ve oyuncunun kendiliğindenliğinin gelişmesinde ondan faydalıyor. Amaç ve yönelim terimleri ise, eylemi geniş zamana ya da gelecek zamana yayarak, “şimdi” vurgusunun bulanıklaşmasına neden oluyor.” (Benedetti, J. 2012. “Stanislavski: Bir Giriş”. Kerem Karaboğa (Çev.). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
(Çevirmenin notu)

Her ayrıntı, her düşünce, her eylem sıkı bir biçimde onunla ilişkili olmalıdır.” (Moore, 2011, s.85)

Gündelik yaşama dönüp baktığımızda, her anımızın bir amacı vardır. Hatta en amaçsız olduğunu düşündüğümüz eylemlerin bile temelinde, en basitinden "zaman geçirme", “durma” gibi üstü kapalı bir amaç yatar. Bu bağlamda sahnedeki her eylemimiz de bir amaca sahip olmalıdır. Aksi durumda sahnede herhangi bir düşünce taşımayan oyuncu, hareket eden içi boş bir bedenden farkı kalmaz. “Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Yerinizden kalkmamanızın bile bir amacı olmalı, sadece seyircinin görüş açısı içinde bulunmak gibi genel bir amaçtan öte, özel bir amaç. İnsan orada oturmayı hak etmelidir” (Stanislavski, 2015, s.51)

Oyuncu, karakterinin üstün amacına ilerlerken gerçekleştirdiği her eylem mantıklı ve tutarlı olmalıdır. Karakterin her bir düşüncesi, eyleminin motivasyonu, bu üstün amaca ulaşmakta yatar. Üstün amaca hizmet eden eylemler dizisine kesintisiz eylem çizgisi denir. Kesintisiz eylem çizgisi, oyuncuyu boş yere hareket eden ve sahne üzerinde savrulan bir bedenden çıkarıp bedenini anlamlı hale getirir, oyuncunun bedeni artık bir fikir taşıyıcısıdır. Çünkü oyuncu içsel olarak yaptığı her eylemi, aldığı her kararı onu nihai sonuca ulaştırması için tercih eder.

Karakterin aldığı tüm kararlar, eylemler, düşünceler onu üstün amaca yönlendirmelidir. Sahne üzerindeki eylemler, her bir epizotta güçlenerek oyuncuyu üstün amaca ulaştırır. Oyuncunun zihninde olan görünmez çizgi sahne üzerinde oyuncunun eylemleriyle görünür hale gelir. Üstün amaç ve kesintisiz eylem çizgisi karakter yaratım süresince oyuncu için oldukça önemlidir. Hatta öyle ki Toporkov, iyi oyunculuğu içinde üstün görev⁹ ve kesintisiz eylem çizgisi bulunan oyunculuk türü olarak açıklamaktadır. (Toporkov, 2017, s. 254)

“Eylemlerin belirlenmesinde kesintisiz eylem çizgisi yol gösterici olmalıdır. Her bir eylem - mantıklı ve ardışık olmak için- önceki ve sonraki eyleme bağlı olmalıdır. Kesintisiz eylem çizgisi,

⁹ Bir önceki dipnotta da belirtildiği gibi kelimenin kökü “zadaça”dır ve çevirilerde üstün görev, üstün amaç olarak karşımıza çıkar. Tez boyunca üstün görev yazılı alıntılarda üstün amaç ifade edilecektir.

karakterin anafikri ifade etme amacına sahip olan bütün eylemlerinin mantıklı bir biçimde birbirine bağlanmasıdır” (Moore, 2011, s.86)

Bu üstün amaç oyunun ana fikrini oluşturduğu gibi her bir karakter için farklı üstün amaç ve onlara bağlı olarak kesintisiz eylem çizgisi vardır. Oyuncunun kendi karakteri ile çatışan her bir karakterin kesintisiz eylem çizgisi bizim için *karşı kesintisiz eylem çizgisidir*. Bir oyun metninde, her bir karakter için kesintisiz eylem çizgisi bulunur. Bu eylem çizgilerine karşılık olarak da karşı eylem çizgisi vardır. Bütün bunlar oyun metnindeki çatışmayı güçlendirdiği gibi oyuncunun oyun motivasyonunu ve performansını zenginleştirir. Seyirci için çatışma, sahne üzerinde yaşayan, dinamik bir performansı ifade eder.

“Yapılan işe hareket ve canlılık katan bu çizgilerdir. Bu çizgileri kesintiye uğrattınız mı yaşam durur. Bu çizgiler yeniden birbirine bağlandı mı, yaşam sürüp gider. Fakat, bu zaman zaman ölüş-dirilişler olağan değildir. Bir rolün sürekli bir varlığı, kesintisiz bir çizgisi olmalıdır. (Stanislavski, 2015, s. 285)

Sonuç olarak, Stanislavski'nin “sistem”inde "üstün amaç" ve "kesintisiz eylem çizgisi" kavramları, bir karakterin sahnede canlandırılmasında temel rol oynar. Üstün amaç, karakterin oyundaki ana hedefidir ve sahnede gerçekleştirdiği eylemlerini yönlendirir. Kesintisiz eylem çizgisi ise, karakterin sahnede ne yaptığı, neden yaptığı ve neyi amaçladığı, amacına ulaşmak için gerçekleştirdiği eylemler gibi unsurların bir zincirini ifade eder. Bu kavramlar, oyuncuların performanslarını daha derin, etkileyici ve gerçeğe yakın hale getirir, bu da karakterlerin motivasyonlarını ve amaçlarını net bir şekilde anlamalarını sağlar. Bir oyuncu içsel motivasyonunu ve dışsal hedeflerini belirledikten sonra imgelem, duyu belleği, tempo-ritim vb. “sistem”in diğer unsurlarını ele alarak uygulamaya geçmelidir. Çünkü unutulmamalıdır ki Stanislavski'nin oluşturduğu “sistem” adeta bir makina gibidir. “Sistem”in iyi çalışabilmesi için makinenin her bir parçasının eksiksiz olması ve kusursuz çalışması gereklidir.

Stanislavski'nin oluşturduğu oyunculuk “sistem”i, oyunculuğun kuramında güçlü ve dönüştürücü bir etki yaratmış, günümüze kadar uzanan oyunculuk anlayışının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Stanislavski'nin oluşturduğu bu yöntem

oyuncuların performanslarını geliştirmelerinde, seyirciyle gerçeğe yakın ve güçlü bir bağ kurulmalarında yardımcı olmuştur. Stanislavski'nin "sistem"inde vurguladığı prensipler, oyunculara canlandıracakları karakterlerini nasıl analiz edeceklerini hem fiziksel hem duygusal olarak nasıl hazırlanacaklarına dair bir kılavuz oluşturur. Oyuncuların duygularını nasıl kullanabileceklerini ve içsel motivasyonlarını nasıl keşfedebileceklerini öğretir. Bu yöntem, sahnede gerçeķçilik ve derinlik hissiyatının yaratımında anahtar niteliğindedir. Buna ek olarak Stanislavski'nin oluşturduğu bu "sistem", yalnızca oyunculara sahnede canlandırdıkları karakterleri değil, aynı zamanda insan doğasını, ilişkileri ve toplumsal dinamikleri anlama ve keşfetme olanağı sağlar. Bu da oyuncu-karakter-seyirci denklemini daha da zenginleştirerek performansı etkileyici kılar.

4. LECOQ PEDAGOJİSİ

4.1. Jacques Lecoq ve Lecoq Pedagojisi

15 Aralık 1921'de Fransa'da doğan Jacques Lecoq, zannedilenin aksine küçük yaşlarından itibaren sanat yerine spora büyük bir ilgi duymuştur. Öyle ki bu ilgi, sadece hobi olarak kalmayıp ileri dönemde sanat hayatını ve oyunculuğa bakışını etkileyecek olan eğitim hayatını şekillendirdi ve Bagatelle Spor Okulu'nda eğitimine başladı. Genç yaşlarında birçok spor dalı ile; atletizm, yüzme ve jimnastikle yoğun bir şekilde ilgilendi ve bu ilgisi zamanla daha profesyonel bir seviyeye evrildi. Yaşantısına bakıldığında küçük yaşlardan itibaren kendi bedeninin sınırlarını merak ederek çıktığı bu "spor" yolunda hiçbir zaman yalnızca sporun bir dalı ile ilgilenmeyerek sporun çeşitli dalları ile de ilgilenmiştir. Bu bağlamda merakının yalnızca sporla sınırlı olmadığını, bedene ve beden sınırlarına dair de bir merakının olduğu anlaşılır. Öyle ki bu süreçte bedenini ve sınırlarını keşfedebilmek adına anatomi biliminden; bedeninin hareketi ve mekanla olan ilişkisini kavrayabilmek için de fizikten yararlandı. Spor okulunda yaptığı idmanlar sırasında kullandığı çubuklarla yatay ve dikey hareketler üzerinde çalışırken, "hareketin geometrisini" anlamaya ve keşfetmeye başladı. (Haçikoğlu, 2020, s.32) Bu süreçte sporu artık iyiden iyiye bir hareket sanatı olarak görmüş ve bu bakış, Lecoq'un beden üzerine çalışmalar yapmaya başlamasına sebep olmuştur. Beden, zihin, kaslar, et ve kemiklerin uyumlu bir şekilde bir araya geldiği, tek bir bütünsel varlık olarak kabul edilir. Bu yaklaşım, beden parçalara ayrılamaz bir bütün olduğunu ve her bir parçanın diğerleriyle etkileşim halinde olduğunu vurgular. Lecoq

araştırmaları sırasında basmakalıp öğretilerin dışında, beden hareketini tamamen soyut bir şekilde tanımlamak için jimnastiğinin gereksinimlerine dayanır. Bunun yansıra, atletizmin kendi içerisinde oluşturduğu ritmini ve devamında bu ritmin günlük hayattaki yerini keşfeder. Yaptığı antrenmanların uyandırdığı duyumlarla “mış” gibi yaparak hakikati yakalar ve sporun şiirine odaklanır.

“Roland-Garros stadında antrenman yapmaya, yüksek atlama çalışmaya giderdim; ancak çalışmayı iki metrelik atlayışın oluşturduğu duyumla yapardım yani “mış gibi” atlardım. Koşmayı severdim; bununla birlikte sporun şiirine daha çok meraklıydım. rneğinin güneş koşanların stattaki gölgesini uzatırdı ya da ufaltırdı; stada bir koşu ritmi yerleşirdi. Sporun bu şiirselliğini yoğun olarak yaşardım.” (Lecoq, 21, s.)

Jacques Lecoq'un küçük yaşlarından itibaren başlayan spor ve bedene dair araştırmalardan tiyatro ve oyunculuk üzerine geçiş süreci, dönemin önemli figürlerinden Antonin Artaud ve Jean-Louis Barrault gibi isimlerin arkadaşı olan Jean-Marie Conty ile tanışmasıyla belirgin bir dönüm noktası yaşadı. Bu tanışma, süreç içerisinde Lecoq'un ilgisinin, spordan tiyatroya yönelmesine yol açtı. Conty'nin etkisiyle tiyatro dünyasına adım atan Lecoq, o güne kadar varlığından habersiz olduğu sahne sanatlarına olan tutkusunu keşfetti ve kariyerine yeni bir yön verdi. Lecoq yıllar içerisinde geçmişten gelen anatomi bilgisi ve tiyatroya olan ilgisini birleştirerek "şiirsel beden" olarak adlandırdığı eğitim modelini geliştirdi. Temelde hareketin ve taklidin, yaşamın özünü anlamaya yönelik bir çıkış noktası olarak ele alındığı bu model, tiyatronun dramatik türlerini beden hareketi üzerinden yeniden araştırmaya yöneltti. “Merak ve bilgi arayışı bizi birleştirir.(...)Yenilik kendi başına gerekli değildir. Bir şeyi sonuna kadar götürmek aslında onun her şeye sahip olduğunu keşfetmemizi sağlar. Hayatını bir su damlasında geçirirsin ve dünyayı görürsün!” (Lecoq, 2015, s. 40)

Lecoq un tiyatroya dair geliştirdiği pedagoji incelenirken, yaptığı İtalya seyahatlerini göz ardı etmek mümkün değildir. Çünkü pedagojinin şekillenmesindeki en önemli unsurlardan biri İtalya'ya yaptığı ziyaret sırasında Commedia Dell'arte ile tanışmasıdır. Başta kısa bir seyahat olarak planlanan bu ziyaret beklenenin aksine oldukça uzun sürdü. Yaklaşık sekiz sene süren bu İtalya serüveninde Commedia Dell'arte'nin mim, maske ve komedi üzerine kurulu olan prensiplerine yoğunlaşmıştır. İtalya'da bulunduğu srelerde Lecoq,

dönemin önemli sanatçıları, Dario Fo, Giorgio Strehler ve Paolo Grassi ve Amleto Sartori ile çalışma fırsatı buldu. Jacques Lecoq'un hayatının bu dönemleri hem kişisel gelişimi hem de sanat alanındaki dönüşümü için kritik öneme sahiptir. Bu dönemde edindiği deneyimler, tanıştığı sanatçılar ileriki yıllarda Lecoq Pedagojisinin en temel araçlarını oluşturmada büyük bir rol oynamıştır. Özellikle heykeltıraş Amleto Sartori ile beraber oluşturulan “nötr maske” Lecoq Pedagojisinin temel yapıtaşlarından biridir (Metin, 2019, s. 14,15).

Lecoq'un, küçük yaşlardan itibaren spora olan merakı ve zaman içerisinde sanatın da dahil olduğu ve bütünleştiği bu süreç, Lecoq'un, bedeninin sanatını oluşturmaya olanak sağladı. İtalya'ya yaptığı ziyaretlerden sonra tiyatro sanatına olan ilgisi ve merakı artmış ve bunu kendi alanı olan spor ile birleştirmeye karar vermiştir. Oluşturmaya başladığı bu biçimi bir müfredata oturtmak ve analitik biçimde ele alabilmek adına günümüzdeki adı “Jacques Lecoq Uluslararası Tiyatro Okulu” olan tiyatro okulunu kurdu. Bu okulda bilim, sanat ve spor alanlarıyla ilgili araştırmalarını sürdürerek, mim ve komedi yöntemlerini temel alan pedagojisini şekillendirdi.

“Okul hızla gelişti ve benim bir seçim yapmam gerekti. Basit bir kurs değil ama gerçek bir okul kurmak için kendimi artık tamamen pedagojiye adamaya karar verdim. Aslında her zaman öğretmeyi istedim ve sevdim. Bununla birlikte öğretmek benim için her şeyden önce öğrenmek demektir. Çünkü hareket bilgisi arayışımı öğretirken sürdürebiliyordum. Dünyanın nasıl “hareket ettiğini” öğretirken daha iyi anlayabiliyordum. Kafamı henüz bilmediği şeyleri bedenim bildiğini ve bunu başkalarıyla paylaşmak isterim.” (Lecoq, 2015, s.27)

Lecoq'un uzun çalışmalar ve deneyimler sonrasında, kurduğu tiyatro okulunda, belirli bir müfredata bağlı olarak eğitim verilir. Eğitim yılı iki yıl olan okulda uygulanan müfredat zamanla şekil alıp küçük değişimler yaşasa da temeldeki unsurları değişmemektedir. “Okulun özgünlüklerinden biri, her öğrencinin bu unsurlar arasından kendi yolunu seçeceğini bildiğimiz için olduğunca geniş ve kalıcı bir temel sağlamaktır.” (www.ecole-jacqueslecoq.com)¹⁰ Eğitimin ilk yılı doğaçlamayı, beden ve hareket analizini, nötr maske çalışmalarını içerir. İkinci yıl ise jest dili üzerine yoğunlaşılır ve melodram, Commedia dell'arte, bufonlar, tragedya, clown türleri üzerine çalışmalar gerçekleştirilir.

¹⁰ İngilizceden Türkçe'ye çeviri bana aittir.

4.2. Lecoq Pedagojisinin Yaratım Araçları

4.2.1. Doğaçlama

“Sus ve oyna. O zaman tiyatro ortaya çıkar”

(lecoq,2015, s.52)

Jacques Lecoq'un pedagojisi önceki bölümde de bahsedildiği üzere müfredatın ilk yılında yer alan doğaçlama ile başlar. Temel unsurlardan biri olarak görülebilecek bu doğaçlamalar, alışlagelmişin dışında sessizlik tekraroyunları ile başlar. Tekraroyun, öğrencilerin belirli sahneleri, hareketleri veya performansları tekrar tekrar çalışmalarını ve geliştirmelerini içerir. Bu sürekli tekrarlar, öğrencilerin sahnede uyguladıkları tekniklerde ustalaşmalarına ve performanslarını derinlemesine anlamalarına olanak tanır. Tekraroyunda öğrenciler seyirci, karakter gibi kaygıları düşünmeden hareket eder.

“Doğaçlamaya sessiz psikolojik tekraroyunla başlarız. Tekrar oyun hayatın olaylarını en basit şekilde yeniden oluşturmanın bir yoludur. Herhangi bir transpozisyon yapmadan abartısız, gerçeğe ve bireylerin psikolojisine en sadık şekilde seyirci kaygısı gütmekten sahnede bir durumu öğrenciler yeniden yaşatırlar. Bu durum bir sınıfta, bir sahnede bir pazarda, bir hastanede ya da bir metroda yer alabilir. Teatral boyutun farkında olan oyuncu doğaçlamasına seyirci için bir ritim, bir tempo, bir süre, bir uzam, bir biçim verdiği zaman oyun başlar.” (Lecoq, 2015, s. 45)

Bu sessiz anlar, oyuncunun sahne üzerinde en içsel, samimi ve merak uyandıran anları olarak tanımlanır. Lecoq, sahne sanatlarının dışında, insan ilişkilerinde de sessizliğin önemini vurgular ve bu sessizliği iki aşamada ele alır. İlk aşama, iletişimin başlangıcında bir kişinin ilk söze girişinden önceki sessizliği iken, ikinci aşama ise iletişimde sözün sona erdiği ve sessizliğin hakim olduğu andır. Diyaloğun başlamaması ya da bitmesi iletişimin var olmadığı anlamına gelmez. Sahne üzerindeki sessizlik oyuncunun teması belli olmayan konuşmalarından çok daha güçlüdür. Bu sessizlik ancak iki yolla bozulabilir. İlk olarak sessizlik artık kendi temasını belirlemiş ve bu açığa çıkan durum sadece gerekli olan sözcüklere ihtiyaç duymaktadır. Bu duruma oyuncu gerekli sözcükleri kullanarak, bu güçlü sessizliği bozarak onu başka bir boyuta taşır.

İlk doğaçlamalar oyuncular, öğrencilerdeki oyunculuk niteliğini gözlemlemeye yarar. Örneğin çok basit şeyleri nasıl oynuyorlar? Nasıl susuyorlar? Bazıları konuşmanın yasakladığını sanır; halbuki hiçbir şeyi yasaklamam. Sözcüklerin altında ne olduğunu anlamak için onlardan susmalarını isterim. (Lecoq, 2015, s. 46)

Diğer bir sessizlik bozucu unsur ise eylemdir. Oyuncu, sahne üzerinde olduğunda izlenme ve yaratıcılığını ortaya koyma kaygısından dolayı sabırsızlıkla bir eylem gerçekleştirmek ister. Bu eylem, sessizliğin sağlayacağı temanın oluşmasını beklemeden yapıldığı takdirde bir amaca hizmet etmez ve aynı zamanda sahne üzerinde doğaçlama yapan diğer oyuncuları da unutmasına ya da fark etmemesine sebep olur. Oyuncunun sabırsızlığı ile yapılan bu eylemler oluşturulan bütünlüğü, iletişimi ve gerçekliğini bozar. Oysa, beden sahne üzerinde olan bir şeye tepki verir veya tepkiye karşılık bir etki olarak hareket eder. “İç dünya, dış dünyanın kışkırtmalarına verilen tepkiyle kendini belli eder” (Lecoq, 2015, s. 46). Sessiz doğaçlamaların en temel öğelerinden biri bekleyiş olarak kabul edilir. Bekleyiş, sessiz anın yoğunlaşmasını sağlar ve bekleyiş ne kadar uzun sürerse, teatral yoğunluk da o kadar artar. Eylemsizlik esasında temel eylemlerden biridir. Sessizlik ve bekleyiş ile oluşturulan oyun dinamiği oyuncunun hem konuşmasına hem de eyleme geçmesine olanak sağlar. Sahne üzerine kurulan bu güçlü sessizlik ancak bu denli gerçek ve samimi bir ihtiyaca yönelik bozulmalıdır. Oyuncular, sahne üzerinde sessizlik içindeki derinliği keşfederek sahnede daha etkileyici ve derin anlar yaratırken, aynı zamanda diğer oyuncularla olan etkileşimlerini güçlendirirler.

Doğaçlama üzerine yapılan bu egzersizler oldukça katmanlıdır. Öncelikle sahneye çıkan ve sessizlik ile başlayan oyuncu bir tema geliştirir. Şüphesiz ki bekleme durumu sabitlendiğinde dahi tema kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Oluşan bu temanın devamında yeni bir katman olarak temayı daha da güçlendirmek adına sahneye ikinci bir oyuncu girer ve etki-tepki ilişkisi oluşturularak devam edilir. Üçüncü bir katman olarak bu etki-tepki den bir oyun doğar. Bu durumu daha açıklayıcı kılmak adına "kendisini ... sanan kişi" egzersizini örnek olarak gösterebiliriz.

Örneğin, bir kütüphanede ders çalışırken sert bir bakışla karşılaşıldığını düşünelim. Bu kişiyi tanıyıp tanımadığınızı bilmiyorsunuz. Ardından, karşılıklı tepkiler büyür ve sizin de tepkileriniz şekillenir. Tepkiler şekillenirken koşullar gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü olay kütüphanede geçmektedir, sessiz ve dikkat çekmeden iletişim kurmak gerekmektedir. Sert

bakışlarla size bakan kişi, bir anda hışımla yerinden kalkar ve yanınızdan geçip arkadaki ekrandan bir şeyler okumaya başlar. Aslında, o kişinin bakışlarının sert olmadığını, hatta bakışlarının size yönelik olmadığını anlarsınız. Doğaçlamada oyuncunun yaratıcı gücüne bağlı olarak durum yeniden şekillenir. Yani belki de o kişinin bakışları uzaktaki yazıları göremediği için size tuhaf gelmiştir. Bu yanlış anlaşılma hiçbir söze gerek duymadan bir tema ve oyunsu bir durum oluşur. Bu durum, başlangıçta sessiz olmasına rağmen yavaş yavaş yükselen bir gerilim ve dinamizme sahiptir. İzleyiciyi olayın içine çeken ve dramatik bir yoğunluk oluşturan bu olay, belirli bir temanın etkileşimli bir şekilde geliştiğini gösterir.

Öğrenciler, yapılan doğaçlama egzersizleri sırasında kendi hatıralarına başvurabilirler. Bu hatıralarda, öğrenciler istediği kadarını gösterebilir veya hatıranın değişmiş bir versiyonunu görebiliriz. Bu anılar, sadece geçmişin hatırlamasıyla kalmaz, aynı zamanda geçmişin şimdiki anla iletişimini sağlar. Bu bağlamda, okulun ilk senesinde uygulanan "çocukluk odası" egzersizi, geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir köprü kuran oldukça etkili bir egzersizdir. Bu egzersiz, öğrenciyi uzun bir süre sonra çocukluk odasına girmeye davet eder. Oyuncunun odanın içine girdiğinde, hislerini keşfetmesi, eşyaların nerede olduğunu hatırlaması ve hatırladıklarını şimdiki zamanla ilişkilendirmesi beklenir.

Jacques Lecoq, bu egzersizi uygularken özellikle öğrencilerin mahremiyetlerine önem verir. Egzersizin asıl amacının öğrencinin hatıralarını veya sırlarını öğrenmek olmadığını vurgular. Asıl amaç, hatıranın kendisi ve bu hatıranın travmatik duyguları değil, çocukluk odasındaki dinamiklerin yeniden keşfi ve şimdiki zamana yansımasıdır. Öğrencilerin hatıraları ile yaşadıkları içsel deneyimle ilgilenmeyip, bu hatıraların şimdiki anla olan ilişkisiyle ilgilenir.

“Bu doğacın temasını Almanya’daki bir atölye sırasında verdiğimi hatırlıyorum. Genç bir kız eski mücevher kutusunda bir yüzüğü bulmasını oynamıştı. İçgüdüsel olarak yüzüğü parmağına takmak istemişti ama yüzük ona çok küçüktü. O zaman da yüzüğü serçe parmağına takmıştı. Bu doğaç bizi oldukça heyecanlandırmıştı.” (Lecoq, 2015, s. 47)

Okulun ilk senesindeki doğaçlamalar oldukça önemlidir. Hatta pedagojinin temel unsurlarındandır. Buradaki önemli nokta doğaçlamalardaki farklılık değil, doğaçlamalardan çıkan sonuçtur. “Herkes bir doğaç konusu verir, ama asıl önemli olan daha sonra vereceğimiz geri bildirimdir!” (Lecoq, 2015, s.36)

4.2.2. Nötr maske

Okulun ilk dönemlerinde sessiz doğaçlamalardan sonra nötr maske çalışmaları başlar. Müfredata göre yaklaşık dört hafta süren nötr maske çalışmaları pedagojinin en zor çalışmalarından biridir. “Maskenin temelinde yatan “saklanmak”, “gizlenmek” ve “başka biri olma” kavramları onun kullanım amaçlarını belirlemiştir.” (Vartolioğlu, 2022, s.11) İfade aracının en güçlü unsurlarından biri olan yüzün maske ile gizlenmesi, oyuncuyu yeni ifade yöntemleri araştırmalarına yönlendirir.

Nötr maske takan oyuncunun bedeni, artık yüzdür. Alışlagelmiş oyunculuk anlayışının aksine anlam üretme aracı, oyuncunun yüzünden alınmış ve tüm bedenine yayılmıştır. Yani oyuncu sahnede tüm vücudu ile anlam üretmektedir.

“Nötr maske özel bir nesnedir. Denge halinde olan, tüm bedene sükunetin fiziksel duyumunu öneren ve nötr denilen bir yüzdür. Yüzümüze koyduğumuz bu nesne, iç çatışmaya yer vermeyecek şekilde çevremizi saranı alımlamaya ve eylem öncesine denk gelen nötrlük halini hissetmeye yaramalıdır. (...) öğrenci başlangıç aşamasındaki bu nötr durumu yakalayabilirse üzerine oyun yazabilen beyaz bir sayfa gibi bedeni özgürleşir ve de çalışmaya hazır hale gelir.” (Lecoq, 2015, s.52, 53)

Maske ile tanışma oldukça önemlidir. İyi bir nötr maske yüze tam olarak yapışmadan oyuncunun suratını kaplar, oyuncunun kendi suratından biraz büyük olduğu için oyuncu maskeyi taktığında, bedeni ve algılama biçimleri açısından bir farklılık yaşar. Bu farklılığın oluşturduğu konforsuzluk ancak bedeni anlamak üzerine yapılan çalışmalar sonucu ortadan kaldırılır. Oyuncu maskeyi taktığında adeta tüm eylemlerini bedenine tekrar öğretir.

Maske yüze takıldığında yeni bir nesne ile karşılaşan öğrenci gündelik hayattaki en temel eylemleri bile bir bebek gibi her şeyi baştan keşfeder. Başlarda maske oyuncu ve uzam arasındaki bir set gibi hissettirebilir. Bakışlar değişir, bir nesneye dokunma şekli değişir, hareket eme şekli değişir. Öğrencinin üzerinde durmayacağı basit eylemler, durumlar artık önem kazanır. Bütün eylemler yeniden keşfedilemeye hazır hale gelir. Lecoq maske ile tanışmaktan şu şekilde bahseder; ilk defa keşfediyor olmanın tazeliği içinde temel şeylere bakmaya, dokunmaya, onları duymaya ve hissetmeye imkan sağlar. (Lecoq, 2015, s.54)

Nötr maske eylem olarak yüze takılsa da hissiyat olarak maskenin içine girmek şeklinde tanımlanabilir. Nötr maskenin içine girildiği zaman artık her şey bir denge içerisinde. Nötr maskenin oluşturduğu denge, jest, mimik ve eylemlerimizde bizi tasarrufa götürür. Anlatılmak istenilen her şey açık ve net, beden dili ise büyüktür. Bedenimiz artık yüzümüzdür. Klasik dramatik oyunculuk biçiminde oyuncunun bir role ya da egzersize başlama noktası sıklıkla yüzüdür. Bütün gücünü ifadesine verir. Bu durum oyuncuyu yapay jest ve mimiklere oldukça kolay bir şekilde sürükleyebilir. Örneğin herhangi bir oyuncunun sandalyeye oturması ile nötr maske takmış bir oyuncunun sandalyeye oturması arasında bile izleyici açısından çok fazla farklılık vardır. Maske takmayan oyuncu, sandalyeye oturduğunda bir anlatı oluşturmak amacıyla ilk olarak yüzüne bir ifade takınacaktır. Oysa maske takmış oyuncu, yüzünü nötrlediğinden seyirlik olarak tüm dikkati bedenine alır. Bu da beden her hareketinin izlek bir öge oluşturmasını sağlar. Yani sadece sandalyeye oturma eylemi bile bedenin izlek oluşu sayesinde büyük bir anlam taşıyabilir. Nötr maskenin hedefi oyuncunun yalnızca yüzünü değil bedenini de keşfetmesidir. Maskenin nötr ifadesi ile hareket eden oyuncu her şeyi yeniden keşfeder. Bu süreç oyuncu için başlarda pek tabii zordur. Fakat süreç içerisinde, çalışmalar sayesinde oyuncu nötr maskeye alışır. Maskenin altındaki yüz gevşemiş ise nötr ifadeye ulaşılmıştır. Oyuncu, maskenin başlarda hareketlerini kısıtladığına dair bir düşünceye kapılabilir. Fakat oyuncuyu asıl kısıtlayan şey kendi bedenidir. Beden kendi alışkanlığında hareket eder, nötr maske bedeni başlarda kısıtlar ve yeni hareket arayışlarına mecbur kılar. Nötr maske oyuncu bedenini nötr bedene çevirir. Oyuncunun maske ile herhangi bir oyun önerisi olmayan, bir ifade taşımayan bedeni ortaya çıkar. Nötr bedene ulaşmak oldukça zordur. Çünkü beden hareket etmek ister, kendini tanıtmaya çalışır. Nötr beden ise aslında oyuncu bedeninin yeniden doğma halidir. Hiçbir şey bilmez, süreç içerisinde tanımlar. Oyuncu bu sayede bedenin alışkanlıklarıyla değil, kendi yönlendirmeleri ile bedenini hareket ettirir. Yani beden artık alışkanlıklar sisteminde hareket eden değil, oyuncunun tercihleri doğrultusunda hareket eden ve anlam üretebilen bir araçtır. Duruş egzersizleri de bedene yeni hareket tanıtmanın yoludur. Aynı zamanda hareket etmek kadar sahnede hareket etmemek, durmak da başlı başlıca bir meseledir. “Doğru bir duruş oyuncunun sahnedeki etkinliğini çoğalttığı gibi onun güzel ve işlevsel hareket etmesini sağlar.” (Nutku, 2002, s.171) Nötr maske çalışmalarında en önemli temrinlerden biri duruş çalışmasıdır. Lecoq’un “dokuz duruş” olarak belirlediği duruşlar sayesinde oyuncu nötr

bedene hareket arayışında çeşitlilik kazanmış olur. “Öğrencilerimin yapmasını istediğim şey budur; yani iyi işlenmiş tiyatroya ulaşmak için doğal ve en basit jestten yola çıkmalarını isterim. Çünkü tiyatro ne kadar çok yapılandırılırsa o kadar büyür.” (Lecoq, 2015, s. 95)

Sürecin başındaki hareket tasarrufu, sürecin sonunda zengin bir bedene dönüşür. Nötr bedenle artık oyuncunun yeni bir bedeni vardır ve bu bedene bir sürü şeyi yeniden öğretmesi, tanıtması ve hissettirmesi gereklidir. Nötr maske ve nötr bedenle yeni bir arayışa giden oyuncu, kökensel yolculuk, elementer ve transpoze metodunu kullanır.

Kökensel yolculuk, nötr maskenin ilk çalışmalarındandır. Bu yolculuk ile oyuncu doğa ile özdeşleşir. Çünkü doğa her şeyin kökü ve nötr halidir. Bahsedilen kökensel yolculuk elbette soyuttur. Oyuncu imgelem dünyası ile doğada bir yolculuğa çıkar ve kendi sürecini oluşturur. Doğada bir yürüyüşe çıkar, koşar ardından bir ormana gelebilir ve kocaman bir dağa tırmanıp en sonunda buz gibi bir nehre atlayabilir... İmgelem sayesinde bu kökensel yolculukla oyuncu doğa ile özdeşleşir ve bedeninin olanaklarını yeniden keşfeder.

“Doğa doğrudan nötrlüğe seslenir. Ormanda yürürken ben orman olurum. Dağın zirvesindeyken ayaklarım vadiye kök salmıştır ve ben bizzat dağ olurum. Bir ön özdeşleşme durumu yavaş yavaş ortaya çıkar. Ana tema olan kökensel yolculuk öğrenciyi özdeşleşme üzerine yapılan büyük çalışmaya hazırlar.” (Lecoq , 2015, s.58)

Elementler ise kökensel yolculuk ile elde edilen keşifleri daha da zengin kılmak için önemli bir çalışma kaynağıdır. Hava, su, ateş, toprak gibi doğanın dört temel elementi ile çalışmalar yapılır. Bu elementlerin yoğunlukları, hareketleri, dinamikleri araştırılır. Bu çalışmalarda, elementleri taklit edilmekten çok, elementlerin imgelem yardımıyla bedendeki yansımaları aranır. Oyuncu seçilen elementin unsurlarını yani, hafifliğini, şiddetini, hızını ve aynı zamanda elementin kendi bedeninde yarattığı hissiyatı ve elementin dinamiğini farklı seviyelerde ve şekillerde nasıl yakalayabileceğini araştırır. “Denizin karşısındayım, denize bakıyorum ve onu içime çekiyorum. Nefesim dalgaların hareketiyle birleşir ve yavaş yavaş imge tersine çevrilir. Kendim denize dönüşürüm.” (Lecoq, 2015, s.59)

Doğal elementlerden sonra gündelik hayattaki farklı malzemeler ile çalışmalar yapılır. Kağıt, tahta, metal veya sıvı gibi birbirinden farklı yapı ve dokulara sahip nesneler ile özdeşleşme çalışmaları yapılır. Buradaki temel amaç oyuncunun referanslarının genişletilmesi, oyuncunun her yeni karşılaşmada yeni bir araştırmaya girmesidir. Yeni

elementlerin keşfi ve onlarla kurulan özdeşleşmeden sonra elementler arası geçişlere çalışılır. Oyuncu bu geçişlerle bütün ince detayları ve dinamikleri hisseder.

“Lezzetler arasındaki incelikli farkı anlayan bir gurme gibi öğrencilerin de nitelik konusunda zevk sahibi olmasını isterim. Nüansların bu inceliğine sahip olmak için ortak şiirsel zemin dediğimiz içinde renkleri, ışıkları, sözcükleri, ritimleri, uzamları ele alan uzun soluklu bir çalışma yaparız. Bu aşamaya geldiğimizde nötr maske artık kaybolmuş olacaktır.” (Lecoq, 2015, s.60)

Transpoze etmek, özdeşleşme sürecinin boyut kazanması için son aşamasıdır. Bu transpoze metodu iki şekilde yapılır. İlk türü oyuncuların özdeşleşme çalışmalarından sonra seçecekleri bir elementi ya da hayvanı insanlaştırmalarıdır. Oyuncular elementlerin, hayvanların ya da nesnelerin dinamikleri ile gerçekçi oyunun dışında dramatik bir transpozisyona ulaşırlar. Metodun ikinci türü ise tam tersi şekilde oluşur. Bir insanın bir elemente, hayvana ya da nesneye dönüşmesidir. Transpoze metodunda oyuncunun yalnızca beden dili, jestleri değil oyun dili de değişime uğrar. Dilde, klasik dramatik metinlerdeki anlatı dışında absürt tiyatronun ifadelerine, kelimelerine yakın bir dil kullanılır. Bu dil bazen hem şiirsel hem de gerçeklikten uzak olabilir. Transpoze metodu ve bu metodun diline şu şekilde bir oyun örneği verebiliriz. Bilgin bir kişi sessizce kapıyı açar ve aslında içeri giren bilgin, topraktır. Elindeki çiçekleri vazoya koyar ve çiçekler birden kavga etmeye başlarlar. Çiçeklerin kavga ettiğini duyan vazodaki berrak su, çiçekleri sakinleştirmek için ninni söyler. Bu örnekteki gibi oyuncu hem bedenini hem de dilini transpoze eder. İmgelem dünyasının bütün olanaklarını kullanan oyuncu kendisine oldukça özgür bir alan oluşturur.

Nötr maske sayesinde oyuncunun bütün hareketlerinin kalitesi artar. Oyuncu bir eylemi gerçekleştirirken bütün bedeni ile o eylemi tamamlar. Nötr maske sayesinde oyuncu alışlagelmiş hareketlerin dışında eylemlerini gerçekleştirir. Oyuncunun bedenini tam olarak algılaması için yapılan nötr maske çalışmalarındaki hareketler oldukça büyük ve gündelik hareketlerin dışındadır. Bir eylem başlar ve eylemin sonuna kadar bedende yarattığı etkisini görürüz. Bu sayede eylemi bütün bedeni ile algılayan oyuncu egzersiz sonunda eylemin kalitesi, sadeliği ve hareketin tasarrufuna kavuşur. Nötr maske çalışmalarında karakter yoktur. Sahne üzerinde farklı bedenlere sahip oyuncular ve bu bedensel yetileri vardır. Nötr maske çalışması maskeyle vedalaşma ile sonlanır. Veda süreci de tıpkı başlama süreci gibi oldukça değerli ve önemli bir çalışmadır.

“Veda bir fikir değildir, neredeyse bilimsel bir şekilde inceleyebileceğimiz bir olaydır. Bu tema üzerinden yürütülen çalışma öğrenciyi gözlemlemek için, onun sahnedeki varoluşunu ve uzam algısını hissetmek için, bedeninin ve jestlerinin herkese ait olup olmadığını, herkes tarafından tanınabilir jestlerin ortak paydasını yani Tüm elvedaların elvedasını bulup bulamadığını görmek için iyi bir araçtır. Her bir oyuncu herkese ait olanı nötr maskeyle hisseder; nüanslar. İşte o zaman güçlü bir şekilde ortaya çıkar.” (Lecoq, 2015, s.57)

4.2.3. İfadeli maskeler

Lecoq’un maskelerin maskesi olarak tanımladığı nötr maskeden sonra ifadeli maskelerle çalışmalara devam edilir. İfadeli maskeler, larva maskeleri, karakter maskeleri ve işlevsel maskeler olarak üç farklı türdedir. Nötr beden ve nötr maskeden sonra ifadeli maskeleri takan oyuncuların bedeni bir karaktere bürünür. Yani oyuncu nötr maskede olduğu gibi bedeni ile bir anlam oluşturmak yerine taktığı ifadeli maskenin bedenini yansıtar. Öyle ki oyuncular önce maskelerine bakarlar ve onu dışarıdan tanımlamaya çalışırlar. Ardından oyuncular maskelerini takarlar ve içlerine girerek bedenlerini tanımladıkları maskeye göre şekillendirirler.

“İfadeli maske altında oynamak demek, teatral oyunun temel unsurunu yakalamak, bütün bedeni oyuna dahil etmek ve bunun yanı sıra oyuncu için bir kez daha referans olacak bir coşku ve ifade yoğunluğu hissetmek demektir. İfadeli maske bir karakterin ana hatlarını ortaya çıkarır. Oyunu yapılandırır ve basitleştirir çünkü bedene temel duruşlar yükler. Oyunu temizler. Psikolojik bakışın karmaşasını ayıklar.” (Lecoq, 2015, s.70)

4.2.4. Karakter yaratımı

Lecoq Pedagojisinde herhangi bir karakteri bulunmayan nötr maskelerden sonra belirli karakter özelliklerinin bedende yansımalarının görüldüğü ifadeli maskelere geçilir. Genel hatları ile ifadeli maskelerden tezin bir önceki bölümünde bahsedildi. İfadeli maskelerdeki karakter yaratım sürecinde ise yine nötr beden ve nötr maske çalışmalarından yararlanılır. Oyuncu nötr bedenine ulaşarak karakter ile arasında bir denge yakalar. Bu denge karakter ve oyuncu arasındaki ön yargıyı, karşılaştırmayı, yakınlaşmayı engeller.

“Eğer oyuncu kişi oynadığı karakterle bir bütün olursa oyun iptal olur. Bu osmoz psikolojik sinemanın bazı büyük yakın planlarında işe yarayabilir. Ancak teatral oyun imgeyi seyirciye

doğru taşınmalıdır. Hayatını anlatan oyuncu ile gerçekten oynayan oyuncu arasında büyük bir fark vardır. Bu yüzden maske büyük bir önem arz eder. Öğrenciler kendilerini derinlemesine ortaya koyarak kendilerinden başka bir şeyi oynamayı öğrenmiş olurlar. Kendilerini oynamazlar, kendileriyle birlikte oynarlar. Oyuncunun bütün muğlaklığı buradadır” (Lecoq, 2015, s.77,78)

Karakter yaratım sürecinde oyuncu, ifadeli maskeler ile çalışılırken nötr maskede olduğu gibi yine büyük ve abartılı jestler kullanır. Oyuncu ifadeli maskeyi taktıktan sonra gündelik yaşam enerjisinden uzaklaşmalıdır. Burada oyuncular transpoze metodu ile kendilerinden başka bir şeyi oynamaya başlarlar. İfadeli maskeye sahip oyuncunun, durumlar ve durumlar karşısındaki tepkileri ile karakter oluşur. İfadeli maskenin bir başka çalışması ise zıtlıkları oluşur. Oyuncu maskesini takmadan önce ifadeli maskesini tanımlar ve maskeyi taktıktan sonra ifadeli maskenin sunduğu karakterin tam tersi karakter ile tepki verir. Maskenin sunduğu karakter önerisinin tam tersinde oynadığı karakter “karşı-maske” olarak adlandırılır. Tıpkı günlük hayatta insanların dışarıdan göründükleri ve içlerinde yaşadıklarının farklılar gibi maske ve karşı-maske ile karakteri derinleştirir.

“Örneğin görünürde “aptal” bir yüz sunan bir maske önce görünürdeki gibi oynayacaktır. Ortaya çıkan karakter daha çok aptal, çekingen, sakar birisi olacaktır. Daha sonra karakteri üstün zekalı, kendinden çok emin, dahi, bilge biri olarak düşünürüz. Bu durumda oyuncu aynı maskenin ardında ikinci bir karakter ortaya çıkararak ve karaktere çok daha ilginç bir derinlik katarak karşı-maske dediğimiz şeyi oynar. Böylece insanların mutlaka görünürdeki yüze sahip olmadığını, her karakter için bir çelişki bulunduğunu keşfederiz. (Lecoq, 2015, s. 76)

4.2.5. Hareket tekniği

Lecoq Pedagojisinin önemli basamaklarından bir diğeri hareket tekniğidir. Hareket ve oyuncu ilişkisini yoğun bir şekilde ele alan Lecoq eğitim sisteminde, teknik olarak sportif hareketlerden ziyade, gündelik ve sportif hareketlerin ortaklaşarak performatif bir hale gelmesi amaçlanır. “Tiyatroda bir hareketi gerçekleştirmek hiçbir zaman mekanik bir eylem değildir; hareket her zaman gerekçelendirilmiş bir jest olmalıdır.” (Lecoq, 2015, s.84)

Hareket tekniği ses ve beden hazırlığı, dramatik akrobasi ve hareket analizi olmak üzere üç başlıkta ele alınır. Akademik hayatına spor ile başlayan Lecoq, tiyatrodan bir eğitim modeli oluştururken spordan oldukça fazla yararlanmıştı. Spor ve tiyatro ilişkisini kademelendirmiş ve tekniğinde birleştirmiştir. Dramatik jimnastik adını verdiği çalışma

disiplini ile bedeni oyun seviyesine hazırlamayı amaçlamaktadır. Dramatik jimnastik üç ana başlık üzerinden aşamalandırılabilir. Birinci aşama, var olan hareketi olduğu hali ile yani ham olarak yapma, ikinci aşama, hareketin başlangıç formundan çıkarılarak büyütülüp devleşmesi ve üçüncü aşama ise hareketin ham haline dönmeden hemen önce oluşan gerilim duruşudur. Dramatik olan, bu gerilim duruşundan oluşmaktadır. Dramatik jimnastikte jest, ses, nefes bir bütündür. Oyuncu dramatik jimnastik sayesinde hareketin kendisi ve hareketin oluşturduğu imgelemi yakalar ve hareketi yeniden anlamlandırır.¹¹ Dramatik akrobasi ve dövüş sanatları her hafta uygulanan hareket tekniği çalışmalarındandır. Düşme, kalkma, takla, kavga gibi sahneler için bu çalışmalar önemlidir. Her hafta çalışılan bu hareket tekniği oyuncunun sahne üzerinde eylemlerini gerçekleştirirken kendi güvenliğini sağlamasının yanı sıra oyun seviyesinde araştırmalar yapmasına da olanak sağlar. Örneğin, bir oyuncu çalışma sırasında deyim yerindeyse gülmekten yerlere yatabilir, yere yatarken de taklalar atabilir. Ya da başka bir örnek olarak üzüntüden yıkılan oyuncu bir kum torbası gibi yere yığılabilir. Dramatik akrobasi çalışmaları ile ustalaşan oyuncu, sahne üzerinde gerçekleştireceği hareketleri hem güvenli hale getirilmesini hem de oyuncunun durumlar karşısında özgürce tepki vermesine imkan sağlar. "Bütün bu akrobatik hareketlerin yani düşüşlerin, sıçrayışların, jonglajların, dövüşlerin tekniğinde ustalaşmanın tek bir amacı vardır: oyuncuya oyun için daha fazla özgürlük vermek." (Lecoq, 2015, s.88).

Bedensel hazırlığa oldukça önem veren bu eğitim sisteminde oyuncu kendi bedeni ile oldukça yakından ilgilenir ve onunla her gün yeniden tanışır, yeni özelliklerini keşfeder. Kendi bedenini tanıma ve anlamlandırma sürecinde gündelik eylemlerini ele alıp onları herhangi bir transpozisyon olmadan olduğu gibi mimler. Eylem mimi tekniğini kullanarak en basit ve gündelik eylemlerini gerçekleştirirken bedenini gözlemler. Kaslarını, gücünü, eylemin şiddetini ve eylemi gerçekleştirirken sarf ettiği eforu vb. basamakları tek tek mimler. İtme-çekme, bavul açma-taşıma, kürekle toprağı kazma gibi egzersizlerle oyuncu kendi bedeninin keşfine çıkar. Eylem mimi eylemi olduğu gibi ele alır ve eylem herhangi bir transpozisyon barındırmaz. Bundan dolayı eylem oldukça sade ve tasarrufludur.

¹¹ "Fransızcada "sens" kelimesinin anlam, yön, his, duyu gibi birçok kavrama karşılık geldiği düşünülürse başlık derinlik kazanır" (Lecoq, 2015, "Şiirsel Beden", Mine Çerçi (çev.), İstanbul, NotaBene Yayınları. Çevirmenin notu)

Eylem mimi ile tasarruflu eylemlerden sonra oyuncu, özgürlük alanını daha da genişletmeli ve transpozisyon metodunu kullanarak doğa ve elementleri de ele almalıdır. Lecoq Pedagojisinde hareket analizi, referansını doğadan alır. Dalgalanma, çiçek açma gibi doğadan ilham alınan hareket temrinleri vardır.

Eylem mimi ile basit ve transpozisyona uğramamış eylemler kullanılarak başlanılan bu çalışmalar doğa, elementler, hayvanların transpozisyon edildiği hareketlere dönüşür. Bu araştırma ile ortaya yeni duruşlar ve eylemler ortaya çıkar. Lecoq hareket analizini şu şekilde özetler:

- “Tepki olmadan, etki(eylem) olmaz.
2. Hareket süreklidir, hiç durmadan ilerler.
3. Dengeyi arayan hareket her zaman dengesizlikten doğar.
4. Dengenin kendisi de harekettir.
5. Sabit nokta olmadan hareket olmaz.
6. Hareket sabit noktayı ortaya çıkarır.
7. Sabit noktanın kendisi de hareket halindedir.” (Lecoq, 2015, s.107)

Bütün bu çalışmalarda Lecoq, her zaman oyuncunun güvenliğini ön planda tutar. Hareket çalışmalarında oyuncunun kendi sınırları araştırılmalı ve geliştirilmelidir, oyuncunun sınırları zorlanmamalıdır. Süreç, yoğun bir şekilde çalışılan hareket tekniklerinde oyuncunun, harekette ustalaşıp sonrasında bunları oyunlaştırması şeklinde olmalıdır. Unutulmaması gereken şudur ki bu hareketler bir sporcu çalışması değildir. Spor ile desteklenen oyunculuk çalışmasıdır. “Temrinin ortaya çıkardığı endişe ile oyun zevkini birbirine karıştırırlar! Bir sanatçının kendi macerasında kabul edilebilir olan pedagojik olarak kabul edilemez.” (Lecoq, 2015, s. 86)

Okulun birinci senesinde doğaçlama, maske ve hareket tekniği çalışmaları yapılır. Bu çalışmalar ile gündelik hayatın gözlemi, gözlemin mimlenmesi, gözlemlenen eylemin şekil değiştirmesi ve oyun seviyeleri üzerinde durulur. Bütün bu çalışmalar oyuncunun bedenini çalıştırır ve yeniden boyutlandırır.

“Birinci senenin hedefi, belli bir oyun niteliğine erişmek için gerekli olan büyük merak duygusunu öğrencilerde uyandırmaktır. Bu keşif ve öğrenme senesi boyunca öncelikle doğaçlama ve hayatın hareketlerinin analizinden yola çıkarak toprağa oyunun ve yaratıcılığın tohumlarını ekeriz. Daimi bir bağ bu iki boyutu bir araya getirir. Bir yandan doğaçlamayla içeride olanı

dışarıya çıkarmak söz konusudur; bununla birlikte hareketin nesnel tekniği bu yolu tersine çevirmemize imkân sağlar, yani dışarıdan içeriye doğru gideriz.” (Lecoq, 2015, s. 43)

4.3. Lecoq Pedagojisinin İkinci Yılı

Okulun ilk yılında oyun kurma, oyun seviyelerini araştırmaya yönelik çalışmalar yapıldıktan sonra oyuncuların merakları ve yetenekleri doğrultusunda ikinci sene için bir oyuncu seçmesi yapılır. İkinci sene dramatik yaratım hedeflenir. Lecoq, ikinci sene oto-kur adını verdiği yöntemle ilerler. Lecoq, bu yöntem ile öğrencilerin kendi oluşturdukları gruplarda, birlikte bir hikaye çalışması yapmalarını ister. Bu çalışmada dramatik yapının tamamını oluşturan unsurlar yani yazar, yönetmen ve oyuncu öğrencilerin kendileridir.

Okulun ilk senesindeki sessiz doğaçlama çalışmaları ikinci sene jest diline hizmet eder. İkinci senenin başlarında pantomim çalışmaları yapılır. Oyuncular bir durumu canlandırırken beyaz pantomim, figüratif mim ve çizgi mim olmak üzere üç farklı jest dili çalışmasından yararlanır. Beyaz pantomim, oyuncunun hikaye anlatmak amacıyla yoğun şekilde el jestleri ile de desteklenen farklı jest dillerini bir araya getirmesiyle oluşur. Bu anlatıda kullanılan dil ve jest olabildiğince tasarruflu ve açık olmalıdır. Lecoq bu terimi , Pierrot’yu¹² oynayan pantomimlerinden aldığını belirtir. (Lecoq, 2015, s.120)

Figüratif mim ile anlatılmak istenen figür olarak betimlenir. Oyuncu anlatmak istediği nesneyi çizer, betimler ya da direkt nesnenin kendisi olur. Figüratif mim ile yakalanmak istenen illüzyon tıpkı beyaz pantomimde olduğu gibi olabildiğince tasarruflu ve açık bir jest dili ile gerçekleştirilmelidir.

Çizgi mim, diğer mimlerden farklı olarak aynı zamanda Sinema diline en yakın olan dildir. (Lecoq, 2015, s.121). Yakın planlar, flash back, illüzyon gibi sinema sanatının kullandığı tekniklerle bir imgeyi, atmosferi aktarmayı amaçlar.

“İkinci yıl çalışılmaya başlanan jest dili, pantomim sanatının çeşitli türlerini kapsamaktadır. Lecoq’un “büyük dramatik sahalar” adını verdiği alanda ise Melodram (yüce duygular), Commedia dell’Arte (insanlık komedisi), Bufonlar (Groteskten Misteriye geçiş), Tragedya (Koro

¹² Lecoq’un Şiirsel Beden adlı kitabında çevirmen Mine Çerçi notunda lecoq’un Pierrot’yu oynayan pantomim sanatçısı olarak bahsettiği kişinin Jean-Gaspard Debureau olduğunu belirtmiştir.

ve Kahraman), ve Clown (Bürlesk ve Absürt) gibi oyuncunun fiziksel anlatım olanaklarını geliştirmesine imkân sağlayacak çeşitli türler incelenmektedir.” (Ateş, 2016, s.125,126)

Lecoq “büyük dramatik sahalalar” olarak belirttiği türler ile öğrenci-oyunculara, sahne üzerinde bir anlatı sırasında seyirciye doğrudan en gerçek olan duyguyu aktarmayı, abartılı ve uçlarda oyunculuk biçimini, türü ne olursa olsun oyuncunun sahne üzerinde iken yaptığı her eylemi inanarak gerçekleştirmesi gerektiğini ve oyun seviyelerini yüksek tutmalarını belirtir. Örneğin, clown türünde bir performans sergileyen bir oyuncu abartılı ve uçlarda oyunculuk sergilemeli ve kendi komiğini yaratmalıdır. Aynı zamanda melodram türünde bir performans sergileyen bir oyuncu yine abartılı ve uçlarda oyunculuk sergilemeli fakat amacı seyirciyi en gerçek biçimde etkilemek ve duygulandırmak olmalıdır. Büyük dramatik sahaların biçimi fark etmeksizin oyuncular, gerçekleştirecekleri her performansa aynı çalışma prensibi ile yaklaşmalıdır.

Melodram, eski bir tür olarak düşünülse de Lecoq Pedagojisinde önemli bir yere sahiptir. “İnsan doğasının çok özel bazı yönlerini keşfetmeyi ve gün yüzüne çıkarmayı içerir.” (Lecoq, 2015, s. 127) Ahlak, adalet gibi toplumsal değerleri ele alarak oyuncular tarafından seyirciyi etkilemek amacıyla büyük ve inandırıcı olarak oynanır. Buradaki amaç seyirciyi etkilemek hatta duygulandırmaktır ve ağlatmaktır. Karakterleri ve oyun dünyasını iyiler-kötüler olarak zıt ve belirgin çizgiler oluşturur. Lecoq okulunda melodram, birinci sene yoğun olarak çalışılan sessiz doğaçlama ve bekleme egzersizleri ile çalışılır bununla birlikte karakterin imgelem ve duygu dünyasını göstermek için çizgi mim tekniği kullanılır.

Commedia Dell’arte okulun ikinci senesinde çalışılan türlerdir biridir. Lecoq Commedia dell’arte’yi insanlık komedisi olarak tanımlar. Karakterin, saf, kurnaz, asi, zeki gibi özellikleri belirgindir ve bu özellikler çerçevesinde oynanır. Commedia dell’arte çalışmaları okulun ilk yılında yoğun şekilde çalışılan doğaçlama çalışmaları ile başlar. Fakat her ne kadar doğaçlama çalışmalarını içinde barındırsa da bu tür geçmişten beri belirli değişmez kurallar barındırır. Oyuncu doğaçlamalarını bu belirli kanavada gerçekleştirir. Lecoq okulunda Commedia dell’arte çalışılırken dramatik akrobasiiden yararlanılır. Öğrenciler hareket analizi, hareketin sınırlarını ve çeşitliliğini araştırarak geliştirildikleri bedenlerini bu türde kullanırlar. Bedensel anlatımın yoğun olduğu bu türde beden ne kadar güçlü olursa, Commedia dell’arte’nin insanlık komedisi de o kadar etkili şekilde ortaya çıkar.

“Öfkelenmiş Pantolone geriye sıçramalı takla attığı zaman seyirci, "Ne güzel takla! değil, "Ne öfke ama! demelidir. Bu tür bir jesti gerekçelendirme ve o seviyede bir fiziksel girişkenliğe ulaşmak için sıra dışı bir coşkuyla yüklenmek ve aynı zamanda sıçramalı takla tekniğine mükemmel şekilde hâkim olmak gerekir. (Lecoq, 2015, s.137)

Bufonlar, okulun jest, bedensel akrobasi ve mim gibi pedagojinin bütün yaratım unsurlarını kullanarak çalışan bir türdür. Bufonların önemi ise bu tür, Lecoq'un oluşturduğu bir yaratım sahasıdır. Melodramın aksine toplumsal değerleri, kişilerin korkularını aşağılayarak mizahı ortaya çıkarırlar. Pedagojinin bütün yaratım unsurlarının kullanılması ve birçok değeri mizahla aşağılayarak oyuncular için oldukça özgür bir çalışma alanıdır. "Kendi bedenleriyle hiçbir zaman gerçekleştiremeyecekleri şeyleri yapmaya cüret etmektedirler. Bedenin tamamı bu anlamda maskeye dönüşmektedir." (Lecoq, 2015: 139)

Tragedya, her dönem karşımıza çıkan köklü bir türdür. Lecoq Pedagojisinde yeri de oldukça önemlidir. Tragedya köklü ve eski bir tür olmasına rağmen pedagojide tragedyanın tarihsel sürecinin aksine eski kalıplardan çıkarılarak yeni keşiflere gidilmiştir. Kahraman yerine koro ile karşılaşan antikahraman olmuştur. Tragedyanın geçmiş konularından ziyade bugünün tragedyası oluşturulur. Tragedyanın önemli bir unsuru olan koro ile pedagojinin yaratım sürecini oluşturan uzam, ritim ve doğaçlama çalışmalarına yer verilir.

“Gerçek trajik uzamı ortaya çıkaran tek esas unsur korodur. Bir koro geometrik değildir, organikidir. Kolektif bir beden gibi bir ağırlık merkezine, uzantılara, bir nefese sahiptir. İçinde bulunduğu duruma göre farklı biçimler alabilen bir tür hücredir” (Lecoq, 2017, s.151).

Clown, Lecoq Pedagojisinin en küçük maskesi olan kırmızı burun ile bilinir. Aksilikler, aksiliklerin getirdiği yanlış anlaşılmalara ve bu yanlış anlaşılmalara ile ortaya çıkan komediler clownu oluşturur. Clown bir karakter değildir. Oyuncunun kendisinde var olan ile var olmayanı kullanmasıdır. Oyuncunun kendi bedeninin sunduklarını parlatması ve zıtlık oluşturması gerekir. Uzun boy, kısa boy, cılızlık, aşırı kaslı olma hali vb. oyuncunun kendi bedenindeki, kendine has özellikleri kullanarak komiği bulması gerekir. Örneğin kısa boylu birinin en üst raftaki anahtarı almaya çalışması ve anahtarı almadığı için işe geç kalması bir çatışma doğurur. Bu çatışma durumunun komiğini bularak seyircinin eğlenmesi beklenir fakat asıl hedef clownun komik duruma düşmesi ve seyircinin kendisini üstün hissetmesidir.

Clown alışmaları maske, mim, sessiz doğaçlama ve bedensel anlatım egzersizleri ile oluşturulur.

“Glnenler, bize göstermeye çalıştıkları karakterler değil tüm çıplaklığıyla oyuncuların kendisiydi. Bulmuştuk! Clown onu oynayan oyuncunun dışında bir yerde değildi. Hepimiz clownduk. İfade edildiğinde güldüren zayıflıklara, glnlklere sahiptik hepimiz ama bununla birlikte kendimizi güzel, akıllı ve güçlü zannediyorduk” (Lecoq, 2015, s.165).

Lecoq’ un oluşturduğu pedagoji ve kurduğu iki yıllık oyunculuk okulunda oyunculara hareket temelli performans sanatları konusunda kapsamlı bir eğitim verilir ve bir karakter ya da performansa hazırlık sürecinde hareketin önemi ve gerekliliği savunulur. Bunu da küçük yaşlardan itibaren ilgilenmeye başladığı spor ve bunun akabinde gelişen bedeni anlamaya ve onu yeniden işlemeye dair yaptığı araştırmalara dayandırır. Kurduğu akademide de bu iddiasını farklı dramatik türler üzerinde çokça dener. Lecoq’un okulunda ve geliştirdiği pedagojide oyuncu-beden ilişkisini irdeleyerek oyun kurma, oyun seviyesi oluşturma, seyirciyi bedensel ifade ile etkileme yönünde oldukça başarılı bir teknik olarak değerlendirilir.

5. SONUÇ

“Hayatta en büyük bilgelik kendi eksikliğinin bilincinde olmaktır.”
(Stanislavski, 2012, s.312)

Konstantin Stanislavski'nin “sistemi” ve Jacques Lecoq'un Pedagojisi, oyunculuk sanatında iki farklı ve etkileyici oyunculuk tekniğidir. Stanislavski'nin oluşturduğu oyunculuk tekniği, yapay taklitlerden ziyade, samimi etkileyici ve karakterin derinliklerinin araştırıldığı bir oyunculuk yöntemidir. Bu “sistem”, içsel dürüstlük, duygusal hafıza ve psikolojik gerçekçilik üzerine yoğunlaşır ve bunlara ek olarak oyuncun fiziksel arayışına olanak sağlar. Oyuncun karakter yaratım sürecinde farklı disiplinlerden yararlanarak oluşturulan bu oyunculuk tekniği, oluşum sürecinde psikolojiden oldukça fazla yararlanmıştır. Oyuncunun karakter ile olan bağlantısını hem psikolojik hem de fiziksel

olarak ele alır ve oyunculara karakterlerini anlamak ve onları gerçek hayattaki gibi canlandırmak için bir dizi araç sunar.

Öte yandan, Lecoq Pedagojisi ise, oyuncuların bedenlerini ve hareketlerini kullanarak karakterlerini ve hikayelerini ifade etme şekillerine odaklanır. Lecoq'un oyunculuk yaklaşımı, doğaçlama, maske, elementler ve hareket analizi gibi yaratım unsurları içerir. Oyuncun bedeninin her bir noktasını tanınması ve bedeninin bildiği ya da bilmediği eylemleri yeniden keşfetmesini sağlar. Gündelik dışı oyun seviyeleri ve hareketleri aracılığı ile abartılı ve büyük anlatımlara gidilir. Fiziksel egzersizlerin temel alındığı bu oyunculuk tekniği ile yapay olandan hakikati yaratmak hedeflenir. Etkin beden kullanımı sayesinde oyuncular, sahnede dinamik ve yenilikçi performanslar yaratırlar. Her ne kadar bu iki oyunculuk tekniğine baktığımızda birbirinden farklı ya da birbirlerine antitez üretmiş olarak görünür olsalar da zannedilenin aksine oldukça fazla ortak noktaları bulunmaktadır.

Stanislavski, oyunculuk eğitiminde dönemin eksikliğini müfredat eksikliği olarak belirlemiş ve bunun üzerine “sistem”i oluşturmaya başlamıştır. Her bir oyuncunun ihtiyacının farklı olabileceğini gözlemlemiş ve taklide dayalı, yaratıcılığı geliştirmeyen oyunculuk eğitime karşı çıkmıştır. Stanislavski, oyunculuk eğitiminin bir müfredat üzerinden yapılmasının zorunluluğunu sıkça belirtir. Bahsedilen müfredat zorunluluğu Lecoq tarafından da kabul gören bir düşüncedir. Öyle ki kendi okulunda da oyunculuk eğitimi bir müfredat üzerinden yapılmaktadır. İki yıllık eğitimin verildiği bu okulda birinci seneden ikinci seneye kadar bütün müfredat belirlenmiş, yapılacak olan bütün egzersizler önceden hazırlanmıştır. Bu noktada belirtmek gerekir ki her iki teknik her ne kadar müfredatı zorunlu kılrsa da bahsi geçen müfredatlar koşullara ve ihtiyaçlara göre esneme payına sahiptir. Oyuncunun yaratım yollarını özgürce açmak isteyen Lecoq Pedagojisi ile Stanislavski “sistem”inin ortaklaştığı en önemli noktanın oyunculuk sanatındaki müfredat gerekliliği olduğu söylenebilir.

Stanislavski “sistem”i ve Lecoq Pedagojisi birbirinden farklı iki oyunculuk türü olarak ele alınır. “Sistem” psikolojik ve fiziksel eylemleri ele alan daha çok klasik yapıllı oyunlarda kullanılırken, pedagoji bedensel anlatıyı önemseyen ve fiziksel tiyatro başlığında değerlendirilen bir oyunculuk eğitimi olarak ele alınır. Bu bağlamda iki tekniğin temelde ayrıştığı nokta beden üzerinedir denilebilir. Antik Yunan’dan itibaren sahne üzerinde kullanılan beden, giderek şekillenmiş ve boyut kazanmıştır. Günümüz oyunculuk anlayışında

büyük bir yere sahip olan Stanislavski “sistem”i ikinci evresi, fiziksel yöntemlerle ele alınır. Fakat “sistem”de yine de oyuncu-beden ilişkisine dair yeterli araştırma alanı ve egzersiz bulunmamaktadır. Güçbilmez, Stanislavski’nin kitaplarının çeviri kaynaklı olarak iyi anlaşılmadığını belirterek, beden-oyuncu ilişkisini iyi bir şekilde ele alan Lecoq’un “Şiirsel Beden” adlı kitabını oyuncular için bir kılavuz olarak tanımlar. (Lecoq, 2015, s. 14)

Stanislavski “sistem”inde beden daha içsel ve psikolojik bir yaklaşımla ele alınır. Beden karakterin ihtiyacı dahilinde kullanılırken, Lecoq Pedagojisinde beden fiziksel ve dışa dönük bir yaklaşım sergiler aynı zamanda beden anlatının asal parçasıdır. Tezin önceki bölümlerinde örneklendirilen sandalyeye oturma egzersizini yeniden değerlendirmek gerekirse, her iki teknikte de benzer egzersiz olmasına rağmen egzersizde değerlendirilen yerler farklılık gösterir. Lecoq egzersizlerinde genellikle “nasıl?” sorusuna odaklanılır ve oyuncunun bedeni, asal anlatıcıdır. Bedenin maske ile yeni hareketler keşfetmesi ve bedenin oluşturduğu anlam vurgulanır. Stanislavski “sistem”indeki egzersizlerde ise genellikle “nasıl?” sorusuna ek olarak ve içsel-duygusal düşünce ve duygular da eklenir.

“Sistem”in çıkış noktası yapay oyunculuğa karşı gerçek ve samimi oyunculuğu savunmasıdır. Oyuncunun gözlem ve gündelik yaşamdan referansla eyleme geçmesi beklenir. Kendi deneyimleri ve bu deneyimlerle karakterin durumunu değerlendirilmesi ile özdeşlik kurarak organik oyunculuğu savunur. “Stanislavski oyunculuk sanatında role içten yaklaşım ve dıştan yaklaşım olmak üzere iki farklı yönelim sunmaktadır. Her iki yaklaşımda da dramatik bir karakterin oluşumu hedeflenmektedir.” (Erman, 2014.) Lecoq Pedagojisinde de yine “sistem”de olduğu gibi gerçek hayat referans alınır ve gözleme sayesinde oyuncunun geçmiş deneyimlerini hatırlaması yöntemine başvurulur. Fakat Lecoq Pedagojisinde başvuru yapılan geçmişin, şimdiyle olan ilişkisi araştırılır. Pedagojide gözlem insan davranışlarından çıkar ve doğaya kadar yayılır. Gözlemin doğaya yayılması ile samimi oyunculuk anlayışı pedagojide şekil değiştirir. Lecoq da tıpkı Stanislavski gibi özdeşleşmenin önemini vurgular fakat yalnızca özdeşleşmenin yeterli olmadığını oyunu enerjinin de olması gerektiğinin altını çizer. “İnanmak ya da özdeşleşmek yetmez, oynamak¹³ gerekir.” (Lecoq, 2015, s.35) Gerçek hayattan referans alan ve gözlem ile büyüyen eylemler,

¹³ “Oyun temrinini Lecoq şöyle açıklar: “Teatral boyutun farkında olan oyuncu doğaçlamasına seyirci için bir ritim, bir tempo, bir süre bir uzam, bir biçim verdiği zaman oyun başlar.” (Lecoq, 2015, s.190)

gerçek dışı abartılı jest ve hareketlere dönüşür. Oyuncunun kendi geçmişine başvurması iki teknik için de önemlidir. Fakat her iki teknikte de altı çizili olarak oyuncunun mahremiyeti belirtilmiştir. Öğrenilmek istenen geçmiş deneyimin detayları değil, hatırlanan geçmişin şimdiki zamanla ilişkisi ve hissiyatıdır. Geçmiş deneyimlerden yararlanmaktan farklı olarak etkili yaratım yollarından birisi de imgelemdir. İmgelem bir oyuncunun vazgeçilmez yaratım unsurudur. İmgelem ne kadar güçlü olursa oyuncunun sahne üzerindeki anları da o kadar güçlü olur. Stanislavski ve Lecoq oluşturdukları oyunculuk tekniklerinde imgeleme oldukça önem vermiştir. İmgelem oyuncunun yaratıcılığını geliştirir, sahnenin ve egzersizin derinliğini oluşturur.

“Bir rengin ne biçimini ne de hareketini görebiliriz. Buna rağmen ortaya çıkardığı coşku bizi harekete geçirir, hareketlendirir hatta coşkulandırır! Mimajlar sayesinde gerçek hayatta kullanılmayan jestler aracılığıyla bu coşkuyu anlatmanın yollarını ararız.” (Lecoq, 2015, s.63)

Her iki teknikte de zıtlıklar karakter yaratım sürecinin önemli bir unsurudur. Lecoq Pedagojisinde karşıt maskeler ile maskenin ve bedenin zıtlığı araştırılır. Maskenin ifadesi, önerdiği karakter ve maskenin önerdiği karaktere zıt hareket eden bir karakter yaratılır. “Böylece insanların mutlaka görünürdeki yüze sahip olmadığını, her karakter için bir çelişki bulunduğunu keşfederiz.” (Lecoq,2015, s.76) Böylelikle oyuncu maske ve maskeye zıt bir karakter yaratarak ikiye bölünür. Yaratımı canlılaşır ve derinleşir. Stanislavski “sistem”inde ise karakterin psikolojik zıtlıkları ele alınır. Bir oyuncu anti-kahraman bir karakteri canlandırırken karakterin kendi doğrularını keşfedip özümser, karakterin eylemlerini haklı bulur ve bu karakterin her ne kadar eylemleri kötü olsa da bunları yapmasını sağlayan motivasyonları kendi içinde iyidir. Bu zıtlıklar yaratımı katmanlandırır. Aynı zamanda oyuncu karakterini icra ederken her şeyin farkındadır eylemlerini takip eder. Stanislavski, karakterin duygu durumuna kapılıp savruk bir oyunculuk sergilenmesine karşıdır. Bir oyuncu canlandığı karakterin olaylar karşısındaki tavrını ve ifadelerini korurken, aynı zamanda sahne üzerinde kendini açık bir şekilde gözlemleyip kontrol etmesi gerekir. Bunu da sahne gerçekliğini bozmadan yapması gerekir ve oldukça zordur. Bu zıtlık, sahne üzerinde dengeyi sağlar ve her iki oyunculuk tekniği için de önemli bir yer kaplar. “Bir oyuncu sahnede yaşar, ağlar, güler ama ağlayıp gülerken gözyaşlarını ve neşesini de takip eder. Sanatı meydana

getiren şey bu iki varoluş, hayat ile oyunculuk arasında kurulan bu dengedir.” (Stanislavski, 2012, s.178,179)

Lecoq ve Stanislavski oyunculuk tekniklerinin bir değer ortaklaşan noktası, oyuncunun canlandığı karakter ya da sergilediği performansa inancıdır. Stanislavski oluşturduğu “sistem”inde bir oyuncunun canlandıracağı karakterin psikolojisinin her katmanını ele alarak müfredat aracılığı ile çalışıp, tüm söz ya da eylemlerine inanmasını ve samimi olmasını bekler. Buna karşın Lecoq, oluşturduğu pedagojide bedensel ya da sözsel olarak büyük ve absürt anlatıyı tercih eder. Ama yine de Lecoq, oyuncuların müfredata dayalı çalışmalar sonucunda yaptıkları eylemlere ya da giyindikleri maskelere inanmasını öğütler. Ve bu iki teknik de çıkış noktaları farklı olsa da oyuncunun yaptığı şeye inanmasını merkeze alarak seyirciyi gerçek olan anlatıyla etkilemek amacıyla birleşir. İki teknik de seyirciyi etkilemeyi temelinde barındırır. Sahnede biçimi her ne olursa olsun bir performans sergileyen oyuncu seyirciyi etkilemelidir. Bu noktada Stanislavski’nin bahsettiği bir karakterin içine girmek ile Lecoq’un bahsettiği bir maskenin içine girmek aynı anlamı taşır. Anlatının yolu fark etmeksizin tek bir amacı vardır; o da seyirciyi etkilemek. Fakat seyirciyi etkilemek konusundaki bakış açılarına değinmek gerekir. Stanislavski seyircinin izlediği performans karşısında empati kurduğu takdirde etkilenebileceğini savunur. Bu da aslında oyuncu ve oyuncunun çalışma prensipleri üzerinde yoğun bir şekilde çalışırken bir noktada seyirci arka planda kalmış şeklinde yorumlanır. Braun, Stanislavski “sistem”i ve seyirci ilişkisini şöyle açıklar : “Dahası, seyircinin psikolojisini pek fazla göz önüne almaz; bireysel performanslar hakikatli olursa seyircinin de empati yoluyla bu hakikatliğe gerekli tepkiyi vereceğini varsayar.” (Braun, 2013, s.87) Lecoq Pedagojisinde ise seyirci daha ön planda tutulmuştur. Oyuncuların sergiledikleri sahne performansına inançları oldukça güçlü olmalı ve bu güç ile oynayarak seyirciyi etkilemeleri gerekmektedir. Lecoq sahne üzerinde tek taraflı iyi hissetme haline karşı çıkar. Oyuncunun kendisini iyi hissetmesi kendi oyunculuk deneyimine bir katkıdır. Fakat etkili bir performansın seyircinin de kendisini iyi hissettiği takdirde oluşacağını savunur. Oyunda sergilenen performans yalnızca oyuncuya ait değildir, ortaya çıkan eserin hissiyatı hem oyuncuya hem de seyirciye aittir. Bu sebeple seyirci unutulmadan, seyirci ile kurulan aktarımı güçlü olmalıdır.

“Anlatım edimiyle yaratım edimi arasındaki fark şuradan kaynaklanır: anlatım ediminde oyun seyirciden çok oyuncunun kendisine yöneliktir. Her zaman oyuncunun ışık saçıp saçmadığına ve

de seyircilerle birlikte varolduğu bir uzamı çerçevesinde oluşturup oluşturmadığına bakarım. Birçok oyuncu bu uzamı emer, kendi içine hapseder ve böylece seyirciyi kendinden uzaklaştırır; oyun “mahrem” bir olaya dönüşür. Eğer bazı oyuncular derslerden sonra kendilerini daha iyi hissediyorsa, bu fazladan elde edinilmiş bir yarardır. Ancak benim amacım insanları tiyatro yoluyla “iyileştirmek” değildir. Bir yaratım sürecinde yaratılan nesne artık yaratıcıya ait değildir. Amaç böyle bir yaratıcı edimi gerçekleştirmektir; yani ağaçtan koparılacak bir meyve vermektir.” (Lecoq, 2015, s. 35)

İki teknik ele alındığında özünde farklı çıkış noktaları olsa da ortaklaştığı noktalardan biri de oyun seviyesidir. Stanislavski, canlandırılan karakterin olabildiğince gerçek, doğal ve samimi olmasını bekler. Fakat burada bahsi geçen konu oyuncunun sahne üzerinde gündelik bir enerjiye sahip olması değildir. Aksine sahne üzerinde bulunan ve bir canlandırma içerisinde olan oyuncu gündelik bir enerji kullanmamalı ve bir oyun seviyesi oluşturmamalıdır. Lecoq Pedagojisinde de oyuncu sahne üzerinde bir maske giydiğinde hiçbir eylemi kendisine ait gündelik enerjide olmamalıdır. Yapılacak olan her eylem giyilen maskenin eylemidir. Giyilen maske oyuncuya dayattığı eylemler sonucunda kendi içerisinde mecburi bir oyun seviyesi yaratır. Her iki teknik oyun seviyesi yaratma sürecinde tempo-ritim, uzam, hareket gibi unsurların kullanımına başvurur. “Teatral boyutunun farkında olan oyuncu doğaçlamasına seyirci için bir ritim, bir tempo, bir süre, bir uzam, bir biçim verdiği zaman oyun başlar.” (Lecoq, 2015, s.45)

Her iki türün ortaklaştığı noktalar incelenirken dikkat çeken başka bir nokta da her iki tekniğin de detaylara verdiği önemdir. Stanislavski oluşturduğu “sistem”inde bir karakter yaratımında detaylı bir gerçekçilik arar. Lecoq ise oluşturduğu pedagojisinde hareket ve jestlerin detaylarına dikkat çeker. Bu iki eğitmen yöntemlerini oluştururken farklı disiplinlerden yararlanmışlardır. Stanislavski “sistem”ini oluştururken psikolojiden, Lecoq ise spordan oldukça kaynak toplamıştır. Tiyatro sanatında farklı oyunculuk tekniklerinin olması bu tekniklerin de bir arada kullanılabilirliğine olanak sağlar. Buna her iki eğitmenin kendi müfredatlarını değiştiremez olarak kodlamayıştan referans verebiliriz. Günümüz oyunculuk anlayışında tür farklılıkları olabilse de oyuncu kendi ihtiyacı dahilinde her iki tekniğin farklı unsurlarını ele alıp bir arada kullanarak bir yaratım ve anlatı oluşturabilir. Örneğin türü fark etmeksizin bir anlatı içinde olan oyuncu, canlandırdığı karakterin psikolojik temelini araştırarak, bedensel anlatısını nötr maske çalışması ile keşfedip bu iki

tekniki ortaklaştırarak tek bir gl anlatı oluşturabilir. Bir oyun türünü (klasik, fiziksel, komedi, melodram) alışırken türün isterlerini ve tekniklerini göz ardı etmeksizin, bu istek ve tekniklere ek olarak farklı tekniklerden yararlanmanın ve oyuncunun kendi ihtiyaçları doğrultusunda çeşitli egzersizlerin kullanılması anlatıyı derinleştirir ve güçlendirebilir. Her iki oyunculuk yönteminin, prensiplerini ve tekniklerini anlamak ve uygulamak, daha derin, etkili ve yaratıcılığı yüksek performanslar yaratmak açısından oyuncular için olduğa önemli bir noktadır.

Tüm bu ortaklık ve farklılıkları ele alındığında, Stanislavski ve Lecoq oyuncunun bir müfredat yardımını ile hazırlanması açısından farklı iki teknik oluşturmuşlardır. Oyunculuk sanatının birbirine tamamen zıt görülen bu teknik aslında özünde oyunculugn yalnızca güdüler ile değil, bir çalışma prensibi ile geliştirilebilecek ve yapılabilcek bir şey olduğunu savunur. Her iki teknik ile oyuncunun biricikliği korunmuş ve oyuncunun istek ve ihtiyaçları doğrultusunda çalışmalar yapılarak, oyuncunun yaratıcılığının ve tekniğinin geliştirilmesi hedeflenmiştir. Stanislavski “sistemi” ve Lecoq pedagojisi, oyunculuk sanatına benzersiz katkılarda bulunmuş, oyunculara farklı beceri setleri kazandırmış ve hala güncelliklerini korumaktadırlar.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2012). *Poetika*. E. Aktan (Çev). Ankara: Alter Yayıncılık.
- Ateş, P. A. (2016). Fiziksel Tiyatro Kavramı ve Onun Gizli Kaynağı: Gündelik-dışı beden tekniği. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*.
- Benedetti, J. (2012). *Stanislavski: Bir Giriş*. K. Karaboğa (Çev.). İstanbul: Habitus Yayınları.
- Benedetti, J. (2023). *Stanislavski ve Oyuncu*. G. Güven, İ. Ergün, M. Çankaya, Ö. Eren (Çev.). İstanbul: bgstYayınları.
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne*. B.S. Şener (Çev). Ankara: Dost Kitapevi
- Candan, A. (2013). Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Erman, B. 2014. ““Rol”e Yaklaşımda Stanislavski’yi Anımsamak”. *Mimesis Dergi* (<http://www.mimesis-dergi.org/2014/09/role-yaklasimda-stanislavskiye-animsamak/>)
- Ergün, S. (2012) Oyuncu yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski’nin fiziksel eylemler yöntemi. *Art-e Sanat Dergisi*. Cilt 5, Sayı 10
- Ergün, S. Cevher, S. Yalçın, E. Güngör, İ. (2015). *Oyunculunun Yolculuğu: Stanislavski’den Morris’e*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Eşigül, Z. (2018). Türkiye’deki fiziksel tiyatro araştırmalarına bir örnek olarak Şatonun Altıda. *Ulakbilge*, Cilt 6, Sayı 7
- Güçbilmez, B. (2023). *Anne Ben Düştüm Mü? Kurmacalara neden muhtacız?* İstanbul: Kolektif Kitap
- Haçikoğlu. T. (2020). *Fiziksel Tiyatroda Lecoq Pedagojisi ve Bir Metnin Bu Yaklaşımla Sergilenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi
- Karaboğa, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus.
- Konstantin, S. (2011). *Sanat Yaşamım*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Konstantin, S. (2012). *Bir Karakter Yaratmak*. O. Akınhay (Çev.).İstanbul : Agora Kitaplığı.
- Konstantin, S. (2015). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Pegasus.
- Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*. M. Çerçi (Çev). Ankara: NotaBene Yayınları.

Metin. N. (2019). Lecoq Pedagojisi ve Türkiye'deki Yansıması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi

Moore, S. (2016). *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı: Stanislavski Sistemi*. Ö. Çiçek, B. Sezgin, C.Yalaz (Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.

Nutku, Ö. (2002). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Özdemir, Ş. S. (2021). *Oyuncunun sanatı olarak aksiyon yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski*. Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. Sayı 25, 69- 79

Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada*. C. Yalaz, D. Dalyanoğlu ve Ö. Eren (Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.^[1]

Şener, S. (2003). *İnsanı geçitlerde sınavan sanat dram sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Şener, S. (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Vartolioğlu, O. (2022) Çağdaş Tiyatroda Maskenin Yeniden Keşfi: Artaud'dan Lecoq'a. ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. Cilt 12. Sayı,2.

Whyman, R. (2008). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. H. Gür (Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pedagogie/>

(Erişim Tarihi: 9.04.2024)

<https://cultureexchange1.wordpress.com/2017/01/24/jacques-lecoq-the-physical-revolution-of-theater/>

(Erişim Tarihi: 15.05.2024)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Hatice Cansu Karagöz

Eğitim Geçmişi:

- 2014-2018, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, Oyunculuk Sanat Dalı.
- 2009-2013, İzmir Kenan Evren Anadolu Lisesi.

