



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Tiyatro Anasanat Dalı

**STANISLAVSKI YÖNTEMİNİN
AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDEKİ KARŞILIĞI:
ROLE YAKLAŞIM ÖNERMELERİ ve BİR ATÖLYE ÇALIŞMASI**

Hasan İrfan BUZCU

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Tiyatro Anasanat Dalı

STANISLAVSKI YÖNTEMİNİN
AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDEKİ KARŞILIĞI:
ROLE YAKLAŞIM ÖNERMELERİ ve BİR ATÖLYE ÇALIŞMASI

Hasan İrfan BUZCU

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

STANISLAVSKI YÖNTEMİNİN
AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDEKİ KARŞILIĞI:
ROLE YAKLAŞIM ÖNERMELERİ ve BİR ATÖLYE ÇALIŞMASI

Danışman: Prof. Dr. Türel EZİCİ

Yazar: Hasan İrfan BUZCU

ÖZ

Bu çalışma, Rus tiyatro insanı Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'nin çağının güncel, bilimsel araştırmaları ve hipotezleri ışığında geliştirdiği oyunculuk yorum yönetiminin sonuçlarının ve role yaklaşım önermelerinin, günümüz Türkiye'sinde akademik oyunculuk eğitimindeki karşılığını değerlendirmeyi; sahneleme ve oyuncunun role yaklaşım sürecinde uygulamada gözlemlenen belirsizlikleri incelemeyi; bu belirsizliklerin giderilmesinde yöntem geliştirme arayışlarının sunumunu amaçlamaktadır. Çalışmada, Stanislavski'nin oyunculuk anlayışındaki kırılmalara ve değişimlere etki ettiği bilinen bilim, sanat insanlarıyla olan iş birliğine değinilerek, dünyada ve ülkemizde 21. Yüzyıl bilimsel-sanatsal gelişmelerinin ışığında Stanislavski'nin öğretisinin ve sonuçlarının oyunculuk eğitiminde irdelenmesi; günümüz oyuncusu ve/veya eğitim sürecindeki oyuncu adayında onun önermelerinin nasıl ve ne ölçüde karşılık bulduğunu incelenmesi ve çözüm önerilerine temel oluşturmak üzere çalışma süreci verileriyle Stanislavski'nin oyunculuk yorum yönteminin Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Ana Sanat Dalı öğrencileriyle seçilen model oyunlarının uygulanmasından ortaya çıkan sorunlar analiz edilmektedir.

Anahtar sözcükler: Tiyatro, oyunculuk, Stanislavski, oyunculuk eğitimi, Ölü Canlar

SYSTEM OF STANISLAVSKI
IN ACADEMIC ACTING EDUCATION:
PROPOSALS TO ROLE APPROACH and A WORKSHOP

Supervisor: Prof. Dr. Türel EZİCİ

Author: Hasan İrfan BUZCU

ABSTRACT

In this study, Russian theater people, Konstantin Sergeyevich date of Stanislavsky's era, scientific research and hypothesis are the results of the administrative review in acting developed in light role and approach proposition of today evaluated the response in the academic study acting in Turkey, and in addition, a staging and the player's role in the approach process uncertainties observed in practice will be examined. The study aims to present the search for method development in eliminating these uncertainties. In this study, cooperation with the people of science and art, which is known to affect the breaks and changes in Stanislavsky's acting understanding, will be mentioned. In addition, the effect of Stanislavsky's teachings and results on acting education will be examined in the light of 21st century scientific developments in the world and in our country. In this study, which will examine how and to what extent his proposals are responded to today's actor and / or actor candidate in the training process, the problems arising in the application of Stanislavski's acting interpretation method will be analyzed with the data of the working process to form a basis for solution proposals.

Keywords: Theater, acting, Stanislavski, acting education, Dead Souls

TEŞEKKÜR

Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı çerçevesinde Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde başladığım sanatta yeterlik programından mezun olurken;

Sanatta Yeterlik eğitimim boyunca ve yüksek lisans eğitimimden itibaren on yılı aşkın süredir ilminden ve tecrübelerinden faydalandığım, yanında çalışmaktan onur duyduğum, ayrıca bu çalışmanın ortaya çıkışında yol gösteren, teşvik eden ve yüreklendiren tavsiyeleriyle her aşamada desteğini gördüğüm, öğretim üyesi yetiştirme programı bağlamında örnek akademisyenliğine meslek hayatım boyunca layık olmaya çalışacağım danışmanım sayın Prof. Dr. Türel Ezici'ye;

Tez izleme komisyonum ve savunma sınavı jürimde yer alan; anlayışları, önerileri ve katkıları için Sayın Doç. Dr. A.Kadir ÇEVİK'e, Sayın Prof. Dr. Güzin YAMANER'e, Sayın Prof. Dr. Pınar ARAS'a, Sayın Prof. Dr. Mustafa SEKMEN'e;

Tiyatro Ana Sanat Dalında görev yaptığım süre boyunca mesleki bilgi ve görgüsünden faydalandığım ve eğitimimde ders aldığım değerli hocalarıma; konservatuvar bünyesinde görev yaptığım mesai arkadaşlarıma; GSE Öğrenci İşleri çalışanlarına;

Çalışmada gönüllülük esasıyla görev alan, araştırma yöntemi gereği isimleri belirtilemeyen oyunculuk bölümü öğrencilerine; sırasıyla *Akrep*, *Güvercin* ve son çalışma oyunu atölye süreçlerinde disiplinleri ve azimleriyle çalışmanın zorluklarını beraber aştığımız, *Ölü Canlar*'da görev alan öğrencilerimize;

Sanatta yeterlik eğitiminde sınıf arkadaşlığıyla, desteğiyle, mesleki varlığıyla yanımda olan Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN'a; tez yazımı sırasında destekleriyle çalışmamı kolaylaştıran ve beni yüreklendiren sevgili Ayça KÖKLÜ ve Neslihan DEMİREL'e; Manevi destekleriyle hocam Öğr.Gör. Hakan ALKAN ve mesai arkadaşım Öğr. Gör. Seçil ÖZCAN'a;

Stanislavski'ye, Ebert'e, Yağmurdereli'ye, Süskind'e, Gogol'e;

Sevgili ve sayın Altıparmak Aile'sine;

Desteklerini ve sevgilerini her zaman bütün varlığımla hissettiğim; anneme, babama, ağabeyime ve ablama;

Ve yine “günler günlerin ardından...” bir taraftan akademisyen kimliğiyle çalışmanın vizyonuna sağladığı katkıyla, diğer taraftan sevgisi ve desteğiyle hayatıma, güneşime, eşime; en yoğun, yorucu ve zor günün sabahında “baba, bu sabah tez çalışmayacak mısın?” sorusuyla nasıl bir katkı sağladığından habersiz, hayırlı evlat olmaya çalışırken hayırlı evlat olmasına çalıştığımız, en güzel öykümüze;

Bana gösterdikleri sabırdan ve sevgiden dolayı yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
TABLolar DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1	4
1.1. PROBLEM	5
1.2. AMAÇ	5
1.3. ÖNEM	6
1.4. SINIRLILIKLAR	6
1.5. YÖNTEM	7
BÖLÜM 2: STANISLAVSKI OYUNCULUK YÖNTEMİ	8
2.1. STANISLAVSKI'NİN SANATSAL EVRELERİ	9
2.2. OYUNCULUK SANATINDA STANISLAVSKI OYUNCULUK YÖNTEMİ	17
2.3. STANISLAVSKI OYUNCULUK YÖNTEMİNİN TEMEL ÖĞELERİ	20
2.3.1 <i>Sihirli Eğer</i>	22
2.3.2. <i>Verili Durumlar</i>	26
2.3.3. <i>İmgelem</i>	29
2.3.4. <i>Coşku Belleği</i>	32
2.3.5. <i>Üstün Amaç ve Eylem Çizgisi</i>	33
2.3.6. <i>Stanislavski Sisteminin Metafizik Kaynakları ve Yoga</i>	34
2.4. STANISLAVSKI'NİN ÖZELEŞTİRİSİ	40
BÖLÜM 3: STANISLAVSKI OYUNCULUK YÖNTEMİNİN GÜNÜMÜZ AKADEMİK OYUNCULUK EğİTİMİNDE UYGULANIŞI	44
3.1. AKADEMİK OYUNCULUK EğİTİMİ TANIMI VE KAPSAMI	44
3.1.1. <i>Oyunculuk Eğitimi, Okullaşma Ve Bilimsel Yaklaşım</i>	44

3.1.2. Avrupa Okullarında Stanislavski.....	50
3.2. TÜRKİYE’DE AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİ TARİHÇESİ.....	51
3.2.1. Günümüz Akademik Oyunculuk Eğitimi Programları - Dünya’dan ve Türkiye’den Örnekler	52
3.2.1.1. Dünya’dan Örnekler	53
3.2.1.2. Türkiye’den Örnekler	77
3.3 Sistemın Oyunculuk Eğitiminde ve Uygulamada Kullanımına Dair Uluslararası Yakın Tarihli Çalışmalar.....	94

BÖLÜM 4: STANISLAVSKI ROLE YAKLAŞIM ÖNERMELERİ UYGULAMA ÖRNEĞİ İLE ATÖLYE ÇALIŞMALARI VE SONUÇLARI..... 110

4.1. BİRİNCİ ÇALIŞMA GRUBU	110
4.2. İKİNCİ ÇALIŞMA GRUBU	113
4.3. ÇALIŞMA DİZAYNI.....	115
4.4. ARAŞTIRMACININ ROLÜ	115
4.5. ÇALIŞMA ORTAMI.....	116
4.5.1. Kişiler (Çalışma Grubu).....	117
4.6. ÖRNEKLEMİN SEÇİM SÜRECİ	117
4.7. VERİ TOPLAMA.....	118
4.7.1. Araçlar.....	119
4.7.1.1. Kamera kayıtları	119
4.7.1.2. Araştırmacının notları ve Veri Analizi	120
4.8. ETİK KONULAR.....	120
4.9. ATÖLYE ÇALIŞMALARI VE SONUÇLARI.....	121
4.10. ÇALIŞMA GRUBU BULUŞMALARI.....	129

BÖLÜM 5: SONUÇ DEĞERLENDİRİLMESİ..... 134

KAYNAKLAR..... 142

EK-1: “ROLE YAKLAŞIM” - STANISLAVSKI’NİN NOT DEFTERİNDEN ÇALIŞMA PLANI..... 150

EK-2: GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU 154

EK-3: YARI YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME ÖRNEK FORMU 155

EK-4: “SERGEI TCHERKASSKI İLE STANISLAVSKI YÖNTEMİNİN MODERN DURUMUNA BİR BAKIŞ: DERS VE ATÖLYE ÇALIŞMASI RAPORU”	156
ETİK KOMİSYONU ONAY BİLDİRİMİ.....	177
ETİK BEYANI.....	178
SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU	179
PROFICIENCY IN ART - ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	180
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	181

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Rose Bruford Tiyatro ve Performans Koleji Oyunculuk Lisans Modülleri.....	56
Tablo 2: Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü - Oyunculuk Programına ait temel meslek dersleri örneği.....	83
Tablo 3: C. Ebert'in hazırladığı birinci sınıf müfredatı.....	89
Tablo 4: C. Ebert'in hazırladığı ikinci sınıf müfredatı.....	89
Tablo 5: C. Ebert'in hazırladığı üçüncü sınıf müfredatı.....	90
Tablo 6: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 1. Sınıf ders programı.....	90
Tablo 7: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 2. Sınıf ders programı.....	91
Tablo 8: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 3. Sınıf ders programı.....	91
Tablo 9: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 1. Sınıf ders programı.....	92
Tablo 10: Öğrenci oyuncuların belirttiği role yaklaşım süreçlerinde başvurdukları uygulamalar.....	111

GİRİŞ

Stanislavski, uzun sanat yaşamında kendini “bir altın damarı bulabilmek umuduyla” önce kimselerin gitmediği, balta girmemiş ormanlara giderek, daha sonra da “hiç değilse birkaç kırıntı elde edebilirim” düşüncesiyle yüzlerce ton kum ve çakıl yıkayan bir altın arayıcısına benzetir (Stanislavski, 1992, s.472). Bütün yaşamı boyunca elde edebildiğini kast ettiği “birkaç altın kırıntısını” kendinden sonrakilere miras olarak bıraktığı araştırmalarını ise yaşadığı dönemin bilim insanlarıyla tartışarak şekillendirdiğini biliyoruz. (Thédule Ribot, Ivan Pavlov, William James vb.) Bu bağlamda bu çalışmada; Stanislavski’nin oyunculuk anlayışında kırılmalar ve değişimlere etki ettiği bilinen bilim, sanat insanlarıyla olan işbirliğine değinilerek, ülkemizde 21. Yüzyıl bilimsel gelişmelerinin ışında Stanislavski’nin öğretisinin ve sonuçlarının irdelenmesi; günümüz oyuncusu ve/veya eğitim sürecindeki oyuncu adayında onun önermelerinin nasıl ve ne ölçüde karşılık bulduğunu Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Oyunculuk Lisans Programında yürütülen örnek çalışmalar üzerinde gözlenmesi hedeflenmiştir.

Hedeflenen çalışmanın ortaya çıkma sürecinin temelleri, aldığım lisans oyunculuk eğitimi sonrasında 2010 yılı itibariyle, lisansüstü eğitimle beraber başlamıştır. Türkiye’deki aktörlük eğitimini ve sonuçlarını genel hatlarıyla kategorize etme düşüncesi ve imkanı, üç ayrı farklı ortamda çalışma, gözlem yapma ve deneyim kazanma şansı ile birlikte doğmuştur.

Bunlardan ilki, profesyonel düzeyde oyuncu olarak görev aldığım Ankara Devlet Tiyatrosu prodüksiyonları¹; ikincisi, sahne üstü eğitmeni adayı olarak Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı bünyesinde yarı profesyonel okul projelerinde aldığım yönetmen yardımcılığı görevleri², üçüncüsü,

¹ ADT 2011-2018 yılları arasında *Barış*, *Narnia Günlükleri*, *Karlar Kraliçesi*, *Cyrano de Bergerac*, *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe*.

² HÜADK, 2011-2017 yılları arasında *V. Frank*, *Ayyar Hamza*, *Saygıdeğer Bir Düğün*, *Cadı Kazanı*, *Üç Kız Kardeş*.

laboratuvar çalışmaları niteliğinde olan yönetmenliğini yürüttüğüm öğrenci oyuncularla çalıştığım kendi sahne uygulamalarımdır.³ Gözlemlediğim bu üç farklı ortamda, tanıklık ettiğim en temel sorunlar şöyle sıralanabilir: Temel oyunculuk eğitimlerinde Stanislavski'nin yorum yöntemiyle eğitim almalarına rağmen, sahne uygulamalarında oyuncuların ve yönetmenlerin belirli ve ortak bir yöntem izlemeden provaları değerlendirmeleri, Türkiye'de "gerçekçi-psikolojik", bir başka deyişle "dramatik tiyatro" ekseninde sahnelenen yapımlarda değişik yönetmenlerce ya da eğitimcilerce yapılan uygulamalarda anlaşılır bir düzenden daha çok role yaklaşımda ortaya çıkan karmaşık yapı. Bir diğer sorun, profesyonel aktörlerle, yönetmenlerle, eğitimciyle ya da öğrencilerle yapılan çalışmalarda içselleştirilmiş, farkına varılmayan bilgi eksikliğinin olması. Bir başka sorun ise, yöntem odağında neyin nasıl yapıldığının bulanıklaştığı, erozyona uğradığı, zaman içinde eğitimci kendi metodolojilerini geliştirirken uygulamalarda Stanislavski yönteminin özünden kopması, hatta yanlış yorumlanmasıdır.

Nazım Uğur Özüaydın'ın *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu* adlı önemli çalışmasının önsözünde Prof. Mehmet Birkiye'nin değindiği gibi; ne kadar yenilikçi ve her şeyi reddeden bir sanat manifestosunun savunucusu dahi olsak neyi reddettiğimizi iyi bilmeniz gerekir (Özüaydın, 2011, s. 7). Son tahlilde, Stanislavski yorum yönteminin uygulanışında bir eksen kaymasıyla birlikte bazı belirsizliklerin ve rastlantısallığın ortaya çıktığını gözlemlediğimi, yönetime dair kendi sorularıma cevap aramak için bu çalışmaya yöneldiğimi söyleyebilirim. Aynı kitapta Birkiye; "Türkiye'deki oyunculuk eğitimi, aforizmaların ya da ustasından kendine kalmış ama içeriği boşaltılmış pratik uygulamaların yön verdiği teorik yapıdan kopmuş, yöntemini yitirmiş bir sanat eğitime dönüşmüştür." (Özüaydın, 2011, s.8) der. Ülkemizdeki oyunculuk eğitiminin durumu konusundaki bu önemli tespitine rağmen Birkiye, bu sorunların nasıl aşılacağına dair çözüm önerilerine değinmez. Bu çalışma bu nedenle, Stanislavski'nin role yaklaşım sistematığı izlenerek, kendi gözlemlerim dışında, sorun olarak görülen başka incelemecilerin de tespitlerinin sağlamasını yapmaya, oyun uygulama sürecinde sağlıklı ve bilimsel temellere

³ HÜADK 2013-2019 yılları arasında *Yangın Yerinde Orkideler, Akademi İçin Bir Rapor, Akrep (Sahnelenmedi), Güvercin, Otobüs Durağında Üç Bencil*.

dayalı güncel verilerle çözüme yönelik çıkarımları sistematize ederek somut önerilere bir zemin oluşturmaya odaklanmıştır.

Bu çalışmanın başlangıcından itibaren, Stanislavski oyunculuk yöntemi üzerine yapılan değerli incelemelere ulaşılmıştır. Stanislavski'nin eserlerinin yanı sıra Rose Whyman, Sonia Moore, Vasili Toporkov, Sergei Tcherkasski, Jean Benedetti, Laurence Senelick, N. Uğur Özüaydın ait başvuru kaynakları başta olmak üzere bir çok referans kaynakta kullanılarak Stanislavski'nin sanat yaşamı, oyunculuk yöntemi ve günümüzdeki karşılığına ilişkin kapsamlı değerlendirmelerden yararlanılmıştır.

Timothy Jules Kerber, Elly Konijn, N. Uğur Özüaydın'ın Stanislavski üzerine yaptıkları lisansüstü çalışmalarından, inceleme stratejileri açısından faydalanılmıştır. Sanat çalışması raporunda kullanılan İngilizce kaynakların çevirisi tarafımdan ve Neslihan DEMİREL ile yapılmıştır.

BÖLÜM 1

Çalışmanın araştırma ve uygulama fazlarında, özellikle, çalışmanın sonraki bölümlerinde açıklanacak laboratuvar niteliğindeki üç çalışmada öğrenci-oyuncuların role yaklaşım sürecine yönelik hazırlıklarının Stanislavski'nin öğretileri bağlamı temelinde incelenmesi ve bu hazırlıklarının oyunculuk yaşantıları üzerindeki etkisinin sınanmasına odaklanılmıştır. Bu doğrultuda nitel araştırma yöntemi tercih edilmiş ve çalışma grubu olarak, amaçsal örnek seçilen Eşber Yağmurdereli'nin yazdığı "Akrep" oyunu ile ikisi Lisans 4. Sınıf ve biri Lisans 3. Sınıftan olmak üzere üç lisans öğrencisiyle bir araya gelinerek örnek oyun üzerinden prova incelemesi uygulanmıştır. Oyun seçiminde belirleyici olan ise "Akrep" oyununun hikayesinde verili koşul olarak; "Görme engellisin, hapistesin ve hücrede akrep var." gibi tek cümlelik bir örnek çıkarım olanağının bulunmasıdır. Oyun bu tek cümlede oyuncunun doğaçlama deneyimini sergileyebileceği dramatik malzemeyi bünyesinde barındırmaktadır. İkinci çalışma grubunda "Güvercin" oyunuyla tek kişilik bir eserde Stanislavski'nin role yaklaşım önermeleri ilk defa oyuncu ile deneyerek veri toplanmıştır. Üçüncü çalışma grubuyla bir süre hazırlık çalışmaları yapılmış ancak model oyun seçimi yapılamadan çalışmalar yarım kalmıştır. Dördüncü çalışma grubu ile ise öncül çalışmaların çıkarımlarıyla planlanan çalışma sürecine sadık kalınarak hedeflenen program tamamlanmış, çalışma oyunu olarak "Ölü Canlar" seçilerek yapılan çalışma neticesinde, araştırma yönteminin araçları kullanılarak toplanan veri analiz edilip sanat çalışması raporunun 4. ve 5. bölümlerinde yer verilmiştir.

Çalışmanın 2. bölümünde Stanislavski'nin oyunculuk referanslarını çalışmamızın ana eksenini olarak alma nedenimiz, Stanislavski'nin aktörlük yorum yönteminin nasıl şekillendiğine ve onu bu yola sevk eden dinamiklerin neler olduğunun altını çizme zorunluluğudur. Sanatsal yolculuğunda onun birinci dönem, (psikolojik-ruhsal oyunculuk) ve ikinci dönemi olarak tespit edilen (psiko-fiziksel oyunculuk) (derinlikli fiziksel eylem) ve Stanislavski'ye yön veren etkenlere kısaca değinilecektir.

3. Bölümde çalışma konumuz bağlamında günümüz oyunculuk eğitiminde Dünya'dan ve Türkiye'den örneklere de yer vererek, özellikle Stanislavski yönteminin eğitim programlarında nasıl uygulandığına dair nesnel bir perspektifle bakış açısı sunulması hedeflenirken, sistemin oyunculuk eğitiminde ve uygulamada kullanımına dair uluslararası yakın tarihli çalışmalara yer verilmiştir.

Sonuç bölümünde, genel bir değerlendirme yapılarak çalışma boyunca incelenen kaynakların ışığında oluşturulan kavramsal çerçevenin Stanislavski yönteminin sınanması ile elde edilen veriler değerlendirilerek oyunculuk eğitimindeki karşılığın ve sonuçlarına yer verilmiştir.

1.1. Problem

Yaşamı boyunca oyunculuğun temel sorunlarına yanıtlar arayan Stanislavski'nin; aktörün role duygusal içeriği nasıl aşılabilir ve performansı nasıl mekanik hale getirmeden bu beceriyi tekrarlayabileceğini yani role yaklaşım sürecinde izlemesi gereken yolun ne olması gerektiği üzerine çalışmalar yapmıştır. Çalışmaları sistemli bir şekilde yürütmesi önce ülkesinde olmak üzere dünyada da geniş yankılar bulmuştur ve oyunculuk eğitimi veren kurumlar nezdinde günümüzde de benimsenmektedir ve onun yorum yöntemi uygulanmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada; Stanislavski'nin oyunculuk anlayışında kırılmalar ve değişimlere etki ettiği bilinen bilim, sanat insanlarıyla olan işbirliğine değinilerek, dünyada ve ülkemizde 21. Yüzyıl bilimsel gelişmelerinin ışığında Stanislavski'nin öğretisinin ve sonuçlarının oyunculuk eğitiminde irdelenmesi; günümüz oyuncusu ve/veya eğitim sürecindeki oyuncu adayında onun önermelerinin nasıl ve ne ölçüde karşılık bulduğunu incelenmesi gerekliliğidir.

1.2. Amaç

Stanislavski'nin role yaklaşım sistematığı izlenerek, (kendi gözlemlerim dışında) sorun olarak görülen başka incelemelerin de tespitlerinin sağlanmasını yapmaya, uygulama sürecinde sağlıklı ve bilimsel temellere dayalı güncel verilerle çözüme yönelik çıkarımları sistematize ederek somut önerilere bir zemin oluşturmaya

odaklanılacaktır. Aynı zamanda sahneleme ve oyuncunun role yaklaşım sürecinde uygulamada gözlemlenen belirsizlikleri incelemeyi; bu belirsizliklerin giderilmesinde yöntem geliştirme arayışlarının sunumunu amaçlamaktadır.

1.3. Önem

Bu sanat çalışmasının önemi; Stanislavski'nin, "Oyunculuk Sistemi"nin ele alınmasının temel amacı; onun araştırmalarını yoğunlaştırdığı sahici – insani deneyimler ve tutkular hakkında yoğunlaşabilecek bir oyunculuk tekniğini geliştirme hayalleri ve onu araştırmaya sevk eden dönem ve dinamikler ile ülkemizde oyunculuk eğitimindeki karşılığı ve süreç içinde ortaya çıkan sorunlara ve çözüm arayışlarına paraleldir.

Temel oyunculuk eğitimlerinde Stanislavski'nin yorum yöntemiyle eğitim almalarına rağmen, sahne uygulamalarında oyuncuların ve eğitmenlerin belirli ve ortak bir yöntem izlemeden ortaya çıkan çalışmalar odağında neyin nasıl yapıldığının bulanıklaştığı, erozyona uğradığı, zaman içinde eğitmenlerin kendi metodolojilerini geliştirirken uygulamalarında Stanislavski yönteminin özünden kopması, hatta yanlış yorumlanmış olduğuna dair gözlemlerin tespit edilmesi ve elde edilen bulgular ile somut çözüm arayışlarına imkan sunacak olması açısından önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerine sağdik kalarak oyunculuk yöntemine dair neler dediğini anlamayabilmek için oluşturulacak grupla yürütülecek çalışmada, sürecin en temel hedeflerinden birinin Stanislavski'nin oyunculuk önermelerinin uygulanışına dair güvenilir bir veri oluşturmaya çalışılacaktır.

Hazırlanacak program çerçevesinde oyuncularımızın role yaklaşırken hedefe yönelik neler yaptıklarını ucu açık soru-cevap söyleşileriyle tespit etmekle birlikte, eğitim hayatlarında öğrendiklerinin ne kadarını uygulamaya geçirebildiklerini, rol çalışma süreçlerine yansıtışlarının ne ölçüde olduğunun ortaya konulmasına çalışılacaktır.

Çoğu örnek olay araştırmasında olduğu gibi bu çalışmada da yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme ile hazırlanan görüşme soruları ekseninde gerçekleşecektir. Oyunculuk öğrencilerinin role yaklaşım sürecinde eğitim evrelerinde öğrendikleri ışığında ne gibi uygulamaları hayata geçirdiklerini ve bu aşamada Stanislavski oyunculuk önermelerinin ne kadarını barındırdığını tespit etmeyi hedeflemektedir.

1.5. Yöntem

Yapılacak literatür taramasının yanı sıra alan araştırmasının pratik ayağını yürütebilmek için Lisans III. Sınıf öğrencilerinden gönüllülük esası ile bir grup oluşturularak, bu çalışma grubunun teorik ve pratik altyapısının eşgüdümlü bir şekilde yürütülmesi, mesafe kat edebilmesi için hazırlanacak programda çalışmalar yapılacaktır. Bu çalışma sürecinin verileriyle Stanislavski oyunculuk yorum yönteminin uygulanmasını sınanacaktır.

Nitel araştırma yönteminin kullanılacağı bu çalışmada, araştırma konusu ile ilgili alanda katılımcı bir rol üstlenilecek ve görüşme, odak grup görüşmesi ve gözlem gibi veri toplama yöntemlerinin yanı sıra belgeler, yazışmalar, fotoğraflar, video kayıtları gibi elde edilecek dokümanlarda nitel araştırmada kullanılacak verilere temel oluşturacaktır.

Bir sanatta yeterlik sanat çalışması kapsamı içinde konunun ele alınması, çözüm önerilerinin somutlaşması önerisi bağlamında bu çalışma, sorunların bilimsel açıdan deneysel ortamda tespitine ve öncelikle çözüm başlıklarının tespiti için açılan sorulara odaklanacaktır. Deneysel süreç kayıt altına alınacak ve verilerin analizi yapılacaktır.

BÖLÜM 2: STANISLAVSKI OYUNCULUK YÖNTEMİ

Stanislavski'nin, "Oyunculuk Sistemi"ni ortaya koymadan önceki temel amacını; sahici – insani deneyimler ve tutkular hakkında yoğunlaşabilecek bir oyunculuk tekniğini geliştirme hayalleri ve onu araştırmaya sevk eden dönem ve dinamikler bu çalışmanın ülkemizde konuya ilişkin odaklandığı sorunlar ve çözüm arayışlarına paraleldir.

Stanislavski'nin amacının, Rusya'nın tiyatro ortamının köhne yapısını yenileme odaklı olduğunu belirtmemiz gerek (Karaboğa, 2011). 1880- 1890'ların Rus tiyatrosundaki özensiz, basmakalıp oyunculuk anlayışına karşı bir oyuncu olarak kendisinin yürüttüğü çalışmalar bir cevap niteliğindedir (Checkhov, 2014).

Oyunculukla ilgili Stanislavski'nin görüşlerine itibar etmemizin nedenini de kısaca açıklamak gerekirse; bilinen insanlık tarihi devasa bir bilgi birikimine sahip olarak günümüz teknolojisine nasıl ulaştıysa, çağlar boyunca "oyunculuk" sanatı da sürece tanıklık etti, paralel bir yol izledi. Ancak alan, doğası gereği formüllerle açıklanabilecek, uygulandığında kesin sonuçlar verecek, doğa yasalarının kesinliğinde kuralları olmayan kaygan bir zeminde uygulama alanı bulur. Günümüzde de geçerliliğini koruyan tiyatro sanatının en yalın tarifine göre iki unsurundan biri olan oyuncu, diğer unsur olan seyirci karşısına çıkma serüveninde yetiştirilmesi, eğitilmesi gereken bir meslek erbabıdır. Bu noktada oyunculuk eğitiminin nasıl yapıldığı / yapılacağı sorusuna yanıt arayan, oyuncunun bu süreçteki serüvenine odaklanan ve yaptığı araştırmalar neticesinde oyuncunun nasıl bir çalışma yöntemi izlemesi gerektiğini metodik olarak öneren ilk sanat insanı olarak Rusya'da Stanislavski'nin karşımıza çıktığını görürüz. Araştırmamızı derinleştirdiğimizde, onun çalışmalarının günümüz oyunculuk eğitiminin temelini oluşturduğunu, ayrıca çalışmalarının etkilerinin de ardılı tiyatro adamlarının metotlarına katkısına tanıklık ederiz.

Rose Whyman, "Oyunculukta Stanislavski Sistemi" adlı kitabının önsözünde amacını; "Stanislavski sisteminin erişebildiği bilimsel bilgilerden ne derece etkilendiğini analiz etmek ve Stanislavski'nin aktör yetiştirme yöntemlerini kendi zamanının bilimindeki gelişmeler ışığında uyarlayıp uyarlamadığını

incelemektir.” diye açıklar (Whyman, 2008). Aynı kaynakta Joseph Roach’un “Stanislavski yöntemlerini zamanının yeni ortaya çıkan psiko-fizyolojik kuramına göre uyarladı, onun yöntemi, bu nedenle, onun bilimi olmaksızın kavranamaz.” yorumuna yer verir. Daha önce de değindiğimiz gibi, yürüttüğümüz çalışma ile amaçlanan da Stanislavski’nin oyunculuk yorum yönteminin ortaya çıkışı evresinden hareketle; sanatının nasıl şekillendiğinden, ne çeşit kaynaklardan yararlandığına ve ne çeşit etkilere maruz kaldığına dair bugüne kadar Türkiye’de yeterince incelenmeyi göstermeye çalışmaktır. Onun sanat yaşamında beslendiği zengin Rus sanat ortamı, ülkesinde ve Avrupa’da öne çıkan sanat, edebiyat ve bilim insanlarıyla geliştirdiği disiplinler arası ilişkiler, tiyatro sanatının uygulanması üzerine düşünme, sorumluluk duyma, bilim ve sanat disiplinleri desteğiyle araştırma-analiz-yorum-uygulama evreleriyle örtüşen yaşam evrelerini çalışmanın başında yeniden hatırlamak ilk adım olarak önemlidir. Bu hatırlamada öncelikle Stanislavski’nin tiyatro sanatına ve oyunculuk eğitimine katkısını gereğince inceleyebilmek için yazdığı “Sanat Yaşamım” kitabında dönemlere ayırdığı kendi hayat evreleri ışığında sanatsal evrelerine değinmek gerekir.

2.1. Stanislavski’nin Sanatsal Evreleri

Sanatsal Çocukluk Dönemi: (1863 – 1877)

Stanislavski 1863’te, Çarlık Rusyası’nda tüccar sınıfından varlıklı bir ailenin çocuğu olarak Konstantin Sergeyeviç Alekseev adıyla doğdu. Ailesi Moskova’da gelişen tiyatro, opera ve baleyi severek destekliyordu, bu yüzden babası Moskova yakınlarındaki yurtluklarının bitişiğine tiyatro binası inşa ettirdi. Stanislavski “Sanat Yaşamım”da iki veya üç yaşlarından itibaren sahnesinde sanata ilk adım attığı tiyatro binasına dair anılarını anlatır. (Stanislavski, 1992) Küçük yaşlarından itibaren öğretmenlerden müzik, bale, jimnastik eğitim almaya başlar, on bir yaşında klasik eğitim veren bir okula ve ardından da Lazarev Doğu Dilleri Enstitüsü’ne gittiğinden bahseder.

Stanislavski, kendisinin ve ailesinin tiyatroya olan sevgilerini aktrist olan Fransız büyük annesinden geçen paha biçilmez bir miras olarak tanımlar (Stanislavski, 1992). Aile üyeleriyle miras olarak hissettikleri bu sevgi onları boş vakitlerinin

hepsini tiyatroya adamakla karşılık buluyordu. Hayalleri şu ya da bu şekilde bir piyesi sahneye koymak üzerine kuruluydu. Sahneleme hazırlığı sürecinde dekor, kostüm yönünden yaşadıkları sıkıntıları bir şekilde artistik imgelemleriyle, alışılmadık buluşları ile kapatabiliyorlardı ama bir yönetmene de ihtiyaçları vardır. Stanislavski bu durumu şu şekilde anlatır, “Bir yönetmene gereksinim vardı. Biz ise, deliler gibi oynamak istiyorduk. Bu durumda, yönetmenliği kendi üzerime almak zorunda kaldım. Yaşam ve zorunluluk eğitti bizi ve bütün okulların en verimli olanına, deneyime yöneltti yolumuzu” (Stanislavski, 1992, s.57). Stanislavski'nin sanatsal yolculuğunun başladığı döneme ait ilk anlarından anladığımız kadarıyla oyunculuğa dair karşılaştığı sorunlara çocukluğunda bile gözlemlenebilir davranış gerçeklikleriyle yanıt aramaya çalışmasıdır (Whyman, 2008). İlk oyunculuk denemelerinin bazılarında rollerine o dönem için beğendiği aktörleri taklit ederek hazırlanır. Ünlü oyuncuların ses, jest ve hareketlerini taklit eder. Sahne üzerinde iken, oyununun salonda yarattığı izlenimle kendi izlenimleri arasında büyük fark olduğunu belirler ve ortaya çıkan paradokslara şöyle değinir:

“Bir Bardak Çay” oyunundan sonra, “Tanrım, sanatla uğraşmak ne rahat, ne hoş,” diye söylenmişim. “İhtiyar Matematikçi” oyunundan sonra ise, üzgün 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; baş döndürücü aynı zamanda da tahammül edilemez bir sanat şu aktörlük. (Stanislavski, 1992 s.59)

Oynadığı rollerde beğendiği oyuncuları taklit eden Stanislavski, oynadığı bir oyunla ilgili yapılan eleştiriler için şöyle der, “Bağırışım, mimik yerine grimas yapışım, abartmalı hareketlerimden ve doğru bir ölçü duygusundan yoksun oluşumdan dolayı ayıplandım. Bunlara dikkat etmeden yaptığım her şey sanat dışı ve doğallığa aykırı görünmüş” (Stanislavski, 1992 s.62). Bu yorum ışığında karakter yaratırken yalnızca taklitten fazlasının söz konusu olduğunu fark etmiştir. Doğru ölçü duygusunu ilk defa işitmiştir (Stanislavski, 1992) ve bunun ne olduğunu henüz bilmiyordu ancak Whyman, bu farkındalıkta Stanislavski'nin karakter yaratırken dışsal olanın içsel olanla kaynaşması gerektiğini fark ettiğine değinir (Whyman, 2008).

Çocukluğuna dair bazı duygusal deneyimler belleğinde güncel deneyimler kadar canlıydı ve onları anımsadığında duyguyu yeniden yaşamaktaydı. İçsel ve dışsal

kavramları Stanislavski'nin "Bir Aktör Hazırlanıyor" kitabındaki 9. Bölümde "Duygusal Bellek" başlığında daha sonra karşımıza çıkar. Whyman, bu bölümde Stanislavski'nin belleği bir "ambar"la karşılaştırdığı ünlü betimlemelerin temellerinin yukarıda bahsedilen, çocukluğunda yaşadığı oyunculuk deneyimlerinden yaptığı çıkarımlara dayandırır (Whyman, 2008).

Sanatsal Ergenlik Dönemi: (1877 – 1888)

Aile üyeleri 1877'de Alekseev adında amatör bir tiyatro grubu kurdu. Stanislavski, bu grubun temsillerinde oyuncu ve yönetmen olarak görevler aldı. Dönemin önemli oyuncularını izleyip onların oyunculuk yöntemlerini Alekseev Grubunun temsillerinde kullanmayı sürdürdü. Alekseev Grubu, zaman zaman profesyonel oyuncuları da kendileriyle sahneye çıkmaları için davet etti. Stanislavski, bu davetler neticesinde Aleksandr Fedetov'la tanıştı. Fedetov, ünlü aktör Mikhail Semenovîç Şepkin ekolünden gelen bir aktördü. Karısı Glikeria Fedetova da aynı derece de ünlü idi. Stanislavski Şepkin'in ekolünden gelen bu iki oyuncudan profesyonel davranış, oyunculuk etiği ve sahne arkadaşlarıyla iletişim konusunda çok şey öğrendi (Whyman, 2008 s.45).

Stanislavski, 1888 yılında Fedetov'la kurdukları Sanat ve Edebiyat Derneği'nin açılışı için hazırlamayı planladıkları oyunun provaların başında yaşadıklarını şöyle aktarır:

Böyle bir rolü oynamak için kimi örnek edinecektim? Kimi benzetleyecektim? Daha önce bu rolde kimseyi seyretmedim. Bir aktörün bu rolü nasıl oynayabileceğini tasavvur edemiyorum." Ümitsuzluk içinde kendi kendime böyle dedim. "Beni kurtarsa kurtarsa, ancak Fedetov kurtarabilir. Kendimi onun ellerine teslim edeceğim. (Stanislavski, 1992 s.134)

Bu yardım talebi neticesinde rolü konuşmak üzere geceyi birlikte geçirirler, Fedetov imgeleminden geçenleri anlatırken Stanislavski de kendi fikirleriyle katkı sağlamaya başlar ancak ortak bir paydada buluşamamışlardır. Fedetov tasarımlardan vazgeçip heyecanla içinden geçenleri oynamaya başlar. Fedetov'un imgesi Stanislavski'nin tasarısından başka idi. Fedetov oynadıkça rolün yorumlanmasına dair farkların sayısı artıyordu. Stanislavski, çalışma sonunda vardığı sonucu ise şöyle aktarır, "Benim tasarladığım daha başka biriydi, birbirleriyle tamamıyla değişik iki ayrı imge, aynı inde yaşadıkları halde bir türlü geçinemeyen iki ayı gibi, ruhumda savaşır durdular" (Stanislavski, 1992 s.136). Stanislavski, o güne kadar fiziksel anlamda sahne üzerindeyken dikkatini

geçmişte başkalarının gerçekleştirdiği oyunculuk deneyimlerine odaklarken, Fedetov'la yaptığı çalışma ona farklı ve yeni bir perspektif kazandırmıştı. Fedetov'la deneyimlemiş olduğu bu çalışma, Stanislavski ve ileride yaratacağı “sistem” için önemli bir kilometre taşıdır. Stanislavski, bu farklılıkla başa çıkmak için çabalarken gergin ve kaslarının ona isyan ettiğini yazmıştır (Stanislavski, 1992). “Kasların gerginliği” terimi, Stanislavski'nin çalışmasını anlamak için ayrı bir önem teşkil etmektedir (Whyman, 2008).

1884'te amatör çevrelerde ün kazandıktan sonra aile üyelerini korumak amacıyla sahne adı olarak Stanislavski'yi benimsedi. Babası Sergei Vladimiroviç'in aklına oğlunun böyle bir tercih yapacağı gelmezdi çünkü profesyonel aktörlerin konumu Rusya'da düşük seviyelerde idi. Ayrıca aktör olmak yasal olarak kamu hizmetlerinde görev alamamak demektir. Profesyonel aktör olmanın sakıncaları kesindi. (Benedetti, 1999 s.40) Stanislavski'nin bu kararında, ailesinin görüşlerine rağmen amatör oyunculuğun ötesinde idealleri peşinden koşmaya ikna eden aktör Fedetov'dan başkası değildi (Whyman, 2008).

Sanatsal Gençlik Dönemi: (1888 – 1906)

1888'de Stanislavski, konservatuvara yardım için düzenlenen bir etkinlikte birlikte çalışmaları sonucunda tanıştıkları Maria Perevoşikova ile bir yıl sonra evlendi. 1889'da Comedie Française ile Paris Konservatuvarı'nı ziyaret etti ancak eğitim stratejilerini beğenmedi, genel olarak öğretmenlerini taklit etmeleri istenen öğrencilerin yetiştirildiği bir eğitim yöntemi benimsendiğini fark ettiği için yaptığı ziyaretlerden etkilenmedi (Whyman, 2008). Sonradan Moskova Sanat Tiyatrosu'nu meydana getirecek olan amatör tiyatro topluluğu olan Talu'da çalışmalarına devam etti. Stanislavski'nin anlatımıyla; Tolstoy'un yakın dostlarından birinin evinde yapılan provaların birinde sırtında kaputu ile girişte bir gölge belirdi ve gür sakallı, gri gömlekli, belinde kuşak, ayağında keçe çizmelerle yaşlı bir adam yaklaştı yanımıza (Stanislavski, 1992). Tarif ettiği Lev Tolstoy'dan başkası değildi. Bu ilk tanışmayı ve onda bıraktığı intibayı Stanislavski “Sanat Yaşamım”da şöyle aktarır:

Ne bir tek fotoğrafı, ne de portrelerinden herhangi biri, yüzünde ve yapısında göze çarpan bu canlılığı yaratabilir. İnsan ruhuna işleyen, insanı hemen o anda yargılayacakmış gibi bakan bu gözleri, Tolstoy'un gözlerini hangi fotoğraf verebilir?... biz konuklar sırayla kendisine yaklaştık, keskin bakışlarıyla tartarak tek

tek elimizi sıktı. Mermi yemiş gibi bir duyguya kapıldım. Tolstoy sağken biz Ruslar, “Ne mutlu bize ki, onunla aynı yıllarda yaşıyoruz!” derdik. (Stanislavski, 1992 s.189)

Stanislavski'nin Tolstoy'la ilk karşılaşması sanat hayatının sonrasında daha da belirginleşecek olan estetik kuramıyla, onun sanatçı hakkındaki görüşünün ve “doğalcılık” arayışının Tolstoy'unkiyle benzeşmesinin temellerini attığını söyleyebiliriz (Whyman, 2008). Whyman, bu durumla ilgili, “Stanislavski, Tolstoy'un estetik çerçevesini ve terminolojisini benimsedi. Tıpkı onun gibi hissetmeyi sanatın asıl konusu olarak görmekteydi” der (Whyman, 2008). Whyman, iki sanatçının hissetme konusunda ki benzerliği açıklamak içinse Goethe'nin “Oyuncular için Kurallar” adlı eserinde yazdıklarından alıntı yaparak örnek verir.

Goethe, (Stanislavski bu eseri sonradan inceledi), “her şeyden önce aktör doğayı taklit etmesi gerektiğini değil, onu ideal bir biçimde yeniden yaratması ve sonuçta oyunculukta gerçeği güzellikle birleştirmesi gerektiğini anlamalıdır” diye yazıyordu. Bu Stanislavski'nin temel ilkesi olarak görülebilir. (Whyman, 2008 s.41)

Bu nedenle, Tolstoy ile Stanislavski'nin paylaştığı temel kural, hissetmenin sanatın temel kuralı olduğudur. Hissetme, Stanislavski'ye göre, “doğal”dır ve bu nedenle de onun görevi bu doğal gerçeğin sahnede ifade edilebilmesinin yolunu bulmaktır (Whyman, 2008).

Sanatsal Olgunluk Dönemi: (1906 – 1926)

Moskova Sanat Tiyatrosunun kurulması sonrasında yürüttüğü çalışmalar neticesinde Stanislavski artık “Sistem”inin sınırdığı, geliştiği, farklı düzeylerde çalışmalarını sürdürdüğü bir dönem yaşamaktaydı. Sanatsal olgunluk dönemi, Stanislavski ve Sistemi üzerine yapılması gereken daha detaylı araştırmalar ve incelemeler gerektirir. Ancak yaptığı çalışmalar neticesinde dünya ölçeğinde ses getirmeye başlayan Stanislavski'nin bu döneminin satır başlarını Whyman'ın “Oyunculukta Stanislavski Sistemi” adlı kitabından aşağıdaki haliyle özetleyebiliriz;

- Sistem; aktörün, inanç teknikleri ve “sihirli eğer” (magical if) yoluyla, dikkatini toplama ve sahne üzerinde hep uyanık kalabilme, mevcut anda deneyimleme yapabilme yeteneğini geliştirmesini sağlamak için tasarlandı.
- Aktörlerin sahnede ifa etmeleri gereken görevleri üzerine odaklanarak, gerçekliği hissetmek ve kasları serbest bırakmak pratiğini geliştirip uygulandı.

- Ekim 1908’de Moskova Sanat Tiyatrosu’nun onuncu kuruluş yıldönümünde yaptığı konuşmada, Stanislavski, Sanat Tiyatrosu’nun Şepkin’in buyruklarıyla Çehov’un yeniliklerine dayandırıldığını belirtti.

Böylece, Şepkin, Çehov ve tiyatromuzun sanatsal yalınlık ve sahnede gerçeklik için genel bir arzu halinde birleşti. (...) Yaratıcılığın psikolojisi ve fizyolojisi alanındaki eksiksiz bir dizi araştırma sonrasında birtakım sonuçlara ulaştık; bunun incelenmesinde geçici olarak sahneye koyma eylemlerinin basit ve gerçek biçimlerine dönmek zorundayız. Bu yolla, gerçeklikten giderek ve sanatımızın evrimleşmesini izleyerek, tam bir döngüyü tamamlayıp on yıl sonra yeniden gerçekliğe döndük; bu kez çalışma ve deneyimle dolu, olarak (...) bu dönem, insan doğasının psikolojisini ve fizyolojisinin basit ve doğal prensiplerine dayanılarak yaratıcılığa adanacaktır. (Whyman, 2008: s.56)

- Stanislavski doğalcılık yanlısı tiyatroyu gerçeklere bağlı kalmaya denk tuttu. Gerçeklik aktörün deneyimlemesinin gerçekliğiydi.
- Set, kostüm, ses efektleri ve diğer doğalcılık açısından ayrıntılara inme ısrarı izleyicilerin hissetme ya da duygu durumu yaşamalarına yardımcı olmasındansa aktörlere yardımcı oluyordu.
- 1912’de aralarında Mikhail Çehov ve Vakhtangov gibi yeni görüşleri benimsemeye daha açık genç aktörlerle çalışma fırsatına kavuştuğu Birinci Stüdyo kuruldu.
- 1916, 1920 ve 1921’de İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Stüdyolar kuruldu. Edward Gordon Craig, Isadora Duncan ve diğer birçok yabancı konuk Moskova Sanat Tiyatro’sunu ziyaret edip, çalıştı. (Whyman, 2008 s.55-56-57-58)

Stanislavski’ nin sanat yaşamının son dönemlerinde role yaklaşımda üzerinde çalıştığı “derinlikli fiziksel eylem/devinim” olarak tanımlanan psiko-fizyolojik oyunculuk yöntemini geliştirmesinde bilimsel, düşünsel etkiler kadar çeşitli sanat disiplinlerinden uzman sanatçıların etkileri görülür. Bu süreçte Moskova Sanat Tiyatrosu’nda “Hamlet” (1912) sahnelemesinde birlikte çalıştığı 20.YY tiyatrosunu “akıcı hareketin sanatı” ve karşı-gerçekçi simgeci görüşleriyle kendisini derinden etkilediği bilinen oyuncu, yönetmen, sahne tasarımcısı ve teorisyen Gordon Craig’dan sahnede klasik balenin katı disiplinli matematiksel

uzlaşımını aşarak doğaçlamaya dayalı özgürce dans etmeyi öneren ve bunu gerçekleştiren dansçı Isadora Duncan'a, Meyerhold'un "bio-mekanik oyunculuk" tekniğine, aktif ve pasif hareket stillerini bir merkezde buluşturan Yoga tekniğinin oyunculukta kullanılmasına varıncaya kadar devrim niteliğindeki pek çok sanatsal yaklaşımın ve tekniğin Stanislavski üzerindeki etkilerinden söz edilebilir. Stanislavski'nin son döneminde role yaklaşımda sahnede aktörün otonomisi (özerklik) ne dayalı role yaklaşım ve uygulama çalışmaları gerçekleştirir. Oyuncu odaklı ve oyuncunun olanaklarının belirlediği çalışmalarında oyunun öyküsündeki durumların doğaçlamalarına yoğunlaşır. Mekan ve zamanın verili koşullarında psikolojik derinleşmeyi fiziksel unsurlarla birlikte yürütür. Bu çalışmalarda role yaklaşımda oyuncunun kişiliği, rol kişinin kişiliği, her iki kişiliğin verili koşullardaki (mekan, zaman, toplumsallık vb.) fiziksel hareketle birleştirilen psikolojik derinleşmesinin dengesi aranmaktadır. Stanislavski özellikle Moliere'in "Tartuffe" adlı eseri üzerinde atölye çalışmaları gerçekleştirir. Daha sonra Jerzy Grotowski tarafından geliştirilecek olan ve Stanislavski'nin son çalışmalarında "psiko-fizyolojik oyunculuk" ya da "derinlikli fiziksel eylem" olarak bu çalışmada değindiğimiz çalışma yöntemini ilgili makalesinde araştırmacı, uygulamacı Kadir Çevik şöyle tanımlar:

Derinlikli fiziksel devinim (Almanca 'physische Handlung' Türkçe'ye derinlikli fiziksel devinim olarak çevrilebilir, ancak kavram olarak sadece basit fiziksel devinimi değil onun diğer bileşenlerini de içermektedir: rolün psikolojik, sosyolojik durumu ve içinde devinilen mekan) esas olarak Stanislavski'nin son yıllarında geliştirdiği bir yöntem. (Çevik, 2003, s.7)

Kronolojik olarak, genel hatlarıyla ele alınan çalışmalarını dönemleri baz alınarak sanatsal anlamda nasıl yönlendiğine değindiğimiz Stanislavski, 20. Yüzyılın ilk yıllarında başlattığı çalışmalarını ölene dek sürdürürken ilk öğrencilerinin çıktıkları Amerika turnesinden Rusya'ya dönmek yerine orada kalmaya karar vermeleri ve Amerika'daki oyunculuk okullarında ders vermeleri neticesinde Stanislavski'nin sistemi Rusya sınırları dışına taşınmış oldu. Henüz tamamlanmış bir süreç değildi gerçi ama Stanislavski sisteminin ışığında öğrendiklerine kendi katkılarını da sağlayarak yeni bir oyunculuk algısının temellerini attılar. Bu durum Stanislavski'nin "kendi metodunuzu bulun ve benim metoduma köle gibi bağlı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun" önerisine öğrencilerinin kulak verdiğini göstermekle birlikte günümüz oyuncularını ve alan

araştırmacılarını da oyunculuk yöntemlerini geliştirmeye teşvik etmeye devam etmektedir. Ayrıca daha önce değindiğimiz gibi oyunculuk ve/veya oyunculuk eğitimi mutlak formüllerine ulaşılmış bir alan değil, her çağın kendi dinamiklerine göre şekillenen, gerek eğitmen/yönetmen olarak gerek de öğrenci/oyuncu olarak içinde yaşadığımız kültürle değişiklik gösteren durumları göz önüne aldığımızda “kendimiz için işlevsel olabilecek yolları” aramaya devam etmemizi gerektiren bir süreçtir.

Konstantin Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerinin incelenmesi hakkında yapılan bu araştırmanın hazırlık aşamasında yapılan literatür taramasında çokça kaynağa ulaşmakla birlikte içlerinden sağlıklı, doğru, güvenilir olanları tespit etmek ve çalışmamıza konu etmeye çalışılmaktadır. Rus tiyatro insanının, *Rusya'daki değişen siyasi iklime göre, sağlığında eserlerinin çevrilmesinin engellendiğini biliyoruz, ki ölümünden sonra yapılan çevirilerde de Rusça orijinalleri arasında farklar vardır.* Bu bilgiler ışığında her kaynağın güvenilirliğinin belirlenmesi de büyük önem arz etmektedir. Yukarıda Stanislavski'nin “Sanat Hayatım” adlı eserinden faydalanarak, onun sanatsal evreleri genel hatlarıyla belirtmeye çalışıldı. İleri gelen Stanislavski araştırmacılarından Bella Merlin bu konunun altını önemle çizmektedir ve ayrıca şu tespitlerde bulunur; *Onun biyografisini izleyen herkesin karşılaştığı zorluk sanat hayatının doğrusal olmamasıdır der. Takıldığı bir kelime yıllar sonra anlam bulabilir ya da yetişkinliğinde karşılaştığı bir durum için çocukluğuna kadar uzanmak gerektiğini belirtir.*

Araştırmacıların Stanislavski hakkında buluştukları ortak noktalardan biri de onu başına buyruk ve çelişkilerle dolu olduğudur. Bununla birlikte, tiyatral hakikati arayışı konusunda ise tutkulu bir insan olduğunu da inkar etmezler. Bir diğerisi ise, genel hatlarıyla belirtilen sanatsal evrelerinin yanı sıra tiyatro uygulayıcısı olarak evrimini dört geniş bölümde Bella Merlin'in tabiriyle aşağıdaki şekliyle ayırmak konusunda hemfikirdirler.

- Amatör Yılları
- Diktatör Yönetmen Yılları
- Masa Başı Analizleri
- Son miras

Özellikle batılı oyunculuk eğitimi süreçlerinde fiziksel ve psiko-fiziksel uygulamaları ile etkisi kendinden sonrakilere bıraktığı mirası özelinde belirleyiciliği, her alan araştırmacısı için referans alınışı da bu mirasın içeriğinde saklıdır.

2.2. Oyunculuk Sanatında Stanislavski Oyunculuk Yöntemi

Stanislavski'nin son döneminde geliştirdiği Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi'nin gelişim sürecine tanıklık eden Vasili Toporkov, "Stanislavski Provada" adlı eserinde, profesyonel aktör olarak Moskova Sanat Tiyatrosunda çalıştığı yılları tarif ederken (1927 – 1938) *ikinci kez oyunculuk eğitim aldım* der (Toporkov, 2017). Aynı eserde dönemin Rusya'sında ki oyunculuk eğitime dair şu yorumlarda bulunur;

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. O dönemde sistemli olarak kabul edilen şeyler, Stanislavski'nin sonradan yaptığı somut, pratik çalışmalarla kıyaslayacak olursak boşa kürek çekmeye benziyordu. (Toporkov, 2017, s.20).

"Sağlam bir teorik temel ve tutarlı bir eğitim yöntemi" yorumu, Stanislavski'nin mirasını tanımlamak için kullanılabilecek en yalın ve anlaşılır ifade olmakla birlikte bu çalışmanın da referans cümlesidir. Bu çalışmanın, daha önce değinildiği gibi onun oyunculuk eğitimi önermesinin teorik temeli ve tutarlılığını ispat etmek gibi amacı olmamakla birlikte yönteminin akademik oyunculuk eğitimde nasıl karşılık bulduğu incelenecektir.

Günümüzde dahi genel kanı ile "usta – çırak" ilişkisi tanımıyla karşılık bulan oyunculuk eğitiminin, Stanislavski ile ilişkilendirilerek onun yöntemindeki karşılığını nasıl olduğunu bulmaktadır? Onun sisteminin sürekli değişim geçirdiği bilgisi ışığında, usta – çırak ilişkisinin değişim dönüşümü hangi süreçlerden geçmiştir. Onun bir başka öğrencisi Sonia Moore bu çalışmada yanıt aradığımız soruların nedenlerinden bazılarını şöyle açıklar;

Stanislavski Sistemi hakkındaki yanlış anlamaların bir nedeni Stanislavski'nin çeşitli öğrencilerinin Sistem'i, onun oluşumunun farklı aşamalarında alıp kullanmalarıdır; Sistem'in sürekli değişim geçirdiğinin farkında olmayan bu öğrenciler ortak bir dil oluşturamadılar ve onların anlaşmazlıkları, Stanislavski ile doğrudan temas halinde olmayanlardaki kafa karışıklığını körükledi (Moore, 2011, s. 30).

Onun sistemi, “Usta – çırak” gibi bilginin kapalı bir yapı ile aktarımını tarif eden tanım ile hem teorik, hem pratik hem de bilimsel temellere nasıl dayanabiliyor gibi bir soru da ortaya çıkıyor. Sorunun cevabı Moore’un tespitinde gizli, Stanislavski’nin sistem çalışmalarının “farklı aşamalarının” alınıp kullanılması, günümüz oyunculuk eğitiminde de kargaşaya yol açmakta. Çalışmamız kapsamında hazırladığımızı yarı yapılandırılmış söyleşilerde, araştırma katılımcılarımızın dönütlerinden benzer çıkarımlar yapılmıştır. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak ele alınacaktır.

Yirminci yüzyılın başında oyunculuk sanatında genel durum nasıldı? Ve Stanislavski’nin oyunculuk çalışmalarının şekillenmesinde tarihsel ölçekte neler etkili olmuştur? sorularının cevaplanması çalışmamızın bu kısmında önem arz etmektedir. “Oyunculuk Tarihi” adlı iki ciltlik kıymetli ve kıymetli olduğu kadar da kaynak kitap niteliğindeki çalışmada Özdemir Nutku, Stanislavski’yi “Çağdaş Oyunculunun Temel Taşları” başlığı altında ele almıştır (Nutku, 2002, s.16). Onun aktif sanat hayatını da kapsayan 1900 ve 1950’li yılları arasında kalan dönemi de tiyatro tarihi özelliği açısından en az dört noktada özetlemektedir.

Bunlar;

- I. Dünya oyun yazarlarının büyük bölümünün gerçekçi anlayış içinde olması.
- II. Yirminci yüzyılın ilk yarısında oyun sahneleme konusunda büyük adımlar atıldı ve yönetmenlik önem kazandı.
- III. Stanislavski’nin ortaya koyduğu oyunculuktaki gerçekçi yöntemin, 1925’ten itibaren, Batı Avrupa’da hızla yayılmasıdır.
- IV. Sinemanın tiyatro üzerindeki büyük etkisidir. (Nutku, 2002, s.16-18).

Kuşkusuz Nutku, bu özellikleri sıralarken yirminci yüzyılın başında değişen siyasal ve ekonomik dinamiklerin neticesinde yeni dönemin yeni tiyatrosu ve bu değişen tiyatronun ortaya çıkarttığı yeni tiyatral ürünlerde oyunculuk biçemlerinin nasıl tartışılmaya başlandığına işaret ediyordu. “Oyunculuk eğitiminde birden yeni ve yaratıcı bir metodoloji gereksinimi ortaya çıktı” ve “bu gereksinime yanıt verecek bir yöntemin temeli Rusya’da Konstantin Stanislavski tarafından atılmaya başlandı” diyerek bir kez daha onun öneminin altını çizer Nutku (Nutku, 2002).

Antik Yunan'da, Hindistan'a, Eski Çin'de, İslam ve Eski Türk Uygarlıklarında, Rönesans dönemi Fransa, İtalya, İngiltere, İspanya ya da Barok Dönem Almanya'sından örnekler verilerek her bir ayrı ayrı ele alınarak oyunculuğun tarih içindeki gelişimi ele alınabilir. Özellikle "büyücü oyuncu"dan başlayacak olursak, ozan oyuncuya ve meslek olarak oyunculuğun tarihsel dönemlerini de belirtmek gerekir. Bu çalışmanın odağı da tam olarak bu tarihsel sıralama ile diğerlerinden farklılaşır. Yukarıda sıralan bütün tarihsel süreçlerde ya da ülkelerde oyunculuk yapılmaktaydı, meslek haline gelmişti ve sanat tanımı yapıldıktan sonra oyunculuk sanatı olarak kabul bile görmekteydi ancak Stanislavski'nin oyunculuk sanatı için metot arayışı ve bu arayışının yöntemleri onu tarihsel akış içinde diğerlerinden ilk defa çağının bilimsel gelişmelerini referans alması hasebiyle ayırmakta, farklı kılmakta. Kendinden sonraki tiyatro ve oyunculuk icracıları için en önemli referans noktası olarak konumlanır. Bu onun aktör yetiştirmede günümüz oyunculuk okullarında temel olarak alınması ile aynı güçten kaynaklanır. Stanislavski'nin kendinden sonraki tiyatro insanlarına bıraktığı sanatsal mirası, oyunculuk sanatı adına buldukları, önerdikleri, imgelem egzersizleri, hipotezleri, ya da sadece metodu değildir. Aktör yetiştirme yöntemleri adına yaşadığı çağı analiz ederek çalışmalarında güncellemeye gitmesi, sahip olduğu sanatsal donanımını hep sorgulayarak yeni ve işe yarayacak olanın bulunmasına imkan sağlayacak şekilde çalışmalarını bitmeyen bir enerji ile sürdürmesinin onun en önemli mirası olduğunu düşündürmektedir. Onun yöntemlerinin kendinden sonraki tiyatro insanlarıyla karşılaştırılması yapılmakta, bazen kuramsal temelinde farklılıklar ortaya çıkmakta bazen sisteminin uygulanabilirliği tartışılmakta, anlaşılmaz olduğu düşünülmekte bazen de sisteminin kendi için çelişkiler barındırdığına işaret edilmektedir. İşaret ettiğimiz diğer oyunculuk yöntem, metot karşıtlıklarının incelenmesi bambaşka çalışmaların konusu oldu, olmakta ve olacaktır. Karşılaştırmalı incelemeler şüphesiz ki sonuç olarak önermelerde bulunmaktadır, ancak uygulama olmaksızın elde edilen önermeler yok olmaya, daha iyimser bir tabirler kalıcı olmamaya mahkumdur. Stanislavski ise, çalışmalarını çağının bilimsel gelişmeleri ışığında merak ettiği şekilde sınımasını yaparak uygulama imkanına sahipti. Bir bakıma bu imkan onun şansı oluyor. Eserleriyle kendinden sonrakilere bıraktığı mirası ise aslında tamamlanmış bir metot değil -ki onun beyanı da bu yönde- bir deney

güncesi niteliği kazanıyor ya da pozitif bilimler terminolojisi ile deney protokolü kimliğine bürünüyor. Batı dünyasının ortaya çıkardığı en etkili ve ilk oyuncu eğitimi yöntemi tabii ki bir deneyden çok daha fazlasını içermekte. Yöntem denilecek düzeye erişmiş bir eğitim sistemi. Onlarca öğrencisi ile yirminci yüzyıl oyunculuk eğitimine yön verdi. Bir çok ardıl yöntemin temeli oldu, hala geçerliğini korumakta. Bilimsel olarak temellenmiş karşılıkları olan oyunculuk önermeleri bir sonra ki başlıkta onun yönteminin temel öğeleri adı ile ele alınacak. Temel amacın onun çalışmalarını haklı çıkarmak ya da yöntemlerinin işe yaradığını ispatlama çabası olmadığına daha önce değinmiştik. Bu çalışmada amaçlanan, Stanislavski çağının bilimsel gelişmelerden nasıl etkilendiyse ve günümüz bilimsel gelişmeleri ışığında Stanislavski yaşasaydı neler yapardı sorusuna yanıt aramak ve onun sanatını, bilimsel ve teknik yönleriyle kavramak gerekliliğidir. Bu gerekliliği Rose Whyman, “Eğer yöntemler uygulamada işe yarıyorsa, bugün bilimsel açıdan nasıl doğrulanabilirler? Sistemin bilimsel temelini incelemeye başlayabilmek için Stanislavski ile onu çalışmaları çevresinde gelişmiş kavramların ötesini görmek gerekir.” diyerek açıklar (Whyman, 2008, s.15). Aynı çalışmada Joseph Roach’un “Onun yöntemi, bu nedenle, onun bilimi olmaksızın kavranamaz” (Roach, 1993, s.206) cümlesine de yer veren Whyman’ın işaret ettiği doğrultuda hareket ederek Stanislavski’nin oyunculuk kuramının temel öğelerini onun ele aldığı ve sanat hayatı boyunca kendi yaklaşımında yer verdiği haliyle irdelenecektir.

2.3. Stanislavski Oyunculuk Yönteminin Temel Öğeleri

Stanislavski, *Oyunculuk Yöntemi* ve Role Yaklaşım Önermeleriyle oyunculuğun doğasına dair sorularına/sorunlarına dair arayışı yeni değildi. Denis Diderot “Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler” adlı eserinde daha sonra Stanislavski’nin yanıt arayacağı soruları sormuştur. Diderot’ya göre oyuncunun yapması gereken, “yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya uğraşmak değil, onları her seferinde yani baştan temsil edebilmeyi sağlayacak bir model oluşturmak, yani metinsel olanı sahne için yeniden kurmaktır”, der (Karaboğa, 2010). Yıllar süren araştırması boyunca arayışını bu yönde sürdürdü, Moore’un dediği gibi sahne üzerinde, yaşamın sanatsal bir şekilde tasarlanmış imgesini yaratmaya çalıştı. Sistem yalnızca yeni başlayan oyuncular için değil, aynı

zamanda deneyimli oyuncular içinde son derece önemli önermelerde bulunuyordu, oyunculuk yasaları keşfetti ve formüle etti. Şartlı refleks hakkında öğretileri, nörofizyoloji üzerine çalışması, oyuncunun zihninin, iradesinin ve coşkularının sahne üzerinde bir karakterin yaratılması sürecine katılması gerektiğini düşünmesi çalışmalarının bu yönde odaklanmasını sağladı (Moore, 2011).

Stanislavski “bilinçaltına yönelik bilinçli araçlar” bir başka deyişle bilinçli olarak bilinçaltına güvenerek oyuncunun coşkularını harekete geçirmeye çalışmaktaydı. Yönteminin en bilinen öğelerini başlıklar altında sentezlemiş ve bu teknikleri geliştirmiştir. Araştırmamız sürecinde bu öğeler asıl kaynak olarak kendi çalışmalarından, Moore, Toporkov gibi öğrencilerinin eserlerinden ve alan araştırmacılarının yayınlarından faydalanarak tanımlanacak; bununla birlikte çalışma grubumuzla incelenerek süreç analizi çıktıları ilgili başlıklar altında paylaşılacaktır.

Sanat Hayatım adlı eserinin *Sistem'imim Başlangıçları* bölümünde, 1906 yılına dair anılarını anlatırken ise çalışmalarına yön veren sürecin detaylarına kendi ifadeleriyle ulaşmaktayız. Bir çok kez oynadığı bir rolün bir başka temsilinde *nicedir bildiği bir gerçeğin içsel anlamını kavradığını hissettim* der (Stanislavski, 1992, s.182) . “Yaratıcı ruh durumu” olarak adlandırdığı bu sahne üstü yaratıcılığının özel durumu kendisine şu soruyu sordurur.

Acaba, esinin daha sık belirmesini sağlayabilmek amacıyla yaratıcı ruhu durumunu yaratmanın herhangi teknik bir yolu yok mudur?” Bu, yapay araçlarla esin yaratmak istediğim anlamına gelmez. Böyle bir şey olanak dışıdır çünkü. Benim öğrenmek istediğim, istenç yolu ile esinin belirlenmesini sağlamak için elverişli koşul nasıl yaratılabilir sorunu idi. Daha sonra öğrendiğime göre yaratıcı ruh durumu, esinin kolayca doğmasını sağlayan ruhsal ve fiziksel ruh durumudur (Stanislavski, 1992, s.384).

Yaratıcı ruh durumunu tesadüfe bırakmadan, oyuncunun isteği ile yaratım sürecine dahil etmenin ve gerektiğinde kullanabilmesinin yolları neydi, ne yapmalıydı? Bu soruya ve birbirini tetikleyecek diğer öğelere nasıl ulaşılabileceğine cevap verebilmek Stanislavski için durdurulamaz bir amaç haline gelmişti. Sahne üstünde ya da dışında kendisi gözlemlenecek ilk kişi olacaktı. Gerek kendisini, gerekse partnerleri yeni rollerde, prova süreçlerinde incelemeleri için örnek teşkil etmekteydi. O dönemini “Kısaca, bu konuda kendimle ve onlarla ilgili her türlü deneye başvurdum. Eziyet ettim onlara, acılar

çektirdim; provaları deneme laboratuvarına döndürdüğümü, aktörlerin kobay olmadığını söylediler.” diye açıklar (Stanislavski, 1992, s.384). Stanislavski'nin yaşamını adadığı, bir anda bulunamayacak, bütününün bir anda elde edilemeyeceği soruların cevapları için “çeşitli öğelere başvurup bu öğeleri parça parça birleştirerek elde etmenin çaresine bakılmalıdır” ve bu öğelerin her birinin oyuncunun benliğinde bir dizi araştırma ile sistematik olarak ayrı ayrı gelişmeleri gerekmektedir. Sanat hayatını ve oyunculuk eğitimi üzerine yaptığı çalışmaları, hakkında yapılan incelemeler, araştırmalar, sistemi karşıt görüşler ya da sisteminin aldığı referanslar, Stanislavski'nin bilimsel çerçevede çağının ruhuna uygun davrandığına işaret eder.

2.3.1 Sihirli Eğer

St. Petersburg Tiyatro Sanatları Akademisi'nde öğretim üyesi olan Sergei Tcherkasski⁴, *The System Becomes the Method: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg* adlı, Stanislavski'nin kendisinden sonrakileri nasıl etkilediğine örnek gösterilebilecek çalışmasında, “sistem” teriminin ilk olarak 1909 tarihli bir yazısında karşımıza çıktığına işaret ederken (Tcherkasski, 2013, s.94), Moskova Sanat Tiyatrosu arşivinde bulunan kayıtta Stanislavski'nin bir çalışması için aldığı notlarında “sistemim” şeklinde bahsettiğini belirtiyor.⁵

Stanislavski Sistemi'nin temel öğelerini şekillendirirken en büyük avantajı, geliştirdiği teknikleri hem kendi üstünde deneyimleyebilmesi hem de sonuçlarının başka aktörlerdeki karşılığını gözlemleyebilmesinde saklıdır. Gerçi bu durumun sisteminin gelişim sürecinde henüz tamamlanmadan dolaşıma çıkması ve farklı yönlerde evrilmesi ise ilk etapta tekniğin zaman zaman farklı algılanmasına sebep olsa da bugün nesnel incelemeler, karşılaştırmalı analizler ve bilimsel alan araştırmacıları sayesinde kendini ortaya çıkarmaktadır. Değınilen karışıklık ve

⁴ Prof. Dr. S. Tcherkasski, St. Petersburg Theatre Arts Academy'de bir Oyunculuk Stüdyosu başkanıdır. Okulda oyunculuk ve yönetmenlik dersleri veren, alanda uluslararası tanınırlığı olan bir araştırmacı ve Stanislavski sistemi uzmanıdır. Dünyada kırkın üzerinde okulda çalışmalar yapmış, oyunlar yönetmiştir. 2014 Mart'ında bir hafta süreyle Hacettepe Üniversitesi ADK Tiyatro ASD'ye BAP projesi kapsamında davet edilmiş; sistemle ilgili seminerler ve “Sergei Tcherkasski ile Stanislavski Yönteminin Modern Durumuna Bir Bakış: Ders Ve Atölye Çalışması” başlıklı çalışmaları gerçekleştirmiştir.

⁵ (Archive of the Museum of the Moscow Art Theatre, K. S. Stanislavsky Fund. No: 628, p. 46-48)

sisteminin henüz tamamlanmadan ortaya çıkış sürecini Özüaydın kitabında şöyle açıklamıştır;

Bunun nedeni, Stanislavski'nin öğrencileri Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın, Stanislavski'nin yalnızca ilk dönem çalışmalarını bilmesi ve American Laboratory Theatre'da verdikleri derslerin Sistem'in ilk dönem çalışmalarından ibaret olması, Stanislavski'nin ilerleyen dönemlerde, özellikle 1930'lu yıllarda yaptığı yeni değerlendirmeleri içermemesiydi. (Özüaydın, 2011, s.17)

Özüaydın'ın değindiği *American Laboratory Theater* ise Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 1922 ile 1924 yılları arasında yaptığı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri turnesinden sonra ekipteki bazı oyuncuların Rusya'ya dönmeyip ABD'de kalarak oyunculuk dersleri verdikleri tiyatro oluşumudur.

Dolayısı ile çalışmamızın konusu itibariyle, yöntemin temel öğelerinin ardılı tiyatro insanlarıncı nasıl uygulandığından çok, bu çalışma kapsamında ele alınan Stanislavski Sistemi'nin role yaklaşım önermeleri bağlamında sadece Stanislavski'nin çalışmalarında izi sürülerek bu çalışmada yer verilecektir.

Oyuncunun, kendini oynadığı karakterin yerine koyarak, karakterin eylemlerini belirlemesine dayalı teknik (Özüaydın, 2011, s.132). Stanislavski'ye göre, oyuncu, sahne üzerindeki olayların gerçekliğine tam anlamıyla inanmaz; yalnızca olayların olabirliğine inanır (Moore, 2011, s.55). Stanislavski'nin adlandırdığı şekliyle bu "sihirli eğer", karakterin amacını oyuncunun amacına dönüştürür. *Eğer* imgelem, düşünce ve mantıklı eylem için kuvvetli bir uyarıcıdır. Doğru bir biçimde icra edilen mantıklı eylem oyuncunun coşkularını içsel mekanizmasını harekete geçirecektir.

Bella Merlin'de, *Beyond Stanislavsky : The Psycho-Physical Approach to Actor Training* adlı kitabında; Stanislavski'nin öldüğünde yeni bir sistem olan "Psiko-Fiziksel Oyunculuk" üzerinde çalıştığını aktarır. Onun çalışmalarının ilk dönemi için yani daha önceleri için Stanislavski oyunculuk açısından doğru performansa ulaşmak için yalnızca aktörün hayal gücünden kaynaklanabileceğini öğrettiğinden bahseder. Bunun metot oyunculuğunun en temel öğretisi olduğunun belirtmekte fayda var. Ancak Merlin aynı çalışmasında, Stanislavski'nin yaşamının sonlarında fiziksel eylemlerin duyguları tam tersi gibi tetikleyebileceğini fark ettiğinin de

altını çizer ve böylece psiko-fiziksel oyunculuğun doğduğunu belirtir (Merlin, 2004).

Stanislavski'nin belirttiği gibi, "İnsan her zaman bilinçaltı yolu ile esinleme yaratamaz. Bundan dolayı sanatımız bize her şeyden önce bilinçli ve doğru olarak yaratmayı öğretir." (Stanislavski, 2002, s.28). "Sihirli eğer" Stanislavski'nin sisteminin sayısız temel özelliğinden bir olarak, ilham deneyiminin yeniden ele alınmasında yer alan psikolojik süreçlerin tartışılmasına mantıklı bir şekilde katkıda bulunmaktadır ancak bu araçları kullanırken bir aktörün psikolojik deneyiminin neler olacağı ise Stanislavski'nin kendisi tarafından tam olarak tanımlanmamıştır (Polanco ve Bonfigliob, 2016, s. 206).

Daha önce değindiğimiz "yaratıcı ruh durumu"na erişebilmek ya da onu birden elde etmenin nerdeyse olanaksız olduğunu deneyimleyen Stanislavski'ye göre oyuncu çeşitli öğelere başvurup bu öğeleri parça parça birleştirerek yaratıcı ruh durumunu elde etmenin yollarını bulmalıydı (Stanislavski, 1992, s.384). Bu yol arayışlarından bir öge olan "eğer" in kullanılması gerekliliğini anlayış sürecini de *Sanat Hayatım* kitabının "Sistem'imın Başlangıçları" adlı 48. Bölümünde şöyle anlatır.

Aktör, her şeyden önce, sahne üzerinde yer alan olaylara, kişilere ve kendi yaptıklarına keskin inandırıcıdır. İnsan da ancak gerçeğe inanabilir. Bu nedenle, gerçeği her zaman hissetmek, onu nasıl bulacağını bilmek gerekir. Bunun içinde insanın gerçeğe karşı sanatsal duyarlılığını geliştirmesi zorunluluğu kesinlik kazanır. Denecek ki, "Sahnede: dekoru, panosu, resmi, makyajı, eşyaları, odundan yapılmış kupaları, tahtadan kılıçları ve mızrakları her şey bir yalan, bir taklit iken bu gerçek ne biçim bir gerçek olabilir?" Benim sözümlü ettiğim gerçek bu değil. Ben coşkuların gerçeğinden, anlatıma kavuşmak için ileri atılana içsel yaratıcı itilerin gerçeğinden; gövdesel ve fiziksel duygu belleklerinin gerçeğinden söz ediyorum (Stanislavski, 1992, s.387).

Sahnede olup biten teatral oynusuluğun kabul edilmesi bir yana Stanislavski yine de oyuncunun gerçekle olan ilişkisinin sağlanması gerekliliğini gerekçelendiriyor ve bu durumun oyuncu tarafından gayri ihtiyari "eğer bunlar gerçek olsaydı, o zaman ben de şu durumda şöyle, o durumda öyle davranır; filanca oyun karşısında filanca, falanca oyun karşısında falanca davranırdım" şeklinde geliştiğini belirtiyor.

Zamanla, yaratıcılığın, aktörün ruhunda ve imgeleminde gizemli, yaratıcı *eğer*'in belirmediği anda başladığını anladım. Ancak güncel gerçekliğin var olduğu, pratik gerçeğin insanı doğla olarak inanmaya zorladığı anlarda yaratıcılık henüz başlamamış demektir. Derken yaratıcı *eğer* belirir, yani çocuğun elindeki oyuncağın varlığına, onu içindeki ve çevresindeki yaşama inancı gibi, aktör de bu tasarlanmış gerçeğe, pratik gerçekten daha çok içtenlikle, büyük bir coşku ile inanabilir. *Eğer*'in belirmediği

andan itibaren aktör, gerçekliğin güncel planından kendini tasarlayıp yarattığı başka bir yaşam planına geçer. Bu yaşama inancında yaratmaya başlar (Stanislavski, 1992, s.387).

Yer yer Stanislavski'nin öznel görüşlerinin ekseninde kalsa da “eğer” kullanımının oyuncu üzerindeki yaratıcılığı, kullanımının kışkırtıcı nüvesi, sistemin gelişme sürecinin başında nasıl ortaya çıktığına dair fikir vermektedir. Şüphesiz Stanislavski açısından mutlak doğrudur ve bu şekilde kullanılmalıdır gibi dayatmacı bir role yaklaşım ögesi olduğunu düşündüğü söyleyemeyiz ancak Stanislavski “eğer”in etkisinin farkındadır, bu sözcükte tuhaf bir nitelik vardır, pratikte kullanıldığında hissedilen bir çeşit güçtür ki, bu güç bir iç uyaran yaratır (Stanislavski, 2002, s. 70).

Özüaydın *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu* kitabında, Stanislavski'nin “sihirli eğer” kullanımına dair çok önemli bir tespite yer verir; oyuncunu “ben bu durumda olsaydım ne yapardım?” şeklinde sorması beraberinde bir riski barındırır. Çünkü önemli olan oyuncunun değil rol kişinin ne yapacağıdır. Sorunun bu şekilde sorulması rol yorumunun ekseninin kaymasına sebep olabilir. “Eğer” kullanımının temel amacı oyuncuya bir yol sunması iken, bu yolun dışına çıkılma ihtimalini de beraberinde getirir (Özüaydın, 2011, s.137).

“Eğer”in kullanımına dair Stanislavski çalışmalarına bakarak tarif etme haricinde kapsam ve niteliği şöyle açıklanabilir; “eğer” bir iç ve gerçek canlılık yaratır, bu yaratmayı da oyuncunun doğal dinamikleriyle sağlar, “eğer”in bu önemli ayırıcı niteliği, oyuncuyu Stanislavski'nin oyunculuk eğitimi “yaratıcılık ve sanatta canlılık” gibi temel ilkelerine yaklaştırmaktadır (Stanislavski, 2002, s. 70).

Stanislavski'nin sonrasında gerek kendi öğrencileri gerekse ardıl tiyatro araştırmacıları tarafından değişiklik önerilerine uğrayan “sihirli eğer” ögesinin, uygulayıcıları tarafından az önce belirttiğimiz temel ilkesinden kopmadan çeşitli yapısal değişiklikleri uğradığı söylenebilir. Tekniğin farklı versiyonları büyük yenilikler getirmemekle birlikte çağdaş alan araştırmacıları, oyunculuk öğrencileri ve oyuncular için muhakemeye muhtaç önermeler olarak kendi tercihlerini oluşturmada kıymetli seçenekler sunmaktadır.

Fabio Polanco ve Diane B. V. Bonfiglio, *Stanislavski's objectives, given circumstances and magic "if"s through the lens of optimal experience* adlı makalelerinde “sihir eğer” ile verilen koşulların yakından ilişkili olduğuna değinirler. Verilen koşulların oyunun gerçekleri ya da çıkarımsal gerçekleri olduğunu fark ederken, “sihirli eğer” verilen koşulların gerçekmiş gibi uygulanması olduğuna işaret ederler. İki araştırmacıya göre, oyuncular verili koşulların canlı ve kişisel olarak etkileşime girmesini sağarlarsa, sanki koşullar gerçekmiş gibi doğru bir şekilde yanıt verecektirler (Polanco ve Bonfigliob, 2016, s. 216).

Bu başlık altında son olarak Bora Tanyel – Uluç Esen’in *Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine* adlı çalışmalarından bir saptamaya yer vermek önemli olacaktır.

Neden sihirli eğerler? İmgelemi inanç ve gerçeklik duygusuna zorla ikna etmemek ve kışkırtıcı olmak için. Stanislavski Hamlet örneğini verir: Oyuncu bir hayalet görmeye çalıştıkça acizleşir, kıvrır ve hatta zararlı bir deliye dönüşür. Ama kendisine “vicdanın sesini dinleten bir hayalet ile karşı karşıya kaldığında ne yapacağını” sorarsa imgelemine oyunculüğünün hizmetine vermiş olur. Yapılabilecek en büyük hata sihirli eğerleri alt-metine değil role dönük kullanmaktır. Oyuncu asla kendisini rolle bir tutmamalı (Hamlet olmaya çalışmamalı), rolün içinde bulunduğu durumlar (alt-metin) içinde tasarlamalıdır. Bu ne anlama gelir? Yönelimler karakterin, duygular oyuncunun kendisindedir. (Tanyel, B. ve Esen, U., 1995)

Saptamanın yapıldığı çalışma, 1994-95 sezonunda Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro Kulübü bünyesinde “kulüp içi aktarım semineri” olarak hazırlanmış ve aynı yıl Amatör Tiyatrolar Çevresi (ATÇ) bünyesinde sunulmuştur. Hazırlandığı dönem itibariyle Türkiye’de nasıl algılandığına ve yorumlandığına dair fikir vermektedir, isabetli çıkarımlar yapıldığını göstermektedir. Bu bağlamda Stanislavski ile gerek amatör gerekse profesyonel olarak bir şekilde temas eden herkesin “Sihirli eğer” kullanımının verili koşullarla ilişkisinin belirleyici özelliklerine işaret etmektedir.

2.3.2. Verili Durumlar

Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*’da verili koşulları, “rolün yaratma sırasında dikkate alınması gereğiyle verilen bütün koşullar” olarak tanımlar. Verili durumlar oyunun konusunu, olayların geçtiği yeri ve zamanı, dönemi, yaşam koşullarını, yönetmenin ve oyuncunun yorumunu, dekor, aksesuar, ışık ve ses efektlerini, yani bir oyuncunun rolü yaratırken karşılaştığı her şeyi içerir (Moore, 2011, s. 56).

Polonyalı araştırmacı Tomasz Kubikowski'ye göre mevcut metnin arkasında iki temel varsayım vardır. Birincisi: *Bir Aktör Hazırlanıyor*'un sadece bir oyunculuk el kitabı olarak ele almamalıyız, bir parçayı geliştirmek için yararlı teknikler ve zihinsel egzersizler bütünüdür. Bununla birlikte henüz bitmemiş bir yazma akışının tamamlanmış parçalarından biridir. Yazarının lm ile kesintiye uğrayan bu önermeler bütünü oyunculuk için sürecin araçlarını kavramsal bir birliktelikte sunmak üzere bir nevi deney gncesidir; yazarının sanat yaşamı hakkındaki en derin deneyimlerini barındırmayı amaçlar.

İkincisi: Stanislavski, zamanının bilimsel gelişmeleri işığında ortaya çıkan teorik kavramlar üzerinde çalışırken, hayatı boyunca mevcut kategoriler içinde o dönem yeterince adlandırılmayan insan bilinci, beyin ve zihin çalışmaları hakkındaki sezgileri ifade eder ve araştırır. Stanislavski'nin ölümünden sonra günümüze kadar yapılan bulgular ve keşiflere göre de onun oyunculuk yöntemi hakkındaki önermelerini çok yüksek oranda desteklemekte ve bu konudaki ağdaş görüşlere denk gelmekte. (Kubikowski, 2018, s.69)

Bir oyuncuya rolünün yaratım sürecinde kullanması amacıyla verilen koşullar bütünü tarifıyla ve bu koşulların "eğer" için temeli döşemesi sonrasında, "eğer" de uyuyan imgeyi harekete geçirecektir (Stanislavski, 2002, s. 76). Bu ikilinin işbirliği oyuncunun sahnede canlandırđıęı kişi ile arasında bu yakınlığın tamamlanması için uygulanması gerek bir tarif niteliğindedirler. "Eğer" ile "verili koşullar"a dair Stanislavski'nin eserlerinde salık verdiği yararlı egzersizler ve tekniklerin anlaşılabilirliğini onunla son on bir yılını geçiren Toporkov'un *Stanislavski Provada* adlı kitabında açıklayıcı anlatımıyla örneklerle daha net anlaşılmaktadır. Özellikle "verili durumlar"ın, oyuncunun rolü yorumlamasındaki önemini Toporkov kitabında Gogol'n *l Canlar* oyunun provalarında "Nozdriyov'un Evinde" bölümünde yaşadıklarıyla anlatmaktadır. Oyun kişileri iikov ve Nozdriyov arasındaki sahneyi, "iki dolandırıcının buluştuğu canlı ve enerjik bir sahne" olarak tarif eder. Stanislavski'i çalışmayı henüz izlememiştir ve sahne sonundaki dama oyununa kadar sahnenin mevcut halinin izlenir olduğunu düşünmektedirler. Dama oyunu sahne sonundadır ve o an gelince bütün çalışma

mahvolur. Sahneyi Stanislavski'ye göstermeden önce neler yaptıklarını şöyle anlatır;

Her şeyi denedik: Sahneyi kısaltıp hızlandırmayı, mizahi numaralarla oyundaki belli anları "süslemeyi", replikleri söyleme biçimlerimizi çeşitlemeyi, doğaçlamayı ve son olarak da hepsini birden atamayı. Ama bunlardan hiçbiri bizi tatmin etmedi. Sahnenin bu bölümündeki başarısızlığımız Stanislavski'ye yapacağımız sahnelemeyi ertelememize neden oldu. Kendi çözümlümüzü bulup sonra bütün sahneyi ihtişamıyla göstermek istiyorduk. Ne yazık ki, hiçbir işe yaramadı ve sahneyi olduğu gibi sergilemek zorunda kaldık. Düşündük ki, belki de bir şekilde yoluna girer; girmezse de o cevabı bulur (Toporkov, 2017, S.123-124).

Sahneyi izledikten sonra Stanislavski sorular sormaya başlar ve iki oyuncusuna nasıl bir hataya düştüklerini düşünmelerini ve verili durumda ne yapacaklarını anlamaya çalışmalarını salık verir.

"Peki, sizce sahne çıktı mı, çıkmadı mı?"

"Dama oyunu bölümünü atmamız lazım değil mi?"

"Neden?"

"Her şeyi mahvediyor. Her yolu denedik ama işe yaramadı. Oynamak çok zor. Fuzuli görünüyor. Anlamsız."

"Dama oyunu sahnedeki en önemli an, görmüyor musunuz?"

"Ritmi durduruyor."

"Öyle mi! Burası bütün sahnenin en gergin anı. Aniden... ritim en üst düzeye çıkıyor" (Toporkov, 2017, s.124).

Stanislavski sorduğu sorularla Toporkov ve Moskvin'i oyun kişilerine dair yapmaları gereken hazırlığın yeterli olmadığı, doğru yönde çalışmadıklarıyla yüzleştiriyor. Oysa dama oyunuyla bahse tutuşurlar ve bahsin ne olduğunu düşünmemişlerdir. "Neden kumar oynadığınızı ve ortaya konan paranın ne kadar yüksek olduğunu bilmiyorsunuz!" dolayısı ile "ne yaptığınızı bilmeden sahneyi oynamaya çalıştınız." Toporkov'un kitabında detaylarıyla anbean anlattığı çalışma süreci "verili durumlar"ın, yani oyuncunun açısından "temsil edeceği karakterin yaşayışını genel taslağı ile o karakteri çevreleyen koşulların" (Stanislavski, 2002, s. 77) nasıl deşifre edilmesi gerektiği ölçeğinde kıymetli örnekler sunmaktadır.

Uygulamada, yapmak zorunda olduğunuz aşağı yukarı şudur: Önce, piyesin ortaya getirdiği "belirli koşullar"ı, yönetmenin sahneye koyuşunu kendinize göre tasarlayacak, kendi sanat anlayışınız üzerinde düşüneceksiniz. Böylece, temsil edeceğiniz karakterin yaşayışının genel taslağı ile o karakteri çevreleyen koşullar belirmiş olacaktır. Böyle bir yaşayışın genelliğine gerçekten inanmanız, sonra da kendinizi o yaşayışa hissedecek kadar alışmış olmanız gerekir. Eğer bunda başarıya ulaşırsanız, "içtenlikle coşkuları" ya da "gerçek görünen duygular"ın içinizde kendiliğinden uyandığını görürsünüz (Stanislavski, 2002, s. 77).

Stanislavski, “verili durum” üzerinde açıklama yapsa da, aslında “sistemin”in nasıl çalışması gerektiğini de tarif etmekte olduğunu görüyoruz, o da en temel arayışı “gerçek görünen duygular”.

2.3.3. İmgelem

Oyuncunun öyküsünün oyuncu tarafından sanatsal ve sahnesele bir gerçekliğe dönüştürülmesinde imgelem çok önemli bir rol oynadığı için oyuncu imgelemenin uygun bir biçimde çalıştığından emin olmalıdır. İmgelem işlenmeli ve geliştirilmeli; uyanık, zengin ve aktif olmalıdır. Oyuncu herhangi bir tema üzerinde düşünmeyi öğrenmelidir. (Moore, 2011 s.57) Stanislavski’ye göre, oyuncunun, metnin altında gizlenen yaşama kavuşmak için, yazarın eksik bıraktıklarını tamamlamak ve metni tiyatro gerçeğine dönüştürmek için kullanacağı tekniklerin başında imgelem gelmektedir. İmgelem, oyuncuya yazar tarafından verilen dışsal çizgiyi oluşturma; oyunun ve rolün koşullarına dair her detayı kişileştirme ve içselleştirme olanağı verir (Özüaydın, 2011, s.44).

Aktörün amacı, kendi tekniğini kullanarak oyunu bir tiyatro gerçeği haline getirmek olmalıdır ve bu süreçte imgelem genellikle onun en önemli donanımdır (Stanislavski, 2002, s. 80). Moore’da “oyuncunun sahne üzerinde her sözü ve hareketi iyi işleyen bir imgelemin sonucu olmalıdır” der (Moore, 2011 s.58). O halde imgelemi aktör için günümüz eğitim – öğretim tanımı olarak “hazır bulunuşluk” haline benzetebiliriz. “Hazır bulunuşluk”, bireyin yeni bir öğrenme durumunda, önceden sahip olduğu özelliklerin tümünün kapsanması olarak tanımlanır.

Aktör, rol kişisini deşifre ederken zihninde biyografisini başından sonuna tamamlamalıdır (Moore, 2011 s.58). Bu tamamlamanın maksimum düzeyde gerçekleşebilmesi için de aktör zengin bir imgelemele donatılmış olunmalıdır ki “imgelem, olabilecek ya da meydana gelebilecek şeyler yaratabilsin, alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği, var olmayan, hiçbir zaman var olmamış olan ve de olmayacak şeyleri bulup ortaya koyabilsin” (Stanislavski, 2002, s. 82).

Bir Rol Yaratmak kitabının “Çalışma Dönemi” bölümünde, oyuncunun tüm varlığı, akli ve duygularıyla, oyunu bir anda kavrayabilmesinin büyük bir şans olduğundan bahsedilir. Nadir koşullar altında oluşabilecek bu anlarda, bütün diğer yönergeleri, kuralları, yöntemleri unutulmuş böylesi yaratıcı gücün doğasına bırakmak oyuncu için en doğrusudur. Ancak nadir görülen doğa olayları gibi ne zaman olacağının bir garantisi olmadığı için gerçekleşmesini umut ederek bekleyemeyiz (Stanislavski, 1999, s. 6).

İmgelem ögesi üzerinden Stanislavski eserlerine baktığımızda bu hususta; “Bir aktör ya imgelemine geliştirmeli ya da tiyatrodan ayrılmalıdır” (Stanislavski, 2002, s. 84), “bir oyuncu düşlerini sevmeli ve onları nasıl kullanması gerektiğini bilmelidir”, “imgelem olmadan yaratıcılık olmaz” (Stanislavski, 1999, s. 20), gibi kesin ve belirleyici bir çok cümlesiyle karşılaşırız. Bu satırlarla olması gerekeni öğreniyoruz peki bu gerekliliği aktörün nasıl sağlayacağına yanıt aradığımızda ise Stanislavski’nin eserlerinin bütününe satır aralarına bakmanın yanı sıra uygulama önerilerine ve de onun öğrencilerinin kitaplarını da hesaba katarak araştırmamızı genişletmemiz gerekiyor. Eserleri üzerinden oyunculuk sistemine dair yanıtlar ararken de beklentimizi yüksek tutmadan, sanki “elinde sihirli bir değnek” (Nevares, 2017) “bunu deneyin ve başarılı sonuca ulaşın” minvalinde bir anda cevap bulunamayacağını ya da başarıya ulaşamayacağını da belirtmek gerekir. Aslında “sistem” süreçte, birikim, deneyim, çalışma, merak, muhakeme gibi kelimelerin anlam kazandığı bir çalışma disiplini tarif ediyor. Stanislavski ile çalışmalar yapmış olan Stella Adler; *Aktörlük Sanatı* kitabında “Hayal Gücünü Geliştirmek” bölümünde oyuncunun bu konudaki ödevinin neler olduğuna yer vererek tarif eder.

Hayal gücünüze egzersiz yaptırmak için bilgi dağarcığınıza daha yüksek değer biçmelisiniz. Siz bir görüntü deposusunuz, ama sadece gördüğünüz görüntülerin değil, hayal ettiklerinizin de. Bu görüntüler çok güçlüdür. Kontak anahtarınızı çevirirler, bedeninizi ve aklınızı birleştirirler. (Adler, 2007, s. 58)

Adler’in, aynı bölümde, imgelemi “kontak anahtarına” benzettiğine birkaç kere daha rastlarız. Bir sürü parçadan oluşan kompleks bir yapının çalışması, harekete geçmesi için gereken bağlantı sağlayıcıdır “kontak” anahtarı. Dolayısı ile

“imgelemin” tetikleyici, hareket ettirici ve bağlantıyı sağlayıcı en temel öge olarak görüldüğünü söyleyebiliriz.

Stanislavski’ye göre oyuncu, gözlem gücü olan, algılanan izlenimleri belleğine işleyen, gözlem sahasını geniş tutan, inceleyen, okuyan, gezerek araştıran ve sonuçları kendi imgeleminde canlandırabilmelidir (Stanislavski, 1999, s.21).

Bir Aktör Hazırlanıyor’da *Tortsov* süreçte yaşanabilecek, oyuncunun “düşgücünün etkin olmamasına” ya da “uyuşuk düşgücü”ne sahip olma sorununa da değinir. İlkinde öğrencisine/oyuncusuna basit sorular yönelterek oyuncunun cevap vermesi beklenir. Sorulara tatminkar cevaplar alana kadar, oyuncudan doğru akıl yürütme pratiği gelişmesi için zihninin yardımıyla konuya yaklaşmasının zorunluluğunun altını çizer. Düşgücü çalışmasının bu şekilde bilinçli tercihlerle yönlendirilmesini temin etmeye çalışır. Oyuncunu belleğinde oluşacak imgeler anlık ya da kısa süreli olabilir ama bu çalışmaya bütün sahneye sirayet edecek şekilde güçlendirip uzatıncaya kadar devam edilmelidir. Bir kere bu iç imgeler oluştu mu ve ne kadar çok yinelenirse bellekte yer eder ve o denli derinde yaşar. İkincisinde ise, soru sormak yeterli olmaz ve cevabının da oyuncuya sezdirilmesi gerekir. Oyuncunun payı az ya da aldatıcı da olsa bir imge elde edilir. Tatmin edici bir sonuca ulaşılmasa da mesafe kat edilmiş olur (Stanislavski, 2002, s. 97-98).

Oyunculuk mesleğine dair yaptığı tespitlerden biri de oyuncunun doğası gereği imgelemin başka bir insanın yaşamını kendine çekebileceği, uyarlayabileceği, ortak ve heyecanlandırıcı nitelikler ve özellikler keşfedebileceğidir. “Bu imgesel yaşam, oyuncunun kendi arzusunun yardımıyla ve sahip olduğu ya da biriktirdiği ruhsal malzemenin yaratıcı yoğunluğuna orantılı olarak iradi bir şekilde yaratılır” (Stanislavski, 1999, s. 19). Bile isteye oluşturulan, tesadüfen alınmayan, gündelik hayatta olduğu gibi rastlantısal olmayan bu imgesel yaşam oyuncu için gündelik gerçeklerden çok daha çekicidir ve onun yaratıcı doğasında coşkulu bir tepki oluşturmasına şaşırılmamak gerekir (Stanislavski, 1999, s. 20).

Yukarıda anlatılan süreçte, oyuncunun imgelem çalışmalarından hem doğası gereği olmazsa olmaz hem de geliştirmesi gereken bir özellik olarak bahsediliyor.

Stanislavski'nin sistemi özelinde bahsettiği oyuncunun olmazsa olmazı imgelem sadece tiyatro sanatında değil yaşamın her alanında araştırmacılar için inceleme konusu olmuştur. İmge, hayal, düşgücü, görüntü gibi terimlerle de adlandırılmakta ve “yaratıcı imgelem” kavramıyla örneklerle tartışılmaktadır. (Işıldak, 2008). Albert Einstein'ın bu konuyu şöyle özetler “imgelem bilgiden daha önemlidir. Bilgi Sınırlıdır. İmgelem dünyayı kuşatır.”

2.3.4. Coşku Belleği

Stanislavski çağının bilimsel gelişmelerini takip ederek insanoğlunun içsel yaşamının bütün yönlerini öğrencia konusunda ısrarlı bir şekilde çaba göstermiş, bu yönde kendini geliştirmek için tiyatroya dair tarihsel ve teorik metinlerin yanı sıra psikoloji, fizyoloji ve estetik üzerine de çalışmıştır (Moore, 2011, s.75).

Fransız Psikolog Theodule Ribot'un, ilk olarak *La Psychologie Des Sentiments* (Duygu Psikolojisi) adlı çalışmasında kullandığı, daha sonra da *Problèmes De Psychologie Affective* (Duyuşsal Psikoloji Sorunları) adlı çalışmasında geliştirdiği “Duygusal Bellek” kavramına dair çalışmaların Stanislavski'nin kütüphanesinde bulunduğunu ve kendi çalışmalarında “Coşku Belleği” diye adlandırarak kullandığını biliyoruz. (Özüaydın, 2011, s.80-81). Uluslararası kaynaklarda geçtiği şekliyle “Emotion Memory” (duygu hafızası) yani eskiden hissedilen duyguları kişiye yeniden yaşatan tipte hafızaya “duygu hafızası” denilmekte. Stanislavski'ye göre tıpkı görsel hafızanızda unutulmuş bir şey, yer ya da kişinin insan zihnindeki imgesini yeniden kurabilmesi gibi, duygu hafızası da daha önce deneyimlenmiş olduğu hisleri insana tekrar yaşatabilir (Stanislavski, 2012, s. 38).

Moore'a göre bir oyuncunun sahne üzerindeki bir deneyimi ile gündelik hayattaki deneyimi birbirinden farklıdır, sahne üzerinde hem kendisidir hem de bir karakteri yaratan oyuncu olması temel farkı yaratır. Bu farklılık birbirini etkilerken kendine özgü bir nitelikte kazanır. Oyuncu sahne üstü deneyiminde gerçek hayatta olduğu gibi “samimi ve derinlikli” olmayı hedeflemektedir (Moore, 2011, s.75). Sahne üstü deneyimdeki niteliği tarif ederken “hayat deneyiminin şiirsel bir yansıması”

diyen Stanislavski, bu niteliği sağlamak için başvurulan yöntemlerden biri olarak “coşku belleği”ni işaret eder. “Zaman hatırladığımız hisler için harika bir süzgeçtir; zaman bu hisleri hem arıtır, hem de acı veren gerçekçi hatıraları bile şiirsel bir mahiyete döker” (Stanislavski, 2012, s. 38), tarifiyle damıtılmış duyguların sahne üstünden olabildiğince hakiki deneyimlerin aktarımında aracısı olacağı ve yeniden yaratmak için kışkırtıcı bir yeteneğe dönmesi hedeflenmektedir.

2.3.5. Üstün Amaç ve Eylem Çizgisi

Stanislavski *Oyuncunun El Kitabında*, “Üstün amaç” terimini, bir oyunun yazılmasına dürtü sağlayan temel fikir, yani özü nitелеmek amacıyla kullanıldığını belirtir. Büyük oyun yazarları olmadan tiyatrunun var olmayacağını, tiyatrunun öncelikli görevinin oyun yazarına karşı olduğunu Moore’da *Stanislavski Sistemi* adlı kitabında belirtmektedir. Stanislavski’nin adlandırdığı şekliyle üstün amacı seyirciye taşımak ve bunu oyuncular ve yönetmen tarafından gösteriye dönüştürerek yapmak her icranın ana hedefi ve sisteminin hareket noktasıdır. (Moore, 2011, s.85)

Bir Aktör Hazırlanıyor’da ise Tortsov öğrencilerine bu konuyla ilgili şu soruyu sorar ve açıklar;

Büyük yazarların, bu daha büyük dirimsel amaçlarının, aktörün büyük yaratıcı yetilerini kendine çekme ve bir piyesin ya da rolün bütün ayrıntıları ile daha küçük birimlerini içine alma gücünde olduğunu hissedebiliyor musunuz? Aktörün, bir piyesteki bütün bireysel, küçük amaçları, bütün imgesel düşünceleri, duyguları ile eylemleri, entrikanın üstün-amacını gerçekleştirmeye yönelmelidir. Genel bağ öylesine güçlü olmalı ki, üstün – amaçla ilgisi bulunmayan en önemsiz ayrıntı bile, gereksizliği ya da yanlışlığı yüzünden dışta kalabilsin (Stanislavski, 2002, s. 361-362).

Anlaşıldığı üzere oyuncu üstün amacı somut hale getiren eylemlerinin mantığını kontrol etmeli ve role hazırlanırken üstün amaç başından sonuna kadar zihninde belirlenmiş ve apaçık olmalıdır (Moore, 2011, s.85). Ona göre piyesin yazılmasına esas olan ana temadır, aktörün sanatını icrasında da esas olan gene ana tema olmalıdır. (Stanislavski, 2002, s. 364)

2.3.6. Stanislavski Sisteminin Metafizik Kaynakları ve Yoga

Stanislavski'nin oyuncunun eğitiminde sistemini kurarken ezoterik felsefelerle ilgilenmesi, Budist felsefe ve Yoga uygulamalarını kullanması, bu tezin konusu ile doğrudan ilgili olmamakla birlikte, özellikle yoga tekniğinin role yaklaşımda sistemin ve terminolojisinin doğru kavranışına yardımcı olacağı düşünülmüştür. Sistem'in Yoga ile ilişkisini hem tarihsel hem de teknik bakımdan ortaya koyan en geniş kaynak Sergei Tcherkasski'nin 2016'da İngilizce'ye tercüme edilen (Rusça basım 2013) aynı adlı kitabıdır. Kitap Stanislavski'nin Hint felsefesi ve yoga tekniğiyle ilgisinin 1905'li yıllara kadar geride olduğunu; 1920'li yıllarda hakim olan materyalist düşünüş nedeniyle politik sansürün üzerindeki baskısını; Stanislavski'nin yüzlerce yıllık kadim Budist felsefeyi, yoga tekniğini, -sansür öncesinde- terminolojisini çalışmalarında sisteminin araçlarından biri olarak kullandığını kanıtlarıyla açıklaması bakımından önemlidir.

Stanislavski'nin felsefeyi, kavramlarını ve yoga tekniğini sistemli bir şekilde anlatan, 1911'de tanıdığı Yogi Ramacharaka⁶'nın *Hatha-Yoga*'sını gerçek anlamıyla egzersizlerinde kullanmaya başlaması, 1913 de Moskova Sanat Tiyatrosu Okulu "Birinci Stüdyo" (First Studio) dönemine rastlar. (Tcherkasski, 2016, s. 32)

Tcherkasski'nin Stanislavski'nin asistanı Elena Poliakova'nın anılarından aktardığına göre; bu derslerden birinde öğrencilere "Pompei'nin Son Günü" doğaçlama egzersizini veren Stanislavski öğrencilerden kasların iyice gerilmesi, bağırıp çağırılmalar şeklinde geri dönüşler alır. Onlara kas gerilimine karşı yoga egzersizleri (tümüyle gevşemeden kasları rahat bırakma) verir. Sonra dikkat çemberleri (görsel, duyuşal-işitsel, duygusal çemberler), dikkat objesi ve iç gözlem kavramlarını açıklar (Tcherkasski, A.g.e., s. 32). Birinci Stüdyo öğrencisi (sonra oyuncu, yönetmen) Richard Boleslavsky'den aktardığına göre bu derslerde "Zihin ve Duygular arasında Koordinasyon ya da Ritim'in kaynağı; ya da Yogi kültürünün Aktörlük Sanatına Uygulanması üzerine" (A.g.e., s.33)

⁶ Gerçek adı William Walker Atkinson olan Amerikalı yazar.

tartışılmaktadır. Stanislavski'nin rehberliğinde, *Prana*⁷ kavramı, *enerjinin yayılımı* (emanation of prana), kozmik ve bireysel enerjinin karşılıklı yayılımı ve geçişi, oyuncuyu kuşatan bir dairenin imajınasyonu, iç daireye geçmek için konsantrasyon çalışmaları, uzayla iletişim kurma, enerjiyi gönderme (Tanrı'ya, uzaya, diğerlerine ve partnerine) çalışmaları yapılmaktadır.

Tcherkasski'ye göre yine Birinci Stüdyo'dan yetişen, Yogi felsefesini 1910'larda kavradığını ve kabul ettiğini belirten Micael Chekhov ise "enerjinin yayılımı" na odaklanır; bir aktörün psiko-teknikinde *yayılım* ' ı (emanation) en önemli araç kabul eder ve "Oyunculuk Tekniği Üzerine" kitabında, "enerjinizin yayılımı göğüsten başlar, sonra uzanmış ellerden ve sonuçta bütün varlığını yayılır" ifadesine yer verir. Birinci Stüdyo çalışmalarında Stanislavski oyuncunun eğitiminde ruhsal durumlar üzerine yoğunlaşır; bir oyuncunun kendi yaratıcılık algısında "bilinç, beden, ruh" üçlüsünün bütünlüğünü araştırır (A.g.e., s.35). Tcherkasski Maria Ouspenskaya ile Birinci Stüdyo'ya devam eden Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nun (The LAB) kurucusu Richard Boleslavsky'nin , oyuncunun ruhsal eğitiminde "ruh egzersizleri" ne yer verdiğine; Ouspenskaya'nın ise Amerika'da bütün yaşamını ölünceye kadar (1946) Yoga'ya adanmışlığına değinir.

Stanislavski Moskova Sanat Tiyatrosu (MHAD) oyuncularıyla 1910 da başlayan çalışmalarını 1916'da kurulan "İkinci Stüdyo" ile birlikte 1920 ye kadar sürdürür. İkinci Stüdyo yoganın yanısıra, oyuncunun eğitimindeki tekniklerin çeşitlendiği evredir. Bu çeşitlilik natüralist, gerçekçi tiyatro ve oyunculuk anlayışı karşısında karşı-gerçekçi (simgeci, neo-romantik, estetikçi) eğilimlerin ve daha radikal soyutlamalara yer veren avangarde (deneysel) sanat akımlarının (dada, futurizm, sürrealizm, ekspresyonizm) etkisine bağlanabilir. Bu noktada Stanislavski'nin modern dansın kurucusu var sayılan Isadora Duncan ve doğalcı tiyatroya karşı uygulamalarıyla tanınmış yönetmen Gordon Greig ile Mosova'da 1908-1909'da

⁷ Yoga sisteminde soyut ve somut anlamıyla kozmik enerji, evrensel enerji, yaşam enerjisi.

Pra: Devamlı, Na: Hareket. Zekayı ve yaratıcılığı harekete geçiren Prana hem somut hem de soyut dünyaların esas nedeni, kaynağı ve yöneticisidir.

<http://www.arfalpha.com/ScienceOfBreath/ScienceOfBreath.pdf>

Y.Ramacharaca, The Hindu - Yogi Science of Breath, Chapter IV. p.14

tanışması ve “Sanat Hayatım” da bu tanışma ve devamında gelişen ilişkilerine yer vermesi anımsanabilir. İkinci Stüdyo’nun Sovyet Rusya’da politik sansürün uygulandığı ve toplumcu gerçekçiliğin sanatsal uygulamalara hakim olmaya başladığı 1920’li yıllara kadar sürdüğü; o yıllarda Meyerhold’un Gelecekçilik Akımı (faturizm) ve Rus Konstruktivizmi’nin etkisiyle geliştirdiği oyunculuk eğitiminde fiziksel harekete dayalı bio-mekanik tekniğin de geliştiği düşünülürse Stanislavski’nin egzersizlerinin çeşitlenmesindeki etkenler daha net anlaşılabilir. Tcherkasski Stanislavski’nin İkinci Stüdyo çalışmalarında egzersizlerin çeşitliliğini İsveç jimnastikçilerinin ritim egzersizlerine, Isadora Duncon’nın jimnastiğin yanısıra konuşma eğitimi, kas gevşetme eğitimiyle açıklar. Stanislavski oyuncunun dış tekniğini sağlayan her egzersizin psikolojik iç aksiyonla birleşerek çift yönlü, ileri bir motivasyon sağlaması gerektiği üzerinde durur. Yoga teorisini prana öğretisi üzerinden açıklar; uygulamada oyuncunun yaratıcı durumda olmasını ise a) Bedenin özgürleşmesi (kaslar) b) Konsantrasyon c) Aktif durumda olma olarak sınıflar. (A.g.e., s. 38-39).

Stanislavski 1918’de Bolşoy Tiyatrosu Opera Stüdyosunda şancı oyuncularla ritmik nefes, dikkat, karşılıklı etkileşim, iletişim bağlamlarıyla *prana* üzerine çalışmaya başlar. Tcherkasski, onun 1920-1928 yılları arasında yazdığı “İleri Operatik Egzersizler Planı”⁸ nından alıntıladığı pasaja yer verir:

Kas gevşetme sürecinde iki moment vardır: a) Prana’yı serbest bırakma (geri alma) b) Onu iletme. Prana’yı (Hindu’da-’öz’) serbest bırakma. Enerjinin aksiyon için kullanılır hale getirilmesi (serbest bırakılması). Enerji niçin ve nasıl kullanılacak? Öncelikle bütün pozisyonlarda bedenin denge merkezini desteklemek için; ikincisi, sadece beden, kaslar, gözler, kulaklar, beş duyuyla hareket etmek için değil, aynı zamanda ruhun harekete geçmesi için. (A.g.e., s. 39)

Tcherkasski’ye göre sistemin anlaşılmasında Hatha-Yoga teorisi ve uygulamalarının incelenmesi, Rose Whyman gibi sistemi çalışan birçok araştırmacının dikkatle üzerinde durduğu konu olması bakımından önemlidir. Daha önce de değinildiği gibi, M.Chekhov Birinci Stüdyo’nun öğrencisi olarak bunlardan biridir ve daha sonra Yoga çalışmalarının onu adım adım *teosophy*⁹ ye yönelttiğinden söz edecektir. Stanislavski’nin 1920 ve sonrası çalışmalarında Yoga tekniğinin azalması devrim sonrası koşullarla birlikte ilgisinin oyuncunun

⁸ “The Plan of Further Operatic Exercises”

⁹ Doğal ve Tanrısal olana sezgilerle ulaşılacağına dayanan düşünce sistemi.

eğitiminde “dış harekete” kaymasıyla açıklanır. Bazı kaynaklar yaşamının sonuna doğru yoga tekniğini tümüyle reddettiğini yazsa da Tcherkasski’ye göre bu doğru değildir. Yoga tekniğinden hiçbir zaman vazgeçmeyen Stanislavski’nin Opera Stüdyosunda 1930’a kadar sürdürdüğü çalışmalarda giderek gelişen yoga nefes tekniğinin oyuncuya, şancıya tanıdığı bilinç, beden ve duygu birliğine (self kontrol, dikkat keskinliği, zihinsel güç, moral, ruhsal gelişim ile birlikte) dikkat çekilir. (A.g.e., s.40-47) 1930’dan sonraki çalışmalarında *prana* sözcüğü yerine bazen *enerji* sözcüğünü kullandığına değinilse de Stanislavski MHAD’da 1935’de Bulgakov’un bir oyununu çalışırken şu cümleyi kurar: “... Hareketin esnekliği prana olmadan mümkün değildir...” (A.g.e., s.49).

Tcherkasski kitabın ikinci bölümünde antik yoga ve Batılı okuyucunun anlayacağı şekilde yorumlara yer veren modern yoga öğretisinin terimlerinin anlamları ve sistemde oyuncunun eğitiminde kullanılış amaçları ve karşılıkları (özellikle yoganın oyuncunun yaşam biçimine yansımaları ve “Stanislavski’nin bitirdiği yerden başlaması” bakımından Grotowski çalışmaları) üzerinde durur. Stanislavski yoga kavramları ve tekniğiyle oyuncunun sahnedeki varoluşu arasında bağ kurar. Ona göre, binlerce yıl öncesinde bu öğretilerde insanların ilgisi dünya ötesi bir varoluş (y.n. Nirvana) içindir; sahnede ise oyuncunun varoluşu ‘sanat’ içindir. Bu varoluş “yaratıcı adımlar” ile gerçekleşir. Bunlar ilk adım olan konsantrasyon, sonra sırayla dikkat keskinliği, yaratma cesareti, yaratıcı dinginlik, duygu ve düşüncelerin gücünün fiziksel aksiyonda üst düzeyde dışavurumu, son adım ise sanatta olmazsa olmaz olan hazdır. Sahnedeki oyuncularla seyircinin karşılaşması, karşılıklı etkileşim ile enerjilerin değişimi (emission, reception) ise prana ile ulaşılan deneyim gerçekliğini ortaya koyar. (A.g.e., s. 55-65)

Oyuncunun sahne üstündeki olgusal, eylemsel ve ruhsal varlığını, sistemin mistik orijinli felsefelerle bağlantısına “oluş / eylem halindeki ben” (I am being) kavramı, deneyim (experiencing) ve üstün amaç (supertask) açısından inceleyen araştırmalara (Yoga, Ortodoks ikonografisi gibi) ek olarak Martina Musilova ise sistemi Rus düşünürü Viladimir Solovyov ile ilişkilendirir. Ona göre Stanislavski üzerinde Solovyov’un “ilk mutlak- Tanrı, tüm-birlik”, varlığın yaratıcı enerjisini içeren “ikinci mutlak-insanlık, tüm-birlik” ve ilk mutlağın mükemmelliğine

tekamül (evolution)¹⁰ ile ulaşma (kutsal insanlığın üstün amacı) kavramlarının ve eylem/oluş halindeki bu döngüsel sürecin etkileri görülür (Musilova, 2020, s.52). Musilova “üstün amaç”ı Stanislavski’den şu alıntıyla somutlaştırır:

Dostoyevski, hayatı boyunca insanlarda Tanrı ve Şeytan'ı aradı. Bu onu Karamazov Kardeşler'i yazmaya itti. İşte bu yüzden eserdeki Tanrı arayışı Üstün Amaçtır. Tolstoy tüm yaşamını kendini mükemmelleştirmeye adanmış ve eserlerinin çoğu Üstün Amaçlarını oluşturan bu tohumdan büyüdü. Çehov bayağılık ve dargörüştülüğe karşı savaştı ve daha iyi bir yaşam hayal etti. Bu mücadele, bu çabalar onun birçok eserinin Üstün Amacı oldu. (Musilova, 2020, s.54).

Özetle Musilova Stanislavski'nin ideal oyuncuya işaret ettiği yaratıcı süreci, oyuncunun “bütünsel ben” ninin, çoğul yaşam gerçekliği (verili koşullar) içinde etik olanla estetik olanı birlikte özümseyerek “üstün amaç” a doğru zihin, beden, ruh farkındalığı ve bütünlüğüyle deneyimleme (sahnede ve rolde otantik varoluş) olarak kavrar. Onun tezinin, sistemin *prana* öğretisi ve yoga tekniği ile ilişkisindeki –terminoloji farklılıkları olsa da kavramsal karşılıklar bakımından-benzerliği dikkat çekicidir. Çarlık Rusyası'nda 1905 den Ekim devrimi sonrasında 1920'li yıllarla başlayan baskıcı Stalin dönemine kadar nispeten yaşanan politik huzur döneminde Rus toplumunun özellikle sanatçı ve aydın kesimin angaje olduğu ezoterik eğilimli (sufi İslam ve Budist öğretisi dahil) onlarca dernek kurulmuştur. Tcherkasski 1905 öncesinde aralarında Tolstoy ve Viladimir Solovyov'un da bulunduğu ünlü Rus şair ve yazarlarının Doğu felsefesine yöneldiğini, Hint kutsal metinleri Mahabharata, Vegalar ve Upanişadların okunduğuna değinir. Sonraki tarihlerde pek çok yazar, sanatçı gibi, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun (MHAD) birçok oyuncusunun, yönetmeninin de mistik düşünce (teosophy) derneklerine –özellikle Yoga felsefesiyle ilgili- üye oluş nedenini (y.n. Batılı pozitivizm, liberal düşünceler ve endüstrileşme ile birlikte toplumda gelişen *apati* (kayıtsızlık, duyumsamazlık) haline “materyalist düşüncenin standartlaştırma ölçüleriyle bir denge bulmaya çalışma.” (Tcherkasski, 2016, s.28-29) olarak yorumlar. Stanislavski bu sosyal ve kültürel atmosfere aittir.

¹⁰ Musilova, İngilizce metinde *evolution* sözcüğünü kullanmıştır. Darwin'in biyolojik evrim yasasını çağrıştıran sözcükle Musilova'nın kastettiği ezoterik anlamda bir *tekamül* (bilincin en üst düzeyde gelişerek olgunlaşması) olmalıdır.

Gabriela Culhan “Stanislavski’nin Sahnedeki Yaratıcı Durumu”¹¹ adlı doktora tezinde tiyatro biçimine, fikirlerine katılmasa da Brecht’in bir ‘kült’ olarak tanımladığı Stanislavski hakkındaki sözlerine yer verir: "İnsan ruhu bir dinde olduğundan farklı görünmüyordu" ve "Orada bir sanat "rahipliği", bir "cemaat", "büyülenmiş" bir izleyici vardı. Mistik açıdan "söz" mutlaktı ve oyuncu bir "sanat hizmetçisiydi." (Culhan, 2019, s.41). Stanislavski’nin anlayışında tiyatronun, oyunun moral işlevi konusunda ise Benedetti’ den aktarır: Stanislavski, "sanatçı" yı "saflığa ve hakikate tanıklık etmek için yeryüzünde görünen bir peygamber" ve "olması gerektiği gibi ideal bir insan " olarak tanımlar” (A.g.e., s.42). Bu ahlaksal bakış açısı Musilova’nın altını çizdiği, Solovhoy’un “kutsal insanlık” (divine humanity) ideali için ilk mutlak olana, Tanrı’ya ulaşma yolu olarak en mükemmele doğru tekamül düşüncesini anımsatır. Bu konuda birçok araştırmacıyı birleştiren ortak nokta; Syanislavski’nin sistemini oluştururken – Yoga başta olmak üzere- kullandığı metafizik öğretiler ve bu öğretilerin ruh ve beden üzerinde uygulanan eğitim yöntemleri, sistemin eğitim uygulamalarında araçsallaştırılmış olduğu kadar sanat aracılığıyla oyuncunun ve seyircinin moral eğitiminde de *etik*, üstün bir amaç gözetilmesidir. Stanislavski’nin çalışmalarında estetik ve etik iç içeliği, bu konuda derinleşme istemi onun çok geniş ilgi alanlarına sahip bir araştırmacı-uygulamacı olduğunu gösterir. Onun bu geniş perspektifi, sistemini tamamlanmış, yöntemleri kesinleşmiş bir ekol olarak tanımlamamasının nedeni olduğu kadar; bir eğitmen ya da yönetmen olarak oyuncunun sahnede otantikliği ve otonomisinde “belirleyici” bir rol üstlenmediği, sadece “yol gösterici” oluşuna dayanak da olabilir. Carnicke’nin sistem üzerindeki geniş çalışması aynı zamanda dış-fiziksel aksiyon yönteminin iç-duygusal aksiyon yöntemini tarihsel açıdan aşmak anlamına gelmediğini de ortaya koyar:

Stanislavski için zihinsel ve ruhsal olan her zaman fiziksel olanla aşılanmıştır; bunun tersi de geçerlidir. Ölümünden sadece üç ay önce yönetmenlik öğrencilerine şu uyarıyı yaptı: 'Oyunculara çeşitli yollar verilmeli. Bunlardan biri [fiziksel] eylem yoludur. Ama başka bir yol daha var: Öncelikle duyguları uyarabilir, duygulanımdan eyleme geçebilirsiniz.' (Carnicke, 2010, s.8).

Tceherkasski’nin de Stansilavski’den doğrudan alarak yer verdiği (s.69) yukarıdaki alıntıda, Stanislavski’nin öğrencilere gösterdiği yolun niteliğini, Ramacharaca’nın Raja Yoga’daki önermelerinin karşılıklarını sistemde

¹¹ Stanislavsky’s Creative State on the Stage

gösterirken yorumlar. Ramacharaka'nın öğrencilerine işaret ettiği "yol" u (path) örnekler; Sistem'i "eğitim ve tatbikat-uygulama" olarak ifade eden Stanislavski'nin öğrencilerine söylediği "Sistem bir rehberdir." cümlesiyle bağlantı kurar (Tceherkasski, 2016, s.69).

Stanislavski' nin her döneminde, oyuncunun eğitiminde en uygun olanı bulmak için, sistemin kaynaklarını ve yöntemlerini -bilimsel ya da metafizik kaynaklar- çok geniş bir alanda araştıran; uygulama yöntemlerini bunlara göre çeşitleyen, sentezleyen bir rehber olduğunu görüyoruz. Bu konuda Tceherkasski güneş sistemi, Ribot, Yoga ve psikoloji bilimine birlikte değinir (A.g.e., s. 111-112). Onun rehberliği, oyuncunun sahne üstündeki zihinsel, bedensel ve ruhsal varoluşunu, hem kendi özü/benliği ile hem rolün kimliğinde, hem de seyirciyle birlikte, 'şimdi/burada' gerçekleşen bir yaşantı ortaklığı içinde (çok yönlü) deneyimleyişindeki yol göstericiliğiyle ilgilidir diyebiliriz. Buradaki yaşantı ortaklığı, oyuncunun 'sahne ve oyunda olma durumu'¹² (rol/ben) nun çeşitli tekniklerle (nefes, duyular, kas esnekliği, konsantrasyon, bilinç/dikkat/farkındalık, imajinasyon, etkileşim, iletişim vd.) sağlanan yaratımı, yaratımın sürekliliği ve hakikiliği; aynı zamanda aynı değerlerle seyirciyle paylaşımı, sistemin önerdiği estetik ve etik 'üstün amaç' (lar) a (supertask), hep birlikte "mutlak hakikat" e ulaşma çabası, deneyimi olarak açıklanabilir. Bu bölümü Stanislavski'den aşağıdaki alıntıyla tamamlayabiliriz:

Terminolojimizde buna "ben [varım]" (y.n. I am-being-) durumu diyoruz. Bunun sırrı, fiziksel eylemlerin ve duyguların düzenli mantığının sizi gerçeğe götürmesi, gerçeğin inancı uyandırması ve birlikte "Ben [varım]" ı yaratmalarıdır. Ve "Ben [oluyorum]" nedir? Bu şu anlama geliyor rol ile bir bütün olarak, ben yaşıyorum, hissediyorum, düşünüyorum. Başka bir deyişle "Ben [varım]" güçlü duyguya, duygulanıma, deneyimlemeye yol açar. "Ben [oluyorum]" sahnede neredeyse mutlak gerçek olacak şekilde saflaştırılır.(Musilova, A.g.e.,s.53)

2.4. Stanislavski'nin Özeleştirisi

Konu "Stanislavski oyunculuk sistemi" olduğunda gündeme gelen başlıklardan bahsetmek gerekirse, bir süre sonra sistemin çevirisi kaynaklı yanlış anlaşılmalardan olduğundan, çalışmalarını erken ve geç dönemlere ayırmak gerekliliğinden, ya da neden doğrusunu anlamıyoruz, sistemin eksene oturttuğu oyunculuk anlayışı

¹² Carnecki, A.g.e.,s.8

Ruslara özgü o yüzden mi? gibi konuların gündeme alınması ortaya çıkar. Bu noktadan hareketle ve gözlemlerle mevcut kaynakları incelerken, özellikle “Stanislavski özünde ne demiş ve nasıl demiş?” sorularına odaklanmakta, kendi ağzından “benim sistemim nedir?” sorusuna verdiği cevabı çalışmamızın bu kısmında paylaşmak, dolayısı ile onunla birlikte aşağıda kritik etmenin yararlı olacağı inancındayız.

Benim Sistemim Nedir?

Benim sistemim, ömrüm boyunca sürdürdüğüm çalışmalarımın araştırmalarımın ürünüdür. ... Benim bütün ömrüm, oyuncuların bir karakter imgesi yaratmalarını, bir insan ruhuna yaşantı katmalarını ve doğal yollarla onu sahnede güzel ve sanatsal bir biçimde ete kemiğe büründürmelerini sağlayacak bir çalışma yöntemi aramakla geçti. ... Bu yöntemin temelleri, benim bir oyuncunun doğasıyla ilgili çalışmalarım oldu.

İlk (önerme) şöyledir: Nasıl büyük bir oyuncu olunacağına ya da herhangi bir rolün nasıl oynanacağına... gösteren hiçbir formül yoktur. Bu konuda bir oyuncunun sahnede yaratıcı hale gelmesini sağlayan adımlardan söz edilebilir. Gerçek olan şey, insanın gerçek hayattaki olağan durumuna ulaşabilmek için...

- a) Fiziksel bakımdan özgür olmalı, kaslarını rahatça denetleyebilmeli;*
- b) Dikkatini her saniye açık ve tetikte tutmalı,*
- c) Gerçek hayatta olduğu gibi sahnede de etrafını dinleyip gözleyebilmeli, yani karşısında oynayan diğer oyuncularla temas halinde bulunmalı,*
- d) Sahnede oyunla ilgili olarak meydana gelen ve yapılan her şeye inanmalıdır.*

İkinci önerme şudur: Sahnede gerçek bir yaratıcı hale ulaşmak, oyuncunun oyunun gerek içsel psikolojik eylemlerine, gerek dışsal,

fiziksel eylemlerine uyarak yapması beklenen hareketleri uygulamasını sağlar. ... 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.

Bu iki eylemin birleşmesi, sahnede organik eylemi yaratır. Organik eylemi belirleyen de oyunun konusu, fikri, belirli bir rolün karakteri ve oyun yazarının öngördüğü koşullardır.

Bir oyuncu olarak sahnede yapacağınız eylemleri kolaylaştırmak için, öncelikle kendinizi, oyun yazarının temsil ettiğiniz karakterle ilgili belirlediği koşullarda farz etmeye çalışın. Kendinize şu soruyu yöneltin: Temsil ettiğim karakterin yaşadığı olayın aynısı benim başıma gelseydi kendim nasıl davranırdım? ... Karakterinizin eylemlerini yerinde gösteren bütün sebepleri bulup çıkarın ve 'kendi' eylemlerinizin nerede başlayıp, 'onun' eylemlerinin nerede bittiğine fazla kafa yormadan, bu eylemleri uygulamaya geçirin.

Üçüncü önerme (şöyledir): Gerçek organik eylem... mutlaka içten duygular doğurur. Öyleyse özetleyelim: Sahnede gerçek bir içsel yaratıcı hal, eylem ve his, karakterlerden birinde görüldüğü şekilde sahnede doğal hayatı meydana getirir.

Siz bu yolla, elbette oyunu, fikrini, konusunu ve olaylar örgüsünü doğru anlamış ve oyundaki rollerden birinin karakterine kendi içinizde bir biçim vermiş olmanız koşuluyla, bizim 'başkalaşım' dediğimiz şeye en yakın noktaya gelirsiniz.

Bu yöntemin gücü, icat edilmemiş olup, doğa yasalarına uygun olmasında yatar.

Sistem, bulunca sırtınıza geçirip yürüyebileceğiniz elden düşme bir ceket değildir. ... Sistem, bütün bir hayat tarzıdır; kendinizi o sisteme göre eğitmeniz gerekir. ... Bunu da bir anda başarmayı umamazsınız. Eğer bu sisteme arzuyla çalışır, bizim doğamızı öğrenmeye başlayıp onu disipline ederseniz, o zaman, yeteneğiniz de varsa gerçek bir sanatçı olursunuz. Yöntem üzerinde çalışmayı devam ettirdiğinizde... onun hayata geçirilmesinin teoride görüldüğü denli zor ve karmaşık olmadığını fark edersiniz. Benim sistemim bütün uluslara göredir. Bütün halklar aynı insani özelliklere sahiptir: Hepsi kendini çeşitli biçimlerde dışa vurur, ancak benim sistemimin kimseye bir zararı dokunmaz. (Stanislavski, 2012, s.9-11)

BÖLÜM 3: STANISLAVSKI OYUNCULUK YÖNTEMİNİN GÜNÜMÜZ AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDE UYGULANIŞI

Akademik Oyunculuk eğitimin tanımı ve kapsamını açıklarken iki perspektiften iki aşamalı bir tanım yapılması gerekmektedir. Birincisi ulusal ve uluslar arası mevcut yapı üzerinden durum tespiti yapmak, ikincisi ise uluslararası ölçekte karşılaştırmalı olarak gerekli entegrasyonun nasıl yapılabileceği üzerine çalışmalar yapmak. Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü'nün (UNESCO) "Road Map for Arts Education" (Sanat Eğitimi için Yol Haritası) başlığıyla Dünya Sanat Eğitimi Konferansında yayınladığı içeriğe göre, günümüzde tiyatro eğitimi ve oyunculuk eğitimi planlamasına dair çalıştaylar düzenlendiği ve UNESCO yol haritasının ele alındığı bilinmektedir. Çalışmamızın ekseninden ve kavramsal çerçevesinden çıkmadan az önce değinilen girişimleri de göz önünde bulundurarak çalışmamızın bu bölümünü ulusal ölçekte mevcut durum, uluslararası ölçekte de olması beklenen tanım ve kapsam üzerinden açıklanmasına çalışılacaktır.

3.1. Akademik Oyunculuk Eğitimi Tanımı ve Kapsamı

3.1.1. Oyunculuk Eğitimi, Okullaşma Ve Bilimsel Yaklaşım

Modern anlamda profesyonel oyunculuk eğitimi/öğretimi bir aktör adayının oyunculuk mesleğinin gereksindiği fiziksel (fizyolojik), zihinsel (bilişsel, düşünsel ve entellektüel), ruhsal (psikolojik) becerilerinin geliştirilmesini bir program uyarınca temel alan eğitimidir. Psiko-fizyolojik ve zihinsel becerilerin gelişimi sistemleştirilmiş bir program çerçevesinde ilgili ders içeriklerinde hayal gücü, gerçeklik algısı ve kavramsallaştırma, doğaçlama, hareket, fiziksel deneyim (eylem, tutum ve davranış vb), konsantrasyon, koordinasyon, ses ve konuşma, müzik ve şarkı, ilgili bilimsel ve sanatsal disiplinlerde, edebiyat alanında kuramsal bilgi ve uygulamaya dayalı becerinin kazanılması çalışmalarıyla elde edilir.

Uzman eğitimciler Clive Barker ve Bernard Beckerman oyuncunun beceri skalasındaki alanları ansiklopedik bilgi olarak en yalın biçimiyle şöyle sınıflar: "1. Sese ilişkin olanlar dahil belirli fiziksel becerilerin sergilenmesi; 2. Benzetmeci etkinlikler ve fiziksel durumlar içinde mimetik (taklide dayalı)

becerilerin sergilenmesi; 3. Hayali durumların yaratıcı keşfi. 4. Oyuncu için doğal olmayan insan davranış kalıplarının sergilenmesi; ve 5. Bütün bu etkinliklerle birlikte diğer oyuncu-karakterler ve seyirci kesimiyle etkileşim.” (Barker, Beckerman; Encyclopaedia Britannica). Stanislavski modern oyunculuk eğitimi için dönemindeki bilimsel ve sanatsal gelişmeleri izleyerek bu beceri alanlarına en uygun yöntemi uygulama içinde arayan ve sistemleştiren ilk isim olması bakımından önemlidir. Daha önce de değinildiği üzere, 1898’de Stanislavski’nin V.N. Dançenko ile birlikte oyunculuk eğitimi vermek üzere Moskova Sanat Tiyatro’suna (MHAT) bağlı olarak kurduğu okul eğitime başlar. Çarlık Rusya’sında 1779’da St. Petersburg’da kurulan Rusya Devlet Sahne Sanatları Enstitüsü (Russian State Institute of Performing Arts) ise Stanislavski yöntemini uygulayan en eski okul olarak bilinmektedir.

Avrupa’da Stanislavski’nin oyunculuk pedagojisi ve metodolojisi üzerinde belirleyici etkisi olduğu bilinmektedir. Sistemin –bir ya da birkaç yöntem eşliğinde- uygulandığı önemli oyunculuk okullarının kuruluş yıllarıyla sıralamasına bir göz atarsak; metodu uygulayan önemli okullardan biri 1795’de Fransa’da kurulan ve kökleri XIV Luois (1643-1715) dönemine kadar giden Paris Konservatuarı (Conservatoire de Paris) (şimdi CNSAD) Avrupa’da kurulan ilk drama okullarından biridir. Bu okulu endüstri devrimi sürecinde İngiltere’de, 1833’de Royal Strand Theatre’ya bağlı olarak kurulan ve İngiltere’nin en eski oyunculuk okulu olarak bilinen okul izler. İskoç Kraliyet Konservatuarı (Royal Conservatoire of Scotland) (RCS) 1847’ de; Londra Müzik ve Dramatik Sanatlar Akademisi (London of Music and Dramatic Arts) (LADA) 1861’de; Yale Drama Okulu (Yale School of Drama) 1900’ de; Kraliyet Dramatik Sanat Akademisi (Royal Academy of Dramatic Art) (RADA) 1904’de; Kraliyet Merkez Drama / Konuşma Okulu (The Royal Central School of Speech and Drama) 1906’da kurulmuştur. Yine İngiltere Londra’da, İtalya-Conti Tiyatro Sanatları Akademisi’nin (Italia Conti Academy of Theatre Arts) kuruluş yılı 1911’e tarihlenir. Günümüzde sadece İngiltere’de oyunculuk eğitimi veren okul sayısı 20’nin üzerindedir.

Avrupa’da modern oyunculuk okullarının kurulması sahne sanatları, eğitim ve üniversite çevrelerinde uzun tartışmalar sonucunda ortaya çıkar. Kimi

araştırmacılar alanda okullaşma gereksinimi tartışmalarının tarihini 16. YY'a kadar götürür. Aslında asıl tartışmalar endüstri devrimiyle birlikte her alanda iş bölümü ve uzmanlaşma ihtiyacı ve aydınlanmacı düşüncenin bütün sanat ve bilim alanlarını kapsayacak şekilde bu ihtiyacı benimsemesiyle ortaya çıkar. O zamana kadar en bilinen örnekleriyle başta İngiltere olmak üzere¹³, Avrupa'nın diğer ülkeleri ve Amerika'daki gibi Almanya'da da oyunculuk eğitimi "usta-çırak eğitimi" olarak adlandırılan ve "modern liberal eğitim" önerileriyle tartışmaya açılan bireysel, özel derslerle sürdürülmektedir. "Eğitimciler, genç yetenekleri sokaktan alıp sahneye gönderebilecek tiyatro yöneticileriydi. Bu bir aceminin kendi haline bırakılmasıydı." (Ebert, "100 Jahre Schauspielschule Berlin"; 1. Die Gründung (1905) / 1.3 Für und Wider die Ausbildung) Almanya'daki okullaşma çabaları, Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro ve Opera Bölümlerinin kurucusu Carl Ebert'in ilk mezunlarından olduğu, yönetmen ve eğitimci Max Reinhardt'ın Berlin'de "Deutsche Theater"a bağlı olarak kurduğu okulun (1905) (Schauspielschule des Deutschen Theaters, şimdi Hochschule für Schauspielkunst Ernest Busch) tarihçesini anlatan V.Gerhard Ebert'e göre E.Lessing'e kadar gider:

...Müллер, aktörler için tüm duyguların, tutkuların, eğilimlerin ve yeteneklerin özenli bir çalışma yoluyla erken gençlikte geliştirilebileceği bir "anaokulu" talep etti. Lessing, böyle bir enstitünün paha biçilemez faydasını, hem ahlaki hem de özel oyunculuk eğitimine hizmet etmesi gerektiği gerçeğinde gördü, bu da gerekli bir birim olarak kişiliğin eğitimine ve zanaatı öğretmeye işaret ediyordu. Ancak Lessing'in taleplerinin ciddiye alındığı bir tiyatro okulunun kurulmasına kadar gidecek daha uzun bir yol vardı. (Ebert, A.g.e, 1.3).¹⁴

G. Ebert kurulacak okullarda bilimsel bilginin rehberliği konusundaki hassasiyeti vurgularken 1808'de August Wilhelm Iffland'ın genç yeteneklere tavsiyesini aktarır:

Eğer bu konuda ciddiyseniz, enerji ve güçle başlayacaksınız, ama tevazuyla. Oyuncu adayı mümkün olduğu kadar çok bilimsel bilgi toplamaya çalışacak, asla vazgeçmeyecek, zevkini geliştirmek için hiçbir çalışmaya veya faaliyete ara vermeyecektir. Şairler ve tarih üzerine çalışacak; müzik, şarkı, güzel sanatların tüm anıt eserleri, onun içindeki sanat ateşini yükseltecek ve yüceltecektir (Ebert, A.g.e., 1.3).

Alman oyunculuk eğitiminde bilimsellik vurgusu gerçek anlamına 19. YY ile birlikte erişir. Kuşkusuz bu çaba dönemin teknolojik ve bilimsel gelişmelerini

¹³ Bakınız, David Kathman, "Players, Livery Companies, and Apprentices", Edited by Richard Dutton, Print Publication Date: 2011, [The Oxford Handbook of Early Modern Theatre](#)

¹⁴ Von Gerhard Ebert, *100 Jahre Schauspielschule Berlin*, <http://www.berliner-schauspielschule.de/>

(doğa bilimleri, biyoloji, psikoloji, davranış bilimi, dil bilim, evrim teorisi vb.) izleyen felsefe, sanat ve edebiyat alanındaki gelişmelere uygundur. Eğitimin niteliğiyle ilgili tartışmalarda Stanislavski'nin çalışmalarında da yöntem arayışını temellendirdiği bilimsel alanlara işaret edildiği görülmektedir. Berlin Üniversitesi'nin kurucusu ünlü dil ve eğitim bilimci Wilhelm von Humboldt'un (1767-1835) Alman eğitim sistemi için önerdiği; dünyanın bir çok ülkesinde kabul görerek sistemleşen, uygulanan yenilikçi önerileri oyunculuk okullarının kuruluşunda da özellikle eğitimin niteliği açısından ölçü alınır. Humboldt'un eğitim anlayışı geleneksel disiplinci eğitim karşısında liberaldir. 1789'da kurulan Paris Konservatuvarı (Conservatoire de Paris) Drama Bölümü'nde oyunculuk dersleri veren, aynı zamanda oyuncu, yönetmen, oyun yazarı, tiyatro tarihçisi de olan Eduard Devrient oyuncunun liberal eğitimi konusundaki düşüncelerini, "Bir okulda sadece öğretmenin mükemmeliğini değil, aynı zamanda daha özgür gelişim için genel yöntemin uygunluğunun gerekli olduğunu düşünüyorum... Gerçek teknik eğitim daha kapsamlı ve kademeli olarak hazırlanacak; sanatsal yaratıma başlamadan önce, öğrenciye zanaatın herhangi bir sanattan önce öğrenilmesi gerektiğini hissettirilecektir." (Ebert, A.g.e. 1.3) sözleriyle ifade eder. Devrient'te göre bilim alanında olduğu gibi mimari, resim, müzik gibi sanat disiplinlerinde öğrenciler özenli bir ilgiyle, asil bir ruh ile yetiştirilir. "Bu özenli ilginin ortasında vahşi büyüme zorunda olan tek başına olan oyuncudur." (Ebert, A.g.e. 1.3)

Davrient, daha 1840' lı yıllarda, Humbolt'un reformist, liberal eğitim ilkeleri çerçevesinde oyunculuk eğitiminde okullaşmanın niteliklerini sıralarken, eğitilen öğrencinin üst düzeyde sosyalleşmesinin tiyatro sanatının ihtiyaçları içinde oluşunu vurgular. Bu yukarıda yer verilen ve Barker ve Beckerman' nın sınıflamasında oyuncunun beceri alanlarındaki gelişimin 5. Maddesinde saptanan "...diğer oyuncu-karakterler ve seyirci kesimiyle etkileşim" de kastedilene uygundur. Oyunculuk eğitiminde öğrenci-sanatçı arkadaşlarına bağımlıdır. Bu eğitimin ayırteci özelliğidir. "Verilen resim, heykel eğitimi yalnızlık içinde uygulanabilir. Her bir sanatçı, yapıtında sanatın tamamını anlar; oyuncular ise ancak birlikte bir sanat eseri üretebilirler, bu yüzden de birbirleriyle, birlikte şekillenmeleri gerekir." (Ebert, A.g.e., 1.3).

Davrient “Bir tiyatro okulu kapsamlı, çok yönlü ve sistematik olarak düzenlenmiş bir eğitimi hedeflemiyorsa, hiçbir zaman bir faydası olmayacaktır...” (Ebert, A.g.e., 1.3) sözleriyle tiyatro-oyunculuk eğitimi verecek okulun niteliğini vurgular. Reinhardt’ın okulunda yönetici olarak da çalışan oyuncu Berthold Held ise; "Bilerek eğitim (y.n.training) değil, öğretim (y.n.education) diyorum, çünkü eğitim sadece öğrenmenin özel bir alanında egzersiz yapma, beceriler kazanma anlamına gelirken, yetiştirme (y.n.upbringing/educate) kişinin tüm özünü kapsar... onun tüm zihinsel, ruhsal ve fiziksel güçlerine hakim olmayı, bedenini kolay hareketliliğini ve tüm duygusal durumları hızlıca kavramayı gerektirir... Öğretmen kendini dayatmamalı, sera bitkileri yetiştirmemelidir. Öğretmenin çekilmesi gereken sınır, bireyin doğasını tanımasına, kendini keşfetmesine olanak tanıma sınırıdır. Sanatçı için bu korunmalıdır.” (Ebert, A.g.e. 4.9 Die Erziehung des Schauspielers) sözleriyle okulun, eğitimin ve öğretmenlerin nitelik ölçülerine işaret eder.

Ebert’ten özetlenirse, Reinhardt okulda oyuncunun yetiştirilmesinde sadece tekniğin değil, doğuştan gelen yeteneklerin geliştirilmesinin önemine; öğrencide kişisel olanın aranıp bulunmasına, onun rol modellerle bastırılmamasına; doğanın zenginliğine ve iki özdeş canlı üretmeyeceğine dikkat çeker. (Ebert, A.g.e., 4.9). Reinhardt daha sonra, 1929’da Viyana’da verdiği bir seminerde ise kendi okulunun deneyimine dayanarak öğrencilere şöyle seslenir: “Size önemle tavsiye ediyorum: Kendinizi dilsel, vokal, fiziksel olarak eğitmek için her fırsatı değerlendirin... Hiçbir şey satın almayın, üstlenmeyin, her şeyi kendiniz üretin... Kendinize sorun, cevap verin, kendinizi dikkatle dinleyin... Bugün girdiğiniz görünüşler dünyası değil, varlığın dünyasıdır.” (Ebert, A.g.e.4.9)

Oyunculuk eğitim-öğretimiyle ilgili bu tespitler, Reinhardt’ın görüşlerinde ve onun öğrencisi olan Ankara Devlet Konservatuarı’nda (ADK) tiyatro eğitimini planlayan Carl Ebert’in eğitim anlayışında da yansımaları bulur. Carl Ebert’in birimin kuruluşunda eğitim politikasını, müfredatı; öğretmenler, ders araç ve gereçleri vb. alt yapı ihtiyaçlarını içeren Milli Eğitim Bakanlığı’na 1936-1939 yılları arasında sunduğu mektup ve raporları W. Humbolt’un, 20. YY. başlarında Amerikan oyunculuk eğitimi okullaşmasında da izlenen eğitim planından (rasyonalite, bilimsellik, bilgi-deneyim içkinliği, işlevcilik, yararcılık,

profesyonellik, liberal-seküler yaklaşım, hümanizma ve kendi öz kaynaklarının değerlendirilmesi –dil, kültür ve edebiyat mirası- bağlamıyla ulusçuluk), dolayısıyla Reinhardt’ın da izlediği eğitim politikasından köklenir. Bütün bu nitelikler Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğindeki Cumhuriyet’in kurucu felsefesi doğrultusunda kurulan ve bilim üreten ilk üniversitelerimizde olduğu gibi; kültür-sanat alanındaki ilerlemeci vizyonla da örtüşmektedir. Bu bakımdan Konservatuvar’ın varlığının 1934’de ‘akademi’ olarak yasalaşan ilk isminin “Milli Musiki ve Temsil Akademisi” olması dikkat çekicidir. 1935 de aynı yenilikçi ve ilerlemeci vizyonla kurulan Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde 1958’de açılan Tiyatro Enstitüsü (sonradan Tiyatro Kürsüsü, halen Tiyatro Bölümü) teorik bilgi ile uygulama bilgi ve becerisini birleştiren ikinci önemli okul olmuştur. Tam da bu noktada tekrar belirtmek gerekir ki bu sanat çalışması, seçilen dünya örnekleriyle birlikte, bu okullarda oyuncunun profesyonel eğitiminde uygulandığı varsayılan Stanislavski yönteminin, kuruluş sürecinde izlenen bilimsel temelli teknik ve estetik bilgi beceri gelişim metodolojisinin zamanın ruhuna uygunluğunun nitel yöntemle araştırılmasıdır. Ancak 2019 Mart ayından itibaren Covid-19 pandemi sürecinin yüzyüze eğitimin koşullarını ortadan kaldırmasıyla çalışmada uygulama uzaktan yapılmıştır. Bütün bu koşulların zamanın ruhunda yarattığı travma eğitim konulu bu sanat çalışmasının hedeflerinde de eğitim araçlarının farklılaşması (dijitalleşme, elektronik ortam, yapay zeka, algoritmalar, yeni-ileri medya vb) bakımından ölçülebilir / yorumlanabilir olana hiç kuşkusuz farklı gelecek önermeleri getirecektir. Yukarıda referanslarda da görüldüğü gibi, her çağda her durumda oyuncunun eğitiminde bilimselliğin, çağın gelişmelerinin izlenmesi, rasyonel yaklaşımın alanı rastlantısal olandan kurtarmak için doğal bir zorunluluk olarak kullanımı, günümüz koşullarında bilimin ve son teknolojinin eğitimde kullanımını da daha zorunlu hale getirmektedir. Oyuncu adayının bilgi-beceri alanına yeni beceri alanlarının eklenmesini, Stanislavski’nin ‘pure’ yönteminin ileri teknolojiyle yapılması muhtemel olan eğitimdeki –belki sadece uzaktan yapılabilecek eğitim-karşılığının araçsal ve yorumsal olanaklarının araştırılması mutlaka farklı sanat çalışmalarının da konusu olacaktır.

3.1.2. Avrupa Okullarında Stanislavski

Stanislavski'nin sisteminin Rusya dışında, Amerika, Avrupa okulları ve sahneleriyle tanışması Stanislavski'nin, öğrencilerinin gezileri, tiyatro insanların -başta Gordon Graig- Rusya, Moskova Sanat Tiyatrosu ziyaretleri, işbirliği projeleriyle gerçekleşir. Örneğin Reinhardt ile Stanislavski ilk kez 1923'de Berlin'de tanışır. Sistemin gerçek anlamda tanınması için ise 2. savaş sonrası, kitaplarının Avrupa dillerine çevrilmesi beklenecektir. Bununla birlikte çeviri konusu, Türkçe çevirilerinden de bilindiği gibi hemen hemen her dilde sistemin teknik, estetik, düşünsel kavranışı bakımından sorunlar yaratmıştır. Stanislavski'nin çok zengin bir dil olan Rusça'dan kullandığı terimlerin yabancı dillerdeki karşılıklarının -Amerikan metod oyunculuğunda olduğu gibi- farklı yorumları sorunun ana kaynağı olmuştur. Bu nedenle çoğu ülkede, okullarda Stanislavski'nin sisteminin oyunculuk eğitim-öğretiminde uygulanışında görülen farklılıklar, sistemin farklı yorumlarından kaynaklanmaktadır. Bunu İngilizce konuşan ülkelerdeki durumu saptayan Frederick Matern'nin bir çalışmasına özüyle değinerek örneklendirebiliriz.

Stanislavski'nin sisteminin felsefi açıdan temel sorusu "Tiyatro bir sanat olarak nedir? Oyuncu bu sanata nasıl uyumlanır?" (Matern, 2013, s.44) (Frederick Matern, "Stanislavski, Shpet, and the Art of Lived Experience", stanislavskistudies.org) Matern'e göre İngilizce konuşan ülkelerde Stanislavski'nin çeviriden kaynaklanan eksik, kaybolmuş en önemli terimi, *perezhivanie* (experience), *deneyimlemek* Carnecki ve Benedetti tarafından gerçek anlamını bulmuştur. Matern bununla birlikte Stanislavski'nin tiyatronun Rusça *remeslo, zanaat* (craft) ve *temsil sanatı, deneyimleme sanatı* olarak felsefe tanımının tamamlandığından söz eder (Matern, 2013, s. 46). Benedetti'den alıntılanarak sanatın anahtarının teknik virtüözlük değil, bilinçli ve bilinçsiz insan zihninin yarattığı olduğunu vurgular. Ona göre sistemin temelinde bir karakterin gerçek duygusunu aramak yoktur. Stanislavski ve Shpet' i duydu belleğinin kullanımından farklı olduğunu belirttiği içsel deneyimin tanımlanışında birleştirir. İçsel deneyim bir çok ifade biçimini barındırır, oyuncunun tekniği bu ifadelerin dışa aktarımı içindir. Matern bunun karşılığını sistem ve Yoga

ilişkisinde bulur, bu konu üzerinde çalışan Sergei Tcherkasski ve yapıtını anar. Ona göre Stanislavski'nin *fiziksel eylem* yöntemi de iç yaşantıya girmenin bir yoludur. (Matern, A.g.e. s.45-46)

3.2. Türkiye’de Akademik Oyunculuk Eğitimi Tarihçesi

Daha önce de değinildiği gibi, ADK'nın temsil bölümlerini planlayan Carl Ebert'in mezunu olduğu, Schauspielschule des Deutschen Theaters'in kuruluşunu Max Reinhardt 1905'te gerçekleştirmiştir. Okulun kurulduğunda Rusya'da Stanislavski ve Dançenko'nun oyunculuk eğitimi vermek üzere 1898 de kurulan okul Moskova Sanat Tiyatro'suna bağlı olarak eğitime devam etmektedir. Reinhardt- Stansilavski karşılaşmasının ilkinin 1923'de Amany'a da gerçekleştiği de düşünülerek, başka gözlem gezileri vb ile Alman tiyatro çevrelerinde Stansivaski'nin sistemiyle ilgili fikirler olsa da, sistemin Almanya'da gerçek anlamda tanınması, tartışılması kitaplarının çevirileriyle tanınmasından sonradır. Bu tanışma akademik anlamda Berlin'de değil, Reinhardt'ın 1943'de ölümünden sonra, Weimar'da kurulan Alman Tiyatro Enstitü ile başlar. Enstitünün kuruluşu SSCB'den dönen Maxim Vallentin'nin Alman tiyatrosunda oyunculuk ve sahneleme metodunun yenilenmesi teklifiyle gündeme gelir. Eğitim konusu yenileşme girişimlerinde önemli yer tutar. Nitekim Weimar Academi' nin Drama Bölümündeki deneyim ve birikimle “Alman Stanislavski Kitabı” (Das deutsche Stanislavski-Buch) Ottofritz Gaillard tarafından düzenlenir. Bu bilgiyle, 1936'da ADK Tiyatro ve Opera Bölümlerinin kurucusu Carl Ebert'in okulda planladığı ve önerdiği eğitim metodolojisinin asıl temelinin Stanislavski sistemi değil, 19.YY 'ın 2. yarısından sonra Avrupa' da tiyatroya hakim olan doğalcı ve gerçekçi akımın (Otto Braham, Dük Sax Meiningen, Andre Antonine) Alman yorumu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Reinhardt'ın “Tek gerçek sanatsal biçim olan tiyatro türü yoktur ...”(Ebert, A.g.e., 4.10 Der Spielplan) sözü Wagner'in Almanya'da “Bileşik Sanat Yapıtı” (*gesamtkunstwerk*) ile önerdiği yeni biçimdeki karşı gerçekçi (sembolist, imgeci) yaklaşıma işaret etmekte, hatta Alman Dışavurumculuğu'nu ve politik tiyatronun imkanlarını da anımsatmaktadır. Carl Ebert ADK'nın temsil birimlerini kurarken bu geniş bakış açısıyla ve sanat mirasıyla eğitimi ele almış olmalıdır.

3.2.1. Günümüz Akademik Oyunculuk Eğitimi Programları - Dünya'dan ve Türkiye'den Örnekler

Stanislavski Oyunculuk Sisteminin günümüzde uygulanışına dair fikir vermesi açısından en sağlıklı örneklerden biri 2009 yılında yayınlanan *Teaching Stanislavski* adlı çalışmadır. Stanislavski'nin fikirlerinin İngiltere'de okul ve yüksek lisans müfredatında oyunculuk eğitiminde uygulanışını konu ederek elde edilen araştırma raporudur. Bu rapor, Oyunculuk sanatının gelişimi ve özellikle etkisi hakkında ve sistematik bir yaklaşım geliştirmeye çalışan bir Rus yönetmenin bir asır önce oyunculuk sanatı hakkında söylediklerinden ne anladığımıza bir bakış açısı sunuyor.

Raporlaşan çalışmanın araştırma sürecinde nitel metodoloji kullanılmaktadır. Altı vaka çalışması içerir (üç okulda 16 ve üzeri katılımcı ile - öğrenci ve öğretmen ve biri İleri Eğitim Kolejinde olmakla birlikte, üçü Yükseköğretim Kurumlarındaki öğretmenler ve öğrencilerle olmak üzere). Her vaka çalışması araştırma ekibinin farklı bir üyesi tarafından üstlenilmiş ve rapor edilmiştir.

Çalışmada; Drama, Performans veya yüksek lisans dereceleri sunan üniversite ve konservatuvar gibi bünyelerinde Oyunculuk bölümü bulunan okullardan oluşan ekip üyelerinden on öğretmenle yapılan görüşmeler ve Rusya'da çalışan öğretmen ve müdürlerin görüşmeleri ve gözlemleri ile Çek Cumhuriyeti, Birleşik Krallık uygulamasını bağlaştırmaya ve karşılaştırmalı inceleme yapmaya yardımcı olan yaklaşımları bünyesinden barındırmaktadır. Çalışma sadece Stanislavski'nin öğretisini değil, aynı zamanda İngiltere akademik altyapısında çeşitli seviyelerdeki yaklaşımlar arasındaki geçişkenliği ve Stanislavski'nin çalışmasını içeren eğitim müfredatına genel bir bakışa yer verilmiştir.

Araştırmanın farklı yönlerine ilişkin düzenlenen raporlar on ayrı bölümde sunulmaktadır.

Aşağıdaki bölümler ve gerçek öğrenci çalışmaları ve iki görüşmeden alıntılarını içeren bir DVD bulunmaktadır. Röportajların tam verileri ve DVD kayıtları ve pratik çalışmalar Rose Bruford College, Stanislavski Merkezi'nde saklanmaktadır.

Dokuz Güçlü araştırma ekibi İngiltere Okulu, FE ve HE sektörlerinden öğretmenleri içerir. Başka yirmi iki öğretmen ve tiyatro uygulayıcısı vaka çalışmalarına katılmıştır, röportajlar ve pratik atölyeler yapılmıştır.

Prova süreçleri gibi uygulama aşamalarında mahrem bulunan, gizliliği kendinden menkul olarak tanınan bir disiplinde yapılan bu araştırma sürecinde, katılımcıların örneklerini paylaşmak için olumlu ve canlandırıcı bir isteklilikle karşılaştığını belirtmek gerekir. Çalışmanın himayesinde yürütüldüğü Rose Bruford Collage'dan Profesör Kathy Dacre, “Aslında, otuz yılı aşkın bir süredir üniversiteler ve konservatuvarlar da karşılaştığım, müfredatının sağlam kanıtlarını bulmanın zorluğudur. Son elli yıl boyunca tiyatro eğitimi aldım, ancak bu vaka çalışmalarıyla en azından uygulamacıların Stanislavski'nin fikirlerinin okulda, kolejde, üniversite ve konservatuvar da verdikleri dersler hakkında Stanislavski'nin fikirlerine dayanan uygulamalarla detaylı araştırma örnekler sunmaktadır” demektedir.

Profesör Dacre'nin gözlemlerine göre, ekibin çalışmaları neticesinde, Stanislavski'nin öğretisini bu çalışmadaki katılımcıların ve ötesinde artıracaktır. Ancak bunun iş, eğitim düzeyleri arasındaki geçişin ötesine bakmak ve başlangıçta İngiltere'de Stanislavski'nin çalışmasını çevreleyen düşünce, uygulama ve önyargıları netleştirmek önemlidir. Son elli yılda Stanislavski merkezli performans pedagojisi üzerine yapılan bu çalışmalar daha kapsamlı bir dokümantasyona doğru küçük bir adım niteliğindedir.¹⁵

3.2.1.1. Dünya'dan Örnekler

Rose Bruford Tiyatro ve Performans Koleji

Rose Bruford Tiyatro ve Performans Koleji (Rose Bruford College of Theatre & Performance) Londra'da bulunan, lisans ve lisansüstü düzeyde eğitim veren uluslararası bir özel drama okuludur. Okul 1950 yılında, İngiliz drama eğitmeni Rose Bruford tarafından ilk olarak “Rose Bruford Konuşma ve Drama Eğitim

¹⁵ “*Teaching Stanislavski*” adlı 2009 yılında raporlaşan çalışmanın tamamı, “Stanislavski Yönteminin Akademik Oyunculuk Eğitimindeki Karşılığı: Role Yaklaşım Önergeleri Ve Bir Atölye Çalışması” Sanatta Yeterlik Çalışmamıza sunacağı katkıları göz önünde bulundurarak Türkçe'ye çevrilmektedir.

Koleji” (Rose Bruford Training College of Speech and Drama) adıyla Londra’daki tiyatro okullarına bir alternatif olarak kurulmuştur. Kraliyet Müzik Akademisi (Royal Academy of Music) bünyesinde drama dersleri veren ve aynı zamanda Kraliyet Dramatik Sanatlar Akademisi’nde (Royal Academy of Dramatic Art) pantomim derslerini yürüten Bruford, daha iyi koşullar yaratmak amacıyla sunduğu yenilik önerilerinin reddedilmesi üzerine akademiden istifa etmiş ve kendi okulunu “öğretmenlik yapabilecek oyuncular ve oyunculuk yapabilecek öğretmenler” yetiştirmek hedefiyle açmıştır (Rose Bruford College. Erişim Tarihi: 28.07.2020).

Kolej, yenilikçi, yüksek kalitede ve geniş yelpazede bir mesleki eğitim ve öğretim sunmayı hedeflemektedir. Kolejin misyonu ise “yaratıcı, donanımlı, kapsayıcı, istihdam edilebilir, etik ilkelere ve kültürlerarası bakış açısına sahip proaktif mezunlar yetiştirmek ve böylece sosyal ve kültürel etki yaratmak” olarak ifade edilmiştir. Bu doğrultuda okul öğretme, öğrenme ve eğitim etiği olarak işbirliği, topluluk, keşif, çeşitlilik, bağımsızlık ve profesyonellik gibi anahtar kelimeler üzerine vurgu yapmaktadır (Rose Bruford College. Erişim Tarihi: 28.07.2020).

Kolej eğitim-öğretim faaliyetleri kapsamında öğrencileri ve personeliyle yılda yetmiş beşin üzerinde prodüksiyon yapmakta ve Londra ve İngiltere’nin çeşitli bölgelerine ve yurt dışına turneler düzenlemektedir. Okul uluslararası düzeyde eğitim vermektedir ve mevcut durumda yirmi beş farklı ülkeden öğrencisi bulunmaktadır. Okulun Londra’da bulunan South Thames College’in yanı sıra ABD, Çek Cumhuriyeti, Polonya, İspanya, Estonya, Belçika, İsveç, Finlandiya, Almanya ve Malta’da bulunan üniversite, kolej, akademi, tiyatro okulları ve merkezlerinden oluşan birçok kurumla öğrenci ve personel değişimleri, ortak proje ve araştırmalara dayalı uluslararası işbirliği ağı mevcuttur (Rose Bruford College. Erişim Tarihi: 28.07.2020).

Okulun “oyunculuk ve performans” alanındaki lisans programları *Oyunculuk, Oyuncu Müzisyenliği, Amerikan Tiyatro Sanatları, Avrupa Tiyatro Sanatları (Çağdaş İracının Eğitimi), Tiyatro ve Sosyal Değişim*; “tasarım, yönetim ve teknik sanatlar” alanındaki lisans programları ise *Ses Prodüksiyonu (Teknoloji, Müzik, Ses Tasarımı), Kostüm Prodüksiyonu, Yaratıcı Işık Kontrolü, Tiyatro ve*

Gösteri Tasarımı (Set ve Kostüm), Tiyatro ve Canlı Etkinlikler için Dijital İçerik Tasarımı, Işık Tasarımı, Mimari için Işık Tasarımı, Sahnesel Sanatlar (İnşaat, Sahne Donanımı ve Boyama), Sahne ve Etkinlik Yönetimi, Sanal Tiyatro ve Dijital Deneyimler olarak belirtilmiştir. Okulun ayrıca çevirimiçi olarak gerçekleştirilen *Tiyatro Çalışmaları* adlı bir lisans programı vardır. Lisansüstü düzeyde ise *Oyuncu ve İcracı Eğitimi, Oyuncu Müzisyenliği, Ortak Tiyatro Yapımı, Tasarlanmış Tiyatro ve Performans (devised theatre) ve Gelişmiş Tasarım Uygulaması, Uluslararası Tiyatro Uygulaması ve Performansı, Performansta Işık, Gençlik Tiyatrosu* yüksek lisans programları ve Doğu Londra Üniversitesi (University of East London) ile işbirliği içinde açılan bir doktora programı bulunmaktadır. Lisans ve lisansüstü programların dışında oyunculuk alanında yarı zamanlı kurslar, yoğunlaştırılmış kurslar, hazırlık kursları ve gençlik tiyatrosu kursları düzenlenmekte ve bu kursları tamamlayan öğrencilere sertifika verilmektedir. Ayrıca yaz dönemlerinde tiyatro ve performans alanında spesifik konular etrafında çevirimiçi masterclass ve atölyeler gerçekleştirilmektedir: *August Wilson ile Oyunculuk, Hikaye Anlatıcıları için Karakter Odaklı Dramaturji, Fitzmaurice Ses Çalışması, Metot Oyunculluğu, Michael Chekhov: Karakter ve Dönem Stili, Somatik İcracı ve Altı Bakış Açısı, Yönetmenin Hayal Gücünün Kilidini Açmak* (Rose Bruford College. Erişim Tarihi: 28.07.2020).

Kolejin oyunculuk lisans programı 3 yıl sürmektedir ve haftalık 30 saatlik ders yükü içermektedir. Okul, öğrencilerine “yaparak öğrenme” ilkesiyle uygulamaya dayalı bir eğitim programı sunmakta ve teorik çalışmayla pratik çalışmayı iç içe geçirdiğini belirtmektedir. Oyunculuk eğitiminde ilk yıldan son yıla kadar ana izlek, oyuncunun temel mesleki becerileri tanınması, geliştirmesi ve nihayet uygulamaya koyması olarak üç aşamada ilerlemektedir. Bu doğrultuda program ilk yıl temel oyunculuk yöntemi olarak Stanislavski sistemine ve ağırlıklı olarak natüralist repertuvarından seçili metinler üzerine odaklanırken ikinci yıl natüralist/gerçekçi olmayan oyunculuk tekniklerine ve repertuvara ağırlık vermeye başlamakta, oyunculuk uygulama alanını sahne ile birlikte film ve TV oyunculuğuna doğru genişletmektedir. Son yıl ise öğrenciler bir dizi halka açık performans, profesyonel hayata hazırlık ve araştırma projesi yoluyla uygulama yapmakta ve ayrıca radyo, televizyon ve film projeleri için kamera önü oyunculuk üzerine tecrübe edinmektedir (Rose Bruford College. Erişim Tarihi: 28.07.2020).

Programın yıllara göre ders dağılımları aşağıdaki tabloda sunulmaktadır:

1. yıl	2. yıl	3. yıl
Oyuncu / Oyuncu Müzişyen Becerileri: Ses	İleri Oyuncu Becerileri: Ses	Bağımsız Araştırma Projesi
Oyuncu / Oyuncu Müzişyen Becerileri: Hareket	İleri Oyuncu Becerileri: Hareket	Profesyonel Hazırlık
Oyuncu Becerileri: Oyunculuk Yaklaşımları 1	İleri Oyuncu Becerileri: Oyunculuk Yaklaşımları	Medya Kayıtları
Oyuncu Becerileri: Oyunculuk Yaklaşımları 2	Proje: 19. Yüzyıl Sonrası Metin	Klasik Metin
Proje: Çağdaş Metin	Kısa Projeler: Eğitim yaklaşımlarını Tiyatro Yapımı ve Kamera İçin Oyunculuk Üzerine Uyarlama	Radikal Metin
Proje: Geç Dönem 19. Yüzyıl Metni	Proje: Şiirsel Metin	Yeni Yazım

Tablo 1: Rose Bruford Tiyatro ve Performans Koleji Oyunculuk Lisans Modülleri
(Rose Bruford College Undergraduate Acting Programme Specification, 2017.)

İki yıl süren ses eğitiminin içeriği incelendiğinde ilk yıl, oyuncunun hem konuşma hem de şarkı söyleme kapsamında ses kullanımının analizi, parametreleri (nefes alma, hizalama, merkezleme, yerleştirme, ses perdesi, rezonans, vs.) ve ses anatomisinin keşfedilmesi üzerinde durulduğu, bu doğrultudaki ses çalışmalarının dramatik, şiirsel ve ezgili metinler yoluyla yapıldığı; ikinci yıl ise natüralist

olmayan ve yükseltilmiş şiirsel metinlerin taleplerine odaklanıldığı, bunun yanı sıra hikaye anlatımı ve fiziksel tiyatro biçimlerinin gerektirdiği ses kullanımı üzerine çalışıldığı görülmektedir. Paralel bir çizgide ilk yılki hareket dersi, kas-iskelet sistemi üzerine anatomik bilginin edinilmesi, hareket analizi, öz farkındalık, hareket-ses ilişkisi, hareketin temel bileşenleri (boşluk, ağırlık, momentum, ritim, gerginlik, denge, vs.), esneklik, güç, dayanıklılık ve postür kazanımı üzerine odaklanmaktayken, ikinci yıl bireysel çalışmadan ziyade karşılıklılık ilkesine dayalı olarak kolektif hareket ve toplu hikaye anlatımı, nötr mask çalışması, Yunanca metinler yoluyla epik teatral düzlemin ve performans fiziksel yaklaşımların keşfi, Shakespeare metinleri ve diğer şiirsel metinler ile clown çalışması üzerinde durulmakta, eş zamanlı olarak dans ve sahne dövüşü eğitimleri verilmektedir. Öğrencilerden belirli ses ve hareket egzersizlerini ders dışında da günlük periyotta uygulamaları beklenmektedir (Rose Bruford College Module Specification. Level 4 - Level 5).

Rose Bruford Koleji'ndeki oyunculuk eğitiminin ilk iki yılı ağırlıklı olarak "Oyunculuk Yaklaşımları" derslerine dayanmaktadır. Modül içerikleri incelendiğinde ilk yılda yer alan Oyunculuk Yaklaşımları 1 dersi boyunca Stansilavski ilkeleri doğrultusunda bir temel oyunculuk eğitimi verildiği ve herhangi bir metni referans almadan etkili iletişim kurmaya dayalı uygulamalara odaklanıldığı görülmektedir. Öğrencilere ayrıca Sanford Meisner gibi uygulayıcıların fikirleri ve alternatif metodolojik yaklaşımlar hakkında genel bilgi verilmektedir. Modülün sonlarına doğru metin analizi çalışmaları yapılarak teori ve pratik arasındaki etkileşimin anlaşılması ve bir sonraki modül için hazırlık yapılması hedeflenmektedir. Bir sonraki modül yine aynı yılda yer alan Oyunculuk Yaklaşımları 2 dersidir ve bu dersteki oyunculuk uygulamaları ilk modülün aksine daha çok metin odaklı olarak ilerlemektedir. Öncelikle Anton Çehov metinleri ile karakter odaklı daha sonra Henrik Ibsen metinleri ile dramaturgi odaklı çalışmalar yapılmakta ve son olarak Arthur Miller metinlerinden sahneler üzerinde öğrenilen tüm bilginin biraraya getirilerek uygulanması hedeflenmektedir. Yine oyunculuk uygulamalarına odaklanan "Proje: Geç Dönem 19. Yüzyıl Metni" modül müfredatında klasik realist ve natüralist kanondan bir oyunun dört haftalık yoğun provası yer almakta ve öğrencilerden eleştirel bir dramaturgi bakışı geliştirmeleri ve verili koşullar

doğrultusunda öğrendikleri metodolojileri bir prova süreci boyunca uygulamaya geçirmeleri beklenmektedir. “Proje: Çağdaş Metin” modül müfredatı ise aynı süreci çağdaş metinler üzerinde gerçekleştirmeyi içermektedir. Proje dersleri, öğrencilerin prova yaptıkları oyunu okulun diğer öğrencileri ve öğretmenlerine sunmalarıyla son bulmaktadır. Öğrencilerin performans değerlendirmeleri, dersi yürüten ve prova sürecine dahil olan öğretmenler dışındaki iki öğretmen tarafından yapılmaktadır. Bu değerlendirmelerde başarısız bulunan öğrenciler ikinci yıla geçirilmemektedir. İkinci yıl oyunculuk eğitim programında yer alan “İleri Oyuncu Becerileri: Oyunculuk Yaklaşımları” dersi müfredatında oyuncuya belirli estetik ve stil talepleri getiren bir dizi yirminci yüzyıl ve çağdaş tiyatro metinleri üzerinde inceleme ve uygulama yer almakta, bir önceki yıl edinilen bilgi ve beceriler ışığında karaktere psikolojik yaklaşımların ötesinde hareket etme biçimlerinin keşfedilmesi hedeflenmektedir. Modülün sonunda öğrencilerden, oyunculuk seçimlerinin metin tarafından nasıl belirlendiği ve oyuncunun dramatik bağlama nasıl tepki verdiği üzerine bir makale yazmaları istenmektedir. İleri Oyunculuk Yaklaşımları dersine paralel olarak “Proje: 19. Yüzyıl Sonrası Metin” dersi, psikolojik yaklaşımların ötesinde bir oyunculuk biçiminin uygulanmasını gerektiren 19. yüzyıl sonrası bir oyunun provalarını içermektedir. Yine ikinci yıl programında yer alan “Kısa Projeler: Eğitim yaklaşımlarını Tiyatro Yapımı ve Kamera İçin Oyunculuk Üzerine Uyarlama” dersi ise iki yönde ilerlemekte; bir kolda film ve dizi oyuncululuğuna yönelik olarak kamera önü oyuncululuğu eğitimi verilirken diğer kolda grup tarafından tasarlanmış kolektif kısa bir performans parçası yaratmak üzerine çalışılmaktadır. Son olarak ikinci yılın “Proje: Şiirsel Metin” dersi Elizabeth dönemi ya da Jakoben dönemlerde yazılmış bir oyunun sahnelenmesini ve bunun gerektirdiği stil ve şiirsel dile uygun oyunculuk icrası üzerine eğitimi içermektedir. Tüm hareket, ses ve oyunculuk derslerinin değerlendirilmesi için öğrencilerden dersler boyunca bir günlük tutmaları, derslerin sonunda ise kişisel gelişimlerini içeren ve/veya öğrendikleri teori, pratik ve metodolojilere eleştirel bakış getiren yazılar yazmaları gibi geri bildirimler beklenmektedir (Rose Bruford College Module Specification. Level 4 - Level 5).

Son yıl öğrenciler “Bağımsız Araştırma Projesi” modülü ile bir rehber öğretmen eşliğinde ilgi alanlarına göre özel bir konuda eleştirel düşünceye dayalı bağımsız bir araştırma yürüterek, pratik ve teorik araştırma becerilerini pekiştirmeye

yönlendirilmektedir. Değerlendirme, öğrencilerin video sunumu, oyun metni, bir atölye/prova, performans, ses çalışması gibi yöntemlerden oluşabilecek sunumları yoluyla yapılmaktadır. “Profesyonel Hazırlık” ise öğrencilerin tiyatro, film, radyo veya televizyon endüstrisine yönelik kariyer hedeflerini ve bu hedeflere yönelik kariyer planlarını belirlemelerini; bu doğrultuda potansiyel işverenler ve acentelerle kapak mektubu, portföy, kişisel web sitesi, mülakat ve seçme tekniği için hazırlık eğitimlerini içermektedir. Bu eğitim, okuldaki uzman öğretmenlerin yanı sıra endüstri profesyonellerini tarafından da verilmektedir. Modül ayrıca öğrencilere İngiltere’deki vergi sistemi, muhasebe usülleri dahil olmak üzere serbest çalışan bir profesyonel olarak çalışmanın temel yönlerini tanıtmayı hedeflemektedir. “Kaydedilmiş Medya” dersi televizyon ve film için kamera önü oyunculuğu, bir günlük stüdyo çekimi ve seçme teknikleri atölyelerini; radyo içinse radyoya giriş, stüdyo sözlüğü, ses becerileri, mikrofonla çalışmak, anında karakter oluşturmak, senaryo analizi ve seslendirme eğitimlerini kapsamaktadır. Son olarak “Performans: Klasik Metin”, klasik bir metnin sahnelenmesi ve halka açık sunumunu; “Performans: Radikal Metin” tematik veya biçimsel geleneklerin ötesine uzanan radikal bir metnin provası ve performansını, “Yeni Yazım” ise yönetmen, yazar ve dramaturglar ile işbirliği içinde bir performans prova sürecini ve performansın halka açık olarak sahnelenmesini içermektedir. Bu derslerin sonucunda öğrencilerden süreç ve performans hakkındaki şu düşüncelerini içeren bir rapor hazırlamaları istenmektedir: Oyun yazarının niyetinin bir ifadesi, yorumu ve hatta revizyonu olarak bütün bir prodüksiyonun doğası; karakterin doğası ve oyuncunun onu pratikte araştırma ve keşfetme şekli; yönetmen ve prodüksiyondaki diğer ilgili uygulayıcılarla işbirliğinin doğası, geri bildirim, problem çözme ve keşiflerle ilgili olarak prova sürecinin seyri (Rose Bruford College Module Specification. Level 6.).

Görüldüğü üzere kolej üç yıl boyunca farklı oyunculuk alanları, stilleri ve metin repertuarlarına yönelik kapsayıcı bir eğitim programı yürütmeyi hedeflemektedir. Bununla birlikte modül içeriklerinde bir oyunculuk metodolojisi olarak yalnızca Stanislavski sistemine referans yapıldığı dikkat çekmektedir. SCUDD - Üniversite Drama Bölümlerinin Daimi Konferansı (Standing Conference of University Drama Departments) tarafından, PALATINE - Dans, Drama ve Müzik Branş Merkezi Yüksek Öğretim Akademisi (Higher Education

Academy Subject Centre for Dance, Drama and Music) ile işbirliği içinde başlatılan, PALATINE Geliştirme Ödülü tarafından finanse edilen ve İngiltere'deki öğrencilere Stanislavski'nin nasıl öğretildiğine dair bir araştırma projesi olan "Stanislavski Öğretmek" (Teaching Stanislavski) adlı projenin yayınında makalesine yer verilen Rose Bruford Koleji oyunculuk bölümü öğretim görevlisi Thomasina Unsworth, okullarındaki Stanislavski uygulamaları ve diğer uygulayıcılarla ilgili çalışmalar hakkında bazı bilgiler aktarmaktadır. Unsworth, okullarında verilen oyunculuk eğitiminin her oyuncunun farklı ihtiyaçları olduğu ve farklı uyaranlara cevap verdiği gerçeği göz önüne alınarak sabit ve katı bir sistem değil, değişken, organik bir süreç olduğunu ve bu süreç boyunca Stanislavski sisteminin bir rehber olarak kendileri için oldukça önem taşıdığını ifade etmektedir. Unsworth'a göre okul öğretmenleri bu rehberi kendi anlayışları, deneyimleri ve etkileri ile birlikte geliştirip değiştirmekte ve oyuncuların farklı metinlere uygun ifade biçimlerini bulmalarını sağlayan araçları formüle etmektedir. Öğrencilerin ilk geldiklerinde süreçle değil daha çok sonuçla ilgilenmeye ve yüzeysel ifade biçimlerine, klişelere ve aşırı duygu pompalamaya eğilimli olduklarını ifade eden Unsworth, bunun Stanislavski sistemi ile kırıldığını çünkü sistemin oyuncuları etkiyi değil, nedeni oynamak yönünde harekete geçirdiğini vurgulamaktadır. Unsworth'un açıklamalarına göre oyunculuk eğitiminin ilk yılı Stanislavski ile birlikte ondan sonra gelen Uta Hagan, Stella Adler, Sanford Meisner, Declan Donnellan, Mike Alfreds ve Bella Merlin gibi uygulayıcıların çalışmalarına dayanmaktadır. Bu uygulayıcılardan yola çıkarak yaptırılan alıştırmalarla ilk dönem boyunca oyuncuların kendileri üzerine çalışmaları, böylece kendi hayal güçlerini, seslerini, fizikselliklerini ve duygusal aralıklarını keşfedip kullanmaları, kendiliğindenliği ve duyarlılığı yakalamaları hedeflenmektedir. Bu hedefe yönelik olarak oyunculuk derslerinde yapılan örnek alıştırmalardan bazıları özetle şu şekildedir:

- Hayal gücü: Öğrencilerden rahat bir pozisyondayken kendi bedenlerini dinlemeleri ve sonra dinleyiş ve duyularını derece derece oda içindeki, koridordaki, binadaki, bina dışındaki seslere doğru genişletmeleri, sonra tekrar bedenlerine geri dönmeleri istenir.

- Duyu: Öğrencilere işitme, koklama, görme, dokunma duyularını kullanarak algıladıkları şeyleri, ne yaptıkları ve nasıl hissettiklerine dikkat ederek ayrıntılı bir şekilde anlatmaları ve/veya gözleri kapalı bir şekilde birbirlerini tanımlamaya çalışmaları istenir.

- Kendiliğindenlik: Öğrencilerden odaya girmeleri, alanın ortasında durmaları, isimlerini söyleyerek kendilerini seyircilere tanıtmaları ve sonra odadan tekrar ayrılmaları istenir. Oyuncuların rahatsızlık hissiyle baş etmeleri, herhangi bir şey yapma dürtüsünden kurtularak kendileri olabilmeyi başarabilmeleri beklenir (Unsworth, 2009, s. 53-55).

Thomasina Unsworth Stanislavski'nin "oyunculuk grameri" olarak tanımladığı şeyin "göstermek" değil "olmak" ilkesini desteklediğini ve bunun en temelde *istemek, yapmak, hissetmek* olarak açıklanabileceğini ifade etmekte, ilk yıl oyunculuk eğitiminde bu üç kavram üzerine yapılan çalışmalara vurgu yapmaktadır:

- Öğrenciden bir hedef belirlemesi istenir. Öğrenci, bu hedefe ulaşmak için egzersizin barındırdığı verili koşulları -saat kaç, nerede, vs.- dikkate alarak gerçek zamanlı olarak yapılan üç faaliyetle meşgul olur. Duygu, faaliyetlerin fiziksel takibi yoluyla açığa çıkar.

- Bu hedef çalışmasına ayrıca bir engel kavramı eklenir. Çiftlerden biri diğerinden bir şey ister. Partneri, vermek istemeyerek bir engel görevi görür. Egzersizi yürüten öğrenci, istediğini elde etmek için üç eylem gerçekleştirmelidir. Odak noktası, oyuncunun istediklerini elde etmek için ne yaptığıdır. Engel ise, dramanın ortaya çıktığı gerilim noktasını yaratır. Bu alıştırma ile açık bir Stanislavskiye ilkenin anlaşılması beklenir: Bu eylemler psikofizikseldir, zihin ve beden ayrılmamıştır. Yıllar içinde Unsworth bu alıştırma Meisner'ın tekrarlama egzersizlerinden yararlanarak dönüştürdüğünü, eylemlerin karşı taraftan nasıl alındığına bağlı olarak değiştirildiğini, partnere gerçekten cevap verebilmek üzere eylemlerin kesin olarak belirlenmemesi esasıyla gerçekleştirildiğini, böylece öğrencinin sadece eylemleri keşfetmekle kalmayıp aynı zamanda partnerini de hesaba katmasını amaçladığını belirtmektedir.

- Bir diğer çalışmada öğrenciden, belirli bir Şey yapmak üzere odayı terk edip etmemek üzerine kurulu bir egzersiz yapması istenir. Odadan çıkmak için, birlikte kalmayı çok istedikleri birini -baba, kardeş, anne, arkadaş, sevgili, vs- uyurken terk etmek zorundadır. Uykudaki kişiyi uyandırmak istemez, bu yüzden görevlerini mümkün olduğunca sessiz yapmak zorunda kalır. Odanın dışındaki çekimin, odadakine eşit olması istenir, böylece oyuncu çatışmaya yerleştirilir ve egzersizin başlangıcında hangi gücün zafer kazanacağını bilmez. Psikolojik syilemin fiziksel ifadesi olduğu için öğrencilerin bu anlaşmazlığı tüm bedenleri boyunca deneyimlemesi hedeflenir.

- “Boş Alanda İki Kişi” adlı bir diğer çalışmada iki ğrenci gz temasını koruyarak oda içinde karşı karşıya durur. Tek talimat, karşıdaki kişiden gelen her Şeyi almak, bunun onları nasıl hissettirdiğine bağlı olarak eylemde bulunmak ve karşıdaki kişiye hiçbir Şey empoze etmemektir. Bu alıştırma, daha sonra metin çalışmalarında da kullanılır ve çalışmanın aşamaları metne parçalar olarak eklenir (Unsworth, 2009, s. 55-57).

İlk dönemki bu çalışmalar metin üzerinde çalışılmaya başlandığında da metinle birlikte devam etmektedir. Unsworth için kilit nokta, oyuncunun partnerinin davranışlarını çözmeye yönelmesi ve ona herhangi bir Şeyi dikte etmemesi, dolayısıyla karşısındakini manipüle etmemesidir. Oyuncudan dinlemesi ve cevap vermesi, hayal gücünü kullanması ve yaptıklarını sansrlemeyi bırakması beklenmektedir. Unsworth’a göre sonuç olarak öğrenciler bir metinde neler olduğunu ve partnerlerinin bu metni nasıl iletteğini gerçekten duymaya başlar ve duyguları eşelemeyi veya pompalamayı bırakır.

Unsworth, bu temel alıştırmaların ardından öğrencilerle Stanislavski’nin “stn amaç ve eylem çizgisi” doğrultusunda metin üzerine çalışmaların başladığını ifade etmektedir. Bu, ğrencilerin ilk yılki tüm proje çalışmalarının temelini oluşturmakta ve eğitmenin rehberliğinde metnin türüne bağlı olarak dönüştürülmektedir. Karakter alışmaları kapsamında ise oyuncuların karakterlerini hayal ettikleri bir deneyimi monolog halinde yazmaları, metnin yakından okunmasından sonra karakterlerinin deneyimlediği özel bir anı

canlandırmaları gibi role hazırlık çalışmaları yapılmaktadır (Unsworth, 2009, s. 58).

Eğitimin ikinci yılı boyunca Unsworth, artık Stanislavskiye ilkelerin öğretimin odak noktasını oluşturmadığını fakat her ne kadar natüralist olmayan metinleri keşfederken, bir karakter biyografisine ihtiyaç duyulmayabilecek ve hareket çizgisi parçalanmış olabilecek olsa da bu ilkelerin öğrencilere kullanabilecekleri asal araçlar sağladığını vurgulamaktadır. Öğrenciler her koşulda bir hedef belirleyebilecek, bir eylem oynayabilecek, “büyülü eğer”i kullanabilecektir. Unsworth’a göre Stanilavski sistemi, oyuncu için farklı şekillerde keşfedilecek bir çerçeve sağlamaktadır ve 21. yüzyılda film, televizyon ve tiyatro çalışmalarının çoğu, oyuncunun psikofiziksel bir yaklaşım sergilemesini gerektirmektedir:

Diğer ifade biçimlerini gerektirebilecek metinlerde bile, metodolojinin kullanılabilir unsurları vardır. Bu artık öğrencilerin hazırlandığı endüstrinin birincil talebi olmayana kadar, Stanislavski sisteminin bu ülkede oyuncuların çalışma şekli üzerindeki muazzam etkisini görmezden gelmek aptalca görünüyor (...) Ancak bir metodoloji sabitlendiğinde, çalışmanın ruhsuz ve indirgeyici olma tehlikesi vardır. Belki de Stanislavski’nin kendi sözleriyle kapatmak uygun olur, ki bu da bize diğerlerini dışlayarak, çalışmanın bir yöntemine çok fazla kilitlemememizi hatırlatır: ‘İnsan hayatı o kadar incelikli, o kadar karmaşık, çok yönlü ki onu tam olarak ifade etmek için kıyaslanamayacak kadar çok sayıda yeni, hala keşfedilmemiş 'izm'e ihtiyaç duyuyor’. Anahtar kelimeler 'hala keşfedilmemiş' ifadesidir (Unsworth, 2009, s. 59).

“Teaching Stanislavski” adlı söz konusu araştırma projesinde yer alan oyunculuk bölümü öğretim görevlisi Julian Jones da Unsworth gibi kendi oyunculuk pedagojisinde Stanislavski sisteminin “verili koşullar, hedefler, engeller ve eylemler” anahtar kavramlarına vurgu yapmakta ve eylem çizgisi boyunca bir psikolojik süreklilik (tutarlılık) kavramının sadece natüralist drama için geçerli olduğu iddia edilse de bunun, oyunun tarzı ne olursa olsun, bir sahneyle veya belirli bir satırla ilgili olarak amaç, engel ve eylem ile ilgili egzersizlerin kullanılmasını engellemediğini savunmaktadır. Stanislavski sisteminin gücünün pratiğin içinden doğmuş, kristalleşmiş fikirleri barındırmasından geldiğini, bugün oyuncu eğitiminde hayati bir güç olmaya devam ettiğini ve kendisinin öğretmenlik pratiğinin temelini oluşturduğunu ifade eden Jones, yine de bu fikirlerin değiştirilemez birer yasa haline dönüştürülmesinin sistemin organikliği ilkesine aykırı olduğuna vurgu yapmaktadır (Jones ile röportaj yapan Unsworth, 2009, s. 50-52).

Okulun oyunculuk bölümü öğretim görevlilerinden David Zoob ise kendi Stanislavski uygulamaları içerisinde “büyülü eğer” ve “üstün amaç” ilkelerine vurgu yapmakta ve derslerinde bu ilkeleri farklı yöntemlerle uyguladığına dikkat çekmektedir. Zoob, kendisinin “büyülü eğer” çalışmasının rasyonaliteden ziyade hayal gücüne yaslandığını belirtmektedir. Stanislavski veya en azından Stanislavskiye uygulayıcıların oyuncuların karakterlerin içinde buldukları ve eylemlerini yapmaya zorlandıkları verili koşullarda var olmalarını beklediklerini fakat kendisinin oyuncunun bu rasyonel sürece ihtiyaç duymayacağı şekilde hayal gücü yoluyla doğrudan hedefe ulaşan uygulamalar yaptırmayı tercih ettiğini ifade ederek, sınırları zorlayan, uç noktada bir rol üzerine örnek vermektedir. Verdiği örnekte Zoob, bir oyunda yer alan “işkenceci” rolünü çalışan öğrenciden, yapmadığı bir şeyi yapmış gibi hayal ederek, bir çocuğa karşı işlediği korkunç bir suçu itiraf etmesini ister ve öğrenci istenen etkiye doğrudan ulaşır. Zoob, karakteri bir biyografiyle ilgili olarak netleştirmeye çalışmak yönündeki Stanislavskiye ilkenin yardımcı olmadığını öne sürmektedir, çünkü ona göre Stanislavski yaklaşımında veya insanların onun yaklaşımını kullanımında “her şey sıralı ve her şeyin bir gerekçesi var, ve bu eylem bu eyleme yol açar ve karakter bir hedefi takip ederken bu engelle ilgili olarak değişir” şeklinde aşırı rasyonel bir eğilim olduğunu düşünmektedir. Zoob’a göre, düşünceler her zaman sırayla hareket etmez, kaymalar olur; absürd tiyatrodaki olduğu gibi daha akılcı olmayan bir şeyi hesaba katmak gerekmektedir. “Üstün Amaç” ilkesiyle ilgili olarak ise Zoob, Stanislavski’nin kendi *The Lower Depths* prodüksiyonuna dair oyuncuların bireysel karakterlerinin amaçlarına fazlasıyla odaklanarak, oyunun kapsayıcı politik argümanını aktaramadıkları yönündeki eleştirisine referans vererek, öğrencilerinden bu ilkeyi yalnızca karakter açısından değil oyunun üstün amacı, söylemi açısından da dikkate almalarını istemektedir. Ona göre Brecht, birçok Stanislavskiye fikri benimsemekte, fakat bu noktada oyuncunun kendini entelektüel olarak açması ve Stanislavskiye yaklaşımın sürekliliğini parçalamasıyla ondan ayrılmaktadır. Zoob’a göre bu ayrışma onun eğitimin ikinci yılıyla birinci yılı arasındaki yaklaşım farkını ortaya koymaktadır (Zoob ile röportaj yapan Unsworth, 2009, s. 47-49).

Aynı araştırma raporunda yönetmenlik programı Program Direktörü Colin Ellwood ise kendisinin ve beş tiyatro uygulayıcısının kolejdaki bir grup öğrenciyle

gerçekleştirdiği atölyeleri tartışmaya açmaktadır. Ellwood, çalışmanın temel amacının Stanislavski tabanlı metodolojiyi dikkate almak ve doğrudan Stanislavski sistemi çerçevesine girmeyen, ancak 21. yy. performans ortamı için oyuncunun hazırlanmasında Stanislavski ile ilgili çalışmayı tamamlayıcı olabilecek oyuncu eğitim yaklaşımlarını incelemek olduğunu belirtmektedir. Bu çalışma, herhangi bir bütün sisteme aşırı güvenmenin, daha erken, sezgisel boyutlarında genç öğrencileri sınırlayabileceği endişesine yanıt olarak hazırlanmıştır. Çalışma kapsamında alıştırmaları ve yaklaşımları kategorize etmek için üçlü bir çerçeve öne sürülmüştür: Stanislavski sisteminin dışında kalan metodolojik yaklaşımları ifade eden *Stanislavski dışında*; sistemin bir kurallar zincirinden ziyade bir çerçeve olarak görüldüğü *Geniş Stanislavski* (Ellwood, Rose Bruford'daki oyunculuk programının bu başlık altında değerlendirilebileceği notu düşmektedir) ve sistemin bir dizi basit kural ve kavrama indirgendığı *Dar Stanislavski*, yani hedefler, eylemler, verili koşullar ve az çok natüralist jestler ve hareketlerden oluşan bir repertuarla sınırlı bir fiziksellik. Çalışma Çehov'un Üç Kız Kardeş metninin üçüncü perdesi baz alınarak yapılmıştır. Alıştırmaları ve sonuçlarını saptamanın çerçevesi olarak “Mesaj”, “Mod” ve “Metot” kategorileri belirlenmiştir. Bu kategoriler ve içlerindeki varsayılan “Dar Stanislavski” yaklaşımının ana hatları şöyledir: *Mesaj*, iletilen gerçek, bilgi olarak değerlendirilmektedir ve Ellwood Stanislavski'de bunun, karakterin ihtiyaçları, istekleri, hedefleri vb. ile ilişkili gerçek dünyadaki duygusal bilinci olduğunu ifade etmektedir. *Mod*, oyuncu tarafından mesajın nasıl iletildiğidir ve Stanislavski'de mod aşağı yukarı günlük, teatral olmayan (natüralist) davranış olarak karşılık bulmaktadır. *Metot*, uygulayıcı tarafından mesajın materyalini bulmak ve modu geliştirmek için geçen süreci ifade etmektedir. Çalışma mesaj, mod ve metotun farklı tercihlerine dayalı olarak belirlenen bir dizi alıştırma yoluyla uygulanmıştır: Karakterlerin iç dünyasının (mesaj) aktarımını sağlamak için natüralizmin (mod) davranış parametreleri içinde (Dar Stanislavski'ye denk düşecek) metodolojik bir yaklaşımın kullanıldığı doğaçlama temelli alıştırmalar; mesaj olarak yine karakterlerin iç dünyasının ele alındığı, ancak icracının mod ve yöntem konusunda çok daha özgür ve teatral olabileceği alıştırmalar; Çehov'un metninin geleneksel Stanislavski yaklaşımlarıyla keşfedilemeyecek boyutlarının açığa çıkmasına imkan vermesi umulan mod, yöntem ve mesaj konusunda tamamen özgür alıştırmalar; Çehov'un basit bir yorumlanması veya canlandırılması yerine

öğrencinin Çehov'un metnine karşı koymak için metin yerine uygulayıcı çalışmasıyla üretilen yeni bir materyali getireceği, metinden bağımsız olarak oluşturulan alıştırmalar. Söz konusu alıştırmalar içerisinde, sahnenin kokularını tespit etmek, araştırmak, etkileşim kurmak, hayal etmek ve ifade etmek üzerine koku çalışmaları, hayal güçlerinin sahneyi bir rüya gibi yaratmasına izin vermeyi hedefleyen düş çalışmaları, karakterlerin oyuncak bebeklerini, onların tuhaf özleri/maskeleri olarak ele alan oyuncak çalışmaları, müzikalite çalışmaları, vs. gibi uygulamalar bulunmaktadır (Ellwood, 2019, s. 68-76).

Ellwood'un gerek uygulayıcının gözlemleri gerekse öğrencilerin geri bildirimleri yoluyla aktardığı atölye sonuçları şöyle özetlenmiştir:

- Öğrencilere eğitimlerinde Stanislavski sistemine ait olarak gördükleri uygulamalara ilişkin deneyimleri sorulduğunda (örneğin metnin eylem birimlerine yönelik analizi), öğrenciler yaklaşımın rehberlik ve harekete geçirici araçlar sağlama konusunda değerli olduğunu iletmiş, fakat aynı zamanda kafa karıştırıcı olduğundan, bazen dürtülerin ve metnin organik anlamının, oyun duygusunun yitirilmesine ve güven kaybına yol açtığından bahsetmişlerdir.

- Öğrencilerin atölyeler boyunca keşfettikleri bazı tekniklerin, alıştıkları temel eğitime uzak olmasına rağmen, atölye ile ilgili tepkileri olumlu yönde olmuştur. Çehov'un metniyle daha önce olduğundan daha yoğun bir ilişki keşfettiklerini ifade etmişler ve malzemeye yaklaşma, tepki verme ve canlandırma biçimlerinde mantık ve müzakereye karşı içgüdü ve sezgiyi yeniden önceliklendirmeye meyletmışlerdir. Kendine güven duygusu -duygulara, sezgilere ve refleks eylemlere güven- güçlendirilmiştir ve bu aynı zamanda kendine güveni teşvik eden -ve de gerekli kılan- çeşitli tekniklerin kullanılması yoluyla doğmuştur.

- Bu tür bir araştırma projesi süreç boyunca öğrencilerin kendilerini sadece karakterleri oynayan oyuncular olarak değil, yaratıcı bir topluluk içinde yer alan aktif sanatçılar olarak konumlandıklarını sağlamıştır. Kendilerini içinde gördükleri paradigmanın, meslek sahibi oyuncudan "sanatçı"ya, okullarının ise bir endüstriye yönelik eğitim kurumundan bir sanat formuna yönelik "sanat okulu"na kaydığı belirtilmiştir.

Mesaj, mod ve metot başlıkları altında toplanan çıktılar ise kısaca şöyledir:

- *Mesaj*: Bazı noktalarda öğrenciler, “Dar Stanislavski”de beklenildiği şekilde bireysel bir karakterin duygusal olarak gerçekçi bir düzeydeki bilincinden daha fazla veya başka bir şey iletmış / ifade etmişlerdir. Bu bazen, bir karakterin duygularıyla rüya benzeri yoğun bir etkileşim yoluyla, bazen bir karakterin tepkilerinin damıtılması, bazen de karakterden uzaklaşmak ya da onun nükteli yorumlanması yoluyla yapılmıştır. Öğrenciler büyük ölçüde kendilerini neyin harekete geçirdiğini bulmaya, iletişim kurmaya ve ifade etmeye bırakılmıştır. *Mesaj*, genellikle çift yönlü, belirsiz, akış halinde ve sezgisel olmuştur.

- *Mod*: Proje boyunca, öğrencilerin davranışsal natüralizmin parametreleri dahilinde çalışmadıkları pek çok örnek ortaya çıkmıştır. Öğrenciler bu durumu eşit ölçüde özgürleştirici ve ürkütücü bulmuştur. Net, tanımlanmış bir moda bağlanma girişimleri işlememiştir ve mesaj boyutunda olduğu gibi, sonuçlar genellikle çift yönlü, akıcı ve çeşitli olmuştur.

- *Yöntem*: Ayrıntılı ve kuralcı bir metodolojinin ne kadar iyi bir şey olduğu ya da öğrencilerin bir metodolojiye ihtiyaç duyup duymadıkları gibi soruların yanıtları son çalışmada belirsiz kalmıştır: Atölyeler boyunca iyi bir çalışma, açık bir metodolojik köken olmadan ortaya çıkmış ve tartışmalı olarak özellikle bundan dolayı iyi olduğu düşünülmüştür. Fakat süreç zaman zaman tereddütlü ilerlemiştir. Bir diğer yandan, müzikalite çalışması ise net bir çerçeve veya gelişmiş bir metodoloji sunmuş ve bu şekilde diğer kollardan keşifleri sunmak için bir alan sağlamıştır. Ellwood müzikalite çalışmasının belki de ayrıntılı metodoloji ve/veya uygulama sorununa bir çözüm temeli sunduğunu ve ayrıca “Dar Stanislavski” anlayışından daha kapsayıcı ve esnek bir metodoloji olarak neyin mümkün olabileceğinin bir amblemi olduğunu ifade etmiştir (Ellwood, 2019, s. 74-76).

Bu noktada yukarıda Ellwood tarafından referans verilen müzikalite çalışmasına dair ayrı bir parantez açmak faydalı olacaktır, çünkü okulda ikinci bir oyunculuk programı olarak yer alan Oyuncu Müzisyenliği bölümü, Rose Bruford Koleji’ndeki eğitimin oyunculuk ve müzikalite arasındaki ilişkiye verdiği önemi

kanıtlar niteliktedir ve söz konusu müzikalite çalışması oyuncu müzisyenliğine dair çalışmaları kapsıyor görünmektedir. Bu program, müzik becerisine sahip oyuncular için düzenlenmektedir ve oyunculuk programı ile aynı ekip tarafından yönetilmekte, performansa yönelik aynı temel disiplinleri ve yaklaşımları paylaşmaktadır. Oyuncu Müzisyenliği Lisans Programı Direktörü Jeremy Harrison, programın ilk yılının önemli bir parçasını oluşturan müzikalite çalışmasının, doğrudan Wlodzimierz Staniewski'nin fikirlerine ve Polonyalı tiyatro topluluğu Gardzienice'in çalışmalarına ve ayrıca Teatr Piesn Kozla ve yönetmenleri Grzegorz Bral'in çalışmaları aracılığıyla ifade edildiği şekliyle bu fikirlerin geliştirilmesine dayandığını belirtmektedir (Harrison ile röportaj yapan Unsworth, 2009, s. 49-50). Harrison on yıl boyunca Polonya egzersizleri ile çalıştıktan sonra Stanislavski'yi tekrar okuduğunu ve çok fazla ortak zemin keşfettiğini; bu anlamda çalışmanın kökünün Stanislavski'nin teorilerinde - özellikle fiziksel eylem yöntemi ve ritim-tempo arasında yaptığı ayırma-bulunabileceğini belirtmektedir:

Stanislavski tempo ve ritimle ilgili fikirleri dile getirdi. Orkestradan gelen yeni bir öğretmenden bahsediyor. Öğretmen metronomlar hazırladı ve aktörlerin farklı ritim ve tempoya tepkilerini araştırdı. Sınıftan karakterleri bunlarla bağıntılı olarak keşfetmesi istendi. Stanislavski vuruşta verilen farklı tepkileri ve bunlarla dramatik karakterlerin nasıl keşfedilebileceğini ve metnin nasıl aydınlatılacağını anlatıyor. (Harrison ile röportaj yapan Unsworth, 2009, s. 50).

Harrison'ın aktardığını göre çalışmanın temel ilkesi, müzik, hareket, metin ve ses arasında hiçbir ayırım yapılmamasıdır. Harrison'a göre oyuncunun müziğe verdiği cevap entelektüel olanı, zihni atlar ve oyuncu müzik aracılığıyla güçlü duygusal bağlantıyı engelleyen blokları kaldırabilir ve iç yaşamını müzikal bir manzara olarak tanımlayarak, bu yaşamı oluşturmak ve sürdürmek için gereken çeşitli müzikal manipülasyonları keşfedebilir. Harrison bu kapsamda yaptığı çalışmalara örnek olarak Polonyalı topluluğun kullandığı "ritim çemberi" egzersizlerini vermektedir. Bu egzersizde grup bir ritim çıkarmakta ve onu sürekli olarak tekrar etmekte, bedenleştirmekte, içsel yanıtlar üretene kadar fizikselleştirmektedir. Çalışma oyuncu için duyguları şekillendirme aracı haline gelmektedir. Harrison bunun her ne kadar bir ritüel gibi görünse ve hissettirse de esasen bir şekilde Stanislavski'nin dış ve iç ritimle ilgili egzersizlerini taklit ettiğini ifade etmektedir (Harrison ile röportaj yapan Unsworth, 2009, s. 49-50).

Rose Bruford Koleji oyunculuk bölümü öğretim görevlilerinin yukarıda yer verilen açıklamaları ve program müfredatı göz önüne alındığında ortak bir kanı olarak Stanislavski sisteminin temel oyunculuk eğitiminde vazgeçilmez bir rehber sistem olarak görüldüğü, bununla birlikte baştan sona kapalı bir sistem olarak değil, yeniliğe, değişiklik ve dönüşüme açık bir sistem olarak uygulandığı gözlemlenmektedir. Öğretim görevlilerinin sisteme farklı yaklaşımları ve farklı vurgu noktaları dikkate alındığında, Stanislavski uygulamalarının öğretim görevlilerinin kişisel eğilimleri, fikirleri ve deneyimleri doğrultusunda değişiklik gösterdiği ve diğer (Stanislavski dışındaki) uygulamacıların metot ve teknikleriyle kendi profesyonel tercihleri doğrultusunda birleştirildiği, bu noktada her oyunculuk öğretim görevlisinin bir şekilde kendi öğretim çizgisini oluşturduğu söylenebilmektedir. Araştırma projesi kapsamında bölümde gerçekleştirilen atölye çalışmasının sonuçları göz önüne alındığında ise öğretim görevlileri tarafından yeni oyunculuk yaklaşımları ve araştırmalarının keşfine yönelik çalışmaların bölümün oyunculuk eğitimi açısından bir ihtiyaç olarak görüldüğü düşüncesi öne çıkmaktadır.

Son olarak kolej bünyesinde yer alan araştırma merkezleri arasında “Stanislavski Merkezi”nin bulunması dikkat çekicidir. Kolejin ayrıca “Rose Bruford Ses ve Konuşma Merkezi”, “Gençlik Tiyatrosu Merkezi”, “Sahne Sanatları Öğrenme ve Öğretme Merkezi” ve “Clive Barker Teatral Yenilik Merkezi (Yeni Yazım, Performans Teknolojileri ve Çok Kültürlü ve Kültürlerarası Performans araştırma merkezlerini birleşimi)” olmak üzere toplam beş araştırma merkezi bulunmaktadır (Rose Bruford College. Erişim Tarihi: 28.07.2020).

Rusya Devlet Sahne Sanatları Enstitüsü

Rusya Devlet Sahne Sanatları Enstitüsü (Russian State Institute of Performing Arts) - eski adı ile Saint-Petersburg Tiyatro Sanatları Akademisi - 1779 yılında kurulmuştur. Enstitü Rusya'daki en eski ve en büyük akademik tiyatro eğitim kurumudur, bu anlamda Rus teatral pedagojisinin ana kurumlarından birini oluşturmaktadır. Tiyatronun tüm dalları için mevcut programlarda lisans, lisansüstü ve uzmanlık seviyesinde öğrenci yetiştirmektedir. Enstitü, iki yüz yılı aşkın tarihi boyunca İmparator Tiyatro Okulu'nun gerçekçi geleneklerinden 20.

yüzyılın sonlarında sahne yönetmeni ve Enstitü öğretim üyesi Vsevolod Meyerhold'un atölyesine evrilmiştir. Günümüzde ise enstitünün temel yaklaşımı esas olarak Stanislavski sistemine, özellikle fiziksel eylemler yöntemi ve eylem analizi yöntemine dayanmakta, aynı zamanda Meyerhold'un biyo-mekanik tekniğini de içermektedir. Kurumun sahip olduğu vizyon, miras aldığı bu klasikleşmiş ilkeleri, 21. yüzyıl tiyatrosunun çağdaş yenilikleriyle birleştirmektedir (Russian State Institute of Performing Arts. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Enstitü'de bir kural olarak lisans programlarına her yıl belirli bir kontenjanda yabancı öğrenci alımı yapılmaktadır. Yüksek lisans programları ise özellikle yabancı öğrenciler için açılmaktadır. Bunun amacı, lisans derecesini diğer ülkelerde tiyatro alanında tamamlamış olan öğrencilere çağdaş Rus tiyatro ekolü çerçevesinde yapımların nasıl yapıldığını öğretmektir (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Enstitü *Tiyatro Fakültesi, Oyunculuk ve Yönetmenlik Fakültesi, Müzikal Tiyatro ve Varyete Sanatları Fakültesi, Kukla Tiyatrosu Fakültesi, Sahne Tasarımı ve Tiyatro Teknolojisi Fakültesi, Üretim Fakültesi, Sahne Performansı Fakültesi* olmak üzere toplam yedi fakültenen oluşmaktadır. Oyunculuk ve Yönetmenlik programlarının yanı sıra okulda *Sahne Tasarımı, Tiyatro Çalışmaları, Müzikal Tiyatro, Sahne Sanatları Yaratıcı Prodüksiyonu, Tiyatro Mühendisliği, Prodüksiyon Teknolojisi, Sahne Kostümü Yapımı, Işık Tasarımı* gibi lisans ve uzmanlık programları ve *Bir Prodüksiyonu Hazırlama Yöntemleri, Oyun Yazarlığı* gibi yüksek lisans programları bulunmaktadır. Oyunculuk programları ise *Drama Oyunculuğu, Müzikal Oyunculuğu, Varyete Şov Oyunculuğu, Kukla Tiyatrosu Oyunculuğu* olarak dört farklı branşa ayrılmaktadır. Yönetmenlik programları da oyunculuk programlarına benzer şekilde farklı branşlara bölünmüştür (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Enstitü bünyesinde ayrıca çeşitli araştırma faaliyetleri yürütülmektedir. Bu faaliyetlerin temel amacı, sahne pedagojisi metodolojisindeki sorunların geliştirilmesi olarak belirtilmiştir. Ön plana çıkan araştırmalar arasında, bilimsel bir pedagojik forum olan ve tiyatro akademileri öğretmenleri ve öğrencilerinin katıldığı "Sahne. Kelime. Konuşma." Konferansı, oyunculuk tarihi - teorisi ve

pedagojik oyunculuk metodolojisine ayrılan uluslararası "Demidov Okumaları" ve "Oyuncunun Fenomeni" adlı disiplinler arası yıllık lisansüstü konferans bulunmaktadır. Okulun 1990'lı yıllardan bu yana Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu (FIRT), Avrupa Tiyatro Okulları ve Akademileri Birliği (UTSA), Küresel Tiyatro İttifakı, Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, Berlin Özgür Üniversite Tiyatro Araştırma Enstitüsü (Almanya), Stockholm (İsveç), Aarhus (Danimarka), Helsinki (Finlandiya), Paris (Fransa), New York (ABD), Londra (İngiltere), Osaka (Japonya), Amsterdam (Hollanda), Varşova ve Krakow'daki (Polonya) üniversitelerin tiyatro bölümleri ile uluslararası işbirlikleri bulunmaktadır (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Enstitüde oyunculuk eğitimi 4 yıldır ve eğitim stüdyo sisteminde verilmektedir. Bu sisteme göre her stüdyonun bir başkanı bulunmaktadır. Bir stüdyoya kabul edilen öğrenciler, dört yıllık eğitimlerini o stüdyoya başkanlık eden eğitmenin yönetiminde tamamlamaktadır. Bir stüdyo başkanı genellikle stüdyosuna kabul ettiği öğrencileri mezun etmeden başka bir stüdyo açmamaktadır. Her eğitmen, alanına göre belli bir veya birkaç stüdyonun eğitmeni olarak görevlendirilmektedir. Her stüdyoya yaklaşık 20 öğrenci alınmaktadır. Bu sistem usta-çırak ilişkisine benzer bir öğretim sistemi oluşturmaktadır. Okul, her stüdyonun gelecekteki bir tiyatronun prototipi olduğunu belirtmektedir. Öğretim sisteminin bu özelliklerine bakıldığında tüm stüdyolar, bir ustanın liderliğinde, usta uygulayıcının pedagojik uzmanlığı doğrultusunda birer uzmanlık sınıfı olarak görünmektedir. Bir stüdyonun mezunları genellikle -büyük ölçüde bu sisteminin bir sonucu olarak- kendi tiyatrolarını açmaktadır. Mezunların kurduğu bu tiyatrolar arasında *Masterskaya Tiyatrosu*, *Etud Tiyatrosu*, *Yeni İmparatorluk Tiyatrosu*, *Sosyal-Sanat Tiyatrosu*, *Şehir Tiyatrosu* yer almaktadır. Eğitmenlerin çoğu uzun yıllardan beri enstitüde çalışmaktadır ve çoğu alanlarında uzman olarak nitelenen kıdemli, ödül ve takdir sahibi isimlerden oluşmaktadır. Enstitünün eğitmenleri çoğunlukla eğitmenlik görevleriyle birlikte ulusal ve uluslararası alanda farklı sanat kurumlarında oyuncu, yönetmen, tasarımcı, sanat yönetmeni vs. olarak enstitü dışı çalışmalar yapmaktadır. Ayrıca, St. Petersburg tiyatrolarında çalışan oyuncular ve yönetmenler konuk eğitmen olarak enstitüde

yer alabilmektedir (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Enstitü'de oyunculuk eğitimi Stanislavski'nin sistemini ve Meyerhold'un biyomekaniğini 21. yüzyıl çağdaş oyunculuk yaklaşımları ile buluşturmayı ilke edinmektedir. Ana yöntem olarak belirtilen Stanislavski sistemiyle birlikte alt yöntemler olarak Meyerhold, Demidov, Vakhangov, Michael Chekhov gibi uygulayıcıların metotlarına yer verilmektedir. Oyunculuk eğitim programı *oyunculuk, sahne hareketi, akrobasi, ses ve konuşma, dans, solo ve koral şarkı söyleme, Dünya tiyatro tarihi, Rus tiyatrosu tarihi, felsefe, edebiyat tarihi* (Rus edebiyatı ve Dünya edebiyatı), *sanat tarihi* gibi temel teorik ve pratik derslerden oluşmaktadır. Tüm oyunculuk stüdyoları, Stanislavski yöntemi üzerine temel oyunculuk eğitimi vermektedir. Her stüdyoda bu baz üzerine programın kendi ihtiyaçları doğrultusunda ek oyunculuk dersleri verilmektedir: opera, palyaçoluk, pandomim, hokkabazlık, parodi, kukla oynatıcılığı, obje tiyatrosu, sirk sanatı, müzikal oyunculuğu, vs. Derslerin yoğunluk oranları, her stüdyoya göre değişmektedir. Tüm oyunculuk programlarında ana disiplin, her gün öğle sonrasında akşam geç saatlere kadar yapılan Oyunculuk'tur. Öğrenciler ayrıca üçüncü sınıftan itibaren düzenli olarak şehrin en bilindik repertuar tiyatrolarından biri olan Mokhovaya'daki Öğrenci Tiyatrosu'nda sahnelenen yapımlarda rol almaya başlamaktadır. (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Müzikal Tiyatro Oyunculuğu programı "oynayan şarkıcılar" değil, "şarkı söyleyen oyuncular" yetiştirmek üzere hem müzikaller hem de operalar için oyuncu eğitimini kapsamaktadır. Müzikal tiyatrodaki oyuncular için eğitim, solo şarkı söyleme becerileri ve oyunculukta ifade gücünün temellerini birleştirmeyi hedeflemektedir. Varyete Şovu Oyunculuğu ise sirkte çalışabilen, sokak tiyatrosu, sürükleyici tiyatro (immersivetheatre) ve TV şovları yapabilen evrensel oyuncular yetiştirmektedir. Bu programın mezunları palyaçoluk, pandomim, hokkabazlık ve parodi gibi becerilerde ustalaşmaktadır. Oyunculara kendilerini nasıl yönetecekleri ve kendi solo varyetelerini nasıl yaratacakları öğretilmektedir. Eksantriklik ve grotesk, bu tarzda çalışan oyuncuların kazanmaları gereken karakteristik özellikler olarak belirtilmiştir. Varyete Şovu Oyunculuğu stüdyo

başkanlarından Nikolai Naumov aynı zamanda Rusya'daki tek palyaço-pantomim tiyatrosu olan Litsedei'nin baş yönetmenidir. Okuldaki bir diğer oyunculuk programı olan Kukla Tiyatrosu Oyunculuğu, hem geleneksel kukla sistemlerinde (sopa kuklaları, kuklalar, eldiven kuklaları ve gölge kuklaları) hem de nesne tiyatrosunda çalışabilen oyuncular yetiştirmektedir. Bu alandaki öğrencilerin kazanması beklenen en önemli özellik olarak nesnelerin ruhunu kavrayabilme, herhangi bir cansız nesnede bir karakter görebilme ve onu hayata geçirme becerisi olarak belirtilmiştir (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Oyunculuk Bölümü Başkanı Profesör V.M. Filshtinsky, çağdaş tiyatronun yeni bir sanatsal gerçeklik yaratma yeteneğine sahip, etüd yöntemiyle çalışmak üzere eğitilmiş oyunculara ihtiyaç duyduğunu belirtmekte ve farklı disiplinlerin eğitmenleri olarak ortak hedeflerinin “öğrencinin bireyselliği” olduğunu vurgulamaktadır. Stanislavski Ödülü ünvanına sahip Filshtinsky'nin öğretim yöntemi, Stanislavski'nin etüd yönteminin yaratıcı uyarlamasına dayanmaktadır. Filshtinsky, kendi eğitim sisteminde ayrıca Stanislavski'nin fiziksel ve psişik yaşamın birliği konusundaki teorisi ve Stanislavski'nin rakibi Nikolai Demidov'un yaratımın kendiliğindenliği yaklaşımını kullanmaktadır. Filshtinsky'nin mezun ettiği son oyunculuk stüdyosu, “Etude-theatre” adıyla bağımsız tiyatro topluluğu kurmuştur. Öğretiminin ana fikirleri, 2006'da yayınlanan “Açık Pedagoji” adlı kitabında sunulmaktadır (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Bir başka oyunculuk stüdyosu başkanı Krasovskii Yurii'nin tiyatro pedagojisinin ana ilkesi, sahne hareketi, sahne konuşması, müzik eğitimi ve teorik tiyatro disiplinlerinde uzman olan ve benzer fikirlere sahip kişilerden oluşan bir ekiple birlikte oyunculuk ve yönetmenliğin birleşik öğretimine dayanmaktadır. Bir diğer stüdyo başkanı Petrov Alexander ise kendisinin geliştirdiği, ana unsuru sözlü olmayan aktif tonlama olan bir yöntem temelinde öğrencilere eğitim vermektedir: İlişkilerin-karakterlerin-durumların kelimelere ihtiyaç duyulmadan aktarıldığı dramatik bir hikaye olarak *ses tonu* ve *tonlamayla* yaşamak. Bu yöntem, oyunculukta partner çalışmasının ve sahnede doğaçlama iletişiminin psikofizyolojisinin temelini oluşturmaktadır (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020).

Stanislavski sisteminin uluslararası gelişimi konusunda uzman olan bir diğer öne çıkan oyunculuk stüdyosu başkanı ise Sergei Tcherkasski'dir. Yazdığı ve uluslararası düzeyde basılan kitaplarıyla Rusya'da "Tiyatro Hakkında En İyi Kitap 2016" ve "Uluslararası Stanislavsky Ödülü 2017" ödülleri kazanmıştır (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020). "İleri - erken Stanislavski'ye! veya Moskova Sanat Tiyatrosu'nun İlk Stüdyosunda Aktör Eğitiminin Yeniden İnşası" adlı makalesi, Tcherkasski'nin kendi pedagojik sistemi ve hem kendisinin hem de okulunun son dönem pedagojik çalışmaları hakkında önemli bir kaynak sunmaktadır. Tcherkassky, Stanislavski'nin fiziksel eylemler üzerine çalıştığı sonraki yıllarda bile duygusal hafızayı kullanmayı bırakmadığını belirtmektedir. Stanislavski'nin insan psikofiziği ve psikofizyolojisinin bütünsel bir anlayışının temelini oluşturan yogaya olan ilgisini vurgulayan Tcherkassky "bugün, farkında olsak da olmasak da, birinci sınıf öğrencileri için oyuncu eğitiminin ('eğitim ve alıştırma') üçte birinden azı yogaya dayanıyor" demektedir (Tcherkasski, 2017, s. 86). Stanislavski sistemini Amerika ve Avrupa'ya taşıyan uygulayıcıların tümünün onun erken dönem, yani "Birinci Stüdyo" sürecinde eğitim verdiği öğrencileri olduğunu vurgulayan Tcherkassky, bu uygulayıcılardan biri olan Boleslavsky'nin, bu erken keşiflerden yola çıkarak her ne kadar öğretmeninden uzakta ve bağımsız olsa da onunla paralel bir noktaya varmasına dikkat çekmektedir. Stanislavski ile öğrencisi yıllar içinde birbirlerinden ayrı olarak yürüttükleri oyuncu yetiştirme çalışmalarında -birçok farklılıklarına rağmen- çok kilit bir noktada çakışmaktadır: "duygusal hafızanın önceliğinden eylemin önceliğine gelişimlerinde ve dahası, onları bir oyuncunun birleşik bütünsel psiko-fizyolojik-fiziksel varlığında bir araya getirmelerinde" (Tcherkasski, 2017, s. 87).

Tcherkassky'ye göre bu Birinci Stüdyo döneminde ulaşılan temel sonuçların verimliliğini ve asallığını bir kez daha teyit etmektedir. Stanislavski'nin erken dönem metodolojisine yönelik saldırının yalnızca SSCB'de yapılmadığını vurgulayarak onun 1934'te Stella Adler'le yaptığı dersler sonucunda, Adler'in Stanislavski'nin yöntemine dair asal bir ilkeyi yanlış anlaması hikayesinden bahsetmektedir: Stanislavski Adler ile yaptığı derslerde ağırlıklı olarak fiziksel eylemler üzerine çalışmıştır. Bunun ardından ABD'de Rus ustanın tek gerçek

öğrencisi olma hakkını iddia eden Adler, Stanislavski'nin artık duygusal / duyuşsal belleğe güvenmediğini ve şimdi sadece eylemle uğraştığını, oyuncunun duygusal hafızasını kullanma metodolojisinin artık modası geçmiş, verimsiz ve yanlış olduğunu iddia etmiştir. Oysa Stanislavski, farklı oyuncularla ihtiyaçlarına göre farklı yöntemlerle çalışmaktadır ve Adler ile fiziksel eylemler üzerine yoğunlaşması, onun bu çalışmaya ihtiyacı olduğunu düşünmesindedir:

Ancak ortaya çıktığı üzere, Amerikalı öğrencisi ile derslerin gidişatını anlatan Stanislavski (...) oldukça farklı bir beyan yaptı. (...) Stanislavsky'nin Adler ile görüşmesinden sonra yaptığı pedagojik keşif çok önemlidir: yaratıcı duruma girmenin evrensel bir yolu olamaz. Enerjik, kolayca tutuşabilen Stella Adler ile özellikle eylemlerin mantığını incelemek ve Eylem Analizi Yönteminde ustalaşmak gerekliyken, bilgili, kitap kurdu Lee Strasberg'e duygusal hafızanın hazinesinden yararlanma fırsatı verilmeliydi. (Tcherkasski, 2017, s. 87).

Tcherkassky, bir oyuncunun iç yaratıcı durumunun analizinden ve yaratıcı çalışmada bilinçdışı süreçlerin rolünün keşfinden (Théodule Ribot psikolojisi ve yoga pratiği aracılığıyla), oyuncunun yaratıcı çalışmasının bilinçsiz süreçlerini başlatmak için çeşitli bilinçli yöntemlerin geliştirilmesine ve içsel yaratıcı durumun üretilmesine kadar (duygusal / duygusal bellek üzerine alıştırma, fiziksel eylem ve duyuların kullanımı, ritim kullanımı, etüt tekniği dahil) Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarının derinlikli bir anlayışla tekrar ele alınması gereği duymuş ve son dönem çalışmalarına bu doğrultuda yön vermiştir. Stanislavski'nin erken dönem çalışmaları ona göre yaratıcı bir modern oyunculuk metodolojisinin ayrılmaz bir parçası olan temel bir dönemdir. Tcherkassky bu yaklaşımın yurtdışındaki oyuncu eğitmenleri için beklenmedik görünebileceğini çünkü son İngilizce yayınların Stanislavski'nin çalışmasının daha sonraki dönemine, eylem analizi teorisi ve pratiğine dikkat çektiğini ifade etmektedir. Ancak Tcherkassky'ye göre, 1960'lar ve 1980'ler arasında büyük ölçüde eylem analizi yaklaşımıyla bu kadar çok şey başarabilen Rus tiyatrosu için, 1990'lardan itibaren oyuncu eğitimi sarkacı farklı bir yöne sallanmıştır ve duyuş hafızası bir oyuncunun sahnedeki varlığının doğrudanlığının en önemli meselesi haline gelmiştir. Bu yüzden bugün Rusya'da Stanislavski'nin erken dönem -temel-deneymi özellikle ilgi görmektedir. Bununla birlikte, teori ve metodolojik araştırma ile öğrencilerle pratik çalışmanın başka şeyler olduğunu vurgulayan Tcherkassky, bir yönetmen ve oyunculuk öğretmeni olarak bu ikisinin yan yana var olmasını hedeflemiştir. Bu nedenle Eylül 2012'de başlattığı o dönemki

oyunculuk stüdyosunun oyuncularını ile hem yoga hem de metodun duygusal hafıza egzersizleri üzerine çalışmaya başlamış ve süreç boyunca okulun kaybettiğini düşündüğü bu yönleri denemeye ve yeniden keşfetmeye başlamış ve çalışmaları sonucunda oldukça etkili ve yankı bulan sonuçlar aldıklarını beyan etmiştir (Tcherkasski, 2017, s. 85-107).

Profesör Veniamin Filshinsky'nin 2019'da Modern Rus oyunculuk yöntemi üzerine açtığı "Stanislavski Yeniden Yükleme" (Stanislavski Reload) adlı yaz okulunun tanıtımında yer alan "eylemlerin önceliği yerine duyuların önceliği", "Stanislavsky'nin ilk keşiflerine (duygusal bellek) ve öğretimdeki en son başarılarına (kendiliğindenlik ve doğaçlama) odak değişikliği", "metodun unutulmuş, sansürlenmiş ve hafife alınan gelişimi: Amerikan şubesi (Lee Strasberg), Stanislavski'nin seçkin öğrencisi ve rakibi Nikolai Demidov", "akılcı sistemin reddi ve Stanislavski'nin son beş yıllık hayatına dönüş" gibi ifadeler, okulun oyuncu eğitiminde Stanislavski sistemine yönelik olarak Tcherkassky'nin söz ettiği çalışmaları destekler niteliktedir (Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim tarihi: 19.08.2020). Bu örnek, okuldaki stüdyo bazlı çalışma sisteminin yalnızca belirli bir müfredat dahilinde yürütülen bir eğitim programı olarak değil aynı zamanda bir ustanın liderliğinde oyunculuk pedagojisi ve icrası konusunda özel çalışmalar yürüten bir araştırma programı olarak işlediğini göstermektedir.

Tcherkassky, "Stanislavski Öğretmek" adlı araştırma projesinin DVD'sinde yer alan röportajında, bugün her şeyden önce Stanislavski sisteminin ne anlama geldiği konusuna açıklık getirmeye ihtiyaç olduğunu vurgulamaktadır:

Çünkü, İsviçreli bir yönetmen ve öğretmenle bir buluşmamızı hatırlıyorum ve gelip bana dedi ki: 'Benim öğretimim hala Stanislavski'ye dayanıyor'. Ben de ona şöyle sordum: 'Bugün fizik hala Isaac Newton'a mı dayanıyor?'. Biz bugün Stanislavski sisteminden, sahnedeki oyuncu davranışının objektif kurallarını arayan bir çeşit alanın ismi olarak söz ediyorsak, öyleyse bu bazı belirli durumlar içindeki insan fizyolojisi ve psikolojisinin asla bitmeyen bir araştırması, bir yolculuğudur." (Tcherkasski ile röportaj yapan Paul Fryer, Erişim Tarihi: 21.08.2020).

Tcherkassky'nin pedagojik anlayışına göre modern bir oyunculuk öğretmenin sınıfına bir dizi eğitim metodu ve tekniği ile donatılmış olarak girmesi gerekir, çünkü tüm oyuncular farklıdır. Onun gözlemi, bunun aşikar görülmesine rağmen,

genellikle ihmal edilmekte olduğudur. Tcherkassky için bugün Stanislavski sistemi ile çalışmak, bilimsel objektifliğe dayalı bir kendini adamışlık meselesi olarak görünmektedir: “(...) ancak kendi estetik zevkinize veya tiyatro vizyonunuza dayalı olmayan, doğrudan doğruya objektif bir şey bulma yolundaysanız, nesnel şeylerle bağlantılı bir şeyden bahsediyorsanız, o zaman bu, Stanislavski sisteminin bugünkü anlayışıyla eşanımlıdır.” (Tcherkasski ile röportaj yapan Paul Fryer, Erişim Tarihi: 21.08.2020).

3.2.1.2. Türkiye’den Örnekler

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Türkiye’de tiyatro alanında akademik düzeyde eğitim yapan ilk kuruluştur. Bölümünün temeli 1958 yılında bir Tiyatro Enstitüsünün kurulması ile atılmıştır. Enstitü 1962 ders yılı sonunda bir enstitü kapsamı içinde ders verilemeyeceği gerekçesiyle kapatılmış ve 1964 yılında Tiyatro Kürsüsü adı altında dört yıllık bir lisans programı olarak yeniden eğitime başlamıştır. Kürsü 1981 yılında yapılan yeni düzenlemeyle Tiyatro Bölümü adını almıştır. Bugün bölümde Tiyatro Tarihi ve Teorisi Anabilim Dalı, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı ve Oyunculuk Anasanat Dalı olmak üzere üç lisans dalında eğitim verilmektedir (Ankara Üniversitesi DTCF web sitesi. Erişim tarihi: 20.08.2020).¹⁶

Bölümün oyunculuk programı tanıtımında eğitimin birinci yılında temel role yaklaşım, role hazırlık, ses ve beden kullanımını bilgisinin aktarılmasına, ikinci yılında ise ilk yıl edinilen bilgilerin sınıf içi uygulamalar yoluyla pekiştirilmesine vurgu yapılmaktadır. Üçüncü ve dördüncü sınıflarda ise öğrencinin edindiği tüm bilgi ve becerileri, oyun provaları ve sahnelemeleri yoluyla derinleştirilmesi

¹⁶ Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi web sitesi. Erişim Tarihi: 20.08.2020.
<http://www.dtcf.ankara.edu.tr/tiyatro-bolumu/>

hedeflenmektedir (Ankara Üniversitesi DTCF web sitesi. Erişim tarihi: 20.08.2020).

Bölümdeki oyunculuk eğitimi Bologna Programı'na tabidir ve bu programa göre oyunculukla ilgili temel meslek dersleri saat, AKTS, öğrenim kazanımları, haftalık içerik ve kaynak bilgileri aşağıdaki şekildedir.

Dersin Dönemi	Dersin Adı	Haftalık Süresi	Dersin Öğrenim Kazanımları	Haftalık İçerik	Belirtilen Kaynaklar
1. Dönem	Doğaçlamaya Giriş (TAD111) (TAD127)	Toplam Ders Saati: 4 TAD111: 2 Ders Saati 2T + 0U 1 AKTS TAD127: 2 Ders Saati 0T + 2U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none">• Doğaçlamanın temel unsurlarının öğrenilmesi.• Yaratıcılığı engelleyen unsurların fark edilmesi ve grupla birlikte hareket edebilmeyi öğrenme.• Temel doğaçlama tekniklerinin kavranması.• Birlikte oynamayı öğrenme	1. Hafta: Doğaçlamaya giriş: doğaçlama nedir? 2.-3. Hafta: Grup tanıma 4.-5. Hafta: Güven ve saygı 6.-7. Hafta: Grup eşliğinde konsantrasyon 8. Hafta: Grup olarak koordinasyon 9.-14. Hafta: Grup yaratımına dayalı doğaçlama	<ul style="list-style-type: none">• Frost, Anthony, Ralph Yarrow. New Directions In Theatre; Improvisation In Drama. London: Macmillian Edu.,1990• Johnstone, Keith. Impro. ,England: Clays Ltd., 1996• Spolin, Viola. Theater Games For Rehearsal. Evanston, Illinois: Northwestern University Press., 1985.

Dersin Dönemi	Dersin Adı	Haftalık Süresi	Dersin Öğretim Kazanımları	Haftalık İçerik	Belirtilen Kaynaklar
1. Dönem	Oyunculuga Giriş I (TAD105) (TAD121)	Toplam Ders Saati: 5 TAD105: 1 Ders Saati 1T + 0U 1 AKTS TAD121: 4 Ders Saati 0T + 4U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none"> • Bedenin ifade olanaklarını geliştirmesi ve kavranması. • Duyum belleğinin geliştirilmesi • Kendiliğindenliğin geliştirilmesi ve doğal oynamayı öğrenme. 	<p>1.-2. Hafta: Bedene yönelik alıştırma: Oyuncu ve beden</p> <p>3.-4. Hafta: Bedene yönelik alıştırma ve algılama alıştırma</p> <p>5.-6. Hafta: Bedenin ifade olanaklarını geliştirme</p> <p>7.-8. Hafta: Ritim alıştırma</p> <p>9.-11. Hafta: Duyum belleği çalışmaları</p> <p>12. Hafta: Uyum alıştırma</p> <p>13. Hafta: Güven alıştırma</p> <p>14. Hafta: Kendiliğindenliği artıran çalışmalar</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Stanislawski Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst Teil 2, Berlin, 1963. • Stanislawski, Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens Teil 1, Berlin 1961. • Wsewolod E. Meyerhold, Schriften Aufsätze- Briefe- Reden- Gespräche, herausgeben A. W. Fewralski, Berlin 1979, 2. Band.
1. Dönem	Rol Uygulamaları I (TAD107) (TAD123)	Toplam Ders Saati: 3 TAD107: 1 Ders Saati 1T + 0U 1 AKTS TAD123: 2 Ders Saati 0T + 2U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none"> • Gündelik hayatın getirdiği alışkanlıkların ve klişelerin kırılması, sanatsal olanın keşfedilmesi. • Gözlem, algı ve imgelem alanlarında oyuncuda farkındalık yaratması. • Atmosfer yaratmanın öneminin kavranması ve pratik uygulamalarla gösterilmesi. 	<p>1. Hafta: Algılama</p> <p>2. Hafta: İmgelem</p> <p>3. Hafta: Yoğunlaşma</p> <p>4. Hafta: Gözlem</p> <p>5. Hafta: Etkileşim</p> <p>6. Hafta: Davranış biçimleri, durumlar, mekan tasarımları. Atmosfer alıştırma</p> <p>7. Hafta: Gündelik hayatın getirdiği alışkanlıkların ve klişelerin kırılması yolundaki alıştırma.</p> <p>8. Hafta: Ritim duygusunun geliştirilmesi.</p> <p>9. Hafta: Kendiliğindenliğin geliştirilmesi</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Stanislawski Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst Teil 2, Berlin, 1963. • Stanislawski, Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens Teil 1, Berlin 1961. • Wsewolod E. Meyerhold, Schriften Aufsätze- Briefe- Reden- Gespräche, herausgeben A. W. Fewralski, Berlin 1979, 2. Band.

Dersin Dönemi	Dersin Adı	Haftalık Süresi	Dersin Öğrenim Kazanımları	Haftalık İçerik	Belirtilen Kaynaklar
				<p>10. Hafta: Bedene yönelik alıştırmalarla beden dilinin önemini vurgulamak ve bedenin bütününe oyuncu açısından önemini kavratmak</p> <p>11. Hafta: Anlatı teknikleri ile bir oyuncuda olması gereken anlatma ve dinletme yetisinin geliştirilmesi</p> <p>12. Hafta: Doğaçlamalar. Her oyuncunun kendi oluşturduğu doğaçlamaların izlenmesi ve tartışılması.</p> <p>13. Hafta: Eşli doğaçlamalara giriş. Doğaçlama tekniklerine ilişkin teorik bir değerlendirme. Oyuncu adayının kendinden başka birini oynamaya yönelik düşünmesi ve bu yolda ilk denemeler.</p> <p>14. Hafta: Eşli doğaçlamaların devam ettirilmesi ve gösterilenler üstüne tartışma.</p>	

Dersin Dönemi	Dersin Adı	Haftalık Süresi	Dersin Öğretim Kazanımları	Haftalık İçerik	Belirtilen Kaynaklar
1. Dönem	Nefes-Ses-Konuşma I (TAD109) (TAD125)	Toplam Ders Saati: 7 TAD109: 3 Ders Saati 3T + 0U 1 AKTS TAD125: 4 Ders Saati 0T + 4U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none"> Oyuncu ve Ses ilişkisinin kavranması Sesi geliştirme ve yerleştirme, rezonans ve güç kazandırmanın yollarının kavranması. Boğumlama (artikülasyon) konusunun kavranması. 	<p>1. Hafta: Oyuncu ve ses</p> <p>2. Hafta: Beden farkındalığı</p> <p>3. Hafta: Beden bilinci ve gevşeme</p> <p>4.-5. Hafta: Beden bilinci – gevşeme ve nefes</p> <p>6.-7. Hafta: Nefesi özgürleştirmek (Doğal nefes)</p> <p>8. Hafta: Nefes ve duygu</p> <p>9. Hafta: Nefes ve ses</p> <p>10.-11. Hafta: Sesi özgürleştirmek (Doğal ses)</p> <p>12. Hafta: Sesi geliştirme ve yerleştirme (Rezonans ve güç kazandırma çalışmaları)</p> <p>13. Hafta: Boğumlama (artikülasyon)</p> <p>14. Hafta: Hareket ve ses</p>	<ul style="list-style-type: none"> Berry, Cicely. Voice and the Actor, Virgin Books, London: 1993. Linklater, Kristin. Freeing the Natural Voice, Drama book Specialist, New York: 1976. Rodenburg, Patsy. The Right to Speak , Methuen Drama, London: 1992.
2. Dönem	Doğaçlamaya Giriş II (TAD112) (TAD128)	Toplam Ders Saati: 4 TAD112: 2 Ders Saati 2T + 0U 1 AKTS TAD128: 2 Ders Saati 0T + 2U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none"> Doğaçlama tiyatrodaki mekan ve zaman kavramlarını önemini fark eder ve uygular. Metinden yola çıkarak doğaçlam yapma becerisini geliştirir. Özgür ve sınırlandırılmış doğaçlama yapma becerisini geliştirir. 	<p>1. Hafta: Rahatlama ve ısınma çalışmaları</p> <p>2.-14. Hafta: Belirtilmemiş</p>	<ul style="list-style-type: none"> Frost, Anthony, Ralph Yarrow. New Directions In Theatre; Improvisation In Drama. London: Macmillian Edu.,1990 Johnstone, Keith. Impro. ,England: Clays Ltd., 1996 Spolin, Viola. Theater Games For Rehearsal. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.,1985.

Dersin Dönemi	Dersin Adı	Haftalık Süresi	Dersin Öğretim Kazanımları	Haftalık İçerik	Belirtilen Kaynaklar
2. Dönem	Oyunculuğa Giriş II (TAD106) (TAD122)	Toplam Ders Saati: 5 TAD106: 1 Ders Saati 1T + 0U 1 AKTS TAD122: 4 Ders Saati 0T + 4U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none"> Farklı durumlar ve oyun ilişkisinin kavranması. İmgelem gücünün geliştirilmesinin önemini kavrar. Bedenin ifade olanaklarını geliştirme becerisini, beden dili oluşturma becerisini geliştirmeyi kavrar. 	<p>1. Hafta: Bir önceki dönemin genel olarak değerlendirilmesi. Bu ders bu yarıyıl itibariyle doğal oyunculuk ve organik devinin üstüne kuruludur.</p> <p>2.-14. Hafta: Belirtilmemiş</p>	<ul style="list-style-type: none"> Stanislawski Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst Teil 2, Berlin, 1963. Stanislawski, Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens Teil 1, Berlin 1961. Wsewolod E. Meyerhold, Schriften Aufsätze- Briefe- Reden- Gespräche, herausgeben A. W. Fewralski, Berlin 1979, 2. Band.
2. Dönem	Rol Uygulamaları II (TAD108) (TAD124)	Toplam Ders Saati: 3 TAD108: 1 Ders Saati 1T + 0U 1 AKTS TAD124: 2 Ders Saati 0T + 2U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none"> Eşli doğaçlamalarla sürekli başkasını oynama alışkanlığını geliştirir. Çalışılan parçadaki karakterin bütünlüklü olarak her şeyi ile sunulmasını kavrar. Role ilişkin arama ve keşfetme alışkanlığını geliştirir ve bunun yollarının kavrar. 	<p>1. Hafta: İlk ondört hafta boyunca alınmış notlar dikkate alınarak tek tek oyuncu adaylarına ilişkin değerlendirmeler.</p> <p>2. Hafta-14. Hafta: Belirtilmemiş.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Stanislawski Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst Teil 2, Berlin, 1963. Stanislawski, Konstantin. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens Teil 1, Berlin 1961.

Dersin Dönemi	Dersin Adı	Haftalık Süresi	Dersin Öğretim Kazanımları	Haftalık İçerik	Belirtilen Kaynaklar
2. Dönem	Nefes-Ses-Konuşma II (TAD110) (TAD126)	Toplam Ders Saati: 7 TAD110: 3 Ders Saati 3T + 0U 1 AKTS TAD126: 4 Ders Saati 0T + 4U 1 AKTS	<ul style="list-style-type: none"> • Stanislavski – “sözcük duygusu” ve “alt- metin” konularını pratik ve teorik olarak kavrar. • Örnek metinlerle alt- metin çalışmaları yapmayı kavrar • Şiirle “sözcük duygusu” ve “alt- metin” çalışmaları yapmayı öğrenir ve uygular. 	1. Hafta: Actor – voice – feeling 2. Hafta-14.Hafta: Belirtilmemiş	<ul style="list-style-type: none"> • Berry, Cicely. Voice and the Actor, Virgin Books, London: 1993. • Linklater, Kristin. Freeing the Natural Voice, Drama book Specialist, New York: 1976. • Rodenburg, Patsy. The Right to Speak , Methuen Drama, London: 1992.

Tablo 2: Ankara Üniversitesi Dtf Tiyatro Bölümü - Oyunculuk Programına ait temel meslek dersleri örneği

Tabloya bakıldığında, oyunculuk derslerinin temel olarak doğaçlama, rol, oyunculuk, ses-nefes-konuşma dersleri üzerinden ilerlediği Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü’nde Stanislavski kitaplarının ilgili derslerin kaynakçasına dahil olduğu görülmektedir. Derslerin haftalık içerik bilgilerinin bazı dönemler için sisteme tanımlanmaması sebebiyle içerik ve kaynakça karşılaştırması yeterli veriyle yapılamamaktadır. Öte yandan program içeriklerinin belirtildiği bazı dönemlerde ders içerik bilgileri ve kaynakça arasında tutarsızlıklar dikkat çekmektedir. Derslerin içerik açıklamalarında belirtilen duyu belleği, sözcük duygusu, alt metin, imgelem ve düş gücü çalışmaları Stanislavski’nin özellikle ilk dönem çalışmalarının odağında bulunan kavramlar ve uygulamalar olarak dikkat çekmekte, oyunculuk derslerinde ana vurgunun doğallık ve kendiliğindenlik üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Oyunculuk programında uygulamaların son sınıflara doğru oyun ve proje çalışmalarına evrildiği ve bununla beraber mask çalışmaları, Epik Tiyatro ve geleneksel Türk tiyatrosu biçimleri -Meddah, Ortaoyunu, Karagöz ve Seyirlik Oyunlar- üzerine yürütülen derslerle eğitimin farklı oyunculuk biçimlerine doğru genişletildiği görülmektedir.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı - Oyunculuk Sanat Dalı

Sahne Sanatları Bölümü-Tiyatro Anasanat Dalı-Oyunculuk Sanat Dalı; Türkiye’de akademik düzeyde oyunculuk eğitimi veren ilk birimdir. 1936 yılında kurulan “Ankara Devlet Konservatuvarı” bünyesinde “Tiyatro Bölümü” olarak eğitim-öğretim faaliyetine başlamıştır. Bölümün kurucu yöneticisi Türk Hükümeti tarafından davet edilen Alman tiyatro ve opera rejisörü Prof. Carl Ebert’tir. Carl Ebert’in oyuncu, rejisör ve tiyatro eğitmenleri yetiştirmek üzere planladığı eğitim-öğretim müfredatı, ulusal bir yöntem oluşturma düşüncesini temel almakla birlikte, Konstantin Stanislavski’nin ve Max Reinhardt’ın yorum yöntemlerini birlikte içeren Rus ve Alman oyunculuk ve rejisörlük yöntemlerinin sentezi niteliği taşır.

Konservatuvarın 1982 yılında Hacettepe Üniversitesi’ne bağlanmasıyla Sahne Sanatları Bölümü’ne bağlı bir birim olan Tiyatro Anasanat Dalı-Oyunculuk Sanat Dalı, Stanislavski yorum yönteminin yanı sıra çağdaş oyunculuk biçem ve teknikleriyle zenginleştirilmiş, ulusal/yerel araştırma, yorum, teknik ve uygulamalara yer veren bir lisans programı uygulamaktadır.

Ülkemizde oyunculuk eğitiminde köklü ve saygın bir geçmişe sahip olan birim lisans eğitiminde; ulusal ve uluslar arası ilgili programları, uygulamaları yakından izleyen; oyunculuk eğitiminin alt disiplinlerinde eğitim-öğretimi ve diğer sanat ve bilimlerle ilişkide disiplinler arası etkileşimi önemseyen; çağdaş eğitim anlayışıyla ulusal/yerel kaynakları değerlendiren; konferanslar, seminerler, atölye çalışmalarıyla desteklenen ders programlarıyla tiyatro, sinema, TV ve diğer gösteri sanatları alanlarına donanımlı, yaratıcı sanatçılar yetiştirerek sosyal ve kültürel misyonunu sürdürmektedir. (Hacettepe Üniversitesi ADK web sitesi. Erişim tarihi: 26.01.2021).¹⁷

¹⁷ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı web sitesi. Erişim Tarihi: 26.01.2021
<http://www.konser.hacettepe.edu.tr/sayfa/bolumler/oyunculukASD>

Cumhuriyet döneminin kültür ve sanat alanında yaptığı atılımların biri olan Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulması aynı zamanda Türkiye'de oyunculuk eğitimi alanında ilk çalışmanın yapıldığı eğitim kurumu olmasından dolayı tarihsel sürecine yön vermiştir. Ankara Devlet Konservatuarının kuruluş günlerinde uygulanan Tiyatro Programı özelindeki eğitim programının tarihsel sürecinin daha iyi anlaşılması amacıyla çalışmamızın bu bölümde örnekleriyle yer verilecektir.

Prof. Paul Hindemith aracılığı ile kendisi ile iletişim kurulan Prof. Carl Ebert daha önce Almanya'da tiyatro okullarının kuruluşunda görev yapmıştır ve Ankara'da tiyatro okulu kuruluşuyla ilgili yapılan teklifi 1936'da kabul eder (Halıcı, 2009, s.7-8-9). Şaduman Halıcı'nın *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları* adlı 2009 tarihli kitabından Ebert'in Ankara'ya gelişi ve ilk görüşmesinde şu soruyu yönelttiğini öğreniyoruz;

Size bugünkü tiyatro ihtiyacımızı mevcut artistlerle ve ara sıra Avrupa'dan getirilecek ecnebi truplar vasıtasıyla giderecek bir hazır tiyatro mu lazım? Yoksa Türk Tiyatrosunu temelden kurmaya başlayacak ve senelerden sonra büyüüp meyvesini verecek bir müessese mi? (Halıcı, 2009, s.9).

Takiben Ebert'le yapılan görüşmeler, yazışmalar neticesinde 3 Mayıs 1936 tarihli "Bir Milli Türk Opera ve Temaşa Sahnesi Kurmak Gayesiyle Tiyatro Mektepleri Tesisi Hakkında" başlıklı raporunu dönemin Yüksek Öğretim Genel Müdürü Cevat Altar'a¹⁸ iletir. 1985 yılında Devlet Tiyatroları Dramaturgi birimince hazırlanan *Carl Ebert'ten Mektuplar* ve Halıcı'nın (2009) kitabı referans alınarak kronolojik bir şekilde Ebert'in tespit, görüşleri ve uygulamalarını maddeler haline getirerek özetlemek gerekirse;

3 Mayıs 1936 tarihli mektubu ile iletilen raporundan;

- Klasik ve milli sahne edebiyatının gelişmemiş oluşu,
- Ciddi ve sağlam temellerle yetişmiş bir aktör neslinin olmayışı,
- Mevcut temsil geleneğinin kendi pratiğini yarattığını ancak Türk tiyatrosu reformundan bahsedilecekse "kendisini yaşatacak materyale: edebiyata

¹⁸ DEVLET TİYATROLARI. (1985). *Carl Ebert'ten Mektuplar*. (N.Kazankaya Erten. Çev.). Ankara: Devlet Tiyatroları Dramaturji Birimi'nin hazırladığı yayında Ebert'in 16 mektubu ve 1 telgrafına ulaşılmaktadır. Carl Ebert ayrıca 2 Mart 1938'dan başlayarak 31 Mart'a kadar geçen sürede ise Hasan Ali Yücel'e yedi rapor sunmuştur.

malik olunmalıdır” ve bu edebiyatın sahnede realize edilmesinde mesleki yeterliliğin ve kalitesi mevcut olması gerekliliği,

- “Asırlardan beri unutulmuş hakiki bir milli tiyatronun” tesisi için gerekenleri gerekçeleriyle açıklar ve “bu hedefe varmak için uzun ve zorluklarla dolu bir yol kat etmek”nin lazım oluşudur. Bunun için en önemli şartı ise; “Bir devlet tiyatro Akademisinin kurulmasıdır”. (bkz a.g.e., s.8)

Ebert’in ilk raporunun satır başlarına devam ederken “tiyatro akademisi” ihtiyacını, gerekçelerini ve görüşlerini şu örneklerle açıklar; “Kısa görüşlü müşahidler bir tiyatro mektebinin manasını ve ne işe yarayacağını soracaklar ve bir çok meşhur sahne sanatkarları göstereceklerdir ki, bunlar bir istidadın mektepsiz de sahne yolunu bulabileceğine bir misal edecektir” der. Ya da aynı “müşahidler” en uygun adaylarının “ecnebi memleketlere tahsile gönderilmesinin kafî geleceği fikrindedirler”. Ebert bu fikre şu cevabı vermektedir: “Bu birkaç kişi en müsaid ihtimalle belki şahsen bundan istifade ederler, fakat yüzde doksanı bir pedagojik itidada malik olmayacağı için memlekette bu istifadelerini hiç kimseye nakledemezler” der. Cümlesini de şöyle bitirir; “Bir çiçekle yaz olmaz”. Raporunun bu bölümünden anlaşılacağı üzere Prof. Ebert, Tiyatro Akademisi ile geçici çözümler yerine kök salacak bir kurumunu temellerinin atılması gerektiğine işaret etmekte, zaman içinde atılacak adımlarla da akademinin kuruluş planı istikametinde “bilgi, ruh ve sistemle” hareket edilmesi gerektiğini belirtir (a.g.e. s.8).

- Tedrisatın temeli: bilgi, ruh ve sistemdir. İlk ihtiyaç ise uygun eğitimcilerin seçimidir. Çünkü “talebe meselesi mevcut değil, bir muallim meselesi mevcuttur”. Ona göre bu ihtiyacı giderirken aranan “bilgi – muallimden” istenen bilginin “her tecrübeli artistte mevcut olan bilgiden olmamasına dikkat edilmelidir. Bilgi aynı zamanda pedagojik bilgidir ve bu da bir yaş meselesi değildir, bir istidat meselesi” oluşu,
- Kurulacak akademinin idari ve akademik kadrosunun dönemin ihtiyaçları doğrultusunda ne şekilde oluşması gerektiğini detaylarıyla belirtir,

- “Tedrisatın” detaylarında ise uygulanacak programların, saatleri, eğitmen ihtiyacının detaylarını, eğitimin süresini ve şekli gibi ders planlarına, hangi dersin eğitimin hangi senesinde verilmesi gerektiğine varana dek örneklerle belirlemesi,
- Tiyatro Akademisine talebe almak için sınavların, prensiplerin belirlenmesi gerektiğini belirtmekle birlikte, sınav jürisinin de kimlerden oluşması gerektiğine dair görüşlerini de belirtir.

Aşağıda kuruluş süreci ders programı ile çağdaş ders programlarını ayrıca yer verilecektir ancak müfredat dahilinde uygulanacak dersleri Prof. Ebert, gerekçeleri ile belirterek raporunda yer vermektedir.

- “Tiyatro Tedrisatı” (a.g.e. s.17) başlığı altında; nefes tekniği, retorik, pantomim, vücudun terbiyesi, ritmik jimnastik, vücut artistiği, spor terbiyesi, dans, ilmi terbiye, ecnebi diller, rol tettebbuu (inceleme) ile son sene kostüm ilmi ile makyaj tedrisatı şeklinde belirterek detaylarıyla açıklamaktadır.
- Daha önce belirttiği gibi klasik yerli tiyatro edebiyatı olmadığı için, kendisinin de öneride bulunduğu “ecnebi eserlerin” tercümesinin yapılarak “bu eksikliğin olumsuz etkilerinden kurtulması ve materyal eksikliğinin giderilmesi ile ihmal edilen şey telafi edilmelidir” şeklindeki görüşlerini belirtir.

Ebert’in mektuplarına içerikleri bağlamında baktığımızda genel olarak 3 ayrı grupta yoğunlaştığını görmekteyiz. İlki, kurulacak olan okulun ihtiyaçlarını ve kurulduktan sonra ise ortaya çıkan ihtiyaçları yetkililerle görüşerek çözüm arayışını içermektedir. Eğitim öğretim faaliyetlerini kapsamaktadır. Önemle işaret ettiği nokta uygulanacak eğitimin sürdürülebilir olması için eğitmen ihtiyacını ivedilikle karşılayacak çözümler önermektedir. Öncelikle yabancı uzmanlarla başlayıp, onların eğitiminden geçip, gelecek vaat eden Türk eğitmenlerce sürecin sürdürülebilirliğinin sağlanması. Tarihsel olarak zaman geçtikçe, yeni tiyatro okulunun öğrencileri üst sınıflara geçtiklerini görürüz ve mektupların odağında onların uygulama çalışmalarının sağlanabilmesine imkan

sağlayacak uygulamaların tartışıldığını görmekteyiz. İkinci grupta yabancı uyruklu oluşu, sözleşmesi ve idari süreçte prosedür sıkıntılarının çözümüne yönelik içerik karşımıza çıkmakta. Son olaraksa zaman geçtikçe insan faktörünün yarattığı sıkıntıların nasıl bertaraf edileceğine dair münferit konuların mektuplarda paylaşıldığı görülmekte.

İlk sınıfın eğitimine başladıktan sonra ikinci senesi için Ankara'da geçireceği dönemi planladığı 18 Ağustos 1937 tarihli mektubunda, kendi yokluğunda eğitimi idame ettirecek bir başyardımcı tayin edilmesini talep eder. Tiyatro oyunculuk eğitimi açısından günümüzde de aynı ihtiyacın devam ettiği göz önüne alınarak Ebert'in talebi, gerekçesi ve tarifi olduğu gibi paylaşılmaktadır.

...Birinci sınıf bir elemanın (Türk) kazanılması ya da yetiştirilmesi, doğal ki Türk tarafına da temelden yararlıdır: Geleceğin ulusal Türk tiyatrosunun yalnızca oyunculara ve şancılara değil, aynı zamanda ve en önemlisi gerçek bir eğitim görmüş sanatçı yöneticilere de gereksinimi olacaktır. En iyi birlikler bile, subaylar olmaksızın yitip sayılılar. Bu tür yöneticilerin eğitimi de şimdiden, yeni bir oyuncu kuşağının eğitimiyle birlikte yürütülmelidir.(a.g.e. s. 32)

Çalışmamız kapsamında ilk grupta bahsedilen eğitim – öğretim, müfredat ve uygulanışı bağlamındaki içerik önem kazanmakta ve aşağıda detaylandırılmaktadır. Ebert'in daha önce bahsettiğimiz kuruluş öncesi ilk raporunda uygulanmasını önerdiği Tiyatro müfredatı her üç sene için aşağıdaki gibidir.

ANA DERSLER		MÜTEMMİM DERSLER	
I. Sene	Haftada Saat		Haftada Saat
Fonetik	6	<u>Beden terbiyesi:</u>	
Nefes Tekniği	3	Rytm. Cimnastik	3
Retorik	4	Vücut Artistiği	3
Pantomime	3	Spor (eskrim)	3
		Dans	1
		<u>Müzik terbiyesi:</u>	
		Alet	1

		Vokal	1
		Samia Terbiyesi	1
		<u>İlmi Terbiye:</u>	
		Edebiyat ve Sanat Tarihi	1
		Dil	2
	16 Saat		16 Saat

Tablo 3: C. Ebert'in hazırladığı birinci sınıf müfredatı

Her talebeye 32 saat;

ANA DERSLER		MÜTEMMİM DERSLER	
II. Sene	Haftada Saat		Haftada Saat
Fonetik	6	<u>Vücut terbiyesi:</u>	
Nefes Tekniği	3	Vücut Artistiği	3
Rol Tettebbuu	6	Spor	2
Retorik	3	Dans	2
Pantomime	2	Ritmik Jimnastik	2
		<u>Müzik terbiyesi:</u>	
		(Bkz. Yukarı)	2
		<u>İlmi Terbiye:</u>	
		Edebiyat ve Lisan	2
	20 Saat		13 Saat

Tablo 4: C. Ebert'in hazırladığı ikinci sınıf müfredatı

Her talebeye 33 saat;

ANA DERSLER		MÜTEMMİM DERSLER	
III. Sene	Haftada Saat		Haftada Saat
Ensemble Tettebbuu	12	Rol ve eser tahlili	3
Rol Tettebbuu	6	Vücut Artistiği	3
Fonetik	3	Spor	2
Nefes Tekniği	2	Dans	1
Retorik	2	Müzik terbiyesi:	
		(Bkz. Yukarı)	1

		İlmi Terbiye:	2
		Makyaj	1
	25 Saat		13 Saat

Tablo 5: C. Ebert'in hazırladığı üçüncü sınıf müfredatı

Her talebeye 38 saat notu ile raporda yerini almaktadır.

Yıllar geçtikçe eğitim süresi, ders adları, çeşitliliği ve saatlerinin artması ya da azalması gibi değişikliklere ihtiyaç duyulsa da, eğitimin niteliği bağlamında genel hatlarıyla oyunculuk eğitiminin müfredat kurgusunun çağdaş eğitim önermeleriyle ne yönde değişmesi gerektiğini görmek ve ders programının güncelliği sağlamak tiyatro okullarınca önem kazanmaktadır.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü Lisans programı güncel ders programı.

GÜZ		BAHAR	
DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi	DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi
1. YARIYIL		2. YARIYIL	
ZORUNLU DERSLER LİSTESİ		ZORUNLU DERSLER LİSTESİ	
BEB 650 Temel Bilgi ve İletişim Tekn. Kullanımı	2		
İNG 127 Temel İngilizce I	4	İNG 128 Temel İngilizce II	4
KOM 157 Solfej I	2	KOM 158 Solfej II	2
TİY 117 Doğaçlama I	4	TİY 118 Doğaçlama II	4
TİY 129 Ses ve Konuşma Tekniği I	3	TİY 130 Ses ve Konuşma Tekniği II	3
TİY 147 Akrobasi I	3	TİY 148 Akrobasi II	3
TİY 139 Dünya Tiyatro Tarihi I	2	TİY 140 Dünya Tiyatro Tarihi II	2
TİY 121 Oyunculuk I	6	TİY 122 Oyunculuk II	6
TDK 103 Türk Dili I	2	TDK 104 Türk Dili II	2
TOPLAM ZORUNLU DERS	28	TOPLAM ZORUNLU DERS	26
SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ		SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ	
TİY 163 Çocuk Tiyatrosu I	2	TİY 164 Çocuk Tiyatrosu II	2
TİY 165 Sahne San. Mitoloji I	2	TİY 166 Sahne San. Mitoloji II	2
TİY 167 Yaratıcı Drama I	2	TİY 168 Yaratıcı Drama II	2
TİY 169 Eskrime Giriş I	2	TİY 170 Eskrime Giriş II	2
TOPLAM DERS	30	TOPLAM DERS	30

Tablo 6: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 1. Sınıf ders programı

GÜZ		BAHAR	
DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi	DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi
3. YARIYIL		4. YARIYIL	
ZORUNLU DERSLER LİSTESİ		ZORUNLU DERSLER LİSTESİ	
AİT 203 Atatürk İlk.ve İ. Tarihi I	2	AİT 204 Atatürk İlk.ve İ.Tarihi II	2
TİY 229 Ses ve Konuşma Tekniği III	2	TİY230 Ses ve Konuşma Tekniği IV	2
TİY 237 Eskrim I	3	TİY 238 Eskrim II	3
TİY 239 Dünya Tiyatro Tarihi III	2	TİY 240 Dünya Tiyatro Tarihi IV	2
TİY 259 Türk Tiyatrosu I	2	TİY 260 Türk Tiyatrosu II	2
TİY 221 Oyunculuk III	6	TİY 222 Oyunculuk IV	6
TİY 270 Geleneksel Oyunculuk I	4	TİY 271 Geleneksel Oyunculuk II	4
TİY 273 Hareket I	3	TİY 274 Hareket II	3
TOPLAM ZORUNLU DERS	24	TOPLAM ZORUNLU DERS	24
SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ		SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ	
TİY 219 Uygulamalı Solfej ve Koro I	2	TİY 220 Uygulamalı Solfej ve Koro II	2
TİY 275 Dekor ve Kostüm Tarihi I	2	TİY 276 Dekor ve Kostüm Tarihi II	2
TİY 277 Oyuna Yaklaşım I	2	TİY 278 Oyuna Yaklaşım II	2
TİY 290 Türk Tiyatrosu Tarihi I	2	TİY 291 Türk Tiyatrosu Tarihi II	2
TOPLAM DERS	30	TOPLAM DERS	30

Tablo 7: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 2. Sınıf ders programı

GÜZ		BAHAR	
DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi	DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi
5. YARIYIL		6. YARIYIL	
ZORUNLU DERSLER LİSTESİ		ZORUNLU DERSLER LİSTESİ	
TİY 321 Sahne I	6	TİY 322 Sahne II	6
TİY 357 Oyunculuk Biçemleri I	4	TİY 358 Oyunculuk Biçemleri II	4
TİY 333 Ses ve Konuşma I	4	TİY 334 Ses ve Konuşma II	4
TİY 337 Eskrim III	3	TİY 338 Eskrim IV	3
TİY 373 Hareket III	3	TİY 374 Hareket IV	3
TİY 361 Dramaturgi ve Metin I	2	TİY 362 Dramaturgi ve Metin II	2
TİY 359 Türk Tiyatrosu III	2	TİY 360 Türk Tiyatrosu IV	2
TİY 339 Şan I	2	TİY 340 Şan II	2
TOPLAM ZORUNLU DERS	26	TOPLAM ZORUNLU DERS	26
SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ		SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ	

TİY 319 Dramatik Yazarlık I	2	TİY 320 Dramatik Yazarlık II	2
TİY 327 Salon Dansları I	2	TİY 328 Salon Dansları I	2
TİY 343 Sahne Dövüşü I	3	TİY 344 Sahne Dövüşü II	3
TİY 353 Modern Sonrası Tiyatro I	2	TİY 354 Modern Sonrası Tiyatro II	2
TİY 375 Halk Dansları I	2	TİY 376 Halk Dansları II	2
TİY 377 Modern Akımlar I	2	TİY 378 Modern Akımlar II	2
TOPLAM DERS	30	TOPLAM DERS	30

Tablo 8: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 3. Sınıf ders programı

GÜZ		BAHAR	
DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi	DERSİN KODU VE ADI	Haftalık Süresi
7. YARIYIL		8. YARIYIL	
ZORUNLU DERSLER LİSTESİ		ZORUNLU DERSLER LİSTESİ	
TİY 405 Oyun I	10	TİY 406 Oyun II	10
TİY 433 Ses ve Konuşma III	3	TİY 434 Ses ve Konuşma IV	3
TİY 461 Dramaturgi ve Metin III	2	TİY 462 Dramaturgi Uygulama	3
TİY 403 Makyaj I	2	TİY 404 Makyaj II	2
TİY 439 Şan III	2	TİY 440 Şan IV	2
TİY 409 Mezuniyet Tezi I	4	TİY 410 Mezuniyet Tezi II	6
TOPLAM ZORUNLU DERS	23	TOPLAM ZORUNLU DERS	26
SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ		SEÇMELİ DERSLER LİSTESİ	
TİY 443 Kamera Oyunculuğu I	3	TİY 444 Kamera Oyunculuğu II	3
TİY 401 Oyuncu ve Beden I	2	TİY 402 Oyuncu ve Beden II	2
TOPLAM DERS	30	TOPLAM DERS	30

Tablo 9: HÜADK – Tiyatro ASD Lisans 4. Sınıf ders programı

Üniversite sistemi içinde ülkemizin Bologna sürecine dahil oluşuyla 2012 yılı itibariyle ile Avrupa birliği eğitim denkliğinin sağlanması maksadıyla uygulama geçilen çalışmalar neticesinden şekillenen yukarıdaki program çağın gerektirdiği yenilikleri, gerek iç paydaşlar gerekse dış paydaşlarla yapılan görüşmelerle hazırlanmıştır. Mesleki formasyonun ihtiyaçları, mezuniyet sonrası istihdam imkanı sağlayıcı olması, eğitim öğretimdeki ve teknolojik yeniliklere adapte olacak şekilde güncellenerek ders içerik ve çeşitliliği sunulmaya çalışılmıştır.

Başlangıcından günümüze iki ders müfredatına bakıldığında ana hatlardaki benzerlik hemen anlaşılabilir. Birlikte, yeniliklerin ne çeşit güncellemeleri beraberinde getirdiği de anlaşılabilir. Ancak Ebert'in amacının sadece konservatuvarın ilgili bölümlerini (tiyatro- opera) hayata geçirmek, eğitimin teknik ihtiyaçlarını giderecek çözümler bulmak, süreçte ortaya çıkan sorunları çözmek olmadığına da ispat niteliğindedir.

Tiyatro ve oyunculuk eğitiminde günümüz yaklaşımlarına “Tiyatro – Sahne Eğitiminde Bilimsellik ve Bilginin Kullanımı” başlıklı çalışmada Türel Ezici¹⁹; *Türkiye’de yüksek tiyatro eğitiminde, ders programlarının hazırlanışında yenilikçi yaklaşımların, genellikle üniversite çatısı altında kurulan okulların uyguladığı eğitim stratejilerinde öne çıktığını* (Ezici, 2010, s. 129) belirtir. Çalışmamızda Stanislavski'nin çalışmalarını betimlerken gösterdiğimiz ve dünyadan örneklerle de değerlendirmek üzere bir sonraki bölümde örneklerle belirteceğimiz üzere teorik ve pratik bilginin bilimsel ve sistematik yaklaşımla ele alınması gereğidir. Bu bağlamda Ezici adı geçen çalışmada Ebert'in; *Türkiye’de ulusal bir tiyatroların karakterize olması için akademik sahne eğitiminden başlayarak yerel bilgi ve birikimin değerlendirilmesine yönelik dersleri öncelikli müfredata almış ve gerekçelendirdiğini* (Ezici, 2010, s. 135) vurgulamaktadır. Sahne eğitimini planlarken öğrencilerin mesleki ihtiyaçları doğrultusunda teorik ve uygulamalı bilginin erişilebilir/kullanılabilir olmasını sağlamaya dikkat ederek eğitim planını yaparken *uzmanlık alanlarına göre nitelikli sanat eğitimcilerinin yetişmesi üzerinde titizlikle durduğunu ve eğitimcinin niteliğini yaşla, yıla ölçmemesi, pedagojik liyakati temel almasının dikkat çekici olduğunu* belirtir (a.g.e. s.135).

Yukarıda değinilen o günden bugüne iki müfredat benzerliğindeki nitelik, Ebert'in kuruluş günlerinden geleceğin çağdaş eğitimine hizmet edecek temelleri de atmaya çalıştığının da ispatı niteliğindedir. Çalışmada üniversitelerdeki tiyatro eğitim programlarının düzenlenmesinin tarihçesine değinen Ezici, Anne Berkley²⁰'in makalesinden görüşlerine aşağıdaki bölümde yer verir;

¹⁹ Prof. Dr. Türel Ezici, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Ana Sanat Dalı, Öğretim Üyesi.

²⁰ Anne Berkeley , “Theatre in the Engaged University”: A context for Habermas’s Communicative Action, Journal of Dramatic Theory and Criticism, Fall 2007, s. 9.

... bilginin kullanımında değişien fikirlerin yer aldığı değişim süreci sonunda tiyatro eğitiminde iki karakteristik paradigmanın öne çıktığı belirtiyor: Liberal hümanist yaklaşımın öğretildiği estetiğe yönelik olanla, profesyonelliğe, mesleğe yönelik olan. İlki kültür ekseninin de bir eğitimi öncelirken, ikincisi ustalık eksenli eğitimi temel almakta. (a.g.e. s.130).

Ezici, Ankara Devlet Konsevatuarı ile Ankara Üniversitesi DTCF eğitim politikalarının da Berkley'in değindiği şekliyle Amerikan tiyatro eğitimine, *liberal-seküler odak hümanizma-kültür* eğitimini getirirken, Humbolt'un²¹ eğitim planından geliştirilen stratejide olduğu gibi *rasyonelite ve işlevselcilik bağlamıyla profesyonellik ve yararçılık eğilimini öne çıkarır* şekilde benzer eğilimde oduğunu belirtir. (a.g.e. s.131).

3.3 Sistemin Oyunculuk Eğitiminde ve Uygulamada Kullanımına Dair Uluslararası Yakın Tarihli Çalışmalar

Kasım 2020' de düzenlenen *Stanislavsky and Race: Questioning the 'System' in the 21st Century*²² başlıklı -Stanislavski Araştırma Merkezi'nin (The Stanislavsky Research Centre) düzenlediği uluslararası katılımlı webinar'da bu başlık altında ele alınacak konuların başlangıç sorusunu sorulmaktaydı. "Pure²³ Stanislavski'yi öğretebiliyor muyuz?" sorusuna cevap aranırken bağlamına sadık kalarak sorunun iki anlamı bünyesinde barındırdığının altını çizmekte yarar var. İlki Stanislavski'nin sisteminin hala geçerliliğini koruyup korumadığı ve tarihsel açıdan yüz yıl geride kaldığı için günümüz eğitiminde bir öneminin kalıp kalmadığının saptanması ve varsa onun öğretilmesi noktasındadır. İkincisi ise uluslararası ölçekte başka bir coğrafyanın tiyatro insanı ve icracıları olmaları açısından değerlendirilmektedir. Onun ve öğrencilerinin öğretilerinden nispi olarak ne kadarını anlıyoruz ve yöntemi en *pure* haliyle günümüzde oyunculuk öğrencilerine ne kadar aktarabiliyoruz, sorusuna odaklanmaktadır. Bu bağlamıyla "Pure" olması gereken, arı, saf, öz, hakikat, katışıksız, katkısız gibi anlamları karşılamak üzere sarf edildiğinden konuyu reddedilemez bir niteliğe

²¹ Wilhelm von Humbolt (1767 – 1835) Alman Dilbilimci – Eğitimci (bkz. s. 52)

²²21 Kasım 2020 tarihinde The Stanislavsky Research Centre tarafından düzenlenen webinar. <https://stanislavsky-research.leeds.ac.uk/2020/10/20/stanislavsky-and-race-questioning-the-system-in-the-21st-century/> erişim tarihi: 30 Kasım 2020

²³ "pure" ing. Saf, arı, katkısız

kavuşturmakta ve Stanislavski'yi öğretirken önemli bir amaç haline gelmektedir. Stanislavski Sistemi'nin uygulandığı oyunculuk okullarının belirli aralıklarla eğitimlerini **sınarken** - güncellerken ya da programlarını oluştururken bu soruya verecekleri cevaba göre programlarını dizayn etme gerekliliğini ortaya koymaktadır. Stanislavski sistemi hakkında “*pure olan ne?*” sorusuna verilecek cevaplar değişkenlik gösterecek ve amaç – sonuç ilişkisini oluşturacaktır. Stanislavski özünde ne diyor? Yüzyıl sonra bizler ne anlıyoruz? Sistemin söyledikleri, çağı ile günümüz arasında hala geçerliliğini korumakta mı?

İlk soruya cevap ararken başka sorular da ortaya çıkmakta ve akla ilk gelenlerle hemen cevabı bulunamayacak bir soru olduğu anlaşılmaktadır. Genel hatlarıyla bu sanat çalışması raporu da yukarıdaki sorulara yanıt aramakta, çalışmanın araştırma fazlarında erişilen uluslararası kaynaklarda da aynı amacın hedeflendiği görülmektedir. Nitelikli, kapsamlı, orta - uzun vadeli ve disiplinler arası çalışma programları oluşturularak yanıt aranması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma sürecinden yapılan literatür araştırmalarının açtığı bütün fikir kapılarını, çalışmanın sınırlılıkları çerçevesinde tamamlamaya, çalışmanın bir parçası haline getirmeye gerek çalışmanın kavramsal çerçevesi – bağlamı – gerekse insan ömrünün sınırlılığı imkan tanımamaktadır. Ancak çalışmanın bu bölümünde yer vermek - değinmek, hem bu çalışmanın fikri niteliğine yaptıkları katkıları belirtmek için hem de ardıl çalışmaların odağının hangi perspektife odaklanabileceğini işaret etmek adına önem arz etmektedir.

- *The Vocabulary Of Acting: A Study Of The Stanislavski 'System' In Modern Practice By Timothy Jules Kerber - Department of Drama and Theatre Arts College of Arts and Law University of Birmingham - Master Of Arts By Research September 2016*
- *Elly Konijn, “Acting Emotions - Shaping Emotions on Stage - Professor in Media Psychology”, Department of Communication Science at Vrije Universiteit Amsterdam, 2000*

- Ross W. Prior “*Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training*”, Intellect Ltd. Bristol-UK; Chicago-USA; 2012
- *Andragoji ve Yaşamboyu Öğrenme Bağlamında Yetişkinlerin Öğrenmesi*

Maria Shevtsova²⁴, 2019’da yayınlanan *Stanislavski’yi Yeniden Keşfetmek* (RediscoveringStanislavsky) adlı kitabında Stanislavski hakkında şöyle der; “*Stanislavsky, bir oyuncunun çalışmasının bir dizi alıştırma ve kural ile sınırlanabileceğine inanmıyordu.*” (Shevtsova, 2019, s. 257). Shevtsova’nın kast ettiği; oyuncunu işi olan *sürekli gelişen yaratıcı sürecin* temini için bir oyuncunun bir dizi kural ve alıştırma ile sınırlanamayacağı, gelişim devam ederken hangi sebeple ihtiyaç duyulursa duyulsun ortaya çıkmış bir kuralın koşulsuzca sınırlayıcılığına bağlı kalınamayacağıdır. Buna göre Shevtsova, oyuncular için bir çok önermede bulunmuş, yaptığı çalışmaların sonuçlarına göre yöntemini eserlerinde paylaşmış, oyuncuların mesleki becerilerini geliştirmek için alıştırmalar yoluyla çeşitli tarifler getirmiş; kendisi, yöntemi dünyaca kabul görmüş ve oyunculuk eğitiminde kendi adı ile anılan “sistemin” kaynağı olan Stanislavski’nin söylediklerinin kişileri sınırlayacağına inanmadığını vurgulamaktadır. Özetle; oyunculuk hakkındaki önermelerinin ilgililerinin elinde değişeceğini, gelişeceğini Stanislavski de bilmekte ve hesap etmektedir. Hatta bunu teşvik etmektedir (körü körüne sitemime bağlı kalmayın). İşte tam da bu noktada ilk soruya cevap niteliğinde bir cümle kurabiliriz: Sistemin özü ne diyor? *Pure* olan ne? Stanislavki sisteminin kaynağı; onun araştırma azmi, dizginlenemez merakı, kendini adayışı, denemekten vazgeçmeyişi; tiyatro tutkusu ve arayışı denilebilir. Bu özellikler Stanislavski’ye tiyatro insanı olmakla birlikte bilim insanı özellikleri de kazandırmakta. Tarih boyunca teknik açıdan elde edilen her türlü bilimsel yeniliğe hemen ilgi gösterip, araç olarak kullanabilen tiyatro sanatının, icrasının da eğitmeninin de bilimsel yeniliklere sırt çevirmesinin imkânsız olduğunu çok iyi bilmektedir. Çağdaş dünyada bilimsel, teknolojik gelişmelerin etkisi, yeni iletişim ve medya araçlarının kullanımı, küresel rekabet, ekonomik, kültürel, etnik, demografik vb. alanlarda değişim ve gelişim

²⁴ Prof.,University of London, Drama and Theatre Arts-Goldsmith

kaçınılmazken, *bir oyuncunun çalışmasının bir dizi alıştırma ve kural ile sınırlanabileceğine inanmaması* da son derece normal hale gelmektedir.

Timothy Jules Kerber²⁵ *Oyunculunun Kelime Dağarcığı: Modern Uygulamada Stanislavski "Sistemi" Üzerine Bir İnceleme* başlıklı tez çalışmasında, Konstantin Stanislavski'nin yarattığı oyunculuga dair kelime dağarcığının çağdaş Amerikan pratiğinde ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki modern aktörlerin Stanislavski "sistemi" ile olan ilişkilerinde ne ölçüde tanındığını; sisteme ilişkin çağdaş Amerikan anlayışını, sisteme eklenenleri, sistem ile uygulama arasındaki kopuklukları, yanılırları, önyargıları anketlere dayanarak inceler (Kerber, 2016). Rusça'dan İngilizce'ye çeviri handikaplarının yanı sıra, sistemin kavramsallaştırılmasında kullanılan terminolojinin özgün sözlüğünün uluslararası nitelik kazanmasına değinir. ABD'de Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner ve Robert Lewis'in çalışmalarıyla 'sistem'den bağımsız bir süreç izlenerek Stanislavski'nin ikinci dönemi "fiziksel eylem" yöntemine değil, psikoloji, duygular, rolün kişiselleştirilmesine dayanan "metot" un geliştirilmesinin yarattığı kavram kargaşasından söz eder.

Kerber'in çalışmasında değindiği önemli noktalar; Sharon Marie Carnicke'nin "fiziksel eylem" in Sovyet yorumcular tarafından Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi için *en eksiksiz ve bilimsel çözüm*" olarak sunumuna nedenleriyle değinmesi; (Carnicke, 2009, s. 221); Richard Hornby'nin Stanislavski'nin sisteminin ABD yorumunu kapitalist ve bireyci toplum uyarlanması olarak değerlendirmesi (Hornby, 1992, s.5) sanat çalışmasının bu bölümüne önemli ölçüde ışık tutmakta, bu sanat çalışmasının asal sorusunu aydınlatmaktadır.

Günümüz oyunculuk eğitiminde yapılan bu çalışma sürecinde karşılaşılan belirsizliklerin başında ortak köklerine rağmen ayrı uygulamaları olan 'metot' ile 'sistem' arasındaki belirsizliğin yarattığı kavram kargaşası ile birlikte; Amerikan uygulamaları ve eğitmenleri tarafından şekillenen, değişen önermelerin Stanislavski'nin sistemi ile, Stanislavski tarafından daha sonraları

²⁵The Vocabulary Of Acting: A Study Of The Stanislavski 'System' In Modern Practice; Department of Drama and Theatre Arts College of Arts and Law University of Birmingham (Doktora Tezi)

şekillendirildiğini bildiğimiz uygulamaların da ya metot ya da ardıl yöntemlerle karıştırıldığı A.B.D. haricinde de gözlenmektedir.

Kerber'in tez çalışmasının fikri niteliği de bu nokta da ortaya çıkmakta, çalışmasının vizörünü de bu karışıklığın nedenlerine – sonuçlarına ve önerilerine konumlamakta. Çalışmasının sonuç bölümünde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki aktör eğitiminin Stanislavski'nin sistemi üzerine inşa edilmiş olduğunu, hem pratikte hem de çağdaş anlayışta 'metot' ve 'sistem' arasındaki etkileşimin de hangi boyutlarda olduğu keşfetmek için bolca fırsat verdiğine değinir. Araştırmasındaki kuşak analizi için 1943-1960 / 1961-1981 ve 1982-2004 yılları arasında doğan oyunculara uyguladığı anket sonuçları ile "sistem" in yorumlanmasının zaman içinde nasıl şekillendiğinin grafiğe dökülmesine imkan yaratır; ve bu aynı zamanda "sistem" ile deneyimlenme zamanının arasındaki farkı da göstermektedir. Kerber'e göre zaman içinde başka bir grup aktörlerle yapılacak benzer, birçok araştırma ya da tekrarlanan uygulamaların ışığında, 'sistemin' aktörün teknik gelişimi ve anlayışı üzerindeki etkisi hakkında daha fazla bilgi sağlayabileceğini belirtir (Kerber, 2016, s.96).

Araştırmada modern aktörün eğitimi perspektifinde Amerika Birleşik Devletleri'nde Stanislavski 'sistemi'nin 20. yüzyıldaki yayılma zamanı çizelgesiyle karşılaştırıldığında, daha derin bir analizi ile Amerikan içinde 'sistem'in uyarlamalarının yanı sıra 'benlik olarak aktörün' (actor as self) gelişimine aktör eğitimi açısından katkıda bulunan sosyal faktörlerin daha iyi aydınlatılabileceğinin altını çizer. Çalışmadaki anketin daha büyük bir örneklem grubuyla uygulanması ile, Stanislavski'nin çağdaş aktörler üzerindeki etkisinin ve Amerikan aktörler arasında 'benlik olarak aktörün' varoluşuna etkisinin ne derece olduğunun daha iyi anlaşılmasını desteklemek için daha güçlü veriler sağlayacağı çıkarımında bulunur. Oyunculuk eğitimi kurumlarını ve felsefelerini araştıran oyuncuların ve yönetmenlerin geliştirecekleri anketler aracılığı ile Amerikan 'benlik olarak aktörün' incelenmesini, Stanislavski'nin teorisi ile Amerika Birleşik Devletleri'nin yanı sıra, hem çağdaş oyunculuk anlayışının hem de uygulamalar arasındaki farkların netleşmesine katkıda bulunacağını söyler (Kerber, 2016, s.96).

Kerber'in çalışmasında kullandığı anket sorularından bazıları araştırmacı ve akademik danışmanın bilgisi dahilinde, izinleri alınarak çalışmamızın grup çalışması katılımcılarıyla yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerde kullanılacaktır. Hedeflenen, yakın tarihli, farklı coğrafyalarda yürütülen ve kavramsal çerçevesinde nitelikleri açısından amaç birliği tespit edilen çalışmaların mukayese edilebilmesi açısından fırsat yaratabilmesidir. Çalışmanın veri analizi bölümünde ulaşılabilecek sonuçlar detaylandırılacaktır.

Bu bölümde örnek verilecek bir diğer çalışma Elly A. Konijn'in²⁶ *Oyunculuk ve Duygular - Sahnede Duyguları Şekillendirmek*²⁷ adlı çalışması. Çalışmayı İngilizce'ye çeviren David Chambers²⁸ eseri tanımlarken; *kutsal gizem, psikojargoo ve şarlatanlığın sis kümelerinin* hem Avrupa'da hem de ABD'de oyunculuk zanaatını belirsizleştirdiğinden ve *Oyunculuk Duyguları* ile, bir zamanlar aktris olan ve şimdi bir araştırma psikoloğu olan Konijn'in, oyuncunun sanatınının gizemleri, yanlış anlamaları ve sahte teorileri çürüterek ortadan kaldırmayı amaçladığına belirtiyor. (Konijn, 2000, s.8).

Yüzyıllar boyunca oyuncular sahnede rol kişilerini olabildiğince inandırıcı kılmaya çalıştılar, aslında o kadar inandırıcıydılar ki seyirci artık oyuncuyu görmüyor, oyuncunun karakter olduğuna inanıyordu. Tiyatroda ve ilgili çalışmalarda, bu amaca en iyi nasıl ulaşılabileceği uzun zamandır yoğun bir tartışma konusu olmuştur. Tartışmadaki temel soru, karakterin duyguları ile oyuncunun duyguları arasındaki ilişkidir. Bunlar çakışmalı mı yoksa çakışmamalı mı? Duyguların canlandırılması oyunculuğun kritik bir bileşenidir ve aynı zamanda oyuncunun en zor ve karmaşık görevlerinden biri gibi görünmektedir.

Konijn, bu karmaşık denklemi çözmek için çalışmasında oyunculukla ilgili en tartışmalı argümana, *Diderot'nun Paradoxe sur le Comedien'e* (Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler) kadar uzanıyor, Diderot' nun paradoksuyla²⁹ ne kastettiğine dair

²⁶ Dr. EllyKonijn,Professor in Media Psychology, Department of CommunicationScience at VrijeUniversiteit Amsterdam

²⁷ActingEmotions - ShapingEmotions on Stage

²⁸David Chambers,Professor of ActingandDirecting Yale School of Drama

²⁹ Diderot "Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler" de (Çev: S.E. Siyavuşgil; Türkiye İş Bank. Kültür Yay. 2007) oyuncunun rol kişisinin (karakterin) kendisi olmaya çalışmamasını, o karakter gibi olması gerektiğini vurguluyor.

bir açıklama ile başlıyor. Ardından, mevcut oyunculuk yöntemlerinin paradoksla ve ana akımlarla sınırlandırılan bir tartışma izlediğini belirtiyor. Sonuç olarak ortaya çıkan odak noktası, karakter oyunculuğu için seçkin yöntemler ve her yöntemin oyuncunun bu dilemmasını çözme şeklidir. Duygusal katılım eğilimi gösteren oyunculuk stilleri genellikle Rus yönetmen Konstantin Stanislavski ile ve daha da güçlü bir şekilde Lee Strasberg ve The Actors Studio'nun Amerikan yöntemi haline gelişi ile ilişkilendirildiğini belirtiyor. Daha 'bağımsız' oyunculuk stilleri açısından Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu ve selefi Vsevolod Meyerhold'un 'biyo-mekanik' oyunculuğuyla, üçüncü bir oyunculuk yaklaşımı olarak 'kendini ifade etme' olarak adlandırılabilir, aktörün içindeki benliğini ifade arayışları üzerinde de Peter Brook ve Jerzy Grotowski'nin çalışmalarıyla ilişkilendirildiği açıklar ve çalışmasını bu üçlü yaklaşımın aksı üzerine konular.

Ross W. Prior ise *Oyuncu Öğretimi: Oyuncu Eğitiminde Bilgi Transferi*³⁰ adlı kitabında oyuncunun ses-hareket-oyunculuk eğitimini, eğitimin “öğretim” boyutunu, Avustralya ve İngiltere’de öne çıkan okullarda verilen oyunculuk eğitim-öğretiminden yola çıkarak önemli referanslarla, vaka takdimleriyle inceler. Oyuncunun eğitim sorumluluğunu üstlenen eğiticinin eğitimi, öğreten ve öğrenen, eğiten ve eğitilen arasında uygulamalı “zanaat”ın farklı yöntemleri kullanılarak gerçekleşen deneyim paylaşımı, küresel gelişmelerin etkisiyle gösterim sanatlarında disiplinler-sektörler arası istihdam sorunları ve çözümleri, drama okulları ve endüstri ilişkisi, program güncelleme gereksinimleri ve gecikmeler üzerinde durur. Prior’un eğitim-öğretim profilini incelediği okullar içinde bu çalışma kapsamında da örneklenen Rose Bruford College da yer almaktadır.

Prior’a göre 19.YY’da Stanislavski’den başlayarak, Meyerhold, Chekhov, Brecht, Grotowski, Chaikin, Brook Meisner ve ardılları, Strasberg, Adler ve Hagen ile birlikte geliştirilen oyunculuk yöntem ve teknikleri, alıştırma “hazır oyuncu” yaratımına yönelik gizemli bir repertuarın parçasıdır. Prior’un Hodge’dan aktardığına göre, 20.YY. da alandaki eğitim anlayışı sadece “rol kavramı ve inşası” üzerine değil bütün bir dramatik süreç üzerinedir. Prior bu konudaki görüşü şöyle netleştirir: “ ...on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki mütevazı başlangıcından bu yana,

³⁰ “Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training”, Intellect Ltd. Bristol-UK; Chicago-USA; 2012

Batılı oyuncu eğitimi, aslında öğretmenlik geçmişi olmadan istihdam edilen eğitmen türlerinden dolayı, açıkça ifade edilmiş bir öğretme ve öğrenme pratiği felsefesi olmadan büyümüştür.” (Prior, 2012, Prologue). Prior bu durumu İngiltere’deki önemli bütün oyunculuk okullarının ortak noktasının Victorya döneminde kurulan müzik ve opera okulları olduğu; oyunculuk eğitimine bağımsız bir alan eğitimi olarak değil, opera şarkıcılarına oyunculuk öğretmek maksadıyla başlanmasına bağlar (Prior, 2012, s.32). Günümüzde alanda daralan finansal kaynaklar nedeniyle ekonomi temelli olumsuz koşullarda çeşitli zorluklarla da karşı karşıya kalan kurumsallaşmış³¹ oyunculuk eğitiminde “öğretim” vurgusunu oyuncunun çağdaş eğitiminin zorunluluğu olarak vurgular. Prior’un 20.YY oyuncu eğitiminde sistematik bilgi ve dramatik süreç temelli “öğretim” vurgusunun, ELIA’nın (Europe League Institute of Arts) Bologna çevresi tiyatro yüksek öğretim programları formülasyonunda - derece profillerinde ve özellikle öğrenme çıktılarında - ifadesini bulan 2006-Eğitim (Tuning) belgesi içeriğine uygunluğu dikkat çeker. ELIA “somutlaşmış bilgi” ve “uygulama içinde araştırmayı” hedefleyen tiyatro yüksek eğitimi çerçevesi, Bologna çevresindeki okullarda - geleneksel model farklılıklarını çeşitlilik içinde koruyarak - okulların akreditasyonuna yönelik değişim programları ve uluslararasılaşmayı, eğitime ölçülebilir kalite standartları getirmeyi amaçlamaktadır. Bu tür bir standartlaşma eğitimin küreselleşmesi (homojenleşmesi) eleştirilerini beraberinde getirirse de tiyatro oyuncusunun eğitimi özelinde Prior’un, Brestoff’un, Kerber’in değindiği “ölçme-değerlendirme” zorluklarını, tarih dışılık eleştirisini ve profesyonel uygulamalardaki metot-sistem düalizmini bir ölçüde tanımlanabilir, çözümlenebilir sorunlar olarak görmemizi de sağlamaktadır. Hepsi birlikte bu çalışmanın ana tezine önemli ölçüde ışık tutan referanslar niteliğindedir.

ELIA 2006-Eğitim belgesinde derece profilleri başlığında tiyatro lisans eğitim-öğretimine tekabül eden birinci döngü (first cycle); yerleşik becerilerin, yeterliliklerin ve bilgilerin edinilmesi ve test edilmesi üzerinedir. Bu döngünün tipik unsurları arasında pratik stüdyo çalışmaları, öğrenci odaklı yapımlar, tiyatro teorisi ve tarihi çalışmaları, eleştirel analiz, kendini yansıtma, araştırma ve profesyonel

³¹ Prior, Richard Brestoff’un görüşlerine yer vererek, günümüzde kurumsallaşmış olsa da, oyunculuk eğitiminde oyuncunun gelişim sürecinin ölçme-değerlendirilmesindeki zorlukları; öğrencilerin eğitimleri konusunda kendilerine yöneltilen soruları (En iyi eğitmen kimdir? Alıştırmalar yeterli midir? Bir aktör olarak mı yetişmektedir? vb.) nadiren yanıtlamasını, eğitimlerin çoğunun tarih dışı niteliğini hala korumasına bağlar. (Prior,s.35)

uygulama (y.n. aktif katımlı, yansıma-değerlendirme sonuçları ölçülebilir atölye temelli öğrenme) yer almaktadır (ELIA, 2006, Tuning Documan).

Bu bilgiler izlendiğinde, yeterince içselleştirildiğinde, günümüzde değişen dünya pratiği içinde oyuncunun çağdaş eğitiminde başlıca gereksinimlerin bilimin rehberliğinde araştırma-yorum-uygulama temelinde “güncelleme” sözcüğü etrafında kümeleştiği ve aksinin mümkün olmadığı, olamayacağı görülmektedir. Bir başka deyişle, alanı doğrudan ilgilendiren çağın bilimsel ve teknolojik gelişmelerinden uzakta kalarak, bunları araştırma ve uygulama düzeyinde kullanmaksızın alanın eğiticisi, icracısı, öğrencisi olmak imkansızlaşmaktadır. Daha önce değinildiği gibi Stanislavski, çağının bilimsel gelişmelerinin ışığında oyunculuk yöntemini geliştirmeye çalışmıştır. Yaşasaydı, arada geçen zaman zarfında eğitim bilimleri alanında da yaşanan gelişmeleri göz ardı etmeyeceği vizyonuyla, hedef kitlesi lisans seviyesinde olan oyunculuk programlarının, oyunculuk eğitimi süreçlerinde, oyunculuk sanatının yanı sıra eğitim bilimlerinin yeni metotlarından yararlanacağı varsayımında bulunursak yanılmış olmayız.

Stanislavski, tiyatroda hakikat arayışında sürekli olarak eski teorilerini bir kenara atıyordu. Stanislavski, oyuncuların yaratıcı bir konsantrasyon durumuna ulaşabilmeleri ve bunu bir rolün gelişimine uygulayabilmeleri için eğitilmesi gerektiğine inanıyordu (Osnes, 2001, s.319). ‘Oyunculuk eğitimi’ başlığı ile oyunculuga ait tarafında tarihsel süreç ve Stanislavski üzerinden yöntemin kapsam ve niteliğine her araştırmacının doğası gereği öncelikli olarak odaklanması kabul edilir bir gerçektir. Ancak geçtiğimiz yüzyıl boyunca şekillenen eğitim bilimi yöntem ve metotlarına da yoğunlaşmak hatta disiplinler arası çalışmalar yaparak ‘Oyunculuk eğitimi’ sürecinden eğitilmesi gereken oyuncular varsa bu alanında katkısının sağlanması için incelenmesi gerekmektedir.

Dünya da ve Türkiye’de oyunculuk eğitimi için bir çok özel ya da devlet okulu statüsünde üniversitelerde lisans düzeyinde ya da meslek yüksek okulları muadili okullarda, oyuncu olmak isteyenlere yetenek sınavı gibi çeşitli prosedürler izlenerek öğrenci alımı yapıp bu hizmeti kamusal ya da tecimsel kaygılarla sürdürülmektedir. Bahsedilen yapılarda oyunculuk eğitmenleri gereksinimler

ölçeğinde oyunculuk eğitimi programlarını uygulanmaktadır. Bunların yanı sıra şahıs bazlı atölyelerde, kurslarda ya da profesyonel oyunculara destek sağlayan proje/prodüksiyonlar için çeşitli yapılarda oyunculuk eğitimi verilmektedir. Eğitim imkanları, modelleri açısından tercih edilen yaklaşım ne olursa olsun tiyatro bilimi içerisinde yer alması gerekliliği ile uygulanacak eğitimin adının oyunculuk eğitimi olduğu için genel eğitim modelleri ile de doğası gereği oyunculuk hünelerini de geliştirecek bir model uygulanması hep akılda tutulmalı. Belirli bir seviyede donanımla ve hünlerle bu eğitimi almaya hak kazanan ve yaşları itibariyle yetişkinlere verilen oyunculuk eğitiminde öğrencinin bir anda oyuncuya, dersin bir anda bir sahne oyununa, eğitmenin bir anda rejisöre dönüşmesi ihtimali vardır. Oysa eğitim aşamasına tiyatro ve oyunculuk teorileriyle eğitim süreci öznellikten uzak nesnel bir şekilde sunulması beklenmektedir. Öğrenci-oyuncun kendi gelişimi özneliği çerçevesinde desteklenmesi ve öğrenci-oyuncunun bu ayrımı fark edecek düzeyde bir donanımda olması da ondan beklenen hüneri haricinde asgari gereksinimlerden biridir. Bu açıdan bakıldığında Stanislavski'nin oyuncu adayında bulunmasını beklediği potansiyeli ile de benzerlik göstermektedir. Tarif edilen özellik “farkındalık becerisi yüksek” şeklinde de adlandırılabilir. Oyuncu eğitmeni ise kendi bu noktada konumlamalı, kendi mesleki becerisini dayatmak ve oyuncu adayından beklentisini de bu beceri eşiği ile limitlemek düşülen hatalardan biri olacaktır. Bir başka konu ise oyuncu eğitiminin, oyuncu pedagojisi olarak adlandırıldığını da literatürde görmekteyiz ancak hedef kitlesi yetişkin olan lisans düzeyi oyunculuk eğitiminin *yetişkinlerde öğrenme araştırmaları* incelendiğinde bu çerçevesinde ele alınması gerektiğini düşündürecek çıkarımlarda bulunmaktayız.

1970'lerin başlarından yetişkinlerin çocuklardan farklı şekilde öğrendiği düşüncesi ortaya atıldığında birçok araştırmacı konuya dahil olur ve yetişkinlerde öğrenmenin karmaşık doğası ortaya çıkar. Kaynaklara göre ilk olarak Alman eğitimci Alexander KAPP (1833) tarafından yaratılan bir terim olsa da, ABD'de Malcolm KNOWLES ile birlikte “andragoji”³² kavramı, “yetişkin eğitimi” teorisine dönüşür. Genel hatlarıyla andragoji, konu odaklı ve öğretmen merkezli

³²Andragoji terimi, Yunanca andr (yetişkin) ve agogos (rehberlik) kelimelerinden türetilmiş ve “yetişkinlerin öğrenmelerine yol gösterme” anlamına gelmektedir.

pedagojiden farklı, sorun çözümüne odaklı, eğiticinin kolaylaştırıcı rol üstlendiği, öğrencilerin deneyimlerinin ve çok yönlü iletişimin esas alındığı bir model olarak açıklanabilir. 20. Yüzyılın son çeyreğinden yetişkin eğitimi konusunun açıklanmasına öncülük eden bilim insanlarının ışığında konunun zenginliği ve derinliği ile çok yönlü yaklaşımları barındırdığı anlaşılmaktadır.

Andragojinin tam olarak anlaşılabilmesi için ve kavram kargaşası yaratmamak adına pedagojinin ne demek olduğu ile andragoji ile farklarına değinmek gerekmektedir. Yunanca çocuk anlamına gelen *paid* sözcüğünden türetilerek sözlüğe göre çocuklara öğretme sanatı ve bilimidir. Belki de en önemli ayırım ve bizleri andragojiyi incelemeye yönlendiren fark şudur; pedagojik modelde ne öğrenileceği, nasıl öğrenileceği, ne zaman öğrenileceği ve öğrenilip öğrenilmediği konusundaki bütün sorumluluk öğretmene aittir (Knowles, 2014, s.68). Öğretmeni merkeze alan bu modelin oyunculuk eğitiminde referans alınmasında ortaya bazı sakıncalar çıkabilmektedir. Oyuncu adayının özerkliğini tesis etmeye çalışırken, eğitmenin talimatlarına uyan oyuncu adayları oluşabilir. Pedagoji modelinin öğrenenlere dair dayandığı varsayımlara yakından bakıldığına daha net anlaşılacaktır. Şöyle ki;

1. *Bilme gereksinimi*: Öğrenenlerin ders ve sınıf geçmek için tek bilmesi gerek öğretmenin öğrettiklerini öğrenmeleri gerektiğidir; öğrendiklerini yaşamlarında nasıl uygulayacaklarını bilmeleri gerekmez.
2. *Öğrenenin benlik kavramı*: Öğretmenin kavrayışına göre öğrenenin kişiliği bağımlıdır; dolayısı ile öğrenenin benlik kavramı da sonunda bağımlı kişiliğe dönüşür. Bağımlılık derecesi bütün süreçte bebeklikten ergenliğe sabit şekilde ergenlik sonrasında da hızla ve doğru orantılı şekilde gittikçe azalır.
3. *Deneyimin rolü*: öğrenenin deneyimleri öğrenme kaynağı olarak pek bir değer ifade etmez; önemli olan öğretmenin , ders kitabının yazarının ve görsel-işitsel yardımcıları üretenin deneyimleridir.
4. *Öğrenmeye hazır olma*: öğrenenler derslerini ve sınıflarını geçmek istiyorsa öğretmenin onlara öğrenmeleri gerektiği söylediği şeyi öğrenmeye hazır olmalıdır.

5. *Öğrenme yönelimi*: öğrenenlerin öğrenme yönelimi konu merkezlidir; öğrenmeyi konunun içeriğini “almak” olarak görürler. Dolayısıyla, öğrenme deneyimleri konu içeriğinin mantığına göre düzenlenir.
6. *Motivasyon*; öğrencileri öğrenmeye dış güdüleyiciler (örneğin, notlar, öğretmenin onayı veya kınaması, anne baba baskıları) motive eder.

(Knowles, 2014, s.68-69-70)

Öğrenmeyi kolaylaştırıcılığı açısından kaynak kişiyi merkeze alan pedagojiye göre, eğitmen merkezli değil, eğitilen merkezli bir modeli uygulayan andragoji teorisi oyunculuk lisans eğitiminde de değerlendirilebilir. Kavramın tüm detaylarını bu sanat çalışması kapsamında vermek mümkün olmasa da alanda farklı bir çalışmanın konusu olma potansiyeline dikkat çekebiliriz. Öte yandan *Andragoji*'nin kökeni, temel ilkeleri, öğrenme uygulamaları, öğrenme alanındaki ilerlemeler incelendiğinde; lisans düzeyinde hedef grubumuz olan oyunculuk eğitimi baz alındığında aşağıda değineceğimiz konular bağlamında, kavramın oyunculuk eğitiminin düzenlenişinde kayda değer noktalara referans olabileceği görülmektedir. Bu bağlamın Bologna program yeterlilikleri, program uygulamalarını sanatlar yüksek eğitimi alanında test eden ELIA gibi kuruluşların yıllık eğitim raporlarının derece profilleri beklentilerinde de gözetildiği (lisans, lisans üstü program yeterlilikleri); Prior'un yukarıda değinilen incelemesinde olduğu gibi, genel olarak “pedagoji” sözcüğü kullanılsa da aslında kavramsallaştırmada kast edilenin “yetişkin eğitimi” olduğu izlenmektedir. Bu sanat çalışmasında da Stanislavski'nin eğitim metodolojisinin uygulanışıyla ilgili olarak, öğrencinin genel olarak eğitimde ve çalışma kapsamındaki atölye uygulamaları özelinde gelişim süreçlerinin izlenmesinde, yarı yapılandırılmış soruların bilimsel kurgulanışında andragojinin temel ilkelerinden yararlanılacaktır.

Andragojinin Temel İlkeleri:

Knowles'ın yetişkinlerin öğrenmesine ilişkin geliştirdiği varsayımlar sırasıyla³³ 1. Bilme gereksinimi, 2. Öğrenenlerin benlik algısı, 3. Öğrenenlerin

³³Tezcan, F. İle Deveci, T.'nin *Andragoji ve Yaşamboyu Öğrenme Bağlamında Yetişkinlerin Öğrenmesi* başlıkla makalesindeki sıralama ile.

yaşantılarının rolü, 4. Öğrenmeye hazır olma, 5. Öğrenmeye yönelim ve 6. GÜdülenme'dir.

Yetişkinlerin öğrenmesine ilişkin bu varsayımlar şu şekilde sıralanabilir (Knowles, 1996; Knowles, Holton ve Swanson, 2015):

1. Yetişkinler, bir şeyi öğrenmeye başlamadan önce neden öğrenmeleri gerektiğini bilmek isterler. Dolayısıyla kolaylaştırıcının ilk görevi öğrenenlerin bilme gereksinimlerinin farkına varmalarına yardım etmektir.

2. Yetişkinler, kendi kararlarının ve yaşamlarının sorumluluğunu üstlenirler ve öz-yönetimli bireylerdir. Bu nedenle yetişkinler için öğrenme yaşantıları düzenlenirken onların öz-yönetimli öğrenenler oldukları göz ardı edilmemelidir.

3. Yetişkinler deneyimlerden oluşan zengin bir yaşantı birikimine sahiptirler. Bununla birlikte, yaşadıkları deneyimlerin türü de farklıdır. Yetişkin öğrenmesinde nitelik ve nicelik bakımından farklı olan deneyimler, yetişkin eğitimi açısından çeşitli sonuçlar doğurur. Bu nedenle yetişkin eğitiminde deneyimlerden öğrenme olanağı sağlanmalıdır.

4. Yetişkinler bilme gereksinimi duydukları şeye öğrenmeye hazır olurlar ve bunu gerçek yaşamda karşılaştıkları sorunlar ile başa çıkabilmek için yaparlar. Bir gelişim aşamasından bir sonrakine geçmekle bağlantılı gelişim görevleri, öğrenmeye hazır olma açısından zengin bir kaynaktır.

5. Yetişkinlerin öğrenme yönelimi yaşam veya görev/sorun odaklıdır. Bu nedenle yeni öğrenmelerin, yetişkinin yaşamında görevlerini yerine getirmesine veya karşısına çıkan sorunlarla başa çıkmasına yardım etmesi onların öğrenme sürecine katılmalarını kolaylaştırır. Buna göre en iyi öğrenme koşullarının sağlanması için yeni öğrenmelerin yetişkinlerin yaşamlarına uygulama bağlamında sunulması önemlidir.

6. Yetişkinler kimi dış güdüleyicilere tepki verseler de (terfi, ücret vb.) en güçlü güdüleyiciler içsel baskılardır (iş doyumunu, özgüveninin artması vb.) (Tezcan, F. - Deveci, T., 2018, s.130 - 131)

Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerinin ele alınıp, oyunculuk eğitimdeki karşılığını arayan bu çalışmamızın süreç analizi yapıldığında belki de en önemli çıktılarından (dönütlerinden) birinin yetişkin eğitim modelleri ile ilgili yaşanan sorunlarla örtüştüğü gözlenmektedir. Andragoji'nin temel ilkeleri irdelendiğinde bu örtüşme birbirini işaret etmektedir. Çalışmamızın 4.-5. Bölümlerinde detaylı şekilde ele alınacak olsa da, uygulama örneklerimizi hazırlarken katılımcılarımızla yaptığımız yarı yapılandırılmış söyleşilerde not düştüğümüz en akılda kalıcı dönütlerden bazıları; “role yaklaşım ne demek bilmiyorum” ya da “Stanislavski de direkt şunu şöyle yap ve sonuca ulaş gibi bir tavsiye de bulunmuyor, nasıl yapacağımı anlamıyorum” gibi dönütlerden oluşmakta. Bu iki dönüt ve andragojinin temel ilkelerinin örtüştüğü noktaları daha belirginleştirmek için oyunculuk eğitimi sürecinden örneklerle maddeleştirmek gerekirse;

- Derslerde yapılan çalışmaların – egzersiz – alıştırma – doğaçlama- imge çalışmaları vb. her birinin öğrenci grubu için yapılandırılırken neden uygulandığını açıklayıcı yöntem ya da ifadelerin belirlenmesi gerekir.
- Oyunculuk kariyerlerinin başında kendi kararlarını ve sorumluluklarını niçin almaları gerektiği anlaşılır kılınmalı. Mesleki özel eğitimin sonucunda özerkliklerini teşkil edecek donanımları kazanmaları hedeflenmeli.
- Deneyimlerinden oluşan yaşantı birikimlerini zenginleştirerek mesleki donanıma nasıl çevirebilecekleri anlaşılır kılınmalı ve farkındalıkları keskinleştirilmeli. Nitelik ve nicelik bakımından çeşitli deneyimleri olan oyunculuk öğrencilerinin bu deneyimlerinden nasıl mesleki yararlar sağlayabileceklerinin öğretilmesi.

Oyunculuk eğitimden çağdaş görüşleri paylaşarak altının çizilmeye çalışıldığı nokta; tıpkı birçoğu Stanislavski'den bir şekilde filizlenen, ancak kendi mesleki ve sanatsal görüşleriyle çeşitli kaynaklardan beslenerek yorumlayarak,

geliştirerek bir dizi oyunculuk yaklaşımı şekillendiren tiyatro insanların varlığında olduğu gibi, günümüzde de aynı imkan ve şartlar bulunmakta gelişimin ve çeşitliliğin önünün yukarıda belirtilen araştırmaların eleştirel gözle incelenmesiyle gelişimin devamlılığının sağlanmasında yattığıdır. Günümüz teknolojik imkanlarıyla iletişim kanallarını doğru kullanarak, yazının icadından günümüze kat kat hızlanarak gelen bilgi birikimi olanaklarına -tiyatro sanatı ve oyunculuk eğitimi özelinde – kesin kabuller dayatarak sırt çevrilmemesi, aksine kendini güncelleyebilmesine fırsat yaratacak sağlıklı ortamın temini sağlanmalıdır.

ELIA'nın (Europe League Institute of Arts) sanat eğitimi alan öğrencinin beceri setini merak, yaratıcılık, inisiyatif potansiyeli olarak tanımlamaktadır. Mayıs 2021'de Belçika'da sanat öğrencileri için gerçekleştireceği 10. Elia Akademisi'nin teması, Covid-19 sonrası değişen dünya koşulları da göz önüne alarak, *“Yaratıcı eğitimin amacı ve öğrencilerimizin yaratıcı endüstriler içinde ve ötesinde değişim için ilerici bir gündeme yapabilecekleri daha geniş katkı hakkında düşünmek için kritik bir an”* ve *“aktarılabılır yaratıcı zeka fikri ve 'genişletilmiş sanatçı' konsepti”* üzerine kurulmuştur. Bu temanın gelecekteki mezunlar için önemine dikkat çekilerek, amacı; 'genişletilmiş sanat öğrencisi', değişen dijital paradigmaları, değişen beceri kümelerini, eşitliği (ırk, etnisite, cinsiyet, cinsellik, dil, din, yetenek vb. alanlarda), yenilikçi araştırma girişimlerini, disiplinler ötesiliği ve geleneksel olarak yüksek sanat eğitiminin bir parçası olmayan ortaklar ve ortaklarla yatay işbirliğini içeren müfredat ve pedagoji arayışı olarak açıklanmıştır. (ELIA, Academy2021). Academy 2021'in amacı ve teması ELIA'nın 2020-2024 stratejik vizyonuyla paralellik göstermektedir. Vizyonun odağında, 21. YY için öğrenmenin ve öğretimin uluslararası planda dönüştürülmesi; altyapı araştırmaları, sanatsal araştırmalar ve doktora eğitimi (üçüncü döngü); sanatta kariyer ilerlemesi, toplumsal ve sanatsal etki; dijitalleşme çerçevesi ve yeni teknolojinin sanatlarda kullanımı, teknoloji merkezli çözümler; çeşitliliklerle mükemmel olana ulaşma, eşit fırsatlar ve kapsayıcılık (biyolojik, sosyal ve kültürel eşitlik); demokrasiye katkı, katılımcılık, açık diyalog, eleştiri özgürlüğü; yaşam boyu sanat eğitimi; çevrecilik; sağlığın güçlendirilmesi başlıkları bulunmaktadır (ELIA, 2020-2024 strategic focus). Bütün bu geleceğe, ileriye dönük projeksiyonlar, arayışlar, Covid-19 sonrası

koşullarında daha radikal biçimde değişen, belirsizliğin arttığı oyunculuk eğitimi alanında, bu sanat çalışmasının kuram ve uygulama bağlamını da sürpriz bir şekilde etkilemektedir.

Bu çalışmada da yer verdiğimiz Stanislavski'nin “oyuncu kendi yöntemini bulmalıdır” şeklinde özetlenebilecek sözünün içeriği; anlaşılır, kabul edilir ve uygulanabilir niteliği bünyesinde barındırmakla birlikte aynı cümleye oyunculuk eğitimi alan öğrenciler perspektifinde bakıldığında aynı anlaşılabilirlikte ve kabul edilebilirlikte değildir. Öğrenciler, ihtiyaçları ölçüğünde, uygulandığında sonuç alabileceği nesnel önermeler beklemekte, yetişkin eğitiminin temel ilkelerinden de anlaşılacağı gibi geçerli mesleki kuralları öğrenmek istemektedirler. Eğitimi aldıkları yöntemin nasıl kullanılacağını öğrenmek öncelikleri durumundadır ancak bu temel elde edildikten sonra bir çok farklı teknik denenebilir, her biri kendine özgü ve gereklilikleri olan teknikler sınanabilir ve uygunlukları ölçüğünde uygulayıcılarının kişisel yöntemleri – tercihleri olabilirler. Örneğin Gerhard Ebert, oyunculuk eğitiminde bu konuda görüşü şöyledir;

Eğer, buna göre davranılırsa, öğrenci, karşılaştığı çeşitli yöntemler arasında kendine en uygun gelen yöntemi seçmek zorunda kalacaktır. Böylelikle de eğitimin giderek daha fazla öznelliğe dönüşmesi ve kuramsallıktan uzaklaşması tehlikesi doğacaktır. İlke olarak önemli olan öğrencinin “kendi yöntemini bulması” değil, burada açıklanan, oyunculuktaki yaratıcılığın nesnel kurallara dayanan yöntem kullanılmasını öğrenmesidir. (Ebert, 2004, s. 147)

Bilimsel temellere dayanan, asgari müşterekte öğrencilerin ihtiyaçlarına cevap vermeyi hedefleyen oyuncuk eğitiminin tarihsel gelişim sürecini bu perspektifle inceleyip, çağdaş tiyatro uygulamaları da göz önüne alınarak gerekli araştırma ve geliştirmelerin devamlılığının üstünde durulmalıdır.

BÖLÜM 4: STANISLAVSKI ROLE YAKLAŞIM ÖNERMELERİ UYGULAMA ÖRNEĞİ İLE ATÖLYE ÇALIŞMALARI VE SONUÇLARI

Bu sanat çalışmasının uygulama aşamasında aşağıdaki başlıklarda ele alınacak son evre öğrencilerle yapılan dördüncü çalışmayı kapsamaktadır. Önceki üç ayrı uygulama çalışması ve sonuçları süreç içinde ilki sanatta yeterlik önerisi olmak üzere, sanatta yeterlik savunma sınavında ve son olarak tez izleme komisyonlarında jüri üyeleriyle paylaşılmıştır. Dördüncü ve son çalışmanın planlanmasına belirleyici olan üç uygulama çalışmasında sürecin objektifleri ve evreleri aşağıdaki gibidir:

Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerine sadık kalarak sistemi anlamaya çalışacağımız ilk çalışma grubu gönüllülük esasıyla oluşturuldu. Sürecin en temel objektifi Stanislavski'nin oyunculuk önermelerinin uygulanışına dair güvenilir veri oluşturmak olarak belirlendi. Bu bağlamda sistemli çalışma planı oluşturuldu; uygulama öncesi hazırlık çalışması, uygulama, değerlendirme/analiz ve sonuçların kayıt altına alınması yöntemi benimsendi.

4.1. Birinci Çalışma Grubu

Yaklaşık bir ay süren yirmi provayı kapsayan çalışmanın ilk bölümünde oyuncuların role yaklaşırken hedefe yönelik neler yaptıkları ucu açık soru-cevap söyleşileriyle tespit edilmeye çalışılırken, eğitim hayatlarında öğrendiklerinin ne kadarını uygulamaya geçirebildiklerini, bu öğrenmelerin rol çalışma süreçlerine yansımalarının ne ölçüde olduğunun ortaya konulmasına çalışılmıştır. Çoğu örnek olay araştırmasında olduğu gibi bu çalışmada da nitel araştırma yaklaşımı kullanılmıştır. İlk üç buluşma yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme ile hazırlanan görüşme soruları ekseninde gerçekleşmiştir. Sorular, oyuncu adaylarıyla yapılan görüşme içeriği konusunda yol gösterici olmuştur. Oyunculuk öğrencilerinin role yaklaşım sürecinde eğitim hayatlarında edindikleri mesleki bilgi ve deneyim birikimi ışığında ne gibi uygulamaları hayata geçirdiklerini ve bu aşamada Stanislavski oyunculuk önermelerinin ne kadarını barındırdığını tespit etmeyi hedeflemektedir. Çalışmanın ikinci aşaması olan uygulama

safhasında ise katılımcıların rızası dahilinde yapılan provaların görüntü kaydı alınmıştır.

Öğrenci oyuncuların role yaklaşım süreçleri		
1. Oyuncu	2. Oyuncu	3. Oyuncu
Oyunun konusuna dair filmler izliyorum.	Role yaklaşılmaya yaklaşmıyorum	Oyunun geçtiği döneme dair araştırmalar yapıyorum.
Kitaplar okuyorum.	Role nasıl yaklaşılacağını bilmiyorum.	Yazarını araştırıyorum
Yazarının hayatını araştırıyorum	Arkadaşlarının neler yaptığını bakıp, ben de onların yaptıklarını deniyorum.	Filmler izleyip kitaplar okuyorum.
Oyunu defalarca okuyorum	Metni ezberleyip sahne de denemelerden bulunuyorum	
Metni cümlelere bölüyorum.		
Kostüm tasarımına dair çalışmalar yapıyorum.		

Tablo 10: Öğrenci oyuncuların belirttiği role yaklaşım süreçlerinde başvurdukları uygulamalar

Tablo 10’da de görüldüğü üzere çalışma grubunda yer alan öğrencilerin ilk bakışta role yaklaşım kurguları üzerine tercihleri yer yer benzerlikleri barındırmakla birlikte birbirlerinden belirgin şekilde farklı uygulamalara yöneldikleri de gözlenmiştir. Yapılan görüşmelerde karşılıklı etkileşim neticesinde ortaya çıkan yeni sorular ve verilen cevaplarda görüşmenin başlangıç sorusundan kısmen uzaklaşmıştır. Ancak bu soruların, verilen cevapların, yapılan çıkarımların konu ile ilişkisi önemlidir. Öğrencilerin soru(n)ları çeşitlilik göstermektedir :

- Bir kısmi verilen eğitimle ilişkilendirilebilecek, süreçte karşı karşıya oldukları kısa ve uzun vadeli uygulamalarla ilgiliydi.
- 1. Oyuncu role hazırlık sürecini anlattıktan sonra kendini ne kadar hazır hissederse hissetsin kendisinden ne istendiğini anlamadığını, şüphelerinin oluştuğunu belirtirken. 2. Oyuncu tam olarak ne yapması gerektiğini bilmediğini, kendisine anlatılanları ilk etapta anladığını ama uygulamaya geçtiğinde eğitmen desteğini yeterli görmediğini belirtiyordu.
- Her 3 öğrenciden biri Stanislavski'nin Türkçe 'ye çevrilen 4 eserini de okuduğunu belirtirken, bu eserleri tam olarak anlamadığını, diğer ikisi ise eserleri kısmen okuduklarını ifade etmiştir.
- 3'ü de okudukları eserlerinden ilk olarak Stanislavski'nin "sihirli eğer" tekniğini hatırladıklarını söylemişlerdir. Tam olarak nasıl kullanacaklarına dair görüşleri belirsizdir.

Anlaşıldığı üzere "role yaklaşım" sürecinde izledikleri uygulamaları anlatmaları istendiğinde daha çok ön araştırma ve bilgi edinme süreçlerine dair cevaplar verdikleri, öğrencilerin mesleki gelişimlerine yönelik ilgi ve başarı düzeylerine dair de yer yer olumsuz kanaatler geliştirdikleri gözlenmiştir.

Eşber Yağmurdereli'nin "Akrep" adlı oyununun ele alındığı, yirmi prova sürecini kapsayan çalışma sürecinde elde edilen veri, analiz edilerek daha sonra kıyaslamalı bir çalışmada kullanılmak üzere—muhafaza edilmektedir. Ancak yukarıda değinilen çalışma süreci doğrultusunda Stanislavski'nin "Role Yaklaşım" önermelerinin eksiksiz şekilde tamamlanması gerektiği fikri doğmuştur. İlgili rol çalışma yöntemi detaylarıyla birlikte ikinci çalışma grubu olan "Güvercin" oyununun prova sürecinde sınanmıştır.

4.2. İkinci Çalışma Grubu

Doğrudan sonuca yönelik çıkarımlara odaklanabilmek üzere tek bir oyuncuyla çalışma tercih edilmiştir. Çalışma için Patrick Süskind “Güvercin” öyküsünün (novella) seçilmesi, bir mono drama dönüştürerek oyunlaştırılması, orijinal metnin psikolojik ve fiziksel dinamikleri açısından çalışmamıza veri toplama ve sonuca yönelik çıkarımlara imkan tanıyacağı düşüncesine temellenmiştir..

Güvercin’in atölye kapsamında sahnelenmesi süreci, yarı yapılandırılmış görüşme ve gözlem gibi yöntemlerle oyuncusu/gönüllü katılımcısı ile birlikte, Stanislavski’nin role yaklaşım önermelerini uygularken tartışmaya açarak pratikte sınanması hedefi ile oyunun sahneleme sürecinden çıkarımlar elde edilmesine imkan sunmuştur. Bu veri değerlendirilmiş, elde edilenler ışığında son çalışmanın şekillenmesine aşağıdaki çıkarımlarla katkı sağlamıştır.

Stanislavski’nin 25 maddelik çalışma planının pratikte sınanması hedefi ile “Güvercin” oyununda da elde edilen çıkarımlar şunlardır:

- Oyuncunun yönelimlerini olumlu yönde etkileyecek olan oyundan elde ettiği ilk izlenimlerin zaman zaman oyuncu tarafından ifade edilmesine rağmen, ilk çalışmada temel kaygının “ezberi bitirmek” üzerine yoğunlaştığı görülmüştür.
- 2.,3., 4. maddelerin sınıandığı çalışmalarda yazarın metnine oyuncu tarafından sadık kalma eğilimi gözlenmiştir. Ancak Stanislavski’nin bu konuda uyarıları, gerekçeleriyle anlatılmış ve çalışma planına şartlar elverdiğince sadık kalınması istenmiştir.
- İstekli olmasına karşın 5., 6., 7. Maddelere kapsamında verilen ödevlerin gerçekleşmesinde oyuncu tarafından ertelemeler gözlenmiştir, ertelemenin temel sebebinin oyuncunun imgeleminin zenginleşmesine dair önceki süreçte - yine Stanislavski’nin önermeleri doğrultusunda – yapması beklenen alıştırmaları yapamaması olduğu düşünülmüştür. Bu çıkarım çalışmada irdelendiğinde

önerilen alıştırmaların eğitiminin başlangıcında eğitmenlerince gösterilmesine rağmen uygulama-geliştirme alışkanlığı edinmediği tespit edilmiştir.

- Oyuncuda fiziksel eylemlerin tespitinde “eğer ben olsaydım ne yapardım?” sorusu yerine “nasıl hissederdim?” sorusunu sorma eğilimin daha baskın olduğunu gözlenmiştir.
- 14., 15., ve 16. Maddeler uyarınca, oyun metni üzerinden çalışmanın getirdiği imkanla oyuncuda gözle görülür bir rahatlama yaşanmasıyla birlikte, oyunun verili koşullarının, oyuncunun içsel ve dışsal koşulları tespitinde kolaylık sağladığı gözlenmiştir.
- 21. Maddede, oyuncuya nerede olmayı ve oynamayı (hangi ortam içinde) tercih ettiği sorulduğunda fikirlerini paylaşmakla beraber, yürütücünün yönergelerine ihtiyaç duyulmuştur. Oyunun gerektirdiği gibi dolaşım fiziksel eylemlerini gerçekleştirmesine izin verme yöntemi denenmiştir, ancak oyuncunun oluşturulan mizansenlere birebir sadık kalma eğiliminin yüksek olduğu gözlenmiştir. Mekanın (mekan ve zaman düzleminde) imgelemde canlandırılarak realize edilmesinde de yürütücünün yönergeler vermesi beklenmiştir. Sahneler üzerinde fiziksel eylemlerin gerçekleştirilmesi uzlaşım planına göre uygulanmıştır. Bu maddenin sınanmasında sıkı sık direktiflere bağlı kalma eğilimi, oyuncunun sahne üstünde kendi özerkliğini hissetme konusunda sıkıntılar yaşadığı ve direktifleri yürütücüden beklediği bu direktifleri yerine getirdiğinde bu kez özerklik arayışına geçtiği gözlenmiştir.

Yapılan çalışmanın yukarıda belirtilen maddeleri karşılaması bile çalışmanın genişliği hakkında ileriye dönük fikir vermektedir. Stanislavski oyunculuk yönteminin sistematik bir şekilde nasıl uygulanacağına dair fikirlerin net olmaması her iki çalışma sürecinde de tespit edilmiştir. Bu sanat çalışmasından sonra da alandaki çalışmalarımızı şekillendirecek ve derinleştirecek nitelikteki çalışma süreçlerinden elde edilen veri kayıt altındadır.

Sanatta yeterlik çalışma raporunun 4. Bölümünde ele alınan nihai çalışma sürecinin şekillenmesine imkan sunan ilk üç uygulamanın bilgisine kısaca

değindikten sonra Gogol'ün *Ölü Canlar* eserinin dördüncü ve son uygulama grubuyla yapılan çalışmanın sunumuna geçebiliriz.

4.3. Çalışma Dizaynı

Stanislavski role yaklaşım önermelerinin sınanması amacı ile oluşturulan son çalışma grubu için Lisans III. sınıf oyunculuk öğrencilerinden gönüllülük esası ile bir grup oluşturulması amaçlandı. Ulusal ve küresel ölçekte yaşanan Covid-19 pandemi süreci etkisiyle eğitim öğretime ara verilmesiyle, çalışmayı gönüllülük esasıyla kabul eden öğrenciler ancak Lisans IV. sınıf olduktan sonra ve normal koşullarda yüz yüze olması gereken uygulama çalışmalarına uzaktan eğitim yöntemleriyle devam edilebildi, uygulama çalışması tamamlanabildi. Mevcut koşullarda grup çalışma süreci yine nitel araştırma yöntemleri ışığında şekillendi. Bu çalışma grubunun teorik ve pratik altyapısı eşgüdümlü bir şekilde yürütülmesi planlandı, süreçte ortaya çıkan ihtiyaçlar ışığında güncellemeler yapıldı.

Araştırma konusu olan Stanislavski oyunculuk sisteminin ve role yaklaşım önermelerinin sınanması ile ilgili gönüllü katılımcılar, alan çalışması sürecinde aktif bir rol üstlenmekte ve görüşme, odak grup görüşmesi ve gözlem gibi veri toplama yöntemlerinin uygulanabilmesine imkan sağladılar. Bunların yanı sıra belgeler, yazışmalar, fotoğraflar, video kayıtları gibi görüşme ve çalışmalardan elde edilen dokümanlarda araştırmada kullanılan verilerin temel oluşturmaktadır.

Veri toplama süreci, sanatta yeterlik sanat çalışması kapsamında ele alınan konuda, çalışma sürecinde ortaya çıkan sorunların bilimsel açıdan deneysel ortamda tespitine ve çözüm başlıklarının tespiti için açılan sorular bağlamında çözüm önerilerinin somutlaşmasına katkı sağlayacak verilerin toplanmasına odaklandı.

4.4. Araştırmacının Rolü

Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemlerinde araştırmacıyı, nicelden farklı bir role sahip olduğunun altı çizilir. *Araştırmacı, nicel araştırmada olduğu gibi sadece incelediği konuya ilişkin çeşitli yöntemlerle bilgi toplayan, veriye dönüştüren, analizlerini yapıp raporlaştıran kişi değildir* (Aksoy ve Altındağ,

2005). Nitel araştırma yöntemlerinin tarifini göre araştırmacı araştırma sürecinde alanda, araştırmaya katılan kişilerle doğrudan görüşmeler yapıp gerektiğinde bu kişilerle benzer deneyimler yaşayan, bu deneyimleri ve onlar sayesinde kazandığı bakış açısını verilerin çözümlenmesinde kullanan kişi konumundadır. Araştırma konusu ile ilgili alanda çalışan, olup biten olayları yaşayan ve araştırmaya dahil olan bireylerle yakın iletişim kuran kişidir. Bu tarifler ışığında bu çalışmadaki araştırmacı rolü de bahsedilen tariflere uymaktadır. Araştırmacı 4 yıllık lisans oyunculuk eğitiminden geçmiş, lisans üstü eğitimini lisans oyunculuk eğitimi veren kurumda tamamlamakta, araştırmaya gözlem yapabilecek seviyede alanda profesyonel ve yarı profesyonel iş deneyimine sahip olması da yukarıdaki tariflere örtüşmesini sağlamaktadır. Bu ve benzeri nedenle bu çalışmanın bilgi toplama sürecinin en temel unsuru haline gelmekte olduğunun farkındalığıyla birlikte sonucu belirleyeceği noktada araştırmacının bu rolünün açık bir biçimde ortaya konulması gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. Şöyle ki; *kendi varsayımlarını ve önyargılarını araştırma sürecinde elde edilen veri toplama ve analiz sürecini etkilememesini sağlamalıdır* (Yıldırım., Şimşek. 2016). Bu sorumluluğun bilinciyle araştırmacı, kendi görüşlerini, çıkarımlarını ve varsayımlarını veri toplama süreci tamamlandıktan sonra yorumlama fazında değerlendirmeye alacak şekilde konumunu tarif etmektedir.

4.5. Çalışma Ortamı

Araştırma konusunun ve alanın gerektirdiği fiziksel şartlar sağlanarak çalışma grubuyla stüdyo, derslik ve sahne gibi çalışma ortamlarından yararlanılacağı planlanmıştı ancak çalışmanın veri toplama aşamasında 2019 yılı güz döneminde ortaya çıkan ve 2020 bahar/güz dönemlerini de kapsayarak devam etmekte olan küresel COVID 19 salgın etkisiyle aksayan veri toplama süreci, çalışma ortamımızda da bazı sınırlamalara gitmek zorunluluğunu ortaya çıkardı. Alınan tedbirler ve genelgeler göz önünde bulundurularak salgın sürecinde uygulanan uzaktan eğitim modelleri ışığında, çalışmamızın veri toplama yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşmelerle başlayarak, çalışma buluşmalarını da çevrimiçi dijital platformları kullanarak yürütülmeye başlandı. Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerinin sınanması için seçilen model oyun ve uygulanmasının

çalışmacılar nezdindeki gözlem ve değerlendirme aşamasında da aynı çevrimiçi dijital platformlar kullanılarak çalışma süreci kayıt altına alınmıştır.

4.5.1. Kişiler (Çalışma Grubu)

Stanislavski role yaklaşım önermelerinin çalışma planı çerçevesinde uygulanarak gözleme dayalı veri toplanacak çalışma grubu gönüllülük esasıyla oluşturuldu. Çalışma grubu, lisans oyunculuk eğitiminde belirli bir aşamaya gelmiş, müfredat dahilinde temel oyunculuk dersleri dahil sahne uygulamalarında bulunarak, aday oyuncunun role yaklaşım sürecini eğitim enstrümanlarıyla da deneyimlemiş özellikteki kişileri barındırmasına dikkat edilerek oluşturulmuştur. Çalışma grubu ile çalışmanın genel hatları paylaşılarak bugüne kadarki bulgulara, varsayımlara ve çıkarımlara değinilmeden elde edilecek verinin hangi amaçla kullanılacağı açıklandı. İlk etapta gönüllü olan katılımcılarla bir kereye mahsus baş başa yarı yapılandırılmış görüşme yapıldı. Ardıl odak grup görüşmelerinde çalışmanın kapsamı ve araştırma sorusunun özelinde Stanislavski'nin 25 maddelik role yaklaşım çalışma planı ve çalışma oyunu üzerinden sınanması sürecine yoğunlaşıldı.

4.6. Örneklemin Seçim Süreci

Araştırma sorusu ve alanı özelliklerini dikkate alarak çalışmamızın başından beri örnekleme dair kararları belirlerken sistematik temelde hareket edilmektedir. Bunun yanı sıra rasyonel gerekçeleri işaret eden çalışma sonuçlarını dikkate alarak çalışmanın yeni fazlarına geçilmektedir. Her aşamadan sonra durum değerlendirmesine imkan sunan sanatta yeterlik programı eğitimi süreci, güncelleme ve düzeltmeler yaparak nihai çalışma planından sapmadan hareket edilerek güncelleme yapılabilmesine olanak sağlaması açısından önemlidir. Örneklem belirlerken araştırma literatürünün işaret ettiği önemli özellikleri barındırmasına da dikkat edilmiştir. Araştırma konusu Stanislavski ve role yaklaşım önermelerinin araştırma yapmak için seçilebileceği ve alan araştırması açısından zengin bilgi, süreç analizi ve dokümana çalışma öncesinde yapılan literatür taramasında ulaşılabileceği özellikle uluslararası kaynakların odağında tespit edilmiştir. Araştırmacı olarak çalışmaya katılanlarla güvene dayalı ve

nitelikli, etkili iletişim kurulabileceği öngörülmüştür. Araştırma yöntemleri çerçevesinde elde edilen bilgilerin, tespitlerin, bulguların kalitesi, geçerliliği konusunda da kuşkuya yer bırakmamak için her aşamasına çalışma raporunda yer verilmektedir. Çoğu nitel araştırmada olduğu gibi örneklemin geniş olmaması çalışma sürecinin işaret ettiği yeterliği barındırması bakımından isabetli olmuştur (Yıldırım, Şimşek. 2016, s.84). Bu gelişmeler ışığında örneklemin seçim süreci şekillenmiş, lisans oyunculuk eğitimi programına kayıtlı, program oyunculuk derslerini takip edip başarılı olmuş, oyuncu adayları arasından gönüllülük esasıyla oluşturulmuştur.

4.7. Veri Toplama

Nitel araştırmanın literatüründe de kabul edildiği gibi kapsamlı bir tanımın yapılması zorluğuyla birlikte genellikle kabul görmüş yedi özelliği vardır. Bunlar; 1) *Doğal ortama duyarlılık*, 2) *araştırmacının katılımcı rolü*, 3) *bütüncül yaklaşım*, 4) *algıların ortaya konması*, 5) *araştırma deseninde esneklik*, 6) *tümevarımcı analiz ve 7) nitel veri*. (Yıldırım ve Şimşek. 2016, s. 42)

Araştırmamızın konusunu oluşturan oyunculuk eğitimi ve role yaklaşım önermeleri katılımcıların içinde buldukları doğal ortamda incelenmesi gereken olgu ya da olay ve davranışların aksi şekilde, suni ortamda yapılacak bir araştırma sürecinden elde edilecek veri ile değerlendirilebilmesi geçekçi olmadığı için doğal ortam şartları sağlanmaya çalışılmıştır. Güncel pandemi süreci, bağlı olunan ortama göre yüzyüze yerine uzaktan ve online olacak biçimde - kaçınılmaz olarak - doğal ortamı yeniden tarif etmiştir. Bu global gerçeklikle çalışmanın veri toplama sürecinde zorunlu bir güncellemeye gidildiği belirtilmelidir.

Araştırmacının veri kaynaklarına yakınlığı, önemli olmakla birlikte araştırma sürecinin doğal katılımcısı ve veri toplama aracı özelliği göstermektedir. Yürütülen bir süreç olduğu ve sonuca yönelik açıklamayı şekillendirecek inceleme yapıldığını göz önüne alınca araştırma konusu bütüncül bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Stanislavski oyunculuk yönteminin akademik oyunculuk eğitiminde karşılığı inceleniyorsa, yöntemin kullanılışı ve öğrenci oyuncular

açısından nasıl algılandığını, davranışlarında ortaya çıkan sonuçlarla birlikte inceleyerek ve değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın veri toplama sürecinde kullanılan araçların uygulanması aşamasında çalışmaya katılan gönüllülerin algılarının ve deneyimlerinin ortaya konmasının sağlanması için açık ve esnek bir yol izlenerek, ayrıntılı ve derinlemesine veri toplanmaya çalışılmıştır.

Araştırma konumuzun nitel araştırma süreciyle ele alınabilecek olması, nicel araştırmalarda olduğu gibi sürecin açık bir biçimde ele alınmasından farklı olarak *karar verme, veri toplama, bu verileri analiz etme ve yorumlama aşamaları* gibi başka aşamalardan oluşmaktadır (Yıldırım ve Şimşek. 2016, s. 46). Çalışmamızın teorik ve pratik çerçevesi araştırma sürecinde bu yönüyle -önceden öngörülemeyen- ortaya çıkan yeni sorular, olgular, konular karşısında konunun gerektirdiği şekilde esnek bir tutum sergilenmiştir. Bununla birlikte çalışma sürecinin sonuçlarına - ayrıntılı bir şekilde hazırlanarak - raporda yer verilmeye çalışılmıştır.

4.7.1. Araçlar

Nitel araştırma yöntemi ile yapılan araştırmaların en önemli unsurlarından olan bireysel görüşme, çalışmamızın da önemli veri toplama araçlarından biridir. Gönüllü katılımcılarla yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler, ardından grup çalışmaları ve katılımcıların role yaklaşım süreçlerini ve yirmi beş maddelik role yaklaşım önermelerinin sınanabilmesi süreci için belirlenen oyun ile birlikte çalışmaların yürütüldüğü süreçte kullanılan araştırma yöntemi ve çalışmanın temel veri toplama araçlarındandır.

4.7.1.1. Kamera kayıtları

Çalışmalarımızın her aşaması kayıt altına alınmıştır. Tez önerisi ve ardılı tez izleme komisyonu ve özel Konular dersi ile ilerleyen süreçte, oluşturulan çalışma gruplarıyla yapılan görüşmeler, çalışmalar, buluşmalar ve uygulamanın yapıldığı her an kamera kaydına alınmıştır. Kayıtlar gönüllülük esasıyla çalışmaya

katılanların rızası ve bilgisi dahilinde alınmıştır, bu çalışmanın araştırma süreci haricinde hiçbir şekilde kullanılmayacağı taahhüt altındadır. Küresel salgın Covid-19 krizi sonrasında oluşturulan çalışma grubu ile yüz yüze bir çalışma yürütülmediğinden her türlü buluşmayı içeren kayıtlar dijital platformların sağladığı imkanlar dahilinde kayıt altına alınmıştır ve araştırmacı tarafında veri analizi sürecinden kullanılmak üzere muhafaza edilmiştir.

4.7.1.2. Araştırmacının notları ve Veri Analizi

Sanat çalışması raporunun Stanislavski Role Yaklaşım Önergeleri Uygulama Örneği aşamasında katılımcılarla gerçekleşen her buluşma teknolojik imkanlarla kayıt altına alınmakla beraber araştırmacı bu buluşmaların akışını aksatmayacak şekilde notlar almıştır. Veri analizi sırasından kayıtların tekrar incelenmesi ile çalışma sonuçlarının değerlendirilmesi aşamalarında, araştırmacının notları sonuç bölümünde toplanan diğer verilerle harmanlanarak analiz edilip sunulmuştur.

4.8. Etik Konular

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı bünyesinde hazırlanan çalışmanın amacı, kapsamı, sistematigi ve uygulama sürecinde sağlıklı ve bilimsel temellere dayalı güncel verilerle çözüme yönelik çıkarımları elde etmek amacıyla yürütülen çalışmaların yapılabilmesi için Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonundan izin alınmıştır.

Çalışmaya katılım tamamen gönüllülük esası temelinde olduğu için katılıp katılmamayı seçme hakları olduğu gibi katıldıktan sonra da istendiği anda vazgeçilebileceği ve hiçbir sorumluluk getirmeyeceği katılımcılara anlatılmıştır. Gözleme dayalı yapılacak uygulamalardan bilgi toplamayı amaçlayan çalışma fazında bütün uygulamalar görüntülü ve sesli olarak kayıt altına alınacağı bilgisi katılımcılarla paylaşılmıştır. Alınan kayıtların tamamen gizli tutulacağı ve

araştırmacılar tarafından değerlendirileceği, elde edilen veri sadece sanatta yeterlik çalışmasında ve bilimsel yayımlarda kullanılacağı beyan edilmiştir.

Gönüllü katılımcılara, çalışma öncesinde Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerinin uygulanacağı çalışmada genel olarak rahatsızlık verecek uygulamaları içermediği, ancak katılım sırasında, uygulamalarda ya da herhangi başka bir nedenle rahatsızlık hissedilirse çalışmadan çekilebileceği gibi rahatsızlığın giderilmesi için de gereken yardımın sağlanacağı belirtilmiştir. Bu bilgileri ve açıklamaları içeren “gönüllü katılım formu” her bir katılımcı tarafından imzalı onayları alınarak çalışmalara başlanmıştır. Formlar muhafaza edilmektedir. Form örneği ektedir.

Çalışma sırasında ortaya çıkan herhangi bir etik konu ihlali ve gelişme yaşanmamıştır. Araştırma etiği çerçevesinde evrensel ölçekte etik ilkelere sadık kalınarak; *bilinçli onay, gizlilik, özel hayata saygı ve zarar vermemek, aldatmama/yanıltmama, verilere sadık kalma* hususlarında gerekli özen gösterilerek şartlar yerine getirilmiş ve ilkeler asla ihlal edilmemiştir.

Bu etik ilkeler ışında, gönüllü katılımcılarla yapılan çalışmaların veri analizinde ve bulguların paylaşılmasında katılımcıların isimleri ve kişisel bilgileri paylaşılmamıştır, ayrıca işaret edecek tanımlamalar ve açıklamalarda bulunulmamak için “Katılımcı I - II - III - IV - V” şeklinde yer verilmiştir. Numara sırası “gönüllü katılım formu” imzalama sırası ile oluşturulmuştur.

4.9. Atölye alışmaları ve Sonuçları

Bu bölümde; HÜADK – Tiyatro Ana Sanat Dalı oyunculuk programından beş lisans öğrencisi ile gönüllülük esasıyla oluşturulan çalışma grubuyla ilk toplu buluşmada çalışmanın anlatılmasına, ardından bir kereye mahsus katılımcılarla bireysel yarı yapılandırılmış görüşmeler ve son olarak asgari on buluşma ile Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerinin katılımcılarla seçilen atölye oyunu üzerinden çalışılması neticesinde toplanan verinin detaylarına yer verilecektir.

Bir aylık zaman dilimine yayılan çalışmanın katılımcılarla yapılan ilk toplantısında çalışmanın kapsamı ve süreci anlatıldı. Çalışmanın kavramsal çerçevesine yer verilirken, araştırma konusunun ortaya çıkışı, çalışma yönteminin nasıl şekillendiği örneklendirildi ve yapılacak çalışmanın detayları aktarıldı. Soru-görüş-fikir paylaşımında bulunmak isteyenler olabileceği için katılımcılara söz verildi. V. Katılımcı; “çok fazla soru ve soru işareti var, ama bunlar çalışma konusunun içeriğine dair ve çalışma sürecinde sorulması gereken sorular” olduğunu düşünerek çalışma sürecine saklamak istediğini söyledi. I. Katılımcı; “bugüne kadar Stanislavski 'ye dair neler öğrendiğimizi, doğru mu yanlış mı, emin olamazken, böyle bir keşif sürecine çıkmak, soru işaretlerini azaltacaktır” umudunda olduğunu belirtti. V. Katılımcı; “kişisel bir noktadan bakılırsa, hepimiz bir şeyler öğrendik ama hepimiz eksik olduğunu hissediyoruz. Çok büyük soru işaretlerimize yanıt bulabileceği” ihtimalinin çalışma motivasyonu olduğunu belirtti. “Konuya dair okuduklarımızın pratikte nasıl yapılacağını anlamıyorum, nasıl olacağı konusunda zorlanıyorum” diye devam etti, yazılanların uygulama aşamasında netleşmediği, anlaşılmasının zor olduğu konusunda hem fikir kalındı. IV. Katılımcı; “bizden Stanislavski okuması yapmamızı istiyor musunuz?” sorusunu yöneltti, araştırmacı; “çalışma sürecinde ben Stanislavski okuması yapın ya da yapmayın demeyeceğim, ancak okuma yapan ya da yapmayan katılımcıların durumu analiz ve yorum sürecinden değerlendirmek için çalışma güncesi şeklinde adlandırılabilir not tutma alışkanlığı hatırlatılarak yukarıda örneklendirilen katılımcı sorularının o güncelere yazılarak değerlendirme sürecinde paylaşılması istendi.

Yarı yapılandırılmış görüşmeler için bu rapor ekinde paylaşılan örnek görüşme formunda belirtilen sorular her biri katılımcıya soruldu. Beş katılımcıyla yapılan görüşmelerin etkili ve verimli geçmesi için azami özen gösterildi. Stanislavski role yaklaşım önermelerinin değerlendirildiği çalışmaların veri analizine geçmeden önce yarı yapılandırılmış görüşmelerin genel değerlendirmesini yapmak için soruları ve yanıtları görüşmelerin olağan akışından toplayarak verilen yanıtları da en sağlıklı fikri vermesi için soru başlıkları altında paylaşılması uygun görülmüştür.

1) Kendinizden kısaca bahsederek, mesleği seçme motivasyonunuz neydi?

Katılımcılarda; hareketli çocukluk dönemi, çocukken keyif alarak izlediği oyuncuların hayatı ve onların yaptığını beğenmesi, oyuncu olarak yaptıkları işten aldıkları manevi hazzın ve mesleki tatminin gözlemlenmesiyle etkilenilmesi, meslek secimi ile iş hayatının ruhu da besleyeceği fikri ile hem keyif alınacağı hem de para kazanılacak olunması gibi mesleğin cazibe yaratması, meslek olarak hep peşinden koşulabileceği gibi motivasyon kaynaklarından bahsedilirken, net olarak bilinmediği de belirtildi. Genellikle ilkokul, ortaokul ya da lise yıllarında tiyatro gruplarında oyunculuk deneyimlenirken o deneyimlerde yaşanan bazı anıların olumlu etkisi olduğu gibi oyunculuğun zamanı geldiğinde öğretmen, aile üyeleri ya da devam edilen kurstaki eğitmen desteği ile meslek olarak seçilebileceği fikrinin ile benimsendiği görülmektedir.

2) Role yaklaşım sürecinde neler yapıyorsunuz? İzlediğiniz yol nedir?

- I. Katılımcı: İlk olarak hedeflenen şeyi eğlenerek yapmak. Canım istemeden yaparsam benim için bir sıkıntı vardır. Bunu değiştirmem gerekir. Denemekten sıkılmadan bir ortam yaratmalıyım. Oyunu okuyorum, araştırıyorum ilk okuyuş ve o okumadaki his neyse genellikle o kanal üstünde yürüyorum. Karakterin nasıl hareket ettiğini düşünmektense oyunlaştırarak kendimce gündelik hayatımda karakter gibi hareket etmeyi denemeye başlıyorum. Eğlenmenin yolunu buluyorum.
- II. Katılımcı: Oyunu okuyorum, öğretilen yöntemlerle araştırıyorum. Diğer karakterlerle ilişkisi nasıl, oynadığım karakter nasıl bir karakter, verili koşullar neler, oyundaki ayrıntılar neler gibi sorulara dikkat ediyorum. Çalışmamın, hazırlığın her aşamasında oyunu

okumaya devam ediyorum. Çalıştığım karakterin dünyasına girebiliyor muyum?

- III. Katılımcı: Ayrıntı bir şey söylemek isterim, 12 yaşındaki halimde daha kolay yapıyordum. Ne kadar çok şey öğrenirsem o kadar çok zorlanıyorum. Okulda bir sürü şey öğreniyoruz, hiç denemediğim şeyler de duydum, denedim/çalıştım kendi parçalarımda ama ya parçalarım imkan vermedi ya da anlamadım. Yani daha önce yaptığım bir şeydi ama adını bilmediğim bir sürece girdim. Normalde teksti elime alıyorum. Sıfır noktasından okumaya çalışıyorum ama 5-6 cümle sonra sesimi yükseltip denemeye başlarken buluyorum kendimi. Parçayı çalışırken ilk duyguyu arıyorum kendimde. Nokta, virgül, tonlama ezber belirlerim kendimde. Bedenimi rahatlatmaya çalışıyorum. Çok gergin oluyorum sahnede o yüzden rahatlamaya çalışıyorum. Karaktere dair küçük küçük bulduğum jestler kendimi hakim hissettiriyor.
- IV. Katılımcı: Eğer becerebilirim metni elime aldığımda sıfır noktasından okumaya çalışıyorum. Kendi oyuncu dramaturgimi yapmaya çalışıyorum. Kendi içimde rolle ilgili mantığı oturtuktan sonra, kendime bölümler yapıyorum. Bağlama ve geçişleri uyulamaya çalışıyorum. Sözsüz kısımları sahnede deneyimliyorum. Karakterin üstün amacını bulup ona hizmet etmeye çalışıyorum. Karakterin neye hizmet etmesi gerektiğini düşünüyorum. Yazılı metin dayanak oluyor benim için.
- V. Katılımcı: Oyunu okuyorum, karakteri anlamaya çalışıyorum, karaktere dair soruların cevaplarını bulmaya çalışıyorum. Bu karakter oynayabilmek için bende neler var? Ne keşfetmem lazım buna bakıyorum. Karakter gibi davranmayı denediğim doğaçlamalar yapıyorum. Ezberi sona bırakıyorum. Çok çabuk dikkatim dağılıyor. Ezberi tamamlayıp kendimi sahneye atıyorum. Hangisi daha randımanlı ya da doğru bilmiyorum. Önce ezber mi? Sahneye

çıkmadan mı? Ezberim giderse sahnede kendimi ona bırakmakta çok zorlanıyorum. Kendimi oraya getirmeye çalışıyorum kendimi çok fazla izliyorum. Karaktere teknik yaklaştığımı düşünmüyorum, içsel yaklaşıyorum, kendime göre yaklaşıyorum. Çok fazla içsel / içgüdüsel bir şey yapıyorum bu da işi şansa bırakıyor açıkçası. Her zaman olmayacağı için de geriliyorum.

3) Yetenek sınavlarına hazırlanırken, eğitim sürecinde ve varsa amatör – yarı amatör -profesyoneli deneyim sürecinde, Stanislavski oyunculuk sistemine dair ilk bilgiyi nasıl edindiğinizden bahseder misiniz? Şu anki görüşleriniz nelerdir?

I. Katılımcı: Kursta öğrendim, Uzun uzun okuyup tartışacak zamanımız yoktu. Kurstaki hoca anlattı, özetledi, okursanız faydası olduğun göreceksiniz önerisinde bulunmuştu. Araştırdığımda yabancı bir kaynak gibi gelmişti, anlamamıştım. Sonra okulu kazandığımda hocamız okuyup özetini çıkarmamızı istemişti. Okuyup denemeye başladıktan sonra, gerçekten de bir hoca ellerimi kollarımı, tutsun, şöyle yapmalısın, böyle yapmalısın deyip, ilmek ilmek beni işlemesini istedim. Ardıl tiyatro insanların görüşleri daha cazip geliyor.

II. Katılımcı: Konservatuvara hazırlık aşamasında ilk “sihirli eğer”i duydum ama Stanislavski’ye ait bir yöntem olarak duymadım. Stanislavski’yi ilk konservatuvar birinci sınıfta bize verilen okuma ödevi ile duydum. Hocalarımızın söylemesi ile tanıdım ve önceki bilgi o zaman eşleşti. O dönemde de okul hayatımda da çok fayda sağladığını söyleyemem. Başarılı olduğumu düşünmüyorum.

III. Katılımcı: Kulaktan dolma, kurs aldığım yerde kulağıma gelmişti adı. Ama detaylı olarak konservatuvar sınavlarına hazırlanırken

öğrendim. İlk tarifimde Rus tiyatro kuramcı demiştim. Şu anda da hemen hemen aynı cevabı veririm. *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabını okumuştum. Flu idi o dönem, okulu kazandıktan sonra netleşti. Büyülü eğer, ben olsaydım, iç güdü olarak akla gelir gibi geliyor. Duygu belleğini duyduğumu hatırlıyorum. Diğer kitaplarını da okumaya çalıştım ama devam edemedim.

IV. Katılımcı: Katıldığım tiyatro topluluğunda daha önce adını duyduğum için sunum yapmak istedim, hazırlık yaptım. Bir kaynaktan “büyülü eğer”i anlatmıştım. Bu deneyimden sonra konservatuvara kadar başka bir temasım olmadı. Okulu kazandıktan sonra öğrendiklerimi deneyimlemeye çalıştığım projeler oldu. Bu süreçte dikkat çemberi ilgimi çekti. Anladığım kadarıyla uygulamaya çalıştım.

V. Katılımcı: yetenek sınavlarına hazırlanırken, sınavına gireceğim okulun ziyaretine gittim. Onlar bahsetti ve tavsiye ettiler, ilk defa orada duydum. Edindim, okumaya başladım, hiçbir şey anlamadım, ama konservatuvara hazırlık için bir şeyler yaptığımı hissettim, iyi hissettirdi beni. Bir çok anlatı vardı ve tecrübeye dayalı gibi geldi o dönem. Ama bir çok fikri canlandırdı. Okula başlayınca daha iyi kavramaya başladım. Şu an ne aşamadayım bilmiyorum ama tanışma serüvenim böyle oldu.

4) Şu anda mesleki açıdan kendini güçlü ve güçsüz hissettiğiniz yanlarınızı paylaşır mısınız?

I. Katılımcı: Sahnede samimiyetime güvenirim. Samimi olarak hissettiğim bir şeyi karşı tarafa geçirebilir, izletebileceğimi düşünüyorum. Meraklandırabiliyorsam, merak uyandırma yanımla güçlü olduğumu hissediyorum. Kıskançlığımı güçsüz yanımla olarak

görüyorum, çalışarak başaracağım yerde, zaman kaybetmeme neden olabiliyor. Ayrıca sahne üzerinde teknik açıdan zayıfım. Ses konusunda çok çalışmam lazım.

- II. Katılımcı: Teknik açıdan güçsüzüm, ses - beden - vurgu - tonlama çalışmam lazım. Çalışmam gereken zamanda daha fazla çalışabilirim. Farkında olup çalışmadığım için kendimi kabahatli hissediyorum. Sahnede duruşumu, var oluşumu seviyorum benim güçlü yönüm bu.
- III. Katılımcı: Hiçbir şey bilmiyorum hissi ile süreç öğrendiklerim bulanıklaşıyor. Teorik kalıyor sürecim, karakteri nasıl yakalayacağım, neler yapmam gerekir, psikoloji nasıl olmalı bu sorulara cevap verememek güçsüz kılıyor beni. Bedensel yeterliliğime güveniyorum, güçlü yönüm bu.
- IV. Katılımcı: Akılcı ve mantıklı olmam güçlü yanımda aynı zamanda güçsüz yanımda oluyor. Duygu noktasında eksik hissediyorum, içleri boş kalıyor biraz. Bir şey mantıksızsa yapılmaz diye düşünüyorum, kesin yargılara daha çabuk ulaşıyorum, bu durumu ufak ufak değiştirmeye çalışıyorum.
- V. Katılımcı: Teknik açıdan yetersiz görüyorum. Oynadığım karakterler çıkıyor ama iç güdü ile çıkıyor – spesifik bir tekniğe dayandıramıyorum. Kendi çapımda bir şeyler yapıyorum ama yaptığının adı yok manasına geliyor bu. Bu konuda eğitim sürecinde yalnız bırakıldığımızı da düşünüyorum.

5) Bu çalışmadan beklentileriniz nelerdir?

- I. Katılımcı: Körü körüne bir beklentim yok. Yani bunu kazanayım şu çalışmadan gibi bir sömürme mekanizması içinde değilim. Şu olabilir benim bile farkından olmadığım, fark etmediğim soruları sorup adım atmama vesile olması derim. Bazı şeyleri erteliyoruz, zamanı var diye, zaman o kadar da yavaş geçmiyor. Beni tetiklemesini isterim, harekete geçirmesini isterim.
- II. Katılımcı: Bir beklenti içinde değilim, çalışmada bulunmak istedim. Stanislavski üzerine araştırma yapmak istiyorum. Farklı fikirleri de duymak istiyorum ve bu süreç bende çarkı çalıştırabilir.
- III. Katılımcı: Benim için çok rahat bir çalışma, sıkıntı yaratacak bir süreç değil benim için, bendeki soru işaretleriyle çalışmanın konusu eşleşti. X,Y, Z bile ele alınsa konu olarak, soru işaretlerimin yarısı kalkar belki, içinde bulunduğum süreç belki değişir diye düşünüyorum. O yüzden bizden beklenmeyen beklentilere girmiş olabilirim bu durum haricinde ekstra bir beklentim yok. Bir çok şey öğreneceğim belki, işe yarayıp yaramadığını öğreneceğim.
- IV. Katılımcı: Bu çalışmadan beklentim Stanislavski'nin deneyimlenmesi. Yöntemi ile kendi önermesi ile çalışılmasını tecrübe etmek. Kendi üstümde deneyimleyip gözlemlemek. Bunlara fırsat veren bir çalışma olması.
- V. Katılımcı: belli bir beklenti ile katılmadım. İllaki bana bir katkı sağlayacaktır. Belli başlı şeylerin oturacağı çok bariz. Hem tecrübe edeceğiz hem de içine girmeyeceğiz gibi duruyor. Anlayamadığım, sistemde çözemediği şeyleri burada konuşarak ve tartışarak halledebileceğimize inanıyorum. Konuştuğumuz şeyleri denemek isteyecekmişim gibi geliyor bana.

4.10. Çalışma Grubu Buluşmaları

Yarı yapılandırılmış görüşmelerden sonra katılımcılarla yapılan ilk buluşmalarda çalışmanın kavramsal çerçevesi hakkında bilgi verilerek genel hatları paylaşıldı. Bildikleri üzere Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerinin sınanabileceği uygulama oyunu (*Ölü Canlar*) ile 25 maddelik önermelerin (bkz. EK -1) uygulanacağı döneme geçildi ve araştırmanın genelinde olduğu gibi bu aşamada da öğreticilik gibi bir vasfın araştırmacı tarafından yüklenilmeyeceği, bu açıdan mesafeli olunacağı ve ortaya çıkan sorulara beraber yanıt aranacağı hatırlatıldı.

Çalışma oyununun *Ölü Canlar* olarak belirlenmesi yönünde yeni bir görüş olup olmadığı sorulduktan sonra mutabık kalınması üzerine Stanislavski'nin önerdiği şekle ve sıralamaya sadık kalarak çalışmaya başlandı. 1. Madde'nin söylediği şekilde *oyunun öyküsünü genel hatlarıyla, çok ayrıntıya girmeden* anlatılması istendi. Bu aşamada maddelerin ne anlam içerdiği, ne istendiği, nasıl karşılık bulduğu üzerine durularak katılımcılardan görüşleri ve deneyimlerini paylaşmaları istendi. Bunun için katılımcıların gün içinde maddelerin içeriklerini deneyimlemeleri ve bir sonraki buluşmada bu deneyimin paylaşılması gibi bir prensibin geliştiği belirtilmelidir. Maddelerin kendi içlerinde sıralanırken aynı zamanda gruplaştığı ve birbirlerini pratikte etkilemesi, bu tespitin dikkate alınışı ile buluşmalar haricinde gruplaşan maddelerin ele alınış aşaması katılımcıların ev çalışmaları oldu.

Bu gruplandırmaya göre;

1.Madde sonrasında, 2.,3. ve 4. Maddeler, 5.,6.,7.,8.,9., – 10.,11.,12.,13.,14. – 15.,16.,17.,18.,19.ve 20.,21.,22.,23.,24.,25. sıralaması ile maddelerin kendiliğinden gruplaşması, bu gruplaşma neticesinde de buluşmalara göre çalışma dağılımı gerçekleşti. Altı buluşmaya dağılan 25 maddenin katılımcılar tarafından *Ölü Canlar* oyunundaki rol kişileri üzerinden yapılan çalışmalardan elde edilen çıkarımlar şöyledir:

İlk önce 1. Madde ve ardında 2.3. ve 4. Maddeler çalışılırken;

- Bütün katılımcılarda olmasa da genel olarak Stanislavski'nin sıralamasına göre bir rol çalışmasını yürütmekte çok zorlanacaklarını düşündüklerini söylediler.
- Daha önce hiçbir katılımcı bu 25 maddeye ve sıralamaya göre bir rol çalışması yapmadıklarını belirttiler.
- Maddelerin içerikleri ve sıralamasında değişiklik yapmak ihtiyacı hissediliyor.
- Stanislavski'nin bu sıra ile rol çalışması önermesinin gerekçesinin ne olabileceği tartışılıyor; metnin, oyunun genelinin ve rol kişinin ağırlık kazanmasından önce oyuncu olarak kendilerinin deneyimlemelerine fırsat verilmesi için imkan sunmak olabileceği tespit edildi.
- Katılımcıların oyuna dair dönem ve yazar araştırması yapma alışkanlıkları hemen başta yapmak üzerine şekillenmiş 25 madde de ise bu son sıralarda olmasının nedeni tartışıldı. Baştan yapılan dönem-yazar ve rol kişisi üzerine araştırma yapılırca bir çok olası buluş daha denenmeden, hayata geçmeden vazgeçilmesine neden olabileceği görüşü benimsendi.
- Maddelerin içerdiği çalışma yönergelerinden hemen oyun metninde yazan yönergelere göre hareket etme ihtiyacı belirtilmiştir ve belirleyici olmuştur. Bu nedenle bir katılımcı ne yapılması gerektiğini anlamadığını, kısıtlandığı için olabileceği düşünüldü.

5. - 6. -7. - 8. ve 9. Maddeler çalışılırken;

- Metinden hareket etme ihtiyacı daha çok hissedilmekte. Metne bakmak, akla gelenleri not almak, hareket etmektense masa başı çalışmalarını ya da partneri ile sahneyi konuşmak ve akla gelenleri tartışmaya açma ihtiyacı öne çıkıyor. Bazı katılımcılar her çalışmada metne bir daha baktığını dile getirdi.
- Maddeler fiziksel eylemleri işaret ettiği için ezberlememeye çalışarak maddeleri uygulamaya çalışıldığı ifade edildi.
- Diğer taraftan metne daha çok başvurulup incelendiği için detaylara dair daha çok çıkarım yapılmakta. Maddelerin işaret ettiği birimlere ayırmaya ihtiyaç duyulmadığı ifade edilirken metinde olan bölümler sahne, sahnenin

öncesi ve sonrası gibi algılanarak birimlere ayırma açısında yeterli bulunmakta.

- Maddeler ne diyorsa ona göre metni bir daha okumak gibi bir yaklaşım da denenmekte. Kendiliğinden bu şekilde ilerleme kaydedildiği ifade edildi.
- Çalışılan sahnelerin metindeki aksiyonları bölümleri – birimleri ayırmak konusunda belirleyici olmakta.
- Ben olsam nasıl yapardım? Sorusu bu aşamada en zorlayıcı madde içeriği oldu. “Doğru mu yapıyorum” ya da “yanlış mı yapıyorum” soruları beliriyor.
- Maddeleri uygulamaya çalışmak zorlayıcı oluyor, anlaşıldığı kadarı denenmeye çalışılıyor. Bir araya gelip maddeler değerlendirdiğinde katılımcılar tarafından daha anlaşılır oluyor.

10. - 11. -12. - 13. ve 14. Maddeler çalışılırken;

- Daha önceki maddelerde ürettiğim şeyler bu sıralamada daha minimal edildiği düşünülmemekte ama madde de ki oran olan %95’e çıkarma konusu tam olarak uygulanamadı. Uygulama ile bulunanları sıkıca sabitleme fikri mekanik olma kaygısı ile birlikte daha fazla geliştirmeyi engelleme ihtimalini düşündürdü.
- Çalışmalar esnasında “yanlış yerlerde yanlış eylemler bulunması” ihtimali ile doğru fiziksel eylem yakalanmadıysa kendimi iyi hissetmediğimi düşündüm.
- Bir katılımcı “ben olsam ne yapardım” sorusunun cevabını hiç düşünmeden, rol kişisine bakıp sadece onun gibi düşünmeye ve onun gibi hareket etmeye başladığını paylaştı ve önceki maddeleri çalışırken bulduklarından oyununa hizmet etmediğini düşündüğü için vazgeçtiği paylaştı.
- Fiziksel eylemin ne olduğunu tarif etmekte zorlanıldığı söylendi.
- Sahnede ne yapılacağı tam olarak belli olmayınca huzursuz hissedildiği paylaşıldı. Diğer taraftan, katılımcılar şimdiye kadar maddelerin uygulanması ile önceki deneyimler kıyaslandığında bazı katılımcılar daha rahat hissettiklerini de paylaştılar. Bu durum 25 maddenin uygulanışında her katılımcıda farklı sonuçlar çıkarabileceği gündeme getirdi.

15. - 16. -17. - 18. ve 19. Maddeler çalışılırken;

- Noktaları birleştirdikçe ortaya şekil çıktığı gibi Stanislavski'nin 25 role yaklaşım maddesi takip edildikçe de noktaların birleştiği hissi katılımcılarca dile getirildi.
- Bütün maddelerin bir rolü çalışırken tüme varmak için, Stanislavski'nin eserlerinde sıklıkla dile getirdiği üzere üstün amacın aktörce bulgulanmasına hizmet ettiği görüşü benimsendi.
- Mantıklı, tutarlı, organik fiziksel eylemlerin oluşturulması ihtiyacı katılımcıların deneyimleriyle madde madde bakılınca daha anlaşılır hale geldiği ifade edildi.
- Stanislavski'den günümüze teknolojik gelişmelerle temsil – gösterim alışkanlıklarının gelişimi - değişimi ile bu sürecin çağımız insanların davranışlarını da değiştirmiş olma ihtimalini göz önünde bulundurarak maddeleri çalışırken bu değişimin de hesaba katılması gerekliliğine işaret edildi.

20. - 21. -22. - 23. - 24. ve 25. Maddeler çalışılırken;

- Maddelerin uygulanması ile alınan mesafede farklı bir noktaya geçiş aşamasına gelindi, teori ile pratiğin yavaş yavaş yer değiştirerek içselleştirme sürecinin şekillendiği belirtildi.
- Bir karakter yaratırken ben varım, karakter var iki unsurun birleşmesi gerektiğine işaret ederek, yaratım sürecinde “ben varım” önermesi ile karaktere yaklaşım sürecinin nasıl şekillendiği anlaşılmaya başlandığı belirtildi.
- Madde içeriklerinde “ben olsaydım” ile “ben varım” ifadeleri karakter tasarımı sürecinde aşılması gereken mesafe olarak tanımlandı. (ben olsaydım” dan “ben varım”a dönüşmesi.)
- Maddeler uygulanırken katılımcılar oyuncunun deneyiminden ziyade Stanislavski'nin neyi öğütlediğinin daha çok önem kazandığının düşünüldüğü belirtildi. Stanislavski'nin, maddelerin uygulanmasında sona yaklaştıkça oyuncu olarak gerekli hazırlığın yapıldığını bundan sonra “oyun üzerine daha fazla odaklanabilirsin” öğütünde bulunduğunu, gerekli temelin oluşturulduğunu kast ettiği belirtildi.

Stanislavski'nin 25 maddelik role yaklaşım önermelerinin çalışılmasından sonra;

- 25 maddenin genel olarak neyi işaret ettiğini partnerleriyle buluşarak görüşlerine ihtiyaç duyulduğunu, karşılıklı muhakeme edilmesi ihtiyacının ortaya çıktığı belirtildi.
- İzlek olarak 25 maddenin takip edilmesi ile role yaklaşım sürecine dair bir farkındalık oluştuğu ancak mevcut şartlar sonucunda uzaktan yürütülen çalışmalar olduğu için sahnede ne olacağına dair bir kesinlik oluşmaması ile “tamamlanmamışlık” duygusunun varlığı belirtildi.
- Katılımcılarca adının “sistem” diye adlandırılmasının bile tedirgin edici olduğuna değinilerek bu çalışma sürecinde Stanislavski önermelerinin deneyimlenmesi ile tedirginliğin yok olarak daha anlaşılır olduğu belirtildi.
- Planlanan ve süreçte şekillenen çalışma programı çerçevesinde öncesinde net olmayan önermelerin çalışma sonrasında nispeten netleştiği, anlaşılır olduğu, bir çok soru işaretinin ortadan kalktığı katılımcılarca paylaşıldı.
- Çalışma öncesinde 25 madde ile sahne çalışmanın süreçte kolaylık sağlayacağı düşünüldüğü belirtildi, madde madde düzenli bir şekilde çalışmayı yürütmek katılımcılar için yeni bir deneyim olduğu söylendi. Uygulamaya geçildiğinde sorgulayarak, her maddeyi anlamaya çalışmak, sürekli yeni bir şeyler bulmak zorunluluğunu hissettirdi. Maddelerin anlaşılması zordu ve zaman zaman eylemsizliğe sürüklediği görüşü paylaşıldı.
- Katılımcılarca ilk kez deneyimlenerek uygulandığı belirtilen 25 maddelik izlek, çalışmalar sonucunda yeni fikirler vermekte, bir çok noktada anlaşılır olmakta ancak çalışma öncesindeki deneyimleri ile kıyaslanınca ortaya çıkan farklılık ve tam olarak nasıl sonuçlanacağına dair pratiğe henüz ulaşamamasının beraberinde huzursuzluk hissi getirdiği paylaşıldı.

BÖLÜM 5: SONUÇ DEĞERLENDİRİLMESİ

Çalışmamızdan elde edilen bulgulardan hareketle alanın teorik ve pratiğine yönelik sonuçlar ortaya çıkmakta bu sonuçlar doğrultusunda da öneriler şekillenmektedir. Çalışmanın konusuna dair faktörleri ayırtmak yerine bu değişkenleri bütüncül ve alanın doğasına uygun bir yaklaşımla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Farkındalıklarının gelişmemesinin mesleki formasyonun oluşmasında yarattığı zafiyet açısından önem arz etmekte. Aksi halde aktörün düşünce sisteminin inşası noktasında olumlu yönde sevk edecek motivasyonun oluşması engellenmiş olmaktadır. Neyi – Neden yapmaları gerektiği konusunda bilgi eksikliğinden kaynaklanan ve neticede doğru yorumlanmadığı için pratikte aksaklığa uğrayan disiplinli çalışma süreci gelişmesi engellenmiş olmaktadır. Bu çıkarımın en önemli ispatı katılımcıların kendilerinde gördükleri eksik ya da güçsüz yönleri rahatlıkla ifade etmelerine rağmen çözüm odağında harekete geçememeleri gösterilebilir. Yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen bilgi ışığında katılımcıların tamamının gerek konservatuvara hazırlık sürecinde ismen, gerekse okula başlamaları itibarıyla Stanislavski oyunculuk yönteminden eğitimleri ve ders uygulamaları sonucunda fiilen bilgi edinmekte oldukları görülmüştür. Ancak bilgi birikimleri ve bilgiyi edinme araçları sorgulandığında aldıkları eğitimin bilgiyi kavramsallaştırma, sistematik kullanma ve derinleşme süreçlerinde sorunlar olduğu söylenebilir. Bu durumun en temel sebeplerinin başında çalışmamızda yer yer belirttiğimiz gibi Stanislavski'nin döneminde çalışmalarının farklı aşamalarının Rusya'dan Amerika üzerinden dünyaya kendi kontrolü dışında yayılması ve kaynak kişi olan Stanislavski'nin çalışmalarının seyri zaman içinde değişse de dolaşımda olan 'sistemin' in pratikte çelişkili görünmesi ve neticesinde sisteme dair görüşlerin bulanıklaşması gösterilebilir. Bu durumun yanı sıra oyunculuk eğitimi veren kurumların uzunca bir süre yeterli ve gerekli hassasiyeti göstermeyerek bu bulanıklığı gidermeyi sağlayacak araştırma süreçlerine başlamamış olmasıdır. Eserlerinin uzunca yıllar orijin kaynaklarından paylaşılmaması ülkesinin siyasi şartları nedeniyle mümkün olmamıştır. Özellikle ülkemizde konunun gerektirdiği uygulamalı alan çalışmalarının yetersizliğinin ihtiyaç duyulan bilgi birikimin oluşmasına engel olduğu gözlenmiştir.

Çalışmanın üç farklı oyunun (Akrep, Güvercin ve Ölü Canlar) uygulanmasına ve öğrenci oyuncunun prova performansında veri toplama evresinden oluşan deneysel süreçte, Batılı anlamda tiyatro geleneği ile 1800'lerin ortasından sonra tanışan Türkiye'de, günümüzde de oyunculuk sistemi sorunlarının Batılı görenekten elde edilen bilginin etkinliği ve ağırlıklı olarak uygulanan usta-çırak yönteminden kaynaklandığı, araştırmaya dayalı bilimsel-akademik sistemden görece uzak olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda profesyonel sahneye de yansıyan asıl oyunculuk sorunlarının oyunculuk eğitiminden kaynaklandığı tespit edilmiş ve sanatta yeterlik tezi kapsamında devam eden bu çalışmanın somut çözüm önerilerine odaklanan bölümünün eğitim alanında yoğunlaşması gerektiği kararına varılmıştır. Katılımcılarla çalışma oyunundan elde edilen verilerin Stanislavski'nin ilk döneminde ve psiko-fizyolojik (derinlikli fiziksel eylem) çalışmalarına yoğunlaştığı ikinci dönemdeki role yaklaşım önermeleriyle bağdaşmayan yönleri aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Oyuncu adayı öğrencinin analitik ve sistematik düşünebilme yeteneğinin yeterince gelişmemiş olması. Bu bağlamın entellektüel birikimle ve bilginin analiziyle ilgisi üzerinde yoğunlaşma gereği ve bunun ön koşul oluşturması.
- Oyuncu öğrencilerin yaşadığı sorunlar; role yaklaşımda yorum yöntemin önermelerinin eğitim sürecinde anlaşılmadığı ve sistematik eğitimin uygulanmasında aksamaların, belirsizliklerin tespit edilmesi.
- Eğitimin asal olarak Stanislavski'nin birinci dönemiyle örtüşen psikolojik-ruhsal oyunculuk temeline dayandırılması. Uygulamada psiko-fizyolojik yöntemin eğitmen ve öğrenci tarafından teorik ve uygulama bakımından gereğince tanınmaması.
- Bilimsel sistematik yöntemin benimsenmemesi; alana özgü mesleki terminolojinin ortak bir dil oluşturacak biçimde kullanılmamasıyla uygulama çalışmalarında ortaya çıkan kavramsallaştırma sorunları; ders izlencelerinin ve öğrenme çıktılarının raporlaşmaması; alanda bilgi birikiminin oluşmaması, derslerde sistemin uygulama yöntemlerine özgü sanatsal, teknik, pedagojik çeşitli sorunlarının zümre görüşmeleriyle yapılamaması.
- Oyuncunun eğitiminde rolün oyuncunun benliğine yabancı bir öge gibi algılanması: Oyunun öyküsünün algılanmasına ve doğaçlama süreçlerine

girilmeden oyun metinlerinin ezberlenmesinden başlayan prova süreçlerinin tek seçenek olarak görülmesi.

- Oyun çalışmalarında Batılı metinlerin öncelikle tercih edilmesinde karşılaşılan sorunlar. Rol yorumunda farklı bir kültürün tavır, hareket, mimik, jest kodlarına yaslanan taklide dayalı rol ve roller arası ilişki biçimlerinin kullanımı.
- Çalışma bünyesine yapılan uygulamaların katılımcılarının kendilerinde tespit ettikleri eksikliklere rağmen izlemeleri doğru yöntemi bulmakta zorlanmaları, sistemli araştırma, bilgilenme, deneme, inceleme süreçleri yerine, içselleştirdikleri eksikliklerini gidermek için direkt pratikte deneyerek bulmaya yönelmelerine sebep olmaktadır.
- Çalışmanın dönütlerinden hareketle çalışma öncesinde yetişkin eğitime dair bir öneri ile karşılaşılabileceği çalışmanın planlama aşamasında dahil edilmemişti ancak çalışmanın eğitim modeli ile olan ilgisi ve literatür çalışmasında ortaya çıkan “androgjik” yaklaşım modeli, hedef kitlesi yetişkin olan oyunculuk eğitimi sürecinde özellikle müfredat hazırlığı ve yöntem geliştirme aşamalarında eğitmenlerce disiplinler arası çalışmalar gözden geçirilmelidir.

Oyunculuk alanında lisans düzeyinde alınan eğitimin lisansüstü eğitimiyle devam etmesi; Devlet Tiyatroları ve özel kuruluşlarda oyuncu olarak alınan görevler; eğitim kurumlarında öğrencilerle çalışılan oyunlardan kazanılan veriler, Stanislavski'nin oyunculuk yorum yönteminin uygulanışına dair araştırmacı tarafından birinci elden elde edilen gözlem ve deneyime temellendirilmiştir. Türkiye’de profesyonel sahnede ve oyunculuk eğitiminde Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin uygulanışında uygulayıcılar (Oyuncu, yönetmen, eğitmen, oyuncu adayı öğrenci) açısından önemli sorunların olduğu gözleme dayalı genel değerlendirmelerle tespit edilirken, sorunları aşmanın laboratuvar süreçleriyle bilimsel ve deneysel analizlerle ortaya konması ve çözüm arayışlarının geliştirilmesinin gerekli olduğu düşüncesine ulaşılmıştır.

Bir sanatta yeterlik tezinin kapsamı içinde konunun ele alınması, çözüm önerilerinin somutlaşması önerisi bağlamında bu çalışma, sorunların bilimsel açıdan deneysel ortamda tespitine ve öncelikle çözüm başlıklarının tespiti için

açılan sorulara odaklanmıştır. Deneysel süreç kayıt altına alınarak verilerin analizine dayandırılmıştır.

Çalışmaların yürütüldüğü ilk evrede Türkiye’de Konstantin Stanislavski üzerine yapılan çalışmalar incelenmiştir. Sonrasında sistem üzerine Chekhov, Grotowski, Brook, Brecht, Moore, Adler, Strasberg gibi tiyatro insanlarıncı yürütülen dünyadaki çalışmalara bakıldığında bu çalışmaların da bilimsel temellere dayandığı ve onların da çalışmalarını Stanislavski’den referansla ve onun gibi bilimsel dayanaklarla geliştirdikleri bulgularına literatür taramasında ulaşılmıştır. Oyunculuk eğitiminde eğitim programlarında yer verilerek katkı sağlanmasına çalışıldığı düşünülebilir.

Çalışmada örneklerle yer verilen Avrupa ve Rusya’daki oyunculuk eğitimindeki okullaşma süreçlerinin geçirdiği aşamalar, sürece ve programlara nasıl planlı ve bilimsel bakıldığı, bugün aynı hassasiyetle eğitim konusuna bakış açısının, Avrupa-Bologna çevresinde ELIA gibi kurumların sorunları ve çözümleri ortaklaştırarak çağdaş tiyatro eğitiminin niteliksel ve güncel gereksinimlerinin öğrenci odaklı ele alınmasıyla ilgili gözlemler önemlidir. Tarihsel açıdan oyuncunun eğitiminde okullaşma süreci, bu bağlamdaki örneklerin UK, Rusya, Almanya-Reinhardt ve onun ardılı Carl Ebert’in Konservatuvarda tiyatro eğitimi planlarken, konuya nasıl bilimsel ve sistemli baktıklarını göstermek ve bir karşılaştırma olanağı sağlamak için yer verilmiştir. Ayrıca çalışmada pozitif bilimlerden metafizik alanlara- çok farklı disiplinlerle ilgilenerek sistemini geliştirmeye çalışan Stanislavski'nin bir eğitimci olarak alandaki çabası, ardıllarının eğitim alanındaki ve meslek profesyonelleri olarak çabalarına, sistem üzerine yapılan akademik araştırma ve tartışmalara çok yönlü olarak değinme ihtiyacının aynı zamanda meslek eğitimi olarak oyunculuk eğitiminin rastlantılara bırakılmayacak kadar hassas, özenle yaklaşılması gereken bir eğitim olmasından kaynaklandığı anlaşılmıştır. Bütün bu bilginin bu tez çalışmasının teorik ve uygulamalı araştırma fazlarıyla ortaya çıkması aynı zamanda önemli bir tanıklık fırsatı doğurmuş ve bunun neticesinde ileriye yönelik araştırma-geliştirme-güncelleme için yeni çalışmalar yapılması gerekliliği konusunda motive edici olmuştur.

Üçüncü Bölümde, Günümüz Akademik Oyunculuk Eğitimi Programları *Dünya'dan ve Türkiye'den örnekler* başlığı altında iki tiyatro oyunculuk okulunun A.Ü. DTCF ve H.Ü. ADK'nın tarihsel süreçlerini de ele alıp güncel eğitim programları örneklendirildi. Özellikle Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluş süreci Türkiye'de akademik oyunculuk eğitimin ilk örneği olması sebebiyle döneminin kurucularının özelinde kuruluş hedefleri gözetilerek belirlenen vizyonuna bir kez daha bakmak, çalışmamızın sonuçları itibariyle faydalı dönütler bulmamıza imkan sunmaktadır. Döneme dair tarihsel evrak, kaynak ve literatür incelendiğinde ilk kaynağın ADK'nın temsil bölümünde "Tiyatro ve Opera tedrisatının" kurucusu Ebert'in mektupları ve ardından 1939 yılında bir ay içinde (mart) dönemin Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'e sunduğu altı rapor olduğuna ilgili bölümde değinmiştik. Ebert'in yeni cumhuriyetin kültür ve sanat hayatına kalıcı temeller atarak uzun soluklu bir sanat okulunun kurulması çabasında en büyük talebinin "mektebin" birkaç yıl içinde gördüğü yurtdışı kaynaklı eğitmen desteğinin ardından kendi mezunlarını vermeyi başarmak hemen ardından da bu mezunların içinden istidadı olanlarının eğitmenliğe teşvik edilerek kalıcı bir yapının tesis edilmesi yönünden uğraştığı görülmektedir. Ebert'in raporlarında yansıyan ADK'nın kuruluş çalışmalarında yürüttüğü eğitim stratejisinin, - çalışmanın üçüncü bölümde *Türkiye'de Akademik Oyunculuk Eğitimi Tarihçesi başlığı altında yer verdiğimiz-* Max Reinhart tarafından kurulan ve kendisinin mezun olduğu okul- Schauspielschule des Deutschen Theaters'in kuruluş sürecindeki eğitim stratejisi ve planlamayla benzerliği dikkat çekmektedir. Uygulamalı çalışmamızın gönüllü katılımcılarının dönütlerinde ise bu bahsedilen uğraşın nispeten başarıya ulaşamamış olmasının sıkıntıları gözlenmektedir. Konservatuarın kuruluş sürecinde hedeflenen, sonrasında Türkiye'de tiyatro ve oyunculuk eğitimi konulu bilimsel buluşmalarda da, alanın akademisyenlerince de kaleme alınan yazılarda da alanın eğitmenini yetişmesi ihtiyacının defalarca altının çizildiğini görüyoruz.

Tespit edilen sorunların önündeki engellerin kaldırılması için güncel çözüm önerilerini de barındıran, yakın tarihli buluşmalardan ilki *İstanbul 2010 Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği- Uluslararası Tiyatro Eğitimi Buluşması Sempozyumu* dur. Sempozyumum aynı yıl aralık ayında yayınlanan bildiri kitabını

incelediğimizde, çalışmamızın verdiği sonuçlarla ilgili bölümlerini aşağıdaki şekilde paralellikler göstermiştir.

- *A.Ü. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı'nın Pedagojik Yapısının Değerlendirilmesi: Oyunculuk Anasanat Dalı Müfredatına Yapısal Bir Bakış* (Çevik, K., 2010)
- *Tiyatro -Sahne Eğitiminde Bilimsellik ve Bilginin Kullanımı* (Ezici, T.,2010).
- *Tiyatro Eğitimi Kuramı ve Pratiği: Bolonya'dan Önce ve Bolonya'dan Sonra* (Khetaguri, L.,2010).
- *Teori ve Pratik Arasında bir Köprü Olarak Tiyatro Eğitimi: Nehrin Öte Yakasına Geçmek* (Pekman, Y., 2010).
- *Tiyatro Eğitimi – Öğretimi Nasıl Bir Yapılanma İçinde Yer Almalı?* (Öndül, S. (2010)
- *Üniversite, Tiyatro, Uluslararası İlişkiler.* (Sekmen, M., 2010).

Yukarıda yer verilen *İstanbul 2010 Buluşmalar* ana başlığı ile basılan bildirilerin bazılarının başlıklarının özelinde hemen anlaşılacağı gibi ulusal ve uluslararası ölçekte hedefler, uygulamalar, eksikler, ihtiyaçlar, örneklerle tespit edilmekte olduğunu görüyoruz. Hemen on yıl sonra ulusal ve eğitim kurumları ölçeğinde yapılan *1.Ulusal Sahne Sanatları Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar Çalıştayında'* da ele alınan konular ve bildiriler şu şekilde örneklendirebilir;

- *Günümüzde Tiyatro-Oyunculuk Eğitiminde Kalite Stratejileri* (Ezici, T.,2019).
- *Oyunculuk Eğitiminde Eğitmenin Rolü* (İpekli, E.,2019).
- *Tiyatro Eğitiminde Öğrencinin Kültürel Altyapı Sorunu* (Tuna, E. 2019)
- *Günümüzde Tiyatro Yönetmeninin Eğitimi* (Ezici, A., 2019).
- *Oyuncunun Enerjisi Üzerine Termodinamik Bir Yaklaşım* (Ayturan, N., 2019).
- *Kamera Önü Oyunculuk ve Sahne Oyunculuğu Hakkında* (Soyuerdem, E., 2019).
- *Akademik Oyunculuk Eğitiminin İşlevi* (Esen, U., 2019)

Adı geçen sempozyum ve çalıştayda sunulan bildirilerden seçilen örnek başlıklardan anlaşılacağı üzere tiyatro ve oyunculuk eğitiminin alan insanlarıncı çeşitli eğitim arenalarından buluşan sahne eğitimcilerinin görüşlerinin değerlendirilmesi (Ezici, 2010, s.38) anlamına gelmektedir. Bu bağlamda oyuncu öğrencilerle yapılan çalışmamız, Stanislavski oyunculuk yaklaşımının her oyuncunun kendi yöntemini bulması yaklaşımını örnek alırsak, eğitim planını ele alırken de hem içerik hem de metodunun yerleşmesi açısından da eğitim sağlayıcısı pozisyonundaki okulun ekolleşmesi sürecinde rastlantısallıktan uzak kalması için kuruluşunda bugüne işaret edilen düzlemde sistemli ve bilimsel olmayı sağlaması gerektiğini için kendi eğitim programını çağının ihtiyaçları ışığında güncellemesi gerekliliğini bir kez daha vurgulamaktadır. Çalışmamızda daha önce değinildiği üzere gerek Türkiye’deki kuruluş aşamasında gerekse güncel tespit ve uygulamalarda, tiyatro-oyunculuk eğitimde bu yapının kurulması sağlanamaya çalışılmaktadır. Ancak pratikte -eğitim kurumlarının akademik kadrolarına baktığımızda- sonucun hedeflenen düzeyi yakalamadığı da gerçekliğini korumaktadır. Türkiye’de oyunculuk eğitimi üzerine yapılan ilk sempozyumun³⁴ tarihi hesaba katıldığında 1976’dan günümüze çözüm bekleyen, gelişmesi hedeflenen, çağının gereklerini yerine getirmekte sıkıntı yaşanan konularda benzerlikler görülmektedir. Bu bağlamda eğitimde ihtiyacı tespit etme aşamasındaki başarının, aynı sorunların çözümü noktasında nerelere odaklanılmasına yol göstermesi ve başarılı olma noktasında harekete geçilmesi gereğinin zamanı geldiğini belirtmek gerekmektedir.

³⁴ Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü’nün Birinci Sempozyumu – 1976

(Tiyatro Araştırmaları Dergisi sayı:7, 1976) <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/40326>

Enver, Ziya Karal - *Açılış Konuşması* ; Özgü, Melahat - *Ankara Üniversitesi’nde Tiyatro Eğitimi* ; Nutku, Özdemir - *Tiyatro Yönetmeninin Eğitimi*; Ağaoğlu, Adalet - *Oyun Yazarının Eğitimi*; Sokullu, Sevinç - *Komedyanın Eğitici İşlevi*; Selen, Nevin - *Konuşma Eğitimi*; Kongar, Emre - *Toplumbilim Açısından Tiyatro*; Ay, Lütfi - *Hacettepe Üniversitesinde Tiyatro Eğitimi Ve Tiyatromuzun Üniversitelerden Beklediği*; Tuncel, Bedrettin - *Devlet Eliyle Tiyatro Öğretim Ve Eğitimi*; Şener, Sevda - *Tiyatro Öğretiminin Sorunları*; Önertoy, Olcay - *Nigar Hanım Ve Tesir-i Aşk*; Ortaylı, İlber - *Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Denemesi*; And, Metin - *İlk Öğretimde Tiyatro*; Samurçay, Nermin - *Çocuk Psikolojisi Açısından Tiyatro*; Oransay, Gültekin - *Tiyatro Eğitiminde Musiki*; Öngören, Mahmut T. - *Elektronik Tiyatro Eğitimi*; Karadag, Nurhan - *Radyo Tiyatrosu Eğitimi*; Gürzap, Can - *Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümünde Eğitim Nasıl Yapılmaktadır-Nasıl Yapılmalıdır*

Çalışmamızın uygulama aşamalarının sonuçları ile, ulusal ölçekteki literatür taraması ve çağımızın güncel uygulamalarını aynı denklemde buluşturduğumuzda tiyatro-oyunculuk eğitiminde çağdaş açılımları takip etmekten taviz vermeyerek, ilk aşamada -çalışmamızın devamında- somut çözüm arayışlarıyla sürecin, Stanislavski ve ardıllarının araştırma ve uygulamalarında olduğu gibi bilimsel dayanaklarla yürütülmesinin gereği değerlendirilmiştir. Sosyoloji, psikoloji, davranış bilimi, kültür antropolojisi, nöro- fizyoloji vb. bilimsel disiplinlerden uzman görüşleri ve özellikle Türkiye'den uzmanların deneysel çalışmalara katılımı öngörülmüştür, bu alanlarla yürütülecek çalışmalara öncelik verilmesi gerektiği önem kazanmıştır.

Türkiye'deki oyunculuk okullarına baktığımızda çeşitli oyunculuk üsluplarının eğitim modeli olarak süreçte uygulandığı ancak Stanislavski oyunculuk yönteminin ve öne çıkan model olarak konumlandığı görülmektedir. Ancak eğitim çalışmaları açısından uygulandığında yurtdışı örneklerle kıyasladığımızda nispi olarak çok az sayıda çalışma ile karşılaşmakta. Çalışma sürecimiz ışığında ele alınan konunun daha fazla alan çalışması ile irdelenmesi gerekliliği sonucunu ortaya çıkmaktadır.

Araştırılan konuya dair sorular meslek hayatım boyunca yanıt aradığım sorulardan bazıları idi. Bu çalışma sürecinde kavramsal çerçevede şekillenen, toplanan veri ile elde edilen ve sonrasında konuya dair açıklamalar, yorumlar ve sonuç önermelerinin temel amacının araştırılan konuya dair benzer konuların anlaşılmasında ilgililerine yardımcı olması ihtimalidir. Sürece bu şekilde katkı sağlanmışsa araştırma konusu itibarıyla şimdilik amacına ulaştığı söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Ay, L. (1976). - *Hacettepe Üniversitesinde Tiyatro Eğitimi Ve Tiyatromuzun Üniversitelerden Beklediği*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, s.17-25
- Benedetti, J. (2012). *Stanislavski: Bir Giriş* (K. Karaboğa, Çev.). İstanbul: Habitus Kitap.
- Bella, M. (2004). *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*. London: Nick Hern Books
- Carnicke, S. M. (2009). *Stanislavsky in focus: An acting master for the twenty-first century*. New York: Routledge.
- Carnecki, S.M. (2010). Stanislavsky's System: Pathways the Actors, (Ed. Alison Hodge), Twentieth Century Actor Training, Chapter 1, p. 1-25, London and Newyork: Routledge.
- Çevik, K. (2010). A.Ü. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Oyunculuk Anasanat Dal'nın Pedagojik Yapısının Değerlendirilmesi: Oyunculuk Anasanat Dalı Müfredatına Yapısal Bir Bakış. *BULUŞMALAR - İstanbul 2010 Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği Uluslararası Tiyatro Eğitimi Buluşması Sempozyum Bildirileri, İstanbul. s. 31-51*
- Çevik, K. (2003). Derinlikli fiziksel devinimin önemi ve birbirinin devamı iki usta: K.S. Stanislavski, J. Grotowski. *Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:15, s. 4 - 35
- Culhan, G. (2019). Stanislavsky's Creative State on the Stage. A spiritual approach to the 'system' through practice as research. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London, UK Erişim: 28.01.2021 <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/27650>
- Ebert, G. (2004). *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*. (T. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ebert, V. G. *100 Jahre Schauspielschule Berlin*, Erişim Tarihi: 01.11.2020 <http://www.berliner-schauspielschule.de/>
- Ellwood, C. (2019). Section Nine: Adventures beyond Stanislavski (Case Study). Teaching Stanislavski, An investigation into how Stanislavski is taught to students in the UK. S. 68-76. Erişim tarihi: 15.01.2021 <https://www.coursehero.com/file/41507842/Teaching-Stanislavskipdf/>

Ezici, T. (2019). Günümüzde Tiyatro-Oyunculuk Eğitiminde Kalite Stratejileri. *1.Ulusal Sahne Sanatları Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar Çalıştayı 27 Ağustos 2019 Çalıştay Bildiriler Kitabı, İstanbul*. ISBN: 978-975-6319-42-0

Ezici, T. (2010). Tiyatro -Sahne Eğitiminde Bilimsellik ve Bilginin Kullanımı. *BULUŞMALAR - İstanbul 2010 Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği Uluslararası Tiyatro Eğitimi Buluşması Sempozyum Bildirileri, İstanbul*. s. 129-138

Ezici, T. (2009). Tiyatro Eğitiminin Dünü, Bugünü ve Yarını. *İstanbul-2010 Kültür Başkenti Projesi Türkiye Üniversiteleri Tiyatro Şenliği Tiyatro Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı, İstanbul*. 28-29 Mayıs 2009

Ezici, T. (2009). Tiyatro Eğitimi ve Çağdaş Açılımlar. *Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:26, s. 113 - 125

Gerrig, R.J., Zimbardo, P.G. (2017). *Psikoloji ve Yaşam* (G. Sart, Çev.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Gökyay, O. Ş., (T.Y.) *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*.. Ankara: Devlet Tiyatroları Kurumu İç Eğitim Dizisi. No: A – 2.

Greig, E.G. (1946). *Tiyatro Sanatı Hakkında*. (N. Sevin, Çev.). 3. Cilt/Devlet Konservatuvarı Yayınları. Ankara.

Gürzap, C. (2012). *Perde Arkasından*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Gürzap, C. (1976). *Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde Eğitim Nasıl Yapılmaktadır-Nasıl Yapılmalıdır* (1976). Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, .77-96

Halıcı, Ş. (2009). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*. Ankara: AKDYYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 364

Hornby, R. (1992) *The End of Acting: A radical view*. New York: Applause.

Işıldak, S. (2007) *Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem* Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Makale Gönderme Tarihi: 13.09.2007 Makale Kabul Tarihi: 25.05.2008

Erişim:10.08.2020 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/39762>

Özüaydın, N.U. (2016). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Özüaydın, N.U. (2011). *Stanislavski Sistemi ve bu bağlamda metot oyunculuğu'nun süreç içinde gelişimi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Raporu). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Karaboğa, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayınları.

Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık

Kathman, D. "Players, Livery Companies, and Apprentices", Edited by Richard Dutton, Print Publication Date: 2011, [The Oxford Handbook of Early Modern Theatre](https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199697861.001.0001/oxfordhb-9780199697861-e-25) <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199697861.001.0001/oxfordhb-9780199697861-e-25>

Kerber, T. J. (2016) *The Vocabulary Of Acting: A Study Of The Stanislavski 'System' In Modern Practice*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Department of Drama and Theatre Arts College of Arts and Law University of Birmingham.

Khetaguri, L. (2010). Tiyatro Eğitimi Kuramı ve Pratiği: Bolonya'dan Önce ve Bolonya'dan Sonra. *BULUŞMALAR - İstanbul 2010 Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği Uluslararası Tiyatro Eğitimi Buluşması Sempozyum Bildirileri, İstanbul. s. 99-104*

Knowles, A., Holton, E.F., Swanson, R.A. (2015) *Yetişkin Eğitimi*. (O. Gündüz, Çev.) İstanbul: Kaktüs Yayınevi

Kongar, E. (1976). - *Toplumbilim Açısından Tiyatro*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, .33-44

Konijn, E.A. (2000). *Acting Emotions - Shaping Emotions on Stage*. (Translated by B. Leach with D. Chambers). Amsterdam: Amsterdam University Press

Kubikowski, T. (2018). *An Actor Survives*. Stanislavski Studies, Cilt 1/Sayı 6, s.69–77, <https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1438883>

Köklü, A. (2014). *Sergei Tcherkasski ile Stanislavski Yönteminin Modern Durumuna Bir Bakış: Ders ve Atölye Çalışması*. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı. 2 – 8 Mayıs 2014 - Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Birimi'nin desteğiyle düzenlenen çalışmanın raporu, (Yayımlanmamış). Ankara.

Matern, F. (2013) *Stanislavski, Shpet, and the Art of Lived Experience*. Stanislavski Studies, Cilt 1/Sayı 2, s.44–63, Published online: 07 May 2015 <https://doi.org/10.1080/20567790.2013.11428594>

Moore, S. (2011). *Stanislavski Sistemi* (Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz, Çev.). İstanbul: Bgst Yayınları.

- Musilova, M. (2020). Stanislavski and Solovyov, *Practice, Stanislavsky Studies: Legacy, and Contemporary Theater*, Volume 8, Issue 1, p. 51-57, Taylor&Francis
Online Erişim: 24.01.2021
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20567790.2019.1700733?needAccess=true>
- Nevares, R. (2017). *The legend of the grand inquisitor; Stanislavski that Stanislavskians don't want you to know about*. Stanislavski Studies, Cilt 1/Sayı 5, s.21–26 <http://dx.doi.org/10.1080/20567790.2017.1293369>
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi II*. Ankara. Dost Kitabevi Yayınları
- Nutku, Ö. (1976). - *Tiyatro Yönetmeninin Eğitimi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, s.53-63
- Devlet Tiyatroları. (1985). *Carl Ebert'ten Mektuplar*. (N.Kazankaya Erten. Çev.). Ankara: Devlet Tiyatroları Dramaturji Birimi.
- Okyay, E. (2013). *Ankara Devlet Konservatuvarı - 1936: Atatürk Müzik Devrimi'nin Simge Kurumu*. Ankara: Seveda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları
- Osnes, B. (2001). *Acting, An International Encyclopedia*. California: ABC-CLIO, Inc.
- Öndül, S. (2010). Tiyatro Eğitimi – Öğretimi Nasıl Bir Yapılanma İçinde Yer Almalı?. *BULUŞMALAR - İstanbul 2010 Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği Uluslararası Tiyatro Eğitimi Buluşması Sempozyum Bildirileri, İstanbul*. s. 59-80
- Öngören, M. T. (1976). - *Elektronik Tiyatro Eğitimi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, s.155-162
- Özgü, M. (1976). - *Ankara Üniversitesi'nde Tiyatro Eğitimi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, s.07-14
- Pekman, Y. (2010). Teori ve Pratik Arasında bir Köprü Olarak Tiyatro Eğitimi: Nehrin Öte Yakasına Geçmek. *BULUŞMALAR - İstanbul 2010 Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği Uluslararası Tiyatro Eğitimi Buluşması Sempozyum Bildirileri, İstanbul*. s. 139 – 142
- Polanco, F., Bonfigliob, D. B. V. (2016). Stanislavski's Objectives, Given Circumstances and Magic "if"s Through The Lens of Optimal Experience, Stanislavski Studies. *Stanislavski Studies*, Cilt 2/Sayı 4, s. 205-216, DOI:10.1080/20567790.2016.1234023

- Prior, R.W. (2012). *Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training* Intellect Ltd. Bristol-UK; Chicago-USA
- Ramacharaca, Y. (1903). *The Hindu - Yogi Science of Breath*, London L.N. Fowler&Co.,Ltd. UK Erişim: 24.01.2021
<http://www.arfalpha.com/ScienceOfBreath/ScienceOfBreath.pdf>
- Ribot, T.A. (2016). *Dikkat Psikolojisi* (B. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Aramis Yayınevi.
- Richards, T. (2005). *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine* (H. Yıldız, A. Candan, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Roach, J. (1993). *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Newark: University of Michigan Press.
- Schützenberger, A.A. (2016). *Psikosoybilim* (K. Kahveci Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sekmen, M. (2010). Üniversite, Tiyatro, Uluslararası İlişkiler. *BULUŞMALAR - İstanbul 2010 Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği Uluslararası Tiyatro Eğitimi Buluşması Sempozyum Bildirileri, İstanbul. s. 105-110*
- Senelick, L. (2014). *Stanislavsky – A life in Letters*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Shevtsova, M. (2019). *Rediscovering Stanislavsky*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanislavski, K. (2012). *Oyuncunun El Kitabı* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2002). *Bir Aktör Hazırlanıyor* (S. Taşer, Çev.). İstanbul: Papyrus Yayınları.
- Stanislavski, K. (2003). *Man and Actor – Stanislavsky and the World Theatre – Stanislavsky's Letter*. Hawaii: University Presss of the Pacific.
- Stanislavski, K. (1999). *Bir Rol Yaratmak* (Ç. Genç, F.Güllü, B. Tanyel, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Stanislavski, K. (1982). *Bir Karakter Yaratmak* (S. Taşer, Çev.). İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi.
- Stanislavski, K. (1992). *Sanat Hayatım* (S. Taşer, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Süskind, P. (2014). *Güvercin* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Şener, S. (1976). - *Tiyatro Öğretiminin Sorunları*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro

Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, s.27-32

Tanyel, B. ve Esen, U. (1995). Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı:6, Erişim: 15.06.2020
<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/stanislavski-ve-oyunculuk-yontemi-uzerine/#sdfootnote1sym>

Tcherkasski, Sergei. (2017). Forward – to early Stanislavsky! or Reconstruction of Actor Training at the First Studio of the Moscow Art Theatre. *Stanislavski Studies: Practice, Legacy, and Contemporary Theater*. Volume 5, Issue 1. S. 85-110. Erişim Tarihi:21.08.2020
<http://www.rgisi.ru/en/sergei-tcherkasski>

Tcherkasski, S. (2016). *Stanislavski and Yoga*, (Trans. Vrenelli Farber), ICARUS Publishing Enterprise and Routledge, Holstebro-Malta-Wroclaw-London-New York.

Tcherkasski, S. (2013). The System Becomes the Method: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg, *Academia*. Erişim:17.05.2020.
https://www.academia.edu/27420816/The_System_Becomes_the_Method_Stani_slavsky_Boleslavsky_Strasberg

Tcherkasski, Sergei. Interviews by Paul Fryer. *Teaching Stanislavski, An investigation into how Stanislavski is taught to students in the UK*. Erişim Tarihi: 21.08.2020
<https://vimeo.com/92043069>

Tezcan, F., Deveni, T. (2018). *Andragoji ve Yaşamboyu Öğrenme Bağlamında Yetişkinlerin Öğrenmesi*. Researcher: Social Science Studies 2018 Cilt:6, Sayı:2, s.123-137. Erişim Tarihi:15.12.2020
https://www.researchgate.net/publication/327230884_Andragoji_ve_Yasamboyu_Ogrenme_Baglaminda_Yetiskinlerin_Ogrenmesi

Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada* (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren, Çev.) İstanbul: BGST Yayınları.

Tuncel, B. (1976). - *Devlet Eliyle Tiyatro Öğretim Ve Eğitimi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü birinci Sempozyumu bildirileri sayısı, Cilt:7/Sayı:7, s.15-16

Unsworth, Thomasina. (2009). Section Six: Teaching Stanislavski in Higher Education Conservatoire-based BA Acting Programmes. *Teaching Stanislavski, An investigation into how Stanislavski is taught to students in the UK*. S. 46-52.

Unsworth, Thomasina. (2009). Section Seven: Teaching Stanislavski at Rose Bruford College (Case Study). *Teaching Stanislavski, An investigation into how Stanislavski is taught to students in the UK*. S. 53-60.

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

Yağmurdereli, E. (2016). *Akrep*. İstanbul: Kibele Yayınevi.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Aksoy, H. Hüseyin., Altındağ, Murat. (2005). *Eğitimde Araştırma Yöntemleri | Nitel Araştırma Teknikleri*. Erişim: 15.01.2021.

<http://eytepe.com/2016/05/20/egitimde-arastirma-yontemleri-nitel-arastirma-teknikleri/#:~:text=Ara%C5%9Ft%C4%B1rmac%C4%B1n%C4%B1n%20Kat%C4%B1l%C4%B1mc%C4%B1%20Rol%C3%BC%3A%20Nitel%20y%C3%B6ntemde,analizlerini%20yap%C4%B1p%20raporla%C5%9Ft%C4%B1ran%20ki%C5%9Fi%20de%4%9Fildir>.

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Beyond Stanislavsky : The Psycho-Physical Approach to Actor Training: Erişim: 24.07.2020

https://www.bookdepository.com/Beyond-Stanislavsky-Bella-Merlin/9781854596130?redirected=true&utm_medium=Google&utm_campaign=Base3&utm_source=TR&utm_content=Beyond-Stanislavsky&selectCurrency=TRY&w=AFD5AU963JBMMUA8VC6D&pdg=pla-317697301101:kwd-317697301101:cmp-2050456317:adg-72103531826:erv-359075682676:pid-9781854596130:dev-c&gclid=Cj0KCQjwjer4BRCZARIsABK4QeVVez_8fqDOAAc2RZncPmZtMm_T2GBO-BHAR5UH10rx43LQa_3pTXYaAjr5EALw_wcB

Rose Bruford College Undergraduate Acting Programme Specification. (2017). Erişim Tarihi: 01.08.2020.

https://www.bruford.ac.uk/media/documents/Prog_Spec_Acting_RBC.pdf

Rose Bruford College Module Specification. Level 4. Erişim Tarihi: 01.08.2020.

<https://www.bruford.ac.uk/media/documents/Actinglevel4modules.pdf>

Rose Bruford College Module Specification. Level 5. Erişim Tarihi: 03.08.2020.

https://www.bruford.ac.uk/media/documents/ACT_level_5_module_specs_.pdf

Rose Bruford College Module Specification. Level 6. Erişim Tarihi: 05.08.2020.

<https://www.bruford.ac.uk/media/documents/ActingLevel6modules.pdf>

Russian State Institute of Performing Arts web sitesi. Erişim Tarihi: 19.08.2020

<https://www.bruford.ac.uk/>

1.ULUSAL SAHNE SANATLARI EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

ÇALIŞTAYI 27 Ağustos 2019 ÇALIŞTAY BİLDİRİLER KİTABI

(Tam Metinler ve Konuşma Özetleri) ISBN: 978-975-6319-42-0 Erişim:30.05.2020

http://oyunculukcalistay.beykent.edu.tr/?page_id=1519 Erişim:22.12.2020

<https://www.scribd.com/read/294396258/Teaching-Actors-Knowledge-Transfer-in-Actor-Training#https://fdocuments.in/document/nida-annual-report-2010.html>
https://www.nida.edu.au/_data/assets/pdf_file/0018/53280/NIDA_Annual_Report_2018_lowres.pdf Erişim:22.12.2020

http://www.eq-arts.org/wp-content/uploads/2016/09/Tuning_Theatre.pdf
Erişim:22.12.2020

<https://elia-artschools.org/page/ELIAAcademy2021> Erişim:22.12.2020

https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/files/elia_strategicfocus2020-2024.pdf
Erişim:22.12.2020

Ankara Üniversitesi Bologna Bilgi Sistemi. Erişim Tarihi: 12.08.2020.
http://bbs.ankara.edu.tr/Amac_Hedef.aspx?bno=1472&bot=69

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi web sitesi. Erişim Tarihi: 20.08.2020.

<http://www.dtcf.ankara.edu.tr/tyatro-bolumu/>

Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı Program İçeriği. (tablo) Ankara Üniversitesi Bologna Bilgi Sistemi. Erişim Tarihi: 12.08.2020).

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı web sitesi. Erişim Tarihi: 26.01.2021 <http://www.konser.hacettepe.edu.tr/sayfa/bolumler/oyunculukASD>

https://www.academia.edu/22941156/HODGE_Alison_Twentieth_Century_Actor_Training Erişim: 28.01.2021

EK-1: “Role Yaklaşım” - Stanislavski’nin Not defterinden Çalışma Planı

(Stanislavski, 1999: s. 275)

1. Kurgunun öyküsünü (çok fazla ayrıntıya girmeden) anlatınız.
2. Fiziksel aksiyonlarla dışsal kurguyu oynayınız. Örneğin: bir odaya girin. Ama nereden geldiğinizi, nereye ve neden gittiğinizi bilmeden bunu yapamayacağınız için, fiziksel aksiyonlarınıza bir temel kazandıracak olan kurgunun dışsal öğelerini arayıp bulunuz. Bu tümüyle kabataslak bir biçimde olacak ve (sadece kaba ve dışsal olan) verili durumların bir şemasının haklılaştırılmasını oluşturacaktır. Aksiyonlar oyundan türetilir; eksik olan şey oyunun ruhuna uygun olarak keşfedilir: Eğer burada, bugün, şu anda kendimi kurgudakine benzer bir durumda bulsaydım ne yapardım?
3. Geçmiş ve geleceğe ilişkin doğaçlamalar yapınız (şimdiki zaman sahnede oluşur) : Nereden geldim, nereye gidiyorum , sahnede bulunduğum zaman dışında neler oldu?
4. Oyun kurgusunun fiziksel aksiyonlarının öyküsünü anlatınız (daha ayrıntılı bir biçimde). Daha karmaşık, daha ayrıntılı, daha derin bir biçimde temellendirilmiş önerilmiş durumlar ve "sihirli eğerler" oluşturunuz.
5. Üstünyönelimin, takribi terimlerle, geçici bir tanımlamasını ve kabataslak bir şemasını tasarlayınız.
6. Elde edilen malzemeyi temel alarak kabataslak, takribi bir kesintisiz eylem çizgisi şekillendiriniz, her zaman şu sözleri kullanınız: "Eğer . . . olsaydı" ne yapardım?
7. Bu amaçla oyunu büyük, fiziksel birimlere ayırınız (büyük fiziksel birimleri, büyük fiziksel aksiyonları ol- mayan oyun yoktur) .
8. "Eğer . . . olsaydı" ne yapardım? sorusunu temel alan kabaca çıkarılmış bu fiziksel aksiyonları icra ediniz (oynayınız).

9. Eğer büyük birimlerin kavranması çok zor oluyorsa, anlan geçici olarak orta büyüklükteki birimlere, ve hatta, gerekiyorsa, daha da küçük birimlere ayırınız. Bu fiziksel aksiyonların doğasını inceleyiniz. Büyük birimlerin ve tamamlayıcı parçalarının mantığına ve ardışıklığına sıkıca bağlı kalınız ve asla aksesuar kullanmadan onları bütünlüklü büyük aksiyonlar şeklin- de birleştiriniz.

10. Mantıklı, ardışık bir organik, fiziksel aksiyonlar çizgisi şekillendiriniz. Bunu yazınız ve sürekli tekrar yoluyla sıkıca sabitleyiniz. Fazlalıkların hepsini temizleyiniz; yüzde doksan beşini kes at! İnanılacak kadar doğru olma aşamasına ulaşınca dek üstünden geçiniz. Bu fiziksel aksiyonların mantığı ve ardışıklığı hakikiliğin ve inancın doğmasına neden olacaktır. Ama bu hakikat uğruna hakikati elde etmeyi denemek yoluyla değil, mantıklı ve tutarlı olarak başarılır.

11. "Burada, bugün, şu anda" olma aşamasında oluşturulan mantık, ardışıklık, hakikat, inanç, artık daha da oturdu ve sabitlendi.

12. Bütün bunlar birarada alındığında "ben . . .yım" halini oluştururlar.

13. Bu "ben . . .yım" haline ulaştığınızda organik doğaya ve onun bilinçdışına da ulaşmış olacaksınız.

14. Şu ana kadar kendi sözcüklerinizi kullanıyordunuz. Şimdi metnin ilk okumasını yapıyorsunuz. İhtiyaç duyduğunuzu hissettiğiniz sözcükleri ve ifade biçimlerini tek tek yakalayın; onları yazın ve kendi bağımsız metninize ekleyin.

İkinci ve daha sonraki okumaları yaptığınızda, daha başka notlar alın, kendinizin keşfettiği rol met- nine dahil edilmek üzere daha başka sözcükler seçin. Böylece oyun yazarının sözcükleri, aşama aşama, küçük parçalarla ve sonra da bütünlüklü ifadelerle, rolünüzün hizmetindedir. Boşluklar kısa sürede oyunun üslubuna, diline ve anlatım biçimine bağlı olarak gerçek metinle doldurulacaktır.

15. Metni inceleyin, kafanızda sabitleyin, ama onu mekanik bir biçimde gevelemek ya da bir dizi laf cambazlığı yapmak için yüksek sesle söylemekten kaçının. Defalarca tekrarlayın ve mantık çizginizi, artlarda gelen fiziksel aksiyonlarınızı, hakikati, inancı, "ben . . .yım"ı, organik hakikati ve bilinçdışını kesin bir biçimde sabitleyin. Bu

aksiyonlara bir haklılaştırma temeli kazandırmak suretiyle, daima canlı, yeni, daha somut verili durumlar ve daha engin, uçsuz bucaksız, her şeyi kucaklayan bir planlı aksiyon duygusu bulduğunuzu göreceksiniz. Bu işi yaparken, sürekli artan ayrıntılarla oyunun içeriğini yeniden ve yeniden göz- den geçirin. Önerilmiş koşullarınız, kesintisiz aksiyon çizgisi ve üstünyöneliminiz sayesinde hiç farkına varmadan psikolojik olarak daha karmaşık olan fiziksel aksiyonlarınız için bir temel kazanacaksınız.

16. Oyunu, az önce sabitlenen çizgi doğrultusunda oyna- maya devam edin. Sözcükler üzerine düşünün, ama oynadığınızda onların yerine ritmik tekerlemelerle (tra- la-la-la) kullanın.

17. Oyunun doğru içsel modeli, fiziksel aksiyonlarınızı haklılaştırma yoluyla şimdi kuruldu. Onu daha da sıkıca sabitleyin, öyle ki sözler ona bağlı kalsın, mekanik ve ondan bağımsız bir biçimde ağızda gevelenmesin. Ritmik tekerlemeler kullanarak oyunu oynamaya devam edin. Kendi sözcüklerinizle oyunun (1) düşünce modelinin, (2) görselleştirilme modelinin üzerinden geçin; (3) partnerlerinizle karşılıklı iletişim kurabilmek için bu ikisini ve bir de iç aksiyon modelini onlara açıklayın. Bu temel modeller rolünüzün alt metnini oluşturur. Onları olabildiğince sağlam bir biçimde oturtun ve sürekli koruyun.

18. Bu model sabitlendikten sonra, hazır hala masa başında otururken, oyunu yazarın kendi sözcükleriyle okuyun ve elinizi bile kıpırdatmadan, ortaya çıkan modelleri, aksiyonları ve oyunun skorunun tüm detaylarını yapabildiğiniz kadar eksiksiz bir biçimde karşınızda oynayanlara aktarın.

19. Aynı şeyi hala masa başında oturarak, ama elleriniz ve gövdeniz serbest olarak, doğaçlama prodüksiyonlar için bir kenara ayrılmış malzemenin bir kısmını kullanarak yapın.

20. Doğaçlama olarak ayrılmış malzemeyle aynı şeyi sahne üstünde tekrarlayın.

21. Sahne dekorlarının (dört duvar arasında) planını çıkarın ve sabitleyin. Herkese şu sorulmalıdır: Nerede (hangi mizansende) bulunmayı ve oynamayı seçerdi? Herkesin

kendi planını önermesine izin verin. Dekor planı, oyuncular tarafından önerilen planların bir uzlaşımından çıkarılacaktır.

22. Sahne işlerini hesaplayın ve kaydedin. Sahneyi anlaşılan plan doğrultusunda hazırlayın ve oyuncuları sahneye alın. Oyunculara, bir ilan-ı aşk yapmak için nereyi seçeceklerini; karşılarında oynayan kişiyi samimi bir konuşmaya girişmeye ikna etmek vb. için nereyi kullanmayı tercih edeceklerini; bir şaşkınlığı saklamak amacıyla nereye geçmenin daha uygun olduğunu sorun. Bırakın oyuncular oyunun gerektirdiği biçimde gelip geçsinler, fiziksel aksiyonlarını icra et- sinler; raflarda kitap arasınlar, pencereleri açsınlar, ateş yaksınlar, vesaire.

23. Dört duvardan herhangi birini açarak sahne işçiliğinin modelini sınavın.

24. Bir masaya oturun ve oyunun edebi, politik, sanatsal ve diğer yönleriyle ilgili bir dizi tartışmalar yapın.

25. Kişilendirme. Şu ana kadar yapılan her şey içsel kişilendirmeyi sağlamıştır. Aynı zamanda dışsal kişilendirme de kendiliğinden ortaya çıkmış olmalıdır. Ama eğer bu gerçekleşmezse ne yapılmalıdır? Halihazırda oluşturulmuş bulunan şeyi gözden geçirmelisiniz, ama takma bir bacak, özlü ya da ağdalı bir konuşma, kollar ve bacakların belirli tavırlarını, belirli davranışlar ve alışkanlıklara uygun bir gövde duruşu ekleyerek. Eğer dışsal kişilendirme kendiliğinden ortaya çıkmıyorsa dışarıdan aşılmalıdır.

EK-2: Gönüllü Katılım Formu

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi Hasan İrfan Buzcu'nun Sanatta Yeterlik çalışmasıdır. Çalışmanın adı "STANISLAVSKI YÖNTEMİNİN AKADEMİK OYUNCULUK EĞİTİMİNDEKİ KARŞILIĞI: ROLE YAKLAŞIM ÖNERMELERİ ve BİR ATÖLYE ÇALIŞMASI"dır. Çalışmanın amacı, Stanislavski'nin role yaklaşım sistematığı izlenerek başka incelemecilerin de sorun olarak tespit ettiği görüşlerin sağlamlasını yapmaya, uygulama sürecinde sağlıklı ve bilimsel temellere dayalı güncel verilerle çözüme yönelik çıkarımları sistematize ederek somut önerilere bir zemin oluşturmaya odaklanılacaktır. Çalışmanın yapılabilmesi için Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonundan izin alınmıştır.

Çalışmaya katılım tamamen gönüllülük esası temelinde olduğu için katılıp katılmayı seçme hakkınız olduğu gibi katıldıktan sonra da istendiği anda vazgeçilebilir ve bu kendinize hiçbir sorumluluk getirmeyecektir. Gözlem dayalı yapılacak uygulamalardan bilgi toplamayı amaçlayan bu çalışmada bütün uygulamalar görüntülü ve sesli olarak kayıt altına alınacaktır. Alınan kayıtlar tamamen gizli tutulacak ve araştırmacılar tarafından değerlendirilecektir, elde edilen veri sadece çalışmanın sahibinin sanatta yeterlik çalışmasında ve bilimsel yayımlarda kullanılacaktır.

Stanislavski'nin role yaklaşım önermelerinin uygulanacağı çalışmada genel olarak rahatsızlık verecek uygulamaları içermemektedir. Ancak katılım sırasında, uygulamalarda ya da herhangi başka bir nedenle rahatsızlık hissederseniz çalışmadan çekinileceği gibi rahatsızlığın giderilmesi için gereken yardım sağlanacaktır.

Çalışma hakkında daha fazla bilgi almak isterseniz sanat çalışması danışmanım, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı Öğretim Üyesi, Prof. Dr. Türel Ezici ile (0 312 212 62 10; e-posta: tural.ezici@hacettepe.edu.tr) de iletişim kurabilirsiniz.

- Tarih: .../.../....
- Katılımcı:
 - Adı, soyadı:
 - Adres:
 - Tel:
 - İmza:
- Araştırmacı:
 - Adı, soyadı: Hasan İrfan BUZCU
 - Adres: H.Ü.A.D.K. Beytepe Kampüsü Üniversiteler Mahallesi/ANKARA 06800 Tel: 0 (312) 212 62 10 - 11 - 12 Faks: 0 (312) 215 84 66
 - E-posta: adk@hacettepe.edu.tr
 - Tel. + 90 533 3387478
 - e-posta: hi.buzcu@hacettepe.edu.tr
 - İmza:

EK-3: Yarı Yapılandırılmış Görüşme Örnek Formu

Araştırma Konusu:

Rus tiyatro insanı Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski'nin çağının güncel, bilimsel araştırmaları ve hipotezleri ışığında geliştirdiği oyunculuk yorum yönetiminin sonuçlarının ve role yaklaşım önermelerinin güncel oyunculuk eğitimi uygulamalarındaki karşılığı üzerine yapılacak inceleme bu sanat çalışmasının konusunu içermektedir.

Yer: Hacettepe Üniversitesi - ADK

Tarih: -- /12/2020

Görüşmeci:

Giriş:

Stanislavski'nin role yaklaşım sistemi izlenerek başka incelemecilerin de sorun olarak tespit ettiği görüşlerin sağlamasını yapmaya, uygulama sürecinde sağlıklı ve bilimsel temellere dayalı güncel verilerle çözüme yönelik çıkarımları sistematize ederek somut önerilere bir zemin oluşturmaya odaklanılacaktır.

Amacım: Stanislavski'nin geliştirdiği ve 25 maddede topladığı role yaklaşım önermelerinin Türkiye'deki oyunculuk lisans eğitimi alan öğrencilerle, uygulanacak atölye programı çerçevesinde gözlemlenmesi ve irdelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın önemi: Stanislavski yönteminin özü ve yorumlanışına dair gözlemlerin tespit edilmesi ve elde edilen bulgular ile somut çözüm arayışlarına imkan sunacak olması açısından önemlidir.

Görüşme Soruları:

- 1) Kendinizden kısaca bahsederek, mesleği seçme motivasyonunuz neydi?
- 2) Role yaklaşım sürecinde neler yapıyorsunuz? İzlediğiniz yol nedir?
- 3) Yetenek sınavlarına hazırlanırken, eğitim sürecinde ve varsa amatör – yarı amatör - profesyoneli deneyim sürecinde, Stanislavski oyunculuk sistemine dair ilk bilgiyi nasıl edindiğinizden bahsedebilir misiniz? Şu anki görüşleriniz nelerdir?
- 4) Şu anda mesleki açıdan kendini güçlü ve güçsüz hissettiğiniz yanlarınızı paylaşır mısınız?
- 5) Bu çalışmadan beklentileriniz nelerdir?
- 6) ...

EK-4: “Sergei Tcherkasski İle Stanislavski Yönteminin Modern Durumuna Bir Bakış: Ders ve Atölye Çalışması” Raporu

“SERGEI TCHERKASSKI İLE
STANİSLAVSKİ YÖNTEMİNİN MODERN DURUMUNA BİR BAKIŞ:
DERS VE ATÖLYE ÇALIŞMASI”

1650

PROJE YÖNETİCİ
Doç. Dr. Türel EZİCİ

YARDIMCI ARAŞTIRMACI
Araş. Gör. Hüseyin OÇAN

2014

ANKARA

ÖNSÖZ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı'na 2 – 8 Mayıs 2014 tarihleri arasında Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Birimi'nin desteğiyle düzenlenen “Sergei Tcherkasski ile Stanislavski Yönteminin Modern Durumuna Bir Bakış: Ders ve Atölye Çalışması” isimli projenin etkinlik günlüğünü ve sanatsal kazanımları içeren rapordur.

ÖZ

Oyunculuk sanatına ilk kez bir sistematik getiren Rus yönetmen Konstantin Stanislavsky'nin yorum yöntemi üzerine davet ettiğimiz Rusya-St.Petersburg Tiyatro Sanatları Akademisi'nde görevli, Stanislavsky metot oyunculuğu ve rejisörlüğü uzmanı Prof. Dr. Sergei Tcherkasski'nin ders anlatımları ve atölye çalışmaları Oyunculuk Anasanat Dalı öğrenci ve eğitmenlerinin de katılımıyla 2 – 8 Mayıs 2014 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Türkiye'deki konservatuvarların tiyatro/oyunculuk bölümlerinde olduğu gibi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro ASD'nda da aktörün ve rejisörün eğitiminde temel olan Stanislavsky Sistemi'ni incelemek, eğitime katkı sunmak üzere başvuruda bulunmuş olan alan uzmanı Prof. Dr. Sergei Tcherkasski ile gerçekleşen, sanatsal toplantı niteliğindeki bu proje ile Stanislavsky metot oyunculuğunu hem evrensel boyutta irdelemiş; hem de kültürel farklılıkların bu evrenselliği besleyen bir öge olduğu gözlenmiştir. Raporun ekinde sunulan Etkinlik Günlüğü'nde görülebileceği üzere alıştırmaların her düzeyde öğrencide ve kültürümüzde uygulanabilirliği, söz konusu alıştırmaların çeşitliliği ve nihayetinde öğrencilerin sergilediği seçilen proje sonu gösterimlerindeki Anton Çehov'un "Martı" isimli oyunundan seçilen sahnelerin sahnelenmesindeki farklılıklar da yukarıda gözlemlenen savı haklı çıkarmıştır.

ABSTRACT

The Project was made with Prof. Dr. Sergei Tcherkasski from St. Petersburg Theatre Arts Academy who is the master on The Stanislavsky Method Acting Style which is very first systematized with a method for acting art and Stanislavsky's directing style for giving lecture and make a workshop with students and lecturers of Branch of Acting on between 2nd and 8th of May. Stanislavsky System is main educational technique on actors' and directors' like the other acting departments of Turkey's other conservatories. Mr. Tcherkasski has contacted with Hacettepe University Ankara State Conservatory for observe that method, than we've invited him for an artistic meeting. We've noticed that Stanislavsky system has a universal value and cultural differences are supportive for that value. It's seen easily on Activity Dairy which is presented as attachment that is supportive evidence with variety of exercises and students' performances are taken from Anton Cehov's Seagull.

İçindekiler

6	Sergei Tcherkasski İle Stanislavski Yönteminin Modern Durumuna Bir Bakış: Ders ve Atölye Çalışması
8	EKLER EK – 1 (Araş. Gör. Ayça KÖKLÜ'nün Etkinlik Raporu)
20	Atölye Fotoğrafları

SERGEI TCHERKASSKI İLE STANİSLAVSKİ YÖNTEMİNİN
MODERN DURUMUNA BİR BAKIŞ:
DERS VE ATÖLYE ÇALIŞMASI

Rusya/St.Petersburg Tiyatro Sanatları Akademisi; Oyunculuk&Rejisörlük Bölümü Öğretim Üyesi Prof.Dr.Sergei TCEHERKASSKI, tarihte ilk kez oyunculuk eğitimi üzerine bir metot geliştiren ve dünya çapında ün kazanan Rus yönetmen ve oyuncu Konstantin STANİSLAVSKİ'nin metodunun eğitim ve öğretiminde dünyaca bilinen bir uzmandır. 1936'da Prof. Carl EBERT tarafından eğitim programı planlanan Tiyatro Anasanat Dalı/Oyunculuk Sanat Dalı kuruluşundan bu yana asal olarak Stanislavski metodu üzerine oyunculuk eğitimi veren bir birimdir. Bu nedenle H.Ü.Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı'nda ders ve atölye çalışması gerçekleştirme önerisinde bulunan Prof. Dr. Sergei TCHERKASSKI' nin önerisi birimimizde heyecanla karşılanmıştır. Kendisiyle yapılan görüşmelerde ders ve atölye çalışması içeriği "Stanislavski yönteminin günümüzdeki modern durumu; Rus oyun yazarı Anton Chekov'un MARTI adlı oyununda Stanislavski'nin iki farklı döneminde geliştirdiği iki farklı oyunculuk yaklaşımının değerlendirilmesine, rejî konseptinin tanınmasına yönelik uygulamalar" olarak saptanmıştır. Amaç birimimizde verilen Stanislavski oyunculuk yönteminin sınanması, eğitimin pozitif ve negatif yönlerinin gözden geçirilmesi ve olması gereken nesnel objektiflerinin tespitidir.

Üniversitemizde BAB Projesi olarak kabul edilen projemiz kapsamında 02-08 Mayıs 2014 tarihleri arasında birlikte hazırlanan program uyarınca Lisans 1,2,3,4; Lisans üstü öğrencileri ve Araştırma Görevlilerimize açık ders ve atölye çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda Stanislavski oyunculuk yönteminden hareketle yapılan teorik bilgilendirmelerin yanı sıra duyu belleği, hafıza, farkındalık, zamanlama, hayal gücü, beden kontrolü, doğaçlama, yazılı metnin sahne performansına dönüşmesi başlıkları üzerinden, ana eksene Anton Chekov'un Martı adlı eserinin alındığı bir dizi etüt çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu etütlerden hareketle Stanislavski' nin yorum yönteminin gelişim aşamaları, kendi öz çalışmasındaki kronolojik sırayla öğrencilere kavratılmış, çalışmalar basit uygulamalardan kompleks uygulamalara doğru ilerlemiş, atölye çalışması öğrencilerin verili metinden belirlenen bir bölümü çalışma sürecinde öğrendikleri bilgiler ışığında, kendi yaratıcılık süreçleri içerisinde yorumladıkları performanslarla son bulmuştur.

Prof. TCHERKASSKI öğrencilerimizle uyum içinde verimli teorik ve uygulamalı çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda Stanislavsky metot oyuncululuğu hem evrensel boyutta irdelenmiş; hem de kültürel farklılıkların bu evrenselliği besleyen bir öge olduğu gözlenmiştir.

Stanislavski yöntemi psikolojik, sosyolojik, fiziksel bir atmosferde gerçekçi, psikolojik ve dramatik oyunculuk temeline dayanır. Bu yöntemde oyuncu sahnede ses, konuşma, beden kullanımı, jest, mimik, konsantrasyon, otokontrol, hareket planının bütünsel olarak gerçekleştirilmesi ve tekrar edilebilirliği vb. teknik ve yaratıya dayalı gereklilikleri yerine getirdiği taktirde hayatın gerçeğine benzer ve detaylandırılmış, inandırıcı bir yoruma ulaşabilir. Bu nedenle bu metotta eğitim, yoğun ve süreklilik gerektiren çalışmaları zorunlu kılar. Gözlemci eğitimciler tarafından ve Prof. TCHERKASSKI'den aldığımız geri bildirimden de yola çıkarak, öğrencilerimizin tümünün, bu yoğun ve sürekli tekrara dayalı ayrıntı çalışmalarında, bir oyuncu adayı için gerekli olan dayanıklılığa ve konsantrasyona

sahip olmadıkları gözlemlenmiştir. Bu durum özellikle lisans son sınıf öğrencilerinde belirgin bir şekilde tespit edilmiştir. Çalışmaya sürekli katılım gösteren öğrencilerimizden aldığımız geri bildirim ise birimizde hali hazırda verilen eğitimin, yöntemin gerektirdiği disiplinli ve sistematik eğitimden nispeten uzaklaşmış olduğu yönündedir. Bu saptamalar, halen birimizde usta-çırak eğitimi temelinde uygulanan eğitim yönteminin dünya standartlarında daha akademik ve bilimsel bir eğitim yöntemine doğru evrilmesi gerekliliğini öngörmektedir. Üniversitemiz BAB projeleri kapsamında benzeri projelerin daha sık gerçekleştirilmesi ve alanın uzmanı yabancı eğitimcilerin birimizde istihdam edilmesi, alan uzmanı öğretim üyelerinin yetiştirilmesi için kadro ihtiyacımızın giderilmesi verdiğimiz oyunculuk eğitiminin pozitif ve ideal koşullarını oluşturacaktır. Bir başlangıç olarak Prof. Sergei Tcherkasski'nin Rus dilinde yazdığı, Stansilavski'nin yorum yönteminin temelinde etkili olan metot-Yoga ilişkisinin tanınmasını sağlayacak, "Stanislavski ve Yoga" (Станиславский и його- ISBN 978-5-88689-090-7) adlı kitabın Türkçe'ye çevrilmesi öngörülmektedir.

EKLER

EK - 1

"Sergei Tcherkasski ile Stanislavski Yönteminin Modern Durumuna Bir Bakış:
Ders ve Atölye Çalışması" Üzerine Notlar
02.05.2014-08.05.2014

02.05.2014

Prof. Dr. Sergei Tcherkasski Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı lisans ve yüksek lisans öğrencilerine takdim edildi; tanışmanın ardından çalışmaya geçildi. Öğrencilere eğitmen tarafından oyunculuk mesleğinin temel aşamaları üzerine sorular yöneltildi, bilgi düzeyleri üzerine veriler toplandı. Konstantin Stanislavski'nin role hazırlık çalışmalarında kullandığı çeşitli alıştırma uygulamaları üzerine oyuncular sahneye geçtiler. Beş duyu, hafıza, farkındalık, zamanlama, hayal gücü, beden kontrolü üzerine çeşitli uygulamalar yapıldı:

Alıştırma 1: Oyuncular sahnede karışık bir biçimde yürüdüler. Liderin komutuyla son pozisyonlarında dondular. Yeniden komut verildi ve oyuncular hareket etmeye devam ettiler. Bu şekilde üç farklı pozisyon belirlendi. Yeni gelen komutlarla oyuncular numaralandırılan pozisyonları yeniden gerçekleştirmeye çalıştılar. Lider alıştırma süresince sahne üzerindeki her detaya karşı daha duyarlı olmaları için oyuncuları yönlendirdi.

Alıştırma 2: Sahne üzerinde karışık yürüyen oyuncular bir önceki alıştırmada belirlenmiş olan pozisyonları liderin belirlediği sayı ve ritimler eşliğinde yeniden bulmaya çalıştılar. Bu alıştırmada oyuncunun vücudunun zamanlama ile koordinasyonu üzerine çalışıldı.

Alıştırma 3: Oyuncular sahne içi, sahne dışı, bedenden ve etraftaki bedenlerden gelen sesler üzerine dinleme çalışması yaptılar. Farklı uzamları duyu organıyla algılama üzerine çalışıldı.

Alıştırma 4: Geniş bir çember oluşturan oyuncuların her biri sağ tarafındaki katılımcının sol elini inceledi. Elin kokusu, dokusu, tadı üzerinden gözlem yaptılar. Ardından gözleri kapalı bir biçimde diğer katılımcılar içerisinde kendi inceledikleri eli bulmaya çalıştılar.

Alıştırma 5: Hayali bir elmayı yeme üzerine çalışıldı. Ardından gerçek elmalarla eylem yeniden gerçekleştirildi. Hayali/ kurgusal olan ile gerçekte olan eylemsellik arasındaki mesafeyi azaltmak üzerine çalışma devam ettirildi.

Çalışmanın ikinci bölümü teorik bilgilendirmeyle devam etti. Günümüz oyunculuk eğitiminde Stanislavski'nin bu kadar etkin olmasının nedenleri irdelendi. Stanislavski ve öncesindeki oyunculuk kuramları arasındaki farklar tartışıldı. Önceki oyunculuk sistemlerinin daha çok estetiğe, yazara hizmet eden yapısının yanında Stanislavski'nin oyuncuyu bir makine gibi incelediği, oyuncunun psikolojisi ve fizyolojisinden yola çıkarak araştırmalarını yoğunlaştırdığı bilgisi verildi.

Stanislavski'nin çalışmasının aşamaları kronolojik sırayla aktarıldı. Stanislavski oyunculunun sadece naturellik üzerine kurulu bir yöntem olmadığı ve bu oyunculuk anlayışında gerçekte paralelliğin önemine dikkat çekildi. 1909 yılında Stanislavski'nin sisteminin doğduğu ve onun sanatsal çalışmalarıyla ilgili günlüğünü yazmaya başladığı, bu

dönemde yaptığı tespitler doğrultusunda rahatlama, hareketin gerekliliği, konsantrasyon çemberleri, iletişim, aktivitenin değerlendirilmesi gibi maddeleri belirlediği, belirlediği bu maddeler içerisinde en önemli olanını "Duyu Belleği" olarak vurguladığı aktarıldı. "Mantıksal Hafıza" ile "Duyu Belleği" arasındaki fark açıklandı; mantıksal hafızanın sayısal hesaplamaları yaptığı, duyu belleğinin ise duyguları yeniden ortaya çıkarabilme becerisi ile ilintili olduğu belirtildi. 1912 yılında kurduğu "İlk Stüdyo"da (First Studio) çalışmalarını oyunculuğun kurallarını araştırmak üzerine yoğunlaştırdığı, duyu belleği ve Yoga üzerine çalışmalar yaptığı bilgisi verildi.

Prof. Dr. Sergei Tcherkasski bu noktada iki şeye dikkat çekti: Birincisi Stüdyo kelimesinin bu dönemde ilk defa tiyatro alanında kullanılmaya başlanmış olması, bir diğeri ise stüdyoda çalışılan egzersizlerin %30'unun Yoga'dan alınmış olduğudur. Yazar William Walker Atkinson'un "Yogi Ramacharaka" mahlasıyla çıkarmış olduğu kitabından yararlanan Stanislavski, dönemin siyasal gerçekleri içerisinde Yoga kavramından bahsetmenin yasak olmasından dolayı kitaplarında bunu kapalı bir üslupla dile getirmiştir. Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, bu savını Stanislavski'nin kitaplarında Yaga ile ilgili bölümlerin sansürden dolayı "eski bir bilgin der ki" gibi başlayan cümlelerle aktarıldığına dikkat çekerek destekledi. Stanislavski'nin çalışmalarını yürüttüğü bu dönemde Fransız psikolog Théodule-Armand Ribot'nun da "duyu belleği" kavramını ortaya attığı, Stanislavski'nin yine Sosyalist devrim yaşamış ülkedeki sansür gereğince "duyu belleği" yerine "duygusal bellek" kelimelerini kullandığı bilgisini paylaştı.

1915 yılının Stanislavski'nin çalışmalarının evrilmesinde önemli bir eşik olduğuna dikkat çeken Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, Stanislavski'nin oyunculuğtaki içsel tekniğin, Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'de olduğu gibi şiirsel bir dille yazılmış eserlerinin sahnelenmesinde yeterli olmadığını fark ettiğini ve böylece yeni bir oyunculuk ilkeleri listesi çıkardığını ve bu listenin temel maddesi olarak "aksiyon" kavramını ortaya attığını aktardı. 1917'de gerçekleşen devrimin ardından Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oynayacak yer bulamadığı belirtildi ve 1922'de Rusya dışına uzun bir turneye çıkan Stanislavski'nin 1924'teki Amerika ziyaretinde "Sanat Yaşamım" adlı kitabının İngilizce'ye çevrildiğini, ardından içsel tekniği anlatan "Bir Aktör Hazırlanıyor", dışsal tekniği anlatan "Bir Rol Yaratmak" ve rol çalışmasını anlatan "Bir Karakter Yaratmak" kitaplarının basıldığına değinildi. "Bir Aktör Hazırlanıyor" kitabının orijinalinin 590 sayfa olmasına karşın Amerika baskısında sayfa sayısının yarı yarıya indirildiği bilgisi verildi. Stanislavski'nin çalışmaları diğer dünya dillerine İngilizce çeviri üzerinden aktarıldığından ötürü, başlangıçta tüm dünyada Stanislavski'nin eksik algılandığına dikkat çekildi. Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarının analitik bir bakış içerdiğini belirten Prof. Dr. Sergei Tcherkasski 1930'lu yıllarda bütün elementlerin içiçe geçirilip, birlikte çalışılmaya başlandığını, böylece bu yılların Stanislavski'nin sisteminin gelişmesinde en önemli yıllar olduğunu vurguladı.

Etüt kavramının Stanislavski'nin oyunculuk tekniğinde nasıl kullanıldığına değinildi. Stanislavski'nin kitabında Gogol'ün Müfettiş oyunu üzerine etütlerini yazdığını aktardı. Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, oyuncularla kendi yapacağı atölye uygulamasında da etüt kavramı üzerinde duracağını ifade etti.

Stanislavski'nin çalışmaları ışığında Amerika'da oyunculuk yöntemleri üzerine çalışan Sanford Meisner, Stella Adler ve Lee Strasberg gibi isimlerin çalışmalarından bahsedilmesinin ardından oyuncu eğitiminin sürekli devam eden bir araştırma olduğunu vurgulayan Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, bu çalışmanın hem zihinsel hem de pratik seviyede yapılması gereken bir araştırma olduğunu belirtti.

03.05.2014

Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, çalışmanın bu ayağında Stanislavski'nin Martı oyunu üzerine etütlere başladı. Anton Çehov'un "Martı" oyununu hakkında Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski'nin kaleme aldığı yazılar doğrultusunda atölye çalışmasının yürütüleceği bilgisi aktarıldı. Aynı şekilde atölye alanındaki sahne düzeni de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yapılan sahne dizanıyla aynı olacak biçimde tasarlandı. Moskova Sanat Tiyatrosu'yla aynı sahne yerleştirmesi üzerinden uygulama çalışılmaya başlandı.

Prof. Dr. Sergei Tcherkasski "küçük çember" "orta çember" ve "büyük çember" kavramlarına öğrencilerin kafasında netleşmesi açısından günlük yaşamdan örneklerle açıklık getirdi. Küçük çemberi o an gerçekleşen durum, orta çemberi o duruma taşınan kişilik özellikleri, sosyal statüler, büyük çemberi ise yaşanan dönem ve yer üzerinden tanımladı. Teatral olarak da küçük çember sahneyi kapsayan, orta çember oyunu kapsayan, büyük çember ise sosyal dünyada olan her şeyi kapsayan anlamında tanımlandı.

"Martı" oyununun Birinci Perdesinin Açılış Sahnesi çalışılmaya başlandı. Oyun kişileri Maşa ve Medvedenko'nun durumlarını belirleyen "çemberler" belirlendi; küçük çemberde oyun izlemek için gelmiş olması, günbatımından önce havanın bunaltıcı olması, orta çemberde Medvedenko'nun Maşa'ya olan ilgisi ile Maşa'nın ondan hoşlanmaması, büyük çemberde ise kırsal yaşamlarda akşam yemeğinin erken yenmesi, dolayısıyla oyun açıldığında yemeğin yenmiş olması ifade edildi. Oyun açıldığında oyundaki diğer kişilerin nerede olduğunun bilinmesi gerektiği, bu büyük çemberdeki bilginin küçük çembere hizmet edeceği vurgulandı. Sosyal statüler açısından bakıldığında Maşa'nın evin bekçisinin kızı olmasına karşın ev sahipleriyle aynı masada yemek yiyebileceği, Medvedenko için ise durumun farklı olduğu, onun masaya davat edilip edilmediği tekstteki verilerden yola çıkarak kanıtlanamayacağı, davet edilmiş olması durumunda bile masaya gelemeyecek kadar utangaç bir mizacı olduğu sonucuna karşılıklı konuşmalarla varıldı.

Karakterlerin hayatının yeniden yazılması gerektiğine dikkat çeken Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, Stanislavski'nin Çehov'un oyunda belirttiği sahne yönergelerini değiştirdiğini ifade etti. Oyunda geçen eylemlerin nedenselliği veya nasıl gerçekleştikleri üzerine dataylara bakmak gerektiği, oyuncuların genellikle çabuk cevaplar bulmaya yatkın oldukları, oysa bu oyunda değerli olanın karakterlerin yaşamındaki detaylar olduğu ve bu sebeple karaktere ve duruma yöneltilecek soruların çoğaltılması gerektiği vurgulandı. Çehov oyunlarındaki çatışmanın yarattığı gruplanmanın Shakespeare oyunlarındaki çatışmalardan farklı olduğu, Shakespeare'in "Romeo ve Juliet" oyunundan örnekle ana çatışma grupları ikiye böldüğü; ancak Çehov'un "Martı" oyununda olaylar dizgesinin daha karışık olduğu, her oyun kişinin kendi içinde ikiye bölündüğü, dolayısıyla her bir oyun kişinin kendi duygularını ve hissettiklerini kabul ettirmeye çalıştığı tespiti yapıldı.

Oyunculardan sahnenin atmosferini karşılayacak şekilde, kendi kültürlerine ait bir halk ezgisi seçmeleri istendi. Büyük alandaki sesler içinde oyuncuların seçtikleri bu parça (Hatırla Sevgili), köpek sesi, böcek sesi, martı ve kuş sesleri çalışıldı.

Vakhtangov'un dikkat topunun bir yerden bir yere atılması çalışmasında olduğu gibi dikkatin bir alanda toplanabileceği, filmlerde bunu kameranın sağladığını, tiyatrodaki filmdeki gibi bir etkinin yaratılamayacağını; fakat seyircinin bakış açısının istenildiği gibi yönlendirilebileceği vurgulandı. Buna örnek olarak oyun kişilerinden Treplev'in, sahnenin son kontrolünü yapmak üzere geldiğinde, bu kontrolü Arkadina'nın oturacağı yerden

yapmasının oraya oturacak kişinin önemli olduğu fikrini seyircide uyandıracakını ve böylece Treplev'in bu gösterim için Arkadina'nın fikirlerini önemsedikinin algılanmasını sağlayacağını ifade edildi.

Stanislavski'nin etüt çalışmalarından birinin oyuncuya metinde yazan direktifin ya da repliğin anlamının zıttını yaptırmak olduğunu açıklayan Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, Stanislavski'nin böylece oyuncunun dikkatini, sessizlikler ve söylenecek replik başlamadan önceki hazırlık anlarının varlığına çektiğini ifade etti.

Her bir oyuncunun sahneye neden girdiği sorusuna cevap verilmesi gerektiği fikrinden yola çıkarak Sorin'in sahneye girme sebebi ve onu gören Treplev'in buna nasıl tepki vereceği üzerinde tartışıldı. Sorin'in Treplev'e yardım etmek için oraya geldiği fikrinde ortaklaşıldı; çünkü oyunun başlamasına kısa bir süre vardır ve oyunun başrol oyuncusu Nina hala gelmemiştir, dolayısıyla Tereplev son dakika hazırlıklarını, yapacağı değişiklikleri oyunun oyuncusuyla paylaşabilme şansına sahip değildir. Nina'nın yokluğunun Treplev'in sınırlarının bozulmasına ve herkesi terslemesine yol açıyor, bu durumdan etkilenen Maşa da Sorin'i tersliyor; dolayısıyla olumsuz düşünce çoğalarak yayılıyor.

İlgili sahneyi gerçekleştirmeye çalışan oyuncuların bocalaması üzerine, oyuncunun duygu geçişlerinden ve etkileşimlerden korkmaması gerektiği, cümleleri değil anlamı hatırlamaya çalışmaları gerektiği vurgulandı. Uygulamaya, oyuncuların duygu geçişlerini belirginleştirmeleri için alt metin çalışması üzerinden devam edildi. Oyuncular ilgili sahnelerdeki geçişlerin karşılığını kendi yaşamsal pratiğinden edindiği tecrübeler üzerinden yeniden kurmaya çalıştı. Karakterlerin odakları üzerine konuşuldu ve hareketin ritminin bu odaklar doğrultusunda gerçekleşmesi üzerine etütler yapıldı.

04.05.2014

ATÖLYEYE ARA VERİLDİ

Öğrencilere bireysel çalışmalarını gerçekleştirmeleri için çeşitli alıştırmalar verildi:

- Güneşin batışının insan vücuduna nasıl etki ettiğini gözlemlemek
- Parkta yürümek ve beden ritmini gözlemlemek
- Nina'nın geldiği sahne üzerine düşünmek
- Çalışılan sahnelerin ihtiyaçlarına göre tüm kontrolleri yapmak

05.05.2014

Alıştırma 1: İlk gün yapılan alışımlarda çalışılan pozisyonlar yeniden çalışıldı.

Hatırlama ve yeniden kurma üzerine gerçekleşen bu çalışmanın sonrasında katılımcılara konservatuvar binasının önünde kaç tane heykel olduğu soruldu. Hatırlama anında beyinde resimler oluştuğunu ve insanların bu resimler yoluyla hatırlama eylemini gerçekleştirdikleri bilgisi verildi.

Alıştırma 2: Katılımcılardan biri diğer katılımcıları kullanarak konservatuvarın önündeki heykellerin yerini gösterdi. Heykel pozisyonu alan oyunculara hangi heykeli temsil ettiği soruldu. Temsil ettikleri heykelin pozisyonunu almaları istendi. Ardından katılımcılardan Ankara'daki herhangi bir heykeli bedenleriyle canlandırmaları istendi. Katılımcılar Ulus Meydanı'ndaki "Atatürk Heykeli"ni seçtiler. Heykeli yeniden gerçekleştirmekte zorluk çekildi; bunun üzerine heykelin orijinalinin yeniden gözlemlenip ertesi gün yapılacak olan çalışmada yeniden gösterilmesine karar verildi.

Alıştırma 3: Dünyadaki heykeller üzerine aynı çalışma tekrarlandı. Özgürlük Heykeli, Düşünen Adam Heykeli vb. katılımcılar tarafından yansıtıldı. Düşünen Adam Heykeli üzerinde birden fazla katılımcı aynı anda çalıştı. Oyuncuların her birinin heykelin postürü ve detaylarıyla ilgili farklı öneriler getirdiği gözlemlendi.

Alıştırma 4: Oyuncular ikili gruplar oluşturup birbirlerinin üzerlerindeki kıyafetlerin dokularını önce hayal ettiler, sonra dokunarak aradaki fark üzerine konuştular.

Alıştırma 5: Katılımcılar, gözleri kapalı bir biçimde alanda gerçekleşen hareketi dinleyerek tahmin etmeye çalıştılar. Aynı hareket dizgesi katılımcıların gözleri açıkken yapıldığında işitilen ve gerçekleşen arasındaki farklar tartışıldı. Detayların bu biçimdeki çalışmalarda önemine dikkat çekildi. Gerçek hayatta karar vermeyi sağlayan tek şeyin detaylar olduğu ve oyuncunun eğitiminde karşılaştırmanın önemi ifade edildi.

"Martı" oyununun çalışmasına geri dönüldü. Roller için yeni oyuncular belirlendi. "Martı" oyununun Birinci Perdesinin Açılış Sahnesiyle ilgili oyunculara yeni sorular sorulmaya devam edildi.

Maşa ve Medvedenko'nun yürüyüşlerinde ritmi Maşa'nın belirlediği tespiti yapıldıktan sonra oyunculara Maşa'nın beklenmedik davranışlarına karşı Medvedenko'yu oynayan oyuncunun ayık olması gerektiği uyarısı yapıldı. Aşık olmanın bağlı olduğu eylemlerden yola çıkarak görmenin, dokunmanın, gözlemlenmenin önemli olduğu; dolayısıyla Medvedenko'nun Maşa'nın hangi duruşundan, gülüşünden etkilendiğinin oyuncu tarafından belirlenmesi gerektiği hatırlatıldı. Oyuncuların saniye saniye ne yaptığı kontrol edilemediğinden ötürü oyuncunun sahne üzerindeki değişimlere karşı ayık olmak zorunda olduğu tespiti yapıldı.

Nina'nın kostümünün nerede olabileceği üzerine konuşuldu. Günlük bir kostüm olmadığı ve Nina'nın ailesi tiyatro yapma isteğine sıcak bakmadığı için Nina'nın kostümünü eve götürme şansının olmadığı, bu durumda oyuncunun kostüm değişikliğini sahnede gerçekleştirmesi gerektiği detayına değinildi. Detayların önemini katılımcıların daha iyi kavraması için Prof. Dr. Sergei Tcherkasski kendi kişisel çantasındaki her nesneyi tek tek çıkartıp katılımcılara gösterdi ve onları neden taşıdığını açıkladı. Yaşamın detaylarla dolu olduğu, dolayısıyla da sahnenin bu detaylarla donatılmasının sahnede gerçekleşeni yaşamsal kılmanın tek yolu olduğu, o halde bir karakteri canlandıran oyuncunun sahneye karakteri

betimleyebilecek ve onun hakkında kişisel bilgi verecek eşyalar, aksesuarlarla gelmesi gerektiği vurgulandı.

Sahne kırılmaları üzerine çalışıldı. Bu kırılma anlarının karakterlerin arasındaki mesafeyi sürekli olarak değiştirdiği hatırlatıldı. Oyuncuyla yapılan etütte 10 m. ileri 50 m. ileri 200 m. bağırma çalışması yapıldı.

Çalışmanın ikinci bölümünde "Martı" oyununun Birinci perdesinin ilerleyen kısmında yer alan "oyun içinde oyun" bölümü üzerinden farklı bir yaklaşım biçimiyle çalışılmak üzere 4 Oyuncu Grubu oluşturuldu. Bu grupların, atölyenin sonunda oyun içine oyun bölümünü sahnelemek üzere, farklı seçimlerle Treplev'in yönetmenlik stilini ortaya koyacak biçimde, atölye dışı sürelerde kendi aralarında çalışmalarına karar verildi.

"Martı" metninde geçen "durum" arandı ve oyundaki bütün karakterlere etki edecek şekilde adlandırıldı. Durum olarak "Oyun başlamadan yarım saat önce başrolü oynayan oyuncunun olmaması" tespit edildi. Durum değişimlerinin tespiti için Nina'nın geldiği yer etüt edildi. Nina'nın gelişi, Sorin'in sahne dışına çıkmasıyla iki aşığı başbaşa kalması, aşık Treplev ile yönetmen Treplev arasındaki farklar ve değişimler üzerine çalışıldı. Kelimelerin değil durum ve davranışların önemli olduğu vurgulandı. Olay ve durum arasındaki farklar açıklandı.

06.05.2014

Toplu doğaçlama çalışmasıyla başlandı. "Martı" için yapılacak çalışmaya hazırlık teşkil edecek birkaç alıştırma yapıldı.

Alıştırma 1: Oyunculardan "su" ile yapılabilecek eylemler üzerine doğaçlama yapmaları istendi. Seçilen eylemler arasında banyo yapmak, deniz kenarında oturmak, küvette yıkanmak, traş olmak, temizlik yapmak vb. vardı. Eylemi gerçekleştiren oyuncular her şeyin konumu, rengi, hissi üzerine düşünceleri için direktifler verildi.

Alıştırma 2: Oyunculardan ayakkabıları çıkarmaları istendi. Alanda dağınık bir biçimde yürünmeye başlandı. Sahne zeminiyle ilgili gözlemler yapıldı ve sonrasında bu gözlemler paylaşıldı.

Alıştırma 3: Sahne zemini liderin direktifleriyle değiştirildi. Oyuncular kızgın kumsalda, kaygan mermer zeminde, çakıl taşlı zeminde, karla kaplı, cam kırıklı zeminde yürüme egzersizini yaparken vücudun aldığı pozisyonlar, ritm değişimleri üzerine gözlem yaptılar.

Alıştırma 4: Lider tarafından bir harf verildi ve alanda o harfle başlayan nesnelere arandı.

Alıştırma 5: Liderin direktifleriyle oyuncular kaybolmayla ilgili bir atmosfer doğaçlaması yaptılar. Yapılan egzersizde aynı eylemi farklı iç tepilerle gerçekleştirirken oluşan fiziksel değişimler gözlemlendi. Alıştırmaların sonunda deneyimler paylaşıldı. Deneyimlerden çıkan sonuçlar doğrultusunda içgüdüleri bloklamaları için güven duymaları ve duygular üzerine kaslarla çalışır gibi çalışmalarını konusunda oyunculara uyarılarda bulunuldu.

"Martı" çalışmasına "Nina'nın gelişi" kısmıyla devam edildi. Gruplardan biri oynamaya başladı ve başarısız bir deneme yapıldı. Bunun üzerine ilgili sahnenin gerekleri üzerine konuşuldu. Nina'nın ne kadar mesafeden geliyor oluşu, gölün genişliği, gölün etrafında kaç tane mülk olduğu, at arabasıyla mı geldiği, 19. yy'da kadınların ne tür elbiseler giydikleri, oturma şekilleri, eyerler ve özel kıyafetlerin olup olmadığı, dönemin Rus yollarının nasıl olduğu vb. gibi sorular üzerine tartışıldı. Metin bu verileri içermemesine rağmen oyuncunun bu sorularla ilgili tercihlerini yapmış olması gerektiği vurgulandı.

Nina'yı oynayacak olan oyuncunun kostüm seçiminde Nina'nın yönelimlerini ve odak noktalarını dikkate alacak bir yol izlemesi gerektiği hatırlatıldı. Oyuncuya Nina'nın durumuyla empati kurabilmesi için en beğendiği erkek oyuncu ve onunla oynasaydı ne hissedeceği soruldu. Karakterlerin o gün yaşadıklarını oyuncuların bugün yaşadığı fikri üzerinden düşünceleri gerektiği söylendi.

Yeni bir grup aynı sahneyi gösterdi ve yapılan çalışma değerlendirildi. Performans esnasında eylemin kesilip metin üzerine düşünülmesi üzerine, bu durumun oyuncunun olaydan kopup ezber üzerine düşünmesine yol açacağı saptandı. Ayrıntı çalışması için yeniden oyuncularla etüt çalışmasına geçildi. Alıştırma "Trepnev'in çok sinirli olduğu ve Sorin'in onu yatıştırmaya çalıştığı" durumu üzerinden doğaçlandı. Böylece oyuncunun meseleyi kendi üzerinden değerlendirmemesi, karşısındaki oyuncu üzerinden bakması gerektiği noktasında uzlaşıldı. Birine yardım etmenin onu gözlemlemekten geçtiği hatırlatıldı. Oyuncunun sahneye tasarlayıp gelmesinden çok prova esnasında bulunan şeylerin daha canlı ve sahneyi yaşar kıldığı söylendi. Başka bir grup aynı çalışmayı tekrarladı. İzlenen çalışma üzerinden Sorin karakteri üzerine tespitler yapıldı. Karakterin

özündeki tipik özellikleri üzerine konuşuldu. Pesimist ve optimist kişiliklerin gerçeği farklı şekilde vurguladıkları bilgisinden yola çıkarak Sorin'in de bu durumdaki davranışının temel sebebinin gerçeği yorumlayış biçimindeki farklılık olduğu söylendi.

Davranışın kelimelerden çok daha önemli olduğu hatırlatıldı ve oyuncuların davranıştaki detaylara daha çok önem vermeleri istendi. Karakterler üzerine konuşurken birinci tekil kişi zamiriyle konuşulması gerektiğini söyleyen Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, ana meselenin oyuncunun tecrübelerini dikkate alarak bunu oyun karakteriyle birleştirmesi olduğunu söyledi.

07.05.2014

Çalışmaya alıştırma ile başladı.

Alıştırma 1: Ayna çalışması yapıldı. Oyuncular ikili gruplar oluşturdu. Birisi harekete yön veren, diğeri de hareketi senkronize bir biçimde gerçekleştiren olarak bölündüler. Oyuncular liderin işaretiyle "asıl-yansıtan" rollerini değiştirdiler.

Alıştırma 2: "Hayali ip" doğaçlaması yapıldı. Oyuncular vücutlarına bağlı hayali bir ip ile çekiliymiş gibi hareket ettiler. Alıştırmanın ikinci etabında, ikili gruplar halinde, kişiler karşısındaki partnerleri vücutlarının farklı noktalarından hayali bir iple çekerek birbirlerinin vücutlarına yön verdiler. Gözlemler paylaşıldı.

Alıştırma 3: Daha önce çalışılan heykel çalışmalarına geri dönüldü. Konservatuvar binasının önündeki heykeller ve Ulus Meydanı'ndaki Atatürk Heykeli yeniden canlandırıldı. Heykeli incelemiş olan katılımcılardan biri diğeri oyunculara heykeltraş gibi form vererek heykeli oluşturdu. Oluşturulan heykelin eksikleri değerlendirildi.

"Martı" çalışmasına geri dönüldü. Nina'nın gelişini gruplardan biri yeniden gösterdi. Davranışlardaki tempo üzerine konuşuldu. Gerçek hayatta tempunun sürekli değiştiği ve dolayısıyla sahnenin temposunun da sürekli dönüşmesi gerektiği belirtildi. Günlük yaşamda görüp, duyulan her şeye tepki verildiğine göre sahnede de bu tepkileri vermek gerektiği söylendi. Bu sahnede "Sorin" in seyircilere haber vermeye giderken, bir anda durup şarkı söylemesine diğeri karakterlerin kayıtsız kalamayacağı örneklendi. Yakov'u oynayan oyuncunun ince detayları düşünmesi ve ona göre bir şeyler yapması gerektiği hatırlatıldı.

Bir diğeri grup aynı sahneyi gösterdi. İzlenen çalışmanın ardından oyunculara rolü arama aşamasında zamana yayarak performanslarını sergilemenin önemi anlatıldı. Başka bir gruptan aynı sahne izlendi. Sahnede görülen her şeyin davranışlara yansımaları gerektiği aktarıldı. Oyuncunun görevi ne ise o doğrultuda hareket etmesi gerektiği söylendi ve bu savı pekiştirmek için Sorin'in seyirciyi çağırmasına gittiği an yeniden çalışıldı, oyuncuya gerçekten dikkat çekip çekmediği soruldu. Treplev'in davranışında bir değişim olmadıysa bu sorunu cevabının olumsuz olacağına dikkat çeken Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, oyuncunun beklenmedik şeylere karşı açık olması gerektiğini yeniden vurguladı. Nina'nın gelişiyi birlikte başlayan sahnenin bir hazırlık sahnesi olduğu hatırlatılarak, bu hazırlığın genel manada yapılan bir hazırlık olmasından çok performansın gereklerine uygun olarak yapılan spesifik bir hazırlık olması gerektiği ifade edildi.

08.05.2014

Çalışmaya yine alıştırmalarla başlandı.

Alıştırma 1: Ayna çalışması devam ettirildi. Hareketler üzerine kimin ayna olduğu dışardan bir göz tarafından anlaşılmayacak ölçüye gelinceye kadar çalışıldı. Bir süre sonra oyuncular liderin direktifi olmadan "asıl-yansıtan" değişimlerini sözsüz iletişim yoluyla kendi inisiyatif ve zamanlarında gerçekleştirdiler.

Alıştırma 2: Heykel çalışması bir kez daha yapıldı. Ulus Meydanı'ndaki Atatürk Heykeli oyuncular tarafından aslına çok yakın bir biçimde yansıldı.

"Martı"daki "oyun içinde oyun" bölümüyle ilgili atölyeden edindiği bilgiler ışığında daha önce çalışmalara başlayan dört grup performanslarını sergilediler ve performansların artı-eksi yönleri üzerine tartışıldı.

Yapılan genel değerlendirme sonrasında Prof. Dr. Sergei Tcherkasski, Tiyatro Anasanat Dalı Başkanı Doç. Dr. Türel Ezici'nin teşekkür konuşmasının ardından atölye çalışmasını sonlandırdı.

Araş. Gör. Ayça KÖKLÜ

EK - 2 Atölye Fotoğrafları





BİBLİYOGRAFİK BİLGİ FORMU	
1- Proje No : 1650	2- Rapor Tarihi : 14.05.2014
3- Projenin Başlangıç ve Bitiş Tarihleri : 14.04.2014 / 14.05.2014	
4- Projenin Adı : Sergei Tcherkasski ile Stanislavski Yönteminin Modern Durumuna Bir Bakış: Ders ve Atölye Çalışması	
5- Proje Yöneticisi ve Yardımcı Araştırmacılar : Proje Yöneticisi: Doç. Dr. Türel EZİCİ Yardımcı Araştırmacı : Araş. Gör. Hüseyin OÇAN	
6- Projenin Yürütüldüğü Kuruluş ve Adresi : H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı Bahriye Üçok Caddesi No: 4 PK:06500 Beşevler/ANKARA	
7- Destekleyen Kuruluş(ların) Adı ve Adresi :	
8- Öz (Abstract) : Oyunculuk sanatına ilk kez bir sistematik getiren Rus yönetmen Konstantin Stanislavsky'nin yorum yöntemi üzerine davet ettiğimiz Rusya-St.Petersburg Tiyatro Sanatları Akademisi'nde görevli, Stanislavsky metot oyunculuğu ve rejisörlüğü uzmanı Prof. Dr. Sergei Tcherkasski'nin ders anlatımları ve atölye çalışmaları Oyunculuk Anasanat Dalı öğrenci ve eğitimcilerinin de katılımıyla 2 – 8 Mayıs 2014 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Türkiye'deki konservatuvarların tiyatro/oyunculuk bölümlerinde olduğu gibi Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro ASD'nda da aktörün ve rejisörün eğitiminde temel olan Stanislavsky Sistemi' ni incelemek, eğitime katkı sunmak üzere başvuruda bulunmuş olan alan uzmanı Prof. Dr. Sergei Tcherkasski ile gerçekleşen, sanatsal toplantı niteliğindeki bu proje ile Stanislavsky metot oyunculuğunu hem evrensel boyutta irdelemiş; hem de kültürel farklılıkların bu evrenselliği besleyen bir öge olduğu gözlenmiştir. Raporun ekinde sunulan Etkinlik Günlüğü'nde görülebileceği üzere alıştırımların her düzeyde öğrencide ve kültürümüzde uygulanabilirliği, söz konusu alıştırımların çeşitliliği ve nihayetinde öğrencilerin sergilediği seçilen proje sonu gösterimlerindeki Anton Çehov'un "Martı" isimli oyunundan seçilen sahnelerin sahnelenmesindeki farklılıklar da yukarıda gözlemlenen savı haklı çıkarmıştır.	
Anahtar Kelimeler : Sergei Tcherkasski, Oyunculuk, Stanislavsky, Rus Yönetmen, Rusya, Davet, Ders, Atölye Çalışması	
9- Projeye İlgili Yayın / Tebliğlerle İlgili Bilgiler : Raportör Araş. Gör. Ayça Köklü'nün projeye ilgili bilimsel makale yazımı devam ediyor.	
10- Bilim Dalı : Sahne Sanatları Doçentlik B.Dalı Kodu : 402 ISIC Kodu : Uzmanlık Alanı Kodu :	
11- Dağıtım(*) : <input type="checkbox"/> Sınırlı <input type="checkbox"/> Sınırsız	
13- Raporun Gizlilik Durumu : <input type="checkbox"/> Gizli <input type="checkbox"/> Gizli Değil	

(*) Projenizin Sonuç Raporunun Ulaştırılmasını İsteddiğiniz Kurum Ve Kuruluşları Ayraca Belirtiniz

Etik Komisyonu Onay Bildirimi



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

Tarih: 30.07.2018 09:46
Sayı: 35853172-100-E.00000173374

E.00000173374

Sayı : 35853172-100
Konu : Hasan İrfan BUZCU Hk.

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 18.07.2018 tarihli ve 44513094-100/00000155621 sayılı yazı.

Enstitümüz Tiyatro Anasanat Dalı Öğretim Üyesi **Doç. Dr. Türel EZİCİ** danışmanlığında Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi **Hasan İrfan BUZCU** tarafından yürütülen "**Stanislavski Yönteminin Akademik Oyunculuk Eğitimdeki Karşılığı: Role Yaklaşım Önergeleri ve Bir Atölye Çalışması**" konulu çalışma, Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **17 Temmuz 2018** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

e-imzalıdır
Prof. Dr. Rahime Meral NOHUTCU
Rektör Yardımcısı

Evrakın elektronik imzalı suretine <https://belgedogrulama.hacettepe.edu.tr> adresinden 171fc471-1748-4aec-843e-98d02d0a76a9 kodu ile erişebilirsiniz.
Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanunu'na uygun olarak Güvenli Elektronik İmza ile imzalanmıştır.

Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara
Telefon:0 (312) 305 3001-3002 Faks:0 (312) 311 9992 E-posta:yazimd@hacettepe.edu.tr İnternet Adresi: www.hacettepe.edu.tr



Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- ▯ Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - ▯ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - ▯ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
 - ▯ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
 - ▯ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
 - ▯ bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı
- beyan ederim.

17/05/2021

(İmza)

Hasan İrfan BUZCU

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Stanislavski Yönteminin Akademik Oyunculuk Eğitimindeki Karşılığı:Role Yaklaşım Önermeleri Ve Bir Atölye Çalışması

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
17-05-2021	181	278086	15-02-2021	7	1587621836

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 17/05/2021)

İmza
Hasan İrfan BUZCU

Öğrenci No.: N14159615

Anasanat/Anabilim Dalı: Tiyatro

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	✓		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Prof. Dr. Türel EZİCİ, İmza)

Proficiency in Art - Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: System Of Stanislavski In Academic Acting Education: Proposals To Role Approach And A Workshop

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
17-05-2021	181	278086	15-02-2021	7	1587621836

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 17/05/2021)

Signature
Hasan İrfan BUZCU

Student No.: N14159615
Department: Theatre
Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
	✓		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Prof. Dr. Türel EZİCİ, Signature)

Yayımlama ve Fikrî Mülkiyet Hakları Beyanı

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge* kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

17/05/21

Öğrencinin Adı SOYADI:
Hasan İrfan BUZCU

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

1. (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
2. (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
3. (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.