

Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Eğitimi

Avrupa’da ve Birleşik Devletler’de oyunculuk eğitimi bir yirminci yüzyıl olgusudur. Bu olgu hem rolün çıkarılması hem de içeriği hakkında bilgilendirmeyi kapsar. Bu nedenle dramatik sürecin bütünüdür denilebilir. Oyunculuğun merkezi önemi bu alandaki yenilikçilerin kendine özgü eğitim teknikleri ve yirminci yüzyılın bazı dönüm noktası yapımlarını ortaya çıkarmış olmalarından bellidir.

Batı eğitim yöntemlerinin öncüleri dört Avrupalı ile belirlenir: Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Michael Chekhov ve Jacques Copeau. Yüzyılın ortalarından sonra Bertold Brecht’in epik oyunculuk ve Joan Littlewood’un toplu oyunculuk görüşlerinin bir arada ele alınmasıyla Kuzey Amerika Metot oyunculuğu yorumunun doğmasında anahtar rol oynamıştır. Bu yorumun yerine oturmasında Lee Strasberg, Stella Adler ve Sanford Meisner’i anmak gereklidir. Son olarak, yüzyılın son yarı Atlantik’in her iki yarısından yönetmenlerin baskın olduğu bir dönem olmuştur. Bunlar arasında Joseph Chaikin, Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Eugenio Barba ve Wlodzimierz Staniewski sayılabilir.

Oyunculuk Eğitiminin Kökeni

Batı kültürü uzun bir süredir usta-çırak ilişkisiyle yetişen oyunculuk tarihini sürdürmektedir, ancak Avrupa’da geçmişi on beşinci yüzyıla dayanan Noh tiyatrosu ve güney Hindistan’dan bir dans tiyatrosu olan Kathakali benzeri sistematik bir oyunculuk eğitimi geleneği tiyatro sanatının merkezinde olmamıştır. Yirminci yüzyılın başına kadar Batı’da oyunculuk eğitimindeki güç ve potansiyelin keşfedilmesi üstüne gidilmedi. Oyunculuk eğitimine ilginin artmasında Doğu’daki özenli eğitiminin farkına varılmasının yanında yüzyılın başında nesnel bilimsel araştırmaların etkisinin giderek yaygınlaşması önemli rol oynamıştır. Batı Avrupa tiyatro uygulayıcıları kesin olanı araştırmaya, sanatın gelişmesini sağlayacak model, sistem ve denenmiş teknikler oluşturabilecek bir nesnel oyunculuk dili oluşturmaya başladı. Bu bağlamda, Stanislavsky oyunculuk sürecini en ince ayrıntısına kadar inceleyen ve bulgularını yayınlayan ilk kişi oldu. Onun ilk metinleri (*Bir Aktör Hazırlanıyor*, *Bir Karakter Yaratmak* ve *Bir Rol Yaratmak*) Avrupa ve Kuzey Amerika’da birçok oyuncu için okunması gereken asal eserler arasında girdi.

Oyunculuk sürecini akla uygun hale getirme çabası bir yandan sürerken, ortaya çıkan eğitimle ilgili yeni hedefler tüm Avrupa’da ve Birleşik Devletler’de yeni stüdyoların, okulların, akademilerin, laboratuvarların ve tiyatroların açılmasına yol açtı. Bu merkezler sadece oyunculuğun naturasını araştırmakla kalmadı, ayrıca araştırma bulgularını değerlendirdi ve en sonunda oyuncuyu çalışmaya hazırladı. Her bir oyunculuk eğitimi sistemi veya görüşü tiyatronun amacı, naturası ve bu amaç ve natura dahilinde oyuncunun işlevi hakkında birbirinden oldukça farklı varsayımlara ve fikirlerle sahiptir.

Yönetmen ve Oyuncu

Oyunculuk eğitimi sistemlerinin çoğu tiyatro alanına görece yeni girmiş olan yönetmen ile yakından ilgilidir. Modern tiyatro yönetmeninin yükselişi tiyatro sanatının faylarında sismik bir değişim meydana getirmiştir. Sahneleme süreçleri daha incelikli hale gelirken, on dokuzuncu yüzyılın iki işlevli oyuncu/yönetmeni yerini modern yönetmene bırakmıştır. Hiç şüphesiz, yönetmenin yükselişi oyuncunun işlerinin daha incelikli ve nesnel irdelenmesine yol açmıştır. Ancak oyunculuk eğitimi desteklemesine rağmen, yönetmenin statüsünün yükselmesi önceki yılların yıldız oyuncu kavramına

ters bir durum oluşturmuş ve çatışmaya yol açmıştır. Yönetmenin yükselişi oyuncunun konumunu kolaylaştırdı mı yoksa gücünü mü azalttı konusu oldukça karmaşık bir meseledir. Ancak dersimizde inceleyeceğimiz tüm uygulamacıların oyuncu ve yönetmen arasında dinamik bir işbirliğinin olması gerektiği konusuna vurgu yaptıklarını belirtmek gerekir.

Giderek artan bir biçimde, yirminci yüzyıl yönetmenleri oyuncu ile tiyatro yapıcısı olarak yeni ve güçlendirilmiş bir konumda işbirliği aramaktadır. Grotowsky'nin Yoksul Tiyatro'sunda Ryszard Cieslak örneğinde olduğu gibi yönetmenle yüksek yoğunlukta işbirliği içine giren bazı oyuncular yeni bir estetiğin yaratılmasında merkezi rol oynamıştır. *Değişmez Prens*'deki rolünü geliştirirken Cieslak ile candan hazırlık çalışması hakkında Grotowski "aylarca ve aylarca Cieslak benimle tek başına çalıştı" (Richard, 1995, 122) demektedir. Oyuncunun katkısı özellikle gösterim metninin çoğunlukla oyuncunun kendi malzemesinden çıktığı planlı çalışmalarda belli olur. Joseph Chaikin'nin Açık Tiyatro'su bu türde işbirliği ve kişisel süreç dizgesinin bir örneğidir: "genel bir denemede bazen diğerlerine öyle yoğun katılmak mümkün olur ki projenin sonunda hangi bölümün benim hangi bölümün bir başkasının olduğunu söylemek olanaklı değildir" (Chaikin, 1972, xi).

Eğitimde oyuncunun yaratıcılığına yapılan vurgunun metnin yorumlanmasının ötesinde olması çoğunlukla yeni becerilerin ve eskilerin yeniden biçimlenmesiyle gerçekleştiren süreçlerle başarılıdır. Örneğin, Copeau'nun işlerinde oyuncunun doğaçlama becerisinin keşfi hem geleneksel *commedia dell'arte* tekniklerinin hem de Suzanne Bing'in 1917 ile 1919 yıllarında New York'ta Çocuk Okulu'nda oluşturduğu çocuğun yaratıcılığı ve oyunsu eğitim çalışmalarıyla ilgilidir.

Yenilik ve Reform

Oyunculuk eğitiminde yirminci yüzyılın başlarındaki ilginin anahtar ögesi kısmen Doğu geleneği bilgisi, kısmen nesnel bilimsel araştırma etkisi ve kısmen tiyatro yönetmeninin yükselişiyken, daha sonraki ivme yeni tiyatro biçimlerinin geliştirilmesi yönündeki büyük arzudan kaynaklandı¹.

Aslında, bu dönem işleyeceğimiz birçok uygulayıcının temsil ettiği tiyatro tarihindeki radikal dönemlere rağmen, bu yeniliklerin doğası bir devrimden çok gelecek tiyatro reformlarını gösterir. John Rudlin, Jaques Copeau'nun tiyatroyu "yenilenebilir bir varlık" olarak görüp yüzyılın başında "dramatik yenileme"yi nasıl aradığını tanımlar. Staniskavsky'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda kurucu ortağı Nemirovich-Danchenko "[tiyatronun] yaşamını yeniden inşa etme" arzusunun "prova ve oyun hazırlıkları düzenini kökten değiştirmek" için olduğunu söylerken (Nemirovich-Danchenko, 1937, 68), Grotowski tiyatroya ihtiyacımız olup olmadığından daha çok, tiyatrodaki vazgeçilmez olanın ne olduğunu sorgulamaya başlar. Hatta Brecht'in yararlı tiyatroyu geliştirmesi bile tiyatro devrimi değil, epik biçim yoluyla seyircinin devrilmesidir. Bu uygulayıcılar tiyatrodaki çalışmayı onun kavramsal sınırlandırmalarına karşı gelmeye ve yıkmaya tercih ederler. Sınırların yıkılması gösterim sanatının daha melez projeleri tarafından gerçekleştirilir.

İlk Teorik Etkiler

Yirminci yüzyılın başında oyunculuk eğitiminin teorik kökleri on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sına kadar uzanır. Denis Diderot ilk defa 1830 yılında yayımlanan *Komedyen'in Paradoksu* (Le

¹ Yirminci yüzyılın başında Chekhov'un temel eserleri henüz yazılmıştı. Tiyatrodaki gerçekçilik hala gelişmemiş ve bütünüyle keşfedilmemişti. Bununla birlikte, diğer sanatlarla paralel olarak, bazı uygulayıcılar "hayata benzerlik" hirsını reddetmeye başlamışlardı. İlk sembolistler tiyatro sanatının şiirin, dansın, müziğin ve resmin bir arada bulunduğu bir yer olması gerektiğini ve daha soyut bir dil ile fikirlerin anlatılması gerektiğini savunuyorlardı. Bu ilk yenilikler tiyatroyu oldukça farklı bir yöne doğru gönderiyordu.

Paradoxe sur le comedien) adlı eseriyle oyuncunun yönteminin naturası hakkında Batı Avrupa’da süregelen bir tartışmayı başlattı. Diderot’un zamanın oyunculuğunun materyalist çözümlemesi temel paradoksu ortaya çıkarttı: oyuncu “gerçek” duyguları yaşıyor gibi görünecek, yoksa tam karşıtı gerçekten yaşayacak. Diderot’a göre iyi oyuncu gösterim sırasında bu duyguları mekanik olarak üretebilirdi. Diderot oyuncunun ikili modelini önerdi: akıl duygunun dışarıda gösterimini kontrol ederken, “içe işleme gerçekleşir ancak duygulanım olmaması” başarılıdır (Cole ve Chinoy, 1970, 162).

Ancak, Joseph Roach’un *Oyuncunun Tutkusu* (*The Player’s Passion*) adlı kitabında ortaya koyduğu gibi, Paradoksun daha derine dallanıp budaklanması sadece Diderot’un yazılarının daha geniş anlamda ele alınmasıyla anlaşılabilir². Roach, Diderot’un sadece ikili bir oyunculuk modeli önermediğini bunun yanında insan bedeninin psiko-fiziksel boyutu üstüne yaptığı araştırmaları yoluyla “duygu belleği, imgelem, yaratıcı bilinçaltı, toplumsal yalnızlık, karakter beden, rolün notasyonu ve kendiliğindenliği” (Roach, 1985, 117) konularını önceden tahmin ettiğini gösterir. Stanislavsky de yirminci yüzyılın başında oyunculuk ve eğitmenlik yaşamında bu konularla ilgilenmiştir.

1863 yılında doğan Stanislavsky’nin oyunculuk uygulaması anlayışı teorik araştırmalarından anlaşılır. Stanislavsky büyük olasılıkla Rusya’da da yayınlanmış olan Diderot’un yazdıklarını okumuştur. Fransız psikolog Theodore Ribot’un dediği gibi duyguların fiziksel hareket olmaksızın var olamayacağı bağlamındaki akıl ve beden ayrılması olduğuna dair giderek artan bilimsel inanç Stanislavsky’nin ilgisini çekti. Carnicke’nin işaret ettiği gibi, Stanislavsky kendi iddiasına Ribot’u yansıtmıştır: “Her eylemde psikolojik bir şey vardır ve psikolojik olanda ise fiziksel olan vardır” (Stanislavskii, 1989, 258)

Dersimizde inceleyeceğimiz tüm uygulamacılarda görüleceği gibi beden ve/veya akıl dinamikleri teorileri oyunculuk eğitiminde sürekli araştırma ve yorumlama gerektiren konular olduğu için her ikisine de vurgu yapılması önemlidir. Konu edilen uygulamacıların uygulama gözlemleri diğerleri tarafından geliştirilirken yeniden tanımlanmış ve bulgularının bazen yanlış yorumlanmıştır. Stanislavsky’nin eserleri sürekli gündemde kalmış, kitaplarının karmaşık yayım ve çevirileri onun sisteminin bölük pörçük ve düzensiz tanıtımına neden olmuştur. Örneğin, Amerika’da oyuncunun psikolojik yönteminin irdelenmesi onun daha sonra gerçekleştirdiği karakterin fiziksel, dıştan yapılandırılmasını incelediği Fiziksel Eylem Yöntemi çalışmalarından daha iyi bilinir. Bu durum Stanislavsky’nin kaçınılmaz olarak çok çeşitli yorumlanmasına neden olmuş ve onun aklın ve beden bir arada yaşaması inancının gölgede kalmasına neden olmuştur.

Stanislavsky’nin özellikle fiziksel eylemlerin notasyonunun çıkarılmasıyla başlanması yönündeki son dönem çalışmaları Jeryz Grotowski’nin ilgisini çekmiştir. Grotowski psiko-fiziksel tekniğini geliştirirken fiziksel yapının disipline edilmesi yoluyla oyuncunun ifade ve imgelem özgürlüğü üstünde yoğunlaşmıştır. Grotowski için oyuncunun kişisel eğitiminin her detayını ister gerçek ister imgelem yoluyla olsun haklılaştırması gerektiğini temel alır. Lisa Wolford, Stanislavsky ve Grotowski arasındaki bu bağlantıyı her iki yönetmeninde oyuncuya yardım etmek istediğini dikkate alarak “sahnede doğruyu yaşamak” olarak kabul eder. Ancak burada sözü edilen “doğru” farklı estetik kapsamda ifade edilir. Wolford ayrıca Meyerhold’un şifrelenmiş fiziksel eğitim yönteminin Grotowsky’nin çalışmalarında etkili olduğu görüşündedir. Bunun karşılığında, Meyerhold’un fikirleri ilk dönem eğitim çalışmalarında kendine özgü bir biyomekanik biçim arayışındaki Eugenio Barba’nın çalışmalarında

² Roach, *Le Paradoxe sur le comedien*’in Diderot’un aynı dönemde yazdığı *Element* (*Element*) ve *D’Alembert’in Rüyası* (*Le reve de d’Alembert*) gibi kitaplarıyla birlikte ele alınması gerektiğini işaret eder ve insan bedeni hakkındaki bu üç kitap “üç parçalı bir tablo gibi yorumlanabilir” (Roach, 1985, 129).

yankılanır: “Biz biyomekaniği dış uyarımın dinamik bir tepkisi olarak tanımlıyoruz. (...) Biz onu [biyomekaniği] kendi görüşümüze göre ispatlayarak kendi bedenlerimizde yeniden icat etmeyi, yeniden keşfetmeyi denedik” (Barba, 1979, 74).

Melez Verimlilik

Yirminci yüzyıl uygulayıcıları arasında melez verimlilik oldukça karmaşıktır. Dersimizde bu sorunlarla direk olarak ilgilenmeyeceğiz, ancak her uygulayıcı zaman sıralı olarak ele alınacağı için hem benzer ilgileri hem de yeni yörüngelerin oluşmasına yardım eden daha önceki fikirlerin açıkça reddedilişini izleme olanağını bulacağız. Bazı durumlarda uygulayıcılar başkalarının sitemleriyle eğitilmiştir ve daha sonra bu sistemlerden ayrılmıştır. Hem Meyerhold hem de Chekhov Moskova Sanat Tiyatrosu’nda Staniskavsky ile birlikte oyuncuydular. Her ikisi de kendilerine özgü çalışma yöntemlerini geliştirdiler. Robert Leach, Meyerhold’un Moskova Sanat Tiyatrosu’nun natüralizmini taklidi ötesindekine ulaşan bir sistemi aramak için reddettiğini vurgular. Meyerhold bunu bedenın yoğun çalışması yoluyla başarma yolunu aramasına rağmen, iki temel fikri Stanislavsky’den almıştır: karakterler için haklılaştırılmış eylemler ve açık hedefler. Chekhov oyuncunun kişisel yaratıcılığını yeşertme görüşünün ışığında yeniden yorumlasa ve değiştirse bile ilk yönetmenlik görüşlerinin çoğunu korudu. Copeau kendi ekolünü yirminci yüzyıl başında Comedie Française eğitim yönteminin baskınlığına tek alternatif olarak geliştirdi. John Rudlin devasa mirasını Michel St. Denis’ten Etienne Decroux’a kadar birlikte çalıştığı ve Jacques Le Cog gibi ondan etkilenen oyuncularla gösterir.

Tabii, bazı uygulayıcılar geçmiş bakış açılarının öğelerini yeniden yorumladı. Belki de bunun en açık örneği hem Staniskavsky’nin sistemi hem de bu sistemim yeniden yorumlanması olan Metot’tur. Joan Littlewood ayrıca Staniskavsky’nin görüşlerine başvurur, ancak bu görüşleri Rudolf Laban’ın hareket eğitimiyle birleştirir. Öylece, Stanislavsky’i yeniden yorumlamanın ötesinde, bütünüyle farklı bir hareket eğitimi olan yeni bir ara boyut ortaya koyar. Diğer uygulayıcılar kendi eğitim yöntemini reddeder: Chaikin kendisinininkini oluşturmak için bütün kalbiyle yok edinceye kadar metot oyuncusu olarak çalışmıştır.

Sonuç olarak, işbirliği daha sonra gelen uygulayıcılarda yaygın olarak rastlanan özelliğidir. Örneğin, Brook, Barba, Staniewski ve Chaikin çeşitli bağlamlarda Grotowski ile çalışmıştır. Hem Barba hem de Staniewski Grotowski’nin Laboratuar Tiyatrosu’na katılmıştır. Chaikin ve Brook ise Grotowski’yi oyuncularına kendi eğitim tekniklerini göstermesi için davet etmişler, ancak, Chaikin’in belirttiği gibi onun “telkini ve anlık içtenliği beni ve diğerlerinin çoğunu etkilemiş” iken “biz hala farklı yönde ilerliyoruz” (Chaikin, 1972, xi)

Antonin Artaud

Fransız oyuncu, yönetmen ve şair Antonin Artaud’un (1896–1948) yazıları yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki birçok tiyatrocı için önemli bir referans noktası oluşturdu. Artaud’un yazılarının çekirdeğini oluşturan *Tiyatro ve İkizi* (1970) ilk olarak İngiltere’de 1958 yılında yayınlanmıştır. Artaud’un görüşleri kabul edilen alımlama yöntemini yıktı ve Artaud Batı tiyatrosunun akılcı ve indirgeyici eğilimi olarak gördüğünü reddetti. Seyircide tedavi edici duygularını son raddesine kadar yükseltecek bilincin sözel olmayan unsurlarını kutladı. Artaud’un tutkulu inancı “kendi dilini oluşturuncaya kadar tiyatronun asla kendi özel eylem gücünü oluşturamayacağı” (Artaud, 1970, 69) oldu. Grotowski’nin işaret ettiği gibi: “Artaud arkasında somut bir teknik bırakmadı ve metot işaret etmedi. Görüş ve eğretilmeler bıraktı” (Grotowski, 1969, 86). Bununla birlikte, bu görüş ve

eğretilmeler özellikle 1964 yılında Kırıyıcı Tiyatro sezonunda Peter Brook ve Royal Shakespeare Company'nin oyuncularını başta olmak üzere birçok kişiye ilham verdi.

Kültürlerarası

Artaud'un 1931 yılı Sömürge Sergisi sırasında karşılaştığı Bali tiyatrosu fikirlerini derinden etkiledi ve onu daha çok duygulara hitap eden, fiziksel bir oyuncu aramaya yöneltti. Artaud zihninde "boksörün kaslarını kullandığı gibi" duygularını kullanan "kalbin atletini" canlandırmıştı (Artaud, 1970, 89). Yirminci yüzyıl boyunca Batılı tiyatroların giderek artan boyutta Doğuya özgü (Oryantal) geleneklerin farkına varması hem oyuncu eğitiminde hem de gösterim estetiğindeki gelişmelerde önemli rol oynadı. Stanislavsky, Chaikin, Grotowski ve Barba gibi bazı uygulamacılar oyuncunun "beden/zihin"³ hazırlığında savaş sanatını ve/veya yoga gibi bütünlüğe ait uygulamaları kullandılar. Peter Brook ve Eugenio Barba gelenekleri birinci elden kendi kültürel ortamında anlamak için uzun süre Doğu'da dolaşırlarken, Meyerhold, Brecht ve Littlewood karşı illüzyonist tiyatrolarında Asya tiyatro tekniklerinden etkilendiler.

Bu özel yol Batı tiyatrosunun yeniden politik ve sosyal bir tartışmaya girmesine neden oldu. Asya tiyatrosu uygulamaları araştırmalarından ve bazı durumlarda Asya tiyatrosunun benimsenmesinden kaynaklanan kültürlerarası sorunlar son otuz yıldır ateşli tartışmalara neden oldu ve bu uygulamacıların bazıları (özellikle Brook ve Barba) bu söylemin merkezine oturdu.

Oyuncunun Varlığı

Ian Watson tiyatro antropolojisi gelişme çalışmalarında Barba'nın amacının oyuncunun "varlığının" kökenini anlamak için "Oryantal tiyatronun sistematik incelenmesi" olarak tanımlar. Barba, oyuncunun "varlığının" kontrolünün çoğu Oryantal geleneğin gösterim prensibinin ortak özelliği olduğu sonucuna ulaşır. Bu olguya iki temel öğe katkıda bulunur: "oyuncunun günlük tepkilerini kırmak için öğrenilmiş beden tekniklerinin kullanımı ve gösterim sırasında enerji kullanımını belirleyen şifrelenmiş kurallar". Bu öğeleri Barba oyuncunun "günlük ötesi" tekniklerinin temel aygıtları olarak tanımlar.

"Varlık" dersimizde oyunculuk eğitiminin farklı bağlamlarında değinilecek soyut bir terimdir. Oyuncunun varlığının yorumlanmasının ve anlaşılmasının eğitimde çok geniş yer tuttuğunun bilinmesi önemlidir. Barba bu durumu oyuncunun kontrolüne ve enerjisini kullanımına bağlı olan tamamıyla o anda olma durumu olarak çözümler. Gardzienice'in gösterimlerinde, oyuncu aynı anda birkaç bilinç düzeyinde işlevsel olabilmeyi sağlayan yüceltilmiş bir varlık durumuna ulaşmak için Diderot'un tanımladığı ikili gösterim paradigmasının ötesinde bir işlev görür.

Dorinda Hulton varlık tanımlaması Chaikin'in ses ve hareket alıştırmalarıyla ilişkilidir. Bu bağlamda Hulton oyuncunun bütünüyle "kendilik" varlığıyla ilgili olmadığını, ancak daha "imge çalışmasıyla" daha ilgili olduğunu iddia eder. Oyuncunun dikkati bu etkileşimli görevde yoğunlaşır. Anlık süreç içinde oyuncunun bütün çabası:

Ortaya çıkan biçimi dinlerken ve gözlerken zihin ve akıl arasında farklı bir tür denge dönüşümüne veya diyaloga izin verdiği, ortaya çıkan imge ile arasında zaman zaman bir uyumlaşma meydana geldiği [zaman] (...) "varlığın" algılanabilir niteliği vardır.

³ Bu terimi Zarilli'nin "oyunculukta beden/zihin problemi" (bkz. Phillip Zarilli'nin (Re)Considered, Theories and Practices, s. 10–16) tartışmasından alıntıldım.

Sistem veya Kurallar

Batılı oyuncunun eğitim yöntemleri için yirminci yüzyılda yapılan araştırmalar iki anahtar sorun etrafında meydana gelen tartışmalara sahne olmuştur. Birincisi, tek bir evrensel sistem oyuncunun eğitimi için komple bir yöntem olabilir mi? Bu aslında Stanislavsky'nin asal amacıydı, ancak Carnicke'nin de vurguladığı gibi kavramsal sistem oyuncuya kesinlikle çeşitli yollar götstermektedir: "bir yolu seçerken her bir oyuncu sistemi yeniden keşfeder ve kişiselleştirir". Stanislavsky'nin beklentisi "bir rehber (...) bir elkitabıydı" asla "felsefe değildi".

İkincisi, oyunculuk sisteminin temel teknikleri tiyatronun her biçimini ortaya çıkartmada uygulanabilir mi? Bu da yine Stanislavsky'nin inancıydı. Ancak bazı uygulamacılar özellikle psikolojik gerçeklikten uzaklaşıp, eldeki metnin yorumlanmasına geçilmek istendiğinde onun siteminde bazı sınırlamalar buldu. Meyerhold onun sisteminin sınırlayıcı olduğunu hisseden ilk kişilerden biriydi. Meyerhold oyuncunun sadece taklit yapmadan daha ötesini yapma kapasitesine sahip olduğunu iddia ederek natüralist tiyatronun psikolojik varsayımlarına karşı çıktı. Kendi biyomekanik alıştırmalarıyla sürekli ve yoğun beden eğitim çalışmaları sayesinde tiyatronun tüm türleriyle uyumlu bir yöntem arayışına girişti. Ancak bunu yaparken Meyerhold oyuncunun fiziksel, uzamsal ve ritmik dağarcığının daha büyük biçimde ifade edilmesini önerdi. Daha sonraki uygulayıcılar evrensel olarak uygulanabilir kesinliğindeki her türlü kavramsal öneriyi reddetti. Örneğin, Chaikin'in sistemler hakkındaki inancı:

[Sistemler] şehir planı gibi kaydedilir, kur yapma kurallarından daha iyi takip edilemezler. Başkalarından ipuçları alırız, ancak bizim kültürümüz, duygularımız ve estetiğimiz bizi bütünüyle yeni bir tür ifade biçimine yönlendirir, tabii eğer başkasının yöntemini ve bulgularını taklit etmiyorsak. Estetik sistemi yeniden yaratır. (Chaikin, 1972, 21)

Kesinlikle, birçok yirminci yüzyıl uygulayıcısı kendi eğitimlerinin çalışma biçimi bağlamında ilk *kuralları* tanımlamak adına kapsamlı bir sistem fikrinden sakındılar. Bu kurallar belirli oyuncu eğitimi yöntemlerinde gösterildi ve farklı etik durumlarda ayrıntılarıyla ifade edildi, ancak hiçbiri kendi içlerinde bir "sistem" meydana getirmedi. Copeau sahnede samimiyeti aramada "birinin dramatik kurallarını" anlamaktan söz eder. Brecht'in oyuncusu oyundaki sosyal güçleri sorgulamadan sadece gözlem yapmaz. Strasberg oyuncuyu "kendisinin dışında yaratabilen" birey olarak tanımlar ancak bunu başarmak için oyuncu "bilinçaltına ve bilinçdışına başvurmaya" (Strasberg, 1965, 82) hazırlıklı olmalıdır.

Ancak bu eğitim kuralların geliştiği ortam yine bu kuralların belirlenmesinin önemli bir kısmı olarak kalırken, birçoğu ayakta kaldı ve takipçilerini etkilemeyi sürdürdü. Bu durum bazı kuralların temel olduğunu, kökeninin ötesine geçebildiğini ve böylece açıklanabilir şekilde yirminci yüzyıl Batı oyunculuk eğitiminde anahtar kavramlar matrisinin parçası olarak kabul edildiklerini ispatlar.

Her tiyatro uygulayıcısının çalıştığı sosyal, politik ve estetik bağlamda ayrıntılı bir uygulamanın dizgesi olarak kabul edilen alıştırmalar gösterilir. Kayıt altına alınan bu alıştırmalar el kitabı biçiminde sunulmak için hazırlanmaz. Bunlar uygulayıcının yer aldığı alanın somut örnekleridir ve çekirdek kuralların fiziksel gerçekleştirilmesini gösterirler.

Kaynaklar

Artaud, A. (1970) **The Theatre and its Double**, çev. V. Cotti: Calder and Boyars, London.

Barba, E. (1979) **The Floating Island: Reflections with Odin Teatret**, çev. J. Barba, F. Perdheilhan, J. C. Rodesch, S. Shapiro, J. Varley. Thomsens Boytrykheri, Denmark.

Chaikin, J. (1972) **The Presence of Actor**. Atheneum, New York.

Grotowski, J. (1969) **Towards a Poor Theatre**, çev. M. Buszewicz and J. Barba, ed. E. Barba. Methuen, London.

Strasberg, L. (1965) **Strasberg at the Actor's Studio: Tape_recorded Sessions**, ed. R. Heltmon, Theatre Communications Group, New York.