

# Güncel Bir Rol Çalışma Yöntemi: Meisner Tekniği\*

Yiğit KOCABIYIK\*\*, Sibel ERDENK\*\*\*

## Özet

Geçmişten günümüze oyunculuk ile ilgili birçok yaklaşım ve metod ileri sürülmüştür. En yaygın ve bilinen yaklaşım, Stanislavski'ye aittir. 1900'li yılların başında yaptığı çalışmalarla kendisinden sonra gelen tiyatro uygulayıcıları için bir ekol olan Stanislavski, oyunculuk yöntemini gerçekçi oyunculuk anlayışından yola çıkarak oluşturmuştur. Dünya tiyatrosundan pek çok önemli isim kendi oyunculuk yaklaşımını Stanislavski'nin çalışmalarından ilham alarak ortaya koymuştur. Bu önemli isimlerin Amerikan Tiyatrosu'ndaki temsilcilerinden biri de Sanford Meisner'dir. Bu çalışmada Meisner Tekniği bir rol çalışma yöntemi olarak ele alınmış, bu rol çalışma yönteminin nasıl bir sistematığının olduğu örnek uygulamalarla tartışmaya açılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Meisner Tekniği, Sanford Meisner, The Neighbourhood Playhouse, Grup Tiyatrosu

## A Contemporary Acting Method: The Meisner Technique

### Abstract

A number of approaches and methods about acting have been proposed from past to present. The most common approach belongs to Stanislavski. Stanislavski who influenced the subsequent theater practitioners with his works at the beginning of the 1900s created his method of acting on the basis of a realistic acting. Stanislavski's method has inspired many important figures from the theater world when they created their own acting approaches. One representative in the American Theater is Sanford Meisner. This study considers the Meisner Technique as an acting method and opens the debate regarding the systematics of this acting method using model practices.

**Keywords:** Meisner Technique, Sanford Meisner, Acting Method, The Neighbourhood Playhouse, Group Theater

\* Bu çalışma, Dr. Öğr. Üy. Sibel Erdenk'in yönettiği "Bir rol çalışma yöntemi olarak Meisner Tekniği" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

\*\* Araş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü.  
kocabiyikyigit@gmail.

\*\*\* Dr. Öğr. Üy. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü.

## GİRİŞ

Oyunculuk üzerine çalışmalar günümüz tiyatrosunda gerek uygulama gerekse akademik alanda önemli bir yer kaplamaktadır. Oyuncunun çalışması oyun metni çözümlemesinden başlayarak ses, mimik, hareket, dans ve bunların hepsinin bulunduğu rol çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Bu süreçte oyuncu sanatını etkili bir şekilde icra etmek için genellikle bu çalışma alanlarının bazılarından kendi ihtiyacına göre ağırlık vererek faydalanmaktadır. Ancak oyuncu için sahne üzerinde bir yandan gündelik yaşamda olduğu gibi doğal, diğer yandan kurgusal bir alanda bulunduğu farkında olmak, aynı anda da kendini özgür hissederek anlaşılır olmak bir hayli zordur. Bunun verdiği tatminsizliği yoğun şekilde yaşayan oyuncuların yeni arayışlara yönelme isteği duydukları gözlenmektedir. Oyuncunun gerek bireysel çalışması gerekse sahnede ortak bir dil ve estetik çerçevenin inşa edilebilmesi için oyunculuğa ilişkin öğeleri anlamlı bir ilişki içinde buluşturacak bir şemsiyeye ihtiyaç vardır. Yöntem adı altında toplanabilecek çeşitli arayışlar sözü edilen bu ihtiyacı karşılamaya çalışmaktadır.

Günümüzde Türkiye’de oyunculuk eğitimi veren pek çok akademi ve konservatuvarda, hatta akademi dışı eğitimlerde temel alınan yöntem, Stanislavski’nin sahnedeki gösteriyi inandırıcı kılma amacıyla geliştirdiği, hakikati merkeze alan oyunculuk yöntemidir. Kendisinden sonraki oyunculuk çalışmalarını etkilemesi açısından Stanislavski Yöntemi son derece önemlidir (Karaboğa, 2010:51-77; Moore, 2016; Mürseloğlu, 2014; Candan, 2013:28-33). Ancak geçmişten günümüze Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski ve Peter Brook gibi yönetmenlerin çalışmalarına bakıldığında, hemen her dönemde yeni ve farklı oyunculuk yöntemleriyle birlikte, yeni oyunculuk eğitimi anlayışlarının da geliştiği görülmektedir.

Bu doğrultuda Stanislavski yönteminden hareket eden Michael Chekhov, Lee Strasberg, Stella Adler, Eric Morris gibi isimlerin kendi özgün yaklaşımları ile inşa edilmiş başka rol çalışma yöntemleri de vardır ve Stanislavski yöntemine ek olarak bu yöntemlerden de yararlanılmaktadır. Bu sanatçılar, Amerikan Tiyatrosu’nun oyunculuk anlayışına katkıda bulunmalarının yanısıra Hollywood sinemasının oyunculuk gelişiminde de belirleyici olmuşlardır. Söz konusu oyunculuk yöntemleri Stanislavski’nin yönteminden yola çıkarak kendi bakış açılarıyla oyuncunun çalışması için yeni arayışlarda bulunmuşlardır (Smith, 2013; Hodge, 2000; Nutku, 2002b:190-220). Stanislavski’nin yönteminden yola çıkarak oluşturulmuş yöntemlerden biri de Sanford Meisner’in kendi adını alan Meisner Tekniği’dir.

Bu çalışmanın amacı, güncel bir rol çalışma yöntemi olan Meisner Tekniği’ni ana hatlarıyla açıklamak, örneklerle tartışmaya açmak, bu bağlamda güncel akademik oyunculuk çalışmalarına ve eğitimine katkı sunmaktır. Çalışmanın kapsamı ise, Sanford Meisner’in The Neighbourhood Playhouse’da araştırmalarını yaptığı yeni oyunculuk anlayışı, Meisner Tekniği’nin ilkeleri, temel egzersizleri ve bu egzersizlere ilişkin örneklerden oluşan grup çalışmaları ile sınırlıdır. Bir başka deyişle, tek kişilik oyunlarda ihtiyaç duyulan oyuncu çalışmasını kapsamamaktadır. Ancak sonuç kısmında ayrıntılı bir şekilde değinilecek olan tekniğin artıları göz önüne alındığında Meisner Tekniği’nin tek kişilik oyun sahneleyecek oyuncu için de faydası olduğu açıktır. (Odak noktasını kavrama, açık algı, kendine güven, daha samimi ve gerçekçi olmak gibi...)

Bu çalışma yöntem olarak literatür araştırması, Sanford Meisner ve geliştirdiği yönteme ilişkin az sayıda kaynak ve belgenin derinlemesine incelenmesi ile gerçekleştirilmiştir. Sanford Meisner’in atölye çalışmaları (Santana, 2006) ve röportaj kayıtlarının (Soloviova, 1964) incelenmesi, yaşamöyküsü anlatısının irdelenmesi ve çalışmalarının öğrencileri tarafından tutulan not ve kayıtlarının araştırılması (Longwell, 1987; Esper, 2008; Silverberg, 1994) bu çalışmanın temel bilgi kaynağını oluşturmuştur.

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

Sanford Meisner’in bu yöntemi Grup Tiyatrosu’nda oynadığı oyunlar sırasında edindiği deneyimler ışığında olduğu söylenebilir. Amerikan oyunculuk sanatı üzerinde büyük etkisi olan Grup Tiyatrosu aynı zamanda Meisner Tekniği’nin ilk filizlendiği yerdir. Bu yöntem Meisner’in The Neighborhood

Playhouse'da yaptığı oyunculuk eğitmenliği sırasında, toplam kırk sekiz yılda şekillenmiş ve yaratıcısının adını almıştır.

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

Meisner Tekniği'nin ilke ve egzersizlerine geçmeden yöntemi oluşturan Sanford Meisner'in yaşam öyküsü ve çalışma serüvenini incelemek faydalı olacaktır. Daha sonra yöntem örneklerle irdelenecektir.

### SANFORD MEISNER VE OYUNCULUK ÇALIŞMALARI

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

Bugün Meisner Tekniği olarak bilinen rol çalışma yönteminin yaratıcısı Sanford Meisner'in yaşamına bakıldığında

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

Sanford Meisner'in çocukluk dönemine bakıldığında pek mutlu olduğu söylenemez. Çocuk yaşta ailesi ile birlikte maruz kaldıkları antisemitizm ve ailesi tarafından kardeşinin ölümü ile suçlanması onu derinden etkiler. Okul yılları boyunca yaşadığı içe kapanıklığa neden olan bu sorunlara karşın o, kendini sanata adanarak ileride ortaya koyacağı yöntem için beslenmeye başlar. Meisner bu zorlu günleri piyano çalarak atlatır, kendini piyano çalarak avutur. O günlerde piyanoya yoğunlaşması, eğitmenlik döneminde bir piyanist ile bir oyuncunun yapması gereken egzersizler arasındaki önemli ilişkileri görmesini sağlar (Longwell, 1987: 37).

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

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

yönetici Theresa Helbem ve Kast Direktörü Philip Loeb ile görüşür ve kabul edilebilmek için tiyatro geçmişi hakkında yalan söyler. Bu görüşmenin sonrasında bir oyuncu olarak profesyonel yaşamına başlayan Meisner, Guild'te oynadığı beş yapım arasından ilk olarak, Meisner'in oyunculuk ile ilgili fikirlerinin oluşmasında önemli bir yeri olan ünlü aktris Pauline Lord'un da rol aldığı Sidney Howard'ın *Ne İstediklerini Biliyorlardı* adlı oyununda görev alır. Ardından Winifred Lenihan'ın yönettiği Theatre Guild School of Acting'de eğitim bursu alır ve aynı tiyatrodan besteci arkadaşı Aaron Copland'ın aracılığıyla Sorborne mezunu olan Harold Clurman ile tanışır. Daha sonra bu ikilinin yolu Lee Strasberg ile kesişir. Clurman ve Strasberg, başka bir Theatre Guild çalışanı Cheryl Crawford ile bir araya gelir ve 1931 yılında üç yıl süren görüşmelerden sonra, içinde Meisner'in de olduğu 28 oyuncu seçerek Grup Tiyatrosu'nu kurarlar. Grup Tiyatrosunda oynadığı oyunlar, daha sonra oyunculuk eğitmeni olarak uygulamaya koyacağı yöntemin deneyimini ona kazandırır (Longwell, 1987: 6-11).

Grup Tiyatrosu'nun yeni oyunlarında oynamanın yanında eğitmen kariyerine başlar. The Neighborhood Playhouse'da eğitmenlik yapmaya başlayan Meisner, 1936 yılında The Playhouse'da Drama Bölüm Başkanlığı görevini üstlenir (History: The Sanford Meisner Center, 2015). Meisner'in Playhouse'dan mezun ettiği öğrencileri arasında Gregory Peck, Grace Kelly, Diane Keaton, Steve McQueen, James Caan, Joanne Woodward, Lee Grant, Dylan McDermott, Sydney Pollack ve Peter Falk gibi isimler bulunmaktadır (Sanford Meisner - Ruskin School of Acting, 2012).

Eğitmenlik kariyerine bir başka Grup Tiyatrosu oyuncusu olan Elia Kazan ve Robert Lewis tarafından 1947 yılında kurulan Actors Studio'nun da eklemesiyle birlikte buranın kurucu üyeleri arasında yer alır. Arkadaşı James Carville ile birlikte Bequia Adası'ndaki Meisner / Carville Oyunculuk Okulu'nu kurar. Martin Barter ile birlikte okulu California'ya genişletirler. Meisner, Carville ve Barter 1995 yılında Sanford Meisner Sanat Merkezi'ni açarlar. Daha sonra okul ve tiyatro Sanford Meisner Merkezi'ni oluşturmak üzere birleştirilir. Bu merkez, Sanford Meisner'in adının yer almasına izin verdiği ilk ve son yerdir (Our History, 2015).

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

## MEİSNER TEKNİĞİ VE TEMEL İLKELERİ

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

Sanford Meisner'in oyunculuk yöntemi, oyuncunun uygulaması için tasarlanmış egzersizlerden oluşmaktadır. Oyuncu olmanın 20 yıl aldığını söyleyen Meisner (Longwell, 1987:xv), öğrencilerinin onunla olan çalışmalarını bir meşenin dikilmesine benzetir. The Neighborhood Playhouse School of The Theatre mezunu, Sanford Meisner'in öğrencilerinden Louise Stinespring de benzer bir metafor kullanarak meşe palamudunun ağaç haline gelmesinin yıllarca sürdüğü gibi oyuncunun tam olarak verim alabilmesi için, yöntemin uzun bir gebelik döneminde çimlenmesine ihtiyaç olduğunu belirtir (Stinespring, 1999:67).

Meisner Tekniği'ndeki ön alıştırımlara geçmeden önce Meisner Tekniği'nin ilkelerine göz atmak, egzersizlerin nedenelliklerini anlamaya yardımcı olacaktır. Tekniğin bütününe yönlendiren dört ilke şunlardır:

1. Oyuncu, dürüst bir şekilde davranır.

A. Odak noktasında kendine yer vermeden, yaptığı işe odaklanarak.

B. Partnere ve çevreye tepki veren davranışlarla.

2. Karakter, hayali koşullara uyarak kendisi gibi davranan oyuncudur.

3. Metnin performansı, yapılan eylemler ve tepkilerin sonucudur.

4. Performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılırdır (Stinespring, 1999:68).

Birinci ilke, Meisner'in 'oyunculüğün temeli gerçekten yapmaktır' (Longwell, 1987:16) sözünde saklıdır. Orada ve o an gerçekten var olan oyuncu dürüst davranan oyuncudur.

Oyunculuk aynı yaşamın kendisi gibi anlarda gizlidir. Geçmiş veya geleceği düşünmekten uzaklaşmak ‘an’da kalmayı, planlı hareketten uzaklaşmayı ve dürüst davranmayı getirir (Santana, 2006). Meisner’e göre dürüst davranmanın temelinde ‘düşünmeden’ ve ‘içgüdüler ile’ hareket etmek vardır (Stinespring, 1999:71). Oyuncunun içgüdülerini ortaya çıkarmak için sürekli ‘düşünme!’ telkinini dile getirerek oyuncuyu düşünme eyleminden uzaklaştırıp anlık hareket etmesine itmek ister. Çünkü Meisner’e göre oyuncu ancak içgüdüleri ile hareket ederek gerçek hayattakine yakın olabilir, dolayısıyla dürüst davranabilir. Ayrıca Meisner yaklaşımını şu şekilde açıklar:

*Benim yaklaşımım, oyuncunun duygusal dürtülerine dönmesini sağlamaktır ve içgüdüsel olarak kök salmış oyunculığa dayanmaktadır. Bütün iyi hareketlerin kalpten geldiği ve içinde bir düşümselliğin olmadığı gerçeğine inanmaktayım (Longwell, 1987:37).*

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

*Oyunculuk bir davranış biçimidir. Önce hissederiz sonra davranırız. Kelimeler davranmaktan sonra gelir. Diğer yöntemler daha çok karakterle ilgilenirken Sandy (Sanford Meisner) önemli olanı keşfetmiştir. Önemli olan bilinçten uzaklaşmaktır. Bu ancak dinlemek ile olabilir. Oyuncu ne zaman dinlemeye odaklanırsa o zaman bilinçten uzaklaşır (Santana, 2006).*

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

Üçüncü ilkeye göre metnin performansı, yapılan eylemler

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

Dördüncü ilkeye göre ise performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılır. İzleyicinin ‘önünde’ olan performans, oyuncunun herhangi bir şekilde kitleyi hesaba katmadan sergileyebileceği bir performansa dönüşür. Bu yüzden Meisner Tekniği’ne göre oyuncunun dikkati hiçbir zaman kendinde veya bilincinde olmamalıdır (Santana, 2006). Oyuncuda odak noktasından kaynaklı ortaya çıkan izlenme hissi sonucu performans ‘seyirci için’ yapılmaya dönüşür. Ancak Meisner Tekniği’nde oyuncunun odak noktasında yaptığı iş ve partneri olduğundan performans ‘seyirci önünde’ gerçekleşmektedir. Bu ikilem Adolphe Appia’nın sahneyi tanımlayışıyla daha net açıklanabilir. 20.yy tiyatrosunda uluslararası alanda yeni bir gerçeklik ve yaratıcılık yolu açan İsveçli sahne tasarımcısı Appia’ya göre “Sahne, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değildir” (aktaran Candan, 2013: 15). Bu durumda seyirci kendisi için düzenlenen bir gösterimde katılımcı değil, sahnede olanı gizlice ‘gözetleyen’ konumundadır. Dördüncü ilkeye göre oyuncudaki benmerkezçiliği ve seyirci oyuncu dengesini değiştiren bu yaklaşım oyuncu için büyük önem taşımaktadır.

Dört ilke bir bütün olarak ele alındığında Sanford Meisner’in idealindeki oyunculğun nasıl olması gerektiğine dair ipuçları verir. Ayrıca bu ilkeler ışığında egzersizleri incelemek yöntemin nedensellikleri ile beraber kavranmasını sağlayacaktır.

### **Tekniğin İlk Adımı: Ön Alıştırma**

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

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

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

Tüm bu çalışmaların basit olması dolayısıyla kolay uygulanabileceği açıktır. Bunun yanı sıra, nedenselliklerin güçlü olması nedeniyle oyunculuktaki zorluklarla ilgili korkuları da ortadan kaldırdığı gözlenir. Ön alıştırma'nın tamamında oyuncuların bireysel olarak çalışması istenir. Her oyuncu bağımsız olarak belirli görevleri yerine getirirken kendi kapasitesine güvenmek zorundadır (Stinespring, 1999:84). Burada önemli olan oyuncuda birçok anlamda farkındalık yaratmaktır.

### Mekanik Tekrarlama Egzersizi

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

A: Saçın uzun.

B: Saçın uzun.

A: Saçın uzun.

B: Saçın uzun.

Metin yukarıdaki gibi defalarca tekrarlanır ve eğitmen

olası hatalarda egzersizi keser. Partnerlerden birinin farkında olmadan var olandan farklı kelimeleri veya sesleri söylemesi durumunda A veya B, duyduğunu tam olarak tekrar etmeli, egzersize başladıkları ilk metne dönmemelidir (Silverberg, 1994). A veya B'nin birkaç dakika sonra yorulup kelimeleri yanlışlıkla değiştirirse, yani örneğin 'kot giymişsin' yerine 'bot giymişsin' derse, B o an dinleyip duyduğu şeyi tekrar etmelidir.

Mekanik tekrarlamada en önemli iki unsur dinleme ve tekrarlamadır. Bu unsurlar 1/a'da değinilen 'ne yaptığına tam dikkatle' ilkesini vurgular. Partnerin söylediğini tam olarak dinleme ve tekrar etme, aynı zamanda aynı maddede vurgulanan 'kendine değil' ilkesine de etki eder. Oyuncunun dikkati kendinde değil, partnerinde ve 'yaptığı işte' yani tekrar etme eylemindedir. Dinleme ve tekrarlama düzgün bir şekilde yapılırsa oyuncunun odak noktasında kendi benliğine yer yoktur. Sözcüklerin anlamının herhangi bir öneminin olmadığı ve odaklanma problemlerinin açığa çıktığı bu çalışmada oyuncunun hem odak yeteneğini artırmak hem de partnerini dinlemeyi basit bir şekilde kavraması amaçlanır.

Sanford Meisner *Master Class* belgeselinde oyuncuların çalışmalarında gözlenen bir hata, dinleme eyleminden sonra bir duraklama ile tekrara devam edilmesidir. Akışı kesintiye uğratan bu duraklama sonucunda oyuncunun dikkat odağının değişmesi kuvvetle muhtemeldir. Mekanik tekrarlama egzersizinin doğru uygulanması, her iki kişinin de tekrarlamayı sürdürme kabiliyetine bağlıdır (Santana, 2006). Meisner'in öğrencilerinden Larry Silverberg'in dikkat çektiği hatalardan biri de hızlı tekrarlamadır. Tekrarlama sırası gelen oyuncunun cümlesi bitmeden diğer oyuncu tekrara başlamamalıdır.

Bu alıştırmanın aslında en önemli yanlarından biri oyuncuda yarattığı hayal kırıklığıdır. Partnerlerin ortalama beş dakika bu alıştırma'yı uyguladığı düşünülürken egzersizi yapanın yanı sıra izleyen de sıkılması doğal bir beklentidir. Ancak bu sıkılma sonucu dikkatin çevreye kaymamasına özen gösterilmelidir. (Stinespring, 1999:98). Buna karşın, alıştırma uzun süre doğru şekilde devam ettiğinde, doğal olarak oyuncuda istenmeyen bir şekilde ortaya çıkan insana dair reaksiyonlar gözlenir (Santana, 2006). Bu da içgüdüsel olanı davranışa dönüştürmesi bakımından önemlidir.

### Bakış Açısından Tekrar Egzersizi

Mekanik tekrarlamaya ile karşılaştırıldığında bu alıştırma insana, yaşama dair bir düzlem ortaya çıkmaktadır. Mekanik

tekrarlamada partnerinden duyduğunu tam olarak tekrar etmesinden farklı olarak burada eyleme ‘bakış açısı’ dâhil olur ve partnerler arasındaki bağlantının derinleşmesine izin verir (Silverberg, 1994). A ve B oyuncularını herkesin göreceği bir alanda karşılıklı bir şekilde dururlar. A oyuncusu B’yi gözlemledikten sonra gözlemini dile getirir. B, A’yı dinler ve kendi bakış açısından tekrar eder.

A: Saçın uzun.

B: Saçım uzun.

A: Saçın uzun.

B: Saçım uzun.

Örnek metinde görüldüğü gibi A, B’yi gözlemlemiş ve saçının uzun olduğunu dile getirmiştir. Bu durumda saçın uzun olan B oyuncusudur. B de kendi bakış açısından tekrarlamaya devam eder. Dinleme ve tekrar etme sürerken içgüdülerin kendiliğinden ortaya çıkmasına izin veren bu egzersiz Meisner’a göre yaşamın yansımasıdır.

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

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

A: Siyah bilekliğim var?

B: Evet, siyah bilekliğim var.

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

A bu örnekte kendi bakış açısından dürüstçe yanıt vermiştir. Ayrıca örnekte görüldüğü gibi ‘evet’, ‘hayır’ ve ‘öyle’ gibi sözcüklerin ek olarak ortaya çıkması muhtemeldir. Böylece ek kelimelerin ortaya çıkması bakış açısını getirerek diya-

logu değiştirir. Meisner’in de isteği tam olarak budur. Ortaya çıkan bu değişim ya da eklemeler kendiliğinden olduğu sürece içgüdüsel ve oyuncu buna daima izin vermelidir.

Bu alıştırmada kaçılması gereken noktalardan biri bilinçle ortaya çıkan davranıştır. Partnerlerden birinin etkisi sonucu diğerinin bilinçli bir şekilde etkiye uygun bir tepki seçerek davranması çalışmayı doğallıktan uzaklaştıracaktır. Egzersiz sırasında hedeflenen, kişinin kendisinin gerçek hayatta tepkisi nasılsa egzersizde de öyle olmasıdır.

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

### Kapı Çalma Egzersizi’ne Giriş

Oyuncu sahne çalışmalarında yazarın verdiği hayali koşullara bağlı olmak zorundadır. Bunun yanı sıra oyuncunun, sahne çalışmalarında karakterin koşullarına bağlı kalarak bu hayali koşulların içeriğini doldurması gerekebilir. Bu yüzden Meisner bu egzersizlerde oyuncudan kendi tutarlı koşullarını belirlemesini istemektedir. Oyunculunun tanımını ‘hayali koşullar altında dürüstçe yaşamak’ (William Esper, 2008:19) olarak belirten Meisner oyun içinde koşulları üstlenmekle ilgili aşağıdaki öneri vermiştir:

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

Yöntemin bu aşaması, oyuncunun hayal gücünü kullanma kabiliyetine bağlı olarak gelişim göstermektedir. Bu başlıkta yer alacak olan bağımsız aktivite, duygusal hazırlık ve hayali ilişki parçalarının her biri oyuncunun hayal gücüne erişme becerisini geliştirecektir (Stinespring, 1999:123). Oyuncu

bu beceri ile yazarın verdiği hayali koşullara sıkı sıkıya tutunacaktır. Aynı zamanda sözü edilen bu parçalar bir bütün olarak Kapı Çalma Egzersizi'ni oluşturacaktır. Kapı Çalma Egzersizi'nden önce bu parçaları ele almak egzersizin daha açık anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

### Bağımsız Aktivite

Meisner'in "konsantrasyonunuzun ve kendi duygularınızın kaynağı" (Longwell, 1987:39) diyerek açıkladığı bağımsız aktivite, Kapı Çalma Egzersizi'nin içinde bir oyuncunun partneriyle eşzamanlı olarak tekrarlama oyunu oynadığı sırada yaptığı bir görevdir. Kapı Çalma Egzersizi'nde içerideki oyuncu, kendine bir fiziksel görev oluşturmalı ve bu görevi neden yapması gerektiğini bilmelidir. İçerideki oyuncu bu nedenselliklerle Bağımsız Aktivite'ye başladığında dışarıdaki oyuncu kapıyı çalarak egzersize dahil olacaktır.

Bu aktivitenin amacı oyuncuya farklı görevler yükleyerek harekete geçirmektir. Oyuncu bundan önceki egzersizlerdeki gibi artık karşılıklı bir şekilde durarak odaklanmanın yerine hareketli bir haldedir. Egzersizler ilerledikçe sahne üzerine yaklaşım artmaktadır. Çünkü sahnede oyuncu her an göz göze bağlantıyı kuramaz. Koşullara bağlı olarak yapması gereken eylem ya da eylemler vardır. Egzersizdeki amaç sahneye hazırlıktır. Oyuncu eylemi yaparken tekrarlama devam ettiği için hem dinleme devam edecek hem de partnere ve çevreye karşı dikkatli olacaktır. Bunun yanı sıra oyuncu kendisinin belirleyeceği hayali koşullara bağlı kalarak sahne çalışmasına yakınlaşacaktır.

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

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

Bir diğer ana unsur olan aciliyet, oyuncu aktivitesine eklenen bir zaman kısıtlamasıdır. Diğer unsurlara aciliyetin de

eklenmesi ile içgüdülerin ortaya çıkma eğiliminde artış olması beklenmektedir. Aktiviteye aciliyet eklenmesi ile bilinç devre dışı olacak ve bunun sonucu olarak inanmak kolaylaşacaktır. Bu unsur aynı zamanda ilke 1'e de hizmet etmektedir. Oyuncunun odak noktasında kendi benliğine yer olmayacak ve yaptığı işe bağlı kalırken çevreye ve partnerine de tepki verecektir.

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

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

### Duygusal Hazırlık

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

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



Duygusal hazırlığın birincil özelliği, oyuncunun egzersizdeki ilk anda koşullara bağlı kalması ve kararlı eyleme olanak tanımasıdır. Fakat uzun süren hazırlık aşaması oyuncuyu bilincine götüreceğinden ya da odağını çevreye, partnerine ve yaptığı işe veremeyeceği için oldukça sakıncalıdır. Oyuncu kendi benliğinde duygusal bir değişim yaratacak olan duygusal hazırlığı çeşitli bir şekilde denemeli ve kendisi için doğru yolu bulmalıdır. Oyuncu hangi durumlarda duygusal tepkiyi verdiğini kontrol etmelidir. Önemli olan oyuncunun iç aksiyonunda bir hareket yaratacak hayali durumları bulmasıdır.

Oyunculuk yaklaşımı olarak birçok yöntemin bulunduğu gibi bu yöntemlerin her birinin içinde oyuncunun duygusal olarak kendini hazırlaması için farklı yaklaşımlar benimsenmiştir. Bunların en bilineni ve aynı zamanda Meisner Tekniği'nin köklerini barındıran Stanislavski yönteminden ayrıştığı en büyük nokta 'çoşku belleği'nden söz edilebilir. 'Çoşku Belleği', oyuncunun, duygularını geçmişte yaşadığı deneyimleri hatırlayarak uyarmasına dayalı bir yöntemdir. Tiyatro kuramcılarının tarafından 'Duyu Belleği' veya 'Duygu Belleği' olarak da adlandırılan 'Çoşku Belleği', oyuncuyu duygusal olarak etkilemiş olan herhangi bir deneyimin ya da olayın hatırlanmasının sonucu olarak uyarılması esasına dayanır.

Başta Meisner Tekniği'nin eğitmenlerinden Martin Barter'ın itirazı olmak üzere çoşku belleğine karşı yapılmış birçok itiraz vardır. Stanislavski, yönteminin ilk döneminde çoşku belleğini kullanarak, oyuncunun geçmişte yaşadığı kendinde duygusal etki bırakmış bir anı hatırlayarak o duyguyu yeniden yaşayabileceğini belirtmiş ancak uzun süren denemeleri sonucunda, çoşku belleğini kullanmayı bırakmış olması; çoşku belleğine yapılan itirazların başlıca dayanak noktalarından biri olmuştur. Martin Barter'a göre çoşku belleği, deneyimlerden yola çıkıldığında iyi oyuncuların çoğu o kadar hissetmeye ve yaşamaya açıktır ki babasının onu yedi yaşında kemerle dövdüğünü hatırlaması oyuncuya bu duyguyu yeniden yaşatmasının aksine, içine kapanmasına neden olacağını savunmaktadır. Bunun nedenini iyi oyuncuların genellikle daha içsel olmasının yanısıra hatırlayacağı anıdaki koşulların tamamen değişmiş olmasıyla açıklar (Santana, 2006). Meisner ve ekolleri, bu tarzda geçmiş yaşantıları tekrarlamının oyuncuya psikolojik olarak zarar vereceğini düşündükleri için kendi hayali koşullarını yaratmalarını şiddetle tavsiye etmişlerdir. Meisner'e göre her şey oyuncunun hayal dünyasına bağlıdır. Oyun boyunca hayali şartlara bağlı kalan oyuncu, oyun bittiğinde bu şartların hayali olduğunun bilincindedir.

### Hayali İlişki

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

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

Bu çalışmada bir diğer önemli kısım öngörülerden kaçınmak gerektiğidir. Hayali ilişki egzersiz öncesi tanımlanır ve egzersiz başladığında oyuncu hazırlığı bırakmış olmalıdır. Yani hazırlık yapan oyuncu evli ve evine dönüyorsa, eşinin evde olduğu gerçeğini tahmin etmemelidir. Bunun yanısıra partnerinin bağımsız aktivitede bulunacağını da bilincinden uzaklaştırılmalıdır. Aynı öngörüsüzlük bağımsız aktivitede bulunan oyuncu için de geçerlidir. Egzersizin ilk anı, bu genişleyen hayali koşullar altında, gerçek hayatta olduğu gibi kendiliğinden gerçekleşmelidir.

### Kapı Çalma Egzersizi

Oyuncu A sahne üzerinde 'bağımsız aktivite'sini gerçekleştirirken, oyuncu B kapıyı çalar. Oyuncu B'nin içeriye dahil olmak istemesinin ardındaki neden Oyuncu A ile ilişkili olmak zorundadır. Çünkü oyuncu B, oyuncu A'nın sınırları içine girmektedir. Bu doğrultuda B'nin kapıyı çalmak için belirli bir nedeni ve fiziksel bir ihtiyacı olmalıdır. Duygusal hazırlığını yapan B hayali ilişkisini de kurgulamış olarak kapıyı çalar ve Oyuncu A'nın kapıyı açmasıyla birlikte tekrarlama egzersizi başlar. A için önemli olan Bağımsız Aktivite'sini gerçekleştirmektir. Bağımsız Aktivite gerekçe, aciliyet ve zorluğu içinde barındırdığı için A'nın önceliği eyleminden yana olmalıdır. Bu yüzden A'nın B'ye ayracağı vakti olmadığı gibi belirlediği ve hayali koşullarını üstlendiği aktivitesini devam ettirmek zorunda kalacaktır. Aynı koşullar B için de geçerlidir. Ayrıca oyuncular egzersiz sırasında anlatılacak bir anlatı oluşturmalıdır. Egzersiz süresince hikaye anlatmasına izin verilmemesinin nedeni, partnerden deneyimsel olarak uzaklaşmaktan

ziyade gerçekleri düşünmelerine neden olmasıdır. Bu nedenle, oyuncular arasında kapıya gelmenin sebebinin tartışılmasına izin verilmez.

Oyuncuların bu egzersizde içerde yaşanacak olayları belirlemeleri mümkün değildir. Çünkü içeride yaşanacaklar iki oyuncuya bağlı olarak sayısız olasılığa sahiptir. Belirlenebilen tek an içeri girmeden ve eyleme başlamadan önceki andır. Kapı Çalma Egzersizi'nde bir diğer önemli unsur egzersiz uygulanırken oyuncular asla eylemlerini ya da hikayeleri anlatan, aktaran konumunda olmamalıdır.

### Tartışma ve Sonuç

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

Bu yöntemin kendine özgü özelliği oyuncuya Meisner'in sözleriyle basitliğin sanatını kavratmasıdır. Ön alıştırmalarla basit bir şekilde başlayan uygulamalar sahne çalışmalarına doğru evrilir. Yöntemin özü, oyuncunun, metnin koşullarını üstlenerek davranmasına dayanmaktadır. Gerçekçi oyunculuk üretmek üzerine oluşturulduğu gözlenen bu yöntemde karakterin hayali koşullarını kendisinininkiyle harmanlayan oyuncu, metnin performansını izleyiciler önünde yaparak partnerine ve çevresine tepki vermeyi öğrenir. Ayrıca bu tekniğe göre karakterin oyuncu olduğunun vurgulanması gerekir. Bu ilkeye göre karaktere farklı anlamlar yükleyerek rolden uzaklaşmak yerine oyuncunun yazarın belirlediği koşulları kendi benliğine üstlenmesi ile diğer yöntemlerde var olan karışık sorunların basitçe çözüme ulaştırıldığı gözlenir. Meisner duygusal hazırlık için hayal etme yöntemini önermektedir. Buna karşın oyuncunun duygusal hazırlığı nasıl yaptığıyla asla ilgilenmez. Ancak koşulları oyuncunun hayal ederek üstlenmesi oldukça zor olduğu gibi yapılacak olan duygusal hazırlığın da bu

anlamda çok genel bir tabir olarak kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Tekrarlama ile ortaya çıkan davranışlar, oyuncuların aralarında o anda neler olup bittiğini yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra oyuncunun ne söyleyeceğini ve ne yapacağını düşünmeyi bırakarak, hem fiziksel olarak hem de ton olarak daha serbestçe ve kendiliğinden tepki verdiği gözlenir. Böylece oyuncu sahne çalışmasında tonlamaları kendi varsayımlarıyla değil, partnerinden gelen etkiye göre tepki vererek şekillendirmeye hazırlanmış olacaktır.

Genel bir oyunculuk sorunu olan kendini izlemek ve öncelikli olarak akıl yolu ile harekete geçmek yerine Meisner Tekniği'ndeki egzersizleri uygulayan oyuncu verili koşulların gerektirdiği duruma uygun olarak sürekli yanıt verebilecek biçimde algıları açık tutması ve bu sebeple tepkilerin samimi ve gerçekçi olması beklenir.

Meisner Tekniği yalnızca oyuncuların doğaçlama yeteneğini arttırma açısından değil, aynı zamanda oyuncunun sahne de algısının sürekli açık olmasını da destekleyen bir yöntemdir. Prova veya temsil sırasında oyuncu bu yöntemle özgür ve daha fazla güvenli hissedebilir. Oyuncunun bu konforu, tepkilerinin daha samimi ve gerçekçi olmasını da beraberinde getirir. Meisner Tekniği, özellikle doğallık ve gerçeğe yakınlığın arandığı durumlarda yeniden hatırlanması ve keşfedilmesi gereken çağdaş bir rol çalışma yöntemi olarak sunulabilir.

### Kaynakça

- CANDAN, A. (2013). *Öncü Tiyatroda ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ESPER, W. (2008). *The Actor's Art and Craft*. New York: An Anchor Books.
- Flint, P. B. (1997). *Sanford Meisner, a Mentor Who Guided Actors and Directors Toward Truth, Dies at 91*. Retrieved 2017 from The New York Times: <http://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-toward-truth-dies-at-91.html>
- History: *The Sanford Meisner Center*. (2015). The Sanford Meisner Center: <http://www.themeisnercenter.com/history.html> adresinden alınmıştır
- HODGE, A. (2000). *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge. <http://www.themeisnercenter.com/history.html> adresinden alındı
- KARABOĞA, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

- LONGWELL, D. (1987). *Sanford Meisner on Acting*. Vintage.
- MOORE, S. (2016). *Stanislavski Sistemi*. İstanbul: bgst Yayınları.
- MÜRSELOĞLU, R. (2014). *Stanislavski Okulunda "Oyunculuk Eğitimi"*. İstanbul: MİTOS Boyut Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2002a). *Oyunculuk Tarihi 1*. Ankara: Dost Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (2002b). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Our History*. (2015). Aralık 22, 2016 tarihinde The Sanford Meisner Center: *Sanford Meisner - Ruskin School of Acting*. (2012). 2017 tarihinde Sanford Meisner - Ruskin School of Acting: <https://ruskinschool.com/sanford-meisner/> adresinden alındı
- SANFORDMEISNER. SanfordMeisner:<http://www.ny-actors.com/02sandy/sandy-e.htm> adresinden alınmıştır
- SANTANA, J. A. (Yöneten). (2006). *Sanford Meisner Master Class DVD* [Sinema Filmi].
- SILVERBERG, L. (1994). *The Sanford Meisner Approach*. Hanover: Smith and Kraus Book.
- SMITH, W. (2013). *Real Life Drama: The Group Theater and America, 1931-1940*. New York: Grove Weidenfeld.
- SOLOVIOVA, V. (1964). *Reality of Doing*. The Tulane Drama Review, 136-155.
- STINESPRING, L. M. (1999). *Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice*.