

Lee Strasberg ve Metot Oyunculuğu: Tarihsel Kökenleri, Pedagojik Temelleri ve Tiyatroya Katkıları

Esen Poyraz¹

Özet

Bu çalışmada Lee Strasberg'in geliştirdiği Metot Oyunculuğunun tarihsel gelişimini, pedagojik temellerini ve tiyatro katkıları ele almaktadır. Stanislavski'nin sisteminden beslenen ve Vakhtangov'un katkılarıyla şekillenen bu yaklaşım, Strasberg'in American Laboratory Theatre, Group Theatre ve Actors Studio'daki çalışmalarıyla kurumsallaşmıştır. Metot, oyuncunun bedenini ve zihnini bir enstrüman olarak kullanmasını öngörür; rahatlama, konsantrasyon, duyuşal ve duygusal bellek gibi tekniklerle sahnede otantik bir gerçeklik yaratmayı hedefler. Bu yönüyle Strasberg'in mirası, 20. yüzyıl tiyatrosu ve sinemasında oyunculuğun doğallık, yaratıcılık ve içsel derinlik arayışına öncülük eden kalıcı bir pedagojik ve sanatsal vizyon sunmaktadır.

1. “METOT” KAVRAMININ TANIMI

“*The Method*” (Metot), oyunculuk dünyasında uluslararası alanda tanınan ve Lee Strasberg ile özdeşleşen bir oyunculuk tekniğidir. Strasberg'e göre Metot, oyuncunun problemi üzerine son seksen yıldır yapılan çalışmaların bir özetidir. Temelde, Rus yönetmen ve teorisyen Konstantin Stanislavski'nin fikirlerinin rafine edilmiş ve geliştirilmiş hali olarak kabul edilir (Strasberg, 1988). Başlangıçta, Metot ya da Sistem terimleri, Stanislavski'nin fikirlerinin bütünü için kullanılıyordu. Encyclopaedia Britannica'da Strasberg şöyle yazmıştır:

Metot, yalnızca [Stanislavski'nin] yazılarına değil, aynı zamanda büyük yapımlarındaki gerçek başarılarına da dayanan yöntemlerinin bir gelişimini temsil eder. Bu yaklaşım, Stanislavski'nin fikirlerinin yalnızca çoğunlukla onunla ilişkilendirilen gerçekçi üsluba değil, herhangi bir üslupta oyuncunun

1 Araştırma Görevlisi, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, esenpoyraz@munzur.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4560-7968

temel sorunlarına da uygulanabileceğini gösteren Vakhtangov'un çalışmalarını da içerir. Metot, 20. yüzyılın ortalarında büyük ölçüde, New York City'deki Actors Studio'da eğitim almış Marlon Brando, Rod Steiger ve Geraldine Page gibi oyuncuların sinemadaki çalışmalarıyla dünya çapında tanınır hâle geldi. Bu oyuncular, güçlü bir etki yaratarak sahne, sinema ve televizyon arasındaki boşluğu olağanüstü bir biçimde kapatma yeteneğini gösterdiler ve bu durum dünyada heyecan ve ilgi uyandırdı. Oyuncu ile rol arasındaki kaynaşma o denli güçlüydü ki, karakterin birçok özelliği oyuncunun kişisel özellikleriyle karıştırıldı; bu da ciddi yanlış anlamalara yol açtı. Ancak 20. yüzyılın ortalarında Amerikan tarzı bir oyunculuk doğmaktaydı.²

Metot, 'yaratıcılığa giden yolu bulmak, oyuncunun mekanik değil yaratıcı bir şekilde çalışmasına olanak tanımak' için geliştirilmiş yöntemlerden oluşur. Strasberg daima Stanislavski ve Vakhtangov'un izinden gittiğini vurgulamıştır. Dolayısıyla Metot, Strasberg'in kişisel başarısından ziyade büyük oyuncuların deneyimlerinin bütün oyuncular tarafından kullanılabilir bir biçime dönüştürülmüş halidir.

Strasberg, Metot'un katı bir şekilde uygulanacak kurallar dizisi değil, bir süreç olduğunu özellikle belirtmiştir. Ona göre yaklaşımının yeni yönü, herhangi bir tür oyuncululuğu anlamakta yatmaktadır: Oyuncu, canlı bir malzeme ile uğraşır. 'Dolayısıyla, oyuncuyu eğitme ya da onunla çalışma sorunu, oyunun kendisiyle uğraşmaktan değil, oyuncunun kendi enstrümanıya uğraşma probleminden kaynaklanır.' Strasberg, oyuncunun "enstrümanının" kendi bedeni ve dürtüleri olduğunu açıklamış, oyuncunun bu enstrümanı zihninin tasarladıklarını gerçekleştirecek şekilde kullanabilmesi gerektiğini söylemiştir (Hull, 1985). Amacı, oyuncuya izleyeceği yolu göstererek, yalnızca kendinin bulabileceği ve her seferinde yeniden yaratması gereken şeyleri keşfetmesine yardımcı olmaktır (Hethmon, 1965).

2. LEE STRASBERG'İN HAYATI VE SANATSAL MİRASININ KÖKENLERİ

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun en dönüştürücü figürlerinden biri olan Lee Strasberg (1901-1982), Avusturya İmparatorluğu'nun Galiçya bölgesindeki Budzanow'da, dindar Yahudi bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası Baruch Meyer Strasberg, bir pantolon üreticisi olmasının yanı sıra cemaatin önde gelenlerinden biri ve hazzan (kantör) olarak görev yapıyordu (Hull, 1985). Starsberg çocukluğunda, bir yaşında geçirdiği tehlikeli bir kaza sonucu ağır yaralanmış ve bu kazadan kalma bir yara izini ömür boyu taşımıştır. Genç Strasberg, Marks ve Lenin gibi düşünürlerin etkisinde, sosyalist bir entelektüel çevrede büyüdü. 1918 grip salgınında 24

2 Strasberg, L. (1974) "Acting;" Encyclopaedia Britannica, vol.1, 15th edition, p. 61.

yaşındaki abisi Zalmon'u kaybetmesi, onun üzerinde derin bir etki bırakmış ve liseden ayrılmasına neden olmuştur (Adams, 1980).

Strasberg, henüz yedi yaşındayken, 1909 yılında ailesiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. Aile, New York'un Aşağı Doğu Yakası'ndaki yoğun göçmen mahallelerinden birine yerleşti. Strasberg, burada peruk üretiminde çalışarak hayatını kazanmaya başladı ve bu alandaki finansal işlemlerden, hammadde ithalatına kadar birçok görevi üstlendi (Strasberg, 1988).

Strasberg'in tiyatroya olan ilgisi bu erken dönemlerde filizlendi. New York'un Doğu Yakası'nda gençlik yıllarında dramayla ilgilenmeye başladı ve zaman zaman Yidiş amatör tiyatro yapımlarında sahneye çıktı (Hull, 1985) Chrystie Street Settlement House'da bir araya gelen ve performans sergileyen amatör tiyatro grubu Sanat ve Drama Öğrencileri'ne katıldı ve 1927 yılına kadar bu grupla aralıklı olarak çalıştı. 25 yaşında, yerel bir yarışmada orta yaşlı bir Yahudi babayı canlandırarak "Yılın En İyi Yerleşim Oyuncusu" ödülünü kazandı. Bu dönemde adı Israel Strassberg'den "Lee Strasberg"e dönüştü. Strasberg, doymak bilmez bir okuma tutkusuna sahipti ve tiyatro biyografileri, tarih kitapları ve Theatre Arts dergisinin ilk sayılarını dikkatle inceledi (Hethmon, 1965).

Onun sanatsal yolculuğunda önemli dönüm noktaları yaşandı. Jeanne Eagels'in Rain performansları, John Barrymore'un Hamlet yorumu, Eleanora Duse'nin veda gösterileri, Chaliapin ve Giovanni Grasso'nun sahne alımları gibi deneyimler onu derinden etkiledi. Ancak asıl uyanış, 1923 yılında Konstantin Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika ziyaretini izlemesiyle gerçekleşti. Bu deneyim, ona tiyatronun sıradan bir eğlenceden öte, büyük bir sanatsal potansiyel taşıdığını gösterdi. Bu ilhamla, peruk imalat şirketindeki hissesini satarak kendini tamamen tiyatroya adamaya karar verdi. Aynı yıl, Stanislavski'nin önde gelen öğrencilerinden Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya tarafından kurulan Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'na seçmelerle kabul edildi. Burada, Stanislavski'nin oyunculuk eğitimine dair temel fikirleriyle tanıştı ve Boleslavsky ile Ouspenskaya'dan Stanislavski ve Vakhtangov'un yaklaşımlarını doğrudan öğrendi (Hull, 1985). Bu eğitim, onun üzerindeki etkisini ömür boyu sürdürecektir ve kendi sanatsal çalışmalarına yön verecekti.

Lee Strasberg, 1930'larda Group Theatre'ın kurucularından biri oldu ve oyunculuk eğitiminin başına geçti (Hull, 1985). Daha sonra, otuz yılı aşkın bir süre boyunca Actors Studio'nun sanatsal direktörlüğünü üstlendi ve birçok ünlü oyuncunun yetişmesine rehberlik etti. Onun bu kurumlardaki

liderliği, oyunculuk sanatına olan yaklaşımı ve pedagojik mirası, “dünyanın en büyük drama öğretmeni” olarak geniş çevrelerce kabul görmesini sağladı.

2.1. Strasberg’in Yolculuğunun Başlangıcı

Lee Strasberg’in kendi tiyatro yaşamını bir “yolculuk” olarak tanımlaması ve Amerikan tiyatrosunu derinden etkileyen Metot Oyuncululuğu’nun temellerini atma süreci, Konstantin Stanislavski’nin çalışmalarıyla doğrudan bir ilişki içindedir. Strasberg, Stanislavski’nin sahne sanatındaki keşiflerini kendi sanatsal arayışının başlangıç noktası olarak görmüştür. Strasberg’e göre (Strasberg, 2010), “eğer bir Stanislavski olmasaydı, bir Lee Strasberg de olmazdı” (s. 144-145).

Bu tiyatral yolculuk ve tiyatronun bir deneysel laboratuvar olarak kullanılması tarihsel olarak şu şekilde gelişmiştir:

2.1.1. Stanislavski’nin Etkisi ve Moskova Sanat Tiyatrosu

Lee Strasberg, 1923 yılında Konstantin Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu’nun (MAT) New York’taki performanslarını izlemiştir. Bu deneyim, Strasberg’e “tiyatro sanatının bir hayali sahnede gerçekten yaratabileceği” fikrini vermiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun başarısının sırrı, tek bir yıldız etrafında dönen Amerikan tiyatrosunun aksine, aynı prodüksiyonda üç, dört ve hatta daha fazla olağanüstü oyuncuya sahip olmasıydı. Strasberg’i asıl etkileyen, herhangi bir büyük oyuncunun performansı değil, sahnedeki “gerçeklik ve hakikat” duygusuydu. Bu gözlem, tiyatrodaki sorunlara bir çözüm sunabilecek bir oyunculuk yaklaşımının var olabileceği inancını pekiştirmiştir (Strasberg, 1988). Starsberg, Stanislavski’nin dehasını fark ederek onun çalışmalarını sürdürme sorumluluğunu hissetmiştir.

2.1.2. Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu (American Laboratory Theatre)

MAT’nin New York ziyaretinden büyük ölçüde etkilenen Strasberg, 1924’te profesyonel bir oyuncu olmaya karar vermiştir. Geleneksel bir tiyatro okulunda (Clare Tree Major School of the Theatre) temel eğitimini aldıktan sonra, daha fazlasına ihtiyaç duyduğunu hisseder. (Strasberg, 1988). Bir arkadaşının tavsiyesi üzerine, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun önde gelen iki oyuncusu ve Stanislavski sisteminin en yetenekli öğretmenlerinden ikisi olan Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya tarafından kurulan Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu’na katılır. Boleslavsky, Stanislavski ile on beş yıl çalışmış, Ouspenskaya ise Stanislavski’nin sisteminin en iyi öğretmenlerinden

biri olarak kabul edilmiştir. Her ikisi de Evgeny Vakhtangov ile de çalışmış ve onun formülasyonlarını Strasberg'e aktarmışlardır (Hull, 1985).

2.1.2.3. Laboratuvar Ortamında Öğrenme ve Geliştirme

Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu, Strasberg'in Stanislavski'nin oyuncu eğitimi fikirleriyle ilk kez karşılaştığı yer olmuştur (Hethmon, 1965). Strasberg, Boleslavsky'nin derslerinde aldığı notları saklamış ve bu notların ne kadar detaylı ve açık olduğuna kendi bile şaşırmıştır (Hull, 1985). Stanislavski'nin uzun yıllar boyunca test ettiği oyuncunun psikolojik doğasına ilişkin keşifleri ve bu keşiflere dayalı eğitim yöntemlerini öğrenmiştir. Strasberg'in öğrendiklerini ampirik olarak test etme yaklaşımı bu dönemde başlamış; 1923 ile 1931 yılları arasında, Stanislavski'nin çalışmalarını fiili prodüksiyonlarda kullanma yollarını bulmaya çalışmış, sadece gözlemlemekle kalmamıştır. Bu dönemde Chrystie Street Settlement House'da oyunlar yönetmiş ve deneysel prodüksiyonlarda görev almıştır (Hethmon, 1965). Boleslavsky ve Ouspenskaya'dan oyuncunun ses, konuşma, fiziksel eylemler gibi dışsal araçlarının yanı sıra, o dönemde "ruh" olarak adlandırılan içsel araçlarının da eğitilebileceğini öğrenmiştir. Konsantrasyon ve duyu/duygusal hafıza (affective memory) gibi teknikler aracılığıyla oyuncunun hayal gücüne, duygusuna ve ilhamına ulaşmanın somut yollarını deneyimlemiştir. Boleslavsky'nin oyuncunun yaratıcılığı için gerekli uyararı fiziksel ve zihinsel olarak geliştirecek belirli bir prosedür sırası fikri, Strasberg için oldukça etkileyici olmuştur (Strasberg, 1988).

"Strasberg'in Yolculuğunun Başlangıcı ve Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu," Stanislavski'nin yenilikçi fikirlerinin Amerikan sahnesine ilk girişi ve Lee Strasberg tarafından deneysel olarak adaptasyonu ve geliştirilmesi aşamasını temsil etmektedir. Bu dönem, Strasberg'in daha sonra kendi "Metot"unu inşa edeceği sağlam temelleri atmıştır.

2.1.3. Group Theatre

Amerikan tiyatrosunun gelişiminde ve modern oyunculuk anlayışının şekillenmesinde kilit bir rol oynayan Group Theatre, 1931 yılında Lee Strasberg, Harold Clurman ve Cheryl Crawford tarafından kurulmuştur. Group Theatre, Lee Strasberg'in daha 1926 gibi erken bir tarihte Theatre Guild için birlikte çalışmalarıyla ortaya çıkan ve bir topluluk olarak performans sergilemek üzere tam eğitim almış ilk Amerikan topluluğudur (Hethmon, 1965).

Group Theatre, Büyük Buhran döneminin sosyal ve politik çalkantılarını yansıtan ilerici bir politik perspektife sahiptir. Grubun temel amacı,

o dönemin bireysel ve sosyal gerçekliklerine dayanan ciddi bir tiyatro oluşturmak ve oyuncularını sahnedeki doğruluk ve gerçeklik için kendilerini yaratıcı araçlar olarak kullanmaları konusunda sistematik olarak eğitmektir (Strasberg, 1988).

Kurucuların bilinçli amacı, kendi kendine prodüksiyon yapan bir tiyatro birimi olmanın yanı sıra, oyuncuların bir topluluk olarak birlikte çalışacağı bir ensemble (bütünsel) tiyatro grubu oluşturmaktır. Grup, ilk başlarda “bir grup” olmalarından dolayı bu ismi almıştır. Ünlü aktris Katharine Hepburn gibi bazı isimler, grubun yıldız sistemine karşı olmalarından dolayı katılmayı reddetmiştir. Group Theatre, on yıldan az bir süre faaliyet gösterir ve 1941 yılında dağılır. Lee Strasberg ise 1936’da bağımsız yönetmenlik kariyerine devam etmek için gruptan ayrılmıştır (Adams, 1980).

Group Theatre’da, Strasberg’in geliştirdiği “Metot” olarak bilinen oyunculuk sistemi ortaya çıkmıştır. Strasberg, grubun ilk oyunlarını yönetmenin yanı sıra, oyunculuk eğitiminden de sorumluydu. 20. yüzyılın başlarında Amerikan tiyatrosu, genellikle yüzeysel ve taklitçi oyunculuk teknikleriyle karakterize edilir (Easty, 1966). Strasberg’in yaklaşımı ise oyuncuların “kendileri üzerinde çalışması” ilkesine odaklanarak, doğaçlama ve “gerçek duygu” yaratmayı amaçlar. Bu doğrultuda duygusal bellek (affective memory) egzersizlerini eğitimlerine dahil etmiştir. Stanislavski’nin “yaratıcı eğer” (creative if) formülasyonunu, Vakhtangov’un yeniden formüle ettiği haliyle uygulamıştır; bu teknik, oyuncunun belirli bir şekilde davranmaya motive eden şeyleri kendi deneyiminden bulmasını gerektiriyordu (Hethmon, 1965). Strasberg, oyuncuların sadece sözcükler veya ezberlenmiş repliklerle sınırlı kalmamasını, sahnedeki anın gerçekliğine odaklanmalarını teşvik etmiştir.

2.1.3.1. İlk Uygulamalar ve Çalışma Biçimi

Group Theatre, tüm prodüksiyonlarında doğaçlamayı yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu tutum, daha doğal ve yoğun bir konuşma tarzının gelişmesine yol açmıştır. Otantikliği teşvik etmek için senaryoları noktalama işaretleri olmadan başmış ve duygular için sahne talimatlarını kaldırmışlardır. Provalarda oyuncular, karakterlerinin metnin ima ettiği davranışlarını keşfetmek için doğaçlamayı kullanmış, bu da daha fazla doğallık ve kendiliğindenlik sağlamıştır. Örneğin Morris Carnovsky’nin House of Connolly adlı oyundaki intihar sahnesi üzerine yaptığı doğaçlama o kadar ikna ediciydi ki, tiyatro kapıcısı Morris’in gerçekten vurulduğunu sanmıştır (Strasberg, 2010, s. 53). Strasberg, oyuncuların sahnedeki her detayın gerçeklik duygusunu yansıtmalarını sağlamak için büyük çaba sarf etmiştir.

Grubu bir “tiyatro üniversitesi” olarak tanımlayan Strasberg, oyuncuların esneklik kazanması için çeşitli alıştırma yapmıştır. Bu alıştırma arasında, bir dönemi araştırıp detaylı tartışmalar yapmak, hareketin ve konuşma ritminin özgün bir yolunu bularak bir tarz yaratmak, pandomim ve anlamsız dilde (gibberish) konuşma egzersizleri yapmak yer almıştır. Ayrıca Vakhtangov, Meyerhold, Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu gibi diğer tiyatro ekollerini de detaylı bir şekilde incelemiştir.

Grubun ilk prodüksiyonu, Strasberg ve Cheryl Crawford’un ortak yönettiği Paul Green’in *The House of Connelly* oyunu olmuştur. Strasberg ayrıca, Pulitzer Ödülü kazanan Sidney Kingsley’nin *Men in White* ve Kurt Weill’in savaş karşıtı müzikali *Johnny Johnson*’ı da yönetmiştir. *Johnny Johnson*, daha sonra *Oklahoma!* müzikaline ilham kaynağı olmuştur. Clifford Odets’in *Waiting for Lefty*, *Awake and Sing*, *Till the Day I Die* ve *Paradise Lost* gibi oyunları da Grup tarafından sahnelenmiştir (Strasberg, 2010).

2.1.3.2. Sanatsal Yaklaşım

Group Theatre, ticari tiyatronun gerçeklikten uzaklaşmasına karşı durarak sanatsal bütünlüğünü korumayı hedeflemiştir. Strasberg, bir oyunun açılış tarihinden bile daha önemli olanın sanatsal ve pedagojik ilkeler olduğunu açıkça belirtir (Adams, 1980): “Bazı şeyler oyununuzdan bile daha önemlidir. Biz bir Group Theatre’ız ve bu bir öğretim anıdır ve ben bitene kadar bunu sürdüreceğim” (s. 133). Bu sanatsal bütünlük arayışı, grubun maddi zorluklar yaşamasına ve finansal destek bulamamasına neden olmuştur. Ayrıca, grup sol eğilimli ve politik olmakla da eleştirilmiştir.

Bununla birlikte, Group Theatre’in deneyimi ve başarısı Amerikan tiyatrosunda baskın bir etki olarak kalmaya devam etmiştir. Grup, Amerikan tiyatrosuna oyunculuk ve prodüksiyonda gerçeklik ve doğruluk vizyonu getirerek bir standart belirlemiştir. Group Theatre, Amerikan sahnesinde ensemble olarak performans sergilemek üzere tam eğitim almış ilk Amerikan topluluğudur (Hull, 1985).

2.1.4 Actor Studio

Actors Studio, Elia Kazan, Cheryl Crawford ve Robert Lewis tarafından Ekim 1947’de kurulmuştur. Kurucuların amacı, Group Theatre’in geleneğini sürdürmektir. Actors Studio’nun ilk toplantısı, eski Princess Theatre’in üst katındaki bir prova odasında gerçekleştirilmiştir. İlk çalışma alanı ise West Forty-eighth Street’teki Union Church’ten haftada iki kez kiralanan bir pazar okulu odasıydı. İlk sezonda Robert Lewis daha ileri düzey üyelerle toplantılar

yaparken, Elia Kazan yeni başlayanlar için oturumlar düzenlemiştir. Lewis'in sezon sonunda istifa etmesinin ardından, 1948 ve 1949'da aralarında Kazan, Daniel Mann ve Sanford Meisner'in de bulunduğu yarım düzine öğretmen dersleri sürdürür (Hethmon, 1965, s. 8). 1949 sonbaharında Lee Strasberg stüdyoya katılmaya davet edilmiş ve kısa sürede Stüdyo'nun tek aktör öğretmeni olmuş, 1951'de ise Sanat Yönetmeni olarak atanmıştır (Hull, 1985). Strasberg, Actors Studio'nun aktörlerle yaptığı çalışmalarından ve genel sanat politikasından sorumludur.

Actors Studio, bir okuldan ziyade, profesyonel tiyatro çalışanlarının kapasitelerini geliştirmeye devam edebilecekleri bir atölye olarak tasarlanmıştır. Amaç, aktörlerin ticari baskılardan uzak, yeteneklerini keşfedebilecekleri ve problemler üzerinde çalışabilecekleri bir laboratuvar sağlamaktır. Strasberg, stüdyoda yapılan çalışmaların "ürün" odaklı değil, "süreç" odaklı olması gerektiğini vurgulamıştır (Hethmon, 1965, s. 38). Yani, stüdyodaki bir çalışmanın başarısız veya başarılı olması önemli değildir, önemli olan aktörün kendi gelişimindeki ilerlemesiydi.

Strasberg, Actors Studio'da çalışmanın bir kariyerin "gerekli" bir parçası olmadığını, aksine aktörlerin kendi istekleri ve inisiyatifleriyle çalışmalarını sürdürmeleri gerektiğini belirtmiştir. Stüdyo, üyeliği bir ayrıcalık olarak sunmuş ve üyelerden herhangi bir yükümlülük talep etmemiştir. Jack Nicholson, Barbra Streisand ve George C. Scott gibi bazı tanınmış aktörlerin başlangıçta Actors Studio'ya kabul edilmediği de belirtilmiştir (Adams, 1980, s. 4).

Stüdyo ayrıca, tiyatro sanatını daha kapsamlı bir şekilde ele almak için Oyun Yazarları Birimi (Playwrights Unit) (1957'de kuruldu) ve Yönetmenler Birimi (Directors Unit) (1960'ta kuruldu) gibi birimler de oluşturmuştur (Hethmon, 1965, s. 38). Bu birimler, stüdyonun genel tiyatro sanatına tam olarak dahil olmasını sağlamıştır.

2.1.4.1. Pedagojik Temeller

Actors Studio, Lee Strasberg'in tiyatroya olan tutkusunun ve tiyatro vizyonunun bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Metot, Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold ve Group Theatre'in çalışmalarının bir birleşimidir. Strasberg'in bu alandaki rolü, bu teknikleri geliştirmesi, eğitmesi ve birleştirmesi olmuştur. Strasberg'e göre (Strasberg, 2010), iyi oyunculukta aktörler oynanacak olanın gerçekliğini algılar, ancak buna ulaşma yolları farklılık gösterir. Metot, aktörün kendisinden yaratmasına, taklit etmemesine dayanır; çünkü aktörün kendisi hem malzeme hem de gerçekliktir (s. 146).

Sonuç olarak, Group Theatre ve Actors Studio, Lee Strasberg'in "Metot" oyunculuk felsefesinin kurumsal ve pedagojik altyapısını oluşturmuştur. Bu kurumlar, Stanislavski'nin içsel gerçeklik ve psikolojik derinlik vurgusunu alıp onu Amerikan tiyatrosunun ihtiyaçlarına göre yeniden şekillendirerek, oyuncuların kendilerini birer "enstrüman" olarak kullanmalarını sağlayan, sistematik ve derinlemesine bir eğitim sunmuşlardır. Bu yaklaşımlar, Amerikan oyunculuğunu küresel çapta tanınan bir seviyeye taşımış ve modern tiyatro ile sinemanın çehresini değiştirmiştir.

3. METOT'UN GENEL FELSEFESİ

Metot oyunculuğu, oyuncunun kişisel deneyimlerini sahnede canlandığı karakterin iç dünyasıyla bütünleştirerek oyunculuk sanatına özgün bir gerçeklik ve canlılık kazandırmayı amaçlar. Katı kurallar öne sürmektense, sanatçının bireysel potansiyelini açığa çıkarmasını ve karakterin iç yaşamını derinlemesine keşfetmesini teşvik eder. Bu nedenle Metot, oyunculuk pratiğini yaşam boyu süren bir öğrenme ve gelişim süreci olarak görür.

Yaklaşımın temel hedefi, oyuncunun kendi "enstrümanına" –bedenine ve zihnine– hâkimiyet kurarak yeteneğini en üst düzeyde kullanabilmesini sağlamaktır. Metot, gerçekliğin ancak kişisel ve somut bir temele dayandığında değer taşıdığı anlayışına yaslanır. Katı bir "sistem" olmaktan ziyade, sürekli değişen ve gelişen bir "yöntem" ya da "prosedür" olarak tanımlanır.

Bu bağlamda Metot, oyuncuyu sahnedeki hayali koşullar altında gerçek duygu ve düşünceler yaratmaya yönlendirir. Kendiliğinden doğan esin ve duyguların güvenilmezliğini reddeder; bunun yerine, esine ve yaratıcılığa ulaşmayı mümkün kılacak tekniklerin geliştirilmesine odaklanır.

3.1. Metot'un Temel Teknikleri

Metot'un temelini oluşturan teknikler, oyuncunun "enstrümanı" olan bedenini ve zihnini serbest bırakmaya odaklanır.

Rahatlama (Relaxation): Bu teknik, oyuncunun kas gerginliğinden kurtularak konsantrasyona tam odaklanmasını sağlar, zihinsel ile duygusal kontrolün anahtarıdır. Gerginlik, oyuncunun iç yaşamını, duygularını ve duyularını olumsuz etkiler. Vücuttaki tüm gerginliği tamamen ortadan kaldırmak mümkün olmasa da gereksiz gerginliklerden kurtulmak esastır.

Konsantrasyon (Concentration): Oyuncunun sahnedeki hayali nesnelere veya durumlara odaklanarak inanç ve katılımını beslemesini sağlar. Stanislavski sisteminin temel egzersizlerinden biri olan konsantrasyon,

oyuncunun gözlem gücünü geliştirir ve “dikkatin çemberi” kavramıyla ilişkilidir.

Duyusal Bellek (Sense Memory): Beş duyu aracılığıyla (sıcaklık, soğukluk, dokunma, tat, koku gibi) daha önce deneyimlenmiş duyuların yeniden canlandırılması egzersizleridir. Bu, oyuncunun duyusal tepkilerini geliştirmeyi amaçlar ve Metot’ta kullanılan önemli bir Stanislavski tekniğidir.

Duygusal Bellek (Affective Memory / Emotional Memory): Oyuncunun kendi duygusal deneyimlerini duyusal olarak yeniden yaratarak canlandırdığı karakterin duygularıyla birleştirmesidir. Bu durum, duyguya ulaşmayı hedefleyen disiplinli bir süreç olup, duygusal “altın anahtarlar” aracılığıyla gerçekleşir. Oyuncunun kendi deneyimlerinin en derin kaynaklarını ve yaratıcılığını bilinçli olarak yeniden yaratmasını sağlar. Yeniden canlandırılan duygu, orijinaliyle her zaman tam olarak aynı değildir.

3.2. Uygulamalar ve Egzersizler

Metot, teknikleri çeşitli egzersizler ve uygulamalar aracılığıyla hayata geçirir:

Private Moment (Özel An): Lee Strasberg tarafından geliştirilen bu egzersiz, oyuncunun başkalarının yanında olmasına rağmen tamamen yalnızlık hissi yaratmasını ve yalnızca yalnızken yapacağı özel bir davranışı sergilemesini içerir. Amacı, oyuncunun sahne önündeki çekincelerini ve kısıtlamalarını ortadan kaldırmaktır.

İmprovizasyon (Improvisation): Metot’un önemli bir parçasıdır ve oyuncunun spontane davranışlar geliştirmesine, düşünce ve duygu akışını sağlamasına yardımcı olur. Doğaçlamalar, oyuncunun anlık düşünmesini, konuşmasını ve davranışını retorik olmayan bir şekilde gerçekleştirmesine katkıda bulunur.

Kişiselleştirme ve Yer Değiştirme (Personalization and Substitution): Oyuncu, oyunun koşullarını yeterince gerçek veya motive edici bulmadığında, duygularını harekete geçirecek kişisel olarak daha anlamlı olan objeler, insanlar veya durumlarla yer değiştirebilir. Bu, oyuncunun duygularını harekete geçirmek için motivasyon bulmasına yardımcı olur (Özüaydın, 2013). Önemli olan, oyuncunun kendi duygularını karakterin duygularıyla eşdeğer hale getirmesidir.

Fiziksel Eylemler (Physical Actions): Metot, oyuncunun gerçekleştirdiği eylemlerin sadece sözlerden ibaret olmadığını, aynı zamanda karakterin ve durumun bir parçası olduğunu vurgular. Oyuncunun eylemlerini haklılaştırmak için hayali veya kişisel koşullar yaratmasını önerir.

İçsel ve Dışsal Karakter (Inner and Outer Character): Metot, oyuncunun içsel deneyimini, düşüncelerini ve duygularını sahneye taşımasını hedefler. Dışsal karakterin (görsel davranışlar), içsel karakterin doğal bir devamı olduğu kabul edilir.

4. SONUÇ

Lee Strasberg'in geliştirdiği Metot Oyunculuğu, yalnızca bir teknikler dizisi olmaktan ziyade, modern tiyatro ve sinema sanatında oyunculuk anlayışını kökten dönüştüren pedagojik ve estetik bir vizyondur. Stanislavski'nin sisteminden beslenen, Vakhtangov'un katkılarıyla zenginleşen ve Strasberg'in kendi deneyimleriyle rafine edilen bu yaklaşım, 20. yüzyılın en etkili oyunculuk yöntemlerinden biri haline gelmiştir.

Metot, oyuncunun kişisel belleğini, duysal deneyimlerini ve duygusal kaynaklarını sanatsal sürece dahil ederek, sahnede ve kamerada doğallık ve otantiklik sağlamayı hedefler. Bu bağlamda oyuncunun "enstrümanı" kendi bedeni, zihni ve duygusal hafızasıdır. Strasberg'in vurguladığı üzere, oyunculuk eğitiminin özü, metnin dışsal icrasından ziyade, oyuncunun kendi içsel yaratıcı potansiyelini keşfetmesine ve geliştirmesine dayanır.

Group Theatre ve Actors Studio gibi kurumlarda sistematik biçimde geliştirilen Metot, yalnızca pedagojik bir araç değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamla da etkileşim içinde olan bir sanatsal anlayış üretmiştir. Büyük Buhran'ın toplumsal gerçekliğinden beslenen Group Theatre, ilerleyen yıllarda Actors Studio aracılığıyla Hollywood'un yıldız sistemine nüfuz etmiş, Marlon Brando, Al Pacino ve Robert De Niro gibi aktörler aracılığıyla uluslararası çapta etkisini göstermiştir.

Metot'un önemi, bir "teknik" ötesinde, oyunculuk sanatına dair bir felsefe ve yaşam boyu öğrenme süreci önermesinde yatar. Strasberg'in belirttiği gibi, oyunculuk yalnızca ezberlenmiş repliklerin söylenmesi değil, insan ruhunun karmaşık derinliklerini sahnede yeniden üretme eylemidir. Bu nedenle Metot, hem bireysel bir içsel keşif süreci hem de modern tiyatronun toplumsal rolünü yeniden tanımlayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Sonuç itibarıyla, Strasberg'in mirası günümüzde hâlâ tartışılmakta ve yeniden yorumlanmakta; Metot Oyunculuğu ise hem sahnede hem de sinemada hakikat, yaratıcılık ve içsel derinlik arayışının en güçlü temsilcilerinden biri olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Adams, C. (1980). *Lee Strasberg: The imperfect genius of the Actors Studio*. Doubleday & Company.
- Easty, E. D. (1966). *On method acting*. House of Collectibles.
- Hethmon, R. H. (Ed.). (1965). *Strasberg at the Actors Studio: Tape-recorded sessions*. Viking Press.
- Hull, S. L. (1985). *Strasberg's method as taught by Lorrie Hull: A practical guide for actors, teachers and directors*. Ox Bow Publishing.
- Özüaydın, N. U. (2013). Stanislavski sistemi ve Metot oyuncululuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35(1), 23–36. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000294
- Strasberg, L. (1988). *A dream of passion: The development of the method* (E. Morp-hos, Ed.). Plume.
- Strasberg, L. (2010). *The Lee Strasberg notes* (L. Cohen, Ed.). Routledge.
- Strasberg, L. (1974). Acting. In *Encyclopaedia Britannica* (15th ed., Vol. 1, p. 61). Encyclopaedia Britannica.