Editör: **Dr. Öğr. Üyesi Fatoş Su Özkarataş**

Sahne Sanatları

Alanında Uluslararası Araştırmalar-II

EĞİTİM yayınevi

Sahne Sanatları Alanında Uluslararası Araştırmalar-II
Editör: Dr. Öğr. Üyesi Fatoş Su Özkarataş

Yayınevi Grubu Genel Başkanı: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)
Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)
Sayfa Tasarımı: Kübra Konca Nam
Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayıncı Sertifika No: 76780

ISBN: 978-625-385-838-4
1. Baskı, Mart 2026

Baskı Cilt: Vadi Grafik Tasarım ve Reklamcılık Ltd. Şti.
İvedik Org. San.1420. Cad. No: 58/1 Yenimahalle/Ankara
Matbaa Sertifika No: 47479

Kütüphane Kimlik Kartı
Sahne Sanatları Alanında Uluslararası Araştırmalar-II
Editör: Dr. Öğr. Üyesi Fatoş Su Özkarataş
VIII+119 s., 135x215 mm
Kaynakça var, dizin yok.
ISBN: 978-625-385-838-4

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM
yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis:
Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
İstanbul: Salon Yayınları, Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye
Santral: +90 332 351 92 85
Editör hatları: +90 533 151 50 42, +90 507 151 50 43
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
Whatsapp hattı: +90 553 950 50 37
bilgi@kitapmatik.com.tr

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
Whatsapp hattı: +90 501 651 92 85
bilgi@egitimkitabevi.com

EĞİTİM YAYINEVİ GRUBU

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ V

STANİSLAVSKİ'NİN SESSİZ DÖNÜŞÜMÜ: SİSTEMDEN DENEYİME STANİSLAVSKİ'Yİ "RUHSAL/SPİRİTÜEL GERÇEKÇİLİK" PERSPEKTİFİNDEN YENİDEN DÜŞÜNMEK 1

Gürkan Korkmaz

ÇATIŞMADAN TEATRALLİĞE: MODERN DRAMDA DRAMATİK YAPININ DÖNÜŞÜMÜ VE YAZMA İLKELERİ 43

Şebnem Telci Dereli

HÜADK AFYON 1938 DERLEME FİŞLERİNDE AFYON OYUN HAVALARI VE ZEYBEKLERİ 75

Muharrem Feratan

ÖNSÖZ

Sahne sanatları, her dönemde kendi iç tartışmalarını yenileyen; oyunculuk, yazarlık, müzik, dans, arşiv ve kültürel bellek gibi farklı bilgi alanlarını ortak bir düşünsel zeminde buluşturan canlı bir araştırma alanıdır. 'Sahne Sanatları Alanında Uluslararası Araştırmalar II' adlı bu çalışma, alanın birbirinden farklı gibi görünen fakat aynı yaratıcı ve eleştirel sürekliliğin parçaları olan üç önemli eksenini bir araya getirmektedir:

Bu kitabın kurgusu, sahne sanatları açısından birbirini besleyen üç ana hat üzerinden ilerlemektedir. İlk olarak Stanislavski'ye odaklanan bölüm, oyunculuk tarihinin en etkili kuramsal miraslarından birini, psikolojik gerçekçilikle sınırlı dar okumalardan çıkararak 'ruhsal/spiritüel gerçekçilik' perspektifiyle yeniden ele almaktadır. Böylece oyunculuk, yalnızca teknik bir icra ya da psiko-fiziksel bir disiplin olarak değil; dikkat, bilinç, içsel deneyim ve yaratıcı varoluş boyutlarıyla genişleyen çok katmanlı bir pratik olarak düşünülmektedir. İkinci bölüm, dramatik yazarlık alanında çatışmadan teatralliğe uzanan dönüşümü merkeze alarak modern dramın yapısal mantığını yeniden tartışmaya açmaktadır. Çatışmanın yalnızca bir içerik unsuru değil, sahnedeki enerjiyi kuran temel bir hareket ilkesi oluşu; diyalog, alt metin, temsil rejimi ve yazma stratejileri üzerinden incelenmektedir. Üçüncü bölüm ise HÜADK Afyon 1938 derleme fişleri üzerinden oyun havaları ve zeybekleri ele alarak sahne sanatlarının tarihsel ve kültürel katmanını görünür kılmaktadır. Bu yönüyle kitap, performans düşüncesinden yazınsal kurguya, oradan da müzik ve dans belleğinin arşivsel

çözümlemesine uzanan geniş fakat tutarlı bir araştırma hattı kurmaktadır.

Bu yönüyle ‘Sahne Sanatları Alanında Uluslararası Araştırmalar II’, ilk cildin açtığı disiplinlerarası hattı sürdürürken, hem akademik araştırmacılar hem de uygulayıcı sanatçılar için yeni tartışma başlıkları üretmeyi; okuru, bir bölümden diğerine geçerken yalnızca farklı konularla değil, farklı yöntemlerle de karşılaştırmayı amaçlamaktadır.

Bu kitabın ortaya çıkmasında katkı sunan tüm yazarlara ve titiz yayıncılık ilkelerini gözeten Eğitim Yayınevi’ne teşekkür ederim. Okurun, bu derlemede yalnızca kendi çalışma alanına yakın bir başlık değil; aynı zamanda sahne sanatlarını farklı açılardan yeniden düşünmeye açan kavramsal ve yöntemsel bir imkân bulacağına inanıyorum.

—

Editör
Dr. Öğretim Üyesi Fatoş Su Özkarataş
Mart 2026

Gerekçeli Kürasyon & Diziliş

Sahne Sanatları Alanında Uluslararası Araştırmalar II

Gürkan Korkmaz — STANİSLAVSKİ'NİN SESSİZ DÖNÜŞÜMÜ: SİSTEMDEN DENEYİME / STANİSLAVSKİ'Yİ "RUHSAL-SPİRİTÜEL GERÇEKÇİLİK" PERSPEKTİFİNDEN YENİDEN DÜŞÜNMEK

Kitabın kuramsal açılışını güçlü biçimde üstlenir. Stanislavski'nin sistemini psikolojik gerçekçilik klişesinin ötesine taşıyarak oyunculuk araştırmasını deneyim, beden, bilinçdışı ve ruhsal/spiritüel gerçeklik ekseninde yeniden konumlandırır. Böylece kitap, sahne sanatlarının yalnız teknik değil ontolojik ve epistemolojik boyutlarını da tartışmaya açan güçlü bir başlangıç yapar.

Geçiş mantığı: 1. bölümde kurulan oyunculuk/deneyim ekseni-> 2. bölümde dramatik yapı, çatışma ve teatrallik üzerinden temsil rejimine genişler.

Şebnem Telci Dereli — ÇATIŞMADAN TEATRALLİĞE: MODERN DRAMDA DRAMATİK YAPININ DÖNÜŞÜMÜ VE YAZMA İLKELERİ

Kuramsal hattı metin ve dramaturji alanına taşır. Çatışmayı yalnız olay örgüsü olarak değil, eylem, alt metin, temsil düzeni ve seyirci ilişkisi üzerinden yeniden düşünerek modern dramın dönüşümünü açıklar. Bölümün güçlü yanı, kavramsal tartışmayı doğrudan yazma ilkelerine çevirmesi ve teorik omurgayı uygulama sahasına indirmesidir.

Geçiş mantığı: 1. bölümdeki oyuncunun deneyimsel hakikat arayışı-> 2. bölümde metnin ve sahne yapısının çatışma-teatralliği içinde nasıl örgütlendiğine bağlanır.

Muharrem Feratan — HÜADK AFYON 1938 DERLEME FİŞLERİNDE AFYON OYUN HAVALARI VE ZEYBEKLERİ

Kitabı tarihsel-saha temelli bir zeminle genişletir. Arşiv belgeleri üzerinden oyun havaları ve zeybekleri inceleyerek sahne sanatları alanını tiyatro merkezli çerçevenin dışına taşır; müzik, dans, folklor, performatif bellek ve kültürel aktarım boyutlarını görünür kılar. Böylece kitap, kuram ve dramaturjiden somut belge, saha verisi ve kültürel miras eksenine geçerek disiplinlerarası kapsamını derinleştirir.

Geçiş mantığı: 2. bölümdeki temsil ve yapı tartışması-> 3. bölümde bedenlenmiş kültürel performansların tarihsel arşivine ve somut icra hafızasına açılır.

Kürasyon ve Diziliş Mantığı

Oyunculuk kuramı ve performatif deneyim (1)-> dramatik yapı, temsil rejimi ve yazma pratiği (2)-> tarihsel arşiv, kültürel performans ve saha verisi (3).

İlk bölüm okuru yüksek kuramsal bir eşiğe taşır; ikinci bölüm bu kuramsal yoğunluğu dramatik yazarlık ve temsil tartışmalarıyla işler hale getirir; üçüncü bölüm ise tartışmayı somut tarihsel malzeme ve kültürel veriyle sahaya indirir. Böylece araştırmacı, uygulayıcı ve eğitimci profilleri için dengeli bir okuma rotası oluşur.

Disiplinlerarası değer açısından; seçilen diziliş, oyunculuk, dramaturji ve performans-kültür tarihi eksenlerini aynı ciltte birbirine bağlar. Bu yapı, kitabın yalnız tiyatro alanına değil; dans, folklor, müzikoloji, performans çalışmaları ve kültürel miras araştırmalarına da açılmasını sağlar.

Her bölüm bir sonrakine kavramsal bir geçit açar: deneyim ve oyunculuk hakikati <-> dramatik çatışma ve teatrallik; dramatik yapı ve temsil rejimi <-> arşivlenmiş bedensel kültür ve tarihsel performans belleği.

STANİSLAVSKİ'NİN SESSİZ DÖNÜŞÜMÜ: SİSTEMDEN DENEYİME STANİSLAVSKİ'Yİ "RUHSAL/SPİRİTÜEL GERÇEKÇİLİK" PERSPEKTİFİNDEN YENİDEN DÜŞÜNMEK

Gürkan Korkmaz*

GİRİŞ

Rus tiyatro insanı Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski (1863-1938)'nin oyunculuk sanatına dair görüşleri diğer bir ifadeyle "Sistem"i, tiyatro tarihinde çoğunlukla psikolojik realizm ve bilimsel oyunculuk pedagojisinin zemini biçiminde yorumlanmıştır. Bilhassa ilk dönem çalışmalarına odaklanan bu anlayış ve yaklaşım; Sistemi, pozitivist bilimsel paradigmayla ilişkili bir oyunculuk yöntemi olarak konumlandırmıştır. Oysa, Stanislavski'nin ikinci dönemi biçiminde ifadelendirilen ve yaşamının son yıllarında geliştirdiği "fiziksel aksiyon" yaklaşımı, oyunculuğu yalnızca psiko-teknik bir süreç olarak değil; dikkat, bilinç, içsel deneyim ve beden-zihin bütünlüğü üzerinden işleyen daha kapsamlı bir yaratıcı pratik olarak ele aldığını göstermektedir. Çalışmamız, Stanislavski'yi bu geç dönem yönelimi üzerinden yeniden okuyarak, onun oyunculukta "ruhsal gerçekçilik" olarak adlandırılabilecek düşünsel ufkunun izlerini tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmamızda "ruhsal gerçekçilik" kavramını ise Stanislavski'nin geç dönem fikir anlayışını

* Dr. Öğr. Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Van, gurkankorkmaz@yyu.edu.tr, orcid.org/ 0000-0002-7614-5148

açıklamak adına daha çok manevi olanı tanımlayacak biçimde "spiritual (ruhsal)" manasında kullanacağız. Bu bağlamda şunu da ifade etmek isteriz ki; Türkçede "psikolojik (psychological)" ve "ruhsal (spiritual)" kavramları çoğu zaman eş anlamlıymış gibi kullanılmaktadır. Bu durum önemli ölçüde çeviri geleneğinden kaynaklanmaktadır. Özellikle Batı dillerindeki "psyche, psychic ve spiritual" gibi terimlerin Türkçeye aktarımında "ruh" sözcüğünün uzun süre hem psikoloji hem de maneviyat alanını karşılayan bir üst kavram olarak kullanılması, bu iki alanın dilsel düzeyde birbiriyle eş anlamlı kullanılmasına yol açmıştır. Keza "Psikoloji" disiplininin erken dönem Türkçe karşılığı olarak kullanılan "ruhiyat" ve "ilm-i ruh" gibi ifadeler de; zihinsel süreçleri inceleyen bilimsel alan ile metafizik veya spiritüel anlamdaki "ruh" kavramı arasında kavramsal açıdan aynılık kavrayışı ortaya çıkartmıştır. Oysa günümüz akademik kullanımda "psikolojik" kavramı; bilişsel, duygusal ve davranışsal süreçlerle ilgili bilimsel ve deneyimsel alanı ifade ederken, "ruhsal" kavramı daha çok varoluşsal, manevi ya da spiritüel deneyimleri işaretlemektedir. Dolayısıyla iki terimin eş anlamlı biçimde kullanılması, özellikle sanat kuramı ve oyunculuk pedagojisi gibi disiplinlerarası alanlarda bir müphemiyet yaratmaktadır. Stanislavski literatürü açısından da benzer bir sorun görülür. Örneğin; İngilizcede "psychic", "inner life" veya "spiritual" gibi farklı bağlamlarda kullanılan terimler Türkçeye çoğu zaman tek bir "ruhsal" sözcüğüyle çevrilebilmektedir. Bu durum, oyunculuk kuramında psikolojik süreçlerle içsel ya da spiritüel deneyim arasındaki ayrımın silikleşmesine neden olmaktadır. Bu çalışmada "psikolojik" ve "ruhsal" kavramları bilinçli biçimde ayrıştırılmıştır. "Psikolojik"

terimi oyuncunun zihinsel ve duygusal süreçlerine ilişkin analitik boyutu ifade ederken, "ruhsal" terimi ise oyuncunun sahnedeki içsel varoluş deneyimi, yaratıcı bilinç durumu ve görünür davranışın ötesine geçen deneyimsel, manevi dahası spritüal boyutunu tanımlamak için kullanılmıştır. Kısaca böyle bir ayrım, Stanislavski'nin oyunculuk anlayışının yalnızca "psikolojik gerçekçilik (psychological realism)" çerçevesinde değil, aynı zamanda içsel deneyim, maneviyat ve bilinçle ilişkili bir yaratım pratiği olarak "ruhsal gerçekçilik (spiritual realizm)" boyutuyla yeniden değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

Bununla birlikte "Stanislavski Sistemi"nin tamamen rasyonel bir zaviyeden yorumlanması ve oyunculuk pedagojisinin bilimsel bir model gibi okunması, özellikle Batı tiyatro pedagojisinde "psikolojik realizm" temelinde kanonlaşmasına dönük bir tür "indirgemeciliğe" sebebiyet vermiştir. Dolayısıyla, bu tür bir kavrayışın çalışmamız açısından neden açmazlar yarattığını ortaya koymak gerekmektedir. Bu nedenle, konuya ilişkin öne çıkan çalışmalar üzerinden bir literatür konumlandırması yapmanın açıklayıcı olacağı kanaatindeyiz.

STANİSLAVSKİ'NİN PSİKOLOJİK GERÇEKÇİLİKLE ÖZDEŞLEŞTİRİLMESİ SORUNU

Öncelikli olarak Stanislavski'nin çalışmalarının kavramsallığına ilişkin önemli meselelerden biri "Sistem" teriminin yazımıyla ilgilidir. Stanislavski'nin öğrencileri ve erken dönem ardılları, onun yaklaşımını çoğu zaman "Sistem" (System) olarak büyük harfle yazarak, tamamlanmış ve bütünlüklü bir yöntem anlayışı yaratmışlardır. Bununla birlikte çağdaş Stanislavski

literatüründe "sistem" sözcüğünün giderek küçük harfle kullanılmaya başladığı görülmektedir. Nitekim Stanislavski'nin çalışmalarının "kapalı" bir kuramdan ziyade sürekli gelişen bir araştırma süreci olduğu artık kesin olarak onun da savunduğunu bildiğimiz bir durumdur. Jean Benedetti'nin de ifade ettiği üzere küçük harfle "sistem" kullanımı, Stanislavski'nin oyunculuk üzerine düşüncelerinin tamamlanmış bir modelden çok deneysel ve pedagojik bir araştırma alanı olduğunu vurgulayan tarihsel bir okuma biçimini yansıtır. Stanislavski başlangıçta kendi düşünce sistematiğini tanımlamak için "sistem" terimini kullanmış olsa da, Jean Benedetti'nin de aktardığı üzere zamanla bu kavrama karşı mesafeli bir tutum geliştirmiştir. Stanislavski, kendi yöntemselliğinin "son ve kesin haliyle yasalaştırılmasına" yahut kanonlaşmasına dahası mekanik egzersizler dizisine indirgenmesine özellikle karşı çıkmıştır. Bu nedenle "sistem" sözcüğünü önce "sistem diye adlandırılan" biçiminde, ardından tırnak içinde kullanmış, daha sonra ise geçici ve açık uçlu niteliğini vurgulamak için küçük harfle yazmayı tercih etmiştir. Benedetti'ye göre bu yazım tercihi, Stanislavski'nin oyunculuk üzerine çalışmalarını sabit bir kuramdan çok, sürekli gelişen bir araştırma süreci olarak görmesinin dilsel bir göstergesidir. (Benedetti, 2012: 59,60) Bu yönlü bir kavramsallığa dair titizliği bile onun "pozitivist olana" ne denli sığamadığının en açık göstergelerindendir. Ne var ki yine de literatür bakımından çoğu zaman indirgenmiş ve sabit bir yöntem olarak temsil edilmeye devam etmiştir. Bizim açımızdan bunun temel sebeplerinden biri de özellikle Amerika gibi tecimsel olanın başat olduğu bir yerde serpilen onun anlayışının "ticari bir zemin" olarak özellikle Hollywood

istismarcılarının da iştahını kabartmasıydı. Bununla birlikte özellikle yirminci yüzyıl ortasında Batı tiyatro pedagojisinde yaygınlaşan okuma biçimleri de Stanislavski sistemini büyük ölçüde "psikolojik realizm" ve karakterin içsel motivasyonunun analiziyle özdeşleştirmiştir. Jean Benedetti'nin, Stanislavski hakkındaki çalışmaları böylesi bir dönüşümü görünür kılan en önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Yine, Stanislavski'nin defterleri, stüdyo çalışmaları, pedagojik notları ve öğrencilerinin tuttuğu kayıtlar, sistemin aşamalı biçimde geliştiğini gösteren en önemli kanıtlardır. Bu açıdan "Stanislavski sistemi"ni tekil bir kuramdan ziyade dinamik bir düşünce alanı biçiminde işaretleyebiliriz. Stanislavski'nin ilk dönem çalışmaları, sahnede dürüstlük/sahicilik, gözlem ve karakterin psikolojik inşası üzerine kurulu gibi görünmektedir. Zamanla oyunculuğun yalnızca psikolojik çözümlemeyle açıklanamayacak bir deneyim alanı olduğunu düşünmeye başlamıştır. Benedetti, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında yürütülen stüdyo çalışmalarının Stanislavski'nin pedagojik yaklaşımında önemli bir dönüşüm yarattığını ifade etmektedir. Onun, oyunculuğun yalnızca duygusal bellek ya da karakter çözümlemesi üzerinden değil; fiziksel eylem, dikkat, enerji ve yaratıcı durum gibi kavramlar üzerinden ele alınması benzeri fikirleri özellikle bu dönemde belirginleşmiştir. Bununla birlikte Stanislavski'nin düşüncesindeki bu dönüşüm, 1928'de geçirdiği kalp krizinin ardından oyunculuğu bırakmak zorunda kalmasıyla daha da hızlanmıştır. Öyle ki bu durum uygulamadan daha çok oyunculuğun felsefesine dair düşünmesi için ona zamansal bir alan açmıştır. (Benedetti, 2012: 60,61,62,77,78) Staislavski'nin

hastalığının yarattığı imtihan ona bir imkân zemini yaratmıştır. Bu açıdan özellikle geç dönem metinlerine baktığımızda psikofizik birlik, yaratıcı bilinç ve içsel deneyim kavramlarının daha belirgin hale geldiğini görmekteyiz. Benedetti, bu dönemi Stanislavski'nin oyunculuk sanatının yalnızca teknik değil, aynı zamanda felsefi ve deneyimsel temellerini araştırdığı bir dönem olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda Stanislavski'nin oyunculuk anlayışı giderek içsel deneyim, yaratıcı sezgi ve psikofizik bütünlük kavramlarına yönelmiştir. Oyunculuğu, karakterin psikolojik temsilinden çok sahnede gerçekleşen yaşantı ve yaratıcı bilinç durumuyla ilişkilendirmeye başlamıştır. (Benedetti, 2012: 62,63) Stanislavski'nin "perezhivanie"[1] kavramına verdiği önem, bu dönüşümün en belirgin göstergelerinden biridir. Perezhivanie, yalnızca duygusal özdeşleşmeyi değil, sahnede "duygusal yaşanmış deneyim, yaşama deneyimi"ni ifade etmekteydi. (Zarrilli, 2020: 5,6) Benedetti, Stanislavski'nin pedagojik arayışının, oyuncunun teknik kontrol ile yaratıcı sezgi arasında denge kurabileceği bir çalışma yöntemine

[1] Rusça "perezhivanie" terimi çok katmanlı ve pek çok çağrışım barındıran bir kavram olduğundan, İngilizcede onun gerçek doğasını tam olarak karşılayan bir sözcük bulunmamaktadır. Rusçada sayılabilen bir isimdir ve çoğul biçimi perezhivaniya şeklindedir; "bir şeyi baştan sona yaşamak", sorunlu ya da travmatik bir durumu deneyimlemek ve ardından "hayatta kalabilmek" anlamlarını içerir. Bu terim hem travmatik deneyimi hem de katharsisi, yani o deneyim üzerinden geçme ve onu işleme sürecini kapsar. Buna karşılık İngilizcede genellikle sayılamayan bir isim olarak (perezhivanie) kullanılmış ve "experience" (deneyim), "emotional experience" (duygusal deneyim) ya da "emotional lived experiences" (duygusal yaşantılar) biçiminde çevrilmiştir. Ancak kavram özünde, çevresel etkenlerin bir ayna gibi yansıtılması anlamında bir "deneyim" değildir; daha çok, bu etkenlerin bireyin prizmasından kırılarak yeniden şekillenmesi anlamında bir deneyimdir. Aynı çevresel olaylar farklı bireyler üzerinde farklı etkiler yaratır; çünkü perezhivanie, çevresel olayları yansıtan bir ayna gibi değil, onları kırarak dönüştüren bir prizma gibi işler. Perezhivaniya'nın işleyiş mekanizması, ışığın bir prizmadan kırılması metaforuyla açıklanmıştır. Bu süreçte birey, belirli olayların "farkına varır", onları "yorumlar", "geneller" ve onlarla "duygusal bir ilişki" kurar. Önce kişi "çevresel bir olayın bilincine varır", ardından "mevcut olayı anlamlandırır" ve nihayet "olayın, o anki deneyimin ötesindeki gerçek anlamını ve önemini kavrar." Bu bilişsel süreçlere ek olarak duygu da prizmanın kurucu bir bileşeni olarak işlev görür ve "çocuğun belirli bir olayla nasıl duygusal ilişki kurduğunu" ifade eder. (Bektaş-Çetinkaya, 2024)

yöneldiğini belirtir. Stanislavski'nin geç dönem çalışmalarında ortaya çıkan yaratıcı durum, enerji, içsel eylem ve psikofizik birlik gibi kavramlar, oyunculuk pratiğinin deneyimsel boyutunu vurgulamaktadır. (Pitches, 2006: 100,101,104; Benedetti, 2012: 75,78,79) Bu işaretleme, oyunculuğun yalnızca dramatik temsilin doğruluğu ile değil, sahnede gerçekleşen yaşantının niteliği ile ilişkili olduğunu düşündürtmektedir. Dolayısıyla Stanislavski'nin oyunculuk anlayışını; içsel deneyim, yaratıcı bilinç ve varoluşsal dönüşüm süreçlerini içeren daha geniş bir düşünsel alan içinde okumak mümkün görünmektedir. Dahası, oyunculuk sanatının "akışkan" olmaklığına dönük ısrarı hâlihazırda kendisi tarafından da vurgulandığı gibi onun sisteminin "pozitivizmin kaplarına" sığmayacağının da en önemli göstergesidir. Şunu da ifade etmek isteriz ki; biz, bu çalışmada pozitivizmi dışlayıcı bir görüşü ileri sürmüyoruz, yalnızca Stanislavski bağlamında onun dünyayı ve sanatını ne yönde kavradığına dair bir belirlenim ortaya koymaya çalışmaktayız.

Bununla birlikte Stanislavski'nin oyunculuk anlayışı yirminci yüzyıl boyunca özellikle Anglo-Amerikan oyunculuk ve tiyatro pedagojisinde "Stanislavski geleneği" olarak adlandırılan düşünsel pedagojik alanın oluşmasına neden olmuştur. Jonathan Pitches, "Science and the Stanislavsky Tradition of Acting" isimli çalışmasında; bu geleneğin yalnızca estetik bir oyunculuk yöntemi değil, aynı zamanda modern bilimsel düşünceyle paralel gelişen bir pedagojik değerler dizisi olduğunu göstermeye çalışır. Pitches, Stanislavski sisteminin çoğu zaman psikolojik gerçekçilikle özdeşleştirilmesinin ise tarihsel olarak anlaşılabilir olduğunu; çünkü, sistemin ortaya çıktığı dönemin (Sovyet dönemi) bilimsel

psikoloji, fizyoloji ve deneysel gözlem anlayışından güçlü biçimde etkilendiğini söylemektedir. Oyunculuk, bu çerçevede, rastlantısal ilhamın yerine sistemli çalışma, analiz ve gözleme dayanan bir yaratıcı süreç olarak yeniden tanımlanmıştır. Ona göre, Stanislavski geleneğinin "bilimsel" olarak nitelenmesinin temel nedeni; oyunculuk süreçlerinin tekrar edilebilir, öğretilebilir ve analiz edilebilir bir yapı olarak ele alınmasıdır. Oyuncunun dikkat, gevşeme, konsantrasyon, imgelem ve eylem gibi süreçleri sistematik biçimde çalışılabilir teknik alanlar olarak düşünülür. Bu yaklaşım, oyunculuğun mistik ya da açıklanamaz bir yetenekten ziyade eğitilebilir bir sanat olduğu fikrini güçlendirmiştir. Pitches, ayrıca Stanislavski geleneğinin zaman içinde pedagojik kurumlar aracılığıyla standartlaşmaya başladığını ve bu süreçte sistemin psikolojik realizmle daha güçlü biçimde özdeşleştiğini belirtmektedir. Özellikle Amerikan oyunculuk eğitimi içinde gelişen yorumlar, karakterin içsel motivasyonu ve duygusal doğruluğu üzerine yoğunlaşarak Stanislavski'nin çalışmalarını "psikolojik gerçekçilik" ekseninde yeniden yorumlamıştır. Bununla birlikte Stanislavski geleneğinin yalnızca psikolojik realizmle sınırlandırılamayacağını da vurgulamaktadır. Stanislavski'nin oyunculuğu psikofizik bir süreç olarak tanımlaması, beden ile zihin arasındaki ilişkiyi oyunculuk çalışmasının merkezine yerleştirir. Bu nedenle Stanislavski sistemi, yalnızca karakter psikolojisini anlamaya yönelik bir yöntem değil, oyuncunun yaratıcı davranışını düzenleyen bütüncül bir çalışma yaklaşımıdır. Pitches'ın işaret ettiği noktalardan biri de "Stanislavski geleneği"nin Stanislavski'nin kendisinden sonra pedagojik olarak yeniden inşa edilmiş bir alan olduğudur. Bu gelenek içinde sistem çoğu zaman

bilimsel psikolojiye yakın bir model olarak yorumlanmış, oyunculuk süreçleri ölçülebilir ve analiz edilebilir davranışlar olarak ele alınmıştır. Böylece Stanislavski'nin çalışmaları modern oyunculuk eğitiminin kurumsal temelini oluşturan bir paradigma haline gelmiştir. Böylelikle de Stanislavski'nin sistemi, oyunculuğun psikolojik temellerini araştıran bir yöntem olarak konumlandırılmıştır. Karakterin içsel mantığı, dramatik eylemin motivasyonu ve sahnedeki doğruluk duygusu, sistemin psikolojik gerçekçilikle ilişkilendirilmesine yol açan başlıca unsurlar olarak görülmektedir. (Pitches, 2006: 2-5,13,15,17,19-20,34,45,102,108,154)

Bu bağlamda Jonathan Pitches da Stanislavski sisteminin tek yönlü bir oyunculuk kuramı olmadığını, "başlangıcından itibaren" iki farklı düşünsel eğilimi aynı anda barındırdığını ortaya koymuştur. Ona göre Stanislavski'nin oyunculuk araştırmaları yalnızca rasyonel, analiz edilebilir ve deneysel bir teknikler bütünü değildir; aynı zamanda sezgisel, organik ve bütüncül bir yaratıcı süreç anlayışını da içermektedir. Stanislavski sisteminin kökeninde iki paralel gelişim hattı bulunduğunu ileri sürer: rasyonel, doğrusal ve ampirik araştırma hattı; organik, sezgisel ve bütüncül araştırma hattı. Bu bağlamda Pitches, Stanislavski sisteminin sonraki oyunculuk kuramlarını iki farklı yönde etkilediğini göstermiştir. Ona göre Meyerhold'un "biyomekaniği" ve Strasberg'in "Method" yaklaşımı, Stanislavski'nin sistemindeki daha rasyonel ve ampirik çizginin devamı olarak işaretlenebilmektedir. Buna karşılık Michael Chekhov'un oyunculuk tekniği ve Anatoly Vasiliev'in çalışmaları ise Stanislavski'nin organik ve sezgisel yönünü geliştiren bir başka hattı

temsil etmiştir. Bu yorum, Stanislavski sisteminin tek bir pedagojik model değil, farklı oyunculuk geleneklerine kaynaklık eden bir düşünsel alan olduğunu ortaya koymaktadır. Stanislavski'nin çalışmaları böylece yalnızca "psikolojik gerçekçilik"le değil, oyunculuğun yaratıcı bilinç, enerji, imgelem ve organizmik süreçlerle ilişkisini araştıran bir gelenekle de bağlantılı hale gelmektedir. Pitches, Stanislavski'nin araştırmalarını bir "laboratuvar" mantığı içinde yürüttüğünü ve oyunculuk eğitimini deneysel bir çalışma alanı olarak gördüğünü vurgular. (Pitches, 2012: 4,15) Bu bağlamda stüdyo çalışmaları, oyunculuk tekniklerinin keşfedildiği ve test edildiği araştırma ortamları olarak ortaya çıkar ve Stanislavski'nin oyunculuğu hem sanatsal hem de araştırmaya dayalı bir disiplin olarak değerlendirdiğini gösterir. Bilimsel yönün bir diğer dayanağı ise Stanislavski'nin insan davranışını açıklarken psikoloji ve fizyolojiye dayalı bir model kurma çabasıdır. Oyuncunun dikkat, konsantrasyon, alışkanlık, refleks, eylem ve duyusal uyarım gibi süreçleri analiz edilebilir yaratıcı bileşenler olarak düşünülür. Böylece oyunculuk süreci, kontrol edilemeyen duygusal taşkınlıkların yerine, belirli koşullar altında yeniden üretilebilen yaratıcı davranışlar üzerinden tanımlanır. Pitches ayrıca Stanislavski'nin sisteminin dönemin endüstriyel verimlilik ve organizasyon teorileriyle paralellikler taşıdığını da belirtmektedir. Özellikle eylemin analiz edilmesi, görevlerin parçalara ayrılması ve yaratıcı sürecin aşamalar halinde düşünülmesi, modern bilimsel yönetim anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Ona göre bu durum, Stanislavski'nin oyunculuk eğitimini sistematik bir çalışma disiplinine dönüştürme çabasının tarihsel bağlamını açıklamaktadır. Bu bilimsel çerçeve içinde

Stanislavski'nin amacı, oyunculuğu rastlantısal ilhamın alanından çıkararak çalışılabilir bir yaratıcı süreç haline getirmektir; oyuncunun sahnede güvenilir biçimde yaratıcı duruma ulaşabilmesi sistemin temel pedagojik hedeflerinden biri olarak ortaya çıkar. Pitches'e göre Stanislavski geleneğinin modern oyunculuk eğitiminde kalıcı etkisinin nedeni de bu araştırma temelli yaklaşımın kurumsallaşabilmesidir. (Pitches, 2012: 20-24)

Vasiliy Toporkov'un "Stanislavski Provada (Stanislavski in Rehearsal)" isimli çalışması literatürde Stanislavski'nin "geç dönem" düşüncesini doğrudan prova pratiği üzerinden anlaşılmasını sağlayan temel başvuru kaynaklarından biri olarak konumlanmaktadır. Bu çalışma, kuramsal bir sistem anlatısından çok Stanislavski'nin prova sürecindeki çalışma biçimini, oyuncularla kurduğu ilişkiyi ve özellikle "fiziksel eylemler yöntemi"nin nasıl şekillendiğini "içeriden bir tanıklıkla" aktarmaktadır. Toporkov'dan öğrendiğimize göre Stanislavski; oyunculardan karakteri psikolojik olarak tartışmalarını değil, sahnedeki eylemi netleştirmelerini istemektedir. Duygu aramak yerine (bilinç dışına bilinçle hükmetme), doğru fiziksel eylem zincirini kurmaları ve sahnedeki somut görevlerine odaklanmaları bekler. Toporkov'un aktardığına göre Stanislavski, içsel yaşantının doğrudan zorlanamayacağını, doğru koşullar ve eylemler kurulduğunda kendiliğinden ortaya çıkacağını savunmaktadır. Stanislavski, prova sürecinde sabırlı, ayrıntıcı ve araştırmacı bir yöntem izlemiştir. Oyuncularla sürekli denemeler yapar, sahnedeki küçük eylemleri bile çözümleyerek organik bir bütünlük arar. Toporkov, Stanislavski'nin geç döneminde sistemini daha sadeleştirdiğini ve odağını psikolojik analizden

eylemin organizasyonuna kaydırdığını söyler. Toporkov'un aktardığı prova süreçlerinde Stanislavski'nin artık karakterin psikolojik çözümlemesinden çok, sahnedeki fiziksel eylem zincirine odaklandığı görülür. İçsel durumun doğrudan aranması yerine, doğru fiziksel eylemin içsel yaşantıyı doğuracağı düşüncesi merkezdedir. Bu, literatür bakımından da Stanislavski'nin "geç dönem dönüşümü"nü destekleyen temel kanıtlardan biri olarak kabul edilmektedir. (Toporkov, 2017: 17,26,83,90,91,110,113,127)

Diğer taraftan Amerikalı Robert Lewis'in "Method or Madness?" isimli çalışması Stanislavski'yi doğrudan tarihsel ya da biyografik bir figür olarak incelenmekten çok ABD'de Stanislavski sisteminin "Method Acting"e dönüşüm sürecinin referans noktası olarak ele almaktadır. Lewis'in temel derdi Stanislavski'nin "psikolojik gerçekçilik" bağlamında Amerika'da nasıl yanlış yorumlandığını göstermektir. Lewis, Stanislavski sisteminin "Amerikan Method Oyunculuğu"yla özdeşleştirilmesini eleştirmektedir. Ona göre Stanislavski'nin çalışmaları çok daha geniş bir oyunculuk anlayışını kapsarken, ABD'de bu sistem çoğunlukla duygu belleği ve psikolojik içe dönüş tekniklerine indirgenmiştir. Lewis, Stanislavski'nin hiçbir zaman tek bir teknikten oluşan kapalı bir yöntem önermediğini özellikle vurgular. Nitekim sistem, bir süreçtir, dogma değildir. Stanislavski'nin düşüncesini sabitleyerek "method" adı altında öğretmek, sistemin doğasına aykırıdır. Bu noktada Lewis'in Stanislavski okuması, Benedetti ve Toporkov'un çizgisine oldukça yakındır. "Psikolojik oyunculuk" indirgemesini de eleştirir. Stanislavski'nin oyunculuk anlayışının yalnızca içsel duygu üretimiyle ilgili olmadığını özellikle

işaretlemektedir. Ona göre Stanislavski; fiziksel eylemi, partnerle ilişkiyi, sahne koşullarını, dramatik eylem mantığını oyunculuğun merkezine yerleştirmiştir. Bu vurgusu, Stanislavski'nin geç dönem çalışmalarının yanlış anlaşılmasına da bir eleştiri mahiyetindedir. Lewis, Stanislavski'nin adının pedagojik bir otoriteye dönüştürülmesini de eleştirir. Ona göre Stanislavski'nin en önemli katkısı belirli teknikler değil, oyunculuk üzerine araştırma yapma biçimidir. Amerikan oyunculuk pedagojisinde "Method Acting" adı altında daraltılmış bir biçimde yorumlandığını ileri sürer ve Stanislavski'nin çalışmalarının psikolojik tekniklerden ibaret olmayan, fiziksel eylem ve yaratıcı süreç merkezli bir araştırma olarak anlaşılması gerektiğini savunur. (Lewis, 1958: 8,9,18,28,35,36,54,56,162)

Literatür bakımından son olarak Dick McCaw'in "Bakhtin and Theatre Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski" isimli çalışması konumuz açısından dikkat çekicidir. McCaw; Toporkov, Lewis ve Benedetti hattına kıyasla Stanislavski'yi pedagojik ya da tarihsel bir sistem kurucusu olarak değil, oyunculuk deneyiminin bilinçsel ve ilişkisel boyutunu açığa çıkaran bir düşünür olarak konumlandırmaktadır. Bakhtin eksenli bu çalışma, Stanislavski'yi doğrudan oyunculuk tekniği bağlamında değil, oyuncunun sahnedeki varoluşunu diyalog, çift bilinç ve yaşantı kavramları üzerinden düşünmeye imkân veren bir figür olarak ele almaktadır. Stanislavski ile ilgili bölümlerde McCaw, oyunculuk sürecini diyalojik bir deneyim olarak ele alır. Oyuncunun rol, sahne partnerleri ve seyirciyle kurduğu ilişkinin tek yönlü bir temsil değil, karşılıklı etkileşim içinde oluşan bir süreç olduğunu vurgular. Stanislavski'nin "yaşantı" (perezhivanie) kavramı, Bahtin'in deneyim ve bilinç

üzerine düşünceleriyle birlikte okunur. Bu bağlamda oyunculuk, yalnızca teknik bir beceri değil, sahnede gerçekleşen canlı bir deneyim olarak değerlendirilir. McCaw, Stanislavski'nin oyunculuk anlayışında beden, bilinç ve eylem arasındaki ilişkinin dinamik olduğunu ve bu ilişkinin Bahtin'in diyalojik düşüncesiyle açıklanabileceğini öne sürer. Genel olarak çalışma, Stanislavski'nin sistemini teknik bir oyunculuk yöntemi olarak açıklamaktan ziyade, oyunculuk deneyimini ilişkisel, süreçsel ve deneyim temelli bir pratik olarak anlamaya çalışan bir yorum sunar. Bu yönüyle Stanislavski; pedagojik bir sistem kurucusundan çok, oyunculuk deneyiminin doğasını araştıran bir düşünür olarak karşımıza çıkar. Bu yönlü "zorunlu" bir okuma da yine literatür açısından Stanislavski'nin "Psikolojik Gerçekçilik" zindanına kapatılamayacağının önemli göstergelerindendir. (McCaw, 2016: 5,18,34,44,74,103,131,133,151,164)

Jean Benedetti, Stanislavski'nin çalışmalarının uzun süreli bir araştırma süreci içinde sürekli değiştiğini göstererek sistemin tekil bir psikolojik oyunculuk modeli olarak okunmasına karşı çıkar. Stanislavski'nin erken döneminde psikolojik çözümleme daha görünür olmakla birlikte, sonraki çalışmalarında oyunculuğun organizmik (otantik kişilik/varoluş) ve eylem temelli boyutlarının giderek merkezileştiği görülür. Bu dönüşüm, Vasili Toporkov'un prova tanıklıklarında daha somut biçimde ortaya çıkar. Toporkov'un aktardığı Stanislavski, oyuncuyu içsel duyguları üretmeye zorlayan bir pedagojiden çok, dramatik eylem aracılığıyla yaratıcı yaşantının ortaya çıkmasını sağlayan bir yönetmen olarak görünür. Oyunculuk süreci, psikolojik durumun temsilinden ziyade sahnedeki eylem içinde gerçekleşen

bir deneyim olarak anlaşılır. Robert Lewis de benzer biçimde Stanislavski sisteminin Amerikan oyunculuk pedagojisinde psikolojik tekniklere indirgenmesini eleştirir. Lewis'e göre Stanislavski'nin çalışmaları "Method Acting" ile özdeşleştirildiğinde sistemin fiziksel eylem, sahne ilişkisi ve yaratıcı süreç boyutları geri planda kalır. Stanislavski'nin oyunculuk araştırması, yalnızca içsel duygu üretimiyle ilgili değil, sahnedeki eylem ve yaratıcı durumun oluşumuyla ilgilidir. Jonathan Pitches'in Stanislavski geleneğini bilimsel düşünce bağlamında ele alan çalışması da benzer bir noktaya işaret eder ki; Stanislavski'nin oyunculuk araştırması, psikolojik çözümleme ile organizmik yaratıcı süreçlerin birlikte incelendiği deneysel bir performans laboratuvarı olarak değerlendirilebilir.

Bu farklı okumalar, Stanislavski sisteminin erken dönem psikolojik çözümleme merkezli çalışmalarından, geç dönemde fiziksel eylem ve organizmik süreçlere yönelen bir oyunculuk anlayışına doğru evrildiğini göstermektedir. Özellikle Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında geliştirdiği fiziksel eylemler yöntemi, oyunculuğun yalnızca psikolojik çözümleme üzerinden değil, eylem, enerji ve yaratıcı durum üzerinden kavranabileceğini de ortaya koymaktadır. Stanislavski'nin bu yönelimi, oyunculuk sürecini yalnızca psikolojik gerçeklik üretimi olarak değil, sahnede gerçekleşen dönüşümsel bir deneyim olarak düşünmeyi de zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda Stanislavski'nin geç dönem çalışmalarını, oyuncunun içsel yaşantısı ile sahnedeki varoluşu arasındaki ilişkiyi araştıran daha geniş bir yaratıcı alan içinde yeniden okumak mümkündür. Bu yeniden okuma, Stanislavski

sisteminin ruhsal boyutuna ilişkin tartışmalar için kuramsal bir zemin oluşturacaktır.

GEÇ DÖNEM STANİSLAVSKİ'NİN TARİHSEL YORUMU

Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk sistemi modern tiyatro lüteratürü açısından çoğunlukla "psikolojik gerçekçilik"in kurucu modeli olarak ele alınmıştır. Özellikle Batı tiyatro pedagojisine göre Sistem; oyuncu kişisinin yaratacağı karakterin iç dünyasını analiz ederek sahnede inandırıcı bir temsil üretmesini amaçlayan "rasyonel bir yöntem" olarak yorumlanmıştır. Bu yorum, Stanislavski'nin erken dönem çalışmalarına dayanmakla birlikte, sanatçının yaşamının son yıllarında geliştirdiği araştırmaların kuramsal yönünü büyük ölçüde arka planda bırakmıştır. Oysa Stanislavski'nin geç dönem notları, stüdyo çalışmaları ve pedagojik arayışları, oyunculuğu yalnızca psikolojik bir temsil tekniği olarak değil; dikkat, bilinç, eylem ve içsel deneyim üzerinden işleyen bütüncül bir yaratıcı süreç olarak ele aldığını dahası ruhsal/spiritüel boyutunu da dikkate aldığını göstermektedir. Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemiyle birlikte belirginleşen bu yönelim; oyunculuk pratiğini analizden deneyime, karakter inşasından sahnedeki varoluş durumuna doğru kaydıran epistemolojik olanın ontolojik olana dönüştüğü bir süreçselliği işaretlemektedir. Oyuncunun sahnedeki mevcudiyeti, duyguların yeniden üretilmesinden çok, eylem aracılığıyla ortaya çıkan yaratıcı bilinç durumuyla ilişkilendirilmiştir. Böylelikle onun bu yaklaşımı, sisteminin yalnızca "psikolojik realizm" çerçevesinde okunamayacağını, aynı zamanda oyunculuğun içsel yaşantı ve farkındalıkla ilişkili bir deneyim alanı olarak

“ruhsal gerçekçilik” boyutunun da düşünülebileceğini ortaya koymaktadır.

Stanislavski, yaşamının son evresinde şekillenen ve 'ikinci dönem' olarak adlandırılan kuramsal yaklaşımında, duygunun kaynağını zihinsel süreçlerden çok bedensel eylemlerde aramış; oyunculuk pratiğini de fiziksel aksiyonlar üzerinden inşa etmeye yönelmiştir. Esasında bize göre başından beri Stanislavski'nin "içsel duygunun beden aracılığıyla somutlaşmasına (ruhun beden aracılığıyla dışa vurumu) dönük yaklaşımı; vecd, ekstaz, trans hallerindekine benzer "çift bilinç" durumuyla benzerlik taşımaktaydı. (Pitches, 2006: 12,20,120,170) Oyuncu ona göre karakterin duygularıyla dolmakla birlikte aynı zamanda teknik açıdan kontrolü elden bırakmamalıydı. (Toporkov, 2017: 188,254) Bu durum, sonrasında öğrencisi Michael Chekhov'un daha spiritüel olana yönelik sistemleştireceği yönteminin de adeta nüveleri mahiyetindeydi. Öyle ki Stanislavski'nin anlayışı dâhilindeki "çifte bilinç" bir tür mistik vecd ya da spiritüel trans deneyimiyle benzerlik taşıyordu fakat bu tabii ki o dönem dile gelmesi mümkün olmayan bir ifadeydi. (Pitches, 2006: 44) Onun oyuncusu, benliğin gündelik tarafını askıya alarak sahnede "kendi olmayanı" mevcut kılarken (görünmeyeni görünür kılmak) aslında transandantal bir tecrübe yaşamaktaydı. Hâlihazırda onun geç dönem çalışmalarına baktığımızda; bedenin disiplin altına alınması amacıyla nefes kontrolü ve enerji akışı gibi spiritüel yoga uygulamalarına yöneldiğini görürüz. (Pitches, 2006: 82) Bu bağlamda bir oyuncunun sahnede "bir başkası için (rol kişisi) kendini boşaltması" adeta "başkasını sahiplenmesi (possessed)", kendilik sınırlarını aşan yaratıcılığın spiritüel niteliğini ortaya koymaktadır. Böylesi bir durum da ister istemez oyunculuğu bir tür

ritüelistik eyleme, sahneyi ise bir mabede dönüştürecektir. Bu da onun oyunculuk sistemini sadece teknik ya da psikolojik bir model değil, aynı zamanda spiritüel bir dönüşüm pratiği ve transandantal bir tecrübe olarak işaretlemeye imkân tanımaktadır. Seyirci sahnede kendini aşan bir varlığın mevcudiyetine şahit olduğu gibi oyuncu da duygularını vücuda getirerek bedenleştirmektedir. Stanislavski'nin "çifte bilinç (double consciousness)" dediği durum, oyuncunun hem karakterin iç dünyasına tam olarak malik olmasını hem de teknik açıdan ne yaptığının farkındalığını gerektirir ki bu tam da bir tür "yakaza" dahası "mistik bir trans hali"dir. Onun oyuncudan beklediği, aslında "kendisi olmaktan çıkması" değil; benliğini dönüştürerek, varoluşsal sınırlarını genişletmesiydi. Bu da, tıpkı Uzak Doğu'nun Zen geleneğinde ya da tasavvufun cezbe halindeki benlik açılımında olduğu gibi kendilik bilincinin farklı bir düzlemde yeniden şekillenmesi anlamına gelmekteydi. (Mitter, 2006: 13; McCaw, 2016: 117) Şüphesiz onun "ikinci dönemi" olarak ifade edilen fiziksel eylemler anlayışını en iyi biçimde sistematik hale getiren kişi, öğrencisi Michael Chekhov'du. Chekhov'un Sovyetlerden ABD'ye "sürülmesi" ile nihayete erecek hayatının Sovyetler yönünden en büyük suçlaması ise "metafizik ve spiritüel olanı" oyunculuk sanatına ve tiyatroya dâhil etmesiydi. Öyle ki, Chekhov'un düşünce dünyasını biçimlendiren kişilere baktığımızda özellikle ruhçuluk ekolünün başat isimleri olan Rudolf Steiner ve Helena Petrovna Blavatsky (Madam Blavatsky) dikkat çekmektedir. (Pitches, 2006: 116,126) Bu isimler dönem açısından Stalin'e "kafa tutmak" için fazlasıyla yeterliydi. Sovyet paradigması açısından düşündüğümüzde elbette

ontolojiden ziyade epistemoloji hâkim olacaktı ve bunun da yolu bilimsel sosyalizmden geçecekti.

Bu bağlamda 1930'lu yıllarda Sovyetler Birliği'nde kültür politikalarının merkezileşmesiyle birlikte sanat kuramının ideolojik sınırları iyice belirginleşmişti. 1932'de Sovyet Komünist Partisi Merkez Komitesi'nin "Edebiyat ve Sanat Örgütlerinin Yeniden Yapılandırılması" kararıyla bağımsız sanat topluluklarının kapatılması ve tüm sanatsal üretimin devlet denetimi altındaki birlikler içinde örgütlenmesi, tiyatro alanında da kuramsal söylemin yönünü belirlemiştir. Bu süreç, 1934'te Birinci Sovyet Yazarlar Kongresi'nde sosyalist gerçekçiliğin resmî estetik ilke olarak ilan edilmesiyle kurumsal bir çerçeveye kavuşmuştur. Diyalektik materyalizm, insan bilinci ve yaratıcılığın açıklanmasında meşru kuramsal zemin olarak kabul edilirken, metafizik ya da ruhsal kavramsallaştırmalar bilimsel olmayan yaklaşımlar olarak görülmeye başlanmıştır. Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında geliştirdiği fiziksel eylemler yönteminin "psikofizik süreç", "organik davranış" ve "eylem" gibi kavramlarla ifade edilmesi, bu ideolojik ve bilimsel dilin sınırları içinde oyunculuk araştırmasını sürdürme çabasıyla birlikte düşünülebilir. Stanislavski'nin "yaratıcı durum", "ilham", "içsel yaşam" ve "sahnedeki yaşantı" gibi kavramlara yaptığı vurgu, oyunculuk deneyiminin dönemin resmî kuramsal dili içinde doğrudan ifade edilmesi güç olan boyutlarına işaret ediyordu. Bu nedenle Stanislavski'nin geç dönem pedagojisinde yaratıcı sürece ilişkin düşünceler çoğu zaman açık bir estetik kuram olarak değil, prova pratiği, egzersizler ve pedagojik terminoloji içinde dile getirilmiştir. Fiziksel eylemler yöntemi bu bağlamda

yalnızca oyunculuk tekniğinin yeniden düzenlenmesi değil, yaratıcı deneyimi bilimsel ve ideolojik olarak kabul edilebilir bir dil içinde ifade etmenin bir yolu olarak da görülebilir. Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında yürüttüğü Opera-Dramatik Stüdyo çalışmaları (1935-1938) bu yaklaşımın en somut örneklerinden biridir. Bu tarihsel bağlam içinde Stanislavski'nin geç dönem düşüncesi, bir yandan Sovyet kültür politikalarının belirlediği materyalist terminolojiyle uyumlu görünürken, diğer yandan oyunculuk deneyiminin içsel ve dönüşümsel boyutunu pedagojik pratik aracılığıyla korumaya çalışan çift katmanlı bir yapı sergiler. (Volkov, 2010: 111,112,141-142,286,287)

> Gorki, kültürel devrimin sadece "edebi cephesine" öncülük etmekle kalmadı, aynı zamanda bilim ve sanat arasında arabulucu rolünü de üstlenerek Sovyetler için fikirleri Ortodoks ilkeler olarak kabul gören bir grup ayrıcalıklı kişiyi de bir araya getirdi. Joravsky, Ekim 1932'de Gorky'nin evinde bir grup önde gelen Pavlovcu bilim insanını bir araya getirerek Stalin'in ilgi alanlarıyla alakalı konuları tartıştığını belirtir. Kısa bir süre sonra, bu kez yazarlarla benzer bir toplantı düzenledi. Bu diyaloglardan ortaya çıkan, halkın psikolojisini manipüle etmeye yönelik Stalin destekli bir politikaydı. Her şeyden önce Pavlovcu bilim insanları ve yazarlar halkın ruhsal durumuyla yakından ilgileneceklerdi. Stalin döneminde tiyatronun meşruiyetinin simgesi ve Gorky'nin arkadaşı olan Stanislavsky'nin bu toplantıya katılmış olması oldukça olasıdır,

> ancak yine de Stalin'in zihninde bilim ve sanatın sentezlenmesi dikkat çekicidir. (Pitches, 2006: 44)

Tam bu noktada meselemizin tarihsel yönü açısından bir pencere açmak isteriz. Rusya'da, on dokuzuncu yüz yıl sonu ve yirminci yüzyılın başında, "gümüş çağ" olarak tanımlanan edebiyat ve sanat dünyasında önemli bir hareketlilik ortaya çıkmıştır. Gümüş çağ etkisini tiyatro, müzik, bale, resim ve heykelde de göstermiştir. Bununla birlikte yüzyıl başından sonra ve "gümüş çağda" entelektüel kesim metafizik ve din gibi idealist konulara geri dönmeye başlamıştı. (Riasanovsky ve Steinberg, 2016: 461) Rus kültür ve düşünce dünyasında 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında belirginleşen önemli yönelimlerden biri de felsefeden popüler kültüre kadar uzanan bir ruhsallık ve din arayışı olmuştur. Özellikle Rus düşüncesinin "Gümüş Çağ" olarak adlandırılan döneminde metafizik ve dini inançlara yönelik ilgi artmış, bu eğilim felsefi tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Bu dönemin öne çıkan isimlerinden biri, tarihçi Sergey Soloviev'in oğlu olan filozof Vladimir Soloviev'dir. 1853-1900 yılları arasında yaşayan Soloviev, felsefi ve teolojik konularda kaleme aldığı eserlerle dönemin katı pozitivist düşüncesine eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Yaşamı boyunca sınırlı bir ilgi görmesine rağmen, düşünceleri daha sonra Gümüş Çağ'ın entelektüel çevreleri üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Yüzyıl sonunun hâkim rasyonalizm ve pozitivizm anlayışına karşı çıkan bir diğer düşünür ise Lev Şestov olmuştur. Şestov, 1905'te yayımlanan Temelsizliğin Yüceltilmesi adlı eserinde modern dünyanın yarattığı hayal kırıklığı, kuşku ve belirsizlik ortamını ele alırken, bu durumun aynı zamanda

özgürleştirici imkânlar barındırabileceğini savunmuştur. Rus entelektüel yaşamında rasyonalist gelenekten uzaklaşmanın en güçlü ifadelerinden biri ise 1909'da yayımlanan Vekhi (Yol İşaretleri) derlemesiyle ortaya çıkmıştır. Aralarında eski Marksistlerin de bulunduğu bir grup düşünürün kaleme aldığı bu metinler, uzun süre entelektüel çevrelerde etkili olan materyalizm, ateizm ve kolektivizmi eleştirerek, bireysellik, ruhsallık ve ahlaki sorumluluğu merkeze alan yeni bir düşünsel yönelim önermiştir. (Riasanovsky ve Steinberg, 2016: 483,484)

Rus düşüncesinde belirginleşen bu ruhsal ve metafizik yönelim, Stanislavski'nin yetiştiği kültürel atmosferin de önemli bir parçasını oluşturuyordu. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında Moskova'nın sanatsal ve entelektüel çevreleri, yalnızca estetik yeniliklerin değil, insanın iç dünyası, bilinç ve yaratıcılık üzerine yürütülen felsefi tartışmaların da etkisi altındaydı. Bu ortam, tiyatro sanatının yalnızca teknik bir temsil alanı olarak değil, insan deneyimini ve içsel yaşamı araştıran bir sanat olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. Stanislavski'nin oyunculuğu "yaşantı", "sahicilik" ve "yaratıcı durum" kavramları üzerinden düşünmesi, içinde bulunduğu bu geniş kültürel ve düşünsel iklimden bağımsız değildir. Dolayısıyla Stanislavski'nin oyunculuk araştırması, yalnızca sahne tekniğinin gelişimi değil, dönemin insan anlayışı ve ruhsal arayışlarıyla kesişen bir sanat araştırması olarak da okunabilir görüşündeyiz.

> Bu dar görüşlü rasyonalizmin terk edilmesi ruhsal arayış ve krizlerde önemli bir etken olmuştu, tarihçiler arasında "dini Rönesans" olarak adlandırılmaktaydı. 1900 sonrasında, özellikle de 1905 yılındaki heyecan ve hayal

kırıklığıyla eğitimli Rusların birçoğu inançlarını canlandırmak üzere kiliseye dönmüşlerdi. Diğerlerinin büyük bir çoğunluğu ise özel dua, mistisizm, ruhsallık, teosofi ve Doğu dinlerine dönmüştü; bu harekete "Tanrı arayışı" denmekteydi. Gördüğümüz gibi din eğitimli kesim ve kentsel yoksullar arasında yayılmış, "Kardeşlik" gibi kentsel hareketler, karizmatik vaazlar, ahlaki yaşam fikirleri (kutsal ruhu taşıyanlar olarak insanlara hak ettiği saygının gösterilmesi vb.) ve bu yaşamda kurtarılma sözleriyle işçileri ve diğerlerini çekmişti. Köylüler arasında, tarihçilere göre ruhsal-etik edebiyata ilgi büyümeye başlamış, hacılık ve mucizevi ikonalar, Ortodoks kilisesinin "mezhepçilik" olarak adlandırdığı akıma katılanlar artmıştı. Bazı din adamları Ortodoks inancını canlandırmaya çalışmıştır; Kronstadt'lı Peder John (Ioann), 1908 yılındaki ölümüne kadar (takipçileri çok daha sonrasına kadar etkili olmaya devam etmiştir) Hıristiyan yaşam biçimini vurgulamış ve litürjik törenlerden mucizeviliği ve gayreti geri getirmeye çalışmıştır. Birçok sanatçı ve yazar ruhani ve kutsal olana ilgi duymaya başlamıştı. Buna göre, gümüş çağ şairlerinden çoğu şiirlerinde görünümleri aşarak ruhsal öze ulaşmaya çalışmış ve bazen de dönüştürülen dünyanın vahiysel imgelerinden bahsetmişlerdi. Görsel sanatçılar görüntülerin gücü ve işleviyle

> ilgili ruhani bir anlayışa doğru giderken, dini imgeler ve aynı zamanda soyut formlarla çalışmışlardı. Sanat Dünyası hareketinin lideri Aleksandr Benois, 1902 yılında tüm sanat dallarında çağın hâkim materyalizminin, hayat hakkındaki soruları cevaplandırmak ve idealler ve duyguları ifade etmek için "şaşırtıcı biçimde basit" kaldığına dair bir hissin sanata yayıldığını belirtmiştir. Materyalizmden memnuniyetsizlik ve dini ve mistik algıların çekiciliği en beklenmeyen yerlerde bile hissedildi; 1908-1909 civarında aralarında geleceğin Sovyet aydınlanma komiseri Anatoli Lunaçarski ve yazar Maksim Gorki'nin olduğu bir grup Marksist, "Tanrı İnşası" adını verdikleri, ruhsallıkla donatılmış bir Marksist akım geliştirdi. Geleneksel Marksizmin soğuk rasyonalizm, materyalizm ve determinizmini kitlesel devrimci harekete ilham vermek için yetersiz bulan grup, duygulara ve bilinçaltına hitap etme gereği ve devrim için Lunaçarski'nin sözleriyle, tanrının geçmişte olduğu yere insanı koyan ancak dini tutku, ahlaki kesinlik ve kötülük ve ölümden korunma sözü veren bir "mitin" gücünü tekrar hissettirme fikrini ortaya attılar. (Riasanovsky ve Steinberg, 2016: 484)

Bu düşünsel ve tarihsel arka plan, Stanislavski'nin oyunculuk araştırmasının ilerleyen yıllarda kazandığı yönelimleri anlamak açısından da belirleyici mahiyettedir. Oyunculuğu yalnızca psikolojik

çözümleme ya da sahne tekniği olarak değil, oyuncunun bütün varlığıyla katıldığı bir yaratıcı süreç olarak ele alması, özellikle yaşamının son dönemindeki çalışmalarında daha belirgin hale gelmiştir. Fiziksel eylemler yöntemiyle birlikte Stanislavski, oyunculukta içsel deneyim ile bedensel eylem arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaya yönelmiş ve oyuncunun sahnedeki yaratıcı durumunu merkeze alan bir çalışma anlayışı geliştirmiştir. Bununla birlikte Stanislavski, her ne kadar avangard tiyatro benzeri ritüel ve kutsala dönük araştırmalarda sistematik yaklaşımlar ortaya koymamış olsa da daha sonra özellikle avangart ve postmodern oyunculuk teorisyenlerinin onun "çift bilinçlilik" hali biçiminde işaretlediği yaklaşımını "vecd/ekstaz" halleriyle ilişkilendirerek yöntemlerinin merkezine koyduğunu görürüz. Bununla birlikte esasında her ne kadar Stanislavski spiritüel ve mistik olana ilgi duymamış gibi bilinse de onun çalışmalarına yakından baktığımızda özellikle ikinci döneminde daha yoğun olmak üzere Uzak Doğu geleneklerinin izine şahit oluyoruz. (Meyer-Dinkgräfe, 2005: 63,64,105,106)

> Bilinçaltı ve üstbilinç âleminde mucizeler yaratabilen Hint yogilerinin önerebilecekleri pek çok pratik tavsiye vardır. Onlar da bilinçli hazırlıklar yoluyla bilinçdışına doğru, fizikselden ruhsala doğru, gerçekten gerçek olmayana doğru, doğalcılıktan soyuta doğru ilerlerler. (Stanislavski, 2011: 92)

Başından beri Stanislavki'nin "içsel duygunun beden aracılığıyla somutlaşmasına (ruhun beden aracılığıyla dışa vurumu/enaksiyon) dönük yaklaşımı; vecd, ekstaz, trans hallerindekine "çift bilinç" durumuyla benzerlik

taşımaktaydı. (Pitches, 2006: 12,20,120,170) Oyuncu ona göre karakterin duygularıyla dolmakla birlikte aynı zamanda teknik açıdan kontrolü elden bırakmamalıydı. (Toporkov, 2017: 188,254) Bu durum, sonrasında öğrencisi Michael Chekhov'un daha spritüel olana yönelik sistemleştireceği yönteminin de adeta nüveleri mahiyetindeydi. Öyle ki Stanislavski'nin anlayışı dâhilindeki "çifte bilinç" bir tür mistik vecd ya da spiritüel trans deneyimiyle benzerlik taşıyordu fakat bu tabii ki o dönem dile gelmesi mümkün olmayan bir ifadeydi.[2]

> Bir yandan, Ribot'dan esinlenen Stanislavski, oyuncunun rolünü, onun tarafından işaretlenmiş ve suflör kopyasında kaydedilmiş duygusal belleğin ana çizgisini oynamak olarak görüyordu. Öte yandan, bu süreci mümkün kılmak için Stanislavski, Leopold Sulerzhitsky'nin Doğu felsefesi ve eğitim yöntemlerine yöneldi; bu duyguların iletimi -seyirciye doğru yayılan bir enerji olarak- için Sanskritçe 'prana' terimini kullandı." (Pitches, 2006: 82)

Oyuncu, benliğin gündelik tarafını askıya alarak sahnede "kendi olmayanı" mevcut kılarken aslında transandantal bir tecrübe yaşamaktadır. Onun geç dönem

---

[2] 31 Aralık 1929'da Moskova Sanat Tiyatrosu'nda şöyle der: Çok yakında, büyük bir oyun, bir deha eseri yazılacaktır. Elbette bu devrim niteliğinde olacaktır. […] Ama bu, kırmızı bayraklarla ortalıkta dolaşılacak anlamda devrimci bir oyun olmayacak. Devrim, içeriden gelecek. Sahnede, dünyanın ruhunun dönüşümünü, yıpranmış geçmişle, henüz anlaşılmamış ve fark edilmemiş yeni şimdiki zamanla içsel mücadelesini göreceğiz. (…) 1930 yılının Haziran ayında, en sevdiği yeğenlerinden biri tutuklanmıştı. Ne onun [Stanislavsky'nin] "kutsal inek" statüsü ne de gizli polis şefi Heinrich Yagoda'ya yaptığı yalvarışlar yardımcı olmuştu. Mikhaïl Alekseev hapishanede öldü. Yetkililerin yaptığı tek iyilik, cesedini akrabalarına teslim etmek oldu. Diğer yakın akrabaları da tutuklandı ve K.S. çocuklarının sorumluluğunu üstlendi. "Toplama kampı" kelimesi, yakın ölüm anlamında mektuplarında ilk kez geçmektedir. (Cupran, 2019: 66,68)

çalışmalarına baktığımızda da hâlihazırda bedenin disiplin altına alınması amacıyla nefes kontrolü ve enerji akışı gibi spiritüel yoga uygulamalarına yaklaşması da dikkat çekmektedir. Nitekim bize göre Oyunculuk, her daim çift bilinç hali olmak zorundadır. Bu nedenledir ki bizce Stanislavski de bunu çok iyi biliyordu.

> Stanislavski, bu nedenle, şu sorunla karşı karşıyaydı: Bilinçdışı, sahne performansı sırasında kendiliğinden ortaya çıkmasına güvenilemeyecek bir şeydi; öte yandan bilinçli zihin de prova sürecinde kullanılamazdı çünkü oyuncuları kısıtlıyordu. Oyuncuyu bu çıkmazdan çıkaracak kökten özgün bir yaklaşım keşfedilmeliydi. Oyuncuların ne yaptıklarını kontrol etmelerini sağlarken, onların doğal ve rahat çalışma biçimlerini bozmayan yeni bir teknik bulunmalıydı." (Mitter, 2006: 13)

Öyle ki Oyunculuk Sanatı ne Newtoncu ne Descartesçı ne de Pavlovcu bir paradigmanın kabına sığmıyordu. Sonuçta sahnede "normal olmayan" bir "şey" vardı. Şüphesiz bir oyuncunun sahnede "bir başkası için kendini boşaltması" adeta "başkasını sahiplenmesi (possessed)", kendilik sınırlarını aşan yaratıcılığın spiritüel niteliğini ortaya koyar bir mahiyet taşımaktadır. Böylesi bir durum da ister istemez oyunculuğu bir tür ritüelistik eyleme sahneyi ise bir mabede dönüştürecektir. Nihayetinde Stanislavski'nin oyunculuk sistemi sadece teknik ya da psikolojik bir model değil, aynı zamanda spritüel bir dönüşüm pratiği, transandantal bir tecrübedir. Seyirci sahnede kendini aşan bir varlığın mevcudiyetine şahit olduğu gibi oyuncu da duygularını vücuda getirerek

bedenleştirmektedir. Stanislavski'nin "çifte bilinç" (double consciousness) dediği durum, oyuncunun hem karakterin iç dünyasına tam olarak malik olmasını hem de teknik açıdan ne yaptığının farkındalığını gerektirir. Bu, tam da mistik bir trans halidir. Onun oyuncusundan beklediği esasında "kendisi olmaması" değil, kendini genişletmesiydi. Tıpkı Uzak Doğu Zen geleneği veya Sufi cezbesine benzeyen bir benliğin açılma hali gibi. (Mitter, 2006: 13)

> Benedetti, Stanislavsky'nin "davranışçı ve bilinçaltının ya da zihnin varlığını tanımayan sahte Marksist Sovyet psikolojisiyle amansız bir mücadeleye girdiğini" anlatıyor. Sonuç olarak, yetkilileri yatıştırmak amacıyla "Sanat Yaşamım" kitabının bazı bölümlerini büyük ölçüde yeniden yazdı. Stanislavsky, modası geçmiş terminolojiyi kullanarak kendini tehlikeye attığının farkındaydı: "Bu kitabın en büyük tehlikesi, 'maneviyatın yaratılmasıdır. (oysa ruh hakkında konuşmak yasaktır)." Bir başka tehlike daha var: bilinçdışı süreçler, aktarım ve alımlama — ve 'ruh' kelimesinin kendisi. Stanislavsky'nin kariyeri boyunca psikolojiye büyük ilgi duyduğunu göreceğiz, ancak bunun nedeni onun pragmatik araştırma ruhuydu: yaptığı her şey, daha güvenilir bir oyunculuk yöntemi bulmaya yardımcı olmaktı. Bu nedenle onun "psikolojisi", farklı, hatta çelişkili unsurların bir karışımıydı: yogik prana kavramı, ruh ve can kavramlarının dini anlamları, bilinçaltı ve bilinçüstü gibi daha belirsiz kavramlar,

> "insan doğası"nın kültürel anlamı. Altta yatan çatışma metodolojik nitelikteydi: Sovyet politikası nesnellik ve bilimsel titizlik talep ederken, Stanislavsky daha pragmatik ve sanatsal bir yaklaşım benimsemişti. (McCaw, 2016: 117)

RUHSAL GERÇEKÇİLİK: STANİSLAVSKİ SİSTEMİNİN YENİDEN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI

Ruhsal gerçekçilik, oyunculukta gerçekliğin yalnızca psikolojik temsil düzeyinde değil, oyuncunun sahnedeki bilinç durumu ve içsel deneyimi aracılığıyla ortaya çıktığını savunan bir yaklaşımı ifade eder. İleri sürdüğümüz bu kavram, bizim açımızdan Stanislavski'nin özellikle yaşamının son döneminde geliştirdiği psikofiziksel oyunculuk anlayışına dayanır ve oyuncunun sahnede "rolü oynaması"ndan ziyade "rolü deneyimlemesi"ni merkeze alır. Ruhsal gerçekçilik bakımından Oyunculuk, karakterin dışsal biçimini üretmekten ziyade; dikkat, gevşeme, eylem ve içsel dürtülerin birlikteliği içinde ortaya çıkan yaratıcı bir varoluş durumu biçiminde kavranmalıdır. Bu bağlamda gerçeklik, dramatik temsilin doğruluğundan ziyade sahnedeki yaşantının sahiciliğiyle ilişkilidir. Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemi, konsantrasyon çalışmaları ve içsel eylem kavramı bu yaklaşımımızın pedagojik zeminini oluşturmaktadır. Dolayısıyla ruhsal gerçekçilik, Stanislavski sisteminin psikolojik realizmle sınırlı yorumlarının ötesine geçerek oyunculuğu deneyimsel ve bilinç temelli bir yaratım süreci olarak yeniden kavramsallaştırmayı önermektedir. Bu bölüm, Stanislavski'nin geç dönem çalışmalarını bu

bağlamda yeniden değerlendirerek oyunculuk kuramında "ruhsal gerçekçilik" olarak adlandırılabilecek bir yönelimi tartışmayı amaçlar. Burada ruhsallık kavramı metafizik bir içerikten ziyade, oyuncunun dikkat, bilinç ve içsel eylem süreçleriyle ilişkili deneyimsel bir boyut olarak ele alınmaktadır. Böylece Stanislavski sistemi, modern oyunculuk pedagojisinin yalnızca psikolojik değil, aynı zamanda deneyimsel ve varoluşsal bir temele sahip olan bir düşünce alanı olarak yeniden okunmaktadır. Ruhsal gerçekçilik, Stanislavski'nin yaratıcı bilinç, içsel eylem ve sahnedeki enerji aktarımı kavramlarıyla ilişkili olarak, oyunculuğu yalnızca psikolojik değil aynı zamanda ruhsal bir varoluş pratiği olarak ele alan yorumlayıcı bir çerçevedir. Bu çalışmada kullanılan "ruhsal gerçekçilik" kavramı, Stanislavski'nin çoğunlukla "psychological realism" başlığı altında okunan yaklaşımından farklı olarak, oyuncunun sahnedeki varoluşsal dönüşümünü ve epifanik deneyimini merkeze alan bir yorum önerir.

Bu bağlamda, Stanislavski'nin oyunculuğu içsel deneyimin sahnede gerçekleşmesi olarak kavrayan anlayışı, modern psikolojide "psişik gerçeklik" kavramını geliştiren Carl Gustav Jung'un düşüncesiyle de paralellik göstermektedir. Öyle ki Jung'a göre psişik içerikler, maddi dünyada karşılığı bulunmasa bile deneyim düzeyinde gerçeklik niteliği taşır. (Kısa, 2005: 12,13,15-17) Benzer biçimde Stanislavski'nin "perezhivanie" kavramı da, sahnedeki yaşantının temsil edilen olaydan bağımsız bir gerçeklik taşıyabileceği anlamına gelmektedir. Bu paralellik, oyunculuk pratiğinin yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda içsel deneyimin gerçekleştiği bir alan olarak anlaşılabileceğini düşündürür. (Blair, 2008: 28,82) Jung'un kullandığı ifade

doğrudan "spiritual reality" (ruhsal gerçeklik) değildir. Ancak "psychic reality" (psişik gerçeklik) kavramı Türkçeye bazen "ruhsal gerçeklik" olarak da çevrilmektedir ve bizim görüşümüze göre anlam dünyası bakımından hem işlev açısından hem de kuramsal bakımdan Stanislavski'nin kavramıyla aynı manaya sahiptirler. Jung için; mitler, semboller, arketipler, imgeler, dini deneyimler "hayali" değil, psişik gerçekliğin parçalarıdır. Jung'un "psişik gerçeklik" kavramı, deneyim düzeyinde var olan içsel yaşantıların ontolojik bir gerçeklik taşıdığını ileri sürer. Dahası psişik varoluş, dolaysız bilgiye sahip olduğumuz tek varoluş kategorisidir. (Jung, 2001: 24,139,248) Bu perspektiften bakıldığında Stanislavski'nin oyuncunun sahnedeki içsel deneyimini merkeze alan yaklaşımı da benzer biçimde temsilin doğruluğundan çok yaşantının gerçekliğine dayanan bir oyunculuk anlayışıyla kesişmektedir. Bu sebeple Stanislavski'nin oyunculuğu sahnede "yaşantının gerçekleşmesi" olarak kavrayan yaklaşımı, modern psikolojide içsel deneyimin ontolojik statüsünü tartışan Carl Gustav Jung'un "psişik gerçeklik" kavramıyla düşünsel bir paralellik kurmaya olanak vermektedir. Jung, bireyin iç dünyasında ortaya çıkan imge, duygu ve sembollerin maddi gerçekliğe indirgenemeyecek bir deneyimsel gerçeklik taşıdığını ileri sürer. Benzer biçimde Stanislavski'nin "perezhivanie" kavramı da sahnedeki oyunculuk eyleminin yalnızca dramatik temsilin doğruluğuna değil, oyuncunun içsel yaşantısının sahiciliğine dayandığını vurgulamaktadır. (Jung, 2019: 211; Butler, 2022: 19-20; Jung, 2025: 16) Bu perspektiften bakıldığında oyunculuk, dışsal davranışın yeniden üretimi olmaktan çok içsel deneyimin somutlaştığı (embodiement) bir yaratıcı süreç olarak

anlaşılabilir. Jung'un psişik gerçeklik anlayışı ile Stanislavski'nin sahnedeki yaşantı vurgusu arasındaki bu kavramsal yakınlık, oyunculuk pratiğinin psikolojik realizmin sınırlarını aşan deneyimsel bir gerçeklik alanı olarak düşünülmesine katkı sağlar. Bu bağlamda "ruhsal gerçekçilik" kavramı, sahnedeki yaratıcı deneyimin hem psikolojik hem de içsel-ruhsal bir gerçeklik taşıdığı fikrini kavramsallaştırmayı amaçlar. Stanislavski'nin oyuncunun sahnede "inanması", "yaşaması" ve "yaratıcı durum"a ulaşması yönündeki vurguları, kurmaca eylemin oyuncunun bilinç ve deneyim dünyasında gerçek bir yaşantı üretebileceğini ima eder. Bu noktada Jung'un psişik gerçeklik kavramı, Stanislavski'nin oyunculuk anlayışını açıklayan doğrudan bir kuramsal kaynak olmaktan çok, sahnede ortaya çıkan deneyimin ontolojik statüsünü düşünmeye imkân veren bir paralellik olarak değerlendirilebilir. Oyuncunun sahnede gerçekleştirdiği eylem, fiziksel olarak kurmaca olsa da bilinç düzeyinde gerçek bir deneyim üretir; bu durum, oyunculuk sürecinin yalnızca temsil değil, deneyim üretimi olarak anlaşılabileceğini gösterir. Bu paralellik, "ruhsal gerçekçilik" kavramsallaştırmasının psikolojik gerçekçilikten ayrıldığı noktayı da görünür kılmaktadır. Psikolojik gerçekçilik karakterin iç dünyasının temsilini hedeflerken, ruhsal gerçekçilik oyuncunun sahnede deneyimlediği bilinç durumunun gerçekliğine odaklanır.

> Yeniden doğuş, herhangi bir şekilde gözlemleyebileceğimiz bir süreç değildir. Ne ölçebilir ne tartabilir ne de resmedebiliriz. Duyusal algının tamamıyla ötesindedir. Burada bize sadece kişisel açıklamalar vasıtasıyla dolaylı olarak aktarılan salt psişik gerçeklikle yetinmeliyiz. İnsan yeniden

doğuştan bahseder, yeniden doğuşu anlatır, yeniden doğuş içinde dolup taşar. Bunu yeterince gerçek kabul ediyoruz. Yeniden doğuşun elle tutulur türde bir süreç olup olmadığı sorusunu kaygı edinmiyoruz burada. Yalnızca psişik gerçekliğiyle yetinmeliyiz. "Psişik" her şeyin ya bir hiç olduğu ya da olsa olsa gazdan bile yoğunluksuz bir şey olduğu şeklindeki yersiz anlayışa gönderme yapmadığımı ısrarla belirtmeliyim. Tam aksine, psişenin insanın yaşamının en muazzam olgusu olduğu görüşündeyim. Hatta psişe tüm insan olgularının annesidir: hem uygarlığın hem de onun yok edicisi olan savaşın. Tüm bunlar ilk başta psişik ve gözle görülemezdir. "Yalnızca" psişik olduğu sürece duyularla deneyimlenemez ama yine de gerçekliği su götürmez. Sırf insanların yeniden doğuşun bahsini dahi etmesi ve böyle bir kavramın var olması, bu terimle işaret edilen bir psişik deneyimler haznesinin gerçekten var olması gerektiği anlamına gelir. Bu deneyimlerin neye benzediğini ise sadece haklarında yapılan beyanlardan çıkarsayabiliriz. (Jung, 2025: 138)

Stanislavski'nin perezhivanie'si, oyuncunun genişlemiş zihninin somutlaşmış halidir. Bu perezhivanie nasıl kazanılır ve nasıl işler? Yaygın olarak kabul gören bir görüşe göre, perezhivanie, karakterle özdeşleşmeyle eşdeğerdir. Sanki bu özdeşleşme karakterin

duygularını canlandırmaya yönelik bir dizi teknikmiş gibi. (…) Stanislavski'nin oyunculuk anlayışında perezhivanie, aslında genişlemiş bir zihindir. Bu genişlemiş zihin, doğada olduğu gibi, genişlemiş bir bedenin tutarlı fiziksel hareketlerini tetikler ve haklı çıkarır: ancak bu, bilinçli bir çalışmanın sonucudur. (Barba ve Savarase, 1991: 64,65)

Stanislavski'nin "yaşantı" (perezhivanie) kavramı, oyunculuğun psikolojik temsil değil, sahnede gerçekleşen deneyimsel bir bilinç durumu olduğunu düşündürür. Bu terim "rolü yaşamak" değil, tam anlamıyla "rol aracılığıyla yaşamak" ya da "rol üzerinden yaşamı deneyimlemek" demektir. Oyuncu karaktere dönüşmez; aksine, titizlikle kurgulanmış bir eylem dizisini icra ederken yaşamı karakter aracılığıyla deneyimler. (Blair, 2008: 82)

Smeliansky, Sanat Tiyatrosu'ndaki meslektaşı Oleg Efremov'un "perezhivanie" kavramını "içinde yaşama" süreci olarak tanımladığını aktarır. Bu ifadeyle kastedilen, oyuncunun sahnedeki yaşamının her anına canlı ve yoğun bir içerik nüfuz ettirebilme; kimi zaman sahnede gerçek bir yaşam duygusu yaratma, kimi zaman da bir eylemi tamamlayabilme yetisidir. "İçinde yaşamak", sahne üzerindeki eylemin kesintisiz ve karmaşık bir süreç olarak ilerlediği her saniyede oyuncunun canlılığını koruması anlamına gelir. (Zarrilli, 2020: 6)

Buradan hareketle; Stanislavski'nin daha ilk Stüdyo'daki çalışmaları sırasında bile meditasyonu genellikle eğitim amaçlı olarak kullandığını bilmekteyiz. Dahası, yirminci yüzyılın başlarında çok popüler olan ve konsantrasyonun genişlemesine ulaşmak için "bir nesneye kendini tamamen verme egzersizleri" sunan Ernest Wood'un konsantrasyon kitabından da oldukça istifade ettiğini söyleyebiliriz. Hem Hatha hem de Raja yoga uygulamalarını da çalışmalarına dâhil etmiştir. Hatha, fiziksel duruşlar ve denge (asana) ile nefes kontrolü (pranayama) yoluyla sakinlik ve rahatlamayı hedeflerken; Raja, konsantrasyon (dharana), görselleştirme, gözlem ve meditasyon yoluyla zihinsel kontrole odaklanır. Stanislavski'nin deneysel çalışmalarını yürüttüğü ve daha sonra "Sistem" olarak anılacak yaklaşımını geliştirdiği yer Birinci Stüdyo'ydu. (Curpan, 2020) Nitekim, Gabriela Curpan, 2019 yılında yayımladığı "Stanislavsky's Creative State on the Stage A spiritual approach to the 'system' through practice as research" başlıklı doktora çalışmasında Stanislavski'nin tanrısallığa ulaşmak için manevi bir merdiveni tırmanma şeklindeki Ortodoksluk fikirlerini kullandığını ifade etmektedir. Cupran'a göre; Hıristiyan Ortodoks fikirler, oyuncunun "sahne sanatında yaratıcı mükemmelliğe ulaşmak" için göstermesi gereken sürekli çabaya dönüştürülmüştür.

> Ortodoks inancının merkezinde yer alan "sevgi" ve "güzellik" kavramlarının manevi anlamı, Stanislavsky tarafından da paylaşılabilir. Stanislavsky, bu kavramları tiyatroda gerekli olan "manevi eğitim" için çok önemli tiyatro araçları olarak görmektedir. Opera Stüdyosu'ndaki

> derslerinde Stanislavsky, eğitim sırasında doğru "stüdyo atmosferini" oluşturmak için önemli olan "güzelliğe olan tutkuyu" vurgulamaktadır. Stanislavsky'ye göre, bir oyunculuk öğretmeni "sönmez bir aşkın alevi" olmalıdır... Aşk, ateşini söndürmeyen, ne kadar çok kalbi tutuşturursa tutuştursun kutsaldır. (Cupran, 2019: 64)

> O, Sulerzhitski'yi "sanatsal ve idari direktör" olarak atadı. Görünüşe göre Sulerzhitski'nin, Çarlık hükümeti tarafından sürgüne zorlanan Rus dini mezhebi Doukhoborlar ile birlikte Kanada'ya yaptığı iki yıllık yolculuk sırasında tuttuğu notlar Stanislavski'yi derinden etkilemiş görünüyor. Hindu ve Budist formlarla Leo Tolstoy'un dini fikirleriyle (kökenleri Ortodoks olan) rezonansa giren Doukhoborların meditatif uygulamaları, günlük sabah meditasyonuna dayanıyordu. Böylece, sesshin (Zen dini inziva) veya hesychastic Ortodoks manastırında deneyimlenen uygulamaya çok benzer bir uygulamayı takip ediyor gibi görünüyorlardı. (Curpan, 2020)

Diğer taraftan Stanislavski, bilinci, "bilinçaltı" ve 'üstbilinç' olarak ikiye ayırmıştı. Deneyim, oyuncunun bilinçaltında depolanan yaşam deneyimlerinden istifade ederek yaratıcı süreçte ortaya çıkıyordu. Üstbilinç, esasında tam da bireysel deneyimin ötesine geçen ve "maneviyat"la ilgili olanı ifade ediyordu. Gerçekçilik'in, hakiki anlamı onun fikir dünyasında iyice belirginleşiyordu. Nitekim tüm yapmaları ve etmeleri

"Gerçekçilik"in, üstbilincin başladığı yerde bittiğini gösteriyordu. Dahası, bir oyuncunun sahnedeki hem zihinsel hem de fiziksel davranışları, doğa kanunlarına göre spontan ve normal olduğunda, üstbilinç gizli yerlerinden ortaya çıkabilirdi. (Whyman, 2018)

Elbette Konstantin Stanislavski'nin "deneyim, bedenleştirme, dönüşüm" gibi kavramları, çağdaş bilimsel perspektifler (özellikle psiko-somatik araştırmalar ve nörolojik yaklaşımlar) aracılığıyla yeniden yorumlanabilir. "Duygusal hafıza", duygu ile beynin elektriksel ve biyokimyasal düzenleri arasındaki ilişki gibi konular, bugün daha somut bir bilgi alanı içinde ele alınmaktadır. Nitekim Antonio Damasio, Rhonda Blair ve Joseph LeDoux gibi araştırmacılar, beden-zihin ilişkisini bilimsel veriler ışığında inceleyerek oyunculuk deneyiminin nörobiyolojik ve bilişsel temellerine dair önemli açılımlar sunmuşlardır. Ne var ki bu çalışmadaki amacımız; pozitivist açıklamaları dışlamak değil, tarihsel ve düşünsel bağlamı göz önünde bulundurarak Stanislavski'nin "organik" ya da "otantik" olarak tanımlanabilecek fikir dünyasına mümkün olduğunca yakın bir konumdan onu anlamaya çalışmaktır. Çünkü Stanislavski'nin kavramları yalnızca bilimsel açıklamalarla değil, aynı zamanda dönemin kültürel, felsefi ve pedagojik atmosferi dahilinde okunduğunda tam manasıyla anlam kazanacaktır. Özellikle geç dönem çalışmalarında belirginleşen fiziksel eylem yaklaşımı, oyunculuğun karakter psikolojisinin temsiline indirgenemeyeceğini açık biçimde ortaya koymakatdır. Oyuncunun sahnedeki eylem aracılığıyla ulaştığı "yaratıcı durum", temsil edilen karakterden ziyade oyuncunun bilinç düzeyinde ortaya çıkan özgül bir deneyim alanına işaret etmektedir. Bu açıdan

bakıldığında Stanislavski'nin sistemi, psikolojik gerçekçilikten farklı olarak, oyunculuk sürecini deneyimsel ve dönüşümsel bir yaratım alanı olarak konumlandırmaya daha yakın görünmektedir. "Ruhsal Gerçekçilik" kavramı da tam bu noktada, sahnedeki eylemin hem bedensel hem de bilinçsel düzeyde ürettiği gerçekliği açıklamaya yönelik bir öneri olarak ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, Konstantin Stanislavski'nin geç dönem düşüncesini, oyunculuğu yalnızca karakterin iç dünyasının temsiline indirgeyen dar çerçevenin dışına taşımanın da mümkün olacağı kanısındayız. Bu yönelim, sahnede meydana gelen deneyimi basit bir temsil ilişkisi olmaktan çıkararak, varoluşsal (ontolojik) bir gerçeklik alanı olarak kavrayan performatif bir bilinç kuramına doğru da düşünsel bir genişleme imkânı açacaktır. Bununla birlikte Stanislavski'nin "deneyimleme" anlayışının, Moskova Sanat Tiyatrosu çevresinde yürütülen pedagojik ve sanatsal çalışmalarla da ilişkili olduğu görülmektedir. Nitekim, Nikolai Demidov ve Leopold Sulerzhitsky aracılığıyla tanıtılan hatha ve raja yoga pratikleri; oyuncunun dikkat, enerji ve içsel yoğunlaşma süreçlerine yönelik düşünceleri beslemiştir. Dahası Stanislavski'nin metinlerinde doğrudan Ortodoks inançtan ziyade yoga kavramlarına (örneğin prana ve solar pleksusu "duygu merkezi" olarak ele almasına) yapılan göndermeler de ayrıca dikkat çekmektedir. Bu etkilerin, onun "üst-bilinç" fikrini, yaratıcı "yüksek benlik" anlayışını ve ilhamın kaynağına ilişkin düşüncelerini şekillendirmiş olması muhtemeldir. Benzer biçimde Mikhail Chekhov, oyuncunun yaratıcı bilinç durumunu yüksek benlik kavramıyla açıklarken, bilinçaltını yaratıcı sürecin "temel materyal ve enerji" kaynağı olarak tanımlar. Maria Shevtsova'nın da

belirttiği gibi, Stanislavski'nin zihni, duyguyu ve iradeyi bütünleştiren yaklaşımı; beden ile zihnin psikofiziksel birlik içinde çalıştığını savunması, onu Kartezyen ikili düşünceye karşı da konumlandırmaktadır. Bu yönüyle Stanislavski'nin oyunculuk kuramı; yalnızca bir performans tekniği değil, insan deneyiminin bütüncül doğasına ilişkin erken bir düşünsel model olarak "Ruhsal Gerçekçilik" biçiminde değerlendirilebilir kanısındayız. (Gillett, 2021)

Tablo 1. Psikolojik Gerçekçilik ve Ruhsal Gerçekçilik Karşılaştırması

Psikolojik Gerçekçilik	**Ruhsal Gerçekçilik**
Karakter Analizi	Bilinç Durumu
Temsil	Deneyim
Duygu Belleği	Dikkat ve Farkındalık
Psikoloji	Varoluş
İnandırıcılık	Mevcudiyet

SONUÇ

Stanislavski'nin özellikle geç dönem çalışmalarını yalnızca fiziksel eylem merkezli bir pedagojik dönüşüm olarak okumak, onun oyunculuk araştırmasının "deneyim/rusallık" boyutunu eksik bırakmaktadır. Fiziksel eylem, Stanislavski için mekanik bir davranış modeli değil, oyuncunun sahnede yaratıcı bir yaşantı durumuna ulaşmasını sağlayan bir geçit işlevi görür. Bu nedenle geç dönem yaklaşımı; psikolojik gerçekçilikten bütünüyle kopuş değil, sahnedeki deneyimin daha bütüncül bir kavranışına doğru yöneliş olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda çalışmamızda önerilen "ruhsal/spiritüel gerçekçilik" kavramsallaştırması, Stanislavski'nin oyunculuk anlayışını psikolojik temsil düzeyinin ötesinde düşünmeyi amaçlamıştır. Burada

"ruhsal" terimi, bireysel duygu durumlarının psikolojik çözümlemesini değil; oyuncunun sahnede deneyimlediği bilinç yoğunlaşmasını, dikkat dönüşümünü ve yaratıcı varoluş halini ifade etmektedir. Stanislavski'nin "yaşamak", "sahici olmak", "yaratıcı durum" gibi ifadeleri, oyunculuğun yalnızca karakter psikolojisinin inşası değil, sahnede gerçekleşen bir bilinç eşiği olduğunu düşündürtmektedir. Dolayısıyla ruhsal gerçekçilik, bu açıdan ne mistik bir oyunculuk anlayışı ne de metafizik bir yorum önerisidir. Aksine, Stanislavski'nin sisteminde örtük olarak bulunan ve özellikle geç dönem çalışmalarında pedagojik pratik üzerinden korunan deneyimsel boyutunu kavramsallaştırma girişimidir. Bu çerçevede "fiziksel eylem", içsel yaşantıyı (perezhivanie) üretmenin aracı; sahnedeki gerçeklik ise dışsal davranışın doğruluğundan çok, oyuncunun bilinçsel ve varoluşsal bütünlüğüyle ilgilidir. Bu nedenle Stanislavski'nin sistemi, yalnızca psikolojik gerçekçilikle özdeşleştirilemeyecek kadar geniş bir ontolojik zemine sahiptir. "Ruhsal gerçekçilik" önerisi, bu zemini görünür kılmayı ve Stanislavski'yi 20. yüzyıl oyunculuk kuramı içinde yeniden konumlandırmayı amaçlar. Niyetimiz elbette Konstantin Stanislavski'den bir tiyatro rahibi yahut papazı yaratmak da değildir. Bu çalışmadaki en temel amacımız, onun sistemini dinsel bir dogma ya da mistik bir öğreti olarak yorumlamak değil; aksine, modern tiyatro düşüncesi içinde ortaya çıkan ritüel, dönüşüm ve içsel deneyim kavramlarının tarihsel sürekliliğini gösterebilmektir. Friedrich Nietzsche'den itibaren estetik düşüncede belirginleşen Dionizyak deneyim, kolektif coşku ve ritüelistik ifade arayışının, avant-garde tiyatro hareketleriyle birlikte yeniden güç kazandığı

bilinmektedir. Bu bağlamda Konstantin Stanislavski'nin çalışmaları, yalnızca psikolojik gerçekçilikle özdeşleştirilen bir oyunculuk yöntemi olarak değil, oyuncunun içsel dönüşümünü ve sahnedeki varoluşunu araştıran daha geniş bir performatif deneyim alanı olarak yeniden okunabilir. Stanislavski'nin çağının ötesinde bir tiyatro düşünürü olduğunu gösterebilmek, onun "Sistem"inin dramatik metnin yorumlanmasına indirgenebilecek teknik bir araç olmadığını; aksine oyuncunun bedenini, hafızasını, duygulanımını ve dikkatini bütünlüklü bir yaratım sürecine dönüştüren disipliner bir çalışma alanı sunduğunu ortaya koymayı gerektirir. Bu perspektiften bakıldığında Stanislavski'nin araştırmaları, oyunculuk sanatını temsilin sınırlarından çıkararak sahnede gerçekleşen deneyimin canlılığına ve dönüşüm potansiyeline yöneltir. Oyuncunun sahnedeki eylemini süreklilik içinde yaşayan bir bilinç hâli olarak kavrayan bu yaklaşım, performansı yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda deneyimsel bir oluş süreci olarak anlamayı mümkün kılar. Böylece Stanislavski, ritüel, enerji, akış ve sahne üzerindeki dönüşüm deneyimine odaklanacak modern tiyatro kuramlarının henüz adlandırılmamış imkânlarını sezgisel biçimde haber veren erken bir düşünsel eşik olarak görülebilir. Sonuç olarak oyuncunun sahnede "inanma" eylemini yalnızca estetik bir sorun değil, varoluşsal bir deneyim olarak ele alması, Stanislavski'nin tiyatro anlayışını kendi tarihsel bağlamının ötesine taşıyan temel unsurlardan biri olarak belirir. Oyunculuğu temsil edilen bir gerçeklikten çok, sahnede kurulan ve her temsil anında yeniden doğan bir yaşantı alanı olarak düşünmenin kuramsal zeminini hazırlar.

KAYNAKÇA

Barba, E., ve Savarese, N. (1991). *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer* (R. Fowler, Çev.; R. Cough, Ed.). Routledge.

Benedetti, J. (2012). *Stanislavski: Bir giriş* (K. Karaboğa, Çev.). Habitus Kitap.

Blair, R. (2008). *The actor, image, and action*. Routledge.

Butler, I. (2022). *The method: How the twentieth century learned to act*. Bloomsbury Publishing.

Curpan, G. (2019). *Stanislavsky's creative state on the stage: A spiritual approach to the "system" through practice as research* (Doktora tezi). Department of Theatre and Performance, Goldsmiths, University of London.

Jung, C. G. (2001). *Doğu metinlerine psikolojik yaklaşım* (A. Demirhan, Çev.). İnsan Yayınları.

Jung, C. G. (2019). *Dönüşüm sembolleri* (F. G. Gerhold, Çev.). ALFA Basım Yayım Dağıtım.

Jung, C. G. (2025). *Arketipler ve kolektif bilinçdışı* (C. Şeref, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Lewis, R. (1958). *Method or madness?* Samuel French, Inc.

McCaw, D. (2016). *Bakhtin and theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Routledge.

Meyer-Dinkgräfe, D. (2005). *Theatre and consciousness: Explanatory scope and future potential*. Intellect Books.

Mitter, S. (2006). *Systems of rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. Routledge.

Pitches, J. (2006). *Science and the Stanislavsky tradition of acting*. Routledge.

Riasanovsky, N. V., ve Steinberg, M. D. (2016). *Rusya tarihi* (F. Dereli, Çev.). İnkılâp Kitabevi.

Stanislavski, K. (2011). *Bir rol yaratmak* (Ç. Genç, F. Güllü, & B. Tanyel, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Toporkov, V. (2017). *Stanislavski provada* (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, ve Ö. Eren, Çev.). bgst Yayınları.

Volkov, S. (2010). *Büyülü koro: Lev Tolstoy'dan Aleksandr Soljenitsin'e XX. yüzyıl Rus kültür tarihi* (S. Gürses, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Whyman, R. (2018). Stanislavski: Contexts and influences. İçinde Patrick Tait (Ed.), *The great European stage directors: Set 1, volumes 1-4: Pre-1950: Antoine, Stanislavski, Saint-Denis* (Cilt 1). Bloomsbury Methuen Drama.

Zarrilli, P. (2020). *(Toward) a phenomenology of acting*. Routledge.

İnternet Kaynakları

Bektaş-Çetinkaya, Y. (2024). Turkish students' language-learning *perezhivanie*, learner identities, and transformation of self. *International Journal of Applied Linguistics, 34*(4), 1032-1045. https://doi.org/10.1111/ijal.12552

Curpan, G. (2020). Stanislavski's creative state on the stage: A spiritual approach to the "system" through practice as research. *Stanislavski Studies: Practice, Legacy, and Contemporary Theater*. https://doi.org/10.1080/20567790.2019.1710057

Gillett, J. (2021). Rediscovering Stanislavsky. *Stanislavski Studies, 9*(1), 109-113. https://doi.org/10.1080/20567790.2020.1863641