

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

63632

OYUNCULUK SANATINDA
STANISLAVSKI ve MEYERHOLD
YÖNTEMLERİNİN SENTEZCİSİ OLARAK
YEVGENİ VAKHTANGOV

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
H.BARIŞ ERDENK

YÖNETEN
DOÇ. DR. HÜLYA NUTKU

T. 63632

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İZMİR - 1997

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum **Oyunculuk Sanatında Stanislavski ve Meyerhold Yöntemlerinin Sentezcisi Olarak Yevgeni Vakhtangov** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12. 8. 1997

H. Barış Erdenk

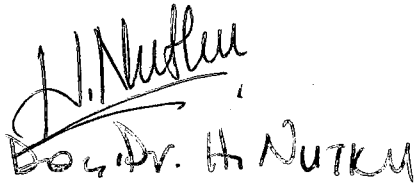


Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 20/8/1997 tarih ve 17 sayılı toplantısında oluşturulan jüri Lisansüstü Öğretim Yönetmenliği'nin maddesine göre Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi H. Barış Erdenk'in Oyunculuk Sanatında Stanislavski ve Meyerhold Yöntemlerinin Sentezcisi Olarak Yevgeni Vakhtangov konulu tezi incelenmiş ve aday 26/8/1997 tarihinde, saat 11.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.



Prof. Dr. M. Tuncay
Başkan



Üye



Üye

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU:

YAZARIN

SOYADI : ERDENK

Kayıt no:

ADI : H. Barış

TEZİN ADI :

TÜRKÇE : Oyunculuk Sanatında Staislavski ve Meyerhold
Yöntemlerinin Sentezcisi Olarak Yevgeni
Vakhtangov.

YABANCI DİL : Yevgeni Vakhtangov As The Synthesist Of Methods
Of Stanislavski And Meyerhold On The Performing
Art

TEZİN TÜRÜ : YÜKSEK LİSANS

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ:

ÜNİVERSİTE : DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

ENSTİTÜ : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARİH : MART 1997

TEZ YÖNETİCİSİNİN:

SOYADI, ADI : NUTKU HÜLYA

ÜNVANI : Doç. Dr

TEZİN YAZILDIĞI DİL: Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 115

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. 19. Yüzyılda Oyunculuk Anlayışı
2. Stanislavski: " Fiziksel Hareketler Yöntemi "
3. Meyerhold: " Biyomekanik Oyunculuk"
4. Vakhtangov'un Tiyatro Anlayışı

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER:

1. Fiziksel Hareketler Yöntemi
2. İç Aksiyon
3. Biyomekanik Oyunculuk
4. Dış Aksiyon
5. Grotesk
6. Tersinleme

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER:

1. Physical Actions Method
2. Inner Action
3. Bio-Mechanics Acting
4. Outward Action
5. Grotesque
6. Irony

-
1. Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum.
 2. Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir.*
 3. Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir.

Yazarın imzası

Tarih

ÖZET

XIX. yüzyıl oyunculuk sanatı açısından pekçok fikrin ortaya atıldığı ve tartışıldığı bir dönemdir. Bu yüzyıl'da İngiltere'den, Fransa'dan ve Rusya'dan birçok oyuncu ve tiyatro kuramcısı, oyunculuk üzerine fikir belirtmişlerdir. Ancak bu görüşler çoğu zaman yararlı ve ilerici olsalar da, sistemli bir şekilde ortaya koyulmadıkları için çok aydınlatıcı olmamışlardır. Bununla beraber çağdaş oyunculuk sanatının belirlenmesinde temel oluşturmuşlardır.

Gerçekçi akımın toplumsal ve siyasal olaylara paralel olarak hızla geliştiği bu dönemden Rus tiyatrosu çok önemli bir biçimde etkilenmiştir. Etkileri günümüzde de süren bir oyunculuk yöntemini yaratan Stanislavski, böyle bir dönemden çıkış noktası bulmuş ve doğalcı-gerçekçi bir sahne anlayışıyla, tiyatro sanatına damgasını vurmuştur. Danchenko ile beraber kurduğu "Moskova Sanat Tiyatrosu" kendilerinden önceki klişelere dayanan oyunculuk biçimini ve seyirciye yapay bir yaşantı sunan Romantik tiyatro anlayışını ortadan kaldırarak bir devrim yaratmıştır. Kuşkusuz Stanislavski'nin getirdiği en önemli yenilik "Fiziksel Hareketler Yöntemi" dir. O'nun oyunculuk yöntemi psikolojiye dayanır. Her eylemin mutlaka bir iç nedeni olduğunun belirlenmesi yöntemin çıkış noktasıdır.

Meyerhold ise Stanislavski'nin öğrencisi olmasına karşın, doğalcı anlayışı reddederek kendi stüdyosunu kurmuştur. Gerçekleştirmek istediği şey tiyatronun tekrar tiyatrosallaşmasıdır. Bunun için farklı bir sahne düzenlemesi ve oyunculuk anlayışı gerekir. Meyerhold'un rejileri yoğun olarak grotesk öğeler barındırır ve konstrüktivist bir dekor anlayışı ile seyirciye sunulur. Geliştirdiği "Bio-Mekanik" yöntemini ise Pavlov'un "Şartlı Refleks" i ile Taylorizm düşüncesine dayandırır. Oyunculukta duygusal yaşantıyı reddederek tamamen bedensel anlatımlara yönelir.

Vakhtangov'un amacı ise, seyirciye tiyatroda olduğunun tekrar hatırlatılmasıdır. Bu yüzden kimi zaman oyuna uzak açıdan bakmasını sağlar. Biçim açısından farklı düşünse de, Stanislavski'nin oyunculuk yöntemini savunur ve rejilerinde kullanır. Bu noktada, Meyerhold'dan teatrallik düşüncesini alırken, Stanislavski'den de oyunculuk yöntemini alarak, bu iki tiyatro görüşünü başarılı bir senteze götürür.

ABSTRACT

Nineteenth century is an epoch in which various ideas with regard to art of performing were produced and discussed. In this century, many scholars from England, France and Russia uttered their opinions upon acting. Although those ideas were quite useful and novel, due to lack of a systematic presentation they could not be that illuminating. However, all these ideas provided the basis for contemporary art of performing.

This epoch which let realism progress parallel to social and political phenomena, affected Russian theatre, seriously. Stanislavsky, whose performing method is still valid, found his way out in such an age and left his remarks on the theatre through a natural-realistic theatre approach. Moscow Art Theatre, which was founded by Stanislavsky and his co-operative friend Danchenko, was a kind of revolution as it gave an end to Romantic theatre concept, a type of performing which was based on already existing cliches and presented only an artificial life to its audience. In addition, "Physical Movements Method" is Stanislavsky's most important contribution to the contemporary theatre. His performing method depends on psychology. The starting point for this method is acceptance and marking of the existence of an inner reason for every movement.

Although Meyerhold was Stanislavsky's student, he founded his own school refusing Stanislavsky's natural theatre approach. His aim was to make the theatre more theatrical again. This requires a different stage design and performing concept. His directions include a great deal of grotesque elements and are presented to the audience through a constructivist approach. His bio-mechanic performing method is based on Pavlov's "conditional-reflex" and Taylorism. He is in favour of body language rather than inner feelings.

Vakhtangov's purpose is always to remind the audience the fact that they are in the theatre. Therefore, he enables the audience to have a look to the play from a distance. Although he has a different style than Stanislavsky, he sometimes adopts Stanislavsky's performing methods in his directions. As a result of this, he combines Meyerhold's theatrical concept and Stanislavsky's performing method and ends up with a successful theatrical combination.

ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında Manisa’da doğdum. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Dalı’ndan 1993-94 eğitim-öğretim döneminde mezun oldum. Eğitimim süresince pek çok oyunda görev aldım. Mezuniyetimden sonra İzmir Çocuk Tiyatrosu, çocuk oyunlarında ve Devlet Tiyatrosu oyunlarında görev aldıktan sonra, 1997 yılı başında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde, Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladım.

H. BARIŞ ERDENK

ÖNSÖZ

Oyunculuk sanatı dönemler boyunca kendi içinde değişimler geçirmiştir. Tiyatro sanatının kendi dinamiği içerisinde gelişen bu doğal ve sağlıklı süreç, barındırdığı tüm öğeleri ile birlikte çağdaş oyunculuk sanatının oluşmasına temel hazırlamıştır.

Stanislavski ve Meyerhold, ülkemizde oldukça tanınmış, yazdıkları dilimize çevirilmiş, tiyatro ve oyunculuk üzerine düşünceleri tartışmaya açılmış iki tiyatro adamıdır. Bu çalışmayı yaparken en büyük avantajım Stanislavski'nin kitaplarının dilimize çevirilmiş olmasıdır. Bu noktada **Bir Karakter Yaratmak, Bir Aktör Hazırlanıyor ve Sanat Yaşamım** çalışmanın genelinde temel kaynak oluşturdular.

Çağdaş oyunculuk sanatının beslendiği kaynaklar, gelişimi ve şu anda vardığı noktaya duyulan merak bu çalışmanın gerçekleşmesine neden olmuştur. Stanislavski ve Meyerhold'un, oyunculuk sanatı açısından ulaştıkları noktadaki uzaklık - ki Meyerhold'un yaşamının son döneminde aynı noktada birleşmişlerdir - günümüzde de fikirlerini savunanlar tarafından korunmuştur. Zaten şu bir gerçektir ki "Hayranları Tanrının kendisinden daha korkunç olurlar."

İşte bu noktada, tiyatro sanatı açısından son derece gerekli olan iki tiyatro anlayışını, şu anda vardığımız noktanın ışığı altında değerlendirme düşüncesi bizi "tiyatronun sentezcisi" Vakhtangov'a götürdü. " Bence aradığımız gerçek hem Meyerhold'un hem de Stanislavski'nin tiyatrosunda bulunmaktadır. " Vakhtangov'un bu saptaması tezin bir özetidir aslında. Buradan da anlaşılacağı gibi bu çalışma sadece bir Vakhtangov araştırması değildir. Tiyatro düşünceleri açısından tez-antitez-sentez oluşturacak bu üç tiyatro adamının değerlendirilmesi ve üretken bir oyunculuk anlayışına ulaşılması bakımından, senteze varılması gerekliliğinin altının çizilmesidir.

Tezin hazırlanma aşamasında karşılaşılan en büyük sorun, Vakhtangov'un ülkemizde çok az tanınmasından doğan bir kaynak eksikliğidir. Bu da oldukça önemli bir zaman kaybına neden olmuştur.

İncelemem sırasında, bana cesaret ve güç veren, yolumu belirleyen tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Hülya Nutku'ya, Kaynak araştırmaları sırasında yardımını esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya ve destek olan tüm dostlara teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

31. Temmuz. 1997

H. Barış ERDENK



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

I. BÖLÜM : OYUNCULUK SANATI AÇISINDAN STANISLAVSKI VE OYUNCULUK YÖNTEMİ

1) Tiyatroya Getirdiği Yenilikler Açısından Moskova Sanat Tiyatrosu.....	16
2) Stanislavski'nin Oyunculuk Yöntemi: "Fiziksel Hareketler Yöntemi"	26

II. BÖLÜM : OYUNCULUK SANATI AÇISINDAN MEYERHOLD VE OYUNCULUK YÖNTEMİ

1) Meyerhold'un Sanat Yaşamına Bağlı Olarak Tiyatro Evreleri	46
2) Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemi: "Bio-Mekanik" Oyunculuk	55

III. BÖLÜM: TİYATRO SANATI AÇISINDAN SENTEZÇİ BİR KİŞİLİK: VAKHTANGOV

1) Tiyatro ve Oyunculuk Üzerine Vakhtangov'un Düşünceleri.....	74
2) Vakhtangov Okulu.....	90
3) Stanislavski, Meyerhold ve Vakhtangov'un Tiyatro Düşüncelerinin Karşılaştırmalı Bir Değerlendirmesi.....	94

SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	110

GİRİŞ

Tiyatro tarihinin gelişimine baktığımız zaman, Antik çağdan günümüze, tiyatronun dönemler içerisinde kimi zaman yönetilme biçimlerine, kimi zaman sosyo-ekonomik koşullara, kimi zaman da üretim ilişkilerine göre değişip dönüştüğünü görürüz. Bu tarihsel süreç içerisinde oyun yazarının, oyuncunun ya da yönetmenin tiyatrodaki hakimiyetinden söz edilebilir. Antik Yunan'da yazarlar ön plandayken, Romantik dönemde oyunculuğun baskın olduğu, 20. Yüzyılda ise tiyatronun "yönetmen tiyatrosu" haline geldiği görülür. Stanislavski'nin oyunculuk kuramını oluşturmada Meyerhold'un buna karşı bir oyunculuk biçimi geliştirmesine araç ve neden olan 19. Yüzyıl oyunculuk anlayışını kısaca incelemek gerekecektir.

1789 Fransız devrimi ile birlikte dünya yeni kavramları tanıdı. Fransız devriminin etkileri ve çıktığı kıvılcım 19. Yüzyılda çok büyük toplumsal hareketlenmelere neden oldu. Endüstri devrimi ile beraber insan yaşamı büyük hız kazandı. Sömüren ve sömürülen arasındaki çatışmalar ve oluşan sınıf farklılıkları toplumları farklı dinamiklere doğru itti. Yeni bir sınıf, işçi sınıfının güçlenmesi, Endüstri devrimi sonucu artan sömürünün doğal bir sonucuydu. 19. Yüzyılla beraber insan yaşamına giren bu hareketlilik sadece ekonomik anlamda değil sosyal alanda da etkisini gösteriyordu. Sanatsal yaşam da, ekonomik yaşam kadar hareketliydi. Bütün bu düşünce çeşitliliğine ve ekonomik gelişmeye rağmen Avrupa rahat değildi ve bunun doğal sonucu olarak 19. Yüzyılın ilk yarısında büyük toplumsal çatışmalar ve ayaklanmalar kendini göstermeye başladı.

Oysa Avrupada bir takım olaylar cereyan ediyordu ve mesele görüldüğü kadar basit

değildi. Makineleşme hızla ilerliyor, ulusal iradeler baş kaldırıyor, işçiler ızdırap çekiyor, ekonomik sorunlar artıyordu¹.

Böylece 18. Yüzyılda egemenliğini süren Romantik akım böyle bir dönem karşısında söyleyecek sözü olmadan, fikir üretmeden, kendi kabuğuna çekilip coşkunluğu ile avunurken donanım açısından çağa ayak uyduramadı. Bireylerin aşka vakit bulamadığı böyle bir dönemde Romantizm popülaritesini yitiriyordu. Dönemin atmosferine uygun, olup biteni tanımlayan ve sorgulayan bir sanat düşüncesi ortaya çıktı ve gelişmeye başladı.

1830 yılına gelindiğinde, ardardına çeşitli Avrupa ülkelerinde patlayan halk ayaklanmaları öyle birdenbire ortaya çıkmış hareketler değildi... Bilim adamlarının, iktisatçıların ve düşünürlerin toplumları temelinden sarsan deneyleri ve düşünceleri... bu çağı sürekli ve hızlı bir değişimin içine sokmuştu. Bütün bunlar da yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Natüralist akımın deneyi temel alan düşüncesini hazırlayan hareketlerin kaynağı oldu².

Yaşamdaki gerçeğin değiştirilmeden sahne üzerine getirilmesi düşüncesi beraberinde oyunculuk anlamında tartışmalara yol açtı. 18. Yüzyılda doruğunu bulan Romantik akımın temsilcileri, sahnede gerçek yaşamın yansıtılması düşüncesini bayağı ve estetik olmaktan uzak buldular. "Goethe, en iyi oyunculuğun sezgiden de, doğallıktan da,

¹Andre Ribard,İnsanlığın Tarihi, çev: Erdoğan Başar (Berktaş), Şiar Yalçın- Halil Berktaş, Say Kitap Pazarlama, İstanbul 1983, s.461.

²Özdemir Nutku,Oyunculuk Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.141.

gerçeğe tıpatıp benzemekten de daha öte birşey olduğunu savunuyordu.”³ 19. Yüzyıl tiyatrosunda oyunculuk biçimini etkileyen doğalcı oyunculuk ve sınır tanımaz coşkunluğu görünen gerçeğin altında yatan asıl gerçeği yansıtmayı amaçlayan Romantik oyunculuk, kuramcıları ve sahne üzerindeki uygulayıcıları ile beraber karşışarşıya geldi. Yüzyılın başında düşünceleri ve oyunculuk üzerine yazdığı doksan maddelik ilkeleri ile “Goethe yetkin oyuncunun yaşamdaki davranışların salt nesnel taklidi ve bireysel duyguların salt öznelliğın üstünde olması gerektiğine inanıyordu; O’nun hedefi, doğa ve zekanın özelliklerini ve evrenselliklerini bir senteze ulaştırmak olmalıydı. Oyuncunun imgesel, tiyatral ve simgesel olmasını istiyordu; ‘içsel biçim’ yoluyla seyirciye ideal olanın imgesinin verilebileceğini umuyordu.”⁴

Bu düşünceleri oyuncular tarafından kavranamadığı için Goethe sahne üzerine ilişkin kurallar koydu.Sahne üzerinde uyulması gereken bu kurallar dönem oyunculuğunu deklamasyona ve mekanikleşmeye itti(Ancak Goethe’nin ilkeleri uzun süre uyulması gereken kurallar olarak kabul edildi.)

47.Eli yumruk yapmamalı ya da askerler gibi ,kalça üstüne bastırmamalı.Bazı parmaklar hafifçe kıvrık,ötekiler dik olmalıdır;parmaklar hiçbir zaman sert ve gergin olmamalı.

48.Orta parmaklar yanyana durmalı;baş ve küçük parmaklar ile işaret parmağı hafifçe kıvrık durmalıdır.Bu şekilde el herhangi bir hareketi yapmaya hazırdır⁵.

Aynı yüzyılda yine Almanya’dan farklı bir ses çıkıyordu.Eleştirmen ve felsefe doktoru Otto Brahm,Goethe’nin tersine tiyatronun sadece yaşam

³A.g.e.,s.141.

⁴Karl Mantzius’dan aktaran Özdemir Nutku,A.g.e.,s.142.

⁵A.M. Nagler’dan aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.142.

gerçeğini yansıtmayı gerekliliğini söylüyordu. "Biz, diyordu Brahm, gerçek ve çağdaş yaşamla karşılaşan yeni sanat için özgür bir tiyatro kuruyoruz. Bu yeni sanatın parolası da gerçektir."⁶ Otto Brahm 1889'da Berlin'de, gerçekçi sanatı sahneye uygulamayı amaç edinerek "Freie Bühne"yi kurduğunda yardımcısı aktör Emmanuel Reicher "(...) biz artık yalnızca 'etkili sahneler' oynamak istemiyor ama daha çok içerdikleri tüm nitelikleri ile birlikte bütünlenmiş karakterler göstermek istiyoruz. Biz, sesleri güzel ve volümlü olsun ya da olmasın, jestleri zarif olsun ya da olmasın, bu sesler karaktere uysun ya da uymasın, içten gelen duyguları doğru, yalın ve doğal bir biçimde dışa vuran insanlardan başka bir şey istemiyoruz diye tavrını koyuyordu"⁷ Otto Brahm, "Frei Bühne" ve "Deutsches Theater"da doğalcı oyunlarla birlikte klasik oyunları da sahneye koydu ancak klasik oyunların sahnelenmeleri yeni bir biçim ve anlayışla gerçekleşti. Daha sonra Stanislavski oyunculuk kuramında karşımıza çıkacak "rolün yaşanması" düşüncesini ortaya attı. Kimi eleştirmenler tarafından, estetiği yok ettiği için sert biçimde eleştirilmesine rağmen "Temelde sonuç yarım yamalak da olsa, özellikle Goethe'nin etkisiyle ortaya çıkan yanlış oyunculuğun, Brahm'la doğru yola girmiş olduğu da inkar edilemeyecek bir gerçektir."⁸

19. Yüzyıl Tiyatrosuna, doğal olarak oyunculuğa yeni kavramlar ve çalışma biçimleri sokan bir başka tiyatro adamı Saxe-Meiningen Düküdür. Dük dönemin ağdalı ve gösterişçi oyunculuğundan uzaklaşarak disipline ve grup içindeki uyuma dayanan bir çalışma biçimi geliştirdi. Kurduğu topluluk için üç ilke belirledi, yapay oyunculuğa neden olan ve grup içindeki uyumu bozan "star oyuncu" sistemini kaldırmak, sahnede verilen olayları seyirciye ilk kez yaşıyormuş hissi vermek amacıyla yöntem araştırmasına girmek ve o döneme kadar sahne üzerindeki yoğun yapmacıklığı inandırıcılığa dönüştürmek. Dükün tiyatroya getirdiği yenilikler genellikle oyunculuk

⁶A.g.e., s.147.

⁷Herbert Henze'den aktaran Özdemir Nutku, A.g.e., s.147.

⁸A.g.e., s.148.

anlamında olmasa da,tiyatro disiplini açısından Stanislavski'ye temel oluşturmuştur.

(...) görenekselleşmiş sahneleme ve oyunculuk yöntemlerine karşı çağdaş sahne yönetimi, sahneleme, sahne tasarımı ve toplu oyunculuk anlayışını getirişyle çağdaş yönetmen tiyatrosu (Antoine, Stanislavski) üstünde etkili olmuş (...) toplu sahnelemeye, giysi ve dekorda gerçeğe bağlılığa donanımda ayrıntıya öncelik tanımıştır⁹.

Aynı yüzyıl içerisinde Fransa'da da durum farklı değildi.Tiyatro sanatçıları ve eleştirmenleri Romantik akımın oyunculuk biçiminden farklı bir biçimin arayışı içerisindeydiler.Yaşamın hemen her alanında olduğu gibi oyunculukta da gelenekçi-yenilikçi tartışmaları yaşanmaktaydı.Tiyatrolarını Fransız ihtilaline dayandıran"Comedie-Française"yüzyılı saran değişimin karşısında durarak oyunculuk anlamında varlığını gelenekçi bir çizgide sürdürmeye devam etti.Ancak geleneğe ve kurallara karşı duran ya da el yordamıyla farklı oyunculuk biçimleri arayan oyuncular da vardı.Bunlardan biri olan Talma'ya göre".Bir oyuncunun gözden kaçırmaması gereken şey doğadır...Komedya oyuncusu ,günlük yaşamda gördüğü,kendi sınıfının kişilerini yansılar.Bazı istisnalar dışında,onun görevi kendi çevresinde yaşayan insanların zaafalarını, gülünç yanlarını ve tutkularını göstermektir;bu da tragedyada olduğundan daha doğal bir oyunculuğu gerektirir...Tragedya oyuncusu,kendi çevresini bırakıp bir ozan dehasının yarattığı bölgelere dalmak ve en ideal biçimde göstereceği tarihsel kişiliklere bürünmek zorundadır."¹⁰Talma oyuncu için gerekli olan iki şeyin duyumsama ve düşünme olduğunu söyler. ilk dönemlerinde duyumsama O'na göre ön plandayken yıllar sonra

⁹Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi,Ankara 1995,s.419.

¹⁰Talma'dan aktaran Özdemir Nutku, Oyunculuk Tarihi, Yapı Kredi Yay.,İstanbul 1995, s.162.

Diderot'nun dediği gibi düşünmeyi ön plana çıkarır. Ve aktörler de bu iki malzemeyi kaynaştırır.

Talma , bir tragedya oyuncusu olarak, olgunlaştıkça, duyumsamanın ölçüsünü azalttı, buna karşılık aklı duygularıyla dengeledi. Gençliğinde duyumsamayı aktörün tek aracı olduğunu sanıyordu... Ancak 1819' dan sonra bu inancını değiştirdi ve bir aktör için aklın, belki de duyumsamadan daha önemli olduğunu k a b u l e t t i¹¹.

Oyunculuk üzerine ilginç fikirleri olan bir başka Fransız tiyatro adamı François Delsarte'dir. Dönemin Konservatuvarı'nda verilen eğitimin yanlış hatta zararlı olduğunu savunmuş ve oyunculuk üzerine belki de döneminin ötesinde fikirler ortaya atmıştır. Oyuncululuğu bilimsel bir temele oturtmak ve soyutlamalardan uzaklaştırarak daha kolay anlaşılır ve uygulanır bir sanat haline getirmek için deneyler yaptı. Delsarte , "Sanatçının üç hedefi olmalıdır. Hareket etmek , ilgi çekmek , inandırmak. Konuşmayla ilgi çeker , düşüncelerle hareket eder ; jestlerle hareket eder , ilgi çeker ve inandırır (...) Jest ruhun yanıtıdır , asal organik aracıdır (...) dil ve düşünce için (jest) yolu açar ; onlardan önce gider ve ileride olacağı gösterir ; onları vurgular (...) Amaçsız jest kadar kötü birşey yoktur "¹² der.

Delsarte'nin oyunculuk üzerine düşüncelerine baktığımızda bu düşüncelerin dağınık da olsa , çoğu zaman ayakları yere basmasa da modern oyunculuk düşüncesine geçişte bir kilometre taşı olduğunu görürüz. Delsarte , Stanislavski'den önce , sahne ifadesinin ilk koşulunun

¹¹A.g.e.,s.163.

¹²Genevieve Stebbins'den aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.167.

rahatlama olduğunu belirtmiştir. Örneğin , O'nun "Ayrışma Alıştırmaları" nın hedefi , oyuncunun "ifade kanallarını" serbest bırakmak içindir. Böylece , "varolan , asabi gerilim engelleri olmayan bir su gibi kanallardan akıp gidebilecektir."¹³

Delsarte düşüncelerinde oyunculuğun iç yaşantısına da girmiş ancak psikoloji biliminin henüz gelişmemiş olması nedeniyle düşünceleri sağlam bir temel üzerine oturamamıştır.

Kısacası,Delsarte,oyuncunun iç yaşamını araştırıp önemini göstermek için iyi niyetli ama biraz garip , korkutucu bir girişimde bulunmuştur (...) Ancak , ne kendisi ne de O'nun izleyicileri psikoloji alanında yeterli bilgiye sahip değillerdi. Bunun için de felsefi boyutta bu alanın yalnızca dış görünüşlerini kavradılar¹⁴.

19. Yüzyılda Naturalist yönetmenlerin en önemlilerinden biri Andre Antoine , oyuncu olmasa da Naturalist oyunlar sahnelediği için yeni oyunculuğun nasıl olması gerektiği konusunda fikirler öne sürdü."Her şeyden önce Konservatuvarda öğretilen gerçek dışı diksiyon anlayışına karşı çıkıyordu ; çünkü öğrenciye kendi sesinden çok farklı olan özel ve yapay bir ses öğretiliyordu." Bu , abartılı bir tonlama ile sağlanıyordu ." Ayrıca , bütün öğrencilere 'teknik olarak aynı şekilde' hareket etmeleri söyleniyordu . Bu da , O'na göre , her oyuncu için farklı olan 'içtenliği , tavrı ve inandırıcılığı' yok ediyordu"¹⁵ Böyle bir eğitim sonucunda oyuncular birbirleri ile aynı ses rengi ve tonlamalarla konuşan , her duygu için önceden belirlenmiş hareketleri yapan makinalar haline getiriliyordu.Her oyuncuda olması gereken yaratı ve

¹³A.g.e.,s.167.

¹⁴A.g.e.,s.167.

¹⁵Cole-Chinoy'dan aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.168.

yorum gücü köreltiliyordu.

Yönetmenlerin , oyuncuların , yazarların ve eleştirmenlerin oyunculuk ve yeni sahne düzeni kaygıları bu noktada olunca , Stanislavski'nin yeni bir oyunculuk sistemi geliştirmesindeki temel nedenler (oyunculuk eğitimindeki yanlışlıklar) belirlenmiş oluyordu.¹⁹ Yüzyılda oyunculuk anlamında beliren bu fikirler , dağınık da olsa pekçok açıdan ayakları yere basmasa da tutarlı ve tamamlanmış bir yöntem için kaynak teşkil ediyorlardı.

Antoine, (Meininger'den de etkilenerek) Oyunculuğu yapay kalıplardan kurtarmış, takım oyunculuğunu gerçekleştirmeye çalışmış; yönetmenin önemini ortaya koyarak, oyunları 'yaşayan süreklilik', 'kesiksiz görüntü' ve 'doğrudan yaşam biçimi' ilkelerine göre sahnelemiş; sahne dekoru tekniğinde de ileri adımlar atarak, sahneden boyalı dekorları kaldırmış, onun yerine plastik sahne tasarımını yerleştirmiştir.¹⁶

Antoine'nın düşüncelerinin tersine Coquelin gelenekçi bir oyuncuydu.Sahne üzerinde sadece gerçeğin yansıtılmasını estetik bulmuyordu.Tiyatro sanatı doğal olanın büyütülmesiyle sanat olabilirdi.Bu anlamda oyunculuk konusunda ortaya birtakım fikirler sundu. "Yazarın karakterini (doğal ve modaya uygun bir biçime getirmek için) kendine , yani sesine , hareketlerine , tavrına uydurmaya çalışmıyordu. Bunun yerine , kendini tasarladığı modele uydurmaya zorluyordu." ¹⁷ Coquelin , oyuncunun sahne üzerinde asıl yapması gereken işin sadece birşey olmaktan çok bütün yapabildikleriyle ne

¹⁶Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995, ss: 34-35.

¹⁷Özdemir Nutku, Oyunculuk Tarihi, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995, s.171.

olduğunu göstermek olduğunu belirtiyordu.

Coquelin , doğallığa karşı çıkarken “doğal sanat” a karşı olmadığını “sanatsız doğallığa” karşı olduğunu söylüyordu. Coquelin’e göre seyirci tiyatroya kandırılmayı zaten kabul ederek gelir ve bunun sonucunda oluşan tiyatral yanılsama doğal olma kaygısıyla kaybedilmemelidir.Coquelin , doğal oyunculığa karşıydı. Diderot ‘yla aynı fikirdeydi: bir aktörün gerçek duyguyu göstermek için o duyguyu temsil sırasında yaşaması gerektiğine inanmıyordu. O’na göre aktör *“rolünün gerektirdiği duyguları gerçekleştirmek yerine , kendi özel duygularını buna karıştırdığı taktirde kötü bir oyunculuk sergileyecektir.”*¹⁸

Coquelin oyuncunun malzemesinin kendisi olduğunu söyler , yaratmak için gövdesinin her yerini kullanmak zorundadır.

*Yaratmak için canlandıracağı kişiye göre malzemeye biçim verir. Aktörün varoluşunda bu ikilem vardır (...) Bir parçası oyuncudur , yani enstrumani çalan sanatçıdır , ikinci parçası da bir enstrumandır (...) İlki , yaratılacak karakteri algılar , daha doğrusu yazarın vermek istediği gibi anlar (...) İkincisi ise kendi kişiliğinde gerçekleştirir*¹⁹.

Dönem özelliği olarak Avrupa’nın hemen her ülkesini saran bu tartışmalar Fransa’da da (oyunculuk biçimi açısından) kendini gösteriyordu. Aynı yüzyıl içinde İngiltere’de Hunt ve Macready de oyunculuk üzerine fikirlerini ilerisi için yararlı ancak bir sistematığe oturtamadan açıklıyorlardı. Hunt’a göre *oyuncunun ilk üzerinde duracağı konulardan biri seyircisini , yani eğlendireceği kişileri değil , gösteride birlikte olacağı kişileri araştırmaktır.*²⁰ Oyuncu doğru rol

¹⁸Brander Matthews’dan aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.170.

¹⁹A.g.e.,s.170.

yorumunu bulmak ve bunu en doğru , en anlaşılır şekilde seyirciye yansıtabilmek için sahnede birlikte oynadığı rol arkadaşlarını tanımak ve oyun içerisinde sağlaması gereken konsantrasyonu üst düzeyde tutmak zorundadır. Eğer oyuncu sahne üzerinde dikkatini salonun herhangi bir yerinde odaklıyorsa oyunun bütünüyle zorunlu uyumu sağlanamayacaktır. Oyuncu, oyun anında seyircinin kendisi hakkında ne düşündüğünü değil, oyunun neyi gerektirdiğini düşünmelidir.

19. Yüzyılda teknoloji ve bilimin hızlı ilerlemesi sonucu bilimsel olma düşüncesi oyunculuk anlayışında da kendini gösteriyordu. Artık oyunculuk konusundaki fikirler çözümlemeler bilimsel bir temele dayandırılarak ve felsefi yönden derinleştirilerek yapıyordu. Artık oyunculuk jargonuna önceden kullanılmayan kavramlar eklenmeye başlandı.

İmgelem (...) dehanın en büyük sınavıdır çünkü imgelem ile ortaya çıkarılan bir şey algılama ve deneyimle ortaya çıkarılan bir şeyden daha zordur. Bu yüzden oyuncu (...) duyularıyla sağladığı imgeler tasarımı dikkate alınarak bir ressam ya da bir ozan gibi düşünebilmelidir²¹.

İngiliz oyuncu Macready de oyunculuğa dair önemli açıklamalarda bulunmuştur ; sahne üzerinde konuşmalar doğal olmalıdır. Çok yüksek volümlü ve deklamasyona dayalı bir konuşma biçimi sahne üzerindeki yanılşamayı kıracaktır. Bu yüzden oyuncu kendi doğal sesinin özelliklerini tanıyarak bunu rol kişisine uygulamalıdır."Macready (...) bir çok oyuncuda gözlemlediği 'karakter uyumunun oyun içindeki sürekliliği' ne önem vermelerine kızıyordu. Hele seyircinin alkışını avlamak için bir takım şaşırtmalar ve hileler yüzünden karakter bütünlüğünün bozulmasını hiç bağışlamıyordu."²²

²⁰Archer-Lowe'dan aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.178.

²¹A.g.e.,s.178.

O'na göre sanatçı , metnin özünü kavrayabilmek için derinlemesine düşünmeliydi.

Saxe-Meiningen Dükü'nün Avrupa tiyatrosuna getirdiği disiplin anlayışı , İngiltere'de Macready tarafından karşılık buluyordu.O , çok az prova ile çıkan oyunlar yerine , uzun ve titiz bir çalışma sonucu seyirci karşısına çıkılmasını doğru buluyordu. O döneme kadar provalar sırasında oynamayıp , sadece giriş çıkışlarını belirleyen aktörlere (prova aşamasını kastederek) “ Bu ön çalışmayı yapmadan bir karakteri nasıl canlandıracağımı bilemem diyordu.”²³

Böylece , Macready , oyunculuk yönteminin başlangıcına benzer bir şeyle gerçekçi oyunculuk sistemini andıran , ön çalışmalı bir anlayışı getirmiştir. Bu da , O'nun daha sonraki oyunculuk anlayışına bir önsöz olmuştur²⁴.

19. Yüzyılın ikinci yarısında İngiliz eleştirmen George Henry Lewes oyunculuk için “tüm sanatlarda olduğu gibi , kökte duygu vardır.(...) ama duygunun yapısını akıl sağlar. ”²⁵ diyordu.O'na göre bir oyuncuyu sahnede çok üzgün olduğu için değil , çok üzgün görünmeyi başarabildiği için beğeniriz. Oyunculukta , tek başına duygusallık yorum ve ifade açısından zararlıdır , duygu akılla desteklenmelidir. Lewes , “ Oyunculuk bir gösteri sanatı olduğundan , yalnızca akıl ve duyumsama ile yaratılamazdı , mutlaka ve her zaman , aracı olan oyuncunun fiziksel niteliklerine gereksinim vardı. Oyuncunun duyumsaması ve akli tüm yaşamı ile birlikte anlaşılır dış simgelere dönüşmeliydi. ”²⁶ yorumunu yapar. Lewes'a göre bütün bunlar yüzünden oyunculuk eğitimi çok

²²A.g.e.,s.179.

²³Frederick Pollock'dan aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.179.

²⁴A.g.e.,s.179.

²⁵George Henry Lewes'den aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.182.

²⁶A.g.e.,s.182.

ciddiye alınması gereken bir süreçti. Oyunculuk öğrencileri bu süreç içerisinde , piyanistlerin piyano ile çalışmaları gibi (oyuncular da kendi enstrumanları olan vücutları ile çalışmalı ve enstrumanlarını tanımalıydılar. Doğal oyunculuk konusunda da sadece duyguların doğal olmasının gerektiğini belirtir.

(...) sanatın teknik koşulları tıpatıp yaşamdan alınmış ifadelerle izin vermez , ancak duyguları ifadede doğal olmayı her zaman ısrarla söyledim (...) oyuncunun en büyük zorluğu , yüceltilmiş bir karakteri bayağı bir çizgiye çekmeden bize inandırıcı gelecek biçimde doğal yapmaktır²⁷.

Lewes , anlık esinlenmelerle her zaman doğrunun yakalanamayacağını , sanatsal aklın bunu denetlemesinin gerekliliğinden söz etmiştir.

19. Yüzyılda Rusya'ya baktığımızda Rus tiyatrosunun Avrupa etkisinde olduğunu görürüz. Oyunculuk dağınık , disiplinsiz ve anlık pırıltılara bağlıydı. Avrupa'da olduğu gibi Rusya'da da romantik ve doğalcı oyunculuk arasında tartışmalar yaşanıyordu. Oyunculuk eğitmeni olan Kiryukov , dönemin ünlü bir oyuncusu için " doğal itkileri ifadede fevkalade , insandan kaçan kişilerin nasıl dargın olduklarını , bir gencin nasıl düş gördüğünü , tutkular ve üzüntülerin nasıl ifade edildiğini çok iyi biliyor. Ama bunlar sanat değil , doğanın taklididir! Her yaşam kesitinin üstüne hafif , şiirsel bir tül atacak olan beğeni , incelik , ideal anlatım , kaderi ilginç , sevinci soylu yapan nitelikler eksik. Bunlar gibi , kişiyi yaşamın ham doğasından koruyan , sanat alemine çekecek tatlı kandırmacalar da yok. Burada sanat ideal değerinden soyutlanarak doğanın dolaysız bir aynası olmaktadır."²⁸ eleştirisini getiriyordu. Ancak doğalcı oyunculuga bu karşı çıkışlar

²⁷A.g.e.,s.182.

²⁸B.V. Varneke'dan aktaran,Özdemir Nutku, A.g.e.,ss:149-150.

Moskova'da yerini geliştirici bir tartışma ortamına bırakıyordu.

1825 ' ten önce , oyunculuktaki çelişkiler ve karşıt düşünceler Rus seyircisinin ve özellikle de eleştirmenin karşısına çıkarıldı. Oyunculukta iki tarz gündemdeydi : biri önceden inceden inceye hazırlanan , "doğal" , klasik oyunculuk , öteki de sezgisel , içe doğuşla geliştirilen tiyatral ve romantik oyunculuktu (...) Ancak seyirciler her iki tarzdan da memnundular. Bunun için de , oyunculuktaki bu karşıt anlayışlar Rusya'da yıllarca sürüp gitti²⁹.

Moskova'daki bu hareketlilik ve yeni tarz oyunculuk denemeleri çağa damgasını vuracak pek çok oyuncu , yazar ve eleştirmen ortaya çıkardı. Bunlardan biri de Mikhail Şepkin'di. Rus oyuncululuğunun çalkantılı döneminde , bir oyunculuk sisteminin temelini oluşturdu. Önceleri romantik oyuncululuğu benimsemişken , Prens Maşerski'yi seyredince oyunculuk hakkındaki fikirleri değişmiş, doğal ve gerçekçi oyuncululuğa kaymıştır. Maşerski'yi izledikten sonra *"Artık benim için sahnede yalnızca Prens vardı ; gözlerimi O'ndan ayıramıyordum. O'nun acı duyduğu herşey yüreğimi sızlattı , yalın bir biçimde söylediği her söz iliklerime işledi ve aynı zamanda beynimi de kemirmeye başladı "*³⁰ demiştir.

Bu düşüncelerden yola çıkarak , prova dönemine dair çok önemli fikirler ortaya atmıştır. O döneme kadar oyuncular provalarda oynamayı dalga geçilecek bir durum olarak görürlerdi. Ancak Şepkin bir role hazırlanırken sürekli gözlem yapmak ve rol üzerine düşünmek gerekliliğini öne sürdü. Bu anlamda iki ilke belirledi:

²⁹A.g.e.,s.149.

³⁰David Magarshack'den aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.151.

1- Oyuncunun en belirgin işlevi , trajik ya da komik , modelini gerçek yaşamdan seçerek dürüstçe ve inandırıcı bir biçimde karakterler canlandırmaktır.

2- Oyundaki herkes , yazarın oyununun bütününü çıkaracak karakterlerini uyumlu bir biçimde canlandıracağından , küçük rol diye bir şey yoktur , yalnızca küçük oyuncular vardır³¹.

Şepkin , bir role hazırlanma konusunda da oyuncuların, rollerine doğru sorular sormalarını ve doğru cevapları nasılsa yazarda bulacaklarını, oyuncunun oynayacağı rolün derisine bürünmesini , onun gibi düşünüp , onun gibi hareket etmesini bunun sonucunda doğru yorumun bulunacağını söylüyordu. Ancak Şepkin'e göre bütün bunlar yeterli değildi. Sahnede doğal olmaktan başka birtakım şeyler de olmalıydı. Bunun için oyuncuları uyarıyordu: " Yaşamda karşılaşılan durumlar ve ayrıntılar (...) amaç değil , yalnızca birer araçtır ; bunlar oyunculuktaki hedefini bildiğin zaman değer kazanırlar."³² diyordu.

Çağdaş oyunluğun temellerini oluşturan bir dönem diyebileceğimiz 19. Yüzyılda Zola'nın " gerçek yaşamdan alınmış , bilimsel yolda incelenmiş , tek uydurma yanı olmayan , kanlı canlı insanı "³³ sahneye getirme düşüncesiyle doğal olanın sanat olamayacağı , asıl gerçeğin daha derinde aranması gerektiği ve bunu göstermenin sanat olduğu düşüncesi çatışıyordu. Ancak bu çatışma beraberinde verimli bir ortamı meydana getirmekle birlikte çok önemli bir eksikliği de ortaya koyuyordu. Örneğin , ünlü Rus oyuncu Lekaini Yakovlev için getirilen ;

O'nun tarzındaki birçok oyuncu gibi , O

³¹V. Komisarjevsky'den aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.151.

³²B.V. Varneke'den aktaran Özdemir Nutku, A.g.e,ss: 151-152.

³³Cole-Chinoy'dan aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.168.

da oynadığı rollerde tutarsızdı ; örneğin aynı oyunlarda başarılı bir tiradın hemen ardından çok acemice bir sahne oynuyordu; kendini iyi hissederse bir pırıltı gösteriyor, ama hissetmezse çok başarısız oluyordu ³⁴.

eleştirisi bu eksikliğin bir sonucuydu.Oyuncuların yetiştirilmelerinde ve rol yorumunda yenilikçi düşünceler olmasına karşın , bunlar birleştirelemiyordu. Böylece oyuncular , bir bütünlük göstermeden , buna gerek de duymadan anlık içe doğuşlarla oyunculuklarını sürdürüyorlardı.

Sonuç olarak ; 19.Yüzyıl , oyunculuk üzerine çok çeşitli fikirlerin geliştiği bir yüzyıldır. Genel problem , yöntem eksikliğidir. İşte böyle bir ortam Stanislavski'nin oyunculuk yöntemini geliştirmesinde çıkış noktası oluşturmıştır.

³⁴B.V. Varneke'den aktaran Özdemir Nutku, A.g.e.,s.148.

I . OYUNCULUK SANATI AÇISINDAN STANİSLAVSKİ VE OYUCULUK YÖNTEMİ

Rus tiyatrosunda önemli bir yere sahip olan Stanislavski, öncelikle tiyatroya getirdiği yenilikler, oyuncu-yönetmen kişiliği ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluş aşamasında Danchenko ile yaptığı çalışmalarla tanınır. Onun oyunculuk yönteminden söz etmeden önce "Moskova Sanat Tiyatrosu" ve bu yolla getirdiği yeniliklere değinmek gerekir.

1) Tiyatroya Getirdiği Yenilikler Açısından Moskova Sanat Tiyatrosu

"Meininger topluluğu"nun 1885'teki turnesi Rusya'da pek çok özel tiyatronun kurulmasına ön ayak olmuştur. Beş yıl sonra "Meininger topluluğu" nun ikinci turnesi , Stanislavski'nin üzerinde önemli etkilerde bulundu. Özellikle topluluğun başında bulunan Chroegk'in , disiplinli yöntemini benimsedi. Bunun sonucu olarak topluluktaki oyunculara tek tek mizansen ve tonlama vermeye başladı.

"Moskova Sanat Tiyatrosu" kurulmadan önce Stanislavski "Sanat ve Edebiyat Derneği" nde amatörlerle beraber oyunlar yönetiyor ve oynuyordu. Aslında "Sanat ve Edebiyat Derneği" de Rus tiyatrosuna yeni bir soluk getirmek , bir atılım gerçekleştirmek düşüncesi ile açılmıştı. Ancak Stanislavski'nin istediği tiyatro daha ciddi , oturmuş ve Rus tiyatrosunu değiştirme gücüne sahip bir tiyatro kurmaktı. 21 Haziran 1897'de bu isteğini gerçekleştirmek için gerekli süreç başlamış oluyordu. Evine bırakılan , Nemirovich-Danchenko imzalı kartta *"Mektubumu aldınız mı ? Yarın , yani çarşamba günü Moskova'ya döneceğinizi söylediler. Yarın saat birde Slav Pazarı'nda olacağım. Orada görüşebilir miyiz ? Görüşemezsek , nerede , kaçta görüşebileceğimizi bu adrese yazın."*³⁵ yazıyordu. Uzun zamandan beri böyle bir başlangıç düşleyen Stanislavski'nin beklentileri boşa çıkmadı. Danchenko'nun kaygıları ve özlemleri de aynıydı. böyle bir perspektiften yola çıkan iki tiyatro adamı ,

³⁵Özdemir Nutku, Modern Tiyatro Akımları, Dost Yayınları, Ankara 1963, s.79.

sadece kendi dönemlerini ve ülkelerini değil bütün bir Avrupa'yı etkileyen ve uzantıları günümüze dek süren bir tiyatro anlayışının mimarı oldular.

Slav Pazarı'ndaki buluşma onbeş saat sürdü. Ve iki tiyatro adamı, Rus tiyatrosunu içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmak için önce sorunları belirlediler , sonra da bu sorunlardan kurtulmak için bazı ilkeler saptadılar ;

1 - Oyuncular arasında sanatsal disiplinin yokluğu ; oyuncuların pek de yetenekli kişilerden seçilmemiş olmaları...

2 - Tiyatro döneminin ilk iki oyunundan başkası için yeterli sayıda çalışma yapılmayışı. Bu en çok çalışılan iki oyun için bile yalnızca onbeş günlük prova süresinin ayrılması

3 - Bu gibi tiyatrolarda temsillerin bildirilen saatten yarım saat , hatta kırkbeş dakika sonra başlatılması ve perde aralarının gereğinden çok uzatılması. Bu da seyircinin sıkılmasına yol açıyordu.

4 - Oyun düzeninde yenilik ve doğru - dürüst bir yorum olmayışı.

5 - İyi , akıllıca bir repertuarın hazırlanmayışı³⁶.

Slav Pazarı'ndaki onbeş saatlik tartışmada kurulacak yeni tiyatronun bütün sorunları tartışıldı ve bu sorunlar üzerinde fikir birliğine varıldı. Tartışma sadece edebi yönde değil , oluşabilecek en küçük soruna değin derinleştirildi. O dönem Rus tiyatrolarındaki salon problemleri , fuaye , ışıkla hatta oyuncuların soyunma odalarına kadar bütün problemler tek tek ele alındı. Sorunların çözülebilmesi için

³⁶Özdemir NUTKU,Oyunculuk Tarihi,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul 1995,s.155.

belirlenen ilkeler ise şöyle belirtildi ;

1 - Küçük rol diye bir şey yoktur ; yalnızca küçük oyuncu vardır

2 - Bugün Hamlet'se , yarın küçük bir rol , ama oyuncu küçük bir rolde de sanatını gösterebilmelidir.

3 - Yazar , oyuncu , tasarımcı , sahne işçilerinin tümü bir tek amaç için işbirliği yaparlar : bu amaç , oyun yazarının temel düşüncesini seyirciye iletmektir.

4 - Tiyatro , gardroptan başlar.

5 - Tiyatronun yaratıcı yaşamını baltalamak büyük bir suçtur.

6 - Tiyatroya geç kalma , tembellik , kapris, isteri , rolünü anlamamak , yapılan bir hatayı tekrarlamak zararlıdır. Bunların kökü kurutulmalıdır³⁷.

Tartışma hangi oyuncuların seçileceğinden , hangilerinin eleneceğine , prova alanlarının sağlanmasından , temsillerin verileceği salonun belirlenmesine kadar çok ayrıntılı bir şekilde sürdürülüp anlaşmaya varıldı.Stanislavski , bu buluşmadaki çabanın , Versailles Barış Konferansı'nda bile gösterilmediğini söylemiştir. Sorunların son derece açık olarak tartışıldığı bu buluşmada önemli bir problem baş gösterdi.Edebiyat sorunu. Stanislavski edebiyat konusunda Danchenko'nun yetkinliğini anladığından bu konularla ilgili bütün karar mekanizması Danchenko'ya geçmiş oluyordu. Ancak tiyatronun idaresi , yönetmenlik ve oyunculuk konusunda da Stanislavski söz sahibi olmuştu.

Kurmayı tasarladığımız tiyatro için

³⁷Konstantin STANİSLAVSKİ, Sanat Yaşamım, çev: Suat Taşer, Can yayınları, İstanbul 1992, s.s:257-258.

büyük önem taşıyan , Nemirovic Danchenko ile yaptığım ilk görüşme , sabahın saat onunda başladı , ertesi sabahın üçüne kadar kesintisiz onbeş saat belki de daha fazla sürdü. Ama yorgunluğumuz ödölsüz kalmadı. Çünkü bütün temel sorunlar üzerine anlaştığımız gibi , birlikte çalışabileceğimiz sonucuna da vardık.Tiyatromuzun açılmasına tamı tamına bir yıl dört ay vardı ki bu da epey zaman demektir. bununla birlikte , biz gene de hemen çalışmaya koyulduk³⁸.

Böylece bir döneme damgasını vuran "Moskova Sanat Tiyatrosu" 21 Haziran 1897' de başlangıç sürecine girmiş bulunuyordu.

Sezona hazırlık ve oyunların provaları Puskhino'da bir ahırda yapılmaya başlandı. Bütün ekip , provaların yapılabilmesi için bu "ahır"ı yeniden düzenlediler.. Provalar sabah onbirde başlayıp , akşam beşe kadar sürüyordu. Daha sonra dinlenmek için ara verilip , yeniden onbire kadar devam ediliyordu. Bu çalışma temposu içerisinde **Çar Fyodor , Antigone , Venedik Taciri , Hannele ve Martı** sezon için hazırlanıyordu. Böyle bir çalışma zaman zaman oyuncuların sinirlerini bozuyor ve kavgalar çıkıyordu. Bu tartışmaların sonucunda iki oyuncu , disiplini bozdukları gerekçesi ile arkadaşları tarafından uzaklaştırıldılar. Bu olay , yeni bin özel tiyatronun kurulduğunun ve gelişmekte olduğunun somut bir göstergesidir.

Yeni bir tiyatronun kuruluş aşamasındaki sorunları yalnızca saydıklarımız değildi tabii. Daha şimdiden Moskova'da düşmanca bir kamuoyu oluşturulmaya başlanmıştı. Ayrıca bunun yanında parasal ve idari sorunlar grubun belini büküyordu. Bu anlamda deha sahibi olan Danchenko , gece gündüz çalışmak zorunda kalıyordu. Aynı zamanda

³⁸A.g.e.,s.258.

Stanislavski de ; “ Benim işim de kolay değildi , ama onunkinden çok daha ilginçti. İşim , topluluğumuzun bütün yeni üyelerini sanatımızın başlıca temel ilkeleriyle tanıştırmaktı. Bu ise kolay olmuyordu. Çünkü o zamanlar ben , topluluğumuzda tüm oyuncuların , can kulağı ile dinledikleri deneyimli taşra oyuncularının karşısında henüz bir otorite değildim.”³⁹ diyordu. Ve bu yeni tiyatro anlayışı , hem oyunculukta , hem dekor ve sahne tasarımında , hem yönetimde hem de metnin seçiminde basmakalıp olan herşeye savaş açarak ilk zamanlar çok doğru olmasa da sadece yeni olanın arayışına girdi.

Bütün ekip Puskhino’ dan Moskova’ ya döndüğünde Stanislavski’ yi kötü bir sürpriz bekliyordu.Gördüğü tiyatro binası karşısında düş kırıklığına uğramıştı. Böylece çalışmalar , oyunların provaları ve sahnenin restorasyonu olarak iki koldan yürütüldü. Ancak önemli bir problem ortaya çıkmıştı , oyun günü yaklaşmaktaydı ve afişlerin asılması gerekiyordu. Bunun için de tiyatronun bir adının olması gerekliliği vardı. “Halk Tiyatrosu” , “Dram Tiyatrosu” , “Sanat ve Edebiyat Tiyatrosu” gibi isimler ortaya atılmış , ancak hiçbiri kabul görmemişti. Ve temsil gününe yaklaşırken Danchenko , bir prova sırasında tiyatronun ismini söyledi : “Moskova Sanat ve Halk Tiyatrosu”. Temsil gününden bir gün önce grup içerisinde büyük bir heyecan ve panik vardı. Stanislavski , büyük idealler ve iddialarla ortaya çıkmasının altında eziliyor ve korkuyordu ;

Provalar sona erdiyse de hiçbir rol olgunlaşmamıştı. Temsil de hazırlanmış görünmüyordu (...) Ben , gece sabaha kadar prova yapmak istedimse de , Nemirovich Danchenko her türlü çalışmaya son verip sanatçılara bir güncük olsun dinlenmek ve konsantre olabilmek için zaman bırakılmasında direndi. Tarih , 14 Ekim 1898 . Tiyatrodan ayrılamadım ve geç

³⁹A.g.e.,s.264.

*saatlere kadar localardan birinde oturdum,
o zaman için sanatta devrim yaratacağına
inandığımız grimsi-yeşil perdenin yerine
asılmasını bekledim⁴⁰.*

Böylece yeni bir sahneleme ve yeni bir perspektif anlayışı ile “Moskova Sanat Tiyatrosu” seyirci karşısına çıktı ve beğeni topladı.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”nun dördüncü yapımı olan **Martı** oyununun sahnelenmesinde de bir takım problemler ortaya çıktı. Herşeyden önce **Martı** oyunu daha önce St. Petersburg’da sahneye konmuş ve başarısızlığa uğramıştı. Bu başarısızlıktan sonra zaten sağlık durumu bozuk (tüberküloz) olan Çehov , daha da ağırlaşmıştı. Böylece ortaya iki problem çıkıyordu. Birincisi ilk oyunda başarısızlığa uğrayan oyunu tekrar oynamak için Çehov’dan izin alabilmek , ikincisi ise oyuncunun başarısızlığa uğraması olasılığıydı. Çünkü Çehov’un böyle bir başarısızlığa ikinci kez dayanabilecek gücü yoktu. Ancak Danchenko , üstün çabalar sonucunda Çehov’dan oyunu oynamak için izin aldı ve oyunun provalarına başlandı. Provalar sırasında Çehov’dan yardım isteyen Stanislavski hep aynı cevapla karşılaştı : “Ben oyunda herşeyi yazdım . Ben sahne yönetmeni değil , doktorum.” Provalar devam ederken tiyatronun idari işlerinde de bir takım problemler belirliyordu. Herşeyden önce mali durum kötüydü , ilk oyun küçük ama seçkin bir seyirci topluluğu önünde oynanacaktı ve gişede sadece altıyüz ruble toplanabilmişti.

İşte , yöneticilerin , teknik ekibin ve oyuncuların böyle bir psikoloji içinde oynadıkları ilk oyun büyük bir beğeni topladı ve “Moskova Sanat Tiyatrosu” nun temellerini sağlamlaştırdı.

*Nasıl oynadığımızı anımsamıyorum.
Birinci perde sona erdi. Salonda bir
mezarlık sessizliği. Knipper , sahnede
düşüp bayıldı. Hepimizi bir sinir*

⁴⁰A.g.e.,s.281.

titremesidir sardı , ayaklarımızın üstünde zor duruyoruz. Umutsuzluk acısı içinde yıkık , bitik ,giyinme odalarımıza doğru yollandık. Derken , osırada salondan bir gürlleme , bir hoşnutluk çığığı yükseldi ve sahne üzerinde panik baş gösterdi. Perde açıldı-kapandı , gene açıldı ; bizler seyirci karşısında ,şaşkınlık içerisinde öylece donakaldık.Perde bir daha açıldı , bir daha kapandı; açılıp açılıp kapandı ve biz eğilip selam vermeyi akıl edecek kadar heyecanımızı yenmeyi başaramadık⁴¹.

Çarlık Rusyası'nda başlayan "Moskova Sanat Tiyatrosu" serüveni dönemin çok ötesinde yapıtlar ortaya çıkardı. Yeni sahneleme , oyunculuk ve dekor anlayışıyla Shakespeare , Hamsun , İbsen ve Maeterlinck gibi dev yazarların oyunlarını sahneye koyarak Rus tiyatrosunda bir devrim yarattılar. Devrimle beraber tiyatro gerçek , yaratıcı kimliğini buldu.

" Sanat Tiyatrosu' nun yöntemi , yeni yapıtların oynanması ile yeni bir güç kazandı. Sanat Tiyatrosu , temel ilkelerine bağlılığından ayrılmadı.Onları daha verimli bir biçime uygulamak için yarattığı çerçeveyi genişletti ve yaşamı da içine alan görüş noktasını daha fazla özgürlük esinler biçime dönüştürdü. Sanat Tiyatrosu birçok uygulamalarıyla günümüzün sorunlarına dokunmuştur (...) Sanat Tiyatrosu'nun getirdiğı gerçekçiliğı sınıfların tam bir çözümlemesi olayı olarak kabul edebiliriz (...) Başarısı ,

⁴¹A.g.e.,s.302.

sosyalist devrimin gerçekliği ile genç ve gerçekçi bir sanatın bütünlüğü olarak açıklanabilir⁴².

1917 devriminden sonra “Moskova Sanat Tiyatrosu” uzun bir süre siyasete karışmasa da **Turbin’ in Günleri** oyununun kaldırılması olayında Stalin’in desteğini görmesi sonucu Sovyet kültür politikasını benimsemiş ve daha sonra **Zırhlı Tren** , **Loyubov Yarovaya** gibi oyunlar sahneye konmuştur.

Stanislavski , önceleri elindeki kadronun amatörlüğünden ve deneyimsizliğinden rejilerinde kostüm ve dekora çok fazla önem vermiş ve sahnenin tüm teknik olanaklarından yararlanmayı amaç edinmiştir. Bunun nedeni oyunculara gelebilecek eleştirilerin önünü kesebilmektir. Ancak elindeki kadro tecrübe kazandıktan sonra teknik ve oyunculuk dengelenmiştir.

“Moskova Sanat Tiyatrosu” nun gelişimine baktığımız zaman çok disiplinli ve yaratıcı bir tiyatro serüveni görürüz. Uzun ve titiz prova aşamaları , dönemin Rus tiyatrosuna göre farklı bir oyunculuk anlayışı , geliştirilmiş bir idari yönetim ve titiz çalışmalar sonucu yapılmış oyun seçimleri , bu tiyatronun devrim yaratmasının nedenleri olarak görülebilir. Ancak bazı yönlerden eleştirilebilecek yanları da yok değildir.Stanislavski rejilerinde provalar başlamadan önce , oyunun bütün ön çalışmasını yapıyor , hatta mizansenleri bile en ince ayrıntısına kadar belirliyordu. Oyuncular da onun çizdiği sınırlar dahilinde oynamak zorunda kalıyorlardı. Daha sonraları ortaya çıkacak olan bir başka problem ise sahneye bire-bir getirilen gerçekliğin doğurduğu eski heyecanını kaybetmesiydi. Bu sorunlar üzerine Stanislavski’nin ciddi kuşkuları oluşmuştur. Böylece ilk stüdyo hayata geçirildi ve uzun yıllar Stanislavski’nin kafasındaki tiyatro ve oyunculukla ilgili açmazlar, stüdyo çalışmaları sonucu çözümlenmeye ve sistemli bir hale getirilmeye başlandı.

⁴²P.Markov,“Devrim Sonrası Moskova Sanat Tiyatrosu”çev: Pekcan Türkeş,Tiyatro 7 1,sayı:11,Mart 1971,s.9.

1900 yılı “Moskova Sanat Tiyatrosu” için mali açıdan zor bir yıldır. Bu yüzden turneye çıkılmaması gerekiyordu. Belirlenen kent, Rusya’nın ikinci başkenti sayılan Petrograd’dır. İki kent arasında (Moskova ve Petrograd) büyük bir çekişme yaşanıyor. Moskova artık bir taşra kenti gibi görülüyordu. Oysa, yeni başkent kendini çağdaş ve Avrupalı sayıyordu. Bunun doğal sonucu olarak iki kentin kişi ve kurumları arasında açıktan açığa bir mücadele vardı. Bu nedenle ilk turnede (Moskova’dan gelen bir topluluk olarak) Petrograd seyircisinin tepkisinden tedirginlik duyuluyordu. Ancak beklenen gerçekleşmedi, turne çok başarılı geçti ve her yıl tekrarlanır oldu.

“Moskova Sanat Tiyatrosu” nun tiyatroya bakış açısını ve benimsediği oyunculuk biçimini Petrogradlı iki hatip çok güzel ve akıllıca tanımlarlar. Dönemin ünlü yargıcı Anatoli Koni, Stanislavski ve Danchenko’yu kastederek;

Sanıklar ayağa kalksın , sayın jüri üyeleri, karşınızda gaddarca eylemlerinden dolayı iki suçlu bulunmaktadır. Bu gördükleriniz çok iyi bilinen , çok sevilen , sayılan , onur duyulan , eski bir alışkanlığı önceden tasarlayarak ve haince öldürmüşlerdir. Bu caniler , soytarının eskimiş mantosunu acımasızca çekip aldılar sırtından ; dördüncü duvarı yıktılar ve insanların gizli-özel yaşamlarını kalabalığa sundular ; tiyatroya doluşan yalanları süpürüp attılar, onların yerine gerçekleri koydular ; bu ise hepinizin bildiği gibi , eski bir alışkanlığın zehirlenmesinden başka bir anlama gelmez. Acınmaya , bağışlanmaya layık değildir bunlar ; ikisiyle birlikte bütün sanatçıları da ömür boyu hapse

*mahkum edin...Kalplerimizde*⁴³.

diyerek Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sahneleme açısından getirdiği yenilikleri belirler. Ünlü bir hatip olan Karachevski ise oyunculuk anlayışları açısından değerlendirir;

*Tıraş edilmiş bir tek surat , her gün berber masasından çıkma kıvrımlı bir tek saç da göremiyorum. Kentimize bir tiyatro geliyor ; geliyor , ama şaşılacak şey , içlerinde bir tek olsun ne aktör var , ne aktris! Yapmacık ezgili sesler , aktörce yürüyüş , teatral jestler , yanlış ve yersiz hastalıklı duygular , el savurmalar , bastırılmış hayvansı davranışlar da görmüyorum. Ne biçim aktör bunlar? Aktrisler nerede ? (...) Bu tiyatroda ne aktör var , ne aktris ; yalnızca inanan bir takım kadınlar ve erkekler...*⁴⁴

⁴³Konstantin Stanislavski, Sanat Yaşamım, çev: Suat Taşer, Can yayınları, İstanbul 1992, ss:317-318.

⁴⁴A.g.e., s.318.

2) Stanislavski'nin Oyunculuk Yöntemi : “ Fiziksel Hareketler Yöntemi”

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun prodüksiyonlarının kendini tekrarlamaya başladığı yıllarda yeni sahne ve yeni oyunculuk biçimi hakkında Stanislavski'nin fikirleri belirginleşmeye başlamıştı. Elinde yeterince dökümanı, yönteminin sırtını yaslayacağı, tiyatro adamlarının fikirleri ve deneyimi ,tutarlı ve titiz bir çalışmayı ortaya çıkarabilecek olgunlukta idi. *“Stanislavski' nin oyunculuk yöntemi sınırları keskin çizgilerle belirlenmiş , sapmalara izin veren , esnek bir oyunculuk yöntemidir. Ancak yöntemin temeli kesindir. Bu da sahne üzerinde ruhun yaşatılmasıdır.”*⁴⁵

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun gelişiminde Stanislavski'nin oyunlarının yönetiminde, dış gerçekçiliğe yöneldiğine, dekor kostümle ilgili ayrıntılara indiğine hatta oyunun geçtiği mekanlara giderek bir süre yaşadığına değinmiştim. Ancak, daha sonraları rolün psikolojisi üzerine çalışmalar başlamıştır. Bu da doğal olarak oyunculuk sisteminin başlangıcı olmuştur.

*Chekhov'un oyunları yoluyla, oyunculuk sanatı üzerine artan ilgisinin sağladığı denemelerle ,o salt dış gerçekçiliğin bir çıkar yol olmadığını anlamıştı. Gorki'nin “Ayak Takımı Arasında” üzerinde çalışmalarda Stanislavski , yönteminin değişmekte olduğunu sezmişti. Oyunu iyice yorumlamak için , konunun geçtiği Khitrov'a gitti ve orada eskiden yaptığı gibi yeri , çevreyi değil , kişileri inceledi*⁴⁶.

⁴⁵Mehmet Büyükağaoğlu,Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği,Basılmamış Yüksek lisans tezi,E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi,Izmir 1981,s.14.

İnsanın yaşamda verdiği bütün tepkilerin psikolojik bir nedeni vardır. Ancak insanın fiziksel hareketleri ile psikolojik yaşantısını birbirinden ayırmamız olanaksızdır. “ Dışarıdan gelen etkiler önce kişinin psikolojik yapısı üzerinde değişimlere yol açar ve bu değişimler fiziksel harekete dönüşür , tepki veririz. Hareketin başlangıç noktası psikolojiktir. Doğal yaşamda hareketsizliğin bile mutlaka psikolojik bir nedeni olduğunu görüyoruz.Yani olagelen bütün duyguların mutlaka fiziksel bir nedeni , bütün fiziksel hareketlerin ise bir iç nedeni vardır.”⁴⁷

Stanislavski’ye göre ruhsal hayatımız üç öge tarafından beslenir. Akıl, irade ve duygu. Bunlardan akıl ve iradeyi rahatlıkla denetleyebilirken, duyguyu rahatça denetleyemeyiz. Stanislavski, yönteminde bunlara iç hareket ettirici güçler der. Ruhsal hayatımızda kimi şeylere refleksif olarak tepki veririz. Bu tepkilerde, herhangi bir denetleme söz konusu olamaz. Örneğin; utanınca yüz kızarması, üzülünce ağlamak gibi. İşte Stanislavski, denetimimiz dışında bulunan bu duygulara bilinçaltı adını veriyor. Yani O’na göre “denetimimiz altında bulunmayan tüm duygular bilinçaltıdır. Bir aktör için önemli olan da bu duyguları denetim altına alabilmektir.”⁴⁸ Böylece, oyuncu oynadığı rol kişileri ile kendi psikolojik ve fiziksel durumu arasında bağ kurabilmelidir. Oyuncu, rolü çıkarmak için kendi özelliklerinden başka özelliklere başvuruyorsa, ortaya çıkan ürün yapay olacaktır. Yapılması gereken; oyuncunun, oyun kişisiyle benzerlikler bulması ve bunu geliştirmesidir. Ancak bu noktada ortaya bir sorun çıkar. “ Rol kişisinde kendinde hiç olmayan özellikler bulunduğu zaman ne yapacaktır ? İşte o zaman, aktör kendi yaratıcı güçlerini kullanacak ve duygusal gelişimini yaratacaktır.”⁴⁹ Bunu, estetik kaygılar güderek yapacaktır. Bunun için de oyuncunun; iyi bir sese, kas denetimine, kısacası

⁴⁶Özdemir Nutku,Modern Tiyatro Akımları,Dost Yayınları ,Ankara 1963,s.84.

⁴⁷Mehmet Büyükağaoğlu,Stanislavski’nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği,Yüksek lisans tezi,E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi,İzmir 1981,s.15.

⁴⁸A.g.e.,s.15.

⁴⁹A.g.e.,s.16.

psikolojik hayatının, fiziksel eyleme dönüştürülmesinde kullanacağı her türlü yansıtıcıya -yetkin olarak- ihtiyacı vardır. Görüldüğü gibi Stanislavski'nin oyunculuk yöntemini iç ve dış olarak ikiye ayırabiliriz. Ancak bu iki bölüm rol çalışması sırasında birbirinin içinde eritilmelidir. Psikoloji bilimininde kanıtladığı gibi insanın psikolojik hayatı ve fiziksel hayatı birbirine neden - sonuç ilişkisi ile bağlıdır. Bu anlamda Stanislavski'nin oyunculuk sistemine de iki noktadan birden bakmak gerekecektir.

Stanislavski' nin oyunculuk yöntemi değişik bölümler içinde ele alınabilir (..) Ancak ne tür bölümlere gidilirse gidilsin yöntemi iki ana bölüm içinde toplamak mümkündür. Birinci bölüm yöntemin iç mekanizması üzerine kuruludur , ikinci bölüm ise yöntemin dış mekanizması üzerine kuruludur. Şurası unutulmamalıdır ki yöntem bir bütündür, ancak iç ve dış mekanizma birlikte düşünüldüğü takdirde aktöre yardımcı olabilir. Yoksa sadece bir bölüm üzerinde durmak hiç bir yarar sağlamayacaktır⁵⁰.

Eylem, sistemin iç mekanizmasında yeralan çok önemli bir bölümdür. Eylem; “ belli bir maksatla belli bir usul kullanılarak yapılan iş ”⁵¹ anlamındadır.

“ Bir Aktör Hazırlanıyor”da yapılan bir alıştırma ilginçtir. Bir oyuncunun sahneye çıkıp hiçbir şey yapmadan durması istenir. Normal olarak düşünüldüğünde yapılacak şey çok basittir. Ama, çalışma sırasında görülür ki sahne üzerinde hiçbir şey yapmadan durmak çok zor bir iştir.

⁵⁰A.g.e.,s.17.

⁵¹Pars Tuğlacı,Okyanus 20. Yüzyıl Ansiklopedik Türkçe Sözlük, Pars Yayınevi, İstanbul 1971,Cilt 2,s.768.

Günlük yaşantımızda eylem halindeyizdir. Günlük yaşamda farkına varmadığımız eylemlerimiz sahne üzerine taşındığında abartılı ve mekanik bir hal alır. Önemli olan ya da yapılması gereken, yaşamdaki eylemlerimizi sahneye aktarabilmektir. Oyuncu, sahne üzerindeyken seyircinin dikkatini üzerinde toplar. Seyircinin orada bulunuş amacı, gerçekleştirilen oyundur. Gerçek yaşamda ilginizi çekmeyecek bir eylem, sahne üzerinde bütün dikkati üzerinde toplayabilir.

Normal yaşamda , onun bir koltuğa gömülmüş biçimine ya da gömülüp kalmasına karşı özel bir ilgi duymayabilir . Bununla birlikte , bazı nedenlerden ötürü , o sahne üzerindeyken , insan onu dikkatle izler , sadece oturuşuna bakmaktan belki gerçek bir zevk de duyar⁵².

O halde sahne üzerindeki eylemlerimizi ilgi çekici hale nasıl getirebiliriz? Herşeyden önce yapacağımız her eylemin bir amacı olmalıdır. “ Sahnede herşeyin belli bir nedeni vardır. Eğer bir koltuğa oturulacaksa bu son derece doğal bir biçimde yapılacak ve mutlaka bir amacı olacaktır. Sahnede amaçsız hiçbir harekete yer yoktur.”⁵³ Sahnede hiç hareket etmeyen bir oyuncu bile ilgi çekici olabilir. Sahne üzerindeki durgunluk, eylemsizlik anlamına gelmez.

Sahne üzerinde oturan bir kimsenin dış durgunluğu , hareketsizlik demek değildir. Kımıldamaksızın oturabilir , aynı zamanda da eylem dolu olabilirsiniz. Dahası var ; çoğu zaman gövdesel durgunluk , doğrudan doğruya bir iç gerginliğin sonucudur (...) Sanatın özü ,

⁵²Konstantin Stanislavski,Bir Aktör Hazırlanıyor,çev:Suat Taşer,Dost Kitabevi,Ankara 1988,s.41.

⁵³Mehmet Büyükağaoğlu,Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve oyunculuk Tekniği,Yüksek lisans tezi,E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi,İzmir 1981,s.18.

*sanatın dış biçimlerinde yani kabuğunda değil , psikolojik özünde yani içindedir (...)
İster dışa doğru , ister içe doğru , sahne
üzerinde oynamak gerekir⁵⁴.*

Bundan anlaşılacağı gibi sahne üzerinde yapacağımız her eylemin içsel bir nedeni olması gerekir ve bu eyleme inanabilmemiz için yaşadığımız gerçeklikten kolayca sıyrılmamıza neden olacak bir kaldırıcın gerekliliği ortaya çıkar. Bu yüzden Stanislavski' nin kullandığı "eğer" sözcüğü, sistem içerisinde önemli bir yer tutar.

Sahne üzerinde oynarız. İşte bu noktada *eğer* sözcüğünün önemi artmaktadır. *Eğer* sözcüğünü kullanarak farklı bir boyuta sıçrayabiliriz. Role, "eğer ben onun yerinde olsaydım ne yapardım? " sorusunu sordüğümüzde iki şekilde yarar görürüz: birincisi, gerçek duyguları yaşayamayız, *eğer* sözcüğünü kullanmamız geri planda sürekli oyun oynadığımızın hatırlanmasını sağlar. Örneğin; bir intihar sahnesinde oyuncu gerçekten yaşamaya çalışırsa, o sahnede kendini öldürmesi gerekir. Böyle birşey olamayacağına göre bu sözcük, role olan inandırıcılığı beraberinde getirir.

*Eğerin etkisindeki giz , herşeyden önce , korkuya ya da zora başvurmayışında , sanatçıyı birşey yapmaya itmemesidir.Tersine , " eğer" , dürüstlüğünden ötürü , sanatçıya inanç verir , onu varsayılan bir durumda güvenli olması için cesaretlendirir. (...)
eğer , bir iç ve gerçek canlılık yaratır , bu yaratmayı da doğal yoldan yapar⁵⁵.*

⁵⁴Konstantin Stanislavski,Bir Aktör Hazırlanıyor,çev:Suat Taşer,Dost Kitabevi,Ankara 1988,s.43.

⁵⁵A.g.e.,s.51.

Böylece varsayarak gerçek duygularımız yerine, gerçekmiş gibi görünen duygularımızı oyuna uyguluyoruz.

İkincisi ,” ‘eğer’ sözcüğü oyuncunun kendisinde varolan , ancak o ana kadar tanımadığı yeni bir takım duyguların uyanmasına da yardım edecektir. Herşeyden önemlisi de oyuncunun hayal gücünü zorlayarak onu yaratmaya itecektir.İtici güç olacaktır.”⁵⁶Aktör bu sözcük aracılığıyla sürekli kullanılan klişeler dışında kendi malzemesini kullanarak yaratıcı-yorumcu olabilecektir.

Eğer, hareket noktasıdır, belirli koşullardır, gelişimdir. Gerekli kışkırtıcı bir özellik sözkonusu ise, bunlardan biri varolmadan öteki de varolamaz. Belirli koşullar ‘eğer’ için temel döşerken, ‘eğer’ de uyuyan imgelemi dırter. Böylece her ikisi, birlikte ve ayrı ayrı olarak aktörü harekete iten bir iç gücün yaratılmasına yardım ederler⁵⁷.

Eğer sözcüğü imgelemimize ulaşmamızda bir çeşit kaldıraç görevi görür. Yaşamda herkes hayal kurar, ancak bir oyuncu kurduğu hayalleri yararcı bir hale getirerek rolünün zenginleşmesini sağlamalıdır. Stanislavski ‘ye göre imgelemi olmayan oyuncu derhal tiyatroyu bırakmalıdır. Oyuncu sürekli gözlemlemeli ve gözlemlerinden çıkardığı sonuçlara kendi yaratıcılığını ekleyerek hayal kurmalıdır. Oynanacak rol kişinin yerinde ben olsaydım ya da bir başkası olsaydı ne yapardı, tepkileri nasıl olurdu gibi sorular, hayal gücünün sürekli çalışmasını ve sahne üzerinde bir tepki zenginliğinin oluşmasını sağlayacaktır. Sağlıklı ve disiplinli bir şekilde yapılacak bu varsayma işlemi her rolü kendi gibi oynama tehlikesinden de kurtaracaktır oyuncuyu. “ Bütün bu soruların

⁵⁶Mehmet Büyükağaoğlu,Stanislavski’nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği,Yüksek lisans tezi,E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi,İzmir 1981,s.54.

⁵⁷Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, çev:Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s.54.

yanıtları, günün birinde sahne üzerinde karşılaşacağımız hiç ummadığımız bir duygunun, bir anın ipucunu verebilecek, belki de rolü anlayabilmemizin anahtarı olacaktır.”⁵⁸

Stanislavski imgelemin çeşitli olduğunu savunur. Kendine özgü girişkenliği olan imgelem ki bunda herhangi bir çalışmaya ihtiyaç yoktur. Bu çeşit imgelem sürekli kendini geliştirir. İkincisi hareket ettirici güçlerle uyanan imgelemdir. Üçüncüsü ise hareket ettirici güçlerle de uyanamayan imgelemdir. Sonuncu için ancak çok çalışarak başarıya ulaşılabilir.

O halde imgelem nasıl geliştirilebilir? Herşeyden önce “*imgelem olabilecek ya da meydana gelebilecek şeyleri yaratır.*” ⁵⁹ Oyuncu kuracağı hayale kendini zorlamamalı aksine inandırmaya çalışmalıdır. Bunu da eğer sözcüğü ile gerçekleştirebilecektir. (Buraya kadar da anlaşılacağı gibi sistem birbiriyle kaynaşmış biçimdedir.) Bu çalışmada önemli olan, oyuncunun kuracağı hayallerde edilgin değil etkin durumda olmasıdır. Örneğin, uçakta giden bir yolcu değil uçağı kullanan pilot ya da uçağı kaçıran bir terörist olduğunu düşünmelidir. Böylece imgelemine yön verebilir.

Benim yöntemime göre, bir öğrencinin düşgücününü geliştirmede dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Eğer o öğrencinin düşgücü etkin değilse, ona basit sorular sorarım. (...) Ama bomboş kafayla karşılık verirse, böyle bir karşılığı kabul etmem. O zaman daha doyurucu bir karşılık vermesi için, ya kendi düşgücünü uyandırmak, ya da doğru akıl yürütme

⁵⁸Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek lisans tezi, E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s.58.

⁵⁹Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, çev:Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988 , s.58.

*yolundan giderek kendi zihninin
yardımıyla konuya yaklaşmak
zorundadır.(...) Bir an için bir düş içinde
yaşar.(...) Bu bir kez oldu mu,
artık onu bir kez, iki kez ya da bir çok kez
yineleyebilir⁶⁰.*

Buraya kadar değindiğimiz bölümlerin oyun anında, sahne üzerinde uygulanabilmesi için gerekli konsantrasyonun sağlanması gerekir. Günlük yaşamda çevremizde olup bitenle çok fazla ilgilenmeyiz. Ayrıntıların çoğunu gözden kaçırabiliriz, Ancak sahne üzerinde dikkatimizi üst boyutta tutmak ve herşeyi görebilmek zorundayızdır. Sahne üzerinde başarılı olmanın yolu bakmak-görmek ve duymak-işitmek kavramlarının doğru uygulanmasından geçer. Stanislavski aktörlerin sahne üzerindeki nesnelere bakarken o nesneleri görmeleri gerektiğini vurgular. “ Oyuncu ancak gerçekten görür ve duyarsa, seyirci de onun yapacaklarına inanacak ve dikkati oyun üzerinde toplanacaktır. Dikkati toplama sorununu aktörler belirli temrinlerle mükemmel hale getirmeli ve bunu büyük bir doğallıkla yapabilmelidirler. ”⁶¹

Günlük yaşamda farkında olmadan yaptığımız bütün hareketler sahne üzerinde doğallığını yitirir. Işıkların karşısına çıktığımız zaman ve karşımızda bizi izleyen insanlar bulunduğu zaman hareketlerimiz yapaylaşır. Bu yüzden dikkatimizi toplamamız güçleşir. Bu soruna ilişkin Stanislavski üç dikkat çemberi önerir: 1) Küçük dikkat çemberi, 2) Orta dikkat çemberi, 3) Büyük dikkat çemberi.

Küçük dikkat çemberi, oyuncunun etrafındaki çok küçük bir alanı kapsar ve dikkati odaklamanın başlangıcıdır. Oyuncu bu bölümde Stanislavski’nin kalabalıkta yalnızlık adını verdiği anı yaşar. Aktör içinde bulunduğu mekanda yalnız değildir, ancak kendini yalnız hisseder. **Orta dikkat çemberi** daha büyük bir alanı kapsar -ki buna sahnenin tümü

⁶⁰A.g.e., s.67.

⁶¹Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski’nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s.29.

diyebiliriz-. **Büyük dikkat çemberi** ise **sahne ve salonu** birlikte içine alır. Eğer oyuncu konsantrasyonunu yitirirse tekrar **küçük dikkat çemberinden** başlamalıdır.

Bir oyunun genel düşüncesini bulmaya ve rolün ortaya çıkarılışında nasıl tepkiler verilmesinin gerektiği araştırılmasına, Stanislavski, oyunu 'birimlerine ve amaçlarına' bölerek çözüm bulur. Hangi oyunu ele alırsak alalım, oyuncu kendi rolü ve oyun ile ilgili yüzlerce ayrıntı ile uğraşmak ve bunları netliğe kavuşturmak zorundadır. Ancak önemli olan bu ayrıntıların içinde, rolü yaratmasına yardımcı olacaklar ile fonksiyonel olmayanların belirlenmesi sözkonusudur. " *İşte Stanislavski, aktörün rolü yaratmasına yardımcı olabilecek ayrıntılara, oyunun birimleri adını verir.*" Bir oyuncu, oyundaki ayrıntıların çokluğuyla değil, yolunu belirleyen, kendisini yanlış yollara gitmekten alıkoyan birimlerle ilgilenmelidir. " *Hangi birimlerin yaratıcı sanata yardımcı olabileceklerini belirlemek de oyuncunun temel amacıyla ortaya çıkabilecektir.* "62

Bir oyunu ve oynanacak rolü, birimlere ve amaçlara bölmek rolün ve oyunun ne demek istediğine dair bize kolaylık sağlayacaktır. Ancak unutulmamalıdır ki hiçbir sanat eseri sadece bir parçasına dayanılarak mükemmel kabul edilemez. O halde rolümüzü de parçalara ayırırken her parçanın ortak bir ana amaç için organik bir biçimde birleşebilmesini sağlamamız gerekir.

Stanislavski'ye göre, sahnede pek çok amaç bulabiliriz. Bizim için önemli olan doğru amacı saptamaktır.

1) *Doğru amaçlar, taban ışıklarının bizden yana olan yönünde bulunmalıdır. Doğru amaçlar seyircilere doğru değil öteki aktörlere doğru yöneltilmelidir.*

2) *Doğru amaçlar kişisel olmakla birlikte*

62A.g.e., s.34.

canlandıracağınız karakterin amaçlarına da benzemelidir.

3) Doğru amaçlar, şu biricik amacını gerçekleştirmekle görevli olduklarından, yaratıcı ve sanatlı olmalıdır: İnsan ruhunun yaşama serüvenini yaratmak , bunu da sanatlı bir biçim içinde ortaya getirmek.

4) Doğru amaçlar, ölü, basmakalıp, yapmacık değil, gerçek, canlı, insanoğluna ait olmalıdır...⁶³.

Stanislavski'ye göre üç tip amaç vardır: Dışa dönük ya da gövdesel. İlkel psikolojik ve içe dönük ya da psikolojik amaçtır. Ancak sahne üzerinde kullanılması gereken psikolojik amaçtır. Bir başka önemli yön de amacın, aktörün ilgisini çekecek, aktörde onu gerçekleştirme isteği uyandıracak nitelikte olması gerektiğidir." İşte bu iki özelliği bir arada taşıyan amaçlara Stanislavski 'yaratıcı amaçlar' adını veriyor. ⁶⁴

Yaşam gerçeği ve sahne gerçeği birbirinden farklıdır. Bir oyuncunun herşeyden önce bunu bilmesi gerekir. Yaşamdaki gerçeklere inanmak için hiç çaba sarfetmeyiz, oysa sahne üzerinde bu bir problem olarak karşımıza çıkar. Sahne üzerinde varolmayan ama varolabilir bir gerçek kavramı ortaya çıkar. Şöyle düşünersek, sahne üzerinde hiç bir şeyin gerçekten varolmadığını söyleyebiliriz. Ne dekorlar gerçektir, ne aksesuarlar , ne aktörlerin üzerindeki giysiler... Ancak sahne üzerinde önemli olan maddi öğelerin günlük hayattaki gibi olması değil, insan ruhunun sahne üzerinde yaşatılmasıdır. ⁶⁵

⁶³Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, çev:Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988 ,s.108.

⁶⁴Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi , İzmir 1981, s.36.

⁶⁵Bkz,Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, s.38.

Sahne üzerinde, gerçekliğe körü körüne inanmak oyuncunun oyununu abartması gibi sorunlara yol açabilir. Bu yüzden Stanislavski inanabilecek kadar gerçeklikle ilgilenilmesini öngörür. Oyuncular, seyirciyi yaşadıkları gerçekliğe inandırmak için genellikle aşırılıklara kaçarlar. Oysa ki bir oyuncu sürekli kendini denetlemeli ve oyunun asal amacına giden yolda asla aşırılığa kaçmamalıdır.

Kendini inceleme eyleminin ne derece önemli olduğunu bir bilerseniz! Bu eylem, aktör farkında olmasa bile, duraksız ve kesintisiz sürüp gitmeli, aktörün attığı her adımı denetlemelidir⁶⁶.

Bir oyuncunun rolüne inanması güçleştğinde, daha önce bahsettiğimiz *eğer* sözcüğü kullanılmalıdır. Böylece imgelem kullanılacak ve *eğer* sözcüğü ile sorulan soruların yanıtları inanılması gereken gerçeği ortaya çıkaracaktır. "Eğer sözcüğünün yardımı ile aktör bilinçli yaratı tekniğini kullanabilecektir." ⁶⁷

Seyircinin sahne üzerindeki gerçekliğe inanabilmesi için öncelikle oyuncunun bu gerçekliğe inanması gerekir. Oyuncunun ise sadece inanması yetmez. Bedenini de çok ustaca kullanması gerekir. Ancak bundan sonra daha önemli olan rolün duygusal yaşantısının inandırılmasına geçilebilir.

Hepimiz, yaşam içerisinde psikolojik yaşantımızın inişli çıkışlı olmasını sağlayacak dış etkilere maruz kalırız. Üzülme, sevinme, korkma, nefret etme gibi duygusal tepkiler veririz. İşte bu noktada önceden yaşadığımız bir olayın yeniden hatırlanması sonucu hemen

⁶⁶Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s.118.

⁶⁷Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s.41.

hemen aynı tepkinin verilmesine **coşku belleği** deriz. Ancak Stanislavski **duygu belleği** nin varlığından sözeder. Bu bellek beş duyumuzla ilgilidir, ancak bunu 'coşku belleği'nden ayırmamak gerekir. Bu iki bellek birbirine paralel gelişir.

Beş duyumuz içinde izlenimleri en iyi kavrayan görme duyumuzdur. İşitme de son derece duyguludur. Gözlerimiz ve kulaklarımızla izlenimleri çabucak alışımızın nedeni işte budur⁶⁸.

Örneğin, önceden geçtiğimiz yerleri hatırlayabilir ve aynı yeri bulabiliriz ya da bir ressam bir kez gördüğü yüzü kendi belleğinden çizebilir. Bunun gibi diğer duyularımızda izlenimleri kavrar ve hatırlar. Bunlardan sahne üzerinde nasıl yararlanılabilir? Bir yemek sahnesinde önceden tadını bildiğimiz bir yemek hatırlanabilir. Bu yüzden bu iki bellek - coşku belleği ve duygu belleği- bir rolün çıkartılmasında birbirlerini güçlendirirler

Stanislavski'ye göre **coşku belleği** önceden yaşanmış heyecanların tekrar yaşatılmasına yarayan bellektir. O halde bir oyun sırasında bunu nasıl gerçekleştirebiliriz?

Oyuncu kafasını rahatlatıp geçmişte ona çok etki etmiş bir olayı anımsayacak (nerede, kiminle, nasıl, günün hangi saatinde, nasıl bir çevrede?) sonra bunu yeniden yaşatacak, Ama geçmişte ne duymuş olduğunu anımsamayacak, yalnızca o sırada bu geçmişteki olayın onun üzerinde ne gibi bir etki yaptığını görecektir, böylece geçmişteki duyguyu değil,

⁶⁸Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s.147.

ama geçmişteki duyguya yakın bir duygu elde edecek⁶⁹.

Yaşamda çevremizdeki canlılarla ve nesnelerle ilişki kurarız tiyatro da kollektif bir sanat olduğuna göre sahne üzerinde de çevremizle bir duygu-düşünce alışverişine girişmek zorundayız. *"Eğer aktörler geniş bir seyirci topluluğunun dikkatini yakalayıp tutmak isterlerse, kendi aralarında duyguların, düşüncelerin, eylemlerin kesintisiz alış - verişini sağlamak için her türlü çabayı göstermelidirler."* ⁷⁰ Bu alışverişin gerçekleşebilmesi için gerekli iç donanım seyircinin dikkatini sürekli ayakta tutmak zorundadır.

Tiyatroda pek çok ilişki biçiminde sözedebiliriz. Bunlardan ilki, özellikle klasik oyunlarda sıkça görülen kişinin kendi kendi ile ilişki kurması ve konuşmasıdır. Stanislavski bu ilişki türündeki zorluğu - *ilişkinin o görünmeyen seli ne'den ne'ye, hangisinde hangisine akmalı?*⁷¹ Hint düşüncesiyle aşmıştır. Hintlilerin inanışına göre Prana adı verilen bir çeşit yaşama gücü vardır ve bu Prana'nın radyasyon merkezi güneş sistemidir. *"Genellikle varlığımızın ruh ve sinir merkezi olarak benimsenen beynimizden başka, güneş sistemindekine benzer, kalbe yakın yerde bir kaynağımız daha var demektir."* ⁷²

(...) Aradığım özne ile nesneyi bulduğuma sevindim. Bu buluştan sonra, konuşarak ya da susarak, ama tam bir soğukkanlılıkla, kendi kendimle ilişki kurabilir duruma geldim⁷³.

Bir başka ilişki kurma biçimi ise diğer oyuncularla kurulması

⁶⁹Özdemir Nutku, Modern Tiyatro Akımları, Dost Yayınları, Ankara 1963, s.87.

⁷⁰Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s.169.

⁷¹A.g.e., s.170.

⁷²A.g.e., s.170.

⁷³A.g.e., s.170.

gereken ilişkidir. Bu durumda dikkat edilecek şey karşıdaki oyuncunun ağzı, burnu ile değil ruhsal durumu ile girilecek ilişkidir. Bazen karşımıza hayali bir rol kişisi çıkabilir. Böyle bir durumda oyuncu hayaleti görmeye çalışmamalıdır. Onun yanıtlaması gereken soru 'önümde bir hayalet belirseydi ne yapardım' olmalıdır.⁷⁴

Son olarak da, oyuncuların seyircilerle ilişki kurması gerekliliğidir. Bunun ortaya çıkabilmesi için, bütün oyuncuların, tek tek ve birbirleri ile olan ilişkilerini inandırıcı bir şekilde yansıtmaları gerekir. Sahne üzerinde oyun oynadığımıza göre oynadığımız role inanmak için ve buna inandırmak için kendimizi o rolün dönemine iç yaşantısına ve koşullarına uyarlamak zorundayızdır. Stanislavski bunu " *bundan böyle, insanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli durumlar ve ilişkiler içinde insanların kendilerini birbirlerine göre düzenleme ve bir nesneye etkide bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya uyarlama adını vereceğiz.*"⁷⁵ şeklinde tanımlar.

Bu kavramda oyuncunun düşeceği bir yanıltan söz edilebilir. Oyuncu, oyunu sırasında kendini sahne üzerinde oluşan duruma uyarlamaktansa, seyircinin verdiği tepkilere ve onun beğenisine göre oluşan yeni duruma kendini kaptırırsa rolü oyunun asal amacına hizmet etmekten çıkacaktır. Bu da doğal olarak yanlış ve yararsız bir duruma yol açarak, seyirciyi avlamaktan öteye geçemeyecektir.

Günlük yaşamda birlikte olduğumuz insanlara göre ya da içinde bulunduğumuz mekana göre davranış biçimlerimiz değişir. İşte günlük yaşamda kendiliğinden oluşuveren bu uyarlamaların, sahne üzerinde de gerçekleşmesi gerekir. Sahne üzerinde kimi zaman seyirciyi büyüleyebilecek tepkiler verebiliriz. Oyun sırasında önceden tasarlamadığımız o anda ortaya çıkıveren bir uyarlama oyun boyunca pek çok yerde bulunabilmeli ve o andan sonra oynanılacak her temsilde

⁷⁴Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s.53.

⁷⁵Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s.191.

kullanılabilmelidir.(Bu uyarlamaya Stanislavski, **seziş yoluyla oluşan uyarlama** diyor.)

(...) uyarlama, duyguların, düşüncelerin canlı bir anlatımıdır.(...) İlişki kurmak istediğiniz kişinin dikatini size yöneltmesini sağlayabilir.(...) oyundaşınızı, size uyacak bir duyuş-düşünüş havası içine koyarak hazırlayabilir(...) söze gelmeyen, ancak hissedilebilen bir takım gizli duygu ve düşünceleri karşıdakine aktarabilir⁷⁶.

Stanislavski'ye göre her sanatta **kesintisiz çizgi** olmak zorundadır. Yaşamda da bu böyledir. Bir gün içindeki yaşayışımıza baktığımızda pek çok birbirinden bağımsız gibi görünen eylemler yaptığımızı görürüz. Bu eylemler birbirinden bağımsız gibi görünseler de birleşip ana bir amaca ulaşırlar. Bu anlamda kesintisiz bir çizgiden söz edebiliriz. Ancak normal bir insanın çizgisinde yer yer kesintiler olmak zorundadır. Bunun yanında kesintiye uğranan anlarda insan varolmaya ara vermez.

Eğer sahne üzerinde içteki çizgi kesintiye uğrarsa, aktör söyleneni ya da yapılanı artık anlamayacağı gibi hiçbir istek ya da coşku duymaz hale gelir. Aktör de rol de bu kesintisiz çizgiler boyunca yaşar. Yapılan işe hareket ve canlılık katan bu çizgilerdir. Bu çizgileri kesintiye uğrattınız mı yaşam durur. Bu çizgiler yeniden birbirine bağlandı mı yaşam sürüp gider. Fakat bu zaman zaman ölüş-dirilişler olağan değildir. Bir rolün sürekli varlığı,

⁷⁶A.g.e., s. 191.

kesintisiz bir çizgisi olmalıdır⁷⁷.

Oyun yazarı bize role dair bilgileri kesik kesik verir. Rol kişisi kulisteyken neler olduğunu genelde söylemez. İşte oyuncu, kesintisiz çizgisini oluşturarak bu boşlukları doldurmak zorundadır. Oyuncu, oynadığı rolde ve oluşturduğu çizgisinde üç şeye önem vermelidir.: Geçmiş, şimdi ve gelecek. Rolün her anı bütün bunlar düşünülerek oynanmaktadır ki oyuncunun kesintisiz çizgisinden bahsedilebilsin.

Dış görünüş olarak bir oyuncunun değişebilmesi, sadece peruk takmak, makyaj yapmak ve kostüm giymekten ibaret değildir. Rolün iç yapısını ortaya çıkaran oyuncunun rolün dış yapısını da - fiziksel kişilendirme - yaratması zorunludur.

Gödesini sesini kullanamayan aktörün, rolün iç yapısını ne kadar mükemmel yaratırsa yaratsın seyirciye gereği gibi aktaramayacağı bir gerçektir. Dışsal biçim olmadan aktörün aktörün ne imgelerinin ne içsel kişiliği nede ruhu seyirciyşe ulaşacaktır. Doğru ruhsal biçim bir kez belirlendiğinde, içsel kişilenirme imgeye uygun öğelerle işlenip örülerek, rol kişisinin fiziksel yapısı otaya çıkabilecektir⁷⁸.

Oyunun enstrumanı olan bedeninin tüm olanakların kullanarak (kambur, sakat vb.) rolüne dışsal bir biçim vermek zorundadır. Ancak önemli olan vücuda verilen bu dışsal biçimin, kuru ya da mekanik değil psikolojik bir nedenin sonucu olması gerekliliğidir.

⁷⁷A.g.e., s.s:214-215.

⁷⁸Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s. 65.

Fiziksel kişilendirmenin bir başka kolay ve zorunlu biçimi de oyuncunun sesi ile oynamasıdır. Eğer doğru biçimde değiştirilirse (diğer etmenler de gerçekleştirildiğinde) rolün fiziksel kişilendirmesi de başarıya ulaşacaktır.

Ancak bütün bunların gerçekleşmesi için oyuncunun kaslarına ve sesine hakim olması gerekir ki bu da çok disiplinli bir çalışmanın sonucu gerçekleşir.

Fiziksel kişilendirme tamamen teknik hilelerle gerçekleştirilebilir. Stanislavski buna doğru hile adını verir.

(...) Her oyuncu kendi sezgisine, kendisi ve başkaları üzerindeki gözlemlerine göre, kendisinden yahut başkalarından yararlanarak, gerçek ya da imgesel yaşamdan hız alarak dışsal kişilendirme sürecini geliştirebilir. Bu süreci kendisinin ya da arkadaşlarının yaşam deneyimlerinden, tablolarından oyunlardan, çizgili resimlerden, kitaplardan, öykülerden, romanlardan ya da yalın bir olaydan başlatabilir, ayırım yapmaz. Ancak bu dışsal kişilendirme araştırmasını sürdürürken kendi içsel benliğini yitirmemesi de baş koşuldur⁷⁹.

Yaşama koşullarımız ve yanlış biçimlendirmeler sonucu vücudumuzu genellikle hatalı kullanırız. İçe basma, kamburluk gibi hatalı gövdesel formlara öylesine alışmışsınız ki genellikle bu bozuklukları doğal sayarsınız. Ancak bir oyuncu için iş değişir. Çünkü oyuncunun vücudundaki en küçük bir bozukluk, sahne üzerinde yüzlerce göz tarafından incelenir ve

⁷⁹Konstantin Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak, çev:Suat Taşer, Yazko, İstanbul 1981,s.20.

tesbit edilir. Fiziksel kusuru olan bir karakter canlandırılacaksa eğer, bunun için vücudun çok daha iyi ve işlevsel kullanılması gerekir.

Kaslarımızı geliştirirken dikkat etmemiz gereken yönler vardır. Gövdesel aygıtımızı gelişigüzel çalıştırmamalı, doğanın zayıf bıraktığı yanlarını geliştirmeliyiz.

Oyuncunun sahne üzerinde hem psikolojik hem de fizyolojik gerginliği artar. Bunun nedeni, ilk bölümde de belirttiğim gibi izlenme psikolojisiidir. Ancak sahne üzerindeki bu fiziksel gerginlik doğru yorumun yansıtılmasını güçleştirir. Vücudun bu gerginliğinin ortadan kaldırılması ve ve kasların gevşemesi için jimnastik ve dans çalışmalarının yapılması gerekir.

Oyuncu, sahne üzerinde tutumlu, aynı zamanda denetimli olmak zorundadır. Çalışılan rol üzerinde en ufak bir fazlalık olmamalı, oyuncu bütün gereksiz hareket ve jestlerini atmalıdır. Öyle duygusal boşalım anları vardır ki oyuncular böyle sahnelerde gereksiz el kol hareketleri ile sahneyi tanınmaz hale getirirler.

Ancak, oyuncuların, sahnede oynadıkları rollere uygun düşen doğru eylemi, bir takım aşırı gereksiz ve yersiz jestlerle sarıp sarmalayarak karanlığa gömdükleri de çok görüle gelen bir gerçektir. Yüz anlatımında olağanüstü ustalığa sahip olan oyuncu, elleri ve kollarıyla yaptığı jestlere aşırı düşkünlüğü nedeniyle yüzünü maskeler⁸⁰.

Gereğinden fazla kullanılan jestler aynı zamanda oyuncunun normalden daha fazla efor sarfetmesine neden olacaktır. Bu tutum aynı zamanda hareketlerdeki doğallığı da yok edecektir. Oynanacak karakter,

⁸⁰A.g.e., s.87.

gereksiz hareketler, anlamsız jestlerle inandırıcılığını yok edecek ve oyunun tümünden çıkması gereken anlam baltalanacaktır.

Oyuncunun, oyunla ve rolüyle doğru bağlantıyı kurmasından sonra yorumun seyirciye aktarılabilme problemi ortaya çıkar. Bunun gerçekleştirilebilmesi için oyuncunun vücudunu ve sesini çok iyi kullanması gerekliliğinden söz etmiştik. Bunun kadar önemli bir başka konu da konuşmanın anlaşılabilirliği ve vurgulamalardır. Tiyatro, canlı ve o anda yaşanıp biten bir eylemdir. Dolayısıyla oyuncunun anlaşılamayan yerleri, oyunu durdurup tekrarlamasının olanağı yoktur. Bu yüzden aktörün diksiyonunun da mükemmelleşmesi gerekmektedir. Güzel bir ses, güzel bir boğumlanma elde etmek için yeterli değildir. *“Çok basit tümcelerde bile, o cümlelerin tonlama biçimi, vurgulama yerleri, anlam bütünlüğünü etkiler ve seyircinin doğru ya da yanlış yargıya varmasına neden olur.”*⁸¹ Yaşamda yanlış konuşma bağışlanabilir. Hatta bazı durumlarda sevimli bile bulunabilir. Oysa oyuncunun buna hakkı yoktur. Bu durum Stanislavski tarafından ‘seyirciye haksızlık’ olarak tanımlanır.

*Konuşma müziktir. Bir rolün ya da bir piyesin metni, bir melodidir, bir opera veya senfonidir. Sahnede boğumlanma, şarkı söyleme sanatı gibi güç bir iştir; eğitim ister, virtüözlüğe varan bir teknik ister. Bir oyuncu, rolünün sözlerini iyi eğitilmiş sesi ve ustaca tekniği ile seslendirdiği zaman, kendini onun bu üstün sanatına rahatlıkla kapıp koyverebilirim*⁸².

Sonuç olarak, Stanislavski’nin oyunculuk sisteminin temelini doğa yasalarına dayanır. Günümüze değin bu yöntem, kimilerince

⁸¹Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski’nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s.75.

⁸²Konstantin Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak, çev: Suat Taşer, Yazko, İstanbul 1981, s.97.

göklere çıkarılmış, kimilerince yere batırılmıştır. Ancak şurası unutulmamalıdır ki bu sistemin karşısında durulsa bile onda, yararlanılabilecek pek çok şey bulunabilir. Buradan rahatça şunu söyleyebiliriz: Şu ana kadar oyunculuk üzerine ortaya atılan fikirler bu sistemin varyantı olmuştur. Gerek Meyerhold gerekse de Brecht oyunculuk üzerine fikirlerini ortaya koyarken Stanislavski'nin oyunculuk yönteminden temellenmişlerdir.



II . OYUNCULUK SANATI AÇISINDAN MEYERHOLD VE OYUNCULUK YÖNTEMİ

Rus Tiyatrosu'nun, fikirleri günümüzde de halen tartışılan en büyük tiyatro adamlarından biridir. 'Natüralist tiyatro anlayışına karşı üsluplaştırma' ya ve teatralliğe yönelik tiyatro denemelerinin sözcülüğünü yapmış, Japon Sahnesinden etkilenerek tiyatroya ön sahneyi uygulamış, sahnede 'plastik uzaklık' kavramını geliştirmeye çalışmış; Craig'in etkisi altında, oyuncuyu 'süper-kukla' ya indirgeyerek dış ve psikolojik aksiyondan arınmış bir 'statik tiyatro' kurma yoluna gitmiştir. ⁸³

1) Meyerhold'un Sanat Yaşamına Bağlı Olarak Tiyatro Evreleri

Meyerhold üzerine araştırmalara baktığımızda çoğunun 1917'den başladığını görürüz. Buradan da anlaşılmaktadır ki Meyerhold'un tiyatro düşüncesi 1917 tarihi baz alınarak incelenmektedir. Halbuki Meyerhold'un çok daha gerilere dayanan bir tiyatro geçmişi vardır. Bio-mekanik oyunculuk düşüncesine varana kadar pek çok çalışma onun ilk evrelerinde denenmiştir. İşte bu yüzden Meyerhold'un tiyatro geçmişini ve düşüncelerini araştırmaya, onun 1898 Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılması ve sonrasında 1902'de 'Yeni Tiyatro' topluluğunu kurmasından başlayacağız.

Meyerhold denince akla yirmili yıllar tiyatrosu ve Ekim Devrimi'nin yönetmeni gelir. Ama Meyerhold 'Tiyatroda Ekim' i ilan edebildiyse bunu 1917'den çok önceleri, 1902'den beri teatral tiyatro yollarını araştırmasına borçludur. (...) Bu dönem hem Meyerhold'u -kendi isteği dışında-

⁸³Bkz.Aziz Çalışlar, Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü, Kültür Yayınevi, İstanbul 1978, ss:202-203.

büründüğü efsane perdesinin dışında anlayabilmek hem de Sovyet tiyatrosunun yaşadığı bütünsel gelişmeyi kavramak açısından çok önemlidir⁸⁴.

1892 yılında amatör olarak tiyatroya başlayan Meyerhold 1896'da Filarmoni Cemiyeti Müzik ve Drama Enstitüsü'nün sınavlarını kazanır. Daha sonra 1898'de Moskova Sanat Tiyatrosu'na girer ve Puşkino'da (Moskova Sanat Tiyatrosu bölümünde söz etmiştik) provalara başlar.

Meyerhold'un sanat yaşamı Sovyet İhtilali ile ikiye bölünebilir:

I. evre 1902-1917

II.evre 1917-1940

Meyerhold'un sanat yaşamındaki bu iki evreye Moskova Sanat Tiyatrosu evresi de eklenebilir. Ancak bu dönem çok kısa sürmüştür (1898-1902) ve bu dönemde sadece oyunculuk yapmıştır. 1902'de yirmisekiz yaşında, Koşeverov ve Sanin ile Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılmıştır. İşte bu tarih Meyerhold'un tiyatro ve oyunculuk üzerine yeni düşüncelerinin ve deneylerinin başlangıç tarihidir.

O zaman ölümüne kadar sona ermeyecek, bir araştırma çağı başlar. Treplev'in 'yeni biçimler gerek!' çığlığı, artık Meyerhold'da yankılanacaktır ve yüzyıl başının Rus kültüründe, Meyerhold'u bu arayışta 'yeni dram'a doğru yönlendirecek gelişmeler yaşanır⁸⁵.

Meyerhold, 1902, 1903 ve 1904 yıllarında yeni öz ve biçim arayışlarının belli olduğu yönetmenlik denemelerinde bulunur. Bu arada yazdığı makalelerde Stanislavski'nin tiyatro düşüncesini ve Moskova

⁸⁴Beatrice Picon-Vallin, "Meyerhold: Bir Teatrel Serüven", çev:Ali Berkday, Agon Tiyatro, sayı:10, Mart-Nisan 1997, s.118.

⁸⁵A.g.e., s.119.

Sanat Tiyatrosu'nun izlediği yolu şiddetle eleştirir. Ve oluşturduğu topluluğa 'Yeni Dram' ismini koyar. Topluluk bu üç yıl içerisinde Hofman'dan Kırmızı Horoz , Meslektaş Krampton, Maeterlinck' den Monna Vanna, sanat tiyatrosu etkisinden tamamen kurtulduğu dönemde Vişne Bahçesi, Bir yaz Gecesi Rüyası, Üç Kızkardeş, Batık Çan, İbsen'den Bir Halk Düşmanı ve Gorki'den Yaz Misafirleri oyunlarını sahneye koyar. 1905 yılı bütün tiyatrolar için zor bir yıldır. Oyunlara çok sıkı sansür uygulanmaktadır.Hatta bu uygulamalar, oyunlardaki kitlesel sahnelerin çıkarılmasına kadar varmıştır. Zaten bu yıl Meyerhold ve topluluğu için son sezon olacaktır. Aynı dönem Moskova Sanat Tiyatrosu için de sorunlu geçmektedir. Böylece iki tiyatro adamı (Stanislavski-Meyerhold) Sanat Tiyatrosu'nun bir kolu olacak 'Tiyatro - Stüdyo' yu kurmaya karar verirler. Aslında oluşumun başlangıcında yönelişin ne olduğu, 'Tiyatro - Stüdyo' nun kendi başına bir oluşum mu yoksa Sanat Tiyatrosu'nun bir kolu mu olduğu konusunda kesinleşmiş fikirler yoktu.Ancak bu gelişme heyecanla karşılandı ve basında geniş yer aldı.

1- "Yeni Dram Derneği" (1902 - 1905) bu yaz üçüncü yılını kutladı ve bu son yıl olacak.'Yeni Dram Derneği' artık yok. Yöneticisi Mayerhold Moskovaya, Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski'nin yanına geri döndü. Stanislavski, yönetimini Mayerhold'un üstleneceği yeni bir topluluk kuruyor.

2- Stanislavskinin genel ve Mayerhold'un doğrudan yönetimindeki Sanat Tiyatrosu'nun kolu (Tiyatro Stüdyo) Arbart Kapısı yakınındaki Hirsch Tiyatro'ya yerleşecek

3- Yapıtların sahnelenmesinde 'sanatsal temeller' korunduğu için Sanat Tiyatrosu

ile bağlar genelde bir ilke olarak sürmekle birlikte, bazı repertuar farklılıkları olacak.

4- Bu Tiyatro'nun Sanat Tiyatrosu'nun inançlarının temsilcisi ve devamcısı mı olacağı. yoksa dramaturji ve reji alanlarında yeni eğilimleri ve arayışları mı canlandıracağını görmek ilginç olacak⁸⁶.

Böyle bir ortamda çalışmaya başlayan 'Tiyatro - Stüdyo' döneminde Meyerhold sahne uzamında da köklü değişikliklerin gerekliliğinden yola çıkarak yetenekli ve genç ressamlarla çalışmaya başladı. Bu çalışmalar sonucu Naturalizmi reddeden ve stilizasyonun kullanıldığı bir sahne biçimlemesinde karar kılındı. Önceden sadece oyunu başlatmaya yarayan müzik kullanımı, bu denemelerde oyun içerisinde işlevsel olarak kullanılmaya başlandı. Tiyatro - Stüdyo yeni biçimleri araştırma tiyatrosuydu. Bu durum, tiyatro eleştirmenlerini onun çalışmasını özel bir dikkatle izlemeye zorlamalıydı: eleştirmenler tiyatronun aldığı yolu vurgulamalı ve böylece daha emin bir biçimde ilerlemesine yardımcı olmalıydı. Ama bu tiyatronun tüm çalışmaları gözardı edildi.Yıktıkları ve keşfettikleri dikkate alınmadı. Tiyatro kapılarını seyirciye açamadı ve kazanımlarının önemini tarih değerlendiremedi⁸⁷

Bu dönemden sonra Meyerhold, Komisaryevskaya Tiyatrosu'nda çalışmalarına devam eder.Tiyatro 10 Kasım 1906'da Hedda Gabler'le sezonu açar. Oyun empresyonist bir tavırla sahnelenmiştir. Doğal olarak sahnede yazılı bir metin değil, yazılı metnin uyandırdığı izlenimler görülür. Daha sonraki oyunlar kimi çevrelerce acımasızca eleştirilir.

*Meyerhold'un sahneleme yöntemleri
tam artık tekdüzeleştikleri için*

⁸⁶Beatrice Picon Vallin, "Tiyatro - Stüdyo",çev: Ali Berktaş,Agon Tiyatro,Sayı. 7, Ekim - Kasım 1995, s.48.

⁸⁷A.g.e. s.52.

eleştirilmeye başlarken, Panayır Kulubesi yepyeni perspektifler açar. Sahne üstünde kurulan küçük bir tiyatronun içinde tüm bir teatral yaşamın kurguları yeniden keşfedilmektedir. Resimsellik, heykelsilik gibi kavramların yerini artık üç boyutlu teatrallik almaktadır. Meyerhold oyunu ön sahnede odaklar, oyunculuk içinde kukla tiyatrosu öğelerini de kullanır ve maske kullanımına gider⁸⁸.

Komisaryevskaya Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu **Ölümün Zaferi** oyunu başarı kazanmasına rağmen işine son verilir. Neden olarak Meyerhold'un tiyatrodaki oyuncunun işlevini yok ederek bir çeşit kuklaya dönüştürmesi gösterilir.

1908 yılı Meyerhold için göçebeliğin sonu anlamına gelir. Bu yılda çarlık tiyatroları tarafından işe alınır ve 1917 yılına kadar bu tiyatrolarda, oyunculuk üzerine deneyler yaparak düşüncelerini netleştirir. Geleneksel oyunculuk biçimlerini bırakarak, stilizasyonda Grotesk'e geçmenin gerekliliğini ortaya koyar.

Savaşın çıktığı yıllarda, gelir düştüğü için tiyatrolar çok zor günler geçirmektedir. 'Savaş ve Sanat' düşüncesi tüm tartışmaların merkezi haline gelir. Meyerhold 'Savaş ve Tiyatro' yazısında tartışmayı ateşler;

Meyerhold'e göre, psikolojik hazırlıklar, sahnedeki yorgun insanlar, sergilenen gündelik sahneler hepsi' sabun köpüğüdür.' Esas olan, salonun ve sahnenin yüreğini tek bir ortak noktada

⁸⁸Beatrice Picon Vallin, "Meyerhold: Bir Teatral Serüven", çev: Ali Berkay, Agon Tiyatro, sayı 10, Mart - Nisan 1997, s.120.

buluşturabilmektir. Ve savaş da bu işe çok uygun bir andır: Sahne ve salonun birliği, halk hangi olaydan heyecanlanmış ya da sarsılmışsa, daha da glenir⁸⁹.

1917 Devrimi'ne kadar Meyerhold tiyatro çalışmalarına oyun çıkarmaktan çok deneysel anlamda devam etmek zorunda kalmıştır. Ancak özellikle 1915 yılında Borodinskaya sokağındaki stüdyosunda, biyomekanik oyunculuk düşüncesi gelişmeye başlar ve Meyerhold yeni oyunculuk biçimi konusundaki deneylerine hız kazandırır.

Ekim Devrimi ile beraber, Meyerhold'un tiyatro yaşamı da bir dönemeç'e gelmiştir. Devrim'i büyük bir coşkuyla karşılar ve devrim'i istediği sahne dzenlemelesini gerçekleştirebilmek için bir pencere olarak görür.

Ekim ona, 1917'den önce çatışmaya girdiği o seçkin seyirci kitlelerinden tiyatroyu kurtaracak bir yol olarak gözükmüştür. Ekim, panayır tiyatrosunu, gerçek halk tiyatrosunu, tek kelimeyle tiyatroyu sonunda gerçekleştirebilmesini sağla-yacaktır. Meyerhold sonunda gerçek isteklerini yapabileceğini, devrim öncesi araştırmalarını derinleştirebilecek yeni bir sanatsal macereya atılabileceğini hissetmektedir⁹⁰.

1917'den 1923'e değin kurduğu birçok tiyatro ve atölyede deneysel çalışmalarda bulunur. 1922'de 'Meyerhold Atölyesi' kurulur. Bu atölye 1923'te GEKTEMAS (Devlet Meyerhold Deneysel Tiyatro Atölyeleri)

⁸⁹A.g.e.s.122.

⁹⁰A.g.e. s. 123.

ismini alır ve Meyerhold Tiyatrosu resmileşir. TİM (Meyerhold Tiyatrosu) 1926 Ağustosunda Devlet Tiyatrosu olur ve ismi GOSTİM halini alır. Bu tiyatro da - Bio-Mekanik ve Dramaturji'ye yönelik- iki laboratuvar bulunmaktadır.⁹¹

Meyerhold, 1921 yılında 'Vestnik Teatra'da Rus Tiyatrosu'nu önemli bir biçimde etkileyecek bir slogan ortaya atar 'Tiyatro'da Ekim'. Bu sloganla beraber, yeni sahne, sahneleme ve yeni oyunculuk biçimlerine doğru bir süreç başlar. Sahnenin doğalcı kullanımı, burjuvazi kökenli perde ve müzik kullanımları yanılmacı yaklaşım, seyircinin oyuna düşünsel ve bedensel hiç bir katkısı olmadan sadece salonda oturtulması düşüncesinin yerini etkin, düşünen, yargılayan, karara varan ve tepki veren seyirci modeline dönüşmesi işte bu süreç sonrasında gelişmeye başlamıştır. Sahnedeki Konstrüktivist yapılanma sonucu fon perdeleri kalkmış, çıplak sahne kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonraları sahneyi dinamikleştirme adına bir takım gereçler kullanılmış ancak bunların tamamen işlevsel olması düşünülmüştür. Meyerhold, *"sahneyi arıtma, yalana giderek iskelelerden, yükselen-alçalan, dönem-kayan düzeylerden ve seyircinin içine uzanan oyun alanlarından oluşan konstrüktivist sahne dekorunu uygulamış; seyirciyi her yönden kuşatacak bir hareket bütünlüğü olan 'çevresel sahne düzeni' anlayışını ortaya atmıştır."*⁹² Stanislavski'nin psikolojik yaşantıyı amaçlayan oyunculuk sisteminin karşısına hareketlerden ve kodlamalardan oluşan bir oyunculuk biçimini koymuştur.

Ustası Stanislavski'nin düşüncelerine karşı, Tayrov'dan da ileri giden Meyerhold, 'Yaşamın anlarına mutlak bağlılık' ilkesini reddediyordu ve 'fotografik kesinlikten arınmış mutlak gerçeğin ne olduğunu bulup çıkarmayı amaçlıyordu'. Tiyatronun imgesel

⁹¹A.g.e. s. 124.

⁹²Aziz Çalışlar, Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü, Kültür Yayınevi, İstanbul 1978, s.203.

*gerçekliğinin hakkını vermeyi ve sahnenin sınırsız olanaklarını kullanıp tiyatral anlayışı, doğalcıların ayrıntılı fotografik gerçekliği karşısına koymak istiyordu*⁹³.

1920 yılında Lunaçarski tarafından tiyatro komiserliğine getirilen Meyerhold 'agit-prop' kavramı üzerinde tartışmalarda bulunur. Böylece oyunlarının fabrikalarda, sokaklarda, kışlalarda oynanıp, sahneleme biçiminin de çerçeve sahneden çıkıp seyircinin içine sokulması bunun sonucu oldu.

Meyerhold, tiyatronun üç temel ögesi olan yazar-oyuncu-seyirci üçlemesine de farklı bir bakış açısı getirmiştir. Onun tiyatrosunda tek yaratıcı oyuncu haline gelmiştir. Hareketi tiyatro düşüncesinin temeline oturtması sonucu söz önemini yitirmiştir. Oyuncu yazarın fikirleri yönünde, yönetmenin yaratıcılığından yararlanıp, ortaya koyduğu ürününü seyirciye teatral (göstermecî biçim) bir biçimde aktarabilmelidir. Meyerhold'un yaşamındaki tiyatro evrelerine baktığımızda, devrim sonrası belirlenen bazı çıkarımları görürüz.

*Tiyatro politik olmalıdır - Sanat siyasetten ayrılamaz - Kitleler uyarılmalı, karşı-devrimciler harekete geçirilmelidir - Komünizm propagandası yapılmalıdır - Oyunlar, halkla doğrudan bağlantıya geçilebilecek yerlerde oynanmalıdır - Benzetmecî değil, göstermecî yöntemle tiyatro yapılmalıdır - Oyunlar sırasında, şiir, söylev, müzik, dans gibi, gerektiğinde pek çok birim kullanılmalıdır Tiyatro bilinen biçime karşı gelip, revü-show biçimine girmelidir*⁹⁴.

⁹³Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", Basılmamış metin, s.2.

⁹⁴Hülya Nutku, Yönetmenin Tarihi Ders Notları, D.E.Ü.G.S.F., İzmir 1993.

Sonuç olarak 1917 Ekim Devrimi sonrası Rusya’da ekonomik açıdan üretimi artırmaya yönelik insan ergonomisine, vücut yapısına dayalı bir çalışma sistemi var. Meyerhold Taylorizm’i tiyatro oyunculuğu anlayışında yorumlayıp bunu oyunculuğa bir anlamda monte etmeye çalışmıştır. İşte bu yüzden oyunculuk anlayışını, Taylorizm’e dayalı bir iş-üretim felsefesine dayandırarak yorumladığı için Stanislavski’yle yolları ayrılmıştır.

Meyerhold, hocasına ne kadar çok karşı çıktıysa da O’nun varyantı olmaktan kurtulamamıştır. Stanislavski’nin söylediklerine baktığımızda pek çok açıdan Meyerhold’un aslında bunlara karşı çıkmadığını görürüz. İnandırıcı olmak, toplumsal-sosyolojik-ekonomik bir tahlilin olması, insanın bio-psiko-sosyal bir fenomen olduğunun kabul edilmesi gibi. Meyerhold’un ayrıldığı nokta ise; ifadede doğalcılığı ayıklayıp, yetkinleştirip ve doğal yaşamı en inandırıcı biçimde yansıtmanın kuralını koymaktansa, sanatı doğalcılıktan sıyırıp, inandırıcı, denetleyici bir biçimde izleyiciye sunmanın bir başka yolu olmalı, sorusudur. İşte bu soru, Meyerhold’a etkisi hala günümüzde de süren bir oyunculuk anlayışını biçimlendirmesinde çıkış noktası olmuştur.

2) Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemi : "Bio-mekanik Oyunculuk"

Meyerhold 1922 yılında tanıttığı bio-mekanik oyunculüğün ilkelerini özellikle 1905'den itibaren koymaya başlamıştır. Özellikle ilk yıllarda psikolojiyi yok sayarak, fiziksel hareketlere dayalı bir oyun sisteminin yollarını araştırmıştır. Meyerhold'un yeni bir oyunculuk anlayışı geliştirmesinin nedeni sanatsal işlevinden çok toplumsal ve sosyo-ekonomik koşullara bağlanabilir. Çünkü sanat estetik haz vermekten öte, aynı zamanda yeni sınıfın ilkelerine uygun düşmek ve yararlı olmak zorundadır.

Hepimiz zamanın kesin çizgilerle dinlenme ve çalışma diye ikiye bölünmesine alışmışızdır. Herkes çalışmaya mümkün olan en az zamanı ayırıp, dinlenme bölümünün sınırlarını genişletmeye uğraşır. Kapitalist toplum açısından doğal karşılanabilecek bu eğilim, sosyalist toplumun sağlıklı gelişimiyle kesinlikle bağdaşamaz. (...) Yeni sınıf için çalışan oyuncu, eski tiyatronun tüm kalıplarını gözden geçirmelidir⁹⁵.

Böyle bir düşünceden yola çıkan Meyerhold yeni oyunculuk anlayışını bilimsel olarak Pavlov'un 'şartlı refleks' ine ve Taylorizm düşüncesine dayandırmıştır.

Meyerhold, İvan Pavlov'un koşullu tepisi (şartlı refleks) çalışmalarından esinlenerek yepyeni bir hareket, yepyeni bir oyunculuk türü geliştirdi ve buna **bio-mekanik** adını verdi. Oyuncunun duygularını arka plana atarak, O'nun deyimiyle **fizikselleştirmeye** yöneldi. Oyuncuyu dıştan içe çalıştırarak psikolojik ve duyguya ilişkin ayrıntıları akrobatik hareketlerle vererek seyircinin duymasını sağladı.⁹⁶

⁹⁵V. Fiodorov, "Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s. 317.

Meyerhold'a göre deneyimli bir işçinin çalışmasında şunları görürüz:

- 1) Üretken olmayan gereksiz hareketlerin yokluğu,
- 2) Belli bir ritm,
- 3) Ağırlık merkezinin tam bilincinde olma,
- 4) İkircim göstermeme,

İşçi, bütün bunların farkına varmadan, uyarak, adeta dans eder gibi çalışır. Çalışma esnasında gereksiz olan tüm ayrıntılar atılmış ve tamamen yararlı bir çalışma biçimi kazanılmıştır. İşte yeni oyunculuk anlayışında da gereksiz olan ve oyuncuyu sonuca götürmekten uzak tüm ayrıntılar atılmalıdır. Asal sorun oyuncunun malzemesinin düzenlenmesidir. Bu anlamda oyunculuk formülü, $N=A1 + A2$ 'dir. *"Düzenleyen ve düzenlenen ya da sanatçı ve malzemesi arasındaki sentez oyuncuda gerçekleşir. Oyuncu formülü şöyle ifade edilebilir: N oyuncu, A1 tasarımı yapan ve bu tasarımın gerçekleştirilmesi doğrultusunda buyruklar veren yapımcı, A2 de yapımcının(A1) buyruklarını uygulayan yorumcu, yani oyuncunun bedenidir."*⁹⁷ Bu düşünceye göre oyuncu, yaratan, yorumlayan ve bu yorumu uygulayandır. Oyuncunun üzerine yüklenenleri başarıyla gerçekleştirebilmesi için mükemmel bir beden kullanımına sahip olması gerekir.

Taylorizm, sanayide emeğin en çok yoğunlaştırılacak biçimde kullanılmasıdır. Emeğin harcanması sırasında en fazla verimin alınması esastır. O halde Taylorizm, emeğin karşılığı olarak en fazla üretimin amaçlandığı her çalışmada kullanılabilir. İşte bu düşünceden yola çıkan Meyerhold , bio-mekanik oyunculuk anlayışında Taylorizm düşüncesini kullanmıştır.

⁹⁶Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", Basılmamış Metin, s.3.

⁹⁷V.Fiodorov,"Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berkay), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.318.

Tiyatroda Taylorizm, bugün dört saatte yaptığımızı ileride bir saatte gerçekleştirme olanağı sağlayacaktır.(...) Bunun için oyuncuda şu nitelikler bulunmalıdır:

1) Oyuncu, reflekslerin uyarılmasına tepki gösterme doğal yeteneğine sahip olmalıdır. Bu yeteneğe sahip insan, fiziksel verilerine uygun şu ya da bu rolü isteyebilir.

2) Oyuncu, 'fiziksel açıdan tam formda' olmalıdır; başka bir deyişle göz ölçümü sağlam olmalı bedeninin ağırlık merkezini her an doğru olarak hissetmeli ve hiç dalgalanmamalıdır⁹⁸.

Meyerhold, sanatın sadece eğlendirmesi düşüncesine karşı çıkmıştır. Sanat, toplumsal dalgalanmalara yön veren, düşündüren ve eyleme geçiren bir düzlemde değerlendirilmelidir. Oyunculuğa, Taylorizm düşüncesinin monte edilmesi, geleneksel bazı kuralların değişmesini de zorunlu kılmıştır. Tiyatroda oyuncuya belli bir süre verilerek bundan en verimli bir biçimde yararlanması beklenir. Öyleyse oyun öncesi makyaj yapmak ve kostüm giymekle geçirilen bir süre tamamen gereksizdir. Bu yüzden bio-mekanik oyuncu makyajsız ve sahnede rahat hareket etmesini sağlayacak, aynı zamanda da kostüm görevi görecektir tek tip bir giysi giyecektir.

Meyerhold, kendi döneminin karşı çıktığı oyunculuk anlayışlarında iki yöntemin egemen olduğunu, bunlardan birinin esinlenme ve sezgiyi , ikincisinin 'otantik duygular' ı kullandığını, temelde ikisinin de aynı ancak gerçekleştirme araçlarında ayrıldıklarını belirttikten sonra,

⁹⁸A.g.e., s.319.

birincisinin 'narkotik uyarıcı' , ikincisinin ise 'hipnotizma' kullandığını sözlerine ekler. Bunun için de oyuncunun duygularının ağırlığı altında ezildiğini ve hareketlerini ya da sesini ayarlayamadığını söyler. O'na göre, yalnızca istisna olan büyük oyuncular sezgiyle doğru yöntemi bulmuşlardır, çünkü rolü içten dışa değil dıştan içe geliştirmişlerdir⁹⁹.

Bio-mekanik oyunculuğun iki evresinden söz edebiliriz:

1) **Önoyunculuk**; bu evre Meyerhold'a göre tam anlamıyla bir pantomimdir. Seyirci bu bölümde hareketlerle aksiyona katılacaktır. Oyunda verilmek istenen herşey önce hareketle seyirciye aktarılacaktır. Bu yüzden oyuncunun kendi vücuduyla adeta balmumuyla oynar gibi oynaması gerekir ki seyirciyi uyaracak etkiyi sözle değil hareketle verebilsin.

2) **Oyunculuk**; ise hareketin üzerine sözün bindirildiği evredir. Ancak bu aşama, Stanislavski'nin kullandığı tonlamalardan farklıdır. Meyerhold, farklı bir entonasyondan bahseder. Daha da ileri giderek bu görüşünü **kuyuya atılan bir taş gibi** sözleriyle destekler. Sahnede oyuncu,günlük konuşma dilinden ve tonlamalardan sıyrılarak fiziksel aksiyondaki mekanikliği tonlamalarında taşımalıdır.

Bio-mekanik oyuncu, eskrim, boks, akrobasi ve ritmik hareketler konusunda uzmanlaşmalıdır. Ancak bu uzmanlık ise, sadece bio-mekanik oyunculuk düşüncesi üzerinde uygulandığında anlamlı olur. Oyuncu vücudunu çok iyi kullandığı gibi sesini de mükemmel kullanabilmelidir.

Meyerhold'a göre tiyatrodaki kostüm kullanılmayabilir , makyaj yapılmayabilir, dekor kullanılmayabilir hatta tiyatro salonu bile reddedilebilir. Ancak oyuncu varoldukça, tiyatro tiyatro olarak kalacaktır.

⁹⁹Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", Basılmamış Metin,s.4.

İşte oyuncuyu tiyatro düşüncesinin merkezine yerleştiren bu uygulama yüzünden, bio-mekanik oyuncu, sahne üzerindeki tek belirleyicidir ve herşeye hazır olup herşeyi uygulayabilmelidir. Oyuncu, davranış ve davranış kalıplarını kullanarak izleyicinin kafasında ekonomik ampuller yakmak zorundadır. İşte Pavlov'un şartlı refleks düşüncesinden yararlanan bölüm burasıdır. Meyerhold, aynı Mısır hiyeroglifleri gibi bir bedensel anlatımdan söz eder. Nasıl ki hiyerogliflerdeki her şekil pek çok düşünceyi temsil ediyorsa, bio-mekanik oyuncu da yaptığı hareketlerde, seyircinin kafasındaki kodlamaları çağrıştıracak ve refleks olarak tek bir hareketle seyircide pek çok duygu ve düşünce ortaya çıkaracaktır.

Bio-mekanik hareket; kendiliğinden, duygusal hareketten farklı olarak, kültürel bir harekettir. Bio-mekanik akılcıdır, özü iradi ilkedir. Oyuncu, uzam içinde kendisinin bilincinde olmalıdır. Alıştırmaların hedefi: Maksimum ekonomi, özlülük, işlevsellikle hareket etmek. Alıştırmalar, sahne üstündeki harekete biçimsel yaklaşımı öğretirler.(...) Söz konusu olan, kişiliğin değil, onu sunan oyuncunun etkinlik gösterdiği bir tiyatronun hareketidir¹⁰⁰.

Meyerhold, bio-mekanik oyunculuğu geliştirirken **Commedia Dell Arte** oyun düzeninden ve kodlamalarından da yararlanmıştır. Bu türü inceleyen Meyerhold, görmüştür ki **Comedia Dell Arte** oyuncularını yüzlerine belirli kişilikleri ve duyguları ifade eden masklar takmaktadırlar. Ve oyuncuların rolleri açısından sağlamak zorunda oldukları ifade bu masklardan çok vücut kullanımlarından ortaya çıkmaktadır. Bu düşünceler sonucu bio-mekanik oyuncu, 'gramofon oyuncu' (yani sadece konuşan oyuncu) olmaktan çıkarılmış ve sahne

¹⁰⁰Beatrice Picon-Vallin, "Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.321.

üzerinde fiziksel aksiyonuyla seyirciyi coşturabilecek atlayan, bükülen ve aktarmak istediklerini sadece vücudu ile anlatabilecek bir akrobat haline gelmiştir.

Beden artık işlenecek bir malzeme, mükemmelleştirilecek ve yönetmenden çok müzisyen oyuncunun emrine verilecek bir müzik aracı olarak görülmektedir. Demek ki Comedia Dell'arte'ye başvurma, antikaya meraklı bir tiyatro adamının düşünü, bir geriye dönüşü değil, psikolojizme karşı mücadelede bir stratejiyi ifade etmektedir. (...) Geriye dönmek için değil, hep daha ileriye gitmek ve metin söyleyicinin ya da 'gramofon oyuncunun' tiranlığından kurtulmak için bu gizleri yeniden bulmak, anlamak, çözmek, kimi zaman cebiri andıran kesin formüller halinde güncelleştirmek, özümsemek gerekmektedir¹⁰¹.

Meyerhold, bio-mekanik oyunculuk sistemini ortaya çıkardığı dönemlerde 'Doğu Tiyatrosu' na kaymıştır. Rus tiyatrosunun içinde bulunduğu durum ve Batı Tiyatrosu'na öykünmesiyle yeni, dinamik ve seyircisini ayağa kaldıracak bir etkilenimin yaratılamayacağının farkındadır. Bu yüzden psikolojiden uzaklaşarak, yüzdeki ifadeleri yok edip, anlatılmak istenen fiziksel hareketlerle anlatılmalıdır. Bio-mekanik "oyuncu, tüm tiyatro geçmişini matematiksel olarak doğrulamaya ve geleceğin sahnesi için gerekli malzemeyi hazırlamaya yönelik bir sahne laboratuvarında bedensel, kuramsal, entellektüel eğitimden geçirilir. Bu yaklaşım, Meyerhold'un 1910'lardaki perspektifi olacaktır." ¹⁰² Böylece

¹⁰¹A.g.e.,ss:323-324.

¹⁰²A.g.e., s.322.

oyuncu adeta sahne laboratuvarında bilimsel deneylerde kullanılan önemli bir malzeme haline gelmiştir. Ancak buradan oyuncunun makinalaştığı ve yaratıcılığının yavaş yavaş köreldiği sonucu çıkarılmamalıdır.

Oyunculuğa bio-mekanik yaklaşım, düşünülenin tersine, ne oyuncuyu makine durumuna indirger (ama kişilik içindeki makineyi ya da kuklayı göstermeyi sağlayabilir) ne de oyuncunun doğaçlama yeteneğini inkar eder. Oyunculuğu montaj ilkesine açar, metni tarif işlevi olmayan uzamsal-ritmik imgeler yaratma görevi verir, oyuncuyu uzam içinde, çevresini ve kendini görmeye zorlar. Bu tip oyunculuk, oyuncunun kendi bedeninin sahne üstündeki ve içindeki çizgilerinin bilincinde olmasına, beden mekaniğini bilmesine, hızlanma, direnç, frenleme gibi dinamik kavramlara (...)dayanır¹⁰³.

Meyerhold'un bio-mekanik oyunculuk konusunda ortaya koyduğu $N=A1 + A2$ formülü giriş bölümünde bahsettiğimiz Coquelin'den alınmadır. Coquelin'in ortaya attığı 'çift kişilikli oyuncu' , Meyerhold'un bio-mekanik oyuncu düşüncesinde de karşımıza çıkar. Oyuncu, düşünen, yorumlayan, aynı zamanda da bu yorumu uygulayandır. Buradan şu anlaşılmaktadır: Tek başına yapılan hareketler dizgesi, düşünsel temele oturtulmadan hiçbir anlam taşımaz. *"Oyuncu, kişiliği ile böylece ikileşmekte, bilgi alacak malzeme ve akıl birikimi, edilgen ve etkin olarak ikiye bölünmektedir."*¹⁰⁴

¹⁰³Beatrice Picon-Vallin, "Meyerhold ve Sinema", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.331.

¹⁰⁴A.g.e., s.328.

Psikolojik durumlar fizyolojik süreçlerin sonucu olduğuna göre;

(...)Bio-mekanik,içselliğin geliştirilmesine değil dışavuruma dayanan yeni bir sahne hareketleri dizgesi yaratılmasını ve insan organizmasının hareket temellerinin kavranmasını, hareket halindeki insanın mekaniğinin, yeni bir hareket düzenlemesinin yaratılmasını kapsamaktadır¹⁰⁵.

Bio-mekanik oyunculukta, sahne üzerindeki oyuncunun vücudundaki her noktanın kasılması gerekir. Vücuttaki kasların tümünün birbirini tamamlar biçimde çalışması, oyuncunun, oyun sırasındaki gövdesel anlatımının seyirci tarafından anlaşılmasında kullanılabilecek en önemli yoldur. Stanislavski'nin tiyatro düşüncesinde metin çıkış noktası yani amaç olarak görülürken, Meyerhold'a göre metin araçtır. Ancak, her bio-mekanik alıştırmanın bir kanavasının olması gerekir. Bu kanava alıştırmalar süresince geliştirilir.

Tüm bio-mekanik şu olgu üzerine kuruludur: Eğer burnun ucu çalışıyorsa tüm beden çalışıyor demektir. Öncelikle tüm bedenin dengesini bulmak gerekir. En küçük bir gerilimde tüm beden çalışır.(...) Alıştırmanın bir konusu olması, kaçınılmayacak bir zorunluluktur. Konu, beden oyuncululuğunu gözle görülür bir biçimde kolaylaştırır.(...) Alıştırmanın her parçasına büyük bir dikkat vermek ve bilincine varmak gerekir¹⁰⁶.

¹⁰⁵A.g.e., s.326.

¹⁰⁶M. Koreniev, "Meyerhold'un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.311.

Oyuncular sahne üzerinde sürekli bir devinim içinde olduklarından 'otkaz' işaretiyle birbirlerini denetim altında tutarlar. "Tam karşılığı 'red' olan bu kavram, bio-mekaniğin temel kavramlarından biridir. İki oyuncunun fiziksel devinimlerinde senkron tutturmak için -aynı zamanda toplu hareketler için de kullanılır- bir hareketin bittiğini ve diğerine hazırlanılacağını belirten bir işarettir. Bu kavram aynı zamanda, hareket yönünün tersi bir hareketi yapmak anlamına da gelir. Örneğin ilerlemeden önce gerilemek gibi."¹⁰⁷

Çalışanlardan herbiri, bir pozisyondan diğerine geçebileceği anın bilincinde olmalıdır. Verilen görevin her parçasından sonra bir kesinti zorunludur.(...) Bir eşle birlikte yapılan bir alıştırmada, her iki oyuncu da bir otkaz işaretiyle ya da seyircinin farkedemeyeceği bir başka yolla rol arkadaşına bir sonra ki harekete geçmeye hazır olduğunu belli etmelidir¹⁰⁸.

Biyomekanik oyunculuk anlayışında ,fiziksel aksiyon en önemli öge olduğuna göre, sahnede çok süratli bir devinim olması gerektiği düşüncesi normaldir.Boş sahnede kurulan platformların ve iskelelerin üzerinde devinecek olan oyuncunun, kaslarını geliştirmesi kadar, dikkatini de odaklamayı öğrenmesi gerekir.Sahne üzerinde yapılan her harekete karşılık verebilmek, dengeyi sürekli koruyabilmek, ters giden bir durumla başedebilmek dikkatin odaklanması sayesinde gerçekleşir.Böylesine devingen bir oyunculuk anlayışında da Meyerhold oyuncu - öğrencilerine gerekli olan en önemli malzemenin, makyaj malzemeleri ve kostümler değil, şifalı otlardan yapılmış merhemler ve sargı bezleri olduğunu söyler.

¹⁰⁷A.g.e., s.316.

¹⁰⁸A.g.e., ss:311-312.

Çok fazla sayıda insan varken uzam içinde yönünü bulmak çok önemli bir iştir. Her katılanın görevi, karmaşık kitle hareketi içinde kendi özel yolunu bulmaktır. Bir kitle araştırması sırasında herkes yerini bilmeli, tüm rol arkadaşlarına ve içinde çalıştığı uzamın sınırlarına göre burayı kafasında işaretlemelidir. (...) Uzam içinde ve oyun alanı üstünde koordinasyon, bir kitle akışı içinde kendini bulabilmek yeteneği, uyum, hesap ve göz ölçümünün doğruluğu biyomekaniğin temel zorunluluklarıdır ¹⁰⁹.

Biyomekanik oyunculukta, herşeyden önce dengenin sağlanması gerekir. Oyuncu sahne üzerinde ağırlık merkezini bulmak zorundadır. Örneğin oyuncuların, tam popolarının arasında hayali bir fındık olduğunu varsaymaları istenir. Oyuncular bu hayali fındığı belirli bölgeleri kasarak düşürmemeye çalışırlar. Bu başarıldığında, ağırlık merkezi de bulunmuş olur. Bununla birlikte uzam'ı doldurma zorunluluğu ortaya çıkar. Aslında oyuncu orada bulunarak zaten bir yer kaplıyordur. Önemli olan uzamın gerektiği şekilde doldurulmasıdır. Bunun için oyuncunun kendine mutlaka hakim olması ve metod'u bilmesi gerekir.

Herkes dengedeki bir adamın inandırıcı duruşuna sahip olmalı, yedeğinde dengeyi korumayı sağlayacak tavırlar, duruşlar ve farklı hareketler bulundurmmalıdır. Herkes verili anda

¹⁰⁹Ali Berkay, "Biyomekanik Oyunculuk, Work-Shop İzlenimleri", Agon Tiyatro, Sayı 10, Mart - Nisan 1997, s. 175.

*gerekli dengeyi kendi aramalıdır (...) Herkes hangi bacağı üzerinde durduğunu, sol mu, sağ mı, ikisi birden mi anlamalı ve bilmelidir. Bedenin ya da kol - bacakların duruşunu değiştirmeye yönelik her niyet hemen bilinçli hale getirilmelidir*¹¹⁰.

Bu oyunculuk düşüncesinde, Farkında olmadan yapılan buluşlara, dağınıklığa ve anlık yaratıcılıklara yer yoktur. Sahne üzerinde yapılan her şeyin ve atölye çalışmalarında yapılan tüm temrinlerin adeta matematiksel bir düzen içerisinde olması gereklidir. Çalışmalar önce küçük parçalara ayrılır ve çalışmanın kesintisiz akışı ancak bu parçaların doğru birleştirilmesi ile mümkün olabilir.

*Nasıl müzik birbirlerini kesin bir şekilde izleyen ve müzikal bütünlüğü bozmayan ölçülerden oluşuyorsa, bizim alıştırma çalışmalarımızda birbirinden netçe ayrılması gereken, ama toplam resmin netliğini de bozmayan, matematik kesinlikte hareketler dizisidir. (...) Bir alıştırma küçük parçalara bölündüğünde, bunları staccato (kesik kesik) yapmak gerekir ; legato (süreklilik) alıştırma kesintisiz bir akış içinde gerçekleştirildiğinde belirir*¹¹¹.

Biyomekanik alıştırma sırasında içten gelecek her tepkinin, mutlaka teknik bir dayanağının olması gerekir. Meyerhold oyuncunun tepi durumuna gelmiş uyarıma sahip olması gerektiğini vurgular ve bu

¹¹⁰M. Koreniev, "Meyerhold'un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.312.

¹¹¹A.g.e., ss: 315 - 316.

kavramın anlamı “ *duyularla, hareketlerle ve sözcüklerle dışta gösterilecek bir görevi algılayabilmek yeteneğidir.*”¹¹² Bu kavramın derecesinin işareti ise haykırıştır ve haykırışın mutlaka teknik bir dayanağının olmalıdır. Biyomekanik bir çalışmada oyuncuların bir hareket bütünlüğünün üzerine repliklerin bindirilmesi istenir. “ *Kuşkusuz bu alıştırmada, tonlama, yorum değil, bedensel bir hazırlığın üstüne söz enerjisini oturtma çalışması amaçtır.*”¹¹³ Bu anlamda gergin bir vücutla birleşen söz enerjisinin. sadece metne bağlı kalmaktan çok daha fazla zenginlik gösterdiğinden sözedilebilir.

*Uyarılğanlık derecesinin işareti olan haykırışın her zaman teknik bir dayanağı bulunmalıdır. Haykırış, ancak her şey gerilmişse, tüm teknik malzeme düzenlenmişse kabul edilebilir. (...) Uyarılğanlık, iyi eğitilmiş malzemenin başarılı kullanımının sonucu olarak, çalışma sürecinde doğar (...) Teknik açıdan kötü hazırlanmış bir haykırış, kaçınılmazca denge kaybını beraberinde getirir. Yeniden denge aramak, yani tüm çalışmaya baştan başlamak gerekir*¹¹⁴.

Oyuncunun malzemesi insan yapısının değerlendirilmesi konusunda, malzeme kullanımına ilişkin (ki biz bu malzeme kullanımına ‘ teknik’ diyoruz) tüm çalışmaların dikkatli ve disiplinli bir şekilde değerlendirilmesi gerekir. Bir oyuncunun malzemeyi iyi kullanması, insanı yani kendini iyi kullanması demektir. Bir ressamın malzemesini iyi kullanması, tualini ve boyasını iyi kullanması anlamına

¹¹²Özdemir Nutku, Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar, Basılmamış Metin

¹¹³Ali Berktaş, “ Biomekanik Oyunculuk, Work - Shop İzlenimleri”, Agon Tiyatro, Sayı 10, Mart - Nisan 1987, s. 176.

¹¹⁴M. Koreniev, “Meyerhold’un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri”, Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, ss:312-315.

gelir. Ya da bir heykeltıraş'ın malzemesini iyi kullanması, çekici ve keskileriyle yonttuğu taşa can vermesi ile ölçülebilir. Bu anlamda oyuncunun da malzemesini iyi kullanması bir zorunluluktur. Oyuncunun malzemesi kendisidir ya da başka bir deyişle canlı, fizyolojik ve psikolojik yapısıdır. O halde oyuncunun kendi malzemesini tanıması için, bio-psiko-sosyal insan malzemesini kavraması gerekir. Bu yüzden Meyerhold'un önerdiği anlamda biyomekanik oyuncu gözlemlemek, gözlemlerini yorumlamak ve yorumladıklarını seyirciyi aktarabilmek için, çözümlemeci bir biçimde çalışan zekaya ve diğer disiplinlerle (boks, eskrim, jimnastik) eğitilmiş bir bedene sahip olmalıdır.

Oyunculuk sanatının güçlüğü, çalışması içindeki tüm unsurların kesin uyum zorunluluğundan kaynaklanır. Oyuncunun başarısının anahtarı, fiziksel durumunun iyiliğidir.(...) Eğitimli bir malzemenin fiziksel durumu, bizim oyunculuk sistemimizin dayanak noktasıdır¹¹⁵.

Taylorizm düşüncesinin, Meyerhold tarafından oyunculukta kullanıldığını daha önce belirtmiştik. Taylorizm'in en önemli özellikleri olan mümkün olan en az zamanda en fazla üretim ve hareketlerde ekonomi ilkelerinin biyomekanik oyunculuk düşüncesinde de karşılık bulduğunu görürüz. Herşeyden önce sahne üzerinde yapılacak tüm mizansenler gereksiz olan ayrıntılardan arındırılmıştır. Meyerhold'un tiyatro düşüncesi sonucu, tiyatrodaki tek yaratıcı durumuna geçen biyomekanik oyuncu, söylemek istediklerini seyirciye en kısa sürede, en fazla biçimde aktarabilme görevini üstlenmiştir. Sahnede alabildiğine hareketli olan oyuncunun, aynı zamanda son derece ekonomik olması gerekmektedir. Bu da doğal olarak mükemmel bir tekniği gerektirir. "Aslında biyomekanik alıştırma ve incelemeleri, başka disiplinlerde (çeşitli sporlar, akrobasi, eskrim, boks, klasik bale ve halk dansları,

¹¹⁵A.g.e.s.313.

ritmik dans, eşli jimnastik, vb.) eğitilmiş bedene teatral bir biçim verilmesini hedeflemektedir."¹¹⁶ Böylece diğer disiplinlerde eğitilmiş, sahne üzerinde her isteneni vücudu ile gerçekleştirebilecek biyomekanik oyuncu, stilizasyon ve soyutlamalarla, psikolojiye başvurmada ancak seyircide psikolojiyi canlandırarak, onun kafasındaki kodlamalara göndermeler yaparak, Pavlov'un ' şartlı refleks' inden de yararlanacaktır.

*Çalışmada en uç noktada ekonomi, en üst düzeyde Taylorizm gereklidir. Tüm görevler en az sayıda teknik kullanarak en akılcı yollarla gerçekleştirilmelidir. (...) Uyum, dikkat, dayanıklılık bizim sistemimizin unsurlarıdır. Herşeyden önce fiziksel düzeye yoğunlaştırılmış bir dikkat. Gevşek bedenin özgürlüğü (...) kabul edilemez. Bizde her şey düzenlidir, her adım en küçük hareket bile denetim altındadır. Göz sürekli çalışmaktadır*¹¹⁷.

Meyerhold, biyomekanik oyunculuk düşüncesinde, oyuncunun sirk canbazı ya da palyaço gibi bedensel donanıma sahip olmasını ister. Örneğin; bir palyaço üzerindeki bol giysileri, uzun peruğu, şapkası, burnu ve normalden çok daha büyük ayakkabılarıyla ip üzerinde yürümeye kalkışır. Ondan hemen önce başcanbaz ipin üzerinde karşıdan karşıya geçmiş ve seyirciye bu işin çok zor ve tehlikeli olduğu izlenimi verilmiştir. Yerde yürürken bile kendi ayağına basıp düşen palyaçonun ipin üzerine çıkma düşüncesi seyirciye komik gelir. Palyaço ip üzerinde dengesini kaybedip tekrar bulur ve düşecek gibiyi o kadar güzel oynar ki seyirci bir gerçeklik olan başcanbazın ipin üzerinde yürümesinden daha çok heyecanlanır. Bu anlamda düşüyormuş gibiyi yapmak çok daha fazla

¹¹⁶Beatrice Picon-Vallin, "Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.327.

¹¹⁷M. Koreniev, "Meyerhold'un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.316.

ustalık gerektirir. Sirk canbazının yarattığı romantik gerilimle, palyaçonun yarattığı dramatik gerilim birbirinden farklıdır. Payaçonunki güçlü ve yabancılaştırmaya yöneliktir. Buradan şu sonuca varabiliriz; bir sirk canbazı ne kadar ustaca düşüyormuş gibi yapıp, bunu seyirciye yaşatıp kendi yaşamıyorsa bundan bir oyunculuk ayrımı ortaya çıkar. Duyguyu, dramatik anlamda sahnede üretilip seyirciye bulaştırmak mı (doğalcı - gerçekçi oyunculuk) yoksa duyguyu hiç kendinde yaşamadan ama izleyende o duyguyu üretecek, stilize ve seçilmiş hareketleri yaparak duyguyu sadece uyandırmak mı ? Biyomekanik oyunculukta sahnede duygu yaşanmaz, üretilmez, o duygu üretilmiş gibi seçilmiş, ustaca soyutlanmış, hesaplanmış, provası yüzlerce defa yapılmış ve artık neredeyse mekaniğe oturmuş bir hal alır.

Ama bu mekaniklik yapmacıklık değildir. İzleyende gerçek psikolojik tepkiyi uyandıracak bir oyunculuk anlayışına oturur ve amaç duyguyu seyirciye bulaştırmak değil duyguyu seyircide uyandırmaktır.

Psikolojik yaklaşımın hiç bir çözüm getiremeyeceği bir dizi sorun vardır. Teatral yapıyı psikolojik temel üzerine kurmak, evi kum üzerine inşa etmeye benzer; çöküş kaçınılmazdır. Gerçekte her psikolojik durum, bazı fizyolojik süreçler tarafından koşullandırılır. Oyuncu şu ya da bu kişiliğe uyan fiziksel durumu bulursa, içinde belli bir uyarılğanlığın doğmasını sağlayacak duruma ulaşmış olur. Seyircilere de geçen ve onları oyuna katılmaya iten bu uyarılğanlık, oyuncunun özünü oluşturur¹¹⁸.

Biyomekanik oyunculuk çalışmalarında bazı teknik bölümlerden de söz edebiliriz. Her çalışmadan önce bir başlangıç yürüyüşü konsantrasyon açısından gereklidir ve bu yürüyüş çalışma

¹¹⁸V. Fiodorov, "Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.320.

sırasında oyuncunun diğer oyuncularla ilişkisini ve vücudunu daha iyi kullanabilmesini sağlamak amacıyla belirli bir rahatlığı da beraberinde getirir. Oyuncu, çalışmaya başladığı anda tüm enerjisini ve isteğini birden boşaltmamalıdır. Çalışmanın tümünde eşit miktarda ya da gerektiği kadarını kullanmak, oyunun çalışılması ve diğer oyuncularla ilişkiye girmek açısından önemlidir. Bu anlamda da kesinlikle bir ekonomiden bahsedilebilir. Oyuncu hiç bir zaman elindeki malzemenin tümünü kullanmamalıdır ya da böyle olsa bile seyirci sürekli hala kullanılmamış bir şeyler olduğunu düşünmelidir.

*Hareketlere özgürlük vermemeliyiz.
Hareket ekonomisine saygı göstermeliyiz.
(...) Tiyatronun genel bir yasası:
Çalışmanın başında tamperamanını
serbest bırakan, henüz çalışma
bitmeden onu boşuna harcamış ve tüm
yorumu sabote etmiş olacaktır. (...)
Çalışmanın çeşitli parçaları içinde, bir
sonraki bölümü ve hareket değişikliğini
öngörmeyi sağlayacak bir konsantrasyon
gereklidir. Böylece başlangıç ve bitiş
noktaları saptanabilir¹¹⁹.*

Biyomekanik oyunculukta sirk oyuncululuğu düşüncesinin etkileri çok önemlidir. Kimi çevreler tarafından oyuncuyu bir çeşit kuklaya dönüştürdüğü için çok sert biçimde eleştirilen Meyerhold'un oyuncuyu sahnenin tek hakimi haline getirdiği de unutulmamalıdır. Ancak eleştirilen nokta oyuncunun her hareketine, her duruşuna kadar inceden inceye denetim altına alınmasıdır." *Meyerhold harekette başarıya ya tam bilinçsizlikli (hayvanlar, kuklalar) ya da en eksiksiz bilinçli ulaşılabileceğine inanmaktadır. Meyerhold, sadece oyuncunun*

¹¹⁹M. Koreniev, "Meyerhold'un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berkay), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, ss:314-315.

hareketinin bilinçli düzenlenişinin seyircide dramatik bir duygu yaratabileceğinin altını çizer."¹²⁰ Daha önceden Coquelin tarafından ortaya atılan oyuncunun oyun sırasındaki çift kişiliği, düşüncesinden Meyerhold da yararlanmış ve bu düşünceyi geliştirmiştir. Meyerhold'un biyomekanik oyuncu kavramında kullandığı $N=A_1+A_2$ formülü bu düşüncenin bir sonucudur. Biyomekanik oyunculuk anlayışında oyuncu, düşünen, yorumlayan ve yaratan, aynı zamanda yorumu uygulayandır. İşte bu yüzden biyomekanik oyuncu 'kukla' olmaktan çıkar. Daha doğru bir deyişle biyomekanik oyuncu ipleri kendi elinde olan bir kukladır. Oyuncu yorumu ve uygulaması ile ikileşmekte, bu iki yönü ile oyunculuk düşüncesini tamamlamaktadır. Meyerhold " *çalışma yine çalışma* " der " *ama bu çalışmada vücut işleyip akıl yerinde sayıyorsa, istemem, teşekkür ederim. Hareket etmeyi bilseler de düşünmeyi bilmeyen oyuncular istemem.*"¹²¹ bu anlamda Meyerhold, yönetmenin güdümüne girmiş, dıştan gelen her emri harfiyen uygulayan oyuncu tipi yerine, düşünen-yorumlayan-uygulayan oyuncu isteğini belirtmiştir.

*Oyuncu, beden denetimini hep ön planda tutmalıdır. (...) Kendi olanaklar yelpazesini ve verili bir niyeti gerçekleştirmek için elinde bulunan tüm araçları kesinlikle bilmelidir. (...) Biyomekaniğin ana ilkesi: Beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir*¹²².

Meyerhold, biyomekanik oyunculuk düşüncesinde, tiyatroyu doğacı-gerçekçi oyunculuk biçiminden sıyrarak, tekrar

¹²⁰ Beatrice Picon Vallin, "Meyerhold Oyuncusu", çev: Ali Berktaş, Agon Tiyatro, Sayı 10, Mart - Nisan 1997, s. 138.

¹²¹ Beatrice Picon Vallin, "Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, s.328.

¹²² M. Koreniev, "Meyerhold'un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Derleyen: Ali Berktaş), MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1997, ss:315-316.

'tiyatrosallaştırma' yı amaçlar. Bunun için de soyutlamalara gider. Zaten tiyatro sıkıştırılmış bir anın yansıtılması olduğu için bu anlamda yüzdeyüz bir gerçekçilikten söz edilemez. Stanislavski'nin yanından ayrılıp onun sistemini eleştirmeye başladığında, hocası büyük birileri görüşle 'Tiyatro-Stüdyo' 'yu kurar ve öğrencisinin çalışmalarını izler. İlk denemeler tamamen Psikolojiden yoksundur ve Stanislavski'nin haklı eleştirilerine uğrar. Ancak çalışmaları izledikten sonra söylediği sözler, Stanislavski'nin bir deha olduğunun kanıtıdır. Sisteminin temelini oluşturan ' iç aksiyon dış aksiyonu belirler ' ilkesine bu dönemden sonra ' dış aksiyonda iç aksiyonu belirler'tanımlamasını eklemiştir. Meyerhold'un- Biyomekanik oyunculuk anlamında- ikinci evresi diyebileceğimiz dönemde ise Psikolojiye ağırlık vermiştir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi oyuncu rolü yaşamak zorunda değildir. Seyircide ' duyguyu uyandırmak yeterlidir ' düşüncesi bu oyunculuk biçimini boyutlandırmıştır.

(...) Coşkular seyircide doğmalıdır. Bu coşkuların kaynağındaki duyguları oyuncu kendi hissetmeden de uyandırabilir. Meyerhold oyunculuğu ne natüralist ne psikolojiktir (...) temel bir sahnesel durumdan, neşeden yola çıkarak gelişir (...) Bununla birlikte psikolojiden de vazgeçmez. Ama ' duygular oluşturmak ' öncelikle seyirciye yönelik bir uğraştır¹²³.

Sonuç olarak, Meyerhold için çok ustaca bir çağdaş sanat açılımı vardır diyebiliriz. Duyguyu her insan gözlemi ile yakalar ve kendi belleğinde yaşar ama bunu her seferinde sahnede canlandırmak zorunda değildir. İşte Meyerhold bunun simgesel, soyutlamaya dayalı bir ifadesini bulmanın yollarını araştırmıştır. Bu da ciddi anlamda bir ileriye atılımdır. Meyerhold, Stanislavski'ye göre daha dışa dönük ve soyutlamaya yatkın bir tiyatro adamıdır. Onun için, Stanislavski'yi bir

¹²³Beatrice Picon Vallin, " Meyerhold Oyuncusu ", çev: Ali Berktaş, Agon Tiyatro, Sayı 10, Mart-Nisan 1997, ss: 138-139.

sistem içinde aşamasa da söylemi ve deneyimleri ile kendinden sonraki dönemler için temel oluşturur. Ancak şununda belirtilmesi gerekir: her ne kadar sistem açısından Stanislavski'nin varyant'ı olsa da, yaratıcılık ve denemecilik arayışı açısından çağdaş sanatımızı belirleyecek olan soyutlamaya dayalı oyunculuk anlayışı adına hocasından ileridedir.



III . TİYATRO SANATI AÇISINDAN SENTEZCİ BİR KİŞİLİK: VAKHTANGOV

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun, gerçek yaşamı olduğu gibi yansıtma düşüncesi düşüncesi, Çehov'un ölümünden ve 'Ekim Devrimi' nin gerçekleşmesinden sonra topladığı ilgiyi kaybetmeye başladı. Yaşam gerçeğinin aynen yansıtılmasının sanatlı olmadığı ve daha da önemlisi, Rusya'nın o dönemdeki siyasal-toplumsal çerçevesinin belirlenmesinde ve halkın bu çerçevenin içine çekilmesinde yeteri kadar yararlı olmadığı düşünülmeye başlandı. Bu anlamda Stanislavski'nin tiyatro düşüncesine en başta karşı çıkan Meyerhold'a bir süre sonra yine Stanislavski'nin öğrencisi olan Vakhtangov da eklendi.

1) Tiyatro ve Oyunculuk Üzerine Vakhtangov'un Düşünceleri

Genel olarak gerçekçiliğin giderek kalıplaşması kadar, yaşam gerçeğinin yansıtılmasındaki tutumda Rus tiyatrosunda karşı çıkışlara neden oldu. Genelde karşı çıkılan şuydu;

*"Ancak bu topluluk giderek bir propaganda tiyatrosu olmaya ve gücünü yitirmeye başladı. Bunun bir nedeni de, Stanislavski'nin gerçekçiliğinin yıllar geçtikçe kalıplaşmaya başlaması ve daha yapmacık bir durum olmasıydı. Gerçi onun oyunculuk yöntemi yine sağlam bir temele oturmuş olmanın verdiği güçle başarılı bir biçimde sürdürülüyordu."*¹²⁴

Özel de Vakhtangov'un karşı çıktığı nokta Stanislavski'nin tiyatro düşüncesindeki yaşam gerçeği ile ilgilidir. Tiyatro sanatının yaşamı aynen yansıtmaktan öte bir görevi olması gerektiği düşüncesinden yola çıkar Vakhtangov. Ekim Devriminin hemen sonrasında, sanatçılar arasında başlayan tartışmalar da bu yöndedir.

¹²⁴Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi II, Remzi Kitabevi , istanbul 1985 ,s.141.

Örneğin Mayakovski 'Sanat doğanın kopyası değildir; doğanın bireysel bilinçteki yansımalarına göre çarpıtılmasında kararlılıktır' , derken doğalcı sanatı reddediyordu. Ya da Tayrov daha kesin bir anlatımla 'tiyatro tiyatrodur; bu apaçık gerçeğe götüren yol kaçınılmaz bir yoldur, bu yol tiyatronun tiyatralleşmesidir', diyordu. Bu noktada da Vakhtangov, hocasının fikirlerinden ayrılarak ya da bu fikirleri başka fikirlerle birleştirerek yeni bir tiyatro düşüncesine ulaştı."Evgeni Vakhtangov (...) psikolojik gerçekçilik ile iyatrallığı bağdaştıran bir yönetmendi. Yaklaşımına 'fantastik gerçekçilik' adını vermişti."¹²⁵

Vakhtangov'un tiyatro düşüncesine baktığımızda; bu düşüncenin diğer yaklaşımları reddetmeden, gerekli dozlarda karıştırılmasından temellendiğini görürüz.

Stanislavski'nin en parlak, en iyi öğrencisi, ustasının, 'seyirci tiyatroda olduğunu unutmamalıdır' , diyen düşüncesinden, yani yanılısamacı tiyatro anlayışından bağlarını kopardı. Ona göre, seyirci tiyatroda olduğunu bir an bile unutmamalıydı. Ancak o, hem Stanislavski'nin hem de Meyerhold'un doğru ve iyi yanlarını almayı doğru buldu¹²⁶.

Vakhtangov, Meyerhold ve Tayrov'da olduğu gibi oyuncuyu ön plana çıkarmıştır. Bu anlamda oyunu sadece bir çıkış noktasıdır. Aynı zamanda yönetmen de kendi yorumu ve dünya görüşüne göre metni yeniden düzenleyebilir. Ancak bu noktada, oyuncu kendi yaratıcılığını ve bireysel kimliğini yönetmenin güdümüne girmeden ortaya koymak

¹²⁵Ayşın Candan, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.61.

¹²⁶Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", (Basılmamış Metin), s.7.

zorundadır. “ Oyunculuk sadece iyi oynamak için çabalamak, üstün olmak, karakterin davranışlarını ve tarihini bilmek değildir.” Oyuncunun, yaratıcılığının sınırlarının farkında olması ve bunu doğru bir biçimde yansıtabilmek için düşünmek zorunda olduğunu kabul etmesi gerekir. “ Hiçbir rol kişisel yaklaşım olmadan oynanamaz ve hiçbir oyun sadece yönetmenin kişisel yaklaşımıyla sahneye konamaz.”¹²⁷Bu anlamda, çağdaş oyunculuk anlayışı açısından üretken bir ortamın oluştuğu görülür.

Vakhtangov'un bireşimi, romantik (ya da tiyatral) ile gerçekçi anlayışın bir karışımı ile ortaya çıktı. O da oyuncuyu tiyatronun temeli sayıyordu. Meyerhold ve Tairov gibi, yazarın metnini ancak yardımcı ve ateşleyici bir başlangıç noktası sayıyor ve bu metin üzerinde yönetmenin değişiklikler yapabileceğini belirtiyordu; çünkü yönetmenin olduğu kadar oyuncunun da kendi yaratıcılığını ve dünyasını ortaya koyması (bir çeşit doğmacaya dayanan oyunculuk) gerekiyordu¹²⁸.

Vakhtangov'un tiyatro üzerine vardığı sonuçlara baktığımızda, tiyatronun, tiyatrosallaştırılması düşüncesini görürüz. Bu aynı zamanda oyununu oynayan oyuncunun sahne üzerinde olduğunu ve oynamakta olduğunu sürekli hatırlaması anlamına da gelir. Böylece hem oyunculuk hem de sahneleme biçimi açısından bazı farkların oluşması kaçınılmazdır. Meyerhold'un kullandığı 'grotesk gerçeği', Stanislavski'nin tiyatro düşüncesi ile birleştirildiğinde, ortaya duygusunu geri plana atmış 'bio-mekanik' oyuncudan farklı olarak

¹²⁷Toby Cole and Helen Krich Chinoy, *Actors On Acting*, Crown Publishers, New York 1949, s.444.

¹²⁸Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s.77.

psikolojik gerçekliği de kullanan bir oyunculuk biçiminin çıktığı görülür.

Stanislavski'nin düşüncesinin tersine seyirci, tiyatrodan olduğunu unutmamalıdır. Bu da sahneleme anlamında belirli biçim değişikliklerini gerektirir. Meyerhold'un tiyatro düşüncesiyle örtüşen bu görüş aynı zamanda beraberinde yabancılaştırma anlayışını da getirmektedir. Brecht'in daha da yetkinleştirerek kullandığı bu anlayış, Vakhtangov'la beraber belirli bir sistematığa oturmuştur. Oyunculuk anlamında Meyerhold'dan ayrıldığı nokta duygusal gerçeğin sahnede yansıtılması yönündedir. “ *Vakhtangov'un 'teatral tiyatrosu' nda oyuncu 'duygusal gerçeği' ve 'içdünyayı' getirebilmeliydi.*”¹²⁹

Vakhtangov, tiyatro düşüncesini belirlerken, Stanislavski'nin oyunculuk yönteminden yararlanmıştı. Duyguların gerçeği ve tiyatral gerçeğin birleştirilmesinde, Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin çıkış noktası olarak alınması normaldir. Çünkü oyuncunun rolü ile doğru ilişkiyi kurması ve duygusal yaşantısını en iyi ve yararlı biçimde yansıtması bu yöntemde formüle edilmiştir. Vakhtangov'un bu oyunculuk yönteminden aldıkları şunlardır:

- 1) *Dikkatin odaklanması: Konsantrasyon*
- 2) *Sahnede yapılan herşeyin nedenini bilme*
- 3) *Yazarın metnindeki satır aralarındaki tüm anlamları ayrıntısına kadar yorumlama*
- 4) *Her karakterin yaşam öyküsünü geliştirme*
- 5) *Her türlü kalıptan kaçınma*¹³⁰.

Stanislavski'nin oyunculuk sistemindeki bu ilkelere, Vakhtangov teatrallığı ekleyip, tiyatro düşüncesini belirlemiştir. Ona göre tiyatrodan kuru gerçekçiliği göstermek hiçbir şekilde estetik değildir.

¹²⁹A.g.e., ss:77-78.

¹³⁰Özdemir Nutku, “Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar”, (Basılmamış Metin), s.7.

Bu yüzden seyirci ve oyuncu sahnede olduğunu, izlediğini ve oynadığını unutmamak zorundadırlar. Bu da belli bir anlamda yabancılaştırmayı getirir.

Sahne üzerinde olup bitene karşı anında tepki verebilmek için algılarımızın sürekli açık olması ve dikkatimizi odaklamamız gerekir. Bu konsantrasyon aynı zamanda seyirciye geçebilecek yanlış izlenimleri de ortadan kaldırır. Günlük yaşamda dikkatin odaklanması otomatik olarak gerçekleşir. İlgimiz herhangi bir olay ya da nesne üzerinde yoğunlaşır. Ancak daha sonra bu ilgi dağılarak başka bir yönde odaklanır. Gerçek yaşamdaki bu durum sahne üzerinde geçerli değildir. Oyun esnasında seyirciyi oyuna ve oyunun söylediğine inandırmak için, oyuncunun da oynadığı role inanması gerekir ki bu da ancak konsantrasyonla sağlanır. Bu anlamda her ne kadar tiyatro düşünceleri farklılıklar gösterse de Vakhtangov'un ulaştığı tiyatro sentezinde, Stanislavski'nin oyunculuk sisteminde ortaya koyduğu üç dikkat çemberinden söz edilebilir.

Stanislavski'nin getirdiği "yorumcu oyuncu" düşüncesi, Vakhtangov'da karşılık bulur. Oyuncu sadece yönetmenin söylediklerini yapan bir kukla durumundan çıkıp, düşünen, yorumlayan ve bunları uygulayabilen bir sanatçı konumuna getirilmelidir.

Oyuncu, yazarın doğrudan söylemediği ancak hissettirdiği ilişkileri ayrıntılı bir biçimde inceleyip yorumlayabilmelidir. Bu da yazarın metnindeki satır aralarının doğru değerlendirilmesi ile sağlanabilir. Oyuncu, oyunla ilgili altmetnini tutarlı bir şekilde oluşturmak ve bunu uygulamak zorundadır. Bu zorunluluk aynı zamanda, oynanacak karakterin duygusal yaşantısının belirlenmesini de beraberinde getirir. Oyuncu oynayacağı rolün psikolojik yaşantısını belirlemek için rolüne doğru soruları sorup, bunları yanıtlamak zorundadır.

Vakhtangov, doğalcı ve yaşam gerçeğini yansıtan tiyatroyu

reddederken aynı zamanda yeni bir biçim öneriyordu. Böylece Vakhtangov “ *prizma biçiminde duvarlar, biçimleri bozulmuş merdivenler, seyircinin üstüne doğru eğilmiş iskemleler, masalar, sahnenin stratejik yerlerine konulmuş ışıldaklar ile adeta dışavurumcu bir görsellik yarattı.*” ¹³¹ Bu yeni sahne biçimi ile, tamamen doğalcı bir yaklaşımla yetişen Vakhtangov, sahne üzerinde stilizasyona yöneldi.

*Tiyatroda, ne doğalcılık ne de gerçekçilik olmalıdır, (...) her ikisi de elbette yaşamdan gerekli olanı almalıdır ama yalnızca tiyatroya yararlı olanları seçmelidir. Tiyatroda (...) biçim yeniden yaratılmalıdır ve bu yaratma eylemi sanatçının fantezisi(imgelemi) ile olmalıdır. Bu yüzden , kendi çalışmama fantastik gerçekçilik diyorum. Araçlar tiyatral olmalıdır*¹³².

Ancak tiyatronun tiyatralleşmesini savunan Vakhtangov, Meyerhold’un psikolojik yaşantıyı reddetmesiyle düştüğü hataya düşmedi.” *Meyerhold ile Tairov’un en zayıf noktaları Stanislavski’yi tümüyle yadsımlarıydı. “ Oysa ki Stanislavski’den yararlanabilecekleri çok şey vardı. “ Stanislavski’nin oyunculukta temel olarak gördüğü iç oyunculuk tekniğini yok saymaları onları bir süre sonra bir çıkmaza sürüklemişti.*” ¹³³ Vakhtangov bu noktada düşündüğü sahneleme biçimi ile hocasının yöntemini birlikte kullandı.

Vakhtangov’un ortaya koyduğu tiyatro düşüncesinin temelinde insani, sıcak ve tersinlemeye dayalı bir anlayış vardır. Bu düşünce grotesk anlayışı ile yaşam gerçeğinin ustaca kaynaştırılması ile oluşturulmuştur.

¹³¹Özdemir Nutku, “Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar”,(Basılmamış Metin), s.8.

¹³²A.g.m., s.9.

¹³³Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi II, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.77.

Vakhtangov'un bu düşüncelerden hareketle vardığı sentez, O'nun tiyatro anlayışının merkezine **tersinleme** yi yerleştirmiştir. " Onun tersinlemeye dayalı uygulamalarında ne Meyerhold'un acımasız groteski ne de Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ayrıntılı gerçeği vardı." ¹³⁴ Her iki anlayış birbiri içinde erimiş olarak ve birbirine hizmet ederek sahne üzerinde görülüyordu.

Tiyatronun tiyatralleşmesi düşüncesi doğalcılığa tepki olarak gelişmiştir. Vakhtangov da bu noktada Stanislavski'den ayrılır. Daha önce de söylediğimiz gibi seyirci ve oyuncu tiyatroda olduğunu unutmalıdır. Vakhtangov bunu, sahnede giyinen oyuncular, seyircinin gözü önünde değiştirilen dekorlar sayesinde sağlanan bir yabancılaştırmayla sağlamıştır.

*Oyuncular kendi giysileri ile sahneye giriyorlar sahne üstünde giyiniyorlar; temsil boyunca içlerinden bazıları göstere göstere dekorları değiştiriyor. Bir anlamda, kulis kapıları seyirciye açılıyor. Salon - sahne ilişkisi alışılmamış bir görünüm alıyor*¹³⁵.

Bütün bu çabanın seyirci üzerinde yaptığı etki, seyircinin oyuna uzak açıyla bakmasıdır. Oyun yeri seyirci için artık büyülü ve gizemli bir yer olmaktan çıkmıştır. Sahne ve salon ayırımı kalkmış, seyircinin düşünebileceği, sonuçlara varabileceği ve bu sonuçları değerlendirebileceği bir ortam sağlanmıştır. Bu aynı zamanda Ekim Devrimi sonrası sanatın devrimin hizmetinde olması düşüncesiyle örtüşen bir tutumdur. Böyle bir tiyatro düşüncesinde sahnede oynayan oyuncunun da bütün bir oyun boyunca rolüyle tam bir özdeşleşme yaşaması düşünülmez. Oyuncu rolünün psikolojik gerçekliğini ortaya

¹³⁴Özdemir Nutku, " Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", (Basılmamış Metin), s.9.

¹³⁵Claudine Amiard Chenell, "Vakhtangov ve Teatrallik", çev:Ali Berkay, Tiyatro Agon, sayı:2-3, May.-Haz.-Tem. 1994, s.45.

çıkarmak ancak zaman zaman rolünün dışına çıkarak seyirciye sonuca varması için zaman tanıyacaktır.

Masalı seyreden işçi için, tiyatro artık esrarengiz ve başdöndürücü bir evren değil, kendi atölyesi gibi bir çalışma yeridir.(...) Oyuncunun rolle tam özdeşleşmesinden çekiniyor, oyuncunun bir kişiliği canlandırmasını ve onu sevmesini, ama arada bir yabancılaşmada bırakıp, o kişilik hakkındaki yargısını olanak varsa mizah unsuruyla aktarmasını istiyordu¹³⁶.

Vakhtangov oyuncularının çalıştırılmalarında ve role hazırlanmalarında Stanislavski'nin oyunculuk sistemini kullanır. 1911'de Moskova Sanat Tiyatrosu'na girmiş ve Stanislavski'nin öğrencisi olmuştur. Kısa sürede yükselmiş ve yeni oyunculara sistemi öğretmeye başlamıştır. Bir süre sonra fikirleri hocasından farklılaşmaya başladığında kendi stüdyosunu kurar. Burada yapılan ilk iş, Stanislavski'nin oyunculuk sisteminin doğalcı uygulamadan ayrıştırılmasıdır. Buradan Vakhtangov'un sahneleme açısından farklı ancak psikolojik gerçekçilik adına hocasıyla aynı fikirde olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Vakhtangov, sistemin içsel yanıyla ilgilidir, ve bunu ölümüne kadar uygular.

Esas olarak onu salt içsel yaşam ilgilendirir, gösterişe dayalı bütün unsurları reddeder. Dış natüralizm'i sürekli inkarı, onu çabucak teatralliği bulmaya götürür. İşin özü oyuncunun ustalığıdır ve temsil bu ustalığı değerlendiren bir gösteridir: Yıllarla

¹³⁶A.g.e., s.45.

*beraber değişen bu ustalığı gösterme yollarıdır*¹³⁷.

Vakhtangov'un rejilerine baktığımızda tersinlemelerden yararlandığını görürüz. Strindberg'in XIV. Eric oyununun sahnelemesinde dekorda ve kostümlerdeki renk seçimleriyle, oyunculuktaki zıtlıklarla saray ve halk arasındaki uçurum anlatılır. Halk'a ve saray erkanına birbirine zıt renkte kostümler giydirilip sonuca gidilir. Aynı zamanda bu iki grubu oynayan oyuncuların oyunculukları da farklı görüntüdedir. Stanislavski'nin doğalcı sahneleme anlayışının tersine " *taht odasındaki altın süslemeler paslanmış ve sütunlar eğrilmişti. Merdiven ve koridor labirentleri, yanlış bir perspektif kullanımı ile birlikte kralın aklının tersinlenmiş deli kıvrımlarını çağrıştırıyordu.*" ¹³⁸ Böylece tembelliğe alıştırılmış seyirci mecburen düşünmek zorunda kalıyordu.

Vakhtangov'un, bu gün bile üzerine çok şey söylenebilecek ve döneminin çığır açan rejilerinden olan Carlo Gozzi'nin *Turandot* oyunu da tersinlemelere ve doğaçlamaya dayanıyordu. Sahnenin plastik açıdan görünümü mükemmeldi. Komediye yatkın tarzının oyuna yansması zenginlik sağlamıştı. " *Fantastik buluşlarını eleştirel yaklaşımı sağlayan bir tersinleme ile renklendirdi*"¹³⁹ Kullandığı yabancılaştırma etmenleri ile oyunu zaman zaman keserek seyirciyi yargıya varmaya zorladı. Sahneleme aşamasında etkiyi arttıracak tüm öğeleri uyumlu bir biçimde birbirinin içinde eritti. Kostümlerde kullandığı renkleri müziğin renkleri ile uyumlu hale getirdi ve bu bireşimden muhteşem bir tiyatral zenginlik ortaya çıktı.

Turandot'un başında oyuncular günlük kıyafetleri ile perdenin önüne çıkarak

¹³⁷A.g.e., s.46.

¹³⁸James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, T.J. Press Ltd.,London 1989, s.36.

¹³⁹Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", (Basılmamış Metin), s.8.

izleyicilere ne izleyeceklerini anlatırlar. Perde açılır ve bir vals havasıyla sahneye saçılmış buldukları aksesuarları giymeye başlarlar. (...)Setçiler kimonolar ve başlıklar giymiş olarak girerler ve bir yandan valse ayak uydurarak dekorları kurarlar.Dekor (...) sofitadan iner, bunlar havada süzülürken kapılar ve pencereler, sütunlar ve kemerler yavaşça salınmaktadırlar. Oyun böyle başlar¹⁴⁰.

Bu oyunun provaları sırasında varılmak istenen nokta her sözcüğün, her jestin doğaçlama hissi vermesidir. Oyunculardan oynadıkları anlardan keyif almaları ve yaratıcılıklarını sonuna kadar kullanmaları istenir. Oyunda, seyirciyi de içine alacak bir bayram havası esmesi amaçlanır. Böylesi bir keyifle hazırlanan oyun ne yazıkki Vakhtangov tarafından seyirci karşısında görülememiştir. Ancak oyunun genel provasını izleyen Stanislavski oyunu Rus Tiyatrosu adına çok büyük bir başarı olarak yorumlar.¹⁴¹

Vakhtangov'un, Stanislavski'den ayrıldığı ve birleştiği nokta ilginçtir. Eleştirildiği her yerde Stanislavski'nin yöntemini savunmasına rağmen, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun izinden ayrılmıştır. Genel anlamda baktığımızda Vakhtangov, Stanislavski'nin tiyatro düşüncesine ve onun bu görüşe uygun sahneye koyduğu oyunlara karşı çıkar. Tiyatrodaki doğalcı eğilimin sanat olmadığını dile getirir ve tiyatro düşüncesini tersinlemelere, doğaçlamalara ve plastik açıdan farklı bir estetik yaratmaya dayandırır. Ancak hiçbir zaman hocasının oyunculuk yöntemini reddetmez. Hatta ölümüne kadar bu sistemi kullanır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli nokta: Vakhtangov'un, Stanislavski'nin oyunculuk yöntemini ve yönetmenlik anlayışını ayırmasıdır. Vakhtangov bu konuda şu örneği verir: " *Duygular, tiyatroda da*

¹⁴⁰James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, T.J. Press Ltd., London 1989, s.39.

¹⁴¹Bkz. A.g.e., ss: 38-39.

yaşamda da aynıdır, ama bu duyguların sanatsal bir biçimde sunulmasındaki araçlar ve yöntemler farklıdır. Evde ve restoranda yenen keklik aynıdır, ancak restoranda verilen keklik tiyatral bir biçimde müşteriye sunulur, evde ise yalnızca yenmek üzere pişirilmiş bir ettir.¹⁴² Vakhtangov 'un bu ayırımından ortaya çıkan tiyatro düşüncesi ' öz aynıdır ancak biçimde değişikliğe gidilmelidir ' sonucuna varır.

*Vakhtangov'un orjinalliği, 'sistem' den kaynaklanan oyun analizi ve kişilikleri saptama ile vücutsal anlatımı, sadece gerekli parçaları indirgenmiş anlamlı dekor ve aksesuar kullanımı, tüm sahne unsurlarının plastik bir nitelik taşıması zorunluluğunu iç içe geçirmesinden, kısacası iradi bir teatral uyum sağlamasından kaynaklanır*¹⁴³.

Oyuncu enerjisini yansıtırken ekonomik olmak zorundadır. Başka bir deyişle enerjisini oyunun tümüne eşit olarak dağıtabilmelidir. Aksi halde oynanan bazı sahneler ruhsuz bazı sahneler ise canlı olacaktır ki bu oyunun yorumunun zaman zaman kesintiye uğramasına neden olacaktır.

Sahne üzerinde mutlaka sağlanması gereken başka bir gereklilik de oyuncunun partnerine güvenmesidir. Özellikle tiyatro anlayışının merkezine oyuncuyu koyan, provalarda coşkunun serbest bırakılmasını amaçlayan ve doğaçlamaya dayanan bir sahneleme anlayışında bu bir zorunluluktur. Oyuncunun kendini rahat bırakabilmesi ve yaratıcılığını son sınırına kadar ortaya serebileceği bir ortamın yaratılmasında karşılıklı güven gerekir.

Oyuncunun, sahne üzerinde bir bütünün parçası olabilmesi ve

¹⁴²Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar" , (Basılmamış Metin), s.8

¹⁴³Claudine Amiard Chenell,"Vakhtangov ve Teatrallik", çev: Ali Berkday, Tiyatro Agon,sayı:2-3, May-Haz-Tem 1994, s.46.

doğru yorumu bulabilmesi için yardım gerekebilir. Bu noktada yönetmenin oyuncuya yeni pencereler açmak gibi bir görevi vardır. Oyuncunun yaratıcılığını tam anlamıyla provalarda yansıtabilmesi için belirli bir rahatlığa ve özgürce yaratabileceği bir ortama ihtiyacı vardır. Genellikle gergin geçen prova aşaması sahnenin bir bayram yeri olarak düşünülmesi sonucu çok yaratıcı doğaçlamalarla sonuçlanır. Vakhtangov bu konuda şöyle der:“ *Sahnede olduğunu hisetmek oyuncuların kalplerini neşeyle doldurmalı(...) asla içsel içeriği ortaya çıkartan biçimi aramaktan vazgeçmeyin.*” ¹⁴⁴ Buradan da anlaşılacağı gibi oyuncu, provalarda ve yaşamın genelinde bir arayış içerisinde olmalıdır. Vakhtangov bu yüzden oyunculara oluşabilecek her türlü kalıba karşı çıkar.

Oyuncu sahne üzerinde kendini oynamaya başladığı anda oyunun bütününe ihanet eder. Bu da Stanislavski'nin oyunculuk sisteminden alınmış bir ilkedir. Oyuncu, sahne üzerinde kendini değil rol arkadaşını düşünerek oynamalıdır. Bu ve buna benzer pek çok ilke Vakhtangov tarafından alınmış ve uygulanmıştır.

- 1) Aktörün kassal enerjisini uyumlu bir biçimde bedenine dağıtması,
- 2) Rol ile çevresinin ilişkisinin araştırılması,
- 3) Duygulardan önce hareket,
- 4)Aktörün sahne üzerindeki davranışının motive edilmesi,
- 5) Oyuncunun partnerine güvenmesi,
- 6) Yazarın yapıtının iç anlamının açılanması,
- 7) Oynanacak karakterin biyografisinin ve yaşam koşullarının yaratılması,
- 8) Aktörün kendini değil, partnerini

¹⁴⁴James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, TJ Press Ltd, London 1989, s. 38.

*düşünerek oynaması*¹⁴⁵.

Ekim Devrimi öncesinde ve sonrasında Vakhtangov'un tiyatro sanatına bakışı değişiklikler gösterir. Devrim öncesinde tiyatronun bir bayram yeri gibi olmasını ister ve oyuncular da böyle bir ortamda öncelikle kendilerini tatmin etmelidirler. Bu yüzden " *stüdyosunu sanat aşkına, alçakgönüllülüğe, insani ilişkilerin kalitesine, iyiye duyulan özleme ve maddiyaka ilgisizliğe, ortak yapıt için özveriye, oto-disipline dayanan bir yer olarak düzenlemeye çalışmıştı.*" ¹⁴⁶ Böylece ortaya devrime hizmet etmekten çok kendisi için yaratan bir tiyatro anlayışı çıkmıştır.

Ekim Devrimi ile beraber farklı bir tiyatro beğenisi ve yeni bir izleyici kitlesi oluşur. Bu yeni durumdan hareketle Vakhtangov, tiyatro düşüncesini gözden geçirerek duymaya başladığı sorumluluğun da etkisiyle devrim tarafından yaratılmış tiyatro kurumlarıyla işbirliği yapar ve tiyatroyu halktan oluşan, özgürlüğünü kazanmış bir halktan oluşan seyirciye göre yeniden düşünür. ¹⁴⁷

Vakhtangov'un Ekim Devrimi sonrası tiyatro düşüncesinin değişme nedenini Boris Zakhava şöyle anlatır:

Vakhtangov sokağa çıktı. Bir sokak lambasının üstüne tünemiş duran bir işçi dikkatini çekti. Adam bir elektrik hattını onarıyordu. Vakhtangov uzun süre onu izledi, işçinin nasıl ustalıkla ve sakin sakin çalıştığını gördü. Ve anladı, devrimi anladı: Bir elektrik hattını onaran bir işçiyi seyreden Vakhtangov için, olup biten

¹⁴⁵Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", (Basılmamış Metin), s.10

¹⁴⁶Claudine Amiard Chenell, "Vakhtangov ve teatralık", çev:Ali Berkay, Tiyatro Agon, sayı:2-3, May.-Haz.-Tem. 1994,s.46.

¹⁴⁷Bkz.A.g.e., s.47.

*herşeyin anlamı artık çok açık seçikti*¹⁴⁸.

Vakhtangov, tiyatro ve halk ilişkisini kültürel ve ahlaksal açıdan ele alır. Sanatçı yeni bir şey yaratmaz. Sadece halk yıllar boyu yaşadığı değişiklikleri, acıları belirginleştirip anlaşılır kılar. Boris Zakhava yaratılmak istenen duygunun kendi başına hedef olmadığını söyler. “*Duygular, karakteri ahlaksal açıdan irdelemek içindir.*”¹⁴⁹ Bu anlamda karakter toplumsal davranışlarına göre ortaya çıkarılır.

*Vakhtangov’un yapmayı arzuladığı ya da tamamladığı yapıtlar, paraya ve her türden tabuya boyun eğmiş toplumları suçlarlar ve O’nun hümanizmini gösterirler. Sınıf kavgasına doğrudan parmak basmazlar ama insanı ve genelde özgürlüğü yüceltirler*¹⁵⁰.

Vakhtangov’un ‘fantastik gerçekçilik’ düşüncesini daha iyi anlayabilmek için gerçekçilik ve natüralizm akımlarının tiyatroya yansıma biçimleri üzerinde kısaca durmak gerekecektir. Natüralizm sanatçının yaşam gerçeğini nasıl algıladığı ve gözlemlediği ile ilgilidir ve bunu birebir anlatır. Bu anlamda natüralizm, yaşamın bir anının fotoğrafının çekilmesidir.¹⁵¹ Oysa realist sanatçı da yaşamda varolan gerçeklerden yola çıkar. Ancak onun yaratımında kendi yaşam biçimine, kendi dünya görüşüne paralel düşen bir ayıklama vardır. Anlatmak istediği konuyu gereksiz ayrıntılardan arındırarak kendi açısından en gerekli görünenlerle ilgilenir. Ancak yine de malzemesi gerçek yaşamdan sağlanır. Bu ayıklama işlemi yüzünden, natüralist sahneleme biçimlerine

¹⁴⁸A.g.e., s.49.

¹⁴⁹Özdemir Nutku, “Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar”, (Basılmamış Metin), s.9.

¹⁵⁰Claudine Amiard Chenell, “Vakhtangov ve Teatrallik”, çev:Ali Berktaş,Tiyatro Agon, sayı:2-3, May.-Haz.-Tem. 1994 ,s.47.

¹⁵¹Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Directing the Play , The Bobbs-Merrill Company Inc., New York 1953, s.162.

oranla her zaman için daha zengin ve estetik sonuçlara varılır.

*Gerçekçilik herşeyi yaşamdan alır ama bunlar, verilen sahnenin yeniden üretimi için gereksindikleridir; yani sahneye yalnızca dramatik değeri olanları taşır. Yaşamı ve gerçeği alır, içten duygular verir, o zaman natüralizm olur, çünkü önemsiz ayrıntı fotoğraftır*¹⁵².

Vakhtangov'a göre tiyatrodaki kullanılan herşey teatral olmalıdır. Hatta Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki Çehov rejilerinde kullanılan cırcır böceği sesleri, araba gürültüleri, balta sesleri ve seyyar satıcı bağırımları da Çehov'un kullandığı teatral araçlardır. Doğalcı gerçekçilikle biçimlendirilip, ortaya çıkarılmış bir oyun, gerçek anlamda bir tiyatro gösterisi sayılamaz. Çünkü doğalcı gerçekçilik, hem yönetmenlik anlamında hem sahne plastiği anlamında hem de oyunculuk anlamında, sanatçının yaratıcılığını yok eden, çeşitliliği engelleyen bir düşünceden çıkış noktası bulur. Bu da yaşam gerçeğinin aynen yansıtılması düşüncesidir.

Oysa Vakhtangov sanatçının hayalgücünü etkileyen ve bunu harekete geçirmeyi amaçlayan bir anlayıştan yola çıkarak, gerekli yerleri ayıklayıp, elde kalan gerçekten gerekli bölümler sayesinde fantastik bir yaklaşımı uygun görür. Bu anlamda Vakhtangov 'fantastik gerçekçilik' düşüncesini şöyle tanımlar: "Bir hayatın çözümlenmesi konusunda net sonuçlara ulaşmanın yolu, bazı şeyleri ustaca ayıklamaktır. Sahnede oluşturduğum bu çalışmaya ber 'fantastik gerçekçilik' adını vermek istiyorum."¹⁵³

Sonuç olarak Vakhtangov çağının çok ilerisinde bir tiyatro anlayışına sahipti. Doğalcı ve gerçekçilerin düştükleri hataları tesbit edip

¹⁵²A.g.e., s. 164.

¹⁵³A.g.e., s. 162.

farklı bir yöne kayd1. Fakat O'nun en büyük avantajı, sabit fikirden ve önyargıdan uzak olarak bütün düşünceleri araştırması ve bunlardan yararlanılabilecek bölümleri kullanmasıydı. Böylece tiyatrodaki karşıt fikirleri yararlı bir yolla inceleyerek başarılı bir senteze ulaştı.

Tiyatroda ne natüralizm ne de gerçekçilik olmalıdır. Olması gereken fantastik gerçekçiliktir. Doğru bulunmuş teatral yöntemler oyuna sahne üzerinde gerçek bir hayat verirler. Yöntemler öğrenilebilir ama biçim yaratılmalıdır¹⁵⁴.

¹⁵⁴A.g.e., s. 165...

2) Vakhtangov Okulu

Vakhtangov'un Mansurov stüdyosunda öğrencileriyle yaptığı çalışmalar, O'nun tiyatro düşüncesini ve buna bağlı olarak oyunculuk üzerine yönelişini, nasıl bir oyunculuk biçimi önerdiğini anlamak bakımından önemlidir. Vakhtangov'un kendi kurduğu stüdyosunda verdiği yönetmenlik ve oyunculuk dersleri, Stanislavski'nin öğrencisi olması ve O'nun oyunculuk yöntemine inanmasından dolayı yöntemle paralellikler gösterir. Ancak Vakhtangov, daha önce bahsettiğimiz özelliklerinden kaynaklanan bir araştırma ve birleştirme isteği yüzünden sadece bu yöntemi uygulamakla kalmamış, diğer görüşlerden de yararlanarak, kendi görüşlerinin doğrultusunda yeniden düzenleyerek daha ileriye götürmeye çalışmıştır.

Vakhtangov stüdyosu prensipler üzerine kurulu bir stüdyoydu. Aldırmazlık, derbederlik daha baştan önüne geçilen özelliklerdi. Vakhtangov'la oyunculuk eğitimi son derece sert, manevi ve ahlaksal kurallara uyumu gerektiriyordu. Bir eğitmen ve yönetmen olarak oyuncularını çalıştırırken, sadece Stanislavski ve Danchenko'nun yöntemini izlemekle kalmıyor, kendi hocaları ve geniş deneyimlerinden elde ettiği bilgileri yeni yollar arayarak geliştirdiyordu¹⁵⁵.

Oyunculukta yaratma anları tamamen oyuncunun kontrolü altında olmalıdır. Yaratıcılık bilinçli bir şekilde ortaya çıkartılmalıdır. Aksi halde ortaya çıkan yaratıcılık anları sadece şansa bağlı olarak ortaya çıkar ve bunu sanat yaşamı boyunca sürdürebilecek hiç kimse yoktur. Stanislavski bu noktada şöyle der; " İnsan her zaman bilinçaltı yolu ile yaratamaz. Dünyada böyle bir dahi yoktur. Bundan dolayı sanatımız bize

¹⁵⁵Nemirovich Gorchakov, The Vakhtangov School of Stage Art, All-Russian the Atrical Society, Moscow 1961, s. 34.

*her şeyden önce bilinçli ve doğru olarak yaratmayı öğretir.”*¹⁵⁶ Oyuncunun sahne üzerinde yaratıcılığını ortaya çıkarabildiği her an Vakhtangov açısından ulaşılması gereken bir amaçtır. Sahne üzerindeki bilinçli ve doğru üretim aynı zamanda oto-kontrol ve partnerlerle uyum gibi yararları da beraberinde getirecektir.

Vakhtangov stüdyosunda yaptırdığı ilk çalışmalardan birisinde, öğrencilerden birini sahneye çıkararak herhangi bir şömineyi yakmasını ister. Öğrenci gösterdiği köşeye giderken O’nu durdurur ve o köşede birşey olmadığını söyler. Öğrenci o zaman diğer köşedeki gerçek şömineye yönelir ancak yine yarı yolda durdurulur. Vakhtangov çeşitli ipuçları vererek öğrenciye sahnede bulunan birtakım dekor parçaları ile bir şömine kurdurur ve orada bir ateş yakmasını bekler. İçinde dramatik bir çatışması bulunmayan böyle bir durumda öğrenci doğal olarak zorlanır. Ancak Vakhtangov kimi zaman sahne üzerinde olup bitenle ilgilenmeyip -ilgiyi dağıtarak sahne üzerindeki öğrenciyi rahatlatmayı amaçlar - kimi zaman da çeşitli ipuçları vererek çalışmayı yönlendirir. Alıştırmanın sonunda sahnedeki öğrenciye çalışma boyunca geçirdiği düşünsel süreçleri tek tek söyleyince, öğrenci;” *O zaman ben hiçbir şey yapmadım. Siz yaptığım her şeyde bana yardımcı oldunuz, etüd’de gerektiği gibi hareket edebilmem için pek çok tuzak kurdunuz.”*¹⁵⁷ Vakhtangov yanıtını Stanislavski’nin oyunculuk yöntemine dayandırarak verir;

Evet kesinlikle. Sana açıkça tuzaklar kurdum, çünkü onları kendin nasıl kuracağını henüz bilmiyorsun. Stanislavski bu tuzakları ‘kışkırtıcı-kurucu olarak adlandırıyor. Çünkü sahne ezerinde iyi, düzgün bir yaratıcı psikolojik durum yaratılmasını sağlıyorlar. Bu bir yönetmeni bir aktörle çalışırken mutlaka aklında

¹⁵⁶Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, Çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s. 25.

¹⁵⁷Nemirovich Gorchakov, The Vakhtangov School of Stage Art, All-Russian the Atrical Society, Moscow 1961, s. 18.

*bulundurması gereken bir kural*¹⁵⁸.

Stanislavski'nin **Bir Aktör Hazırlanıyor** da anlattığı bir çalışma bu açıdan çok önemlidir. Öğrencilerden birine dekorda bulunan bir kapıyı kapaması söylenir. (Bu Vakhtangov'un yaptırdığı çalışma gibi çok basit ve hemen yapılabilecek bir çalışma gibi görünse de içinde aksiyonu destekleyen öğeler barındırmadığı için öğrenci ya sahne üzerinde hareketsiz kalır ya da hiçbir iç nedene dayandırmadan sadece gidip kapıyı kapatır.) Öğrenci de böyle yapar. Yönetmenin yanıtı; " *Ben kapamak sözü ile, kapının kapanması, kapalı kalması, hava akımının durması, böylece yan odadakilerin konuştuklarımızı duymaması yönünde bir istek belirtmiştim. Siz ise içinizde hiçbir nedene yer vermeden sadece gidip kapıyı çarptınız.*" ¹⁵⁹ olur. Böylece öğrenciye sahne üzerinde yapılan her hareketin bir iç nedeninin olması gerektiği öğretilir.

Vakhtangov, doğal görünme isteği yüzünden kimi oyuncular'ın sahne üzerinde, rollerinin gölgesini ortaya çıkardıklarını söyler. Bununla birlikte seyirciyi avlamak adına abartılı oyuna da karşıdır. Sadece doğal olmak için sahne de hiçbir şey yapmayan oyuncuları çok sert eleştirir.

*Tiyatroya git ve oyuncuları gözlemle. Oyuncuların başlıca iki grupta toplandığını göreceksin. İlk grup sahnedekeyken kendini evde hissetmeye çalışır. Bilinçli olarak şapşalca oynarlar ve bu gülünçlüğü 'yalınlık' olduğunu düşünürler. İkinci grup oyuncular fazla gayretlidirler ve gayret sarfetmeyi sanatsal bir çaba olarak görürler. Aslında iki tür oyuncu da kokuşmuş amatörlerdir*¹⁶⁰.

¹⁵⁸A.g.e., s. 18.

¹⁵⁹Konstantin Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s. 47.

¹⁶⁰Nemirovich Gorchakov, **The Vakhtangov School of Stage Art**, All-Russian the Atrical Society, Moscow 1961, s. 23.

O'na göre her iki oyuncu örneği de tiyatroya önem vermez ve seyirciyi aldatır. Önemli olan rolü iç ve dış yaşantısıyla dürüstçe ortaya çıkarmaktır. Sahne üzerinde gösterilen her çaba oyuncunun kendisi için değil, sahnede gerçekleştirilecek ortak bir amaç için gösterilmelidir. Aktör, sahne üzerinde rolünün yaşantısına katılabilmelidir. Vakhtangov, stüdyosunda çalışılan Çehov'un *Düğün* oyununa provalar sırasında getirilen 'Grotesk' eleştirisini şöyle yanıtlar; " *Şimdi içeriğine bakmak yerine genç oyuncular grotesk oynamaları gerektiğini düşünecekler. Önemli olan duraksamanın içinde yaşayabilmek, mekanik olarak duraksamak değil* " ¹⁶¹ (Burada 'duraksama' dan kastedilen, oyunun bazı bölümlerinde topluca verilen fotoğraflardır.) Oyuncunun kendinden beklenen herşey'i gerçekleştirebilmesi için her açıdan yetkin olması gerekir. Stanislavski bu noktada Vakhtangov'un oyuncu modelini tanımlar;

*Böylesine bir işin üstesinden gelmek yalnız olağanüstü yaratılıştaki bir dahinin değil, bütün herküllerin de gücünün çok ötesindedir. Bizim istediğimiz türden bir aktör olabilmek için, doğanın yardımından başka, iyice geliştirilmiş bir ruh tekniğine, büyükler büyüğü bir yeteneğe, sonra da, bedence, sinirce, zengin yedek güçlere sahip olmanız gerekir*¹⁶².

¹⁶¹A.g.e., ss: 42-43.

¹⁶²Konstantin Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988, s. 28.

3) Stanislavski, Meyerhold ve Vakhtangov'un Tiyatro Düşüncelerinin Karşılaştırmalı Bir Değerlendirmesi

Rus tiyatrosuna çok önemli etkilerde bulunmuş olan bu üç tiyatro adamı, aynı zamanda birbirlerinin nedenleri ve sonuçları olmuşlardır. Bu değişim-dönüşüm sürecinde birbirlerini etkilemişler ve yeni tiyatro yönelişlerine çıkış noktası oluşturmuşlardır.

Bu üç tiyatro adamına baktığımızda, 'teatrallik' adına farklı yönelişler görürüz. Stanislavski , tamamen gerçekçi bir yaklaşım sonucu seyirciden o an tiyatroda olduğunu unutmasını ve oyunda geçen mekanda yaşamasını ister. Bu yüzden tiyatro biçimini bu ilkeye göre kurar. Sahne tamamen gerçek yaşamdaki öğelerin birebir kullanılmasıyla düzenlenir. Böylece seyirciye tam bir yanılsamanın gerçekleştiği ortam ve onun tiyatroda olduğunu unutturacak yollar doğalcı bir yaklaşımla sunulur. Teatrallik, Stanislavski tarafından kendinden önceki tiyatro anlayışlarında ki bayağılıkla özdeşleştirilir.

En küçük aşamasını kadar, ona eski tiyatroyu hatırlatan ne varsa hepsine 'teatrallik' damgasını vurdu ve bu sözcük Moskova Sanat Tiyatrosu'nda suçlama için kullanılan bir söz olmaya başladı. Aslında reddettiği şey gerçekten bayağılıktı ama bayağılığın açığa çıkartılması ihtiyacı aşırı bir duyarlılığa yolaçmıştı¹⁶³.

Bu noktada Meyerhold ise tiyatronun yeniden tiyatrosallaştırılmasını savunur. Seyircinin, tiyatroda olduğu

¹⁶³Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Directing the Play, The Bobbs-Merrill Company Inc., New York 1953, s. 160.

unutturularak uyutulmasına karşı çıkar. Tiyatro, mekanları değiştirilerek, ışıklaması ve dekorları yeniden düzenlenerek 'göstermecî' bir form'a sokulacaktır. Böylece seyirci oyunla beraber duygulanıp coşkularını ortaya çıkaracak ve tiyatro eylemi ile beraber yeniden düşünüp yorumlayacaktır.

Böylece Stanislavski'nin gerçek yaşamdan alıp birebir getirdiği tüm etmenlerle oluşturduğu sahne ve dekor anlayışı, Meyerhold'da yerini, iskelelerden, yükselen-alçalan-dönen-kayan düzeylerden ve seyircinin içine uzanan oyun alanlarından oluşan konstrüktivist bir sahne anlayışına bırakıyordu. İşçi tulumuna benzer tek tip giysiler giymiş oyuncuların çok ustaca akrobatik hareketler yaparak, duyguyu tamamen geri plana itmeleri ve oyunlardaki mask kullanımı sayesinde seyirci oyunla özdeşleşemiyor, bilerek ve isteyerek tiyatrodaki olduğunun ayırdına varması sağlanıyordu.

Meyerhold için, bir gösteri, izleyici tiyatrodaki olduğunu bir saniye bile unutmuyorsa ve aktörün bir zanaatkar olduğunun devamlı ayırdında ise teatraldır. Stanislavski tam tersini ister: izleyici, oyunun kahramanlarının içinde var oldukları atmosfere dalmalıdır¹⁶⁴.

Vakhtangov'da, Meyerhold gibi teatralikten yanadır. Tiyatrodaki kullanılan herşeyin teatral olmak zorunda olduğunu kabul eder. Ancak ona göre Meyerhold sadece eskiyi yıkmaya arzusuydu hareket etti ve böylece içeriğe yabancı bir biçim'e ulaştı. Bulduğu bu biçim yeni arayışının bir sonucuydu ancak Stanislavski'yi tamamen reddetmesi oyunlarındaki içerik zenginliğini yok etti. Vakhtangov bu konuda fikirlerini şöyle açıklar:

¹⁶⁴James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, T.J. Press Ltd., London 1989, s.35.

*Stanislavski gerçek gerçekliğe olan tutkusu ile doğal gerçekliği sahneye taşıdı. Teatralliğin gerçekliğini yaşıamın gerçeği içinde gördü. Teatrallik gerçeğine aşıık olan Meyerhold, hem kendi hem de Stanislavski'nin tiyatrosunda bulunması gereken duyguların gerçekliğini ve gerçekliği yok etti*¹⁶⁵.

Bu üç tiyatro adamı, oyunculuk ve psikolojinin kullanımı konusunda da farklılıklar gösterir. Stanislavski'nin oyunculuk yönteminde duyguların çıkarılması ve karakterlerin psikolojik yaşıantıları sistemin temeline yerleştirilmiştir. Duyguları ortaya çıkarmak başlıbaşına bir amaçtır. Bu yüzden Stanislavski gerçek yaşıamdaki duygulara ulaşmaya ve bu duyguların yansıtılmasına uğraşır. Sistem'inin çok önemli bölümlerinden biri olan 'büyülü eğer' kavramı da bu yüzden kullanılır. Oyuncu, 'eğer ben oynayacağım karakterin yerinde olsaydım' sorusundan yola çıkarak hem kendi duygusal zenginliğini role aktaracak hem de gerçek yaşıamdaki duyguların yansıtılması konusunda düşünmek zorunda kalacaktır.

Meyerhold ise özellikle ilk dönemlerinde psikolojiyi tamamen reddetmiş, hareketlere ve bu hareketlerin kodlamalarına dayalı bir tiyatro anlayışına yönelmiştir. Bunun sonucunda, yeni ancak yeni olmasına karşın psikolojiyi tamamen reddettiği için içi boşalmış ve makinalaşmış gösteriler ortaya çıkmıştır.

Vakhtangov da biçim açısından yeniliklerin gerektiğini düşünürken Meyerhold'un tersine Stanislavski'yi tam olarak hiçbir zaman reddetmiyordu. O, biçimi ararken anlamı ve duyguları kaybeden Meyerhold'un tersine, rolü ortaya çıkarma aşamasında en iyi yolun

¹⁶⁵Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Directing the Play, The Bobbs-Merrill Company Inc., New York 1953, s.161.

Stanislavski'nin oyunculuk sistemi olduğunu söylüyordu. Böylece Vakhtangov, Stanislavski'nin tiyatro biçimini reddederken oyunculuk sistemini kabul ediyordu. Bu ustaca sentez sonucunda hem Meyerhold'un karşısına çıkan makinalaşmadan kurtuluyor hem de Moskova Sanat Tiyatrosu'nun uyguladığı doğalcılığa karşı durmuş oluyordu. Ayrıca bu sentez, 'fantastik gerçekçilik' adını koyduğu yeni bir tiyatro biçiminin oluşmasına neden oluyordu. Ancak yine de duyguyu ortaya çıkarma açısından iki tiyatro adamının bazı ayrılıkları vardır. Vakhtangov'un öğrencisi Boris Zakhava bunu şöyle açıklar; "*Psikolojik doğalcılıkta duygu, nedeni olmadan da kendi başına önemlidir. Kendi başına bir hedeftir. Bizde, Vakhtangov'un ekolünde, duygu oyunun ana içeriğine göredir. Duygular karakteri ahlaksal açıdan irdelemek içindir; biz karakteri toplumsal davranışlarına göre ortaya çıkarırız.*"¹⁶⁶

Bu noktada Vakhtangov ekolünde tiyatroda duyguların kullanılmasındaki yöntem, "*tiyatronun toplumsallaştırılmasını ve diyalektik materyalizmin terminolojisini açık seçik belirtir.*"¹⁶⁷

*Duygular karakterle harmanlanır, (...) biz aktörün tüm yaşamı ve karakter olarak davranışlarıyla birlikte kişiliğinin aktif yanını da yönlendiririz.(...) Onların (Stanislavski ekolünün) asal ölçüsü yaşamdaki duygulara uygunluktur; biz de ise sanatçının düşünceleri ve duyguları karakterin toplumsal temelini kurar. Onların yaşama uygunluğu doğalcı, bizimki ise tiyatral biçimdedir*¹⁶⁸.

¹⁶⁶Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", (Basılmamış Metin), s.9.

¹⁶⁷A.g.m., s.10.

¹⁶⁸A.g.m., s.10.

Vakhtangov'a göre duygular, tiyatrodaki gerçek hayattan farklı değildir. Meyerhold'un bio-mekanik oyunculuk düşüncesi hareketlerle, bu hareketlerin seyircide uyandırdığı etkilerle, mask kullanımıyla yeni bir biçim sunuyordu. Ancak psikolojiyi reddetmesi çalışmalarının tıkanmasına neden oldu. Vakhtangov ise Stanislavski'nin ulaştığı yoldan duyguya ulaşmayı amaçladı, ancak bunun sunuş yöntemi üzerinde değişikliğe gitti.

Stanislavski, sadece duygusal gerçeği aradı ve biçim olarak hataya düştü. Meyerhold ise sahneleme biçimi anlamında mükemmel bir form yarattı. Ancak içi boş olduğu için gelişemedi.

Meyerhold, Stanislavski'nin tiyatro düşüncesine karşı çıkarken O'nun oyunculuk sistemini de reddediyordu. Bunların sonucu olarak kendi tiyatro dilini yaratırken kendinden önce ortaya konmuş doğruların avantajını kullanamadı. Düşüncesi, döneminin tiyatro anlayışına karşı devrimci bir çıkış olsa da içi boş kaldı. Oysa Vakhtangov, Moskova Sanat Tiyatrosu rejilerine karşı çıksa da oyunculuk sistemini hayatının sonuna dek savundu. O'nun karşı çıkışı biçimle ilgiliydi ve bunu sahneye koyduğu oyunlarda denedi. Ancak prova aşamasına bakıldığında oyuncuların role hazırlanmasından duygusal potansiyellerinin farkına varmalarına, rol yorumundan duygunun yansıtılmasına kadar pek çok açıdan hocasının yönteminden yararlandı.

Vakhtangov'un değeri Stanislavski sistemini, oyuncu için bir teknik olarak, Stanislavski yönetmenlik yönteminden ayırmasında yatar; ve böylelikle tabii olarak, sistem zenginleştirilir ve geliştirilir. Onun kendi yolu, uygun ellerdeki 'yöntemin' yalnızca gerçekçi oyunculuğu ürettiğini değil, uygulanan

*biçem ne olursa olsun 'içsel yargılama' sürecinin gerekli bir teknik olduğunu da kesinlikle kanıtlamaktadır*¹⁶⁹.

Üç tiyatro adamı da seyirci - oyun ikilemine farklı yaklaşmışlardır. Daha önce söylediğimiz gibi Stanislavski seyircinin tiyatroda olduğunu unutmasını sağlamaya çalışır. Bunu da gerçekçi bir 'yanılsama' anlayışı ile yapar. Seyirci, tiyatro binasına girdiği andan itibaren gerçek yaşamı unutturulacak, oyunun geçtiği mekan neresiyse o atmosferi soluması sağlanacaktır. Bu anlamda Moskova Sanat Tiyatrosu'nun rejilerinde doğalcı tiyatro düşüncesinin dekor anlayışından yararlanılmıştır. Sahne tamamen oyunun geçtiği dönemi yansıtacak biçimde düzenlenir. Kostümler ve aksesuarlar en ince ayrıntısına kadar dönem özelliklerini yansıtır. Böylece ortaya çıkan oyun, dekoru, kostümü, aksesuarı ve makyajı ile birlikte yazarın düşüncesinin dışına çıkılmadan seyirciye sunulur. Ve seyircinin tüm ayrıntıları inceden inceye düşünülüp tasarlanmış olan oyunun yaratacağı atmosfere girmesi istenir. Bu başka bir deyişle seyircinin büyülenmesi anlamına gelir. Seyirci oyunu, sağlanan yanılsama sonucu tiyatro binasında değil, oyunun geçtiği mekanda izlemeye başlar ve kahramanlarla özdeşleşir.

Bu noktada politik görüş ayrılığı ortaya çıkar. Stanislavski'nin tersine Meyerhold, seyircinin oyun kişileri ile özdeşleşmelerini istemez. Bu şekilde seyircinin muhakeme yeteneği sınırlanacak, gerekli kararlara varabilmek için kullandığı özgür iradesi bir süreliğine elinden alınacak ve oyun süresi boyunca yapay bir uykuya dalacaktır. Meyerhold bu yüzden sahneleme biçiminden oyunculuğa kadar bir takım değişikliklere gitmiştir. Oyunun oynandığı mekanda sahne-salon ayrımları ortadan kalkmış hatta oyunlar fabrikalarda, spor salonlarında oynanmaya başlanmıştır. Böylesine büyük bir biçim değişikliğinin politik nedenleri vardır. Aslında gençliğinde tam anlamıyla siyasetle uğraşmayan

¹⁶⁹James Roose - Evans, *Experimental Theatre*, TJ Press Ltd., London 1989, s. 37.

Meyerhold, 'Ekim Devrimi' ile beraber tamamen siyasi bir platforma kaymıştır. Fikirlerindeki bu ani ve keskin değişiklik doğal olarak tiyatro düşüncesini de etkilemiş, tiyatro ve Sovyet politikasını birleştirerek sanatını kitleleri devrim adına etkilemek ve devrimi öğretmek için kullanmıştır. Bu yüzden de kitlesel rejilere yönelmiş, topluca katılımı sağlamak için coşkusal anların ortaya çıkarılmasına çalışmıştır.

Vakhtangov'un tiyatrosuna baktığımız zaman eleştirel bir yanın her zaman olduğunu görürüz. Ancak O da 'Ekim Devrimi'nden önce, yapılan işten önce sanatçının zevk alması düşüncesinden yola çıkmış ancak devrimden sonra bunun yanında, halk'a birşeyler anlatmanın gerekliliği üzerine uygulamalara da başlamıştır. O'nun tiyatrosu Meyerhold'un tersine sorunu belirlemeyi amaçlayan bir tutum içindedir. Rejilerinde sorunu daha net gösterebilmeyi amaçlayan tersinlemelerden faydalanmıştır. Örneğin sahne önünde, soylulardan oluşan bir balo sahnesi oynanırken sahne gerisinde açlık çeken halkı göstermiştir. Bunun yanında seyircinin oyunla özdeşleşmesini önlemek için rejilerinde yabancılaştırma etmenleri kullanmıştır. Dramatik bir tiradı oynayan oyuncu, oyunu sona erdiğinde seyircinin karşısında portakal yemeye başlar. Böylece seyirciye, biraz önce oynanan tirad hakkında yargıya varabilmesi için zaman sağlanmış olur.

Vakhtangov rejilerinde biçimsel değişikliklere gitse de gerçek duyguyu her zaman aramıştır. Bunu yansıtmanın yolunun da Stanislavski'nin oyunculuk yöntemiyle başarılabileceğine inanmıştır. *"Oyunculuk tekniğinde benzetmeci tiyatronun karmaşık psikolojik oyuncululuğu yoluyla göstermeci tiyatronun karakterleri yaratılmıştır."*
170

Vakhtangov'un başarısının sırrı, çevresindeki bütün denemelere açık olmasında ancak eleştirel yanını da sürekli uyanık tutmasında yatar. Bu eleştirel bakış açısı onu, hem Stanislavski'nin tiyatro düşüncesindeki

¹⁷⁰Özdemir Nutku, "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar", (Basılmamış Metin), s. 10.

doğalcı biçim anlayışından hem de Meyerhold'un tiyatrosu'ndaki katı grotesk anlayıştan uzak tutmuştur.

Bu üç tiyatro adamının, yazarın metnine yaklaşımları da farklılıklar gösterir. Stanislavski, rejilerinde oyun üzerinde değişikliklere gitmeyi doğru bulmaz. Oyun üzerinde çok kapsamlı hatta aylar süren dramaturji çalışmaları yapar ancak bu çalışmalar, yazarın metninin mükemmel oynanması için gerçekleştirilir. Oynanacak olan metin amaçtır. ve bütün çalışma bu fikir üzerine gerçekleştirilir. Oysa Meyerhold metin konusunda Stanislavski'den tamamen farklı düşünür. O'na göre metin, gerçekleştirilecek olan tiyatro gösterisi için araçtır. Tiyatro düşüncesinin temeline dış aksiyonu ve bedensel anlatımı yerleştirmiş bir yönetmen için bu çok normal görünse de Meyerhold başka bir yaratım alanı olan yazarlığı tiyatro düşüncesinin dışında bırakmıştır. Sahne üzerindeki yaratıcılığı oyuncu ve yönetmenle sınırlayarak güç kaybetmiştir.

Bu noktada Vakhtangov'un sentezci yönünü bir kere daha görürüz. O, metne Stanislavski kadar sadık kalmasa da hiçbir zaman Meyerhold kadar uzak olmamıştır. Yönetmenin metin üzerinde oynayabileceğini düşünür. Bu yüzden provalarında oyunculara doğaçlamalar yaptırır. Sahne üzerinde o anda oluvermiş gibi görünen pek çok hareket aslında çok titiz ve disiplinli bir çalışma sonucu ortaya çıkmıştır.

Meyerhold oyunun toplumsal içeriğini ön plana çıkarır. Vakhtangov ise oyunu bütün tezahürleri ile sergiler. Nitekim benim izlediğim 'The Dybbuk' un Vakhtangov yorumu tamamiyle Meyerhold yapıtlarının epizodlar halinde sıralanmasından ibaretti. Bu anlamda

*Meyerhold'un yorumu, orijinal metne aykırı gibi görünürken Vakhtangov'un ki metnin açığa çıkmamış içeriğini her nasılsa basitçe ortaya çıkaran ve yazara sadık görünen bir yorumdur*¹⁷¹.

Vakhtangov'un rejilerinde Stanislavski'nin tersine hem oyunculuk hem de sahne plastiği adına simgesel anlatım yolları görülür. Örneğin Dybbuk oyunundaki bazı kostümlerde kullanılan siyah-beyaz karşıtlığı, toplumdaki çelişkileri simgeler, bu anlatım, oyunculuk ve dekor anlayışıyla da desteklenir. Stanislavski, gerçeği doğalcı bir sahne plastiğine başvurarak yakalamaya çalışmıştır. Oysa bu noktada Vakhtangov öğrencilerine şöyle der: *"Bırakın yaşamın gereğinden fazla taklidini. Tiyatronun kendi gerçekliği vardır, kendi doğrusu. Bu doğru, sahne üzerinde imgelem ve teatral araçlar yardımıyla ifade edilen deneyimin ve duyguların doğrusudur."*¹⁷² Meyerhold'un da teatralite ve gerçeklik kavramları hakkındaki düşünceleri, Vakhtangov'un düşünceleri ile benzer. Ancak sadece eskiyi yıkmak uğruna hareket etmesi sonucu, içeriğine uymayan bir biçimi oyunlarında dayatma yanlısına düşmüştür. Oyunlarındaki sahne plastiği tek tip kostüm kullanımı ve oyunculuk anlayışı sonucu son derece yenilikçi denemeler ortaya çıkarmasına karşın psikolojiyi reddetmesi tiyatro anlayışının derinlemesine bir gelişim göstermesini engellemiştir.

Mükemmel bir sanat eseri ebedidir. Mükemmel bir sanat eseri içeriğin, biçimin ve malzemenin bir uyum sergilediği eserdir. Stanislavski yalnızca zamanının Rus toplumunun ruh haliyle bu armoniyi kurabildi Fakat çağdışı olan herşey ebedi değildir. (...) Meyerhold asla

¹⁷¹James Roose - Evans, *Experimental Theatre*, TJ Press Ltd., London 1989, s. 37.

¹⁷²A.g.e., s. 37.

'bugün' ü hissetmeyip 'yarın' ı hissetti. Stanislavski ise asla 'yarın' ı hissetmeyip 'bugün'ü hissetti. Ama insan 'ertesi gündeki bugünü' ve 'bugündeki yarını' hissedebilmelidir¹⁷³.

Vakhtangov, dünya tiyatrosunu ve oyunculuk sanatını derinden etkileyen bu iki tiyatro adamını sanatsal kaprislerle değil eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirdi. Bunun sonucunda yeni deneylere açık doğaçlamalara ve oyuncuların coşkularına dayanan içinde groteski barındıran, tersinlemelere dayanan bir sanat anlayışı ortaya çıktı. Bu açıdan bakıldığında Vakhtangov'un başarısı tesadüf değil gerçekleştirdiği ustaca sentezin bir sonucudur.



¹⁷³Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Directing the Play, The Bobbs-Merrill Company inc., New York 1953, s. 162.

SONUÇ

19. yüzyıl, toplumsal ve siyasal anlamda pek çok şeyin değiştiği bir dönemdir. Tiyatro ve oyunculuk sanatı açısından baktığımızda da bu yüzyılın ikinci yarısının çok üretken ve fikir açısından zengin olduğunu görürüz. Avrupa'nın pek çok ülkesinden tiyatro adamlarının tiyatronun kuramına ve oyunculuğun biçimine ilişkin tartışmalara katılması çok dinamik bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Kuramsal açıdan bakıldığında Natürallizmin ortaya çıkışı ve Realizm tiyatro düşüncesine bir hareketlilik kazandırmış, tartışmalar bu yönde devam etmiştir. Malzemesini yaşam gerçeğinden alıp birebir sahneye aktarma ilkesinden yola çıkan Natürallizm düşüncesi sanatsal gerçeği yok etmekle suçlanmıştır.

Hiçbir zaman siyasal ve toplumsal ortamdan ayrı olarak değerlendiremeyeceğimiz sanat akımları kimi zaman birbirlerine bir tepki olarak kimi zaman da doğal süreç içerisinde dönüşerek birbirlerinin nedenleri ve sonuçları olmuşlardır. Bu noktada gerçekçiliği de sömürünün kitlesel olarak başladığı bir dönemde yetersiz kalan Romantizm'e bir tepki olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Ancak buradan bir sanat akımının bitip diğerinin başladığı sonucu çıkarılmamalıdır.

19.yüzyıl Rus Tiyatrosu'na bakıldığında sanatta gerçekçiliğin özellikle 1917 Ekim Devrimi sonrasında resmi politika olarak kabul edildiği gözlenir. Böylelikle sanat, belirli bir anlayışı tanıtmakla yükümlü olarak devrimin hizmetinde kullanılmış olur. Bu düşünce, sahne plastiğinde ve oyunculuk anlayışında bir takım değişikliklere gidilmesini zorunlu kılar. Sanatın propaganda aracı olarak kullanılması düşüncesi tiyatro adamlarını kitlesel rejiler yapmaya yönlendirir. Binlerce kişinin izleyebildiği bu oyunlar, kimi zaman stadyumlarda kimi zaman da fabrikalarda sahnelenir. Bu güdümlü sanat anlayışı, estetik açıdan

geliştirilememiş örnekleri de verir kimi zaman. Ancak dönemin Rus Tiyatrosu'nu sadece bu çerçevede tanımlamak da yanlış olacaktır. Örneğin Moskova Sanat Tiyatrosu devrime rağmen alışlagelmiş çizgisini sürdürmüştür.

Stanislavski'yi günümüz şartlarında değerlendirip sadece O'nun rejilerindeki doğalcı yönelişi eleştirmek fazla kolaycı, eksik ve yanlış bir yaklaşım olur. Stanislavski'yi oyunculuğa getirdiği yenilikler ve herşeyden önemlisi oyunculuğun bir sisteme oturtulması açısından değerlendirmek gerekliliği vardır. Çünkü günümüz tiyatro eğilimine baktığımızda Türkiye'de ve Avrupa'nın pek çok ülkesinde Stanislavski'nin oyunculuk yönteminden yararlanıldığı görülür. O'nun böylesine gelişimine neden olan önemli bir yan da çevresinde olan biten bütün denemelere açık olmasıdır. Meyerhold, öğrencisi olmasına rağmen tiyatroya bakışı farklılaştığı için yanından ayrıldığında, O'na deneylerini yapabileceği bir stüdyo kurmuştur. Ve sık sık bu stüdyoda yapılan çalışmaları izleyerek eleştirilerde bulunmuş, bu gösterilerden elde edilen sonuçlara göre kimi zaman tiyatro düşüncesinde düzeltmelere gitmiştir. 'İç aksiyon dış aksiyonu belirler' ilkesi, Meyerhold'un denemelerini izledikten sonra , 'dış aksiyon iç aksiyonu belirler', şekline dönüşmüş ve tamamlanmıştır. Bu yaklaşım, Stanislavski'nin ilerici ve yenilikçi yönünü kanıtlar. Tiyatro düşüncesi kendisinden çok farklı olan Craig'i yararcı bir amaçla Moskova'ya davet etmiş ve oyun sahnelemesini sağlamıştır. Böylece kendinden farklı düşünceleri de değerlendirebilme şansına sahip olmuştur.

Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi natüralist anlayışa dayanır.(...) Stanislavski natüralist tiyatro anlayışının en önemli ustalarından biri olarak tanımlanırsa da O'nu yalnızca bu kalıp içinde görmek kanımızca eksik olacaktır. Tüm

*araştırmalarına getirdiği yeniliklerine karşın, kendisinden farklı düşünen devrinin tiyatro adamlarıyla bağlarını da her zaman sürdürmüştür*¹⁷⁴.

Stanislavski, öğrencisi olan Vakhtangov, değişen fikirleri sonucu Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ayrıldığında çalışmalarını kimi zaman sert bir dile eleştirmesine karşın yapıcı ve yönlendirici olmuştur. Vakhtangov'un son sahneye koyduğu oyun olan 'Turandot' u izlemiş ve oyun sonunda fikirlerini şöyle dile getirmiştir: *"Başarınız çok göz alıcıydı(...) Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yirmiüç yıllık tarihinde bunun gibi çok az zafer vardır. Siz birçok tiyatronun uzun zamandır beyhude arayıp durduğunu buldunuz."*¹⁷⁵

Oyunculuk düşüncesinde psikolojiye önemli bir yer vermiştir. Başka bir deyişle psikolojiyi yönteminin merkezine yerleştirir ve 19.yüzyılda oyunculuk üzerine dağınık olan fikirlerden de yararlanarak çok sağlam bir yöntem geliştirir. Stanislavski'nin yöntemine tek bir yönden bakmak doğru olmaz. Yöntem, bütünüyle sahne sanatını içine alır. Rol yorumundan duygunun yansıtılmasına, tiyatronun toplumsal görevinden sahne ahlakına kadar pek çok alanı kapsar.

Stanislavski'nin yarattığı oyunculuk yöntemi, oyuncunun bireysel kimliğini belirtmesi, yaratıcı yönünü açığa çıkartması açısından her türlü estetik biçimlemede kullanılabilir. Çünkü yöntem, gerçek duyguya ulaşmanın dışında hiçbir zorunluluk gerektirmez.

Stanislavski bir okul yaratmıştır. Her türlü yaratıcı akıma O'nun yönteminde yer vardır. Etkinlik alanı ve yönü ne

¹⁷⁴Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s. 91.

¹⁷⁵James Roose-Evans, Experimental Theatre, TJ Press Ltd., London 1989, s.39.

*olursa olsun, her sanatçı O'nun yöntemini kullanabilir. Yöntemin temel ve en önemli özelliği, kimseden herhangi bir tiyatro anlayışına boyun eğmesini istememesidir*¹⁷⁶.

İşte bu noktada deneysel yönü son derece gelişmiş bir tiyatro adamı olan Meyerhold, hocasının geliştirdiği yöntemin esnekliğinden yararlanamamıştır. Meyerhold'un geliştirdiği oyunculuk anlayışı, bedensel yetkinlik ve soyutlamalara dayanır. Oyuncunun bedeni herşeydir. Nasıl ki bir kemancının enstrumanı kemanıysa oyuncununki de kendi bedenidir ve elindeki bu malzemeyi mümkün olabildiğince işlevsel ve üretken bir biçimde kullanabilmelidir.

Meyerhold, geliştirdiği oyunculuk biçiminde her ne kadar psikolojiyi reddetmesinden doğan problemler yaşasa da, sistem oyuncunun beden dilini kullanması ve gövdesel anlatım olanaklarının farkına varması açısından son derece yararlı bir biçimde kullanılabilir. Meyerhold'a göre oyuncu, sadece yönetmenin yorumunu aktarmaya yarayan bir araç değil düşünen, yorumlayan ve bu yorumu uygulayan bir sanatçıdır. Bu, çağdaş tiyatro sanatında oyuncunun yerini belirleyen bir düşüncedir. Stilizasyon ve soyutlamaya dayanan tiyatro anlayışında oyuncunun yaratıcı olma zorunluluğu, Meyerhold'un tiyatro ve oyunculuk üzerine geliştirdiği fikirlerini tekrar değerlendirmeyi gerekli kılar. O'nun tiyatrosunda yönetmen ve özellikle oyuncu tek yaratıcıdır. Oyun metni, varılacak hedef için sadece bir başlangıç noktası olarak kabul edildiği için oyuncu prova aşamasında yönetmenin yorumu çerçevesinde tamamen özgür bırakılır. Böylesine büyük bir yükü sırtlanmış olan oyuncunun da bedenini her an hazır bulundurması gerekir. Meyerhold, "tiyatro sözlerden arıtılsa, kostüm, ışıklar, panolar hatta salon olmasa, ama yalnızca ustaca hareket eden oyuncular olsa ,

¹⁷⁶Mehmet Büyükağaoğlu, Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1981, s.39.

tiyatro yine tiyatro olarak kalırdı. Seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve amacını, onun hareketleri, tavırları, mimikleri yoluyla anlayabilir.”¹⁷⁷ diyerek oyuncuyu sahnenin efendisi konumuna getirir. Çağdaş sanat anlayışı açısından bakıldığında çok katı bir tutum olsa da, yaratıcılık ve denemecilik anlamında bu düşünce son derece yenilikçi ve zengin bir sahne anlayışını doğurmuştur.

*Stanislavski aslında oyuncuyu gerçekçi türden bir oyunculığa götürürken, çok maddi ve soyut bir kanavadan yola çıkan Meyerhold ise oyuncuyu hep fantastiğe doğru sürükler. Pasternak, Müfettiş hakkında ‘hayalgücünün kasları’ ndan söz edecektir. Sahnesel hareket ustalığı hayal gücünü hiç gemlemediği gibi aksine ‘hayal gücü pırıltıları’ nı geliştirir, özgürleştirir, oyuncuya etkili doğaçlamalar yapmasını sağlayacak, bunu besleyecek çeşitli bileşim rezervleri sunar*¹⁷⁸.

Sonuç olarak Vakhtangov bu noktada çok üstün bir ileri görüşle, Stanislavski’den aldığı duyguların gerçeğini yansıtmakta kullanılabilecek en üstün yol olarak gördüğü oyunculuk yöntemiyle Meyerhold’un yeni sahneleme anlayışını birleştirir. Sonuçları açısından çok başarılı bir sentezdir bu. Günümüz koşullarında tiyatro sanatının ulaştığı noktadan baktığımızda çok etkileyici görünmese de 1900’lü yılların başında varılan bu sentez son derece devrimci bir atılımdır. Ve günümüz çağdaş tiyatro anlayışına temel oluşturur. Çünkü bu sentez, Stanislavski ve Meyerhold’dan aldığı ivmeyle, yeni bir sahne plastiğini makyaj ve

¹⁷⁷Özdemir Nutku, “ Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar”, (Basılmamış Metin), s. 1.

¹⁷⁸Beatrice Picon Vallin, “Meyerhold Oyuncusu”, çev.Ali Berktaş, Agon Tiyatro, sayı 10, Mart-Nisan 1997, s.143.

kostüm anlayışını, mask kullanımını, dozunda grotesk sahneleri, doğru bir oyunculuk anlayışı ile birleştirir. Burada sözü edilen oyunculuk anlayışı da Stanislavski'nin yöntemiyle elde edilir. Vakhtangov'un ulaştığı sentezi kendi cümleleriyle aktarmak ve böyle bitirmek uygun olacaktır:

Stanislavski yaşam gerçeğini vurgulayıp sahne üzerinde doğalcı gerçeği buldu. Tiyatro gerçeğini böylece yaşam gerçeğinde aradı. Meyerhold ise (şimdi karşı durduğu) simgeci tiyatro ile salt tiyatroya vardı. Bence o tiyatral gerçeğe gitti buna, duyguların gerçeğini kaldırdı. Bence aradığımız gerçek hem Meyerhold'un hem Stanislavski'nin tiyatrosunda bulunmaktadır¹⁷⁹.

¹⁷⁹Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi II, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 77.

KAYNAKÇA

A - KİTAPLAR

BERKTAY, Ali; **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, MitosBOYUT Yay.,
İstanbul 1997.

BRECHT, Bertolt; **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, Çev: Kamuran Şipal,
Say Kitap Pazarlama, İstanbul 1982.

BRECHT, Bertolt; **Sosyal Gerçekçilik ve Toplum**, Çev: Ahmet Cemal-
Kayahan Güven, Altın Kitabevi, İstanbul 1980.

COLE, Toby- CHINOY, Helen Krich; **Actors on Acting**, Crown Publishers,
New York 1949.

COLE, Toby- CHINOY, Helen Krich; **Directing the Play**, The Bobbs Merrill
Company Inc., New York 1953.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Gerçekçilik Estetiği**, DE Yay., İstanbul 1986.

ÇAPAN, Cevat; **Değişen Tiyatro**, İ.Ü.E.F. Yay., İstanbul 1972.

ÇELENK, Semih; **Sokaktaki Tiyatro**, Kendi Yay., İzmir 1992.

EVANS, James Roose; **Experimental Theatre**, T.J. Press Ltd., London 1989.

FUAT, Memet; **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yay., İstanbul 1970.

GORCHAKOV, Nikolai; **The Vakhtangov School of Stage Art**, All-
Russian the Atrical Society, Moscow 1961.

HARTNOLL, Phyllis; **The Oxford Companion to the Theatre**, Oxford

- University Press, London 1952.
- HOUGHTON, Norris; **Moscow Rehearsals (The Golden Age of the Soviet Theatre)**, Grove Press Inc., New York 1972.
- İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yay., İstanbul 1988.
- KOMMISSARZHEVSKY, V.; **Moscow Theatres**, Foreign Languages Publishing House, Moscow 1959.
- MACGOWAN, Kenneth- MELNITZ, William; **The Living Stage**, Prentice Hall Inc., New York 1955.
- NUTKU, Özdemir; **Modern Tiyatro Akımları**, Dost Yay., Ankara 1963.
- NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi II**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- NUTKU, Özdemir; **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1972.
- NUTKU, Özdemir; **Sahne Bilgisi I**, İzlem Yay., İstanbul 1982.
- NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, D.E.Ü.G.S.F. Yay., İzmir 1983.
- NUTKU, Özdemir; **Oyunculuk Tarihi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995.
- PIGNARRE, Robert; **Tiyatro Tarihi**, İletişim Yay., İstanbul 1991.
- RIBARD, Andre; **İnsanlığın Tarihi**, Çev: Erdoğan Başar(Berktaş)-ŞiarYalçın - Halil Berktaş, Say Kitap Pazarlama, İstanbul 1983.
- STANISLAVSKI, Konstantin; **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev: Suat Taşer, Dost Kitabevi, Ankara 1988.
- STANISLAVSKI, Konstantin; **Bir Karakter Yaratmak**, Çev: Suat taşer,

Yazko, İstanbul 1981.

STANISLAVSKI, Konstatin; **Sanat Yaşamım**, Çev: Suat Taşer, Can Yay.,
İstanbul 1992.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yay., İstanbul
1982.

TANİLLİ, Server; **Uygarlık Tarihi**, Say Kitap Pazarlama, İstanbul 1981.

TAŞER, Suat; **Konuşma Eğitimi**, Papirüs Yay., Ankara 1995.

TROYAT, Henri; **Çehov (Yaşamı/Sanatı)**, Çev. Vedat Günyol, Ada Yay.,
İstanbul 1987.

B - MAKALELER

ASILYAZICI, Hayati; "Sovyetler Birliği Tiyatrosu ", **Tiyatro 70**,
Sayı: 3, 1970.

BERKTAY, Ali; " Biyomekanik Oyunculuk, Work-Shop İzlenimleri",
Agon, Sayı:10, 1997.

CANOVA, Mahir; "Türkiye'de Oyuncu ve Yönetmen Eğitimi", **Tiyatro**
77, Sayı: 41, 1977.

CHENELL, Claudine Amiard; "Vakhtangov ve Teatrallik", Çev: Ali
Berktaş, **Agon**, Sayı: 2-3, 1994.

GÜRZAP, Can; "Türkiye'de Oyuncu ve Yönetmen Eğitimi", **Tiyatro 77**,
Sayı: 41, 1977.

HİKMET, Nazım; "Devrimin Hizmetinde", **Oyun**, Sayı: 4, 1979.

MARKOV, P.; "Devrim Sonrası Moskova Sanat Tiyatrosu", Çev: Pekcan

Türkeş, **Tiyatro 71**, Sayı: 11, 1971.

MENEMENCİOĞLU, Haluk; "Kontantin Sergeyeviç Alekseyev

Stanislavski", **Tiyatro 70**, Sayı: 6, 1970.

MEYERHOLD, Vsevolod; "Natüralist Tiyatro ve Ruh Durumları

Tiyatrosu", Çev: Ali Berktaş, **Agon**, Sayı:10, 1997

MEYERHOLD, Vsevolod; "Chaplin ve Chaplinizm", Çev: Ali Berktaş,

Agon, Sayı: 10, 1997.

MEYERHOLD, Vsevolod; "Devrim ve Tiyatro", Çev: Ali Berktaş, **Agon**,

Sayı: 10, 1997.

MEYERHOLD, Vsevolod; "XX. Yüzyıl Tiyatrosunda Bir Çizgi", Çev: Ali

Berktaş, **Agon**, Sayı: 10, 1997.

MEYERHOLD, Vsevolod; "V. Molotov'a Mektuplar", Çev: Ali Berktaş,

Agon, Sayı: 10, 1997.

MEYERHOLD, Vsevolod; "Tiyatro-Stüdyo", Çev: Ali Berktaş, **Agon**,

Sayı:7, 1995.

MEYERHOLD, Vsevolod; "Oyuncunun Atölyesi", Çev: Ebru Eray

Mansun, **Agon**, Sayı: 9, 1996.

MEYERHOLD, Vsevolod; "Tiyatroda ekim Devrimi", Çev: A.C. Yalaz,

Mimesis, Sayı: 2, 1989.

NUTKU, Özdemir; "İşçi Tiyatroları ve Biyomekanik Oyunculuk", **Tiyatro**

70, Sayı: 6, 1970.

NUTKU, Özdemir; "Meyerhold ve Vakhtangov Üzerine Özel Notlar",

(Basılmamış Metin.)

STANISLAVSKI, Konstantin; "Çehov Üzerine Notlar", Çev: Necati Cumalı, **Kent Oyuncuları Dergisi**, Sayı: 10, 1963.

STREHLER, Giorgio; "Oyuncu Sanatçı mıdır?", Çev: Bahadır Gülmez, **Tiyatro Anadolu**, Kış 1990.

TÜRKES, Pekcan; "Stanislavski ve Yöntemi", **Tiyatro 70**, Sayı: 6, 1970.

VALLIN, Beatrice Picon; "Meyerhold: Bir Teatral Serüven", Çev: Ali Berktaş, **Agon**, Sayı: 10, 1997.

VALLIN, Beatrice Picon; "Meyerhold Oyuncusu", Çev: Ali Berktaş, **Agon**, Sayı: 10, 1997.

C - GENEL BAŞVURU KAYNAKLARI

ÇALIŞLAR, Aziz; **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, Kültür Yay., İstanbul 1978.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Adamları Sözlüğü**, MitosBOYUT Yay., İstanbul 1993.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Ansiklopedisi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997.

NUTKU, Özdemir; **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, T.D.K. Yay., Ankara 1983.

RUBIN, Don; **The World Encyclopedia of Contemporary Theatre** (Volume I), London 1994.

TUĞLACI, Pars; **Okyanus 20. Yüzyıl Ansiklopedik Türkçe Sözlük**, Pars Yayınevi, İstanbul 1971.

D - TEZLER

ARIN, Bülent; Oyunculuk Anlayışı Işığında Grotowski Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü.G.S.F., İzmir 1980.

BÜYÜKAĞAOĞLU, Mehmet; Stanislavski'nin Oyunculuk Üzerine Düşünceleri ve Oyunculuk Tekniği, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü.G.S.F., İzmir 1981.

DUYGULU, Cem; Adolphe Appia'nın Sahne Plastığıne ve Işıklamasına Getirdiği Yenilikler, Yüksek Lisans Tezi, E.Ü.G.S.F., İzmir 1980.