T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KONSTANTIN STANISLAVSKI VE VSEVOLOD MEYERHOLD'UN OYUNCULUK YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Fuad CAVADZADE

2501201825

TEZ DANIŞMANI

Prof. Tufan KARABULUT

İSTANBUL – 2023

ÖZ

KONSTANTIN STANISLAVSKI VE VSEVOLOD MEYERHOLD'UN OYUNCULUK YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

FUAD CAVADZADE

Oyunculuk yöntemleri hem eğitime dair fiziksel ve psikolojik yeniliklerden hem de yönetmenlerin içinde bulundukları sosyal koşullara göre farklılaşabilmektedir. Bununla birlikte oyunculuk yöntemlerinin değişen tiyatro anlayışlarına bağlı olarak da yenilendiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla oyunculuk yöntemlerinin geliştirilmesi ve yeni yaklaşımların ortaya çıkarılması önem kazanmaktadır. Araştırma bu önem bağlamında Konstantin Stanislavski ve Vsevolod Meyerhold'un oyunculuk yöntemlerinin karşılaştırmalı incelenmesini amaçlamaktadır. Rus tiyatrosunun önde gelen yönetmenlerinden olan Meyerhold ve Stanislavski sadece Rus tiyatrosunu değil dünya tiyatrosunu hem sahne hem de oyunculuk yöntemleri açısından etkilemiştir.

Stanislavski'nin oyunculuk yönteminde içerik ve içeriğe bağlı olarak gelişen teknikler öne çıkmaktadır. İçeriğe bağlı bir yöntem geliştiren Stanislavski'ye göre oyuncu öncelikle metni çok iyi özümsemelidir. Oyuncu metni sadece canlandıracağı karakter özelinde değil o karakteri etkilemesi yönüyle diğer karakterlerin de bir bütün olarak analiz edilmesi olarak ele almalıdır. Dolayısıyla oyuncunun ilgili duyguya ve psikolojiye girmesi Stanislavski sisteminde öne çıkan en temel vurgudur. Stanislavski, oyuncuların karakteri anlayabilmesi için "ben olsam ne yapardım" gibi empatik ve psikolojik tekniklerin kullanılması gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü oyuncunun bir karakteri canlandırabilmesinin yolu ilgili karakterin psikolojisine girmektir. İçerik bu yüzden önemlidir.

Meyerhold düşüncesinde ise içerik değil biçim öne çıkmaktadır. Biçim bağlamında Meyerhold'un yaklaşımına ise biyomekanik sistem adı verilmektedir. Oyuncunun öncelikle biçim olarak kendisini geliştirmesini gerektiğini vurgulayan Meyerhold için oyunculuk yöntemlerinde de oyuncunun fiziksel davranışları öğrenmesi sağlanmalıdır. Oyuncuların karakterin psikolojisine girmesini ya da metne

olması gerektiğinden fazla zaman harcamasını yük olarak değerlendiren Meyerhold için oyuncu kendisini her şeyden evvel fiziksel ve biçimsel olarak geliştirmelidir. İki önemli yönetmenin oyunculuk yöntemleri bakımından sentezlenmesinde ise biçim ve içerik yaklaşımlarının birlikte ele alınması öne çıkmaktadır. Oyuncular oyunculuk yöntemleri bakımından değerlendiklerinde ruhsal ve bedensel tekniklerin sentezi sağlandığından oyunculara komple bir yöntem havuzu da sunulmuş olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Stanislavski, Meyerhold, oyunculuk yöntemleri, psikolojik gerçekçilik, biyomekanik.

ABSTRACT

A COMPARATIVE REVIEW OF THE METHODS OF ACTING BY KONSTANTIN STANISLAVSKI AND VSEVOLOD MEYERHOLD

FUAD JAVADZADE

Acting methods can differ both from physical and psychological innovations in education and according to the social conditions of the directors. However, it is observed that acting methods are renewed depending on the changing understanding of theater. Therefore, it is important to develop acting methods and reveal new approaches. In the context of this importance, the research aims to analyze the acting methods of Konstantin Stanislavski and Vsevolod Meyerhold comparatively. Meyerhold and Stanislavski, one of the leading directors of the Russian theater, influenced not only the Russian theater but also the world theater in terms of both stage and acting methods.

In Stanislavski's acting method, content and techniques that develop depending on the content come to the fore. According to Stanislavski, who developed a contextual method, the actor must first assimilate the text very well. The actor should consider the text not only in terms of the character he will portray, but also as an analysis of other characters as a whole in terms of affecting that character. Therefore, the actor's entry into the relevant emotion and psychology is the most basic emphasis in the Stanislavski system. Stanislavski states that empathic and psychological techniques such as "what would I do" should be used in order for the actors to understand the character. Because the way the actor can portray a character is to enter the psychology of the relevant character. That's why content is important.

In Meyerhold's thought, the form, not the content, comes to the fore. In the context of form, Meyerhold's approach is called the biomechanical system. For Meyerhold, who emphasizes that the actor must first develop himself as a form, it should be ensured that the actor learns physical behaviors in acting methods. For Meyerhold, who considers it a burden for the actors to get into the psychology of the

character or spend more time on the text than it should be, the actor should develop himself physically and formally first of all. In synthesizing two important directors in terms of acting methods, it is important to consider form and content approaches together. When the actors are evaluated in terms of acting methods, a complete method pool is presented to the actors as the synthesis of spiritual and physical techniques is provided.

Keywords: Stanislavski, Meyerhold, acting methods, psychological realism, biomechanics.

ÖNSÖZ

Stanislavski ve Meyerhold'un oyuncu yöntemlerini karşılaştırmalı bir şekilde analiz etmeyi amaçlayan bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin genel incelemesi yapılmıştır. Bu çerçevede Stanislavski sisteminin gelişim evreleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. İkinci ana bölümde ise Vsevolod Meyerhold'un oyunculuk yöntemi analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde ise her iki yönetmenin fikirlerinin karşılaştırmalı incelemesine yer verilmiştir.

Araştırmanın bu aşamaya gelmesinde katkılarını esirgemeyen değerli hocam Prof. Tufan KARABULUT'a teşekkür ederim

Fuad Cavadzade

İSTANBUL, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **i**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **v**

GÖRSELLER LİSTESİ ..... **viii**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

KONSTANTIN STANISLAVSKI'NİN OYUNCULUK YÖNTEMİNİN GENEL İNCELEMESİ

1.1. Stanislavski Kimdir? 2

1.2. Stanislavski ve Tiyatro 4

1.3. Stanislavski Oyunculuk Tekniği ve Genel Özellikleri 7

1.4. Stanislavski Sistemi'nin Gelişim Evreleri 10

1.4.1. İçsel Uygulama 10

1.4.2. Aksiyon Alma 10

1.4.3. Zihinsel Tasarlama 12

1.4.4. Duygusal Bellek 14

1.4.5. Üstün Amaç 15

İKİNCİ BÖLÜM

VSEVOLOD MEYERHOLD'UN OYUNCULUK YÖNTEMİNİN İNCELEMESİ

2.1. Vsevolod Meyerhold Kimdir? 18

2.2. Vsevolod Meyerhold'un Tiyatro Anlayışının Özellikleri 21

2.2.1. Anlatım Aracı Olarak Beden 25

2.3. Meyerhold'un Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi 31

2.3.1. Denge 37

2.3.2. Dikkat 38

2.3.3. Düşünce 38

2.3.4. Uyum 39

2.3.5. Beden 39

2.3.6. Diksiyon 42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONSTANTIN STANISLAVSKI VE VSEVOLOD MEYERHOLD'UN OYUNCULUK YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

3.1. Stanislavski ve Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemlerinin Benzerlikleri ve Farklılıkları 46

3.2. Stanislavski ve Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemlerinin Sentezi Mümkün Mü? 57

3.3. Stanislavski ve Meyerhold Oyunculuk Yöntemlerinin Sentezine Vakhtangov'un Yaklaşımının İncelenmesi 65

SONUÇ **75**

KAYNAKÇA **79**

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel-1. Meyerhold Biyomekaniğinde Eylem Karşıtlık 34
Görsel-2. Meyerhold Biyomekaniğinde Denge..... 34
Görsel 3. Doğrusal Tiyatro..... 36
Görsel-4. Stanislavski Diyagramı..... 36

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

Vb : Ve Benzeri

GİRİŞ

Tiyatro sanatlar arasındaki en kadim türlerden birisi olarak öne çıkmaktadır. Antik Yunan felsefesinde de önemli bir yer tutan tiyatro sanatı toplumsal alanda sağaltıcı etkiler yapmakla birlikte diğer yandan da insanlarda estetik haz vermesi bakımından öne çıkmaktadır. Tiyatronun birçok farklı değişkeni (sahne, dekor, aksesuar vs.) olmakla birlikte temel olarak oyunculuk üzerine bina edilmektedir.

Tiyatro sanatının merkezinde yer alan oyunculuk en basit anlamıyla psiko-fiziksel eylemdir. Psiko-fiziksel eylemler oyuncu yöntemlerinin hem psikolojik hem de fiziksel yönünün olduğunu göstermektedir. Oyuncular bir yandan sahnede canlandırmış olduğu karakterlerin psikolojisine girmekte diğer yandan ilgili psikolojiye yönelik fiziksel davranışları sergilemektedirler. Her ikisi de oyunculuğun yöntemsel bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

Stanislavski ve Meyerhold oyunculuk yöntemlerini hem kuramsal hem de pratik bağlamda üretmiş yönetmenler olarak öne çıkmaktadır. Stanislavski'nin öğrencisi olmasına rağmen Meyerhold hocasının içeriksel yöntemine karşı biçimci bir model ortaya koymuştur. Stanislavski'nin oyunculuk yönteminde oyuncular öncelikle metne ve metinde canlandıracağı karaktere yönelmedir. Oyuncu metni bir bütün olarak ele almalı ve kendisini canlandıracağı karakterin yerine koyarak onun psikolojisine girmeye çalışmalıdır. Bu teknikle Stanislavski oyuncunun rolüne hazırlanmasını gerektiğini ifade etmektedir.

Meyerhold ise oyuncunun karakterin ve metnin psikolojisine girmekten daha çok biçimci şekilde ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Sahnenin de oyuncu davranışları bağlamında tasarlanmasını amaçlayan Meyerhold sahneyle izleyici arasındaki mesafenin kaldırılmasını da hedeflemiştir. Biyomekanik sistem adı verilen yöntemin de oyuncuların davranışsal olarak gelişmesini ön gören Meyerhold'un bu yöntemi benimsemesinin altında sanatın toplumsallaşması kaygısı da yer almaktadır. Her iki yönetmenin oyunculuğun farklı yerlerini öne çıkarması iki yöntem arasında sentez yapılabileceğini ve böylece daha komple bir yöntemim ortaya konması sağlanacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM
KONSTANTIN STANISLAVSKI'NİN OYUNCULUK YÖNTEMİNİN GENEL İNCELEMESİ

1.1. Stanislavski Kimdir?

Yirminci asır tiyatrosuna yön vermiş kişilerin başında gelen ve oyunculukla ilgili yöntem geliştirebilen ilk kişi olan Stanislavski, 1863 yılında Moskova'da dünyaya gelmiştir (Candan, 2003: 32). Varlıklı bir ailenin çocuğu olarak doğmuş, iyi bir eğitim görmüş ve hayatı süresinde çağın getirmiş olduğu pek çok değişime şahitlik etmiştir. Kendi yaşamını yazdığı "Sanat Yaşamım" adlı eserinde şu sözlere yermiştir: "Elektrik projektörlerinin, ekspres trenlerin, demiryollarının, buharlı gemilerin, otomobillerin, telgrafın, denizaltıların, radyonun ve 16inçlik topların gelişini gördüm".

Babası tüccar olmasına rağmen ailesinin sanata olan düşkünlüğü Stanislavski'nin zaman içinde tiyatroya olan ilgisini arttırmıştır. Oyunculuk sanatına olan ilk deneyimlerini temellendirdiği gençlik ve çocukluk senelerinden sonra hayatının önemli bir bölümünü baba mesleğini devam ettirmek ile sağlamış olsa da tiyatroya olan alakası her geçen gün yükselmiş ve hatta zaman içerisinde bütün ticari işlerini bırakıp kazancının ve vaktinin önemli bir bölümünü tiyatroya vermiştir. Stanislavski, genç bir oyuncuya oyunculuk sanatıyla alakalı türlü önerilerde bulunduğu ve bütün işini gücünü bırakarak neden tiyatro ile alakadar olduğunu anlatmakta olan bir mektup yazmıştır. Bu mektupta, tiyatronun kitaplardan ve gazetelerden bile daha etkin bir araç olabildiğini ve toplumun elinde nasıl yok olduğunu ifade etmiştir. Hedefinin, oyuncuları cahilliklerden, hamlıklardan ve sanat istismarcılığından arındırarak, günün oyuncu nesline bir aktörün güzelliklerinin ve gerçeğin öğretmeni olabildiğini bütün gücü ile gösterebilmek olduğunu belirtmiştir (Stanislavski, 1996a: 28).

Stanislavski hayatını adamış olduğu oyunculuk macerasına çeşitli oluşumlar içerisinde devam edebilmiştir. İlk olarak 1877 yılından 1887 yılına kadar amatör oyunculardan meydana gelen bir grup içerisinde yer almış, sonrasında çalışmalarını 1888 yılından 1898 yılına kadar kuruculuğunu üstlenmiş olduğu Edebiyat ve Sanat Derneği'nde devam ettirmiştir. Stanislavski, 1889 yılında Nemirovish-Danchenko ile

kuracakları Moskova Sanat Tiyatrosundaki oyunculuk kariyerlerine başlayana kadar nerdeyse 30 senelik bir tecrübesine sahip olmuştur (Magarshack, 1980: 13). Belirtilmekte olan Moskova Sanat Tiyatrosunun kuruluşu ile beraber bu tiyatroya bağlı olan 1. Stüdyoyu 1913 senesinde kurmuştur. İşlerine ve çalışmalarına 1916 yılında Vakhtangov ile kurmuş olduğu 2. Stüdyoda devam etmiş olan Stanislavski, 1920 yılında 3. Stüdyoyu ve son olarak da 1922 yılında 4. Stüdyoyu kurmuştur. Rusya bölgesinde yaşanmış olan devrim sonrasında Bolşay Tiyatrosunda operalar da sahnelemiş olan Stanislavski, 1922-1924 seneleri arasında Moskova Sanat Tiyatrosuyla Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) turnelere gitmiştir. 1936 yılındaki ölümüne kadar tiyatro çalışmalarını devam ettirmiş ve Sovyet Rusya tarafınca halk sanatçısı unvanı ile onurlandırılmıştır (Çalışlar, 1993: 245).

Stanislavski'nin oyunculuk ve sanat anlayışı ile ilgili perspektif dönemin bilimsel, sanatsal ve siyasi niteliklerine göre çeşitli dönemler kapsamında incelenmektedir. Sanatla alakalı fikirleri süreç içinde ne kadar çeşitlilik gösteriyor olsa da tiyatro ile ilgili değişmeyen perspektifinin temelini derin bilgi, etik kurallar ve yüksek bir sanatsal ifade şekli oluşturmaktadır (Moore, 2011: 30).

Stanislavski'nn çalışmaları süresince benimsemiş olduğu ve istikrarlı bir şekilde tekrar ettiği temel etik kuralsa şu cümle olmuştur "Kendinde sanatı sev, sanatta kendini değil". Bu etik kural kapsamında izlemiş olduğu yolda Moskova Sanat Tiyatrosunun kurulduğu tarihlerden beri bütünü ile profesyonel örgütlenme içerisinde devamlılık göstermiştir. Sanat Tiyatrosu tiyatral çalışmalara önem vermiş ve dolayısı ile öteki bağımsız tiyatrolardan farklı bir yapılanmayı benimsemiştir (Brockett, 2000: 505). Tiyatro sanatının bir ekip işi olduğunu, tiyatrolarda görev alan, seyircilerle alakalı içine girebilen herkesin bu sanata katkılarda bulunabildiğini ve hepsinin temel amaçlarının tiyatro sanatına hizmet edebilmek olduğu ifade edilmiştir (Stanislavski, 1996b: 305).

Stanislavski'nin tiyatro ile ilgili yapmış olduğu çalışmaları iki dönem de inlemek mümkündür. 18 87 ve 1906 seneleri arasında bulunan süreçte Moskova Sanat Tiyatrosunda başta Çehov olmak üzere Dostoyevski, Tolstoy, Gorki gibi Rus yazarların eserlerini gerçekçi bir perspektif ile sahnelemiştir. 1907 yılından sonraki

süreçteyse gerçekçi perspektiften sıyrılarak masalımsı fantastik tarafa kaymış ve daha çok yabancı yazarların eserlerine yönelmiştir (Candan, 2003: 38).

Sahnelemiş olduğu başlıca oyunlar: Materlinck – Mavi Kuş (1908), Ölü Canlar (1932), Bulgakov – Turbin'lerin Yaşadığı Günler (1927), Tolstoy – Yaşayan Ölüler (1911), Dostoyevski Stepançikov Köyü (1917), Moliere – Hastalık Hastası (1913), Shakespeare – Hamlet (1911), Othello (1932), Gorki – Küçük Burjuvalar (1902), Ayaktakımı Arasında (1902), İbsen , Hedda Gabler (1899), Bir Halk Düşmanı (1900), Çehov – Vişne Bahçesi (1904), Vanya Dayı (1899), Üç Kız Kardeş (1901).

1.2. Stanislavski ve Tiyatro

Yaşamış olduğu dönemin devrim uygulamaları ve onun sonucunda ortaya çıkan sanat eserleri Stanislavski'nin tiyatroya olan duruşunu etkileyen başlıca etkenlerdendir. İçine doğmuş olduğu sanatın gelişmelerini oldukça yakın bir şekilde izleyen Stanislavski'nin yedi yaşında seyretmiş olduğu bir İtalyan operasıyla müziğe olan ilgisi de artmıştır. Oyunculuk sanatının temellerini de bu opera ile ateşlemiştir:

> *"(...) Bununla birlikte operadan aldığım izlenimler bugün bile içimde canlılıklarını korudukları gibi, sirkten aldığım izlenimlerden daha açık seçik, daha etkili, daha yücedir diyebilirim. Bunun nedeni, sanırım, izlenimlerin kendilerindeki gizli gücün ölçülemeyecek kadar büyük olmasındandır. Söz konusu gücün büyüklüğüyse, bu izlenimlerin, bilinçli olarak değil, organik yoldan ve sadece ruhsal olmayıp aynı zamanda fiziksel yoldan edinilmiş olmalarından ileri gelmektedir. Bu izlenimleri anlamaya ve yerli yerine oturtmaya başladım. (...) O yıllarda seyrettiğim operaların çoğunu ve operalarda rol alanları anımsarım. İtalyan operasından aldığım izlenimler, yalnızca görme ve işitme yoluyla belleğimde yer etmiş değildir; çünkü bu izlenimler bütün sinir sistemimde hâlâ fiziksel olarak etkilerini sürdürmektedirler" (Stanislavski, 2011:30).*

Stanislavski çocukluk döneminde evlerinin yakınında bulunan eski bir binada kardeşleri ile beraber küçük etkinlikler düzenlemiştir. Binayla ilgili "Başkalarını rahatsız etmeden danslar edip şarkı söyleyebildiğimiz, istediğimiz gibi bağırıp

çağırabildiğimiz biricik yerdi orası" demiştir (Stanislvaski, 2011: 56). Binanın çürüyüp yıkılması sonucunda Stanislavskinin duymuş olduğu üzüntüye kayıtsız kalamayan babası, buraya tiyatro salonu işlevinin de görülebileceği yeni bir bina yaptırmıştır. Bu binada gösterilecek olan Bir Bardak Çay temsilinde ilk yönetmenlik denemesini yapar fakat oyunculuk arzularından ötürü bu görevi öğretmenine devretmiştir. 14 yaşında heyecanlı geçmekte olan sanat kariyerine bu sahne ile başlamıştır (Benedetti, 2012: 19). Stanislavski'nin gerçekçi ve doğal oyunculuğa karşı merakı bu oyun ile gerçekleşmiştir. Provalar sırasında Bir Bardak Çay oyunlarında daha önce seyretmiş olduğu ve hayranlık beslediği bir oyuncuyu bütün jest, mimikleri ve tavırlayı ile birebir takliy eder ve yönetmenin onunla görülecek hiçbir işi olmadığından her şeyi körü körüne yansıtmanın en doğru karar olduğunu düşünmektedir. Stanislavski anılarında, bu temsil süresince hazdan ve temsil sonunda yaşamış olduğu hayal kırıklıklarını şu şekilde ifade etmiştir:

> *"Salon seyirciyle dolunca kendimi daha iyi hissettim. Makyaj, temsil ve bir rolle seyirci karşısına çıkma düşüncesi, içimde hoşnutluk, heyecan ve haz titremeleri uyandırdı. Bu duygu, sahneye adımımı attığım anda on katına yükseldi ve ben artık kendimi denetleyemez duruma geldim; bana öyle geldi ki, biri beni itekleyip duruyor, heyecanlandırıyor, yüreklendiriyor; bense gemi azıya almış bir halde, rolümün bir ucundan girdim, öteki ucundan çıktım. Beni coşkulandıran söylediğim tümceler, o tümcelerden çıkan anlam değildi. Çünkü ben bu anlamın farkında bile değildim. Beni coşkudan tir tir titreten artistik eylemdi, seyirci karşısında oynamaktı. Ben seyirciden, seyirci karşısına çıkmaktan, kalabalığın ve bu kalabalık önüne çıkıp kendimi göstermenin bilincine varmaktan dolayı heyecanlanmıştım. Oynamak, birini temsil etmek, gördüğüm bütün sahne becerilerine başvurarak öğrendiklerimi yinelemek olanağını bulduğum için heyecanlanmıştım. Zaman zaman soluğumu kesen, içimde hissettiğim o delilik temposundan, ritminden dolayı heyecanlanmıştım. Sözler, jestler şimşek hızıyla yayılıyordu havaya. Tıkandım, soluğum tükendi, konuşamaz oldum. Sonra, ürkekliğim ve kendime egemen olamayışım*

yüzünden de doğru esinden sapmış oldum. Oyun sırasında seyircinin dizginlerini yakaladığımdan emindim. Bir perdelik oyunumuzun sonunda zayıf bir alkış aldık ve ben sahne gerisine gittiğimde ne övgüyle ne de candan kutlamayla karşılaştım" (Stanislavski, 2011:59).

Aklı bir sürü soru ile dolup taşmaktadır. Sahnede bu kadar iyi hisler yaşarken nasıl bu kadar kötü oynanabilir sorusu üzerine yoğunlaşmıştır. Çözüm arayışı ile tecrübelerini kaydetmiş olduğu bir defter tutar ve yazma alışkanlığını da bu şekilde edinir. Tiyatro sanatını tüm yönleri ile detaylı bir şekilde incelemek ve bu sanatın icra edilmesinde yaşanmış olan zorlukları çözümleyebilmek adına hayatı boyunca çalışmalar yapmıştır. Bu süreç sahnede yaşamış olduğu bireysel tecrübelere bir çözüm oluşturma kaygısı ile başlamış hem teoride hem de pratikte evrensel bir oyunculuk sisteminin kurulmasına kadar devam etmiştir (Kandemir, 2014). Stanislavski'nin ilk profesyonel yönetmenli tecrübesi 1891 senesinde Tolstoy'un Bilginin Meyveleri oyunu ile gerçekleşmiştir. Yönetme kısmındaki tecrübesizliğinin bilincinde olan Stanislavski yalın biçimde ve hatasız şekilde oyunun üstesinden gelmek için mücadele vermiştir. Temsilin provaları süresince en fazla üzerinde durduğu şeyse oyunculuktaki gerçeklik arayışlarıdır. Tüm yapaylıklardan uzak bir hayat oluşturma ve bunun ile beraber hikayenin oluşmasında canlılık meydana getirme arzusu ona bu yolculuğunda rehberlik etmiştir. Ona göre yönetmenin büyülü bir bakışı ve sahnedeki tüm yapaylıkları fark edebilen bir bakış açısı bulunmalıdır. Yönetmen sahnede yalnızca sahtelikleri görebildiği zaman gerçeğin yoluna girebilir ve oyunculara ışık olabilir. Yönetmenlikle ilgili ilk tecrübelerini kazanmış olduğu yaşlarında henüz yaratım olaylarının iç kısmını bilmediğini düşünmekte olan Stanislavski, abartılara gitmeden sahnede içten ve yalın bir oyunculuğun geçerli olabildiği görüşünde yoğunlaşmıştır. Sezgilerin kullanılabildiği sahnelerin daha canlı olmasından, yetersiz kaldığı durumlarınsa kuruluklarından bahsetmektedir. Kurulduğunda Moskova Sanat Tiyatrosunun oyuncusu olabilecek belli başlı aktörler ile çalışılmış olan oyun, Tolstoy'un kendi yurtluğunda sahnelenmiştir. Temsilin seyircileri arasında bulunmakta olan Tolstoy da oyun sonrasında beğenilerini hatta bazı rollere olan hayranlıklarıyla ilgili söylemlerde bulunur (Stanislavski, 2011: 208). Stanislavski ise ilk yönetmenlik deneyimini olması gereken otoriteden uzak bulmuştur:

> *"Bu temsil bana yönetmenliğin idarecilik yönünü öğretti. Bir oyuncu topluluğunu heyecan ve gerginlik anında yönetmek kolay değildir. Oyuncunun organizması tuhaftır, kaprislidir. Provada oyuncuya nasıl davranılacağını bilmek gerekir. Yönetmenim diye ortaya çıkan kişide yönetmenlik otoritesi bulunmalıdır. Bendeyse o zamanlar yoktu bu otorite" (Stanislavski, 2011:208,209).*

Yönetmenlik tecrübesini kazanmış olduğu Bilginin Meyveleri oyunundan sonra profesyonel oyuncular ile çalışmış olduğu ilk oyunsa Rus edebiyatının en değerli yapıtları arasında kabul edilen Gogol'ün Müfettiş eseri olmuştur. Provanın ilk gününü geleneksel oyunculuk üslubunun sanattan uzak, yaratıcı, sıkıcı, havasını iğneleyen bir konuşma yaparak sonlandırmıştır:

> *"Prova, sanki oyuncular bu piyesi yüzlerce kez birlikte oynamışlarcasına bir rahatlık içinde, dümdüz sürüp gitti. Ne konuşmalarda bir renk ne de oyunda şuncacık bir yaratma çabası. Her şey kaskatı bir kalıp, bir klişe içinde donup kalmış. (...) Provayı kasıtlı olarak kesmediğim gibi, birinci perdenin bitiminde oyunculara bir hayli övgü dağıttıktan sonra, bana temsile gelip alkışlamaktan başka yapacak bir şey kalmadığını, oyunun hazır hâle gelmiş olduğunu, yalnızca afişlerin asılmasını, seyircinin salonu doldurup perdenin açılmasını beklemek gerektiğini söyledim" (Stanislavski, 2011:247).*

1.3. Stanislavski Oyunculuk Tekniği ve Genel Özellikleri

Oyunculuk, en yalın anlatımı ile psiko-fiziksel bir davranıştır. Oyuncuların psikolojik yapılarında var olan duygu, his, düşünce ve heyecan gibi durumların sahne üstündeki fiziki yansımaları, bu psiko-fiziksel davranışları meydana getirmektedir. Oyuncu sahne üstünde bir karakter veya bir durumu oluşturabilmek adına, metnin ve yönetmenin kendine sunmuş ve tavsiye edilmiş olan şartları psiko-fiziksel davranışları bütününe dönüştürmektedir. Bunun için metnin kendine sunmuş olduğu şartları analiz etmesi ve analizler neticesinde sahne yaşamı ve onun içerisinde yer almakta olan karakterle ilgili edinmiş olduğu verileri içselleştirmektedir (Kandemir, 2014).

Psiko-fiziksel davranışı, bütünlüklü bir metot ile farkına varabilmek, bir oyunculuk sorunsal olan genellemelerden veya gelişigüzellikten uzak bir şekilde gerçek bir sahne izlencesi sağlamaktadır. Stanislavski'nin kendi yönteminde, gerçek

psiko-fiziksel aksiyonlarda gereken çevresel etkenlerin, tavsiye edilmiş şartların ayrıntılarına yönelik analizler bulunmaktadır (Merlin, 2001: 19).

Stanislavski, sahnede yaşamın gizli gerilimini ve dirimini yansıtabilmek adına bir oyunculuk yöntemi geliştirmektedir, bu yöntem ile oyunculara oyun kişilerinin, canlı özlerini aktarabilmenin yolunu öğretmek hedef edinilmiştir.

Bu yöntemin temel kuralı, oyuncuların yaratıcı düş güçlerini harekete geçirebilmek ve canlandırmış olduğu oyun karakterini kendi içerisinde duyup onu içten kavrayabilmesini sağlamaktır. Çalışmalar kapsamında oyuncunun, canlandırmış olduğu karakterin fikirlerini, dürtülerini, hislerini, davranışlarını derin bir şekilde anlaması çalışılmaktadır. Bunu yapar iken hazır bilgilerden kaçınılmaktadır. Oyuncu kendi imgelemiyle önce somut gerçeklerden yola çıkar ve onlardan hiç ayrılmaksızın iç görüntüler yaratmaktadır (Bulut, 2021). Bunlar oyun karakterinin belirli şartlarda hangi şekilde eyleme geçeceğini göstermekte olan görüntülerdir. Oyuncu bu görüntüleri kendi hayal dünyasında oluştururken, kendi oyun karakterinin gerçeğine katmış, bir rol-ben oluşturmuştur. Bu oyuncunun düşlere dalması anlamını taşımamaktadır. Rol-ben oyuncunun rolünü yaşaması, aynı zamanda onu aklının kontrolünde tutmasıdır. Bu kontrol, oyun karakterinin seyircinin de anlayabileceği bir davranış içerisinde canlandırılmasını sağlamaktadır. Oyuncu bir taraftan da bunu seyirciye doğru iletmektedir. Bu bilinçli bir mücadeledir ve yürekle beynin işbirliğini gerektirmektedir.

Stanislavski, oyuncuların bu ölçüde yaratıcı bir oyunculuğu başarabilmesi adına kendisine özgü bir eğitim yöntemi gerçekleştirmiştir. Stanislavski yöntemlerinin temelinde nörofizyoloji ve psikoloji bilimlerinin bilhassa, Pavlov'un bulguları bulunmaktadır (Dikilitaş, 2009).

Pavlov, sinir sistemlerinin işlevi üstüne yapmış olduğu araştırmalarının neticesinde, sinir merkezi olan beyin ile insanın türlü tepkileri arasında bağlantılara ulaşmıştır. İnsan belirli uyaranlara belirli tepkimeler vermektedir. Bu tepkiler beynin kontrolü dahilinde bulunmamaktaydı. Eğer bu uyarılar belli harici şartlar ile beraber geliyorsa, iç tepki, uyarıyla birlikteki şartlara da koşullanıyordu. Pavlov buna koşullandırılmış tepkiler ismini verdi ve bu tepkimelerin yasalarını saptamak için

çalışmalar yaptı (Özdemir, 2021). Pavlov giderek merak etme, öğrenme, anlama vb. bütün davranışları koşullandırılmış tepkiler olarak açıklamıştır.

Stanislavski, Pavluv'un yöntemlerini zıt bir şekilde uygulamaya koymuştur. Oyuncular, oyun karakterini sahnede tekrardan var edebilmek adına irade, akıl ve hislerini çalıştırmalıydılar. İrade ve akıl bilincin kontrolündedir. Ancak hislerini uyarılması adına bunları oluşturabilecek fiziki şartların oluşturulması da gerekmektedir. Bilinçaltı denen kontrol haricindeki dahili mekanizma belli fiziki eylemlerle etkilenmektedir. Bu şekilde oyun karakterini canlandırmada rastlantılara yer verilmemekte, fiziki eylemler yöntemiyle oyuncuların kontrol dışında olan yaratıcılık hali tetiklenebilmektedir. Bu sistem ile eğitim almış ve rolüne çalışmış olan oyuncular, gereken şartları bilinciyle saptadıktan sonra kendi kontrol harici yaratıcılığını eyleme geçirmekte oyun karakterini tekrardan yaratmaktadır. Oyun karakterinin eylemleri dışarıdan taklit edilmiş olmuyor, içten ruhuna inilerek ruhun eylemleri olarak üretilmiş olmaktadır. Stanislavski yöntemiyle çalışmakta olan oyuncu insanların dış gerçekliğini değil, özünü, özünün gerçeğini tekrardan oluşturmayı ve sahnede seyircilerin anlayabilecekleri şekilde canlandırmayı başarmayı amaçlamaktadır.

Stanislavski yöntemlerinde oyuncuların bilinçaltı yaratıcılıklarını eyleme geçirebilmek adına kullanılan eylemlerin neler olabileceği "büyülü eğer" formülüyle saptanmıştır. Oyuncular, canlandırdıkları oyun karakterinin türlü şartlarda, türlü yer ve zamanlarda nasıl eyleme geçeceğini alıştırmalar yaparak analiz etmeye çalışmaktadır. Deneme yanılma yöntemi ile geliştirilmiş olan bu çalışmada oyuncu kendi dahili gerçeğiyle eyleme geçme arasındaki bağlantıyı önce kendince incelemekte, sonrasında canlandırmış olduğu karakterde gözlemlemeye çalışmaktadır. Bu çalışma türü çok gelişmiş bir hayal gücü gerektirmektedir. Bunun yanı sıra bilinçli ve çocuksu bir dürüstlük ile çalışmakta elzemdir (Kandemir, 2014). Bu, oyuncunun kendi kuvvetini ortaya çıkarabilmesi ve işletmesi demektir ve oyuncunun iyi bir ön eğitimden geçmiş olmasını bilinç çevresinin gelişmiş olmasını gerektirmektedir. Çalışmalar esnasında dikkatli olunmalı ve yoğunlaşma gösterilmeli ve akıl uyanık kalmalıdır. Oyuncu çalışmalar esnasında, yaşama karşı güvenli, korkusuz ve yanlı bir ruh durumu içerisinde bulunmalıdır.

Stanislavski oyunculuğu psiko-fiziksel bir davranış olarak tanımlamaktadır. Yani oyunculuk aktörlerin psikolojik yapılarında meydana gelen düşünce ve duyguların, sahne üstünde fiziki yansımalarıdır. Psikolojik yaşamın üç esas kaynağı bulunmaktadır. Duygu, irade ve akıl. İnsan aklını ve iradesini kontrol edebilmektedir. Fakat hislerini kontrol altında tutmak epey zor olmaktadır. Stanislavski bu kontrol edilemeyen duygusal yapıya "bilinçaltı" demiştir. Bir aktör için önem arz eden hususta bilinçaltını kontrol edebilecek yolları öğrenebilmektir (Dikilitaş, 2009).

Asıl olarak psiko-fiziksel aksiyon Stanislavski sisteminde bulunan türlü pek çok etkenin dahili aksiyonunu barındıran, hedeflerin ve çalışmaların organik bir karışımıdır. İfade edilmişlerin arasında küçük olan harici doğallık ile başarılan görevler ve dahili doğallıklardır. Fiziki aksiyon ile alakalı önem arz eden bir şey vardır ki daima partnere yöneltilmiştir veya partner üstünde anlam ve etkiler oluşturulmuştur (Merlin, 2001: 28).

1.4. Stanislavski Sistemi'nin Gelişim Evreleri

1.4.1. İçsel Uygulama

Stanislavski'nin sisteminin gelişim evrelerinden içsel uygulamalar kapsamında aksiyon alma, zihinsel tasarlama, duygusal bellek ve üstün amaç sınıflandırmaları alt başlıklar dahilinde ele alınacaktır.

1.4.2. Aksiyon Alma

Stanislavski sahne üzerinde doğal oyunculuktan yanadır. Onun bu anlayışı yaşamış olduğu dönemde yanlış yorumlanmış ve bu kez de doğal oynamak, oynamamak ile bir tutulmuştur. Oysaki sahne üstünde hareketsizliğin bile belirli bir iç sebebi bulunmaktadır. Yani hareketsizlik bile bir eylemdir. Sahne üstünde hareketsiz duran veya oturan bir oyuncunun dış durgunluğu hareketsizlik anlamına gelmemektedir. Hareketsiz bir şekilde oturarak da aktör eylem içerisinde olabilmektedir. Sözün özü, çok sevilen birinin ölmesi durumunda, kişinin hiç reaksiyon vermeden durması, hareketsiz kalması karşılaşılabilen bir durumdur. Burada bu kişinin hareketsizliğinden söz edilememektedir. Bu durum fiziksel hareket dönüşmeyen bir dış hareketlilik olarak yorumlanmaktadır. Bu bahsedilmekte olan rolün "iç aksiyonudur" ve kişinin iç yapısı eylemle doludur. Sahne üzerinde de

öncelikle aktörlerde, iç davranışların meydana gelmesi ve bu davranışın gerçekten duyulması gerekmektedir. Fakat daha sonra bu iç aksiyonun dışarıya hangi şekilde yansıtılacağı, yani fiziki dış aksiyona hangi şekilde dönüşeceği, hangi estetik şekiller içerisinde meydana getirileceği önemli olmaktadır (Bulut, 2021).

Bu hususta oldukça ince bir çizgi bulunmaktadır. Aktör, sahne üstünde abartıdan uzak ve samimi oynamalıdır. Kullanılacak olan eylem şekillerini oldukça iyi şekilde analiz etmek ve bu davranışları meydana getiren şartları dikkatli bir şekilde incelemek gerekmektedir. Ancak doğal hayatta ilgi uyandırıcı bulunmayan belli başlı davranış şekillerini veya eylemleri de sahneye getirmek önemlidir. Tüm yapılanları belli bir estetik bütünlük içerisinde yapması gerekmektedir. Bilhassa dikkat edilmesi gereken husus, içerisinde gerçekten ortaya çıkmayan bir hissi, olmuş gibi göstermemesi gerekmektedir.

> *"Hangi şartlar olursa olsun, sahne üzerinde duygu için, duygunun doğması ile hemen yön alan eylem olamaz." (Stanislavskiy, 1992: 67).*

Aktörün sahne üzerinde canlandıracağı karakteri kapsamında davranış şekilleri belirlenmiştir. Sahne üstünde de bu ilkelerin geçerli olabildiği gözlemlenmektedir. Oyunun herhangi bir sahnesinde ağlamak gerekli ise oyuncu o sahne geldiğinden birdenbire ağlayamaz. Mutlaka ağlanması gereken birtakım durumlar meydana gelmiş ve rol karakterin gelişimi, o sahnede bu şekilde bir eylemi gerekli kılmıştır. Oyuncu rolünü bir bütünlük içerisinde değerlendirmektedir. Fakat bu bütünlük içerisinde gerekli olan durumlarda belli davranış şekilleri seçilebilmekte ve mantıklı bir temele oturtulmaktadır.

> *"Çevrenizde oynayan çocukları izlemelisiniz. Gerçek oyun kişileri olmadıkları halde o oyun kişilerinin karakterlerine nasıl kolaylıkla büründüklerini gözlemlemelisiniz. Bütün bu eylemleri yaparken ne kadar sade ne kadar ustaca davranırlar." (Stanislavskiy, 1992: 72).*

Çocuklar oyun oynadıklarının farkındadırlar ve onları oyun oynamaya mecbur bırakan harici bir kuvvet bulunmamaktadır. Oysa sahnede aktörü oynamayan zorlayan kuvvetler, zorlamalar mevcuttur. Bu zorlamaları, bilinçli bir şekilde role odaklamak oyunculuğun zor ve temel kısımlarındandır. Bu da sadece oyuncunun oynayacağı rol

karakterini gerçekten iyi bir şekilde analiz etmesi, onun hislerini yeterli şekilde tanımlayabilmesiyle mümkündür. İşte bu hususta Stanislavski, bu zor işin başarıya ulaşabilmesi adına çalışmalarını geliştirmiş ve sistem oluşturmuştur.

1.4.3. Zihinsel Tasarlama

Günlük hayatta az veya çok belli başlı şeyler hayal edilmektedir. Çevreden gelen etkiler, okunanlar, görülenler, yaşananlar insanları daima bir yerlere götürür ve bu hususlar bir şeyler çağrıştırmaktadır. Yani doğal olarak her insanda hayal gücü bulunmaktadır. Fakat herhangi biriyle oyuncuların hayal gücü arasında önemli farklar bulunmaktadır.

Zihinsel tasarlama genel olarak var olan veya var olabilecek şeyleri yaratmaktadır. Oysa bir oyuncunun en fazla ihtiyaç hissettiği şey, var olmayan veya olması mümkün bulunmayan şeyleri tasarlamaktır. Bir aktörün belki de temel olarak sahip olması gereken en önemli özelliği sonsuz hayal gücüdür. Aktörün yaratıcı olması ancak geniş bir hayal dünyasına sahip olmasıyla paralellik göstermektedir. Stanislavski bu hususta oldukça kesin ve katı davranmaktadır:

> *"Hayal gücünden yoksun bir aktör için ne düşünürsünüz? Bir aktör ya hayal gücünü geliştirmeli yahut tiyatrodan ayrılmalıdır!" (Stanislavskiy,1992: 90).*

Hayal dünyası kararmış ve bu gücü kullanmayan bir oyuncu, işin sonunda başkalarının düşünceleri altında yaşayacak, yaratıcı kuvvetlerini kaybedecek ve kendisini yenilemekten başka hiçbir şey yapmayacaktır. Stanislavski oyuncu olarak insanlarda mutlaka geniş hayal gücünün olmasını ifade ederken, var olan zihinsel tasarlamayı da şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Kendine özgü girişkenliği olan türden bir imgelem (muhayyile); özel çaba göstermeksizin gelişebilir; siz ister uykuda, ister uyanık olun, bu imgelem durup dinlenmeden, bıkıp usanmadan çalışır. Bir de girişkenlikten yoksun ama hareket ettirici kuvvet ile kolayca uyanıveren ve çalışmasını sürdüren türden bir imgelem vardır. Hareket ettirici güçlere hiç aldırmayan türden olan imgelem ise daha güç bir sorun ortaya koyar. Bu türde aktör, sadece dışa ait biçimci bir yoldan hareket*

ettirici kuvvetler edinir. Böylesi bir donatımla, gelişimi sağlamak çok güçtür; aktör üstün çaba göstermedikçe başarı umudu da çok azdır." (Stanislavskiy, 1992: 90).

Oyuncular, meslek hayatlarının hangi aşamasında bulunursa bulunsun zihinsel tasarlamayı ve imgelemleri istikrarlı bir şekilde geliştirmek zorundadırlar. Bunu geliştirmenin temel şartlarından birisi de iyi gözlem yapabilmektedir. Yaşam süresince oyuncular çevrelerini, çevrelerinde yaşamakta olan insanlar üzerinde gözlem yapmak, bu kişilerin davranışlarını belleklerinin bir köşesine not etmektedirler (Kandemir, 2014).

Zihinsel tasarım ve imgelemi geliştirme konusunda gözlemin haricinde ikinci bir hususta bulunmaktadır. "Belli durumlar içinde gözlemlediğimiz kişilerin yerinde bir başkası olsa ne yapardı?" veya mutlu bir insanın gözlemlenmesi durumunda "şu an bir yakının ölüm haberi gelse ne olurdu?" vb. soruları da kendisine soran oyuncu bu şekilde kendisini geliştirebilmektedir.

Zihinsel tasarıyı ve imgelemi geliştirme konusunda önem arz eden husus aktörün kendi iç görüşünü kullanabilmesidir. İster harici etkenler olsun isterse dahili uyarılarla olsun imgelemi açık seçik, canlı şekilde ortaya çıkarabilmek, oynayabilmenin temel koşullarından birisidir. Bir imgelem ne kadar pasif olursa olsun, ne kadar zorlanırsa zorlansın, açık bir hale getirilebilirse, en önemli engelde ortadan kalkmış olur. Artık zihinsel tasarının kuvveti her geçen gün gelişecek ve aktörün her rolde en büyük destekçisi olacaktır. Stanislavski bu hususla ilgili olarak aşağıdaki ifadelerde bulunmuştur:

"Aktörün imgeleminin her buluşu, tümüyle eksiksiz olmalı ve olayların temeli üstüne sapasağlam kurulmalıdır. Aktör, uydurma varlıktan, daha belirli bir tablo oluşturmak amacıyla icad yeteneğini zorlayıp dururken, kendi kendine soracağı bütün sorulara (ne zaman, nerede, niçin, nasıl?) karşılık verebilmelidir. Bazen bu bilinçli, zihni çabaya gereksinim duymayabilirde. İmgelem, sezgi yoluyla çalışabilir. Gelgelim bu yola güvenemeyiz. Sınırı iyice belirlenmemiş, açık seçik ortaya konmamış şekilde hayal etmek, sıkıntıya kürek çekmektir. Öte

yandan bilinçli, karşılaştırmalı bir yoldan hayal kurma da, çoğu zaman, hayatın cansız, yapmacık bir görünüşünü oluşturur." (Stanislavskiy,1992: 109).

1.4.4. Duygusal Bellek

Stanislavski herhangi bir zaman diliminde içerisinde bulunan türlü küçük davranışlarla ne zaman meşgul olunsa duyguların açığa çıkması gerektiğini düşünmektedir. Stanislavski haklı olsa da olmasa da öznel his tecrübelerinin, şu an adına, sesten, yüzden eylemlerden ya da mimik hareketlerinden etkilenebildiğini destekleyen belli başlı koşullar bulunmaktadır (Dikilitaş, 2009).

Oyuncuların kendi hislerini kullanabilmesi hususunda bir problem bulunmaktadır. Dünyadaki tüm roller için gereken hisleri oyuncuların araştırması, gerekli olan durumlarda bunları ortaya çıkarması beklenemeyecek derecede imkansız bir iştir. Demek ki bir oyuncunun kendi iç özelliklerinden meydana gelen, bazı rolleri hiçbir zaman oynayamaması söz konusu olmaktadır. Fakat unutulmaması gerekiyor ki rol karakterinin özellikleri ne olursa olsun, bir insanın simgesidir. Aktör de bir insandır. İnsanlara has olan bütün hisler ister istemez hem aktörlerde hem de yazarın oluşturmuş olduğu kişilerde bulunmaktadır. Oyuncuya düşen görev, sanatını ve tekniğini kullanmak kaidesiyle, rolünü geliştirebilmek adına gereken unsurları araştırmak ve bulmaktır (Bulut, 2021). Bu şekilde canlandırmak istediği kişilerin ruhunu, kendi varlıklarının canlı unsurlarından meydana gelen bir bileşim meydana gelebilecektir. Oyuncular, hayatları boyunca sayısız karakteri, hisleri, tutkuları ve ruhlarından bileşimler oluşturma sistemini bulmak mecburiyetindedir. İşte Stanislavski'nin burada üzerinde durduğu, bu bileşimlere ulaşabilmenin yolunu, duygu belleğini kullanabilmeyi öğrenmektir. Doğaldır ki, bir oyuncunun duygu belleği ne kadar zengin olursa, iç yaratıcılık malzemelerinin de o denli zengin olacağı aşikardır.

"Deponuza durup dinlenmeden yeni güçler katmak zorunda olduğunuzu hatırınızdan çıkarmamasınız. Kuşku yok ki, bu amaçla, herşeyden önce, kendi intibalarınızı, kendi duygularınızı, deneyimlerinizi gözden geçireceksiniz. Sonra gerçek yahut hayali,

çevrenizde ki, yaşayıştan, hatıralardan, sanattan, bilimden, her türlü bilgiden, gezilerden, müzelerden, hepsinin üzerinde olarak da öteki insanlarla kuracağınız ilişkilerden malzemeler edinmelisiniz." (Stanislavskiy,1992: 277).

Oyuncular yaşamış oldukları dönemle alakalı, dönemin insanları ile alakalı oyunlar oynayabilmek adına geniş bir perspektife sahip olmak zorundadırlar. Onlara yeryüzündeki bütün insanların yaşamlarını yorumlama görevleri verilmektedir. Bir aktör sadece kendi yaşamış olduğu dönemi değil, aynı şekilde gelecek ve geçmiş dönemlerin yaşamlarını da oluşturabilmelidirler. Gözlemleme, tasarlayabilme, deneyler yapabilme, hislerini tanımlayabilme ve kontrol etme ihtiyaçlarını içlerinde bulundurmanın sebebi de bu olmaktadır. Çağdaş oyunlar oynanırken oyuncu için fazla problem çıkmayabilir ama geçmiş, gelecek veya hayali bir çağın yorumlanması istendiğinde dünya görüşüyle beraber, kendi imgeleminden çıkarmış olduğu hisler ve fikirleri yeni baştan oluşturmak, yeni kültür anlayışlarını tanımlamak veya başka bir ifadeyle baştan oluşturmak mecburiyetindedir (Özdemir, 2021).

1.4.5. Üstün Amaç

Sahnede oluşan duruma 'eylem' denilebilmesi için amaçlı bir hareket olmalıdır. Sahnedeki eylemin sıradan yaşamda karşılaşılan eylemden bir farkı vardır. Yaşamda amaçsız bir eylem yoktur fakat insan bunun haklılığı için sürekli çabalamaz. Oyuncu rolünü haklılaştırmanın yolunu her zaman aramalıdır ve sahnede bu eylemler amaçlarının bilinmesiyle haklılaşır. Stanislavski'ye göre sahnede amaçsız eylem olmaz. Eylemin yönü hep amaca dönük olmalıdır. Çünkü eylem amacın anlaşılmasıyla gerçeklik kazanır. Amacın oluşmasının temeli ihtiyaçlardır. Oyunda ihtiyaç ne ise rol ona yönelik amaçlar belirler ve bu amaçların itkisiyle ihtiyaçlarını karşılamak için eyleme geçer. "…eylem, hareket, aktörün ardından koştuğu sanatın temelidir" (Stanislavski, 1996a: 57). Stanislavski sahnede eylemin hatırı için oynanmaması gerektiğini belirtmektedir.

Stanislavski oyunun küçük birimlere ayrılması gerektiğini söyler. Oyuncu birimlerin birleşmesiyle oluşan sahnelerde eylemleri neden yaptığına odaklanır. Oyuncu eylemin nedenini bilirse duyguları harekete geçer. Güçlü amaçlar güçlü

eylemleri doğurur. Eylemlerin gücü aktif amaçlarla ve sahnede partnerin eylemlerine doğru tepkilerle sağlanmaktadır.

> *"(...) oyuncunun görevi uygun bir eylem bulmak için metni analiz etmek ve sonrasında da oyunun kurmaca şartları altında bütünüyle ve gerçekçi bir şekilde yaşamaktır...eylemi canlandırmanın güçlüğü sahnedeki diğer kişide olan bitene göre davranmakta yatar. Eyleminizi genel bir çerçevede canlandıramazsınız; karşıdan aldığınız tepkilerle uyumlu hareket etmeniz gerekir. Bu da büyük bir cesaret ve irade gerektirir çünkü bir sonraki anda tam olarak ne olacağını hiçbir zaman bilemezsiniz. Her bir anı kucaklamayı ve onun üzerinden eyleminizin gerektirdiği şekilde davranmayı öğrenmeniz gerekir" (Stanislavski, 1996a: 84).*

Amaçlar ne kadar spesifik hâle gelirse eylemlerin gücü o oranda artar. 'Restorana gitmek isteme' nin yanında, 'sevgilimle lezzetli bir akşam yemeği yemek için restorana gitmek isteme' nin uyandırdığı psikolojik temel daha güçlüdür. Amaç detaylandırılmış bir psikolojik temelle daha güçlü hâle gelir (Özüaydın, 2011: 132-133).

İnsan her zaman istek ve amaçları doğrultusunda ilişki kurar. İhtiyaçlar, istekler ve bunun karşılanması için yapılan eylemler oyuncunun her zaman ben merkezci noktadan hareketini sağlar. İstekler insanları çevresindeki her şeyle ilişkili tutmaktadır. İstek ve amaçlar insanları belirli sözleri söylemeye ya da belirli eylemleri yapmaya zorlamaktadır. Tek bir eylemle amacına ulaşamayan bireyin eylemleri devam etmektedir. Bununla birlikte sözün devamlılığı da ihtiyacın karşılanmasına yöneliktir. Karşılanmamış ihtiyaçlarla karakterler oyun boyunca ardışık söz ve eylemler dizisi oluşturmaktadır. Stanislavski, insanın her an çevresiyle ilişkili olduğunu ileri sürer ve "Herhangi bir nesne ile herhangi bir yoldan ilginiz olmadığını gösteren bir tek saniye bulmaya çalışın" (Stanislavski, 1996a: 260) der.

Oyunda eylemler ardışık bir biçimde devam eder. Karakter amacına ulaşmak için eyleme geçtiğinde bu eylem hep bir engelle karşılaşmaktadır. Klasik dramatik metinlerde oyun sükûnet ile başlar ve bu sükûnet bir ihlâl ile son bulur ve karakterler

oyunun başındaki dinginliğin arayışıyla oyun boyunca alt amaçlara ulaşmak için eylemin ardından koşmaktadır (Arıcı, 2020: 99). Karakteri eyleme yönelten bütün bu amaçların toplamı da üstün amaca hizmet eder. Stanislavski yaratıcılığı üstün amaca ulaşma çabası ile oyuncuda ifade bulan eylemin gücünde aramaktadır (Moore, 2006: 80).

Stanislavski metodunda amacın ve üstün amacın keşfedilmesi önemlidir. Oyuncu rolün alt amaçlarının oyunun üstün amacına hizmet ettiğini, bunun da kesintisiz eylem çizgisinin hedefe yönelik yapısıyla tutarlılık, ardışıklık ve süreklilik gösterdiğini bilmelidir (Kandemir, 2021).

İKİNCİ BÖLÜM

VSEVOLOD MEYERHOLD'UN OYUNCULUK YÖNTEMİNİN İNCELEMESİ

2.1. Vsevolod Meyerhold Kimdir?

1874 yılında Rusya'nın Penza bölgesinde dünyaya gelen Vsevolod Meyerhold'un tam ismi Karl-Teodor- Kazimir Meyerhold'tur. Ancak 1895 yılına gelindiğinde gerek arkadaş çevresinde gerekse de tiyatro çevrelerinde Vsevolod ismiyle anılmaya başlanmıştır. Anne ve babası eğitimli kimseler olan Vsevolod'un büyüdüğü evde hem edebiyat hem de müziğe dair eğlencelerin yapıldığı aktarılmaktadır. Dolayısıyla Vsevolod edebiyata küçük yaştan itibaren aşina olarak büyümüştür (Braun, 1998: 12).

Henüz küçük yaşlardayken piyano ve kemal çalmayı öğrenen oyuncu süreç içinde babasının kendisi için tuttuğu öğretmen aracılığıyla sosyalist düşünceyle de tanışmıştır. İlk ve orta eğitimi sonrasında hukuk eğitimine başlamış olsa da hukuk eğitimini yarıda bırakarak 1896 yılında Moskova Filarmoni Cemiyeti Müzik ve Drama Enstitüsü'nün sınavına girdi. Bu sınavda başarılı olan Vsevolod Meyerhold enstitünün doğrudan ikinci sınıfından başlamıştır.

1898 yılına gelindiğinde Moskova sanat tiyatrosuna katıldığı görülmektedir. Bu sırada Moskova sanat tiyatrosunda hem Stanislavski'nin topluluğundan üyeler hem de Nemiroviç Dançenko'nun Filarmoni Cemiyeri'ndeki öğrencilerin yer aldığı gözlemlenmektedir. Bu temas Vsevolod Meyerhold'un Stanislavski ekibiyle de ilk teması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Vsevolod Meyerhold'un Moskova sanat tiyatrosunda farklı oyunculuk tekniklerini de görme imkânı olmuştur (Aydoğdu, 1997: 44).

Moskova sanat tiyatrosunda birçok oyun oynayan oyuncu kısa zaman içinde grubun önde gelen oyuncuları arasında yer almaya başlamıştır. Vsevolod Meyerhold Moskova sanat tiyatrosunda Çehov'dan Shakespeare'e geniş bir oyun ağında yer almış

ve farklı oyunlarda yer almıştır. Bu durum onun oyunculuk becerisini geliştirdiği gibi farklı karakterleri görme ve yazma becerisinin de tetiklenmesini sağlamıştır.

Moskova Sanat tiyatrosundaki oyunculuğu ile göz doldurmuş olsa da Vsevolod Meyerhold kısa süre içinde yönetmenliğe evrilmeye başlamıştır. Nitekim 1902 yılımda sanat tiyatrosunda ayrılmış ve kendi özgün yönetmenlik anlayışını oluşturmanın ilk denemelerini başlatmıştır. Yönetmenlik deneyimine öncelikle Bayan Komisaryevskaya'nın tiyatrosunda başlamıştır. Ancak Vsevolod Meyerhold'un buradaki yönetmenliği de 1908 yılında son bulmuştur. Bayan Komisaryevskaya'nın tiyatrosundan ayrıldıktan sonra Çarlık tiyatrosun katılan Vsevolod Meyerhold bu süreçte hem tiyatro hem de operalar sahneler koymuştur. Bununla birlikte Vsevolod Meyerhold'un Çarlık tiyatrosunda yönetmenlik yaptığı sırada dergilere de yazılar yazmıştır (Leach, 1989: 21).

1917 yılına gelindiğinde ise Ekim Devrimi gerçekleşmiştir. Bu devrim sonrasında devrimcilerin çağrısına yanıt veren ilk sanatçılardan birisi olmuştur. Gençliğinde de sosyalist düşünceyi iyi öğrenen Vsevolod Meyerhold devrimi de coşkuyla karşılamıştır. Nitekim Vsevolod Meyerhold'un aslında iç savaş devam ederken de devrimcilerin yanında yer almıştır. Bu dönemin diğer önde gelen isimlerinden olan Evrenov, Tairov ve Stanislavki gibi isimlerin daha politik tutum sergiledikleri görülürken Vsevolod Meyerhold'un devrimci tutumu daha belirgin olmuştur. Dolayısıyla sanatın devrimsel bir yaklaşımını savunmaya başlamıştır. Meyerhold bu dönemde kitlesel tiyatro faaliyetlerine de yönelmiştir (Toprak, 2006: 45). Devrim sonrasında yeni bir seyirci kitlesinin ortaya çıkmasıyla birlikte Vsevolod Meyerhold'ta yönetmenlik tutumunu daha çok toplumsal gerçekçi tarza doğru evirmiştir (Sürücü, 2019: 12).

Devrim sonrasında sanata yönelik tutum da sanatın içeriği de farklılaşmaya başlamıştır. Devrim öncesindeki radikal eleştiriler yerini daha çok komedi unsurlarına bırakmıştır. Çünkü devlet artık proletaryaya geçmiş olduğundan eleştiri nedeni olarak burjuva da ortadan kalkmıştır. Ancak Vsevolod Meyerhold'un eserlerinde devam eden eleştirel tutum zaman zaman devrimci düşünce tarafından benimsenmemeye başlanmıştır. Eserlerindeki eleştirel tutumun bedeli 1940 yılında infaz edilmesiyle

ödeyen Vsevolod Meyerhold aynı zamanda konstrüktivizminde kurucusudur. Konstrüktivizmi sahne tasarımı ve faaliyetlerinde etkin bir şekilde kullanan Meyerhold seyirci ve sahne arasındaki mesafeleri azaltmaya çalışmıştır. Oyunculuk özelliklerinin temellerinin oluşmasında da konstrüktivist etkiler öne çıkmıştır (Çalışlar, 1995: 373).

Vsevolod Meyerhold'un eserlerinin eleştirilmesinde onun eserlerinde Troçkist bir yan bulunduğunun iddiasıyla başlamıştır. Tiyatroya ayrılan ödeneklerin azalmasıyla da sorunlar yaşamaya başlayan Meyerhold eşinden ayrılarak tiyatro grubundan Zinayda Rayh ile evlenir (Musski, 2008 :57). Eserleri Troçki ile yan yana anılmaya başlanınca bu süreç onu yargılamaya ve ölümde götürmüştür. Volkov (1992: 114)'un aktardıkları dikkate alındığında Meyerhold'un Torçki'ye yaklaşmasında eşi Rayh etkili olmuştur. Troçki'ye yaklaştıkça da Stalin tarafından dışlanmaya başlanmıştır. Nitekim Volkov'a göre Meyerhold eserlerinden birisini de Troçki'ye adamıştır.

Meyerhold'un tiyatrosu dönemin diğer edebi eserleri üzerinde de etkiler yapmıştır. Özellikle de şiir ve romanlar üzerinde etki yapan Meyerhold tiyatrosunda sahneleme teknikleri ve oyunculuk öne çıkmaktadır. Ancak bunlarla birlikte kurgu, öyküleme ve kullanılan metaforlar da şiir sanatının etkilenmesine neden olmuştur. 1928 yılına gelindiğinde Stalin tarafından baskılar artsa da bu dönemde Meyerhold tiyatrosu Japonya'dan teklif almıştır. 1928 yılında Moskova'ya gelen Kabuki tiyatrosu[1] Meyerhold'u ve ekibini Japonya'ya taşımayı teklif etse de Meyerhold bunu teklifi reddeder (Leach, 1989 :25).

1930'lu yıllara gelindiğinde ise baskılar artar ve Meyerhold'un bazı oyunlarının sergilenmesi yasaklanır. Bu oyunların başında "İntihar Eden Adam" gelmektedir (Berktay, 1997 :65). 1936 yılına gelindiğinde ise iyice gözden düşen Meyerhold'u koruyan arkadaşları (Sergey Mironoviç Kirov ve Mihail Nikolayeviç Tukaçevski) da ölürler. Daha sonra Meyerhold da diğer birçok sanatçı ve düşünür gibi

[1] Kabuki, bir Japon halk tiyatrosu türüdür. On yedinci yüzyılın başlarında doğmuştur. Bu oyunun ilk temellerini aralarına güldürücü skeçler eklenen dans ve pandomim temsilleri oluşturuyordu. Kabuki oyunlarını ilk kez sahneye koyan kişi antik Japon şintoist tapınağında dansçılık yapan Okuni'dir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir Nutku, **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.

halk düşmanlığı ile suçlanır. Meyerhold'un yanında yer alan en önemli isim ise Stanislavski olmuştur. 1940 yılında öldürülen Meyerhold'un öldürülme nedeni Troçkist olması ve Sovyet düşmanlığı yapmasıdır. 1955 yılında Meyerhold'a iade-i itibar yapılmıştır (Berktay, 1997 :84).

2.2. Vsevolod Meyerhold'un Tiyatro Anlayışının Özellikleri

Vsevolod Meyerhold'un tiyatro anlayışı diğer sahne sanatlarıyla iç içe geçmiş durumdadır. Kendisi tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğu ile öne çıksa da sahne sanatı olarak opera ve müzikten de anlayan bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Nitekim Vsevolod Meyerhold 1920 yılında müzik ve opera üzerine de çalışmıştır. Farklı sahne sanatları üzerine eğilimi olması Vsevolod Meyerhold'un tiyatro anlayışının da çağdaşlarından farklılaşmasını sağlamıştır. Bu farklılaşmanın başında bedenin kullanımı, müziğin sahneye eklemlenmesi ve dekor gelmektedir. Özellikle kendi yönettiği oyunlarında oyundaki anlamın ve temanın seyirciye geçmesini önemseyen Vsevolod Meyerhold müziği de bu bağlamda da öne çıkarmıştır. Amacı anlamın tesirini güçlendirmek duygunun geçişinin kolaylaşmasını sağlamaktır (Meyerhold, 2014: 12).

Tiyatro, sinemadan farklı bir sanat olarak canlı olarak oynanan ve sergilenen bir sanat olduğundan duygu geçişinin sağlanması çok daha önemli bir hale gelmektedir. Çünkü oyuncular her şeyiyle ordadır. Dolayısıyla gerçeklik yaşayan bir kimlikle sunulmaktadır. Vsevolod Meyerhold müziği de usta bir şekilde kullanarak oyuncuların hareketlerine, jest ve mimiklerine de eklemlemiştir. Buna göre oyuncu kendi hareketlerini de müziğe uygun hale getirmektedir. Bu durum aslında oyundaki anlamın güçlenmesini sağlamak için yapılmaktadır (Çetin, 2022: 304).

1930 yılında "Kamelyalı Kadın" adlı müzikali yöneten Vsevolod Meyerhold görsel ve işitsel öğelere öne çıkararak eserdeki anlamın pekişmesini sağlamıştır. Müzik ve tiyatro ilişkisini etkili bir şekilde kullanan Vsevolod Meyerhold devrim öncesi dönemde sahneleme faaliyetlerini müziğe bağlı kılmayı hedeflemiştir. Bu

bağlamda libretto[2] müziğin arkasından gelmiştir. Sahnelemeye dair çözümleri de yine orkestra içinden çözümlemeye çalışıyordu. Devrim öncesinde zaman zaman oyuncuların dahi önüne geçen müzik ve partisyonu[3] ve devrim sonrası dönemde azaltmış ve oyuncuları müzik kaynaklı sorunlardan kurtarmıştır. Devrim öncesi ve sonrası birlikte incelendiğinde devrim sonrasında müzikle oyuncuların hareketi arasındaki nerdeyse birebir olan ritmik de kalkmıştır (Roy, 2002: 12).

Devrim sonrasında müziğin etkisinin azalması ile tiyatro grotesk bir üsluba geçiş yapmıştır. Ancak grotesk anlayışı da kendi penceresinden değerlendiren Vsevolod Meyerhold için tiyatrodaki grotesk tutum çelişkiler yaratmalıdır. Geleneksel tiyatroda ise grotesk tutum komik ve trajik öykünün birlikte yürümesini ifade etmektedir. Vsevolod Meyerhold ise çelişkilerin çok daha belirgin olması üzerinde durmaktadır. Dehşet ve gülmece unsurlarını birlikte işleyen Vsevolod Meyerhold teatral unsurları farklılaştırmıştır (Tian, 1999: 239).

Sahneleme unsurları önemseyen Vsevolod Meyerhold için oyun öncelikle ön sahneye yerleştirilmelidir. Sahnedeki pano kullanımı da üç boyutlu görselleri de önemseyen Vsevolod Meyerhold tiyatrosunda amaç seyircinin etkilenmesini sağlamaktadır. Ön sahne kavramını öne süren Vsevolod Meyerhold, ön sahne kavramını şöyle tanımlamaktadır:

> "Ön sahne dedik, nedir bu ön sahne?
>
> Ön sahne, bir sirk arenası gibi her yandan seyirci çemberi ile kuşatılan bir oyun alanıdır ki, bir tek jestin, bir tek hareketin, bir tek yüz ifadesinin bile kulislerde kaybolmasına meydan vermeyecek kadar halka yaklaştırılmıştır. O jestlerin, hareketlerin, duruşların, ifadelerin nasıl inceden inceye planlanmış olduğuna da dikkat edin. Aksi takdirde, eski İngiliz, İspanyol, İtalyan ve Japon tiyatro ön sahnelerinin gerekli kıldığı aktör-seyirci yakınlığında, oyun sırasındaki tumturaklı

[2] Libretto, opera, operet, oratoryo, bale, müzikal, mask gibi müziksel sahne eserlerinin metinlerine verilen ad. Hristiyan dinî ayinlerinde sesle şarkı şeklinde söylenen dua, ilahi, kantata vb. için yazılan metinlere de libretto denilmektedir

[3] Partisyon orkestra, oda müziği topluluğu, koro, bando gibi topluluklar için yazılan eserlerin bir bütün halinde görülmesini sağlayan notadır. Partisyonda bulunan bir çalgının tek bir çalgının ya da grup olarak çalınan bir enstrümanın notasına parti denir.

gösteriler, beden hareketlerindeki odunsuluk o saat göze batar, seyredenleri rahatsız ederdi." (Meyerhold, 1967: 73).

Ön sahne seyirci ile oyuncunun yakınlaşmasını sağlarken seyircilerin içinde bulundukları toplumsal gerçeklikten başka bir gerçekliğe geçmesini de sağlar. Bu bakımdan oyuncuların teatral hareketlerini de ustaca işler. Teatral hareketler hem metinle hem de metne eklemlenen dekor ve müzikle birlikte hareket etmelidir. Bu hareketler bütününe biyomekanik adını veren Vsevolod Meyerhold için aslında biyo, yaşam anlamına gelmektedir. Biyomekanikteki mekanik ise kaba tabirler hareketi ve dengeyi içermektedir. Buradaki hareket ise yaşamdaki harekettir. Meyerhold'un amacı yaşamdaki reel hareketliliği tiyatro sahnesine taşımaktır.

Hareketliliği beden üzerinden oldukça ustaca kullanan Meyerhold'un tiyatro anlayışına göre beden en temel anlatım araçlarından birisidir. Tiyatrodaki en temel anlatım aracını metnin kendisi oluşturur ancak metni izleyiciye ulaştıran kişilerse oyunculardır. Oyunculara ise dekor ve kostüm gibi aksesuarlar eşlik etmektedir. Meyerhold'un oyuncuları sadece basit birer anlatıcı olarak görmemesi müzik ve bedenin kullanılma alanlarını zenginleştirmektedir (Meyerhold, 1989).

Bedeni; mekân, kostüm ve müzikle bütünleşmiş bir şekilde kullanan Meyerhold aynı zamanda beden üzerinden anlatımın pekişmesini de sağlamaktadır. Bununla birlikte eserlerinde karşıtlık unsurlarını da belirgin bir şekilde kullanan Meyerhold anlatımı bu yönden de pekiştirmek istemektedir. Karşıt unsurlar ve zıtlık sadece yazılı metin üzerinden değil oyunculuklar üzerinden de sergilenmektedir. Bu sergileme süreci zaman zaman abartılı bir şekilde alabilmektedir (Law, 1997: 173).

Meyerhold'un tiyatro anlayışına gören bir tiyatro oyuncusunun en öneli argümanı kendi bedenidir. Oyuncu bedenini hem jest ve mimikleri ile hem de hareketleri ile etkili bir şekilde kullanmalıdır. Tiyatro metinlerde yer alan "şaşırma, üzülme" gibi duygusal durumların karşılıkları bedende bulunmaktadır. Bu duyguların bedensel olarak çok iyi temsil edilmesi gerekmektedir. Bu durum hem eserin sunumu açısından hem de izleyiciye ilgili duygu geçişinin verilmesi açısından öne çıkmaktadır.

Meyerhold'un tiyatro anlatışında öne çıkan bir diğer etmeni ise sahne dekoru oluşturmaktadır. Sahnenin yapılanmasında da kendi stilini ortaya koyan Meyerhold bu bağlamda konstrüktiv sistemi ortaya koymuştur. Sahnede de oyunculukta yapmış olduğu gibi yenilikleri yapmaya başlar. Bu çerçevede sahneyi sürekli hareketli bir hale getirmeye düşünerek perde, fon perdesi, kulisler kaldırılır ve yavaş yavaş hareketli panolar, yürüyen kaldırımlar yerini alır (Okuş, 2020: 28).

Halka değen bir tiyatro anlayışını savunan Meyerhold için sosyal ve toplumsal gerçeklik son derece önemli bir ilke olarak öne çıkmıştır. Sahne, dekor ve oyunculukla ilgili yenilikleri de izleyici daha çok ulaşmak için değiştirmiştir. Her ne kadar sosyalist gerçekçilikten uzaklaştığı için itham edilse de Meyerhold için toplumsal gerçeklik her zaman ön planda kalmıştır. Aristokrat bir yapıyı değil halka yönelik bir tiyatroyu ortaya koyan Meyerhold aynı zamanda kitle tiyatrosunu da oldukça önemsemiştir. Özellikle devrim öncesinde halkı tiyatro ile buluşturan Meyerhold için sanatın kitlelere ulaştırılması sadece estetik bir deneyim açısından değil bilinçlenme açısından da son derece önemli bir rol oynamıştır (Kandemir Şahin, 2021: 51).

Geniş meydanlarda olduğu gibi fabrikalarda da oyunlar oynamıştır. Geliştirmiş olduğu biyomekanik teknik ve oyunculuk Sovyetlerdeki müzik ve sinema dünyasını da yakından etkilemiş sahne ve oyunculukla izleyici arasındaki mesafeler kapanmaya başlamıştır. Rasyonel bir oyunculuk yöntemi ortaya koyan Meyerhold için oyuncunun hareketleri ve bedeni de bölüm bölüm işlenmiştir. Oyun sahnesini izleyicilerin olduğu bölümlerin içlerine kadar sokan Meyerhold bu şekilde izleyici de oyunun bir parçası yapmayı istemiştir.

Konstrüktivist yapıyı sahnede de ustaca kullanan Meyerhold sahneyi adeta bir yapı iskelesine çevirmiştir. Oyuncuların, izleyicilerin arasından geçerek sahneyi çıkması da izleyici ve oyuncu arasındaki mesafeyi yok etmek adına özel olarak tasarlanmıştır. Sahnenin geniş bir alana yayılması, oyuncuların izleyicilerin bulunduğu yerden çıkarak gelmesi tiyatro sanatının yaşamsal gerçekliğe vurgu yapması açısından önemlidir (Karaçam, 2021: 204).

2.2.1. Anlatım Aracı Olarak Beden

Meyerhold'un tiyatro anlayışının temelinde sahne unsurlarının yeniden yorumlanması başlığı öne çıkmaktadır. Sahne unsurlarının başında ise oyunculuk tekniği gelmektedir. Oyunculukta ise hareketi ve bedeni öne çıkaran Meyerhold için teatral olan durum gündelik durumlardan her zaman daha fazla önemsenmektedir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Meyerhold eserlerin temsilinde hareketi kullanılan sözcüklerden fiziksel aksiyonları da psikolojik aksiyonlardan her zamandan çok daha dazla öne çıkarmıştır.

Meyerhold için tiyatro bir yandan gündelik gerçekliği ve yaşamsallığı temsil ederken diğer yandan da kendi iç gerçekliğinden uzaklaşmamalıdır. Tiyatro kendi iç gerçekliğinde ise temel bir anlatım aracı olarak beden ve hareket öne çıkmaktadır. Hareket tiyatrodaki tüm diğer teatral etmenlerden daha önemlidir (Meyerhold, 1989: 116).

Tiyatronun temelinde oyuncu yer aldığından oyuncu üzerinden ise hareketi ve dinamizmi merkeze alan Meyerhold beden ve hareketin önemi şu cümlelerle ifade etmektedir.

> "Tiyatrodan sözü, kostümü, sahne yükseltisini, kulisleri, hatta tiyatro binasının kendisini çıkarsak, oyuncu ve onun ustalık dolu hareketleri kaldıkça, tiyatro tiyatro olmaya devam eder. Seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve niyetlerini onun hareketlerinden, jestlerinden ve mimiklerinden anlar. Sahnesel hareketin rolü, tiyatronun diğer ögelerinin rollerinden daha önemlidir." (Vallin, 1997: 322).

Meyerhold'un buradaki ifadelerinde temelinde "seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve niyetlerini onun hareketlerinden, jestlerinden ve mimiklerinden anlar" düşüncesi yer almaktadır. İzleyiciye eserdeki duygunun ve anlamın geçirilmesinde oyuncunun kendi bedenini kullanma yeteneği en temel öğedir. Çünkü Meyerhold'un tiyatro anlayışında oyunculuk ve beden sadece var olan metnin basit aktarıcıları değildir. Beden üzerinde metindeki her türlü duygunun da en iyi bir şekilde

temsil edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bedenin kendisi tıpkı metin, sahne ve dekor gibi anlatım aracının bir parçası olmaktadır (Karaboğa, 2011: 13).

Bedenin kendisinin teatral bir anlatım aracı kullanılabilmesi için oyuncular hareketlerine sahneye özgü nitelikler kazandırmalıdır. Bu kazanım sürecinde ise oyuncunun öncelikle kendi bedenini tanıması gerekmektedir. Bedenin enerji döngüsünü kavramalı ve ilgili enerjiyi sahneye doğru aktarılmalıdır (Barba, 2002 :223).

Bedensel hareketin sahne üzerinden anlatılması Meyerhold'un burada klasik bedensel hareketlerden bahsetmediğini göstermektedir. Sahnedeki hareket gündelik gerçekliğe göre değil sanatın kendi iç dinamiklerine belirlenmelidir. Bu bağlamda Meyerhold doğalcı tutumların oyuncu hareketlerini sahicilik adına yapaylaştırdığını düşünür ve oyuncuları bu baskıdan kurtarmak ister. Tiyatro sahnesine özgü hareketten istediği şey de budur. Çünkü Mayerhold düşüncesine göre doğalcı (natüralist) tutum oyuncuları kötü taklitçilere dönüştürmüştür. O ise hem oyuncu hem de oyuncuyu bu durumdan kurtarmak ister. Doğalcı yaklaşımında metin ve yönetmen öne çıkarken Meyerhold oyuncunun kendi yaratımını görmek ister. Yönetmenlik yaptığı oyunlarda da oyuncuları bu bağlamda serbest bırakmaktadır (Tekin, 2017: 41).

Meyerhold düşüncesinde tiyatro metin merkezli değil oyuncu merkezli ilerlemelidir. Metin merkezli oyun tekniğinde olmuş bitmiş bir metnin izleyiciye aktarılması söz konusudur. Bu bağlamda Meyerhold için oyuncu ve seyirci olmuş bitmiş bir şey üzerinden değil ortak yaratım üzerinden değerlendirilmelidir. Oyuncuların sahnedeki bedenleri üzerinden kurdukları dil seyircilere yönelik ortak bir dildir. Daha öncede ifade edildiği üzere Meyerhold izleyici ve oyuncu arasındaki mesafeyi sahneyi de izleyicilere yakınlaştırarak aşmak ister. Bu aşma sürecinin bir diğer parçasını ise oyuncuların bedenlerini bir anlatım aracı olarak kullanması oluşturmaktadır (Karaboğa, 2011: 41).

Meyerhold metnin merkeze alındığı oyunları natüralist olarak değerlendirmektedir. Çünkü metin merkeze olduğundan oyuncunun tek amacı ilgili

metnin sunumuna dönüşmektedir. Oyuncu zaman zaman araçsallaşabilmektedir. Oysa Meyerhold için tiyatronun öne çıkan unsuru oyuncu olmalıdır. Aslında metin olarak piyes ya da libretto yazılmış ve hitama ermiştir. Ancak oyuncu ile birlikte ilgili metin yeninden yaşamaya başlar.

Farklı oyuncuların oynadığı aynı metin farklı bir estetik deneyim sunabilmektedir. Meyerhold'un oyunculuk tekniğinin mekaniğini bu denli önemsemesinde metnin kendisinin çok iyi sunulabilmesi imkânı yatmaktadır. Sahne ve oyunculuk tekniklerinin metinden gelen anlatımı çok daha iyi pekiştireceğini vurgulayan Meyerhold, bedensel anlatımın var olan şeyin algılanma biçimlerini de değiştereceğini vurgular. İnsan bedeni üç boyutlu bir organizma olduğundan oyuncuların aynı zamanda heykel plastiği üzerine yoğunlaşması gerekmektedir (Florenski, 2011: 22).

Tiyatro sanatının kendi iç dinamikleri ile plastik sanatlar arasında bir analoji kuran Meyerhold'a göre tiyatro sahnesindeki hayatın gösterilmesi demek aynı zamanda hayatın oynanması ve temsil edilmesi demektir. Bu bakımdan nasıl ki hayatta zıt unsurlar birlikte hareket etmektedir. Aynı durum tiyatro sahnesinde de bedensel hareketlilik üzerinden sergilenmelidir. Yani eğlenceli olan bir durum trajik gösterilebildiği gibi trajik olan da eğlenceli gösterilebilir. Bu durum oyuncuların kendi dinamiklerinin bir parçası olabilir (Meyerhold, 2014 :144).

Natüralist tutumu da bu bağlamda eleştiren Meyerhold özellikle bedensel hareketliliğin ve teatralliğin dışlanmasına karşı çıkmaktadır. Çünkü natüralist tutum bedensel hareketliliği kısıtlayarak oyuncunun da sıradan bir okuyucuya ve aktarıcıya dönüşmesine neden olmaktadır. Oysa oyuncu aynı zamanda çok iyi bir yorumcu olmalıdır. Tiyatro ile gündelik yaşam arasındaki bağın kopmamasına bu hareketlilik bağlamında dikkat edilmelidir. Oyuncu aynı zamanda yorumcu olduğundan yaratıcılık ilkesini de kendinde taşımaktadır. Diğer türlü yaratımla birlikte tiyatrodaki sanatta zarar görmektedir. Nitekim Meyerhold (2014: 117)'a göre doğalcı tutumda oyunculara basit bir okuyucuya çevirmiş durumdadır.

Sanatın gerçekliği ile yaşamın gerçekliğinin doğrudan bir şekilde uyuşup örtüşmediğini savunan Meyerhold düşüncesine göre sanat yaşamı güzelleştirmesi bakımından yaşamdan önce gelmektedir. Sanatın kendi içinde bir ritmi vardır. Meyerhold bu sanatsal ritmin ise tiyatro söz konusu olduğunda sahnede elde edileceğini ifade eder. Oyunculuk ve bedensel anlatımda da bu ritim öne çıkmaktadır. Bununla birlikte Meyerhold'a göre sanatın ritmi sanatla gündelik yaşam arasındaki zıtlıktan beslenmektedir. İki alan arasındaki bu zıtlık tiyatrodaki yorumun ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Meyerhold'a göre yaşamın dinamikleri ile sanatın dinamiklerinin tam olarak örtüşmemesi hatta zıtlaşması sanatın betimleme gücünün ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu durum tiyatronun var olma sebebi olarak görülmektedir.

Oyunculuk söz konusu olduğunda da Meyerhold aslında oyuncunun kendi hayat tecrübelerine ve yaşamsal deneyimlerine zannedilen aksine pek fazla önem vermemektedir. Çünkü oyuncunun kendi deneyimleri onu teatral tutumdan uzaklaştırmakta ve sürekli kendi içine dönmeye mecbur etmektedir. Oysa Meyerhold her zaman oyuncunun bu türden edilgen durumlara sürüklenmesini istememektedir. Edilgen kalan oyuncuların yaratıcı bir oyun sunması da zorlaşmaktadır. Meyerhold'un konvansiyonel düşüncesi Çehov'un oyuncuların ruhsal durumlarına yönelmesini de benimsememektedir (Berktay, 1997: 161). Meyerhold oyunculuk tekniği açısından iç duygucu yaklaşımı şu cümlelerle betimlemektedir:

> "Yalnızca tiyatroya mahsus hayali jestler, stilize teatral hareket, teatral seslenişlerin ölçülü tonlamaları: Bunların hepsi de hem halk hem de eleştirmenler tarafından kınanmıştır, çünkü teatrallik kavramı, sözde 'iç duygucu' oyuncular tarafından geliştirilen oyunculuk tarzının izlerini hala taşımaktadır." (Meyerhold, 2014 :75).

Meyerhold'un iç duygucu yaklaşımı eleştirmesinin ardında oyunculuk tekniğinde bedenin rolünün arka planda kalması oluşturmaktadır. Çünkü iç duygucu model oyuncuların kendi duygusal durumları ile olması gerekenden fazla bir şekilde özdeşleşmesine neden olmakta ve böylelikle oyuncular kendi bedenlerini kendi

duygularına hapsetmektedirler. Meyerhold ise bedenin ve bedensel hareketlerin yaratıcı olmasını gerektiğini vurgulamaktadır (Karaboğa, 2005: 133).

Kendi duygularına gömülen oyuncuların yerine sahnede sürekli etkin ve diri bilinçler isteyen Meyerhold için oyuncu rolle duygusal bir bağ kurmaya ya da rolle özdeşlemeye çalışmak yerine hareketten yola çıkar, oyunun ana ekseni psikoloji üzerine değil, jest ve hareket sanatı üzerine kurar. Meyerhold oyuncuların verili metinlerin ötesine geçmesini istemektedir. Metnin ötesine geçilebilmesi için de yaratıcılık gerekmektedir. Bu yaratıcılığın temelinde ise oyuncunun karakter maskesini kaldırıp seyirciye kendi doğasını sunabilme ilkesi yer almaktadır (Meyerhold, 1990: 116).

Meyerhold katı katıya metne bağlı kalınmaması gerektiğini bu durumun oyuncuların kendi yeteneklerine de maske uyguladığını düşünmektedir. Bu şekilde hem oyuncuların teknikleri gelişmemekte hem de seyircilerin eleştiri alanları kapatılmaktadır. Seyircilerin sunulan eseri farklı şekillerde değerlendirme sistemlerinin önünü de set çekilmektedir.

Meyerhold doğalcı tiyatro anlayışının merkezinde metinlerin olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Meyerhold metnin değil oyuncuların seyircinin merkezde olduğu bir tiyatro anlayışını savunmaktadır. Tiyatronun metin üzerinden kapandığını düşünen Meyerhold tam tersine tiyatronun açımlanması gerektiğini düşünmektedir. Eserin sahnede yeniden oluşması için metin merkezli değil oyuncu ve seyirci merkezli olmak gerekmektedir. Tiyatro metni yazıldıktan sonra sergilendiği alanda aslında yeniden yaratılmaktadır. Dolayısıyla sıkı sıkıya metne bağlı kalındığından oyuncular sadece var olan karakterlerin aktarıcısı olmaktan öteye geçememektedir (Brook, 1990: 65).

Seyirci sadece sunulan oyunu edilgen bir şekilde kabul eden ve alan bir kimse değildir. Bununla birlikte oyuna katılan bir gruptur. Seyircilerin oyuna katılması fiziksel olarak değil teatral olarak sağlanmaktadır. Nitekim daha önce de ifade edildiği

üzere Meyerhold'un sahne tasarımlarını izleyicilerin olduğu bölümlerin içlerine kadar çekmesinde de izleyicilerin katılımının sağlanması etkili olmaktadır (Leach, 1989: 30).

Sahnede gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasını benimsemeyen Meyerhold bu şekilde yaratıcılığa gem vurulduğunu düşünmektedir. Yaratıcılığın kısıtlandığı temel noktalarından başında ise beden gelmektedir. Oyuncular sürekli olarak kendilerini metindeki karakterler üzerinden düşündüklerinden üzerlerinde de bir tür baskı hissederler. Bu baskı yaratıcılığa zarar verdiği gibi oyuncunun da metin karşısından aracılaşmasına neden olmaktadır. Literatür incelendiği Meyerhold'un oyunculuk ve beden ilişkisinin homo ludens[4] bağlamında değerlendirildiği görülmektedir. Vallin'in yaklaşımına göre amaç; tiyatro sahnesinde yaşamın taklit edilmesi değildir. Önemli olan sahnede oyunun yeniden bedensel olarak yaşatılmasıdır (Vallin, :324).

Tiyatroda öne çıkarılması gereken temel detayı insanın doğal oyunculuğu oluşturmaktadır. Doğal oyunculuğun ortaya çıkmasında ise oyuncular hem duygusal hem de bedensel olarak metnin baskısından kurtarılmalıdır. Nitekim Huizinga düşüncesinde de oyun ve oyunculuk alışılmış hayattan başka türlü olmayı içermektedir. Başka türlü olma ilkesi hem yaratıcılığı hem de eleştirel tutumu besleyen bir damar olmaktadır (Gönül, 2019: 583).

Sanatın kendi yasaları olduğunu vurgulayan Meyerhold için tiyatronun dili ritim ve harekettir. Ritim ve hareket unsurlarının devreye girebilmesi için fiziksel aksiyona yönelmek gerekmektedir. Fiziksel aksiyon ise beden ve teatral üsluptur. Tiyatronun oyunculuk sanatı olduğunu vurgulayarak, teatral anlatımı ve mizanseni metne üstün tutması; seyirciyi 'dördüncü yaratıcı' olarak algılaması, oyunculuk tekniğini sahnesel hareket üzerinde şekillendirmesi, sahnenin kendi dilini yeniden keşfetmek istemesi gibi temel yönelimleri, Meyerhold'u, devrimden sonra, kendi

[4] Homo Ludens, Hollandalı filozof ve tarihçi Johan Huizinga tarafından yazılan kitap. "Oyuncu insan" olarak Türkçeye çevirilebilecek olan Homo Ludens adlı kitabında Huizinga, kültür ve toplum açısından oyunun önemini inceler. Huizinga'ya göre oyun, kültürün oluşumu sürecinde birincil önemdedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Johan Huizinga, **Homo Ludens**. Çevirmen: Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022.

oyunculuk yöntemini oluşturmaya, biyomekanik yöntemi geliştirerek, çalışmalarını bu alanda sürdürmeye itecektir (Tekin, 2017: 47).

2.3. Meyerhold'un Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi

Meyerhold biyomekanik oyunculuk yöntemi ile bir yandan seyircilerin hayal gücünü geliştirmek isterken diğer yandan da bu gelişimin çıkış noktasını seyirci ve oyuncu arasında aramaktadır. Tiyatro sanatının yaşamın kurallardan farklı bir yerde durduğunu ifade eden Meyerhold için bu alanda yeni bir kavramsallaştırmaya gitmektedir. Stilizasyon adını verdiği bu durum Meyerhold'un tüm sanat akımlarının yani izmlerin ortasında yer almaktadır. Sanatın ayırt edici noktasını stilize olması oluşturmaktadır (Karaboğa, 2018: 144).

Stilize olma durumunu grotesk kavramı üzerinden değerlendiren Meyerhold'a göre grotesk; var olan olayların gerçek dışı bir şekilde çarpıtılması anlamına gelmektedir. Bu çarpıtılma sürecinde hem diğer canlılar hem de insanlar korkutucu ve deforme edilmiş bir şekilde sunulabilmektedir. Grotesk kavramını estetik felsefesi gibi kavramsal açıdan değil teknik olarak değerlendiren Meyerhold grotesk kavramını deformasyon kavramı gibi kullanmaktadır (Pavis, 1998: 165-166).

Stilizasyon oyuncuların gündelik davranışlarının gündelik dışı davranışlara çevirmesi çevirebilmesi için gerekli alt yapıyı sunmaktadır. Meyerhold düşüncesinde tiyatro stilizasyon süreci oyunculardan dekorun ve iç duygunun baskısından kurtarılarak yeni alanlar yaratmaktadır (Meyerhold, 2014: 54). Yeni biçimlerin ortaya çıkabilmesi için hem stilizasyon hem de deformasyonun sağlanması gerekmektedir. Öncelikle oyuncuların var olan metnin gerçeğine uygunlukla deformasyon arasındaki farkı kavramı gerekmektedir. Oyuncular tamamen gerçek dışı davranmamalı gerçeğe uygun bir şekilde de hareket etmelidir. Deformasyon yani grotesk ise ikinci aşamada gelmektedir. Groteskin temel amacı izleyicilerin zıt temalı görüntülere maruz bırakılarak şaşırtılmasıdır. Bu şekilde gündelik olan şey sıradan ve doğal görünmenin dışına çıkmaktadır (Meyerhold, 1997: 269-272).

Grotesk, Meyerhold'un tiyatro düşüncesinde merkezi bir konumda yer

almaktadır. Çünkü insanlar gündelik hayatın içindeki konulara karşı süreç içinde uyumlanma sağladığından konformist bir şekilde değerlendirmektedir. Ancak grotesk sunum var olan gündelik yaşamın içinden de eleştirilecek ve görünmesi gereken detayları zıtlıklarla ortaya çıkarmaktadır. Gündelik olan her gün olduğundan olumsuz ya da kötücül de olsa insanlar alışmaktadır. Bu alışkanlığın yıkılmasında zıt unsurların kullanılması seyircilerin var olan bakışlarının da değişmesi anlamına gelmektedir.

Stilizasyon ve grotesk unsurlar üzerine çalışan Meyerhold süreç içinde sahneye dair her şeyin natüralist tutumdan kurtarılmasını sağlamıştır. Sahne unsurlarının başında oyunculuk gelse de dekor ve kostüm ve aynı şekilde değişmiştir. Zıt unsurların kullanılmasının temel amacı dekor, kostüm ve oyunculuk üzerinden izleyicilerin etkilenmesini sağlamaktır. Meyerhold ifade etmiş olduğu bu teorik ilkeleri bir tiyatro yönetmeni olarak oyuncu eğitiminde ve tekniğinde de pratik olarak kullanmıştır. Bu bağlamda oyunculardan öncelikle metnin istediği davranışları ve duyguları yalın bir biçimde takip etmeleri istenmektedir. Ancak içeriğin açığa çıkmasını sağlayacak temel ilkeyi ise oyunculuk oluşturmaktadır. Bu bağlamda Meyerhold biyomekanik oyunculuk tekniğini geliştirmiştir (Karaboğa, 2011:135-136).

Biyomekanik yönteminin temel ilkesini "beden bir makine, oyuncu da bir makinist" ilkesi oluşturmaktadır. Bedeni bu denli önemseyen Meyerhold düşüncesine göre beden iyi bir anlatım aracı olduğundan tiyatro bağlamında da eğitilmesi gerekmektedir (Meyerhold, 1997: 316). Meyerhold, bios kavramını yaşam anlamında kullanmaktadır. Mekanik ise hem hareketi hem de dengeyi içermektedir. Söz konusu tiyatro gibi bir alan olduğunda biyomekanik varoluşsal anlamda ele alınmakta ve her hareket beden üzerinden anlaşılmaktadır. Hareketlilik insan varoluşunun bir parçası olarak bedenseldir. İnsan genel olarak ruh ve beden varlığı olarak ele alındığında beden her zaman insanın varoluşunu mümkün kılan alanlardan birisi olmaktadır. Beden aynı zamanda bize gerçek ve somut olana temas imkânı da sunmaktadır. Grotesk unsurlarla biyomekaniği birlikte ele alan Meyerhold için enerji insan bedeni aracılığıyla dans edebilmelidir. Oyuncu biyomekanik yöntem aracılığıyla uzam içinde plastik biçimler üretmektedir (Barba ve Savarese, 2002: 306-309).

Beden, sadece sıradan jest ve mimiklerin ifade aracı değil bununla birlikte

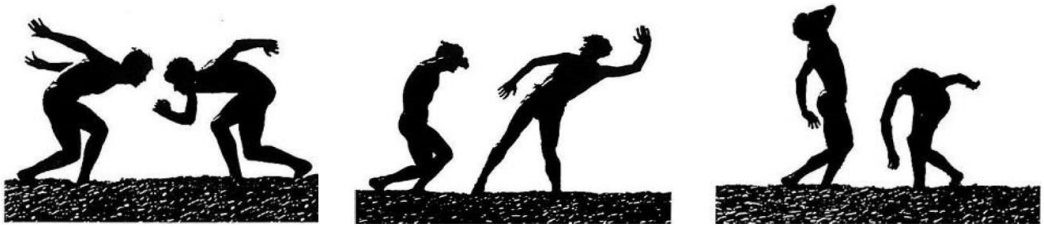
enerjinin karşı tarafına geçmesini sağlayan temel oyunculuk dinamiğidir. Bu dinamiğin sahnede kullanılabilmesi için oyuncuların öncelikle kendi bedenlerin tanıması gerekmektedir. Bedeni tanımak demek bedenin fizyolojisinin ve dengesinin tanınması anlamına gelmektedir. Oyuncular bir yandan bedenlerinin fizyolojisini öğrenirken diğer yandan da bedensel deneyimleri ile oyun metninde istenen duygusal reaksiyonları örtüştürme yönelimi içinde olmalıdırlar. Çünkü biyomekanik sadece basit bedensel hareketlerin öğrenilmesini değil bununla birlikte bedensel hareketlerin duygu geçişlerindeki etkisinin de öğrenilmesi anlamına gelmektedir (Uzşen, 2017: 13).

Oyuncular sahnede istedikleri gibi irili ufaklı salınımlar gösterebilmelidir. Sahnedeki figürlerin sergilenebilmesi için oyuncular gerektiğinde fiziksel olarak hareketler yapmalıdır. Bu süreç bir tür antrenman niteliğinde olmalıdır. Tiyatro oyuncuları bir bale sanatçısı kadar olmasa da esnekliğe ve hareketliğe ihtiyaç duymaktadır. Bu durum oyuncuların fizik kondisyonun da sağlanmasını gerekli kılmaktadır. Oyuncular öncelikle kendi bedenlerini tanımalı ağırlık merkezlerinin bilincine varmalıdırlar. Yani Meyerhold'a göre biyomekanikteki temel yol düşünceden harekete, hareketten duyguya, duygudan söze şeklinde iletmektedir (Meyerhold, 1997: 328).

Aşağıdaki görsellerde Meyerhold'un oyunculuk tekniği bakımından öne çıkardığı biyomekanik yöntemdeki tokat atma süreci oyunculuk öğretisi üzerinden gösterilmektedir. Bu tür alıştırmaları oldukça önemseyen Meyerhold hem tiyatro oyunculuğu eğitimlerinde hem de yönetmen olarak yer aldığı oyunlarda oyuncuların hareketleri üzerine ekstra bir eğilim sergilemektedir. Bedenin nasıl durması gerektiği oyun içindeki durumlara göre değerlendirilmektedir. Denge unsuru, geriye yatma ya da el kaldırma gibi tüm hareketler tiyatrodaki bedenin bir parçasıdır. Oyuncuların tiyatro anında ve metinde geçen hareketli bölümlerde alması gereken pozisyonlar detaylı bir şekilde işlenmektedir. Bedenin nasıl hareket etmesi gerektiği dengesi ve hatta yere düşmesi de oyunun içindeki mekaniğin bir parçasıdır (Toporkov, 2017: 61).

Aşağıdaki görselde Meyerhold'un biyomekanik yöntemine göre bir sahne gösterilmektedir.

Görsel-1 Meyerhold Biyomekaniğinde Eylem Karşıtlık



Görsel 5. Hazırlıkla başlama **Görsel 6.**Ters yöne gitme **Görsel 7.** Tokat

(Kaynak: Barba ve Savarese, 2017).

Meyerhold'un oyunculuk eğitimlerinde ve yönetmenliğinde öne çıkardığı bir pratik tekniği ise *ok fırlatma* oluşturmaktadır. Ok fırlatma mizansenini oyuncuların denge unsuru bağlamında kullanan Meyerhold amacı sahnede bedensel dengenin sağlanmasıdır. Ok fırlatma üzerinden deneyimlenen denge ilkesi aşağıda gösterilmektedir.

Görsel-2 Meyerhold Biyomekaniğinde Denge



(Kaynak: Barba ve Savarese, 2017).

Görsel-2 incelendiğinde oyuncuların almaları gereken bedensel pozisyon detaylı bir şekilde belirtilmektedir. İki ayak üzerinde dengede durma ya da geriye doğru eğilme ve tek ayak üzerinde dengenin sağlanması, sırtla birlikte kavis alma ya

da yan dönme gibi unsurlar tek tek işlenmektedir. Görsellerde belirtilen hareketlerin Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk tekniklerinin bir parçası olduğu unutulmamalıdır. Bu alıştırmalar sayesinde öğrenci, uzamsal bağlamda kendini tanımaya başlamakta, bedenini denetlemeyi öğrenmekte, en basit bir hareketin bile tüm bedende yankılandığını fark etmektedir (Barba ve Savarase, 2017: 192).

Meyerhold oyuncuların bu tür egzersizlerle fiziksel olarak hazırlanması gerektiğini düşünmektedir. Bu pratiklerle oyuncuların gündelik davranışlardan ve metnin iç duygucu baskısından kurtulması amaçlanmaktadır. Ok fırlatma ve tokat atma gibi oyunculuk çalışmalarla beden mekaniğinin gelişimi sağlandığı gibi davranışların deformasyonu ve stilizasyonu da sağlanmış olmaktadır. Meyerhold'un burada gösterdiği sahne görsellerinin amacı davranışların şemalarının öğrenilmesinin sağlanmasıdır (Hodge, 2010: 30).

Görseller incelendiğinde hareketlerin doğal ve doğal olmayan tarafları da gözlemlenmektedir. Hareketlerdeki zıt unsurların tespit edilmesi ve gündelik hayatın dışına çıkarılması deformasyon sürecini ifade etmektedir. Tüm bu alıştırmaların hizmet ettiği şey Meyerhold'un tiyatroda gündelik gerçekliğin ötesinde ya da ardındaki şiirselliği yakalamak ve bunu oyuncunun bedeninde görünür kılmak arzusudur. Oyuncu kendi bedenini (biosunu) çeşitli alıştırmalar vasıtasıyla kullanmayı öğrendikçe bedenine meydan okuyacak ve bu meydan okuma, gündelik davranışlardan gündelik dışı davranışlara geçişi sağlayacaktır. Davranışın stilize ve deforme edilmesiyle gerçekleşen bu süreçte alıştırmaların kendisinin birer teknik olduğu ve bu alıştırma tekniklerinin davranışı dönüştürdüğü görülür (Kandemir Şahin, 2019: 21).

Meyerhold'un biyomekanik yönteminde oyuncular rolleri üzerinde çalışırken konvansiyonel olarak tavır ve hareket mekanizmalarını da harekete geçirmektedir. Dietrich, Meyerhold'un oyuncu çalışma tekniklerinin üç aşamada gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Konvansiyonel tiyatronun bir görünümünü temsil eden doğrusal eğilimi aşağıda gösterilmektedir.

Görsel 3. Doğrusal Tiyatro



Yazar Yönetmen Oyuncu Seyirci

(Berktay, 1997: 123).

Görsel 3'te görüldüğü üzere oyuncu ve seyirci arasındaki duvarlar ve mesafeler kaldırılmaktadır. Meyerhold'un sahne ve oyunculuk üzerinde titizlikle durmasındaki amaç da zaten oyuncu ve seyirci etkileşimini güçlendirmektir. Dietrich, Meyerhold'un oyuncu biyomekaniğini üç aşamada belirtmektedir.

- Amacın belirlenmesi: öncelikle tiyatro metni okunur ve belirlenen roller için biyomekanik ölçütler belirlenir. Örneğin zenginlik ve yoksulluk rolleri için ayrı ayrı ölçütlerin sergilenmesi gibi.
- İkinci aşamada amacın gerçekleştirilmesi söz konusudur. Oyuncular amaçları hareket ve tavırlarında, duyguların anlatımında ve konuşma hareketlerinde gerçekleştirilmektedir.
- Üçüncü ve son aşamada ise gündelik sistemden uzaklaşarak davranışların yeniden düzenlenmesi için gerçekçi bir alan yaratılır (Dietrich, 1985: 12).

Meyerhold'un konstrüktivist yaklaşımında oyuncu mühendis gibi hareket etmelidir. Sanatçının her yarattığı eylem ve roller bilinçli olmalıdır. Bu bağlamda sanatçı eser metnin iç duygusuna yenilmemeli kendi kontrolünü ve otonomisini sürekli kendi ellerinde tutmalıdır. Sanatçı, rolü kendi kontrolünde tutabilmek adına sanatın unsurlarının da bilimsel temele dayanması gerektiğini bilmelidir. Bu şekilde oyuncu bedeninin dinamiğini de imkanlarını da öğrenmektedir (Gürkan, 2011: 41).

Sanatçı, eser ve seyirci arasında bir sentez imkânı sunmaktadır. Meyerhold'un biyomekanik tekniğinde bu durum şöyle formülleştirilmektedir.

"N=A1+A2"

"N: oyuncu, A1: Tasarımı Yapan, A2: Tasarımı Yorumlayan (oyuncunun bedeni). (Berktay, 1997).

Bu formülasyon incelendiğinde tasarımı yorumlayan olarak oyuncunun bedeni oyuncunun temel unsurlardan birisi olarak öne çıkmaktadır. Şu hâlde Meyerhold'a göre tiyatro oyuncusunun sanatını da eseri sunuş biçimindeki estetik unsurunu bedensel etkinlik doğrudan bir şekilde etkilemektedir. Meyerhold, beden temelli oyun tekniklerinin unsurlarını denge, dikkat, düşünce, uyum, beden ve diksiyon olarak sıralamaktadır.

2.3.1. Denge

Biyomekanik anlayışı beden ve fiziksellik üzerine kurulu olduğundan denge bu konudaki en önemli unsurdur. Oyuncular kendi denge merkezlerini bulmalı ve sahne içindeki bedensel ve fiziksel performanslarını da ona göre dizayn ederler. Dengenin sağlanması sahnede alınacak tüm pozisyonlar için gerekmektedir. Tiyatroda oyuncuların birçok farklı rolü üstlenmesi beklenir. Her rol ise sadece repliklerden ve tiratlarda ibaret değildir. Rolün sergilenmesinde oyuncuların ezberi, cümleleri tonlaması ve telaffuzu kadar oyuncuların bedensel performansı da öne çıkmaktadır. Bu tür performanslarda dengenin sağlanması oyuncunun güç odaklarını bilmesini ve rolü daha iyi kavramasını sağlar (Hoover, 1974).

Denge mekanizmasını iyi öğrenen oyuncu sahnede her zaman çok daha rahat edecektir. Meyerhold'un oyuncu eğitimlerinde de bu ilke öne çıkmaktadır. İnsan bedeni en küçük gerilimde dahi az ya da çok çalışmaktadır. Bedenin çalışması ise aynı zamanda oyun demektir. Oyunun izleyiciye konu ve duygu açısından geçmesi için her mekanik detayın matematiksel olarak yapılması gerekmektedir. Oyuncu, denge bacağının üzerinde durmayı da denge bacağı ile hareket etmeyi de çalışmalarla bedenine olan hakimiyeti ile öğrenir.

2.3.2. Dikkat

Denge sonrasında öne çıkan diğer ilkeyi ise dikkat oluşturmaktadır. Dikkat ilkesi oyuncuların sahnede de metin akışı içinde de önemsemesi gereken bir unsurdur.

İnsanlar kalabalıklar içinde kendi yönünü bulabilmek için sanıl dikkatli olması gerekirse aynı şekilde aynı şekilde dikkat sahnede de sürekli diri tutulması gereken bir ilkedir. Tiyatro oyunları metinlerine ve içeriklerine göre değerlendirildiğinde birçok farklı oyuncu kadrosundan oluşmaktadır. Oyuncu kadrosunun genişlediği metinlerde oyuncuların dikkati hem ezberleme gibi teorik süreçlerde hem de sahneleme süreçlerinde önem kazanmaktadır (Çetin, 2022a: 43).

Dikkat ilkesi oyuncuların kendi sıralarına takip etmesini ve sahnede duracağı yeri de bilmesini gerekli kılmaktadır. Dikkat, sadece sahne sırası gibi teknik süreçlerin işlemesinde değil bununla birlikte oyuncuların metin içeriğine bağlı olarak geliştireceği hareketlerde de önemlidir. Aksiyon ve dikkat karşı karşıya oynamak durumunda olan oyuncuların göz kontaklarını da sağlamaktadır. Oyuncu kendi hareket alanını belirlerken diğer oyuncuları da dikkate olarak sahne pozisyonunu belirler. Bu belirleme işlemlerinin yapılabilmesi için dikkat ilkesinin işlemesi gerekmektedir (Çevik, 2012: 43).

2.3.3. Düşünce

Meyerhold'un biyomekanik tekniğinde beden ve pratik öğeler çıksa da bedensel aktivitenin yönlendirilmesinde de bedenin denetiminin sağlanması gerekmektedir. Bedenin denetiminin sağlanması fiziksel çalışmalar kadar düşünce ve teori de önemlidir. Oyunculara diğer oyuncular ve yönetmenler de yardımcı olmaktadır. Ancak her oyuncu kendi iç dinamiklerini ve hazırlığını da kendi düşüncesine göre yapmaktadır Meyerhold, oyuncuların kendisini metnin iç duygusal yapısına kaptırmasını istemediğinden düşünce ilkesi oyuncunun otonomisi açısından önem kazanmaktadır. Oyuncunun kendisini ve biyomekaniğini metin karşısından ezdirmemesi için her şey bilinçli ve önceden düşünerek yapılmalıdır (Whyman, 2008: 13).

2.3.4. Uyum

Meyerhold'un biyomekanik sisteminde oyuncular kendi otonomilerini tesis etmekle birlikte oynamış oldukları oyunu bir bütün olarak ele alırlar. Dolayısıyla da oyuncu aynı zamanda uyum içinde olması gereken bir parçasıdır.

Meyerhold oyuncuları metin baskısından kurtarmak ve oyuncularla seyirciler arasında bir bağ kurmak istemekle birlikte aynı zamanda oyuncuların gerek metinle gerekse de sahne ve diğer oyuncularla uyum içinde olmasını istemektedir (Çetin, 2022a: 43).

Sanatın da bilim gibi yasalarının olduğunu ifade eden Meyerhold için oyunun işlemesi ve akması için uyumlu olmak gerekmektedir. Uyum kendisini oyuncuların pratik eylem ve hareketlerinde de göstermektedir. Hareketlerdeki uyum denildiğinde ise akıllar sahne içindeki dans ve denge gelmektedir. Tiyatro oyununda oyuncular sadece repliklerini söylememekte bununla birlikte oyunun içeriğine göre dans figürleri sergileyerek uyum göstermeleri de sağlanmaktadır (Ergüven, 2019: 21).

2.3.5. Beden

Beden eğitimi Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminde çok önemli bir yere sahiptir. Her oyuncu için gerekli beden eğitimine sahip olması oyunculukta güçlü duruşunun bir simgesi olarak kabul edilmiştir. Beden eğitimi çok önemli ve gereklidir. Esnek beden hareketleri biyomekanik oyunculuk yönteminde kabul edilemez, oyuncu bedeniyle ne kadar kararlı hareketler yapar ise o kadar iyidir. Meyerhold' a göre pratik olmayan bilgiler asla yeterli değildir. Oyuncunun beden hareketlerini ve beden yönetimini en iyi şekilde yapması gerekmektedir.

Oyuncular kendinden emin kararlı hareketlerle oyunlarını sergilemelidirler. Bu oyunculuk yöntemine göre teknik hareketler kadar hareketlerin akıl yoluyla belirlenmesi ve uygulanması da oldukça önemlidir. Özellikle oyuncu deposu olarak bilinen tüm hareketler belirgin ve kesin olmalıdır. Oyuncuların kurdukları oyunlar, oynadıkları karakterler ve yazılan senaryo hatlarıyla belirgin olmalı her şey kursları ile belirlenmelidir. Her oyuncu karakteri ile ilgili hareketlerinde dikkatli ve özenli olmalıdır (Berktay, 1997).

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminin temelini oluşturan belli başlı hareketler her oyuncu tarafından bilinmeli her karakter üzerinde yapılan çalışmalarda öncelik bu hareketlerden yola çıkılmalıdır. Oyunculara ait olan belli başlı

görevler akla uygun ve akılcı yollarla belirlenmelidir. Beden olabildiğince dik tutulmalıdır ve her zaman akıl bedenin üstünde kabul edilmelidir. Akılla oynayan her oyuncu bedenine hükmedecektir. Oyunculuk yönteminde bedenin karalılığı önemli, esnekliği ise oyuncu da kabul edilemez.

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminin oluştuğu temel dayanaklarından biri de tıpkı nesnelerin fiziksel duruşları gibi oyuncularında hareketlerinin önceden belirlenmesi gerektiği koşuluna dayanmıştır. Oyuncuların tüm hareketleri, refleksleri, duruşları ve yansıtmak istedikleri duyguları tıpkı bir malzemenin yapım aşamasında olduğu gibi öncesinden belirlenmeli ve bu sıralamanım dışına çıkılmamalıdır. Tüm bu sebepler göz önünde bulundurularak denebilir ki biyomekanik oyunculuk öncesinde ciddi bir çalışma ve özen gerektirmektedir. Disipline edilmiş her oyuncu Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminin bir parçasını oluşturabilir.

Bu yöntemle oynayan her oyuncu hareketlerin başı ve sonunu vurgular. Hareketlerin belirgin olması gereken oyunculuk yönteminde her hareket değerlidir. Karakterler hareketlerden hareketler ise oyuncunun belirgin uygulamalarından meydana gelmektedir. Özellikle her hareketin öncesi ve sonrasının belirlenmesi ve oyuncu tarafından vurgulanması oyuncuların yapması gereken temel şeylerdendir. Bir usta için malzeme kullanımı ne kadar önemli ise biyomekanik oyunculuk eğitiminde de beden kullanımı, hâkimiyeti o kadar etkilidir. Oyuncu bedenine hâkim olmalı her hareketinin sorumluluğu ve bilincinde olmalıdır (Nutku, 1963).

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminde oyuncuların her biri bedenlerini yöneten ustalardır. Bedenlerinde gerçekleşen her hareketin ve duygunun bir sebebi ve sonucu vardır. Tüm bu sebepler ve sonuçlar akılcı yollarla bulunmuştur. Bedenin yönetimi ağırlık merkezinin de hâkimiyeti ile mümkündür. Oyuncular biyomekanik oyunculuk yöntemini kazanırken öncelik amacı olarak bedenlerini tanırlar. Ağırlık merkezlerini idare edebilirler. Bedenin ve ağırlık merkezinin idare edilmesi her oyuncunun hareketlerinin akılcı bir şekilde oluşmasını sağlamaktadır.

Hareketleri ve duyguları yansıtan her oyuncu hiçbir şeyi kendiliğinden yapmaz. Yapılan her şey belli bir planın ve çalışmanın ürünüdür. Tüm bu çalışmalarla birlikte biyomekanik oyunculuk yöntemi kusursuz oyuncular yetiştirmektedir. Her oyuncu kusursuz hareketler sunmak için kusursuz bir fiziğe sahip olmalıdır. Meyerhold'ün biyomekanik oyunculuk yönteminde oyuncuların bedenlerini ve duygularını tanımaları karakter hareketlerini sunmalarında oldukça önemli bir yere sahiptir. Fiziksel ve ruhsal olarak kendilerini tanıyan oyuncular yetiştirmek biyomekanik oyunculuk yönteminin öncelikli amaçlarındandır.

Biyomekanik oyunculuk isminden de anlaşılacağı üzere oyuncunun mekanik mekaniğin insan vücuduna adaptesidir. Yani oyuncunun bedenine olan hükmü ve hareketlerinin mekanik olarak incelenmesi ve yönetilmesidir. Çünkü her oyuncu kendi bedeninin mühendisidir. Bedenini nasıl yöneteceğini kavrayan oyuncular bütün hareketlerini kontrollü ve planlı gerçekleştirmektedirler. Biyomekanik oyunculuk yöntemine yardımcı olarak oyuncular bale gibi beden bütünlüğünü ve kontrolünü destekleyen sporlarla ilgilenebilirler.

Özellikle dans, jimnastik ve akrobasi gibi fiziksel hareketlerin gelişimini destekleyen spor dalları biyomekanik oyunculuk yöntemine katkı sağlamaktadır. Biyomekanik oyunculuk yönteminde dikkat edilmesi gereken bir diğer konu ise oyuncunun hareketlerini ve hareket geçişlerini hızla yapmasıdır. Bir hareketten başka bir harekete geçişte her oyuncu hızlı ve atik olmalı hareketleri birbirinden ayırabilmelidir. Biyomekanik oyunculuk yönteminde oyuncunun oynadığı her karakter ayı zamanda görevidir. Başka bir deyiş ile beden bir makine, oyuncu bir makinisttir. Oyuncu tüm bedenine hâkimdir, başından parmak uçlarına kadar bedeninin her anının ve yerinin farkında ve kontrolündedir (Berktay, 1997).

2.3.6. Diksiyon

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminde araştırılacak bir diğer başlık ise diksiyondur. Sadece bedeniyle sahnede olan oyuncu hareketleriyle birlikte sesini de en iyi şekilde kullanabilmelidir. Oyuncuyu izleyen seyircinin görebileceği ve duyabileceği tek kişi oyuncudur. Yukarıda bahsedilen beden kullanımının aynısı

oyuncuda ses kullanımında da olmalıdır. Her oyuncu sesini en iyi şekilde eğitmeli ve kullanabilmelidir. Oyuncu, bedenine hâkim olduğu gibi sesine de hâkim olmalıdır. Meyerhold oyuncuların ses kullanımları için birkaç madde ortaya koymuştur. Bu maddeler şöyle sıralanabilir;

- Seslerin başı ve sonu belli olmalı, hiçbir ses yutulmamalı, tınısını kaybetmemelidir.
- Söylenen her kelime derinlikle ifade edilmelidir. Ağızdan çıkan her ses net olmalı, dağılmamalıdır.
- Kelimeler ve paragraflar net olmalı, her oyuncunun sesi tüm izleyiciler tarafından rahatlıkla duyulabilmelidir.
- Sesler ve kelimeler yutulmamalı veya yuvarlanmamalıdır. Seslerin ifade ettiği her duygu kelimelerle de ifade edilmeli ses tınısı kontrol edilmelidir.
- Dudaklarda ki ifadeler kontrol edilmeli, çıkan seslere duygu yüklenmemelidir.
- Her ses ve kelime kesinlikle (netlikle) çıkarılmalı, sevinç, hüzün, kaygı gibi karakterin hissettiği her duygu seslerle izleyiciye yansıtılmalıdır (Nutku, 2002).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONSTANTIN STANISLAVSKI VE VSEVOLOD MEYERHOLD'UN OYUNCULUK YÖNTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Tiyatro sanatı görsel sanatlar arasındaki en kadim sanat türlerinden birisi olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda tiyatro ilk çağlardan bu yana birçok değişim geçirmekle birlikte toplumsal bir sağaltımın parçası olarak ele alınmıştır. Tiyatro sanatı dönemin baskın felsefi görüşlerinden çevresel etmenlerden ve bu alandaki sanat kuramcılarından ya da tiyatrocularda da etkilenerek günümüze gelmiştir.

Tiyatronun bir bütün olarak geçirdiği değişimler içerik, biçim ve üslup ilişkilerinde aranmaktadır. Bu üç temel ilke ise oyunları metnini de sahneleme tekniklerini de dekoru da oyunculuk yöntemlerini belirlemektedir. Tiyatro oyunculuk metotları ile birlikte bir yaratık sürecini ifade etmektedir. Bu çerçevede tiyatrodaki deformasyon ve stilizasyon süreçleri Antik Yunan felsefesinin önemli isimlerinden birisi olan Aristoteles'e kadar geri götürülebilir. Aristoteles'in sanat anlayışında sanatçı taklit eden kişidir. Sanatçı 'taklit aracı' olarak ritim, melodi ve mısra ölçüsünü, 'taklit edilen nesne' bakımından eylemde bulunan insanları, 'taklit tarzı' olarak ise hikâye etme yolunu kullanmaktadır (Aristoteles, 2002).

Bu yaklaşım çerçevesinde değerlendirildiğinde taklit ve tiyatro iç içe iki temel kavram olarak öne çıkmaktadır. Tiyatral yaratım da taklit ve tiyatro ile beraber ele alınmaktadır. Bu bakımdan tiyatronun içeriğinde oyuncular olarak insanlar ve onların eylem ve davranışları önem kazanmaktadır. Yani metindeki bir eser olarak piyesin de seyirciye sunulmasında oyuncuların metini yaşaması ve yaşatması aynı zamanda vücudunu kullanması da eylemleriyle mümkün olmaktadır (Nutku, 2012).

Oyunculuk yöntemlerinin merkezinde yer alan oyuncuların eylem ve davranışları çağdaş dönemde de tartışılan temel konulardandır. Oyunculuğa dair yöntem önerileri tiyatro kuramcılarının bakış açısına göre şekillendiği gibi ilgili topluluğun içinde bulunduğu sosyal şartlardan da etkilenebilmektedir. Oyunculuk,

temelde taklit yeteneğini bünyesinde barındırmaktadır. Bir oyuncu metin de yer alan ve yazarın kurmacasının ya da gerçek bir hayat öyküsünden almış olduğu olayların temsilcisi olduğundan sadece metni iyi özümsemiş olması yeterli değildir. Bununla birlikte o karakterin davranışsal özelliklerini de hareketlerini de temsil edebilmelidir. Her hareketin kendi içinde bir mekaniği bulunur. Oyuncu eğitimi metotları sadece kuramsal değil pratiktir. Stanislavski ve Meyerhold bu yaklaşımın temel öncüleri olarak öne çıkmaktadır (Ozan, 2019).

Her iki tiyatro yönetmenin ayrıldığı birçok nokta olmakla birlikte ortak yönleri de bulunmaktadır. Oyunculuk metodolojisi sadece tiyatro yönetmenlerinin estetik ve oyunculuğa bakış açılarından değil dönemsel değişkenlerden de de etkilenmektedir. Söz konusu Meyerhold ve Stanislavski olduğunda ise bu dönemsel değişkenlerin başında nesnellik metodolojisi gelmektedir. Nesnellik temel olarak bir şeylerin ölçülebilir olmasını gerekmektedir. İki tiyatro yönetmenin oyunculuk yöntemleri nesnel ve bilimsel olması yönüyle de oyunculuğu bir metot olarak anlama bakımından da ortaktır. Çağdaş tiyatronun yapılanmasında tiyatronun diğer öğeleri (sahne, dekor, kostüm, aksesuar gibi) gibi oyunculuk da belli başlı metotlar üzerinde anlaşılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla tiyatroda oyuncu olmanın şartları ve eğitimleri belirli birtakım yaklaşımlara ve ilkelere bağlanmaya başlamıştır (Karaboğa, 2010).

Çağdaş tiyatroda bu bakış açısı değişiminin yaşanmasında hem Meyerhold hem de Stanislavski'nin metotları önemli birer kuramsal ve pratik faaliyetler bütünü olarak benimsemeye başlanmıştır. Bu doğrultuda her iki yönetmenin oyunculuğa dair beklentileri, teknik metotları farklı olsa da oyunculuğu belirli bir metodolojik çerçevesinden görmeleri ve bu şekilde değerlendirmeleri ortak bir noktadır. İki yönetmenin de oyunculuk sanatına bu şekilde -yani eğitim ve metodolojisi penceresinden- bakması oyunculuğun kendi başına profesyonel bir disiplin olmasında da son derece önemli roller üstlenmiştir (Karabulut, 2014). Tiyatronun temelinde metindeki olay, kurgu ve duygunun izleyiciye geçirilmesi, anlatılması yer almaktadır. Bu temel amacın gerçekleştirilebilmesi ise oyunculara bağlıdır. Dolayısıyla oyunculuk aynı zamanda sanatçılıktır ve geliştirilmesi için oyunculuk yöntemleri ortaya çıkmıştır. Literatür incelendiğinde en önemli oyunculuk yöntemleri geliştirmeleri bakımından

Stanislavski ve Meyerhold'un öne çıktığı gözlemlenmektedir. Her iki tiyatrocu da sadece Rusya edebiyatını ve tiyatrosunu değil Avrupa'yı Amerika'yı ve Japonya'yı da etkilemiş önemli kuramcı ve tiyatrocular dır (Özüaydın, 2011).

Stanislavski ve Meyerhold'un geliştirmiş olduğu oyunculuk sistemleri sonucunda gerçekçi bir tiyatro anlayışı meydan gelmiştir. Gerçekçi tiyatro anlayışının ortaya çıkması oyuncunun sahnede hangi davranışları nasıl sergileyeceğine dair fikir tartışmalarının da oluşmasını sağlamıştır. Oyunculuk üzerine yapılan kuramsal tartışmalar aynı zamanda stüdyo ve sahne ortamında pratik olarak da uygulamalı alanda da tartışmaların ortaya çıkmasını sağlayarak oyunculu metotlarının gelişmesini tetiklemiştir. Oyuncuların sahnede ne tür davranışlar sergilemesine yönelik tartışmalar sadece davranış nasıl sergilenmesi noktasında değil bununla birlikte hangi davranışların öne çıkması gerektiği konusu da önem kazanmıştır. Sahnede gündelik dışı davranışları mı yaratılmalı yoksa daha gerçekçi bir izlek takip edilerek gündelik davranışları mı takip edilmeli tartışmasın da oyunculuk yöntemlerini etkilemiştir (Morris, 2012).

Oyuncuların sahne davranışlarının neler olması gerektiği ve nasıl olması gerektiği konusunda 19. Yüzyıl en verimli tartışmaların yapıldığı dönemlerden birisidir. Psikolojik gerçekçi bir oyunculuk yönteminin benimseyen Stanislavski'ye göre "iyi ya da kötü oynamanız önemli değildir. Önemli olan gerçeğe uygun oynamanızdır" (Stanislavski, 1992: 81). Stanislavski için gerçeğe uygun oynamak demek aslında doğaya uygunluktur. Dolayısıyla oyuncular rollerine hazırlanırken gerçekçi bir izleği takip etmelidir. Stanislavski'ye göre oyuncular oyunculuk metodolojisine dair yanlışlarını da gerçekçi sınırlar içinde revize etmelidir (Stanislavski, 1996a: 30-32). Bu doğrultuda Stanislavski oyuncuların sahnede gündelik davranışları oluşturmasını benimsemektedir. Meyerhold'un yaklaşımında ise doğalcılığa ve sahnede gündelik davranışlar geliştirmeye karşı bir metot geliştirilmiştir. Doğalcılık karşıtı bir oyunculuk yöntemi öne çıkaran yönetmen simgesel, stilize edilmiş ve soyutlanmış bir yolu tercih etmiş, diğer bir ifade ile 'gündelik dışı' davranışlar üzerine odaklanmıştır (Nutku, 2002). Meyerhold ve Stanislavski'nin ayrıldığı temel noktayı gerçekçilik yorumu oluşturmaktadır.

Meyerhold karşı gerçekçi bir anlayışla yeni bir oyunculuk tekniği geliştirmiştir. Bu bağlamda Meyerhold gerçekçi olmayan yani gündelik dışı davranışların nasıl oluşturulacağı üzerine odaklanmış ve stilizasyon-deformasyon süreci, özellikle Vsevolod Meyerhold, yöntem arayışında olan uygulamacıların çalışmalarında yoğunluk kazanmıştır. Stanislavski (1863-1938)'nin öğrencisi olan Meyerhold (1874-1940), doğalcı tutumun karşısında yer alarak "Biomekanik" oyunculuk anlayışını geliştirmiş ve "Fiziksel Eylemler"i çalışmalarında ilk sıraya koymuştur (Şahin, 2021).

3.1. Stanislavski ve Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemlerinin Benzerlikleri ve Farklılıkları

Stanislavski ve Meyerhold arasındaki benzerlikler ve farklılıklar her iki tiyatro yönetmeninin de birlikte yaşaması ve birlikte tiyatro yapma imkânı bulması üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çerçevede Stanislavski ve Meyerhold aynı dönemde birlikte yaşadıkları için benzerlikleri ve farklılıkları kuramsal ve tarihsel bir yakınlık değil sahne yakınlığıdır. Literatür incelendiğinde gerek tiyatro yaklaşımı üzerinden gerekse de oyunculuk metotları üzerinden günümüzdeki tiyatro yönetme ile geçmişteki bir tiyatrocunun bakış açıları arasında da benzerlik ve ayrılıklar olabilmektedir. Ancak Stanislavski ve Meyerhold arasındaki benzerlik ve farklılıklar birlikte yaşadıkları dönem bağlamında değerlendirilmelidir. Bununla birlikte iki yönetmenin benzediği ve ayrıldığı yerlerin önemli olmasında her iki yönetmenin de oyunculuk üzerinde tüm literatürü etkileyen metotlar geliştirmiş olması etkilidir (Blair, 2008).

Aralarında 11 yaş farkı bulunan iki yönetmenden Stanislavski aslında Meyerhold'un öğrencisidir. Şu hâlde öncelikle Meyerhold'un Stanislavski'den etkilendiği söylenebilir. Bu etkilenmenin ve benzerliğin birinci ayağını Meyerhold'un da hocası Stanislavski gibi tiyatro oyunculuğunu metodoloji üzerinden kurmasıdır. Her iki yönetmenin de mesele metot üzerinden yaklaşması birinci benzerliklerini teşkil etmektedir. İkinci benzerliklerin ise metodun nesnel formlar üzerinden ilerlemesidir.

Stanislavski ve Meyerhold'un etkili olduğu dönemde Rusya'da sosyalizmin geliştiği döneme denk gelmektedir. Bu dönemdeki Sovyet sosyalizmi ve Marksizm'inin temel özelliklerinden birisini nesnellik ve bilimsellik teşkil etmektedir.

Bu bakış açısı sadece sanayi ve bilim dünyasını değil metodun oluşturulması adına tüm alanları etkilemiştir. Dolayısıyla sanat da bu durumda etkilenerek oyunculuk için nesnel, bilimsel metotlar geliştirilmeye başlanmıştır. Stanislavski ve Meyerhold farklı oyunculuk metotları geliştirmiş olsalar da çıkış noktalarının bu bakımdan da benzer olduğu gözlemlemektedir.

İfade edildiği üzere bilimsel yaklaşımlar sadece üretim araçlarını değil sosyal bilimleri ve sanatı da etkilemeye başlamıştır. Ancak bilimin üretim araçlarına olan pratik etkisi ile sosyal ve estetik alana etkisi farklı olmuştur. Bu bağlamda bilimsel çalışmaların söz konusu sanat olduğunda en önemli etkisinin metot olduğu söylenebilir. Her sanat dalı kendi için de gerek teorik gerekse de pratik çerçevelerde eğitim de sunmaktadır. Yani bir yandan sanatsal ürün icra edilirken diğer yandan da bu icranın nasıl yapılacağına dair eğitimler verilmektedir. Eğitim durumu tiyatro bağlamında düşünüldüğünde oyuncuların nasıl daha etkili öğrenme gerçekleştireceğini içermektedir. Bu öğrenme içeriğinde ise en öne çıkan ilke ise rol yapabilme başka bir karakterini canlandırabilmektir. Sanatın tüm alanları için ortak bir ilke varsayılacaksa bu ilke de yetenektir.

Herhangi bir sanat dalının icra edilebilmesi için insanların o alana dair yetenekli olması gerekmektedir. Ancak sadece yetenekle de sanatın icrasının mükemmel formuna ulaşacağı düşünülmediğinden yeteneğin daha iyi geliştirilmesi adına sanat alanında da eğitimler verilmeye başlanmıştır. Nitekim günümüzde de hem yetenek hem eğitim ilkelerinin aynı anda dikkate alındığı gözlemlenmektedir. Örneğin konservatuarların oyunculuk bölümlerine girecek adaylar önce sözlü ve pratik bir sahne sınavından geçmektedirler. Bu sınav aslında adayın oyunculuğa dair yeteneğinin olup olmamasının incelendiği aşamadır. Bu aşamadan sonra ise eğitim süreci başlamaktadır. Günümüzde dünyanın birçok bölgesinde oyunculuk eğitimi profesyonel olarak ele alınmakta ve belirli metodolojiler üzerinden yürütülmektedir (Fuat, 1961: 43).

Stanislavski ve Meyerhold'un oyunculuk teknikleri üzerine çalışmalar yapmasındaki teorik arka plan bu doğrultuda örtüşmektedir. Her ikisi de oyunculuğu sadece yetenek üzerinden değil bununla birlikte eğitim ve metot üzerinden

değerlendirmektedirler. Bilim ve tiyatronun bu kadar çok yakınlaştığı dönem ise yirminci yüzyıl olmuştur. Aslında bilimsel teknolojiler 2000'li yıllarla birlikte sadece oyuncu eğitimlerine yön vermemiştir. Aynı zamanda oyunların sunumlarında da (örneğin dış ses ya da geriye dönük olayların yansıtma yoluyla aktarılması gibi) etkili olmaya başlamıştır. Bu sürecin ilk nüvelerinin yirminci yüzyılda olduğu görülmektedir. Natüralizmin kendisini özgü bir yaklaşımla ortaya çıkması da bilimsel metodolojilerle tiyatro tekniklerinin birleşmesinin önünü açmıştır. Özelikle Zola ve Strindberg[5]'in yaklaşımları tiyatronun da metodolojik olarak değerlendirilmesinde önemi rol oynamıştır (Dahlström, 1958: 3).

Stanislavski'de bu türden çalışmaların yoğun olduğu bir ortamda her şeyden oyunculuk için metot geliştirme çabası içine girmiştir. Hıdge bu dönemdeki metot geliştirme çabalarını şöyle ifade etmektedir: "Yüzyılın başında nesnel, bilimsel araştırmanın etkisidir. Batı Avrupalı araştırmacılar hünerlerini geliştirecek model ya da sistem ve denenmiş teknikler anlamına gelen kesin ve nesnel bir oyunculuk dili araştırmaya başladı" (Hodge, 2000:2).

Nesnel oyunculukla kast edilmek istenen şey ise -gerek Meyerhold gerekse de Stanislavski açısından- oyuncu eğitimlerindeki çıktıların doğrudan ölçülebilir ve değerlendirilebilir olmasıdır. Bununla birlikte metodun nesnel olması öğretilebilir olmasını da sağlaması açısından da önemlidir. Herkesin anlaşılır ve öğrenilebilir bir sistemin olması nesnellik üzerinden her iki yönetmen tarafından da belirtilmektedir. Ancak yöntemin içerikleri farklıdır. Bu ayrıldıkları temel alanlardır. İki yönetmenin benzerliği ise yöntem arayışında gizilidir.

Stanislavski'nin oyunculuk tekniğinde dikkat çektiği temel husus da bu nesnellik ilkesidir. Nesnellik ilkesi çerçevesinde iki temel soru yönelmektedir: *"Gerçekten bunun tüm zamanlarda geçerli yasaları var mıdır" ve "yaratıcı süreç için bir sistem olabilir mi?"*. Bu iki soru Stanislavski'nin aslında evrensel bir metot geliştirme çabası içinde de olduğunu göstermektedir. Böyle bir metodun

[5] Johan August Strindberg (22 Ocak 1849, Stockholm – 14 Mayıs 1912, Stockholm), İsveçli oyun yazarı ve romancıdır.

geliştirilebilmesi içinse nesnellik üzerinden hareket edilmesi gerekmektedir. Bu soruların Sanat Yaşamım adlı eserde cevaplandığı görülmektedir. Stanislavski'ye göre "sistemin fizyolojik ve psikolojik gibi belli bölümlerinde, yaratıcı süreçlerde daima geçerli yasalar vardır. Bunlar kuşku götürmezdir, bütünüyle bilişseldir ve bilim tarafından denenmiş, doğrulanmıştır" (Staniskavsky, 1980:483).

Görüldüğü üzere Stanislavski metodolojisinin çıkış noktasını bilim teşkil etmektedir. Bu süreç psikoloji biliminin de gelişmesinden ayrı bir şekilde ele alınmamalıdır. Nitekim 20. Yüzyılda psikoloji alanında da birçok yeni teori ve deneyler ortaya konduğu görülmektedir. Stanislavski'nin psiko-fiziksel bir sistem sunmasında da psikolojik öğretilerin rolü bulunmaktadır. Ona göre oyunculuk yönteminin tesis edilebilmesi adına insan doğasının hem fiziksel hem de psikolojik iyi analiz edilmesi gerekmektedir. Metodun geliştirilmesi adına bu yaklaşımın Meyerhold düşüncesinde de ortak olduğu söylenebilir. Nitekim Meyerhold için de insanın bedensel ve fizyolojik olarak biyomekaniği önemli olduğundan bedenin tanınması ve bilinmesi gerekmektedir. Bu çerçevede her iki yönetmenin dönemin psikolojik gelişmelerinden etkilendiği söylenebilir.

Bu dönemde psikoloji de sosyal bir bilim olarak kabul edildiğinden yönetmenlerin bu alana kendilerini yakın hissetmeleri doğal görünmektedir. Çünkü tiyatro sanatının merkezinde de insanlar yer aldığından insanların gerek fizyolojik gerekse de psikolojik anlaşılması metot geliştirebilmek adına iki yönetmede ön ayak olmuştur. Ribot[6] (1839-1916)'un çalışmalarında da etkilenen Stanislavski için oyunculuk metodunda karakterin içine girme gerekliği ortaya çıkmıştır.

Meyerholdla Stanislavski'nin metodun ortaya konması adına nesnellik ve bilimsellik ilkeleri üzerinden birleşseler de insanın psikolojisine dair noktalarda ayrılırlar. Bu çerçevede psikolojik alanda etkilendikleri teorisyenlerin de farklılaştığı

[6] Théodule-Armand Ribot Fransız psikolog. Ribot önce Sorbonne'da, sonra da Collège de France'da profesörlük yaptı. İlk Fransız deneysel psikoloji kuramcısıdır. Çalışmaları kişiliğin psikofizyolojik öğretisi doğrultusundadır.

söylenebilir. Stanislavski Ribot'un üç temel kavramı alarak kendi oyunculuk yöntemine uyarlamıştır:

- ***İrade***: Ribot'a göre insanlar özelikle fizyolojik hastalıklarında kendi iradelerine göre iyileşme süreçlerini olumlu anlamda değiştirebilmektedir. Stanislavski ise iradeyi sahnedeki yaratıcılığın geliştirilmesi adına kullanır. Dolayısıyla ona göre oyuncular öncelikle yaratıcı oyun sergileme yönünde bir iradeye sahi olmalıdır.

- ***Duygusal Hafıza***: bu yaklaşıma göre insanların sinir sistemleri önceki deneyimlerin de izleri taşımaktadır. Yani bir şekilde zihnimizde kaydedilmektedir. İnsanlar dışarıdan aldıkları uyaranlarla eski duygularını yeniden duyumsayabilmektedirler. Bununla birlikte Ribot'a göre farklı deneyimsel izler hafızamızda birleşebilmektedir. Birleşen deneyimler aslında bizim hiç yaşamadığımız deneyimleri de hissedebilmemize olanak sağlamaktadır. Stanislavski bu bakış açısından hareketle sahneden katili canlandırması gereken oyuncunun karaktere girebilmesi için birini öldürmüş olmasına gerek yoktur demektedir. Çünkü insanlar da zaman zaman başka canlılara (hayvan ya da bitki gibi) zarar verebilmektedir. Buradan hareketle de cinayet ve zarar verme duygusunu da suçluluk duygusunu da özümseyebilir yaklaşımı ortaya çıkmaktadır.

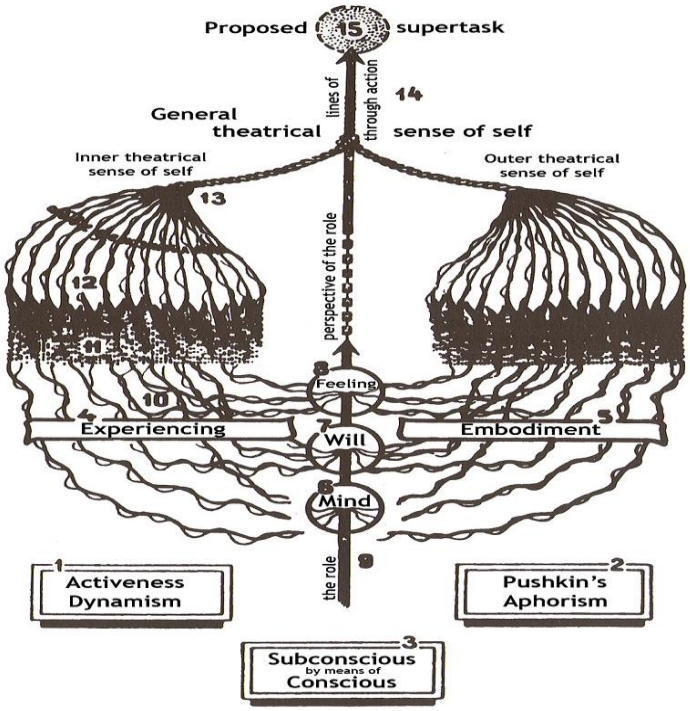
- Düşünce ve duyguların yayılması: insanlar henüz konuşmaya başlamadan önce de aslında iletişim kurmaya başlarlar. İşte Stanislavski bu iletişim biçimde insanların fizyolojik hareketlerini öne çıkarmaktadır (Eren, 2020)

Stanislavski beslendiği bu üç temel psikolojik ilkeyle Meyerhold'un biyomekanik yöntemi birlikte düşünüldüğünde arada bazı farklılıkların olduğu gözlemlenmektedir. İrade ve duygusal hafıza ilkeleri Stanislavski'nin içsel ve psikolojik karakter eğilimleriyle doğrudan bir şekilde örtüşmektedir. Ancak Meyerhold'un yaklaşımı ise bunun tam tersini savunmaktadır. Çünkü Meyerhold rolün ve role dair hareketin de dışardan gelmesi gerektiğini ifade etmektedir. Oysa Stanislavski'nin esinlendiği Ribot yaklaşımında da görüldüğü üzere içerden bir

hareket söz konusudur. Hem irade hem de duygusal hafıza insan psikolojisinin önemli bir parçası olarak öne çıkmaktadır. Nitekim iradenin kontrol edilebilmesi için de duygusal hafızanın yeri geldiğinde kullanılabilmesi için de insanın kendisini kendi içinden kontrol etmesi gerekmektedir. Bu kontrol ana merkezi ise insan psikolojisidir. Ancak Stanislavski'nin Ribot'tan etkilenmiş olduğu üçüncü madde olan düşünce ve duyguların yayılması ise Meyerhold'un da üzerinden hem fikir olacağı bir ilkedir. Nitekim Meyerhold düşüncesinden oyuncularla izleyiciler arasındaki iletişimin sağlanması için oyuncunun karaktere bürünmesine gerek yoktur. Önemli olan mekanik bir şekilde ilgili davranışı sergilemesidir. Ribot'un düşünce ve duyguların yayılması ile ifade ettiği şey de insanların iletişime geçmek için konuşmaya gerek olmadığı yönündedir. Dolayısıyla Meyerhold'un sistemiyle örtüştüğü söylenebilir (Kerber, 2016: 54).

Stanislavski'nin oyunculuk sistemi şeması Ribot'tan hareketle şöyle çizilmektedir:

Görsel-4. Stanislavski Diyagramı



(Kaynak: wikipedia.org)

Görsel de Stanislavski'nin "diyagramı"na göre, dramada bir karakterin genel "süper görevi" (en üstte) peşinde koşan bir rolün iç (sol) ve dış (sağ) yönleri gösterilmektedir. Biyolojik bir çalışma olarak ele alınan bu diyagramın sol tarafından deneyim yer alırken sağ tarafından ise içselleştirme bölümü bulunmaktadır. Sinir ağı üçlü nedensellik itkisinden yayılır. Daha yakından incelendiğinde, merkezi omurganın dikdörtgen şeklinde kutucukları olduğu görülür ve bunlar rolü oluşturan eylemlerdir. Bu eylemler neden ve arzu itkileriyle yönetilir. Duygu ve şemanın tüm enerjisi yaşam araştırmasının zirvesine doğrudur.

Stanislavski sisteminde oyuncu nesnel yollardan giderek tepede yaratıcı bir oyunculuğu keşfetmektedir. Nesnellik ve bilimsellik kaygısı gerek Stanislavski için gerekse de Meyerhold için sadece dönemin bilimsel gelişmelerinin getirdiği bir durum değildir. Bu dönem Rusya'da sosyalist bir yönetim yer almaktadır. Kendisini ispatlamak ve dünyaya sosyalizmin de iyi bir yönetim biçimi olduğunu göstermek istediklerinden bilim ve nesnelliğine fazlasıyla önem vermişlerdir. Sovyet Marksizmi olarak adlandırılan bu dönemde pozitivist eğilimler de zirveye çıkmış olduğundan sanatsal faaliyetlerin de hem bu pozitivist düzlemde hem de toplumsal gerçekçi temelden ele alındığı görülmektedir. Meyerhold ve Stanislavski'nin bu bağlamda da birbirlerine yakınlaştıkları söylenebilir.

Stanislavski *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı kitabını bu gelişmeler ışığında kaleme almıştır. 1938 yılında yayınlanan bu eser Krementsov (1997: 50)'un vurguladığı üzere Mendelyev ve Pavlov gibi isimlerle ilişkilendirilmiştir. Kremenstsov bu iki ismi (Pavlov ve Mendelyev) Sovyet döneminin kurucu babaları olarak ifade etmektedir. Kurucu olarak ifade edilmelerindeki ana etmen hem madde hem vatansever hem de uygulayıcı olmaları üzerinden temellendirilmektedir. Sovyetler yeni bir yönetim ve yeni bir ekonomi politikle ortaya çıktığından birçok farklı alanda kurucu olmak istemiştir. İşte bu kuruculuğun temelinde de bilimsellik ve toplumculuk yer almıştır. Söz konusu Meyerhold ve Stanislavski olduğunda ise bu kuruculuğun tiyatro ve oyunculuk alanında kendisini gösterdiği gözlemlenmektedir. Yeni bir sistem ve teknik arayışının altında bu etmenlerin yatmaının her iki yönetmen için de ortak bir taraf olduğu söylenebilir.

Çevik (2012)'in aktardığına göre Stalin, Stanislavski'yi tiyatronun kurucu babası ilan etmiştir. Bu durum her alanda olduğu gibi sanat ve tiyatro alanının da yeniden kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bu çerçevede Stanilavski'nin oyunculuk teknikleri 1934 yılı ile birlikte Rusya'da kullanılan tek yöntem olmuştur. Şematil bir sistem üzerinden hareket eden Stanislavski sisteminin bilimsel açıdan psikologların izini sürdüğü görülmektedir. Şema ve tekniklerin olması gerek Meyerhold gerekse de Stanislavski için tekniğin öğretilmesini sağlayan temel dinamiklerdendir.

Meyerhold'a gelindiğinde ise onun düşüncesinde de oyunculuk eğitiminin temeli bilimseldir. Biyomekanik yöntem de bu bilimsel temelden hareketle ortaya çıkmıştır. Meyerhold için de tıpkı Stanislavski de olduğu gibi Rus devrimi sonrasında Sovyet kültüründe gelişen bilinçli tasarım eğiliminin farkına vardı ve tiyatro alanına bu eğilimi enjekte edenlerin merkezinde yer aldı. Ekim devriminden beş yıl sonra 1922'de egemen uygulamacılık görüşüyle kendi oyunculuk sistemi ilişkisini açıkça savunmaya başladı. Bu girişimin ortaya çıkması yönüyle de Stanislavski ile örtüşmektedirler. Nitekim Stanislavski sisteminde olduğu gibi Meyerhold sisteminde de sanat bilimsel kurallara dayanarak oluşturulmalı ve oyunculuk bilinçli bir süreç olmalıdır (Meyerhold, 1991:198).

Oyunculuğun bilinçli bir süreç olması demek hem eğitim yönüyle nesnelleştirilmesi gerekliğini göstermekte hem de gelişigüzel yapılmaması gerektiğini göstermektedir. Bununla birlikte aslında oyunculuğun öğretilebilir olmasına dair de bir yaklaşım ortaya çıkmaya başlamıştır. Meyerhold ve Stanislavski'nin ayrıldığı yer ise bilinçli oyunculuğun içeriğinin nasıl olacağıdır. Stanislavski için oyuncunun ilgili karakteri canlandırabilmesi için o karakterin psikolojisine girmesi gerekmektedir. Dolayısıyla karakter ancak içerden, psikolojik bir hamleyle sahneye taşınabilir. Ancak Meyerhold böyle düşünmemektedir. Ona göre oyuncular gerek metnin gerekse de karkaterlerin psikolojik yükünü çekmek durumunda değildir. Bu bakımdan Meyerhold'a göre önemli olan karakterin biyomekanik bir şekilde taklit edilmesidir. Çünkü duygu geçişini veren şey bu hareketlerin içinde saklıdır. Oysa Stanislavski

duygu ve anlamın verilebilmesi için önce o duygusal psikolojiye girilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Meyerhold içinse duygusal geçişin sağlanabilmesi için mekanik hareketlerin gösterilmesi yeterli olacaktır. Ancak Meyerhold sisteminin sadece biyomekanik indirgemecilik olarak da algılanmaması gerekmektedir. Nitekim Meyerhold'un yönteminde karakterin canlandırılması ve metindeki gibi sahneye aktarılması gerekmektedir. İnsanlar ilgili karaktere sadece psikolojik geçişlerle değil fiziksel geçişlerle de girebilir. Oyuncu doğru biyomekaniği öğrendiğinden canlandırmak istediği karakterin dünyasını çok daha etkili bir şekilde yansıtacaktır. Dolayısıyla dışarıdan yapılan fiziksel hamle oyuncunun hem rol kabiliyetini sağlayacak hem de kendisini sahneye koymasını kolaylaştıracaktır.

Meyerhold tiyatro hayatının önemli bir bölümünü Stanislavski'nin yanında geçirmiştir. Ancak süreç içinde Staniskavski'den ayrılan Meyerhold kendi stüdyosunu kurmuştur. Stanislavski de ilk stüdyo deneyimini Meyerhold'un aracılığıyla yaşamıştır (Tanyel ve Esen, 2016). Stanislavski'nin Meyerhold'a yaklaşmasında Meyerhold'un yeni oyuncu tiplerinin araştırılması etkili olmuştur. Stanislavki, Meyerhold'un stüdyosunda yer alsa da doğrudan katılım da göstermemiştir. Stanislavski Meyerhold'un stüdyosuna maddi ve manevi destek verse de stüdyoyu Meyerhold idare eder. Ancak ülkedeki siyasi karşılıklıklar nedeniyle bu stüdyo kapanmak zorunda kalmıştır. Bu stüdyo her iki yönetmen açısından reji buluşları açısından önemlidir. Meyerhold rejinin değerlendirilmesi açısından Stanislavski'den ayrılmaktadır. Nitekim Meyerhold'un yaklaşımında reji buluşları dayalı bir oyunculuk yönteminin kökleştiği görülmektedir.

Stanislavski'nin oyuncu yönteminde tek amaç ortaya iyi bir tiyatro oyunu koyma değildir. Bununla birlikte aynı oyunun içinden yine oyuna bağlı olarak oyuncuların da çıkmasını sağlamaktır. Bu çerçevede Stanislavski için gerek oyunda gerekse de oyuncuların metodolojik olarak yetişmesi ve öğrenmesi sürecinde yönetmen olarak kendi düşüncelerinden daha çok oyuncuların iç dünyasını merkeze alır. Dolayısıyla Stanislavski'nin oyuncu merkezli düşündüğü yorumu yapılabilir. Oyuncunun var olan tiyatro metnini karaktere bürünerek sunabilmesi için yönetmenin

de oyuncunun iç dünyasına hâkim olması gerekmektedir. Reji de bu durumdan etkilenerek kurulmaktadır. Yönetmenler rejilerini oyuncuların iç dünyalarını göz önünde bulundurarak tasarlamalıdır (Çamurdan, 2011: 24).

Stanislavski ve Meyerhold özgün bir tiyatro yaklaşımı ortaya koymaya çalışırken Stanislavski reji yaklaşımını öne çıkarmaktadır. Nitekim reji de Stanislavski'nin özgünlüğünü ortaya koyduğu alanlardan birisidir. Sahnenin de tasarımın da özgün olması gerekmektedir. Stanislavski (1995) oyunlardan iyi bir oyuncu çıkarmak istediğinden sahnenin tasarlanmasında da rejiye önem vermektedir. Bu bağlamda Stanislavski oyunun sahnelenmesi için gerekli olan aksesuar ve kostümleri de dikkatli seçmiştir. Seçilen aksesuarların gerçeğe uygun olması en önemli unsurdur. Aslında Meyerhold için de sahne ve sahneleme teknikleri gerçekçilik çerçevesinden önemlidir. Meyerhold için sahnenin tasarımlanmasında sahne ile izleyicilerin iç içe olmasına önem verilmiştir. İki yönetmen de sahneleme ilkesin önemsenmekle birlikte Meyerhold'un sahne izleyici bağlamında değerlendirilmiş ve gerçekçiliğin bu boyutu öne çıkarılmıştır. Sahnenin dekoru ya da oyunun diyaloglarından daha çok oyuncu bedeni ve hareketleri tiyatroya eklemlenmiştir. Meyerhold'un yaklaşımı izleyicinin oyuncunun bedeni üzerinden olayları izlediği bir teknik yaratmaktı (Çetin, 2021).

Meyerhold öğrencisi olduğu Stanislavski'nin oyuncu tekniğini de teorik yaklaşımını da çok iyi analiz etme imkanını bulmuştur. Stanislavski için önemli bir ilke olan gerçekçilik oyuncular üzerinden ilerlemektedir. Bu çerçevede Stanislavski gerçekçilik ilkesini oyuncunun hem fiziksel hem de psikolojik eylemleri bağlamında değerlendirmektedir (Karaboğa, 2005a :126).

Meyerhold kariyerinin başlarında Stanislavski'nin izinden gitse de süre içinde oyunculuk üzerinden yeni bir metot geliştirmeye başlar. Çünkü ona göre Stanislavski'nin fiziksel ve psikolojik yaklaşımı yeni bir şey üretmeyen kısır bir döngüye girmiş durumdadır. Dolayısıyla Meyerhold Stanislavski'nin yöntemine karşı oyunlarından duygusal ve içsel durumlarının dışındaki bir noktadan hareket etmeye karar vermiştir. Bu nokta ise çok daha belirgin ve nesnel fiziksel bir sahneleme estetiğidir. Yani Meyerhold düşünsel ve sanatsal estetiğini Stanislavki'nin tersine

geliştirerek, oyuncunun bedenini ve seyirciyi, illüzyondan çıkararak dördüncü duvar kavramını ortadan kaldırmıştır. Meyerhold için gerçeğin taklit edilmesi ama oyuncunun bunu belirli bir mekanik içinde yapması beklenir. Dolayısıyla Stanislavski'nin bakış açısındaki gibi Meyerhold düşüncesinde oyuncunun içsel durumundan daha çok oyuncunun oyunculuk yöntemlerinin mekanize edilmesi söz konusudur (Sözer Özdemir, 2021).

Meyerhold'un oyunculuk yönteminde mekanik tekniklerle birlikte tiyatrodaki dördüncü duvarın ortadan kaldırılması önem kazanmaktadır. Dördüncü duvar kavramı tiyatroda izleyici ile oyuncu ve oyun arasındaki mesafeyi ifade etmektedir. Meyerhold sadece bir yandan oyuncu yöntemleriyle diğer yandan da sahneleme teknikleri ile oyunla izleyici arasındaki mesafeyi kaldırarak izleyici ile oyununun iç içe geçmesini hedeflemiştir. Diderot'a kadar geri götürülen dördüncü duvar kavramı 19. Yüzyıl tiyatrosundaki gerçekçilik akımı ile birlikte gelişmeye başlamıştır (Sürücü, 2019).

Gelinen noktada Meyerhold ve Stanislavski için de oyuncunun ve oyunculuk yöntemlerinin önemli bir yerde durduğu söylenebilir. Bu bakımdan ortak bir yerden hareket ederler. Her iki yönetmenin birbirlerine benzediği bir diğer noktayı ise izleyicinin oyundan etkilenmesini sağlamaktır. İzleyicinin etkilenmesini sağlayabilmek içinse tiyatro metnindeki duygunun ve anlamın temsil edilmesi gerekmektedir. Bu düşünceler üzerinde değerlendirildiğinde aslında her iki yönetmen de hem fikirdir. Ancak tiyatronun bir sanat ve kurgu olarak izleyiciyi oyuncu üzerinden nasıl etkileyeceği konusunda ayrılmaktadırlar. Yani bir oyuncu sahne neleri nasıl yaparsa duygu geçişi daha etkin olur konusunda farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir (Karaboğa, 2001).

Duygu geçişini sağlayan ve dolayısıyla izleyicinin etkilenmesini sağlayacak birincil unsur oyuncudur. Şu hâlde gerek Meyerhold gerekse de Stanislavski içi oyuncunun oyunculuk yöntemleri en önemli husus olarak önem kazanmaktadır. Meyerhold için önemli olan şey seyircinin oyundaki duyguyu hissetmesini sağlamaktır. Sahneyi izleyiciyle bütünleştirmek istemesinin temel nedenlerinden birisini de yine izleyicinin duyguyu hissetmesini sağlamak oluşturmaktadır. İzleyiciye duygunun geçebilmesi adına oyuncunun bu duyguları hissetmesine gerek olmadığını

düşünen Meyerhold için önemli olan şey teknik ve mekaniktir. Yani bir oyuncu; ilgili duygu durumunu ya da duygu durumunu temsil eden hareketleri belirli bir estetikle mekanik olarak yansıtarak da izleyiciye duygu geçişini sağlayabilmektedir.

Şu halde Meyerhold düşüncesinde oyuncunun canlandırmış olduğu karakterin duygusunu kendi iç dünyasında hissetmesine Stanislavski düşüncesindeki kadar önemi yoktur. Bu bağlamda Meyerhold için oyuncu metindeki karakteri tüm duygusuyla kendinde yaşamasına olmadığını savunmaktadır. Dördüncü duvar kavramının yaratıcılarından birisi olan Diderot için de bir tiyatro oyunun da aslında oyuncu hiçbir şey hissetmez. Sadece her oyuncu canlandırdığı karakterin duygularını hissediyormuş gibi yapar, yani oynar. Oynamak demek karakterin canlandırılması demektir, karakterin yaşanması demek değildir. Örneğin çağdaş tiyatro literatüründe herhangi bir oyuncu sahnede canlandırdığı karakterle kendisi arasında bir bağ kursa da zaman zaman zaman oyun öncesi çalışmalarda şu anda karaktere girdim ya da çıktım ifadelerini kullanabilmektedir. Karaktere girmek ya da karakterde olmak demek onu Meyerholdcu anlamda onu yaşamak değil onun gibi hareket etmek demektir. Bu hareketler bütünü ise mekaniktir. Oyuncunun duygu geçişini etkili bir şekilde sağlayabilmesi için o karakterin tüm duygusunu kendisinde hissetmesine gerek yoktur. Ama o duygunun gerektiği davranışların mekaniğini sergilemelidir (Çetin, 2022).

Meyerhold'un bu yaklaşımına Stanislavski ve Stanislavskici yaklaşımlardan eleştirilerin geldiği gözlemlenmektedir. Meyerhold'un oyuncunun iç dünyasına önem vermemesi ve duygu yönünü ikincil plana atması her zaman eleştiri konusu olmuştur. Bununla birlikte oyuncunun duygu geçişini sağlayacak mekanik davranışları sergilemesi için duygunun hissedilmeden bunun nasıl yapılacağı da her zaman eleştirilen konuların başında gelmektedir. Duygu ile davranış mekaniğinin ayrılması Stanislavski'nin benimsemediği bir durumdur. Kaldı ki Stanislavski'nin yönteminde mekanik davranış sistemleri de öne çıkmaktadır (Gürkan, 2011).

Meyerhold, tarihsel süreçte önemli bir isim olan Diderot'un -mekanik anlamda olmasa da- yaklaşım olarak izlerini taşımaktadır. Nitekim ona göre de duyguyu hissetmek değil duygunun dışsal işaretlerinin kopyalanması önemlidir. Seyirciye duygu geçişini sağlayan şey de duygu yansıtan hareketlerin sergilenmesidir.

Hareketlerin bir anlamı olduğundan anlam duygu ile birlikte izleyiciye geçmektedir, düşüncesi Diderot'tan ilhamla Meyerhold sisteminde oyunculuk yöntemine evirilmiştir (Öztopanlar, 2019). Stanislavski ise Meyerhold'tan hem duygu geçişi hem de duygu geçişini sağlayacak olan oyunculuk yöntemi ile ayrılmaktadır. Nitekim Stanislavski'ye göre

> "Yaşamasız gerçek sanat olamaz. Gerçek sanat, duygunun gereğince yerini aldığı noktada başlar. … Makinemsi aktörler duyguyu yaşamadıklarından, duygunun dış sonuçlarını da yeniden meydana getiremezler. Makinemsi aktör, yüzünün, yüz kımıldanışlarının (mimiklerinin), sesinin, el kol hareketlerinin yardımı ile duygunun ölü maskesinden başka bir şey sunamaz." (Stanislavski, 1996a: 41).

Stanislavski ile Meyerhold'un temel olarak ayrıldıkları yer burasıdır. Aslında her iki yönetmen de duygunun izleyiciye geçirilmesi konusunda hem fikirdir. Duygunun oyuncu tarafından aktarılması gerektiği konusunda benzer yaklaşımlar öne sürmektedirler. Ancak duygunun oyuncuda nasıl yer alması gerektiği konusunda farklılaşmaktadırlar. Meyerhold'un yaklaşımına göre oyuncu metinde yer alan karakteri yaşamadan da mekanik bir hareket eğitimiyle duygu temsil edebilir ve aktarabilir. Ancak Stanislavski için duygunun geçebilmesi için de temsil edilebilmesi için de oyuncu tarafından ilgili duygunun yaşanması gerekmektedir. Bu bakış açısının farklılığı oyunculuk eğitimlerinin de farklılaşmasının önünü açmıştır. Nitekim Stanislavski'nin oyunculuk metodolojisinde katı ve mekanik bir hareket öğrenme ve öğretme sistemi yer almaz.

Stanislavski makinemi gibi hareketlerin öğrenilmesinin duygu geçişinde yeterli etkiyi yaratacağını düşünmemektedir. Ancak Stanislavski düşüncesinde yine de sahnedeki hareketlerin rolü önemsiz değildir. Duygu durumlarına dair hareketlerin geçişinin sağlanması için o duygunun psikolojisi içine girilmesi gerekmektedir. Metin olarak tiyatro da bu açıdan önemlidir. Ancak Meyerhold için metin de oyuncu için teknik olarak ele alınmaktadır.

Teknik olarak ele alınan oyunculuk sisteminde Meyerhold için oyuncu kendi bedenini tanımalı ve beden plastiği gibi çalışmalar da yürütmelidir. Bu tür çalışmaların oyuncunun kendisini de ifade etme becerisini geliştirecektir. Meyerhold için hareket, dinamizm, mekanizm gibi etmenler etkiliyken uzam ve sahnede bedene uygun olarak kullanılmalıdır. Yani bedensel ve mekanik hareketlerin sergilenmesi adına sahnenin de uzam olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Meyerhold'un oyunculuğa olan bakış açısı sahnenin de uzamsal ve seyirci ile iç içe tasarlanması anlayışını beraberinde getirmiştir. Çünkü sahne üzerinde yapılan herhangi bir kuvvetin dışavurumu bir mekanizmaya bağlıdır. Sahne üzerinde plastik biçimler bu mekanizma içerisine kurulu olmalı ve birbirini takip eden bir döngü ile işlenmelidir. Bu döngü insan organizmasına bağlı olarak bütün bedeni hareket geçiren bir etki ile dışa vurmalı ve oyuncuyu harekete geçirmelidir (Meyerhold, 2014: 182).

Meyerhold için oyuncunun kendisini geliştirmesi gereken alanların başında fiziksel güçlenmedir. Fiziksel güçlenme denilen şey oyunculuk tekniği bakımından farklı davranış ve taklit kalıplarının öğrenilmesidir. Sahnede fiziksel eylemler üzerine kurulan bir dil tesis eden Meyerhold sahnedeki mizanseni de hareket temelinde düşünmüştür. Dolayısıyla oyunculuk eğitimlerinde de ritim ve hareket ilkeleri öne çıkmıştır.

Fiziksel eylemler üzerine kurulan tiyatro anlayışını öne çıkaran Meyerhold için psikolojik coşkudan daha çok fiziksel davranışların en iyi şekilde temsil edilmesi gerekmektedir. Stanislavski ise oyuncunun duygusal aktarımı sağlayabilme için sadece kuru bir hareket kopyalamasının yeterli olmadığını düşünmektedir. Meyerhold düşüncesinde ise oyuncu alıştırmalar yaparak kendi bedenini tanır ve ona göre jest-mimiklerinin geliştirir. Oyunculuk yöntemlerinde ve eğitimlerinde psikolojik bir amaca yönelme söz konusu değildir. Psikolojik amaçlar üzerinden hareket etme oyuncunun hareketlerini ve kabiliyetlerini sınırlandırmaktır. Meyerhold oyuncunun kendi psikolojisini oyuna ve metne hapsetmesini istememektedir. Tam tersine kendisini bu psikolojik yöntemde kurtarması gerekmektedir. Psikolojik eğilimden çıkma sürecinde oyuncunun hareketler üzerinden özgürleşmesi etkili olmaktadır (Adler, 2007).

Stanislavski'nin yaklaşımda ise oyuncuların her ne kadar bir kısmı deha seviyesinde iyi oyuncular olmadıklarından yaratıcılıklarının içinde bulunduğu psikoloji ile geliştirilmesi gerekmektedir. Yani Meyerhold düşüncesinde olmayan ve önemsenmeyen karakterin psikolojisi içine girebilme becerisi ve eğitimi Stanislavski'nin sisteminde merkezi bir konumda yer almaktadır (Benetti, 2012: 45). Bu çerçevede Stanislavski kendi yaklaşımını şöyle özetlemektedir:

> Kurgunun ana hatlarını episodlarla, en basit fiziksel yönelimlerle aktarabilirsiniz. Başlangıçta içtenlikle icra edebileceğinizin hepsi budur. Daha fazlasına girişirseniz gücünüzün ötesinde yönelimlere toslarsınız ve o zaman yolunuzu şaşırma, abartılı oynama ve doğanızı tahrif etme tehlikesiyle karşılaşırsınız. Başlangıçta çok zor yönelimlerden kaçının. Rolünüzün ruhunun derinliklerine nüfuz etmeye henüz hazır değilsiniz. Kesinlikle fiziksel aksiyonların dar sınırları içinde kalın, onların mantığını ve ardışıklığını araştırın ve 'ben … yım' halini bulmaya çalışın (Stanislavski, 2011: 227).

Stanislavski'nin tiyatro oyuncularına yönelik ifade etmiş olduğu "ben … yım' halini bulmaya çalışın" ilkesi oyuncunun kendisini rolüne psikolojik olarak hazırlaması gerektiğini göstermektedir. Aslında onun gerçekçilik olarak ifade ettiği şey de budur. Oyuncunun karakterin gerçeğini bürünebilme sürecinin metot olarak işlenmesidir. Eğer oyuncu kendi canlandırmış olduğu karakterin psikolojisine giremezse fiziksel olarak abartılı davranışlara girmek zorunda kalacaktır. Bu durumda da oyuncu ve oyun kendi gerçekliğinden çıkacaktır. Stanislavski ise bu durumu istememekle birlikte böyle bir durumda oyununun radikal bir oyunculuk gösterisine dönüştüğünü düşünmektedir. Oysa tiyatro toplumsal gerçekçi bir tema içinde var olan psikolojiyi iyi anladığı bunu en iyi şekilde de yansıtabilmektedir. Bu sürecin iyi bir şekilde ilerleyebilmesi içinse mekanik davranış sergileme metodu benimsenmemelidir (Şenel, 2015).

Burada Meyerhold ve Stanislavski'nin duygunun izleyiciye verilmesi anlamda taklit ve psikoloji bağlamında farklılaşması söz konusu iken geniş bir çerçeveden ise benzedikleri söylenebilir. Bu benzerlik ise oyuncuların rollerini izleyiciye sunarken farklı metotları kullansalar da toplumdan hareket etmeleridir. İzleyicinin etkilenmesinin sağlanması için her ne kadar iki yönetmen de farkı oyunculuk metotları

öne sürmüş olsalar da çıkış noktaları izleyicinin etkilenmesi olduğundan toplum önemli bir çıkış noktası olarak değerlendirilebilir.

Stanislavski ve Meyerhold Rus yönetmenler olarak içinde bulundukları topludan etkilendikleri gibi içinde bulundukları toplumu da etkileme gayreti içinde olmuşlardır. Toplumdan hareket etme kaygısının her iki yönetmen için de birçok ortak etmeni bulunmaktadır. Bunlardan birincisini Sovyet Rusya'sında egemen olan siyasal kültür ve ideolojilerdir. Sosyalist bir sosyal ve siyasal kültür içinde olan dönemin Rusya'sında amaç işçi sınıfının bilinçlenmesini sağlamaktır. Dolayısıyla toplumsal zemin sanat için de en önemli temellerden birisini teşkil etmektedir. Toplumun etkilenmesi her iki yönetmen için önemli olduğundan toplumun değişmesini ve dönüşmesini ön gördükleri söylenebilir. Sahnede izleyicinin oyundan ve duygudan etkilenmesi için geliştirilen oyuncu metotlarının sebebini de bu durum oluşturmaktadır. İzleyicinin sahnedeki oyundan etkilenmesi her iki düşünür için de önemli olduğundan her iki yönetmenin için ortak olan bir diğer yönleri ortaya çıkmaktadır: toplumun iyi analiz edilmesi ve gözlemlenmesi (Whyman, 2012).

Genel olarak duygular birbirlerine toplumsal ve kültürel olarak benzese de yine de her davranış ve duygu değişkenlikler de gösterebilmektedir. Örneğin saygı, etik bir değer olarak tüm toplumlarda bir şekilde var olsa da saygının davranışsal olarak temsil edilmesi farklılaşmaktadır. Dolayısıyla her iki yönetmen için de toplumun gözlemlenmesi gerekmektedir. Sahnede temsil edilen duyguların izleyiciye geçebilmesi için o duyguyu ifade eden davranışın da aynı toplumsal zeminde iyi analiz edilmesi gerekmektedir. Gerek Meyerhold gerekse de Stanislavski'nin oyunculuk metotlarında farklılıklar olsa da oyunculuğun geliştirilmesi noktasındaki amaçlarının benzer olduğu görülmektedir.

Meyerhold'un tiyatro anlayışında ve sosyalist bir toplum örnek alındığından oyunculuk yöntemleri de bu çerçevede gelişmiştir. Biyomekanik teknikle Meyerhold oyuncuyu bir model olarak sunmayı hedeflemektedir. Taklidi önemseyen Meyerhold için taklit edilecek toplumun çok iyi gözlemlenmesi gerekmektedir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Stanislavski'nin de Meyerhold'un da toplumsal analizlere önem verdiği görülmektedir. Tolumdan kopuk bir şekilde sadece sanatın estetik ilkelerinin

dikkate alındığı bire tiyatro değil toplumsal değişimin göz önünde bulundurulduğu bir yaklaşım benimsenmektedir (Picon-Vallin, 1997: 46-47).

Oyuncular bir yandan karakterleri temsil ederken -bu konudaki oyunculuk yaklaşımları farklı olsa da – genel olarak izleyicinin eğitilmesini de sağlamak istemektedirler. Rusya özelinde ve Meyerhold -Stanislavski bağlamında değerlendirildiğinde ise işçinin, işçi sınıfının bilinçlendirildiği görülmektedir. Şu hâlde her iki yönetmende burjuva toplumunun sanatçını onaylamaz. Çünkü bu tür bir sanat gerçeklik üzerine temellenmemektedir. Siyasal kültürün değişmesi demek aynı zamanda sanatın da kendisine yabancılaşmasını ortadan kaldıracaktır. Burjuva toplumu yanılsamacı olduğundan toplumun da sanatçının da gerçeklikten uzaklaşarak yapaylaşmasına neden olmaktadır. Şu hâlde oyuncular sadece oyuncu ya da tiyatrocu olarak anılmaktadır. Ancak Meyerhold düşüncesinde de Stanislavski düşüncesinde de amaç oyuncunun sanatçı olmasıdır. Sanatçı olabilmek içinse içinde bulunduğumuz toplumdan hareket edilmesi gerekmektedir (Güngör, 2021).

Stanislavski için çok daha fazla ön plana çıkan sanatsal sorumluluk düşüncesi sanatçı oyuncu kavramının şekillenmesini sağlamıştır. Sanatçı demek sorumluluk alabilen sorumluluk üstlenebilen kişidir. Sorumluluk ise topluma karşı duyulan sorumluluktur. Toplumsal gerçekçi zeminden hareket eden tiyatro yönetmenleri ve oyuncular aynı zamanda toplumun içinde bulunduğu sorumluluğu yansıtma ve temsil etme sorumluluğunu duymalıdır (Babbage, 2019:19).

Meyerhold'un sanat ve tiyatro yaklaşımında da toplum önemli bir yerde bulunmaktadır. Halkın bilinçlendirilmesi adına kitle tiyatrolarına da önem veren Meyerhold; öncelikle dönemin koşullarından da etkilenerek insan bedeninin imkanlarına yönelmiştir. Tiyatro ile izleyiciyi iç içe gören Meyerhold sahneleme tekniklerini değiştirmekle birlikte işçileri oyunların da oyuncunun bir parçası haline getirmiştir. Biyomekanik sistem adını verdiği yöntemle aslında oyunculuk işini kökten değiştirmeyi hedeflemekle birlikte aslında tiyatro ile toplumu özdeş kılma çabasını dile getirmiştir. Oyuncular bir yandan tiyatro yaparken diğer yandan da farklı kültürel ve siyasal işlere yönelmiştir (Braun, 2013: 153). "Tiyatro daha çok yeni insanın

biçimlenmesi için bir toplanma salonu olacaktır; insanın yeni çalışmalarını devreye sokmaya yardımcı olacaktır" (Meyerhold, 1997: 176).

Meyerhold tiyatronun siyasi ve toplumsal anlamda burjuva algısından kurtarabilmek için işçileri tiyatronun sadece izleyenleri olarak değil oyuncuları olarak da konumlamıştır. Mekanik oyuncu sisteminin ortaya çıkmasındaki kaygılardan birini de bu durum oluşturmaktadır. Çünkü Meyerhold tiyatroyu bir sanat olarak icra edenleri sadece oyuncular üzerinden değil işçiler üzerinden de değerlendirmektedir. İşçiler işlerinden çıktıktan sonra tiyatro yapmak için de bir araya gelebilmelidirler. Meyerhold'un biyomekanik yöntemi ile işçilerin de tiyatro yapması kolaylaşmaktadır. Metnin psikolojisine girme gibi karmaşık işlemlerden arınan oyunculuk ve tiyatro aynı zamanda sanki üst sınıfa yönelik bir faaliyetmiş algısı da yok edilmektedir. (Candan, 2013: 37). Bireye ve onun oynadığı karaktere vurgu yapan eski kimliğin yerinde topluluğun ön planda olduğu bir kolektif yapı vardır. Oyuncu sadece kolektife kendini teslim etme anlamında değil politik bilincin sahneden yayılması anlamında da bir görev yerine getirir (Braun, 2013: 150).

Meyerhold'a göre beden kavramı 20. Yüzyılda çalışmanın ve üretim öne çıkmasıyla önemli gelmiştir. Ona göre insan bedeni ile çalışırken bu çalışma süreci kolay ve hoş bir şekilde işlemelidir. Sanat ve tiyatro sadece eğlencenin amacı olarak değil insanların bilinçlenmesini sağlayan bir yeni bir yoruma dönüşmelidir (Meyerhold, 1997: 317). Stanislavski ve Meyerhold için tiyatro sadece kendi estetik ilkelerine uygun olarak değil toplumu da bilinçlendirmek kaygısıyla yapılmaktadır. Bu yaklaşım tarzı ili yönetmenin birbirlerine yakınlaşmasını sağlamaktadır.

Gelinen noktada Meyerhold'un yeni yaklaşımında tiyatroya olan bakışın kökten bir şekilde değiştiği görülmektedir. Tiyatronun temel unsurlarından birisi olan oyuncu da bu bakış açısından etkilenmiş ve yeniden tesis edilmiştir. Oyuncu denilen grubun kimlikleri de yeniden ele alınmaya başlanmıştır. Bu bağlamda tiyatro hayattan ve toplumdan kopuk değerlendirilmemekte tam tersine toplumun sıradan hayatının bir parçası kılınmaktadır. Stanislavski ve Meyerhold bir yandan tiyatroyu topluma ve işçilere yaklaştırırken diğer yandan da oyunculuğun yapılabilmesi için metotlar geliştirmişlerdir. Bu metot geliştirme süreci oyunculuğunun kendi içinde disipline

edilmesini sağlamaktadır. Tiyatroyu bir yandan herkesin yapabileceği şekilde aktarılırken diğer yandan da metodolojisinden taviz verilmemiştir. Sonuç olarak tiyatronun topluma yaklaşması onun estetik ilkelerinden taviz vermesi anlamına da gelmektedir (Güngör, 2020).

Bedeni bir makine olarak gören Meyerhold oyuncunun kendisini de makinist olarak gördüğünden iyi bir oyuncu her zaman kendisini bedensel olarak formda tutmalıdır. Bedensel olarak çalışma demek aynı zamanda formda olmayı da sağladığından işçiler için önemlidir. Bedenin mekaniğinin çözümlenmesi bu açıdan önemlidir. Bedenin mekaniği çözümlendiğinden oyunculuğun bir sanat olarak kalması ve işçiler tarafından uygulanması da kolaylaşmış olacaktır.

Meyerhold bir yandan oyunculuk yöntemlerini mekanik bir şekilde değiştirirken diğer yandan da sahneleme tekniklerini bu duruma uygun bir şekilde dizayn etmiştir. Tiyatroda sahne izleyici ile oyuncu arasındaki mesafe olmaktan çıkarılarak tam tersine izleyici ile oyuncunun birbirlerine yakınlaştırıldığı bir alana dönüşmüştür. Sahnenin tasarımını değiştiren Meyerhold sahneyi izleyicilerin arasına girecek şekilde genişletmiştir. Bu şekilde bedense hareketler için uzamın yaratılması sağlanmıştır. Sadece sahne değil bununla birlikte tiyatroya dair bir başka unsur olan makyaj, kostüm ve dekor gibi unsurların değiştiği görülmektedir. Gereksiz detay ve süslemeleri önemsiz gören Meyerhold için işçilerin çalışırken giymiş oldukları tulumları kostüm için yeterli görmüştür. Tiyatral bir yaklaşımı benimseyen Meyerhold oyunculuğa dair benimsemiş olduğu yöntem Stanislavski'nin doğalcı yönteminden ayrılmaktadır. Bu sistemin yanılsamacı olduğunu düşünen Meyerhold'a göre doğalcı sistemde oyuncu kendini değiştirirken hızlı olsa da yöntemin kendisi plastik aksiyonda gelmez. Doğalcı yöntemde oyuncunun aksiyonu taklit, aksan ve makyaj gibi unsurlardan gelmektedir (Meyerhold, 1989).

Stanislavski'nin geliştirdiği yöntemde ise gözlem, duygusal bellek ve sihirli eğer gibi yöntemsel ilkeler öne çıkarak oyuncu psikolojisi merkeze geçmektedir. Nitekim Stanislavski'ye göre oyuncu; kendi insanlık niteliklerini rol kişisinin yaşayışına uydurmalı, ruhunu bütünü ile o kişinin içine boşaltmalıdır (Stanislavski,

1996a: 27). Bu bağlamda görüldüğü üzere Stanislavski yönteminde rol ve oyunculuk oyuncunun duygularının ortaya çıkarılması bağlıdır.

Meyerhold ise oyuncunun psikolojik ve duygusal olarak şekillendirilmesini karşı çıktığı gibi daha çok oyuncunun anlatım olanakları üzerinde durmaktadır. Ona göre oyuncunun anlatım olanakları ise kendi bedeninden hareketle içini dönüştürür. Dolayısıyla oyuncu zengin bir karakter ağına sahip olabilmek için karakterlerin psikolojisine girmesine gerek yoktur. Hareketten yola çıkan Meyerhold için oyuncunun kendi iç yolculuğu da bu biyomekanik hareketler üzerinden başlamaktadır.

Gelinen noktada Meyerhold ve Stanislavski'nin oyunculuk yöntemleri doğalcı ve mekanik olarak ayrılsa da tiyatroya bir sanat olarak yaklaşımları benzer olduğundan yöntemlerinin sentezlenmesi üzerinde de durulması gerekmektedir.

3.2. Stanislavski ve Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemlerinin Sentezi Mümkün Mü?

Stanislavski ve Meyerhold yöntemlerinin sentez edilebilmesi yaklaşımı iki farklı şekilde değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu bakış açılardan birisini oyunculuğu yöntemsel ele almaları oluştururken diğerini ise oyunculuk yöntemlerinin içeriği oluşturmaktadır. Bir önceki başlıkta da ifade edildiği üzere her iki yönetmenin de oyunculuğu belirli bir yöntem ve sistemle ele almıştır. Nesnellik ve bilimsellik gibi objektif unsurları dikkate alan iki yönetmenin amacı da oyunculuk yöntemini bilimsel bir şekilde ifade etmektedir. Bu bağlamda Meyerhold'un da Stanislavski'nin de insan ve davranış psikolojisine dair bilim insanlarından yararlandığı görülmektedir. Bu psikologların başında ise Taylor ve Pavlov gibi isimler gelmektedir (Çevik, 2012).

Stanislavski ve Meyerhold'un sistemlerindeki bir diğer ortak tarafı ise oyunculuk sisteminde görmüş oldukları kilit nokta oluşturmaktadır. Her iki yönetmende oyunculuk üzerine sistemlerini geliştirirken duyguların temsil edilmesi ve geçişkenliği üzerinden hareket etmiştir. Duygunun geçişkenliğinin sağlanması gerek Meyerhold gerekse de Stanislavski düşüncesinde toplumcu bir temelden hareket etmeleri nedeniyle önemlidir. Tiyatro; sanatın her zaman önemli bir parçası olarak görülmekle birlikte söz konusu toplumsal işlevi olduğunda ise sağaltım görevi öne

çıkmaktadır. Stanislavski ve Meyerhold'un yaşadıkları dönem sosyalist döneme denk geldiğinden tiyatronun halkın bilinçlenmesi açısından da değerlendirilmesi düşüncesi de iki yönetmenin birbirlerine yakınlaşmasını sağlamaktadır. Ancak iki yönetmenin oyunculuk yöntemlerinin sentez edilip edilemeyeceği sorusu yöntemlerinin ayrıntılı incelenmesini gerekli kılmaktadır (Ateş, 2016).

Stanislavski (1968)'nin doğalcı yaklaşımının temelindeki amaç sanatçının yaratıcılığı üzerinde kendi kendine denetim kurabilmesidir. Oyuncunun kendi üzerinden denetim kurabilmesi için metni çok iyi özümsemesi gerektiği gibi canlandırdığı karaktere de o denli iyi girebilmeli, bürünebilmelidir. Stanislavski'ye göre iyi bir oyuncu canlandırdığı karakterin iç dünyasını da çözümlemelidir. Çünkü tiyatro insan ruhunun yaşama geçirilmesidir. Sanatçı-oyuncu da bu duyguyu izleyiciye vermekle yükümlüdür. Duygunu izleyiciye verilmesi sadece Stanislavski'nin yaklaşımında değil Meyerhold'un yaklaşımında da önemlidir. Her iki yönetmen aslında bu temel ilke üzerinden sentez edilebilir görünmektedir (Coşkun, 2008).

Stanislavski (1983) sadece bedensel ilkeler üzerinden oyunculuğun yürütüldüğünde abartılı olduğunu düşünmektedir. Çünkü karakterin psikolojisine girilmediği zaman oyuncu ister istemez o duygunun doğallığından çıkarak abartılı kalıplara bürünebilmektedir. Stanislavski sisteminde oyuncunun davranışları ve sahnedeki tutumları, hareketleri canlandırdığı karakterin psikolojisine uygun bir şekilde gelişmediğinde yapmacık göründüğünü düşünülmektedir. Meyerhold ise metni ve metindeki psikolojik betimlemeleri oyuncunun üzerindeki gereksiz yükler olarak görmektedir. Ancak bu durum Meyerhold'un oyuncunun üzerinden davranışı ve duyguyu aktarma işlevini aldığı anlamına da gelmemektedir. Dolayısıyla her iki yönetmen oyunculuk yöntemi kısmında davranışların sergilenmesi noktasında farklılaşsalar da sahne üzerinden değerlendirildiğinde birleşebilmektedir.

Tiyatroda her oyuncu basit anlamda bir karakteri canlandırmaktadır. Karakterlerin canlandırılmasına dair Stanislavski ilgili karakterin psikolojisine girilerek daha iyi yansıtabileceğini ifade ederken Meyerhold karakterin canlandırılması olarak ifade edilebilecek olan oyunculuğun tekniklerin öğrenilmesi ve biyomekanik üzerinden anlamaktadır. Şu halde her iki yönetmen için de -her ne kadar

Stanislavski'nin yaklaşımında psikolojik öğeler öne çıksa da beden önemli bir oyuncu argümanı olarak öne çıkmaktadır.

Beden insanların kendisini ifade ettiği en önemli unsurlarından birisidir. Söz konusu sahne olduğunda ise beden üzerinden her iki yönetmenin yaklaşımlarının sentezlenebilir. Meyerhold düşüncesinde daha belirgin bir şekilde öne çıkan beden aslında Stanislavski düşüncesinde de önemlidir. Sadece izleyiciye aktarılacak duygu duruma girilecek materyal konusunda -içten dışa, dıştan içe- farklılık olsa da bu durum iki yönetmenin sentezlenmesi önünde bir engel teşkil etmemektedir.

Oyuncu sadece metin üzerinden ya da canlandırılan karakterin psikolojisine girerek iyi bir çıkaramaz. Bu durum izleyici üzerinden de karşılıklı örneklerle ifade edilebilir. Tiyatro oyunu izleyen her izleyici kendisini o oyuncunun yerine koyarak ya da genel olarak canlandırılan mizansenden etkilenerek gülebildiği gibi ağlayadabilmektedir. Ancak bu durum izleyicinin iyi bir oyuncu olmasını sağlamamaktadır. Bununla birlikte tüm izleyiciler için de aynı duygulanım içinde olması söz konusu değildir. Sadece metindeki karakterin psikolojisine girmekle oyuncu yetenekleri ortaya çıkmamaktadır. Oyuncu sadece canlandırdığı karakterin psikolojisine girerek iyi bir oyunculuk sergilememektedir. Oyuncunun ilgili karakterin psikolojisine girebilmesi için sahne etmenlerine de ihtiyacı vardır. Sahne demek sadece oyuncunun sahneye hakim olması ve sahneyi kullanması demek değil bununla birlikte dekor, kostüm ve aksesuar demektir. Bu şekilde tasarlanan bir sahne oyuncunun da metnin içindeki duygu duruma girmesi kolaylaşacaktır. Ayrıca izleyiciye de metindeki olayların aktarılması bu şekilde çok daha kolay olacaktır (Güldere, 2010).

Metinde geçen karakterlerin canlandırılması adına önemli bir oyunculuk yöntemi olarak öne çıkarılan karakterin psikolojisine girme düşüncesi -Stanislavskici bir biçimde- yeterli olmamaktadır. Bu temel oyunculuk ilkesinin Meyerholdcu anlamda ifade edilen biyomekanikle sentezlenmesi gerekmektedir. Her iki yaklaşım tek tek ele alındığında oyunculuk yöntemleri bakımından kısır kalabileceği gibi oyunculuğun indirgemeci olarak da değerlendirilmesine neden olabilmektedir.

Stanislavski sisteminde her ne kadar karakterin psikolojisine girme ilkesi önemli bir ilke olarak öne çıksa da bu durum Stanislavski'nin oyuncunun oyuncunun davranış teknikerini göz ardı ettiği anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla Meyerholdçu çizgiden radikal bir şekilde kopuk değildir. Nitekim Stanislavski sisteminin temelinde de davranış psikolojisi ve Ribot[7] yer almaktadır. Ruh ve bedenin birlikte hareket etmesi fikri üzerinden hareket eden Stanislavski sisteminde "her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar" önermesi öne çıkmaktadır (Karabulut, 2010: 71).

Psikolojik ve fizyolojik unsurların iç içe geçtiği Stanislavski sisteminde oyuncular, sahnede herhangi bir karakterin psikolojisine bürünürken o canlandırılan karakterin fizyolojisini de kendi fizyolojisine de tamamen akışına bırakmamaktadır. Çünkü içine girilen psikolojik durum fiziksel hali de doğrudan bir şekilde etkilemektedir.

Meyerhold düşüncesinde de oyuncular mekanik bir davranış içerisinde görünseler de o davranışın sergilenmesi için toplumsal bir gözlem gerekmektedir. Her ne kadar Meyerhold kitleci bir tiyatro perspektifinden oyuncuların metne ve metnin psikolojisi içinde kaybolmamasını ifade etmiş olsa da duygunun davranışlarda mekanik bir şekilde de olsa sergilenmesi için o duygunun davranışsal olarak nasıl ifade edildiğinin bilinmesi gerekir. Bu bilgiye sahip olabilmek için metnin psikolojisi ya da karakterin psikolojisi değilse de toplumsal alanda ilgili davranışın temsillerinin bilinmesi gerekir (Karabulut, 2014).

Oyuncular sahnede Meyerholdcu anlamda davranışlar sergilerken de ilgili davranışın nasıl sergileneceğine dair bir ön bilgilerinin ve deneyimlerinin olması gerekmektedir. Diğer türlü sahnede sergilenen davranış tam da Stanislavski'nin dediği gibi abartılı ve yapay durabilir. Dolayısıyla Meyerhold'un sisteminde geniş bir şekilde yer etmemiş olsa bile davranışa ve hareketlere dair psikoloji yer alır. Ancak Meyerhold oyuncunun bu karakterin psikolojik yükünü çekmesini istememektedir. Davranışın

[7] Théodule-Armand Ribot Fransız psikolog. Ribot önce Sorbonne'da, sonra da Collège de France'da profesörlük yaptı. İlk Fransız deneysel psikoloji kuramcısıdır. Çalışmaları kişiliğin psikofizyolojik öğretisi doğrultusundadır. Araştırmaları sonucu belleğin çözülme yasalarını ortaya koymuştur.

mekanik bir şekilde sergilenmesi ve iyi bir taklitle de aynı duygu durum izleyiciye verilebilmektedir.

Ruh ve beden ne Stanislavski'de ne de Meyerhold'un yaklaşımlarında tamamen ayrılmış değildir. Ancak her iki yönetmende de farklı unsurların baskın olduğu görülmektedir. Stanislavski sisteminde karakterin psikolojisine girebilmek öne çıkarken Meyerhold düşüncesinde ise bedensel aktivite ve mekaniklik öne çıkmaktadır. Her iki yönetmenin yaklaşımları sentezlendiğinde oyunculuk yöntemleri için çok daha geniş bir oyuncu metodolojisi ortaya çıkacaktır.

Oyuncuların canlandırmış olduğu karaktere bürünebilmesi için bir yandan karakterin içinde bulunduğu psikolojiyi bilmesi gerekirken diğer yandan da o psikolojiye dair davranışları Meyerholdcu bir şekilde sergileyebilmesi gerekmektedir. Her iki yaklaşım sentez edildiğinde ortaya çok daha komple bir oyuncu çıktığı gibi bundan daha da önemlisi çok daha boyutlu bir oyunculuk yöntemi ve metodolojisi ortaya çıkmaktadır (Karabulut, 2022).

Oyuncular, birçok farklı eserde ve birçok farklı temsilde izleyici karşısına çıkabilmektedir. Her tiyatro metni kendi içinde bir hikâye ve kurgu barındırdığı gibi farkı oyunculuklar da beklemektedir. Farklı oyunculuklar hem tiyatro metninden hem de oyuncu özelliklerinden dolayı gereklidir. Çünkü her metin de farklı bir karakter ve dolayısıyla farklı bir oyunculuk yöntemini önemli hale getirmektedir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde her iki yönetmenin oyunculuk yöntemlerinin sentezlenmesi daha iyi sonuçlara verecektir. Oyuncu bir yandan karakterin psikolojisini yaşarken diğer yandan da ilgili karakterin girmiş olduğu psikolojiye dair mekanik hareketleri yapmış olacaktır (Sözer Özdemir, 2021).

Stanislavski ve Meyerhold'un oyunculuk yöntemlerinin sentezlenmesi konusuna oyunculuk yöntemlerinin özellikleri bakımından bakıldığında şöyle bir değerlendirme yapılabilir:

- Stanislavski'nin oyunculuk yaklaşımına göre oyuncunun sesi ve bedeni, sahne üzerindeki her türlü gereksinime cevap verebilecek yönde teknik bir olgunluğa ulaştırılmalıdır. Stanislavski'nin bu yaklaşımı Meyerhold'un yaklaşımıyla örtüşmektedir. Nitekim Meyerhold'un biyomekanik olarak ifade edilen sistemi

tam olarak bedensel aktivite üzerine kuruludur. Meyerhold düşüncesinde sahnenin değiştirilmesinde de oyuncuların mekanik hareketleri etkili olmuştur. Hareketler ve dinamizm üzerinden aktarılan davranışlar kadar sahnenin izleyici ile bütünleşmesi de aynı duygu geçişi açısından önemlidir (Özsoy, 2021).

- Stanislavski ve Meyerhold'un sentezinde ortaya çıkan bir diğer tekniği ise oyuncunun izleyiciler üzerinde bırakmış olduğu izlenimler oluşturmaktadır. Stanislavski için de Meyerhold için de izleyicilerin üzerinden etkiler bırakmak tiyatro sanatının önemli ilkelerinden birisi olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşıma sahip olmalarında her iki yönetmenin de toplumsal gerçekçi bir modelden beslenmesidir. Stanislavski oyuncuların sahne teknikleri konusunda eğitilmesi gerektiğini aksi takdirde karakteri canlandırırken hilelere başvurulacağını düşünmektedir (Erman, 2014). Stanislavski, Meyerhold'un biyomekanik sistemini tam da bu nedenden dolayı eleştirmektir. Ona göre oyuncular karakterin ve metnin psikolojisine girmediklerinde duyguyu verebilmek adına abartılı jest ve mimiklere yönelebilmektedir. Stanislavski bu yönelimlere karşı bir tutum geliştirmektedir. Ancak oyuncuların sahne teknikleri bakımından eğitilmesi konusunda Meyerhold ve Stanislavski yaklaşımları örtüşmektedir. Birincisi her iki yönetmen de oyuncuların sahne teknikleri konusunda kendisini geliştirmesi gerektiğini düşünmektedir. Diğer yandan bu gelişimin gösterilmesi gerekliliği konusunda duygunun verilmesi bağlamında da ortaktırlar. Meyerhold sahne tekniklerini oyuncu üzerinden kurgularken Stanislavski hem sahne (dekor ve kostüm gibi değişkenleri de ekleyerek) hem de metin psikolojisi çerçevesinde kurgulamaktadır. Her iki yöntemin sentezlendiğinden oyuncular hem davranışlarının mekaniğini ayarlayacak bir yetkinliğe erişecek hem de sahneyi kullanma becerileri artacaktır. Stanislavski sisteminde oyuncu her ne kadar metin ve karakterin psikolojisine girmiş olsa da o karakteri canlandırabilmek için davranışsal hareketlerin belirli bir biyomekanikle gerçekleşmesi gerekecektir. Bu şekilde hem doğallık bozulmayacak hem de anlatım gücü pekişmiş olacaktır.

- Stanislavski sisteminde oyuncuların ve genel olarak da tiyatronun temel amacı gerçeği yansıtmaktadır. Şu hâlde oyuncunun gerçeği aktarabilmesi için aynı zamanda gerçeğin iyi bir gözlemcisi olması gerekmektedir. Söz konusu Meyerhold olduğunda da davranışın biyomekanik olarak da olsa verilebilmesi için o davranışın mekaniğine dair gözlemin yapılması gerekmektedir. Yani gözlem sadece karakterin psikolojisine yönelik değil aynı zamanda hareketlerine yönelik yapılarak bütüncül bir senteze ve komple bir oyuncu yöntemine girilmiş olacaktır. Psikolojik bir gözlem karaktere dair fikirler vermektedir. Ancak hangi psikolojinin hangi davranışsal sonuçlar ortaya çıkaracağına dair de gözlemlerin yapılması komple bir temsilin sunulmasını sağlayacaktır. Oyuncuyu karakterin davranışına götüren neden sadece Stanislavskci anlamda psikoloji olmadığı gibi Meyerholdcu anlamda da biyomekanik değildir. İki yaklaşım sentez edildiğinde oyuncu sahnede daha fazla tekniği uygulayacaktır.

- Stanislavski sisteminde oyuncu, sahne üzerinde yaptığı her "şeyin önce içsel nedenini oluşturmalıdır. Bunu başarmak içinde, “sihirli eğer”e ve “coşku belleği”ne başvurmalıdır. Sihir eğer demek oyuncunun metindeki karaktere bürünmesi ve o karakterin psikolojisine girmesi demektir. Oyuncu sihirli eğerle birlikte ben karakterin yerinde olsam ne yapardım psikolojisine bürünmektedir ki bu türden bir empati tekniği Stanislavski sisteminin olmazsa olmazlarındandır. Ancak hiçbir oyuncu sadece empati tekniği ile -sihirli eğerle- canlandırması gereken karakteri tam olarak veremez. Nitekim tiyatrocu olmayan birisi de “sihirli eğer” tekniğini kullanarak psikolojiye girebilmektedir. İzleyiciye o psikolojinin yaşatılması içinse aynı zamanda o psikolojiye uygun mekanik davranışların da bilinmesi gerekmektedir. Bu bakımdan sihirli eğer tekniği biyomekanik sistemle sentez edilmelidir (Kandemir, 2014).

- Stanislavski’nin sihirli dışındaki bir diğer tekniğini ise coşku belleği oluşturmaktadır. “Coşku belleği” ise, oyuncunun yeterince tanımadığı dramatik bir durumu “kendi yaşamından herhangi bir duyguya başlayarak”

çözümlemesidir. Coşku belliği tekniği de aslında sihirli eğerin bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Oyuncuların sahnede birçok farklı duyguyu sahnelemesi ve canlandırması beklenmektedir. Ancak bu beklentinin karşılanması zannedildiği kadar kolay değildir. Oyuncular her duyguya istedikleri anında girip çıkamazlar. Duygular insan için teknik bir alet değildir. Özellikle de Stanislavski sistemi tarafından Meyerholdcu yaklaşımlar bu çerçeveden eleştirilmektedir. Ancak Stanislavski sistemine dair literatür incelendiğinde sahnedeki herhangi bir rolün inşasında coşku belliğine verilen önemli giderek azaldığı gözlemlenmektedir (Kandemir Şahin, 2022).

- Coşku belliğine verilen önemin azalması Stanislavski sisteminin Meyerhold sistemiyle sentezlenmesini daha elverişli bir hale getirmektedir. Öncelikle coşku belliği demek oyuncunun kendi hayatından ve kendi hayatındaki duygulardan hareket etmesi demektir. Ancak her oyuncu sahnede canlandırmış olduğu karakterin duygu durumunu daha önceden yaşamış olmamaktadır. Örneğin sahnede annesini kaybetmiş bir insanı canlandıracak olan oyuncu annesini kaybetmemişse böyle bir durumda kendi hayatından yola çıkamayacaktır. Her oyuncunun canlandırılan karaktere hayat verebilmesi o psikoloji bağlamında düşünüldüğünde içinden çıkılamaz bir hal alabilmektedir. Ancak Meyerhold'a göre oyuncuların metnin ve karakterin psikolojisine girmek ve bu yükü çekmek gibi bir sorumluluğu yoktur. Daha doğrusu oyuncunun bir karakteri canlandırması karakterin psikolojisine girmek yerine o karakter hangi psikolojideyse o psikolojiye uygun davranışları sergilemesi yeterli olacaktır. Sergilenen davranış oyuncunun aynı zamanda izleyiciye karakterin psikolojisine dair verileri de sunması amaçlanmaktadır (Özüaydın, 2015).

- Stanislavki sistemiyle Meyerhold sisteminin ayrıldığı bir diğer noktayı ve bu fark üzerinden sentezlenmesi gereken noktası ise metin problemi oluşturmaktadır. Metin konusu Stanislavski'nin yaklaşımında öne çıksa da Meyerhold sisteminde de yer almaktadır. Meyerhold, Stanislavski'den farklı olarak oyuncuların metin içinde kaybolmaması gerektiğini düşünmektedir.

Ancak Stanislavski ise tam tersine oyuncuların karakteri anlayabilmesi için metnin çok iyi özümsemesi gerektiğini savunmaktadır. Metin sadece canlandırılması gereken karakterin okunması ve incelenmesi demek değil bununla birlikte diğer karakterlerin de canlandırılan karakterle olan ilişkisi bakımından incelenmesi demektir. Oyununun genel olarak karakterlerle olan ilişkileri ağının da analiz edilmesi karakterin iyi bir şekilde canlandırılması adına önemlidir. Karakterler arasındaki ilişkiler Meyerhold için de sergilenecek davranışın mekaniği açısından önemlidir. Ancak Meyerhold'a göre oyuncu metnin yükü altında ezilmeden kendi sergileyeceği davranışların mekaniğine yönelmektedir. Meyerhold'un biyomekanik sistemi oyuncunun sergileyecek olduğu karakteri canlandırmasında kolaylıklar sağlasa da davranışların bir mantık içinde sergilenebilmesi içim Stanislavski için sistemle de sentez edilmesi gerekmektedir. Çünkü insani bir duygu her zaman karşılıklıdır. Özellikle çok karakterli oyunlarda oyuncu tek başına hareket edemez. Davranışlarını da tek başına mekanik bir şekilde sergileyemez. Her hareket diğer karakterlerin hareketi çerçevesinde değerlendirilmelidir. İki yönetmenin oyunculuk yöntemleri bakımından bu ilke üzerinden de sentezlenmesi oyuncunun izleyici karşısında daha etkin bir sunum yapmasına olanak sağlamaktadır (Okuş, 2020a).

- Metin olarak tiyatro oyuncuların herhangi bir rolü nasıl oynamaları gerektiğini de gösteren metinlerdir. Örneğin; karakterden istenen davranış cümlesinin yanında öfkeli, sevecen, aceleci gibi davranış sıfatları yer almaktadır. Metin tarafından istenen bu davranışların diğer karakterlerle de olan ilişkisinin anlaşılabilmesi için Meyerholdcu anlamda sadece iyi taklitçi olmak yetmemektedir. Aktarımın daha etkili olabilmesi için metnin de iyi kavranması gerekmektedir. Şu hâlde ne sadece metne gömülmekle ne de sadece biyomekanik davranışlarla etkili bir karakter sunumu yapılamadığı gibi tiyatro oyununun bir bütün olarak sergilenmesinde de aksamalar yaşanabilecektir. Dolayısıyla bir yandan metindeki ilişkiler ağının analizi diğer yandan da davranışı mekaniğinin sentezci bir şekilde kavranması gerekmektedir (Brockett, 2000 :55).

Stanislavski sisteminin Meyerhold'un yaklaşımıyla sentezlenmesi fikri Stanislavski'nin aşağıdaki ifadeleri üzerinden temellendirilebilir. Nitekim Stanislavski kendi geliştirmiş olduğu tiyatro öğretisi için şu ifadelere yer vermektedir:

> "Uzun sanat yaşamımda geçtiğim yollara dönüp baktığımda, kendimi, bir altın damarı bulabilme umuduyla ilkin balta girmemi" ormanlara doğru yola çıkan, daha sonra, hiç değilse birkaç kırıntı bari olsun elde edebilirim düşüncesiyle yüzlerce ton kum ve çakıl yıkayan bir altın arayıcısına benzetirim. Altın arayıcısı gibi ben de mirasçılarıma çektiğim eziyetleri, yaptığım araştırma çalışmalarını, kayıplarımı, sevinçlerimi ve düş kırıklıklarımı değil, ancak bütün yaşamım boyunca elde edebildiğim birkaç altın kırıntısını kalıt olarak bırakabilirim" (Stanislavski, 1992 :472).

Stanislavski, geliştirmiş olduğu oyunculuk yöntemine eklemelerin olabileceğini ifade ederek aslında Meyerhold sistemiyle kendi sistemi arasında aracılık yapılabileceğini de ifade etmektedir. Oyunculuk yöntemleri her geçen dönem farklı yaklaşımlarla yenilenmek ve gelişmektedir. Örneğin günümüzde tiyatro oyunlarda dijital teknolojilerin de kullanıldığı görülmektedir. Geriye dönük sahnelerin ya da anıların izleyiciye aktarılması için perdeye dijital yansıtmalar yapılabilmektedir. Bununla birlikte oyun tipleri ve konuları da zamana bağlı olarak farklı oyunculuk tekniklerini gerekli kılmaktadır (Uçar, 2019).

Tiyatro sanatında bedenin kullanılması zorunlu alanların başında gelmektedir. Nitekim hem Stanislavski sisteminde hem de daha radikal bir şekilde Meyerhold sisteminde yer almaktadır. Stanislavski sisteminde oyuncunun karakterin psikolojisine girmesi bedensel performansın sergilenmesi adına önemliyken Meyerhold düşüncesinde gerek metne gerekse de karakterin psikolojisine bu denli girmeye gerek yoktur. Karakterin canlandırılması için karakterin psikolojisine girmek ve metnin içinde kaybolmak yerine biyomekanik tekniği ile karakterin canlandırılması yapılmaktadır. Meyerhold ve Stanislavski'nin yöntemleri sentez edildiğinde oyuncular farklı rollerin altında çok daha kalkabilecekleri gibi zihinsel ve bedensel faaliyetlerini de daha iyi yönetmiş olacaklardır.

Her oyuncu Stanislavski'nin ifade ettiği yöntemleri (karakteri anlamak için empati kurma ya da kendinden yola çıkmak gibi) kullanmak da mahir olmayabilir. Bununla birlikte bazı oyunlardaki karakterler de bunları yapabilir bazen de

yapamayabilir. Böyle bir durumda oyuncu Meyerhold yaklaşımıyla biyomekanik bir davranış sistemiyle de rolün üstesinden gelebilir. Aynı durum tersi için de geçerlidir. Her oyuncu Meyerholdcu anlamda biyomekanik sisteme uygun bir şekilde bedenini dışsal bir şekilde kullanamaz. Böyle bir durumda karakterin psikolojisine bürünerek çok daha etkili bir temsil sunabilir. İki yaklaşım sentez edildiğinde ise hem oyuncunun portföyü genişleyecek hem de farklı karakter tiplerini canlandırmada kendisini güçlü hissedecektir (Leach, 2003). Bu durum Stanislavski'nin sihirli eğer ilkesini yeniden yorumlayan Strasberg düşüncesinde ise şöyle belirtilmektedir:

> Sihirli eğer, verili koşullar içinde nasıl davranırdın, ne yapardın, nasıl tepki verirdin? gibi önerilerden oluşmaktadır. Oysa bu yöntem sadece çağdaş oyunlarda ya da oyuncunun psikolojik deneyimlerinin karaktere yakın olduğu oyunlarda uygundur ancak klasik metinlerin karakteristik özelliği olan gerekli duygu yoğunluğuna ve kahramanca davranışlara ulaşmak için oyuncuya yardım etmekte başarısız olmaktadır. (Strasberg 1987: 85)

İki önemli yönetmenin oyunculuk tekniklerinin sentez edilmesi oyuncunun farklı karakter tiplerini canlandırmasında etkili olacağı ifade edilse de diğer yandan da her iki yöntemin kendi içinde ayrı ayrı zenginlikler barındırdığı unutulmamalıdır. Bu noktada gerek akademik gerekse de oyunculuk yöntemleri bakımından insanların farklı kişilik tiplerinden olduğunu göz önünde bulundurulmalıdır. Yani oyunculuk eğitimi almak isteyen birisi bu yöntemlerin herhangi birisini çok daha iyi özümseyebilir. Dolayısıyla öğrenme süreci çok daha kolay olacaktır. Tiyatro bir sanat dalı olduğundan ve insan merkezli olduğundan tek bir yönteme indirgenmesi söz konusu değildir. Bu çerçevede oyuncu adaylarının kendi bireysel özelliklerinin de dikkate alınması gerekmektedir.

Oyuncular farklı özellikte olduklarından iki farklı – başka yöntemlerde dikkate alınarak- yöntemin olması zenginlik olarak da değerlendirilmelidir. Örneğin herhangi bir oyuncu adayı kendi kişisel, sosyal ve psikolojik özellikleri bakımından Stanislavski yöntemiyle çok daha iyi bir oyuncu olabilir. Çünkü karakterin psikolojisine girerek karakteri canlandırma konusunda bedensel mekaniğini kullanmaya nazaran daha yetenekli olabilir. Benzer bir durum tam tersi için de geçerlidir. Bazı oyuncu adayları için de bedensel mekaniğin öğrenilmesi karakterin psikolojisini girmekten daha kolay

olabilmektedir. Bu tür farklılıkların oluşmasında insanların geçmiş deneyimleri, kişilik özellikleri gibi birçok farklı etmenin etkili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Stanislavski ve Meyerhold sistemlerinin farklı olmasında insanların da kişisel özellikleri bakımından farklı olmasının yer aldığı söylenebilir. Her insan kendi içinde farklılaştığı için farklı eğitim tekniklerinin denenmesi tiyatro ve oyunculuk eğitimi açısından zenginlik olarak değerlendirilmelidir.

3.3. Stanislavski ve Meyerhold Oyunculuk Yöntemlerinin Sentezine Vakhtangov'un Yaklaşımının İncelenmesi

Stanislavski ve Meyerhold sadece Rus tiyatrosu açısından değil dünya tiyatrosu açısından da önemli oyunculuk yöntemleri sunmuş yönetmenler olduğundan fikirlerinin sentezlenmesi ve yeni yaklaşımlar sunulması da önemli hale gelmiştir. Meyerhold ve Stanislavski'nin fikirlerini kendi tiyatro düşüncesinde birleştirmeye çalışan isimlerin başında ise Vakhtangov (1883-1922) gelmektedir. Rus-Ermeni asıllı bir tiyatro yönetmeni olan Vakhtangov'un amacı, seyirciye tiyatroda olduğunun tekrar hatırlatılmasıdır. Bu yüzden kimi zaman oyuna uzak açıdan bakılmasını talep etmektedir. 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 (Erdenk, 1997).

Stanislavski sisteminde görüldüğü üzere gerçekçi yaklaşımların öne çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda Stanislavski, oyuncuların karaktere bürünerek ve mekânı da kullanarak izleyicinin oyunda yaşamasını hedefler. Nitekim Stanislavski sisteminde sahne de gerçeğe uygun bir şekilde dekore edilir. Sahneyi de izleyicinin çok daha iyi bir şekilde etkilenmesini sağlama için dizayn eden Stanislavski'nin amacı karakterle birlikte izleyicinin de oyundaki havaya girmesini sağlamaktır.

Tiyatroda geçmiş dönemdeki yaklaşımları teatrallik üzerinden eleştiren Stanislavski kendi sistemini gerçeklik üzerinden kurar. Cole ve Chinoy (1953) Stanislavski'nin tutumunu şu cümlelerle betimlemektedir: "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 yol açmıştı" (Cole ve Chinoy, 2011: 160).

Meyerhold düşüncesinde izleyicinin dekor, kostüm ve oyuncunun psikolojisine girmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu bakımdan Meyerhold sahneyi de yeniden yorumlayarak sahne ile izleyiciyi bir araya getirmiştir. Sahne tekniğini yeniden kurgulayan Meyerhold sahneyi dönen, alçalan ve kayan şekiller de konstrüktivist bir şekilde tasarlamaya başlamıştır. Bununla birlikte daha öncede ifade edildiği üzere kostümleri de sadeleştirmiş ve işçi tulumları sahneye taşımıştır. İşçi ve işçilere ait detayları kullanmasında toplumcu gerçekçi ve kitleci tiyatro anlayışı da etkili olmuştur. Duygunun ve psikolojinin geri planda kaldığı Meyerhold tiyatrosunda biyomekanik ve hareketler öne çıkmıştır (Daly, 2005).

Meyerhold'un tiyatro anlayışında gösteri, izleyici tiyatroda olduğunu bir saniye bile unutmuyorsa ve aktörün bir zanaatkar olduğunun devamlı ayırdında ise teatraldir. Stanislavski ise bu durumun tam tersini ifade etmektedir: oyunun kahramanlarının içinde var oldukları atmosfere dalmalıdır (Evans, 1989). İki yönetmen arasındaki temel farkı oyunculuk teknikleri bakımından izleyicinin ilgisinin farklı şekillerde çekilmesidir. Meyerhold, oyuncunun karakterin psikolojisine girmesini izleyicinin çekilmesi için Stanislavski gibi önemli olmadığını düşünmektedir (Vaughn, 1991).

Vakhtangov'un tiyatro anlayışında Meyerhold düşüncesinde olduğu gibi teatrallik öne çıkmaktadır. Bu bakımdan Vakhtangov tiyatrosunda her değişken teatral olmak durumundadır. Meyerhold düşüncesinde ise teatralliğin benimsenmesinde eski yaklaşımların yıkılması arzusu vardır. Dolayısıyla Vakhtangov, Meyerhold'un içeriğe yabancı bir biçim sunduğunu ifade etmektedir. Meyerhold'un ortaya koyduğu içeriğe yabancı biçim yaklaşımı yeniyi arama gayretlerinin bir sonucu olarak gelişmiştir. Stanislavski düşüncesini reddetmesi eserlerin içerikten yoksun biçime dönüşmesine neden olmuştur. Stanislavski ise biçimi içeriğe nazaran daha az dikkate aldığından iki önemli ama eksik tiyatro anlayışı ortaya çıkmıştır. Vakhtangov'un sentezci görüşünün ortaya çıkmasında bu fikirler etkili olmuştur (Babel, 2011).

Vakhtangov, Stanislavski ve Meyerhold'a dair düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: Stanislavski gerçek gerçekliğe olan tutkusu ile doğal gerçekliği sahneye taşıdı. Teatralliğin gerçekliğini yaşamın gerçeği içinde gördü. Teatrallik gerçeğine âşık olan Meyerhold, hem kendi hem de Stanislavski'nin tiyatrosunda bulunması gereken duyguların gerçekliğini ve gerçekliği yok etti (britannica.com). Her iki yönetmeni bu şekilde değerlendiren Vakhtangov kendi eklektik düşüncesini bu değerlendirme üzerine kurmuştur (Mirochnikov, 2007).

Vakhtangov'un Stanislavski ve Meyerhold'a dair belirlemeleri değerlendirildiğinde biçim ve içerik bakımından doğru tespitler olduğu gözlemlenmektedir. Biçimi daha fazla öne çıkan Meyerhold ile içeriğin öncelenmesi gerektiğini vurgulayan Stanislavski sistemleri oyunculuk yöntemleri bakımından sentezlendiğinde çok daha zengin bir sistem yakalanması mümkündür.

Vakhtangov'un ifadelerinde Stanislavski ve Meyerhold'un sistemleri katı biçimci ya da katı içerikçi olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımlar doğru olsa da - nitekim Meyerhold için biçim Stanislavski için içerik öne çıkmaktadır- her iki yönetmenin de ilgili değişkenleri tamamen reddettikleri söylenemez. Yani Stanislavski biçim Meyerhold için de içerik oyunculuk yöntemlerin tamamen dışarıda bırakılacak unsurlar değildir. Ancak birinde içerik diğerin de biçimin daha öne çıktığı konusunda Vakhtangov'un belirlemelerinin doğru olduğu gözlemlenmektedir.

Stanislavski sistemi oyunculuğunda duygular önemli olduğundan empati ve karakterin psikolojisine girme konuları önemlidir. Yani duyguların oyuncuda ortaya çıkması ve bu yönde tekniklerin geliştirilmesi temel amaçtır. Meyerhold düşüncesinde ise gerek metnin bütüncül psikolojisi gerekse de oyuncunun metindeki karakterin psikolojisine girme konusu geri planda kalarak oyuncu yöntemleri için yük olarak görülmektedir. Bu yük içeriktir. Şu halde Meyerhold'un yaklaşımında biçim olarak oyuncu hareketleri ve beden etkinlikleri öne çıkmaktadır. Meyerhold'un bu yaklaşımı tiyatro yöntemleri bakımından makinalaşmış bir sistem sunması olarak eleştirilmiştir (Schino, 2018).

Vakhtangov sisteminde ise öncelikle biçim konusunda yeniliklerin yapılması gerektiği ön görülmüştür. Biçim aranırken Meyerholdcu bir şekilde duyguların da kaybolmaması gerektiği de Vakhtangov sisteminde vurgulanmaktadır. Vakhtangov, rolün ortaya çıkmasında Stanislavski sistemini benimsemektedir. Ancak biçim açısından Stanislavski'yi de değil Meyerhold'u tercih ederek senteze gitmek istemektedir. Bu şekilde hem Meyerhold'daki gibi makineleşen oyunculuktan kurtarılacak hem de Stanislavski sistemindeki kuru içerikten sıyrılmış olmayı hedeflemiştir.

Vakhtangov, Stanislavski ve Meyerhold'un sentezi sonucunda ulaştığı kendi sistemini fantastik gerçekçilik olarak adlandırmaktadır. Fantastik gerçeklik sistemi Meyerhold ve Stanislavski arasında daha çok Stanislavski'nin sistemine yaklaşsa da sahnedeki davranışın anlamlandırılması ve ortaya çıkma süreci farklıdır. Sahnedeki bedensel davranış üç yönetmen için de önemlidir. Ancak tiyatro anlayışları çerçevesinde ortaya çıkma motivasyonları farklılaşmaktadır (Turner, 1963).

Vakhtangov'a göre psikolojik doğalcılıkta duygu sahnede herhangi bir nedeni olmasa da kendi başına önemli bir tiyatro ve oyunculuk ilkesi olarak öne çıkmaktadır. Stanisllavski'nin yönteminde duygu, tiyatroda kendi başına bir hedeftir. Vakhtangov düşüncesinde ise duygular tiyatronun içeriğine göre değişmektedir. Yani oyunun içeriği ve beklenen oyunculuk duygunun da önemini farklılaştırmaktadır. Duygu, Vakhtangov için karakteri çözümlenmesi adına veriler sunar. Karakter üzerinden oyundaki duygunun çözümlenmesini sağlar.

Vakhtangov'a göre Meyerhold'un sisteminde teatrallik öne çıkarken Stanislavski sisteminde ise doğalcılık öne çıkmaktadır. Kendi sistemini bu iki yaklaşımın sentezi olarak yapılandırmıştır. Meyerhold'un yaklaşımında tiyatroda seyircinin her an var olduğu düşüncesi merkezdedir ve eserlerin merkezinde izleyici önemli bir yer tutar. Stanislavski sisteminde ise oyuncu izleyicileri unutarak kendi oyununu oynar. Onun için önemli olan oyuncunun karakterin psikolojisine girmesidir. Dolayısıyla da amaç oyuncunun kendisini metin içindeki karakterlerin yaşadığı yerde hissetmesini sağlamaktır (Vakhtangov, 1967: 94).

Stanislavski basmakalıp ve mekanik davranışları yok etmek isterken diğer yandan da oyunu içerik bağlamında psikolojiye hapsetmiştir. Dolayısıyla bu yaklaşım Vakhtangov'a göre biçimi geri plana itmesine neden olmuştur. Ancak bu sorunu süreç içinde kendisi de gören Stanislavski de eserlerinde teatralliği eklemeye başlamıştır (Vakhtangov, 1967: 94).

Vakhtangov, Meyerhold'un yaklaşımını ise şöyle özetlemektedir:

> "Bütün Rus rejisörleri içinde teatralliğini hisseden tek kişi Meyerhold'dur. (...) O da Stanislavski'in yaptığını yaptı ve teatral bayağılıkla savaşmıştır, bunu da yine teatral araçların yardımı ile yapmıştır. Stanislavski'in gerçeğe karşı beslediği üstün sevgi, sonunda sahneye doğalcı gerçeği getirmiştir. O, yaşamın gerçeğinde tiyatro gerçeğini aradı. Meyerhold ise, tiyatronun gerçeğine kaptırdı kendini, duyguların gerçekliğini bir yana bıraktı. Aslında her ikisinde de gerçek bulunmalıdır; Meyerhold'un tiyatrosunda da, Stanislavski'in tiyatrosunda da." (Vakhtangov, 1967: 96).

Şu halde Vakhtangov'un sistemi her iki yönetmenin görüşünü sentez etmeyi amaçlamış ve hem içeriği hem de biçimi eşit şekilde savunmaya başlamıştır. Biçim ve içerik oyunculuk yöntemlerinde de, oyunculuk eğitimlerinde de, sahne tasarımlarında da öne çıkmaya başlamış ve eklektik bir sistem tesis edilmiştir. Vakhtangov, Meyerhold sistemini "seyirci tiyatroda bulunduğunu bir an bile unutmamalıdır." Stanislavskiy'in formülünü ise: "seyirci tiyatroda olduğunu unutmalıdır" cümleleriyle özetlemektedir. Vakhtangov her iki yönetmenin yaklaşımlarını önemsese de kendi amacını sanatın ve tiyatronun ölümsüzlüğü üzerine kurmaktadır. Eserin ölümsüz olmasını sağlayan şey ise kusursuz olmasıdır. İşte kusursuz bir tiyatro eseri ise hem biçimi hem de içeriği önemseyen eserlerdir. Bu bakımdan ona göre ne Stanislavski ne de Meyerhold ölümsüz eserler meydana getiremezler. Tiyatro oyuncusu canladırdığı karakterle zaman zaman içerik bakımından izleyiciden sıyrılır ama zaman zaman izleyiciye göre aksiyon olması gerektiğini bilinci içinde hareket eder (Vakhtangov, 1967: 97).

Zaman ve gerçeklik anlayışını bu şekilde eklektik hale getiren Vakhtangov için yeni yaklaşımın adı fantastik gerçekçilik demektir. Fantastik gerçekçiliği ise şöyle açıklamaktadır:

> "Ben tiyatroda, piyesi sahneleme sorununu çözmek için, teatrallikle ilgisi olan bir biçim içinde modern yöntemler ararım. Sözgelişi, yer sorunlarını ele alalım. Ben bu sorunları Moskova

> Sanat Tiyatrosu'nun sorunlarından değişik bir yolla; yani, yeri sahne üzerinde yeniden yaratarak değil, ona yaşamın gerçekliğini vererek çözmeye çalışıyorum. (...) Sahne üzerinde yaptığım işe "Fantastik gerçekçilik diyorum" (Vakhtangov, 1967: 97).

Doğalcılığı bir çeşit fotoğrafçılık olarak değerlendiren Vakhtangov'a göre oyuncu gerçekliği verebilmek adına çok iyi bir gözlemci olmalıdır. Gözlem düşüncesi oyunun nitelikli bir şekilde çıkarılması ve karakterin canlandırılması adına Meyerhold ve Stanislavski düşüncesinde de son derece önemli bir ilke olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu tür gözlemlerde sanatçı zaman zaman klişeleri ele alarak onları üzerine basarak belirgin bir oyunculuk ve karakter ortaya koyar. Oysa gözlenen insanlarda ya da toplumlarda ayrıntıların olduğu da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Vakhtangov'a göre doğalcılık ve gerçekçilik açısından olduğu kadar oyunculuk teknikleri bakımından da bu ayrıntılar önemlidir (Zakava, 1967: 98).

Vakhtangov'a göre tiyatro sanatında gerçeklik demek sanatçının okuduğu ve gözlemlediği şeylerden yeni bir şeyler yaratma yeteneğidir. Yani ne sadece gözlemlenen insanlardan basit hareketlerin öğrenilmesi ne de metindeki karakterin psikolojisine bürünmektedir. Her ikisinin yaratıcı olarak sentez edilmesi gerçeklik olarak ifade edilmektedir. Gerçek, usta gerçekçi sanatçıya belirli bir izlenim, belirli bir fikir verir, böylece o da kendi özel sanatına ilişkin araçların yardımı ile eserini yaratır." (Vakhtangov, 1967: 98).

Fantastik gerçeklik yöntemine göre oyuncu hayata bakışı ve gözlemleri üzerine kendi yorumunu da katarak yeni bir gerçeklik ve yaratıcılık sunmaya başlar. "Sanatçı aktör gelir, metindeki kişiyi biçimlendirir, hissettiği gibi giydirip kuşatır, (bu durumda şematik olarak) ona belirli bir hareket verir, nasıl yürümesi, nasıl konuşması, nasıl oturması gerektiğini arayıp bulmaya çalışır. İnsan yaşamı ile yaşam dramı fantastik gerçekçilik türünde eserlerdir." (Vakhtangov, 1967: 99).

Teatral yöntemlerin birleşmesi olarak ifade edilen fantastik gerçekçilikte hem doğalcılık hem de hem de teatralliğin birleşimi söz konusudur. Vakhtangov'un sisteminde insanlar yaşamları ile yaşamlarında yer alan olaylar iç içe geçirerek yeni bir yorum sunarlar. Sahneyi de bu şekilde algılayan Vakhangov'a göre oyuncu bir yandan gözlem yaparken diğer yandan da kendisini eserin bir parçası olarak algılar.

Bu eklektik sistem ancak onun yorumu ile mümkün olur. Ancak gerçekçi bir yaratıcı bir yorumun ortaya çıkabilmesi için hem gözlemin hem de eserin iyi anlaşılması gerekmektedir. Meyerhold ve Stanislavski'nin görüşleri de bu çerçevede senteze ulaşmaktadır.

Gelinen noktada Vakhtangov görüşünde Meyerhold'un biçimi yaklaşımı da Stanislavski'nin doğalcı gerçekçiliği ve psikolojik hamleleri de önemli kabul ederek senteze gidilmiştir. Bu yaklaşım genel olarak değerlendirildiğinde Meyerhold ve Stanislavski'nin sistemlerinden sentez çıkabileceğini göstermiştir. Vakhtangov için gerçeklik hem yaşamdan hem metinden hem de oyuncunun mekanikliğinden oluşmaktadır. Diğer türlü tek bir yapı üzerinden -Stanislavski ve Meyerhold da olduğu gibi- hareket edildiğinde oyuncu da eser de gerçekliği veremeyecektir. Ayrıntıları da önemseyen Vakhtangov gerçeklikteki ayrıntıların tesis edilmesinde kaba taslak ve klişe olan davranışların gözlemlenmesinin yeterli olmayacağını düşünmektedir (Mürseloğlu, 2016).

Fantastik gerçekçilik, araçların ve biçimin çözüm yoluydu, bunun olağanüstü bir önemi vardı. Araçlar teatral olmalıdır. İşleme uygun düşen bir biçim bulup onu doğru araçların yardımı ile sahneye yerleştirmek çok güçtür. Eğer mermer üzerinde tahta tokmaklarla çalışacak olursak hiçbir sonuç alamayız. Mermer kendi yapısına uygun bir alet ister." (Vakhtangov, 1967: 101). Bu benzetme üzerinden bakıldığında oyunculuk yöntemlerinde biçim ve içerik gerçekçilik çerçevesinde kurulmalıdır.

Vakhtangov düşüncesinde tiyatro oyunlarında da oyunculuk yöntemlerinde de gerçekçiliği ve doğalcılığı fantastik gerçekçilik olarak yorumlanmaktadır. Fantastik gerçekçilik biçimci ve içerikçi yaklaşımları sentezlediğinde sahnede canlandırılan eser canlılık kazanacak ve tek düzelikten de kurtarılacaktır (Vakhtangov, 1967: 101).

Vakhtangov, Stanislavski'nin sisteminin en önemli ilkelerinden birisi olan sihirli eğer ilkesini dönüştürmeye çalışmıştır. Stanislavski sisteminde eğer ilkesi "*ben olsam ne yapardım?, ne hisserdim?*" gibi sorular üzerine bina edilmektedir. Oyuncu kendisine bu soruları sorarak metindeki karakterin psikolojisine girecek ve ilgili rolü canlandırması çok daha kolay olacaktır. Vakhtangov ise sihirli eğer ilkesini kabul

etmekle birlikte bu ilkeyi yeniden ele alıp dönüştürmüştür. Vakhtangov, daha çok dışsal değişkenleri dikkate alarak sihirli eğer ilkesini yeniden yorumlamıştır. Yani sadece *ben olsam ne yapardım?* empatik girişimi ile değil daha etraflıca ve çevresel etmenleri de katarak bireyin düşüncesinin değiştiğini belirtmektedir (Starsberg, 1987: 23).

"Bu değişikliğe göre oyuncu karakterin eylemlerini zaten biliyor olarak sahneye çıkıyor ve sihirli eğer çalışmasından farklı olarak "Bu durumda ben olsaydım ne yapardım?" Yerine "Bu durumda ben olsaydım ve bu eylemleri yapıyor olsaydım, beni ne motive ederdi veya bunları yapmamdaki sebep nedir?" gibi sorular soruyor" (: 25). Burada aslında Stanislavski sisteminden radikal bir farklılığın olmadığı gibi bir durum söz konusu olsa motivasyon kavramı önemli de değişim olarak öne çıkmaktadır. Çünkü insanların herhangi bir durumda ya da ortamda kendilerini motive edecek şeyler bireysel özelliklerinden dolayı farklılaşmaktadır. Dolayısıyla oyuncuların ben olsam ne yapardım yerine beni ne motive ederdi sorusu çevresel değişkenlerin olduğu kadar kişisel özelliklerin de oyunculuk tekniğine katılmasını sağlamaktadır. Nitekim bu yaklaşım üzerine çalışan tek kişi Vakhtangov da değildir. Strasberg de sihirli eğer ilkesini geliştirmeye çalışan bir başka yönetmen olarak öne çıkmaktadır.

Lee Strasberg[8] sihirli eğer çalışmasındaki en büyük problemin oyuncunun sosyal benliği üzerinden eylemlerini bulmaya girişmesi olarak görmektedir. Oyuncunun verili koşullar içinde "Eğer ben bu koşullar içinde olsaydım ne yapardım?" sorusunu yönelterek kendi davranışlarını devreye sokmasının yanlış olduğunu düşünmektedir. Yani Strasberg'e göre oyunculuk eğitimlerinde sadece oyuncunun kendi psikolojisi hesaba katıldığından oyuncu karakterden uzaklaşabilmekledir. Karaktere uygun davranışların sergilemediği durumlarda ise oyuncu hem metinden hem de oyundan kopmalar yaşayabilmektedir. Kopmalar ise karakterle oyuncunun örtüşmesini değil tam tersini ayrışmasına neden olacaktır (Kandemir, 2014: 43). Dolayısıyla Stransberg'in yaklaşımına aslında Meyerholdcu yöntemin de eklenmesi

[8] Lee Strasberg (1901-1982) Amerikalı yönetmen, oyuncu, yapımcı ve oyunculuk öğretmeni.

ve senteziyle daha Stanislavski sisteminin sınır varsayılan sihirli eğer ilkesi de aşılmış olacaktır.

Vakhtangov her iki yönetmeni eklektik bir şekilde sentez ederken Stanislavski ve Meyerhold'un yaklaşımlarında eserin sahneye pratik bir şekilde konulmasında daha çok teorik tartışmalar yürütüldüğünü ifade etmektedir. Vakhtangov ise daha çok sahne üzerinden hareket ettiğini vurgulamaktadır. Ancak Stanislavski ve Meyerhold'un yaklaşımlarında da sahne önemlidir. Meyerhold, Stanislavski sistemine karşı çıkarak biçimci bir sistem sunarken teorik tartışmalara girmiş olsa da bu tartışmaların temelinde eserin temsili ve bunun da ötesinde oyunculuk yöntemlerinin farklılaşması yer almaktadır. Vakhtangov'un ise her iki yönetmeni biçim ve içerik bağlamında yerinde bir değerlendirmeyle iyi bir şekilde sentez edilebileceğini göstermiştir.

SONUÇ

Bu araştırmada Konstantin Stanislavski ve Vsevolod Meyerhold'un oyunculuk yöntemlerinin karşılaştırmalı incelemesi yapılmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda her iki yönetmenin de dünya tiyatrosunu yakından etkilediği belirlenmiştir. Oyunculuk yöntemleri üzerine farklı yaklaşımlar ortaya koyan Stanislavski ve Meyerhold sadece oyunculuğu kendi içinde değerlendirdikleri gibi sahne üzerinden de değerlendirerek farklı perspektifler öne sürmüşlerdir.

Stanislavski, Meyerhold'un hocası olması yönünden tiyatro ve oyunculuk yöntemleri bakımından Meyerhold'u öncelemektedir. Meyerhold'un biyomekanik yöntemi Stanislavski eleştirileri üzerine kuruludur. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde her iki yönetmen için de sahnedeki oyunculuğa dair tekniklerin öneminin büyük olduğu belirlenmiştir.

Stanislavski için tiyatro oyunculuğu doğal ve gerçekçi bir teori etrafında şekillenmelidir. Oyuncunun temel amacı canlandırmış olduğu karakteri en iyi şekilde izleyiciye sunmak olduğundan bu amaç için her şeyden evvel o karakterin psikolojisine girmesi gerekir. Stanislavski için en önemli hususlardan birisi olan karakterin psikolojisine girme ilkesi onun oyunculuk yönteminin de içeriksel yönde ilerlemesine zemin hazırlamıştır. Oyunculuk karakterin psikolojisine girilerek yapılacağından oyunculuğa yönelik teknikler de diğer tiyatro değişkenleri de bu bağlamda değerlendirilmiştir. Bu çerçevede Stanislavski için içerik önemli olduğundan tiyatro metninin bir bütün olarak ele alınması da sahnenin dizaynı ve dekorasyonu da bu doğrultuda önemlidir.

Stanislavski sisteminde oyuncu sadece kendi rolünü değil diğer rolleri ve karakterleri kendi rolü bağlamında iyi okumalı ve analiz etmelidir. Çünkü Stanislavski'ye oyuncu ancak bu şekilde role girebilir, karakteri de ancak bu şekilde yaşatabilir. Benzer bir durum sahne ve sahneleme teknikleri açısından da önemlidir. Karakterin en iyi şekilde canlandırılabilmesi için karakter kendisini metinde geçen kişinin yerine koyarak hareket etmelidir. Nitekim Stanislavski, oyuncunun "ben olsam ne yapardım" ilkesiyle hareket etmesini gerektiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla

metin, içerik ve bu çerçevede duygunun verilmesi temel motivasyonlardan birisi olarak öne çıkmaktadır. Stanislavski sistemindeki oyunculuk karakterin kendisini sahnede ruhsal olarak göstermesini gerekmektedir. Bu bağlamda Stanislavski'nin yaklaşımı literatürde psiko-fiziksel sistem olarak adlandırılmaktadır. Meyerhold, Stanislavski'yi içeriğe yönelerek biçimi geri plana attığı yönüyle eleştirse de Stanislavski sisteminde de fizik ve hareket oyunculuk yöntemlerinin bir parçasıdır. Ancak amaç psikolojinin içine girilmesidir. Diğer yandan Stanislavski sisteminde de oyuncular kendilerini sahne teknikleri açısından psiko-fiziksel olarak geliştirmelidir.

Meyerhold'un eleştirilerinin ortaya çıktığı yer ise Stanislavski'nin içerik konusundaki eğilimleri olmuştur. Nitekim Stanislavski'nin oyunculuk yöntemlerinde öne çıkan ilkelerinden birisini de masa başında yapılan zihinsel çalışmalardır. Stanislavski masa başında yapılan bu çalışmalarla metindeki belirsiz noktaları yok edileceğini ve oyuncunun karakterin psikolojisine girmesi kolaylaşmaktadır.

Meyerhold ise biçimci bir model geliştirerek oyunculuk yöntemlerinin temeline fizikselliği ve dolayısıyla biyomekaniği koymuştur. Meyerhold'a yönelik yapılan incelemelerde oyuncunun kendisini metnin ve karakterin psikolojisine kaptırmasına gerek olmadığının vurgulandığı görülmektedir. Çünkü bu tür yaklaşımlar oyuncunun üzerine yük getirmekte ve yapması gereken fiziksel aksiyonları yapamamasına neden olmaktadır. Ona göre önemli olan şey oyuncunun kendisinden istenen duyguya dair biyo mekaniği öğrenmesi ve pratik olarak uygulamasıdır. İlgili davranışların ve rollerin aktarılması için tek yol metindeki psikolojiye girmek değildir. Asıl olan şey sahnede mekaniğin sergilenmesidir.

Meyerhold'un yaklaşımında sahnenin de çok daha fazla önem kazandığı gözlemlenmiştir. Meyerhold için sahne bir yandan oyuncunun kendisini seyirci sunması açısından diğer yandan da izleyicinin sahneyle arasındaki duvarların kaldırılmasını sağlaması açısından önemlidir. Kitle tiyatrosunu da önemseyen Meyerhold için tiyatronun halkla bütünleşmesi gerekmektedir. Sahneyi bu açıdan da önemsediği görülmektedir. Değişik sahne tasarımları ortaya koyan Meyerhold bu doğrultuda dünya tiyatrosuna yön vermesi bakımından da öne çıkmaktadır. Sahneyi izleyicilerin içerisine girecek kadar farklı şekillerde tasarlayan Meyerhold işçilerin kostümlerini ve

tulumlarını oyununun bir parçası olarak değerlendirmiştir. Sonuç olarak Meyerhold düşüncesinde içerik değil biçim öne çıkmaktadır. Esere dair psikoloji de Stanislavski sisteminde olduğu gibi içten dışa değil dıştan içe doğru gelişir.

Araştırma analiz edilen bir diğer hususu ise Stanislavski ve Meyerhold'un oyunculuk yöntemlerinin sentez edilmesi konusu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda yapılan incelemelerde iki yönetmenin biçim ve içerik bakımından sentez edilebileceği gözlemlenmiştir. Bu sentezleme süreci oyuncu ve oyunculuk yöntemleri merkezinde gelişmektedir.

Stanislavski oyuncunun ruhsal ve psikolojik yönünü öne çıkarırken bu oyunculuk yöntemlerini bu çerçeveden değerlendirmektedir. Nitekim Stanislavski için oyuncunun kendisini oyunculuk yöntemleri bakımından geliştirmesi için kendisini metindeki karakterlerin yerine koyması ve kendisinden hareket etmesi gerekmektedir. Önemli olan ilgili karakterin psikolojiye girmesidir. Davranış ve mekanik bu psikolojiyi takip etmektedir.

Meyerhold düşüncesinde ise oyunculukta psikolojiden daha çok fiziksel davranışlar öne çıkmaktadır. Oyuncu yöntemlerinin ve eğitimlerinin biyo mekanik davranışlar üzerinden ilerlemesi gerektiğini düşünmektedir. Dolayısıyla oyuncunun ve oyunculuğu biçimi ve fiziksel tarafları öne çıkmaktadır. Sahnenin de geniş bir şekilde tutulması gerektiğini vurgulayan Meyerhold'a göre oyuncu sahnede davranışları rahatça sergileyebilmelidir.

Metnin detaylı analiz edilmesini ya da oyuncunun canlandırmış olduğu karakterin psikolojisini de içinde hissetmesine gerek yoktur. Çünkü oyuncunun karakteri dıştan içe doğru gelişen bir yapı sergilemektedir. Dolayısıyla metnin ya da canlandırılan karakterin psikolojisi ikinci planda kalmaktadır. Davranışın sergilenmesi için oyuncuların o davranışa dair gözlemleri yapması gerekir. Davranışı yaşaması değil göstermesi önemlidir. Meyerhold bu yaklaşımından dolayı biçimci olarak ifade edilmektedir.

Meyerhold ve Stanislavski'nin oyunculuk yöntemlerinin sentezinin içerik ve biçim özellikleri bakımından mümkün olduğu görülmektedir. Bu sentezin yapılması oyunculuk yöntemine dair daha derin bir teknik alanının oluşmasını da zemin

hazırlamaktadır. Oyuncular bir yandan oyunculuğun fizyolojisini diğer yandan da psikolojisini öğrenerek daha komple bir oyunculuk sistemi kurmuş olacaktır. Nitekim bir oyuncu canlandıracağı karakterin psikolojisini Stanislavskici anlamda iyi özümsediğinde buna uygun bir şekilde de davranış geliştirdiğinde oyunculuk çok daha etkili bir şekilde izleyiciye geçmiş olacaktır. Böylesine bir sentezin tesis edilmesi oyuncunun ruh-beden birlikteliğini çok daha etkili kullanmasını da sağlamaktadır.

Canlandırılması istenen karakterin psikolojisine girmek o psikolojiye uygun davranışın da sergilenmesini gerekli kıldığından Meyerhold ve Stanislavski'nin yöntemlerinin sentezlenmesi komple bir oyunculuğun sergilenmesi açısından oyunculara vizyon katmaktadır. Çünkü her oyuncu zaman zaman farklı karakterleri canlandırmak zorunda olduğundan tek bir yöntem üzerinden değil çoklu ve hatta inter disipliner bir şekilde hareket etmek oyuncu eğitimler ve teknikleri açısından da esneklik sunmaktadır.

KAYNAKÇA

ADLER, S.: 2007	**Aktörlük Sanatı,** Özüaydın, N. (Çev). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
ARICI, O.: 2020	**Kurmacanın İnşası**, İstanbul: Habitus Yayıncılık.
ARİSTOTELES: 2002	**Poetika**, (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
ATEŞ, P. A.: 2016	"Fiziksel Tiyatro Kavramı ve Onun Gizli Kaynağı: Gündelik-Dışı Beden Tekniği". **Sahne ve Müzik**, 0 (3), 0-0.
AYDOĞDU, Ü.: 1997	"Meyerhold ve Pıscator'un Gerçekçi Tiyatroya Karşı Bütüncül Tiyatro Anlayışları", Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
BABBAGE, F.: 2019	"**New York and After Gassner, Realism, and the 'Method'", The Routledge Companion to Theater of the Oppressed**, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.15-21.
BABEL, A. M.: 2011	**The Vakhtangov Sourcebook**. Publisher: Routledge
BARBA, E.: 2002	Savarese, Nicola (Haz.). **Oyuncunun Gizli Sanatı**, çev. Ayşin Candan, İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
BARBA, E. and SAVARESE, N. (2002).	**Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Birinci Baskı. (Çev: A. Candan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
BENEDETTİ, J.: 2012	**Stanislavski Bir Giriş**, (Çev: Karaboğa, K.). İstanbul: Habitus Kitap.
BERKTAY, A.: 1997	**Tiyatro – Devrim ve MEYERHOLD**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
BLAIR, R.: 2008	**The Actor, Image, and Action: Acting And Cognitive Neuroscience**, Oxon: Routledge
BARBA, E.: 2002	Savarese, Nicola (Haz.). **Oyuncunun Gizli Sanatı**, çev. Ayşin Candan, İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

BARBA, E. and SAVARESE, N. (2002).	**Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Birinci Baskı. (Çev: A. Candan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
BENEDETTİ, J.: 2012	**Stanislavski Bir Giriş**, (Çev: Karaboğa, K.). İstanbul: Habitus Kitap.
BERKTAY, A.: 1997	**Tiyatro – Devrim ve MEYERHOLD**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
BLAIR, R.: 2008	**The Actor, Image, and Action: Acting And Cognitive Neuroscience**, Oxon: Routledge
BRAUN, E.: 1998	**Meyerhold a Revolution in Theatre**, United Kingdom: Published by Methuen Drama.
BRAUN, E.: 2013	**Yönetmen ve Sahne**, (Çev. Bahadır Sina Şener) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
BRITANNICA: 2023	Yevgeny Bagrationovich Vakhtangov Russian theatrical director. https://www.britannica.com/biography/Yevgeny-Bagrationovich-Vakhtangov (01.03.2023)
BROCKETT, O.G.: 2000	**Tiyatro Tarihi**. (Çev: Bayramoğlu, İ.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
BROOK, P.: 1990	**Boş Alan**, (Çev. Ülker İnce). İstanbul: Afa Yayıncılık.
BULUT, E. A.: 2021	"Konstantin Stanislavski ve Eric Morris Oyunculuk Metodlarının Gestalt Kuramı Açısından İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
CANDAN, A.: 2003	**Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
CANDAN, A.: 2013	**Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
COLE, T. and CHINOY, H. K.: 2011	**Directing The Play: A Source Book Of Stagecraft**, Publisher: Literary Licensing
COŞKUN, E.: 2008	"Fiziksel Tiyatro Çalışmalarının Kapsamı ve Dv8 Grubunun Fiziksel Tiyatro Yaklaşımı", Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇALIŞLAR, A.: 1993	**Tiyatro Adamları Sözlüğü**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
ÇALIŞLAR, A.: 1995	**Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 192- 577
ÇAMURDAN. E.: 2011	**Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi** (2.Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
ÇETİN, U.: 2021	Çağdaş Tiyatroda Reji ve Mekan Kullanımı. https://www.tatavlaperformans.com/post/%C3%A7a%C4%9F da%C5%9F-tiyatroda-reji-ve-mekan-ullan%C4%B1m%C4%B1 Erişim 21.2.2023.
ÇETİN, Y.: 2022a	"20.yy. Sonrası Avrupa-Amerika ve Türkiye'de Yönetmen Odaklı Avangart Tiyatronun Postdramatik Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi". Doktora Tezi. Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
ÇETİN, Y.: 2022	"Avangart Sanat ve Avangart Olanın İşlevi; Moskova Sanat Tiyatrosu Örneği", **Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 6, 299-313.
ÇEVİK, A.: 2012	"Oyunculuk Eğitiminde Rus Etkisi: Stanıslavky, Meyerhold, Chekhov ve Dodın". **Art-e Sanat Dergisi**, 5 (10), 44-59.
DAHLSTRÖM, C. E. W. L.: 1958	Strindberg And Naturalıstıc Tragedy. Scandinavian Studies. Vol. 30, No. 1 pp. 1-18. Published By: University of Illinois Press
DALY, O.: 2005	Jerzy Grotowski Materials-Yevgeny Vakhtangov. https://owendaly.com/jeff/Grotow5.htm Erişim 1.3.2023.
DIETRICH, M.: 1985	Oyuncu: Yönetmenin "Elinde Yaratıcı Bir Özne" Ya da "Araç." Yüzyılın İlk Yarısındaki Tiyatro Kuramları ve Uygulamaları, (Konf.) (Çev: Özdemir Nutku), Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi. No:A- 17.
DİKİLİTAŞ, İ.: 2009	"Konstantin Stanislavski'nin Oyunculuk Yöntemi ve Evrimi: Vsevolod Meyerhold ve Yevgeniy Vakhtangov'un Yönteme Fonksiyonel Yaklaşımları". (Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
ERDENK, B. H.: 1997	"Oyunculuk sanatında Stanislavski ve Meyerhold yöntemlerinin sentezcisi olarak Yevgeni Vaktangov".

	Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
EREN, Ö.: 2020	Stanislavski Sistemi'nin Evrimi. https://www.mimesis-dergi.org/2020/02/98172-2/ Erişim 1.4.2023.
ERGÜN, S.: 2007	Oyuncu Eğitimi İçin Farklı Doğaçlama Yöntemleri. **Yaratıcı Dram Dergisi**. 1, 3, 103-121.
ERGÜVEN, M.: 2019	"Oyuncu ve Fiziksel Eylem İlişkisinin İncelenmesi". Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
ERMAN, B.: 2014	"Rol"e Yaklaşımda Stanislavski'yi Anımsamak. https://www.mimesis-dergi.org/2014/09/role-yaklasimda-stanislavskiyi-animsamak/ Erişim 23.2.2023.
EVANS, J. R.: 1989	**Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook**. Publisher : Routledge.
FLORENSKI, P.: 2011	**Tersten Perspektif**, Sunuş: Zeynep Sayın, çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları.
FUAT, M.: 1961	**Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi**. Varlık Yayınları.
GÖNÜL, G. E. (2019).	"Johan Huizinga'nın Homo Ludens'i". **Söylem Filoloji Dergisi**, 4 (2), 582-585.
GÜNGÖR, İ.: 2020	"Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları". Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
GÜNGÖR, İ.: 2021	"Ezilenlerin Tiyatrosundan Ezilenlerin Estetiğine Augusto Boal Düşüncesinde Oyuncunun Yeri". **Art-e Sanat Dergisi**, 14 (27), 632-653.
GÜLDERE, S.: 2010	"Oyunculuk Sanatında Ben-Öteki Sorunu Stanislavski-Yaratıcı Oyunculuk Sistemi". **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 1 (6), 55-75.
GÜRKAN, N.: 2011	"Sahnenin Seyircide Açtıı Alan Sorunsalı: Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
HODGE, A.: 2010	**Actor Training**. Oxon: Routledge

HOOVER, M. J.: 1974	**Meyerhold: The Arts of Conscious Theatre**. University of Massachusetts Press. Mass.
HUIZINGA, J.: 2022	**Homo Ludens**. Çevirmen: Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
KANDEMİR, F.: 2014	"Bir Konstantin Stanislavski Yorumu Olarak Lee Strasberg'in Metot Oyunculuğu". (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
KANDEMİR ŞAHİN, F.: 2019	"Oyuncunun Fiziksellik Arayışlarında "Stilizasyon" ve "Deformasyon" Yöntemlerinin Bir Yaklaşım Olarak Kullanılması ve Bir Uygulama". Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
KANDEMİR ŞAHİN, F.: 2021	Çağdaş Oyunculuk Yöntemlerinde "Stilizasyon ve Deformasyon". **Sahne ve Müzik**, (13), 40-66.
KANDEMİR ŞAHİN, F.: 2022	Bir Konstantin Stanislavski Yorumu Olarak Lee Strasberg'in Metot Oyunculuğu. **Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi**, 3(4), 89-97.
KARABOĞA, İ. K.: 2001	"Diderot'un Rol Yapma Paradoksu ve Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Yöntemleri". Doktora tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
KARABOĞA, K.: 2005	"Sistemin Kısa Tarihçesi", **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 11, 117-152.
KARABOĞA, K.: 2005a	**Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, 1. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
KARABOĞA, K.: 2011	**Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold**, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
KARABULUT, T.: 2010	"Modern Tiyatronun Analizi Klasikten Post Moderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler". Sanatta yeterlik tezi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
KARABULUT, T.: 2014	**Modern Tiyatro**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
KARABULUT, T.: 2022	**Duygusal Yönetmen**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

KARAÇAM, Y.: 2021	"Sahne Tasarımının Gelişim Süreci İçerisinde Teknik ve Teknolojinin Önemi". Atatürk Üniversitesi **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 27(46), 201-220
KARAÇAM, Y.: 2021	"Sahne Tasarımının Gelişim Süreci İçerisinde Teknik ve Teknolojinin Önemi". Atatürk Üniversitesi **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 27(46), 201-220
KERBER, T. J.: 2016	"The Vocabulary Of Actıng: A Study Of The Stanıslavskı 'System' In Modern Practıce". A Thesis Submitted To The University Of Birmingham For The Degree Of Master Of Arts By Research. Department Of Drama And Theatre Arts College Of Arts And Law University Of Birmingham.
KREMENTSOV, N.: 1997	**Stalinist Science**, Princeton: Princeton University Press.
LAW, A.: 1997	**Meyerhold Speaks / Meyerhold Rehearses**, (Çev: Elçin Eriş), London: Taylor & Francis.
LEACH, R.: 1989	**Directors in Perspective: VSEVOLOD MEYERHOLD**, New York: Cambridge University Press.
LEACH, R.: 2003	**Stanislavsky and Meyerhold (Stage and Screen Studies)**. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften; New edition.
MAGARSHACK, D.: 1980	**Stanislavsky on the Art of the Stage**. Great Britain: Whitsable Litho Ltd
MERLİN, B. (2001).	**Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training**. (Çev: Bağ, Ş.). Newyork: Nick Hern Boks.
MEYERHOLD, V.: 1967	"**Tiyatro Gösterisi", Sahneye Koyma Sanatı**, Derl.: (Çev: Suat Taşer), Ankara: Bilgi Yayınevi.
MEYERHOLD, V.: 1989	"Doğalcı Tiyatro ve Halet-i Ruhiye Tiyatrosu" (Çev: A. Cüneyt Yalaz), **MİMESİS Tiyatro / Çeviri- Araştırma Dergisi**, Sayı: 1, İstanbul
MEYERHOLD, V.: 1990	"Biyomekanik", (çev. Cüneyt Yalaz), **Mimesis Tiyatro/Çeviri- Araştırma Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları.
MEYERHOLD, V.: 1991	**Meyerhold on Theatre**, çev. Edward Braun, London: Methuen.

MEYERHOLD, V.: 1997	**Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**. (Çev: A. Berktay). İstanbul: Mitos BOYUT Yayınları.
MEYERHOLD, V.: 2014	**Tiyatro Üzerine**. (T. Kanbu, Çev.) İstanbul: Agora kitaplığı
MİROCHNICKOV, O.: 2006	"The Vakhtangov Technique" (Çev. Hazal Uprak), Teaching and Professional Fellowship 2006-2007 University of London; Yayınlanmamış Final Raporu, London.
MİROCHNİKOV, O.: 2007	The Vakhtangov Technique. https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/510/1/The_Vakhtangov_Technique.pdf Erişim 1.3.2023.
MOORE, S.: 2005	"**Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi**". (Çev: Güllü, F.). Mimesis, 11(11), 159-162.
MOORE, S.: 2006	**Stanislavski Sistemi, Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**. (Çev: Çiçek, Ö., Sezgin, B. Ve Yalaz, C.). İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları.
MORRİS, E.: 2012	**Fütursuz Oyunculuk**, çev. İpek Bilgin. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
MÜRSELOĞLU, R.: 2016	Sulerzhitski Rehberliğinde Stüdyo Tiyatroları ve Rose Whyman Gerçekleri. **Medeniyet Sanat Dergisi**, 2 (1).
NUTKU, Ö.: 1963	**Modern Tiyatro Akımları**, Ankara: Dost Yayınları.
NUTKU, Ö.: 2001	**Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
NUTKU, Ö.: 2002	**Oyunculuk Tarihi 2**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
NUTKU, Ö.: 2012	Oyunculuk ve Oyunculuk Eğitimi Üzerine. **Art-e Sanat Dergisi**, 5 (10), 4-12
OKUŞ, D.: 2020	"Gündelik-Dışı Sahne Davranışı: Odin Tiyatrosu'nda Oyunculuk Çalışması". Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
OKUŞ, D.: 2020a	"Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski" **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi** 31, (2020): 23-43.

OZAN, M.: 2019	"Çağdaş Oyunculuk Yöntemleri Açısından Stanislavski Sistemi'nin İncelemesi". Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
ÖZDEMİR, Ş. S.: 2021	"Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski". Yedi: Sanat, **Tasarım ve Bilim Dergisi**, 25, 69-79.
ÖZSOY, D.: 2021	"Stanislavski Sisteminde İmgelem Ögesinin İncelenmesi ve Karakter Çalışmasına Dâhil Edilme Süreci". Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
ÖZTOPANLAR, Z. E.: 2019	Tiyatrodaki "Teatrallik". 4 th International Symposium on Innovative Approaches in Architecture, Planning and Design. ISAS WINTER-2019, Samsun, Turkey.
ÖZÜAYDIN, N.:2011	**Stanislavski Sistemi ve Bu Bağlamda Metot Oyunculuğu'nun Süreç İçinde Gelişimi**, İstanbul.
ÖZÜAYDIN, N.: 2015	Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Coşku Belleğinin Analizi. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 39:2015/1.
PAVIS, P.: 1998	**Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis**. Canada: University of Toronto Press.
PICON-VALLİN, B.: 1997	**Tiyatro, Devrim ve Meyerhold**. (Çev. Ali Berktay). İstanbul Mitos Yayınları.
UZŞEN, E.: 2017	*"*Enerji Skor İlişkisinde Oyuncunun Çalışması*"*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
VAKHTANGOV, E.: 1967	"**Fantastik Gerçekçilik", Sahneye Koyma Sanatı**, Derl.: (Çev: Suat Taşer), Ankara: Bilgi Yayınevi, 94-101.
VALLIN, B. P.: 1997	"**Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler**", *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, Haz. ve Çev.Ali Berktay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
VAUGHN, P. C.:1991	"Eugene Vakhtangov's Influence Upon Contemporary Dırectıng Methods*"*. A Thesıs In Theatre Arts Submitted To The Graduate Faculty Of Texas Tech University İn Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Arts.
VOLKOV, S.:1992	**Tanıklık Tutanaı: Soştakoviç'in Anıları**, (çev. M. Halim Spatar), İstanbul: Pencere Yayınları.

WHYMAN, R.,: 2008	**The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance**, Cambridge University Press, New York.
WHYMAN, R.: 2012	**Oyunculukta Stanislavski Sistemi**. (Çev. Hakan Gür) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
WIKIPEDIA: 2023	Stanislavski Diyagramı https://en.wikipedia.org/wiki/Stanislavski%27s_system Erişim 1.4.2023.
ZAKAVA, B. E.: 1967	"**Aktörle Çalışmak**", *Sahneye Koyma Sanatı,* Derl.: (Çev: Suat Taşer), Ankara: Bilgi Yayınevi, 124-144.