

## VSEVOLOD MEYERHOLD TİYATROSUNDA TEMEL PRENSİPLER

• Dr. Öğr. Üyesi Arzu TURAN\*

### ÖZET

*Bu makalede ünlü Rus tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold'un çalışmalarında, özellikle oyunculuk sanatına yaklaşımında etkili ve önemli olan prensipler temel kaynaklardan derlenerek bir araya getirilmiştir. Bu derlemenin amacı tiyatro alanında çalışanlara ve tiyatro öğrencilerine Vsevolod Meyerhold'un çalışmalarının temel prensipleri konusunda genel bilgi sunmaktır. Tiyatro sanatının performatif sürece evrilmesi ile sahnelemelerin madde-selliği önem kazanmış, bu doğrultuda bedensellik inceleme konusu edilmiştir. Bedensellik vurgusuyla vücuda getirme kavramı tarihsel olarak değişime uğramış ve oyuncunun sahne mevcudiyeti önem kazanmıştır. Oyuncuyu psikolojik yaklaşımdan ve sahnede gösterge-sel bir nesne konumuna indirgeyen görüşten kurtarmayı hedefleyen Vsevolod Meyerhold, oyuncunun sahne mevcudiyetini geliştirecek çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarının sonu-cunda, Meyerhold biyomekanik olarak adlandırılacak oyunculuk yöntemini geliştirmiştir. Makalede öncelikle onun natüralizm karşıtlığı ele alınmıştır. Sonra sırasıyla stilizasyon, maske ve grotesk alt başlıkları ile Commedia dell'Arte üzerine görüşleri, eğitim anlayışı ve sonuçta biyomekanik oyunculuk yöntemine doğru adım adım gelişen çalışmaları ele alın-mıştır. Sonuç bölümünde ise Vsevolod Meyerhold'un tiyatro çalışmalarında bulguladıkla-rının günümüz tiyatrosunda etkisini sürdürdüğü görüşü ile çalışma tamamlanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Meyerhold, Tiyatro, Oyunculuk.

\* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, aturan@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9481-9249

## BASIC PRINCIPLES IN VSEVOLOD MEYERHOLD'S THEATER

• Assoc. Prof. Üyesi Arzu TURAN\*

### ABSTRACT

*This article examines the key principles in the works of renowned theatre director Vsevolod Meyerhold, with a particular focus on his approach to the art of acting, as drawn from primary sources. The article aims to explore the foundational principles of Meyerhold's work and their relevance to the evolution of theatrical performance. With the evolution of theatre into the performative process, the materiality of stagings has gained importance, and corporeality has been the subject of examination in this direction. The concept of embodiment has evolved over time, with increasing emphasis on corporeality and the actor's stage presence. Aiming to save the actor from the psychological approach and the view that reduces them to a semiotic object on the stage, Meyerhold conducted studies to improve the actor's stage presence. As a result of these studies, Meyerhold developed the acting method called biomechanics. The article first examines Meyerhold's anti-naturalism, followed by his views on Commedia dell'arte, focusing on stylization, masks, and the grotesque. It also explores his educational philosophies and the development of his biomechanical acting method. Finally, the study concludes that what Meyerhold discovered in his theatre studies continues to have an impact on today's theatre.*

**Keywords:** Meyerhold, Theatre, Acting.

\* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Performing Arts, aturan@anadolu.edu.tr,  
ORCID: 0000-0002-9481-9249

## 1. GİRİŞ

1960'lı yıllarla birlikte tiyatro sanatı performatif bir sürece girmeye başlamıştır. Bu süreçle birlikte sahnelemelerin maddeselliği ön plana alınmış, bedensellik, mekânsallık ve sessellik gibi sahnelemenin maddeselliğine yönelik çalışmalar araştırma konusu edilmiştir. Bedenselliğe yönelik araştırmalarda tarihsel avangartların mirası kaynak görevi görmüş, avangart mirasın en önemli temsilcilerinden biri olan Vsevolod Meyerhold'un tiyatro alanındaki çalışmaları alana önemli kazanımlar sağlamıştır. Özellikle seyirciyle oyuncuyu sahneleme sürecine yaratıcı bir unsur olarak eklemesi ve geliştirdiği biyo-mekanik oyunculuk yöntemi ile Meyerhold'un çalışmalarının günümüz tiyatrosu için incelenmesi gereken önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. Bu makale genel olarak Meyerhold'un oyunculuk sanatına yaklaşımında temel prensipleri ele alan bir derleme çalışmasıdır. Bu bağlamda Meyerhold'un oyuncu ile çalışma ilkeleri konuyla ilgili temel kaynaklar göz önüne alınarak derlenmiştir. Derlemenin amacı tiyatro alanında çalışanlara ve tiyatro öğrencilerine Meyerhold'un çalışmalarının temel prensipleri konusunda genel bilgi sunmaktır.

Tiyatro sanatının performatif bir sürece doğru evrilmeye başlamasıyla vücuda getirme, mevcudiyet gibi kavramlar sahnelemelerdeki performatif bedenselliğin yaratılması ve araştırılması için kullanılan kavramlar olarak öne çıkar. Fischer-Lichte vücuda getirme kavramını *Performatif Estetik* adlı kitabında ayrıntılı olarak inceler (Fischer-Lichte, 2016). Ona göre vücuda getirme kavramında ilk kırılmaya neden olan isim Meyerhold'dur. 18.yy'da ortaya çıkan bu kavram, Fischer-Lichte'ye göre Meyerhold bu kavramı ters yüz edene kadar, oyuncunun sadece oyun metninin taşıyıcısı olduğu bir kapsamda düşünülmekteydi (Fischer-Lichte, 2016: 140). Bir başka deyişle 18. yüzyılın vücuda getirme anlayışında; oyuncu/oyuncunun bedeni, oyun metninin içerdiği anlamların seyirciye eksiksiz aktarılması lehine bir göstergeye dönüşmeliydi.

Meyerhold'un yeni oyun sanatı ise daha sonra üzerinde duracağımız prensipler özelinde ele alındığında Batı tiyatrosunda 18. Yüzyılda kullanılan vücuda getirme kavramının karşısında durmaktadır. Meyerhold Halet-i ruhiye tiyatrosu karşısında takındığı sanatsal tavır ve tiyatro sanatının merkezine oyuncuyu yerleştirmesi ile vücuda getirme kavramını yeniden tanımlamıştır. Meyerhold'un yeni oyun sanatında oyuncu oyun metninin, dolayısıyla düşüncenin aktarılmasında bir araç konumunda değil, seyirciyle hem göstergesel hem de görüngüsel bedeni yoluyla iletişime geçen, seyirciyi uyaran etkin bir yaratıcı konumundadır. Aynı şekilde Barba da Meyerhold'un bu anlamda tiyatrodaki ilk bölünmeyi yaratan yönetmen olduğunu belirtir (Barba, 2017: 40). Meyerhold'un tiyatrosunda kırılma ya da bölünmeye neden olan en önemli etkenlerden biri dönemin mevcut natüralist tiyatro anlayışıdır.

## 2. TEMEL PRENSİPLER

### 2.1. Meyerhold'un Natüralizm Karşıtlığı

Meyerhold 1898 yılında Moskova Sanat Tiyatrosuna katılmış, burada Stanislavski ve Nemirovich-Dançenko ile beraber tiyatronun kurucu üyelerinden biri olmuştur. 1902 yılına kadar çalıştığı Moskova Sanat Tiyatrosunun natüralizm anlayışı Meiningen oyuncularından uyarlanan bir natüralizm anlayışdır ve ona göre bu anlayışın “*temel ilkesi, hayatın kusursuz temsilidir. Sahne üstündeki her şey, gerçeğe olabildiğince yakın olmalıdır*” (Meyerhold, 2014: 3). Bu anlayışa göre sahne üzerinde kullanılan her şey en ince ayrıntısına kadar oluşturulmaya çalışılır. Meyerhold natüralist anlayışla sahnelenen oyunları ve bu gerçekliği üretmek adına kullanılan oyunculuk yöntemini eleştirir. Ona göre natüralist tiyatrodaki vurgu önemsiz ayrıntılar üzerindedir. Yönetmen ve tasarımcılar sahnede yanılısamayı gerçekleştirmek için dekor ve kostümlerdeki ayrıntılarla uğraşırken oyunun özünü ve ritmik yapısını göz ardı ederler. Meyerhold'a göre natüralist tiyatronun yönetmeni “yapıtın ayırık parçalarını çözümleme derdine düşüp, resmi bütünüyle görme becerisini kaybeder” (Meyerhold, 2014: 9).

Meyerhold, natüralist tiyatronun oyuncusunu da gerçeğe benzerlik uğruna duygularını aktarmak için yalnızca yüzünü kullanması ve plastik hareket gücünü reddederek bedeni üzerinde bir çalışma yapmaması nedeniyle eleştirir. “Oyuncu günlük hayatın ayrıntılarını gözlemleyen bir fotoğrafçı duyarlılığındadır” (Meyerhold, 2014: 6). Bu yüzden de oyununda çağrışımın gücünü kullanmaz. Ona göre natüralist tiyatro oyuncusu gücünü reenkarnasyon sanatından alır. Jonathan Pitches bu oynanış biçiminin yani oyuncunun makyaj, kostüm ve ses kullanarak karaktere dönüştürülmesinin yöntem mırıldanma olarak adlandırıldığını aktarır. Bunu yaparken oyuncu, oynadığı kişiyi yakalamak için küçük ayrıntılara, gündelik hayatın önemsiz ayrıntılarına odaklanmaya teşvik edilir (Pitches, 2003: 48).

Natüralist tiyatro aynı zamanda yarattığı yanılısma ve kullandığı ayrıntı zenginliği ile seyirciyi edilgen konuma sokmaktadır. Ona göre natüralist tiyatro “bir insanın müzik dinlerken düş kurabilmesi gibi, seyircinin de imgelem gücüyle ayrıntıları doldurabilme yeteneğine inanmamaktadır” (Meyerhold, 2014: 7). Seyirci kendi imgelemiyi söyleyemeyeni yaratabilir, boşlukları hayal gücüyle doldurabilir. Bunun için yönetmenin yazar metninde araba geçiyor dediğinde sahneye araba koymasına ya da martılar ötüyor/ uçuyor dediğinde sahnede efekt kullanmasına onları uçarken göstermesine gereksinimi yoktur. Bu eksiklik ve boşluk durumunda seyirci kendi hayal dünyasının zenginliği ile sahneyi tasarlamayı becerebilir ve tiyatro sanatının yaratıcılarından birine dönüşebilir.

İçinde bulunduğu kurum Moskova Sanat Tiyatrosunu bu prensiplerle çalıştığı için

eleştiren Meyerhold 1902 yılında topluluktan ayrılıp kendi oyunculuk yöntemi ve sanat anlayışını gerçekleştirebileceği çalışmalara başlar. Ona göre tiyatrodaki gündelik yaşamın taklidini sunmak yerine teatrallik gizlenmeden uygulanmalıdır yani ne oyuncu ne de seyirci oyun oynadığını unutmamalıdır. Onun yukarıda sıraladığımız natüralist tiyatro uygulamalarına yönelik eleştirilerine karşılık olarak ilk başvurduğu ve önerdiği sahneleme biçimi ise stilizasyon olacaktır.

## 2.2. Stilizasyon

Meyerhold stilizasyon sözcüğü ile ne anlatmak istediğini Tiyatro-stüdyo makalesinde bir dipnotla açıklar (Meyerhold, 2014:30). Ona göre stilizasyon, bir fotoğrafçının yaptığı gibi bir dönem ya da olayın ayrıntılı kopyasını üretmek demek değildir ve bu kavram konvansiyon, genelleme ve simge gibi kavramlarla sıkı sıkıya bağlıdır (Berktaş, 1997: 111). Eğer bir dönem ya da olay stilize edilmek isteniyorsa bu dönem ya da olayın özüne inmek, derininde yatanı bulgulamak ve o sanat yapıtının biçiminde saklanan gizli özellikleri ortaya çıkarmak için her türlü anlatım biçiminden yararlanılmalıdır. Bunun için Meyerhold işe öncelikle dekor uygulamalarında değişimle başlar. Dekor kullanımında natüralist yaklaşımdan vazgeçilecek, gerçekçiliği yaratacak ayrıntılarla uğraşmak yerine oyunun düşünsel alt yapısını ve yaratılmak istenen atmosferi oluşturacak sahne tekniği kullanılacak, vurgu minimal sahne malzemesi ve dekor ile çalışan aktör üzerinde olacaktır. Bunun için “oyunculardan, dekorda keşfedilen stilize ilkeyi takip etmeleri ve metnin gereksindiği duygu ve davranışları yalın-şiirsel tonlamalarla ve içeriği açığa vuran belirgin jest ve sahne duruşlarıyla ifade etmeleri istenir” (Karaboğa, 2010: 135-136). Meyerhold’a göre böylece anlatım biçimleri resimsel olmak yerine mimari bir görünüm kazanacağı için asal kaynağı oyuncu olan tiyatrodaki oyuncu ifadelerini oluşturacak kaynağı resim sanatında değil heykel plastikliği üzerinde çalışarak aramalıdır ve bu ifade gücünde yetkin olmalıdır. Meyerhold *Stilize Tiyatro Adına İlk Girişimler* adlı makalesinde plastik anlayışın sözcüklerin dışında bir plastiklik olduğunu belirtir ve bununla oyuncunun hareketlerinin sözlerin anlamı ile illa uyuşmak zorunda olmadığı fikrini savunur (Meyerhold, 2014: 37). Ona göre eski tiyatronun oyuncusu sözcüklerin anlamını ortaya çıkaran, anlam üretici, göstergeden ibaret, görüngüsel bedenini sahnede temsil edeceği rol için yok edip oynadığı kurgusal karakteri vücuda getirmekle sorumlu olan bir oyuncudur. Üstelik bu oyuncu çalışmasında oynadığı kurgusal karaktere psikolojik, doğalcı bir üslupla yaklaşım bedensel ifade araçlarını değil sözel anlatım becerilerini kullanır. Kendi tiyatrosunu yeni tiyatro olarak tanımlayan Meyerhold, tiyatrosunda sözcüklerin ve plastikliğin kendilerine has ritimleri olduğunu belirtir. Bu nedenle oyuncular bunlar arasında uyum yakalamak zorunda değildir yani oyuncuların söylediği sözcükler ve bedensel ifadeleri farklı ritimlerde icra edilebilir. Barba, böyle bir bölünmeyi yaratan

ilk kişinin Meyerhold olduğunu ve tiyatrodaki bu şekilde bir çalışmanın hem icracılar hem de seyirciler için potansiyel enerjileri serbest bırakacağını aktarır (Barba, 2017: 40). Oyuncu böyle bir bölünmeyle çalışarak hem sözel hem de plastik davranış düzeyini bilinçli olarak nasıl biçimlendireceğini ve hareketleri sözleri tasvir etmek zorunda olmadan yeni bir mantıkla tasarlamayı öğrenir. Bu da oyuncunun yaratıcı süreçte etkin olması şeklinde düşünülebilir.

Oyunculukta kullanılan bu yöntemle seyirci de yüzey gerçekliği ile yetinmeyerek bireyin kendisi ve toplumla ilişkilerinin çeşitli gerçekliklerdeki farklı dinamiklerin farkına varabilecek ve böylece izleme biçiminde derinlik yaratılabilecektir. Barba bu sözel ve plastik bölünmüş oyunculuk biçiminin hem seyirci hem de icracıda keskin görüşlülük arayışı oluşturduğunu belirtir. “Bir oyuncu kendi anlam arayışını ve araştırmasını kendi beden- bilincinin mikro evreni içinde ve onunla birlikte uygulayabilir. Ancak bu anlam, gösterimi izleyen seyircinin gerçekleştirdiği araştırma ve algıladığı anlam ile olan ilişkisi bakımından bağımsızdır” (Barba, 2017: 40).

Barba'nın bulguları bizi Meyerhold'un tiyatro üçgeni ve doğrusal tiyatro görüşlerine götürür. Meyerhold yönetmen ve oyuncu arasındaki iletişimin iki farklı yöntemi olarak açıkladığı bu görüşlerde Tiyatro Üçgenini, “tepe açısında yönetmenin, diğer iki açıdaysa oyuncu ve yazarın yer aldığı bir üçgen” (Meyerhold, 2014: 39) olarak açıklar. Ona göre bu çalışma yönteminde seyirci anlamı yönetmenin tasarımı vasıtasıyla algılayacak ve yaratıcı sürecin dışında kalacaktır. Doğrusal Tiyatro yönteminde ise “yazarın fikirlerini özümseyen yönetmen kendi yorumunu oyuncuya aktarır. Yazarın yaratımını yönetmen aracılığıyla özümseyen oyuncu ise seyirci ile karşı karşıya kalınca, ruhunu özgürce seyirciye sunar ve tiyatronun en temel alışverişi olarak kabul edilen oyuncu-seyirci ilişkisi böylece güçlenmiş olur” (Meyerhold, 2014: 41). Dolayısıyla doğrusal tiyatro yöntemiyle seyircinin de yaratıcı sürecin bir parçası haline getirildiği söylenebilir.

Pitches'e göre Doğrusal Tiyatro yöntemi ile sahnede stilizasyonu yaratmak isteyen bir yönetmen de öncelikle metnin özünü oluşturacak yorumunda derinlemesine araştırması ile özgür olacak, metinde ekleme ve çıkarmalar yapma olanağına sahip olacak, eserin görünümünü bir resim çizer gibi özenle oluşturacaktır. Sahneyi biçim, çizgi ve renk açısından bilinçli bir gözle inşa edecek, her zaman ritme odaklanarak, icracıların fiziksel ifadelerinden yararlanacak, diyalogun ritmi, oyuncuların hareketlerinin ritmi, oyuncuların bir tabloda bir araya gelmesiyle oluşan şekillerin ritmini ayrıntılı olarak yaratmaya çabalayacaktır (Pitches, 2003: 53).

Meyerhold Stilize Tiyatro Adına *İlk Girişimler* adlı makalesinde tiyatro üçgeni ve doğrusal tiyatro yöntemi ile çalışan oyuncularla ilgili görüşlerine yine bir dipnotta yer verir.

Ona göre tiyatro üçgeni bireyselliği olmayan, aldığı eğitimle değil, oyunculuk tekniği ile göz dolduran oyunculara gereksinim duyarken, doğrusal tiyatrodaki bireysel yetenek çok önemlidir, çünkü bireysellik olmadan yaratıcılık ortaya çıkmaz. Özgür ve yaratıcı bir tiyatroyu doğurmak için ölmeyi göze alacak yepyeni bir okula ve eğitim sistemine ihtiyaç vardır (Meyerhold, 2014: 42). Eğitim sisteminin yenilenmesi ve değişmesi düşüncesinde olan Meyerhold yeni tiyatronun yetkin oyuncusunu yetiştirme amacıyla kendi adını alan stüdyo çalışmalarında sonrasında biyomekanik yöntemine evrilecek bir çalışma yöntemi uygulamaya başlar. Bu çalışmalarda öncelikle Antik Yunan tiyatrosu üzerine araştırmalar yapar. Sonrasında halk tiyatrosu geleneği, Commedia dell'Arte, doğu tiyatrosu vb. gibi tiyatronun gerçekten teatral olduğu dönemleri ayrıntılı olarak incelemeye ve çalışmalarında kullanmaya başlar. Çünkü ona göre stilize tiyatro her oyun biçiminde kullanılabilir ve “zengin bir repertuarı barındırma kapasitesine sahip tek tiyatrodur” (Meyerhold, 2014: 57).

### 2.3. Commedia dell'Arte

Meyerhold yeni tiyatronun yeni oyuncusunun yeni bir eğitim sistemi ile çalışması gerektiğini belirtirken, bu eğitimin tiyatronun her şeyden önce teatral olduğu görüşüyle ve edebi ve toplumsal engellerden arındırılarak orijinal kaynaklarına geri dönülmesiyle yapılması gereğini savunur. Bu savı onu panayır tiyatrosu olarak adlandırdığı oyunculuk türlerini araştırmaya yöneltir. Ona göre “panayır tiyatrocusu gezici oyuncudur; panayır tiyatrocusu mimciler, sokak sanatçıları, jonglörler ailesinden gelir; teknik ustalığıyla harikalar yaratır” (Meyerhold, 2014: 113). Dönemin psikolojik gerçekçiliğe dayanan hâkim oyunculuk anlayışı maske, jest, hareket ve olay örgüsünün önemini göz ardı etmiş ve geçmişin donanımlı zanaatkar oyuncularının tekniğinden vazgeçmiştir. “Meyerhold bu çeşitli kaynakların tümünden hâkim edebiyat anlayışının ve “gerçek duyguların” karşısında kendi tiyatro anlayışını şekillendirmesini sağlayan mim, hareket ve ritim gibi fikirleri almıştı. Bu fikirlerden en önemlisi ve kalıcısı ise İtalyan Commedia dell'Arte'sidir” (Moody, 1978: 859).

Commedia dell'Arte kökeni 1500'lü yıllara dayanan bir İtalyan halk tiyatrosu geleneğidir. Commedia dell'Arte'nin sözlük anlamı “usta işi oyun”dur (Karaboğa-Özçıtak, 1994: 227). John Rudlin bu türü profesyonel kişilerin, maskeli ve öncelikle basit kostümlerle açık havada, geçici bir süre için kurulan platformlarda doğaçlamayla oynadıkları bir tür (Rudlin, 2000: 24) olarak tanımlar. Brockett ise türün iki temel özelliğinin doğaçlama ve kalıp karakterler olduğunu aktarır (Brockett, 2000: 160). Kabaca özelliklerini sıraladığımız bu tür Meyerhold'un sonraki çalışmalarında çok etkili olur. “Commedia dell'Arte unsurlarının teatral performansa eklenmesiyle belirlenmiş teatral devrimin amacı hem oyuncuyu hem de izleyiciyi kıskırtacak ve onlara meydan okuyacak, ikisini de teatral



deneyimin özü olan aralarındaki ilişkinin doğasını yeniden görmeye zorlayacak yeni bir tiyatroydu” (Clayton, 1993: 6). Bu nedenle Commedia dell’Arte’nin Meyerhold’un stilize tiyatrosu için merkezi bir unsur, bir katalizör ve bir metafor görevi gördüğü söylenebilir.

Meyerhold öncelikle Stanislavski’nin içsellik oyuncusu, iç duygucu oyuncu ya da ilham verici oyuncu olarak adlandırılan psikolojik gerçekçi yöntem ile çalışan oyuncusunun sahnede yaptığı doğaçlamanın teknik içermediğini aktarır:

“İç duygucu oyuncular, kendi ruh hallerini sahneye aktarmaktan onur duyarlar. Teknik disipline boyun eğmeyi reddederler. Bu oyuncu tiyatrodaki doğaçlamanın kıvılcımını çakmış olmaktan dolayı gurur içindedir. Bu masum sanatçı, doğaçlamalarının geleneksel İtalyan komedilerdeki doğaçlamalarla benzerlik taşıdığını düşünür. Fakat commedia dell’arte doğaçlamalarının temelinde kusursuz bir teknik olduğunun farkında değildir. İç duygucu oyuncu ise her türlü tekniği reddetmektedir. “Teknik, yaratıcı özgürlüğü kısıtlar”. Hep söylediği şey budur. O yalnızca duyguların açığa çıktığı bilinçsiz yaratım anına inanır. Böyle bir an gelirse, başarır; gelmezse, başaramaz” (Meyerhold, 2014: 122).

Bu eleştiriyi yaptıktan sonra tiyatro sanatı için çok kritik olan sorulardan birini sorar: “Sahnede yaşamda olduğu gibi görünen birine oyuncu denebilir mi?” (Berktaç, 1997: 261). Oyunculuk sanatının gündelik gerçekliğin bir tasviri olduğuna inanmayan Meyerhold, seyircinin de tiyatroya bunu izlemek için değil oyuncunun yeteneğini, dehasını ve hünerini görmek için geldiğini savunur. Oyuncu karakterinin maskesini özenle seçip becerilerini seyirciye kanıtlamaktan sorumludur.

### 2.3.1. Maske

Commedia dell’Arte’nin kişiselleştirilmiş hareket ve jest modellerinden oluşan maskelenmiş tipleri Meyerhold için kendi yönteminin temelini kuracağı araştırma alanını oluşturur. Maske ile yaptığı çalışmanın özünü Commedia dell’Arte maskeli tiplerinden biri olan Arlecchino’yu örnek göstererek açıklar. Arlecchino maskesi hem enayi hem de kurnaz bir uşak maskesidir. Bu özellikleri onun oyunundaki iki uç noktayı belirtir. Meyerhold bu iki uç durum arasında maskenin altında nelerin gizlendiği sorusunu sorar. Ona göre Arlecchino’nun bu iki uç arasındaki değişimleri seyirciye ancak maske yardımıyla sunulabilir. Oyuncunun bunu yaparken de jest ve hareket alanında ustalık kazanması gerektiğini savunur. Böylece seyirci bu ustalık karşısında izlediği karakterden şüphe duymayacağı bir hüner izler. Burada Meyerhold’un maske için kullandığı iki kritik yaklaşım vardır. İlki maskenin gizleme özelliği ikincisi ise açığa çıkarma özelliğidir. Maskeyle çalışan bir oyuncu bir yandan kullandığı maske ile karakterini ve kendini gizlerken rahatlayıp sahnede çekingenliğini bir kenara bırakır. Ancak diğer yandan maske ile çalışmak oyuncunun bedensel yetersizliğini açığa çıkarır. Çünkü oyuncu maske ile natüralist oyuncunun yaptığı gibi yüz ifadelerini kullanarak oyununu gösteremeyecek bunun için de bedensel anlatım kapasitesini geliştirmek zorunda kalacaktır. Ayrıca oyuncu maske kullanımından dolayı oyununu devamlı seyirciye açmak zorundadır. Bu



oynama biçimiyle seçtiği hareketlerde netlik ve temizlik önem kazanacaktır. Yüzünde kullandığı maskenin biçimine göre de bedensel formunu üretmek zorunda kalacaktır. Pitches, maske kullanımının seyirciden sürekli geri bildirim olmadan kullanılamayacağını aktardıktan sonra, Meyerhold'un stilizasyon tanımı için de uygun bir çalışma biçimi olduğunu belirtir (Pitches, 2003: 60). Böylece maske kullanımı seyircinin hayal gücü üzerinde yaptığı etkilerle onu yaratıcı bir konuma sokacaktır. Üstelik bu kullanım seyircinin karşısında tek bir karakter değil hayalinde yaşattığı pek çok karakteri görmesine neden olur. Oyuncunun karakterini maskeye dönüştürmesi "onu psikolojik bir Özne olarak ele almamak, onun kişiliğini sosyalleştirmek, onu nesnel, yadırgatıcı bir biçimde bir uzaklığa taşımak ve öte yanda, onu yaratıcı bir biçimde düşünsel ve fiziksel yönden bir uçtan diğer uca zenginleştirmek, boyutlandırmak demektir" (Karaboğa, 2014: 100).

Ancak Meyerhold'un maske ile çalışmasındaki kritik yaklaşım oyuncunun çalışırken illa yüzünde bir maske olması gerekmediğidir. Ona göre oyuncu ayrıntılı fiziksel ve vokal çalışması sırasında yüzünde karaktere ait maskeleri oluşturacak ve bu biçimlenmeyi tüm bedenine yansıtacak yetkinliğe ulaşacaktır. Jest ve hareketlerindeki yetkin kullanımıyla oyuncu seyirciyi bir andan diğer ana geçebileceği iki zıt kutup arasında gezdirme kabiliyetini elde edebilecektir. Bu fiziksel yaklaşım da bizi Meyerhold'un grotesk kavramı ile kurduğu ilişkiye götürür.

### 2.3.2. Grotesk

Meyerhold'un Commedia dell'Arte ile ilgili derinlemesine araştırmasında üzerinde durduğu diğer önemli kavram grotesk kavramıdır. Levent Süner, *Commedia Dell'Arte etki-sinde Üç Oyuncu Beş Yorum* makalesinde "Commedia dell'Arte dünyasında gevşek dokulu, her an her şeyin olabileceği, tekinsiz, sınırların kalktığı, her türlü aşırılığın, abartının mümkün olduğu, gülünç ve korkunçluk karşıtlığının bir arada olduğu grotesk bir zemin" olduğunu vurgular ve aynı makalede "Commedia dell'Arte oyuncularının sadece maske kullanımlarına bakmanın bile kaçınılmaz olarak grotesk ve karnaval dünyasına işaret ettiğini" belirtir (Süner, 2007: 148). Bu açıdan grotesk ve karnaval dünyasına ilişkin ayrıntılı çalışmaları *Rabelais ve Dünyası* kitabında inceleyen Bahtin'in de kavrama yönelik açıklamaları Meyerhold'un çalışmasının kavramsal yönünü algılamakta yardımcı olacağı söylenebilir. Bahtin bu çalışmasında grotesk gerçeğin başlangıçta orta çağ halk mizah kültürünün yarattığı bir imgeler sistemiyle oluştuğunu ve Rönesans edebiyatıyla zirveye ulaştığını söyler. Bahtin grotesk teriminin ilk kez on beşinci yüzyılın sonunda bir Roma süslemesini tanımlamak için kullanıldığını belirtir. Bu süslemeler İtalyanca grotta (mağara) kelimesinden gelen grottesca olarak adlandırılmışlardır. Süslemelerin özellikleri

“bitki, hayvan ve insan biçimlerini son derece hayalci, özgür ve oyuncu bir tarzda ele almalarıydı. Biçimler sanki birbirlerini doğuruyormuş gibi örülüydüler. Bu süslemelerde doğanın krallıklarını ayıran sınırlar cesurca ihlal ediliyordu. Biçimlerde gerçekliğin alışlagelmiş durağan sunumları yoktu. Bu bir biçimden ötekine geçişlerle, varoluşun her daim yarım kalan karakteri ifadesini bulmuştu” (Bahtin, 2005: 60).

Ancak Bahtin terimin ortaya çıkış anlamının dar olduğu görüşünü savunur ve bu anlamın sadece bir Roma süsleme biçimini betimlediğini söyleyerek grotesk tanımını yeterince karşılamadığını belirtir. Ona göre grotesk terimin en iyi tanımını L.E. Pinsky yapmıştır:

“Groteskte hayat, en aşağı, hareketsiz, ilkelden, en üst, en hareketli ve ruhanileşmiş kadar tüm derecelerden geçer; bu çeşitli biçimlerden geçen çelenk, kendi biricikliğine tanık olur, birbirinden ayrı düşen şeyleri bir araya getirir, birbirini dışlayan unsurları birleştirir, geçerli olan tüm kavrayışlarla çelişkiye düşer. Sanatta grotesk, mantıkta paradoks ile ilintilidir. İlk bakışta grotesk sadece nükteli ve eğlenceli gibi görünür, hâlbuki çok büyük potansiyeller barındırır” (Bahtin, 2005: 60).

Bahtin’in Pinsky’den yaptığı bu alıntı Meyerhold’un sahne uygulamalarında groteski kullanma amacıyla koşutluk gösterir. Meyerhold sahnelemede stilizasyon kullanıp, gerçekliğin bütünselliğinde bir eksiklik oluşturarak, arındırılmış, özüne ulaşılmış bir uygulamanın çözümlenmesinin ikinci evresinin grotesk olarak ortaya çıktığını savunur. Meyerhold için groteskin sentetik bir yöntemi vardır ve bu yöntemle sahnedeki gereksiz ayrıntıları kullanmayıp stilize bir eksiklik ve imkansızlıkla hayatın bütünselliği yaratılır. Ona göre “grotesk tamamen itibarsızlaştırılmış ya da tamamen şişirilmiş olanı desteklemez. Grotesk zıtlıkları harmanlar, bilinçli olarak şiddetli aykırılıklar yaratır ve yalnızca kendi özgünlüğüne inanır” (Braun, 1988: 68). Ancak groteskin tek amacının zıtlıklar yaratıp bunları kalın çizgilerle göstermek demek olmadığını da belirten Meyerhold kavramın hayatın ve gerçekliğin ortaya çıkışında kendine özgü bir tutum geliştirdiğini savunur. Groteskle gündelik yaşamın gerçekleri ve oluşumu doğallığından uzaklaşacak bir konuma gelene kadar derinleştirilir.

Meyerhold’a göre “hayata bakışımızın ardında, derinliği idrak edilemeyen boşluklar vardır. Grotesk, doğaüstü arayışında, zıtlıkları sentezler, olağanüstü olanın bir resmini yapar ve seyirciyi bu akıl almaz bulmacayı çözmeye davet eder” (Meyerhold, 2014: 133). Bu kullanımıyla grotesk zıtlıkları kullanarak sahnede gerçekleştirilen eylemin seyirini aniden değiştirme potansiyeline sahiptir. Bu zıtlık biçim ve içerik arasındaki zıtlık üzerine kuruludur. Anlatım gücü dekoratif unsurlara dayanır, ancak bu dekoratif unsur yalnızca dekor ve sahne mimarisinde değil mim, hareketler, jestler, duruşlarda da bulunmalıdır. Ona göre “grotesk yaklaşımı dekoratif amaca bağımlı kılabilecek tek şey danstır” (Berkday, 1997: 274). Bunun için de sahnesel hareketin ritmik unsuru çok önemlidir çünkü ona göre grotesk sanatta biçim içeriğe ağır bastığında tiyatro ve groteskin ruhu birleşecektir. Meyerhold terimin edebiyat, müzik ve plastik sanatlarda kaba komedi

olarak tanımlanmasına karşındır. Groteskin komik olmak gibi bir amacı yoktur o içinde trajik öğeleri de beraberinde taşır. Ona göre grotesk sanatın kullanımıyla “fantastik olan, sahnedeki yerini alacaktır, hayat sevinci yalnızca komedide değil trajedide de kendini gösterecektir; en derin ironide şeytani bir yön, en basmakalıp olanda traji-komik bir durum görülecektir; stilize imkânsızlık, gizemli çağrışımlar, aldatmacalar ve dönüşümler aranacaktır; romantğin içinden duygusallık silinecektir, uyumsuzluk müthiş bir uyum yaratacak, gündelik olanın sınırları aşılacaktır” (Meyerhold, 2014: 136-137). Barba için bu biçimsel yaklaşımda grotesk kavramı ile yakalanmak istenen yapının ulaşmak isteği hedef seyircilerin duyularıdır. Çünkü “Meyerhold, seyircide mutlaka entelektüel kanallardan aktarılamayan, daha çok duyumsal duyarlığa, derin duyuma (kinestezi) dayanan etkili bir refleksi kışkırtmak istiyor. Bu etkiye yol açan sahne süreci, karşıtlıklara dayanan ve izleyici algısının sürekli yer değiştirmesini olanaklı kılan grotesktir” (Barba, 2017: 308). Seyircide bu kışkırtmayı sağlayacak olan oyuncu ise bunu disipline edilmiş, bedensel farkındalığa sahip, sahne hareketine hâkim, iyi eğitilmiş bedeniyle gerçekleştirebilir.

#### 2.4. Eğitim

Meyerhold için tiyatro sanatının temeli oyunculuktur ve bu yüzden onun yeni tiyatrosunun oyuncusu teknik imkanlarının tümüne hâkim olmalıdır. Tiyatro bir sanattır, hayat ve tiyatro ayrı yasalara tabidir. Tiyatronun amacı gerçek hayatın fotografik bir tasvirini sunmak olmadığından bu sanatın kendi yasalarını ortaya çıkarmak için kapsamlı bir sisteme göre çalışması gerekir. Bu nedenle Meyerhold için sanatsal biçimin yasalarına bağlı olan hareket kavramı çok önemlidir. Ona göre sahnede diyalog, kostüm, makyaj, dekor, ışık olmayıp sadece oyuncu ve oyuncunun sahnesel hareketine, ustalığına bırakılan bir tiyatro yine de bir tiyatro olacaktır.

Oyuncusundan talep ettiği teknik donanımı gerçekleştirmek için kendi adını alan stüdyosunda öncelikle teatralliğin gerçek anlamda var olduğu dönemlere ait olan oyunculuk ilkeleri araştırılmaya başlanır. Stüdyo başta üç sınıfa ayrılır: Bunlardan biri Commedia dell’Arte, diğeri dramanın müzikal okuması ve üçüncüsü ise sahne hareketi derslerinin verildiği sınıflardır. Daha sonra bu sınıflara dans ve sirk performansları ile akrobasi dersleri de eklenir. Bu çalışmalar sonunda farklı teatral kültürlerden sentezlenerek 16 etüt ve pantomim serisi geliştirilir. Meyerhold bu 16 etütle bir oyuncunun sahnede karşılaşıacağı tüm temel ifade durumlarını içeren sınırlı ve kesin bir egzersiz sistemi yaratmaya çalışır. Mel Gordon’a göre bu on altı alıştırmanın her biri, öğrencilere sahne hareketinin bir dizi özel ilkesini öğretmek için tasarlanmıştır; örneğin oyuncunun daire, kare veya üçgen içindeki hareket biçimi, sahnede çift ve tek sayılarının birbirini izlemesinin oyunculuk tarzına etkisi, hareket ve oyunculuk platformlarının şekli veya sahne önü sınırları arasındaki ilişkinin yaratacağı etki, sahnenin uzam-zaman gerçekleri ile yaşamın gerçekleri

arasındaki karşıtlığı içeren geleneksel tiyatroya uygun maskaralıkların kullanımı, hareketlerdeki esler de dahil müziğin ritmik temeli (müzikalite) ile hareket arasındaki ilişkinin araştırılması, sahne özelliklerine göre çalışma yöntemi geliştirmek ve genel olarak büyük ve küçük jestler arasındaki farklarla oyunculuğun izleyici üzerindeki etkilerini araştırmak için çalışmalar yapılmıştır (Zarilli, 2005: 106-107). Meyerhold'un stüdyosunda çalışma hakkı elde eden öğrenci oyuncular sahnedeki diğer partnerlerine karşı fiziksel olarak çevik olmalı, karşısındakine hemen yanıt verebileceği fiziksel yetkinliğe sahip olmalıdır.

Bu 16 etüdün başlıkları ele alındığında içeriğine yönelik bilgi verebilecektir: Sokak hokkabazları,18.yy. sonları Venedik halk gösterileri türünde pantomim; Efendisine sadık bir uşak 17.yy. sonuna ait duygusal bir öykü; Hamlet'ten fare kapanı sahnesi ve Ophelia'nın delilik sahnesi; Leydi, Kedi, Kuş ve Sinek bir Çin oyunundan bölümler. Robert Leach'e göre "Kariyerinin bu döneminde (Bolşevik Devrimi'nin hemen öncesi) Meyerhold'un 'sahne hareketi' tüm bu denemeleri/deneyleri kapsar ve sahnede grotesk bir 'çokseslilik' yaratır" (Hodge, 2010: 30) ve bu çalışmalar devrim sonrası Biyomekanik oyunculuk yönteminin temelini oluşturan deneysel çalışmalardır.

## 2.5. Biyomekanik

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi Meyerhold'un tiyatrosunda şimdiye kadar ele aldığımız temel prensiplerle yaptığı çalışmaları/uygulamaları, süreçte gelişmiş, değişmiş ve biyomekanik olarak adlandırılan yönteminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1917 ye kadar yaptığı bu çalışmalar stüdyosundaki teatral arayışları içerirken 1917'den, Ekim devriminden sonra bu çalışmalarına endüstriyel ve bilimsel araştırmaların sonuçlarını da ekleyerek yöntemine biyomekanik adını vermiştir. "Bios yaşam demektir. Mekanik ise fiziğin cisimlerin denge ve hareketiyle ilgilenen koludur. Meyerhold'un biyomekanik dediği yaşam içindeki bedenin yaşamıdır" (Barba, 2017: 309). Barba'nın biyomekanik tanımını göz önünde bulundurduğumuzda Meyerhold'un Moskova Sanat Tiyatrosunda çalıştığı zamandan beri karşı olduğu tutumu gözlemleriz. Oyuncu mekaniğin yani hareketin yasalarına hâkim olmalıdır, psikolojik temeller üzerine kurulacak bir tiyatro ona göre kumdan bir kale gibi yıkılmaya mahkumdur. Sanatçı bilinçli bir yaratım süreci içinde çalışmalıdır. "Oyuncunun sanatı malzemesini düzenlenmesinde gizlidir; yani bedenin anlatım imkanlarını iyi kullanma yeteneğine bağlıdır" (Meyerhold, 2014: 181). Meyerhold, oyunculukta hem malzeme hem de malzemeyi düzenleyen kişinin aynı olduğunu belirterek oyunculuğu  $N=A1+A2$  olarak formüle eder. Bu formülasyonda N oyuncu, A1 bir fikre sahip ve bu fikrin gerçekleşmesi için komutlar veren kişi, A2 ise bu komutları uygulayan kişiyi karşılar. Bu formülasyondaki işlevi yerine getirebilmesi için oyuncu bedenini bir makine gibi çalıştırabilmeli, verilen komutları anında yerine

getirecek bedensel hakimiyete sahip olmalıdır. Meyerhold için “oyuncunun işi belirli bir amaca yönelik olduğundan, anlatım araçları da ekonomik olmalı ve hedefine en kısa sürede ulaşmasını sağlayacak hareket kusursuzluğu sağlamalıdır” (Meyerhold, 2014: 181). Bu kusursuzluğu sağlamak için yapılan çalışmalarda Frederick Winslow Taylor’un görüşleri etkili olur. Taylor, Amerikalı bir endüstri mühendisidir ve fabrikalarda çalışma verimliliğinin artması için çalışmalar yapmaktadır. Bu çalışmaların sonuçları Meyerhold için oyunculukta uygulanacak çıkarımlara sahiptir. Meyerhold yetenekli bir işçi gözlenildiğinde; üretimi engelleyen fazla hareketlerin bulunmadığını, bu hareketlerin ritmik olduklarını, bedenın ağırlık merkezini doğru kullandıklarını ve dayanıklı olduklarını belirtir (Meyerhold, 2016: 244). Çalışma süresini verimli bir şekilde kısaltan bu hareketlerin dansı çağrıştırdığını söyler. Tiyatronun Taylorizmin bu prensiplerine uygun bir model ile çalışmasıyla, prova ve oyun süreleri kılalacak, oyuncular anlatım araçlarını geliştirerek hedefe en kısa sürede ulaşmayı sağlayacak hareket kusursuzluğunu elde etmiş olacaktır. Yanı sıra William James, Ivan Pavlov, Vladimir Bekteriev gibi psikologların refleksoloji üzerine yaptıkları çalışmaları da tekniğin kavramsal araçları olarak kullanmaya başlar. Bu kavramlar tekniğe mekanik eleştiri yapanlara karşı bir savunı konumdadır. “James, duygusal bilinç ve onun geçici evrelerinin doğrudan fiziksel bedene bağlı olduğu sonucuna varmıştır. Aslında, bedenın uyarana otomatik tepkisi duygunun kendisidir ve duygunun zihinsel idrakından önce gelir” (Zarilli, 2005: 109-110).

Aynı dönemlerde Rusya’da Bekteriev’de James ve Pavlov gibi hayvanlar üzerinde şartlı refleks üzerine çalışmış, ortak motor refleksler üzerine teorisini geliştirerek tüm insan davranışlarının, bireyin sinir sisteminde çevre tarafından üretilen refleks modelleriyle açıklanabileceğini savunmuştur. Meyerhold’a göre de “bir dizi fiziksel konum ve durumdan, belirli duyguların oluştuğu uyarılma noktaları ortaya çıkar” (Meyerhold, 2016: 246). Eğer oyuncu sahnede ruh durumunu fiziksel olarak doğru bir şekilde gerçekleştirirse seyirciye ulaşır ve seyircide izlediği şeye kendine çeken uyarılma durumunu yaratmış olur. Ona göre bir oyuncunun oynarken esrimeye ihtiyacı yoktur, oyuncunun sanatı fiziksel temelde bir uyarılma durumudur ve eğer bir oyuncu tepkisel uyarılma yeteneğine sahip değilse oyuncu olamaz. Meyerhold’un birlikte çalıştığı aktörlerden Igor Ilmsky’nin yöneme yönelik aktardıkları bu anlamda ufuk açıcıdır:

“Meyerhold, el kol hareketlerimizin ve bedenlerimizin bükülmesinin çok kesin bir biçimi olmasını istiyordu. Eğer biçim doğruysa, tonlamalar ve duygular da doğru olacaktır, çünkü onları belirleyen, fiziksel duruşlardır, derdi... Biyomekanik araştırmalar gösterimde gösterilme amaçlı değildi. Amaç, sahne uzamında nasıl hareket edileceği konusunda bilinçli hareket duyumu vermektir” (Barba, 2017: 309).

Biyomekanikte her hareket üç andan oluşur: Niyet/Maksat, Denge/Gerçekleştirme, Uygulama/Tepki. Meyerhold biyomekanik yöntemle oyuncuda oyunculuk sanatı için temel olan becerileri kazandırmayı hedefler. Bunlar, kesinlik, denge, koordinasyon, verimlilik,

ritim, dışavurumculuk, tepki verme, oyunsuluk ve disiplin becerileridir. Bu beceriler, hangi tiyatrodaki hangi yöntemle çalışıyor olursa olsun oyuncunun yaratıcı faaliyetinin temel prensiplerini oluşturmaktadır. Beatrice Picon Vallin'in belirttiği gibi;

“Oyunculuğa biyomekanik yaklaşım, düşünülenin tersine, ne oyuncuyu makine durumuna indirger (ama kişilik içindeki makineyi ya da kuklayı göstermeyi sağlayabilir), ne de oyuncunun doğaçlama yeteneğini inkâr eder. Oyunculuğu montaj ilkesine açar, oyuncuya metni tarif işlevi olmayan, uzamsal-zamansal ritmik imgeler yaratma görevi verir, oyuncuyu uzam içinde çevresini ve kendini görmeye zorlar. Bu tip oyunculuk, oyuncunun, kendi bedeninin sahne üstündeki ve içindeki çizgilerinin bilincinde olmasına, beden mekaniğini bilmesine, hızlanma, direnç, frenleme gibi dinamik kavramlara, kendini sınırlama kavramına dayanır. Belli kurallara egemen olmak, düş gücünü özgürleştirir ve üretimi ütopyanın basitleştirici verimli makine adam sloganının ötesinde, oyuncuya kendi bedenini kazandırır ve kendisinin sınırladığı minimal bir uzam içinde tam olarak kullanabileceği çok geniş bir özgürlük alanı verir. Kurallara egemen olmak, oyuncuya onları aşma olanağını da sağlar” (Berktaş, 1997: 331).

### 3. SONUÇ

Meyerhold yaşadığı dönemin toplumsal, ekonomik, politik, bilimsel, sanatsal, endüstriyel olaylarını yakından takip eden ve bu alanlardaki gelişimi sanatına aktaran öncülerden biriydi. Bu aktarımın asal hedefi tiyatronun özüne yönelik bir nedene bağlıydı: Tiyatronun seyircisi ile kuracağı ilişki biçimi. 1929 yılında tiyatronun yeniden yapılandırılması isimli konferanslar sırasında “Kökleri toplumumuza giderek yayılan Oblomovculuğun etkileriyle savaşmak için estetik algıya her zamankinden çok ihtiyacımız var” (Meyerhold, 2016: 336) diyor, değişen toplumsal koşullarla birlikte sanatsal algının da değişmesi gerektiğini savunuyordu. Bu anlamda çağdaş tiyatroyu ilgilendiren sorunları tek bir soruya indirgemişti: Seyircinin coşkusunu artıran kimdir ve ne tür araçlardan yararlanmalıdır? Onun cevabı belliydi, tiyatro oyunculuk sanatıydı. Bunun için de oyuncunun anlatım olanaklarını geliştirecek her türlü kaynağı derinlemesine araştırdı. Tiyatro elbette seyircisinin zihinsel etkinliğini harekete geçirecekti ama tek amacı bu olamazdı. O tiyatronun zihin kadar duyuları, duyguları da harekete geçiren bir etkisi olduğuna inanıyordu. Bu yüzden sohbet gruplarından farksız bir tiyatroyu reddettiğini açıklıyordu. Yüzyıl başında klasik Batı düşüncesinin zihnin bedenden üstün olduğunu savunan düalist düşüncesi geçerliğini yitirmeye başladı. Bunun asal nedenlerinden biri zihnin bedenin içinde olduğu görüşünün hâkim olması, diğeri ise bedenin maddeselliğinin akıl kadar anlam yaratma yetisine sahip olduğu düşüncelerinin kabul edilmesiydi. Meyerhold bu algısal değişimin sanatsal biçimini grotesk kavramında arıyor, yan yana gelemecek zıt kutupları, tuhafıkları birleştiriyor, yüzey gerçekliğinin derininde olana ulaşmaya çabalıyordu. Grotesk ve stilize biçimlerin kaynaklarını arayışa başlamıştı. Commedia dell'Arte bu açıdan derinlemesine araştırılacak ancak bu araştırma sonucu gelenek olduğu gibi değil kendi hedefleri doğrultusunda geliştirilerek kullanılacaktı.



Sadece Commedia dell'Arte değil oyuncularının sahnese hareket kabiliyetlerini geliştirecekleri stüdyo çalışmalarındaki araştırmalar onu biyomekanik yöntemini oluşturacak sonuçlara ulaştırmıştı. Oyuncu sanatının malzemesi olan bedenini düzenlemekte usta olmalıydı. Sahneye koymada ancak böyle bedenlere sahip oyuncular seyircinin coşkusunu artırabilirdi.

Çağdaş tiyatronun gelişimini etkileyen uygulamalara baktığımızda tarihsel avangartların uygulamalarının etkileri göz ardı edilemez. Meyerhold bu isimler arasında hem oyuncu çalışmasında hem de sahnelemelerinde radikal uygulamalara imza atmış önemli sanatçılardan biriydi. Meyerhold'un tiyatronun geleneksel biçimlerinde yakaladığı potansiyelin bir benzerini, bugünün uygulamacıları da onun çalışmalarında bulabilir. Giriş bölümünde bahsedildiği gibi 1960'lı yıllardan sonra tiyatro performatifleşme sürecine geçmeye başlamıştır. Bu performatif dönemeçle birlikte tiyatro o zamana kadar kabul edilen mevcudiyet ve temsiliyet karşıtlığını, oyuncu ve oyun kişisi arasındaki bütünlüğü kırmış, vücuda getirme kavramını yeniden tanımlamaya başlamış ve mevcudiyet kavramı ayrıntılı araştırma konusu edilmiştir. Bu açıdan Barba tiyatro antropoloji çalışmalarıyla oyun sanatının anlatım (expressive) ve anlatım öncesi (pre-expressive) boyutlarını birbirinden ayırmış, anlatım boyutunu temsille ilişkilendirirken, anlatım öncesi alanı mevcudiyet kavramı ile ele almıştır. Buna göre oyuncunun vücuda getirme süreçlerinde öncelikli olarak enerji üretmesi, yani bedenini enerjetik bir beden olarak meydana getirmesi gereklidir. "Oyuncu belli başlı vücuda getirme tekniklerini ve uygulamalarını kullanarak kendisiyle seyirciler arasında sürekli dolaşan ve seyircilere dolaysız bir şekilde etki eden enerjiler yaratmayı başarır" (Fischer-Lichte, 2016: 168). Barba, anlatım öncesi olarak tanımladığı bu sürecin temelinde bulunduğu ilkelerle Meyerhold'un biyomekanik tekniğinin temelindeki ilkelerin aynı olduğundan bahseder. "Meyerhold dengesiz duruşlardan, tehlikeli dengelerden karşıtlıkların hareket ilkesinden, enerjinin dansından söz ediyordu. Başka şeyler de kullandı "sanatta tahmin etmek bilmekten daha iyidir" diyordu" (Barba, 2017: 309). Barba'ya göre biyomekaniğin ilkeleri rastlantısal bir tahmin değildir ve Meyerhold'un çalışmaları anlatım öncesi ilkelerle ilgili duyarlı bir içgörüyü sahiptir.

Meyerhold'un teatral uygulamalarının yönetmenden oyuncuya, oyuncudan seyirciye, tasarımcıya içinde bugünün performatif yaklaşımlarına kaynaklık edecek malzemelerle dolu olduğunu söylemek mümkündür. Elbette amaç çalışmalarını olduğu gibi alıp kopyalamak olmamalıdır. Kendisinin yaptığı gibi bu malzemenin temel prensiplerini bulgularını yeni alıştırma ve sahneleme biçimlerinde kullanmanın bugünün seyircisi için yeni etki ve uyarılma yollarını oluşturmada uygulamacılar için kılavuz vazifesi göreceği düşünülmektedir.



## KAYNAKLAR

- Bahtin, M. (2005). Rabelais ve Dünyası. (Çev: Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barba, E. ve Savarese, N. (2017). Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü. (Çev: A. Candan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Braun, E. (1988). Meyerhold A Revolution in Theatre. London: Methuen Drama
- Berktaş, A. (1997). Tiyatro-Devrim ve Meyerhold. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık
- Brockett, O. (2000). Tiyatro Tarihi. (Çev: S.Sokullu, S. Dinçel vd.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Clayton, D.J. (1993). Pierrot in Petrograd, The Commedia dell'Arte/Balaganin Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Canada: McGill-Queen's University Press
- Fischer-Lichte, E. (2016). Performatif Estetik. (Çev: T. Acil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hodge, A. (2010). Actor Training, London: Routledge
- Karaboğa, K ve Özçıtak, İ. (1994). Commedia Dell'Arte. Mimesis 5, (s.227-292.)
- Karaboğa, K. (2011). Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Karaboğa, K. (2014). Copeau'dan Terzopoulos'a Oyuncu ve Maske. K. Karaboğa, O. Arıcı (Ed.) Maske Kitabı içinde (s. 94-107). İstanbul: Habitus Yayıncılık
- Meyerhold, V. (2014). Tiyatro Üzerine. (Çev: T. Kanbur). İstanbul: Mesele Kitapçısı.
- Meyerhold, V. (2016). On Theatre. (Çev: E. Braun) Bloomsbery.
- Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte", The Modern Language Review, Vol. 73, No. 4 (Oct., 1978), pp. 859-869, Modern Humanities Research Association
- Pitches, J. (2003). Vsevolod Meyerhold. London and New York: Routledge.
- Rudlin, J. (1994). Commedia Dell'Arte Oyuncular için elkitabı. (Çev: E. İpekli). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Süner, L. (2007). Commedia dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Cilt.24, Sayı.24. (145-182)
- Zarrilli, P.B. (2005). Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide, London: Routledge.