



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**MEYERHOLD'UN BİYOMEKANİK OYUNCULUK  
YÖNTEMİNDE MÜZİK VE DANSIN KULLANIMI**

**CANSIN SEMENDEROĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DOÇ. DR. BİRGÜL YEŞİLOĞLU GÜLER**

**ANTALYA, 2024**



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**MEYERHOLD'UN BİYOMEKANİK OYUNCULUK YÖNTEMİNDE MÜZİK  
VE DANSIN KULLANIMI**

**CANSIN SEMENDEROĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DOÇ. DR. BİRGÜL YEŞİLOĞLU GÜLER**

**ANTALYA, 2024**

**KABUL VE ONAY SAYFASI**

Cansın SEMENDEROĞLU tarafından hazırlanan “Meyerhold’un Biyomekanik Oyunculuk Yönteminde Müzik ve Dansın kullanımı” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sahne Sanatları Anasanat/Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans/Doktora Tezi/Sanatta Yeterlik Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir. ..../..../....

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır. )

|                         |                                     |      |
|-------------------------|-------------------------------------|------|
| Jüri Başkanı (Danışman) | Doç. Dr. Birgül<br>YEŞİLOĞLU GÜLER  | İmza |
| Jüri Üyesi              | Doç. Dr. İbrahim<br>İmran ÖZTAHTALI | İmza |
| Jüri Üyesi              | Dr. Öğr. Üyesi Rasim<br>AŞIN        | İmza |

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

## ÖNSÖZ

Vsevolod Meyerhold, tiyatro alanında pek çok yenilikçi fikir geliştirmiş ve yaptığı çalışmalar doğrultusunda bu yolda emek veren sanatçılara ışık tutmuştur. Yönettiği ve rol aldığı oyunlardaki sahneleme çalışmaları tiyatro dünyasındaki isimleri ikiye ayırmış; kimi onun tekniğini benimserken, kimi oyuncusunu kırılması zor kalıplara soktuğu gerekçesiyle eleştirilere maruz bırakmıştır. Bu tezin ortaya çıkmasındaki en büyük sebep, bu konudaki fikir ayrılıklarını giderebilmek ve biyomekanik oyunculuk yönteminin oyuncuya pek çok fayda sağladığını yapılan araştırmalar doğrultusunda okuyucuya aktarabilme isteğidir.

Müziğin ve dansın tiyatrodaki bir araç olarak kullanılmasına karşı olan önyargılar da tezin ana sorunsalı olarak ele alınmıştır. Tiyatronun bütüncül bir sanat olduğu, sahne sanatlarının birbiri ile olan etkileşimi ile nitelikli bir yaratım sürecine gidilebileceği tezin sonucunda varılması öngörülen noktalardandır.

Tez üç bölüm halinde düzenlenmiş, her bir bölümde Meyerhold'un tiyatroya ve biyomekanik oyunculuğa dair düşünceleri irdelenmiştir. Çocukluğundan başlayarak tiyatro için verdiği büyük emeğe, sanat yaşamındaki sahneleme çalışmalarına ve bunların doğrultusunda geliştirdiği yöntem olan biyomekanik oyunculuk yönteminin müzik ve dans ile olan ilişkisine tez süresince yapılan araştırmalar aracılığıyla değinilmeye çalışılmıştır. Tezde bulunan yabancı kaynaklardan çevirilerin tamamı tarafımdan yapılmıştır.

Yürüdüğüm yolda bana ışık tutan, çalışmanın ortaya çıkmasında yardımını benden esirgemeyen ve bu tezin yazılmasına olanak sağlayan danışmanım Doç.Dr. Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER'e teşekkürü bir borç bilirim. Tez jürimde olmayı kabul eden Doç.Dr. İbrahim İmran ÖZTAHTALI'ya ve Dr.Öğr.Üyesi Rasim AŞIN'a katkılarından dolayı teşekkür ederim. Süreç boyunca motivasyon kaynağım olan, her zaman elimden tutan Mert ENGİN'e ve tüm dostlarıma, varlıklarıyla bu yolda neden yürüdüğümü bana hatırlatan tüm öğrencilerime, desteklerini hayatım boyunca arkamda hissettiğim, yolumu kaybettiğimde bulmamı sağlayan annem Deniz ERİNÇ SEMENDEROĞLU, babam Hasan SEMENDEROĞLU'na ve tüm aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

|            |               |                                                                            |
|------------|---------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Öğrencinin | Adı Soyadı    | Cansın Semenderoğlu                                                        |
|            | Numarası      | 202253014001                                                               |
|            | Anasanat Dalı | Sahne Sanatları                                                            |
|            | Danışmanı     | Doç. Dr. Birgül Yeşiloğlu Güler                                            |
|            | Tezin Adı     | Meyerhold'un Biyomekanik Oyunculuk Yönteminde<br>Müzik ve Dansın Kullanımı |

**ÖZ**

Vsevolod Meyerhold'un geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yöntemi, uygulanmaya başladığı dönemde oldukça fazla yankı uyandırmıştır. Yöntemde beden ve hareket ön planda olmakla birlikte, oyuncunun duygusal durumu ikinci plana düşer. Sahne üzerinde gerçekleşecek her eylem kendi içinde bir matematiğe sahiptir ve önceden planlıdır. Bu doğrultuda biyomekanik oyunculuk yönteminde ritim ve hareket önem taşır. Tezin ana amacı, tiyatronun müzik ve dans ile olan ilişkisinin oyuncuya teknik anlamda sağladığı faydaları ve biyomekanik oyunculuk yönteminde müzik ve dansın kullanımını araştırmaktır. Nitel araştırma yöntemi ile hazırlanan bu tez çalışması, Vsevolod Meyerhold'un çocukluğundan, gençliğinden başlamakta ve sanat için verdiği emekleri kapsamaktadır. Tezin ikinci bölümünde daha çok biyomekanik oyunculuk yöntemi ve kural niteliğindeki unsurları üzerinde durulmakta, üçüncü bölümde ise yöntemin müzik ve dans ile olan ilişkisinin temellendirilmesi yapılmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Biyomekanik, Dans, Meyerhold, Müzik, Ritim

**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
**INSTITUTE FINE ARTS**

|           |              |                                                                          |
|-----------|--------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Student's | Name Surname | Cansın Semenderoğlu                                                      |
|           | Number       | 202253014001                                                             |
|           | Department   | Performing Arts                                                          |
|           | Supervisor   | Assoc. Prof. Birgül Yeşiloğlu Güler                                      |
|           | Thesis Title | The Use of Music and Dance in Meyerhold's<br>Biomechanical Acting Method |

**ABSTRACT**

The biomechanical acting method developed by Vsevolod Meyerhold, considerable attention when it was first implemented. While emphasizing body and movement, this method subordinates the actor's emotional state to a secondary position. Each action to be performed on stage possesses its own mathematics and is meticulously preplanned. Accordingly, rhythm and movement hold significant importance in biomechanical acting. The main aim of this thesis is to investigate the benefits that the relationship between theater, music, and dance provides to the actor in technical terms, as well as to explore the utilization of music and dance in biomechanical acting. This research study which has been prepared with qualitative research method, begins with an examination of Vsevolod Meyerhold's childhood and youth, and continues with his contributions to the arts. The second section of the thesis primarily focuses on the biomechanical acting method and its regulatory elements, and the third section delves into establishing the method's relationship with music and dance.

**Keywords:** Biomechanics, Dance, Meyerhold, Music, Rhythm

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

|                                                                                                        |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| KABUL VE ONAY SAYFASI .....                                                                            | i    |
| ÖNSÖZ .....                                                                                            | ii   |
| ÖZ .....                                                                                               | iii  |
| ABSTRACT .....                                                                                         | iv   |
| İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....                                                                               | v    |
| TABLolar DİZİNİ .....                                                                                  | vii  |
| GÖRSEL DİZİNİ .....                                                                                    | viii |
| GİRİŞ .....                                                                                            | 1    |
| BÖLÜM 1: SANAT DOLU BİR HAYAT: MEYERHOLD'UN YAŞAMI.....                                                | 5    |
| 1.1 Çocukluk ve Gençlik Dönemi .....                                                                   | 5    |
| 1.2. Moskova Sanat Tiyatrosu .....                                                                     | 9    |
| 1.2.1 Konvansiyon Tiyatrosu ve Stilizasyon Adına İlk Adımlar.....                                      | 14   |
| 1.2.2 Çarlık Tiyatrosu.....                                                                            | 26   |
| 1.3. Ekim Devrimi: Tiyatroda Devrim.....                                                               | 33   |
| BÖLÜM 2: BİYOMEKANİK OYUNCULUK YÖNTEMİ.....                                                            | 43   |
| 2.1 Biyomekanik Oyunculuk Yönteminin Temellendirilmesi ve Taylorizm.....                               | 43   |
| 2.2 Biyomekanik Oyuncunun Nitelikleri .....                                                            | 49   |
| 2.2.1. Denge.....                                                                                      | 52   |
| 2.2.2. Dikkat .....                                                                                    | 53   |
| 2.2.3. Düşünce .....                                                                                   | 54   |
| 2.2.4. Uyum .....                                                                                      | 55   |
| 2.2.5. Beden.....                                                                                      | 56   |
| 2.2.6. Diksiyon .....                                                                                  | 58   |
| 2.3. Meyerhold'un Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi Bağlamında Düşünceleri ve Örnek Bir Prova Süreci ..... | 60   |
| BÖLÜM 3: BİYOMEKANİK OYUNCULUK YÖNTEMİNDE MÜZİK VE DANSIN YERİ .....                                   | 72   |
| 3.1. Tiyatro Sanatında Bir Araç Olarak Müzik ve Dansın Konumu .....                                    | 72   |
| 3.1.1. Dans Tiyatrosu.....                                                                             | 74   |
| 3.1.2. Müzikal Tiyatro .....                                                                           | 76   |

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2. Meyerhold ve Opera.....                                           | 79  |
| 3.3. Proleter Bir İşçi Olarak Oyuncunun Bedenini Kullanması .....      | 84  |
| 3.4. Ritim, Hareket, Dans ve Müziğin Biyomekanik Oyuncuya Etkisi ..... | 89  |
| SONUÇ .....                                                            | 95  |
| KAYNAKÇA.....                                                          | 103 |
| TEZE İLİŞKİN EKLER.....                                                | 108 |
| EKLER.....                                                             | 121 |



**TABLÖLAR DİZİNİ**

| Sıra     | Başlık                                             | Sayfa |
|----------|----------------------------------------------------|-------|
| Tablo 1. | 1905-1912 Arasındaki Sahneleme Çalışmaları Listesi | 25    |
| Tablo 2. | Petersburg Çarlık Tiyatroları'ndaki Sahnelemeleri  | 26    |
| Tablo 3. | Opera Unsurları Arasındaki Karşılıklı İlişkiler    | 83    |



**GÖRSEL DİZİNİ**

| Sıra      | Tanımlama           | Sayfa |
|-----------|---------------------|-------|
| Görsel 1. | Dramatik Anlayış    | 30    |
| Görsel 2. | Üçgen Tiyatro       | 38    |
| Görsel 3. | Düz Çizgi Tiyatrosu | 39    |



## GİRİŞ

Tiyatronun doğuşundan itibaren pek çok kuram ve kuramcı gelip geçmiştir. Her biri kendine özgü tiyatroya bakış açılarıyla sanatımıza yenilikler getirmiş, yöntemler geliştirmiş, kuramlar ortaya koymuştur. Çoğu günümüze uzanan ve güncel olarak derslerde incelenen, öğretilen, uygulanan yöntemler olmayı başarmıştır. Kimisi oyunculuk anlamında ufhumuzu geliştirirken, kimisi yönetmenlik bakış açımızı değiştirmiş, kimi ise yazarlık becerilerimizi keşfetmemizi sağlamıştır. Meyerhold'un da bir tiyatrocinin serüveninde yolu aydınlatan biri olduğunu bilmekteyiz. Tiyatro sanatı ile çocuk yaşta tanışmış olan Meyerhold, yaşı ilerledikçe bizler için çok önemli bir role sahip olacağından habersizdir. Gerek çocukluğundaki merakı ve araştırmacı ruhu, gerek gençliğindeki tiyatroya dair girişimleri ileride adını fazlasıyla duyuracaktır.

Meyerhold'un biyomekanik yaklaşımı, bedensel ifadeyi vurgulayan, fiziksel performansı temel alan bir oyunculuk yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntem, dönemin diğer yöntemlerinden farklı olarak bedensel hareketin önemini vurgular ve oyuncunun bedenini kullanarak sahnedeki varlığının güçlendirmesine olanak sağlar.

Meyerhold'un ortaya koyup geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yöntemi, kuramcılar tarafından ilk keşfedildiğinde büyük eleştirilerin hedefi olmuştur. Biyomekanik oyunculuk yönteminin oyuncunun bedenine dayanması, Meyerhold'un oyuncularını mekanik kuklalara çevirdiğine dair suçlamalarla karşı karşıya kalmasına sebep olmuştur. Tezin temel amaçlarından biri, verilen bilgiler doğrultusunda bu yanlışlığı düzeltmek ve yönteme dair oyuncuda oluşan soru işaretlerini gidermektir.

Tiyatro sanatı denilince akıllara yalnızca tiyatronun gelmesi de tezin ana sorunsallarından biri olarak ele alınmıştır. Tiyatro, diğer sanat dallarıyla grift haldedir. Her biri birbirinden ayrı ve kıymetli sanat dalları olsalar da müzik ve dans

tiyatronun içinde barınır, barınmalıdır. Bir tiyatrocudan bu yüzden, müziğe ve dansa olan ilgi ve becerisinin yüksek olması beklenmektedir. Bu beceri, oyuncuya özellikle teknik anlamda fayda sağlayacaktır. Meyerhold de bu pencereden, oyuncunun bedeni ve ritim duygusu ile fazlaca ilgilenmiştir. Aslında eleştirilere sebep olan Meyerhold'un oyunculuk anlayışı, onun oyunculuğu bir bütün olarak ele almasından kaynaklanmaktadır. O oyuncuları ritim ve dans ekseninde kuklalaştırmamış, yalnızca oyunculuk yeteneklerini ve kapasitelerini arttırmayı hedeflemiştir. Tez konusunun bu ekseninde seçilmesinin sebebi de hem bu şekilde bilinen bazı yanlışları düzeltmek, hem de Meyerhold ve biyomekanik oyunculuğun kıymetini okuyucuya hissettirme isteğidir.

Nitel araştırma yöntemi ile hazırlanan bu tezin sonunda tiyatroda dans ve müziğin, bir oyunculuk yöntemi aracılığıyla nasıl kullanılabileceğinin ortaya konması öngörülmektedir. Bunun yanı sıra günümüz tiyatro oyuncuları, yönetmenleri baz alındığında Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminin çok kullanılmadığı bilinen bir gerçektir. Karşımıza daha çok Stanislavski, Grotowski gibi tiyatro insanlarının metotları çıkmaktadır. Güncel olarak tiyatro sanatında çok başvurulmayan biyomekanik oyunculuk yönteminin aslında oyuncunun bir aracı olarak kullanılabileceğini ispatlamak hedeflenmektedir. Bu tezin literatüre eklenmesi ile birlikte Meyerhold'a ve biyomekanik oyunculuk yöntemine dair kısıtlı olan kaynak sayısı artacaktır. Var olan kaynakların yanına bir oyunculuk yönteminin müzik ve dans ile olan ilişkisini irdeleyen ve bunu araştıran bir kaynak daha eklenecektir. Üretim konusunda da oyuncuların yöntem sıkıntısı çektiği anda başvurabilecekleri bir tez olması, onların daha üretken ve daha yaratıcı olmalarına katkı sağlayacaktır.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde aktarılan bilgiler, Meyerhold'un çocukluğu, gençliği ve sanat yaşamına dairdir. Stanislavski ve Danchenko ile yan yana başlayan sanat hayatının sonradan nasıl karşılarında oluşu ile devam ettiği buradaki bilgiler arasındadır. Tiyatroya ve oyunculuğa olan bakış açısı yıllar içinde, gördükleri ve öğrendikleri doğrultusunda değişime uğramıştır. Başlarda Stanislavski'nin yanında Natüralist Tiyatro'nun peşinden giderken, zamanla

kendini Natüralist anlayışın tam zıttı bir konumda bulacaktır. Stanislavski'nin tiyatro anlayışına karşıt konumda olan düşünceleri, onun kendi yöntemi olan biyomekanik oyunculuk yöntemindeki düşüncelerinin oturmasındaki temel niteliğindedir. Meyerhold, Stanislavski'den ayrıldıktan sonra kendi benliğini ortaya koyabilmeye başlar. Biyomekanik oyunculuk yöntemindeki dıştan içe oyunculuk biçimi, Stanislavski'nin içten dışa oyunculuk biçimine zıt düşer. Oyuncunun tamamen duygularıyla hareket etmesi durumu da Meyerhold'u rahatsız etmekte, kendi yönteminde bundan uzaklaşmak istemektedir. Bu durumdan yola çıkarak stilize bir tiyatro yaratma isteği de bu bölümde değinilen alt başlıklardandır. Devamında da Çarlık Tiyatrosu'ndaki sanat kariyeri ve Ekim Devrimi ile birlikte tiyatro alanında yaşanan devrim niteliğindeki olayların altı çizilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde Meyerhold'un ortaya koyup geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yöntemi derinlemesine incelenmiştir. Çıkış noktaları, temel dayanakları belirtilmiş, biyomekanik oyuncunun nitelikleri paylaşılmıştır. Bu bölümden hareketle söylenebilir ki, biyomekanik oyuncu en temelinde kendini, bedenini tanımalı, yapabileceklerinin farkına varmalı ve çok çalışmalıdır. Provalara ve alıştırmalara sonsuz özen göstermeli, işini bir işçi gibi sahiplenmelidir. Biyomekanik oyunculuk yönteminin unsurları olan denge, dikkat, düşünce, uyum, beden, diksiyon unsurları alt başlıklar halinde incelenmiştir. Bu bölümde içinde Meyerhold'un kendi cümlelerinin olduğu Ali Berktaş tarafından derlenen kaynak yol gösterici olmuştur. Meyerhold'un ağzından biyomekanik oyunculuk yöntemine dair fikirlerini duymak, bu yöntemi daha iyi kavramaya fayda sağlayacaktır.

Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde ise tezin ana sorunsalının üzerinde durulmaktadır. Tiyatroda müzik ve dansın konumu, bir oyunculuk yöntemi olan biyomekanik oyunculuk yönteminde müzik ve dansın kullanılması, ritmi ve hareketi kullanan oyuncunun avantajları bu bölümde tartışılmakta ve bunlara cevap aranmaktadır. Müziğin ve dansın yer aldığı dans tiyatrosu ve müzikal tiyatro da bu bölümde incelenen alt başlıklar arasındadır. Beden kullanımının önem teşkil ettiği biyomekanik oyunculuk yönteminde oyuncudan ritim duygusunun da yüksek olması

beklenmektedir. Müzik ve dans karşımıza yalnızca müzikal tiyatrolarda çıkmamaktadır. Tiyatronun her alanında ritimlerle, enstrümanlarla, dans ile karşılaşmak mümkündür. Bir araç olarak kullanım alanları da tezin bu bölümünde tartışılmaktadır.

Biyomekanik oyunculuk yönteminde müzik ve dansın kullanımının tez araştırmasında konu edilmesinde; bu yöntemin yeterince iyi algılanmamış olduğunu gösteren Meyerhold'a "kukla eğitmeni" yaftaları etkili olmuştur. Oyuncunun iyi çalışmış ve çalıştırılmış olması, uzam içindeki yerinin tam anlamıyla bilincinde olup ulaşmak istediği yere kaç adımda varacağını bilmesi, sahnedeki rol arkadaşlarıyla ritmik bir uyum içinde olması onun bir kuklaya dönüştürüldüğünü değil; aksine oyunculuk mesleğine saygı duyduğunu ve üzerine düşünerek zihinsel efor harcadığını kanıtlar niteliktedir. İşte bu yüzden Meyerhold kendi döneminde de üzerinden yıllar geçince de tam anlamıyla anlaşılamamıştır. Bu tez ile birlikte yöntemin daha net anlaşılması, bir oyunculuk yönteminin müzik ve dans ile olan beraberliğinin oyuncuya fayda sağlayacağını kanıtlanması hedeflenmektedir.

## BÖLÜM 1: SANAT DOLU BİR HAYAT: MEYERHOLD’UN YAŞAMI

Vsevolod Meyerhold, 66 senelik yaşamı boyunca sanata gönül vermiş ve tiyatro alanında çalışmalar yürütmüştür. Tiyatroya bakış açısı günümüzde bile hala tartışmalara yol açmakta, natüralist tiyatroya karşı olan tavrıyla büyük sanatçıları fikir ayrılığına düşürmektedir (Erdenk 1997, s.46). Biyomekanik oyunculuk denince akla gelen oyuncunun yaratıcılığını kısıtladığına dair yanlış fikirler günümüzde de geçerliliğini korumaktadır (Bahtiyaroğlu, 2017, s.28). Oysa Meyerhold’un sanat dolu hayatı incelendiğinde, onun oyuncusunun yaratıcılığına ve özgürlük alanına verdiği önem anlaşılmaktadır. Bu bölümde Meyerhold’un çocukluğundan Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki çalışmalarına, Tiyatro-Stüdyo girişimlerinden Ekim Devrimi sonrası oyunculuk yaklaşımına dair detaylar ele alınacaktır.

### 1.1 Çocukluk ve Gençlik Dönemi

“Evrensel anlamda Rus tiyatrosunu düşündüğümüzde akla hemen Stanislavski gelir. Stanislavski Rus tiyatrosudur, Rus tiyatrosu Stanislavski’dir. Fakat Stanislavski’nin kendisi ona tüm zamanların en etkili Rus yönetmeninin kim olduğu sorulduğunda hiç şüphe etmeden Meyerhold cevabını vermiştir” (Romanska, 2023, s.2).

1895 senesinde “Vsevolod” ismini alana kadar “Karl Teodor Kazimir Meyerhold” olarak tanınan tiyatroya gönül vermiş bu kişinin tiyatro aşkı, çocukluğuna dayanmaktadır. Yaratıcı ruhu daha küçük yaşta kardeşi Fedor ile birlikte ürettikleri oyunlarda kendini göstermektedir. Piyano ve keman dersleri aldığı, fakat okulu ve öğretmenlerini çok sevmediği bilinmektedir. Babasının bir alkol damıtım evinin sahibi olduğu ve baba-oğul ilişkilerinin çok kuvvetli olmadığı da bilinen bir gerçek olarak karşımıza çıkar (Berktaş, 1997, s.19-20). Çocukluğuna dair anlattığı anılarında işçilerle birlikte ırmakta yüzmeye gittiklerinden bahseder. Onlarla ormanda dolaştığını, kayığa binip balık tutmaya gittiklerini anlatmıştır. Aşçıları da aynı zamanda çok iyi bir gitaristtir ve bir kardeşi bu aşçı sayesinde çocukluğunda

gitara ve akordeona merak salmıştır (Berktaş, 1997, s.87-88). Ailesi sanata düşkün bir ailedir. Öyle ki, evlerinde belirli aralıklarla müzisyenler, tiyatrocular ve öğretmenlerin katılımıyla gerçekleşen Meyerhold'un değişimiyle “müzik ve edebiyata ayrılan” etkinlikler düzenlenirdi. Annesinin de müziğe olan ilgisi, bu etkinliklerde kendini belli eder (Aydoğdu, 1997, s.43).

Verilen bilgilerden yola çıkılarak, Meyerhold'un sanata ve tiyatroya olan düşkünlüğünün, doğduğu eve ve çevresine bağlı olarak şekillendiğini söylemek mümkündür. Yaşadığı dönem koşulları göz önünde bulundurulduğunda şanslı sayılabilecek bir çocukluk hayatı geçirmiştir. Sanata olan ilgi ve alakasının aldığı dersler ve ailesi doğrultusunda çocukluğundan başladığı görülmektedir.

Meyerhold'un işçi sınıfına duyduğu ilgi de çocukluğundan gelmektedir. Ailesi büyük bir ailedir ve ailede ticarete yönlendirilebilecek büyük çocuklara olan ilgi daha fazladır. Meyerhold gibi küçük çocuklarla çok ilgilenilmemektedir. O da her boş vaktinde, ders çalışmaktan canı her sıkıldığında fabrikada çalışan işçilerle oynamaya gider. Tatillerinde ise babasının köydeki evinde tüm gününü köylülerle geçirmektedir (Berktaş, 1997, s.88). Ailesinin ve özellikle babasının istediği gibi bir iş adamı olamayacağından zaten emin olan Meyerhold'un annesi Alvina ile olan bağı, babasına oranla çok daha kuvvetlidir (Pitches, 2018, s.4).

İleride kendi geliştireceği yöntem olan biyomekanik oyunculuk yönteminin temel bakış açısının oyuncuyu bir işçi gibi görmek olması, yukarıda verilen bilgiler göz önünde bulundurulduğunda rastlantı değildir. Çocukluğundan beri işçi sınıfıyla iç içe olan Meyerhold'un, onların yaşam tarzına ve çalışma stillerine hakim olduğu görülmektedir.

“Geçmişte oyuncu kendi yaratımında, adına sanat yapmayı tasarladığı toplumla bir uyum içine girmiştir. Gelecekteyse oyuncu oyununu daha çok üretim

koşullarıyla uyum içinde gerçekleştirmek zorunda kalacaktır” (Çalışlar, 1993, s.160).

“Sosyalist düşünceler” ile olan teması da yine küçük yaşta başlar. Kendisine yaz aylarında ders veren öğretmeni “Kaverin” sayesinde sosyalizm ile tanışmıştır (Berktaş, 1997, s.19-20). Oyunculığa ilk adımını 14 Şubat 1892 yılında Penza’da atmıştır. Burada, amatör bir tiyatro grubu ile “Akıldan Bela” adlı oyunda “Repetilov” karakterini canlandırır. Aynı zamanda bu oyunun yönetmen yardımcılığını da kendisi yapmıştır. Bundan dört sene sonra kendisi ile evleneceğinden habersiz, Olga Munt’a da bu oyunda “Sofya” rolünü verir (Uçar, 2013, s.36).

İlkokul ve ortaokul eğitimini tamamladıktan sonra hukuk eğitimine başlamıştır. Hukuk eğitimi gördüğü üniversite hakkında iyi düşüncelere sahip değildir. Okulun ona hiç tat vermediğini, müdür muavinlerinden hiç haz etmediğini, gerçek bir hoca olarak bir tek ekonomi dersi veren Çurkov isimdeki hocasını gördüğünü, diğer derslere ise tamamen bilgisiz öğretmenlerin girdiğini söylediği bilinmektedir (Berktaş, 1997, s.91).

Buradan yola çıkarak, sanata bu kadar yatkın ve sanat ile iç içe olan bir gencin hukuk okuluna gönderilmesinin iyi bir sonuç vermediği çıkarımı yapılabilir. 1896 yılında, Moskova Filarmoni Cemiyeti Müzik ve Drama Enstitüsü’nün sınav açmasıyla hukuk eğitimini yarıda bırakır. Bu sınavdaki başarısı sayesinde Meyerhold, birinci sınıfı atlayarak direkt ikinci sınıftan bu enstitüde eğitime başlamıştır (Cavadzade, 2023, s.18). Aynı sene içerisinde “Sanat ve Edebiyat Topluluğu” sahnesinde izlediği “Othello” temsilinin Meyerhold’un hafızasına yer etmesi şaşılacak bir durum değildir, çünkü başrolde ve yönetmen koltuğunda Stanislavski vardır (Uçar, 2013, s.37). Yine 1896 yılında, hayatında bir değişiklik daha yaşar ve Olga Munt ile evlenir (Leach, 1989, s.2).

Stanislavski'ye olan hayranlığının, onu sahnede izlemesiyle başladığı görülmektedir. Uzun yıllar boyunca tiyatroya bakış açıları konusunda tartışma yaşayan Stanislavski ve Meyerhold'un ilişkisine tezin ilerleyen bölümlerinde de değinilecektir. Aynı zamanda Meyerhold'un çocukluğundan beri kendine güvendiği sanat alanındaki başarısının da sınıf atlayarak tescillendiği söylenebilir.

Aynı zamanda 1896 ve 1897 yıllarında "Penza Halk Tiyatrosu" bünyesine girer. "Narodnik" ideolojisini benimseyen bu tiyatro, ortak bir dil oluşturmak isteyen aydınların ve işçilerin buluşma yeri olmayı amaçlamaktadır. Burada oyunculuk yapan Meyerhold, oyunculuk anlamında ilk küçük çaplı ününe kavuşmuş, kendisinden gazetelerde övgü dolu yazılar ile bahsedilmeye başlanmıştır. 1893 yılında yazdığı bilinen günlüğündeki "Yeteneğim olduğunu, iyi bir oyuncu olabileceğimi biliyorum" cümleleri, yavaş yavaş meyvelerini vermektedir (Berktaş, 1997, s.19-20).

Penza Halk Tiyatrosu'nda yer aldığı oyunlar arasında A.N.Ostrovski'nin oyunları da vardır. Onun oyunları ile başarısını katlamıştır. Kendi oyunculuk yönteminin oluşmasında Prov Mihayloviç Sadovski'nin oyunculuk anlayışı da bu dönemde onu etkileyenler arasındadır (Uçar, 2013, s.37).

Hem çocukluğundan beri sanat ile iç içe olması hem de sanatın her dalına olan düşkünlüğü, onun ileride adını fazlasıyla duyuracak bir tiyatro adamı olacağının sinyallerini vermektedir. Karşılaştığı kişiler, bulunduğu topluluklar göz önünde bulundurulduğunda ise tiyatro konusunda da şanslı olduğu söylenebilir. Hem yaşadığı konumun hem de ailesinin -her ne kadar ileride kimliği yüzünden birtakım zorluklar ile karşılaşacak olsa da- başlarda onun için bu konuda bir avantaj olduğu görülmektedir.

## 1.2. Moskova Sanat Tiyatrosu

Sanata olan ilgisi çocukluk hikayelerinden başlayan Meyerhold'un tiyatro yaşamına hızlı bir giriş yaptığı görülmektedir. Tiyatroya atılımı ile açılan ve ardı arkası kesilmeyen kapıların bir diğeri olan Moskova Sanat Tiyatrosu'na bu bölümde değinilecektir. Yeteneğinin kendisi de farkında olan Meyerhold için deneyimler ile dolu yeni bir serüvenin başladığı söylenebilir.

“Meyerhold'a göz kulak olun, o benim tiyatrodaki yegane mirasçımdır, burada ya da başka herhangi bir yerde -Stanislavski” (Roose-Evans, 1989, s.30).

Konstantin Stanislavski'nin Rus Tiyatrosu'nu geliştirmek ve içinde olduğu çıkmazdan kurtarmak için ciddi bir tiyatro kurma isteği vardı. Bu isteği, Nemirovich-Danchenko'nun 1897 yılında kendisine yazdığı bir mektup ile iyice gündemine oturdu (Erdenk, 1997, s.16). Mektupta Danchenko'nun Stanislavski ile olan görüşme isteği açıkça belli oluyordu. Ertesi gün Slav Pazarı'nda olacağını, eğer bu uygun olmazsa da başka bir gün başka bir saatte de görüşebileceklerini bildirmişti (Nutku, 1963, s.79).

Sonradan Meyerhold'un hayatında önemli rol sahibi olacak bu iki tiyatro insanının, Rus Tiyatrosu için verdikleri çaba takdiri hak etmektedir. Danchenko'nun görüşme isteğine yanıt veren Stanislavski, yeni ortağıyla birlikte “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun temelini işte o Slav Pazarı'nda atar. Bu buluşmada her ikisi de ideal tiyatro düşüncelerini belirtmiş, repertuvar düzenlemeleri yapmış, oluşturacakları kadro hakkında fikir yürütmüş ve Meyerhold ile de yollarının kesişeceği bu yolculuğa ilk adımlarını atmışlardır (Uçar, 2013, s.28). Bu görüşmede Danchenko ile birlikte tiyatroya dair saptadıkları noktaları Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi-1 kitabında şöyle özetlemiştir:

“1- Küçük rol diye bir şey yoktur, yalnızca küçük oyuncu vardır.

2- Yazar, oyuncu, dekor ve kostüm sanatçısı, teknisyenler, boyacılar, sahne işçilerinin tümü bir tek amaç için iş birliği yaparlar: bu amaç, oyun yazarının temel düşüncesini seyirciye iletmektir.

3- Tiyatronun yaratıcı hayatını baltalamak, geç gelmek, tembellik, kapris, rolünü anlamamak, yapılan bir yanlışlığı tekrarlamak ve bunlar gibi durumlar yaratmak birer büyük suçtur. Bunların kökü kurutulmalıdır.

4- Tiyatro gardıroptan başlar” (Nutku, 2011, s.317).

Meyerhold’un Moskova Sanat Tiyatrosu’na girişi, bu tiyatronun da kuruluş yılı sayılan 1898 yılıdır. Buradaki serüveni çok uzun sürmese de Meyerhold’un hayatında Moskova Sanat Tiyatrosu’nun etkisi büyük olmuştur (Erdenk, 1997, s.47).

Yukarıda belirtilen tiyatroya dair saptanan noktalar ile Moskova Sanat Tiyatrosu’nun temellerinin sağlam bir şekilde atıldığı söylenebilir. Üzerinde durulan noktaların Rus tiyatrosunun gereklilikleri olduğu gibi genel bir bakış açısıyla tiyatro sanatının ihtiyaçları olduğu görülmektedir. Tiyatro sanatının sorunsallarının her dilde ve konumda ortak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun kuruluşundan hemen sonra kadroya dahil olan Meyerhold’a da bu tiyatro, önemli bir deneyim katacaktır.

Meyerhold hakkında öğretmeni Nemirovich-Danchenko, gururlandırıcı sözler söylemiştir. Onun oyunculuk yetkinliğinin farkındadır. Hangi toplulukta olursa olsun önemli bir rolü almasının çok kolay olacağını, bunun için gerekli tüm özelliklere sahip olduğunu düşünmektedir. Ses perdesinin genişliği de övgülerinin başında gelmektedir (Berktaş, 1997, s.21).

Meyerhold'un buradaki bir diğer öğretmeni tabi ki Konstantin Stanislavski'dir. Onun öğrencisi olduğu yıllarda Stanislavski'nin oyunculuk metodunu, oyuncuya ve oyunculığa bakış açısını yakından tanıma ve öğrenme fırsatı bulur. Stanislavski'nin bu yıllarda üzerine yoğunlaştığı metot, oyuncunun hem fiziksel hem psikolojik eylemlerini bir arada kullandıran gerçekçi oyunculığa yönelik metottur (Karaboğa, 2010, s.126). Stanislavski'nin geliştirdiği metotta gerçekçi oyunculüğün ilkeleri bağlamında seyirci oyunun dışında bırakılır. Dışarıdan bir gözle sahnede olanı seyretmektedir. Oyuncu ile seyirci arasında kurulacak olan ilişki göz önünde bulundurulmaz (Özüaydın, 2006, s.2). Stanislavski'nin metodunun, aslında ileride inceleyeceğimiz Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemine çok uygun olmadığını, tiyatroya bakış açılarının birbirinden ayrışacağını söylemek mümkündür.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda kendini göstermesi ve pek çok oyunda rol alması kısa süre içinde gerçekleşmiştir. Rol aldığı oyunlar ağı Çehov'dan Shakespeare'e uzanmaktadır. Çok fazla oyunda rol alması hem oyunculuk yeteneğinin gelişmesine katkı sağlamış, hem de pek çok karakteri tanıyarak yazma becerisini de geliştirmiştir (Cavadzade, 2023, s.18-19). Burada aldığı roller arasında, tiyatronun ilk temsili olan A.K. Tolstoy'un "Çar Fedor İvanoviç" oyunundan "Vasili Şuyski" karakteri, aynı yazarın "Korkunç İvan'ın Ölümü" adlı oyunundan "Korkunç İvan" karakteri, Çehov'un "Martı" oyunundan "Treplev" karakteri, William Shakespeare'in "Venedik Taciri" oyunundan "Aragon Prensi" karakteri gibi önemli roller bulunmaktadır. Özellikle "Aragon Prensi" rolündeki performansı ile Stanislavski'nin beğenisini kazandığı bilinmektedir (Uçar, 2013, s.38).

Profesyonel tiyatro hayatına bu denli kaliteli bir oyun repertuarı ile başlamasının, onun gelecekteki başarıların temelinin, sağlam deneyimlere dayandığı çıkarımı yapılabilir. Tiyatro alanında yönetmenliği ile tanınan Meyerhold'un bu serüvene oyunculuk ile başladığı ve oyunculuk alanında da güzel başarılarla imza

attığı görülmektedir. Hocası Stanislavski'nin onayını alması ve övgülerini duyması da bunu destekler niteliktedir.

Moskova Sanat Tiyatrosu, “Natüralist Tiyatro” ilkesini benimsemiş bir tiyatrodur. Natüralist tiyatronun en temel ilkesi gerçeğe yakınlıktır. Natüralist tiyatro; hayatın kusursuz temsilidir. Bu tiyatroda sahne üstündeki her şey, gerçeğe olabildiğince yakın olmalıdır (Meyerhold, 2014, s.3). Sadece dekor ve küçük aksesuarlar değil, sahne üstündeki tüm durumlar gerçekçi olmalıdır. Seyirciyi korkutacak bir gök gürültüsü, sahne üstünde yağan yağmur gibi hava durumları da mümkün olduğunca doğallığı yansıtmalıdır (Berktaş, 1997, s.121).

“...Oysa bir sanat yapıtının gerçeğe benzerliği, yaşamdan kopuk olup olmadığı, doğru söyleyip söylemediği, doğaya, insana, topluma yaklaşımı konularındaki sorunları, sanatçının niyetini, dilini, yaratıcı gücünü çözümlemeyen yanıtlamak olası değildir. Her sanat akımı gerçeğe farklı açıdan yaklaşmış, gerçeğin seyirciye aktarılış biçimini ve dilini farklı saptamıştır” (Şener, 2003, s.125).

Gerçeğe yakınlık ilkesinin sağlanabilmesi için araştırma ve bilgi toplama önem teşkil eder. Örneğin tarihsel bir oyun sahnelenecekse, yönetmen/rejisör döneme ait araştırmalarını en ince detayına kadar çok iyi yapmalıdır. Dönem kendi içinde de farklılıklar gösterebileceğinden, oyun metninin yazıldığı ay, gün hesaplanarak daha spesifik bir biçimde bilgi elde edilmeye çalışılır. Bu yöntem natüralist tiyatrodaki tarihsel üslupları kopyalama yöntemi denir (Meyerhold, 2014, s.4).

Natüralist tiyatrodaki oyuncunun yüzü, en önemli duygu aktarım aracı olarak kabul edilir. Yüzün önemi o kadar fazladır ki, diğer anlatım araçlarından biri olan ve aslında biyomekanik oyunculuk yönteminin de temeli olan beden görmezden gelinir,

üzerine düşünülmez. Oyuncunun bedenine yoğunlaşmasını istemez natüralist tiyatro. Onun için yüz ve makyaj önceliktir (Meyerhold., 2014, s.5).

Özetle natüralist tiyatronun kaygısının, Meyerhold'un kaygısı gibi beden-hareket koordinasyonu ve çalışmalarından ziyade gerçeğe benzerlik ilkesi olduğu görülmektedir. Doğal ve gerçek olana yönelik olan natüralist tiyatro, hareketten ziyade psikolojiyi ve duyguları önemsemekte olduğu için biyomekanik oyunculuk yönteminin yasalarıyla uyuşmadığı söylenebilir. Böyle bir tiyatro anlayışı ile yolculuğuna başlayan Meyerhold, yavaş yavaş kendi fikirlerini ortaya koymaya başlayacaktır.

“Oyuncu olarak bizim enstrümanımız bedenimiz, bu yüzden de onları zinde tutmak zorundayız. Örneğin piyanist olsaydık, klavye kendini saldıgında işimizi nasıl yapabilirdik ki? Siz de kendinizi salmamalısınız” (Adler, 2007, s.56).

Oyunculuğu ile Moskova Sanat Tiyatrosu'nda dikkatleri üzerine toplayan Meyerhold, zaman geçtikçe yönetmenliğe daha yatkın olduğunu fark etmeye başlamıştı. Daha o zamanlar, devrimden sonra Sovyetler Birliği'nin en önemli tiyatro yönetmenlerinden biri olacağından habersizdi (Fuat, 1961, s.286). Yıllar geçtikçe Meyerhold, Stanislavski'nin oyunculuk metodunun tek düze gittiğini düşünmeye başlar. Böylelikle, kendi oyunculuk metodunun temelleri yavaş yavaş atılır. Onun henüz sadece bir tasarı olan metodunda, Stanislavski'nin metodu gibi yalnızca oyuncunun duygusal ve coşkusal yanı ön planda değildir; o, oyuncuyu mekanik ve stilize bir biçimde çalıştırmayı hedefliyordur (Sürücü, 2019, s.18). Stanislavski ise, sahnede oyuncunun eylemini gerçekleştirebilmesindeki tek etkenin ancak doğanın kendisinde olduğunu ve böylelikle gerçeğe yakınlıkla oyunculuğun doğru orantılı olduğunu düşünüyordu (Stanislavski, 2013, s.127).

“Gerçekten de eğer sözcükler trajedinin özünü aktarmaya yetseydi, herkes kolaylıkla oyuncu olabilirdi. Oysa anlatılmayanı anlatmanın, saklı olanı açığa çıkarmanın başka yollarını da bulmak gerekir” (Meyerhold, 2014, s.45).

Moskova Sanat Tiyatrosu’ndan ayrıldığı 1902 senesinden itibaren, kendi adını ileride fazlasıyla duyuracak olan araştırmalarını yapmaya başlamıştır (Erdenk, 1997, s47). Yani Meyerhold’un sanat yaşamında oldukça önemli bir role sahip olan Stanislavski’nin metodunun, zaman içerisinde kendi sanat anlayışına uymadığını fark eden Meyerhold’un kendi yolunu çizmek adına cesurca bir adım attığı söylenebilir. Meyerhold’un çalışmalarıyla özgünlüğünü ortaya koyarak tiyatro sanatına yeni bir soluk getireceğini söylemek mümkündür.

### **1.2.1 Konvansiyon Tiyatrosu ve Stilizasyon Adına İlk Adımlar**

Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndan ayrılışından sonraki yıllarda, kendi oyunculuk metodunu geliştirmek için birtakım çalışmalar yapar. Öğretmeni Stanislavski’nin tiyatro alanında artık karşısındadır, yazdığı makalelerde onun tiyatroya bakış açısını ve Moskova Sanat Tiyatrosu’nun izlediği yöntemi eleştirmektedir (Erdenk, 1997, s.47-48).

Başlarda Stanislavski ile çalıştığı için onunla aynı bakış açısına sahip olduğu düşünülen Meyerhold, aslında düşüncelerinin öyle olmadığını bu tavrı ile kanıtlamıştır. Stanislavski’nin metodunun temelini oluşturan duygu kavramının Meyerhold için ikinci planda olacağını söylemek mümkündür. Meyerhold’un tiyatro alanındaki öz düşüncelerine aşağıda değinilecektir.

Tiyatroda yeni bir biçim arayışına gidilen stilizasyon yolunda Maeterlinck’in oyunları öncülük etmiştir. Maeterlinck tarafından yazılan oyunlar sahnelendiğinde, seyircide yalnızca kafa karışıklığına sebep olmuş, anlatılmak

istenen seyirciye geçmemiştir. Yazar bile, oyunlarının anlaşılmaz bir biçimde ele alınarak sahnelendiğinden şikayet etmiştir. Bu durumun çözülebilmesi adına yeni bir sahneleme tekniği gerektiği ortadadır. İleride adına “Stilize Tiyatro” veya “Konvansiyon Tiyatrosu” denilecek farklı bir tekniğin geliştirildiğinin müjdesini veren “Yeni Tiyatro” fikri bu dönemde yavaş yavaş oluşuyordu. Bu tiyatro tekniğinde ihtiyaç duyulan şey aslında özünde statik bir tiyatroydu. Jestlerin kontrollü kullanılması, harekette ekonomikliğe gidilmesi statik bir tiyatronun temel gereklilikleridir. Bu teknik, gereksiz her türlü harekete karşıdır (Meyerhold, 2014, s.20-21). Stilizasyonun kelime anlamıyla tanımı, nesnelerin özünü kaybetmeden basit bir hale getirerek şematik biçimlere dönüştürmek olarak yapılabilir (Şahin, 2021, s.44).

Meyerhold’un kendi oyunculuk yöntemi olan biyomekanik oyunculuk yönteminde de kullanılan “harekette ekonomiklik” ilkesinin çıkış noktasının, aslında Maeterlinck’in oyunları ile başlayan bu serüvendeki fikirleri olduğu söylenebilir. Stilizasyon kavramı ile Meyerhold’un bu ilkesinin aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. Stilize bir tiyatro için fazla hareketten, gereksiz eylemden arınılması gerektiğini söylemek mümkündür. Ancak elbette sözü geçen basitleştirmenin, oyunun, karakterin özü bozulmadan yapılan basitleştirme eylemi olması gerektiği göz ardı edilmemelidir. Yapılan araştırmalar da bunu desteklemektedir.

Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndan birlikte ayrıldığı arkadaşları ile birlikte bir topluluk kurmuş ve bu topluluğa “Yeni Dram Birliği” ismini vermiştir. Topluluk, 1905 yılına kadar tüm baskılara rağmen tiyatro adına çabalamıştır. Meyerhold’un gençliği ve işçi seyircileri coşturan repertuarı, gerici toplumu kızdırmıştı. Kimi zaman polise karşı mücadele etmek zorunda kalmış, kimi zaman evi basılmış, kimi zaman jandarma komutanlığında sorguya çekilmiştir (Berktaş, 1997, s.93-94).

Topluluk, faaliyet gösterdiği üç yıl içerisinde sansür kısılcacının içinde, yine de pek çok oyun sahneye koymuştur. Bu oyunlar arasında “Vişne Bahçesi”, “Bir Yaz Gecesi Rüyası”, “Bir Halk Düşmanı” gibi önemli oyunlar da vardır. Sansür uygulamasının iyice arttığı 1905 yılı hem Yeni Dram Birliği için hem de Moskova Sanat Tiyatrosu için zorlu bir yıl olmuştur. Toplulukların yöneticileri Stanislavski ve Meyerhold için yeniden birleşme zamanı gelmiştir. İki tiyatro insanı, yollarını yeniden birleştirerek “Tiyatro Stüdyo”yu kurmak için bir çabaya girerler (Erdenk, 1997, s.48). Bu çabanın ilk adımının nasıl atıldığı, Meyerhold’un Stanislavski’ye gönderdiği bir mektuptan anlaşılmaktadır:

“Sevgili Konstantin!

Sana yazmadığıma şaşırıyorsun. Ama kendimi hangi girdabın içinde bulacağımı bilseydim, söz verdiğim her şeyi bu kadar kolay yapacağıma dair söz vermezdim. Ama yine de suçluyum. Ve en büyük hatam kendimi nasıl ayıracağımı bilmemem. Bir şeyi üstlenirsem ona tüm ruhumu, tüm benliğimi veririm. Nikolaev’e vardım, işe başladım ve arkama bakmadan kendimi işe verdim. Her gün provalar, her gün gösteriler zorlu bir sezonun ardından henüz dinlenmeyen bedenimi o kadar yormaya başladı ki başka hiçbir işe konsantre olamıyordum. Burada çok sayıda yeni sanatçı olduğu için yoğun bir şekilde prova yapmak zorunda kaldık. Ama yine de suçluyum ve gücümü koruyamadığım, onu yavaş yavaş iki şeye veremediğim için bana çok kızmamanı rica ediyorum.

Sizlere projeye giriş konuşması gönderiyorum. Beğenmediğiniz yerleri kenar boşluklarında düzeltmenizi, söylenenlerin anlamını güçlendirebilecek şeyleri eklemenizi rica ediyorum, açıkça ifade edilmeyen bir şey varsa da düzeltmenizi rica ediyorum. Düzeltildikten sonra, bana öyle geliyor ki, durum hakkında bilgilendirilmesi gereken kişilere dağıtılmak üzere birkaç kopya halinde basılmalıdır.

Neyse yoruldum! Ah ah ah!

Maria Petrovna’ya ve tüm sanatçılara selamlar.

Fikrim değişti. Sanat Tiyatrosu’nun bana verdiği her şey için minnettarım, ona tüm gücümü vermek istiyorum!!!

Bana biraz dinlenme zamanı ver.

Artık sonsuza kadar senin,

Vsevolod Meyerhold – 10 Nisan 1905”

(Fevralsky, 1968, s.63).

Açılışı 1905 yılı olarak planlanan “Tiyatro Stüdyo”, hazırlıklarını altı ay içinde neredeyse tamamlamıştı. Oyuncular, yönetmenler, müzisyenler yeni tiyatronun açılışı için hazırdı. Fakat beklenen açılış gerçekleşemedi. Her ne kadar kapılar seyirciye açılmamış olsa da Tiyatro Stüdyo’nun özellikle Rus Tiyatro tarihinde önemi ve yeri büyüktür (Meyerhold, 2014, s.25-26). Topluluğun alıştığı “Tintagiles’in ölümü” oyununun provasına katılan Valery Bryusov’un “Vesy” dergisine verdiği bir röportajda şu cümlelere rastlıyoruz:

“Maeterlinck’in Tintagiles’in ölümü oyununun kostümlü provasını Stüdyo’da izleyen birkaç şanslı kişiden biriydim. şu ana kadar gördüğüm, her anlamda en büyüleyici oyundu” (Meyerhold, 2014, s.26).

Tiyatro Stüdyo, deneysel bir ortam yaratmıştı. Meyerhold, oyunculuk yönteminin başlangıç denemelerini burada gerçekleştiriyordu. Ancak bu denemeler her ne kadar yeni ve ilginç olsa da Stanislavski bu denemelerin sahnelemede kullanılmasını istemiyordu. Daha sonra Stanislavski’nin anlattığı anılardan, bu durumda Meyerhold’un tekniğini beğenmemezlik yapmadığını; sadece aktörler henüz teknik bilmediği için uygulamaya geçilmesinin amatörce olacağını belirttiği söylenebilir. Böylelikle stüdyonun fikirlerinin o esnada sadece teoride kaldığını da eklemiştir (Mammadova, 2023, s.1257).

Araştırmalar doğrultusunda, daha önce de fikir ayrılığı yaşadığı Stanislavski ile yeniden yollarını birleştirmesinin Meyerhold'un öz düşüncelerini hayata geçirerek "Meyerhold" olmasında kısa da olsa bir zaman kaybına sebebiyet verdiğini söylemek doğru olacaktır. Sanata bakış açısı anlamında bu kadar uç noktalarda bulunan iki tiyatro insanının ortak bir zeminde buluşamaması şaşılacak bir durum değildir.

"Meyerhold'un yönettiği Tiyatro Stüdyo'da realizm akımına karşı büyük çaba gösterilir. Burada stilize tiyatro alanında ilerlemeler kaydedilir ve hareketlerde mekanik bir ölçü gerçeğin taklidinin yerini alır" (Nutku, 2008, s.66).

Stanislavski ve Meyerhold'un Tiyatro Stüdyo'daki bir diğer anlaşmazlık konusu, Tiyatro Stüdyo'nun Sanat Tiyatrosu'nun bir kolu olup olmadığı düşüncesidir. Stanislavski böyle düşünse de Meyerhold için Tiyatro Stüdyo, başından sonuna kadar bağımsız bir sanat topluluğu olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Tiyatro Stüdyo ilk toplantısını yaptığı 5 Mayıs tarihinde, tiyatronun çağdaş biçimlerinin işlevini yitirdiği, çağdaş seyircinin artık yeni teknikler görmek istediği, yeni sahneleme yöntemleri gerektiren oyunların sahnelenmesi gerektiği ve bu yeni sahneleme yöntemleri kullanılarak tiyatrodaki yenilikçiliğe giden yolların aranması gerektiği fikirlerine varılmıştır. Varılan bu fikirler doğrultusunda stüdyodaki bütün çalışanlar, hedeflerini gerçekleştirebilmek amacıyla bir ay boyunca atölyeye kapanma kararı almıştır. Bu bir ay boyunca gece gündüz çalışırlar. Diğer ülkelerin yeni dramatik biçimlerini öğrenebilmek adına bir "edebiyat masası" bile kurulmuştur. Tiyatro Stüdyo bu çabalarla artık tam anlamıyla bir deneysel tiyatro haline gelebilmişti. Tüm bunlara rağmen, Sanat Tiyatrosu'nun aşıladığı natüralist tiyatro anlayışından sıyrılabilme kolay değildi. Oyuncuların büyük çoğunluğunun Sanat Tiyatrosu'nun oyuncularından olması bunun en büyük nedenlerindendi. Meyerhold'un hayalini kurduğu tiyatrodaki stilizasyonu henüz algılayabilen bir oyuncu topluluğu yoktu karşısında. Kendisi de bu durumdaki hislerini, "İşte o zaman anladım ki, tek bir tiyatroya bağlı kalan oyunculuk eğitimi, oyuncular için ölümden beterdir" cümleleriyle açıklamıştır (Meyerhold, 2014, s.31-32-33).

Her ne kadar Meyerhold fikirleri konusunda yavaş yavaş net olmayı başlasa da toplumun/oyuncu kesiminin henüz bu yeniliklere hazır olmadığı gözlemlenmektedir. Şener (2020) tiyatrodaki gerçeğin özünün yansıtılmasına dair düşüncelerini şöyle özetlemiştir:

“Sanat, yaşamın ruhuna ışık tutar. Sanatçı düş gücü ile doğanın özüne iner, bu özü ince bir duyarlılıkla kavrar, onu yapıtında dile getirirken doğaya benzerliği korur. Fakat bu benzerlik kopya etmek demek değildir. En derinden olanın, ruhsal olanın, somut gerçekler aracılığı ile ifade edilmesi demektir. Benzerliği korunan somut gerçekler simgesel olarak kullanılmıştır. Böylece sanat eseri dış gerçeği de, kendi sanatsal gerçeğini de aynı zamanda ifade etmiş olur. Sanat hem benzetmiş hem de simgeleştirmiştir” (Şener, 2020, s.150).

Meyerhold’un yıllarca peşinde koştuğu stilizasyondaki çabası çoğu kişi tarafından eleştirilse de aslında oyuncunun sahne imkanlarının gelişmesiyle birlikte arka plana düşen yeteneğini yeniden ön plana getirmeyi başarabilecek bir çabaydı. Oyuncuyu gereksiz her ayrıntıdan kopararak, (fazla hareket, gereksiz dekor) oyuncunun yaratıcı gücünü ortaya çıkarmasını sağlayacaktı (Çalışlar, 1993, s.157). Sanatçının görevi de her zaman yaratmaya yönelik olmalıdır, kendi imgelemine sınırlanamamalıdır. Sonuçta sanatçı olmayan insanlar sadece düşlerken, sanatçı onları aynı zamanda somut bir varlığa da dönüştürmektedir (May, 2013, s.49).

“Stüdyo çalışmalarında üzerinde durulan bir diğer konu, seyircinin konumuna ilişkindir. Meyerhold’a göre tiyatrodaki seyircinin hayal gücü sürekli uyanık tutulmalıdır. Doğalcı tiyatronun bitmiş, tamamlanmış sahne düzenlemeleri yerine çağrışımlara izin veren bir mizansen anlayışı yeğlenmeli, seyirci ve oyuncuyu birbirinden ayıran dördüncü duvar tasarımı tamamen ortadan kaldırılarak, sahnede var olanın teatral bir tasarım olduğu hissettirilmelidir” (Karaboğa, 2010, s.136).

Tiyatroda yeni biçim arayışlarıyla stilizasyona gidilmek istenen bu çabada, Tiyatro Stüdyo yalnız bırakıldı. Aslında dikkatlerini çeken bu durum hakkında tiyatro eleştirmenleri, bu gelişim ile ilgili yorumlar yaparak bu çabaya yardımcı olabilirlerdi. Ancak beklenen destek de gelmeyince, tiyatro kapılarını halka açamadı ve bu çok kıymetli öğretilerin değeri bilinemedi. Yine de Moskova ve Petersburg’da ne zaman yeni bir tiyatro girişimi olsa, halk bu girişimi her zaman Tiyatro Stüdyo ile kıyasladı (Meyerhold, 2014, s.34). Verilen bilgilere dayanarak, çabaların bir hiç uğruna olmadığı, aslında Tiyatro Stüdyo’nun her şeye rağmen insanlarda büyük bir etki bıraktığı çıkarımı yapılabilir.

Her ne kadar bir noktada tiyatroya dair istekleri aynı gibi görünse de Stanislavski’nin Meyerhold’un tiyatroyu gerçekçilikten koparma çabasından hoşlanmadığının altı çizilmişti. Bütün yaşananların üzerine Stanislavski Tiyatro Stüdyo’yu kapatma kararı alır. Onun için realizm tiyatro sanatındaki tek gerçektir ve diğer tüm çabalar anlamsızdır (Uçar, 2013, s.42). Böylelikle Stanislavski ile Meyerhold’un tiyatro sanatına olan bakış açılarının farklılığından bir kez daha derslerini aldıklarını, bu yolda yalnızca iki dost olarak farklı kulvarlarda yürümeleri gerektiğini anladıkları söylenebilir.

Stanislavski ve Meyerhold’un yöntemlerinin bir sentezcisi olarak Yevgeniy Vakhtangov ile karşılaşmaktadır. Vakhtangov, Meyerhold’un çalışmalarını yakından takip etmekteydi. Meyerhold, Stanislavski ile yaşadığı zıtlıkların ardından onun sanat anlayışından oldukça uzaklaşmıştır. Vakhtangov ise, hem Meyerhold’un hem Stanislavski’nin desteklediği görüşlerini kendi yönteminde sentezlemiştir (Dikilitaş, 2009, s.103).

Meyerhold’un, Stanislavski’nin yöntemini tamamen reddetmesinin karşısında Vakhtangov, onu tam anlamıyla reddeder değildir. O, Meyerhold’un

tiyatroda biçim arayışında anlamı ve duyguları tamamen yitirdiğini düşünmekteydi. Tiyatro biçimi konusunda Stanislavski'den ayrılan Vakhtangov, oyunculuk sistemi konusunda onunla aynı zeminde fikirlere sahipti. Böylelikle hem Stanislavski'den hem Meyerhold'den sentezlediği tiyatro kuramı, onun kendi kuramını ortaya sunuyordu (Erdenk, 1997, s.96-97).

“Stanislavski ve Meyerhold’un olası ortak çalışmasının, yöntemlerin olası sentezinin neler üreteceğini (ya da üretemeyeceğini) asla bilemeyeceğiz. Ancak, bizim ve yaratıcılarının da gayet iyi bildiği şey, bu iki yöntemin birbirlerinin anti-tezleri olarak değerlendirebilecekleridir. Meyerhold, yaşamı boyunca Stanislavski’nin sıkı sıkıya bağlı olduğu “rolü yaşama” estetiğinin ve bu estetiğin içerdiği tarzdaki oyunculuk çalışmasının karşısında yer alarak kendi yöntemini şekillendirir” (Karaboğa, 2010, s.131).

Talihsiz Deneysel Tiyatro Stüdyosu’ndan sonra Meyerhold, Kommissarjevskaya Tiyatrosu’na yönetmen olarak çağrılır. Burada ona bütün fikirlerini deneme fırsatı verilir (Roose-Evans, 1989, s.22). Bu tiyatronun kurucusu Vera Kommissarjevskaya, “Rusya’nın Sarah Bernhardt’ı” olarak tanınmaktaydı (Aydoğdu, 1997, s.44).

Kuruluş yılı 1904 olan Kommissarjevskaya Tiyatrosu’nda başyönetmen olarak Meyerhold, 1906-1907 yıllarında pek çok oyun yönetme fırsatı bulmuştur. Bu oyunlar arasında Balagançik’in “Kötü Oyun”u, Andreyev’in “İnsanın Hayatı”, Maeterlinck’in “Sister Beatrice”i bulunmaktadır (Uçar, 2013, s.43). Yönettiği oyunların da zamanında rol aldığı oyunlar kadar nitelikli oyunlar olduğu görülmektedir. Oyunculuk yolculuğundaki başarısının yönetmenlik serüveninde de yukarı doğru bir ivme ile ilerleyeceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu oyunları yönetmesi yine her zamanki gibi kolay olmadı. Yine gerici kesime, tiyatrodaki basmakalıplığa, sansür zorlamalarına karşı mücadele etmek zorunda kaldı. Basın tarafından da yapılan zorbalıklar ile başa çıkmaya çalıştı. Bu gerici toplum, Vera Kommissarjevskaya'nın da aklına giriyor, onu Meyerhold'u kovması için doldurmaktan geri kalmıyordu (Berktaş, 1997, s.95). “Baharın Uyanışı” oyununun prömiyerinin ardından, Vera Kommissarjevskaya tehdit niteliğinde bir mektup bile aldı. Mektubun içeriğinde “Baharın Uyanışı” oyununu repertuarından çıkarmasını “tavsiye” ediyorlardı (Braun, 1988, s.73).

Dönemin getirdiği gerginlik ve baskılara rağmen Meyerhold'un hiçbir zaman yılmadığını söylemek mümkündür. Sanat hayatı boyunca sadece sanatını istediği şekliyle icra edebilmek için bir savaş içerisinde olduğu görülmektedir. Büyük şanslar ile başlayan sanat hayatının, yaşadığı dönemin şartları çerçevesinde şekillendiği söylenebilir.

Meyerhold'un son olarak sahneye koyduğu “Ölümün Zaferi” adlı oyun başarı elde etmesine rağmen Vera Kommissarjevskaya, onun oyuncularını adeta bir kuklaya dönüştürdüğü gerekçesini ileri sürerek tiyatrodan ayrılmasını istedi (Erdenk, 1997, s.50). Yani Vera Kommissarjevskaya'nın onu dolduruşa getiren gerici kesime boyun eğdiği görülmektedir. Daha önce de kimi zaman yalnız bırakılan Meyerhold'un yine sanat adına güvendiği insanlar tarafından yalnız bırakıldığı söylenebilir.

1908 yılında tiyatrodan ayrılması istenmesinin ardından, yerine Nikolai Evreniov getirildi. Kommissarjevskaya Tiyatrosu'nun sonunu getiren bu hamle oldu. 1909 yılında tiyatro kapılarını kapattı. Bayan Kommissarjevskaya tiyatrosunu yeniden açmak için çabaladı. Para kazanabilmek için Amerika'ya turneye bile gitti. Bunlara rağmen, yakalandığı çiçek hastalığı sebebiyle 1910 yılında hayatını kaybetti (Roose-Evans, 1989, s.22).

Tiyatro çalışmalarına profesyonel olarak Moskova’da başlangıç yapan Meyerhold’un pek çok oyunda rol aldığını gözlemlemek mümkündür. Tiyatro-Stüdyo ve Yeni Dram Birliği gibi tiyatrolarda emek verdiği bilinen Meyerhold’un buralarda aktif olarak oyunculuk ve yönetmenlik yaptığı bilinmektedir. Meyerhold’un 1905-1912 yılları arasındaki sahneleme çalışmalarının listesi aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

### 1905-1912 Arasındaki Sahneleme Çalışmaları Listesi

| Numara | Oyun/Yazar                             | Tiyatro/Tarih                                                |
|--------|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| 1.     | “Tintagiles’in Ölümü” (M. Maeterlinck) | Tiyatro-Stüdyo<br>(Moskova) / 1905 yazı<br>ve sonbahar başı  |
| 2.     | “Schluck ve Jau” (G. Hauptmann)        | Tiyatro- Stüdyo<br>(Moskova) / 1905 yazı<br>ve sonbahar başı |
| 3.     | “Kar” (S. Prizibiewski)                | Tiyatro- Stüdyo<br>(Moskova) / 1905 yazı<br>ve sonbahar başı |
| 4.     | “Aşk Komedi” (H. Ibsen)                | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>22.01.1907    |
| 5.     | “Hortlaklar” (H. Ibsen)                | Yeni Dram Birliği<br>(Poltava) / 1906 Yazı                   |
| 6.     | “Cain” (O. Dimov)                      | Yeni Dram Birliği<br>(Poltova) / 1906 Yazı                   |
| 7.     | “Yaşam Çılgılığı” (A. Schnitzler)      | Yeni Dram Birliği<br>(Poltova) / 1906 Yazı                   |
| 8.     | “Hedda Gabler” (H. Ibsen)              | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>10.11.1906    |

|     |                                               |                                                           |
|-----|-----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 9.  | “Şehirde” (S. Yuşkeviç)                       | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>13.11.1906 |
| 10. | “Sonsuz Masal” (S. Prizibizewski)             | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>04.12.1906 |
| 11. | “Rahibe Beatrice” (M. Maeterlinck)            | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>22.11.1906 |
| 12. | “Saint-Antoine Mucizesi” (M. Maeterlinck)     | Yeni Dram Birliği<br>(Poltava) / 1906 Yazı                |
| 13. | “Panayır Klübesi” (A. Blok)                   | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>30.12.1906 |
| 14. | “Aşk Trajedisi” (J. Heiberg)                  | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>08.01.1907 |
| 15. | “Sobeide’nin Düğünü” (H. Von<br>Hofmannsthal) | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>1907       |
| 16. | “Nora: Bir Bebek Evi” (H. Ibsen)              | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>1906       |
| 17. | “İnsan Yaşamı” (L. Andreyev)                  | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>1907       |
| 18. | “Baharın Uyanışı” (F. Wedekind)               | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>15.11.1907 |
| 19. | “Pelleas ve Melisande” (M. Maeterlinck)       | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /               |

|     |                                                   |                                                           |
|-----|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
|     |                                                   | 10.10.1907                                                |
| 20. | “Ölümün Zaferi” (F. Sologub)                      | Komisaryevskaya<br>Tiyatrosu (Petersburg) /<br>06.11.1907 |
| 21. | “Petruška” (P.P. Potemkin)                        | Körfez Tiyatrosu / 1908                                   |
| 22. | “Usher’ların Sonuncusu” (Trakhtenberg)            | Körfez Tiyatrosu / 1908                                   |
| 23. | “Onur ve İntikam” (F. Sologub)                    | Körfez Tiyatrosu /1908                                    |
| 24. | “Colombine’in Eşarbi” (Pantomim)                  | Araoyunlar Evi / 1910-<br>1911 Sezonu                     |
| 25. | “Kılık Değiştiren Prens” (E. Znosko-<br>Borovski) | Araoyunlar Evi / 1910-<br>1911 Sezonu                     |
| 26. | “Arlekino Çöpçatan” (V.N. Soloviev)               | Soylular Meclisi Sahnesi<br>/ 08.11.1911                  |
| 27. | “Aşıklar” (Pantomim)                              | Karabçevski’lerin evinde<br>özel gösteri / 1912 Yazı      |
| 28. | “Haça Bağlılık” (Calderon C.D. Balmont)           | Kule Tiyatrosu (V.<br>İvanov’un dairesi) /<br>19.04.1910  |
| 29. | “Suçlu mu Masum mu?” (A. Strindberg)              | Terioki / 1912 Yazı                                       |

**Tablo 1.** 1905-1912 Arasındaki Sahneleme Çalışmaları Listesi (Kaynak: Berktaş, 1997, s.278-282)

Özetle, tiyatroya dair kendi fikirlerinin oluştuğu ve onları ortaya koymaya başladığı günlerden itibaren sanat adına büyük emekler verdiği söylenebilir. Konvansiyon ve stilizasyon adına bu yolda henüz tam bir başarıya ulaşamamış olsa da ileride başarıya ulaşacak olan yönteminin temellerini sağlam attığı görülmektedir. Biyomekanik oyunculuk yönteminin dayandığı stilize bir tiyatro kurma çabasının kolay olmadığını, halkın ve dönemin getirdiği şartların buna henüz tam anlamıyla elverişli olmadığını ve bu isteği gerçekleştirebilmek için hem tiyatronun içindeki insanlarda hem de toplumda yüksek bir farkındalık ile bilincin gerektiğini söylemek mümkündür.

### 1.2.2 Çarlık Tiyatrosu

Stanislavski ile yürüttüğü Tiyatro Stüdyo serüveninden sonra Kommisarjevskaya tiyatrosu ile devam eden sanat yolculuğunun Meyerhold'un hayatındaki önemi, yapılan araştırmalar doğrultusunda kanıtlanmıştır. Bu tiyatroların ardından Çarlık Tiyatrosu'na girişi bu alt başlıkta incelenecektir. Önceden bulunduğu tiyatrolar gibi burada da kendini ve yönetmenliğini ortaya koyacak olan Meyerhold, Çarlık Tiyatrosu'nda da pek çok sahneleme çalışmalarında bulunmuştur. Çarlık Tiyatrosu'ndaki sahneleme çalışmalarının listesi aşağıdaki tabloda verilmiştir:

#### Petersburg Çarlık Tiyatroları'ndaki Sahnelemeleri

| Numara | Oyun/Yazar                       | Tiyatro/Tarih                            |
|--------|----------------------------------|------------------------------------------|
| 1.     | “Krallığın Eşiğinde” (K. Hamsun) | Aleksandrinski Tiyatrosu<br>/ 30.09.1908 |
| 2.     | “Tristan ve Isolde” (R. Wagner)  | Marinski Tiyatrosu /<br>30.10.1909       |
| 3.     | “Soytarı Tantriss” (E. Hardt)    | Aleksandrinski Tiyatrosu<br>/ 09.03.1910 |
| 4.     | “Don Juan” (Moliere)             | Aleksandrinski Tiyatrosu<br>/ 09.11.1910 |
| 5.     | “Boris Godunov” (M. Mussorgski)  | Marinski Tiyatrosu /<br>06.01.1910       |
| 6.     | “Kırmızı Kabare” (I. Beliaev)    | Aleksandrinski Tiyatrosu<br>/ 23.03.1911 |
| 7.     | “Yaşayan Ceset” (L.N. Tolstoy)   | Aleksandrinski Tiyatrosu<br>/ 28.09.1911 |
| 8.     | “Orfe” (C.W. Gluck)              | Marinski Tiyatrosu /                     |

|    |                                   |                                          |
|----|-----------------------------------|------------------------------------------|
|    |                                   | 21.12.1911                               |
| 9. | “Yaşamın Rehineleri” (F. Sologub) | Aleksandrinski Tiyatrosu<br>/ 06.11.1912 |

**Tablo 2.** Petersburg Çarlık Tiyatroları’ndaki Sahnelemeleri

**Kaynak:** Berktaş, 1997, s.282-283

Kommisarjevskaya’nın tiyatrosundan ayrıldıktan sonra sokakta kalan, açlıktan yarı ölü bir halde yaşayan Meyerhold’un yine büyük zorluklarla Çarlık Tiyatrosu macerası başladı. Basın yine Meyerhold’un peşini bırakmıyordu. Hakkında yergi dolu yazılar yazıyor, konuşmalar yapıyorlardı. Çarlık sahnelerine girişini gizli polis onaylamadı, tiyatro müdürü tarafından sorguya çekildi. Bir tüccarın oğlu olduğu için Çarlık Rusyası’nın yasalarına göre küçük-burjuva olarak görülmekteydi. Çarlık döneminde bu başlı başına bir sorundu. Tiyatro sahnesinde, aristokrat asıllı olmayan birinin bulunması neredeyse imkansızdı. Bütün bu zorluklar arasında bir ressam olan Golovin, onun elinden tuttu. Onun sayesinde Çarlık Tiyatro’suna girebilmişti. Gizli polis, Meyerhold’un Petersburg’ta kalmasını tehlikeli bulup ona kalmaması yönünde baskı yaparken yanında yine Golovin vardı. Onunla birlikte polise karşı durdu. Bu sahneler yaklaşık on senesini verdi ve bu on sene içinde ona yine ayrımcılık yapılarak, Çarlık ailesine sunulacak bir temsil hazırlama görevi bile layık görülmedi. Kendisinin de böyle bir beklentisi yoktu, aksine bu durumla gurur duyduğunu söylemiştir. Hatta bu dönemde misilleme yaparcasına Golovin ile birlikte, kraliyet sistemini eleştiren “Elektra” operasını sahneye koymuşlar, tabi bunun üstüne basının saldırısına maruz kalmışlardır (Berktaş, 1997, s.95-96).

Çoğu zaman tiyatro adına verdiği savaşta Meyerhold’un yalnız bırakıldığı gözlemlenmişti. Burada ise dostu Golovin tarafından yalnız bırakılmadığı, ona destek olan birinin olduğu söylenebilir. Böylesine zorlu şartların olduğu bir dönemde elinden tutan bir dostunun olmasının kendisine ve sanatına katkısının büyük olduğunu söylemek mümkündür.

Meyerhold, arlık Tiyatrosu'nda bulunduğu süre zarfı boyunca tüm engellemelere rağmen, yine kendi tiyatro yöntemini ortaya koyacak deneyler yapmıştır. Burada da stilizasyonda Grotesk'in önemini tartışır. 1917 senesine kadarki süreçte, oyun sahnelemekten ziyade çalışmaları daha çok deney aşamasında kalmıştır (Erdenk, 1997, s.50-51).

Çarlık Tiyatrosu'na girmesiyle gebelik hayatı sona eren Meyerhold, denemeleriyle konvansiyon tiyatrosunu giderek temizlemeyi amaçlamıştır. Bu amaçla Commedie Dell' Arte'ye de ilgi duymuş ve araştırmalarına dahil etmiştir (Berkday, 1997, s.31). Komedi performansının, çok yetenek isteyen bir performans türü olduğuna inanmaktadır. Aynı zamanda 1990'lar Rusya Tiyatrosu'nda çok az değer gören oyunculuk teknikleri gerektirdiğini vurgular; fiziksel beceri, kesinlik, denge ona göre bir komedi oyuncusunun üzerinde durması gereken noktalardan sadece birkaçıdır (Pitches, 2018, s.60).

Buradan yola çıkarak kendi yöntemindeki ilkelerin bu unsurlara dayandığı gözlemlenmektedir. Biyomekanik oyunculuk yönteminde de fiziksel beceri, denge, kesinlik gibi kavramlar ile karşılaşılacaktır. Ancak, biyomekanik oyunculuk yöntemini kavrayabilmek için önce Meyerhold'un tiyatroya olan bakış açısını tam anlamıyla idrak edebilmek gereklidir.

Hazırlık aşamaları yaklaşık bir yıl süren "Tristan ve Isolde" operası, Meyerhold'un 1909-1910 sezonunda sahneye koyduğu ve seyircinin beğenisini kazanan çalışmasıdır. Prmiyerini 30 Ekim 1909'da Marinski Tiyatrosu'nda yapmıştır. Oyunda yine farklılığını konuşturmuş ve sahnelemede devrim niteliğinde bir dokunuş yaparak sahne tabanını farklı yükseklikteki kürsülerden oluşturmuştur. Bu opera temsilini sahnelerken müzikal ilkelere dayandırması açısından da bu temsil, Rus Tiyatrosu'nda ilklerdendir (Berkday, 1997, s.32-33). Temsili müzikal ilkelere

dayandırırken, Adolphe Appia’dan ilham almıştır. Appia’nın “Die Musik und Die Inszenierung” eserinde dediğine göre:

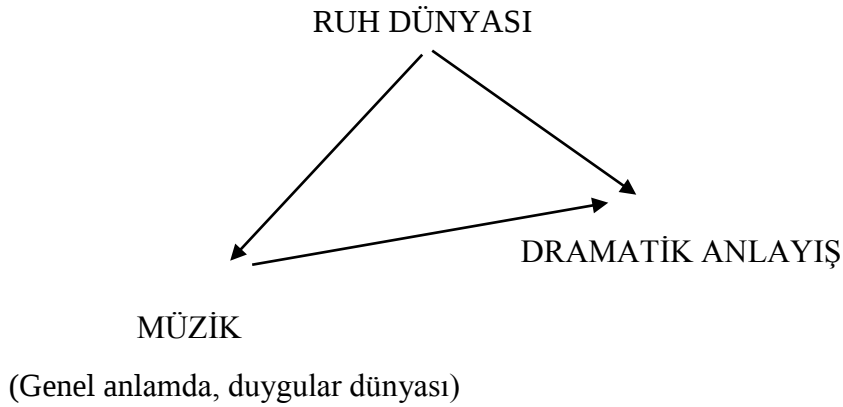
“Dramatik kurguyu yaratmanın tek yolu, kendini önce duyguların dünyasına, müziğin dünyasına bırakmaktır” (Appia, 2016, sy).

Bu cümleler, tezin sonraki bölümlerinde incelenecek olan biyomekanik oyunculukta müziğin kullanımı konusuna ışık tutacaktır. Dramatik kurgu ile müziğin iç içe olduğu düşüncesini Meyerhold’un benimsediği ve kuramını bu ilke üzerine geliştirdiği görülmektedir. Meyerhold aslında buradan yola çıkmasına rağmen bu durum ile ilgili kurduğu cümlelerde yine natüralist tiyatroya karşı olan antipatisini gözlemlemek mümkündür:

“Natüralist bir oyuncunun ustalığı, hayatı gözlemleyişi ve gözlemlerini oyuncululuğuna aktarışında saklıdır; müzikal tiyatrodaki oyuncuysa hayat tecrübelerini performansına asla yansıtmamalıdır” (Meyerhold, 2014, s.75).

Meyerhold, “Tristan ve Isolde” operasını sahnelerken de oyuncularına tavırlarının gerçek hayata dayanmaması gerektiğini, hareketlerinin ve jestlerinin de müziğin gerektirdiği stilizasyona uygun olması gerektiğini öğütler (Meyerhold, 2014, s.76).

Aşağıdaki şemadan (Görsel.1) anlaşılacağı üzere, ruh dünyası direkt olarak oyuncunun tavrına yansımamalıdır, dramatik kurgu müzik ile yaratılmalıdır;



**Görsel 1.** Dramatik anlayış

**Kaynak:** Meyerhold, 2014, s.76

Çarlık Tiyatrosu'nda bulunduğu sürece üzerine çalıştığı bir diğer eser, Marinsky Tiyatrosu'nda sahnelenmek üzere hazırlanan Orfeus adlı operadır. Bu operayı da sahnelerken stilizasyona başvuran Meyerhold, sahneleme tekniğinde özellikle rejî ve dekordan faydalanır. Ön sahnenin stilize bir kaplamayla döşenmiş olması, koro ve balenin rejî ekseninde seyircinin dikkatini dağıtmamak adına homojen bir yapı halinde birlikte olması gibi birtakım yenilikler ile oyuncularını çalıştırmıştır (Meyerhold, 2014, s.104).

Yalnızca tiyatro oyunu değil, opera sahnelerken de kendine has teknikleri olduğu bilgisine varılmaktadır. Yönetmenlik yaparken rejîye ve dekora verdiği önem ve özen de yadsınmamalıdır. Meyerhold'un tiyatrunun her alanında gösterdiği özverinin temelini de sağlam olduğu, bir alandan edindiği bilgileri bir diğer alanda uygulamaya döktüğü görülmektedir. Başarısını opera dalında da kanıtlayan Meyerhold'un, buradaki müziğe dair kazanımlarını yine kendi yöntemini geliştirmek adına kullanacağını söylemek mümkündür. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde müzik-tiyatro ilişkisi Meyerhold'un perspektifinden incelenecektir.

1910 senesinde Meyerhold'un Çarlık Tiyatrosu'ndan bazı arkadaşlarıyla yurtdışı seyahatleri yaptığı görülmektedir. Bu seyahatler sırasında pek çok farklı kültürün sanat anlayışını gözlemleme fırsatı bulur. Bunlar arasında Müslümanların sanat sergisi ve kukla tiyatrosu da bulunmaktadır. Aynı sene, Rus Tiyatrosu'nda

yönetmenlik kurumunun güçlendiği görülmektedir. Hatta sekreter koltuğunda Meyerhold'un oturduğu bir yönetmenler kurulu bile oluşturulmuştur (Berktaş, 1997, s.34). Bu gelişme ile Meyerhold'un yönetmenlik alanında saygı değer bir konumda görüldüğünü söylemek mümkündür. Rus Tiyatrosu'nun ve çevresinin Meyerhold'un sanata dair başarılarını yavaş yavaş taçlandığı görülmektedir.

Meyerhold, oturduğu evi tiyatro çalışmalarına katkı sağlayacak bir stüdyoya dönüştürmüştür (Uçar, 2013, s.47). 1915 senesi, bu stüdyo için önemli bir sene olacak ve yıllar sonra da adını duyuracak olan biyomekanik oyunculuk yönteminin temellerini bu stüdyoda atacaktır (Erdenk, 1997, s.51). Çalışmaya ve provaya olan özverisi, kendi evini stüdyoya dönüştürmesinden anlaşılmaktadır. Artık onun için tiyatro ev, ev ise tiyatrodur demek yanlış olmaz. Her zaman çalışma konusunda işçilerin özverisini örnek alan Meyerhold için bu davranış, şaşılacak bir davranış değildir.

“Oyuncunun sürekli başarılı olabilmesi için, bir müzik virtüözünün, sürekli ve uzun hazırlık çalışmalarında olduğu gibi kesintisiz temrin ve alıştırma yapması gereklidir” (Nutku, 2012, s.7).

Meyerhold, Borodinskaya sokağındaki bu stüdyosunda, öğrencileriyle birlikte deneysel bir “William Shakespeare-Hamlet” çalışması sürdürmektedir. Bu oyunu çalışırken kullandığı metot farklıydı. Hamlet oyununu parça parça, bölüm bölüm çalıştırıyordu oyuncularına. Onun için bu parça parça çalışma metodu, Shakespeare'in bütün oyunlarının anahtarını bulmalarını sağlayacak bir yöntemdi. Oyuncuların sahne üzerindeki hareketlerine yönelik teknik alıştırma veriyor, replikleri bile bir akrobat edasıyla söylemelerini istiyordu (Berktaş, 1997, s.42).

Yukarıda verilen bilgilere dayanarak, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminde kullandığı alıştırma aslında stüdyosunda çalıştığı

“Hamlet” provalarında da uyguladığı sonucuna varılabilir. Ancak elbette bu biyomekanik oyunculuk egzersizleri henüz tam olarak oturmamıştır, bunlar yalnızca bir başlangıç olarak görülmektedir. Meyerhold’un yıllar içerisinde hem repertuvarını genişleteceğini hem de atölyedeki alıştırmalarını arttıracaklarını ve biyomekanik oyunculuk yöntemini sağlam bir temele oturtacağını söylemek mümkündür.

Meyerhold’un stüdyosunun çalışma programının başında da hareket tekniği çalışması gelmektedir. Oyuncularından dans, müzik, eskrim ve spor gibi alanlarda kusursuz olmalarını beklemektedir. Daha önce de altını çizdiğimiz Meyerhold’un özel ilgi alanı “Commedie Dell’Arte” eğitimi de stüdyoda verilmektedir. Tiyatroda müzikal konuşma ve dekor/ışık/kostüm gibi teknik durumların uygulamalı çalışması da stüdyo tarafından önemsenen ilkeler arasında yer almaktadır. Stüdyoya ait olmayan bir gösteriye katılmak ve yönetmenin izni olmadan başka sana okullarına üye olmak da stüdyo üyeliğine uymayan durumlar arasında yer almaktadır (Meyerhold, 2014, s.150-153).

Buradan yola çıkarak Meyerhold’un stüdyosunda oyuncunun çok yönlü eğitime özen gösterdiği gözler önüne gelmektedir. Stüdyosunda yalnız oyunculuk eğitimini ön plana çıkarmadığı, bunun yanı sıra oyuncunun kendisini ve performansını geliştirebileceği diğer dalları da önemseydiği görülmektedir. Aynı zamanda tiyatro disiplinine sahip olduğunu da stüdyo için belirlediği kurallardan algılamak mümkündür.

Meyerhold’un stüdyosundaki disiplinin anlaşıldığı bir diğer durum ise oyuncu adaylarına sınava alınırken koşulan şartlardır. Koşulan şartlara uymayan adayların sınava alınmayacağını açıkça ifade etmektedir. Şartlar arasında sınavda stüdyo yönetmenini performansları ile etkileyememek, verilen son tarihe kadar özgeçmişlerini teslim etmemiş olmak, stüdyonun temel amacına hizmet etmeyen çalışmalarda bulunmak gibi istenmeyen durumlar bulunmaktadır. Bu takdirde

öğrenci sınava kabul edilmeyecektir. Stüdyoya giriş sınavında ise Meyerhold yine oyuncusunu çok yönlü bir sınava tabi tutmaktadır. Müzikal yeterliliğine bakılacak, fiziksel yetkinliği ölçülecek, taklit yeteneği doğaçlama sınavı ile tartılacak, metin okutularak diksiyonunun anlaşılabilirliğine bakılacak, tiyatro tarihine dair bilgiyi ölçmek adına sorular sorulacak, sanatın diğer dalları ile olan ilişkiye bakılacak ve bu dallara dair varsa çalışmalar izlenecektir. Böylesine kapsamlı bir sınavı uygularken yine oyuncu adayını düşünen Meyerhold, sınavda utangaçlık yaşayan ve istediği performansı sergileyemeyen öğrencilere stüdyoda bir aylık deneme süresi de verir. Bu süreçte öğrenciden deneme sınıfında kendini göstermesi beklenir (Meyerhold, 2014, s.152-153).

Özetle Meyerhold'un oyuncu adayından bu denli yetkinlik beklerken oyuncu adayının iyiliğini gözettiği görülmektedir. Sanata olan bakış açısı tekdüze olmayan devamlı bir araştırma içerisinde olan Meyerhold'un, kendi yetiştireceği oyuncular için de en iyi eğitimi vermeyi hedeflediği söylenebilir. Stüdyosunu yönetirken profesyonel bir yaklaşım ile baktığını, tiyatro disiplini oyuncu adaylarına giriş sınavlarından başlayarak aşlamayı ihmal etmediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

### **1.3. Ekim Devrimi: Tiyatroda Devrim**

Meyerhold'un Çarlık Tiyatrosu zamanında da verdiği emeğin tiyatro sanatına yakışır bir emek olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmanın bu bölümüne kadar incelenen başarılarının, Ekim Devrimi ile zirve noktasına ulaşacağı görülecektir. Meyerhold'un esas sesini devrimin ardından bulduğu, devrim ile kendi bağımsızlığını ilan ettiği ve çalışmalarını yönlendirdiği söylenebilir. Rusya'da yaşanan devrim ile birlikte tiyatro dünyasında ve Meyerhold'un hayatında yaşanan değişiklikler bu alt başlıkta incelenecektir.

“En yıkıcı olay Rus Devrimi’ydi. İmparatorluk Rusyası, Ekim 1917 Bolşevik darbesiyle sonuçlanan ayaklanmalar ve protestoların dalgasıyla yıkıldı. Halk önündeki ihtişamlarını özel kederleriyle birlikte yaşayan Çar ve ailesi, Kızıl Muhafızlar tarafından Yekaterinburg’a götürüldü, burada Haziran 1918’de öldürüldüler. Romanovların saltanatı acı ve kanlı bir son sahneyle kapanmıştı” (Yapp, 2005, s.205).

1917 ve 1918 yılları hem dünya adına hem de tiyatro adına değişimlerin ve yeniliklerin yaşandığı senelerdir. 1917 senesinde yaşanan Rus Ekim Devrimi ve 1918 senesinde Almanya’da yaşanan Kasım Devrimi, 20. Yüzyıl siyasal tiyatrosuna yön vermiştir (Çalışlar, 1993, s.153). Bu dönemde yaşanan devrimler ile birlikte, tiyatronun işlevi yeniden tanımlanmış, tiyatronun amacını saptamaya yönelik yeni çalışmalar ve denemeler yapılmış ve bunların doğrultusunda tiyatro sanatına bazı yenilikler getirilmiştir (Şener, 2020, s.255).

Devrimin özü olan yenilik-değişiklik isteğinin, her alanda kendini gösterdiği gibi tiyatroya da kendini olumlu bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Zaten tiyatronun bu dönemde yeniliğe ihtiyacının olduğunun altı çizilmişti. Yaşanan devrimler, bu ihtiyacın hayata geçmesine yardımcı olmuştur denebilir. Meyerhold’un tiyatro yaşantısının başından itibaren sesini duyurmaya çalıştığı yeni tiyatro ve stilizasyon çabalarının, devrim ile yeni bir soluk bulacağını söylemek mümkündür.

Ekim Devrimi, Meyerhold için bir mutluluk kaynağı olmuştur. Devrime kadar olan süreçte tiyatroya dair yapmak isteyip de yapamadıklarını devrimin coşkusuyla birlikte hayata geçirmek en büyük hedefi haline gelmiştir (Erdenk, 1997, s.51). O, hiçbir zaman siyasi düşüncelerin çok keskin bir çizgisinde olmamış, fakat hiçbir zaman apolitik de kalmamıştır. O, Ekim Devrim’ini ilk defa halkı gerçek tiyatroyla kavuşturabileceği bir fırsat olarak kucaklamıştır. Her ne kadar devrimin ilk yılı sanatıyla devrim arasında istediği bağı yakalayamasa da 1918 yılında Çarlık Tiyatroları’ndan ayrılarak harekete geçer (Berktaş, 1997, s.46-47).

Bu kararı ile birlikte hedefine adım adım yaklaşıyordu. 1918’de Narkompros Tiyatro Bölümü kurulmuş, Meyerhold da bu bölümün eğitim kadrosunun başına getirilmişti. Bu bölümde “Sahne Prodüksiyonunda Uzmanlık Kursları” adı altında jimnastik, dans, müzik gibi eğitimler veriliyor, aynı zamanda “Sahne Hareketi Tekniği” gibi kendisi için de önemli olan bir konuda eğitim programı uygulanıyordu. Kendi stüdyosunda temelini attığı biyomekanik terimi, artık gündeme gelmeye başlıyordu (Karaboğa, 2001, s.134).

Yaşanan gelişmeler ile birlikte Meyerhold’un ve tiyatro hayatının da değiştiğini ve geliştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Çocukluğunda eğitim hayatından hoşlanmayan Meyerhold için kendini ifade edebileceği bir eğitim ortamı, bambaşka bir anlam ifade eder hale gelmiştir.

Meyerhold bir yandan Petograd’da yeni açılan “İşçi Evi Tiyatrosu”nda da yönetmenlik görevini üstlenmişti. Burada, topladığı amatör oyuncular ile “Soytarı Misteri” oyununu sahneledi. Bu temsilin önemi, Meyerhold’un sonunda devrimin somut bir karşılığını gösterebilmiş olmasıdır. Oyunda yenilikçi bir bakış açısı dikkat çeker. Meyerhold bu temsil ile, tiyatroyu çoğunlukla gerçek olana ve psikolojiye dayandıran natüralizmden uzaklaştırmıştır. Bu oyundaki bir diğer yenilik ise, ilk defa gri işçi tulumunun oyunlarda baş göstermesi olmuştur (Berktaş, 1997, s.48). Oyunda yer alan din ile ilgili komedi unsurları, oyuncular tarafından itiraza sebep olmuştur. Oyun sahnelenmiş ve seyirci tarafından beğenilmiş olmasına rağmen, Meyerhold’u yeterince tatmin edememiş, yönetmen hedefine tam anlamıyla ulaşamamıştır (Karaboğa, 2001, s.135).

Dönem, devrimin de getirdiği coşkunluk ile artık tiyatrodaki komedi dönemi değildi. Sovyet halkı, kendini güldürecek tiyatro eserleri görmek istiyordu. Devlette eleştirilecek, tiyatro sanatına konu olup yerilecek bir durum kalmadığı

düşünülmekteydi. Meyerhold'un sanatsal bakışındaki acımasız yergi ise her zamanki gibi iktidarın hoşuna gitmiyordu (Aydoğdu, 1997, s.45).

Her ne kadar devlette eleştirilecek bir durum kalmadığı düşünülse de Meyerhold'un sosyalizm ile çok küçükken tanıştığına çalışmanın önceki bölümünde değinilmişti. Hem işçi sınıfı ile iç içe büyüyen hem de sosyalizm naraları eşliğinde bir çocukluk geçiren Meyerhold için devrimin öneminin büyük olduğu söylenebilir. Yine önceki bölümde verilen bilgiler doğrultusunda da Meyerhold'un söylemek istediğini ne pahasına olursa olsun söylemekten hiçbir zaman çekinmediği anlaşılmaktadır. Bu özelliğinin çoğu zaman kendi başına iş açtığını da yine aşağıdaki örneklerde görülecektir.

1919 yılında Meyerhold'un yeni durağı, geçirdiği hastalığın tedavisi için Kırım oldu. Kırım da Beyaz Ordu tarafından ele geçirildiği için Meyerhold burada tutuklanır. Gözaltındayken Novorossisk'in Kızıl Ordu tarafından alınması üzerine Moskova'ya dönüp bu sefer TEO'nun (Narkompros Tiyatro Departmanı) başına getirilir. Burada olduğu esnada pek çok eleştiri ve polemik yazıları yazıp yayınlar. Okulun dergisinin (Vestnik Teatra) 4 Ocak 1921 tarihli sayısında ise, kendisiyle özdeşleşmiş "Tiyatroda Ekim" sloganını atmıştır. Bu sloganın da fazlasıyla duyulmasının üstüne ismi her tartışmaya konu olmaya başlar. Onun ise tek bir hedefi vardır: Sovyet Rusya'da devrimci tiyatroyu hayata geçirebilmek (Berktaş, 1997, s.48). Aynı zamanda 1921 senesinde oyuncu Zinayda Rayh ile evlenmiş, karısıyla ve karısının önceki evliliğinden olan çocuklarıyla yaşamaya başlamıştır (Uçar, 2013, s.50). Hayatının en çalkantılı olduğu dönemde eşi Zinayda Rayh'a yazdığı mektup EK-2'de yer almaktadır.

Tiyatroda Ekim projesinin temeli olduğu düşünülen Birinci RSFC (Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti) Tiyatrosu'nun başına da Meyerhold getirilir (Uçar, 2013, s.49). Bu topluluğun açılışı için yaptığı konuşmada, oyuncunun eski

öğretilerini bir kenara bırakıp, bir takım değişimden geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Kurulacak olan yenilikçi tiyatro çabasında, yüksek moral, coşku, yaratıcılık ve ihtişam gibi olguların üst düzeyde olacağının sinyallerini de vermektedir (Meyerhold, 2014, s.162).

“Tiyatro daha çok yeni insanın biçimlenmesi için bir toplanma salonu olacaktır; insanın yeni çalışmalarını devreye sokmaya yardımcı olacaktır. Doğa güçlerinin kesin olarak fethi için yeni insanın her türlü yumuşaklığa gereksinimi vardır. Bu yumuşaklığa en kolay yoldan tiyatrodan dinlenirken, kulüp evlerinde ve laboratuvarlarında, stadyumlardaki oyunlarda, devrim şenliklerindeki resmi geçitlerde ulaşılabilecektir. İşte, kültür devrimi cephesindeki savaşlarda, kitlelerin girişimleri öyle harika çiçekler açıyor” (Çalışlar, 1993, s.176).

Her ne kadar tiyatroya yönelik güzel gelişmeler hedeflense de dönem NEP döneminin başlarıdır. Meyerhold’un başına getirildiği Birinci RSFC Tiyatrosu, hükümetin finansal girişimlerini kısmak istemesi sebebiyle “Komünist Dramaturji Atölyesi”ne bağlanır. Bu kurum, her anlamda daha zayıf bir kurumdur ve böylelikle hükümet, devrimci tiyatronun etkisini azaltmıştır. Bununla kalmayıp, yine fikirleri iktidarın bakış açısıyla uyuşmadığı gerekçesiyle Meyerhold’u TEO’dan uzaklaştırırlar. Yaşanan talihsizliklere rağmen, Meyerhold’un çevresinde Birinci RSFSC Tiyatrosu’ndan bir grup oyuncu kalmıştır ve Meyerhold onlarla birlikte, “Devlet Yüksek Tiyatro Atölyeleri” bünyesinde “Serbest Meyerhold Atölyesi”ni örgütler. Uzaklaştırıldığı tiyatronun onsuz bir fiyaskoya dönüşmesiyle, eski RSFSC Tiyatrosu oyuncularını geri çağırılır ve “Serbest Meyerhold Atölyesi”nin çalıştığı “Muhteşem Boynuzlu” oyunu bu sahnede oynanır. Yavaş yavaş Meyerhold’un tiyatro için önemi anlaşılmaya başlanır. 1923 yılında atölyenin “GEKTEMAS” (Devlet Meyerhold Deneyisel Tiyatro Atölyeleri) adını almasıyla aynı zamanda “TİM” (Meyerhold Tiyatrosu) resmileşir. 1926 yılında ise, “TİM”, “GOSTİM” adını alarak devlet tiyatrosu statüsüne gelir. Tiyatroda artık iki kolu inceleyen (biri dramaturji, diğeri biyomekanik) iki laboratuvar bulunmaktadır (Berktaş, 1997, s.49-50).

Yaşanan olumsuz gelişmelere rağmen güzel sonuçlar da doğduğu görülmektedir. Meyerhold'un artık devlet-polis baskısından ziyade düşünecek daha önemli işleri olduğu söylenebilir. Hak ettiği değerin anlaşılmaya başlanması, kendisini de yaratma konusunda özgürleştirmiştir. Bu özgürlük alanı sayesinde yeni araştırmalar yapacağı, yeni girişimlerde bulunacağı görülecektir. Aşağıda bu dönemde geliştirdiği seyirci sorununa dair stilize tiyatro fikirleri incelenecektir.

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminden de doneler içeren bu süreçteki yeni tiyatro yaklaşımında, seyirci artık pasiflikten çıkarılıp etken bir seyirci konumuna getirilmiştir. Seyirciyi bir illüzyon haline sokup tiyatroda olduğunu unutmaması durumundan kurtarmak için Meyerhold, sahnede de stilizasyona gitmiş ve perdeleri kaldırmıştır. Böylece Stanislavski'nin psikolojiye yönelik tiyatro bakış açısının karşısına kendi yöntemi olan harekete ve kodlamaya dayalı oyunculuk sistemini geliştirmeye başlamıştır (Erdenk, 1997, s.52). Bir Konvansiyon Tiyatrosu hayata geçirme çabasından beri seyirci sorunu üzerinde duran Meyerhold, edilgen durumdaki seyirci ile sahnedeki oyuncunun iletişiminin kuvvetsiz olacağı kanaatindedir. Oyuncu ve seyircinin etkileşim halinde olmasının yaratıcılığa yaratıcılık katacağından kuşkusuz emindir (Gürkan, 2011, s.49).

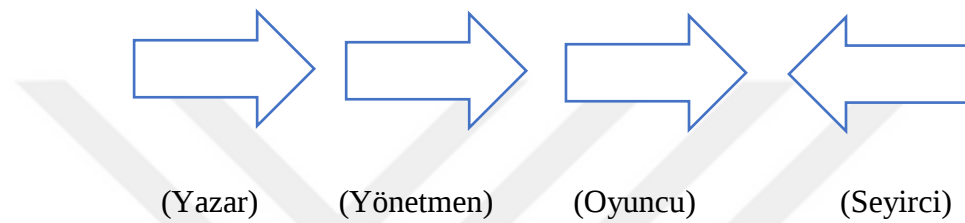
Tiyatro sanatında seyirci durumunu ele alırken iki farklı yöntem gözlemlenmektedir. Bunlardan ilki üçgen tiyatro, ikincisi düz çizgi tiyatrosu yöntemidir (Berktaş, 1997, s.144).



**Görsel 2.** Üçgen Tiyatro

**Kaynak:** Berktaş, 1997, s.145

Üçgen tiyatro yönteminde seyirci ve oyuncu karşı karşıya değildir. Yönetmen, seyirci ile oyuncunun arasında yer almaktadır. Yaratım sürecine seyirciyi dahil etmez, oyuncuya da yeterince yaratım alanı yaratmaz. Yönetmenin bu yöntemde bir orkestra şefi konumunda olduğu gözlenmektedir. Oyuncunun amacı seyirciye yalnızca yönetmenin tasarısını aktarmak olmamalıdır. Oyuncu hem yazarı hem yönetmeni özümseyip kendi içindeki senteziyle seyirciye aktardığında başarıya ulaşabilir (Berktaş, 1997, 2.145).



**Görsel 3.** Düz Çizgi Tiyatrosu

**Kaynak:** Berktaş, 1997, s.145

Görsel 3 örneğinde görüldüğü üzere, burada oyuncu ve seyirci karşı karşıyadır. Bu yöntemde yönetmen yazarı özümsemiş ve oyuncuya kendi sanatını aktarmıştır. Oyuncu ise böylelikle yazarı da yönetmeni de özümsemiş ve seyirci ile baş başa kalmıştır. Seyircinin karşısındaki yaratma alanında özgürdür, iletişim sayesinde seyirciyi de edilgen halinden çıkaracaktır (Berktaş, 1997, s.145).

Meyerhold, tiyatro yapıtının tamamlanmış, bitmiş bir eser olduğu görüşünün zıt kutbundadır. Ona göre sahneye konmuş yapıt bitmemiştir, sürecini seyirci ile buluşunca tamamlayacaktır. Natüralist tiyatrodaki bitmiş, tamamlanmış bir eser sahneye konarken; Meyerhold'un geliştirmek istediği tiyatro, hayal gücüne ve yaratıma izin vermeyi hedeflemektedir. Seyircinin natüralist tiyatrodaki gibi yalnızca bitmiş bir oyunu seyretmesini değil, yaratım gücünü ve bilincini açık tutarak bu sürece dahil olup oyunu o şekilde seyretmesini ister. Sahnelemeyi gerçekleştirirken bazı noktaları havada bırakıp, oraları seyircinin hayal gücüne bırakır. Seyirciye her şeyi vermeyerek, onun düş gücünü uyanık tutmayı hedefler (Özüaydın, 2006, s.31).

“Oyuncunun sahnedeki eyleminin seyircideki yansıması için oyuncunun kendi içsel yolculuğunun ilk adımını atmış olması gerekir. Bu yolculukta oyuncunun kendini ifade etmesi konusu önemlidir” (Gürkan, 2011, s.61).

Oyuncu ile seyirciyi karşı karşıya getirip bütüncül bir tiyatro anlayışı inşa etmeye çalışan Meyerhold’un Almanya’daki temsilcisi ise Piscator olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ikisinin de ortak kaygısı, tiyatroyu kitlelerle bütünleştirmeyi hedefleyerek bütüncül bir tiyatro kurma kaygısıdır. Meyerhold bu konuda pek çok yeni sahne tasarımı, oyunculuk tekniklerine, dekor değişikliklerine başvurmuştur. Meyerhold, tiyatronun dört ana unsuru olan yazar, yönetmen, oyuncu ve seyircinin bu bağlamda birbirleriyle sıralı bir etkileşim halinde olmasını uygun görmüştür. Yazarın oyunu yazıp bırakması, sanatsal icranın gerçekleşmesi için yeterli değildir; yazarın oyununun yönetmen ile buluşması gerekmektedir. Yönetmenin oyuna kendi bakış açısını, yaratıcılığını, yorumunu katması beklenir. Yönetmen ile yazarın etkileşiminin ardından oyuncu devreye girmekte ve kendi yaratım sürecini başlatmaktadır. Bunların hepsi zincirleme bir şekilde ilerlemeli, herhangi bir unsur atlanmamalı, ilişkiler sağlam kurulmalıdır. İlişkilerin sağlam kurulmasıyla ortaya çıkan yaratım da sağlam temellere dayanacaktır. Yazar, yönetmen ve oyuncunun etkileşiminin ardından da Meyerhold’un bakış açısına göre yaratım süreci tam olarak tamamlanmamıştır. Tüm bu unsurların birleştiği oyuncunun, seyirci ile buluşmasının ardından yaratım tamamlanmış olacaktır. Böylelikle Meyerhold, tiyatronun dört unsuruna bütüncül bir şekilde yaklaşmış, tiyatro sanatının öğelerini birbirinden ayırmayarak bütüncül bir sanat anlayışı geliştirmeye çalışmıştır (Aydoğdu, 1997, s.71-72).

Tiyatroda seyirci unsuruna fazlasıyla kafa yoran Meyerhold’un bu bağlamda genel kanı kabul edilen Stanislavski’nin yorumuyla zıt düştüğü gözlemlenmektedir. Stanislavski’nin seyirciyi yaratım sürecinin dışında bırakırken; Meyerhold’un oyunu oyuncu ve seyircinin ortaklaşa etkileşimiyle ortaya koyduğunu söylemek

mümkündür. Meyerhold'un bu yaklaşımının, stilize tiyatro adına büyük bir girişim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yalnız seyirci konusunda değil, pek çok konuda tiyatrodaki stilizasyona gidilmesi için önayak olduğu söylenebilir. Dekor, kostüm, sahne düzeni gibi konularda da yeni biçim arayışlarına gittiği, özellikle Ekim Devrimi ile birlikte tiyatroyu bir konvansiyon tiyatrosu yapma yolunda adımlar attığı ve oyuncularını bu doğrultuda eğittiği söylenebilir.

Stalin dönemin getirdiği baskı ve zorlu koşullarıyla yüz yüze kalan Meyerhold, her şeye rağmen çalışmalarında her zamanki gibi siyasal görüşünü ifade etmeye çalışmıştır. 1920'li yılların sonunda Stalin'in, tiyatronun önemli destekçilerinden olan Troçki'yi vatan haini ilan etmesi Meyerhold'u olumsuz etkilemiştir. Meyerhold bu olay karşısında da tutumunu ortaya koyanlardan olmuştur (Leach, 1989, s.18). Bu tutumunun onu idama götüreceğinden habersizdir. İdam cezası ile ilgili verilen kararın detayları EK-3'te yer almaktadır.

1930'lu yıllarda o dönemki eşi olan Zinaida Reich'in rol aldığı "Kamelyalı Kadın" adlı oyunu hazırlamıştı ancak Stalin'in oyunu beğenmemesi ile birlikte Meyerhold eleştirmenlerin hedefi haline geldi. Bunun üzerine Reich'in Stalin'e sanattan anlamadığını anlatan bir mektup göndermesiyle birlikte tiyatro ile siyasetin savaşı alevlenerek büyüdü. Tüm bu olayların sonucunda ise 1938 yılında Meyerhold'un tiyatrosu kapatıldı. 1939 yılında tutuklandığı zaman kadarki olan süreçte Stanislavski'nin Opera Tiyatrosu'nda çalışmıştır (Mammadova, 2023, s.1254-1255). Burada bulunduğu süreçte Stanislavski ile tiyatro zemininde hala ortak noktada olamadığını, kendi yazdığı kitaptaki (2014) şu cümleler özetler niteliktedir:

"İyi bir öğretmen, insanı peşinden sürükleyen bir sanatçıydı. Sanatı çok seviyordu; bu onun hayatıydı. Böyle biriydi. Ama bu, dört kolonlu sahne yapısını korumak zorunda olduğumuz anlamına gelmiyor, öyle değil mi? Boşverin gitsin! Sizinle şimdi bu dört kolonlu yapının gerekliliğini tartışmayacağım. Suçlanmaya alıştım. Siz de beni burada topa tutabilirsiniz ve

ben de gidebilirim. Ama işe, dört kolon fikrini savunarak başlamayacağım” (Meyerhold, 2014, s.271).

Bu cümleleri, onun Stanislavski ile olan rekabet içerisindeki dostluğunu özetler niteliktedir. Aynı zamanda yaşamı boyunca maruz kaldığı baskılar ve suçlamaların onun üzerindeki etkisi de görülmektedir. Yaşadığı tüm zorluklara rağmen sanat için uğraşması, hayatının son yıllarında bile tiyatro ile yatıp kalkması onun bizler için ne denli önemli bir tiyatro insanı olduğunu gözler önüne sermektedir.

20 Haziran 1939 tarihinde Leningrad’da NKVD ajanları tarafından temyizi olmadığı söylenen bir mahkeme kararı ile tutuklanır. 22 Haziran’da Moskova’ya gönderilir ve burada tek kişilik bir hücreye hapsolür. Bu dönemde verdiği ifadeler karışıktır, bazılarında Troçkist olduğunu kabul ederken bazılarında tüm suçlamaları reddeder. Aynı zamanda 14 Temmuz gecesi eşi Zinayda Rayh evinde, dokuz yerinden bıçaklanarak öldürölür, çocukları evden atılır. Cinayeti kimin işlediğı hala bilinmemektedir (Berktaş, 1997, s.82-84).

Ekim Devrimi’nden sonraki tutumlarından, Komünist Parti’ye dahil olmasından ötürü tutuklanmasının ardından 2 Şubat 1940 tarihinde idam edilmiştir (Mammadova, 2023s.1255). İdam edildiğı tarihe kadar olan süreçte tiyatroyu stilizasyona götürmek adına çabaladığını, dönemin önemli tiyatro insanlarına dahi karşı gelerek kendi görüşlerini dile getirmekten korkmadığını, bu yolda yalnız kaldığı zamanlarda bile dik durup çalışmalarına devam ettiğini ve ölümünün ardından seneler geçse bile hep hatırlanacak araştırmaları olduğunu söylemek mümkündür. Tezin bu bölümünde değinilen sanat yaşamında geliştirdiğı biyomekanik oyunculuk yöntemi, bir sonraki bölümde derinlemesine incelenecek, biyomekanik oyuncunun nitelikleri üzerinde durulacaktır.

## BÖLÜM 2: BİYOMEKANİK OYUNCULUK YÖNTEMİ

Meyerhold, biyomekanik oyunculuk yönteminin ilkelerini 1905 senesinden itibaren kurgulamaya başlamıştır. Meyerhold'un yeni bir tiyatro yöntemi geliştirme çabasının amacı, sanatsal işlevden ziyade dönemin toplumsal koşullarına uyum sağlayabilmektir. Sanatı dönemin ilkelerine uygun düzenlemenin gerekliliği ve sanatın topluma fayda sağlayıcı olması gerektiğini düşünmesi onu bu yeni arayışa itmiştir. Sistemini geliştirmeye başladığı ilk yıllarda psikolojiyi neredeyse yok sayması eleştirilere sebebiyet vermiştir (Erdenk, 1997, s.55). Geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yöntemini atölye çalışmalarıyla sunan Meyerhold, temelinde harekete dayalı eylemler içeren 22 adet etüt ortaya koymuştur (Karaboğa, 2001, s.138). Tezin bu bölümünde biyomekanik oyunculuk yöntemindeki etütler, biyomekanik oyuncunun sahip olması beklenen nitelikler incelenecek, bölüm sonunda da bu egzersizlerin uygulamaya dökülmüş haline örnek olarak Meyerhold'un prova deneyimleri ele alınacaktır.

### 2.1 Biyomekanik Oyunculuk Yönteminin Temellendirilmesi ve Taylorizm

“Tüm biyomekanik şu olgu üzerine kuruludur: Eğer burnun ucu çalışıyorsa, tüm beden çalışıyor demektir. Öncelikle tüm bedenin dengesini bulmak gerekir. En küçük bir gerilimde tüm beden çalışır” (Berktaş, 1997, s.311).

Meyerhold Tiyatrosu'ndaki dersler Meyerhold'un önceki atölye/stüdyolarında da olduğu gibi eskrim, müzik, dans, akrobasi gibi fiziksel yeterliliğe dayalı derslerdi. Bir fark vardı ki, ilk kez “biyomekanik” öğrenciler için günde bir saat zorunlu bir ders olarak verilecekti. Meyerhold, öğrencilerine biyomekanik hakkında ders verirken bu konu ile ilgili araştırmalarından geri kalmıyor, bir yandan Winslow Taylor'u, Gastev'i, William James'i, Bekhterev'i ve Pavlov'u araştırıyordu (Braun, 1988, s.172).

Birinci bölümde de bahsedilen Meyerhold'un sahneye koyduğu "Muhteşem Boynuzlu" temsili, seyircinin biyomekanik ile ilk teması sayılmaktadır. Bu temsil, biyomekanik oyuncunun egzersizlerini sahneye taşıyabilmesi açısından da ilk sayılır. Yönteminin gerekliliği olarak oyuncu, ruhtan önce bedenine önem verme eylemiyle tanışır. Bedeninin farkına varması, onu bir makine gibi kullanması amaçlanmaktadır (Berktaş, 1997, s.52). Meyerhold oyunu sahnelerken hareket koreografileri üzerine kurmuştu. Aynı zamanda oyunda, atölyelerinde öğrencilerine çalıştırdığı "Tokat atma" ve "Göğüse atlama" gibi alıştırmaları yer almaktaydı (Karaboğa, 2001, s.137).

Bu teknikler ile seyircinin yeni tanıştığı, oyuncunun da yeni yeni kavradığı kanısına varılmaktadır. Buna rağmen yapılan araştırmalar, Meyerhold'un bu konudaki donanımının ne kadar yüksek olduğunu bizlere kanıtlar niteliktedir. Hem toplumun hem tiyatro çevresinin yeni tanıştığı bir yöntemi uygulamak cesaret ister ve Meyerhold'un bu konudaki cesaretinin yaptığı araştırmalara ve öğretilerine dayandığını söylemek yanlış olmaz.

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemini temellendirirken ilk üzerinde durduğu unsur bedensel oyunculuğun hakimiyetidir. Stanislavski'nin psikolojik bir zemine temellendirdiği oyunculuk yönteminin, ruh halinin değişkenliği sebebiyle sürekliliğinin olmadığını savunmaktadır (Dikilitaş, 2009, s.95).

"Eskiden oyuncu, sanatının hedefi olarak görülen toplumla her daim uyum içindeydi. Gelecekteyse oyuncu tekniğini endüstriyel koşullara uyum haline getirmek için çok daha fazla çaba harcamalıdır. Çünkü artık o, emeğin lanetle değil keyifle anıldığı, hayati gereklilik olarak görüldüğü bir toplumda çalışacaktır. Bu ideal iş gücü koşulları altında sanat da yeni bir temel edinmek zorundadır" (Meyerhold, 2014, s.179).

Endüstriyel toplumda işçinin çalışma süresi ve verimi önem taşır. Bu toplumda artık oyuncunun icrası da bir çeşit üretim aracı olarak görülecektir ve bu yüzden sanatı sadece bir rahatlama aracı olarak görmek yanlıştır. Oyuncu bir işçi gibi çalışmalı, emek vermeli, gayret göstermelidir. Hem dinlenme sürelerini doğru ayarlamalı hem çalıştığı vakti de verimli geçirmelidir (Meyerhold, 2014, s.180).

Birinci bölümde Meyerhold'un çocukluğundan beri işçi sınıfıyla olan samimiyetinden bahsedilmiştir. Verilen bilgiler doğrultusunda, Meyerhold'un bu samimiyetinin biyomekanik oyunculuk yöntemini temellendirirken ona yardımcı olduğu söylenebilir. İşçileri bu denli yakından tanınması, oyuncuya bu bilgileri aktarabilmesinde kılavuzu olmuştur.

Meyerhold'un geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yönteminin temeli, Pavlov'un şartlı refleks (koşullu tepki) tezine ve Taylorizm düşüncesine dayandırılmıştır (Erdenk, 1997, s.55). Pavlov'un klasik koşullanma tezinin çıkış noktası, bir köpeğin yiyecek ağzına doğru geldiği sırada salyasının çoğalmasıdır. Ivan Pavlov, köpeğin yemeğini verecek kişinin ayak sesini duyduğunda da salyasının arttığı gözlemler. Bunun üzerine yaptığı laboratuvar çalışmasında, köpeğe yemekten önce düzenli olarak zil sesi dinletmiş ve zamanla köpek yemeği yemese de zil sesini duyunca salyasının aynı şekilde arttığı sonucuna varmıştır. Bu da bize kabaca Pavlov'un koşullu tepki tezini verir (Ertuğrul, 2015, s.6).

“Meyerhold ekolünde bir oyuncunun, sanki Pavlov'u yansıtır gibi, eylemi çoklu unsurlara ayırarak önce “analiz” ve daha sonra bunları teatral bir bilinçle yeniden inşa ederek “sentez” yapması gerekir” (Çevik, 2012, s.51).

Meyerhold, Pavlov'un koşullu tepki tezinden yola çıkarak biyomekaniği geliştirmiştir. Bu esinlenmede amaç, oyuncunun duygularını ikinci plana atmaktır. Oyuncuyu içten dışa değil, dıştan içe çalıştırmayı hedeflemiştir (Erdenk, 1997, s.55).

Pavlov'un koşullu tepki deneyinde köpeğin duygularıyla değil, verilen komutla harekete geçtiği görülmektedir. Meyerhold'un da oyuncusundan bunu başarmasını istediğini söylemek mümkündür. Elbette sahnede duygularıyla var olmaya alışık oyuncu için bu kolay olmayacaktır, ancak Meyerhold'un oyuncusunun bunu başarması için pek çok yöntem geliştirdiği de edinilen bilgiler arasındadır.

Taylorizm ise, Frederic Winslow Taylor'un geliştirdiği bilimsel yönetim şekline verilen addır. Taylor için önemli olan çalışan değil, yapılan iştir. Bu bakımdan verimliliğin nasıl arttırılacağına dair yöntemler ileri sürmüştür (Koroğlu ve Koç, 2017, s.2). Meyerhold ise, tiyatrodan da Taylorizm'e başvurulması gerektiğini, eğer başvurulursa dört saatte yapılan bir işin bir saatte yapılabileceğini savunmuştur (Berktaş, 1997, s.319). Bunun sağlanabilmesi için oyuncunun sahip olması gereken nitelikleri Tiyatro-Devrim ve Meyerhold derlemesinde Berktaş, şu şekilde özetlemiştir:

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

2- Oyuncu, fiziksel açıdan tam formda olmalıdır; başka bir deyişle, göz ölçümü sağlam olmalı, bedeninin ağırlık merkezini her an doğru olarak hissetmeli ve hiç “dalgalanmamalı”dır” (Berktaş, 1997, s.319).

Örnek olarak günün ilk öğünü olan kahvaltı hazırlamayı ele aldığımızda, dolabı açmak, bir kase almak, dolabı kapatmak, mısır gevreğini almak, kaseye dökmek gibi pek çok eylem kullanırız. Bu eylemler sahneye taşındığında gereğinden uzun sürecektir. Meyerhold'un Taylorizm'e uzanan yolculuğunda oyuncudan beklediği ya gereksiz eylemleri çıkartması ya da eylemleri efektifliğini arttırarak daha hızlı bir şekilde uygulamasıdır (Pitches, 2018, s.70-71).

Taylorizm'in temelinde, verilen emek sırasında en yüksek verimin alınması durumu yatmaktadır. Böylelikle tiyatrodaki Taylorizm'e gidilmesi, oyuncuya belli bir süre içinde verebileceği en fazla verimi vermesini amaçlar. Bu amaç göz önünde bulundurulduğunda oyun öncesi makyaj ve kostüm vakit kaybı olarak görüldüğünden, biyomekanik oyunculuk yöntemi makyaja ve kostüme ihtiyaç duymamaktadır. Yalnızca sahnedeki hareketinin konforunu sağlayarak kostüm yerine geçecek tek tip bir giysi yeterli olacaktır (Erdenk, 1997, s.56-57).

Özetle Meyerhold, Taylorizm ilkelerinden yola çıkarak oyuncusundan, verimliliğini arttırabilmek adına kendinin, vücudunun ve yaptığı eylemlerin farkında olmasını beklemiştir. Bu noktada oyuncunun beden kullanımı da önem teşkil etmektedir. Bedenini tanıyan oyuncunun hangi eylemi ne kadar sürede gerçekleştirebileceğini hesaplamasının daha kolay olacağı bilinmektedir. Böylelikle oyuncunun bir işçi gibi gereksiz hareketlerden arınacağını ve yalnızca aktarmak istenileni bedeni aracılığıyla aktaracağını söylemek mümkündür. Oyuncunun beden kullanımına da çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir. Bahsi geçen özelliklere sahip oyuncunun, tiyatrodaki Taylorizm'e giden yolda daha avantajlı olduğu söylenebilir.

Biyomekanik oyunculuk temellendirilirken, duygu hiçe sayılmamıştır. Yalnızca, oyuncuyu sadece duyguyla hareket etme eğiliminden kurtarmak amaçlanmıştır. Bunu uygularken de Meyerhold sahnelemesinde, bir müzikal partiyon gibi kesinlik aramaktadır (Aydoğdu, 1997, s.49).

Biyomekanik oyunculuk yönteminde fiziksel eksikliklere yer yoktur. Bedensel gelişim önem taşır, dikkat ve uyum sağlanmalı, ritim duygusu da olabildiğince yüksek olmalıdır (Dikilitaş, 2009, s.93). Meyerhold her ne kadar daima çalışmanın önemini vurgulamaya çalışsa da bedenın önemi kadar aklın da önemli olduğunu söylemiştir (Berktaş, 1997, s.328). Bu konudaki fikrini "Çalışmada vücut

işleyip akıl yerinde sayıyorsa, istemem teşekkür ederim. Hareket etmeyi bilseler de düşünmeyi bilmeyen oyuncular istemem” cümleleriyle ifade etmiştir (Gladkov, 1980, s.274).

Yöntemini temellendirirken oyuncuyu mekanikleştirip bir kuklaya çevirdiği söylemlerinin aksine, onun için oyuncunun aklının da fazlasıyla önem teşkil ettiği bilgisine ulaşılmaktadır. Araştırmalardan anlaşılabacağı üzere o yalnızca bedene yönelmemiş, aynı zamanda oyuncunun kendini her anlamda geliştirmesini hedeflemiştir. Yalnızca bunu uygularken duyguları bedenin arkasına atmasının, bu denli eleştirilere sebebiyet verdiği söylenebilir. Ancak Vsevolod Meyerhold’u ve biyomekanik oyunculuk yönteminin öğretilerini tam olarak algılayınca bu şüphenin ortadan kalkacağını söylemek mümkündür.

Biyomekanik oyunculuk yönteminin temellendirilmesinde karşımıza çıkan bir diğer unsur konstrüktivizmdir. Konstrüktivizmde sanatçı, sanatçılığının yanı sıra aynı zamanda bir mühendistir. Sanatın bilimsel ilkelere dayalı olması önem arz eder, sanatçı yarattığı eylemlerin bilincinde olmalıdır. Sanatçı kendi malzemesi olan vücudunun da bilincinde olmalı ve onu doğru şekilde kullanmayı bilmelidir (Braun, 1988, s.173).

Meyerhold’un biyomekanik oyunculuk yöntemi bağlamında oyuncusunun bedeninin kabiliyetini kavrayabilmesi için geliştirdiği pek çok egzersiz bulunmaktadır. Bunlardan en basit olanı bir sopa kullanılarak yapılan sopayı atma-tutma egzersizidir. Bu egzersizdeki amaç bedeninin ağırlık merkezini kavramak ve bilinçli bir şekilde bedeni kullanıp sopayı bir elden diğerine atarak düşürmeden tutmaya çalışmaktır (Leach, 1989, s.33). Meyerhold’un geliştirdiği egzersizlerin devamına tezin ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

Sonuç olarak biyomekanik oyunculuğun temellendirilmesinde Meyerhold'un Taylorizm ve Pavlov'un koşullu tepki tezinden faydalanarak ortaya sentezlenmiş bir yöntem koyduğu görülmektedir. Bu yöntemde oyuncunun iç duygudan ziyade bedenine ve hareketine önem göstermesi gerektiğini, yaptığı eylemin bilincinde olduktan sonra verilmek istenen duygunun seyirciye zaten geçeceğini anlatmıştır. Fizikselliğe giden bu yolda aklın ve entelektüel birikimin öneminin de altını çizmiştir. Verilen bilgilere dayanarak, sahnelemede Meyerhold için gereksiz eylem, gereksiz makyaj ve kostüm eforunun da vakit kaybı olarak görüldüğü söylenebilir.

## 2.2 Biyomekanik Oyuncunun Nitelikleri

Biyomekanik oyuncudan beklenen niteliklere bakıldığında, önceki bölümde altı çizilen Taylorizm'den yola çıkarak oyuncudan ilk olarak bir işçi gibi çalışmasının beklendiği bilgisine ulaşılmaktadır. Deneyimli bir işçinin çalışmasındaki hareketleri gözlemlendiğinde karşımıza çıkan sonuçları Berktaş, şöyle özetlemiştir:

- “1- Üretken olmayan gereksiz hareketlerin yokluğu
- 2- Belli bir ritim
- 3- Ağırlık merkezinin tam bilincinde olma
- 4- İkircim göstermeme” (Berktaş, 1997, s.318).

Bu özelliklere sahip bir işçinin hareketleri bir dansın uyumunu yansıtır. Verimli bir şekilde bu ilkelere başvurarak çalışan işçiyi izlemek, seyir zevki verir. Geleceğin oyuncusu da bu ilkelere bağlı çalışırsa seyirciye hakimiyet sağlayabilir (Meyerhold, 2014, s.180). İşçi sınıfına olan yakınlığını bilinen Meyerhold'un oyuncusunu işçi gibi görmesi ve aynı özellikleri taşımasını beklemesi olağandır.

Onun yöntemini kullanan oyuncuda aradığı nitelikler, Taylorizm'i benimsemiş işçinin nitelikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyuncunun konstrüktivizmdeki gibi bir mühendis edasıyla bedeninin farkında olması gerektiğinin de altı çizilmişti. Taylorizm ilkesinde bahsedildiği gibi işçinin ve oyuncunun gereksiz hareketten arınmasının altını çizen Meyerhold'un oyunculuk için stilizasyona giden yolda bir yöntem bulduğu görülmektedir. Bu bağlamda Meyerhold, oyunculuğun şifresini şöyle netleştirmiştir:

“ $N = A1 + A2$  (Burada N oyuncu, A1 belli bir fikre sahip ve fikrini gerçekleştirmek üzere yönergeler veren kişi, A2 ise düzenleyicinin yani A1'in kavramlaştırdığı fikri uygulayan kişidir)” (Meyerhold, 2014, s.181).

Bu formüle göre oyuncu hem yaratmakta hem yorumlamakta hem de yorumu uygulamaktadır. Bunu başarabilmesi için de en önemli nokta beden hakimiyetinin çok üst seviyede olmasıdır (Erdenk, 1997, s.56). Meyerhold, katıldığı bir söyleşide A1'i beyin, A2'yi malzeme olarak belirtmiştir (Karaboğa, 2001, s.173). Söz konusu denklemi bir enstrüman örneği üzerinden verecek olsaydık, A1'i değişken, A2'yi sabit (enstrüman, örneğin keman) olarak ele almamız gerekirken; oyunculuk bağlamında ele alınca A1 de A2 de karşımıza değişken olarak çıkar. Çünkü, komut veren beyin de eylemi gerçekleştirecek olan beden de kişiden kişiye değişkenlik göstermektedir (Ayturan, 2017, s.60).

“Enstrüman sizsiniz, zihniniz, bedeniniz, sesiniz ve duygularınız. Eğer bir müzisyen olsaydınız enstrümanınız bir keman, arp, piyano, saksafon vb. olurdu ama aktör olarak elinizde kendiniz varsınız, sizin enstrümanınız da bu” (Morris, 2019, s.12).

Oyuncunun hem kendisinden (beyni) hem de yönetmen tarafından gelen komutları yerine getirebilmesi için malzemesini iyi çalıştırması önemlidir. Bunu

yaparken de harekette ekonomiklik ilkesini göz ardı etmemelidir (Çalışlar, 1993, s.161). Meyerhold'un oyunculuğun anahtarı olarak sunduğu bu formül, bize biyomekanik bir oyuncudan istediklerini özetler niteliktedir: Harekette ekonomiklik, bedenini iyi tanıma ve kullanma, komuta yanıt verebilme. Bu özelliklerin yanı sıra biyomekanik oyuncudan beklediği farklı yetkinlikler de bulunmaktadır. Aşağıda bu unsurlara değinilecektir.

Biyomekanik oyuncunun nitelikleri arasında tepkisel uyarılma yeteneğine sahip olmak da büyük önem taşır. Uyarılma, oyuncunun dışarıdan gelen bir komutu algılamasıdır. Oyuncu, performansı esnasında da uyarılma göstergeleri uygular. Bu göstergeler, oyunculuk dönüşümünü oluşturur (Meyerhold, 2014, s.184). Oyunculuk dönüşümünün üç değişmez aşamasını Meyerhold şöyle özetlemiştir:

“1- Maksat

2- Gerçekleştirme

3- Tepki” (Meyerhold, 2014, s.184).

Tiyatro sanatında oyuncusuna ve onun sahip olması gereken niteliklere verdiği önem, verilen bilgiler doğrultusunda aşıkardır. Meyerhold için biyomekanik oyunculuk yöntemindeki en önemli unsurun kostüm, dekor gibi detaylardan ziyade “oyuncu” olduğu anlaşılmaktadır. Oyuncunun kendini ve enstrümanını eğitmesinin, teatral bütün unsurlardan daha çok önem teşkil ettiği görülmektedir.

Meyerhold, Moliere'in Don Juan'ını sahnelerken de (1910) oyuncunun önemini altını çizmiştir. Antik dönemde de Shakespeare döneminde de dekorlara ihtiyaç duyulmadığını, böylelikle oyuncunun ön planda olduğunu ve anlatılmak isteneni jestiyle, mimiğiyle başka bir şeye ihtiyaç duymadan oyuncunun anlatabileceğini söylemiştir (Berkay, 1997, s.228).

Meyerhold, oyuncusunun ön planda olduğu yönteminin unsurlarını sıralarken denge, dikkat, düşünce, uyum, beden ve diksiyon başlıklarından bahseder (Cavadzade, 2023). Görüldüğü üzere bu unsurların hepsi, oyuncunun kendisiyle ilgili unsurlardır. Yani buradan anlaşılacağı gibi Meyerhold için tiyatronun olmazsa olmazı, oyuncu ve onun malzeme deposu olarak belirlenmiştir.

### 2.2.1. Denge

“Herkes dangedeki bir adamın inandırıcı duruşuna sahip olmalı, yedeğinde dengeyi korumayı sağlayacak tavırlar, duruşlar ve farklı hareketler bulundurmaldır. Herkes, verili anda gerekli dengeyi kendi aramalıdır.” (Berktaş, 1997, s.312).

Biyomekanik oyunculuk yönteminin temelini oyuncunun fizikselliliğinin, bedeninin üzerine kurulu olduğu çalışmanın birinci bölümünde belirtilmişti. Oyuncunun bedenini iyi tanınması, ağırlık merkezini iyi saptamasının biyomekaniğin olmazsa olmazı olduğunu yapılan araştırmalar desteklemektedir.

Denge unsuru da biyomekanik oyunculuğun unsurlarındandır. Oyuncu, denge merkezini iyi saptamalı, sahnedeki eylemlerini kurgularken denge merkezini göz önünde bulundurmaldır. Oyuncunun üstlendiği rollerde yalnızca replikler değil, bedensel performansı da önem teşkil eder. Dengenin iyi bir şekilde sağlanması, oyuncunun role olan yaklaşımında da performans artışını beraberinde getirir (Cavadzade, 2023, s.37).

Oyuncu, denge merkezini keşfederken merkezinde top bulunan bir üçgeni hayal edebilir. Üçgenin tepe noktası başın üstü, alt iki köşesi de karın hizasında

kalçanın iki yanı olarak kurgulanınca denge merkezi topun bulunduğu güç noktasında bulunmalıdır. Dengesini sağladığında hareketleri güçlü olacaktır. Buradaki güç, gerilim ya da şiddeti çağrıştırmamalıdır. Bilinçli bir güçlülük olmalıdır. Oyuncu ayakta dururken dahi, hangi bacağına daha çok yüklendiğinin bilincinde olmalı, denge merkezini hiçbir zaman kaybetmemelidir (Dikilitaş, 2009, s.95).

### 2.2.2. Dikkat

“Uyarılgnalık, iyi eğitimli malzemenin başarılı kullanımının sonucu olarak, çalışma sürecinde doğar” (Berktaş, 1997, s.313).

Meyerhold’un dikkat unsurunu da biyomekanik oyunculuk yöntemine eklemesi, onun daha önce de altı çizilen tepkisel uyarılma yeteneğini oyuncusunda beklemesinden gelmektedir. Algısı açık, sahnenin ve rol arkadaşlarının bilincinde oyuncuyu biyomekanik oyuncu olarak tanımladığı söylenebilir. Aynı zamanda disiplinli ve hareketlerinde kesinlik gözetken işçiyi örnek alması da oyuncunun dikkati konusunda hassas oluşunu açıklar niteliktedir.

Sahne üzerinde kişi sayısının artmasıyla oyuncunun dikkat kaybı yaşayabileceğini düşünen Meyerhold, oyuncunun hem kendi yönünü bulabilmesi hem de çevresindekilerin yönünün farkında olabilmesinin yüksek dikkat gerektirdiğini düşünmektedir. Tepkisel uyarılgnalığın gelişmesi de sahnedeki dikkatin artmasıyla sağlanır. Oyuncunun dikkati ne kadar yüksekse, sahnedeki rol arkadaşından aldığı bir işareti algılaması o kadar kolaylaşır (Dikilitaş, 2009, s.95). Meyerhold’un “otkaz” olarak nitelendirdiği sahnedeki bu işaret sayesinde oyuncu, rol arkadaşına bir sonraki eyleme geçmeye hazır olduğunun sinyalini verir (Berktaş, 1997, s.312). Oyuncunun dikkati, yalnızca sahnedeki yerini bulması için değil; aynı zamanda oyun metni ile olan ilişkisini de diri tutarak gerçekleştireceği hareketlerden

kopmamak için de yüksek olmalıdır (Cavadzade, 2023, s.38). İşte bu gibi işaretleri algılayabilmek ve tepkisel uyarılabilirliğini üst noktaya taşıyabilmek için oyuncunun dikkatinin yüksek olması gerektiğini söylemek mümkündür. Tezin sonraki bölümünde incelenecek olan tiyatrodaki müzik ve dansın kullanımı için de oyuncunun dikkati önem teşkil edecektir. Müzik ve dansın barındırdığı ritim konusunda Meyerhold pek çok alıştırma geliştirmiş, bu alıştırmalarda oyuncunun dikkatini gözetmiştir. Ritmik algılamayı yüksek tutabilmek ve gerek provada gerek uzam içinde yerini saptayabilmesi için oyuncusundan bu unsuru yetkinlikle kullanmasını beklediği görülmektedir.

### 2.2.3. Düşünce

“Oyuncunun başarısızlığa uğramasındaki nedenlerden biri de kendi özelliklerini, olanaklarını araştırma, giderek kendini tanıma zahmetine girişmeysidir.” (Aylan, 1964, s.25).

Önceki bölümde Meyerhold’un fiziksel hareketliliğin yanı sıra oyuncunun aklını çalıştırmasını da önemseydiğinden bahsedilmişti. Ona göre aklını kullanmayan oyuncu istediği kadar yetenekli olsun, biyomekanik oyunculuk yöntemine ayak uyduramayacağından eksik ve yetersiz kalacaktır.

Her ne kadar biyomekanik oyunculuk yönteminde beden ön planda gibi gözüke de zihnin bedeni hazırlaması da oldukça önemli bir rol oynar. Fiziksel çalışmalar kadar teorik çalışmalara da ağırlık verilmelidir. Oyuncu bireysel hazırlığını kendi düşüncesine dayanarak yapmalıdır. Biyomekanik oyunculuk yönteminin gerekliliği olarak her eylem, bilinçli bir şekilde ön düşünme aşamasından geçip sahneye taşınmalıdır (Cavadzade, 2023, s.38).

Fiziki benlik (beden ve zihin), Meyerhold için oyuncunun yaratım sürecinde hiçbir zaman engel olmamış aksine bir amaç olarak kullanılmıştır. Oyuncu, beden bilincinin yalnızca kendisi farkında değildir, aynı zamanda bunu seyirciye de tavrıyla hissettirmektedir (Karaboğa, 2001, s.150).

#### 2.2.4. Uyum

“Uyum, dikkat, dayanıklılık bizim sistemimizin unsurlarıdır. Her şeyden önce fiziksel düzeye yoğunlaştırılmış bir dikkat. Gevşek bedenin özgürlüğü kabul edilemez. Bizde her şey düzenlidir, her adım, en küçük hareket bile denetim altındadır. Göz sürekli çalışmaktadır” (Berktaş, 1997, s.316).

Meyerhold’un biyomekanik oyunculuk yöntemi kapsamında zorunluluk olarak ele aldığı uyum ilkesi, oyuncunun yalnızca sahne üzerindeki diğer oyuncular ile olan uyumu değildir. Burada bahsedilen uyum, oyuncunun aynı zamanda metinle ve sahneyle olan uyumunu da kapsamaktadır. Meyerhold’a göre sahne üzerinde oyunun sorunsuz bir şekilde ilerleyebilmesi için uyum şarttır. Oyuncuların sahne üzerindeki hareketlerinde uyumu gözlemleyebiliriz. Bu uyum, dansçıların arasındaki uyuma benzerdir. Dansçılar nasıl müziğe uyum sağlamakla sahne üzerinde birbirlerine de uyum sağlıyorlarsa, tiyatrodaki da oyuncular hareketlerinde benzer uyumu yakalamalıdır (Cavadzade, 2023, s.38-39). Dansta olduğu gibi tiyatrodaki da ritim duygusu bu uyumu sağlamakta önem teşkil eder. Biyomekanik oyuncunun ritim kabiliyeti yüksek olmalıdır. Burada, dikkat unsurunda ele alınan “otkaz” örneği ile yine karşılaşılmaktadır. Oyuncuların dikkat ile birbirinden aldığı otkaz, uyumu sağlamaya yardımcı bir faktördür (Dikilitaş, 2009, s.96).

“Oyuncular birer enstrüman gibidirler, sağlanan uyum bir müziğin ortaya çıkmasını sağlar” (Dikilitaş, 2009, s.96).

Biyomekanik oyunculuk yönteminde müzik ve dansın kullanılmasının önemi, Meyerhold'un sunduğu bu ilkelerden anlaşılmaktadır. Oyuncularından dikkat ve uyum içerisinde olmasını isterken danstan, müzikten örnek vermesi bize bu iki unsurun da biyomekanik oyunculuk yönteminin olmazsa olmazları olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ritim ve hareketin kendini en fazla dans ve müzik dallarında var etmesi ve Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminin de ritmin ve hareketin yasalarına dayanması, bu sanat dallarının birbiri ile iç içe olduğunun bir diğer kanıtıdır. Oyuncuyu bir makiniste benzeten Meyerhold'un oyuncularının etkileşiminde de makinelerin hem kendi içindeki hem birbiri ile olan uyumunu gözettiği görülmektedir. Sahne üzerinde gerçekleştirilecek olan eylemin karar verilmiş olması gerekliliği de yine uyum ilkesini hatırlatır. Planlanmış hareketin uyum içerisinde olacağı ve sahnede aksaklık yaşanmayacağı Meyerhold'un düşünceleri arasında görülmektedir. Tezin ilerleyen bölümünde yapılan araştırmalar da bunu desteklemektedir.

### **2.2.5. Beden**

“Jest, tüm bedenin çalışmasının sonucudur. Her jest, her zaman, hareketi gösteren oyuncunun teknik deposunda bulundurdıklarının sonucudur” Berktaş, 1997, s.313).

Meyerhold için beden kavramının ne kadar önemli olduğuna tezin önceki bölümünde değinilmişti. Biyomekanik oyunculuk yönteminin temelini de oyuncunun bedeni üzerine kurulduğu bir gerçektir. Ona göre, bir oyuncu bedenini tanımıyor ve kullanamıyorsa, biyomekanik niteliklerden yoksun demektir. Stanislavski ile zıt düşündükleri konu da karşımıza beden-duygu karşıtlığı olarak çıkmaktaydı. Stanislavski, oyuncunun iç dünyasını daha çok önemserken; Meyerhold'un oyuncunun bedeni ile daha çok ilgilendiği yapılan araştırmalar doğrultusunda kanıtlanmıştır.

Stanislavski (2013) de hareket esnekliğini kendi yönteminde de önemserken, bunu Meyerhold'un aksine yine oyuncunun içsel dünyasına, duygusuna dayandırıp harekette esnekliğe bu şekilde varılabileceğini şöyle özetlemiştir;

“Harekette esneklik sağlamada enerji akımının anlamını, kendi deneyimlerimle artık anlamış bulunuyorum. Sahnede tüm varlığımla eylem içindeyken nasıl duygular hissetmek gerektiğini açık seçik kestirebiliyorum. Kesintisiz içsel çizginin varlığını hissedebiliyor, bu çizgi olmadan hiçbir güzel hareketin yaratılamayacağını kesinlikle seziyordum. Şimdi kendimdeki bütün kırık dökük, yarım yamalak hareketleri horluyorum. İçsel bir coşkuyu dışa vuracak olan anlatımlı jesti gerçekleştirme becerisine henüz sahip değilim, ama sahip olmam gerektiğinin bilincindeyim.

...

Ayrıca dışsal esnekliğin, içsel enerji hareketi doğrultusundaki duygumuza dayalı olduğunu da biliyorum” (Stanislavski, 2013, s.76-77).

Meyerhold beden unsurunu alımlayıcısının karşısına koyarken değinmek istediği en önemli nokta, biyomekanik oyunculuk yönteminde esnek beden hareketlerinin bulunmaması gerektiğidir. Onun için oyuncunun tüm beden hareketleri kararlı ve kesin olmalıdır. Bedeni ile esnek bir şekilde hareket eden oyuncu, bedenini tam olarak tanıyamamıştır. Sahne üzerindeki tüm hareketlerin belirgin ve keskin olması durumunda oyuncu istenilen performansı göstermeye yaklaşabilir. Bu hareketlerin dikkat ve özen çerçevesi içinde karar verilmiş olması da önem taşır. Verilen kararların akılcı yollar ile kararlaştırılıp uygulanması da göz ardı edilmemelidir. Her ne kadar biyomekanik oyunculuk yöntemi bedeni önemse de her zaman akıllı bedenin üstünde tutar çünkü aklını kullanabilen oyuncu bedenine de hükmetme gücüne sahiptir. Oyuncuların hareketlerine önceden karar vermiş olması zorunluluğu, bu yöntemin çalışma ve disipline ne kadar önem gösterdiğini de bize kanıtlar. Tüm hareketler provalarda belirlenmeli ve bu hareketlerin dışına çıkılmamalıdır (Cavadzade, 2023, s.39).

Meyerhold'un oyuncunun bedenini gözetmesi de yine yoğun araştırmalar ile varılan bir sonuçtur. Meyerhold beden konusunda önce kollar, ardından omuzlar, sonra baş ve devamında da kalça ve bacaklar ile çalışmaya özen göstermiştir. Oyuncunun bedeninin bütün yerlerini çalıştırmasını zorunlu görmüştür. Bu çalışmalar sırasında da oyuncusunu eforunu doğru harcaması için devamlı olarak uyarmıştır (Sürücü, 2019, s.32).

Tiyatroda dıştan içe hareketi benimseyen Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminde beden unsurunu en önemli unsur olarak ele alması olağandır. Verilen bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, Meyerhold için öz disiplinin de çok önemli olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Onun disipline verdiği önem ile işçi-oyuncu benzetmesinde ve Taylorizm temellendirmesinde de karşılaşılmaktaydı. Provalarının sıklığı, beden egzersizlerini zorunlu kılması da bunu destekler niteliktedir.

Beden, denge ve dikkat unsurları da iç içe bulunmaktadır. Oyuncu bedeninin dengesini kavramalı, sahne üzerindeki tüm eylemlerinin hatta reflekslerinin bile bilincinde olmalıdır. Kendi bedenini iyi eğitmelidir (Dikilitaş, 2009, s.96).

#### **2.2.6. Diksiyon**

Ses-diksiyon tiyatrunun en önemli unsurlarındandır. Oyuncunun kişiliğini yansıtmakla birlikte seyirciye rolü ulaştırmada kuvvetli bir etkidir. Sesi ile birlikte vücudunu da iyi kullanan bir oyuncu, başarıya ulaşmaya diğerlerinden daha yakın sayılır (Arıkan, 2011, s.13-14).

Meyerhold da biyomekanik oyunculuk yönteminde oyuncunun beden kullanımına önem verdiği gibi, ses kullanımını da aynı şekilde önemsemiştir. Biyomekanik oyuncu bedenini nasıl kullanıyorsa, sesini kullanmayı da bilmeli ona hakimiyet kurmalıdır (Cavadzade, 2023, s.41-42). Biyomekanik oyunculuk yönteminde Meyerhold, oyuncu ve seyirciyi baş başa bıraktığından oyuncunun seyircinin ilgisini çekmek için tek olanağı bedeni ve sesidir. Bu yüzden oyuncu, sesini de eğitmeye ve onu iyi bir şekilde kullanmaya gayret etmelidir (Dikilitaş, 2009, s.97).

Meyerhold'un diksiyon üzerine düşüncelerine kendi kitabı Tiyatro Üzerine (2014)'de rastlanmaktadır:

“1- Titrek tonlamalardan (tremolo) ve olağan ses çatlamlarından kaçınılmalı, sözcükler sağlam telaffuz edilmeli. Ses perdesinde gerginlik ya da kasvet asla hissedilmemeli.

2- Ses sürekli olarak desteklenmeli; sözcükler derin bir kuyuya düşen su damlaları gibi akmalı, her sözcük titreşimden tamamen uzak, temiz vuruşlarla düşmelidir. Ses dağılmamalı, sözcüklerin sonları uzatılmamalıdır.

3- İçsel mistik bir titreşim, eski oyunculuk anlayışının kolları dört bir yana sallayıp, kendini parçalayarak yaratılmaya çalışılan aşırı duygusal ve kontrolsüz tavırlarından çok daha etkilidir. Mistik titreşimin coşkusu gözler, dudaklar, ses ve konuşma biçimiyle verilir, dışardan görünen dinginlik, içeride kopan patlamaları ağırbaşlılıkla dizginler” (Meyerhold, 2014, s.44).

Bu bilgilerden hareketle Meyerhold'un diksiyon konusunda da kesinlik ve bilinç gözettiğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda disiplin ve provanın önemini, yine bu konuda da önemsettiği Berktaş'ın (1997) Meyerhold'dan aktardığı şu cümlelerinden anlaşılmaktadır:

“Hazırlık alıştırımlarında, provalarda, duyguları hafifçe, fazla üstüne basmadan belirtmek, sadece patlamanın nerede ve ne zaman olacağına kesin bir biçimde işaret etmek gerekir. Teknik açıdan kötü hazırlanmış bir haykırış, kaçınılmazca denge kaybını beraberinde getirir. Yeniden denge aramak, yani tüm çalışmaya baştan başlamak gerekir” (Berktaş, 1997, s.315).

Özetle, biyomekanik bir oyuncunun verilen niteliklere (denge, dikkat, düşünce, uyum, beden, diksiyon) sahip olması beklenmektedir. Meyerhold’un biyomekanik oyunculuk yöntemini temellendirirken üstünde durduğu bu unsurlar, onun genel olarak tiyatroya bakış açısını bizlere vermektedir. Tiyatroyu ve oyuncuyu bir iş ve işçi gibi gördüğünü, bu bağlamda disipline ve provalarına çok önem gösterdiğini, oyuncusundan işini ciddiye almasını ve bu ölçüde çalışmasını beklediğini söylemek yanlış olmaz. Tezin sonunda varılmak istenen asal sonuca ulaşmada da bu bilgiler yol göstericidir. Müzik ve dansın biyomekanik oyunculuk yöntemindeki konumu saptanırken; Meyerhold’un oyuncusundan beklediği ritim (müzik) ve uyum (dans/dansçı) kabiliyeti esas alınmaktadır.

### **2.3. Meyerhold’un Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi Bağlamında Düşünceleri ve Örnek Bir Prova Süreci**

“Biyomekanikğin ana ilkesi: Beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir” (Berktaş, 1997, s.316).

Meyerhold’un ortaya koyup geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yöntemine dair kendi söylemi olan cümleler, bu yöntemi öğrenmede yol gösterir niteliktedir. Bu cümlelerinin bazılarını önceki bölümlerde de değinilmiştir. Tezin bu bölümünde incelenecek olan kısmı, biyomekanik oyunculuk yöntemini ve gerekliliklerini kavramaya yardımcı olacaktır.

Prova ve egzersizlere fazlasıyla önem veren Meyerhold için her alıştırma altın değerindedir. Biyomekanik oyunculuk alışırtmalarında mutlaka bir konu olması gerektiğini savunur, herhangi bir konuya dayanmayan alışırtmanın geliştirici olmadığı kanısındadır. Alışırtmaların konusunun eğlendirici olmaması gerektiği de yine savunduğu düşünceler arasındadır. Provalardaki egzersizlerin her detayına oyuncunun önem ve dikkat vermesi gerektiğini söylerken, çalışmada kesinliğe ancak bu şartlar altında ulaşılabilceğinin altını çizerek (Berktaş, 1997, s.311).

Biyomekanik alışırtmalarından biri olan “daktil” hareketi, oyuncuyu mental ve fiziksel olarak hazır hale getirmeye yaramaktadır. Birkaç beden hareketinden oluşan bu alışırtmada mola ya da durak yoktur (Leach, 1989, s.34). Daktil hareketi, iki eli birbirine çırparak çıkan alkış sesi ile başlar ve ardından oyuncu iki kere tüm bedeni ile yukarı zıplar ve iner. Bu, oyuncunun harekete hazırlanmasını sağlamakla beraber oyuncu arkadaşlarıyla olan uyumu sağlar ve konsantrasyonu artırır (Sürücü, 2019, s.26). Aynı zamanda Meyerhold, her alışırtmaya başlamadan önce bir başlangıç yürüyüşünü de şart koşar. Böylelikle malzeme iyi bir şekilde toparlanmış olacaktır (Berktaş, 1997, s.315). Bu gibi oyuncuyu ve bedenini oyuna hazırlayan alışırtmalar ile, biyomekanik oyunculuk yönteminde sıkça karşılaşmaktadır.

Meyerhold için bir diğer önemli husus da çalışmalara katılan her oyuncu/öğrencinin yöntemi ve verilen yönergelerin tümünü anladığının bilincinde olması ve bunu uygulamaya dökmesidir. Bir pozisyondan diğerine geçilirken oyuncu buna hazır olmalıdır. Alışırtmalarda ve sahnede kesinlik sağlanabilmesi adına, verilen her görevin ardından bir kesinti şarttır (Berktaş, 1997, s.311). Meyerhold’un gözettiği bu durumda, oyuncunun alışırtmalardaki her eylem esnasında bilinçli olmasını beklediğini söylemek mümkündür. Görevlerin arasında boşluk istemesinin de oyuncunun algılamasını arttırmaya yönelik olduğu söylenebilir.

Önceki bölümde de değinilen “kalabalık içinde yönünü bulma” kabiliyeti de Meyerhold için biyomekanik oyunculuk yönteminde önem teşkil eder. Bu durum hakkındaki düşüncelerini şöyle özetlemiştir:

“Çok fazla sayıda insan varken, uzam içinde yönünü bulmak çok önemli bir iştir. Her katılanın görevi, karmaşık kitle hareketi içinde kendi özel yolunu bulmaktır. Bir kitle alıştırmaları sırasında herkes yerini bilmeli, tüm rol arkadaşlarına ve içinde çalıştığı uzamın sınırlarına göre burayı kafasında işaretlemelidir. Yönelmedeki kesinlik, hesaptaki doğruluk, göz ölçümlerinin doğruluğu ve çabukluğu en üst düzeye çıkarılmalıdır” (Berktaş, 1997, s.311).

Meyerhold’un oyuncunun bedeninin bilincinde olması gerektiğini savunurken bedenden kastının tüm benliği olduğu buradan anlaşılmaktadır. Ona göre oyuncu, gözüne bile hükmetmeli, onu en verimli şekilde kullanabilmelidir. Göz ölçümünü doğru yapabildiği takdirde uzam içindeki yerini de tam olarak saptayabileceğini söylemek doğru olacaktır. Uzama dair düşüncelerine şu örnekler de verilebilir:

“Uzam içinde ve oyun alanı üstünde koordinasyon, bir kitle akışı içinde kendini bulabilme yeteneği, uyum, hesap ve göz ölçümünün doğruluğu biyomekaniğin temel zorunluluklarıdır. Uzamı gerektiği gibi doldurmak, istenen aralıkları korumak her katılanın hedefi ve kaygısı olmalıdır” (Berktaş, 1997, s.312).

Biyomekaniğin temel ilkesini bedenin bir makine, oyuncunun da bir makinist olması üzerine kurgulayan Meyerhold, aynı zamanda “sanat” kavramı yerine “bilim” kavramını, “tasarımcı” yerine “mühendis” terimini ve “performans” yerine “iş” anlamına gelen “emploi” terimini kullanmaktadır. Bu yönelimi yüzünden oyuncular mekanik robotlar haline getirdiği eleştirilerine maruz kalsa da

Meyerhold'un asal isteği, onlara kesinlik, kararlılık kazandırarak yaptıkları işi ciddiye almalarını sağlamaktır (Karaboğa, 2001, s.141).

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminde değindiği bir değeri noktanın denge olduğunun altı çizilmişti. Meyerhold, oyuncudan denge noktasının bilincinde olması beklenmektedir. Denge noktasının bilincinde olan oyuncunun vücudunu sahne üzerinde gerektiği şekilde kullanabileceği ve oyun esnasındaki hareketlerinde kesinlik olacağını söylemek mümkündür.

Sahne üzerindeki ağırlık merkezini bulmak için oyuncudan kalçasının arasında bir fındık olduğunu hayal etmesi istenir. Bu fındığı düşürmemeye çalışarak ağırlık merkezlerini saptayabilirler. Bu başarılıdığında, oyuncu dengesini geliştirmeye yaklaştırmıştır (Erdenk, 1997, s.64).

Aynı zamanda oyuncu üzerinde durduğu bacağın dahi bilincinde olmalı, hangi kolunu kullandığının farkına varmalı ve eylem değıştirirken de her niyet bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmelidir. Eller ve parmaklar oyunda ön planda olacaksa, vücudun geri kalanında gerilim ve hareketsizlik olmalıdır (Berktaş, 1997, s.312-316).

“Biyomekaniğin hiçbir rastlantıya tahammülü yoktur; her şey bilinçle ve önceden hesaplanarak yapılmalıdır. Çalışanlardan her biri bedeninin içinde bulunduğu konumu kesinlikle oluşturmali, bilmeli ve niyeti gerçekleştirmek için kol ve bacaklarının hepsinden yararlanmalıdır” (Berktaş, 1997, s.314).

Meyerhold'un tiyatroyu sanattan ziyade bilimin bir dalı olarak görmesi ve oyuncusunu da mühendis olarak nitelendirmesi tesadüf değildir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda, biyomekanik oyunculuk yönteminde oyuncudan her şeyi önceden

hesaplamasını istemesi bunu kanıtlar niteliktedir. Önceden planlanmayan hareketin sahne üzerinde bocalamaya yol açacağını düşünen Meyerhold'un tiyatro sanatında bu gibi amatörlüklerden hoşlanmadığı söylenebilir.

Bilinç dışı yapılan buluşlar, dağınıklık ve önceden çalışılmamış yaratıcılık biyomekanik oyunculuk yönteminde barınmaz. Hem sahnedeki eylemlerin hem provadaki alıştırmaların matematiksel bir uyum içerisinde olması beklenir (Erdenk, 1997, s.65).

“Pianolar ve forteler her zaman görecelidir. Seyirci hep daha geride kullanılmadık bir şeyler kaldığına inanmalıdır. Oyuncu hiçbir zaman elindeki tüm malzemeyi tüketmemelidir. En sonuna kadar vardırılmış jestte bile, bir açık nokta olasılığı bırakmalıdır” (Berktaş, 1997, s.314).

Bu noktada yapılan çıkarımla, Meyerhold'un oyunculuğun gizemini gözettiği söylenebilir. Oyuncu malzemesini o kadar iyi ayarlamalı ve kullanmalıdır ki, seyircideki merak unsurunu diri tutabilsin. Seyirciyi yaratım sürecine dahil etmesindeki temel amacın da bu olduğu görülmektedir. Oyuncu ile karşı karşıya kalan seyircinin şaşırtılmasının, oyunda kendine ait bir rol üstlenmesinin tiyatroyu yeni ve doğru bir noktaya taşıyacağını düşündüğü söylenebilir.

“Öğrenmenin sonu yoktur sanatta. Bulgulayacak yeni şeyler vardır her zaman. Büyük yapıtlar her bakışta değişik görünürler. Onlar da, insan denilen yaratığın kendisi gibi önceden kestirilemez, tüketilemezler” (Gombrich, 1972, s.17).

Meyerhold'un seyirciyi “dördüncü bir yaratıcı” olarak sürece dahil etme isteği (Gürkan, 2011, s.59) de seyircinin biyomekanik oyunculuk yönteminde ne kadar aktif olması istendiğini kanıtlar niteliktedir.

Meyerhold'un sahne üzerindeki hareketlerde ekonomiklik gözettiği, oyuncusundan en üst düzeyde Taylorizm isteminden anlaşılabilir. Her eylemin ve görevin minimum sayıda teknik kullanarak, en akılcı yol ile gerçekleştirilmesini istemektedir. Göz ölçümünü iyi kullanarak, sahne üzerinde varılması gereken yere önceden hesaplanan kadar adım atarak gidilmelidir. Hareketlere özgürlük verilmemeli, hareket ekonomisine uyulmalıdır (Berktaş, 1997, s.314-316).

“Taylorculuk yöntemi, üretkenliği en üst düzeye çıkarma amacıyla herhangi bir çalışma biçimine uygulandığı gibi oyuncunun çalışmasına da uygulanabilir” (Çalışlar, 1993, s.161).

Meyerhold hareket konusundaki hassasiyetine dayanarak, aynı zamanda bir çalışmadaki enerjisini yönetebilmesini de ister oyuncudan. Onun için bu durum tiyatronun genel bir yasası niteliğindedir. Oyuncu, çalışmanın başından sonuna değin enerjisini ve temperamanını dengeli bir şekilde yaymalıdır. Baştan tüm gücünü tüketmemelidir, aksi takdirde çalışma henüz sonuca ulaşmadan enerjisi bitecek ve çalışma sabote edilmiş olacaktır (Berktaş, 1997, s.314).

Stanislavski, sahne üzerindeki yaratım için “akıl, istem ve duygu” unsurlarını gerekli ve yeterli görür (Nutku, 2011, s.316). Meyerhold için Stanislavski'nin aksine, sahne üzerinde bir haykırış gibi kuvvetli bir eylem gerçekleştirilecekse, bunun her zaman teknik bir dayanağı olmak zorundadır. Tüm vücut teknik olarak bu haykırışa hazır olmadan haykırış gerçekleştirilmemelidir. Öyle olduğu takdirde, bu eyleme kötü hazırlanılmıştır ve denge kaybıyla beraber oyuncunun oyundan kopup uzaklaşmasına sebep olur. Dengeyi yeniden kurup haykırışa hazırlanabilmek için tüm çalışmaya baştan başlamak gerekir. Bu sebeple enerji yönetimi de iyi yapılmalı, teknik hazırlıklar da iyi olmalıdır. Bu çalışmaların geneline sükunet hakim olmalıdır ki denge rahatlıkla sağlanabilsin (Berktaş, 1997, s.314-315).

Tiyatroda teknik konusunda yine Stanislavski'nin metodundan ayrıştığı görülen Meyerhold'un yönteminde başvurduğu ilke, oyuncunun vücudunun hazırlanmış olmasına bağlı olarak bir teknik uygulamasına dayanmaktadır. Dıştan içe oyunculuk kavramı yine burada kendini göstermektedir. Meyerhold'un oyuncunun dıştan hazır olması şartıyla duyguyu seyirciye aktarabileceğini düşündüğü söylenebilir.

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemi adına belirlediği kurallar yukarıda özetlendiği gibidir. Bunların haricinde söylediklerine son olarak şunlar eklenebilir;

“Bir alıştırma sırasında ateşlilik ya da tamperaman göstermekten sakınılmalı, acele etmemeli, uzam fazla sahiplenilmemelidir. Kendine hakimiyet, sükunet ve her şeyden önce metot.

...

Her sanat bir malzemenin düzenlenmesidir. Oyuncu, malzemesini düzenleyebilmek için dev bir teknik olanaklar deposuna sahip olmalıdır. Oyunculuk sanatının güçlüğü ve özgünlüğü, oyuncunun hem malzeme hem de düzenleyici olmasından kaynaklanır. Oyunculuk sanatı ince bir iştir. Oyuncu her anında bir besteci gibidir.

...

Oyunculuk sanatının güçlüğü, çalışması içindeki tüm unsurların kesin uyumu zorunluluğundan kaynaklanır. Oyuncunun başarısının anahtarı, fiziksel durumunun iyiliğidir.

...

Seyirci her zaman kaygı duymalıdır. Alıştırmayı izlerken, işleyen ve dönüp duran kaldıraçları izler gibi olmalıdır.

...

Oyuncunun sahne alanındaki biyomekanik yer değiştirmesi, her zaman yaylar üzerinde yapılan bir tür yarı-koşu, yarı-yürüyüşdür.

...

Her toplu alıştırmada katılanlar, oyuncunun sürekli saplantısı olan solistlik isteğinden kesinlikle vazgeçmelidirler” (Berkday, 1997, s.312-313).

Meyerhold’un bu cümlelerinden de anlaşıldığı üzere, biyomekanik oyunculuk yöntemi bir dizi kuralı içinde barındıran, oyuncunun yüksek bilinçte ve çalışkanlıkta olmasını hedefleyen bir oyunculuk yöntemidir. Meyerhold, geliştirdiği bu oyunculuk yöntemi ile tiyatro sanatına bakış açısını ve ondan beklentilerini açıkça ifade edebilme alanı bulmuştur. Bu bakış açısını onun sahneleme tekniğinde ve provalarına dair tutulmuş notlarda gözlemlemek mümkündür.

Oyuncuya ve oyunculuğa dair elimizde her zaman fazlasıyla kaynak ve bilgi olurken, yönetmenliğe dair her zaman daha az bilgi bulunmaktadır. Yönetmene yüklenen görev oldukça fazladır. Yönetmen, oyunu ve oyuncuyu iyi tanımalıdır. Kendisini sahnenin üzerinde bizzat görmesek de sahne üzerinde yönetmenin yansımalarını görürüz. Onun bakış açısının, sanat anlayışının ipuçlarını bize sahnede gördüklerimiz (dekor, ışık, oyuncunun tavrı) verir (Çalışlar, 1993, s.164).

Bir yönetmeni anlamanın, çözümlemenin çok kolay olmadığını söylemek mümkündür. Yönetmenin bakış açısı oyun ve oyuncular aracılığı ile seyirciye aktarılmaya çalışılsa da bunun ne oranla doğru aktarıldığından tam anlamıyla emin olunamamaktadır. Bir yönetmen kendini provada ne kadar iyi ifade ederse etsin, oyun esnasında sahnede karşılaşılan durum, yönetmeni hüsrana uğratabilir. Bunlar da göz önünde bulundurularak Meyerhold’un kendi yazdığı kuram kitabı olan “Tiyatro Üzerine”de aktardığı örnek bir prova sürecine (Gogol-Müfettiş) değinilecektir.

Bu oyunu 1926 yılında sahneye koyarken ki uygulamaları, Meyerhold'un yönetmenliğinin doruk noktasını belirlemektedir. Yönetmen koltuğunda yer aldığı bu proje, onun için baş yapıt niteliğindedir (Candan, 2003, s.48).

“Bütün girişi (birinci sahneyi) sözsüz oyunla geçeceğiz. Bu sahnenin belirli bir sürede oynanması gerektiğine karar verebilirsek, bunun oyuncu açısından en kolay nasıl olacağının yollarını düşünmeye başlayacağım. Kendini ispat etme çabasından bir an önce kurtulmalı. O ihtiyar ses tonundan bir an önce kurtulmalısın” (Meyerhold, 2014, s.199).

Meyerhold'un tiyatro sanatı bağlamındaki tutarlılığı buradan anlaşılmaktadır. Biyomekanik oyunculuk yöntemini temellendirirken değindiği, “assolistlikten kurtulma, bir işi belirli sürede en kolay yol ile halletme ve sesini temiz, anlaşılır kullanma” ilkelerini provanın başından oyuncusuna ilettiği söylenebilir.

Tiyatronun görevi, gerçeğin birebir aynısını göstermekten ziyade onun tiyatral bir yansımasını yaratmak olduğu için yönetmen pozisyonundaki kişi, tiyatronun görsel ve işitsel ifade araçlarını süzüp harmanlayarak bir bütünlük yaratmalıdır (Aydoğdu, 1997, s.51). Meyerhold da sahne unsurlarını yeniden yorumlayarak yönetmenliğine şekil vermiştir. Anlatım aracı olarak bedeni kullanmıştır (Cavadzade, 2023, s.25).

“Sen de genç olduğundan -sonuçta benden on beş yirmi yaş gençsin- o ihtiyar ses tonunu bırak. Her sözcüğü olabildiğince temiz telaffuz et. Şimdilik, sızlanmanı istemiyorum; bunu da resim tamamlandıktan sonra düşünüyoruz. Hemen başlaman için sana bir koltuk verelim. Otur, düşün, rahat et, sonra da başla” (Meyerhold, 2014, s.200).

Provanın devamında görüldüğü üzere Meyerhold oyuncusundan diksiyonunu iyi kullanmasını beklemektedir. Biyomekanik oyunculuk yöntemindeki unsurlardan biri olan diksiyonun, -oyuncu yaşlı bir rolü canlandırıyor olsa bile- temiz telaffuzu gerektirdiği söylenebilir.

“Oyunun 15 bölümden her birinin müzik parçasıyla ritimlendirilmesi, bütünlük yaratıyordu. Dil ve jestler, bölümlerin bireysel ritimleriyle uyumluydu. Bazı bölümler koro biçiminde oynanıyordu. Meyerhold, bu sahneleyişe “müzikal gerçekçilik” deyimini yakıştırmıştı” (Candan, 2003, s.49).

Oyun sahnelenirken karşılaşılan bu ritim, müzik uyumuna dair eleştirmen Boris Asafiev de şu cümleleri kurmuştur:

“Müzik aracılığıyla yalnızca diyalogla iletilmesi mümkün olmayan şeyleri ifade etmek, müziği büyülemek için kullanmak, konsantrasyonu uyarmak için bir sinyal olarak kullanmak... İşte dramada müziğin kapsamı budur. Bunların hepsi Meyerhold’un önceki yapımlarında da yer almıştır; aralarında en senfonik olanı da “The Forest” (Orman) olmuştur. Ancak “Müfettiş” de ölçek, form ustalığı ve müziğin özelliklerinin kullanımından gösterilen özen hemen dikkat çekmektedir: duygusal akımı yükseltmek ve düşürmek, atmosfere ve eyleme derinlik kazandırmak, komiği korkunç bir şekle dönüştürmek, en basit gündelik anekdotu bile psikolojik açıdan önemli bir olayın tonuna dönüştürmek...” (Braun, 1988, s.235).

Meyerhold’un bu oyunu yönetirken dayandığı üslup traji-grotesk olarak öne çıkar. Bu üslubu özellikle son sahnenin atmosferinde fazlasıyla hissettirir (Karaboğa, 2001, s.153). Son sahnede oyuncuların her biri kendi karakterlerine özel duruş pozisyonlarını almışken kısa bir ışık oyunu ile oyuncuların yerini aynı pozisyonda duran çıplak mankenler alır. Yönetmen bakış açısını bu şekilde oyuna aktaran Meyerhold, Gogol’un Müfettiş oyunu ile “yeryüzünü kaderin çarklarına terk edilmiş

bir kuklalar gösterisi olarak algılayışını” sergilemiştir (Candan, 2003, s.50). Aslında basit gülmece ve vodvil üzerine kurgulanmış Müfettiş oyunu (Braun, 1988, s.222) Meyerhold’un dokunuşu ile başkalaşmıştır.

“Tempoyu asla düşürme. Bu çok önemli ve onun da tempoyu düşürmesine izin vermemelisin. Bir engelle karşılaştığı zaman, onu yenme güdüsü hissedecektir. Yüksek sesle bile konuşabilirsin; seyirciye sesini duyur. Her an bir şeyler söyle. Devir daim olsun” (Meyerhold, 2014, s.201).

Provadaki bu yaklaşımı ile de Meyerhold’un daha önce de bahsedilen tempo-ritim konusuna değindiği görülmektedir. Tezin ana sorunsalı olan biyomekanik oyunculukta müzik ve dansın kullanımına yönelik bu cümleden de oyuncunun kendi ritminin/temposunun farkında olması gerektiğini ve onu yüksek tutmasını beklediğini söylemek mümkündür. Gogol’ün Müfettiş adlı oyununun provalarında Meyerhold’un oyuncularını ritimsel anlamda uyumlu olmaları adına uyardığı da şu cümlelerinden anlaşılmaktadır:

“Herkes “Ne! Bir müfettiş!” diye bağırır. Ama aynı anda değil. Bazıları “mü-fet-tiş!” der. Birileri hızlı, birileri daha ağıdalı bir şekilde bağırırken, uyumlu bir tonlama yakalanmalıdır” (Meyerhold, 2014, s.201).

Aktör ve aktris tiyatral deneyimin, provanın, alıştırmanın lokomotif niteliğindedir. Oyuncu olmadan hiçbirinin anlamı yoktur. Bir karakterin yaratım anını, sahne üzerinde ete kemiğe bürünme sürecini tarif etmek ise çok zordur, hatta imkansızdır. Meyerhold’un oyuncularından Mikhail Sadovsky sonradan yazdığı kitapta bu sürece dair “O an bana olanları anlamak gücü, şimdi ise bunları tarif edebilmek daha da güç” cümlelerini kullanmıştır (Schmidt, 1980, s.16).

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, provalarının hem fiziksel hem mental olarak yorucu ve yoğun olduğu söylenebilir. Zaten egzersizlere ve alıştırmalara bu denli önem veren bir yönetmenin provalarının zorlu geçmesinde şaşılacak bir durum yoktur. Her hareketin önceden planlanması gereken, tüm vücudun kontrolünün oyuncuda olması beklenen biyomekanik oyunculuk yönteminde prova süreci elbette kolay olmayacaktır.

Bu bölümde biyomekanik oyunculuk yönteminin tarihsel kökenine, temel prensiplerine ve Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemi ile ne anlatmak istediğine değinilmiştir. Meyerhold'un bu yenilikçi yaklaşımının, sahne sanatlarında önemli bir gelişmeyi ve dönüşümü temsil ederken oyuncuların hayatına ve performans sanatlarının genel evrimine derin etkiler bıraktığını söylemek mümkündür. Bu yöntemin müzik ve dans alanları ile olan etkileşimine de bir sonraki bölümde değinilecektir.

### **BÖLÜM 3: BİYOMEKANİK OYUNCULUK YÖNTEMİNDE MÜZİK VE DANSIN YERİ**

Vsevolod Meyerhold, tiyatroyu diğer sanat dallarından koparmamış, hepsini bir bütün olarak ele almıştır. Yönetmenliği ve oyunculuğu ile tanınmasının yanı sıra, müzik, opera ve dans alanlarında da kendini geliştirmiş, çeşitli araştırmalarda bulunmuştur. Meyerhold'u dönemindeki sanatçılardan ayıran özelliklerinden biri de budur. Tiyatroda beden kullanımına önem vermesi, müziği ustalıklarla tiyatro yapıtının içine eklemesi ve oyuncularında müzik ve dansın uyumunu gözetmesi bu konudaki başarısını göstermektedir (Cavadzade, 2023, s.21). Müziği ve dansı kimi zaman dramatik kurgunun gerçekleşmesinde bir araç olarak kullandığı, kimi zaman tiyatro yapıtının içine bu unsurları direkt eklediği görülmektedir. Özellikle opera deneyimlerinin kendisine ve yöntemine pek çok kazanım sağladığı, bu deneyimlerden yola çıkarak tiyatro anlayışını şekillendirdiği söylenebilir.

Müzikal tiyatro ve dans tiyatrosunun da ilkelerini de sentezleyerek biyomekanik oyunculuk yöntemine bu ilkeleri nasıl eklediği bu bölümde incelenecektir. Biyomekanik oyunculukta oyuncunun bedeni ile olan ilişkisi, bir dansçının bedeni ile olan ilişkisine benzetilmektedir. Dansçı da biyomekanik oyuncu gibi bedenini eğitir ve bu eğitimi denge, dikkat, uyum unsurlarını göz önünde bulundurarak gerçekleştirir (Sürücü, 2019, s.24). Ritmi ve hareketi yönteminin geneline yayan Meyerhold, seyirciyi de tiyatronun bir unsuru olarak ele almış ve oyuncunun ritmik hareketler doğrultusunda oyunun iç müziğini seyirciye ulaştırabilmesini hedeflemiştir (Bahtiyaroğlu, 2017, s.39).

#### **3.1. Tiyatro Sanatında Bir Araç Olarak Müzik ve Dansın Konumu**

“...Daha önemli bir şenlik ilkbaharda (9-13 Mart) düzenleniyordu. Bu şenlik, Peisistratos'un etkisiyle İÖ VI. Yüzyılda başlatılmıştı. Antik tiyatronun doğuşu bu Büyük Dionisia Şenliği ile ortaya çıktı. Bu şenlikte söylenen ditrambos'u

Midilli’li ozan Arion bulmuştı. Kısa bir süre sonra, bu şenlikte ozanlar arasında ödüllü bir yarışma düzenlenmiş ve tiyatro sanatı da bundan doğmuştu” (Nutku, 2011, s.29).

Yapılan araştırmalar doğrultusunda tiyatronun doğuşuna bakıldığında dans ve müzik içeren ritüeller ile karşılaşılmalıdır. Tiyatronun kaynağını ifade eden Dionisia şenlikleri, şiirli, şarkılı, danslı ritüellerden oluşmaktaydı (Nutku, 2011, s.28-29). Yani tiyatronun ortaya çıkışına bakıldığında dahi orada müziğin ve dansın varlığı görülmektedir. Doğuşundan itibaren tiyatronun içinde yer alan bu iki unsurun tiyatro ile ilişkisi, tezin bu bölümünde incelenecektir.

Tiyatroda müzik kullanılırken dört amaç hedeflenmektedir; yabancılaştırma etkisi yaratmak, kimlik oluşturmak, ritüelistik bir etki yaratmak ve müzik tiyatrosu oluşturmak (Bakırezen, 2022, s.10). Meyerhold’un biyomekanik oyunculuk yöntemi göz önünde bulundurulduğunda, yönteminde müziğin kullanımının amacının bu dört hedef arasından kimlik oluşturmak ile bağdaştığı söylenebilir. Onun yönteminde müziğin, oyuncunun kimliğini oluşturmasında ve sahnedeki yerini bulmasında yardımcı rolü üstlenmekte olduğu ve daha önce de bahsedilen uyum unsurunun artmasında fayda sağlayacağı araştırmalar sonucunda elde edilen bir bilgi olarak görülmektedir.

“Müzik sahneleme sanatına girmeden önce, yalnızca zamanın akışında düşsel bir tablo yaratırdı; sahneleme sanatına dahil olduktan sonra, uzama da egemen oldu. Müzikal tasarıma bağlı kalan oyuncunun mimi ve hareketiyle, düş gerçeğe dönüşür; önceden yalnızca zaman-odaklıyken, şimdi uzam-odaklı bir hal alır” (Meyerhold, 2014, s.78).

Tiyatroda dansın kullanımı ise temelinde bedenin bilinci ve kullanılmasına dayanmaktadır. Bedeni bir bütün halinde; kollar, bacaklar, gözler gibi vücudun

tümünü kullanmak oyuncunun sahnedeki performansını olumlu bir şekilde etkileyecektir. Oyuncu bedenindeki kusurun farkında olmalı ve onu iyileştirmek adına tüm çabasını göstermelidir. Oyunculuk eğitiminde beden ve ses eğitimi göz ardı edilmemelidir. Biri diğerinden üstün durumda değildir, oyuncu ikisine de aynı özeni göstermelidir. Hem bedenini hem sesini iyi kullanan oyuncu, sahnede kusursuzluğa en yaklaşımdır (Dikici, 2024, s.25-26).

“Sözün, ifade gücünü yitirdiği noktada, dans dili devreye girer. Eski Japon kültüründe, operalarımıza benzeyen oyunların sergilendiği No Tiyatrosu’nda performansının hem oyuncu hem de dansçı olması gerekirdi” (Meyerhold, 2014, s.78).

Dansın da tiyatronun içinde ve diğer sanat dallarıyla da her zaman dirsek temasında olduğu buradan anlaşılmaktadır. Meyerhold’un hem provalarında hem de sahne üzerinde oyuncusundan bedenini tanımasını beklediğine tezin önceki bölümlerinde de değinilmiştir. Ancak dansa ve müziğe bu denli önem veren Meyerhold’un tekniği her ne kadar onlardan doneler taşısa da -ki bunlara da değinilecektir- dans tiyatrosu veya müzikal tiyatro ile karıştırılmamalıdır.

### **3.1.1. Dans Tiyatrosu**

Dansın tiyatronun içine entegre olması, dansçıların bedenlerini özgürce kullanarak aktarmak istediklerini rahatlıkla aktarabileceklerinin farkına varmasıyla olmuştur. 1920’lerin sonlarına denk gelen bu dönem, tiyatral dans algısının başladığı dönemdir. Dans ve tiyatronun yıllar içinde birbiriyle olan bağının artmasıyla beraber “dans tiyatrosu” kavramı da gelişmeye başlar ve 1960’ta temelleri atılır (Müderrişoğlu, 2020, s.75).

“Yürüme, oturma, bacak bacak üstüne atma, saç tarama, kaşınma, hapşırma, üstünü silkeleme ve koşma gibi hareketler, dans tiyatrosunun sahnedeki kullandığı gündelik eylemlerden bazılarıdır. Bu anlatım sayesinde seyirci, gösterimde kendi hayatında sürekli kullandığı hareketlerin tekrarlarına ve dışavurumsal anlatımına tanıklık etmektedir” (Ünal, 2021, s.33).

Dans tiyatrosunun teması insan olarak karşımıza çıkar. Klasik bale ve modern dansdaki eylemler ve anlatımlar nesnel iken; dans tiyatrosundaki anlatım daha öznel bir anlatımdır. Bu öznellik, seyircisinin huzuruna bir bütünlük içinde sunulur. Dans tiyatrosu ile birlikte bu zamana kadar alışılmış olan dramaturjik düzen başlı başına değişmiştir. Seyirci şaşırmıştır, zaten şaşırtmak da hedefler arasındadır. Dans tiyatrosunun amacı öyküyü anlatmaktır, araç olarak ise dans kullanılır (Müderrişoğlu, 2020, s.76).

Verilen bilgiler doğrultusunda dansın tiyatrosunun içine girmesi ile tiyatro sanatında birtakım yenilikler yaşandığı görülmektedir. Dans tiyatrosu denince akla yalnızca dansın oluşması, hikaye anlatma kaygısı yaşamayan bir tür gelmesi yanlış olacaktır. Dans tiyatrosunun, dansın bir araç olarak kullanıldığı, esas derdi hikaye anlatmak olan bir tür olduğu çıkarımı yapılabilir. Bu bağlamda da Meyerhold’un biyomekanik oyunculuk yöntemi ile dans tiyatrosunun benzer özellikleri ile karşılaşılmaktadır. Biyomekanik oyunculuk yönteminde de seyircinin dinamik ve merakının yüksek olması gerektiği tezin önceki bölümünde belirtilmişti. Aynı zamanda her ikisinde de amacın öyküyü anlatmak, aracın dans/hareket olduğu görülmektedir. Dans tiyatrosundaki koreografilerde her adımın belli ve önceden planlanmış oluşu da biyomekanik oyunculuk yönteminde üstünde durulan unsurlardan biri olarak yine önceki bölümde belirtilmişti.

### 3.1.2. Müzikal Tiyatro

“Bir temsil gösterisi olan tiyatro, her ne kadar metne bağlı bir sanat olsa da sahneleme noktasında oyuncu, dekor vb. unsurların devreye girmesiyle diğer sanat dallarından da yararlanan kolektif bir sanat oluşumunu ifade eder. Tiyatronun ilişkide bulunduğu en önemli sanatlardan biri de müziktir” (Bakırezen, 2022, s.6).

Tiyatro ve müziğin ilişkisi Antik Yunan’a kadar dayanmaktadır. Bulunan ilk örnekler, Antik Yunan’daki dinsel ritüellerdeki ritim tutma, el çırpma gibi basit ama müziğe dayalı eylemlerdir. Zeus ile Semele’nin kızları Dionisos’a tapınmak için düzenlenen şenliklerde halk müzik eşliğinde dans eder, dans eşliğinde müzik yapardı (Bakırezen, 2022, s.6).

“Yüz yıllardır üzerine binlerce milyonlarca çalışma yapılan tiyatro, estetiğin bedensel aktivite ile birleştiği, tragedyalarda kullanılan koroyla müzikli anlatının da varlığını devam ettirdiği, müzikallerle de kendine farklı alanlar açan sanat dalıdır. Müzikallerde kullanılan hem sözlü hem de şarkılı anlatım oyuncular için farklı alanlarda yaratıcılıklarını geliştirmelerine yardımcı olmuştur” (Dikici, 2024, s.24).

Müzikalin kelime olarak tanımına bakıldığında sıfat haliyle “müzikle ilgili”, isim haliyle “müzik eşliğinde sergilenen film veya tiyatro oyunu” tabiri görülmektedir (Çankaya, 2015, s.3). Özdemir Nutku (2001) Dram Sanatı adlı eserinde müzikali ikiye ayırmış (müzikli güldürü ve müzikli dram) ve müzikli güldürüyü “aralarda şarkılar olan bir sözlü tiyatro gösterisi” (Nutku, 2001, s.86) olarak tanımlamıştır.

18. yüzyılda içerisinde hem müzik hem de dramatik aksiyon barındıran her çalışma opera olarak adlandırılıyordu. “Balad Opera”larda ise operadan ayrılarak şarkı aralarında konuşmalar bulunurdu (Attepe, 2021, s.63).

Müzikli güldürünün kökeni İngiliz Balad Opera’larıdır. Bu tür, Amerika seyircisi tarafından çok beğenilince gelişime açık hale gelmiştir. Daha çok melodramatik sahneler içermekle birlikte müzikli güldürülerde duygu ön plandadır. Bu türün Amerika’daki temsilcileri arasında Richard Rogers, Andrew Lloyd Webber, Tim Rice gibi önemli isimler bulunmaktadır. Bu alanda da farkını siyasal ve toplumsal eleştirisi ile ortaya koyan Brecht, “Üç Kuruşluk Opera” eseri ile bu listede yerini alır (Nutku, 2001, s.86). “Cats”, “Phantom of the Opera”, “Les Miserables” gibi ünlü müzikaller ise megamüzikal olarak adlandırılmaktadır. Konu olarak kapsamlı, müzik olarak ihtişamlı, görsel unsurları da şatafatlı müzikallerdir bunlar (Turan, 2009, s.14-15).

Müzikli dram türü ise hem tiyatrodan hem operadan bazı özellikler taşımaktadır. Bu tür için “müziği kullanan dramatik tiyatro” da denilebilir. Operada müzik ağır bastığı için tiyatronun bazı dramatik öğelerine başvurulamamaktadır. Ancak müzikli dramda hem müziğin niteliği değişmez hem dramatik öğeler yerini alır. Operada üstünde durulmayan karakter derinliği ve konu niteliği gibi dramatik öğeler müzikli dramda önem kazanır. Müzikli dramın ilk örneği olarak da yazarının Gertrude Stein, bestecisinin de Virgil Thompson olduğu “Üç Bölümde Dört Ermiş” sayılmaktadır (Nutku, 2001, s.87).

Verilen bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, tiyatro sanatının doğuşundan bu yana müzik ve ritim ile iç içe olduğu ve bu sanat dallarının birbiriyle homojen bir uyumda olduğu bilgisi ile karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda Meyerhold’un da biyomekanik oyunculuk yöntemini geliştirirken tiyatronun kökenine yöneldiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

“Müzikal tiyatro öyle sahnelenmelidir ki, seyirci oyuncuların neden konuşmak yerine şarkı söylemeyi tercih ettiğini bir an bile sorgulamamalıdır” (Meyerhold, 2014, s.73).

Meyerhold 1930 yılında bir müzikal temsil olan “Kamelyalı Kadın” oyununu sahneye koymuştur. Sahneye koyarken oyundan duygusal öğeleri çıkartmış, müziği ve dansı ön plana getirerek görsel ve işitsel olana ağırlık vermiştir (Dikilitaş, 2009, s.83).

Müzikal tiyatrodaki oyuncunun esnek bir bedene sahip olması, başarılı bir yolda ilerlediğini destekler niteliktedir. Oyuncunun tüm vücudu, kasları, kemikleri birbiriyle bir bağlantı içinde olmalıdır. Müzikal tiyatrodaki ses ve beden oyuncunun en önemli araçlarıdır. Vokali ve fiziksel yetenekleri ile oyuncu, anlatılmak istenen durumu veya düşüncüyü ustalıkla seyirciye aktarabilmelidir (Çankaya, 2015, s.53).

“Müzikli dramın operadan en önemli ayrılığı, dramatik aksiyonun sözlü tiyatrodaki gibi gelişmesi, operadaki yüceltilmiş ve idealleştirilmiş hareketlerin yerine, gerçekçi, inandırıcı hareketleri getirmesidir” (Nutku, 2001, s.87).

Müzikal tiyatrunun Antik Yunan tiyatrosundan doğduğunu göz önünde bulundurursak, tiyatrunun da müzikal tiyatrodan evrilerek ayrı bir sanat dalı oluşturduğu söylenebilir (Bilge, 2022, s.6). Özetle Meyerhold, biyomekanik oyunculuk yöntemini geliştirirken tiyatro ile dans ve müziğin iç içe olduğu her sanat kolundan faydalanmış ve yöntemini bu çizgide geliştirmiştir denebilir. Gerek dans tiyatrosu gerek müzikal tiyatro gibi dallarda başvurulan müzik ve dans, onun yönteminde belirleyici unsurlar olarak görülmektedir. Onun kendi sanat anlayışında, bu sanat dallarından birtakım doneler aldığı ve edindiği her bilgiyi bir sentezden geçirerek ortaya biyomekanik oyunculuk yöntemini sunduğu söylenebilir.

### 3.2. Meyerhold ve Opera

“Müzik de tiyatro da aynı oranda üstün yaratı alanlarıdır. Tiyatroda kelimeler, diyalogla ve oyunculukla harmanlanmış, kostümler, sahne ve eylemle zenginleşmiştir. Opera sanatı kelimeleri ve müziği en güzel haliyle birleştiren bir yapıttır, tüm sanatların bileşimidir. Tiyatroda oyun, hikayesini sözcükler ve eylemlerle aktarır. Opera, tiyatronun birleşenleri olan kelimeler ve hareketleri müzik ile entegre ederek ifade eden tiyatral tabanlı bir yapıttır. Söz ve eylemi müzikle bütünleştirerek dramatik özü ortaya koyar” (Attepe, 2021, s.1).

Tiyatro ve müziğin birleşimi düşünülünce akla ilk olarak opera gelmektedir. Meyerhold’un operaya dair birtakım çalışmalarda bulunduğu tezin önceki bölümünde aktarılmıştır. Tezin ana sorunsalı olan biyomekanik oyunculukta müziğin ve dansın kullanımına dair ulaşılabilecek olan bilgilere Meyerhold’un tiyatro-müzik-dans ile olan etkileşiminden erişilecektir. Bu alt başlıkta incelenecek olan opera ile olan bağı yol gösterici niteliktedir.

16. yüzyılın sonları-17. Yüzyılın başlarında kendini gösteren opera sanatı, operet ve müzikal tiyatroya da yol gösterici olmuştur (Attepe, 2021, s.2). Performansa dayalı tüm bu dalların birbiri ile bir bağ içerisinde olduğu görülmektedir. Meyerhold’un da sanatın tüm bu dallarında kimi zaman oyuncu kimi zaman yönetmen olarak kendini gösterdiği ve başarısını konuşturduğu bilinmektedir.

Meyerhold, hem tiyatro hem opera alanında çalışmalar yürütmüştür. Sahnelediği operaların sayısı fazla olmamakla birlikte, tiyatro ve operayı bir bütün olarak ele almış ve ikisinde de benzer oyunculuk problemlerine yönelip müziğin işlevini derinlemesine araştırmıştır. İki sanat dalını da birbiriyle paralel bir şekilde yürütmüştür. 1910’lu yıllarda operada da tiyatrodaki da aynı temaları ele alması buna bir örnektir (Picon-Vallin, 1995, s.129).

“Meyerhold sanatların sentezini, en azından sahne sanatları arasındaki ilişki biçimlerini toplam bir sorunsal çerçevesinde düşünmeyi yeğlemektedir. Bu bağlamda tiyatro ile operayı, birinciyi “müzikalleştirerek”, ikinciyi de “dramatikleştirerek”, birbirine bağlamaktadır” (Picon-Vallin, 1995, s.130).

Buradan yola çıkarak denebilir ki, Meyerhold müzik ve dansı bir araç olarak kullandığı biyomekanik oyunculuk yönteminde operadaki deneyimleri ile tiyatrodaki deneyimlerini sentezlemiştir. Zaten tiyatro oyunu yönetirken de müzikal terimlere başvurması, müzikaliteden yararlanması da bunu destekler niteliktedir.

Meyerhold’un opera yönetmenliği kendi içinde devrimden önce ve devrimden sonra olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Devrimden önce eski Marinski Tiyatrosu’nda opera yönetmenliği yapma fırsatı bulmuştur. Bu dönemdeki bakış açısı, sahnelemeyi ve oyunculuğu operanın sözlerinin bulunduğu librettodan ziyade, müziği baz alarak gerçekleştirmektir. Sahnelemeye dair aradığı yanıtları, orkestrada ve onların notalarında aramaktaydı. Bu yaklaşım ile karşılaştığı bazı başarısızlıkların yanı sıra elde ettiği bazı verimli sonuçların da olduğu söylenebilir (Berktaş, 1997, s.349).

Verilen bilgiler göz önünde bulundurulduğunda Meyerhold’un tiyatro ve opera dallarındaki yaklaşımının paralel olduğunu gözlemlemek mümkündür. Tiyatroda da oyun metninden ziyade oyuncunun performansını ön planda tutan Meyerhold’un operada da ilk etapta aynı tutumu sergilediği görülmektedir.

“Hareket halindeki opera oyuncusunu dansçıya dönüştüren yumuşaklığının dışında, onu yazınsal dram oyuncusundan ayıran bir özellik daha vardır. Yazınsal dram oyuncusu, bir anının kendisine acı verdiğini seyirciye anlatabilmek için bir mimik kullanır. Müzikal tiyatrodaki ise, seyirciye bu acıyı

müzik anlatabilir. Sonuç olarak, opera oyuncusu jest ekonomisi ilkesini kabullenmelidir, çünkü jestin tek görevi müziğin bıraktığı boşlukları doldurmak ya da orkestranın yarım bıraktığı resimleri tamamlamaktır” (Berkday, 1997, s.172).

Devrimin gerçekleşmesinin ardından olan çalışmalarında ise yalnızca müziği baz almaktan ziyade, müzik-oyuncu/şarkıcı arasında eşdeğer bir uyumu yakalamaya çalışmıştır. Bu konuda örnek aldığı isim opera sanatçısı Fyodor Şalyapin’dir. Onun sahnede müziğin esiri altında olmadığını, müziği kendisi istediği gibi kontrol edebildiğini söylemektedir. Meyerhold’un ulaşmak istediği nokta da budur (Berkday, 1997, s.349). Şalyapin’in operadaki oyunculuğu da Meyerhold’un sanat tarzına uygun düşen bir oyunculuk tavrıdır. Gerçeğe sadık bir oyunculuk tavrına sahiptir ancak buradaki gerçek hayatın gerçeği değil, tiyatrunun gerçeğidir (Meyerhold, 2014, s.73).

Meyerhold’un natüralizmin karşısında duran oyunculuk anlayışından hatırlanacağı üzere, tiyatrunun yasalarının hayatınkilerle aynı olmadığını; sanat zemininde olması gerektiğini savunmaktaydı. Şalyapin’in operadaki oyunculuğunu beğenmesi de bu tutumunu destekler niteliktedir.

Aynı zamanda Şalyapin, sahnede müziği gerçek anlamıyla duyan ve hareketlerini müziğin uyumu içerisinde gerçekleştiren bir sanatçıdır. Ancak kendini gösterdiği dönemin Moskova Sanat Tiyatrosu’nun tiyatrodaki hakimiyet sürdüğü döneme denk gelmesi yüzünden Şalyapin yanlış anlaşılmıştır. Onu ve oyunculuğunu, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun natüralist bakış açısı çerçevesinde değil, ritmik gücün ışığında değerlendirmek onu doğru anlamaya yardımcı olacaktır (Meyerhold, 2014, s.74).

Meyerhold'un yönettiği operalar arasında "Tristan ve Isolde" ve "Maça Kızı" operaları yer almaktadır. "Tristan ve Isolde" devrimden önce eski Marinski Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu bir operadır. Bu temsilde, oyuncuların hareketleri ile müziğin ritmi arasında birebir bir matematiksel düzen olmasını gözetirken, devrimden sonra sahnelediği "Maça Kızı" temsilinde oyuncuya ritmik özgürlük alanı bırakmayı denemiştir (Berktaş, 1997, s.350). "Maça Kızı" temsiline ait notlarını, kendi yazdığı kitabında (2014) şöyle aktarmıştır:

"Verili durumun altında yatan unsurları vurgulamak, seyirciye daha önce görmezden geldiği şeyleri dinletmek için sahne hareketine başvurulur. Sahne gestusu, aslında müzikal gestusun bir uzantısıdır. Sahne gestusu müzikal gestusu vurgular. Müziğin temel özelliklerini bilmek ve 'özgür yorumlama'nın ne anlama geldiğini anlamak gerekir. Bu hem önemli hem de tehlikeli bir alandır; çünkü özgür yorumlama becerisi aciz sonuçlardan başka bir şey doğurmayabilir. Yönetmenin gerçek özgürlüğü yakalayabilmesinin tek yolu, sağlam bir müzikal temel kurmalı ve içinde barındırdığı hareketin özünü iyi kavramalıdır" (Meyerhold, 2014, s.255).

Operada da tiyatrodaki da özellikle süre konusunda belirleyici bir unsur olan müziğin, günlük yaşantıda olmayan bir ritme sahip olduğu bilinmektedir. Meyerhold'un tiyatronun yasalarından bahsederken günlük yaşamın yasalarından farklı ifade ettiğini göz önünde bulundurarak, müziğin yaşamının da günlük gerçeğin yaşamı olmadığı söylenebilir (Berktaş, 1997, s.170). Tıpkı Anton Çehov'un "Martı" adlı oyununda hayat verdiği Treplev'in repliğinde dediği gibi;

"Hayatı olduğu gibi betimlememek lazım, nasıl olması gerektiği gibi de değil elbette. Hayallerde tasvir edilen şekilde betimlenmeli hayat" (Çehov, 2021, s.21).

Tezin önceki bölümünde Appia'nın dramatik kurguya yaklaşmak için müziğin evrenine uğranması gerektiğini belirttiğine değinilmişti. Müziğin üzerinde durmadan gidilen dümdüz bir yolda dramatik kurguya ulaşmanın imkansız olduğunu savunmaktadır. Meyerhold'un müzik ve tiyatro bağlamında kılavuz edindiği Appia, opera unsurları arasındaki ilişkiyi de aşağıdaki tablo şeklinde ifade eder:

### Opera Unsurları Arasındaki Karşılıklı İlişkiler

|                                        |                                                                                                                                                                                                                                          |                  |
|----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| Dramın zaman içinde gerçekleştirilmesi | <p>Sözcüğün geniş anlamıyla müzikten dramatik kurgu doğar.</p> <p>Bu kurgu, söz ve ses aracılığıyla yaratılan resimler sonucu, bir dram halinde gelişir.</p> <p>Bu dram aşağıdakiler sayesinde seyirci tarafında görülür hale gelir.</p> | Partisyon içinde |
| Dramın uzam içinde gerçekleştirilmesi  | <p>Oyuncu</p> <p>Hacimler</p> <p>Işıklandırma</p> <p>Resim</p>                                                                                                                                                                           | Sahneleme içinde |

**Tablo 3.** Opera unsurları arasındaki karşılıklı ilişkiler

**Kaynak:** Berktaş, 1997, s.169

Verilen tablodan da anlaşılabacağı üzere müzik, dramın zaman ve uzam içinde gerçekleştirilmesi için başvurulacak bir unsur olarak görülmektedir. Yine tablodan çıkarım yaparak, müzikten doğan dramatik kurgunun, tiyatronun diğer unsurları olan oyuncu, ışık gibi etmenler aracılığıyla seyirciye ulaştığını söylemek mümkündür.

Meyerhold'un opera deneyimlerinden çıkardığı sonuçlara bakılınca, müzik-oyunculuk uyumunu sağlıklı bir noktaya getirebilmek için pek çok yol denediği görülmektedir. Kimi zaman müziği ön planda tutup, oyuncu ile müzik arasındaki uyumu yakalayamamıştır; kimi zaman ise bu dengeyi başarıyla kurmuş ve oyuncusuna özgürlük alanı tanımıştır. Biyomekanik oyunculuk yönteminde de müziği bir araç olarak kullanan Meyerhold'un, opera deneyimlerinden müziğe ve ritme dair fazlasıyla kendini geliştirdiği görülmektedir. Verilen bilgilerden yola çıkarak kendini sanatın çoğu alanında gösteren Meyerhold'un opera alanında da başarılarını ispatladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

### **3.3. Proleter Bir İşçi Olarak Oyuncunun Bedenini Kullanması**

Tezin önceki bölümlerinde Meyerhold'un biyomekanik oyuncudan proleter bir işçi gibi çalışmasını beklediği belirtilmiştir. İşçi mentalitesine sahip oyuncunun, Taylorizm'den yararlanarak bedenini ekonomik bir şekilde kullanmasının sahnedeki varlığını güçlendireceği, araştırmalar doğrultusunda varılabilecek bir sonuçtur. Biyomekanik oyuncunun bedenini, sahnede fiziksel olarak dramatik bir etki yaratmak için eğitmesi gerektiği söylenebilir.

“Meyerhold arayışında, gerçekçi tiyatronun yansıtma yönteminin yerine ifade etme, dile getirmeyi kullanan sembolizm ürünlerinin kendisine cevap verebileceğini düşünüyordu, bu oyunlarda konu somut, güncel, yaşanan gerçek değildi; sembolist yazarlara göre gerçek sınırlıdır, onlar betimlemeyi kullanmaz, belirsiz imgelerle seyircinin yavaş yavaş gerçeği sezinlemesini sağlarlar” (Şener, 2003, s.227).

Meyerhold'un natüralist tiyatroya ve gerçekçi oyunculuğa karşıt olan fikirleri oyuncusunun bedenini kullanması hususunda da görülmektedir. Ona göre sahne üzerindeki hareketler gerçek hayatın gerekliliklerine göre değil; sanatın kendi iç dinamikleri doğrultusunda belirlenmelidir. O, gerçeğe yakın olmak zorunda bırakılan eylemlerin bu ilke doğrultusunda yapaylığa sebebiyet verdiğini ve oyuncularını kötü birer taklitçiye dönüştürdüğünü düşündüğü için oyuncusunu özgürleştirmek ister (Cavadzade, 2023, s.26). Çokça kez oyuncusunu kuklalaştırdığı gerekçesiyle yadırganan Meyerhold'un aslında oyuncusunu özgür bırakma amacında olduğu buradan görülmektedir.

“Beden, insana doğruyu söyler ve sahne çalışmalarında nereden başlanması gerektiğiyle ilgili en büyük ipucunu kendisine verir. Örneğin; gerilim, dalgınlık hali ve korunaklı davranış halleri, beden diliyle hemen anlaşılabilir. Bir oyuncunun bedenini tamamıyla seyirciye sunması için cesaretli ve özgüven sahibi olması gerekmektedir. Halk karşısında ayakta duruyor olmak bile oyuncu için seyirciler karşısında savunmasız bir durum halini alabilir” (Çankaya, 2015, s.52).

Biyomekanik oyuncunun bedenini kullanması konusunda da -opera yönetmenliğindeki tavrı gibi- Meyerhold'un yaklaşımı devrim öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılmaktadır. Devrimden önceki oyunculuk anlayışına göre Meyerhold, oyuncularından hareketleri ile müziğin ritminin birebir aynı şekilde gitmesini savunurken; devrimden sonra oyuncusunu ritmik özgürlüğünü bulması konusunda özgürleştirir. Bu noktada da grotesk yaklaşıma başvurur (Dikilitaş, 2009, s.83).

Meyerhold için tiyatronun temel sorunu, teatralite ve metin arasındaki kargaşadır. Sahne üzerinde metnin değil hareketin önemli olduğunu savunan Meyerhold bu noktada grotesk biçimin kullanılmasını önerir. Seyircinin algılamasını

arttıracak ve onu dinamik tutacak olan bu yöntem, peşi sıra gelen sahnelerin zıtlığı ve her harekete koreografik bir nitelik verilerek gerçekleşecektir (Berktaş, 1997, s.36).

“Meyerhold’a göre grotesk: Karşıtlıkların bilerek ve isteyerek keskin çelişkiler yaratmasıdır. Yani oldukça abartılmasıdır. Örneğin: Gülmece ve dehşet, maskenin soytarılgından, karabasanların fantastik öğelerine (vb.) kadar” (Dikilitaş, 2009, s.83).

Meyerhold grotesk biçime başvururken, zıtlıkların birbirlerinin yerine kolayca geçebildiğini göstermek kaygısını taşır (Karaboğa, 2010, s.142). Aynı zamanda tiyatrodan önceden tahmin edilebilir her şeyden nefret eden ve seyircisini şaşırtmaya bayılan Meyerhold için grotesk biçim çok uygundur (Pitches, 2018, s.61). Buradan hareketle söylenebilir ki, oyun metninden ziyade hareketi önemseyen Meyerhold için oyuncunun performansını sergilerken grotesk biçime başvurması ona fayda sağlayabilir.

“Meyerhold, bedensel anlatımın var olan şeyin algılanma biçimlerini de değiştireceğini vurgular. İnsan bedeni üç boyutlu bir organizma olduğundan oyuncuların aynı zamanda heykel plastiği üzerine yoğunlaşması gerekmektedir” (Cavadzade, 2023, s.27).

Oyunculukta biyomekanik oyunculuk yöntemi sanılanın aksine, oyuncuyu bir makine konumuna sokmaz, oyuncunun doğaçlama yeteneğini elinden almaz. Oyuncunun bilincini açar, sahne üzerinde çevresinin ve kendinin farkında olmasını sağlar. Bu yöntemi uygulayan oyuncu kendi beden mekaniğini öğrenir, bedenini kullanarak seyirciye duygu/durum aktarımını kolaylaştırır, hayal gücünü özgür bırakır ve bilincinde olduğu bedenini kullanabileceği geniş bir özgürlük alanına sahip olur (Berktaş, 1997, s.331).

Oyuncunun bedenini kullanmasında biyomekanik yöntemin egzersizleri rol almaktadır. Meyerhold, bu egzersizleri geliştirirken bir koreograf ile çalışmış, oyuncunun bedeninde bu egzersizlerin karşılığını bulmaya özen göstermiştir. Biyomekanik yöntemin ilk egzersizi olan “daktıl” hareketine tezin önceki bölümünde değinilmişti. Bu hareket uygulanırken oyuncunun omurga kaslarının nasıl hareket ettiği araştırıldı. Hareketin sonucunda, oyuncunun bedeninin hakimiyetini sağladığı kanısına varıldı. Bir diğer egzersiz olan taş atma egzersizi ise oyuncunun bir eli ileri doğru uzanırken diğer elinde olduğu düşünülen bir taşı karşıya atmasına dayanıyordu. Bu hareket uygulanırken de koreograf, oyuncunun omurga ve kolunun ilişkisini gözlemledi. Tüm egzersizler ve araştırmalar sonucu, oyuncunun sahne üzerindeki her hareketinin bilincine varmasının geliştiği kanısına varıldı ve beden kullanımına fayda sağladığı düşünülerek bu ve bunun gibi egzersizler biyomekaniğin temelini oluşturdu (Sürücü, 2019, s.29-30).

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, Meyerhold’un biyomekanik oyunculuk yönteminde başvurduğu ritim, dans gibi unsurların sağlam bir araştırma geçmişine dayandığı görülmektedir. Kendisi de çocukluktan beri müzikle ve sanatla iç içe olan Meyerhold, yöntemini ciddiye almış ve temelini sağlam olması için diğer dalların uzmanları ile iş birliği yaparak kuramını ortaya koymuştur.

Biyomekanik oyunculuk yönteminin temelini harekete, beden kullanımına dayanmasında da sağlam bir araştırma geçmişi bulunmaktadır. Meyerhold’un tiyatrodaki psikolojiden ziyade harekete önem vermesindeki tez, Amerikalı psikolog William James ve Danimarkalı meslektaşı Carl George Lange’nin bu konudaki araştırmaları ile pekişmiştir. Normal şartlarda fiziksel hareketlerin, gerçeğin algılanmasından sonra oluştuğu bilinirken James ve Lange, bu sıralamanın tam tersi şekilde de olabileceğini öne sürmüştür. Yani duygular fiziksel aksiyona yol açmaz, fiziksel aksiyon duyguları açığa çıkarır denebilir. Meyerhold da bu düşünceden etkilenmiş ve psikolojiden arınmış oyunculuk bakış açısını bu doğrultuda oluşturmuştur. Biyomekanik oyunculuk yönteminin temel öğretilerinden olan her

şeyin önceden planlanarak ve hesaplanarak uygulanması da bu savı destekler niteliktedir. Böylelikle oyuncunun fiziksel aksiyondan yola çıkarak bedensel hareketlerinin net ve kararlı olması biyomekanik oyunculuk yönteminin çıkış noktası sayılmaktadır (Karaboğa, 2001, s.142).

Oyuncunun beden kullanımının ön planda olduğu fizikselliğe önem veren tiyatronun temelini oluşturan özelliklerini Ateş (2016) şöyle özetlemiştir;

- “1. Oyunculuğa bilinçle yaklaşım söz konusudur.
2. Hareket oyuncunun birincil anlatım öğesidir.
3. Oyuncunun jest ve hareketleri simgesel, stilize ve tiyatrosalcıdır.
4. Müzik ve oyunculuk genellikle birlikte değerlendirilir.
5. Söylemekten ziyade gösteren ve fiziksel eyleme dayalı bir oyunculuk anlayışı vardır.
6. Oyuncu yönetmenin ya da yazarın temsilcisi değil, yaratıcı sürecin en belirleyici unsurudur” (Ateş, 2016, s.129-130).

Bir oyuncunun çok yönlü ve başarılı olabilmesi adına vücut yapısına hakim olması gerekmektedir. Aynı zamanda bedensel bir eksikliği varsa bunu da tespit etmeli ve düzeltmek için bir uğraş içine girmelidir. Kimi roller küçük olsa da fazlasıyla fiziksel dayanıklılık gerektirebilir. Örneğin Shakespeare’in Titus Andronicus eserinde Lavinia karakterinin 2. Bölümde repliğinin bitmesinin ardından fiziksel anlatım yoluyla bedenini kullanarak oyunda var olur. Bir diğer örnek ise beden hareketleri ile kendini ön plana çıkaran Kleopatra rolüdür (Çankaya, 2015, s.47). Bu gibi rollerde bedenini iyi kullanabilen oyuncunun, rol ne kadar küçük de olsa sahne üzerinde kendini var edebilmeyi başarmış olduğu söylenebilir.

### 3.4. Ritim, Hareket, Dans ve Müziğin Biyomekanik Oyuncuya Etkisi

Meyerhold, müziğe olan tavrı göz önünde bulundurulduğunda sinemayı örnek alır. Herhangi bir müzik barındırmayan bir sinema filmi eksik hissettirir. Müzik duyguların bir iletişim aracı olmakla birlikte aynı zamanda atmosferi güçlendirir. İşte bu sebeplerden Meyerhold, sinemada olduğu gibi tiyatrodada müziğin olmazsa olmaz bir unsur olduğunu düşünmektedir. Ancak onun müziği kullanım şekli sinemadakinden farklıdır. O, seyircisini uyanık tutmak ve onları bilinçli olarak oyunun içine dahil etmek için müziği kullanmaktan ve onları şaşırtmaktan çekinmez. Aynı zamanda yine sinemadan farklı olarak, tiyatrodada müzik ve oyuncunun seyirci ile canlı bir şekilde buluştuğunun da bilincindedir (Pitches, 2018, s.54).

Meyerhold'un çoğu zaman işittiği oyuncularını ve oyunu mekanikleştirdiğine dair eleştirilerin sebebi, yönteminde başvurduğu ritim unsurudur. Ancak, onun geliştirmeye çalıştığı yöntemde psikoloji ikinci planda olduğundan ritmik düzenlemeye başvurulması olağandır. Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk atölyesinde egzersizlerin çoğu Chopin ya da Bach'ın eserleri eşliğinde çalışılır. Bunun sebebi, oyuncunun sahne üzerinde hakimiyet sağlaması gereken ritim duygusunun arttırılmasıdır. Ritim duygusunun yüksek olmasının beklenmesinin bir diğer sebebi ise sahnedeki fiziksel aksiyonların müzikal terimlerle (andante, adagio, grave vb.) yazılıyor oluşundan kaynaklıdır. Aynı zamanda biyomekanik egzersizlerinin her birinde hızlı ya da yavaş tartımların olduğu, eslerin bulunduğu etütler yer almaktadır (Karaboğa, 2001, s.155).

Georg Fuchs'un tiyatroya dair görüşlerinin, Meyerhold'un tiyatro anlayışı üzerinde oldukça etkisi olmuştur. Fuchs için dramatik ifade, insanın bedeninin mekan içindeki ritmik hareketlerinden oluşmaktaydı. Oyuncunun kaynağının dansa yattığını ve sahnedeki her eylemin ritmik bir koraografiyle sunulmasının doğru

olduğunu savunuyordu. Aynı zamanda oyun metninin yalnızca müzikal skor görevi üstlendiği düşüncesi de yine Fuchs’a aittir (Karaboğa, 2010, s.139).

“Sahne, hiçbir zaman tekdüze olmayan, harika bir ölçü, mantık ve uyum içinde birbirinin içine geçen modern bir üretim sürecini yansıtan dev bir makineyi anımsatır. Bu, tempo ve ritmin yarattığı bir hareket senfonisidir” (Aydoğdu, 1997, s.54).

Prova esnasında her bir sahnenin yanına yazılan müzikal terimler ile birlikte oyuncu, sahnelerdeki duygu ve durumlara yönelik ritmik karşılıkları bilmekte ve onları uygulamaktadır. Çalışırken hem kendi notlarını tutmalı hem de müzikal aksiyonu not etmelidir. Böylelikle oyuncu hem hareket planını hem müzikal bakış açısı ile hareket senkronizasyonuna dikkat ederek konuşma planını çıkarmış olur (Karaboğa, 2001, s.155-156).

Verilen bilgiler ışığında, oyuncunun müzik/ritim/hareket/dans unsurlarını kullanmasının hem provalarında hem de sahne üzerinde işine yarayacağı bilgisine ulaşılabilir. Hem ritmi hem müziği kullanarak oyuncusunu çok yönlü çalıştırdığını söylemek mümkündür. Dikkat ettiği ve çalışmalarına eklediği tüm unsurların oyuncunun yararına olup, verimliliğini arttıracak nitelikte olduğu görülmektedir.

Sanat, içinde doğal bir ritme sahiptir. Meyerhold’a göre bu sanatsal ritim tiyatro sanatında sahnede ortaya çıkar. Oyunculukta ve bedensel ifadede de ritmin önemini hep vurgular. Meyerhold’a göre bu ritim, sanatın günlük yaşam ile olan çatışmasından doğmaktadır. Bu çatışma da tiyatrodaki yorumun doğuşuna hizmet eder (Cavadzade, 2023, s.28).

“Tiyatro bir sanattır ve ona dair her şey sanatsal kurallara göre belirlenir. Sanat ile hayat ayrı yasalarla yönetilirler” (Meyerhold, 2014, s.144).

Buradan yola çıkarak denebilir ki, Meyerhold sanatın ritmi konusunda da Stanislavski’den ayrılarak gündelik yaşamdaki duygular ile tiyatroyu birbirinden ayırır, ikisi de birbirinden beslenmesine rağmen önemli olan yarattıkları çatışmadır.

Meyerhold için ritim çalışması kendi içinde üç bölümden oluşmakta ve bu üç bölüm biyomekaniğin abc’sini oluşturmaktadır. Bunlardan ilki, tezin önceki bölümlerinde de değinilen oyuncunun esas eyleme geçmeden önceki hazırlığını işaret eden “otkaz” dır. Zıplamadan önce çölmek veya bir şey fırlatmadan önce gerinmek gibi. İkinci kısım, “posil” adı verilen eylemin kendisidir. Verilen örnekteki çömelmenin ardından gelen zıplama eylemi veya gerinmenin ardından gelen bir şey fırlatma eylemi gibi bu hareketlerin kendisinin yapıldığı bölümdür. Son kısım olan “tochka” ise bu eylem döngüsünün bitişidir. Bu bir final gibi düşünülebilir, ancak yeni bir başlangıcın sinyalini vermek zorundadır (Pitches, 2018, s.55).

Meyerhold’un oyuncusu için neden bu tarz ritim ile ilgili çalışmalara başvurduğunu Pitches (2018) şu maddeler ile aktarmıştır;

- “1- Sahnede yaptığınız her şeye form ve yapı kazandırır.
- 2- Sahnede yapabileceğiniz ritmik seçimleri açıkça ortaya koyar.
- 3- Belirli sınırlar içinde özgürlük verir.
- 4- Oyuncuların kendi arasında ve yönetmenle konuşabileceği bir dil oluşturur.
- 5- En başından itibaren sizi müzikal terimlerle düşündürür” (Pitches, 2018, s.55).

Tiyatroda müziğin kullanımı seyirci için de önem teşkil etmektedir. Müzik, sahne üzerindeki durumları, eylemleri destekleyen bir araçtır. Müzik ile oyunun ve oyuncunun uyumu, seyircinin oyunun etkisine daha çok kapılmasına ve olayları kendi yaşıyormuş gibi hissetmesine sebebiyet verir. Oyundaki bir durumun anlatımında yalnız replikler ve mimikler değil; aynı zamanda müzik de devreye girer ve seyircinin sahnedeki olay ile özdeşlik kurmasını sağlar (Bakırezen, 2022, s.13).

Meyerhold yönettiği oyunlarda müziği kimi zaman gerçekten sahnede kullanmış, kimi zaman yalnızca prova esnasında kullanmıştır. Biyomekanik oyunculuk yönteminde müziği bir araç olarak kullanmasının sebebi, oyuncularının müzikalite konseptini içselleştirmelerini hedeflemektir. Ona göre müzik, bir aktörün en iyi yardımcısıdır. Müziğin aktör tarafından duyulmasına gerek bile yoktur, hissedilmesi yeterlidir. En büyük isteklerinden birinin, bir oyunu müzik eşliğinde çalıştırıp, müziksiz sahnelemek olduğunu söylemiştir. Böylelikle müziğin aslında duyulmasına ihtiyaç olmadığını, müzik ve ritim ile içselleşmenin önemli olduğunu kanıtlamayı hedeflemektedir (Pitches, 2018, s.99).

Dans ise, oyuncunun bedenini tanımasına yardımcı olan dallardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu noktada modern dans ve etnik dansların yanı sıra, savunma sporları da oyuncunun bedeni ile arasındaki bağı kuvvetlendirmeye yarar. Dansın tiyatrodaki kullanımının temel sebeplerinden biri de duygunun, düşüncenin dans yolu ile fiziksel bir harekete dönüştürebiliyor olmasıdır (Çankaya, 2015, s.51). Meyerhold'un da gerek provalarında gerek yönettiği oyunlarda dansı bir araç olarak kullanmasının temel sebebinin oyuncusunun aktarım aracı olarak fizikselliğini ön planda tutma çabasından kaynaklandığı görülmektedir. Fiziksel olarak dansa yatkın, esnek ve vücudunu iyi kullanan oyuncunun biyomekanik oyuncu niteliklerine sahip olduğu söylenebilir.

Dans ve hareketin teatral unsurlar arasında en önemlisi olduğunu ileri süren Meyerhold, hareket kavramının sanatın yasalarına bağlı olduğunu da altını çizmiştir. Oyunculuk; dekor, kostüm, ışık, kulis gibi unsurlar olmadan da yalnızca oyuncu ve onun hareketi sayesinde uygulanabilecek bir sanatsal daldır. Oyuncunun var olduğu her yer tiyatrodur, bedenini kullanarak hareket kavramı sayesinde bulunduğu her yerde sanatını icra edebilme özgürlüğüne sahiptir (Meyerhold, 2014, s.143).

Meyerhold, müziği ve dansı tiyatro yaşantısı boyunca yapımlarında pek çok kez kullanmış, Shostakovich, Gnesin gibi adını duyurmuş bestecilerle iş birliği yapmıştır. Tüm bu çabalarının altında yatan esas hedefi ise, müzik çalmıyor olsa bile oyuncusunun müziği duymasını, müzikaliteyi tam anlamıyla anlayıp benimsemesini sağlamaktır. Çoğu yapıtında da bunu başardığı söylenebilir. Anton Çehov'un "Bir Evlenme Teklifi" oyununu yönetirken "Lomov" karakterini canlandıran oyuncusu Igor Ilinsky, bardaktan su içme eyleminde Meyerhold'un ritim çalışmasının başarılı bir örneğini sergilemiştir. Bardağı ağzına götürürken hazırlığı (otkaz), Chopin müziğinin girmesiyle eylemi gerçekleştirmesi (posil) ve finalde (tochka) bardağı yerine koymayı hakkını vererek yapması çokça övgüye sebep olmuştur (Pitches, 2018, s.56-57).

Tiyatroda müzik ve dans ayrı ayrı birer araç olarak kullanıldıkları gibi birbirleriyle olan uyumları da oldukça önemlidir. Müzik, akışkan bir yapıya sahiptir. Sahnedeki oyuncu hareketsiz kalsa bile müzik devam eder. Oyuncular müzik eşliğinde hareketlerini ritmik bir şema gibi belirler. Hareketteki eslerin de bilincine varılmalıdır, bu eslerin önemini anlayan oyuncu eylemini her türlü gerçekleştirir (Meyerhold, 2014, s.146).

Bahsi geçen tüm unsurların biyomekanik oyuncuya etkisi göz önünde bulundurulduğunda Meyerhold'un oyuncuyu bir bütün olarak ele aldığı ve

enstrümanını iyi bir şekilde eğitmesini öğütlediği söylenebilir. Oyuncunun enstrümanı olan bedenini eğitmesi de tüm bu unsurları ustalıkla öğrenmiş ve uyguluyor olmasından geçer. Sahne arkasında ritmi, dansı, müziği iyi kullanmayı öğrenmiş oyuncunun sahne üzerinde de başarısızlık yaşamayacağı kanısına ulaşılabilir. Meyerhold'un tiyatrodaki bu araçlara hem prova sürecinde hem sahne üzerinde başvurmasının sebebi tiyatro sanatında çalışmaya verdiği önemi de yeniden hatırlatır niteliktedir.



## SONUÇ

Vsevolod Meyerhold yaşıntısı boyunca tiyatro uğruna emek vermiş ve yaptığı çalışmalar ile tiyatro tarihine ışık tutmuştur. Uzun araştırmalar sonucu geliştirdiği kendi yöntemi olan biyomekanik oyunculuk yöntemi ile adını günümüze kadar duyurmayı başarmıştır. Çocukluğundan başlayan sanat hayatı, yaşamının son günlerine kadar varlığını sürdürmüş, son yıllarını dahi sanata ayırmıştır. Yapılan araştırmalar göstermektedir ki, onun tiyatro alanında açtığı yol; ardından gelenleri etkilemiş ve etkilemeye devam edecektir.

Tezin ilk bölümünden itibaren Vsevolod Meyerhold'un sanat ile olan ilişkisi incelenmiş, tiyatro/opera/müzikal alanlarındaki sahneleme çalışmalarına değinilmiş, biyomekanik oyunculuk yöntemi kapsamındaki araştırmaları, bulguları, egzersizleri ele alınmıştır. Tüm bu araştırmalar doğrultusunda Meyerhold'un, sanatın pek çok dalında faaliyet gösterdiği ve sahne sanatlarına bütüncül bir yaklaşım sergilediği gözlemlenmiştir.

Meyerhold'un doğduğu evin işçi sınıfı ile çevrili oluşu, işçilerle fazlasıyla vakit geçirmesine sebebiyet vermiştir. İşçi kesimini çocukluk yıllarında tanıyan Meyerhold'un onlarla olan samimiyetinin, ilerleyen yıllarda geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yönteminde kendisine kılavuzluk ettiği tez süresince yapılan araştırmalar sonucu kanıtlanmıştır.

Tezin birinci bölümünde Meyerhold'un sanat faaliyetleri üzerinde durulmuştur. Bu bölümdeki bulgular, onun biyomekanik oyunculuk yöntemini temellendirmeden önce nasıl bir tiyatro geçmişi olduğunu, sanat çevresinden kimleri örnek aldığını ve kimlerle çalıştığını göstermiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Konstantin Stanislavski'yi yakından tanıması hayatına yön veren durumlardan biri olmuştur. Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda uygulamaya çalıştığı

natüralist tiyatronun aksine Meyerhold, seyircisine gerçeğin kopyasını izletmeyi değil; onun hayal gücünde var edeceği bir dünyayı izletmek istiyordu (Bahtiyaroğlu, 2017, s.29). Stanislavski'nin yöntemini irade, duygusal hafıza gibi psikolojik ilkelere dayandırmasının aksine ise Meyerhold, oyuncunun ulaşmak istediği duyguya içerden bir uyarıcı ile değil, dıştan gelen uyarıcılar ile ulaşabileceği fikrini savunmaktaydı (Cavadzade, 2023, s.50). Bu bölümde edinilen bu bilgiler doğrultusunda Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemini geliştirirken Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu geçmişinden faydalandığı, Stanislavski ile sanata bakış açılarının ayrı olduğunu anladıktan sonra kendi yöntemi için kolları sıvadığı görülmektedir.

Meyerhold'un arkadaşlarıyla birlikte kurduğu “Yeni Dram Birliği” topluluğunda stilizasyon adına ilk adımların atıldığı söylenebilir. Bu topluluğun devamında “Tiyatro-Stüdyo” çalışmaları ile birlikte de bir konvansiyon tiyatrosu gerçekleştirme çabası incelenmiştir. Tiyatroda stilizasyona gidilen yolda hareket, ritim gibi tiyatroya özgü olan yasalar belirlenmiş ve sanat stilize edilerek icra edilmeye özen gösterilmiştir (Karaboğa, 2001, s.131).

Çalışmanın aynı bölümünde yer alan “Çarlık Tiyatrosu” alt başlığında dönemin siyasal ve ekonomik durumunun tiyatroya ve Meyerhold'un yaşamına yansımaları ele alınmıştır. Dönemin baskıcı iktidarı ve gerici toplumu yüzünden maruz kaldığı zorlukların kendisini ve yöntemini zorlu şartlar altında geliştirdiği söylenebilir. Bu dönemde yönetmen koltuğunda oturduğu operalar ile de karşılaşmaktadır. Bahsi geçen operaları yönetirken şahsen deneyimleyerek öğrendiği tekniklerin, dramatik ifadesine yön verdiği görülmektedir. Dramatik anlayışın müzik ile ortaya nasıl bir uyum içerisinde koyulması gerektiği burada değinilen bilgiler arasındadır. Bu bilgilere dayanarak, Meyerhold'un yalnız opera alanında değil, tiyatro alanında da müziği elzem bir unsur olarak kullandığı çıkarımı yapılmaktadır. Sanata olan birleştirici yaklaşımı da buradan anlaşılmaktadır.

Kendi evini stüdyoya dönüştürmesiyle birlikte kendi kuramının temellerini attığı ve bunları daha özgür bir alanda uygulamaya döküldüğü görülmektedir. Stüdyosunun koşulları ve şartları da bu bölümde incelenmiş, bu sıkı kurallar Meyerhold'un disiplin ve prova azmi konusunda fikir vermiştir. Elbette oyuncuyu mühendis/işçi gibi gören bir yönetmenden disiplini hiçe sayması beklenemezdi.

Tezin birinci bölümünün son alt başlığında ise Ekim Devrimi ile tiyatro dünyasında ve Meyerhold'un hayatındaki değişimler üzerinde durulmuştur. Burada Meyerhold'un devrim ile değişim gösteren havaya istediği gibi bir uyum sağladığı ve devrimin ilk yıllarında gözde bir sanatçı olarak yer aldığı görülmektedir. Ancak dönemin siyasal gerginlik ortamı arttıkça devrimci ruh taşıyan Meyerhold hedef tahtası haline gelmiş ve hayatının sonunu getiren suçlamalarla karşılaşmıştır (Uçar, 2013, s.54). Devrimin ardından idam sürecine kadarki çalışmaları bugün hala adının biliniyor olmasında en büyük rolü oynamaktadır. Bu süreçte artık biyomekanik oyunculuk yönteminin tam anlamıyla bir zemine oturmuş olduğu görülmekte ve bu yöntemin, geleceğin oyuncusuna yürüdüğü yolda ışık tutacağı anlaşılmaktadır.

İkinci bölümde biyomekanik oyunculuk yöntemi derinlemesine incelenmiştir. Yöntemin Taylorizm ve Pavlov'un şartlı refleks teorisine dayandığı görülmekte ve bu iki unsurun yönetime sağladığı katkılar gözler önüne gelmektedir. Taylor'un işçiler için sunduğu denge, ritim, harekette kararlılık ve tutumluluk ilkeleri, biyomekanik oyunculukta kendine yer bulmaktadır (Özüaydın, 2006, s.37). Bu ilkelerin aynı zamanda müzik ve dans ilkelerini de kapsadığı görülmektedir. Bu sebeple tez boyunca müzik, dans, tiyatro, işçi, hareket, ritim gibi unsurlara hep bütüncül bir yaklaşımla bakılmıştır. Meyerhold'un geliştirmek istediği stilize tiyatrodaki da bu unsurlar hep iç içe ve organik bir bağa sahip olarak nitelendirilmektedir.

Bu bölümde irdelenen biyomekanik oyuncunun niteliklerinde de işçilerin eylemlerinin gözlemlendiği söylenebilir. İşçinin dengesi, dikkati, birbiriyle ve çalıştığı işle olan uyumu gibi ögeler oyuncuda da Meyerhold'un bulunmasını istediği özellikler olarak görülmektedir. Oyuncunun sayılan niteliklere sahip olması durumunda provaya ve sahneye hazır bir bilinçte olacağı fikrini savunan Meyerhold için, yine en önemli unsur tezin sonraki bölümünde ele alınan hareket ve ritim olarak karşımıza çıkmıştır.

İkinci bölümün son alt başlığında Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk bağlamında düşüncelerine ve bir prova sürecine yer verilmiştir. Bu kısımda Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemini oluştururken koyduğu birtakım kurallar ve kendi ağzından cümleleri onun kuramını tam anlamıyla idrak edebilmek için yol gösterici olmuştur. Tüm bu kuralları ve düşüncelerini uygulamaya döktüğü provaları ise biyomekanik oyunculuk yönteminin yalnızca bir kuram olmadığını, uygulanabilir bir teknik olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Çocukluğu ve gençliği süresince işçilerin hareketlerini izleyen Meyerhold, onların özellikleri ile oyuncunun özelliklerinin ortak paydada buluşması gerektiğine inanmıştır. Eylemlerinde belli bir ritim oluşu, gereksiz hareketlerden yoksun olmaları, denge merkezlerinin bilincinde oluşları ve hareketlerini kesinlik içerisinde gerçekleştirmeleri Meyerhold'un dikkatini çekmiş ve biyomekanik oyuncusunda da bu nitelikleri gözetmiştir (Erdenk, 1997, s.56). Tезin ana sorunsalı olan biyomekanik oyunculuk yönteminde müzik ve dansın kullanımı konusunda da Meyerhold'un bu geçmişi yol gösterici olmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen oyuncunun bir işçi olarak beden kullanımı doğrultusunda, işçinin bahsedilen özelliklerinin biyomekanik oyuncuya fayda sağladığı görülmüştür. Oyuncunun eylemlerinin ritmik bir dansı andırması, hareketlerinde ikilem bulunmaması, jest ekonomikliğini gözetmesinin, ritmi ve hareketi merkezine alan biyomekanik oyunculuk yönteminde başat kurallar olduğu söylenebilir.

Tezin üçüncü bölümünde ele alınan dans tiyatrosu, müzikal tiyatro ve operanın da Meyerhold'un geliştirdiği yöntemde önemli roller oynadıkları bilgisine ulaşılmıştır. Dans tiyatrosunda dansçının bedeni aracılığıyla hikaye anlatıyor oluşu Meyerhold'un tekniğine benzerlik göstermektedir. Biyomekanik oyunculuk yönteminde de oyuncunun bedenini bir dansçı gibi kullanarak aktarmak istenileni seyirciye ilettiği görülmektedir. Hareketlerin önceden çalışılmış ve planlanmış oluşu da dans tiyatrosu ile biyomekanik oyunculuğun yaklaştığı noktalardan biri olarak saptanabilir.

Müzikal tiyatroda ise dansın her türünden yararlanılmakta, müzikalin en önemli parçası olarak dans sayılmaktadır. Müzik ile metnin bir araya getirilerek koreografi ile buluşması müzikalin genel anlamda tanımını yapmaktadır (Turan, 2009, s.24-25). Bu bağlamda güzel sanatların bahsedilen dallarının birbiriyle her zaman etkileşim halinde olduğu görülmektedir. Sanatı bütüncül bir yaklaşımla ele alan Meyerhold'un da tiyatroya yaklaşımında bu doğrultuda ilerlediği araştırılmıştır. Tiyatronun içinde bulunan ritim unsurunu da Meyerhold'un müzikal tiyatro deneyimleri sonucu derinlemesine incelediği ve yöntemine bu şekilde entegre ettiği söylenebilir.

Tezin aynı bölümünde ele alınan opera alt başlığında ise opera-müzik-oyunculuk ilişkisi üzerinde durulmuş ve Vsevolod Meyerhold'un opera yönetmenliği deneyimleri aktarılmıştır. Buradan varılan sonuç ile birlikte Meyerhold'un opera alanındaki denemeleri doğrultusunda biyomekanik oyunculukta müziğin ve ritmin kullanımını temellendirdiği gözlemlenmiştir. Operada müzik ile oyunculuğun dengesini kurabilmek için hem başarılı hem başarısız girişimleri olduğu bu bölümde incelenmiştir. Tüm bu araştırmalar ekseninde denebilir ki Meyerhold, tiyatroda müzik ve dansın kullanımı adına yaptığı çalışmalar ile kendi kusursuzuna yıllar içerisinde ulaşmış ve deneyimleri ile müziğin ve dansın en doğru kullanım şeklini biyomekanik oyunculuk yönteminde buluşturmuştur. Dansı koreografi ekseninde hareketi ön plana çıkararak kullanan Meyerhold'un müziği gerek provada gerek

sahne üzerinde hem gerçekten kullandığı, hem de gerçekten kullanmasa da oyuncusundan müziği hissetmesini ve ritmik eylemlerini gerçekleştirmesi beklediği bilgisine varılmaktadır.

Bir işçi konumundaki oyuncunun beden kullanımı yalnızca bedenini çalıştırdığı anlamına gelmemektedir. Kontrol merkezi beyindir ve biyomekanik oyunculuk yöntemi zihin ile bedenin sağladığı uyum ile var olmaktadır (Ayturan, 2017, s.58-59). Oyunculukta beden kullanımının oyuncuyu bir robota dönüştürdüğü hakkındaki düşüncenin, tezin bu bölümünde yapılan araştırmalar ile aksi ispat edilmeye çalışılmıştır. Biyomekanik oyunculuk yönteminde başvurulan egzersizler, alıştırma bu bölümde incelenmiş, oyuncuya katkıları aktarılmıştır. Egzersizlerin çoğunun oyuncuyu “hazırlığa hazırlama” niteliğinde olduğu görülmüş ve Meyerhold’un çalışma bilinci bir kez daha gözler önüne gelmiştir. Tüm alıştırma içinde ritim ve hareketi barındırıyor oluşu da biyomekanik oyunculuk yönteminde müzik ve dansın konumuna dair fikir verici niteliktedir.

Son olarak ritim, hareket, dans ve müziğin biyomekanik oyuncuya etkisi araştırılmış ve çalışmanın son kısmında bu doğrultuda elde edilen bulgular paylaşılmıştır. Tez araştırması boyunca edinilen bilgilerden görülmüştür ki, müzik ve dans biyomekanik oyuncunun ayrılmaz iki ilkesidir. Bunun yalnızca biyomekanik oyunculuk yöntemi için değil, farklı yöntemler içeren tiyatro sanatı için geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ritim ve hareket duygusu, her oyuncunun sahip olması gereken nitelikler olarak görülmekte ve biyomekanik oyunculuk yöntemi de bu doğrultuda ilerlemektedir. Yalnızca müzikal tiyatro veya dans tiyatrosunda değil; klasik dramatik çatıya sahip tiyatro için de ritim ve hareket becerilerinin gelişmiş olmasının oyuncuya avantaj sağladığı bilgisine ulaşılmaktadır. Tüm bu araştırmalar ve edinilen bilgiler göz önünde bulundurulduğunda ritmi ve hareketi, aynı zamanda müzik ve dansı tiyatrodan bağımsız alanlar gibi ele almanın yanlış olduğu söylenebilir. Oyuncunun yalnızca oyun metninde yazan repliklerden ibaret olmadığı, yalnız gerçek hayatı kopyalayarak başarıya

ulaşamayacağı, tiyatro sanatının ve oyunculuğun çok daha derinlikli düşünülmesi ve bu yönde çalışılması gerektiği düşünceleri, Meyerhold'un zihnindeki temel düşünceler olarak görülmektedir.

Meyerhold'un sahneleme anlayışında niçin müziğe ve dansa başvurduğu da yine bu bölümde okuyucuya aktarılmıştır. Tiyatro metnini dahi müzikal terimler ile ele alan Meyerhold'un tüm bu çalışmalarını işin profesyonellerinden öğrendiği de bilinmektedir. Ünlü besteciler, koreograflar ile çalışmalarını yürüten Meyerhold'un bu azmi ve çalışma hırısı, oyunculara ve sahne sanatlarının içindeki herkese ders niteliğindedir.

Aynı zamanda bu tezin, biyomekanik yöntemin oyuncuya faydadan daha çok zararı olduğunu düşünen kesim için de yapılan araştırmalar ile aksini kanıtlaması öngörülmüş, Meyerhold'un "hareket seviciliğinin" sebepleri ve sonuçları bu doğrultuda aktarılmaya çalışılmıştır. En çok aldığı eleştiri "oyuncuyu mekanikleştirmesi" olan Meyerhold'un aslında yalnızca yönteminin adının içinde "mekanik" kelimesinin barınmasından ötürü eleştirmenlerin bu yöntemi tam olarak algılamadan yorum yaptıkları görülmektedir. Biyomekanik oyunculuk yöntemini tam olarak algılayabilmek için yöntemin derinlemesine incelenmesi gerekmektedir.

Biyomekanik oyunculuk yöntemde hareketin merkeze alınmasının sebepleri tez boyunca tartışılmıştır. Hareketi merkeze alırken duyguların hiçe sayılmadığı, zihnin önemli bir rol oynadığı ve tüm bunların içinde ritim duygusunu da barındırdığı yapılan araştırmalar sonucu görülmektedir. Meyerhold'un yönteminde duygular ve psikolojik durum, fiziksel aksiyon sonucu ortaya çıkmaktadır. Doğru duygu ve tonlamaya oyuncunun bedeninin bilincine varıp onu etkin bir şekilde kullanmasından sonra ulaşılmaktadır (Şahin, 2021, s.49). Yani buradan hareketle varılan sonuçta, sanılanın aksine biyomekanik oyunculuk yönteminde duygu hiçe sayılmış değildir. Yaratım sürecindeki sıralama Stanislavski'ye ve diğer kuramcılara

göre farklılık göstermektedir. İçten dışa oyunculuk ve dıştan içe oyunculüğün farkı da buradan anlaşılmaktadır. Tezin ana sorunsalı olan ritim ve hareketin bir araç olarak kullanılması durumunun Meyerhold'un yönteminde dıştan içe oyunculuk anlayışı ile sağlanabileceği bilgisine ulaşılmaktadır. Bu oyunculuk tekniği sayesinde oyuncunun yalnızca gerçek dünyadan hareket etmediği, sahne üzerindeki her eyleminin bilincinde olduğu ve eylemlerini gerçekleştirirken ritmik çalışmalar sayesinde hareketlerinde kesinlik ve kararlılık olduğu görülmektedir.



## KAYNAKÇA

- Adler, S. (2007). Aktörlük Sanatı (1. Baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları
- Arıkan, Y. (2011). Okul Tiyatroları – Amatör Tiyatrolar – Konservatuvar Sınavları İçin Uygulamalı Tiyatro Eğitimi (13. Baskı). İstanbul: Pozitif Yayınları
- Attepe, İ. (2021). Opera, Operet ve Müzikal Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ve Seçme Klasik Müzikal Tiyatro Eserlerinin Seçme Operetlerle Karşılaştırarak İncelenmesi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (701138).
- Ateş, P. A. (2016). Fiziksel Tiyatro Kavramı ve Onun Gizli Kaynağı: Gündelik-Dışı Beden Tekniği. Sahne ve Müzik (3).
- Appia, A. (2016). Die Musik und Die Inszenierung. Almanya: Hansebooks
- Aydoğdu, Ü. (1997). Meyerhold ve Piscator'un Gerçekçi Tiyatroya Karşı Bütüncül Tiyatro Anlayışları (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (061184).
- Aylan, G. (1964). Sahne Bilgisi (1. Baskı). İstanbul: Sümer Yayınları
- Ayturan, A.N. (2017). Fizik Yasaları Bağlamında Oyunculuk (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (495868).
- Bahtiyaroğlu Tekin A. (2017). Meyerhold ve Grotowski Tiyatrosunda Beden (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (465627).
- Bakirezen, D. (2022). Tiyatroda Müzik Kullanımının Epik Tiyatro Örneğinde Bertolt Brecht Üzerinden İncelenmesi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (713238).
- Berktaş, A. (1997). Tiyatro-Devrim ve Meyerhold (1. Baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları
- Bilge, S. (2022). Müzikal Tiyatronun Türleri Bağlamında Sahneleme Yöntemleri (Sanatta yeterlilik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (772851).

Braun, E. (1988). Meyerhold: A Revolution In Theatre (3rd Edition). London: Methuen Drama

Candan, A. (2003). 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Cavadzade, F. (2023). Konstantin Stanislavski ve Vsevolod Meyerhold'un Oyunculuk Yöntemlerinin Karşılaştırmalı İncelemesi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (802787).

Çalışlar, A. (1993). 20. Yüzyılda Tiyatro (1. Baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları

Çankaya, A.B. (2015). Müzikaller ve Müzikal Oyunculuğu Üzerine Bir İnceleme (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (398333).

Çehov, A. (2021). Martı (13. Baskı). İstanbul: İNDİGO Yayınları

Çevik, A. (2012). Oyunculuk Eğitiminde Rus Etkisi: Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov ve Dodin. Art-E Sanat Dergisi, 5(10), 44-59.

Dikici, M.F. (2024). Müzikal Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ve Türk Tiyatrosundan Bir Model Oyun "Lüküs Hayat" (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (854515).

Dikilitaş, İ. (2009). Konstantin Stanislavskiy'in Oyunculuk Yöntemi ve Evrimi: Vsevolod Meyerhold ve Yevgeni Vakhtangov'un Yönteme Fonksiyonel Yaklaşımları (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (230586).

Erdenk, H.B. (1997). Oyunculuk Sanatında Stanislavski ve Meyerhold Yöntemlerinin Sentezcisi Olarak Yevgeni Vakhtangov (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (063632).

Ertuğrul, Ö.F. (2015). Davranışsal Öğrenme Bazlı Bir Yapay Makine Öğrenme Yönteminin Geliştirilmesi (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (11616)

Fevralsky, A.V. (1968). Meyerhold Vsevolod Emilievich (Makaleler, mektuplar, konuşmalar). Erişim adresi:

[http://az.lib.ru/m/mejherhold\\_w\\_e/text\\_0030.shtml#\\_Toc158265580](http://az.lib.ru/m/mejherhold_w_e/text_0030.shtml#_Toc158265580)

Fuat, M. (1961). Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları

Gladkov, A. (1980). Teatr. Vospominaniya i Razmysleniya. Moskova: İskusstvo

Gombrich, E.H. (1972). Sanatın Öyküsü. Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları

Gürkan, N. (2011). Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı: Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (419936).

Karaboğa, İ.K. (2001). Diderot'un Rol Yapma Paradoksu ve Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Yöntemleri (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (35636).

Karaboğa, K. (2010). Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks (2. Baskı). İstanbul: Habitus Yayıncılık

Kandemir Şahin, F. (2021). Çağdaş Oyunculuk Yöntemlerinde Stilizasyon ve Deformasyon. Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma e-dergisi (13), 40-66.

Köroğlu, V., Koç, M. (2017). Stratejik Yönetim Açısından Taylorizm Prensiplerinin Zamanımıza Yansımaları. Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 14 (1).

Leach, R. (1989). Vsevolod Meyerhold (Directors in Perspective) Cambridge: Cambridge University Press

Mammadova, F. (2023). Vsevolod Meyerhold ve “Büyük Temizlik” Dönemi. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 16 (43), 1251-1262.

May, R. (2013). Yaratma Cesareti (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık

Meyerhold, V. (2014). Tiyatro Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı

Morris, E. (2019). Aktörü Özgürleştirmek (1. Baskı). İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım

Müderisoğlu, E. (2020). Tiyatral Bir Unsur Olarak Dansın Türkiye’de Grease Müzikali Sahnelemelerindeki Kullanımı (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (659473).

Nutku, Ö. (2011). Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1 (4. Baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları

Nutku, Ö. (2008). Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2 (1. Baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları

Nutku, Ö. (2001). Dram Sanatı (4. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Nutku, Ö. (2012). Oyunculuk ve Oyunculuk Eğitimi Üzerine. Art-E Sanat Dergisi, 5(10), 4-12.

Özüaydın, N.U. (2006). 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (217840).

Picon-Vallin, B. (1995). Meyerhold, Wagner ve Sanatların Sentezi. Paris: CNRS Yayınları

Pitches, J. (2018). Vsevolod Meyerhold. New York: Routledge

Romanska, M. (2023). Body as a Machine: Meyerhold Between Politics and Theory. Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy, 37, 1-12.

Roose-Evans, J. (1989). Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook. London and New York: Routledge

Schmidt, P. (1980). Meyerhold At Work. Texas: University of Texas Press

Stanislavski, K. (2013). Bir Aktör Hazırlanıyor (1. Baskı). İstanbul: PEGASUS Yayınları

Stanislavski, K. (2013). Bir Karakter Yaratmak (1. Baskı). İstanbul: PEGASUS Yayınları

Sürücü, C. (2019). Grotowski ve Meyerhold Oyunculuk ve Hareket Yöntemlerinin Karşılaştırmalı İncelenmesinden Faydalanarak Bir Çağdaş Dans Solo Eser Yaratımı (Yüksek lisans eser metni). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (584684).

Şener, S. (2020). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi (13. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Şener, S. (2003). İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı (1. Baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları

Turan, O. (2009). 1980 Sonrası Müzikal Tiyatroda Yeni Yaklaşımlar ve Megamüzikaller (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (262722).

Uçar, S. (2013). Vsevolod Meyerhold'un Tiyatro Sanatına Getirdiği Yenilikler (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (10011513).

Ünal, K. (2021). 20.yy Avrupa Dans Tiyatrosunun Gelişimi ve Türkiye İzleği (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (703713).

Yapp, N. (2005). Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi. Almanya: Literatür Yayıncılık

## TEZE İLİŞKİN EKLER

### EK-1: MEYERHOLD'UN KENDİ AĞZINDAN BİYOGRAFİSİ

(Berktaş, 1997, s.88-97)

(Bu biyografi parçaları, Meyerhold tarafından 1921'de, 25 Haziran 1921 kararnamesinden sonra oluşturulan parti arınma komitelerinden birine sunulmak üzere yazılmıştır. Bu nedenle Meyerhold bu metinde etkinliğinin özellikle sosyo-politik yönü üzerinde durmaktadır. Meyerhold 1918'den beri parti üyesidir. Daktilo ile yazılmış metin, bir cümlemin ortasında sona eriyor. Meyerhold tarafından yeniden elden geçirilmediği için (üzerinde hiçbir düzeltme yoktur) bazı boşluklar taşımaktadır.)

1874'te Penza'da doğdum. İşçi sınıfına ilgi duyuyordum. Onun çıkarlarını ve gereksinimlerini anlıyordum. Çok küçük yaşlarımdan 1895'e kadar (üniversiteye girdiğim tarih) içine girme olanağı bulduğum işçi yaşamının bazı içsel özelliklerini benimsiyordum.

Babamın büyük bir alkol damıtımevi ve köylülere kiraladığı toprakları vardı. Büyük bir aileden geliyordum. Bu ailede sadece uygun bir eğitimle ticarete yönlendirilen büyük çocuklarla ilgileniliyordu. Benim de içlerinde yer aldığım küçükler kendi hallerine bırakılmışlardı. Gerek çocukluğumda, gerekse lisedeyken, ne zaman can sıkıcı ders masasından kaçma fırsatı bulsam, işçilerin arasında dolaşıyor, fabrikada çalışırken, yemek yerlerken, dinlenme saatlerinde avluda çelik çomak oynarlarken onlarla birlikte oluyordum. Tatillerde ise babamın köydeki evinde tüm günlerimi köylülerle birlikte geçiriyordum. Beni annem değil, şu anda bile bağlılığımı sürdürdüğüm bir köylü kadın emzirdiğinden, Moskova'da üniversiteye gitme ve doğduğum yerden kopma zamanı geldiğinde, köylülük ortamıyla bağlarım fabrika yaşamı atmosferinin bana kattıklarını tamamlayan mutlu bir olguydu. Şimdi anımsadığım kadarıyla, ilk eğitimimi aldığım bu çevre çok canlıydı.

Alman asıllı olan babam Rusçayı kötü konuşuyordu (aile içinde çoğunlukla Almanca konuşulurdu) ve küçük bir taşra kentinin, küçük-burjuva bir yaşam

sürdüren tüccarlarına pek benzemiyordu. Batı kültürüne sahip bir adamdı (bürosunun üstünde Bismarck'ın imzalı bir portresi vardı) ve evinde Avrupalı bir hava yaratmaya uğraşıyordu. Zaman zaman evimizi -kalın kalaslarla sağlam bir şekilde inşa edilmiş bu evin alçısız duvarları Niva'dan kesilmiş en zevksiz yağlıboya resimler ya da çok değerli Alman gravürleriyle süslenmişti- dolduran oyuncular, müzisyenler, ressamalar, öğretmenler karşılarında bir küçük-burjuva olmadığını hiç kuşkusuz hissediyorlar ve elbirliğiyle eve kültürel bir hava vermeye çalışıyorlardı. Bu ilginç müzik ve yazın geceleri, iskambil oyunu sevenleri yerlerinden ediyor ve biz çocuklar da meraklı, gencecik ruhlarımızı altüst eden sohbetlere tanık oluyorduk. Törensiz ve ciddi bir müzik bir sel gibi evi kaplarken, konuklardan biri birdenbire Polonya'daki baskı üzerine bir cümle atıveriyordu ortaya. Bu müzikal geceleri Kandiba diye biri yönetiyordu (bizim ilk müzik öğretmenimiz de o oldu). Eskiden bir Polonya ayaklanmasına katılmış ve yarı sürgün, yarı göçmen olarak Penza'ya gelmişti.

Babama gelen lise öğretmenleri -araları Kara-Yüzler'le iyi olmayanlar- son bilimsel buluşlardan ya da yeni yazından söz ediyorlardı. Bu söyleşilerden kırıntılar küçük çocuklar sürüsünün genç zihinlerine kazılmıyor muydu? Bu genç zihinleri özel bir duyarlılığa doğru iten, onları akort eden müzik gibi, bu konuşmalar da belleklerdeki yerlerini alıyorlardı.

Ve sonra Sura, balık avı, Volga anacığımızda ilerlerken türküsü eşliğinde kayıkla gezintiler, Yunanca öğretmenin büyük arıcılık işletmesi, yabancı makinelerle karık karık sürülmüş, yağlı kara toprak, buğday tarlaları, bağlar, bekçi asker Mikeyiç, onun uzman soygunculara ilişkin öyküleri, Pazar meydanındaki panayır tiyatroları, geceleri evden kaçıp seyisler, aşçılar, işçilerle birlikte sirke gidişler, tiyatro temsilleri, kız kardeşlerimin çeyizlerini hazırlamak üzere eve gelen terzi kadınlarla yapılan konuşmalar...

Annem müziğe hayrandı, hayvanları seviyor, kendi liberalliğini yoksullara da yayıyordu. Dinine bağlıydı. Odasında ilginç kabuller yapardı: Orada meyve satıcılarına, bir sütanneye, Tatar eskicilere, köylülere, genç rahibelere, dış

ağrılarını okuyup üfleyen ve çıkıkları tedavi eden, hırpani zipun’lu yaşlı bir adama ve her türden yoksul insana rastlayabilirdiniz.

Bir felaket yaşandığında ya da bir hastalık söz konusu olduğunda (hastalıkları tedavi edebiliyordu) annemden öğüt almaya gelirlerdi; ondan para da isterlerdi. Yoksulu, hastayı, düşkünü sevmeyi, onlara acımayı annemden öğrendik.

En küçük iki erkek çocuk (benden bir yaş büyük ağabeyim ve ben) beşinci sınıfa ulaştığımızda, (fabrika yaşamının gürültülü, güçlü ve sarhoş edici -sözcüğün anlamında- atmosferinde Dickens türü bir sevginin yankılandığı bu küçük kentin gereksiz ve karmaşık çalkantıları içinde, öğrenim yaşamının tekdüze akıp gitmesine olanak yoktu tabi), yaşları bizden büyük olan çocuklar aile dışında eğitim görüyorlardı: Erkek kardeşlerimden ikisi ve kız kardeşlerimden ikisi Riga’da (annem Riga’lıydı) yaşıyorlar, en büyük ağabeyim ise yurt dışında bir tarım fakültesine gidiyordu.

O dönemde babam birdenbire bizimle çok yakından ilgilenmeye başladı. Oysa daha önce tamamen kendi halimize bırakılmıştık. Gerçi annemin şefkati üstümüzden eksik olmuyordu, ama o zaten yoksul ve savunmasız her insana da aynı şefkati gösterirdi.

Bizim kendi fikirlerinden farklı fikirlerle büyüdüğümüzü, zamanımızın çoğunu evin dışında geçirdiğimizi (kışın büroda, makinelerin başında, depolarda ya da gündelikçi işçilerle birlikte; yazın da biçer-döverlerin üstünde, orakçılarla, hasatçılarla ya da harmancılarla birlikte), o can sıkıcı Latince ve Yunanca ödevlerini yapmak yerine dışarıda dolaşmayı yeğlediğimizi gören babam, başımıza bir öğretmen getirdi. Ama bu öğretmeni seçerken “ölümcül” bir hata yaptı. Köyde birlikte bir yaz geçirdiğimiz Kavelin aslında sosyalistti. Babamın ve yakınlarımızın yanında, Kavelin’in bütün yaşamını oluşturan ve bizi çok heyecanlandıran şeylerden söz etmek tehlikeli olduğu için, alkol fabrikasının (o sırada fabrika artık yoktu, çünkü yanmıştı; sadece kentteki damıtımevi kalmıştı) arkasında bir kulübe yapmıştık. “Evin sıcak olduğu” bahanesiyle oraya sığınıyor ve yasak kitapları oraya götürüp, gece gündüz toplumsal sorunlar üstüne ateşli tartışmalar yapıyorduk. Yeni bilime ilk adımlarımı böyle attım.

Bu durum, beni çevreleyen her şeye karşı farklı bir tavır geliştirmeme, lisede farklı bir çalışma yapmama, arkadaş seçiminde farklı değer yargılarına yönelmeme yol açtı. Kavelin’le dostluk ettiğimiz yaz aylarından ikinci Penza lisesinde öğrenimimin sona erdiği ilkbahara kadar geçen sürede, bir sürü çok karışık gizli toplantılar yaptık. (...)

Lise üniformasını çıkarıp, üniversite giysisini sırtıma geçirdiğimde, Luther mezhebinden Ortodoksluğa geçtim ve ismimi de değiştirdim. Böylelikle, Moskova’ya giderken ayrıldığım çevrenin de yüzüne tükürmüş oluyordum. Sahte bir ahlak anlayışıyla kafamı dolduran rahipten intikam alıyor, hiçbir an sempati duymadığım kardeşlerimi öfkeliendiriyordum. (...) Kısacası, o güç yıllarda her şey çocukça ve acılı bir biçimde yaşandı. Yaşam zordu.

Bir gün “E.F. Meyerhold ve Oğulları Ticarethanesi” açık artırma ile satıldı. Artık yoksul bir öğrenciydim. Bakanlık izniyle evlenmiş ve bir de çocuk sahibi olmuştum. Hukuk eğitimi gördüğüm üniversite bana hiç tat vermiyordu. Müdür muavinleri bizi öğretmenlerden daha çok rahatsız ediyorlardı. Hoca olarak bir tek ekonomi politik dersi veren Çurkov’u sayabilirim; diğer derslere on kadar tamamen bilgisi öğretmen giriyordu. Canından bezen grubumuz dağılmaya başlıyordu.

Sanata sığındım.

Tatilde eve döndüğümde, Yaz Tiyatrosu’nda halk temsilleri düzenleyerek manevi bir doyum arıyordum. “Amatörler”le birlikte sahneye çıkıyordum. Kendim de “amatör”düm.

Bu halk tiyatrosu aracılığıyla bir grup siyasi sürgünle ilişki kurdum.

Siyasi nedenlerle Penza’ya sürülen A. Remizov benimle özel olarak ilgileniyordu. Beni Marx üstüne bir inceleme çalışması yapmaya sürükledi. Onun aracılığıyla gizli işçi örgütlerinin çalışmasıyla bağlantı içine girdim. Bir işçi yardımlaşma sandığının tüzüğünün hazırlanmasına katıldım. Bu sandık yararına kent varoşlarında düzenlenen özel bir geceye katıldım. Tatilden sonra yeniden Moskova’ya döndüm.

Hukuk Fakültesi'ni bırakıp Moskova Filarmoni Derneği Müzik ve Dram Enstitüsü'ne girdim. Orada öğrencileri bir araya getirdim, bir kişisel incelemeler çevresi örgütledim, derslerin düzeltilmesi için çalıştım, arkadaşlarımı okuldaki düzenlemeye karşı eleştirel bir tutum takınmaya çağırdım.

Sürgünler grubunun ektiği tohumlar filiz veriyordu. Plehanov'u, Kautsky'yi, Naçalo dergisini vb. okuyordum.

Dram Enstitüsü'nden sonra yeni kurulan Moskova Sanat Tiyatrosu'na girdim (1898).

O dönemde (1896-1898), yeniden hapse atılan (Penza'da) Remizov'un olağanüstü kurnazlıkları sayesinde, jandarmalar bizim evde arama yapmadılar (Remizov bunları bana daha sonra, serbest bırakıldığında anlattı). Neyse ki yapmamışlardı, çünkü o sırada evde, ikisi de tutuklanan Lunaçarski'lere (doktor ve karısı) yardım etmek üzere sakladığım bir teksir makinesi ve kitaplar vardı. Remizov işinden sonra benim evimde de arama yapsalardı, tabii ki tutuklanacaktım ve bu da bana pahalıya patlayacaktı. Penza'daki jandarmalar beni yakından izliyorlardı, ama kabak bu kez teknik lisede son sınıfta okurken tutuklanan kardeşim Boris Ustinov'un (babamın bir başka kadından olan oğlu) başına patladı.

Annemin evinde yapılan arama (annem "ticarethane" iflas ettiğinden beri yoksulluk içinde yaşıyordu; babam zaten bu iflastan önce ölmüştü) sadece Ustinov'un değil, benim de etkinliklerimi soruşturmaya yönelikti.

Bizden kuşkulanıyorlardı...

Remizov işinden sonra, sorgulanmak üzere Penza jandarma komutanı tarafından çağırıldım ve onun pençesinden oldukça zor kurtuldum.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda bulunduğum dönemde (1898-1902):

1) Bir dergi çıkarmayı tasarlayan yayıncı V. Sablin'in isteği üzerine, P. Çtşegolev, Berdiaev ve A. Remizov'u bu yeni dergiye katılmaya çağırmak üzere sürgünde bulundukları Vologda'ya gittim.

2) I.Baltruçaytis'le tanıştım ve Akrep yayınlarından ne çıkarsa okumaya başladım.  
 3) A.P.Çehov'la daha yakından tanıştım (yazın, Sanat Tiyatrosu'nun Sivastopol ve Yalta turnelerinde, onun Yalta'daki evinde kaldım, sonra da kendisiyle mektuplaşmayı sürdürdüm). Yine aynı dönemde Maksim Gorki ile tanıştım. Onun Kartalın Şarkısı adlı yapıtıyla birçok seyircili okuma yaptım. P. Weinberg'in yönettiği Yazarlar Birliği'nin büyük Petersburg gecesinde de bu yapıtı okudum.

4) Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Petersburg'a yaptığı bir bahar turnesinde, ne yaptığının tamamen bilincinde olarak, Nevski meydanındaki bir işçi ve öğrenci gösterisine katıldım; Kazan katedrali yakınında göstericilere kırbaçlarıyla saldıran öfkeli Kazakların elinden zor kurtuldum. Moskova'ya döndüğümde, Kazan katedrali yakınında tanık olduğum bu korkunç sahneyi yazdım ve "Bir Tanığın Öyküsü" başlığıyla, yayınlanmak üzere, gizli bir yayın organına verdim (ancak bu yazıyı kimin aracılığıyla ulaştırdığımı ve nerede yayınlandığını şimdi anımsayamıyorum)

5) 1902'de Sanat Tiyatrosu'nu, yine oradan ayrılan başka arkadaşlarla birlikte Yeni Dram Birliği'ni kurmak üzere terk ettim. Yeni Dram taşrada çalışmaya başladı (Kerson). O yaz İtalya'ya gittim. Possé ile mektupla anlaştım ve İsviçre'den bir seri Iskra sayısı getirttim; bunları çeşitli önlemler alarak Rusya'ya soktum. İtalya'dan Kurye'ye bir mektup yazdım (yayınlandı). Sanırım o sırada bu gazeteyi Fritch yönetiyordu. Bu mektup benim proletaryaya karşı tavrımı tanımlıyordu. O dönemde Almancadan Hauptmann'ın toplumsal dramı Güneş Doğmadan Önce'yi çevirmiş olmam da anlamlıdır (yayınlandı).

1902 ile 1905 arasında taşradaydım (Kerson, Nikolayev, Sivastopol, Penza, Tiflis, Ktayis, Elizabetpol, Rostov ve Novoçerkask).

Repertuar sorunları konusunda polis makamlarına karşı mücadele ettim. Tiflis'te, illegal bir siyasi örgüt yararına oynanan bir temsilden sonra, jandarma komutanlığında sorguya çekildim. Hiçbir bilgi vermeyişim onları oldukça rahatsız etti. 1906'da Tiflis'e yapılan bir turne ardından kenti terk ettikten sonra, polis beni Moskova'da aradı. Moskova'da oturan ve Petersburg'dan gelip Tiflis'e gitmeden önce kendisinde kaldığım kardeşimin evi basılınca bunu öğrendim. Tiflis'te birisi,

Erivan meydanındaki kamulaştırmaya katıldığımı ihbar etmişti. Amcası -Tiflis savcısı- davaya bakan oyuncu Rakitin'den her yerde arandığımı ve polisin elinde fotoğrafım bulunduğunu öğrendim. Bana öyle geliyor ki, bu ihbar gençliği ve işçi seyircileri coşturan repertuvarımdan rahatsız olan gerici toplumsal çevrelerden kaynaklanmıştı. Bu arada Tiflis'te, Verhaeren ve Balmont üzerine, (Balmont'un Yanan Binalar döneminin isyancı kişiliklerini de işleyen) bir şiir gecesi düzenlemiştim.

1905'ten beri Moskova'da oturuyorum. Tiyatro eğitimimi başkentte, Stanislavski atölyesinde tamamlamak niyetiyle taşradan ayrıldım. 1905 sonbaharında, meşhur silahlı işçi ayaklanması sırasında, (...) alanında bir yaratım çalışması içine gömülmüştüm.

Stanislavski'nin katkılarıyla örgütlenen Tiyatro-Stüdyo kapılarını açmadı, çünkü siyasi olaylar nedeniyle Moskova'daki tüm tiyatro yaşamı bir süre felce uğradı. Sokağın beni çektiğini hissettim. Ailemden kimseye haber vermeden bir tabanca edindim ve sokak aramaları sırasında Semenov müfrezesi tarafından kurşuna dizilmeyi göze alarak yoldaşlarımı aramaya gittim. Üç çocuğum vardı ve sıkıntı içinde yaşıyordum.

İş aramaya Piter'e gittim. Orada sürekli okuyup yazmayı bırakmadım. Bir şairler ve yazarlar çevresiyle ilişki kurdum: A. Blok, Andrey Bieli, V.Ivanov, P.Ctsegolev ve diğerleri. V.İvanov'un çarşambalarından birinde, gizli polisin emriyle evine yapılan baskının kurbanları arasında yer aldım. Novi Put (Yeni Yol) ve Novaya Jizn'de (Yeni Yaşam) çalışan Remizov'la yeniden karşılaştım. Çulkov beni Struv'la tanıştırdı. Yeniden tarihsel materyalizm sorunlarıyla ilgilenmeye başladım.

1906'nın yaz aylarında, Yeni Dram Birliği Tiflis'ten sonra Poltava'da oynadı. Yönetmenlik ölçütlerimin temellerini orada, büyük bir yoksunluk içinde yaşarken saptadım. Devrimci yönetmen, buluşçu yönetmen kişiliği zihnimde belirginleşti ve beni tiyatro reformu alanında çok büyük ve sürekli bir çalışma yapmaya zorladı.

1906 sonbaharında, başyönetmen olarak, V.F. Komisaryevskaya topluluğuna girdim ve 1906'dan 1917'ye kadar tiyatrodaki basmakalıplığa, her türden

uyuşukluğa, tiyatro ortamındaki çok çeşitli gericiliklere karşı kesintisiz mücadele verdim ve sarı basının aralıksız saldırılarına, sansürün yarattığı sürekli sıkıntılara hedef oldum.

V.F.Komisaryevskaya'nın çevresindeki gericiler, onu beni tiyatrodan kovmaya zorladılar. Yeniden sokakta kaldım. Açlıktan yarı ölü bir halde, büyük bir makale yazdım: "Tiyatronun tarihi ve tekniği". Yabangülü yayınları Lunaçarski, Anikst, Briussov, Bieli, Çulkov'un yazılarından derlenen Yeni Tiyatro Kitabı içinde bu makaleye de yer verdi. Ressam A. Golovin'in enerjik girişimleri sayesinde, büyük zorluklara karşın, Çarlık Tiyatroları'na girdim. Ama sarı basın saldırılarını durdurmadı. Burenin ve Mençikov hakkımda yergiler yazdılar. Devlet Duması'nda Purişkeviç de konuşmalar yapıyordu. Çarlık sahnelerine kabulüm gizli polis tarafından onaylanmadı. Hatta tiyatroların müdürü Teliakovski beni yanına çağırıp, kardeşim Boris Ustinov hakkında (sosyal-demokrat, öğrenci hareketine katıldığı için takibata uğramış ve Olonets eyaletine sürülmüştü. Bu arada, iki polis şefiyle yaşayan iki kadın oyuncuya kendilerini büyük tiyatroalarda oynatma sözü vererek, kardeşimi polisin elinden kurtardım) sorguya çekti. Teliakovski, kardeşimle birlikte rejimi yıkmak için çalışıp çalışmadığımı sordu.

Aleksandrinski ve Marinski Tiyatroları'nda, cebimdeki Penza'lı küçük-burjuva pasaportunu bir pranga gibi taşıdım ("Ticarethane" iflas ettikten sonra, üniversiteyi de bitirmedığım için, bir tüccarın oğlu olarak ve Çarlık Rusyası'nın yasalarına göre, Penza'lı bir küçük-burjuva olarak görülüyordum). Çarlık zamanında "küçük-burjuvalar"a karşı takınılan tutumu bilmeyen var mı? Çarlık sahnelerinde, aristokrat asıllı olmayan bir oyuncunun ya da yönetmenin işi, ne kadar yetenekli olursa olsun, çok güçtü.

Yeni teknikleri ve yeni repertuarı gençliğin de desteğiyle adım adım başarıya ulaştırdığımda bile (hep belli ödünlerle lekelenen sahnelemelerim sayesinde), sarı basının saldırıları kesilmedi.

Kendisiyle birlikte çalışmam için her ne pahasına orada kalmamı isteyen ressam Golovin -onun girişimi ve katkıları sayesinde Çarlık Tiyatroları'na girebilmiştim- Petersburg'da kalmamı tehlikeli bulan gizli polisin baskılarına karşı beni savundu.

Bu sahnelerde çalıştığım on yıl boyunca, bir tek kez bile bana Çarlık ailesine sunulacak bir temsil hazırlama görevi verilmedi (ve bundan gurur duyuyorum). Tam tersine biz (Golovin ve ben), Romanov-lar hanedanının üçyüzüncü yılının kutlandığı günlerde, R.Strauss'un, kraliyet ailesinden kişilerin başlarının kesildiği bir sahne içeren, Elektra adlı operasını sahneye koyduğumuz için sarı basının şiddetli saldırılarına hedef olduk. O dönemde, yeni tiyatronun sorunları hakkında benim fikirlerimi paylaşan insanlarla birlikte, kendi stüdyomu örgütledim (yeni sanat biçimleri laboratuvarı) ve bir dergi kurdum (Üç Portakalın Aşkısı). Bu dergi İtalyan halk komedisinin, maskelerin özelliklerinin incelenmesine yönelikti.

Bu dergide, diğer konuların yanı sıra, çağdaş seyircinin bileşimini irdeledik ve yozlaşmış entelijensiya'ya saldırarak, yeni sınıfın tiyatro salonlarında yerini almasını selamladık. Bu konuda Tenişevski Enstitüsü'nde yaptığım konuşma, Reç'te (Söz) B.Kovalevski diye birinin küfür dolu bir kısa yazı yazmasına neden oldu.

20 Nisan 1917'de Reç yazı işlerine şu yanıtı gönderdim: "Reç'in pazar sayısında (no:88), "Devrim, Savaş, Sanat" konulu söyleşiden (Tenişevski Ens., 14 Nisan) söz eden B. Kovalevski, benim konuşmamın "yeni Tanrı proletaryaya yağ çektiğini" ileri sürmüştür. Bugünün tiyatro seyircisini oluşturan entelijensiya hakkında, 14 Nisan 1917 tarihli bu konuşmada da ifade edilen düşüncelerimi devrimden önce de birçok kez, hem çeşitli konuşmalarda hem de basında açıklamıştım. Tenişevski Enstitüsü'nde yapılan I.M.Yuriev'in (8 Ocak 1916), ya da profesör K.J.Arabajin'in konferanslarına (15 Şubat 1916, aynı yer) karşı çıkarken yaptığım konuşmaları dinleyenler, Üç Portakalın Aşkısı dergisinde ifade edilen görüşlerimi (1914, 4. ve 5.kitaplar, s.67-68, 79-80; 1915, kitap I,s.118-122, 139-141, 160) bilenler ve Stüdyo'daki derslerimi izleyenler bunu gayet iyi bilirler. Bu nedenle B.Kovalevski'nin söz konusu açıklaması mesnetsizdir. Vsevolod Meyerhold".

Mikhailovski Tiyatrosu'nda toplanan sanatçılar meclisinde Vladimir Nabokov'un yaptığı konuşmayı, Zdaneviç ve Punin'le birlikte, 19 Mart 1917'de Birjevye Vedemosti'de (Toplantı Bültenleri) protesto ettim.

Ekim’le birlikte (öncesinde, devrim sırasında ve sonra) Sanatlar Akademisi’nde ve eski Çarlık Tiyatrolarında yuvalanmış Kadet grubunun çalışmalarının durdurulmasında etkin rol oynadım (Ekim’den önce de).

Sanatlar Akademisi’nde, hatta aşırı solcularla bir grup oluşturarak sol cephe içinde en etkin rolü oynadım.

Geçici Kerenski Hükümeti’ne sanata ve eski anıtların korunmasına ilişkin bir dizi düşüncesiz önlem hakkında yazılı sorular gönderdik.

Devlet Tiyatroları’nda, Batiuşkov’un topluluğu Sovyet iktidarına karşı kışkırtmasını engelledim.

(Daktilo edilmiş metin burada sona eriyor).

## EK-2: ZİNAYDA RAYH'A MEKTUP

(Berktaş, 1997, s.404)

Gorenki, 15 Ekim 1938,

Sevgilim, canımdan çok sevdiğim Zinoçka,

Sensiz yanında rehberi olmayan bir kör gibiyim. İş konusunda. İş kaygılarından uzaklaştığım saatlerde, sensiz olgunlaşacağı güneşi bulamayan ham meyve gibiyim.

Gorenki'ye ayın 13'ünde geldim, kayınlara baktım ve şaşkınlıktan kalakaldım. Hangi Rönesans kuyumcusu, görünmez örümcek ağlarından bir tezgah üstünde sergilemek ister gibi asmış tüm bunları? Evet, altın yapraklar... (Hatırlarsın, çocukken, Noel ağacı hazırlardık ve bu altın yapraklarla cevizlerin kıvrımlı kabuklarını süslerdik). Bak, bu yapraklar havaya dağılmış şimdi. Buzun içinde kalmışlar gibi öyle, asılıp donmuşlar havada. Bir tülün mü üstündeler? Camın mı? Neyin? Donmuşlar öyle, bir şey bekliyorlar sanki. Onları gözleyen bir şey mi var?

Son yaşamlarının saniyelerini, can çekişen birinin nabzını tutar gibi saydım. Yeniden Gorenki'ye döndüğümde, bir gün, bir saat sonra, onları canlı bulabilecek miyim yeniden?

Ayın 13'ünde altın yaldızlı sonbaharın büyüüne girmiş dünyayı, onun harikalarını görünce kendi kendime mırıldandım; Zina, Zinoçka, bütün bu harikalara bak ve... beni, seni seven beni terk etme, sen karım, kız kardeşim, annem, dostum, sevgilim... Harikalar yaratan bu doğa gibi altın yaldızlar içindesin sen de...

Zina, beni terk etme!

Dünyada yalnızlıktan daha korkunç bir şey yok!

Niye doğanın "harikaları" aklıma korkunç yalnızlık hakkında düşünceler getirdi ki? Çünkü böyle bir yalnızlık yok aslında değil mi? Bu yalnızlık geçici, öyle değil mi?

Niye doğanın harikaları içimi hayranlıkla değil de korkuyla doldurdular? Ya da, niye beni hem hayranlığa hem de kaygıya sürüklediler?

Zaten çocukken de başıma hep aynı şey gelirdi: Doğanın içimde yarattığı hayranlık, hemen beraberinde korkuyu da taşırdı, hep korku, kesinlikle korku!

Neden olduğunu bilmiyorum, ama böyleydi, evet böyleydi!

Zina, sevgilim! Kendine dikkat et! Dinlen! İyi bak kendine!

Biz burada başımızın çaresine bakıyoruz. Ve bakmaya da devam edeceğiz. Ama sensiz anlatılmaz bir biçimde sıkılıyorum ve buna katlanmam gerek. Çünkü bu ayrılık aylar sürmeyecek, değil mi? Yakında yine, tatlı, olmuş, güzel kokulu bir tek elmanın iki yarısı gibi olacağız.

Seni tüm kalbimle kucaklarım sevgilim.

Kostia selam söylüyor. Sağlığı iyi. Öğrenimi konusunda her şey yolunda.

Seni kucaklıyorum.

Vsevolod.

### **EK-3: V. ULRİK BAŞKANLIĞINDAKİ SSCB YÜKSEK MAHKEMESİ ASKERİ BÖLÜMÜNÜN SOVYET SOSYALİST CUMHURİYETLER BİRLİĞİ ADINA VERDİĞİ KARAR**

(Berktaş, 1997, s.414)

1 Şubat 1940'da, Moskova kentinde kapalı celsede toplanan Mahkememizde, 1874 doğumlu, Stanislavski Opera Tiyatrosu eski başyönetmeni Meyerhold-Rayh Vsevolod Emilyeviç hakkındaki, RSFSC Ceza Yasası'nın 58 Ia ve 58 II maddelerine dayanılarak yöneltilen suçlama dosyası incelenmiştir.

Gerek ön hazırlık soruşturması, gerekse oturumda yapılan son soruşturma sırasında, 1923'ten beri Troçkist olan Meyerhold'un 1923'ten beri tiyatro emekçileri içinde Troçkist etkinlik yürüten Troçkist Rafail grubuna girdiği anlaşılmıştır; son yıllardaki Troçkist etkinliği içinde Meyerhold, aktif Troçkistler olan Drobnis, Bogulavski, Sosnovski ve diğerleriyle ilişki kurmuş ve 1930'da Meyerhold sanat alanındaki tüm anti-sovyetik unsurları bir araya getiren, anti-sovyetik Troçkist grup "sol cephe"nin liderliğini yapmıştır. 1933'te Meyerhold, anti-sovyetik etkinlikler yürütmek amacıyla, sağ Troçkist örgütün merkez komite şefleri olan Rikov, Buharin ve Radek'le örgütlü bağlar kurmuş, bunların emirleri doğrultusunda tiyatro sanatı alanında yıkıcı bir etkinlik yürütmüştür. 1934-35 döneminde, Meyerhold, İngiliz ve Japon haber alma servislerinin ajanlarıyla örgütlü bağlar kurmuş ve onların emirleri doğrultusunda 1939 yılına kadar casusluk yapmıştır; ayrıca Meyerhold 1935'te kendi dairesinde, komplo amacıyla, halk düşmanı Rikov ile bir İngiliz haber alma ajanı arasında buluşmalar düzenlemiştir.

SSCB Ceza Yasası'nın 58 Ia ve 58 II maddelerince tanımlanan ve sanık tarafından işlenen suçlarda, Meyerhold'un suçluluğu böylelikle kanıtlandığından, SSCB Yüksek Mahkemesi Askeri Bölümü şu karara varmıştır:

Meyerhold-Rayh Vsevolod Emilyeviç Ceza Yasası'nda öngörülen en ağır cezaya çarptırılmıştır. Kurşuna dizilecek ve tüm kişisel mallarına el konulacaktır.

Bu karara karşı herhangi bir temyiz hakkı yoktur. Mahkeme Başkanı – V. Ulrik

## EKLER

### YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması

mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İMZA)

Cansın  
SEMENDEROĞLU

---

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması  
Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim/Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.**

**EK-1: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

...../...../.....

(İmza) Cansın SEMENDEROĞLU

**EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU****AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yönteminde müzik ve dansın kullanımı

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

| Raporlama Tarihi | Sayfa Sayısı | Karakter Sayısı | Savunma Tarihi | Benzerlik Oranı (%) | Gönderim Numarası |
|------------------|--------------|-----------------|----------------|---------------------|-------------------|
| 03.05.2024       | 136          | 26866           | 29.05.2024     | %4                  | 2369709252        |

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih gg/aa/yyyy)

İmza

Cansın SEMENDEROĞLU

Öğrenci No: 202253014001

Anasanat/Anabilim Dalı: Sahne Sanatları

Program (İşaretleyiniz)

| Yüksek Lisans | Sanatta Yeterlik | Doktora | Bütünleşik Doktora |
|---------------|------------------|---------|--------------------|
| x             |                  |         |                    |

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR. (Doç.Dr. Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER, İmza)

**EK-3: Master's/Proficiency in Art/PhD  
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

**AKDENİZ UNIVERSITY  
Institute of FineArts**

Title: The use of music and dance in Meyerhold's biomechanical acting method

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

| Date Submitted | Page Count | Character Count | Date of Thesis Defence | Similarity Index (%) | Submission ID |
|----------------|------------|-----------------|------------------------|----------------------|---------------|
| 03.05.2024     | 136        | 26866           | 29.05.2024             | %4                   | 2369709252    |

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtainingand Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not includeany form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I acceptall legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date dd/mm/yyyy)

Student No.: 202253014001

Department: Performing Arts

Program/Degree (please mark):

| Master's | Proficiency in Art | PhD | Integrated Phd |
|----------|--------------------|-----|----------------|
| x        |                    |     |                |

Signature

Cansın SEMENDEROĞLU

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

(Assoc. Prof. Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER, Signature)

# ÖZGEÇMİŞ

## KİŞİSEL BİLGİLER

**Adı Soyadı:** Cansın SEMENDEROĞLU

**Doğum Yeri:**

**Doğum Tarihi:**

## İLETİŞİM BİLGİLERİ

**E-Posta:**

**Telefon:**

## EĞİTİM

**Lisans:** Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları  
Bölümü Oyunculuk Programı

**Yüksek Lisans:** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana  
Sanat Dalı Tiyatro Bölümü