

MEYERHOLD'UN TİYATRODAKİ PERFORMANS DÜŞÜNCELERİ MEYERHOLD'S THOUGHTS ON PERFORMANCE IN THE THEATRE

Atakan ASLAN

aslan.atakan2883@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0297-192X>

ÖZET

Bu makale, Rus yönetmen Weswald Meyerhold'un performans teorileri ve düşüncelerinin 20. yüzyılın ilk yarısındaki oluşumu ve evrimini ele almaktadır. XIX. Yüzyılın sonlarında Konstantin Stanislavski ve Nemiroviç Dançenko tarafından kurulan "Moskova Sanat Tiyatrosu", tiyatro alanında yeni gelişmelere yol açtı. Ayrıca Meyerhold'un Sembolik Tiyatro, Statik Tiyatro, Şiirsel Tiyatro, Stylization Tiyatronun (Methodist Tiyatro) performans özelliklerini ve kurallarını tanıma ve tanıtmaya alanındaki çabalarının yanı sıra sahne alanının sınırlarını ve çerçevelerini keşfetme ve yapılandırmacı dekorasyonu kullanma konusundaki cesaretinden de bahsedilmektedir. Bu makalede Meyerhold'un "Yazar ve Yaratıcı Yönetmen" konusundaki düşünce ve teorik ilkeleri ve yönetmen olarak dramaturji ilkelerinin sahnede nasıl uygulanacağı tartışılmaktadır. Ayrıca makalede Meyerhold'un oyunculuğa, özellikle de "Biomechanics (Biyomekanik)" yönteme ilişkin görüşleri ele alınmaktadır. Meyerhold, sahne ile seyirciyi bir araya getirerek, simgeci, grotesk ve konstrüktivist öelere yer verir. Makalede Meyerhold, Stanislavski'nin psikolojik oyunculuk anlayışından nasıl yararlandığını ve fiziksel hareketin önemli bir rol oynadığı biyomekanik oyunculuğu korumasından bahs edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Weswald Meyerhold; Tiyatro Yönetmenliği; Rus Tiyatrosu; Biyomekanik.

ABSTRACT

This article examines the formation and evolution of Russian director Weswald Meyerhold's performance theories and ideas in the first half of the 20th century. The Moscow Art Theatre, founded by Konstantin Stanislavski and Nemirovich Danchenko at the end of the 19th century, paved the way for new developments in the field of theatre. Also Meyerhold's efforts in recognizing and introducing the performance characteristics and rules of Symbolic Theatre, Static Theatre, Poetic Theatre, Stylization Theatre (Methodist Theatre), as well as his courage in exploring the boundaries and frames of the stage space and using constructivist decoration are mentioned. This article discusses Meyerhold's thoughts and theoretical principles on "Author and Creative Director" and how to apply the principles of dramaturgy on stage as a director. Additionally, the article discusses Meyerhold's views on acting, especially the "Biomechanics" method. Meyerhold brings the stage and the audience together and includes symbolist, grotesque and constructivist elements. The article discusses how Meyerhold utilized Stanislavski's psychological understanding of acting and preserved biomechanical acting, in which physical movement played an important role.

Keywords: Westwald Meyerhold; Theatre Directing; Russian Theatre; Biomechanics.

1. GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarında biri endüstriyel gelişme, diğeri ise coğrafi sınırların ortadan kalkması olmak üzere iki önemli olgu tiyatronun gelişimine büyük katkı sağlamıştır. 1860'lardan itibaren artık coğrafi alan sınırları içinde teoriler ve dramatik deneyimler inşa etmek ya da bunları tamamen ulusal gelenekle açıklamak mümkün değildir. Andre Antoine'ın (1858-1934) Paris'te Theatre- Libre'yi açmasından on bir yıl sonra, 1898'de Konstantin Stanislavski tarafından "Moskova Sanat Tiyatrosu" kuruldu. Stanislavski ve Antoine'ın

oyunculardan talepleri eski stereotipleri reddetmeleri, içgüdüsel oyunculukta ustalaşmaları ve seyirci üzerindeki etkiye dikkat etmeleri idi. Fransızların ve Rusların asıl kaygısı pasif seyircilerin ayaklarını dramatik aksiyona çekmek olmuştur. Sahne performansına ilişkin teorileştirme akışının başlangıcı genellikle Andre Antoine'ın görüşlerine kadar takip edilebilir. Antoine'a performansta şu soruyu sorarak "Gösteri nedir?" ve "Klasik oyunların sahnelenmesi seyircinin şimdiki zamanı ile nasıl birleştirilir?" çalışmalarına başlamıştır. Antoine'dan önce bu tür soruların sorulmadığını veya en azından benzer teorilerin bulunmadığını unutmamak gerekir. 17. yüzyılda "Oyun nedir?" tiyatronun asıl meselesi olurken 18. yüzyılda ise "sahneyi gerçek gibi göstermek için ne yapabiliriz?" sorusunu tiyatrodaki asıl mesele olmuştur. O dönemde bu tür sorular yazarların, oyuncuların ya da aydınların aklından geçiyordu 1903 yılında Antoine sorularının yanıtlarını şu şekilde açıklamıştır:

"Bu tür başyapıtlara (klasik trajedilere) yerel bir tat verme ya da tarihi gerçeği değiştirme yönündeki her türlü arayış nafîle olup, bu harika trajedilerin, yaratıldıkları yer ve zaman dışında düzenlenmesi, anlamlarını yok eder" (Mignon, 1980: 33).

Antoine, yönetmene dramatik edebiyatın başyapıtlarına farklı bir yaklaşım sergileme hakkını tanıyor. Antoine'a göre:

"Tiyatro yönetmenliği yalnızca bir oyun metnini mükemmel ve parlak bir şekilde yönettiği değildir, daha ziyade sanat, o metni yerleştirme ve metin hakkında metnin en azından açığa vurmadığı bir şeyi söyleme bakış açısıdır. Tiyatro yönetmenliği yalnızca takdire şayan bir metin üretmenin parlak sanatı değildir, daha ziyade, o metni bakış açısına yerleştirme sanatıdır ve metin hakkında, en azından metnin kendisinin açığa vurmadığı bir şeyi söylemektir" (Stanislavsky, 2004: 22).

Duke of Saxe-Meinigen ve Antoine'dan etkilenen Stanislavski, sahne dünyasında farklı başarılarla imza atarak Rus tiyatrosunun geleneksel akışından ve yaratıcılığından uzaklaşmıştır. Anton Çehov ve Maksim Gorki'nin eserlerinin yardımıyla, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yönetmenliğe ilişkin natüralist görüşlerini kabul edebildi.

20. yüzyılın başında avangard veya ilerici tiyatro, modern sanayi ve krizlerle boğuşan toplumlara yeni bir enerji ve ruh kazandırmaya, insanların dikkatini manevi değerlere yönlendirmeye çalışıyordu. Bu yüzyılın sanatçıları da çağlarıyla birlikte değişime uğramış ve önceki yüzyılların eski tiyatro kültürünü kendi zamanlarıyla uyumlu hale getirmeye çalışmışlardır. Çağdaş tiyatronun dünyadaki en ünlü öncülerinden biri, özel performans yöntemleriyle 20. yüzyılın başlarında Rus ve Avarupa tiyatrosunu deneyimleriyle etkilemeyi başaran Vsevolod Emilyevich Meyerhold'dur. 1950'lerin sonlarına kadar Meyerhold'un modern tiyatronun tanıtımında sahip olduğu rol ve etkisinin çok zayıf ve önemsiz olduğu düşünülüyordu, çünkü öğrencilerinin dağınık ve karma yazıları Meyerhold'un knumunu iyi ortaya çıkaramıyordu. Ancak 1960'lardan itibaren avangard tiyatronun gelişmesiyle birlikte Meyerhold'un tiyatrodaki fikirleri, yönetmenler ve akademisyenler tarafından fark edildi ve yeniden canlandırmaya başladılar.

2. MOSKOVA SANAT TİYATROSU

Yukarıda anlatıldığı gibi Stanislavski, 20. yüzyılın başlarında Çehov ve Gorki'nin yardımıyla eserlerinde farklı ve gerçekçi görüşler ortaya koymayı başarmı ve Stanislavsky, 20. yüzyılın başlarında Çehov ve Gorki'nin yardımıyla eserlerinde farklı ve gerçekçi görüşler ortaya koymayı başardı ve "Moscow Philharmonic Okulu"nda Nemirovich-Danchenko ile birlikte öğrencilerini, karakterin sadece dış dünyasını bilmekle kalmayıp, eserin tasarımı ve analizi yoluyla karakterin iç dünyasının analizini de başarmaya zorlamıştır. Stanislavski, Rus

tiyatrosunu sanatın en üst düzeyine çıkarmaya ve onu diğer Avrupa ülkelerinin tiyatro sanatıyla eşit hale getirmeye çalışmıştır. Stanislavski entelektüel, ahlaki ve popüler bir hareket yaratmaya ve keşfetmeye çalışan ilk yönetmen olarak tanınmıştır (Stanislavsky, 2004: 300). Ancak Myrhold, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun düşüncesi ve amacına karşıydı ve oyuncular olarak sadece oynamakla kalmamalıyız, aynı zamanda neden oynadığımızı da bilmeliyiz? Oyunda neyi sunuyoruz? Ve oyunla hangi seyircilerin ilgilerini çekiyoruz?" inancıyla çalışmalarına başladı ve bu düşünce ve amaçla oyunun ve eserin psikolojik ve sosyolojik boyutlarını tanımaya ve incelemeye başlamıştır (Braun, 2006: 39). Sadeleştirme, simgeleştirme ve genelleme, Meyerhold'un performans yönteminin ilk özelliklerinin bir parçasıydı. Meyerhold, Ibsen'in Hedda Gabler'in oyununu, Stanislavski'nin sahne fikirlerini kullanarak, oyunun olay örgüsünü açıklayamamak ve sanatsal bir atmosfer yaratmaya özen göstermemek eksikliklerini açığa çıkarmıştır. Çehov'un natüralist eserlerin icrasına ilişkin görüşünü vurgulayan Meyerhold, Stanislavski'nin fikirlerine zıt bir düşüncede ortaya koymuştur. Myrhold sahne dünyasını devrimci, Stanislavsky'yi ise ideal olarak görüyordu. Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun uymadığı bir talep olarak tiyatronun statüsünü ve yönetmenlik pozisyonunu değiştirmeye çalıştı. Pek çok eleştirmen, Meyerhold'un sanatsal tarzının Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun natüralist tarzıyla çatıştığına inanıyordu (Hodge, 2003: 27).

Meyerhold, natüralizme olan titiz saplantının, sahneyi müze nesnelere sergilendiği bir sergiye dönüştürdüğüne inanıyordu. Meyerhold, Çehov'dan kısalığı gözlemlemeyi ve sahnede sanatsal ve soyut bir atmosferin nasıl yaratılacağını öğrendi. Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ayrıldıktan sonra Alexander Koshererov ile birlikte Ukrayna'da "Dramatik Sanatçılar" grubunu kurdu ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun çalışma tarzından etkilenerek kariyerinin başında Çehov, Ibsen ve Maeterlinck'in eserlerini sahneledi. Meyerhold, başlangıçta kaçınılmaz olarak Moskova Sanat Tiyatrosu'nun gerçekçi tarzını takip etti, ancak yavaş yavaş müzik, hareket ve dinginliği kullanarak estetik bir atmosfer yaratmaya çalıştı, ancak çevrede yaşayan insanların geniş vizyonu nedeniyle Çehov'un eserlerini kaçınılmaz olarak aynı eski yöntemlerle sahneledi (Braun, 2006: 41).

3. SEMBOLİZM

Meyerhold, yeni fikirlere ulaşmak için sembolik çalışmalar yapmaya yöneldi. Myrhold, edebiyatın yeni dramatik biçimlerin tanıtılmasında öncü olması gerektiğine inanıyordu, ancak bunu Rus edebiyatında görmüyordu. Meyerhold, yazarın kendi sanatını ve dünyasını karakterlerin çizimi yoluyla diğerlerinden farklılaştırdığı yerde, yönetmenin de aynı şeyi orijinal seçimleri ve tekniğiyle yapması gerektiğine inanıyordu. Meyerhold bu düşünceyle, kendi dünya görüşüne daha yakın eserler ortaya koymaya çalıştı. Sembolistlere göre sanat, gündelik olasılıklardan uzak bir temel ve onun alanı, varlığın ve doğanın sırlarına anahtar olabilecek hayali bir şey olmalıdır. Sanat, işaret ve duygu araçlarıyla ve simgeler yardımıyla maddi olmayan ve tarif edilemeyen manevi gerçekleri somutlaştırmalı veya ortaya çıkarmalıdır (Roubine, 1980: 37).

O zamana kadar Rus ve dünya edebiyatında tiyatro hayatı, sahne sahibi yazarların ve oyuncuların yaratıcılığına bağlıydı. Bu dönemde, sanat meselesine ilişkin genel anlayışlarının yardımıyla sahneyi otoriter bir şekilde yönetebilenler nadiren vardı. 18. yüzyılda dramaya tarihsel gerçekçiliği empoze eden Locen Clairon ve Talma Francois-joseph gibi birkaç kişi dışında diğerleri oyunun kendilerine sağladığı rol hakkında düşünmediler. Tiyatronun politikasını şairler ve oyuncular arasındaki ilişki belirliyordu (Paul-Louis Mignon, 1978: 26).

Meyerhold, Ukrayna'daki sanat hayatının ikinci yılında Maurice Maeterlinck'in "Intruder (Tecavüzcü)" adlı oyununu sahneledi ve yurttaşı ve okul arkadaşı simbolist şair Alexander Remizov'un da işbirliğiyle Vilnest şehrinde sembolik gösterilerle sahnede farklı bir atmosfer yarattılar. Bu performanslarla entelektüeller ile toplum arasındaki uçurumun kapatılmasına yardımcı olmayı umuyorlardı; çünkü asıl amaçları sıradan insanların hayatlarını geliştirmek ve iyileştirmekti ve bu tiyatronun adını "Yeni Drama" koydular (Hodge, 2000: 42).

Mihrhold, Stanisław Perzyszewski'nin "Snow" adlı oyunu gibi sembolik performanslarında, oyuncuların hareketlerini ve sahnenin açık mor ve koyu tonlarındaki renk kombinasyonunu, seyircilerin şaşkınlığının nedenlerini sağlamak için belirsiz ve gizli bir şekilde göstermeye çalışmıştır. Bu performanslar seyirciler için adeta bir uyandırma çağrısı gibiydi. Meyerhold, Artaud'nun, tiyatronun bir veba gibi davranması gerektiği fikrinin tamamen savunuyordu; yani yaşamsal güçleri harekete geçiren, hapsedilen bilinçdışını serbest bırakan, şok edici ve bilinçdışının yıkılmasından sonra kurulan yeni bir denge sağlamaktır. Meyerhold, natüralistlerin yeniden yapılandırma gibi eski teatral geleneklerin çoğunu reddetti ve alışlagelmiş sahne araçlarını göz ardı etti. Meyerhold, seyirciyle "Bilinçli Sözleşme" yoluyla iletişim kurmaya çalıştı ve performans sırasında izleyicinin performansa eşlik etmesi ve gerçeği anlaması için sözleşmeler formüle etti (Pitches, 2003: 31).

4. STATIC THEATRE (SAKİN TİYATRO)

Meyerhold, farklı şehirlerdeki oyuncularla çalışırken, daha önce Maurice Maeterlinck tarafından "Statik Drama" olarak önerilen "Skin Tiyatro" adı verilen bir performans türü de dahil olmak üzere yeni performans fikirlerini ve deneyimlerini test etti. Meyerhold, sakin tiyatrosunda çalışma şeklini şöyle anlatıyor: "*Biçim izlenimi Stanislavski'nin sistemi gibi içsel duygulardan etkilenmez, izlenimin dışsal eylemden içsel bedensel araçlara aktarıldığı bir tiyatrodur. Sesin dinginliğinin yanı sıra statik bir gösteri ve epik bir sessizlik*" (Collection of Authors, 2000: 260).

Mihrhold'un sakin tiyatrosunda hareketsizlik ve dinginliğin esas olduğu düşünülüyordu. Meyerhold'un tiyatrosu, gündelik hayattan ilham alan natüralist performanslara benzemiyordu. Statik tiyatrodaki oyunculuğu yapmak, içsel izlenimlerden dışsal görüntüleri sessizce yaratma becerisi anlamına gelir. Eylemler ve sahne hareketleri de iç eyleme kıyasla genişleyebildi. Meyerhold'un hedefi sabit ve heykelsi mezzanines elde etmektir. Bu tiyatrodaki yönetmen gündelik hayatı net bir şekilde canlandırmaya çalışmıyor, imkânsız görünen her şeyi göstermeye çalışıyor (Braun, 2006: 43). 1902'de Myrhold, modern bir Kabuki gösterisini sahneye taşıyan bir Japon tiyatrosu grubunun performansını gördü. Kabuki oyuncularının hareketlerinden ve jestlerinden etkilenen Meyerhold, oyuncuları için özel bir yüksekliğe ve duyguları aktarma kriterlerine ve ayrıca hareketleri gerçekleştirme kriterlerine sahip bir tür ses düşündü. Ama Meyerhold'un sorunu başka yerdedi. Daha önce gerçekçi tiyatro öğretileri üzerine olan eğitimleri nedeniyle oyuncularının yeni yöntemlere alışmaları için bu öğretilerden uzaklaşmaları gerekmişti. Oyuncuların çoğu Meyerhold'un arzuladığı dünyaya girmekte zorlandılar. Burada, Meyerhold'un tiyatrodaki, sanatsal araçların insan ile dünya arasındaki içsel bağlantıyı hayata geçirdiği yeni bir format kullanma yönündeki ilk girişimleri oluşturuldu (Leach, 2013: 54).

Meyerhold'un çalışmasının düşüncesinin temeli, farkındalık ve algı değil, doğalarına dayanan dış yaşam biçimlerinin etkisiydi. Meyerhold, sakin tiyatrodaki ilk kez fiziksel ve kas hareketlerini metodik bir şekilde kullanmıştır. Askerlerinin ileri geri hareketleri ilk insanların tabloları gibiydi ve hareket ve jestleri asla gerçek bir görüntüden kopyalamamaya çalıştılar. Oyuncularının kafaları ileri geri hareketleri ilk insanların tabloları gibiydi ve hareket ve

jestleri asla gerçek bir görüntüden kopyalamamaya çalışmışlar. Güçlü hayal gücüyle Meierhold, her oyuncunun ihtiyaç duyduğu hareketleri, tamamen bozulmamış kombinasyonları yaratıyordu. Maeterlinck'in bir oyununu sahnelerken dini ikonlarda İsa'yı anımsatan hareketleri tercih etti (Braun, 2006: 45).

Meyerhold metne bakarken sadece Rusya'da değil tüm dünyada eşi benzeri olmayan bir yorum geliştirdi. 1905 yılında Stanislavski, Maeterlinck'in eserlerini Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneleyemedi ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Meyerhold'un "Modern Drama" tiyatrosuna göre eksiklikleri olduğunu itiraf etti. Resim, müzik ve yeni şiirler gibi araçların yardımıyla bile Stanislavski düşüncelerini netleştirmenin bir yolunu bulamadı. Belki de bu, tüm fiziksel engelleri aşabilecek yeni oyunculara, yeni kültüre ve genç yeteneklere ihtiyaç duyuyordu. Yeni tiyatronun yeni oyunculara ihtiyacı vardı. Bu durumdan kurtulmak için Stanislavski, genç sanatçıların deney yapabilmesi için "Deneysel Tiyatro" stüdyosunu kurdu. Stanislavski, Meyerhold'un Sembolist tiyatroyu yönetmenin formülünü keşfettiğine inanarak Meyerhold'u stüdyoda sanat yönetmeni olarak kendisine yardımcı olmaya davet etti. Aslında bu iki sanatçının arasındaki fark, Stanislavski'nin yeni bir fikir arayışında sabırsız olması ve sonunda tüm çabalarına rağmen bu fikri keşfedememesiydi, ama Meyerhold kendi istediğini başarmıştı ama gerek tesis yetersizliği gerekse grubunun durumu nedeniyle bunu hak ettiği gibi sunamadı (Hodge, 2000: 45).

5. DENEYSEL TİYATRO VE STÜDYO

Stanislavski bu stüdyoyu kurarak Meyerhold'un fikirlerini destekleyerek hayallerinin bir kısmını gerçeğe dönüştürmeye karar verdi. Stanislavski'nin o dönemin Rus toplumunda yeni fikirlerin kabulüne ilişkin politikası, genç tiyatro camiasının hedefinin drama sanatını dönüştürmek, modernleştirmek ve sahne performansında teknikleri, biçimleri ve düşünceleri uygulamaya çalışmak olması gerektiği yönündeydi (Stanislavsky, 2004: 312).

Rusya'da genç yazarları büyüleyen Sembolizm Okulu, "Sanat için Sanat"ın bir örneğinden başka bir şey değildi. Sembolistlere göre sanatçı, kendi varlığındaki "Doğal İnsanı" çizebilen ve eşyanın doğasını anlamak için duyularını kelimelerin büyüünden yararlanabilen kişi olmalıdır. Sembolizm, Rus sanatının ve edebiyatının evriminin en parlak aşamalarından biri olarak görülmelidir. 1895'ten 1912'ye kadar Rus sanat ve edebiyatına hâkim olan ve Alexander Blok, Alexander Bely gibi şairleri etkileyen sembolizm okul, aynı zamanda toplumsal devrim yapan realistlerle kıyaslandığında manevi bir devrim olmuştur (Mirsky, 1999: 321). Tiyatronun Sembolistlere katılan son sanat akımı olduğuna inanan Meyerhold, deneysel tiyatro stüdyosuyla işbirliğinin başlangıcında Maeterlinck'in "The death of Tintagels" adlı oyununu sahneledi. Meierhold, Maeterlinck'in fikirlerinden etkilenecek oyunun ruhuna güvenmeye çalışmış ve böyle bir duyguyu yakalamak için sahnedeki kontrast unsurunu yoğunlaştırıp oyuncuların hareketlerini mümkün olduğu kadar tamamen hareketsiz ve sınırlı hale getirmeye çalışmıştır. Oyuncuların normal hareketleri ortadan kaldırılarak yerini gizemli hareketler ve titreşimler aldılar. Bu titreşimler gözler, dudaklar ve ses aracılığıyla iletiliyor ve bu da bir tür yüz oyununa neden oluyordu. Meyerhold'un tüm bu yaptıkları oyuncuların oyunlarını içselleştirmek için olmuştur (Braun, 2006: 46). Meyerhold'un bu performansa ilişkin görüşleri şu şekildeydi: "Gerçekçilik çağı bitti, hayat gerçekte olduğu gibi değil, yazarın ilham anında rüyalarında ve yanılısalarında gördüğü gibi gösterilmeli." (Gladkov, 1998: 24).

6. ŞİİRSEL TİYATRO

Meyerhold, Maeterling ve Blok gibi dramatik şairlerin oyunlarını sahnelerken temelde “Balagansk”¹ teorisine yakındı. Meyerhold bu gösterilerde şiirsel dile vurgu yaparak bir tür şiirsel tiyatro yarattı. Şiirsel tiyatrodaki yönetmen, genç şairlerin şiirlerinden yararlanarak, çeşitli unsurların özgün ve zengin bir birleşimini sunarak şiirsel bir gösteri yaratıyor. Performansında şiirsel bir dil, yoğun müzik, şarkı söyleme, pantomim, oyunculuk ve abartı kullanan sahnenin metninin yazarı aslında yönetmendir (Collection of Authors, 2000: 263). “Dünyanın titredığı on gün” oyunu, Meyerhold’un bu şekildeki performanslarından biridir. Sahne unsurları ile yönetmenin ortaya çıkan şiirsel hayal gücü arasında kompozisyon açısından güçlü bir bağ kurulduğu benzersiz bir performans olmuştur. Bu tiyatro türünde yönetmen sahne için daima şiirsel bir metin kullanır ve performans atmosferini vurgular. Meyerhold epik şiirle yakından ilgileniyordu. Aslında Meyerhold bu şiir türünde tarihsel gelişmeleri yansıtmaya ve bu gelişmelerin farklı yönlerinin sınırlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Meyerhold’un sanatının çağdaş izleyiciyle aktif bir şekilde iletişim kurabilmesi için iki anlatıcının dayanışmasına vurgu yapmıştır: İlk anlatıcı, yönetmen ve düşünceleri. İkinci anlatıcı, diyalog ve monologlarında gösterinin kahramanıdır (Gladkov, 1998: 29).

İşte bu deneyimlerden dolayı Meyerhold’a “sahne şairi”de demişlerdir, çünkü eserlerinin temeli ritimde özetlemiştir ve ayrıca o günün Rus oyun yazarı şairlerinin eserlerini ya da eski şairlerin eserlerini sahneye çıkarmaya çalışmıştır. Bu nedenle eleştirmenler Stanislavski’yi romancı yönetmen, Meyerhold’u da şiir yönetmeni olarak adlandırmışlardır (Braun, 2006: 38).

Wagner’in müzikal dramasında kahraman, içsel duygusunu aktarmak için bir orkestra kullanır ve böylelikle gerçek duygusunu aktarmıştır. Meyerhold, oyuncuların hareketlerini, jestlerini ve vücut ifadelerini kullanarak, vücut dili aracılığıyla mümkün olduğunca çok sayıda içsel kavramı aktarmaya çalışmıştır. Oyuncunun bedeni, hareketlerini, davranışlarını, güdülerini ve eylemlerini düzenleyen bir mekanizmaya sahiptir. Oyuncu olan bu canlı, bu mekanizma ile fiziksel eylemler gerçekleştirebilmektedir (Hodge, 2000: 49).

Meyerhold’a göre: “*Seyirciyi etkilemek için hareketin bir modeli olması gerekiyor. İnsan iletişiminin gerçeği jestlere, hallere, bakışlara ve dinginliğe dayanmaktadır. Kelimeler tek başına her şeyi ifade edemez. Eski tiyatro ile yeni tiyatro arasındaki fark, yeni tiyatrodaki söz ve hareketin kendine özgü ritminin bir işlevi olması ve bu ikiliklerin birbiriyle uyum içinde olması gerekmektedir*” (Gladkov, 1998: 33).

Meyerhold için tiyatrodaki belirli ve özgün bir yola ulaşmak ilke sayılıyordu. Çünkü Stanislavski teorilerinde aktörlere iki yol önermişti: 1. Aktörün kendi üzerindeki çalışması. 2. Oyuncunun rol üzerindeki çalışması (Stanislavsky, 2004: 319).

6. STYLIZATION TİYATRO (METODIST TİYATRO)

Meyerhold, Deneysel Tiyatro Stüdyo ile yaptığı işbirliği sırasında, Çin ve Japonya’nın tiyatro çerçevelerinden derinden etkilendi ve aynı zamanda sahnede gerçeklik yaratma çabasının başarısızlığa mahkûm olduğuna inanıyordu. Meyerhold’a göre Doğu tiyatrolarının (Kabuki, Nou, Çin tiyatrosu ve Kathakali dansı) özü seyirciyi hayal gücünü kullanmaya zorlamaktır. Bu nedenle Meyerhold, stylization tiyatro alanında Maeterlinck’in statik tiyatro hakkındaki fikirlerinden etkilenen ve Bryusov’un geleneksel tiyatroyu baskın bir fikir olarak kanıtlamaya yönelik ilk girişimler 1905 yılında deneysel tiyatro stüdyosunda yapmıştır (Braun, 2006: 42).

¹ Şakalar ve oyunların yanı sıra fiziksel becerilerden, ifadeden, sihirden ve akrobasiyen de yararlanan geleneksel Rus dizilerinin aktörleri.

Aslında Myrhold, gösterinin unsurlarının bir tür stylization ve mekanizasyonunu arıyordu. Meyerhold'a göre sahnenin unsurları da oyuncu gibi bir iç yaşama ve hayati eylemlere sahiptir. Böylece tüm sahne ve unsurları, kendi iç dünyası aracılığıyla bir anlam ya da düşünce ifadesini aktarmaya çalışan bir jeste ya da biçime dönüştürülür. Böyle bir amaca ulaşmak doğrultusunda oyuncularından bir müzik şarkısı gibi jest ve konuşmaları olmasını, balmumu gibi bir vücuda sahip olmalarını istedi, böylece müziği tanıyarak anlatımlarını onun ritmine ve çekiciliğine uyarlayabilsinler. Böyle bir durumda oyuncu, arzu edilen kavramların bir nevi müzikal ifadesini elde edecektir. Meyerhold'un eserlerinde diyalog, durum içindeki aktörün eyleminden ortaya çıkan sestir ve bu eylem ne kadar etkili olursa, diyalog da o kadar parlak ve aynı zamanda daha etkili olacaktır. Ancak izleyicinin gözünde daha önemli anlamlar oyuncunun fiziksel formlarına yerleştirilmiştir (Bentley, 1988: 87).

7. KURALLAR VE ÇERÇEVELER (SÖZLEŞMELER)

Stylization tiyatrodaki en önemli konu bilinçli çerçevelerin ve sözleşmelerin var olmasıdır. Bu çerçeveler ve sözleşmeler seyirciler tarafından oyunun kuralları olarak kabul edilir, onlarla iletişim kurulur ve anlamaya çalışılır. Genel olarak özel bir estetik kalitesi ve özgün değeri olan her sanat eserinin kendine has bir dünya görüşü vardır. Özgünlük ve yenilik bunların ayrılmaz bileşenlerinden biridir ve kendilerini ifade etmek için işaretleri kullanarak sanatı bir iletişim dili olarak kullanırlar (Mignon, 1978: 26). Meyerhold bu görüşünü kanıtlamak için sembol ve işaretlerin temsilinin nesnenin kendisinden ve gerçekliğinden daha önemli olduğu Antik Yunan tiyatrosunu model olarak kullanmıştır. Antik Yunan tiyatrosunda sahnede her şey çeşitli ve kuralları oluyordu. Seyirci sahne dekorunu değil dramatik aksiyonu izliyordu. Böylece Meyerhold, gereksiz her nesnenin tiyatro sahnesinden atılması gerektiği sonucuna vardı ve gösteri kurallarına ve çerçevelere dayanmalıdır (Bentley, 1990: 171).

Stylization fikrinin Meyerhold'un görüşlerini ve performans çalışmalarını nasıl etkilediği, onun yirmi yıllık sanatsal faaliyetlerini anlamak ve önerdiği yöntem olan "Biomechanics (Biyomekanik)"i anlamak açısından oldukça önemlidir. Meyerhold'a göre çağdaş tiyatrodaki oyuncular taklitten çok daha fiziksel kapasiteye ve vücut hareketlerini genişletme yeteneğine sahiptirler. Stylization tiyatrosunda seyirci oynamaya zorlanır ve üç önemli unsurun yani yazar, yönetmen ve oyuncunun yanına yerleştirilir ve diğer üç unsurun kavramlarını analiz eder (Hoover, 1988: 96). Meyerhold'un Maeterlinck'in eserlerini sahnelemesinin sebeplerinden biri de sembollerin izleyicinin zihniyle oynaması ve hatta onu performansın bir sonraki adımına dâhil etmesiydi. Stylization tiyatrodaki oyuncuları, rolü icra ederken yeni bir etkili duygu kavramı aramalıdır (Braun, 2006: 45).

Meyerhold, 1907'de yayınlanan "On Drama History and Technique" başlıklı makalesinde stylization tiyatrosunun kökeni ve evrimi hakkında şunları yazmıştır:

"Tiyatrodaki seyircinin hayal gücü çok önemlidir, çünkü onun zihniyetiyle sahnede ifade edilmeyeni ya da yönetmenin gözünden kaçanı fark edebilir. Tiyatrodaki var olan gizem budur ve seyirci bunu çözmek için tiyatroya gelir. Büyük yazar Bryusov, tiyatrodaki seyircinin vazgeçilmez ve aktif bir unsur olduğunu ve oyunun kalbi olan görüntüleme yönünde zihniyetini rahatlıkla kullanabilmesi için sahnenin seyirciye gerektiği kadar yardımcı olması gerektiğine dikkat çekiyor. Stylization Tiyatrosu, seyircinin söylenmemiş açıklamalar doğrultusunda ve dramatik aksiyon doğrultusunda yaratıcı zihniyetini kullanması gereken bir oyun üretiyor" (Gladkov, 1998: 49).

Stylization tiyatrosunda yönetmen, izleyiciyi hayal gücünün gücüyle sahnelerin anlaşılmasının bağlı olduğu işaretleri tamamlamaya teşvik eder. Çerçevesel ve sözleşmeli tiyatrodaki oyuncu için içine renklerin, perdelerin ve dekorun dâhil olduğunu bir an bile unutmaz ama bunlardan daha güçlü bir yaşam duygusu yüceltilir. Aynı şekilde seyirci de çerçevelerle uğraşırken kendisinin oynayan bir oyuncu haline geldiğini bir an bile unutmuyor (Braun, 2006: 49). Ancak tiyatro sözleşmelerinin ve kurallarının tanımlarında dikkat çeken nokta, bu sözleşmelerin seyirci tarafından kabul edilmesini sağlayacak koşulların yaratılmasıdır. Bu sorunu çözenin temel anahtarı, performans yoluyla bir “Stage Illusion (sahne yanılması)” yaratmak, başka bir deyişle izleyicinin gerçeklik yerine hayal gücünü kabul etmektir. Nelson Goodman ve Anne Sheppard gibi bazı teorisyenler “Stage Illusion (sahne yanılması)”nın görevinin inanmak olmadığına inanıyorlar ancak tam tersine inanç prangalarından kurtulmaktır ve “Stage Illüzyonunu” kabul etmek, tiyatro sözleşmelerinin ve çerçevelerini seyirci tarafından kabul edilmesine yol açar ve seyirci sözleşmeyi kabul ettiğinde kendi becerisine dayanarak illüzyonun üretilmesi sağlar. Sözleşmeleri anlamının temel koşulu, bir yandan performans grubunun teatral sözleşmeleri gösterme yeteneği ve becerisi, diğer yandan, sözleşmelerin anlaşılması ve kodlarının çözülmesi, bunların hazırlanması ve ilgi ifadelerinin tam anlamını kavramak da her izleyicinin sorumluluğundadır (Braun, 2006: 49).

Stylization tiyatrosunun icrasında temel ilkeler şu şekilde sıralanabilir:

1. Bilinçli sözleşme tekniği: Bu tiyatro türünde oyuncu ve grup, seyirciye bir takım sözleşmeler ve kurallar sunarken, çalışmalarında önceden belirlenmiş kurallara ve sözleşmelere uymak zorundadır.
2. Stylization edilmiş oyun: Oyuncu ve performans grubu, performansları için jestleri, duruşları, hareketler vb. sunmanın özel yollarını icat eder.
3. Hareketteki kısalık ya da bitiş noktasının gözetilmesi ve hareket süreci yerine özetin ve son halin sunulması.
4. Hareketin yakınlaştırılmasına uyulması ve küçük hareketlerin ortadan kaldırılması.
5. Harekette abartı ve yapaylık yapma.
6. Hareketi kesiktirin ve eylemin dilimlerini gösterin.

Bu tür gösterilerin seyirciler tarafından pek bilinmediği bir dönemde Meyerhold, seyircinin rolüne güvenerek stylization tiyatrosu’nu şöyle tanımladı:

“Stylization, sözleşme, bütünlük ve sembol fikrini ifade eder. Stylization, belli bir olguya ya da döneme anlam vermek, aynı zamanda o olgu ya da dönemin içsel sentezini ortaya çıkarmaya çalışmak anlamına gelir. Daha kesin anlamda, içsel fikirleri keşfetmek ve onları bir form ve sözleşme içinde hayal etmek, stylization edilmiş bir fikir ve sanat olabilir” (Braun, 2006: 50).

Meyerhold, stylization tiyatrosu’nu gerçek yerini yeniden tesis etmiş ve bu amaca ulaşmak için sahnedeki diyaloglar ve karakterler arasında denge kurmuş ve izleyicinin hayal gücünün önemli olduğunu düşünmüştür. Meyerhold’un performanslarında oyuncularını açıkça kukla gibi sahneliyordu. Meyerhold, oyunculuk alanında Stanislavski’nin yönteminden bile üstün yeni bir yöntem yarattığını iddia etti. Her ne kadar eleştirmenler ve hatta Stanislavski tiyatroyu eski yapılar üzerine yeniden inşa etmenin imkânsız olduğuna inansa da Meyerhold ya Antoine ya da Stanislavski’yi takip etmeli ya da yeniden başlamalı olmalıydı. Bu farklılıklar Meyerhold’un deneysel tiyatro stüdyosundan çekilmesine neden oldu (Pitches, 2003: 35).

8. YARATICI VE YAZAR YÖNETMEN

Modern icraların yanı sıra çağdaş oyun yazarlarının eserlerinden de faydalanan Meyerhold, zaman zaman klasik eserlere de yönelmeyi tercih etmiştir. Bu konuda bazıları Meyerhold'la şiddetle çatıştı çünkü Meyerhold bu eserleri kendi tarzına ve yaratıcı tavrına göre yeniden sahnelemiştir. (Edward Braun. 2006, Meyerhold: A Revolution in Theatre, Londra, Methuen Publishing: 220). Meyerhold oyunların içeriğini hiçbir zaman gözden kaçırmadı çünkü yönetmenin kendisinin deyaratıcı ve yazar olduğuna inanıyordu. Meyerhold'a göre yönetmen, ihtiyaçları doğrultusunda dramaturjinin ilkelerini sahnede uygulayabileceği gibi, ihtiyaca göre metnin yapılarını veya estetik ilkelerini değiştirip yeniden yazabilir. Yönetmen kendisini metnin ya da onun edebi değerleri çerçevesinde sınırlamamalıdır. Meyerhold metne yönelik bu tutum değişikliğinin yeni oyunculuk biçimleriyle uyumlu olduğunu düşünüyordu. Meyerhold, metindeki tüm unsurları "Teatrically" fikrinden yola çıkarak sunmuş ve metnin özgür bir yorumunu vermiştir. Bu sayede sahne için estetik ilkeleri, hayali unsurlar ve yaratıcı hareketlerden yararlanarak otuz üç bölümlük "The Forest" oyununu hazırladı. Meyerhold bu performansta iki şeyin gerekli olduğunu düşündü: 1. yazarın düşüncesini keşfetmek 2. bu düşüncüyü performansa dönüştürmek (Braun, 2006: 223).

Yönetmenin müdahalesi bir seçim anlamına gelir. Felsefi, ahlaki, politik veya sosyal koşullar yönetmenin hayallerini estetik bağlamda şekillendirir. Yazar, karakterizasyonu ve sanatıyla kendini diğerlerinden farklılaştırırken, yönetmen bunu seçimleri ve tekniğiyle yapıyor ve tartışmaların çokluğu bundan kaynaklanmaktadır. Yönetmen, dünya görüşünü kafasındaki imgelerle pekiştirdikten sonra bu vizyona daha yakın eserler sahnelemeye yönelecektir. Bu nedenle Meyerhold, kendisine daha yakın bir dünya görüşüne sahip yazarların eserleri üzerinde çalışmakla ilgilenmektedir ve bu aynı zamanda metinde değişiklikler yapmasına ve onu kendi vizyonu ve fikirleriyle eşleştirmesine izin vermesinin de nedenidir. Bir yönetmen olarak Meyerhold, tiyatro yazarı kavramını dramatik yazar kavramıyla değiştirmiştir (Mignon, 1978: 20).

Myrhold, 1926'da Nikolay Gogol'ün "The Government Inspector" oyununu sahneledi. Bu performansında Meyerhold, Rus toplumu çürüten bir toplum olarak gösterdi. Yani Adaletsizliğin her yerde olduğu ve toplumun tek ihtiyacının adaleti tesis etmek olduğu bir yer. Myrhold her şeye aynı anda gülüyor ve metni okurken gülünçlü unsurları kullanarak oyunu gülünçlük sınırına taşımıştır. Meyerhold metin üzerinde yaptığı kapsamlı araştırmalarla onu hafif bir komedi sınırından ayırmıştır. Meyerhold, Ivan Yermakov'un Gogol'in hayatı ve çalışmaları hakkındaki psikolojik kitaplarının yanı sıra Freud'un teorilerini, Puşkin'in "Ölümlerin Ruhları"ni inceleyerek ve yazarın kendi makaleleri ve kısa öykülerinden oluşan bir koleksiyonu inceleyerek Gogol'in dramatik tarzına yaklaşmayı başardı. Oyun, gerçekçi olmayan, sembolik olmayan bir bakış açısının olmadığı bir üslup olmuştur, çünkü Meyerhold'un bakış açısına göre bu eşsiz oyun gerçekçilik, trajedi, komedi ve sembolizmin bir birleşimidir. Meyerhold her şeyi trajedi-komedi diliyle anlatmaya çalıştı. Metni özgürce ele alıp, metnin ana konusunu koruyarak oyunu on beş bölüme ve alt olay örgüsüne bölerek, bir bakıma sahneleri bir araya getirerek oyuncuların çalışmalarında ritmik bir atmosfer yarattı (Braun, 2006: 231).

Meyerhold'un sahneye koyduğu oyun, Gogol'ün bölümler arasında pantomim ve çeşitli tablolar kullanması nedeniyle orijinal metninden daha uzundu. Meyerhold sahneleri değiştirmek ve sahneyi değiştirme süresini önlemek için sahne tasarımında "Method of Kinetic Staging" adı verilen bir yöntem kullandı. Meyerhold ayrıca sinemayı da kullandı ve bazı sahneleri yakın çekimde gösterdi. Konuyu sahnenin önüne getiren bir sahnede, çeşitli parçalarını ustalıkla birbirine bağladığı sahnede on bir kapı aynı anda açıldı. Sahnelerin dekor

kısımlarının her biri raylar üzerinde çalışarak hareket ediyordu; yani ileri geri gidip Meyerhold'un sinematik bir atmosfer yaratma arzusunu yerine getirebilirlerdi. Sahnelerin hepsi abartılıydı ve Meyerhold, sahnede otuz oyuncunun yer aldığı hareketleri için geometrik bir mekân tasarlamaya çalışmıştır. Belirli fiziksel egzersizler ve düzenli hareketlerin yanı sıra yapılandırmacı dekoru kullanmıştır. Meyerhold, gösterinin atmosfer ve tema açısından izleyici üzerinde yaratması gereken etkiyi yaratmak için performans boyunca müzik grubu kullanmış ve gösterinin temasını müzik aracılığıyla ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Leach, 2013: 193).

9. YAPILANDIRMACILIK (CONSTRUCTIVISM)

Meyerhold, ilk teorilerini ve performans fikirlerini tasarlarken, metni okuyarak sahne alanının sınırlarını fark etti. Reformlarına deneysel tiyatro stüdyosuyla işbirliği yaptığı dönemde başladı ve yeni bir yola ulaşmak için hiçbir çabadan kaçınmadı. Meyerhold her zaman sahne alanını yeniden yapılandırdı ve "dördüncü duvar" ile "resim çerçevesi" sahnesini kırdı. Yeni sahnede Meyerhold, makineyi, dekoratif unsurları kaldırarak ve oyuncunun rolünü vurgulayarak, derinliği olmayan ve düz olmayan, özel bir tasarıma sahip bir sahnede teatral bir durum yaratmak için kullandı. Eleştirmenler Myrhold'un geleneksel atmosferi göz ardı etmesini ve yapılandırmacı dekoru kullanmasını tiyatrodaki bir rönesans olarak nitelendirdiler (Hodge, 2000: 146).

Çağdaş tiyatronun özelliklerinden biri de yönetmen ile sahne tasarımcısı arasındaki karşılıklı ilişkidir. Myrhold ve onunla işbirliği yapan tasarımcılar, sahne tasarımında yeni düşüncenin temellerini attılar ve fikirlerinin geliştirilmesi, sahne tasarımında pratik kuralların temeli oldu. Bu kural yalnızca dönemin ruhuna uygun değildi, aynı zamanda Meyerhold'un gösterinin dış biçimlerini iç içeriğiyle birleştirme politikasıyla da uyumluydu. Meyerhold arkadaşlarıyla birlikte uygulamalı sahne alanında birçok adım atmıştır:

1. İşlevsel-dekoratif bir sahne: Bu tür sahnelerin tasarımında sahnenin şekli dekoratif değildi ancak performansa yönelik pratik yönleri de vardı.
2. Bir yandan oyuncuların mekânı olarak görülen oyun ve çalışma alanını yaratan sahne, diğer yandan sahnede oyunculuğun bağımsızlığının yanı sıra, rolün hayata sanatsal bir alan yaratmaya da uygundu.

Meyerhold, "Don Juan" ve "Masquerade" gösterilerinde de çok amaçlı ve çok işlevli dekor setler kullandı. Ancak sanatsal faaliyetlerinin bir aşamasında, sahne tasarımcısıyla, gösterinin tüm içeriğini güçlü bir şekilde sunan çok basit malzemeler kullanarak, oyuncuyla karşılıklı ilişki içinde anlam yaratan araçlarla dekor kuruldu ve çalışmanın başka yönlerini de deneyimledi. Meyerhold, set oluşturmak ve sahne tasarımının metaforik yönlerini kullanmak gibi, rolü oynamak ve oyuncuların oyunculuğu için yararlı olan püf noktalarından yararlandı. (Collection of Authors, 2000: 265).

Myrhold, konstrüktivistlerin fikirlerinden ilham alarak eğimler, dönen tekerlekler, merdivenler, kaydıraklar ve diğer nesnelere oluşan platformları bir araya getirerek bu hacimlerin dekoratif olmaktan çok işlevsel bir dekorasyon oluşturabilmesini sağladı. Appia ve Craig gibi Meyerhold da dekorun üç boyutunu doğrusal bir planla gerçekleştirdi. Oyuncu, ressamla değil heykeltarihi figürüyle etkileşim halindeyken sahneye yerleştirildi (Braun, 2006: 189).

Hareketlerin çoğu, çizgilerin ve renklerin makine benzeri bir muhteşemlik ve düzen içinde bölünmesinden kaynaklanıyordu. Tasarımın dinamizmi, her bir aletin bağımsız kimliği ve sahnenin modernizasyonu, teknik ve sanattan oluşan bir dünyanın yeniden doğuşunu anlatıyordu. Oyuncusu harekete katılmak istiyorsa, bunu makinenin ritmiyle uyumlu olarak

değerlendiriyor ve Meyerhold'un "biyomekanik" dediği şekilde, oyuncunun vücudundaki hareketleri ve kıvrımları duygu ve heyecan belirtileri olarak tanımlıyordu. Oyuncu, bedenini geleneksel ritimlere teslim etmeli ve onların kalıplarını takip etmelidir (Pitches, 2003: 95).

Biyomekanik yöntemde çok önemli ve öncelikli olan sözler ve diyaloglar değil, oyuncunun jestleri ve vücut görüntüleri aracılığıyla duygu, ruh hali ve düşüncelerin ifade edilmesidir. Çünkü radikal düşüncelerinden yola çıkan ve o dönemde Rusya'nın atmosferine hâkim olan devrimci fikirlerden etkilenen Meyerhold, oyuncunun aslında her işçi gibi düşüncelerini entelektüel diyaloglar ve konuşmalar yoluyla değil, bedeni aracılığıyla aktaran bir işçi olduğuna inanıyordu. Hayal gücüne, gerçek görselleştirmeye ve rolün önerilen koşullarında olmaya dayanan Stanislavski'nin natüralist tiyatrosundan farklı olarak, Mihrhold, rolü jest ve hareketler yoluyla somutlaştırmaya yöneldi ve Stanislavski'nin, oyuncunun fiziksel ve zihinsel kapasitelerine göre duygu sonucu dediği şeyi motor-kas etkinliklerinde kristalleştirdi (Gladkov, 1998: 137). Aslında Meyerhold, hareket ve jestleri kullanarak içsel kavram ve duyguları beden diline aktarmaya çalışmıştır.

1905'ten biyomekanik yöntemin 1921'deki sunumuna kadar Meyerhold, atölye çalışmalarında Doğu tiyatrosu ve Commedia dell'Arte'den türetilen bir fikir olan mim ve hareketin birleşimi, yöntemini kullandı. Bu egzersizler bir süre sonra değişti, pandomim haline geldi ve tüm oyuncular bunu uygulamak zorunda kaldı. Edward Braun, Meyerhold'un biyomekaniğiyle ilgili açıklamasında şunları yazdı:

“Makine çağında oyuncunun ihtiyacı, teknoloji ve endüstriye bir tepki olarak kabul edilen yapay ve abartılı bir tarz sayılıyordu. Meyerhold, oyuncunun fiziksel yeteneklerini araç olarak kullanarak, oyuncunun bedeninin düzenli ve organize bir organ gibi hareketlerini, ilişkilerini, güdülerini ve eylemlerini düzenleyen bir mekanizmaya sahip olduğu zihniyetini yönetmeye çalıştı. Aslında bu organların organizasyonu her bulgunun gizli ve içsel mekanizmasına bağlıdır. Dolayısıyla biyomekanik biyolojik bir fonksiyon olarak anlaşılmaktadır çünkü bu canlı, bu mekanizma ve makine dekorasyonu ile fiziksel-motor eylemleri gerçekleştirebilen bir aktördür. Meyerhold, stylization tiyatrosu kullanarak, oyuncunun bedenini bir tür beden dili ve ifadeye, dile dayanan bir oyun metninin ötesine geçen bir ifadeye zorlamaya çalışmıştır. Meyerhold'a göre tiyatrodaki ifadenin dilden daha temel bir rolü vardır, çünkü dil çoğu zaman oyuncunun duygularını, duygularını ve farklı durumlardaki duygularını ifade edemez “ (Braun, 2006: 78).

Meyerhold'un tiyatroyu bir makine ve ders sınıfı olarak gören mekanistik görüşü, yani seyirciden önceden belirlenmiş bir tepki almak için en hızlı ve en etkili yöntemlerin kullanılması için, eserin ve performansın ürününe büyük önem veriyordu, seyircide olumlu psikolojik ruh halleri ve etkiler yaratmak dâhildir (Pitches, 2003: 97). Meyerhold'a göre makinenin zihniyet ve duygu üzerindeki etkisi, çizgilerden, hareketlerden ve gürültüden esinlenerek dinamik bir şekilde görsel tasarımla tiyatrosunun radikal bir değişime uğramasını kaçınılmaz kılıyor. Konstrüktivizmin dekoru bir oyun makinesi olarak sahneye çıktı ve bu gelecek imajını şekillendirdi. Fütürist hayallere ve mekanik yapılara güvenerek, yapılandırıcılığın modern toplum için etkili ve özgün bir araç olduğunu gösterdi (Hoover, 1988: 146).

Myrhold bir konstrüktivist yönetmen olarak, genç grubuyla birlikte Bolşevik hükümetinin tekelindeki eski ve anonim tiyatroyu terk ederek, sahne tasarımı ve yeni oyunculuk teorileri alanında fikirlerini kanıtlamaya çalıştı. Belçikalı yazar Fernando Crommelynck'in "The Magnificent Cuckold" eserinde Meierhold, geleneksel uzam tasarımından kaçınarak dekoratif mekânın göz ardı edildiği bir sahne planı sundu. Bu gösteride Meierhold, natüralizmi ve estetiği reddetmenin peşinde, metal ve çok amaçlı bir iskele ile sahneye çıkmıştır. Mihrhold, görsel olmayan, dekoratif ve uzam yaratmaya hizmet

eden her şeyi ortadan kaldırarak dinamik olanaklardan en iyi şekilde yararlanarak oyuncularının hareket ve jestlerini dekorla koordine etti (Braun, 2006: 193).

Tiyatro gösterilerinde çabaların çoğu izleyicinin hayal gücünü ve yaratıcı zihniyetini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Ancak Meyerhold'un kendisinin "teatral inşacılık" olarak adlandırdığı konstrüktivist sahne tasarımında, yapıya ve hacme dayalı, uzam yaratımı olmadan tasvir edilen bir tür fiziksel ve mekanik aksiyon vardır. Meyerhold, seyircinin gözünde dördüncü bir duvar oluşturmaktan kaçındı ve ona bir tiyatronun varlığını anlatmaya çalıştı. Böyle bir hedefe ulaşmak için seyircinin dekorun temelini görmesini sağladı ve oyuncularının bu iskelet ve metal setlerin üzerinden atlayıp geçmelerini sağladı (Hodge, 2000: 84).

Stalin'in ekonomi ve sanat alanındaki katı politikalarına rağmen Meyerhold hiçbir zaman bunların sınırlamalarına boyun eğmedi ve iş için her zaman yeni yöntem ve araçlara ihtiyaç duyduğuna inandı. Meyerhold, sosyalist gerçekçiliğin ilkeleriyle çeliştiği için endüstriyel gelişmeleri tasvir edemiyordu, ancak yöntemlerini her zaman Rusya'nın en temel ihtiyaçları olarak adlandırdı.

10. SONUÇ

Gerçekçilik ve natüralizmin gücünün zirvesinde olan Meyerhold, sembolist tiyatroya neredeyse yirmi yıl boyunca liderlik edebildi. Meyerhold, tiyatronun psikolojik, sosyolojik ve estetik yönlerinden yola çıkarak, sahne performanslarında yeni teknikler, biçimler ve düşünceler kullanarak, tiyatrodaki performans araç ve unsurlarının kullanım biçiminde bir dönüşüm ve yenileme yaparak, "Modern Drama" temelini atmıştır. Gösteride sembol ve gösterge kavramının önemli olduğu inancıyla gereksiz her şeyi sahneden uzaklaştırdı ve tiyatrosunda oyuncunun konumunu güçlendirmiştir. Meyerhold, stylization tiyatro fikrini kullanarak oyuncuların yeteneklerini ve fiziksel kapasitelerini genişletmeye zorlamış ve "tiyatro sözleşmeleri" sunarak ve "dördüncü duvarı" göz ardı ederek seyircide tiyatrodaki hissinin uyandırmıştır. Ayrıca Doğu tiyatrosu unsurları, commedia del arte ve ortaçağ tiyatrosunun da yardımıyla "teatral üslup"a yeniden önem vermiş, soyut ve soyut mekânın etkisi altında mekanik ve konstrüktivist yapıları etkili araçlar olarak göstermiştir. Myrhold, oyuncuya biyomekanik yöntemlerle oyun makinesi olarak kullanabileceği işlevsel bir dekor sunmuştur. Myrhold'un tiyatronun unsurları hakkındaki görüşleri ve metin, oyuncu, yönetmen ve izleyiciyle ilgili yorumları ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri tiyatro tarihinin önemli parçaları olarak kabul edilir. Meyerholdun yarattığı yenilikleri daha sonra Piscator, Brecht, Grotowski ve 20. yüzyılın birçok kuramcısı tarafından takip edilmiş ve tiyatrodaki yeni ve yenilikçi görüşler olarak sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Bentley, E. (1990). *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama*, Penguin Books, 87, 171.
- Braun, E. (2006). Meyerhold: A Revolution in Theatre, *Londra, Methuen Publishing*, 38, 39, 41-50, 78, 189, 193, 223.
- Gladkov, A.K. (1998). Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses, *Routledge Publishers*, 24, 29, 33, 49, 137.

- Hodge, A. (2000). Twentieth-Century Actor Training, *Londra, Routledge*, 27, 42 45, 49, 84, 146.
- Hoover, M. L. (1988). Meyerhold and His Set Designers, New York, Peter Lang Inc., *International Academic Publishers*, 87, 96, 146.
- Leach, R. (2013). Revolutionary Theatre, *Londra, Routledge Publishers*, 54, 193.
- Mirsky, D.S. (1999). A History of Russian Literature: From Its Beginnings to 1900, *Northwestern University Press*, 321.
- Pitches, J. (2003). Vsevolod Meyerhold, *Londra, Routledge*, 27, 31, 35, 95, 97.
- Roubine, J. J. (January 1, 1980). Théâtre et mise en scène, *Presses universitaires de France*, 33, 37.
- Stanislavsky, C. (2004). My Life in Art, *Amerika, University Press of the Pacific*, 20, 300, 312, 319.