

TADASHI SUZUKİ’NİN CYRANO BERGERAC’INDA “JEU DE THEATRE”

Kerem Karaboğa *

İlgimi çeken bir oyunu okuduğumda etkilensem bile, onu sahneye koyma isteği duymam. Pek çok yönetmenin böyle yaptığını varsaymakla beraber, benim durumum biraz farklıdır. Bir oyunun ilk elden neden yazıldığını keşfetmeye dönük bir bakışla birlikte, duygularım oyun yazarının ruh hali tarafından cezbedilebilirse eğer, ancak o zaman, bende bir oyunu sahneleme arzusu uyanır. Bir yönetmen olarak yaptığım işin, kışkırtılmaktan değil, bu sorunu ortaya koyup, onu aydınlığa kavuşturacak en iyi yolu bulmaktan kaynaklandığı söylenebilir.¹

Çağımızın en kendine özgü ve sıradışı tiyatro insanlarından Tadashi Suzuki’nin, son prodüksiyonu Cyrano de Bergerac’tan bahsederken kullandığı bu sözler, ilk bakışta, 20. Yüzyıl tiyatrosunun önemli kilometre taşlarından biri sayılabilecek Meyerhold’un 1920’li yıllarda ve 30’ların ilk yarısında ürettiği önemli prodüksiyonlarında uyguladığı yöntemi anımsatır. 1935’te, Çehov’un doğumunun 75. Yılı için hazırladığı “33 Bayılma” oyununun provaları sırasında Meyerhold oyuncularına şöyle seslenmektedir:

*Size sıkça söylediğim gibi, bir oyunun prodüksiyonunda iki şey esastır. İlk önce yazarın düşüncesini bulmalıyız; sonra bu düşüncüyü teatral bir biçim içerisinde açığa çıkarmalıyız. Bu biçimi **jeu de theatre**** olarak adlandırıyorum ve onun etrafında performansı inşa edeceğim².*

Kuşkusuz, Suzuki’nin “aydınlatici güzergahı” ile Meyerhold’un “jeu de theatre”ı bir ve aynı şey değildirler. Bununla birlikte, Meyerhold’un tiyatrodaki stilizasyon ve biyomekanik üzerine çalışmaları akılda tutularak, Suzuki’nin ürünleri incelendiğinde, iki tiyatro insanı arasında, daha çok sezgiyle kavranabilen ve bazı yapısal unsurlar temelinde şekillenen bir

* Okt. Dr.; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

¹ Cyrano de Bergerac’ın Moskova gösterisi için hazırlanan tanıtım notlarından.

** jeu de theatre, birebir çeviriyle tiyatronun oyunu olarak nitelendirilebilir. Meyerhold burada bir kelime oyunu yaparak, tiyatronun oyunsal niteliğini açığa vurmakta, ya da başka bir deyişle, yönteminin temel karakteristiği olan gösteride oyunsal unsurun ön plana çıkarılmasını tanımlamaktadır

köprü, zihinsel olmaktan çok ten ve gövdeyle kurulan bir bağ kurgulamak mümkün görünmektedir. Modern ve postmodern üzerine bildik şablonların tuzağına düşmeksizin bakıldığında, bu bağın izini sürmek, aynı zamanda, Patrice Pavis'in teatrelleştirilmiş ya da özdeksel sahnelemeyle ** kastettiği şeyin kimi yapı taşlarını da ortaya koyabilir.

Craig, Appia ve no

Meyerhold ve Suzuki'de sahneleme, metinmerkezciliğe (logocentrism) karşı koyarak, kendini yazınsallıktan kurtarmış bir teatral başkalaşım içerisinde biçimlenir. Sahnesel göstergeler, sözel betimlemelere direnirler ve gösterim metni sadece ve aslen görselliği içerisinde okunabilir ve aktarılabilir. Bu, elbette ki, metnin görsellik için malzeme ya da bahane oluşturduğu anlamına gelmez, tam tersine, sahenel konvansiyonlar sayesinde kendi içerisinde sonsuz sayıda bölünebilen metin, yazınsal kapalılığından kurtulma olanağı elde eder. Bu, aynı zamanda, göstergelerin hem ardışık hem de eşzamanlı kurulabilen sürekliliği içerisinde, seyirciyi oyunsal olana katılmaya kışkırtmanın oldukça etkili bir yoludur.

Meyerhold ve Suzuki'nin yazınsal mizansene ve sözel betimlemelere, farklı yönlerden de olsa, direnmelerinin kökeninde, geçtiğimiz yüzyılın başlangıcında önemli tartışmalar yaratmış şu sözlerin yankısı duyulabilir:

Aktör hayata bir fotoğraf makinesinin hayata baktığı gibi bakar; fotoğrafa rekabet edecek bir resim yapmaya kalkışır; o kendi sanatının mesela musiki gibi bir sanat olduğunu aklına bile getirmez. O tabiatı tekrar etmeye uğraşır; tabiatın yardımıyla bir şey icad etmek onun aklına pek seyrek gelir, yaratmayı hiç düşünmez. Dediğim gibi bir busenin şiirini, bir kavganın ateşini, ölümün sükununu yakalayıp aksettirmek isterken yapabildiği en iyi şey köle gibi, fotoğraf gibi kopya etmekten ibaret kalıyor – öpüyor, dövüşüyor, - sırt üstü yatıp ölü gibi duruyor – bir düşünürseniz bunların hepsi saçma sapan şeyler değil mi? Seyirciye bir fikrin ruhunu, özünü veremeyip sadece o şeyin sanatsız bir kopyesini, ikinci bir örneğini gösterebilen sanat zavallı bir sanat ve zavallı bir maharet değil midir?³

Craig'in imgesel sahne gerçeğini, dünyevi olandan ve metnin yazınsallığından söküp ayıran soru ve çıkarsamaları, hala fazlasıyla ülküsel ve özcü olmaları nedeniyle, kendi tiyatro pratiğinde, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki ünlü "Hamlet" rejisinde olduğu gibi, daha çok

² James Roose-Evans, **Experimental Theatre**, 4. Bs., London & New York, Routledge, 1989, s. 21

^{**} Tiyatronun kurmaca ve konvansiyon olarak kabul görmesi üzerine kurulu ve yönetmenin bir seçimi ya da savı üzerine hermetik olarak kapanan sahnelemeler, bkz; Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, Şubat 2000, s. 242-245

simgesel sahne düzenlemeleri doğurmuştur. Ancak, söz ve plastiğin, yazınsal metin ve gösterim metninin birbirlerinden bütünüyle ayrıştırılabileceğini ve bu ayrışmanın yeni bir dil yaratabileceğini farkedene Meyerhold sayesinde, simgeciliğin sınırlarından çıkılarak, metin-merkezci okumaya karşıt bir sahneleme doğrultusunda gerçek bir sıçrama yaşanabilir.

Sözcükler kulağa, plastik ise göze seslenir. Böylece seyircinin düş gücü, biri görsel diğeri işitsel iki itkiyle çalışır. Plastiğin ve sözcüklerin özgün ritimleri olması ve hatta bu ritmlerin bağımsızca da işleyebilmeleri, yeni tiyatroyu eski tiyatrodan ayırır.⁴

Meyerhold'un **jeu de theatre**'ının kalbinde, 1910'da kaleme aldığı ve bugün için belki de bize oldukça tanıdık gelen bu tespit yatar. Onun uygulamada kastettiği şeyi daha iyi anlamak maksadıyla, en önemli prodüksiyonlarından biri sayılan "Müfettiş"³ine bakmak faydalı olabilir. Gösteriyi izleyen seyircilerden biri, Emmanuel Kaplan, oyunun ilk episodunu aşağıdaki sözlerle açıklar:

Kaymakamın haykırışının ani forte-fortissimo'su, 'Lyapkin-Tyapkin'i çağırın!'. Korku içindeki memurlar, suçlu ifadelerini olabildiğince saklayarak bütün yönlere dağılırlar – masanın altına, birbirlerinin arkasına, hatta Kaymakamın oturduğu sandalyenin ardına. Sanki Korkunun danslı-pantomimi gibidir. Bölge Hekimi 'i' harfinde domuz gibi böğürür, önce uzun düz uzayan bir ıslık, ardından sarsıntılı 'e' staccato, sonra, iki ses sırayla yükselip alçalır, aynı anda sonraki kelimeler bu zemin üzerine 'nakış gibi işlenir'. Orkestraya özgü terimlerle, bu, Rimsky-Korsakov'un Mayıs Gecesi'ndeki komik sahnelerdeki gibi, çift bas pizzicato'lu bir flütü (piccolo) andırır. Doktordan ani bir feryat glissando ve yeni bir 'korku dansı' başlar. Karakterlerin hareketlerinin plastik modeli seslerinin ritmik modeline uygun düşer. Onların kısa duraklamaları finalin sözsüz sahnesini önceden haber verir gibidir.⁵

Yukarıdaki tasvirde çıkarılabileceği gibi, söz ve plastiğin ayrıştırılmasıyla birlikte, oyun metni bir orkestra partiyonuna dönüşür; oyunculuğun canlı organizmasının sağladığı hareket temelli melodi ve mise en scene'in yarattığı armoni sayesinde müzikal bir dizge halinde biçimlendirilir⁶ ve orkestra şefi/yönetmenin yönlendirmesiyle oluşan yeni yolunda akmaya (daha doğrusu çalınmaya) başlar. Teknik açıdan konuşursak, prodüksiyonun müzikal terimlerle ifade edilmesine yol açan bu senografik dil, "oyunculuğu müziğin temel

³ Edward Gordon Craig, **Tiyatro Sanatı Üzerine**, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946, s. 65

⁴ Vsevolod Meyerhold, "Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler", **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, çeviren ve hazırlayan: Ali Berktaş, İstanbul, MitosBOYUT, 1997, s. 153

⁵ Edward Braun, **Meyerhold, A Revolution In Theatre**, Iowa City, University of Iowa Press, 1995, s. 235

ölçütleriyle etkileşime sokma” ve “bütün olanaklarıyla insan bedeninin ritmik yaşantısını” ortaya koyma çabasının bir ürünüdür⁷.

1924 yılında, İngiliz gazeteci Lancelos Lawton’la yapılmış bir söyleşide belirttiği gibi Meyerhold’un bu çabası, Commedia dell’Arte, İspanyol, Japon, Çin Tiyatroları ve sinema^{***} üzerindeki arayışlarının tümünden beslenir ve biyomekanik çalışmaları özelinde, yöntemsel bir netliğe ve kesinliğe kavuşur⁸.

Bu yönden bakıldığında, Suzuki’nin varış noktası Meyerhold’la kimi benzerlikler gösterse de, kaynak ve izlediği yol itibarıyla büsbütün farklıdır. Bir karşılaştırma yapmak açısından, Suzuki’nin geleneksel no tiyatrosunun karakteristik özellikleri hakkındaki fikirleri yol gösterici olabilir. Suzuki’ye göre, no tiyatrosu yapısında dört ayırtedici özellik barındırır: biçiminin, insani enerji dışında herhangi bir unsura (örn; elektrikteki gibi cansız enerjiye) yer vermemesi bağlamında modern öncesi oluşu; ifadesinin gerçekdışılığı ya da gündelikdışılığı; sadece no oynamak üzere şekillendirilmiş, sabit bir mekan üzerinde (kendine özgü bir oyun alanında) icra edilmesi; ve, oyuncuların biri sahne üzerinde ölse bile, gösterinin kesintiye uğratılmayıp, başka bir oyuncuyla devam ettirilmesi. Suzuki, bu niteliklerden ilk ikisinin 60’lı yılların avant-garde tiyatro hareketi içinde de (örn; Grotowski’nin prodüksiyon ve çalışmalarında) görülebileceğini, ancak diğer ikisinin tamamen no’ya özgü olduğunu savunur. Bu son iki nitelikten ilki, oyuncuların fiziksel bedenleri arasındaki ortaklaşmayla, diğeri ise, ruhani ya da dinsel ortaklaşmayla ilgilidir⁹.

No’ya özgü bu nitelikler, no tiyatrosundaki kullanımlarından soyutlanarak, herhangi bir tiyatro çalışmasının da yapı taşlarını oluşturabilir mi? Suzuki’nin pratiği bunun gerçekleştirilebilir olduğunu gösterir. Böylelikle, no’nun hayati organları, vakt-i zamanında Craig, Appia gibi isimlerin fikirleriyle beslenmiş Batı’lı avant-garde’in kimi sorunlarını da kapsayacak biçimde çağdaş bir sahneleme deneyiminin bağlamına yerleşerek, melez, ancak canlı ve dinamik bir sahne varlığına yaşam verir. Bu, aynı zamanda, Suzuki’nin temel

⁶ Meyerhold, kendi çalışması için, “Oyunculuk melodi, mizansen armonidir” çıkarsamasında bulunur; bkz. Robert Leach, **Vsevolod Meyerhold**, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, s. 111

⁷ Bu konuda Meyerhold için yol gösterici sayılabilecek fikirlerin önemli bir kısmı Appia’nın müzik dans ve tiyatro konusundaki yazılarından esinlenmiştir. Bkz.; Adolphe Appia, **Music And The Art of The Theatre**, İngilizceye çev. R. Corrigan and M. Dirks, University of Miami Press, 1962, s. 14

^{***} Meyerhold 1915 ve 1916 yıllarında Oscar Wilde’in “Dorian Gray’in Portresi” ve Przybyszewski’nin “Güçlü Adam” romanlarının sinema uyarlamalarını yönetmişti. Ayrıntılı bilgi için bkz. Edward Braun, **Meyerhold, A Revolution In Theatre**, Iowa City, University of Iowa Press, 1995, s. 135-139 ve 146-147

⁸ Lancelot Lawton, “An Interview with Meyerhold at the Theatre of the Revolution”, Alma Law, Mel Gordon, **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics**, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996, s. 226

⁹ Tadashi Suzuki, **The Way of Acting**, İngilizceye çeviren: J. Thomas Rimer, 6. bs., New York, Theatre Communications Group, 2000, s. 29-32

amacının, yani, “eski bir mimari parçasının yeni ve kullanışlı bir şekilde hayata döndürülmesine benzer bir süreç vasıtasıyla tiyatronun yeniden canlandırılması”¹⁰ nın sağlanmasıdır.

Bu yönüyle, No modeli, tiyatronun antik kökenlerine götürülebilecek ölçüdeki sadeliği ve ruhani derinliğiyle, metnin yerçekimine karşı koymaya çalışan avant garde anlayışa, farklı, sağlam ve işlevsel bir merkez oluşturur. Suzuki'nin kendi oyunculuk alıştırmalarında ayakların rolüne benzer biçimde, insan ve dünya, oyuncunun fizikseliği ve ruhu, metin ve sahne, gerçeklik ve gerçekdışılık arasındaki gerilimlerin, kontrollü ve biçimlendirilebilir teatral ifadelerle dönüştürülmesinin gerçek anlamı bu merkezle başlar ve biter.

Oyuncunun canlı organizmasını temel anlatım aracı sayan, sahneüstünde gerçekçiliğe prim vermeyen ve konstruktivist anlayışla performans alanını kendi içine kapalı ve salt kendini temsil eden bir oyun alanına çeviren Meyerhold'un çalışma yönteminin, No modeli'nin ilk üç niteliğiyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte, Suzuki açısından bakıldığında bu yöntem, ruhani ortaklaşmayı sağlayıcı, varlığını bütünleyen bir merkezden, yani, ayaklardan yoksundur.

Bu nedenle, iki model arasındaki ortaklık ve farklılıklardan yola çıkarak denebilir ki, metnin teatrelleştirilmesi, “jeu de theatre”ın açığa çıkarılması doğrultusunda Meyerhold'un malzeme ve fikirlerle yürüttüğü çalışma bir “mühendis”inkiyle kıyaslanabilecekken, Suzuki'ninki bir “heykeltıraş”ı andırır.

Meyerhold'un Gogol'ü, Suzuki'nin Rostand'ı

Meyerhold, “Müfettiş”e hakim olan kendi teatral biçimini, Gogol'ün diğer oyunlarının, öykü ve hikayelerinin incelenmesini de kapsayan geniş bir ön hazırlıktan, özellikle de, Ivan Yermakov'un, Gogol üzerine yaptığı ve 1924'te yayınlanan psikanalitik çalışmadan üretmiştir. Yermakov çalışmasında Freudyen bir bakış açısıyla Gogol'ün cinsel saplantılarını açığa vurur ve diğer yandan da, tüm eserleri arasındaki temasal ve dilsel süreklilikleri sergiler. Meyerhold, bu süreklilik fikrinden yola çıkarak, prodüksiyonun merkezine, Gogol'ün içsel bunalımlarının, Çar Nicholas'ın yönetimi sırasında hissettiği ruhsal boşluğun ortaya çıkardığı imgeleri yerleştirir. Oyun onbeş bağımsız episoda bölünür, her bir episod Gogol'ün diğer eserlerindeki öğelerle zenginleştirilir (örn; Hlestakov'a, Ölü Canlar'daki Çikiçov'dan da özellikler katılır ve dolandırıcı kimliği pekiştirilir. Öte yandan,

¹⁰ a.e., s. 76

Kaymakamın Karısı Anna Andreyevna'ya “Bir Evlenme” oyunundaki kimi replikler verilir, oyununa düşsel kavalyelerle bir serenad sahnesi eklenir, vs.) ve bütün episodlar ardarda sıralandığında Gogol'ün kurgusundaki kronolojiye uyarlar.

Oyun, çarlığın ve ortodoksluğun baskısı ile cinsel bastırılmışlığın deliliğe sürüklediği bir yazarın düşünceleri merkezinde ele alındığından, gösterimin üslubundaki hakim ton da, traji-grotesk olarak belirginleşir. Bu üslup özellikle, Hlestakov'un yattığı odaya, seyirciye dönük on iki kapıdan birlikte giren rüşvetçi memurların sahnesiyle, gerçek müfettişin geldiğinin bildirildiği son sahnenin atmosferinde oldukça belirgindir. Hoparlörden, Müfettişin geldiği duyurulurken, sahnedekilerin tepesinden aynı sözleri içeren büyük bir pano indirilir, o sırada sahne üstündekiler, hayvani bir acının, ya da tüm bedenlerine yayılmış büyük bir yıkımın fiziksel ifadesiyle donakalırlar.

Suzuki'nin Cyrano de Bergerac sahnelemesinde de, Meyerhold'un Gogol çalışmasında olduğu gibi, orjinal metnin sahnesel konvansiyonlar aracılığıyla “genleştirdiğini”¹¹, yazınsal ya da sözel göstergelere indirgenemeyecek ölçüde, teatral yönden, aşkın bir başkalaşım geçirdiğini gözlemleyebiliriz. Bu, **jeu de theatre**'ın asli kuralıdır ve Suzuki'nin Cyrano'su bunu layıkıyla yerine getirir.

Her şeyden önce, Suzuki, Edmond Rostand'ın oyunundaki Cadet'leri, Antik Yunan Tiyatrosu'nun korosu gibi işleyerek, tüm uzam ve mekanın trajik bir bütünlüğe kavuştuğu bir düzenlemeyle hareket eder. Tüm öykü, eylemlerin prolog, parodos, episod, stasimon ve epilog düzeneğinde işlediği Antik Yunan formuna yakınlaşır. Böylesi bir episodik sadeleştirme, öykünün paradoksal çatışmalarını keskinleştirmeye ve daha fazla eylemi birbirinin içerisinde dokumaya olanak tanınması bakımından son derece işlevseldir.

Örneğin, Suzuki'nin, Cyrano de Bergerac'ı kendi öyküsünün yazarı olarak sergilemesi açısından, bu yapı derinlemesine açılım olanakları yaratır. Rostand'ın kişisel deneyimiyle, oyununda kurguladığı hayali öykü arasındaki ilişkinin sorgulanmasına paralel bir biçimde, gösterideki Cyrano, hem dramatik eylemin protagonist'i, hem de yazarı gibi hareket etmek zorundadır; tıpkı, Antik dönemin yazar oyuncular (Aiskhylos, Sophocles, vb.) gibi.

Suzuki'nin “Cyrano de Bergerac”ında, Meyerhold'un “Müfettiş”inin final sahnesine benzer bir doruk anı aranacaksa eğer, bu herhalde, oyunla ilgili tüm paradoksların kesişme

¹¹ Bir *fabula* ya da öykünün gneleşmesine örnek olarak bkz. Eugene Barba, Nicola Sivarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı / Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, çev: Aşşın Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2002, s. 225-231

noktasında yer alan, Cadet'lerle şemsiyeli genç kızların sahnesi olabilir. Bedenlerinin katıldığı içine hapsolmuş, dille hareket edebilmeyi ve sözcüklerle oynamayı bilmeyen Cadet'lerin maşızmini, uyguladıkları şiddetle tezat oluşturan bir acizlik ironisiyle sergileyen bu sahne, aynı zamanda, Rostand'ın Cyrano'daki dramatik söyleminin can damarlarından birini yapılandırır: fazlasıyla bedensel, açgözlü ama yüzeysel ve kolayca tükeniveren erkek cinselliğiyle, tinsel, uçar ama teorik açıdan sınırsız ölçüde yenilenebilen ve metanetle beslenen kadın cinselliğinin çatışması. Sadece, Rostand'ın kahramanının özverisi sayesinde uzak kalabildiği, ama kurbanı olmaktan kaçınmadığı bir çatışma.

Bu sahenin estetiğiyle bağlantılı olarak, gösterimin genelindeki ritmik yapıya bakıldığında, Suzuki'nin sahne senografisinin, Meyerhold'daki metronom vuruşlarının keskinliğini barındırdığı söylenebilir. Bu bağlamda, Suzuki'nin seçtiği Verdi'nin La Traviata motifi hareket boyutunu operavari bir düzleme taşır. Bu düzlem dramaturjik açıdan, romansın kitsch unsurlarının groteskleştirilmesine ve kendisini hislerinin tatminsiz dünyasına hapsetmiş romantik tasavvurun kimi çelişkili unsurlarının açığa çıkarılmasına yardımcı olur. Her ne kadar, Suzuki'nin Cyrano de Bergerac finali, elinde şemsiyesiyle, yağın sonbahar yaprakları arasında kaybolan kahramanını resmedişinde romantik bir duyarlılığa karşı empati uyandırsa da, gösteri nihai yargıyı kendileri de ruhları ve bedenleri arasında bölünmüş durumda bulunan seyircilere bırakır.

Bu yönüyle, Suzuki'nin sahneleme güzergahı, nihai olarak yazarın evrenine geri dönen ya da kalın ve vurucu çizgilerle fikirlerin altını çizen bir yol izlemek yerine -ki bu, reji boyutunda Meyerhold'tan ayrıldığı en önemli noktadır-, kendi bakışıyla metnin içeriği arasında semantik bir yarılma oluşturarak kendi iç evrenini yaratır ve bunun getirdiği bağımsızlıkla birlikte kendisini aşkın bir metin biçiminde hissettirir. Meyerhold'un havai fişekler gibi patlayan, sağanak halindeki göstergelerinin aksine, Suzuki kendi metnini, dingin bir sudan yansıyan ışımlarla "yazmaya", daha doğrusu çizmeye çalışır. Gösterinin program bilgilerinde belirtildiği gibi;

... lirik Japon ruhuna uygun düşen bir resmin niteliklerini sergiler.

Kaynakça

- APPIA, Adolphe; **Music And The Art of The Theatre**, İngilizceye çev. R. Corrigan and M. Dirks, University of Miami Press, 1962

- BARBA, Eugene & SIVARESE, Nicola; **Oyuncunun Gizli Sanatı / Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, çev: Ayşin Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2002
- BERKTAY, Ali (ed.); **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul, MitosBOYUT, 1997
- BRAUN, Edward; **Meyerhold, A Revolution In Theatre**, Iowa City, University of Iowa Press, 1995
- CRAIG, Edward Gordon; **Tiyatro Sanatı Üzerine**, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946
- LAW, Alma & GORDON, Mel; **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics**, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996
- LEACH, Robert; **Vsevolod Meyerhold**, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- PAVIS, Patrice; **Gösterimlerin Çözümlemesi**, çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, Şubat 2000
- ROOSE-EVANS, James; **Experimental Theatre**, 4. Bs., London & New York, Routledge, 1989
- SUZUKİ, Tadashi; **The Way of Acting**, İngilizceye çeviren: J. Thomas Rimer, 6. bs., New York, Theatre Communications Group, 2000

Summary:

In this article, the stagement of Tadashi Suzuki on Edmond Rostand's Cyrano de Bergerac, and, as well as, the similarities and differences between this stagement and the one held by Meyerhold at 1920's, are investigated, through Meyerhold's "jeu de theatre" concept. Taking into account the work of Meyerhold on stylization and bio-mechanics and examining Suzuki's projects, it is observed that it is possible to establish a sort of bridge between two theatre people; a bridge that is constructed upon some structural factors, is related to skin and body and perceived more through perception rather than mind. In this respect, studying this bilateral relationship may help reveal factors related to theatrical or hermetic staging, as described by Patrice Pavis.