



SSAD

Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi

ISSN 2587-2621

Volume 6 Issue 1, March 2022

sisaddergi@gmail.com

Makale Türü/Article Type: Araştırma/Research

Makale Gönderim Tarihi/Received Date: 12.01.2022

Makale Kabul Tarihi/Accepted Date: 04.03.2022

DOI: 10.30692/sisad.992529

AVANGART SANAT VE AVANGART OLANIN İŞLEVİ; MOSKOVA SANAT TİYATROSU ÖRNEĞİ

Avant-garde Art and the Function of the Avant-garde; The Case of the Moscow Art Theater

Yasin ÇETİN

Işık Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Bilimi

Doktora Programı Öğrencisi

ORCID ID: 0000-0001-5167-4951

DOI: 10.30692/sisad.1056957

tekamultiyatrosu@gmail.com

Atıf/Citation: Yasin Çetin, (2022), "Avangart Sanat ve Avangart Olanın İŞlevi; Moskova Sanat Tiyatrosu Örneği", *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.6, S.1 Mart 2022, s.299-313.

Öz: Avangart sanat tartışmalarının günümüzde hala akademilerde tartışılan konular arasında olduğu bilinmektedir. Avangart kelimesi sanatta "yeni, öncü" başta olmak üzere "iddialı" gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Avangartın tanımına dair tartışmalar devam etse de bir çerçeve içerisinde avangart olanın genel portresini çizmek mümkündür. Bu çerçevede avangart olanın en önemli özelliği, kendinden öncekini yıkıp yerine yenisini inşa etmesidir. Bu durum avangart tavrın, sanatın gelişimine ve değişimine sunduğu katkı açısından önemlidir.

Moskova Sanat Tiyatrosunun (MST) çalışmaları incelendiğinde, Rus Tiyatrosuna bu avangart tavrı getirdiği açıkça görülmektedir. MST'nu Viladimir Nemirovich Danchenco ile birlikte kuran Konstantin Stanislavski, dönemin Rus Tiyatrosunda yaşanan oyunculuk sorunlarına radikal denebilecek teorik ve pratik çözümler üretmiş; Çehov gibi yazarların tanınmasına, üretmesine katkı sağlamıştır. Araştırmalarının ve bulgularının çıktıları üzerinde tiyatro teorisyenleri ve pratisyenleri tarafından halen çalışılmakta, tartışılmaktadır. MST'nun yetiştirdiği ilk öğrencilerden ve yönetmenlerden olan Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov ve Yevgeny Vakhtangov, başta hocaları Stanislavski'nin çalışmaları olmak üzere birbirlerinin tiyatro düşüncelerine alternatifler üreterek Rus Tiyatrosuna avangart tavrı getirmişlerdir. Bu çerçevede adı geçen tiyatro adamlarının sahneye getirdikleri öncü hareketler, Avangart kavramı üzerinden incelenecek ve dört yönetmenin çalışmaları ve tiyatro sanatına katkıları araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Avangart Tiyatro, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov.

Abstract: It is known that avant-garde art discussions are still among the topics discussed in academies today. The word avant-garde is used in art with meanings such as "new, pioneering" and "assertive". Although the debate on the definition of the avant-garde continues, it is possible to draw a general portrait of the avant-garde within a framework. In this context, the most important feature of the avant-garde is that it destroys the previous one and builds a new one. This situation is important in terms of the contribution of the avant-garde attitude to the development and change of art.

When the works of the Moscow Art Theater are examined, it is clearly seen that it brought this avant-garde attitude to the Russian Theatre. Konstantin Stanislavski, who founded the Moscow Art Theater together with Viladimir Nemirovich Danchenco, produced theoretical and practical solutions that can be called radical to the acting problems in the Russian Theater of the period; It contributed to the recognition and production of writers such as Chekhov. The outputs of his research and findings are still being studied and discussed by theater theorists and practitioners. Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov and Yevgeny Vakhtangov, who were among the first students and directors of the Moscow Art Theatre, brought an avant-garde attitude to the Russian Theater by producing alternatives to each other's theatrical ideas, especially the works of their teacher Stanislavski. In this context, the pioneering movements brought to the stage by the aforementioned theater men will be examined through the concept of Avant-garde, and the works and contributions of the four directors to the art of theater will be investigated.

Keywords: Avant-garde theatre, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov.

GİRİŞ

Avangart sanatın çerçevesi çizilerek örnekleri incelendiğinde avangart olanın dönüştürücü bir özelliğinin bulunduğu tespit edilmektedir. Avangardın “eski”yi değiştirmesi, reddetmesi, yıkması ve farklı denemeler, deneylerle birlikte “eski”nin yerine yeni bir önerme koyma çabası olarak düşünüldüğünde 19. yüzyıl Rusya’sındaki Gerçekçilik akımı Rus edebiyatını etkilerken onunla birlikte Rus tiyatrosu ve dolayısıyla oyunculuk sanatı için de önemli bir belirleyici olmuştur.

Rusya’da söz konusu dönemde tiyatro sanatına ilişkin en çok göze çarpan çalışmaları Moskova Sanat Tiyatrosu (MST) ortaya koymuştur. MST kuruluşundan bugüne kadar tiyatronun “büyük okul”u olarak anılmaktadır. Bu okul sadece Rus tiyatrosunu değil Avrupa ve Amerika’daki tiyatro çalışmalarını derinden etkilemiştir. Kurucusu Stanislavski’nin özellikle psikoloji alanından beslenerek yaptığı işler ve onun yetiştirdiği öğrencilere ait çalışmaların, bir öncü olması nedeniyle avangart olarak anılması mümkündür.

İlk Rus avangart yönetmenleri yetiştirmiş olan MST üzerinden avangart olanın işlevine dair bir çalışma yapabilmek için Stanislavski, Meyerhold, Tairov ve Vakhtangov’un oluşturdukları tiyatro estetiğini, Rus Tiyatrosuna ve dünya tiyatrosuna katkılarını incelemek bir zorunluluktur.

Avangart Sanat Nedir?

Avangart kelimesi köken olarak avant-garde kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Rönesans’a rastlayan dönemde Fransa’da askeri bir terim olarak kullanılmıştır. Askeri kökeninde ‘öncü birlik’ anlamını taşıyan avangart sanatta ise yoğunlukla öncü ve yeni olanı, biraz ilerisinde demode olacak olanı tanımlamak için kullanılmıştır. Askeri terminolojide, önden giden, yol açan, yeni keşif yapan, gerisinde gelenler için ölümü göze alabilerek her türlü riski göğüsleyen, ilerleyen anlamlarında öncü birlikler için kullanılmıştır. Sanat için kullanımına bakıldığında askeri terminolojide kullanılan avangart kelimesi ile benzerlikler gösterdiği saptanmaktadır. Sanatta ilk defa 1878’de İsviçre’de L’avant-Garde ismi ile Bakunin tarafından yayınlanan anarşist derginin ismi olarak kullanılmıştır. Bu derginin ismi olarak kullanılmasındaki amaç estetiği devrimci bir kimliğe büründürerek toplumsal olarak yaşanabilecek bir devrimin önceden simülasyonunu yapabilmektir. Bugün hala avangart radikal bir biçimde politik tavrı, bir duruşu sembolize etmektedir. (Innes, 2020, s.14)

Avangart kelimesinin sanatta ilk kullanıldığı dönemde devrime giden yola ulaşabilmek için önce geleneğe, geleneksel olana karşı çıkmak gerekmektedir. Bu sebepten dolayı avangart kelimesi söylendiği anda ilk olarak kişinin imgeleminde canlanan; geleneğin reddi olarak kabul edilebilmektedir. İkinci olarak dönemde kabul gören anlayışa karşı felsefi ve politik bir durumu simgelemektedir. Egemen olan anlayışa, kültüre, toplumdaki tüm normlara, kökten karşı çıkışla birlikte geleceğin inşasında verilen mücadeleyi temsil etmektedir. Var olan egemen anlayışın sınırlarının devrimci bir edayla ihlalini çağırıştırılmaktadır. Peter Burger’e göre ise sosyalist

ideaları sanatla yayma eğiliminde olan teorisyenler ve eleştirmenlerin, toplumun inşasında sanatın önemine atfen, en uç toplumsal eğilimleri tanımlama çabasında olan sanat fikri olarak tanımlanmıştır. (Burger, 2017)

Avangart'ın tanımlayıcı yani içerisinde nihilizm barındırmasıdır. Avangart mevcut olanı daima yıkararak yerine yeni ve kendi tanımını getirmektedir. Yıkıldığı her şeye tek tek yeni tarifler getirerek ortaya bir estetik sunması; avangardın ayırt edici en büyük özelliğidir. Innes'e göre avangart olanın felsefi, popülist ve ilkel olmak üzere üç özelliği vardır. Avangart olanın popülist olan özelliği, çıktığı dönemde birden çıkıp, toplum tarafından ilgi ile takip edilip, birden yok olmasıdır. İlkel olan tarafı gerçeklikten kopuş ile ilgili olarak tarif edilebilmektedir. Tiyatro üzerinden örnek vermek gerekirse, avangart olarak adlandırılan tüm tiyatro örneklerinde ritüelistik kökeninden öğeler içermesidir. Var olan anlayıştan koparak üretilen yeni teatral anlayış Innes'in bahsettiği avangart olanın ilkel olan özelliğidir. Felsefi olan özelliği ise nihilizm barındıran anarşist/yıkıcı tarafının olmasıdır. (Innes, 2010, s.19)

Avangart olanın tarifi noktasında diğer tanımlarla birlikte Crane'in, daha geniş bir tanım kullandığı saptanmaktadır. Crane'e göre ise yayılım ve üretim süresine yaklaşımı açısından şu üç maddeden birisini barındırıyorsa o sanat türü avangart sayılabilmektedir. Bunlardan ilki bir sanat eseri izleyici, eleştiri ve rol model bağlamında sanatın üretim aşamasının toplumsal içeriğine yeniden tarif getiriyorsa o sanat eseri avangart sayılabilmektedir. İkincisi, sanat eserinin sergileme, yayım, üretim sürecindeki açıdan yeni bir tarif getiriyorsa da avangart sayılabilmektedir. Üçüncüsü ise yine sanat eseri sanatın rolünün yapısına, sanatçının benimsediği eğitim, politika ve dini toplumsal kurumların kapsamına ya da niteliğine yeni bir tarif getiriyorsa o da avangart sayılabilmektedir (Crane, 1993, s.14). Yine Crane'e göre bir sanat hareketi üretimlerinin toplumsal muhtevasına olan yaklaşımı açısından şu üç maddeden herhangi birisini barındırıyor ise avangart olarak sayılabilmektedir. Bunlardan ilki sanat eseri olarak ortaya konuşan çalışma genel kültürden farklı bir biçimde politik ve toplumsal normların bir ögesi yapabiliyorsa avangart olarak kabul edilebilmektedir. İkincisi yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki bulunan bağlantıya yeniden bir tarif getirebiliyorsa o sanat eseri avangart olarak kabul edilebilmektedir. Bunlardan üçüncü ve sonuncusu sanat kurumlarına karşı eleştirel bir duruş sergiliyorsa o eser avangart olarak addedilmektedir. (Crane, 1993, s.15)

Renato Poggioli ise yazmış olduğu "*The Theory of The Avant-Garde*" isimli kitabında avangart ile ilgili "*azınlık olan toplumların, kendilerinden çok daha fazla olan toplumlara, baskın kültüre karşı koymaları*" olarak adlandırırken, içerisinde barındırdığı sosyal ve anti-sosyal muhtevastan ötürü sosyal bir fenomen olarak kabul etmektedir. Avangart olanın dört "izm" barındırdığını belirtmektedir. Bunları, Nihilizm, Aktivizm, Agonizm, Antagonizm olarak sıralamaktadır. Avangart olana nihilist yakıştırması yıkıcı özelliğinden kaynaklı olarak yapılmaktadır. Önündeki var olan anlayışı yıkararak yerine yeni bir anlayışı inşa etmektedir. Aktivist olan yanının, sonucuna bakılmaksızın ideasına, ideolojisi ya da inandığı/savunduğu doğru uğruna mücadele etmesi olduğu düşünülmektedir. Avangardın agonist yanının, haber verici olma, gelecek ve geçicilik olarak belirtmektedir. Son olarak Antagonizm perspektifi ile yaklaşıldığında avangart; geleneğe olan tam zıt duruşu ile öne çıkmaktadır.

Avangart sanat kuramı bugün hala akademilerde tartışma hararetini koruyan, yeni tezlere, makalelere, araştırmalara konu olan, her geçen gün yeni bir perspektiften değerlendirilen konular arasında varlığını korumaktadır. Avangart sanat türleri birden çıkıp birden yok olan bir özelliğe sahip de olsa temel olarak iki şekilde varlığını sürdürmektedir. Bunlardan ilki geçmiş dönemdeki yapılan avangart tanımlarının oluşturduğu teorik tartışmalar aracılığı ile. İkincisi ise ortaya çıktığı dönemde alana getirdiği yenilikler ve o dönemde sebep olduğu değişimler vasıtasıyla. Oluşturduğu değişimlerin hem o günü hem de o günden sonraki sanatına etki ettiğini söylemek yanlış bir ifade olmamaktadır. Avangart sanatçıları bulunduğu dönemlerde öncü örnekler sergileyerek gelişim ve değişime katkıda buldukları bir gerçektir.

Avangart olanın sunduğu tüm gelişim ve katkı aktarılmaya çalışılırken MST ve sırasıyla Stanislavski, Meyerhold, Tairov ve Vakhtangov aktarılanlara somut örnek teşkil edilecektir. MST ve Stanislavski ile birlikte Rusya'da yönetmenliğin doğuşu, avangart girişimlerin hem ülkenin hem de ülke sınırları dışında tiyatro disiplinine sağladığı katkılar; bu araştırma için uygun bir örneklik teşkil etmektedir. Üstelik bu yönetmenler yaşadıkları dönemde birbirlerine çağdaş iken ve yine hepsi aslında Stanislavski'nin öğrencisi sayılabilecekken, Stanislavski'ye karşı takındıkları tavır ve birbirlerine karşı takındıkları tavır bağlamında hem avangart olanı açıklayabilir, elde ettikleri sonuç bağlamında ise bugün tiyatronun yaşadığı problemlere bir bakış açısı sunabilmektedir.

Moskova Sanat Tiyatrosu; Stanislavski, Meyerhold, Tairov ve Vakhtangov Örnekleri

MST'nun kuruluşundan günümüze kadar tiyatroya sayısız katkıda bulunduğu bilinmektedir. Bugün dünya tiyatro tarihi yazılmak istendiğinde atlanması ya da kapsam dışı bırakılması neredeyse imkansız olan Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov gibi yönetmenlerin, Anton Cehov gibi yazarların ve bu yazarlara ait olan klasikler arasına girmiş olan oyunların duyulmasında en büyük pay MST'nundur. Ayrıca buradaki yazarlar, yönetmenler kendi ülkeleriyle birlikte başka ülkelerdeki tiyatroları da etkilemişlerdir. Bu etkiler de -çalışmanın ilerisinde açıklanacağı üzere- MST tiyatroya olan bir katkısı olarak sayılabilmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısına baktığımızda aslında tüm avangart girişimler, birbirlerini etkileyen zincirin halkaları olarak görülebilmektedir. Örneğin Oscar Brockett'e göre Rusya'da 20. yüzyıl başlarında tiyatro alanında hala beklenen gelişim gösterilememiştir. Üstelik 19. yüzyılda Turgenyev, Pisemski ve Ostrovski gibi yazarlar gerçekçi yazarlık okulunu kurmuş olmalarına rağmen Rus Tiyatrosu biçim olarak hala geçmişten gelen 18. yüzyılın teatral anlayışını muhafaza ederek prodüksiyonlar üretmektedir. Bu yüzden Brockett'e göre beklenen bir 'bağımsız tiyatro' hareketi gerekmektedir. Tüm bunlarla birlikte Meiningen Oyuncuları 1885 yılında ve 1890 yılında Rusya'ya düzenledikleri turne ile Rus sanatçılar ne kadar geçmişte kaldıklarıyla alakalı yüzleşme fırsatı bulmuş olsalar da yeteri kadar gelişmiş bir tiyatroya sahip olmadıkları bilinmektedir. Rusya'daki tiyatro anlamındaki sanatsal gelişmelerin büyük bir kısmının 1898 yılında Stanislavski(18 Ocak 1863-7 Ağustos 1938) ve Danchenco (23 Aralık 1858-25 Nisan 1943) tarafından kurulan MST sayesinde gerçekleşmiştir (Brockett, 2016, s. 382).

MST'nun katkılarını kavrayabilmek için öncelikle o dönemki egemen olan tiyatro anlayışını da bilmek gerekmektedir. 19. yüzyıl, Rusya'da gerçekçi oyun yazarlarının ve gerçekçi yazarlık okullarının ortaya çıktığı da bir dönemdir. Fakat o dönemin tiyatrosu biçim olarak 18. yüzyılın anlayışını devam ettirmektedir. Ayrıca yine ilk yönetmen olarak kabul edilen Saxe Meiningen Dükü II. Georg'un o yıllarda tiyatroya getirdiği en büyük devrimin Rönesans'tan kalan simetrik dekor anlayışına karşı asimetrik dekorlar ve gerçekçi dekor-kostüm anlayışıdır. 18.-19. yüzyıl Avrupa ve Rus tiyatrosunda genel olarak boyalı bezler önünde oynanan bir tiyatro estetiğinin hâkim olduğu söylenebilmektedir. Bununla birlikte daha ortada tam bir yönetmenlik kavramının olmayışı, yönetmenin görev tanımının yapılmamış olması gibi eksiklikler de bulunmaktadır. Meiningen Dükü II. George'a kadar yapılan oyunlarda yönetmen sayılabilecek kişilerin mevcut olmadığı bilgisi bulunmaktadır. Dük'ün öncesinde tiyatronun kökeninden araştırıldığında, en eski çağlarda yapılan ritüellerdeki büyücüler, Antik dönemde öğretmen ile eş anlamlı olan 'didaskalos', Ortaçağ'da kilisede tiyatro organize eden 'Maas'adı verilen papaz da yönetmen olarak sayan çalışmalar da mevcuttur. Ancak kabul edilen görüşün, Dük II. George'a kadar olan yönetmen olarak görülebilecek kişiler ancak idari amir sayılabileceği görüşüdür. II. George öncesi dönemde yönetmen olarak sayılabilecek kişiler en fazla oyuncularını bir araya getiren ya da birkaç ezber kontrolü yaparak giriş-çıkışların ayarlayan kişilerdir. Sanatsal bütünlüğü gözetecek, içerisinde dramaturgi, oyunculuk çalışması gibi unsurları içerisinde barındıracak bir yönetmenlik söz konusu olmadığı bilinmektedir. Fakat Dük'ün tiyatroya kattığı 'yönetmen' kavramı bir oyunun idari amirliğinden ziyade sanatsal bütünlüğünü sağlamaya yönelik çaba

gösteren yönetici pozisyonundadır (Mürseloğlu, 2016, s.11). Bu durum Rusya'da Stanislavski'ye kadar böyledir. Stanislavski öncesi Rusya'da kavramsal olarak tam anlamıyla bir tiyatro yönetmeni olarak kabul edilebilecek bir sanatçının varlığı bilinmemektedir.

Tüm bu şartların yaşandığı dönemde, Stanislavski ve Danchenco öncülüğünde 1898 yılında MST kurulmuştur. MST'nu o dönemki diğer bağımsız tiyatrolardan öne çıkaran, ayıran özelliği biçime önem vererek, özü daha anlaşılır ve doğru biçimde ortaya çıkarmaya çalışmasıdır. Örneğin; Anton Cehov (29 Ocak 1860-15 Temmuz 1904) yaşadığı dönemde oyun yazarlığı kariyerine kısa oyunları ile başladığı bilinmektedir. 1896 yılında St. Petersburg'taki Alexandrinski Theatre'da yazdığı Martı oyunu ilk defa sahnelenmiştir. Fakat bu tiyatrodan oyuncular rollerini tam anlamadıklarından ve tam ezberlemediklerinden dolayı oyunun başarısız olduğu aktarılmaktadır. Bu olay sonrası da Cehov oyun yazarlığını bırakma kararı aldığı ifade edilmektedir. Martı oyunu daha sonra Cehov'un gönülsüz bir şekilde Stanislavski'ye verdiği izinle MST'nda Stanislavski 'yönetmenliğinde' başarıyla sahnelenmesinden sonra 1899 yılında Vanya Dayı, 1901 yılında Üç Kız Kardeş ve 1904 yılında Vişne Bahçesi'ni yazdığı bilinmektedir (Brockett, 2016, s.382). Bu durum MST'nun Cehov'un üç oyununu yazmasına katkıda bulunmuş olması olarak da değerlendirilebilir.

Burada diğer önemli bir nokta MST ilk sezonunu Martı oyunuyla büyük bir başarı ile tamamlamış olsa bu sezonu borç içerisinde kapatmıştır. Ancak Stanislavski ve Danchenco'nun özel gayretleri ve bireysel olarak çabalarıyla oluşturdukları kaynaklarla yeni sezona hazırlanabilmiş, 32 olan üye sayısını 100 oyuncunun üzerine çıkarabilmişlerdir. İkinci sezon yeni oyunları için döner sahne gibi o dönemin teknolojik yatırımlarını gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Kısa bir süre içerisinde MST'nun ünü tüm ülkeye yayılmış, 1906 yılına geldiğinde ise -8. Senesinde- ilk yurtdışı turnesini yapabilecek bir hale gelmiştir. Tiyatro tarihi incelendiğinde neredeyse 20. yüzyıla kadar yazar üzerinden ilerleyen bir tiyatro düşüncesi, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yavaş yavaş yönetmenin ön plana çıktığı bir tiyatro düşüncesiyle paralel olarak ilerlemiştir. Bunlarla birlikte oyunculuğun da önemi fark eden bir tiyatro düşüncesi ile karşılaşmaktadır. Oyuncunun oyundaki işlevi açısından önemini fark edip kuramsal manada bununla ilk tanım getirerek sistem/yöntem geliştiren kişilerden birisi Stanislavski olmuştur (Yıldırım, 2021). Oyunculukla alakalı eksikliğin tam olarak öneminin 1906 yılında farkına vararak 1909 yılında bu konudaki görüşlerini bir taslak halinde yayınlamıştır. Ardından 1911 yılında bu fikirlerini bir okula dönüştürme düşüncesi ile MST bünyesinde 1. Stüdyo'yu kurmuştur. Oyunculuk hakkındaki görüşleri Sanat Yaşamım (1924), Bir Aktör Hazırlanıyor (1936), Bir Karakter Yaratmak (1949), Bir Rol Yaratmak (1961) adlı kitaplarda yayınlanmıştır (Brockett, 2016).

Stanislavski, Nutku'ya göre (2008, s.165) Toplumcu gerçekçiliğin getirdiği kurallara gerçekçi düşüncesi çerçevesinde en çabuk uyan yönetmen olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Stalin dönemi Sovyet Rusya'sının tiyatro anlayışını en iyi yansıtan, o dönemin oyun yazarlarının oyunlarını sahnelerken bir yandan da oyunculuk kuramı geliştiren bir yönetmendir. Devrimin ilk yıllarında çekimser kaldığı için öğrencisi Meyerhold tarafından eleştirilere maruz kalmıştır.

Candan'a göre ise; yirminci yüzyıl tiyatrosuna yön veren, oyunculuk üzerine tarihte ilk defa sistem geliştiren, büyük bir sanatçıdır (Candan, 2019, s.28). Ayrıca geliştirdiği sistemin hala güncelliğini koruduğu, ardıllarının ortaya koydukları yeni yöntemlerde bile Stanislavski üzerinden kendi yöntemleri ile muhakeme yapmak zorunda kaldığı aktarılmaktadır. Bu sistemin en temel çıkış noktası Stanislavski'nin oyuncunun oyun içerisindeki fonksiyonunu sanatsal bir üreticilik olarak görmesidir.

Özüaydın'a göre ise “Stanislavski'nin “sistem” adını verdiği oyunculuk yöntemini oluşturmasına kaynaklık eden temel problem, her türlü esere uygulanabilecek sistematik bir oyunculuk yaklaşımının bulunmamasıydı.” (Özüaydın, 2011, s.25). Çünkü o yıllarda oyunculuğa kaynak teşkil edebilecek bir oyunculuk sistemi bulunmamaktadır. Sanatçı bir ailede doğmuş,

sanatın içerisinde çocukluk geçirmiş bir yönetmen olarak Stanislavski'nin yıllar içerisinde yaptığı gözleme dayanarak görüşünün bu yönde olduğu ifade edilmektedir.

Oscar Brockett, bugün Stanislavski ile ilgili günümüze ulaşmış kaynaklara çeviri bağlamında büyük hatalar içerebileceği şerhini düşmektedir. Çünkü Rusya'da yaşanan devrim ile çarlık yönetiminden sovyet yönetimine geçişte, Rusya'nın uluslararası telif sözleşmesi bulunmadığı için Amerika'da çevirmen Hapgood ve Elizabeth Reynolds imzasıyla yayınlanmıştır. Tüm bu tartışmaların ötesinde bunlarla birlikte Stanislavski'nin oyunculuğa yaklaşımı 8 madde ile şöyle özetlemektedir;

1. *“Oyuncu bedenlerinin, seslerinin sahne üzerinde tüm ihtiyaçlara cevap verebilmesi için ciddi bir eğitimden geçmelidir.*
2. *Oyuncular ürettikleri karakterleri seyirciye “rol” duygusu uyandırmadan aktarabilmesi için sahne teknikleri eğitimi almalıdır.*
3. *Oyuncular rollerini temel olarak üzerine inşa edecekleri gerçekçiliği usta bir biçimde gözlemleyebilmelidir.*
4. *Oyuncular “sihirli eğer” kelimesini kullanarak “örneğin; eğer bu şartlarda ben olsaydım...” sahnede rolünde karşılaştığı yabancı olduğu durumu duyu belleği aracılığı ile kendi hayatından bir durumla benzeterek o durumu tanımlayarak oyuncunun iç aksiyonu tanımlayabilmesini sağlamalıdır.*
5. *Oyuncular oyundaki verili koşulları çok iyi analiz etmeli. Ve kendini oynamaktan kaçınmalıdır.*
6. *Oyuncular her sahnedeki amacı anlayıp karakterin temel hedef ve rolün eylem çizgisini belirlemelidir.*
7. *Oyuncular “ilk sefer illüzyonunu” sunarak sahnede an be an ilerleyen eyleme odaklanmalıdır.*
8. *Oyuncular kendi egolarını oyunun sanatsal gerekliliklerinin önüne geçmesine izin vermeden anlayış ve yeterliliklerini kusursuz bir biçime getirmek için sürekli çaba içerisinde bulunmalıdır.” (Brockett, 2016, s.383).*

Stanislavski, oyunculukla alakalı düşüncelerini geliştirmek amaçlı açtığı ‘1. Stüdyo’ ya da ‘Deneme Sahnesi’ olarak anılan yapının başına öğrencisi Meyerhold’u getirmiştir. Meyerhold burada ilk oyun olarak Maeterlinck’in *‘Tintagiles’in Ölümü’* oyununu sahnelemiştir. Bu oyunu sahnelediği 1905-1906 yıllarında daha çok genç bir yönetmen olarak kabul edilebilecek olan Meyerhold, hocası ile bağdaşmayan farklı bir tiyatro düşüncesi ortaya koymuş ve yollarını ayırmışlardır. İlerleyen zamanda ise Meyerhold hem Stanislavski’yi hem de MST’nu eleştiren yazılar kaleme alarak kendi görüşlerini ortaya koymuştur. Bu yazılar hem natüralist hem de realist tiyatro düşüncesine olan karşıtlık durumu içermektedir (Candan, 2019, s.35) (Andiç, 2019).

Vsevolod Emilyeviç Meyerhold (9 Şubat 1874-2 Şubat 1940) sanat düşüncesi içerisinde ilk tavrını natüralist tiyatroya karşı almıştır. Meyerhold’a göre natüralistlerin temel çıkış noktası olan *“hayatı olduğu gibi”* yanılısına çabası, bir sanat eserinin temel iki özelliği kabul edilen öz ve biçimi ayırt edilemez şekilde birbirine karıştırmaktadır. Klasik ve romantiklerin biçim anlayışlarından dolayı eleştiren natüralistlerin biçim arayışı sanatı bir fotoğrafa çevirmiştir (Meyerhold, 1997, s.266). Özüaydın’a göre ise natüralistlerin kendisinden önceki düşüncede fazla buldukları kurmacayı yiktikten sonra geriye kalan yapmacık diksiyon ve renkleri de çıkartması gerekmektedir. Bu yüzden hatalı bulunduğu natüralistlerin karşısına teatral olan bir tiyatro düşüncesi tezi koymuştur (Özüaydın, 2006, s.27).

Meyerhold, natüralistlerin yaşamı olduğu gibi sahnede yanılısaması anlayışının yaratıcılığı öldürerek sanatın kavramsal olarak varlığını sonlandırdığını öne sürmüştür. Bu düşüncesini ise şu şekilde ifade etmiştir;

“O dönemde doğalcı tiyatronun getirdiği aşırı zararlı unsurlara ya da korkunç bir eklektizmle el ele ortalığı kırıp geçiren ürkütücü bir kalıpcılığa karşı mücadele etmekten başka seçeneğim yoktu....teatrallığın savunulmasını ele alalım....Çünkü Stanislavski'nin başlangıç döneminde benimsediği Meiningen'ler sistemi her türlü teatrallığı yok ediyordu. Meiningen okulu, sahneleme tekniği bir çıkmaza sürükledi. Teatrallık bir kenara atılınca, herşey bir fotoğraf düzeyine indirgenmiş oluyordu. Başka bir deyişle yaratım kayboluyordu. Artık yaratıcılık kalmıyor, sanatın sanat olarak varlığı sona eriyordu.” (Meyerhold, 1997, s.293).

Bu bağlamda ilk iş olarak teatrallığın yeniden kazanılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yüzden teatral araştırmalar ve çalışmalar yapmak için yönelimini sirk gösterileri, Commedia Dell'Arte ve daha da gerisi tiyatronun çıkışı olan büyü-maske-dans kavramına, antik döneme çevirmiştir. Bu araştırmaları gerçekleştirebilmek için 1910-1914 yılları arasında stüdyolar kurduğu da aktarılmaktadır (Brocket, 2016, s.406). Bu yaptığı çalışmalar sonunda yoğunluk verdiği alan Commedia Dell'arte olmuştur. Çünkü Meyerhold'a göre natüralist tiyatroya karşı Meyerhold'un tezini destekleyebilecek teatrallığı yakalayan tür Commedia Dell'arte olduğu bilinmektedir (Özüaydın, 2006, s.27).

Nutku'ya göre (2002, s.32) Meyerhold'un çalışmalar gerçekleştirdiği bu geleneksel tiyatro biçimlerinin ayırt edici özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler; yazılı olmaktan ziyade daha çok doğaçlama şeklinde ilerlemesi, önceliğin sözden önce harekette olması, oyunculukta psikolojik bir hedef gözetmemeleri, etkili-zengin, komik özelliklerinin bulunması, ciddiden durumdan groteske komediye hızlı şekilde dönüşüm sağlayabilmeleri, abartılı komiklikte anlık eşlemeyi başarabilmeleri, oyun kişilerinin en önemli özelliğini ortaya çıkaracak genellemeleri, bu yüzden teatral figürleri (maskaları) üretim yoluna gitmeleri, oyuncunun aynı zamanda sahnede bir şarkıcı, akrobat, soytarı, paskal, cambaz, cambaz ve gözbağcı olması, bu zenginliği aktaracak ve bedeninin kontrolünü ustalık derecesine çıkararak ekonomik ve anlık hareketleri evrensel bir tekniğe çevirmiş olmalarıdır (Nutku, 2002, s.32).

Meyerhold, Stanislavski'nin düşüncesine tümünden karşı olduğu bilinmektedir. Sisteminde oyun sahnelerken yaklaşım yöntemi dıştan içeriye iken, Meyerhold da ise bu tam tersine bir durum arz etmektedir. Meyerhold'a göre temel olan, ilk üzerinde durulması gereken şeyin hareket olması gerekmektedir. Meyerhold'un tiyatro estetiğinde hareket tiyatronun diğer tüm bileşenlerinden önce gelmektedir. Oyundan tüm replikler çıkartılsa, sözden arındırılsa ve sahnede büyük bir ustalıkla hareket eden oyuncular olsa, bu sözsüz hareketin yine tiyatro olarak kalacağı tezini savunan Meyerhold'un tanımını yaptığı bu “yeni oyuncuyu” balmumu ve melodik sesi gibi çeşitli biçimleriyle esnek bedeniyle tek başına bir sanat yapıtı olarak görmektedir (Nutku, 2008, s.170).

Meyerhold, yaptığı oyunlarda gerçek tiyatronun bir ögesi olarak kabul edilen “dördüncü duvarı” ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Oyuncu ile seyircinin arasındaki ayırımı yanlış bulan Meyerhold dördüncü duvar anlayışına karşı olmakla yetinmeyip, bir adım ötesinde seyirci ile oyun alanını (sahneyi) aynı hizaya getirmiştir. Ayrıca seyircinin tiyatrodaki edilgen yapısına da karşı çıkarak seyirciyi tiyatrodaki etkin bir biçimde oyuna dahil olması gerektiğini savunmuştur. Meyerhold, konvansiyonel tiyatrodaki yönetmen, yazar ve oyuncudan oluşan üç üretici ile birlikte bu yapının içerisinde seyirciyi de ekleyerek sayıyı dörde çıkartmaktadır. Sahnede yönetmen, yazar ve oyuncu tarafından seyirciye gönderilen çağrışımların seyircinin üretken bir düş gücü vasıtasıyla hikayeyi tamamlayacağı sahneleme anlayışının doğru olacağını düşünmektedir (Meyerhold, 1997, s.193). Gerçekçi tiyatronun, sahne üzerinde gerçek yaşamın bir yanılması oluşturabilme niyetiyle kullandığı dekor anlayışı yerine daha stilize bir biçim kullanarak, bakıldığında oyuncunun arkasındakinin dekor olduğu gerçekliğinin hep akılda olacağı bir dekor anlayışı uygulanmıştır. Benimsediği sanat estetiği anlamında Meyerhold'un tiyatro düşüncesinde fütürizm etkisi de bulunmaktadır. Fütüristlerin sahne üzerinde kullandığı,

multimedya uygulamaları sayılabilecek video-film gösterimleri, gerçek motosiklet, otomobil kullanımı gibi uygulamalar yapmıştır.

O dönemin teknolojik uygulamaları sayılacak tercihlerle birlikte geliştirdiği oyunculuk yöntemine de “biomekanik” oyunculuk yöntemi adını vermiştir. Buradaki ‘bio’ insanı, ‘mekanik’ olan tarafı ise Meyerhold’un fütürizm etkisi altındaki teknolojik bakış açısını yansıtmaktadır (Karabulut, 2014, s. 94). Bu durumu Özüaydın (2006, s.28) oyuncuların Meyerhold’a göre sahne üzerinde adeta bir makine gibi işlev görmeleri gerektiği tezine istinaden “biomekanik oyunculuk” yöntemi bir fütürizm uzantısı olarak addedilebilir. Aradaki fark fütüristler geçmişe ve geleneğe “müzeleri, galerileri yakalım” derecesinde karşı çıkarken, Meyerhold tiyatronun geçmişinden ve kökeninden beslenerek yaşadığı dönemdeki egemen anlayışa karşı çıkmaktadır.

Meyerhold, Agit-Prop (Uyarı-Propoganda) tiyatrosu olarak bilinen tiyatro fikrini, ilk ortaya atan yönetmen olma özelliğini de taşımaktadır. O dönemin tiyatrosunda var olan mekân algısı, kostüm-dekor, oyunculuk algısı ve yönetmenlik anlayışını yıkarak sokaklarda, alanlarda, meydanlarda, ordunun önünde oyunlar sahneleyerek, kostümü yalın biçime sokarak oyunculara mavi işçi tulumu ile merkezine hareketi koyan yeni bir anlayış getirmiştir. “...mavi işçi tulumları giydirdiği oyuncularını, iskeleler, yükselen-alçalan-dönen-kayan platformlar ve seyircinin arasına uzanmış oyun alanları üzerinde oynattı. ‘Biomekanik oyunculuk’ tekniği içinde ‘toplumsal jest’e gitmeyi ilk o geliştirdi ve Brecht’in sonradan kurallastırıldığı yabancılaştırma etmeni ile yeni tiyatronun temellerini attı.” (Nutku, 2008, s.168). Bu sayede Meyerhold, oyunlarda metin ölçeğinde Brecht ile görüşleri zıtlık arz barındırırken, oyunculuk ekseninde ‘biomekanik oyunculuk’ tekniği perspektifinden benzeştiği, etkileşimde bulunduğu yönler bulunmaktadır. Fakat biçim ekseninde olayların neden-sonuç perspektifinde birbirine olay örgüsü içinde sunulan Aristotelesyen dramatik yapıya karşılık parçalı bölümlerden oluşan parçalı kurguyu önermiş, bu anlamda “Epik Tiyatro” ve Brecht’e öncülük ettiği varsayılabilir. Meyerhold bu yaklaşımı için; “Epizodlama, piyesi daha ince bir şekilde kurmaya, kişilikleri daha derinliğine keşfetmeye olanak tanımakta ve seyirciyi de yormamaktadır.”(Meyerhold, 1997, s.356) demiştir.

Doğalcılığın ve gerçekçiliğin zirvesini yaşadığı bir dönemde Meyerhold için teatrallik ve hareket en önemli iki unsurdur.

“Müzikal drama şarkıcının ağzından dökülen müzik cümlesi gibi, tiyatrodaki söz iç konuşmayı aktarabilecek güçte bir araç değildir. Çünkü söz bir trajedinin özünü ortaya çıkarabilecek tek araç olsaydı, herkes sahneye çıkıp oyunculuk yapabilirdi. Sözcükleri söylemek, hatta iyi söylemek, onları söylemenin iyi bilindiği anlamına gelmez. Satır aralarını anlatabilecek ve gizli olanı açığa çıkarabilecek yeni yollar aramak artık bir gerekliliktir. Wagner’in duygulardan söz etme işini orkestraya bırakması gibi ben de bu rolü plastik hareketlere veriyorum.”(Meyerhold, 1997, s.152) der.

Burada Wagner’in müziğe yüklediği anlam gibi Meyerhold da aynı anlamı harekete yüklediğini ifade eder. Bu aktarımdan iki sonuç çıkarılabilir. Bunlardan ilki Meyerhold’un Wagner ile etkileşimde olduğu sonucudur. Onun ‘tümçül sanat yapıtı’ anlayışından etkilendiği sonucudur. İkincisi ise belirttiği “yeni tiyatrosunda” daima sözden ön planda tuttuğu hareketin Meyerhold için nasıl bir niyetle ve nasıl bir fonksiyonda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Meyerhold’un Wagner ile tek etkileşimi bu da değildir. Bununla birlikte Wagner ile oyunlarında kullandığı müzik bağlamında da etkileşimde bulunduğu söylenebilmektedir. Meyerhold’un “yeni tiyatrosunda” müzik hareket kadar olmasa da büyük bir öneme sahiptir. Oyunda seyirciyi ulaştırmayı hedeflediği önermeyi, güçlendirmek ya da anlamı zenginleştirmek amaçlı müzikten faydalanmıştır. Kelimelerle ifade edemeyeceği ya da ifade etmeye çalışırken zorlanacağı şeyleri müzik vasıtasıyla daha kolay ve daha etkili şekilde ifade yoluna gitmiştir. İşlevsel bağlamda

Meyerhold tiyatrosunda müzik, genel olarak gerilimi artırmak veya azaltmak, alegorik bir duygunun ifadesi gibi durumlarda kullanılmıştır. Ayrıca Özüaydın'a göre; "oyuncunun her seferinde aynı performansı sergileyebilmesinin yolu, oyundaki her aşamaya denk düşen ritmik karşılıkları bulmak üzerine kurulmalıdır. Müzik, sahne üstünde oyuncuların hareket ritimlerini düzenleyen ve oyuncuya izlemesi gereken hareket dizgesini işaret ederek yardımcı olan bir öğedir." (Özüaydın, 2006, s.34).

Son olarak Meyerhold, yaşadığı dönemde gerçekleşen Ekim Devrimi sonrası devrimin halk eğitim komiseri tarafından tiyatro komiserliği görevine getirilmiştir. Bu göreviyle birlikte fabrikaları gezerek, orada gözlemler yaparak bu gözlemleri tiyatrosuna aktarmaya çalışmıştır. Proleteryen bir tiyatro anlayışı içerisinde kalmayı hedeflemiştir. Meyerhold, fabrikalarda yaptığı gözlemlerden dört temel sonuç elde etmiştir. Bunlardan ilki çalışan işçilerin gereksiz ve sonuçsuz hiçbir harekette bulunmamasıdır. İkincisi çalışan işçilerin tamamının hareketlerinin belirli bir ritminin var olmasıdır. Üçüncü gözlemi işçilerin yer çekimi açısından bedenlerini doğru bir formatta konumlandırmalarıdır. Dördüncü ve son gözlemi ise her an için dengelerini sağlayabilmeleridir. Meyerhold'un yaptığı bu gözlemlerin tek ortak noktası ise çalışan işçilerin hareketlerinin dansa yakın bir felsefesinin bulunmasıdır (Nutku, 2008, s.171).

Daha sonra Meyerhold, 13 Şubat 1939 yılında Rusya'da tertip edilen Tiyatro Yönetmenleri Kurultayı'nda devrimin rejî anlayışına ihanet ettiği düşüncesi ile suçlanmıştır. Meyerhold bu suçlama karşısında bir konuşma yapar ve o konuşmasına karşılık tutuklanmıştır. Tutuklandıktan sonra "Stalin dönemindeki sanatçı kıyımından o da nasibini alarak, hapisane yaşamının bir yılı dolmadan, 2 şubat 1940'ta, Moskova hapisanelerinden birinde öldürülmüştür." (Nutku, 2008, 172).

Rusya'da Stanislavski'nin tiyatro anlayışına tümenden karşı çıkan öğrencisi sadece Meyerhold değildir. Yine Stanislavski'nin öğrencisi olan Tairov (24 Haziran 1885- 25 Eylül 1950) da hocasının gerçekçi tiyatro anlayışına karşı çıktığı bilinmektedir. Tairov, sanatının ilk evreleri fütürizm etkisinde denemeler yapmış daha sonraları Meyerhold'dan etkilenecek kendine has bir üslup geliştirmeye çalışmıştır. Eklektik bir tiyatro fikrini benimseyen Tairov, içerisinde müzik, bale, sirk, opera, gibi farklı türleri de içerisinde bulunduran sentez bir yapı oluşturmuştur. Bu sentez yapıya da "sentetik tiyatro" adı verilmiştir.

Tiyatro yaşamına Stanislavski'nin yanında stüdyo çalışmalarıyla başlamış olan Tairov ayrıca 1914 yılında Moskova'dan kurulmuş olan Kamerny Theatre'in (Oda Tiyatrosu) kurucularındandır. Tairov, Gordon Craig ve Meyerhold'un 'üstün kukla' kavramından etkilendiği varsayılmaktadır. Gerçekçi düşüncenin "statik ölçülerine ve biçimlerine" karşı çıkmıştır. Doğalcı ve Sembolist tiyatronun tüm amatörüklerine karşı çıktığını belirtirken ona göre "kitabî tiyatro" olarak tanımladığı metin odaklı tiyatroya da karşı çıkmıştır. Ona göre tiyatro yazılı olarak bir metnin çok daha ötesinde var olan bir kavramdı. Yazılan bir tiyatro metninin toplu bir şekilde okumasının daha da ötesinde bir sanattı. Edebiyat ile tiyatroyu ayıran şey ise Meyerhold gibi ona göre de hareketti (Nutku, 2002, s.36).

Özüaydın'a (2006, s.41) göre Tairov'un tiyatro düşüncesi formalist tiyatro ile doğalcı-gerçekçi tiyatronun senteziyle meydana gelmiştir. -Ayrıca Tairov ve Vakhtangov Rus Formalizmi'nin tiyatro alanındaki örnekleri bağlamında da incelenebilmektedir.- Formalist tiyatro o zamanlarda içi gerçek manada tam doldurulamamış bir kavramken, gerçekçi-doğalcı tiyatro da yalnızca biçimlendirilememiş bir duygulanım arz etmektedir. Tairov, aynı Meyerhold gibi gerçekçi tiyatronun bir unsuru olan dördüncü duvarın yıkılması gerekliliğini de savunmaktadır. Yine Meyerhold gibi; "natüralistlerin savunduğu tiyatro 'yaşamın aynısı olmalı' şeklindeki yaşamın yanılması" tezinin tam tersini ifade etmektedir. Tairov'un tiyatro düşüncesinde, Stanislavski'nin oyuncusunun -gerçekçi estetiği- "sahnede olduğunu unutmamalı" uyarısı yerine, "sahnede olduğunu kesinlikle unutmamalıdır" görüşü hakimdir. Bu görüş Tairov'un ;

“Natüralist tiyatro, sahne çevresindeki nesneye (iç nesne, oyun arkadaşı, nesneler) egemen olmayı öğretir ve nesne olarak izleyici yerini isteyerek dışlar. Öte yandan, biçimsel tiyatro, oyun arkadaşını nesne olarak görmezden gelir ve sonuçta izleyici yerine yönelir. Bizim yeni tiyatromuz bu iki nesneyi bireşimsel olarak kaynaştırmalıdır: oyuncu, oyun arkadaşlarıyla birlikte, aynı zamanda natüralizm dördüncü duvarının önünde değil, bir izleyici mekanı önünde oynandığını duyumsamaktadır.” (Çalışlar, 1993, s.272) sözlerine dayandırılmaktadır.

Tairov’un “sentetik tiyatro” estetiği Candan’a (2019, s.33) göre opera, bale, dram, sirk türleri ve müzikhol türlerinden sentezle ortaya çıkmaktadır. Tairov’un düşüncesine göre bir oyuncunun sanatında farklı türleri bir bireşim, çeşitlilik oluşturmalarıdır. Bu bireşim; Tairov’un tiyatro estetiğini oluşturan, idealize tiyatro örneğidir.

Nutku’ya göre (2008, s.84) Tairov’un tiyatro düşüncesini oluşturan siyasi ve sosyal şartlar bulunmaktadır. Stanislavski’nin 1920 ile 1930 yılları arasında kurduğu stüdyosunda gerçekçi oyunculuk biçimini olgunlaştırmak istediği esnada öğrencisi olan Meyerhold ve Tairov’un bu gerçekçi düşünceye karşı çıkmaları rejimin ileri gelenlerini rahatsız etmiştir. Meyerhold ve Tairov’un tiyatro düşünceleri o dönemki komünist rejim çerçevesinde aşırı teatral kalmışlardır. Rus oyun yazarı olan ve 1923’te devrimin halk eğitim komiseri Lunaçarski ‘Ostrovski’ye dönün’ çağrısıyla Sovyet tiyatrosuna yön vermeye çalışarak 19. yüzyıl Rus gerçekçiliği’ni işaret etmiştir. Tairov ise “Sanatın partisi olmaz; “O su, hava, güneş gibi etrafını çeşitli yollardan aydınlatır.” diyerek karşı çıkmıştır. Tairov, “*daha da ileri giderek tüm sahne yapımlarının tartımsal ilkelere göre tasarlanması gerektiğini belirtti.*” (Nutku, 2008, s.84). Doğalcı tiyatro düşüncesine karşı teatral olmayı hedefleyen Meyerhold ve Tairov rejimin doğalcılık anlayışına karşıt yönelişlerde bulunmuşlardır. Klasik balede Rusya’nın o yıllarda büyük bir aşama kat ettiği bilinmektedir. Tairov ise balede önemli bir teatral ilkesini farkına varmıştır. Oyunculuktaki hareketler Tairov’a göre gerçek yaşamın bir kopyası olarak değil bir dizi senfonik hareketlerden oluşmalıdır. Bu sebepten dolayı tiyatro düşüncesi içerisinde baleye de yer verdiği düşünülmektedir. Ayrıca bu hareketlerle birlikte “*bu tartım sahne tasarımındaki eşyalarla da bütünlük kazanmalıydı.*” (Nutku, 2008, s.84). Oyunlarında kullandığı kostüm, dekorda da bu anlayışla bir araya getirdiği görülmektedir.

Tairov’un tiyatro düşüncesinde, tiyatro edebiyata hizmet eden hizmetçi konumundan kurtarılmalıdır. Bunun için teatrallığı ön plana almanın gerektiği düşüncesini savunmaktadır. Tairov’a göre bir tiyatro yapımı ne oyuncunun, ne de yönetmenin yazara hizmet etmek zorunda olduğu bir sanat değildir. Ona göre tiyatrodaki oyuncu ya da yönetmen fark etmeksizin yazarın metnini istediği yönde çarpıtmakta özgürdür. Metin sadece yazarın ya da yönetmenin ulaşmak istedikleri yere gitmelerine ilk hareketi verecek bir yaylı mekanizma işlevi görmektedir. Bu düşüncesi de “*Tiyatro, belli bir yapıtı kendine özgü sahnesel düşüncelere uygun biçimde kullanarak, yeni ve özgün değeri olan bir sanat yapıtı yaratmalıdır.*” (Çalışlar, 1993, s.273) sözlerine dayandırılmaktadır.

Tairov, Adolpe Appia ve Gordon Craig gibi döneminin en büyük kuramcılarında kabul edilen iki kuramcıdan etkilenerek onlar gibi üç boyutlu sahne tasarımları kullanarak, büyük mekanizmalardan içeren sahne tasarımları kullanılmasını gerekliliğini savunmuştur. Bu düşünce ile Jacques Lecoq’un “Girofle Girofla” oyunu, Racine’in “Phaedra” isimli klasik trajedisi, Oscar Wilde’in “Salome” psikolojik dramı, Debussy’nin “Oyuncak Sandığı” pantomim oyunu, Scribe’in “Adrienne Lecouvreur” melodramı gibi oyunları sahneye koymuştur.

Meyerhold seyirci ile oyuncu ayırımını ortadan kaldırmayı hedeflerken Tairov bu düşünceye karşı çıkmaktadır. Bu düşüncesini “*Yaşasın, sahneyi izleyici yerinden ayıran ramp! Çünkü sahne karmaşık ve zor bir klavyedir. Ancak usta oyuncu onunla başa çıkabilir; izleyici yeri ise, alımlayan izleyici için belirlenmiş amfi tiyatrodur.*” sözleriyle açıklamıştır (Çalışlar, 1993, s.284). Tairov’a göre yine Meyerhold ile zıtlık içeren bir ifadeyle seyirci oyuna dahil olmamalı,

seyirci olarak edilgen yapısı içerisinde kalması gerektiğini ifade etmiştir. Bu düşüncesini de “Sahne yapıtı izleyiciyi kesinlikle etkin olarak değil, yalnızca alımlayıcı bir öge olarak gerektirir. Durum böyleyse, tiyatrodaki izleyiciye kendine özgü öteki sanatlarda biçilen rolün aynı biçimlidir. İzleyici izleyici olarak kalmalıdır; işe karışamaz o.” sözleriyle ifade etmiştir.

Tairov’a göre “Tiyatronun gücü, sahnesel eylemin dinamiğinde yatar. Eyleyen oyuncudur. Oyuncunun ustalığı, tiyatronun en yüce, en gerçek içeriğidir. Ustalığın duygusal dolgunluğu, onun dinamizminin anahtarıdır. Sahnesel yapılanma, onun anlatım biçimi ve özüdür. Ritim onun organik ilkesidir.” (Çalışlar, 1993, s.285). Bu açıklama tiyatro ile edebiyatı ayıran şeyin “hareket” olduğu görüşünü vurgulamaktadır. Oyuncu bu hareketin gerçekleştireni, etkeni olarak aynı Stanislavski, Meyerhold gibi Tairov’un tiyatro düşüncesinde de tiyatronun en temel ögesidir.

Meyerhold ve Tairov hocaları olan Stanislavski’yi tümünden reddetmişlerdir. Bu durum onlara yeni bir arayışın kapısını aralarken buldukları ‘yeni olanı’ tamamlama noktasında eksik bırakmıştır. Bu bağlamda çağdaşları arasında bu konudaki en iyi yol çizebilmiş olan sanat insanlarından birisi de Vakhtangov’dur. Yergeni Vakhtangov (13 Şubat 1883-29 Mayıs 1922) Meyerhold ve Tairov’un yanlıgısına düşmeyerek Stanislavski’yi tümünden reddetmemiştir. Kendi biçimini oluşturmuş, fakat bu biçimi oluştururken, Stanislavski’nin, doğru bulduğu yönlerini de alarak oluşturmuştur. Stanislavski ile birlikte Meyerhold ve Tairov’dan da alıntılar yapmıştır. Böylelikle sonraki yıllarda Özdemir Nutku başta bazı kuramcılar tarafından “Sentez Tiyatrosu” ya da “tiyatronun sentezcisi” (Nutku, 2002, s.38) olarak anılacak bir tabirle kendisinden bahsedilmektedir. Fakat Vakhtangov geliştirdiği tiyatro estetiğine “Fantastik Tiyatro” adını vermiştir.

Tairov ve Meyerhold, Stanislavski’nin tiyatro düşüncesine tümünden karşı çıkmışlardır. Bu Özdemir Nutku’ya göre onların en zayıf taraflarını oluşturmuştur. “Bu durum onları bazı noktalarda kuruluğa itti ve belki de kendi ekollerini kuramayıklarının sebebi oldu.” (Nutku, 2008, s.86). İkinci Stüdyosu’nu Leopold yönetmenliğinde kuran Stanislavski, Leopold’un genç olarak 44 yaşında (1916) vefat etmesiyle dağılan stüdyosunun yerine üçüncü stüdyosunu Vakhtangov yönetmenliğinde kurmuştur. Vakhtangov Meyerhold ve Tairov’a göre daha doğru bir yol izleyerek döneminde onlardan daha çok başarı elde eden işler yapmıştır. Vakhtangov’un bu ‘doğru yolu’ Meyerhold ve Tairov gibi Stanislavski’yi tümünden reddetmemektir (Nutku, 2008, s.86). Stanislavski, Meyerhold ve Tairov’un kendine düşüncesine göre doğru bulduğu, kendi tiyatrosu içerisinde kullanabileceği öğeleri saptayarak onları uygulamıştır. Örneğin Vakhtangov’un tiyatrosundaki oyuncular, Vakhtangov yaşarken de, vefatından sonra da oyunculuk eğitimlerini Stanislavski sistemi ile tamamladıkları bilinmektedir. Vakhtangov, Meyerhold’un grotesk üslubu ile, Stanislavski’nin doğalcı gerçekliği tek potada buluşturmaya çalışmıştır.

“Bu sentez, yalnızca Vakhtangov ile okuluna ait olan tersinlemeyi getirdi. Onun tersinlemeye dayalı uygulamalarında ne Meyerhold’un acımasız groteski, ne de Moskova Sanat Tiyatrosu’nun ayrıntılı gerçekliği vardı. Meyerhold’un ‘boğucu karnaval’ında ya da Moskova Sanat Tiyatrosu’nun katı ‘psikolojik ve doğalcı gerçekliğine’ karşılık Vakhtangov teatraldı. Onun komedyaları, Dickens’in *Circir Böceği* ve *Ocak’ta olduğu gibi sıcaktı, gerçek duyguları kapsıyordu ve oyuncularını büyük bir içtenlikle oynuyordu.*” (Nutku, 2008, s.86).

Candan’a göre Vakhtangov psikolojik gerçeklik ile teatrallığı tek yapımda buluşturan bir yönetmen olma özelliği taşımaktadır. Uygulamış olduğu bu yaklaşımı “fantastik gerçeklik” olarak adlandırmaktadır (Candan, 2019, s.35). Özüaydın’a göre Vakhtangov’un tiyatro estetiğinin Meyerhold’un teatrallığı ve Stanislavski’nin psikolojik gerçekliğinin sentezi ile ortaya çıkmıştır. Vakhtangov ortaya koyduğu bu tiyatro düşüncesini “fantastik tiyatro” olarak

tanımlamıştır. Vakhtangov'un gerçekçiliğe biçimci yaklaşımla meydana getirdiği anlayışın Tairov'un "Sentetik Tiyatro" düşüncesiyle de benzerlik göstermektedir (Özüaydın, 2006, s.43).

Vakhtangov'un Stanislavski'nin oyunculuk sisteminde salt doğru olarak kabul ettiği maddeler şunlardı;

1. Dikkatin odaklanması (konsantrasyon)
2. Aktörün kas enerjisini uyumlu bir biçimde bedenine dağıtması
3. Rol ile çevresi ilişkisinin araştırılması;
4. Duygulardan önce hareket;
5. Aktörün sahne üzerindeki davranışının motive edilmesi (sahne açısından oyuncunun doğruyu yakalamasını sağlamak.)
6. Oyuncunun partnerine (birlikte oynadığı diğer oyuncuya) güvenmesi;
7. Yazarın yapıtının iç anlamının (alt metninin) açıklanması;
8. Oynayacak karakterin biyografisinin ve yaşam koşullarının oluşturulması;
9. Aktörün kendi değil, partnerini düşünerek oynaması;
10. Stereotiplere karşı savaşılması." (Nutku, 2008, s.88).

Vakhtangov değiştirilemez doğru olarak kabul ettiği Stanislavski'de gözlemlediği tespitleriyle Meyerhold'un "ölçülü teatralliyetini" birleştirerek kendi düşüncesini oluşturduğu düşünülebilir.

"Sahnelemede gerçek olan ve olmayan öğelerin kompozisyonu ile bu tiyatrodan ortaya çıkartılmış olan sentezi yalın bir biçimde şöyle özetleyebiliriz; oyunculuk tekniğinde Benzetmecî Tiyatro'nun karmaşık psikolojik oyunculuğu yoluyla Göstermecî Tiyatro'nun karakterleri oluşturulmuştur. Vakhtangov oyuncu ya da yönetmenin, kendi tavrını gösterebilmesi için, gerçeği ve tarihi deforme etme hakkına sahip olduğunu belirtmiştir." (Nutku, 2008, s.88).

Brocket'e göre (2016, s.411) Vakhtangov, Stanislavski'nin sistemindeki karakter çözümlenmeleri, konsantrasyon, alt metin çözümlenmeleri gibi epistemolojik olguların doğruluğunu kabul ederek, ilaveten Alman dışavurumcularından farkı olmayan stilize olan, yükseltilmiş bir hareket kullanımı yoluna gitmiştir. Örnek olarak sahnelemiş olduğu 'XIV. Eric' oyunu gösterilebilir. 'XIV. Eric' var olan tüm saray halkı ve bürokratlar otomaton gibi stilize tasvir edilirken, proletarya gerçekçi bir anlayışla sahnelenmiştir. *"Vakhtangov'un en büyük başarısı oyuncuların çabasız bir şekilde doğaçlama yapar gibi görüldüğü Turandot oyunuyla gelmiştir. Bu prodüksiyonun ilk gösteriminden kısa bir süre sonra ölen Vakhtangov'un anısına oyun uzun yıllar repertuvarında tutulmuştur."* (Brocket, 2016, 411).

Prens Turandot oyununda bir taraftan seyircileri etkileyecek duygusallıkla, içtenlikle ilerlerken diğer taraftan *"ironiye özgü alay uzaklığını veren davranış aykırılıkları sergileniyordu."* (Candan, 2019, s.35). Örneğin Kralı oynayan oyuncunun seyircilere en yoğun duyguları yaşatan tirat sonrası oyuncu alkışını aldıktan sonra oyun arkada devam ederken gülümseyerek cebinden çıkarttığı portakalı eline alıp sahnenin önüne oturarak, o elindeki portakalı büyük bir iştah ile yemektir. Aynı ironi oyununda kullanılan aksesuar, oyun gereçlerinde de bulunmaktadır. Bu duruma örnek olarak oyundaki kral eline kral asası almak yerine tenis raketiyle sahneye çıkabilmektedir. Kral sakal yerine yüzüne bir peçete takılabilmektedir. Yaptığı bu sahneleme anlayışı ile Gozzi'nin oyunu yazarın istediği şekilde değil Vakhtangov'un vermek istediği önerme ile sahnelenmiş olmaktadır.

Tairov'un "tiyatralleşme" kavramı, Vakhtangov'un "fantastik gerçekliği" Mayakovski'nin "sanat doğanın bir kopyası değildir. Doğanın bireysel bilinçteki yansımalarına göre çarpıtılmasında kararlıdır." sözü üzerine bina edilmiştir (Candan, 2019, s.34). Vakhtangov'un ilk defa sahne üzerinde Stanislavski, Meyerhold, Tairov silsilesinden sentezle elde ettiği bu 'fantastik gerçeklik' kavramını hem o dönemde hem de sonrasında Vakhtangov'dan tiyatroya bir miras olarak ardıklarını etkileyen bir uygulama haline gelmiştir. Bugün bile Stanislavski'nin, Meyerhold'un izleri çağdaş sahnelemelerde bulunabilmektedir. Vakhtangov'un ilk defa ortaya koyduğu fantastik gerçeklik kavramının izleri de çağdaş tiyatrodaki mevcuttur. Örneğin bugünün çağdaş ve öncü tiyatro yönetmeni olarak adlandırılabilir Thomas Ostermeier'in Berlin Shaubühne'de 2009 yılında prömiyerini yapmış uzun yıllar sahnelediği Hamlet oyununda, Ostermeier'in oluşturduğu estetik tutarlılık çerçevesinde Hamlet'i kadın çorabıyla oynatması Vakhtangov'un ironi ile paralellik göstermektedir. Hamlet'in babasını mezara gömerken leit-motiv olarak tekrar tekrar mezara düşüp bunu bir koreografi haline dönüştürmesi, Meyerhold, Tairov'dan başlayan 'hareket' ve 'teatral olan' kavramlarına yapılacak atıfla okunabilmektedir.

SONUÇ

Yapılan tanımlar perspektifinde avangart "bir anlayışa karşı olan politik duruşu, başkaldırıyı, bir mücadeleyi, bir adanmışlığı, devrimci kimliği ve gerekirse kendini feda edışı" çağrıştırmaktadır. En çok öne çıkan özelliği ve kuramcılarının genel görüşü avangart olanın nihilist yanındır. Bu yıkıcı yanı daima bulunduğu dönemdeki mevcut anlayışı hedef alırken diğer yanı yıkılanın yerine bir düşünce inşa edebilmek için uğraş vermektedir. Eğer eskinin yerine sürdürülebilir ve doğru kabul edilebilir bir düşünce inşa edilebilirse o avangartın yaşam süresi uzamaktadır. Ne kadar doğru bir düşünce inşa etmiş olursa olsun, avangartlar yine bir dönem sonra 'demode' olarak geride kalmışlardır. Bu da avangartın kendine mahsus özelliklerinden birisidir. Fakat burada önemli olan kalıcılığı, uzunluğu ya da türünden ziyade avangart sanatın gerçekleştiği türde sanata katkısıdır. Her avangart sanat, bulunduğu alana yeni bir bakış açısı ve çeşitlilik kazandırmıştır.

MST, 1898 yılında kurulduğu zamanlarda Rus tiyatrosunda beklenen gelişmenin henüz kaydedilemediği aktarılmıştır. 19. yüzyıl sonları 20. yüzyıl başlarında Rusya'da 18. yüzyıldan kalma konvansiyonel sahneleme anlayışı hakimdir. Ekim Devrimi öncesinde yaşanan siyasi ve sosyal çalkantılar içinde kurulan MST, işte bu beklenen gelişimi gerçekleştirebilecek bir yapı olduğunun ilk işaretlerini vermeye o dönemde başlamıştır.

Her avangartta olduğu gibi Stanislavski'nin çıkış noktasında da gördüğü bir eksiklik ve karşı olunan genel anlayış bulunmaktadır. Saxe Meiningen Dükü'nün tiyatro anlayışından etkilenen Stanislavski Rusya'da yapılan tiyatro oyunlarında bir yapaylık, yavanlık ve eksiklik tespit etmiş, tüm bunları reddederek yerine yeni bir 'sistem' getirme çabasına girmiş, bu konuya ömrünü adanmıştır. Onun geliştirdiği oyunculuk sistemi, politik tavır barındıran, mevcut anlayışı yıkan, aktivist bir avangart tavidir. Bu tavır kendi kalemine karşı inancı kırılan yazar Anton Çehov'un bile başyapıtlar sunmasına zemin hazırlamıştır. Stanislavski'nin tekamüle ulaştırdığı oyunculuk sistemi, dünya çapında kullanılan, üzerine sürekli tartışılan ve bu tartışmalarla birlikte yeniliklere ufuk açan bir özellik taşımaktadır.

Tarihsel süreç incelendiğinde bir avangartın ardılı da genelde hep avangart olmuştur. Bir avangart ardından başka bir avangart da getirmiştir. Avangart olarak kabul ettiğimiz Stanislavski'nin o dönemki çıkışı ve ortaya koyduğu sistemi, ardından gelen avangartlara çıkış yapabilecekleri zemini sağlamıştır. İlk olarak öğrencisi Meyerhold hocasının gerçekçi üslubuna ve doğalcı düşüncesine topyekün karşı çıkmıştır. Bu etkiyle Tairov da Stanislavski'ye tümünden, Meyerhold'a da kısmen karşı çıkarak kendi tiyatro düşüncesini ortaya koymuştur. Vakhtangov bütün bunları gözlemlerken, Tairov ve Meyerhold'un çıkışlarına bir reddiye olarak 'fantastik

tiyatro' adını verdiği estetiği üretmiştir. Çağdaş rejide türevleri görünen bu tavrın ilk örnekleri adı geçen bu tiyatro adamları olmuştur.

Bu çalışmada, Rusya perspektifinden aktarılan, neredeyse yarım asır içerisinde gerçekleşmiş dört avangart yönetmen girişiminin, bir ülkenin tiyatrosunun çehresini nasıl değiştirdiği aktarılmaya çalışılmış, avangart girişimlerin sanata olan katkıları ele alınmaya çalışılmıştır.

20. yüzyılın son çeyreğinde 21. yüzyılın başlarında Avrupa merkezli yine avangart bir tür olan postdramatik tiyatro kavramı konuşulmaya başlanmıştır. Her ne kadar bu kavram Avrupa merkezli olsa da postdramatik tiyatronun oluşumunda ABD ve Rus avangart yönetmenlerin katkısı da büyüktür. Örneğin; Meyerhold'a avangart özelliği katan sahne anlayışı 21. yüzyıl postdramatik oyun sahnemelerinde görülebilmektedir. Meyerhold, Rusya dışında Avrupa'da çağdaşı olan başta Max Reinhardt ile Pina Bausch ve Thomas Ostermeier gibi günümüz yönetmenlerini de etkilemiştir. Bugün postdramatik tiyatronun oluşmasındaki en büyük etken 20. yüzyılda ortaya çıkan avangart yönetmenlerin çalışmalarıdır. Postdramatik tiyatroyu avangart yönetmenlerin gerçekleştirdiği girişimlerin mirası olarak okumak yanlış olmaz. Bu durum avangart olanın uzun vadede sanata olan katkısıdır.

Avrupa, ABD ve Rusya'nın tiyatro tarihi incelendiğinde görülmüştür ki, bu çalışmaların en çok gelişim gösterdiği zaman aralığı 20. yüzyıl olmuştur. Neredeyse bu çalışmaların tamamı da avangart sanat hareketleridir. Bugün hangi coğrafyada sanatın yeterli gelişemediği tespiti yapılıyorsa o coğrafyanın sosyo-kültürel yapısının incelenmesinin yanı sıra avangart girişimlerin de incelenmesi sorunun daha net görülmesine olanak sunabilir.

KAYNAKÇA

- Andiç, B. (2019) Stanislavski Sistemi'nden hareketle Derviş Zaim'in Devir, Balık ve Rüya filmleri özelinde sinema oyunculuğu (Basılmamış Doktora Tezi). Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berktaş, A. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos Boyut.
- Brockett, O.G. (2016). *Tiyatro Tarihi*. Tufan Göbekçin (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Burger, P. (2017). *Avangard Kuramı* (9.Baskı). Erol Özbek – Şeyda Öztürk (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Candan, A. (2019). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: Bilgi.
- Crane, D. (1993). *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940–1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Çalışlar, A. (1993). *20. Yüzyılda Tiyatro*. İstanbul: Mitosboyut.
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (3.Baskı). İstanbul: Mitos Boyut.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro* (2.Baskı). Ankara: Dost.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Meyerhold, V.E. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Mürseloğlu, R. (2016). *Yönetmenlik – Eğitimde Sovyet Ekolü*. İstanbul: Mitos Boyut.

- Mürseloğlu, R.(2014). *Stanislavski Okulunda Oyunculuk Eğitimi*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi* (4.Baskı). Cilt 2. İstanbul: Mitos Boyut.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost.
- Özüaydın, N.U. (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*, İstanbul: Mitos Boyut.
- Özüaydın, N.U. (2015). *Gerçekçi Oyunculuk*. İstanbul Mitos Boyut.
- Özüaydın, N.U. (2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Poggioli, R. (1968). *The Theory of the Avant-Garde* . Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. Retrieved from: https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli_Renato_The_Theory_of_the_Avant-Garde_1968.pdf
- Stanislavski, K. (1992). *Sanat Yaşamım*, Suat Taşer (Çev.). İstanbul: Can.
- Yıldırım E. (2021). Antik Dönemden Postmodernizm'e Oyun Gerçek Paradoksu ve Aktörlük (Basılmamış Doktora Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.