

Sulerzhitski Rehberliğinde Stüdyo Tiyatroları ve Rose Whyman Gerçekleri

Studio Theatres Through The Guidance of Sulerzhitski and Rose Whman Truths

Yrd.Doç. Rüstem Mürseloğlu *

ÖZET

Tiyatro kuramcısı olarak 20. yüzyıla damgasını vuran Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, hiç kuşkusuz Rus ve Sovyet ekolünün önde gelen sanat bilimcisi olarak anılmaktadır. Onun tiyatroya getirmiş olduğu sistem üzerine deneysel çalışmalar yürütmüş olan dönemin yenilikçi ve gelişimci stüdyoları, önemli isimlerin yaratıcılık hayatına tanıklık etmiştir. Bu arada ülkemizde stüdyo tiyatrolarıyla ilgili çalışmaların yeterli olmadığını söyleyebiliriz.

Biz bu makalede, Vsevolod Meyerhold'un 1905 yılında sanat yönetmeni olarak görev aldığı stüdyodan farklı olarak 1910'lardan sonra yapılan stüdyolarda "repertuar" ve "artistik" tiyatrodaki biçimsel farklılıklar ve deneyler üzerinde duracağız.

Bu deneysel stüdyoların çalışmaları ve sonradan tiyatroya dönüşmesinde katkıları olan Leopold Sulerzhitski, Yevgeni Vakhtangov ve Michael Chekhov'un sanat yolculuğu üzerinde duracak, Rose Whyman'ın "Oyunculukta Stanislavski Sistemi" kitabındaki tartışmaya açık bazı hususlara gönderme yaparak konuyu farklı açıdan bakmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Stüdyo, Deneyim, Repertuar.

ABSTRACT

Konstantin Sergeyevich Stanislavsky, the 20th century leading theatre theoretician, is undoubtedly the foremost name in the history of Russian and Soviet theatre. The innovative studio theatre of the period has conducted experimental studies on the system developed by Stanislavsky and has witnessed the rising of key names. Also, regarding our country, there is an insufficiency of research concerning the field of studio theaters.

As it is described in the article, unlike the studio of Meyerhold that has been founded in 1905, the repertoire of the studios that came after 1910 were stylistically different.

The studies in the experimental studios and their subsequent transformation into theatres have been largely contributed by Leopold Sulerzhitski, Yevgeny Vakhtangov and Michael Chekhov. Thus, referring to the questions raised in the book by Rose Whyman "The Stanislavsky System of Acting; legacy and influence in modern performance", and by embracing the different paradigm in approaching the subject matter, it has been tried to clarify some of the aspects of the book which are open to debate.

Keywords: Theatre, Studio, Experience, Repertoire

Giriş

Stüdyo tiyatrolarının sanattaki konumunu Meyerhold şu ifadelerle açıklamaktadır:

“İnsanlar kendi yaratıcı keşiflerini büyük tiyatrolarda ortaya koyamayacaklardır. Yeni fikirler stüdyolarda doğacak, çağdaş sanat insanları orada yetişecektir. Deneyimler gösterdi ki, “Büyük Tiyatro” yeni bulguların tiyatrosu değildir ve bunları stüdyolarla bir çatı altında barındırmak iflası kabullenmek demektir.” (Meyerhold, 1968:171).

O dönemde Sanat Tiyatrosu on beşinci yılına girmiş, “tiyatro seyirci için tükenme düzeyine” ulaşmış, bir yandan klasik realizm metotlarını kaydederken diğer taraftan oyunun psikolojik metodunu geliştirmekteydi. Sanat tiyatrosu çağın sosyolojik ve psikolojik sorunlarını araştırarak hem klasik Rus, hem de Batı repertuarlarını yenilemeye, geliştirmeye çalışıyordu. Tiyatro, küçük burjuva seyircilerinin ihtiyaçlarını karşıladığından aynı zamanda onların “hoşluk” özelemlerine, “yücelik” duygularına da cevap arıyordu.

Bazı teorisyenler de tiyatronun varlığına ihtiyaç duymamaktaydılar. Onlar, sunacaklarını daha kolay, rahat ve daha hoş tarzla kitaptan okuma imkânı varken, tiyatronun yapılanmasının lüzumsuz olduğuna inanıyorlardı. Bu düşüncede sanata muhalif bazı aydın kesimler, estetik simgeciliği biçimlemeye odaklanmış olsa da muhaliflerin kendi tiyatroları yoktu. Çünkü bu tür tiyatrolar entelektüel hedef kitlenin ilgisini çekmekten mahrumdu. Tiyatroların çoğu, bireysel niteliklerini koruyarak dönemin ilgi ve eğilimlerine tabiydi.

Kendi deneylerini yenilemek ve geliştirmek istedikleri için, bu döngüden bir çıkış arayışı kaçınılmazdı. İşte o zaman sanat adamlarının beklentilere cevap verecek tiyatro öncesi birkaç yılı kapsayan stüdyo tiyatro deneyimi ortaya çıktı.

“Stüdyo, K. S. Stanislavski ve asistanı L. A. Sulerzhitski tarafından düşünülmüş olup Moskova Sanat Tiyatrosu'nun (MST) genç oyuncularının girişimiyle 1913 yılında Stanislavski'nin desteği ile açılmıştır. Stüdyo Stanislavski sistemine destek vererek sistemin geliştirilmesini amaçlıyordu. Tiyatronun özel bir türü olan stüdyo, daha sonra bu tür stüdyoların oluşturulması için ortak yaratıcı ilkeler etrafında birleşmiş “hemfikirler grubu” bir model olarak hizmet etmiştir.” (Teatralnaya Ensiklopediya, 2016).

Stüdyolar, yeni tiyatro merkezleri olarak faaliyete başlamışlardı. Onlar oyunun yeni tekniklerini geliştirmeye, felsefi ve etik sorunların çözümüne odaklanıyorlardı. Deneylerdeki amaçlardan biri de başlangıç olarak azınlık ama bilinçli seyirciye hitap etme arzusuydu. Malf destekten ziyade daha çok manevî çalışma ortamına ihtiyaç duyulmaktaydı. Bu açıdan bakılırsa stüdyolar, eski tiyatro ekolünü ortadan kaldırmaya gücü yeterdi; bu yüzden var olma hakkını kanıtlayarak, kendi doğruluğunu ve geniş kitleleri de ikna etmesi gerekiyordu.

1905 yılında Stanislavski ve Meyerhold tarafından kurulan stüdyo tarzı tiyatrodaki, daha geniş bir kitleye sunulamayan oyun deneyimi, incelenmesi ve onaylanması gerçekleşmiştir. Buna bağlı olarak geniş kitlenin sempatisini kazanmak için yeni oyunculuk metotları ve yönetmenlikte yeni yöntemler aranıyordu.

Bu bağlamda stüdyo tarzlı tiyatroların doğal var oluş mekânı okuldur. Okul, kendi çatısı altında yıllarca ortak bir hayat ve genel çalışmalar çerçevesinde tiyatro gençliğini birleştirmiş, sahne teknik birliği, ilgileri ve tutumlarıyla tiyatro topluluğu çekirdeğini oluşturmuştu. Bu sıkı birlik ruhu, Vera Fyodorovna Komissarzhevskaya adına 1914 yılında açılan Romantik Tiyatro'yu sarmıştı. Bu yolu daha sonra Moskova Sanat Tiyatrosu İkinci stüdyosu (eski Massalitinov Okulu), Vakhtangov adına stüdyo (Mansurov Stüdyosu), daha sonra Malıy Tiyatro Stüdyosu vb. takip edecekti.

İlk dönemlerde, tiyatronun önünde bazı sorunlar vardı ve gelişim daireleri stüdyolarla sınırlandırıldı. Kapalı dünya algısıyla birlikte stüdyoda çalışanların doğal birliği yoktu ve kendini soyutlayarak genel yaşam ortamına katıldı. Stüdyo, kendi dünya görüşünü geliştirerek tiyatroya dönüştü.

15 Ocak 1913 tarihinde "Gibel Nadejdi" (Umudun Ölümü) gösterisi, Stanislavski ve yakın davetlilerin seyrine sunuldu. Bu gösteri, sanat tiyatrosunun yeni stüdyo başlangıcı oldu; 1905 yılı gösterisindeki stüdyo tiyatrosundan birçok farklı özellikler gösterdi. Sahne görevlerinden başlayarak, Meyerhold ve Sulerzhitski gibi yönetmen deneyimine kadar bir hayli önemli hususlar dikkat çekmeye başladı.

1905 yılı stüdyo tiyatrosunun oluşumu, tiyatro devriminin ilk günlerine denk geliyordu. Simge tiyatro önderi, sanatın "koşulluluk" adına doğallık ile savaşıyordu.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yeni stüdyosunda muhalif üyeler çok değildi. Görüldüğü kadarıyla, var oluşunun hem genel hem de özel sebepleri vardı. Sanat Tiyatrosu derinleşmeye ve detaylandırılmaya yönelmişken tiyatro devrimi söz konusu değildi. Stanislavski'nin yeni bir uygulama yöntemi, ilk önce olağanüstü eğitimcilik ve birçok yönden taklitçi olarak algılanıyor olsa da stüdyonun hiçbir bildirimi aynı zamanda hiçbir sahne hitabı veya sloganı yoktu. Yalnızca Stanislavski sistemi vardı. Önlem alınmış olduğundan bu slogan, uzun süre stüdyo sloganı olamadı.

Stüdyoyu birleştiren başka yöntemler de vardı. Bu da Sulerzhitski'nin yaratıcılığında gizliydi. Sulerzhitski, Stanislavski'ye göre stüdyonun ilham kaynağı ve fedakâr rehberi olmuştu. Onun kimliği sahne dünyasıyla sınırlandırılmazdı. O, tiyatro hayatında yaptıklarından daha fazla değer katan biriydi. Özellikle sanatsal açıdan çok ilerideydi. Aynı zamanda hayat ve sahne öğretmeni idi. Eğitimcilik onun ruhunda vardı. Oyunculara ve izleyicilere karşı eğitimcilik ruhunu hissettirirdi. Stanislavski, Sulerzhitski hakkında şöyle demiştir:

"Neden o bu kadar stüdyoyu sevdi? Çünkü o hayatındaki en önemli hedeflerinden birine ulaştı: İnsanları birbirlerine yaklaştırma, ortak iş, ortak hedef, ortak emek ve sevinç oluşturabildi. Çirkinlik, şiddet ve adaletsizlikle savaştı. Sevgi, tabiat, güzellik ve Tanrı için fedakârlıkla çalıştı." Yine o şunları da

ilâve etmiştir: “Suler, farkında olmadan gençlerin terbiyecisi oldu. Bu yolda çok çaba gösterdi. Ben eminim ki, stüdyo ve sanat tiyatrosu, Suler’in manevî, ahlâkî ve sanatsal etkisinden dolayı ona çok şey borçludur.”(Stanislavski, 1958:536-537).

Sulerzhitski, metninin içindeki rollerin Stanislavski sistemine uygun bir deneyimle öğrenilmesini sağladı. Hatta denilebilir ki Vakhtangov bu yolu izleyerek yeni sahne tekniklerini ve yöntemlerini geliştirerek tiyatroya bir anlamda farklılık kattı.

Sulerzhitski, yönetmeni bir eleştirmen olarak görmek istediği gibi oyuncu karşısında adeta “ayna” rolü oynamasını beklemekteydi.

“Aktör için eleştiri çok önemli, çalışmalarında oyundaki malzemenin kendisi olduğunu bilmesi, basit bir neden olsa da önemli görülüyordu. Onun vücudu, duyguları, mizacı, kişiliği, ayna olmadan her kişinin göremediği şeyleri hissedebiliyordu. Yönetmen ne kadar hızlı, yetenekli ve aktörün aynası gibi olursa, o kadar faydalı olur. Rol hazır olduğu zaman, böyle bir ayna oyuncunun eleştirmeni olabilir; açık, tarafsız, tiyatro yaratıcılığının karmaşık dünyasında, onun kaideleri ve zorluklarını bilen, en önemlisi de mütevazı olmalıydı.” (Sbornik, 1970:306-308).

İş hayatının ilk yarısında Sulerzhitski’nin böyle bir aynası her zaman olmuştur. Daha önce, üst düzey bir aktör olmuş, sonrada da söylediği ayna görevini yapan bir yönetmen. Sulerzhitski’ye göre, ne yazık ki, eleştirmen bu hedefini çoktan unutmuş ve sonuçta aynanın bu rolünü eleştirmen değil, toplum yerine getirir olmuştur.

15 Ocak 1913 tarihinde gösterilen G. Geyermans’ın “Umudun Ölümü” daha sonra G. Hauptman’ın “Barış Festivali” seyirciyle buluştu. Bu oyunun ilk gösterisi 15 Ekim 1913 tarihinde yapıldı. Yönetmeni Vakhtangov olan bu oyunla stüdyo resmi olarak büyük ve katılımcı kitle karşısında tiyatro olarak faaliyete başladı.

Charles Dickens’in “Ateş böceği”¹ (Yönetmen: B. M. Sushkevich, ilk gösterisi 24 Kasım 1914 tarihinde), V. M. Volkenshteyn’in “Kaliki Perehojie” (Yönetmen: R. V. Boleslavskiy, gösterisi 22 Aralık 1914) ve Hemming Berger’in “Tufan” (Yönetmen: Vakhtangov, gösterisi 14 Aralık 1915) eserleri oynandı. Esas itibarıyla oyunların başlıca yöneticisi Sulerzhitski olmuştur. Genellikle işleri başlatan, düzenleyen, bitiren, Sulerzhitski’dir. En son olarak çalışmaların neticelenmesini onaylayan kişi Stanislavski olmuştur. Faaliyetlerin bu erken döneminde stüdyonun temelinde ne olduğu, biçimlerin niteliğinden belliydi.

Gerçekten de farklı biçimde sahne tasarımı olan Geyermans’ın denizci melodramı, Hauptman’ın psikolojik, natüralist trajedisi, Dickens’in naif ve duygusal hikâyesi, Volkenshteyn’in eski Rus hayatının stilizesi ve millî trajedisinin deneyimi ve Berger’in barda yakalanan Amerikalılar hakkındaki sade ve basit oyununu bir araya getiren nedir? İlk stüdyo çalışmasında deneyime sadece oyuncu performansı

1 “The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home”

üzerine kurulmuştur. Ve bu da bir anlamda iskele ve engelsiz sahne düzeninin meydana gelmesine sebep olmuştur.

Stüdyo hedeflerini şöyle formüle etmişti. 1. Aktör sanatının psikolojisinin gelişimi, 2. Aktör sağlığının gelişimi, 3. Aktörün yazarla yaklaşımı.

“İlk başta, sanat tiyatrosunun eski ustalarından “Barış Festivali” sanatçılarının açık bağımlılığı göze batıyordu. İlk Stüdyo oyuncularının teknik becerilerinin farklılığı, elleriyle hitabet şekli ve bakışlardaki keskin ifade biçimi olmuştur. O dönemde sözlerin anlatım biçimindeki üslup dikkat çekmekteydi. Konuşmalardaki netlik, cümlelerin kısa ve öz yazılmasından kaynaklanmaktaydı. Alt metnin kullanıldığı bu tarz oyun, “Barış Festivali” sahne gösterisindeki uygulanan yöntemde hissedilmekteydi.” (Markov, 1974:284)

Dickens'in “Ateş böceği” oyunu stüdyo tiyatrosunun ilk yıllarında performansı ile başarısını kanıtladı ve yapılanmasında bir dönüm noktası oldu. “Ateş böceği” savaş yıllarının ilk dönemlerinde oldukça yüksek ses getirdi. Aslında bu oyun savaşa karşı protesto niteliğinde bir gösteriydi. Sansür ve benzeri sebepler dikkate alınacak olursa, bu stüdyonun antimilitar propaganda mahiyetli bir organizasyon olduğundan bahsetmek doğru bir yaklaşım olmaz. Bu oyun yöntemleri sanat tiyatrosunun tekniklerinin bir benzeriydi. Aynı zamanda aradaki farklar da belirgindi. Bu fark uygulamadaydı. Uygulanan yöntemlerde herhangi bir aşırılık yoktu. İşte Ateş Böceği'nin tam anlamı da buradaydı. M. A. Chekhov bir sohbetinde stüdyo dekorlarının ne kadar sade olduğunu açıklamıştı. Bu aslında uzmanlar tarafından değil, kendi aktörleri tarafından da anlatılmaktaydı (Markov, 1974:288).

Sulerzhitski'nin rehberliği döneminde birçok oyun sahnelenmiştir. Bunlar arasında yönetmenliğini Vakhtangov'un üstlendiği “Barış Festivali” ve “Tufan” oyunlarının yanı sıra A. Çehov'un kısa oyunları da yer almıştır. Mesela “Teklif”, “Cadı”, “Yıldönümü”, “Tütünün Zararı Hakkında Seminer” gibi oyunları sayabiliriz. A. Çehov'un gösterileri stüdyoya genel olarak yeni bir şeyler katmadı. Esas olarak daha önce “Barış Festivali” ve “Tufan” gösterileri üzerinde yani Vakhtangov'un üzerinde durulması gerekir. Çünkü Sulerzhitski'nin genç öğrencisi kendine mahsus yöntemleriyle yönetmenlik yeteneğini göstermekteydi.

Stüdyo daha ziyade iki yöntem üzerinde yoğunlaşmaktaydı: Birincisi oyunun sadeliği, diğeri ise oyunun ruhsal tekniklerinin öğrenilmesi. Bu anlamda Sulerzhitski'nin çalışmaları Stüdyo için bir kılavuz oldu. Böylece Stanislavski sistemi ikinci plana geçiyor ve onu yeni bir genç talebe ve yönetmen takip ediyordu, bu da Vakhtangov'du. Burada kaydetmemiz gerekir ki Vakhtangov da Sulerzhitsky'den çok etkilendirilmiştir. Stüdyo çok geçmeden Sulerzhitski gibi bir önderinden mahrum olarak yoluna devam etmek zorunda kaldı. Stüdyo, 17 Aralık 1916 tarihinde Sulerzhitski gibi bir rehber eğitmen hocasını kaybetti. Meyerhold şöyle yazdı:

“Her zaman genç olan Stanislavski tarafından yönetilen stüdyo ağır bir yara almış, çünkü Sulerzhitski gibi idealleri olan, hırslı, önder ve rehber öğretmeni kaybetmiştir.” (Meyerhold, 1968:295).

Stüdyoda Vakhtangov’un konumu farklıydı. Vakhtangov stüdyonun kurucularından ve Sulerzhitski’nin talebelerinden biriydi. Sulerzhitski’ye nazaran Vakhtangov’un stüdyoya karşı ilişkileri keskin ve heyecanlıydı. Vakhtangov için stüdyo çılgın ve tahrik edici hayatın bir parçası olarak algılanıyordu. Stüdyo hayatına yeni başlamış ve stüdyonun en genç üyelerinden sayılırdı. Sanat rehberinin ölümü, Bolşevik İhtilali dönemine denk geldi ve Vakhtangov’un stüdyoda dile getirdiği yenilikçi düşünceleri daha da güçlü bir şekilde yankılanmağa başladı.

Devrim döneminde bu yenilikçi akım yeni deneyler üzerinde çalışmaktaydı ve bu yöntemler daha çok Vakhtangov tarafından ortaya konulmaktaydı. Sulerzhitski’nin hayatta olduğu dönemde sahnelenen “Barış Festivali” ve “Tufan” yönetmenlikte Vakhtangov farkının bir göstergesi olmuştur. Bu gösterilerde onun kişiliği hakkında oldukça değerli övgüler dile getirildi. Şunu kaydetmek gerekir ki aynı dönemde yaratıcılık faaliyetlerinde bulunmuş olsalar da Sulerzhitski ve Vakhtangov farklı mizaçları olan sanat ustaları olarak anılmaktadır. Ama yeni tiyatro araştırmalarına geçmeden önce Vakhtangov sonuna kadar sınırları zorlamış, çeşitli yollar deneyerek Stanislavski’nin-Sulerzhitski’nin eğitimiyle yoğrulmuştur. “Barış Festivali”, “Tufan” sonra da “Rosmersholm” (1918) bu yolun simgeleri ve Vakhtangov’un yoluydu. Onunla birlikte ilk yenilikçi stüdyonun da yolu oldu.

Sulerzhitski’nin dile getirdiği ‘aktörün aynası’ Vakhtangov olabilirdi ve bir anlamda olmuştur da. O, aktörlerden gerekeni kopararak alabiliyor, onların bazı duygularını tahrik edebiliyordu. Bundan dolayı onun yöntemleri çok dinamik ve çok sıcaktır. Hatıralara kazılan, “Barış Festivali” adlı eseri bunlardan biridir. Repertuar konusunu bulmak için Vakhtangov hangi yolu takip ediyordu? Zaten Gerhart Hauptman oyununda, sahnede ‘aile trajedisi’ duygusunu canlandırıldığı zaman, seyircinin ani duygu patlaması yaşanırdı. Vakhtangov kendi yaratıcılığında insan hayatının ve ruhunun derinliklerine iniyor ve aktörden istediğini alabiliyordu.

Hayat, stüdyoda farklı isimlerle ve olaylarla canlanıyordu. Vakhtangov, stüdyoda doğal olarak yaratıcı ve yeni yöntemler arıyordu. Daha sonraları “Tufan” ve devrimden sonraki ilk yıllarda dramatik repertuarı değişiyordu. Dickens’in yerine sahne stüdyosuna Shakespeare, D’Annunzio ve Slovak geliyordu. Birkaç sezon stüdyolarda Shakespeare’in “On İkinci Gece” (yönetmen: B. M. Sushkevich, 1917) gösterimdeydi. “Iorio’nun Kızı” (yönetmen: N. Bromley, 1919) ve “Balladin” (yönetmen: R. V. Boleslavsky, 1920) sergilenmekteydi. Shakespeare’in komedisinde, Slovak’ın trajedilerin de modern trajedi D’Annunzio’nun sahneye koyuluşunda stüdyo taraftarları çıkış yolları aradılar, ama stüdyolarda, başarılı ve sanatsal ifadeler bulamadılar. Doğal olarak komedi repertuarına dönüş yapılması büyük bir sorumluluktur; bunların birçoğunu Sulerzhitski daha hayattayken düşünmüştü.

Devrimin ilk yıllarında tiyatro daha estetik ve etik olarak algılanıyordu. Vakhtangov'un devrim konusu daha önce "Tufan" ve "Rosmersholm" da ve sonra da özellikle "Gadibuk" oyununda tam olarak geliştirildi. Vakhtangov, "Erika" da yılların kaygısını anlatan hayatını sergiledi. Bu oyunda o seyirciden çılgın reaksiyonu kazanmaya çalıştı. Vakhtangov, seyircinin devrim atmosferini hissetmesi ve o deneyimi yaşamaya için jestler, bakışlar, yeni ve eski teknikler ortaya koyuyordu. Ama kimse oyunda açık ve anlaşılır bir dille devrim hakkında bir şey konuşamazdı. Stüdyo için "Erika" heyecanlı bir deneyimdi. "Erika" da dokunulmuş olan noktalar sonra diğer tiyatrolarda, mesela "Prenses Turandot" ve "Gadibuk" daha da geliştirildi. "Arhangel-Mikhail" N.N.Bromley-B.M.Sushkevich'in oyununda sahneleri "Erika"nın tarzında tasarlanmıştı. Farklılığı, "Erika" daha çok psikoloji ve irrasyonel trajedisiydi. "Arhangel-Mikhail" ise "Erika"daki sonuna kadar açıklanmamış hisseyi felsefe sorununa aktarmaya çalışıyordu. Bu oyunu Vakhtangov kendisi sahnelemek istiyordu. Fakat hastalığı buna engel oldu ve oyun yönetmen B. M. Sushkevich'in eline geçti. Stüdyo, lider olmak için her şeye sahip olan bir adamı kaybetti. Meyerhold onun hakkında şöyle demiştir: *"O kendisini başlamak için hazırladı ve öldü. Vakhtangov'un bize bıraktığı tüm mirası 'ön eylem' olarak kabul edelim."* (Meyerhold, 1968:50).

Sulerzhitski ve Vakhtangov stüdyonun yönetmenlik alanının simgesi oldukları gibi M. Chekhov da oyunculuk alanının simgesiydi. O stüdyoda deneylerinde iştirak eden düzenlemelerin ve katılımcıların ilklerinden oldu. Stüdyonun ilk deneyimlerinden başlayarak oynadığı XIV. Erik rolüyle "Arhangel-Mikhail"e kadar M. Chekhov stüdyonun mimarlarından oldu. O kendi büyük rollerini orada oynamıştı. Stüdyo oyuncululuğunu Chekhov'suz anlamak imkânsızdı. M. Chekhov insanın ruhsal ve fizyolojik niteliklerini stüdyoda deneyen kişidir. Onun ilk rolü "Umudun Ölümü"nde ihtiyar Kobus'u canlandırmaktı. Ondandı sonra "Barış Festivali" oyununda Fribe, "Ateş Böceği"nde Kaleb, "Tufan"da Frezer, "Arhangel-Mikhail"de XIV. Erik ve Pyer Usta rollerini canlandırmak oldu. Sonra bu listeye "12. Gece"nin Malvolyo'u da eklendi. Onun son rolü 1924-1925 yılı final sezonunda "Hamlet" oldu. Devrim yıllarında o Erik'i canlandırırıldı. Chekhov, iki dünya arasında kalan insanın hikâyesini, devrimin gergin havasını anlatarak Vakhtangov'un başladığı gibi estetik yaratıcılıkta kendi farklılığını göstere bilmiştir. Tüm rollerde olduğu gibi, Khlestakov ve Hamlet diğer yenilikçi başlıktı ama hisseyi daha da güçlü bir şekilde yansımada M. Chekhov, Hamlet'te insan ağrısını ve acısını gösterdi. Bu prens, ne Moissi'nin, ne Kaçalov'un, ne de Samoylov'un Hamlet'ine benzerdi.

Şu hususa da işaret edelim ki, Chekhov yalnız değildi; kendisine yakın aktörler tarafından kuşatılmıştı. Örneğin; "Rosmersholm"de oynayan Olga Knipper yeteneğinin bireysel özelliklerini gösterirdi. Ulrik Brendeli'i oynayan Leonidov, "Barış Festivali"nde S.G. Birman, "Arhangel-Mikhail"ında O. İ. Pijova, E. G. Suhachova, B.M. Sushkevich, G. M. Hmara, V.V.Solovyova, M.A.Durasova, C. V. Giansitova, E. İ. Karnakova, F.V. Shevchenko, R. V. Boleslavskiy ve diğer isimler özel yeteneklerini sergileyen isimler sayılabilir (Markov, 1974:314-321).

İnce psikolojik ve Vakhtangov'un aydınlık groteskin arasında kalan stüdyo, kendi aktörünü yaratmaya başladı. Vakhtangov'un ölümü tam da yetenekli oyuncuların çıkmasıyla stüdyonun tiyatroya geçit dönemine rastlamıştı. Vakhtangov'un ölümünden sonra tiyatro kendine başka çıkış yolları aramaya başladı. Böyle önemli bir zamanda stüdyonun büyük tiyatroya başarılı geçişi gerçekleşti ve kısa sürede İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu olarak tanındı.

Rose Whyman'ın Sisteme Bakışı

Dost Kitabevi yayınları arasında 2012 yılında çıkan Rose Whyman'ın Oyunculukta Stanislavski Sistemi ("*The Stanislavsky System of Acting*") adlı kitabında dikkat çeken bazı hususlar, konumuza değişik bir bakış açısı sunmaktadır. Adı geçen kitabın 110. sayfasında şu ifadeler yer almaktadır:

"Stanislavski üzerinde daima büyük bir etki bırakan Tolstoy, yirminci yüzyılın ilk yıllarında Gandhi ile yazışmaktaydı. Rus simgeciliği Doğu'ya ilgi göstermekte ve MST'da simgeci yazarlardan oyunlar sergilemekteydi. Stanislavski'nin asistanı Sulerzhitski Tolstoy'dan etkilenmişti. Köylüler arasında yaşıyor pasifizm yanlısıydı ve askerliği reddettiği için hapse atılıp sürgüne gönderilmişti..."

Yazar daha sonra konuyu Dukhoborlara bağlıyor. Dinî mezheplerden birini teşkil eden Dukhoborlar (tin savaşçıları) yeteri kadar bilinmeyen topluluklardan biridir. Bir teoriye göre onlar, on sekizinci yüzyıl ortalarında Rusya'da yaşamış bir Quaker'dan neşet etmişlerdir. Bu topluluk, Quaker topluluğu gibi dinsel törenleri reddediyor, eşitlik, demokrasi ve komün hâlinde yaşamaya inanıyorlarmış. Askere gitmeyi reddettikleri için Çar tarafından şiddetle cezalandırılmışlardır. Bu bilgileri aktaran R. Whyman, Tolstoy'un 1898-1899 arasında onların Kafkaslardan Kanada'ya göç etmelerine yardım ettiğini yazıyor. İnançlarında muhtemel bir Budizm etkisine işaret eden R. Whyman, onların yazılı geleneklere karşı oldukları için haklarında çok az şey bilindiğini yazmaktadır.

R. Whyman, kitabının devamında Garnicke ve Wegner'in düşüncesine göre, Stanislavski, Stockman krizinin yaşandığı 1906'da *Drama of Life* üzerinde çalışırken Sulerzhitski'yi kendisine asistan aldığı zamandan beri yogayla ilgilenmekteydi şeklinde yazmayı da ihmal etmiyor. Yazar, Sulerzhitski'yi Dukhoborların bir ferdi olarak tanıtmaya çalışıyor. İlginç olan şu ki, araştırmasında Sulerzhitski'nin Dukhoborlardan öğrenmiş olduğu yogayı Stanislavski sistemine kattığına ilişkin hiçbir belge bulunmamaktadır diyor. Yani burada yazar herhangi bir kaynağı olmayan ve sadece ihtimallere dayanarak Stanislavski'nin bazı metotlarının asıl kaynağının nereden geldiğine dikkat çekmek istiyor. Anlamakta zorluk çektiğimiz adı geçen kitapta yazar iddiasını sürdürerek şunları kaydetmektedir: MST (Moskova Sanat Tiyatrosu) arşivinde halen mevcut olup yogayı konu alan tek bir kitabın olduğunu ifade ediyor. Ramacharaka'nın 1909'da Rus diline çevrilip yayımlanan kitabı (*Hatha Yoga or the Yogi Philosophy of Physical Well-being*) Yeni Düşünce akımının etkili kişilerinden

biri olan Amerikalı okültist yazar William Walter Atkinson tarafından kaleme alındığını vurguluyor. Kitabın 113. Sayfasında

“Yayıncı Yogi Publication Association, yoga konulu bir dizi kitabın Atkinson tarafından Brahma Rahibi Baba Barata’yla iş birliği içinde ve Baba Barata’nın gurusu Yogi Ramacharaka’ya danışılarak yazılmış olduğunu ileri sürmekteydi. Baba Barata ya da Ramacharaka’nın gerçekten var olduklarına ilişkin hiçbir kanıt bulunmamaktadır”.

Burada büyük olasılıkla bir algı yanıltması söz konusudur. Herhalde yazar, Stanislavski metodundaki işin gerçek kaynağı ABD’li Atkinson’dur demek istiyor. Nitekim yazar konuyla ilgili Stanislavski’nin 1919 yılında kaleme almış olduğu ifadelerine yer vermiş ve kitabının 112.sayfasında şu şekilde aktarmıştır.

“Sistemin yaşama geçirdiği sıralarda yoga uygulamaları modası ortaya çıkmıştı. Birileri provaya benim için yoga uygulamaları konulu bir kitap getirdi. Anlaşılan bir yıl önce onlar da bizimle aynı şeyin peşindeymiş. Yalnızca bilincimizin sınırları boyunca biz yaratıcılığımızı genişletirken, onlar da kendi duygusal dünyalarını genişletmekteydi.” (MST, KS Arşivi 833, s. 20).

Bu cümleden aslında Stanislavski’nin yukarıda bahis konusu olan ABD’li yazar W. W. Atkinson’un kaleme aldığı kitabı kaynak olarak kullanmadığı anlaşılrsa da yukarıda yogayla ilgili tek bir kitabın olmasına yönelik ima edilen cümleler okuyucunun kafasında yeterince zan oluşturmaya sebep olmaktadır. Bu fikri biraz daha açmak için kitaptan somut örneklerle bakıldığında yazarın optimist bakış açısı sergilediği hatta Stanislavski sistemine “oryantal” bir yaklaşım sergilediği açıkça anlaşılmaktadır.

Söz konusu kitabın 195. sayfasında *“Bir görüşe göre, Stanislavski, daha ileri bir tarihte, onu eleştiren eski öğrencilerinin fikirlerini kaynak göstermeden kendi çalışmasına dahil etti”* yazı şeklinde geçen cümlelerin akademik araştırmalarda kastedilen karşılığının ne anlama geldiği çok iyi bilinmektedir ve yazar bunları ustalikle kayda geçirmiştir. Hem de kaynak göstererek (*Michael Chekhov, Lessons for the Professional Actor, yay.haz. Deirdre Hurst du Prey New York: Performing Arts Publications, 1985, Mel Gordon’un kaleme aldığı Giriş s.12*) Bu ağır iddiaların ön adresi M. Chekhov olarak gösterilse de araştırmamızda böyle bir ifadeye M. Chekhov’un yazılarında rastlanmamıştır.

Stanislavski ve onun sistemini dolaylı yollarla eleştiren bir başka örnek; Sistemin Karşısındakiler: *Vakhtangov* ve *Mikhail Chekhov* başlığıyla başlayan bölümün kitaptaki 199. sayfasında;

“Vakhtangov, Birinci Stüdyo için gerçekleştirdiği ikinci yönetmenlik girişimine (1915’te Heemming Berger’in oyunu Tufan) Stanislavski ile Sulerzhitski müdahale ettiğini üzümlere yazıyor ve şöyle diyordu: “Oyunda kendisi ve Chekhov Fraser rolünü paylaşmaktaydı. Geldiler, kaba bir biçimde oyuna katıldılar. Duygusuzca beni ezip geçtiler. Bana hiç sormadan ağırlıklarını

koydular, kesip biçtiler. Artık Tufan benim için bir anlam ifade etmiyor.”
(Khersonski, Vakhtangov, s. 112).

Her ne kadar gösterilen kaynakta bu ifadelere yer verilmiş olsa da Khersonski, Vakhtangov'un bu yazdıklarını nereden, hangi kaynaktan aldığı konusunu kitabında belirtmemiştir. Çünkü öyle bir kaynak yok. Olsaydı R. Whyman zaten Vakhtangov'dan alıntı yapardı. İlginçtir ki, Khersonski'nin kaynağına dayanarak Vakhtangov'un söylediği iddia edilen yukarıdaki ifadelerin ardından R. Whyman'ın kitabında *“Ancak, söylenene göre, Vakhtangov bu oyunla bir yönetmen olarak sistemin uygulanışı konusunda ustalık kazandı.”* deniliyor. Belki de bu yüzden olacaktır ki yazar realist görüntü vermek için bu sefer kitabında Zakhava'dan alıntı yaparak Vakhtangov'un *“Ben Stanislavski'nin öğrencisiyim. Konstantin Sergeyeviç'in öğretisini tanıtmayı ve yaymayı sizinle çalışmamın amacı olarak görmekteyim.”* ifadelerini aktarmayı da ihmal etmiyor.

Okuyucunun doğru anlamakta zorluk çektiği “çelişkili ifadeler” tiyatro oyunlarındaki alt metinlerin incelenmesi yöntemine başvurmadan yazarın ne demek istediği konusunda fikir edinmesi imkânsız gözükmektedir. R. Whyman'ın kaleme aldığı bu kitap Dost Kitabevi'nden çıkmış olsa da Stanislavski ve sistemiyle ilgili kitapta yer alan yukarıda bahis konusu ifadelerin hiç de dostça yazılmadığı anlaşılmaktadır.

Sonuç

Stüdyo tiyatroları, Meyerhold'un da kaydettiği gibi Stanislavski gözetiminde ve Sulerzhitski rehberliğinde hareket etmiştir. Sistemin deneyimlerini geliştirmekle beraber MST'na da önemli katkı sağlayan stüdyo çalışmaları, tiyatroya yeni biçimler kazandırmıştır. Bu anlamda Stanislavski, makalemizde ismi geçen başta Sulerzhitski olmak kaydıyla Vakhtangov ve M. Chekhov gibi deneyimli sanat adamlarına önemli görevler tevdi etmiş, onların yeteneklerinden geliştirmekte olduğu sistem içinde faydalanmıştır. Dolayısıyla söz konusu dost kitabımızın 197. sayfasında kaydedildiği gibi *“Stüdyonun kurucu üyelerinden olan Vakhtangov aktörlük yeteneği olmasına ve Stanislavski'nin itirazlarına karşın ona MST'de yalnızca küçük roller verildi.”* gibi sözler, Stanislavski'nin Vakhtangov'u sistem karşıtı olarak algılamaya sürükleyecek gerçek kaynak teşkil etmekten uzak ifadelerdir. Çünkü Stanislavski sisteminin temelinde büyük ve küçük rol diye bir ayırım, bir kaide asla olmamış, küçük ve büyük oyuncu olmanın arayışları üzerinde durulmuştur. Nitekim Vakhtangov'dan kaynak gösterilerek kitabın 196. sayfasında yer verilen Stanislavski'nin Vakhtangov'a söylediği *“Sen çalış. Eğer biri müdahale ederse ben çekip gitmelerini söylerim. Bana yeni bir tiyatro lazım. Sessizce çalışmanı sürdür. Benim adımdan bahsetme”* cümlelerinde geçen ifadelerin ne anlama geldiği düşünülmeli ve *“benim adımdan bahsetme”* ifadesiyle onun nasıl çalışması gerektiği yönünde görevlendirdiği üzerinde durulmalıdır.

Kapağında Stanislavski fotoğrafı ve “Oyunculukta Stanislavski Sistemi” tasarımıyla yayımlanan gönderme yaptığımız söz konusu kitap, Stanislavski'ye olan ilgi ve ihtiyaçtan yayımlanmış olsa da, 20. yüzyıla damgasını vuran Stanislavski ekolünün

Amerikanvari yaklaşımla ustaca ele alındığı ve kitapta okuyucunun kafasında soru işaretleri bırakacak yöntemler kullanıldığı bir gerçektir. Kitapta sistem üzerindeki çalışmalarında Stanislavski'yi sinsice intihalle suçlamak bir birikim ister ve bu tür çalışmalar ilk olmadığı gibi son da olmayacaktır. Yalnız her ne olursa olsun Rus tiyatro tarihinde önemli iz bırakmış olan Stanislavski ekolü etkinliği ile dünya tiyatro tarihini daha uzun süre meşgul edecektir.

Konuyla ilgili kısa değerlendirmelere yer verdiğimiz bu makale, ilerideki çalışmalarımızda daha geniş biçimde ele alacağımız çalışmalar için bir zemin teşkil etmektedir. Bu anlamda tiyatronun eğitimde ve uygulamada faydalanabileceği sistemlerin topluma neler kazandırdığını, tiyatronun gelişmesinde stüdyoların nasıl rol üstlendiğini değerlendirecek olursak Rus stüdyo tiyatrolarının önemi hiç kuşkusuz dünya tiyatro tarihçilerinin de ilgisini çekmiş ve çekmeğe devam etmektedir.

Kaynakça

Boyadjiev.G (1974) *Duşa Teatra*. Moskova.

Gorchakov H. (1952) *Rejisorskie uroki K.S.Stanislavskogo*. Moskova.

Goskultprosvetizdat (1949) *Mastera Teatra ob iskusstve aktera*. Moskova.

Markov P.A (1974) *O teatre. c.1*, Moskova: İskusstvo.

Meyerhold V.E. (1968) *Stati Reçi Besedi*. I-II. Moskova.

Novskiy.L (1963) *Uçenie K.S.Stanislavskogo*. Moskova.

Polyakova E. (1972) *Stanislavski-Akter*. Moskova.

Sbornik. L. A. (1970) *Sulerjitskiy*. Moskova:İskusstvo.

Simyonov. R.S (1954) *Vakhtangovim*. Moskova: İskusstvo.

Stanislavski K.S. (1953) *Stati Reçi Besedi Pisma*. Moskova.

Stanislavski K.S. (1953) *Sobrannie Soçeneniya*. Moskova: İskusstvo.

Teatralnaya Ensiklopediya, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_173.php; Erişim Tarihi: 20 Şubat 2016

Whyman R. (2012) *Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. İstanbul.