

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SLAV DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI
RUS DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

VSEVOLOD MEYERHOLD'UN TİYATRO SANATINA
GETİRDİĞİ YENİLİKLER

SEYHAN UÇAR

2501101094

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Gönül Uzelli

İstanbul 2013



Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Seyhan UÇAR Numarası : 2501101094
Anabilim/Bilim Dalı : Slav Dilleri ve Edebiyatı A.B.D. Danışman Öğretim Üyesi : Doç. Dr. Gönül
Rus Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı UZELLİ
Tez Savunma Tarihi : 18.07.2013 Tez Savunma Saati : 11.00'da
Tez Başlığı : "Vsevolod Meyerhold'un Tiyatro Sanatına Getirdiği Yenilikler".

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUNA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Türkan OLCAY		kabul
2- Doç. Dr. Gönül UZELLİ		kabul
3- Doç. Dr. Kerem KARABOĞA		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Esin OZANSOY		
2- Doç. Dr. Emine İNANIR		

Seyhan Uçar

Vsevolod Meyerhold'un Tiyatro Sanatına Getirdiği Yenilikler

ÖZ

Vsevolod Emilyeviç Meyerhold (1874-1940), XX. yüzyılın önde gelen sanat adamlarından biridir. XIX. yüzyılın sonlarında Konstantin Stanislavski ve Nemiroviç Dançenko'nun girişimleriyle kurulan "Moskova Sanat Tiyatrosu", tiyatro alanındaki yenilikçi gelişmelere ön ayak olur. Çalışmalarına amatör olarak başlayan Meyerhold, "Moskova Sanat Tiyatrosu"na katılır ve burada öğrencisi olduğu Stanislavski'nin psikolojik oyunculuk sistemi etrafında kendi sistemini geliştirir.

Deneysel çalışmalara her zaman açık olan Meyerhold, sanatında simgeci, grotesk, konstrüktivist öğelere yer vererek, sahne ile seyirciyi birleştirmeye çalışır. Meyerhold, Stanislavski'nin psikolojik oyunculuk anlayışına karşı; fiziksel hareketin ön planda olduğu biyomekanik oyunculuğu geliştirir.

"Vsevolod Meyerhold'un Tiyatro Sanatına Getirdiği Yenilikler" adlı yüksek lisans tezinde, Rusya'da tiyatronun geçirdiği evrim ve Meyerhold'un tiyatro sanatına getirdiği yenilikler Stanislavski sistemiyle karşılaştırma yöntemine gidilerek ayrıntılı bir şekilde ele alınmış, opera ve sinema alanındaki etkileri de incelenmiştir.

Bu çalışmada; dönemlerin sosyo-politik şartları göz önünde bulundurularak, Rus tiyatrosunun gelişim süreci, Türkiye'de hakkında kısıtlı sayıda çalışmanın bulunduğu Meyerhold'un zorlu hayatı; onun tiyatro sanatına getirdiği yenilikler ve deneysel çalışmaları, opera ve sinemaya olan etkisi ele alınarak, Meyerhold'un tiyatro alanında yaptığı yenilikleri aktarmak amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Meyerhold, Rusya, tiyatro, sanat, biyomekanik, sistem

Seyhan Uçar

The Changes Brought by Vsevolod Meyerhold into the Theatre

ABSTRACT

Vsevolod Emilyevich Meyerhold (1874-1940) is one of the foremost theatre directors, actors and theatrical producers of the 20th century. The Moscow Art Theatre founded by the initiatives of Konstantin Stanislavsky and Nemirovich Danchenko at the end of 19th century becomes the cornerstone for the reformist changes in theatre. Meyerhold starting his activities as an amateur joins the Moscow Art Theatre and develops his own system under the impression of his teacher Stanislavsky's psychological acting system.

Always being open to experimental studies, Meyerhold tries to unite the scene and audience by including symbolist, grotesque and constructivist items into his art. He develops the system of biomechanical acting, which puts forward physical movements and is against the system of psychological acting set by Stanislavsky.

In this master's degree thesis -"The Changes Brought by Vsevolod Meyerhold into the Theatre"- the evolution of the Russian theatre and changes brought by Meyerhold into the art of theatre were analyzed in detail with the comparison technique on Stanislavsky's methods, his impact on opera and cinema was studied as well.

The goal of this thesis is to introduce the evolution process of Russian theatre, the hard life of Meyerhold, about whom there are a limited number of studies in Turkey, the changes brought by him into the art of theatre, his experimental studies, his impact on opera and cinema by taking into account the socio-political conditions of the periods.

Key words: Meyerhold, Russia, theater, art, biomechanic, system

ÖNSÖZ

Tiyatro alanında yenilikçi çalışmalarıyla ön plana çıkan Vsevolod Meyerhold (1874-1940), geliştirdiği biyomekanik oyunculuk sistemi ve deneysel çalışmalarla tiyatro alanında XX. yüzyılın önemli isimlerinden biri haline gelir. Meyerhold'un tiyatro alanındaki deneysel çalışmaları, ilerici ve yenilikçi görüşleri, dönemin mevcut yönetime karşıt olmamasına rağmen; kendisinin ve ailesinin vahim bir şekilde sonuçlanan yaşamı ve Rus tiyatrosu üzerine ülkemizde yapılan çalışmaların az olması, beni bu konu üzerinde çalışmaya yönelten etmenler arasındadır.

Sanat yaşamı boyunca, tiyatro alanına yeni bir boyut kazandırmak isteyen Meyerhold, hiçbir zaman var olan yöntemlerle yetinmez ve yeni tekniklerin arayışı içine girer. Aktör olarak ilk defa 1892 yılında doğduğu şehir Penza'da sahneye çıkan Meyerhold, amatör bir grup tarafından hazırlanan "Akıldan Bela" (Gore ot uma, 1822-1825) adlı oyunda Repetilov karakterini oynar. 1898 yılında Konstantin Stanislavski ve Nemiroviç Dançenko yönetiminde açılan "Moskova Sanat Tiyatrosu"na katılan sanatçı, daha sonra buradan ayrılarak Stanislavski sistemine karşı kendi biyomekanik oyunculuk anlayışını geliştirir. Yaşamı boyunca göçebe bir hayat süren Meyerhold, yurtdışında ve Rusya'nın çeşitli şehirlerinde tiyatro çalışmalarına devam eder. Bu süreç içerisinde yenilikçi anlayışından hiç vazgeçmez. Yaşamının sonuna dek hep bir mücadele içinde olan sanatçı, sembolist, grotesk, konstrüktivist, futürist öğelere sanatında yer verir. Ustası Stanislavski'nin gelenekleriyle yetinmeyen sanatçı, tiyatro ile kalmayıp opera ve sinema alanında da etkisini hissettirir.

Rus tiyatrosunun kaynakları, Meyerhold'un sanat yaşamı ve onun Stanislavski'den sonra tiyatro alanında yaptığı yenilikçi çalışmaları konu alan bu çalışmada geçen yabancı kişi, kurum ve kuruluş adlarının dilimize aktarılmasında karşılaştığımız bazı zorluklar bulunmaktadır. Bu zorlukların aşılması için, Türkçede karşılığı olmayan bazı yabancı terimler dipnotlarda açıklanmaktadır. Kişi, kısaltılmış kurum ve kuruluşların adları, ait oldukları kültürün diline uygun olarak Türkçede ifade edilmektedir. Bazı kişilerin adları, kuruluşların adlarıyla aynı olması nedeniyle,

karıştırılmaması için tam haliyle belirtilmektedir. Çar I. Petro tarafından 1703 yılında kurulan Sankt Peterburg şehri, 1914-1924 arası Petrograd, 1924'ten sonra Leningrad, 1991 yılından itibaren ise Sankt Peterburg ya da Peterburg olarak adlandırılır. Bu nedenle şehrin ismi dönemlere göre değişiklik göstermektedir.

Bu çalışmayı hazırlama aşamasında, ülkemizde Meyerhold ve Rus tiyatrosu hakkında kaynak yetersizliği, karşılaştığım başlıca sorunlar arasındadır. Bu nedenle, kaynak ihtiyacını gidermek için; Rusya'da Kursk Devlet Üniversitesi Kütüphanesi, St. Peterburg Devlet Üniversitesi Kütüphanesi, Ukrayna'da Lvov V. Stefan Milli Bilim Kütüphanesi, Türkiye'de İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Boğaziçi Üniversitesi Abdullah Kuran Kütüphanesi'nde yaptığım araştırmalar çalışmamın temelini oluşturmaktadır.

Tez çalışması süresince yaptığım araştırmalar, başlıca olarak Rusça yapıtlar ve Rusya kökenli yazarların İngilizceye ve Türkçeye çevrilmiş yapıtlarını esas almaktadır. İngilizceden dilimize çevrilen kaynaklardan yararlanma aşamasında ise, bilgiler farklı kaynaklarla karşılaştırarak doğrulukları teyit edilmiştir. Yabancı kaynaklardan yapılan çevirilerin tamamı kendime aittir.

Bu tezin hazırlanması aşamasında danışmanlığımı üstlenen; bilgi, birikim ve tecrübeleriyle ve manevi olarak hep yanımda olan sayın hocam Doç. Dr. Gönül Uzelli'ye, İstanbul Üniversitesi öğretim görevlilerine; gösterdikleri sabır, anlayış ve yardımları için sevgili aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VII
GİRİŞ.....	1
1. RUS TİYATRO TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ	
1. 1. Rus Tiyatrosunun Kaynakları.....	3
1. 2. XVIII. Yüzyıl Rus Tiyatrosu.....	15
1. 3. XIX. Yüzyıl Rus Tiyatrosu.....	20
1. 4. Nemiroviç Dançenko, Konstantin Stanislavski ve “Moskova Sanat Tiyatrosu”.....	27
2. VSEVOLOD MEYERHOLD ve SANAT YAŞAMI	
2. 1. Tiyatroda İlk Adımlar.....	36
2. 2. 1898-1906 “Moskova Sanat Tiyatrosu” - “Yeni Dram” – Tiyatro Stüdyo“.....	37
2. 3. 1906-1908 “Komissarjevskaya Tiyatrosu”.....	43
2. 4. 1908-1917 “Çarlık Tiyatroları”.....	46
2. 5. 1917-1940 Devrim ve Sonrası.....	49
3. VSEVOLOD MEYERHOLD ve TİYATRO – OPERA – SİNEMA	
3. 1. Vsevolod Meyerhold.....	55
3.1.1. Konvansiyon Tiyatrosu.....	58
3.1.2. Biyomekanik Oyunculuk.....	64
3. 2. Opera.....	69
3. 3. Sinema.....	70

SONUÇ	74
KAYNAKÇA	79

GİRİŞ

Vsevolod Meyerhold, Rusya ve dünya sanat tarihinin önde gelen isimleri arasındadır. Rusya’da tiyatro sanatının gelişmesine ve oyunculuk alanında birçok deneysel çalışmalara ön ayak olan sanatçı, diğer ülkelerin sanat anlayışlarına da katkıda bulunur. 1874 yılında dünyaya gelen Meyerhold, 1898 yılında açılan “Moskova Sanat Tiyatrosu”nda ustası Stanislavski’nin öğretileriyle yoğrularak kendini geliştirir.

Üç ana bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümde yer alan Rus tiyatrosunun kaynaklarına yönelik bilgiler, dönemleri tüm ayrıntılarıyla değil, öne çıkan gelişmeleri irdeleyerek genel hatlarıyla ele alınmaktadır. İkinci bölümde Meyerhold’un yaşamı ve sanatsal faaliyetlerine detaylı bir şekilde yer verilmektedir. Üçüncü bölümde ise sanatçının tiyatro alanına getirdiği yenilikçi anlayışlar, benimsediği biyomekanik oyunculuk kuramı, bu gelişmelerin opera ve sinema alanına yansımaları üzerinde durulmaktadır.

Rusya’da, günümüze kadar olan süreçte tiyatro alanında meydana gelen gelişmeler ise Pagan ayinleri, bayramlar, halk oyunları gibi ulusal kültüre ait unsurların içinde kendilerine yer bulmuşlardır. Bu tiyatral izlere, en çok Rusya’da ilk resmi tiyatronun kuruluşuna kadar olan süreçte rastlanmaktadır. Bu süreçte kültürel bütünün bir parçası haline gelen soytarılar (skomorohi) ve kukla tiyatroları, tiyatro sanatına katkıda bulunarak büyük bir rol oynarlar. Çalışmanın “Rus Tiyatrosunun Kaynakları” adlı birinci bölümünde, Rusya’da müzik, folklor, halk oyunları, bayramlar, törenler ve Rusya’yı ziyaret eden gezginler tarafından tutulan notlar üzerinden yapılan incelemelerle, Rusya’da tiyatronun doğuşu üzerinde durulmaktadır.

Stanislavski ve Meyerhold’un oyunculuk sistemleri tiyatrodaki büyük yeniliklere yol açar. Meyerhold, sadece tiyatro alanında değil; opera ve sinema gibi diğer sanatlarda da kendine has çizgisini gösterir. Stanislavski’nin psikolojik oyunculuk sistemini reddeden sanatçı, fiziksel hareketin ön planda olduğu biyomekanik oyunculuk

anlayışını geliştirir. İkinci ve üçüncü bölümlerde sanatçının yaşamına, dönemin sosyo-politik çevrelerce kabul görmeyen yenilikçi arayışları ve bu arayışların önemi ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir.

1. RUS TİYATROSUNA GENEL BİR BAKIŞ

1. 1. Rus Tiyatrosunun Kaynakları

Tiyatro ya da dram sanatı¹, şiir gibi, insanoğluna has düşünsel eylemlerin en eskilerinden biridir. Bu düşünsel eylem, insanın doğasıyla çatışmasının da tarihini başlatır.²

ABD’li seçkin tiyatro eleştirmeni ve yazarı Norman Hapgood’un³ deyişiyle, günümüzde tiyatro hakkında yazmak için en verimli yol Rus sanatını incelemekten geçer.⁴

Rusya, I. Petro’dan (1696-1725) önceki yüzyıllarda yazılı edebiyattan çok sözlü edebiyatın ön planda olduğu bir kültüre sahiptir. Rusya’da her türden oyunlar, geçit törenleri, vaazlar, İncil’den okumalar ve azizlerin yaşamları, hikâyeler ve eğlenceler, dini törenler, doğaüstü olayların sosyal yaşamda öncül bir rolü vardır.⁵

Rus tiyatrosunun temelinde törenler ayrı bir yer tutmaktadır. Avcılık ve ziraatla uğraşan topluluklar tarafından söylenen şarkılar, halk oyunları, kılık değiştirme ve pandomim gibi etkinlikler, bu türden törenlerin içeriğini oluşturmaktadır.⁶ Düğün ve ölüm törenleri de tiyatronun temelini oluşturan törenler arasında yer almaktadır.⁷

Ulusal kültürün hazinesi Rus halk şiiri, geçmişten günümüze, kendisiyle birlikte, drama ve tiyatronun da unsurlarını taşır. Halk, yüzyıllar boyunca ilkel ekonomik

¹ “Tiyatro, biresimsel (sentetik) bir sanattır. Tiyatronun vazgeçilmez temel bileşimi, sözsüz oyun (pandomim) dir,yani, oyuncunun veya oyuncu yerine geçen kuklanın tavırları (jestleri) ve yüz ifadeleri (mimikler) yoluyla insanın gösterilmesidir. Dram oynayıyındaysa, dil sanatı ile sözsüz oyun ve hatta çoğu kez öteki sanatlar da, örneğin dekor, müzik ve dans bir araya gelir.” Bkz.: G.Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2.bs., İstanbul, 2005, s. 299.

² T. Nar, “Tiyatronun Doğuş Dönemi”, **Tobav Sanat Dergisi**, Sayı:4, İstanbul, 1997, s. 34.

³ XIX. Yüzyılda basılmaya başlanan ve XXI. yüzyılda tekrar canlanan ünlü Amerikan edebiyat dergisi **Collier's Weekly**’nin editörü. Bkz.: (Çevrimiçi),

<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAhapgood.htm>, 26 Mart 2013.

⁴ O. M. Sayler, **Russian Theatre**, Brentone’s Publishers, New York, 1922, s. vii.

⁵ C. Kelly, ”The Origins of The Russian Theatre”, **A history of Russian Theatre**, United Kingdom, Cambridge University Press, 1999, s. 18.

⁶ İ. Osipova ve diğerleri, “İstoki russkogo teatra”, **Vseobsçaya İstoriya Teatra**, Moskva, Eskmo, 2012, s. 493.

⁷ P. N. Sokulin, **Russkaya Literatura**, Moskva, Gosudarstvennaya akademiya hudojestvennih nauk, 1928, s. 182.

ilişkilerin ve dini pagan ayinlerinin ürünü olan şarkıları, oyunları ve törenleri korur. Tüm bunlarla birlikte tiyatral yaratıcılığın ilk filizleri de korunur.

Tiyatroya ait unsurlar ise en çok **halka oyunlarında** söylenen şarkılarda kendini göstermektedir. Günümüz dramasının özünü oluşturan halka oyunlarındaki şarkılar, tiyatral bir gösteri için malzeme niteliği taşıyan birer ürün oldular. **Halka oyunlarının** sahnesel uyarlama biçimi ise şarkıda anlatılan olay hakkındaki sözsüz tiyatro oyunlarıdır. Örneğin “Pod dubravoyu len, len...” adlı şarkı eşliğinde halka oyununun ortasına bir kız çıkar ve keten işleme tekniklerini gösteren hareketleri betimlemeye başlar. Kızın şarkı esnasındaki bu hareketleriyle tohumun ekilmesi, yabancı otların ayıklanması, ketenin çıkarılması, serilmesi, kurutulması, ezilmesi, kaşağılanması, eğirilmesi gibi eylemler betimlenir. **Halka oyunlarındaki** bir diğer sahne uyarlaması ise farklı türden diyaloglara sahip şarkıların karışımıyla yapılır.⁸ Güneşin şerefine ateş eşliğinde kutlanan bahar bayramı niteliğindeki **halka oyunlarında** söylenen şarkılar karma (başlangıç şarkıları, nabornie), geçiş (prohodoçnie) ve kapanış şarkıları (razbornie) olarak üçe ayrılır. Her şarkıda bağımsız bir oyun ve eksiksiz bir sanat yapıtı baş gösterir.⁹

Düğünlerde, çeşitli şarkıların söylendiği ve oyunların oynandığı çok perdeli tiyatral gösteriler yapılır. Kız isteme eyleminden sonra **Smotrini**¹⁰, **Deviçnik**¹¹ gibi tiyatral geleneklere yer verilir. Tüm bu törenlerde gelin zorla evlendirildiğini göstermeye çalışır.

Smotrini ve **Deviçnik** gibi tiyatral törenlerin haricinde, düğün günü oynanan diyaloglu sahneler vardır. Örneğin, damat arkadaşlarıyla birlikte gelinin evine gelir. Fakat evin dış kapısı kilitlidir. Bu sırada erkek tarafının sözcüsü kız tarafının sözcüsüyle görüşür. Bu görüşmede ev sahibinin evde olup olmadığını soran erkek tarafının sözcüsü, kız tarafının sözcüsüne ev sahibinin atlarını beslemeye geldiklerini

⁸ S. S. Danilov, “İstoki russkogo teatra”, **Oçerki po istorii russkogo dramatiçeskogo teatra**, Moskva- Leningrad, İskusstvo, 1948, s. 26-27.

⁹ T.V. Zuyeva, B.P.Kirdan, **Russkiy Folklor**, Moskva, İzdatelstvo Flinta, 1998, s. 83.

¹⁰ Damat ve damadın ebeveynlerinin gelinle tanıştırıldığı eski bir tören. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/224846>, 29 Aralık 2012.

¹¹ Gelinin düğünden önce veda amaçlı kız arkadaşlarıyla kutladığı bir tür eğlence gecesi. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://enc-dic.com/efremova/Devichnik-18875.html>, 29 Aralık 2012.

iletir. Evde beslenecek atlarının olmadığı söyleyen kız tarafı, erkek tarafına köyün dışında Stefan Krivoy adında zengin bir adamın olduğunu, onun atlarını besleyebileceklerini söyler. Kız tarafı daha sonra, evde genç bir prensesin olduğunu ve genç bir prensi beklediklerini erkek tarafına iletir. Erkek tarafı ise bekledikleri genç prensin yanlarında olduğunu ve prenses ile görüşmek için geldiğini söyler.¹²

Slav kabilelerinin yaşamlarında, doğadaki iklimsel değişikliklerle, **Kolyada** bayramı, baharın gelmesi için dua edilen **Klikanya** (Zaklikanya) ve **Veliçanya** bayramları, hayvan sürülerinin otlağa çıkması için kutlanan bayram ve yazın gelişi için bayramlar kutlanır.¹³

Hıristiyanlık öncesi dönemde ortaya çıkan; fakat zamanla Hıristiyanlığa ait bayramların benimsenmesiyle unutilan bu tür ritüeller tiyatral öğelerle doludur. Ayrıca dilenci, çingene gibi karakterlerle; ayı, keçi gibi hayvanların kılığına girme Noel yortularının vazgeçilmez ritüelleridir. Bunun yanı sıra ilkel ve komik bir mizaçta makyaj yapma ve sıklıkla huş ağacının dış kabuğundan yapılmış değişik maskelerin kullanımı da yaygın uygulamalar arasındadır. Maskeli oyuncular kapı kapı gezerek doğaçlama kısa güldürüler oynar, **Maslenitsa** bayramının sonunda ise **Maslenitsa'ya Veda** parodileri oynanır. **Sarafan** elbisesi giydirilerek süslenmiş samandan bir kukla köyün içinde gezdirilir. Ayrıca keçe ile örtülmüş kızlardan biri, buhurdanlık yerine kullanılan ipi sallayarak rahibi taklit eder ve halleluya ilahisini söyler. Yazları ise pagan bayramı olarak ortaya çıkmış olan **Yarilo**¹⁴ şerefine, **Pohoron Kostromı** adındaki ünlü tiyatral-törenselleşmiş oyun oynanır.¹⁵

Bunların yanı sıra **Maslenitsa** bayramında güneşin sembolü olan **blini**¹⁶ pişirilir, kış tanrıçası olarak düşünülen samandan bir korkuluk dikilir ve köyün dışında bir yerde yakılır. Bazen de yine güneşin sembollerinden biri olan katranlı bir tekerlek yüksek bir yerde yakılır. Halk oyunları haricinde dövüş oyunları da oynanır. Göçmen

¹² Danilov, **a.g.e.**, s. 29-30.

¹³ Osipova ve diğerleri, **a.g.e.**, s.494.

¹⁴ Rus-Slav mitolojisinde bereket tanrısı. Bkz.: M. V. Yeremenko, **Slavyanskije bogi**, Sankt Peterburg, Zlatoust, 2009, s. 85.

¹⁵ Danilov, **a.g.e.**, s. 30.

¹⁶ Hıristiyanlık öncesi IX. yüzyılda eski bir Rus yiyeceği. Blini güneş şeklinde yuvarlak olarak hazırlanır. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://potomy.ru/world/2238.html>, 07 Mart 2013.

kuşların baharda gelişi, kadınlar tarafından üzerinde tarla kuşlarının tasviri bulunan hamurdan yapılmış çöreklerle kutlanır. Yazın gelmesiyle düğünler yapılır, aşkın koruyucusu tanrıça **Lada** ve oğlu **Lel**'in şerefine ise şarkılar söylenir.¹⁷

Anlaşıldığı üzere Rusya'da tiyatronun temellerini halk törenleri ve oyunları oluşturmaktadır. Profesyonel olarak ise oyunlarında kilise ve devleti yermelerinden dolayı, 1648 yılında Çar Aleksey Mihayloviç'in (1645-1676) emriyle gösterileri yasaklanan soytarılar (skomorohti)¹⁸ ortaya çıkar.¹⁹

Soytarılar müzik enstrümanları çalar, oyunlar oynar, tiyatral gösteriler yapar, şarkılar söyler, kendilerine has efsanelerden bahsederler ve yanlarında eğitilmiş vahşi hayvanları gezdirirlerdi. Ayrıca soytarıların **lubok**²⁰ resimlerinin ortaya çıkmasıyla da bağlantıları vardır.²¹

VIII.-IX. yüzyılların Kiev Rusyası'nda ortaya çıkan ve halk tarafından ilahi bir yeteneğe sahip olduğu düşünülen soytarılar, sanatın gelişmesiyle çeşitlilik kazanır. Soytarıların arasında bahadırlar ve ozanlar (skaziteli), destan, öykü yazan ve anlatanlar, müzisyenler, enstrüman çalanlar (gudoşniki), dansçılar, ayıcılar (hayvan eğiticileri), şarkıcılar ve son olarak hicivciler olmak üzere birçok ayrı grup kendini gösterir.²²

İlahi bir yeteneğe sahip oldukları düşünülen soytarılar, aslında, ulusal, kilise karşıtı pagan bir muhalefetin önderleri olarak kabul edilir. Kilisenin soytarılığı günahkâr bir zanaat olarak görmesi, bu bakış açısını kanıtlamaktadır. Kilise karşıtı bir çizgide

¹⁷ L. Lyubimov, **İskusstvo Drevney Rusi**, Moskva, Prosveşçeniye, 1981, s. 92.

¹⁸ Eski Rusya'da gezici aktör, şarkıcı, müzisyen, soytarı, hayvan terbiyecisi ve akrobatlara verilen isim.Bkz.:(Çevrimiçi),

http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/SKOMOROHI.html, 06 Temmuz 2012.

¹⁹ G. Uzelli, "1917'ye kadar Rus tiyatrosuna genel bir bakış", **Tobav Sanat Dergisi**, Sayı:2, İstanbul, 1996, s. 60.

²⁰ Yaş ağaç kabuğu tabakasının üzerine yapılmış, üzerinde kendine özgü tasvir, açık ve sade bir kompozisyon ve genel imgelerin bulunduğu, grafik sanatının kökü sayılabilecek bir resim sanatıdır. Bu sanat Rusya'da XVII. yüzyıldan itibaren geniş bir şekilde yaygınlık bulmuştur. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/182559/%D0%9B%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%BA>, 21 Mart 2013.

²¹ S. G. Maksimov, **Volhvi, skomorohi i ofeni**, Moskva, İzdatelskiy dom Veçye, 2011, s. 70.

²² G. Uzelli, "Orta Çağ Rusya'sında "Skomoroh"ların Komedi Konsepti", **Navisalvia/2005, Komedi**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007, s. 94.

bulunmalarına rağmen, soytarıların XVII. yüzyılın ilk yarısına kadar var olması ise bir çelişkiyi ortaya çıkarır. Ancak soytarılığın Ortodoks ülkülerinin dışında olması, onun Ortodoks kültürünün dışında olduğu anlamına gelmez. Günah işlenir; fakat sade, günahsız bir yaşam sürmek imkânsızdır (Tek günahsız Allah'tır; ben günahsızım diyenden kaçınınız; çünkü o bir caniden daha kötüdür). Kilise, gülmeyi dünyanın ahenk ve güzelliğine bir tepki olarak gördüğünden, onu hor görmektedir.²³

Soytarılarla ilgili çeşitli öngörüler bulunmaktadır. A.A. Belkin'in "Rus Soytarıları" (Russkie sukomorohi) adlı yapıtında, A. Morozov'un Rus soytarılarının ortaya çıkışı hakkındaki görüşlerinden şöyle söz edilmektedir:

"Hıristiyanlığın kabulüne kadar Rus yaşam tarzında ve ayinlerde bir vasatlık mevcuttu. Tüm ayin ve ritüelleri gerçekleştiren putperest veya pagan rahipleri haricinde başka müzisyenlere yönelik bir gereksinim duyulmuyordu. Bu ayinler arasında **Vertimoye plyasaniye**²⁴, halk oyunları ve halka oyunları bulunuyordu. Hıristiyanlık ise toplumu putperestlikten ayırdı. Paganizm inanç olarak yıkıldı, ancak pagan ayinleri varlığını Hıristiyanlığın içinde de sürdürdü. Pagan rahiplerinin yozlaşmasıyla birlikte ilk soytarılar (skomorohi) ortaya çıktı. Soytarılar (skomorohi) tüm tarih boyunca büyücüler, üfürükçüler ve büyü yapma yeteneğine sahip, insanlara her türlü zarar verebilecek kötü ruhlarla iletişim halinde olan insanlar olarak da anılıyordu..."²⁵

Pagan rahiplerinin yozlaşmasıyla ortaya çıkan soytarılar, daha sonraları Çar'ın emirlerine uymadıkları gerekçesiyle, falaka ve sürgün cezaları verilir. 1649 yılında Çar, "Tambur, zurna, kaval, maskeler ve her çeşit aletleri bulduğunuzda, anında

²³ A. Pañenko, **O russkoy istorii i kulture**, Sankt Peterburg, İzdatelstvo Azbuka, 2000, s. 355-356.

²⁴ Şaman kıyafetleri içinde trans durumuna geçmeyi sağlayan eski bir Rus şaman tekniği. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://fb2.booksgid.com/content/F4/velimir-dar-shamanizma-dar-volhovaniya/21.html>, 23 Aralık 2012.

²⁵ A. A. Belkin, **Russkie skomorohi**, Moskva, İzd. Nauka, 1975, s. 30.

onlara el koyup yok edin, kırım ve yakılması için emir verin”²⁶ şeklindeki sözleriyle idarecilere koyduğu yasakları hatırlatmaktadır. Bu yasaklar ivedilikle ve katı bir şekilde uygulanır, soytarıların (skomoroği) kullandığı müzik ve sahne aletleri şehir dışında bulunan bir nehre atılır veya hunharca ortadan kaldırılır.²⁷

Z. İ. Vlasova'nın “Edebi Yapıtlarda Soytarılar” (Skomorohi v pamyatnikah pismennosti) adlı yapıtında, Avusturya'lı diplomat Siegmund Freiherr von Herberstein'in 1517 ve 1526 yıllarında Rusya'ya gerçekleştirdiği gezisi sırasında, halk bayramları hakkında tuttuğu notlarında, soytarıların (skomoroği) kullandığı müzik aletleri hakkında kültürel bir etkileşimden de söz edebileceğimiz şöyle bir izlenim bulunmaktadır:

“...Çeşitli borazanları vardı. Bu borozanları atalarından kalma adetlere göre çalmaya başladıklarında, uğultuyla birlikte şaşırtıcı ve müthiş bir ses uyumu duyuluyordu. Kendi dillerinde **zurna** diye adlandırdıkları bir müzik aleti vardı. Zurna çalmaya başladıklarında aralıksız belirli bir süreye kadar soluk almadan, yaklaşık bir saat devam ediyorlardı. Genellikle ilk olarak yanaklarını hava ile dolduruyorlar, daha sonra konuşur gibi, aynı anda burun deliklerinden havayı çekerek boruya aralıksız olarak ses veriyorlar...”²⁸

Rusların X. yüzyılda Hıristiyanlığı kabul etmesine kadar , Kiev Rusya'sında veya diğer Slav halkları arasında herhangi bir yazı ya da kitap yoktur. Hıristiyanlığın kabul edilmesinden sonra, Rusya'ya Grekçe veya Slavca dini yapıtlar getirilir. Rus manastırlarının ortaya çıkmasıyla Rusya'da kilise Bizans'taki gibi, yalnız din alanında değil, aynı zamanda edebiyat, güzel sanatlar ve müzik alanlarında da

²⁶ O. Levaşeva, Y. Keldış, A. Kandinski, **İstoriya russkoy muziki**, C:X, No:1, Moskva, İzd. Muzika, 1973, s. 96.

²⁷ E. İnanır, **Rus Edebiyatı İncelemeleri: Kiev Rusya'sından XVII. Yüzyıla**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003, s. 55.

²⁸ Z. İ. Vlasova, **Skomorohi v pamyatnikah pismennosti**, Sankt-Peterburg, Nestor-İstoriya, 2007, s. 403.

başrolü oynayarak Bizans medeniyetinin Rusya'daki temel aracı olur.²⁹ Böylelikle “Dönemin Hıristiyan ahlakıyla çelişen halk sanatı ve müziği yasaklanır.”³⁰

I. Petro'nun (1696-1725) 1682 yılında Çar olmasıyla Rusya'da Avrupalılaştırma süreci başlar. XVII. yüzyılda iki ana eğilim açık bir şekilde görülür: Kilisenin, milli kültür üzerindeki etkisinin azalması ve Batı etkisinin yükselişi. XVII. yüzyılın başlarında örtülü bir şekilde sunulan bu yeni gelişmeler, ancak yüzyılın ikinci yarısında belirginleşir.³¹

Kilisenin milli kültür üzerindeki etkisi azalsa da, soytarıların aristokrat sınıfı ve din adamlarına karşı kaba ve sert gösterileri halkın dikkatini çekmeye başlar ve bu durum devleti endişelendirir.³² Bu nedenle soytarılar XVII. yüzyılın sonlarına doğru toplumun üst sınıfında tamamen kaybolur; XVIII. yüzyıl ortalarına doğru ise hafızalarda bir anı olarak kalır.³³

Bu dönemde tiyatrolarda ise hem enstrümantal müzik, hem de şarkıcılık görülmektedir. Bu zamana kadar Rusya'da, batıdaki anlamıyla bir tiyatro yoktur. Çar ve Patriğin de katıldıkları, İsa'nın Kudüs'e girişinin canlandırıldığı bazı temsili dini törenler ise Rusların dramaya duydukları şiddetli isteğe karşılık vermektedir.³⁴

XVII. yüzyılda açık alanlarda yapılan gösteriler yasaklanır. Bu gösterilerin yerine komedi biçiminde yazılan **kukla tiyatrosu** geçer.³⁵

Törenlerde ve bayramlarda kukla kullanılması birçok halkın karakteristik bir özelliğidir. Ruslara özgü kukla ve korkuluklara, **Noel Yortusu**, **Maslenitsa**, **Paskalya**, **Troitse**, **İvan Kupala Günü**, hayvanların otlığa çıkarılması ve otlaktan

²⁹ A. N. Kurat, **Rusya Tarihi Başlangıçtan 1917'ye Kadar**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999, s. 55.

³⁰ Uzelli, **a.g.e.**, s. 97.

³¹ G. Vernadski, **Naçertaniye russkoy istorii**, Moskva, Algoritm, 2008, s. 233.

³² İ. A. Zaiçkin, İ. N. Poçkayev, **Russkaya istoriya**, Moskva, İzd. Mısl, 1992, s. 516.

³³ Kelly, **a.g.e.**, s. 19.

³⁴ G. Wernadsky, **Rusya Tarihi**, çev. Doğukan Mızrak, Egemen Ç. Mızrak, İstanbul, Selenge Yayınları, 2009, s. 186-187.

³⁵ İnanır, **a.g.e.**, 2003, s. 56.

çekilmesi, ekim ve hasat ile ilgili bayramlar, vaftizler, düğünler ve cenaze törenleri gibi törenlerde rastlanılmaktadır.³⁶

Kukla tiyatrolarında yer alan ayı oynatıcılarının yanı sıra, kukla gösterisi yapan komedyenler bulunmaktadır. Bu komedyenler sokaklarda rahatça koşabilmek ve aynı zamanda gezici olarak oyunlarını sunabilmek için vücutlarına bir battaniye sararlar. Alman Büyükelçi Adam Olearius Rusya gezisi sırasında kaleme aldığı izlenimlerinde, kukla tiyatrolarında yer alan komedyenlerin Moskova sokaklarında, hamamlardan kadınlı erkekli anadan doğma çıplak bir şekilde serinlemek için çıktıklarını ve yanlarına yaklaşarak bozuk bir Almancayla ahlak dışı kelimeler sarf ettiklerini de belirtmektedir.³⁷

Alman büyükelçi Adam Olearius'un 1640'lı yıllarda Rusya'ya gerçekleştirdiği gezi sırasında tuttuğu notlarında, Rus müziği ve kukla tiyatrosu hakkında ayrıca şöyle söz edilmektedir:

“...Burada 23 Temmuz günü tam öğle saatlerinde ilk kez Rus müziğini duyduk. Masaya oturduğumuzda, beyleri eğlendirmek için kopuz ve keman eşliğinde iki Rus belirdi. Bu kişiler, büyük hükümdar ve Çar Mihail Fedoroviç hakkında şarkı söylenildiğinden hoşlandığımızı fark etti ve erkekli kadınlı değişik türde dans gösterileri yaparak ortama neşe kattılar. Fakat Ruslar, Almanlar gibi dans ederken el ele tutuşmuyor, ayrı bir şekilde kendi kendine dans ediyorlar...”³⁸

Festival zamanlarında şehir sokaklarında boy gösteren kukla gösterileri, halk arasında yaygındır. Dini tiyatro ise Ukrayna'da, ilâhiyat okullarında şekillenir. Moskova'da yaşayan Ukraynalı önde gelen aydınlardan Simeon Polotski (1629-1680), Rus drama edebiyatının ilk örnekleri arasında yer alan dini konulu çeşitli

³⁶ İ. A. Morozov, **Fenomen Kukl v traditsionnoy i sovremennoy kulture**, Moskva, İndrik, 2011, s. 117.

³⁷ A. Olearius, **Opisanie puteşestviya v Moskoviyu**, Smolensk, Rusiç, 2003, s. 177.

³⁸ Vlasova, **a.g.e.**, s. 406.

türden oyunlar yazar. Aynı zamanda çar ve boyarlardan bazıları batı tiyatrosu ile ilgilenmeye başlarlar; ara sıra çarın sarayında ve boyarların evlerinde piyes gösterileri de yapılır.³⁹

Emine İnanır'ın "Rus Edebiyatı İncelemeleri: Kiev Rusya'sından XVII. Yüzyıla" adlı yapıtında bu dönemde sahnelenen dini konulu bir oyun hakkında şu açıklamalar yer almaktadır:

"Dönemin oyunları arasında sanatsal açıdan drama kurgusuna en yakın olanı **Babil Kralı Nebukadnesar** ve **Üç Yahudi Gencin İncil**'de yer alan efsanesi üzerine kurulan ve Moskova Uspensk Kilisesi'nde sahnelenen oyun gösterilmiştir. Piyes, özenle süslenen kilise sahnesinde ve "**skomoroh**" tarzı kıyafetler giymiş saray korosu sanatçılarının şarkıları eşliğinde sahnelenmiştir."⁴⁰

O zamanlar Moskova'da yaşamakta olan Alman papaz Johannes Gregor ilk "Moskova Saray Tiyatrosu"nun hem kurucusu, hem oyun yazarı, hem de yönetmeni olarak görev alır.⁴¹ "1672 yılında Gregor'un yazdığı "Artakserks Oyunu" (Artakserksovo deustvo) ya da "Esfir'in Komedi" (Komediya Esfira) adlı oyun, özel bir sahnede oynanır."⁴²

Çar, saray bünyesinde bir tiyatro temsili gerçekleştirmeden önce din adamlarına tiyatronun kilise kurallarına aykırı olup olmadığını danışır. Kilise ise Bizans hükümdarları gibi Hıristiyan hükümdarlardan örnekler vererek, Çar'a tiyatronun

³⁹ Wernadsky, **a.g.e.**, s. 187.

⁴⁰ İnanır, **a.g.e.**, s. 56.

⁴¹ E. İnanır, **I. Petro ve II. Katerina'nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı**, İstanbul, İskenderiye Yayınevi, 2008, s. 42.

⁴² E. İnanır, **Rus Edebiyatı İncelemeleri: Kiev Rusya'sından XVII. Yüzyıla**, s. 57.

kurulması için izin verir. Böylelikle Çar'ın isteği yerine gelmiş olur ve 12 Ekim 1672 tarihinde tüm saray mensuplarının davet edildiği tiyatro oyunu sahnelenir.⁴³

İlk saray tiyatrosunun kurulması dramaya ön ayak olur. XVII. yüzyılın sonlarına doğru tiyatro alanındaki gelişmeler hakkında, Emine İnanır'ın "I. Petro ve II. Katerina'nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı" adlı yapıtında şöyle söz edilmektedir:

"XVII. yüzyılın son çeyreğinde Rusya'da yeni yazınsal türün, dramanın ortaya çıkışını hazırlayacak olan ilk saray tiyatrosu kurulur. Tiyatro kurma fikri Polonya Sefaret Erkânı'nda görevli olan Artemon Sergeeviç Matveyev'den gelir. Bu devlet adamı dönemin en eğitilmiş kişilerinden olup, dünyevi sanatın ve edebiyatın en tutkulu yandaşlarındandır.

Eğlencelere düşkünlüğüyle tanınan Çar Aleksey Mihayloviç, Matveyev'e her çeşit desteği verir ve 1672 yılında ilk saray tiyatrosunun kuruluş işlemleri ve hazırlıklarına başlanır. Çar, genç çariçe Natalya Kirilovna'nın bir evlat dünyaya getirmesiyle (31 Mayıs 1672 yılında Petro doğmuştur) ilgili kutlamaları görülmemiş ve duyulmamış bir törenle anmak ister. Tiyatro binası olarak "boyarin" (asilzade) Miloslavski'nin çatı katı hazırlanır; bir yandan Matveyev, Alman mahallesi papazlarından Johannes Gotfrid Gregor (1631-1675) ile sanatçı seçimi ve onların eğitimi konusunda çalışmalara başlar. Çar 4 Haziran 1672 tarihli bir karar yayımlar: "[...] yabancı uyruklu magister Yagan Gotfrid, İncil'in Esfir kitabından derlenecek bir komedyaya hazırlamalı, bu oyun için yeni bir ev yapılmalıdır". "Komedyanın sahneleneceği ev", ilk tiyatro binası, çar köşkünün de bulunduğu Moskova yakınlarındaki Preobrajenskoye köyünde inşa edilmiştir. Çeşitli devlet görevlerinde bulunan kişilerden ve yabancı tüccarın çocuklarından oluşan 60 kişilik bir sanatçı grubu oluşturulur.

⁴³ Y. A. Alekseeviç, **Fedor Volkov. Ego jizn v svyazi s istoriyey russkoy teatralnoy starini**, s. 7. Bkz.: (Çevrimiçi), <https://bookmate.com/r/#d=KBeENi2H>, 04 Nisan 2012.

İncil konulu oyunun tüm sahne tasarımları, yönetmenliği Johannes Gotfrid Gregor tarafından yapılır...”⁴⁴

Gregor’un ölümünün ardından, 1675 yılında tiyatro grubunun başına yönetmen olarak George Hubner⁴⁵ geçer; daha sonra bu görevi Stepan Çijinski üstlenir. 1676 yılında Çar Aleksey Mihayloviç’in hayatını kaybetmesiyle birlikte “Saray Tiyatrosu” gösterileri son bulur.⁴⁶

Çar’ın ölümüyle birlikte 1676 yılında Simeon Polotski’nin Moskova’da kurduğu drama tiyatrosu da kapatılır. Bununla beraber Rus tiyatrosu, Simeon Polotstki’nin “Ana ve Babasına Yüz Çeviren Evladın Komedi” (Komediya pritçi o bludnom sıyne) adlı oyunuyla ilerleme kaydeder.⁴⁷

Tüm bu gelişmelerin yanı sıra, Aleksey Mihayloviç dönemine ait neredeyse tüm piyeslerde yapıtın ana fikriyle alakası olmayan ve yapay olarak yapıta koyulan budala (veya aptal) bir karakter mevcuttur. (“Artakserks Oyunu” (Artakserksovo deustvo)”da Pikelgering ve Telpel, “Yudif”te asker Susakim ve hizmetçi Abra).⁴⁸

Bu dönemde komedyalar (komedy kavramı dramaturjik yapıt, piyes olarak kullanılır) üç türe ayrılmaktadır: Hüzünlü (trajik çözüm), serinletici (seyircinin zevkle izlediği, iyi bir sonuca bağlanır) ve mutluluk verici (neşeli komedyalar).⁴⁹

Rusya’da tiyatro temsilleri ilk başta Polonya üzerinden batı Avrupa etkisi altında Rusya’nın güneybatısında görülmektedir.⁵⁰ Polonyalı edebiyatçılar sayesinde Aristoteles’in “Poetika”sı üzerine kurulmuş olan okul drama teorisi, XVII. yüzyılın 70’li yıllarında Rusya’da yaygınlık kazanır. “Moskova Slav-Grek-Latin Akademisi”nde 1687 yılında **Okul Draması Teorisi** dersleri verilmeye başlanır.

⁴⁴ İnanır, **I. Petro ve II. Katerina’nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı**, s. 41- 42.

⁴⁵ Rus kaynaklarında Yuriy Mihayloviç Givner adıyla anılır.

⁴⁶ İnanır, **a.g.e.**, s. 43.

⁴⁷ İnanır, **Rus Edebiyatı İncelemeleri: Kiev Rusya’sından XVII. Yüzyıla**, s. 58.

⁴⁸ P. N. Berkov, **İstoriya Russkoy Komedii XVIII.v.**, Leningrad, İzdatelstvo Nauka, 1977, s. 9.

⁴⁹ İnanır, **I. Petro ve II. Katerina’nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı**, s. 44.

⁵⁰ Alekseeviç, **a.g.e.**, s. 3. Bkz.: (Çevrimiçi), <https://bookmate.com/r#d=KBeENi2H>, 03 Nisan 2012.

Drama, Rusya’da Barok sanatının hemen hemen tüm özelliklerini taşıyan bir tür haline gelir. Rus okul dramaları da, saray tiyatrosu gibi öğüt verme ve eğlendirme amacı güder. “Okul dramalarında iyi ve kötü, ak ve kara, zalim ve iyi kalpli arasındaki dengeyi koruma arzusu sıkça gözlenen bir olgudur.”⁵¹ Okul dramasının kendine has bir diğer amacı ise drama sanatının klasik estetik anlayışını öğretmen ve öğrencilere benimsetmektir. Rus dramasına ait bu özellikler I. Petro (1696-1725) dönemi aydınlarının görüşlerine paralel olarak gelişir.⁵²

Sonuç olarak, Rusların X. yüzyılda Hıristiyanlığı kabul etmesine kadar geçen süreçte sözlü edebiyatın unsurları arasında yer alan; **Vertimoye plyasaniye** gibi Pagan ayinleri, halka oyunları, **Maslenitsa**, **Kolyada**, **Klikanya** (Zaklikanya), **Veliçanya** gibi bayramlar, **Smotrını** ve **Deviçnik** gibi düğün gelenekleri, VIII.-IX. yüzyıllarda ortaya çıktığı düşünülen soytarıların yaptığı gösteriler, kukla tiyatrosu, Hıristiyanlığın kabulünden sonra; **Noel Yortusu**, **Paskalya**, **Troitse**, **İvan Kupala Günü** gibi bayramlar Rus tiyatrosunun kaynakları arasında yer almıştır. XVII. yüzyılın son çeyreğinde ilk saray tiyatrosunun kurulmasıyla drama yazınsal bir tür olarak karşımıza çıkmıştır. Bu dönemde “Babil Kralı Nebukadnesar” ve Üç Yahudi Gencin İncil’de yer alan efsanesi üzerine sahnelenen oyun, “Artakserks Oyunu” (Artakserksovo deustvo), “Esfir’in Komedi” (Komediya Esfira), Simeon Polotski’nin “Ana ve Babasına Yüz Çeviren Evladın Komedi” (Komediya pritçi o bludnom sıyne) gibi yapıtlar tiyatronun sözlü edebiyat geleneklerinden ayrıldığını ispatlamıştır. Bunların yanı sıra, “Moskova Slav-Grek-Latin Akademisi”nde 1687 yılında öğüt verme ve eğlendirme amacı güden **Okul Draması Teorisi** dersleri verilmeye başlanmıştır.

⁵¹ O. A. Derjavina ve diğerleri, **Rannyaya russkaya dramaturgiya: XVII-pervaya polovina XVIII v.**, Moskva, İzdatelstvo Nauka, 1974, s. 15.

⁵² İnanır, **Rus Edebiyatı İncelemeleri: Kiev Rusya’sından XVII. Yüzyıla**, s. 58.

1. 2. XVIII. Yüzyıl Rus Tiyatrosu

Rusya'da tiyatronun bir sonraki sayfası I. Petro (1672-1725) dönemiyle yeniden açılır. Yurtdışı gezilerinde yabancı tiyatrolar hakkında bilgiler edinen I. Petro, tiyatro kurmak için çalışmalara girişir.⁵³ XVIII. yüzyılda Rus aydınları Batı kültürü, edebiyatı ve sanatıyla yakınlaşmaya başlar.⁵⁴

İlk halk tiyatrolarını kuran I. Petro tiyatroyu saraydan sokağa, meydanlara taşır. Oyunlar tiyatroseverlere kapılarını açar ve tiyatro herkesin ilgisine açık ve kolayca gidebileceği bir yer haline gelir.⁵⁵

“Moskova Slav-Grek-Latin Akademisi”nde kurulan tiyatro okulu 1701 yılında faaliyetlerine başlar. Buradaki oyunlarda genellikle Rus ordusunun zaferleri işlenir. 1702 yılında I. Petro'nun isteği üzerine, gezici bir tiyatro topluluğunun yöneticisi olan Alman Johann Kuntz, ekibiyle birlikte Rusya'ya davet edilir. Fakat sergilenen piyeslerin Rusya gerçeğinden uzak olması ve daha çok İngiliz ve Alman yaşamından sahneler yansıtması nedeniyle Kuntz'un başında bulunduğu tiyatro pek başarılı olmaz. Buna karşın Kuntz'un tiyatrosu, tiyatroyu saraydan sokağa, meydanlara taşıyarak ve halka açarak, Rusya'da tiyatro sanatının gelişmesine önemli bir katkı sağlar. I. Petro aynı yıl Kızıl Meydan'da tiyatro için özel bir binanın yapılmasını emreder. Bu arada Kuntz'a uygun öğrencileri bulup bir tiyatro okulu kurması için de emir verilir. 1702 yılında Rus aktörlerinin katıldığı ilk oyun sahnelenir ve ayrıca yabancı tiyatro yapıtlarından Rusçaya çevrilen yapıtlara da yer verilir.⁵⁶ “Dönemin halk tiyatrosunda arka arkaya tekrarlanan Molierie'in iki çeviri komedisi sahnelenir: **Zoraki Doktor** (Doktor po nevole) ve **Amfitrion**.”⁵⁷

⁵³ Alekseeviç, a.g.e., s. 9. Bkz.: (Çevrimiçi), <https://bookmate.com/r#d=KBeENi2H>, 05 Nisan 2012.

⁵⁴ E. İnanır, “Rus Edebiyatında ‘Slavcılık’ Düşüncesi”, *Litera* 16, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri Ve Edebiyatları Bölümü, 2004, s. 130.

⁵⁵ T. Özkaya, **Onsekizinci Yüzyıl Rus Edebiyatı**, Ankara, A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1989, s. 13.

⁵⁶ G. Uzelli, “1917'ye kadar Rus tiyatrosuna genel bir bakış”, *Tobav Sanat Dergisi*, Sayı:2, İstanbul, 1996, s. 60.

⁵⁷ E. İnanır, **P. A. Tolstoy'un Avrupa Gezi Notlarında (1697-1699) ‘Ben’ ve ‘Öteki’ Konusu**, İstanbul, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2004, s. 44.

Rus edebiyatçı Pavel Naumoviç Berkov'un "XVIII. Yüzyıl Rus Komedyası" (İstoriya Russkoy Komedii XVIII.v.) adlı yapıtında Kuntz'un tiyatro topluluğu hakkında şöyle söz edilmektedir:

"Kuntz ve Artemiy Fürst⁵⁸ tarafından yönetilen tiyatro topluluğunun repertuarında da malum komedi türünde karakterler mevcuttur ("Dürüst Hain" (Çestny izmennik) adlı piyeste neşeli müzisyen Lentulo, "Grubiton Kalesi" (Krepost Grubiton) adlı yapıtta Aptal Trazo, "O Frantalpee korole Epirskom" adlı yapıtta kiracı). Topluluğun repertuarında komik karakterlerin bulunması XVIII. yüzyıl başlarındaki tiyatroyu 1670 yıllarına ait tiyatroyla yakınlaştırmaktadır."⁵⁹

"Kiev Mogilyan Akademisi" öğrencileri tarafından 1705 yılında Kiev'de oynanan⁶⁰, F. Prokopoviç'e ait "Vladimir" adlı trajikomedya ile birlikte Rus dramasında ulusal temalar yer almaya başlar. Adı geçen trajikomedyada, yazar komik ve satirik sahneleri uyumlu bir biçimde birleştirerek, **mekân ve zaman birliği** kuralına uyar.⁶¹

Buna ek olarak I. Petro döneminde "Kiev-Mogilyan Akademisi", "Moskova Slav-Grek-Latin Akademisi" ve "Moskova Cerrah Okulu" olmak üzere üç merkezde gelişen Rus tiyatrosu, repertuarında dinsel, siyasal eğilimli alegorik oyunlar ve azizlerin biyografilerini de barındırır.⁶²

Hükümet tarafından 1750 yılında çıkarılan özel bir kararla evlerde özel tiyatro oyunlarının sahnelenmesine izin verilir. Rusça oyunlara duyulan isteğin bir ifadesi olarak, 1747 yılında, Sumorokov tarafından yazılan "Horev" adlı ilk Rus piyesi, 1749

⁵⁸ "I. Petro döneminde tiyatro yöneticisi. Rusya'ya ne zaman geldiği bilinmiyor. Kuntz'un ölümünden sonra yerine geçmiştir." Bkz.: (Çevrimiçi), http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/30502/%D0%A4%D1%8E%D1%80%D1%81%D1%82, 10 Ekim 2012.

⁵⁹ P. N. Berkov, **a.g.e.**, s. 9.

⁶⁰ N. K. Gudziy, "Feofan Prokopoviç", **İstoriya russkoy literaturı**, C:X, No:3, Leningrad, Akademiya Nauk SSSR, 1941, s. 164.

⁶¹ E. İnanır, **I. Petro ve II. Katerina'nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı**, s. 67.

⁶² Özkaya, **a.g.e.**, s. 13-14.

yılında, **Şlyahetny Korpus**'un öğrencilerince sahnelenerek büyük bir başarı elde eder. Tredyakovski (1703-1769) ve Lomonosov'dan (1711-1765) da oyun yazmaları istenir. Bunun üzerine Tredyakovski, "Deigamiya" adlı sahneye konmayan bir trajedi yazar. Lomonosov ise Tamira ve Selim (Tamira i Selim) adlı bir oyun yazar. Bu oyun 1751 yılında sahnelenir.⁶³

Rus halkı XVIII. yüzyılın ortalarına doğru, okullara bağlı olarak etkinlik gösteren bir tiyatro ile karşılaşır (Peterburg'ta Şlyahetny binasında, Moskova'da ise üniversitede). Tiyatroseverler ve yarı profesyonel oyuncular tiyatro topluluklarını oluşturur.⁶⁴

Bu dönemde drama, Rus edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır. Ancak iyi oyunların ve iyi aktörlerin eksikliği I. Petro için bir engel oluşturur. Çariçe Yelizaveta (1709-1761) döneminde ise Rusya'da tiyatroya karşı ilgi ciddi ölçüde artar. Fedor Volkov (1729—1763) dönemin yapımcısı ve aktörlerinin en başında gelir. Babası tüccar olan Fedor Volkov, 1750'de Yaroslavl'da sahnelediği prodüksiyonları sayesinde oldukça popüler hale gelir. Fedor Volkov ve ekibi, Çariçe Yelizaveta tarafından St. Peterburg'a davet edilir. "Sadece Rus tiyatro tarihinde değil, aynı zamanda Rusya aydınlanma tarihinde önemli bir yere sahip olan"⁶⁵ Fedor Volkov'un sanatından büyük bir haz duyan Çariçe, bu ekibin yardımıyla St. Peterburg'da kalıcı bir tiyatro kurmayı kararlaştırır. Bu girişimin ardından ilk "Çarlık Tiyatrosu" 1756'da St. Peterburg'da kurulmuş olur.⁶⁶

Özdemir Nutku'nun "Oyunculuk Tarihi" adlı yapıtında, Çariçe öncülüğünde 1756 yılında kurulan tiyatroda görev alan oyuncular hakkında şu sözlere yer verilmektedir:

“...Çariçe dört yıl sonra, 1756'da "*Vasilyevskiy Adası'ndaki Golovin taş binasını profesyonel tiyatro oyuncularının hizmetine*" verdi. Çariçe,

⁶³ Özkaya, **a.g.e.**, s. 26.

⁶⁴ G. Uzelli, **XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı**, İstanbul, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002, s. 19.

⁶⁵ Y. A. Alekseeviç, **a.g.e.**, s. 1. Bkz.: (Çevrimiçi), <https://bookmate.com/r#d=KBeENi2H>, 05 Nisan 2012.

⁶⁶ Wernadsky, **a.g.e.**, s. 235.

“Sözkonusu tiyatroyu korodaki çocuklardan, aday takımında çalışan Yaroslavl topluluğundan ve başka yerlerden seçilerek alınacak [profesyonel] aktör ve aktrisler için tahsis ettik (...) Bu projenin başında olan tuğgeneral [oyun yazarı] Aleksandr Sumorokov’a (1718-1777) güvenimiz tamdır,” diye beyanda bulundu. Bu ilk profesyonel oyuncular Moliere, Holberg, Destouches, Corneille, Lessing ve Sumorokov oynayarak mesleklerinde gelişmeye başladılar.”⁶⁷

Rus tiyatrosuna XVIII. yüzyılda yön veren kişilerin başında gelen Fedor Volkov, 1763 yılında II. Katerina’nın (1729-1796) taç giymesi onuruna düzenlenen sokak karnavalında “Athena’nın Töreni” n nadli oyunu sahneler.⁶⁸

Sumorokov’un (1693-1766) 1761’de başyönetmenlik görevinden alınması, 1762’de Katerina’nın tahta geçmesi ve 1763 yılında Fedor Volkov’un ölmesiyle, ilk profesyonel Rus tiyatrosunun yönetimine başoyuncu sıfatıyla İvan Afanasyeviç Dimitrevski (1734-1821) geçer. Başrol aktrisleri ise eşi Dimitrevskaya (Agrafina Musina-Puşkina: ?-1788) ve Tatyana Troyepolskaya’dır (?-1774). 1765-1767 yılları arasında İvan Afanasyeviç Dimitrevski kendini geliştirmek amacıyla yurtdışına gider.

Yönetmen Karl Kniper 1779 yılında, Yazlık Saray’ın yanında bulunan Çariçe’ye ait alanda “Serbest Rusya Tiyatrosu” adında özel bir tiyatro kurar. 1780 yılında İvan Afanasyeviç Dimitrevski, sahne yönetmeni ve öğretmen olarak çalışmak için “Serbest Rusya Tiyatrosu”na gelir. 1782’de ise tiyatronun yönetmeni olur. Tiyatro 1783 yılında devletin yetkisine girer ve “Malıy Tiyatrosu” olarak yeniden adlandırılır. “Malıy Tiyatrosu” 1797 yılında Çar’ın yıkım emrine kadar faaliyetlerine devam eder. 1760 yılında İngiltere’den gelen mühendis ve girişimci Michael Maddox, 1780 yılında Moskova’da, şu anki “Bolşoy Tiyatrosu”nun bulunduğu yerde

⁶⁷ Ö. Nutku, **Oyunculuk Tarihi I**, Ankara, Dost Kitabevi, 2002, s. 217.

⁶⁸ G. Uzelli, “1917’ye kadar Rus tiyatrosuna genel bir bakış”, **Tobav Sanat Dergisi**, Sayı:2, İstanbul, 1996, s. 60.

“Petrovski Tiyatrosu”nu açar. Maalesef tiyatro binası 1805 yılında çıkan bir yangın nedeniyle yanar.⁶⁹

Denis Fonvizin’in (1745-1792) “Anasının Kuzusu” (Nedorols, 1782) adlı komedyası 1782 yılında Peterburg’ta sahneye konulur. Dönemin Rusya’sındaki serflik düzenine karşı bir saldırı içeriği olan bu oyunda; İvan Afanasyeviç Dimitrevski, Avdotya Mihaylova, Vasili Çernikov ve yaşlı bir kadını canlandıran Yakov Şumski gibi oyuncular yer alır. Daha sonra zekâsı ve donanımıyla komedyaya oyuncusu olarak başarılı bulunan İvan Afanasyeviç Dimitrevski, “Çarlık Tiyatrosu”nun sanat yönetmeni olarak deklamasyon⁷⁰ ve oyunculuk okulunda oyuncu yetiştirmek için atanır. 1787 yılında, sahneleri bırakan İvan Afanasyeviç Dimitrevski, 1791’de, “tüm Rus tiyatro gösterilerinin genel sanat yönetmeni, oyuncu adaylarının eğitmeni, var olan sanatçılarla yeni bir tiyatro topluluğu kurma organizatörü ve okulu denetleme amacıyla yönetici olarak” seçilir.⁷¹

“Çarlık Tiyatrosu”, “Malıy Tiyatrosu”, “Serbest Rusya Tiyatrosu”, “Petrovski Tiyatrosu” gibi tiyatroların yanı sıra Rusya’da XVIII. yüzyılın sonlarına kadar korsan olarak faaliyet gösteren tiyatrolar da bulunur.⁷²

Tüm bu gelişmelerin ışığında sonuç olarak, XVIII. yüzyılda, I. Petro tarafından yapılan reformlar tiyatro alanında da kendini göstermiştir. I. Petro tiyatroyu yaygınlaştırmak için halk tiyatroları kurmuş ve böylece tiyatroyu saraydan sokağa taşımıştır. I. Petro döneminde tiyatro, “Kiev-Mogilyan Akademisi”, “Moskova Slav-Grek-Latin Akademisi” ve “Moskova Cerrah Okulu” olmak üzere üç merkezde gelişmiştir. Bu gelişmelerle birlikte, 1747 yılında, Sumorokov “Horev” adlı ilk Rus piyesini yazmıştır. Çariçe Yelizaveta döneminde ise Fedor Volkov, İvan Afanasyeviç Dimitrevski gibi yönetmen ve aktörler ön plana çıkmıştır. Denis

⁶⁹ V. Borovskiy, “The emergence of the Russian theatre, 1763-1800”, **A history of Russian Theatre**, United Kingdom, Cambridge University Press, 1999, s. 60-61.

⁷⁰ “Fransızca déclamation "makamla okuma" sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük Latince declamare "(bir şeyden) okumak" sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcük Latince clamare "okumak, yüksek sesle söylemek" sözcüğünden de+ önekiyle türetilmiştir.” Bkz.: (Çevrimiçi), <http://www.nisanyansozluk.com/?k=deklamasyon>, 23 Mart 2013.

⁷¹ Nutku, **a.g.e.**, s. 217.

⁷² Wernadsky, **a.g.e.**, s. 235.

Fonvizin'in "Anasının Kuzusu" adlı komedyası ile Rus tiyatrosu ve edebiyatı ilerleme kaydetmiştir.

1. 3. XIX. Yüzyıl Rus Tiyatrosu

Moskova'da XVIII. yüzyıl sonları XIX. yüzyıl başlarında, yaklaşık on beş özel tiyatro, büyük çoğunluğu serflerden oluşan yüz altmış aktör, aktris ve iki yüz yirmi altı müzisyen vardır.⁷³

Çarlık tiyatroları 1882 yılına kadar, Moskova ve Peterburg'ta sunulan tiyatro yapıtları üzerinde bir tekel oluşturur. Peterburg'ta, daha çok bale ve opera için kullanılan "Kamenniy Tiyatrosu", drama için kullanılan "Malıy Tiyatrosu"⁷⁴ ve yabancı yapıtların gösterildiği "Mihaylovski Tiyatrosu" adında üç Çarlık tiyatrosu bulunur. Moskova'da ise biri opera ve bale için, diğeri ise drama için kullanılan iki Çarlık tiyatrosu bulunmaktadır: 1824 yılında "Malıy Tiyatrosu", 1825 yılında ise opera ve bale için "Bolşoy Tiyatrosu" açılır.⁷⁵

Fransız ekolü XIX. yüzyılın başlarındaki oyunculuk sanatında ağır basar. Trajedi ve komedi alanlarında birkaç yetenekli Rus aktör ve aktris dikkat çeker. Bu sanatçıların en ünlüsü, babası bir serf olan Mihail Şepkin'dir (1788-1863). Şepkin'in çağdaşları onu çağın en büyük komedyeni olarak görürler. Başlangıçta repertuvarında Shakespeare, Racine, Corneille ve Moliere gibi yazarların dramalarını barındıran Şepkin, zamanla kendi güçlü tarzını geliştirerek Rus oyunlarını da repertuvarına ekler.⁷⁶

⁷³ Osipova ve diğeri, **a.g.e.**, s. 543.

⁷⁴ Tiyatronun adı 1832'de Aleksandrinski olarak değiştirilir.

⁷⁵ O. G. Brockett, F. J. Hildy, **History of the Theatre**, Boston, Allyn and Bacon, 1968, s. 428.

⁷⁶ Wernadsky, **a.g.e.**, s. 235.

Çar I. Nikolay döneminde, Peterburg sahnesinin en büyük oyuncusu olarak, Vasili Karatigin (1802-1853) öne çıkar. Karatigin Peterburg'ta başarılı bir çizgide ilerlerken, Moskova'da Pavel Moçalov'un (1800-1848) şöhreti güçlenir.

İvan Vasilyeviç Samarin (1817-1885), Sergey Vasilyeviç Şumski (1820-1878), Aleksandır Yevstavyeviç Martınov (1816-1860), daha sonra Pyötr Mihayloviç Medvedev (1837-1906), Mariya Gavrilovna Savina (1854-1915), Glikeriya Nikolayevna Fedotova (1846-1925), Polina Antipyevna Strepetova (1850-1903), Konstantin Aleksandroviç Varlamov (1848-1915) ve Vladimir Nikolayeviç Davidov (1849-1925) gibi isimler dönemin önde gelen oyuncularını arasındadır.⁷⁷

Bu dönemde tiyatro, Aleksandır Griboyedov'un (1795-1829) yazdığı "Akıldan Bela" (Gore ot uma, 1822-1825) ve Nikolay Gogol'ün (1809-1852) yazdığı "Müfettiş" (Revizor, 1836) gibi oyunlar ve bazı yetenekli aktörlerin ortaya çıkmasıyla gelişir.⁷⁸

"Akıldan Bela" adlı komedide, başkahraman Çatski'nin "Hizmet etmesine ederim ama dalkavukluk midemi bulandırıyor" sözleri, dönemin sosyo-politik şartlarını da vurgular.⁷⁹ Çatski, "toplumdaki ikiyüzlülükten, dalkavukluktan, okuma düşmanlığından, kölelik hukukundan nefret eder."⁸⁰ Ateşli konuşmalarında, mesleki başarıyı ön planda tutan kişilere ve düzenbazlara karşı bilim, sanat ve yaratıcılığı savunur.⁸¹

Aleksandır Griboyedov'a ait "Akıldan Bela" adlı komedi, Rus drama sanatının başyapıtları arasında sayılır. Aleksandır Puşkin (1799-1837) ise edebiyatta yeni bir ideali oluşturduğu için genel bir saygınlık kazanır. Puşkin'in Shakespeare geleneğinin izlerini taşıyan "Boris Godunov" (1825) adlı oyunu, farklılığı,

⁷⁷ Osipova ve diğerleri, **a.g.e.**, s. 565-566.

⁷⁸ N. V. Riasanovsky, M. D. Stein, **Rusya Tarihi**, çev. Figen Dereli, İnkılap Kitapevi, 2011, s. 379.

⁷⁹ O. Figes, **Nataşa'nın Dansı Rusya'nın Kültürel Mirası**, çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2002, s. 111.

⁸⁰ Ö. A. Süer, **XIX. Yüzyıl Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1994, s. 16.

⁸¹ C. A. Moser, **The Cambridge History of Russian Literature**, New York, Cambridge University Press, 2008, s. 134.

büyükluğu, şiirsel gücü ve tarihsel konusu ile drama sanatında neoklasisizm üstüne ilk zaferi işaret eder.⁸²

Ataol Behramoğlu, “XIX. ve XX. Yüzyıllar üzerine Rus Edebiyatı Yazıları” adlı yapıtında Aleksandır Puşkin’in tiyatro ve anlatı yapıtları hakkında şöyle denmiştir:

“Puşkin’in “**Küçük Tragedyalar**” başlığı altında toplanan (“**Cimri Şovalye**” 1830, “**Mozart ve Salieri**” 1830, “**Taş Konuk**” 1830, “**Veba Sırasında Şölen**” 1930 (1830), “**Deniz Kızı**” 1832, “**Şovalye Zamanlarından Sahneler**” 1835) tiyatro yapıtları, fakat özellikle Shakespeare’in tragedyalarını örnek alarak yazdığı “**Boris Godunov**” (1825) Rus tiyatrosunun çağdaşlaşması, ulusal-gerçekçi nitelik kazanması yönünde öncü, belirleyici yapıtlardır.”⁸³

I. Nikolay (1796-1855) döneminde artan toplumsal baskının sonucu olarak, düzeni eleştiren ve yeren oyunların yayınlanması engellenirken, eğlendirici oyunlar ve özellikle **vodvil**⁸⁴ türü yaygınlaşır. İzleyenleri toplumdaki derin çelişkilerden alıkoyan **vodvil**, 1825 sonrası en yaygın drama türüdür. **Vodvil** türüne öncelik veren yönetim, duygulandırıcı ve fazlaca heyecan verici bir özelliğe sahip olan **melodram** türünün de yaygınlaşmasını yönünde çalışmalar yapar. Dönemin en çok sahnelenen oyunu ise Ducange ve Dinaux’un “30 yıl ya da Bir Kumarbazın Yaşamı” adlı oyundur.⁸⁵

⁸² Brockett, Hildy, **a.g.e.**, s. 424.

⁸³ A. Behramoğlu, **Rus Edebiyatı Yazıları: XIX. ve XX. Yüzyıllar**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2001, s. 25.

⁸⁴ “Adını Fransa’nın Normandiya bölgesindeki bir köyden alır. Birbirine gevşek biçimde bağlı bölümlerden kurulu, taşlamalara dayanan, ezgili oyun. Bölümleri ya müzikli ya dramatik ya akrobatik ya kalın çizgili güldürü ya da değişik tablolardan oluşur. Yanılığlara ve olguların tuhaflığına dayandırılarak geliştirilir.” Bkz.: A. Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, MitosBOYUT Yay., 1993, s. 212.

⁸⁵ T. Olcay, **Rus Edebiyatında Doğalcı Okul**, İstanbul, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003, s. 60.

“Dönemin en önde gelen vodvil yazarları arasında **P. Karatigin** (*Kiralık Damat-Zayemmy jeni*, 1834, *Peterburg Yakasında Bir Ev – Dom ne peterburgskoy storone*, 1838), **P. Grigoryev**’in (*Amcamla Komedi – Komediya s dyadyüşkoy*, 1841), (*Üçüncü Sınıf Tüccarları – Eşço Kuptsı 3-ey Gildii*, 1842), **N. Korovkin**’in (*Acemi Aşıklar – Noviçki v lyubvi*, 1840) ve **P. Fyodorov**’un (*Karışıklık – Putanitsa*, 1841) isimleri geçer.”⁸⁶

Gogol, 1830’lu yıllarda tiyatro alanında yaygın olarak görülen **vodvil** türüne karşı hoşnutsuzluk duyar. Onun bu hoşnutsuzluğunun ürünü olan 1835 yılında yazdığı “Müfettiş” adlı yapıtı 1836 yılında “Sovremennik Dergisi”nde yayınlanır.⁸⁷

Gogol’ün “Bir Evlenme” (Jenitba,1833-1841), “Uşak Odası” (Lakeyskaya, 1839-1840), “Dava” (Tyajba, 1839), “Kumarbazlar” (İgroki, 1842) ve “Müfettiş” (Revizor, 1836) gibi oyunları Rus dramasının özünü oluşturur.⁸⁸

Vissarion Grigoryeviç Belinski (1811-1848), “Gogol’ün yapıtlarını hiçbir şey okumayanların da okudukları şöyle dursun, örneğin “Müfettiş”i okuma bilmeyenler bile biliyorlar” demiştir.⁸⁹

Bunun yanı sıra, geniş bir okuyucu kitlesi tarafından, dâhi bir eleştirmen olarak bilinen Belinski’nin ilk önemli edebi çalışması, bir eleştiri makalesi değil, “Dmitri Kalinin” adında hükümet tarafından basılması engellenen bir tragedya’dır. Daha sonra dönemin önde gelen eleştirmenlerinden biri olmasıyla “Ellilik Dayı” (Pyatidesyatiletniy dyadyuşka) adında Moskova Tiyatrosu’nda sahneye konulan, fakat; başarı elde edemeyen bir oyun yazmıştır.⁹⁰

Rus tiyatrosu XIX. yüzyılın ikinci yarısında, elliye yakın oyun yazan Aleksandır Nikolayeviç Ostrovki’nin (1823-1886) adıyla yeni bir evreye girer. Bu dönemde

⁸⁶ Olcay, **Rus Edebiyatında Doğalcı Okul**, s. 60.

⁸⁷ Olcay, **Rus Edebiyatında Doğalcı Okul**, s. 60.

⁸⁸ Osipova ve diğerleri, **a.g.e.**, s. 558.

⁸⁹ V. G. Belinski, **Gogol’e Mektup**, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2004, s. 167.

⁹⁰ “Tragediya V. G. Belinskogo “Dmitri Kalinin”, Bkz.: (Çevrimiçi),

http://www.portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1295886256&archive=1295896498&start_from=&ucat=&, 23 Mart 2013.

“Maly Tiyatrosu” ön plandadır. “Maly Tiyatrosu”ndaki gösterileri ise yine Ostrovski’nin kendisi yönetir.⁹¹

Ostrovski’nin oyunları genel olarak komedi çeşitlemelerinden oluşurken, bazı oyunlarında trajik unsurlar da görülmektedir – örneğin “Fırtına” (Groza, 1859) isimli oyunu Rus dram edebiyatının başyapıtları arasında yer alır. Ostrovski yapıtlarının birçoğunda düşük orta sınıf ve eski ataerkil gelenekten gelme tüccarları konu edinir. “Kar Tanesi” (Sneguroçka, 1873) adlı Rus folklorünü esas alan büyüleyici fantastik oyunu ise Ostrovski’nin yaratıcı dehasına ait bir başka yapıtlardan biridir.⁹²

Ostrovski’nin çağdaşları arasında oyun yazarlığıyla ünlenen, Aleksey Konstantinoviç Tolstoy⁹³ (1817-1875) ve Lev Tolstoy (1828-1910) da dikkat çeker. Aleksey Konstantinoviç Tolstoy, “İvan Grozni’nin Ölümü” (Smert İonna Groznogo, 1866) “Çar Fedor İvanoviç” (Tsar Fyodor İoannoviç, 1868) “Çar Boris” (Tsar Boris, 1870) adlı üçlemesiyle oyun yazarlığında da ünlenir. Lev Tolstoy ise aydın diye adlandırılan kesimi eleştiren “Aydınlanmanın Meyveleri” (Plodı prosveşçeniya, 1890) ve toplumun alt kesiminde hüküm süren cahilliği teşhir eden “Karanlığın Gücü” (Vlast tını, 1886) adlı içerik olarak birbirinden farklı piyesler yazar.⁹⁴

Rus edebiyatına XIX. yüzyılda büyük yapıtlar kazandıran yazarlardan biri olan İ. S. Turgenyev’in (1818-1883) de ilk edebiyat deneyimleri arasında, Rus edebiyatının bilindik isimlerinden Nestor Kukolnik’in (1809-1868) yapıtlarından esinlenerek 21 Eylül – 13 Ekim 1834 tarihleri arasında kaleme aldığı, “Steno” (1834) adlı üç perdelik bir draması bulunur.⁹⁵

Anton Çehov (1860-1904) XIX. yüzyılın ikinci yarısında, “İvanov” (1887), “Martı” (Çayka, 1895) gibi başyapıtlara imza atar. Yaşamının son yıllarında hastalığına rağmen çalışmayı sürdüren yazar, “Vanya Dayı” (Dyadya Vanya, 1897), “Üç Kız

⁹¹ A. A. Danilov, L. G. Kosulina, **İstoriya Rossii: XIX vek**, Moskva, Prosveşçeniye, 2010, s. 268.

⁹² Wernadsky, **a.g.e.**, s. 235.

⁹³ Sovyet dönemi yazarlarından Aleksey Nikolayeviç Tolstoy ile karıştırılmamalıdır.

⁹⁴ Osipova ve diğerleri, **a.g.e.**, s. 562-563.

⁹⁵ T. Olcay, **İvan S. Turgenyev**, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil Yay., 2005, s. 36.

Kardeş” (Tri syestri, 1900), “Vişne Bahçesi” (Vişnoviy sad, 1903) gibi dört perdelik oyunları yazar.⁹⁶

Çehov, 1880-1890 yıllarında Rus tiyatrosunda hâkim olan tek tip örneklerin aksine, tiyatro alanına yeni biçimler getirir. Çehov’un oyunlarında karakterler, **birinci** ve **ikinci** derecede önemli kişiler olarak ayrılmazlar; oyunlarda geleneksel **düğümleme** (zavyazka) ile başlayıp **çözümleme** (razvyazka) ile biten bir düzen yoktur. Çehov olay örgüsünü terk ederek, bunun yerine birbiriyle bağlantısı olmayan, farklı olaylardan oluşan sahneler ve günlük hayatın akışından olayları bir araya getirir.⁹⁷

Çehov, kendi buluşu olan **alt metin** (podtekst) olgusu ile “alışıldık anlamıyla bir sanat yapıtı oluşturmanın sınırlarını zorlamakta, durağan görünümüne karşın yaşamın durdurulamaz akışını okur ya da seyirciye öğretsel, kavramsal ya da duygusal bir yaklaşımla açıklamaya değil; bir yaşam parçasını organik canlılığı, devingenliğiyle göstererek duyumsatmaya, algılatmaya çalışmaktadır...”⁹⁸

Yaşamda gülmeye değer birçok şeyin olduğunu düşünen Çehov, oyunlarında gülmeyi ve güldürmeyi bir araç olarak seçer ve gülme eylemiyle içinde yaşadığı topluma tavır alır.⁹⁹

Özetleyecek olursa bu dönemin başlarında oyunculuk sanatında Fransız ekolü ağır basmıştır. Mihail Şepkin, Vasili Karatigin, Pavel Moçalov’un gibi oyuncular ön plana çıkmıştır. Aleksandır Griboyedov’un “Akıldan Bela”, Nikolay Gogol’un (1809-1852) “Müfettiş”, Puşkin’in Shakespeare’den etkilenerek yazdığı “Boris Godunov” adlı oyunlar Rus dramasının ilerlemesine katkıda bulunmuştur. I. Nikolay (1796-1855) döneminde artan toplumsal baskının sonucu olarak, sadece eğlendirici bir niteliğe sahip olan vodvil türü yaygınlaşmıştır. P. Karatigin, P. Grigoryev, N. Korovkin, P. Fyodorov gibi isimler ise dönemin en önde gelen vodvil yazarları arasında yer almıştır.

⁹⁶ A. İ. Kolcu, **Batı Edebiyatı**, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi, 2010, s. 404.

⁹⁷ T. Özkaya, **Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar**, Ankara, San Matbaası, 1977, s. 183-184.

⁹⁸ A. Behramoğlu, “Çehov Tiyatrosunda Modernist Öğeler”, **Çehovdan Sonraki Yüzyıl**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2005, s. 98.

⁹⁹ T. Olcay, “İbsen ve Çehov Tiyatrosunda Komik ve Trajik”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:23, Ankara, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 2007, s. 76.

Aleksandr Nikolayeviç Ostrovski'nin “Fırtına”, “Kar Tanesi” adlı yapıtları ile Rus tiyatrosu XIX. yüzyılın ikinci yarısında yeni bir evreye girmiştir. Anton Çehov, Rus tiyatrosunda tek tip oyunların aksine, tiyatro alanına yeni bir biçim getirmiştir. Çehov, oyunlarında karakterleri, **birinci** ve **ikinci** derecede önemli kişiler olarak ayırmamıştır, geleneksel **düğümleme** (zavyazka) ile başlayıp **çözümleme** (razvyazka) ile biten düzeni kaldırmıştır.

Rusya'da XIX. yüzyılın sonlarında kurulan “Moskova Sanat Tiyatrosu”nu ise ayrı bir başlık altında ele alacağız. Bu dönemde Çehov ile birlikte, Konstantin Stanislavski (1863-1938), Nemiroviç Dañenko (1858 -1943) ve Vsevolod Meyerhold (1874-1940) gibi isimler ün salmıştır. Çehov kendine has oyun düzeniyle Rus dramasında yeni bir sayfa açarken, oyunculuk ve tiyatro teorileri üzerine çalışan Dañenko ve Stanislavski “Moskova Sanat Tiyatrosu”nu kurarak Rus tiyatrosuna birçok ismi kazandırmıştır. Bunun yanı sıra Rus tiyatrosunda yeni arayışların izini sürerek akademik bir görev üstlenmiştir. XIX. yüzyılın sonlarında tiyatro alanındaki gelişmelerin birçoğuna öncü olan bu tiyatro, çalışmamızın bir sonraki bölümünde bahsedeceğimiz Vsevolod Meyerhold'un sahne arayışlarının başlangıcına ve deneysel çalışmalarına önemli katkılar sağlamıştır.

1. 4. Vladimir Dañenko, Konstantin Stanislavski ve “Moskova Sanat Tiyatrosu”

Bir yarbayın oğlu olan Dañenko, 11 (23) Aralık 1858’de, Kafkasya’da Poti yakınlarında bulunan Ozurgetı kasabasında dünyaya gelir. 1876 yılında liseyi bitiren Dañenko, Moskova’ya giderek, burada, fizik-matematik fakóltesine kayıt olur. Daha sonra eğitimine hukuk fakóltesinde devam eden Dañenko, 1879 yılında üniversiteden ayrılarak “Russkaya gazeta”, “Budilnik”, “Russkiy kuryer” gibi yayınlarda edebiyat eleştirmeni olarak çalışmaya başlar. Edebiyat alanında kendini göstermeye başlayan sanatçının 1881 yılında yazdığı ilk oyunu, “Yaban Gl”, bir yıl yıl sonra “Malıy Tiyatrosu”nda sahnelenir. Aynı zamanda öykü, hikye ve roman yazarı olan Dañenko, “Yeni İş” ve “Yaşamın Bedeli” adlı oyunlarıyla Griboyedov dl alır.¹⁰⁰

Sanat alanında çok sayıda yeteneğin ortaya çıktığı XIX. yüzyılın sonu, XX. yüzyılın başları verimli bir dönem olarak görülür. Bu dönemde ünlü bir oyun yazarı, eleştirmen ve edebiyatçı olarak kendini gösteren Dañenko, bunlarla yetinmeyerek, 1891 yılından itibaren “Moskova Filarmoni Okulu”nda drama dersleri verir ve tüm hayatı boyunca pedagojik faaliyetlerini sürdürür.¹⁰¹

Dañenko, “Yaban Gl” (şipovnik, 1881), “Karanlık Orman” (Tyomnyı bor, 1884), “Son İstek” (Poslednyaya volya, 1888), “Yeni İş”¹⁰² (Novoye dyelo, 1890), “Altın” (Zoloto, 1895) ve Griboyedov dl’n alan “Yaşamın Bedeli” (Tsena jizni, 1896) adlı başarı elde etmiş altı¹⁰³ oyunu kaleme alır.¹⁰⁴

Dañenko ile birlikte “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun kurulmasında öncülük eden diğer isim ise Stanislavski’dir. Stanislavski, 5 (17) Ocak 1863 tarihinde Moskova’da dünyaya gelir. Reformcu bir yönetmen, aktör, pedagoğ, tiyatro teorisyeni olan Stanislavski, XX. yüzyıl Rus ve dünya tiyatrosunu önemli ölçüde etkiler.

¹⁰⁰ İ. A. Musski, **100 Velikih Rejisserov**, Moskva, İzdatelskiy dom Vee, 2008, s. 14.

¹⁰¹ V. İ. N. Dañenko, **Rojdeniye teatra**, Moskva, İzdatelstvo Pravda, 1989, s. 5-7.

¹⁰² 1890, sanatçının önde gelen yapıtı olarak görülen bu oyun, N. Dañenko’nun 1886 yılında len Ostrovki’nin halefi olduğunu doğrular niteliktedir.

¹⁰³ Toplamda on bir oyun yazmıştır.

¹⁰⁴ J. Macleod, **Actors cross the Volga**, London, G. Allen & Unwin, 1943, s. 92.

Stanislavski aktörlük sanatının metodolojisi üzerine çalışır. Sanatçı, 1898 yılında “Martı” (Çayka, 1895, Çehov), 1899 yılında “Vanya Dayı” (Dyadya Vanya, 1897, Çehov), 1901 yılında “Üç Kız Kardeş” (Tri syestri, 1900, Çehov), 1902 yılında “Ayaktakımı Arasında” (Na dne, 1902, Gorki), 1904 yılında “Vişne Bahçesi” (Vişnoviy sad, 1903, Çehov), 1908 yılında “Mavi Kuş” (L'Oiseau bleu, 1908, Materlinck), 1909 yılında “Köyde Bir Ay” (Mesyats v derevne, 1909, Turgenyev), 1914 yılında “Otelci Kadın” (La locandiera, 1753, Goldoni) gibi oyunları sahneler.¹⁰⁵

Stanislavski ile, 19 Haziran 1897 tarihinde “Slav Pazarı” (Slavyanskiy bazar) adlı restoranda bir araya gelen Dançenko, “Moskova Sanat Tiyatrosu”nu kurmak için çalışmalara başlarlar. Stanislavski'nin ifadelerine göre, bu buluşmada ikili, geleceğe yönelik işlerin esaslarını, arı bir sanatın sorunlarını, kendi sanatsal ideallerini, sahnesel etik, teknik konular ve planları, repertuarında bulunacak projeleri, karşılıklı münasebetlerini ele alır. Örnek bir Rus tiyatrosunun kurulması yönünde anlaşmaya varılır. On sekiz saat süren bu buluşmada, iskeleti genç ve aydın aktörlerden oluşacak topluluğun kadrosu ve oldukça mütevazi bir salonun dekoru üzerine tartışılır.¹⁰⁶

Tiyatroda üstlenilecek görevleri paylaşan ikili¹⁰⁷, tiyatroyu ayakta tutacak sloganların taslağını da çıkarır (Bugün Hamlet, yarın figüran, ama oyuncu figüran da olsa, sanatçı olmayı bilmelidir...¹⁰⁸). Yazarlar (H. İbsen, G. Hauptman, A. P. Çehov) ve repertuar hakkında görüşülür. Moskova şehir meclisine sunulacak raporda mali destek isteğini de belirten Dançenko şöyle yazar: “Diğer birçok şehirden büyük olan Moskova'nın herkesin ulaşabileceği tiyatrolara ihtiyacı vardır... Repertuarı son derece sanatsal, oyunların sahneye aktarılması ise oldukça mükemmel olmalıdır...”¹⁰⁹

¹⁰⁵ Musski, **a.g.e.**, s. 21.

¹⁰⁶ Musski, **a.g.e.**, s. 23.

¹⁰⁷ Edebi veto hakkı Dançenko'ya, sahnesel veto hakkı ise Stanislavski'ye düşer.

¹⁰⁸ Tiyatronun kuruluş araştırmasında yazılan sloganlardan biri. Bkz.: K. Stanislavski, **Sobraniye soçineniy**, C:VIII, No:1, s. 111. (Çevrimiçi), <http://lib.rus.ec/b/188963/read>, 28 Mart 2013.

¹⁰⁹ “Moskova Sanat Tiyatrosu”, Bkz.: (Çevrimiçi),

http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_HUDOZHESTVENNI_TEATR.html, 27 Mart 2013.

Talep edilen devlet desteği alınamayarak, 1898 yılının Mart ayında öncülüğünü Stanislavski ve Dañenko'nun yaptığı, halka açık bir tiyatro topluluğu için gizli bir anlaşma imzalanır. Kurucular arasında Stanislavski, Dañenko, D. M. Vostriakov, K. A. Gutheil, N. A. Lukutin, S. T. Morozov, K. V. Osipov, İ. A. Prokofyev, K. K. Uşkov bulunur. “Moskova Sanat Tiyatrosu”, A. K. Tolstoy'un “Çar Fedor İvanoviç” adlı oyunu ile perdelerini 14 Ekim 1898’de perdelerini açar.¹¹⁰

Stanislavski, oyun yazarı ve dramaturg Dañenko ile çalışmalarını sürdürdüğü “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun başlangıcı hakkında şöyle söz etmektedir:

“İlk yirmi otuz yıl boyunca Sanat Tiyatrosu, kendini sahneleme yöntemleriyle ilgili sorgulanacak nitelikteki varsayımlarında ve süreçlerinde gösterir. Bu sahneleme yöntemlerinde, oyuncunun ve oyunculuğun analitik bir biçimde incelenemeyeceği düşüncesinden yola çıkarak ruh hallerini genel olarak ele alma yoluna başvurur gibidir. Bunun dışında Sanat Tiyatrosu, özellikle oyun sanatıyla ilgili düşüncelerinin canlılığında yansır: Düşüncelerini uygularken oyun dağarcığındaki birçok “çizgi”yi birleştirir, ya da birbiriyle yarışır; bu konuda çok kez hata yaparak hatasını geriye alma, düzeltme çabasıyla hareket yarattığı kadar kendi de harekete geçirilir. (Ancak günümüzde, doğalcılık, gerçekçilik, “atmosfer tiyatrosu”, “özdeşleyim tiyatrosu” gibi artık pek bir anlam ifade etmeyen kavramlarla açıklarız Sanat Tiyatrosu’nu, bu yönlerini ise büyük ölçüde unuturuz.) Bu nedenle Sanat Tiyatrosu’nun başarısı ve etkisi Avrupa’da benzersizdir; bu arada gerçekten bir ahlak anlayışına dayanan katılımla (Kerr, Stanislavski için “çalışırken dindar, yaratırken bir keşiş”, der) hem Rus tiyatrosuna, hem de Rus ulusuna örnek olacak bir ekolün kaba çizgilerini oluşturur. Nedenlerimiz ustalıklı temellendirilse dahi günümüzde göstermekten çekindiğimiz bir tutum içinde Sanat Tiyatrosu birçok konuda yönlendirici olmaya çalışır. Aşırı karşıt düşünceleri ve yaygın olana ters

¹¹⁰ “Moskova Sanat Tiyatrosu”, Bkz.: (Çevrimiçi), http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_HUDOZHESTVENNI_TEATR.html, 27 Mart 2013.

düşmesi bile (Vahtangov, Meyerhold) bu tiyatronun yönlendirme gücünü gösterir.”¹¹¹

Çehov’un “Aleksandrinski Tiyatrosu”nda fiyasko ile sonuçlanan “Martı” adlı oyunu, “Moskova Sanat Tiyatrosu”nda ilk kez 17 Aralık 1898 tarihinde sahnelenir. Bu gösterim “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun gerçek doğuşu olur. “Martı” oyununun ardından drama ve tiyatro arasında bir ortaklık ortaya çıkar. Çehov gelecekte yazacağı tüm oyunlarını “Moskova Sanat Tiyatrosu”na verir.¹¹²

Naturalist tiyatro ve ruh durumları tiyatrosu olmak üzere iki çehreye sahip olan “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun naturalizmin anlayışının temel ilkesi doğanın eksiksiz olarak yeniden üretilmesi esasına dayanır.¹¹³ “Moskova Sanat Tiyatrosu”, kurulduğu tarihten sonra birkaç yıl boyunca sahne dekoru, sanatsal tasarımlar, gösterilerde resim sanatçısının katkısı üzerinde durur. Bu yöndeki eksiklikler, 1909’dan sonra Mstislav Dobujinski, Nikolay Roerich ve Aleksandır Benois gibi birkaç ünlü ressamın, Stanislavski ile Dançenko’ya katılmasıyla giderilir.¹¹⁴

Yukarıda belirttiğimiz sahenesel donanımlardaki eksikliklerin yanı sıra, bu dönemde fiziki eksiklikler nedeniyle sanatçılar da zorluk altında tiyatro faaliyetlerini sürdürmektedirler. Stanislavski, dönemin tiyatrolarında sanatçılara sunulan koşullar hakkında şunları demiştir:

“...Oyuncular, hemen sahnenin alt tarafında penceresiz, havalandırmasız bir alanda, sürekli toz ve pislik içinde bulunuyordu. Sahne ne kadar kıyı bucağ süpürülse de, sözümona sanatçılara ayrılmış bu yerin tavanını oluşturan sahneden sürekli pislik, toz ve her türlü çöp yağıyordu. Bu pislik, dekorlardan pul pul dökülen boyalarla karışıp kolayca göz ve ciğer hastalıklarına yol açtığı

¹¹¹ Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu, yay.haz. Aziz Çalışlar, çev. Şebnem Bahadır, İstanbul, MitosBOYUT Yay., 1996, s. 9-10.

¹¹² Musski, a.g.e., s. 24.

¹¹³ A. Bertay, Tiyatro – Devrim ve MEYERHOLD, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, s. 121.

¹¹⁴ Wernadsky, a.g.e., s. 317-318.

için, sağlık açısından büyük bir tehlike oluşturuyordu. Bu “soyunma odaları”nın içini bir düşünün. Onları hapisane hücrelerinden ayırt eden tek şey, makyaj masasının yerini tutan, duvara çivilenmiş, tahtalardan yapılmış birkaç raftı; iki ya da üç oyuncunun paylaşmak zorunda kaldığı küçük ayna pek bir işe yaramıyordu...”¹¹⁵

“Moskova Sanat Tiyatrosu”, sadece bünyesinde çalışan aktörler için değil, aynı zamanda seyirciler için de bir okul hizmeti vererek Rusya’da gerçek anlamıyla herkese açık bir tiyatro olma özelliği taşır. “Moskova Sanat Tiyatrosu” özgün Rus ulusal kültürünün parlak bir oluşumu olmasından dolayı, Rusya’da en beğenilen tiyatro ve böylelikle ulusal Rus tiyatrosunun özünü oluşturur.¹¹⁶

Rus sanat kültürünün en iyi gelenekleriyle gelişen “Moskova Sanat Tiyatrosu”, ulusal bir karaktere sahip olmasına rağmen; farklı ulusların tiyatro gelenekleri için de yetkin bir okul olur. Bu tiyatronun deneyimlerinden Gürcistan, Kazakistan, Ukrayna, Beyaz Rusya ve diğer pek çok yerde yaygın biçimde faydalanılır. “Moskova Sanat Tiyatrosu”, Stanislavski ve Dançenko tarafından kabul edilen ilkelere öykünmeye çalışan Batı Avrupalı aktörler ve tiyatro yönetmenleri¹¹⁷ için de bir model oluşturur.¹¹⁸

İlk başta “Moskova Halka Açık Sanat Tiyatrosu” (Moskovskiy Hudojestvennyy Obşçedostupnyy Teatr) olarak açılan tiyatronun adı, 1901 yılında “halka açık” (obşçedostupnyy) kelimesi çıkarılarak “Moskova Sanat Tiyatrosu” olarak değiştirilir. 1902 yılına kadar oyunlar, Yakov Şçukin’e ait Karetny Ryad Sokağı’ndaki “Moskova Ermitaj Tiyatrosu (Bahçesi)”nda kiralanın bir salonda gerçekleştirilir. 1902 yılında tiyatro, Kamergerski Sokağı’ndaki eski “Lianozov Tiyatrosu”nun bulunduğu binaya geçer. 1906 yılından itibaren ise Avrupa, Asya ve Amerika

¹¹⁵ Çalışlar, **Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu**, s. 13.

¹¹⁶ Osipova ve diğerleri, **a.g.e.**, s. 573.

¹¹⁷ **Vieux Colombier**’in eski yönetmeni Jacques Copeau (XX. yüzyılın başlarında tiyatro alanında realizm akımına karşı çıkan Fransız aktör, edebiyat eleştirmeni, tiyatro yönetmeni ve dramaturg, **Vieux Colombier Tiyatrosu**’nun kurucusu), Stanislavski’nin kendi tiyatro topluluğu ile Paris’de turnede olduğu 1929 yılında, kendisini Stanislavski’nin öğrencisi olarak gördüğünü itiraf eder.

¹¹⁸ Osipova ve diğerleri, **a.g.e.**, s. 573.

lkelerinde bir çok kez turneye çıkar. “Moskova Sanat Tiyatrosu”nda Stanislavski, Dançenko, Vasili Lusjki gibi yönetmenlerin yanı sıra; Leopold Sulerzhitski, Konstantin Mardjanov, Aleksandır Benua, 1911 yılında “Hamlet”i sahneleyen İngiliz yönetmen Edward Gordon Craig gibi isimler de yer alır.¹¹⁹

Moskova Sanat Tiyatrosu’nda, Ekim Devrimi’nden önce sahnelenen son oyun Dostoyevski’nin “Stepanikovo Ky” adlı yapıtından uyarlanır. Devrim sonrası Sovyet döneminde sahnelenen ilk oyun ise George Gordon Byron’un 1920 yılında sahnelenen “Kabil” adlı yapıtıdır.¹²⁰

“Moskova Sanat Tiyatrosu” bünyesinde deneysel çalışmalar ve aktörlerin bu tiyatronun ruhuyla yetişmesi için tiyatro stüdyoları kurulur. 1912 yılında K. Stanislavski ve L. A. Sulerjitski tarafından “Birinci Stüdyo” kurulur (1913 yılında açılır.). 1924 yılında bu stüdyo “İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu” adıyla yeniden düzenlenir. “İkinci Stüdyo” ise yönetmen V. L. Medelov tarafından 1916 yılında kurulur. Burada yetişen aktörler (A. K. Tarasova, K. N. Yelanskaya, O. N. Androvskaya, N. P. Hmelyov, M. M. Yanşin ve diğerleri) 1924 yılında “Moskova Sanat Tiyatrosu”na katılır. 1920 yılında Vahtangov’un stüdyosu “Moskova Sanat Tiyatrosu nc Stüdyo” adını alır (1921 yılında açılır). Daha sonra bu stüdyonun temelinde “Yevgeniy Vahtangov Tiyatrosu” kurulur.¹²¹

G. S. Burdjalov, V. V. Lujski ve Y. M. Rayevskoy önderliğindeki bir grup “Moskova Sanat Tiyatrosu” aktörü tarafından,1921 yılında “Moskova Sanat Tiyatrosu Dördüncü Stüdyo” kurulur. Bu stüdyo 1924 yılında tiyatroya dönüşür ve 1927 yılından itibaren “Realist Tiyatro” adını alır. 1919 yılında opera sanatında realist ilkeleri uygulamak ve operayı klişelerden ve basmakalıp geleneklerden kurtarmak amacıyla, Dançenko nderliğinde “Moskova Sanat Tiyatrosu Müzikal Stüdyosu”

¹¹⁹ Bkz.: (evrimii),
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_HUDOZHESTVENNI_TEATR.html?page=0,1, 06 Nisan 2013.

¹²⁰ Bkz.: (evrimii),
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_HUDOZHESTVENNI_TEATR.html?page=0,1, 06 Nisan 2013.

¹²¹ Bkz.: (evrimii),
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_HUDOZHESTVENNI_TEATR.html?page=0,1, 06 Nisan 2013.

kurulur (1926 yılından itibaren “V. İ. Nemiroviç Dançenko Müzikal Tiyatrosu” olarak anılır). 1905 yılında Stanislavski’nin girişimleriyle, Vsevolod Meyerhold tarafından kurulan Povarskaya Sokağı’ndaki “Tiyatro Stüdyo”nun faaliyetleri ise deneysel niteliktedir.¹²²

Tiyatro 1920 yılında, “Moskova Akademik Sanat Tiyatrosu” diye adlandırılmaya başlanır. 1920’li yılların ortasında topluluğa Alla Tarasova, Olga Androvskaya, Klavdiya Yelanskaya, Anastasiya Zuyeva, Nikolay Batalov, Nikolay Hmelyev, Mihail Kedrov, Boris Livanov, Mark Prudkin, Aleksey Gribov, Mihail Yanşin gibi isimler katılır. 1923 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesinde “K. S. Stanislavski Müze Evi” ve “V. İ. Nemiroviç Dançenko Hatıra Evi” olmak üzere iki şubesi bulunan bir müze açılır.¹²³

“Moskova Sanat Tiyatrosu”nun statüsü 1932 yılının Ocak ayında değişerek, tiyatro “SSCB Moskova Akademik Sanat Tiyatrosu” adını alır. 1932 Eylül ayında ise tiyatroya Maksim Gorki’nin adı da eklenir. Bu tiyatro 1933 yılında eski “Korş Tiyatrosu”nun binasına taşınır. Tiyatro, 1937 yılında Lenin Nişanı, 1938 yılında ise Kızıl Bayrak İşçi Nişanı ile ödüllendirilir. İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla tiyatro, 1941 yılının Ekim ayında Saratov’da bulunan “Saratov Gençlik Tiyatro”sunun binasına taşınır. “SSCB Moskova Maksim Gorki Akademik Sanat Tiyatrosu”, 1942 yılında Moskova’ya geri döner.¹²⁴

Mihail Kedrov, 1946 yılında tiyatronun sanat yönetmeni olarak göreve başlar. 1970 yılında tiyatronun başına geçen Oleg Yefremov ise topluluğa ünlü aktörleri davet eder. 1970-1990 yılları arasında tiyatroya Yevgeni Yevstigneyev, Aleksandır Kalyagin, Andrey Popov, İnnokentiy Smoktunovski, Yekaterina Vasilyeva, Anastasiya Vertinskaya, Tatyana Lavrova, Andrey Myatov, İya Savvina, Georgi Burkov, Yuri Bogatirev, Aleksandır Petrenko, Stanislav Lyubşin, Oleg Borisov,

¹²² Bkz.: (Çevrimiçi), <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/136629/%D0%A1%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%B8>, 06 Nisan 2013.

¹²³ Bkz.: (Çevrimiçi), <http://ria.ru/culture/20100125/206174312.html>, 06 Nisan 2013.

¹²⁴ Bkz.: (Çevrimiçi), <http://ria.ru/culture/20100125/206174312.html>, 06 Nisan 2013.

Oleg Tabakov gibi isimler katılır. Bu sanatçıların yanı sıra, Yevremov döneminin önde gelen yazarları arasında A. P. Çehov bulunur.¹²⁵

Tiyatronun yeni binası, 1973 yılının sonunda, Tver Bulvarı'nda açılır. 1987 yılında, topluluk içindeki sanatsal çatışma nedeniyle, tarihsel yönden birbiriyle bağlantısı olan iki farklı tiyatro ortaya çıkar ve “Moskova Akademik Sanat Tiyatrosu” adı, bu iki Moskovalı tiyatro için de kullanılmaya devam edilir. Bu tiyatrolardan biri Tver Bulvarı'ndaki binada bulunan “Moskova Maksim Gorki Akademik Sanat Tiyatrosu” (Aktör Tatyana Doronina tiyatronun yönetmeni olur), diğeri ise Kamergerski Sokağı'ndaki tadilat yapılmış binaya geçen “Moskova A. P. Çehov Akademik Sanat Tiyatrosu”dur (Oleg Yefremov tiyatronun sanat yönetmeni olur).

“Moskova A. P. Çehov Akademik Sanat Tiyatrosu”, topluluktaki sanatsal çatışmanın ardından 1987 yılında kurulur. 1989 yılından itibaren yazar Anton Pavloviç Çehov'un adını taşıyan tiyatro, 1996 yılından itibaren Rusya değerli kültür varlıkları arasında bulunmaktadır. 2000 yılında Oleg Yefremov ölümünden sonra, tiyatronun sanat yönetmeni Oleg Tabakov olur. 2004 yılında tiyatronun adı, akademi kelimesi çıkarılarak ilk halini alır.¹²⁶

“Moskova Maksim Gorki Akademik Sanat Tiyatrosu” da topluluktaki sanatsal çatışmanın ardından 1987 yılında kurulur. Tiyatro adını miras olarak aldığı ilk haliyle korur. Bu toplulukta farklı yıllarda, Mihail Bolduman, Vsevolod Sanayev, Aleksey Batalov, Mihail Kozakov, Svetlana Kryuçkova, Dmitri Zolotuhin, Georgi Burkov, Tamara Akulova, Vsevolod Abluhov, Yuri Gorobets, Anastasiya Georgiyevskaya, Svetlana Korkoşko, Aristarh Livanov, Leonid Gubanov, Mihail Zimin, Vsevolod Şilovski gibi isimler yer alır. Tiyatronun sanat yönetmenliğini ise 1987 yılından bu yana Tatyana Doronina yapmaktadır.¹²⁷

¹²⁵ Bkz.: (Çevrimiçi), <http://ria.ru/culture/20100125/206174312.html>, 06 Nisan 2013.

¹²⁶ Bkz.: (Çevrimiçi), <http://www.mxat.ru/history/>, 06 Nisan 2013.

¹²⁷ Bkz.: (Çevrimiçi), <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/136629/%D0%A1%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%B8>, 06 Nisan 2013.

Sonuç olarak, XIX. yüzyılın sonlarına doğru Dançenko ve Stanislavski gibi tiyatro üstatlarının “Moskova Sanat Tiyatrosu”nu kurması ile Rus tiyatrosunun gelişmesine katkıda bulunacak bir çok yeni isim yetişmiştir. Herkesin ulaşabileceği bir tiyatro olan “Moskova Sanat Tiyatrosu”, yeniliklere açık bir çizgide faaliyet göstermiştir. Böylece bünyesinde farklı stüdyolar kurulmuş ve tiyatronun etkisi sadece Rusya ile sınırlı kalmayıp, farklı ülkelerde de görülmüştür.

Vsevolod Meyerhold ise 1905 yılında “Moskova Sanat Tiyatrosu” bünyesinde kurduğu “Tiyatro Stüdyo”da deneysel çalışmalarına bir süre devam etmiştir.

2. VSEVOLOD MEYERHOLD ve SANAT YAŞAMI

2. 1. Tiyatroda İlk Adımlar

Asıl adı Karl Kazimir Teodor Meyerhold olan Vsevolod Meyerhold, Alman kökenli, ticaretle uğraşan bir ailenin çocuğu olarak 10 Şubat 1874 tarihinde, Rusya'nın Penza şehrinde dünyaya gelir.¹

Babasının adı Emili Fedoroviç Meyerhold, annesinin adı Alvina Danilovna olan Meyerhold'un, beş erkek kardeşi, iki de kız kardeşi vardır. Alvina Danilovna çocuklarının eğitimine büyük bir önem verir. Coşkulu bir karaktere sahip olan Alvina Danilovna, evde müzik geceleri düzenleyerek çocuklarının tiyatroyla tanışmasını sağlar.²

Aktör olarak ilk defa, 14 Şubat 1892 tarihinde Penza'da sahneye çıkan Meyerhold, amatör bir grup tarafından hazırlanan "Akıldan Bela" adlı oyunda **Repetilov** karakterini oynar, oyunun afişindeki bilgiye göre, yönetmen yardımcılığı görevini de üstlenir. Meyerhold, ileriki yıllarda hayatını birleştireceği Olga Munt'a da **Sofya** rolünü verir.³

Penza Lisesi'ni bitiren Meyerhold, 1895 yılında Moskova Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kayıt olur. Üniversite ortamından hoşnut olmayan Meyerhold, o dönem yazdığı mektuplarında bunu net olarak vurgulamaktadır. Sanatçı, 20 Eylül 1895 tarihli mektubunda şöyle yazar: "İçinde bulunduğum ortam beni hiç çekmiyor, burdaki öğrenciler hiçbir ahlaki değer taşımadıkları gibi, insanı tam bir iç kapanıklığına sürüklüyorlar ve zarardan başka getirdikleri bir şey yok".⁴

Böyle bir ortamda genç Meyerhold'un duyarlı ve yeni fikirlere açık doğası, onu, dönemin Moskova'sında var olan sanat dünyasındaki zengin, değişik ve özlü

¹ V. E. Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, Moskva, İzdatelstvo İskusstvo, 1968, s. 11. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 16 Nisan 2013.

² V. Polişçuk, **Kniga akterskogo masterstvo: Vsevolod Meyerhold**, Moskva, İzdatelstvo AST, 2010, s. 13.

³ İ. A. Musski, **100 Velikih Rejisserov**, Moskva, İzdatelskiy dom Veçe, 2008, s. 51.

⁴ Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, s. 11. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 16 Nisan 2013.

gelişmeleri daha da güçlü bir şekilde takip etmeye yönlendirir ve tiyatroya olan ilgisi gün geçtikçe artar. 29 Ocak 1896 tarihinde “Sanat ve Edebiyat Topluluğu”nun sahnesinde, Stanislavski’nin başrolünde oynadığı ve yönettiği “Othello” oyunu Meyerhold’un hafızasında derin bir iz bırakır. Meyerhold, 1896 yılında, “Filarmoni Okulu”nda Dançenko tarafından yönetilen drama bölümüne ikinci sınıftan başlar.⁵

Meyerhold, 1869 ve 1897 yıllarının yaz aylarında amatörler tarafından kurulan “Penza Halk Tiyatrosu”nda, A. N. Ostrovski’nin oyunlarında başarıyla yer alır. Bu dönemde Prov Mihayloviç Sadovski’nin oyun anlayışı⁶ da onun için örnek teşkil eder. Meyerhold, “Filarmoni Okulu”nu bitirdikten sonra, “Moskova Sanat Tiyatrosu”na girerek profesyonel sahne faaliyetlerine başlar.⁷

2. 2. 1898 - 1906 “Moskova Sanat Tiyatrosu” – “Yeni Dram Topluluğu” - “Tiyatro Stüdyo”

Çocukluk yıllarında tiyatro ile tanışma imkânı bulan sanatçı, “Filarmoni Okulu”nda Dançenko’nun başında olduğu drama bölümüne girmiştir. “Penza Halk Tiyatrosu”nda başarı gösteren sanatçı, “Filarmoni Okulu”nu bitirdikten sonra “Moskova Sanat Tiyatrosu”na girmiştir.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”, sadece oyunları ile değil, dönemin kendine özgü, ayırt edici özelliklere sahip aktörleriyle de geniş bir kesimin dikkatini çeker. Aktörlük sanatının sıradanlığına karşı düşmanlık, kelimenin tam anlamıyla yüksek kültür düzeyi, “Moskova Sanat Tiyatrosu” aktörlerini tiyatronun kuruluşundan itibaren

⁵ Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, s. 11. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 16 Nisan 2013.

⁶ P. M. Sadovki oyunculuk sanatında oyuncunun kendi kişisel özelliklerinden kurtularak oynadığı karakterin vasıflarına has bir komiklik anlayışını benimser. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://kostromka.ru/revyakin/literature/197.php>, 15 Nisan 2013.

⁷ Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, s. 11. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 16 Nisan 2013.

farklı kılar. Bu yeni tip aktörlerin temsilcileri arasında Meyerhold da bulunmaktadır.⁸

Meyerhold, “Moskova Sanat Tiyatrosu”nda on sekiz rolde yer alır. Tiyatronun ilk gösterimi olan A. K. Tolstoy’a ait “Çar Fedor İvanoviç” (Tsar Fyodor İoannoviç, 1868) adlı oyunda **Vasili Şuyski** ve sonra yine A. K. Tolstoy’un “Korkunç İvan’ın Ölümü” (Smert İoanna Groznogo, 1866) adlı, Stanislavski’nin de yer aldığı oyununda **Korkunç İvan** rolünü oynar. Çehov’un “Martı” (Çayka, 1895—1896) oyununda **Treplev** ve “Üç Kız Kardeş” (Tri syestri, 1900) oyununda **Tuzenbah**, William Shakespeare’in “Venedik Taciri”nde (The Merchant of Venice, 1596-1598) **Aragon Prensi** ve “Oniki Gece” (Twelfth Night, 1601-1602) adlı oyunda **Malvolio**, Gerhard Hauptmann’ın “Yalnız İnsanlar” (Einsame Menschen, 1891) adlı oyununda **Johannes Fokerat** ve M. Gorki’nin “Küçük Burjuvalar” (Meşçane, 1901) adlı oyunundaki **Petro** rolleri, Meyerhold’un en dikkate değer sahne çalışmaları arasındadır. Bu rollerde Meyerhold’un kendine has sahne duruşu keskin bir şekilde ortaya çıkar. **Malvolio** ve özellikle **Aragon Prensi** tiplerinde **grotesk**⁹-güldürü, hatta ince güldürü imgeleri mevcuttur. Sanatçının **Prens Aragon** rolündeki performansı ise Stanislavski’nin takdirini kazanır.¹⁰

Sanatçının “Moskova Sanat Tiyatrosu” bünyesinde oynadığı rollerde Çehov ve Josef Kainz’in karakterleri ayrı bir yere sahiptir. Bu rollerde, melun sorunlardan ızdırap verici bir şekilde çıkış arayan çağdaş yaşamdaki aydın insanın sosyal yalnızlığı teması kendini gösterir. Meyerhold bu rollerde, kendine yakın gördüğü kahramanların kaderlerindeki trajik çaresizliği vurgular.¹¹

⁸ Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, s. 11. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 17 Nisan 2013.

⁹ “Tiyatroda karikatürleştirme işleminin özü olan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak, tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşıt görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelen, ussal dizgeye karşı çıkararak, ussal bir sonucu getiren, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçim..” Bkz.: Ö. Nutku, **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, 4. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001, s. 246.

¹⁰ Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, s. 12. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 17 Nisan 2013.

¹¹ Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, s. 12. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 16 Nisan 2013.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”nda bulunduğu dönemde (1898-1902), bir dergi çıkarmayı tasarlayan yayıncı V. Sablin’in isteği üzerine, sürgünde bulunan P. Çtşegolev, Berdiasev ve A. Remizov’u bu dergiye davet etmek için Vologda’ya giden sanatçı dönemi şöyle anlatmaktadır:

“... ”

- 1) I. Baltruçaytis’le tanıştım ve *Akrep* yayınlarından ne çıkarsa okumaya başladım.
- 2) A. P. Çehov’la daha yakından tanıştım (yazın, Sanat Tiyatrosu’nun Sivastopol ve Yalta turnelerinde, onun Yalta’daki evinde kaldım, sonra da kendisiyle mektuplaşmayı sürdürdüm). Yine aynı dönemde Maksim Gorki ile tanıştım. Onun *Kartalın Şarkısı* adlı yapıtıyla birçok seyircili okuma yaptım. P. Weinberg’in yönettiği Yazarlar Birliği’nin büyük Petersburg gecesinde de bu yapıtı okudum.
- 3) Moskova Sanat Tiyatrosu’nun Petersburg’a yaptığı bir bahar turnesinde, ne yaptığımın tamamen bilincinde olarak, Nevski meydanındaki bir işçi ve öğrenci gösterisine katıldım; Kazan katedrali yakınında göstericilere kırbaçlarıyla saldıran öfkeli Kazakların elinden zor kurtuldum. Moskova’ya döndüğümde, Kazan katedrali yakınında tanık olduğum bu korkunç sahneyi yazdım ve “Bir Tanığın Öyküsü” başlığıyla, yayınlanmak üzere, gizli bir yayın organına verdim (ancak bu yazıyı kimin aracılığıyla ulaştırdığımı ve nerede yayınlandığını şimdi anımsayamıyorum).
- 4) 1902’de Sanat Tiyatrosu’nu, yine oradan ayrılan başka arkadaşlarla birlikte Yeni Dram Birliği’ni kurmak üzere ters ettim. Yeni Dram taşrada çalışmaya başladı (Kerson). O yaz İtalya’ya gittim. Posse ile mektupla anlaştım ve İsviçre’den bir seri *Iskra* sayısı getirttim; bunları çeşitli önlemler olarak Rusya’ya soktum. İtalya’dan *Kurye*’ye bir mektup yazdım (yayınlandı). Sanırım o sırada bu gazeteyi Fritch yönetiyordu. Bu mektup benim proleteriyaya karşı tavrımı tanımlıyordu. O dönemde Almandan

Hauptmann'ın toplumsal dramı *Güneş Doğmadan Önce*'yi çevirmiş olmam da anlamlıdır (yayınlandı).”¹²

“Moskova Sanat Tiyatrosu”ndan 1902 yılında ayrılan sanatçı, 1905 yılına kadar tiyatrodaki özgünlük kazanıp, kendi yolunu çizmek için faaliyetlerine bireysel devam eder. Bu dönemde Meyerhold’un sembolizm, stilizasyon ve aktörlük sanatının sahnesel dekoratif ilkelerine yönelen sanatsal programı şekillenmeye başlar.¹³

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Meyerhold, 1902 yılında, “Moskova Sanat Tiyatrosu”ndan ayrılır ve bireysel olarak yönetmenlik faaliyetlerine devam eder. Sanatçının “Moskova Sanat Tiyatrosu”ndan ayrılma kararı, onun sert ve geçimsiz mizacını topluluk içinde hissettirir. A. S. Koşeverov ile Herson’da (Ukrayna) Rus drama aktörleriyle bir tiyatro topluluğu oluşturur. Daha sonra A. S. Koşeverov’un Kiev’e gitmesi üzerine Meyerhold, “Yeni Dram” diye adlandırılacak olan topluluğu kendisi yönetmeye başlar. Bu süreç içerisinde Meyerhold’un sanat görüşü sembolizm üzerine yoğunlaşır.¹⁴

Bryusov’un fikirlerinin ilk meyvelerini verdiği “Yeni Dram Topluluğu” hakkında Marvin Carlson’ın “Tiyatro Teorileri” adlı yapıtında şöyle söz edilir:

“Burada 1903 yılında Yeni Dram Kardeşliği’ni (Topluluğu’nu) kuran Meyerhold’un edebi kurul müdürü Aleksi Remizov’du (1877-1957). Bryusov’un 1904 yılında kurduğu bir edebiyat dergisi olan *Scales*’de [ölçekler] çıkan ilk makalelerden birinde Remizov “Yeni Dram”ın hedeflerini belirledi: “doymak bilmez bir susuzluğa kapılmış halde, sonsuz gizemlerin ifade edilmesi için yeni yollar arayacak,” artık bir oyun, bir eğlence ya da

¹² A. Berktaş, **Tiyatro – Devrim ve MEYERHOLD**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1997, s. 92-93.

¹³ K. M. Gerasimova, O. G. Çernyavskaya, **Mastera russkoy i sovetskoy stseni**, Moskva, İzdatelstvo Russkiy Yazık, 1990, s. 194

¹⁴ Musski, **a.g.e.**, s.52.

insanın zayıflığının bir kopyası değil, “gizemlerinin içinde belki de bir Kurtuluş’un gizlendiği bir kült, bir ayın” olacak tiyatroyu yaratmak.”¹⁵

Meyerhold büyük bir şehirde tiyatronun etrafında farklı, sağlıklı bir atmosferin olacağını ve yeni girişimlerinin daha kültürlü bir halk tarafından daha candan karşılanacağını umar. “Yeni Dram Topluluğu”, 1904-1905 sezonlarını, eski tiyatro gelenekleri bakımından zengin, pek çok aydının, ciddi sanat uzmanları ve oldukça nitelikli eleştirmenlerin bulunduğu Tiflis’te geçirir.¹⁶

“Moskova Sanat Tiyatrosu”nda arayış içinde olan Stanislavski, sembolizme yönelerek, Meyerhold’un kendi hayalleriyle örtüşen yeni çalışmalarında, ona yardım etmeye karar verir. “Yeni Dram Topluluğu”nun Tiflis’te sezonu kapatmasının ardından, Meyerhold ve Stanislavski Moskova’da buluşurlar.¹⁷

Meyerhold “Tiyatro Stüdyo”da deneysel çalışmalarına şekil verir. Meyerhold tarafından hazırlanan oyunları (Maeterlinck – “Tintagiles’in Ölümü”, Hauptmann – “Schluck und Jau”) değerlendiren Stanislavski, aktörlerin burada, Meyerhold’un ilginç fikirleri sayesinde güzel bir takım ve mizansenin oluşması için geliştiğini düşünür.¹⁸

“Tiyatro Stüdyo”da “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun ilkelerine bağlı kalmak gibi bir istek yoktur. Aksine “Tiyatro Stüdyo”, kendini daha iyi temellere dayalı yeni bir tarzın oluşturulmasına adanır.¹⁹

Deneysel çalışmaların merkezi haline gelen “Tiyatro Stüdyo” hakkında Valeri Bryusov “Vesı” dergisinde şöyle bahsetmektedir:

¹⁵ M. Carlson, **Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, çev. Eren Buğdalılar, Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2008, s. 328.

¹⁶ K. L. Rudnitski, **Rejisser Meyerhold**, Moskva, Nauka, 1969, s. 42.

¹⁷ Rudnitski, **a.g.e.**, s. 49.

¹⁸ Gerasimova, Çernyavskaya, **a.g.e.**, s. 194.

¹⁹ V. Meyerhold, “Tiyatro Stüdyosu”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:1, çev. A. Cüneyt Yalaz, 1989. (Çevrimiçi), <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-1/yeni-bicim-arayislari/>, 18 Mayıs 2013.

“Tiyatro Stüdyo”daki tüm çabalar çağdaş sahnede var olan realizmden ayrılarak, yerine tiyatrodaki sembolizmi prensip edinmeyi amaçlıyordu. Hareketlerde gerçeğin taklidinden çok plastik bir devinim vardı. Dekorasyonda gerçeklikten hiçbir eser yoktu. Odalar tavansız, kale sütunları sarmaşık vb. şeyler ile kaplıydı. Dialog bir müziğin fonunda duyuluyordu.”²⁰

Stanislavski, sanatçının “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun bir kolu olarak tasarlanan “Tiyatro Stüdyo”daki çalışmalarını ilk başlarda desteklese de, stüdyonun realizmden ayrılarak biçimci deneyler için bir laboratuvara dönüştüğü kanaatine varır ve bunun üzerine stüdyonun tasfiye edilmesine karar verir. “Tiyatro Stüdyo”nun kapanması, Stanislavski’nin realizmi sanatta tek güvenilir yol olarak gördüğünü kanıtlar. Stüdyonun kapatılmasından üç yıl sonra, Stanislavski, L. Y. Gureviç’e yazdığı mektubunda (5 Kasım 1908) şöyle söylemektedir: “Sahne üzerindeki tüm arayışlara ince ve derin bir realizm aracılığıyla ulaşılabilir ve tüm diğer yollar yanlış ve ölüdür. Bunu Meyerhold kanıtlamıştır.”²¹

Meyerhold’un 1898-1906 yılları arasındaki faaliyetlerine göz attığımızda; “Moskova Sanat Tiyatrosu”nda on sekiz rolde yer alan sanatçı, tiyatronun ilk gösterimi olan A. K. Tolstoy’a ait “Çar Fedor İvanoviç” adlı oyunda **Vasili Şuyski** rolünde oynamış ve Çehov, Gorki, Shakespeare, Gerhard Hauptmann’ın oyunlarında gösterdiği performansla yeteneğini ön plana çıkarmıştır. 1902 yılında “Moskova Sanat Tiyatrosu”ndan ayrılan sanatçı, 1906 yılına kadar “Yeni Dram Topluluğu” ve “Tiyatro Stüdyo”da sembolizm, stilizasyon ve dekorasyon üzerine çalışmalarını sürdürmüştür.

²⁰ Meyerhold, **Stati, pisma, reçi, besedi**, s. 80. Bkz.: (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 16 Nisan 2013.

²¹ K. Stanislavski, **Sobraniye soçineniy**, C:VIII, No:5, s. 372. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://lib.rus.ec/b/188963/read>, 25 Nisan 2013.

2. 3. 1906-1908 “Komissarjevskaya Tiyatrosu”

Sembolizmin üslupları kendini tam anlamıyla, Meyerhold’un 1905-1907 yılları arasında başyönetmenliğini yaptığı “Komissarjevskaya Tiyatrosu”nda (Peterburg) ifade bulur.²² “Komissarjevskaya Tiyatrosu”, **1905 Devrimi**’nin²³ arifesinde 1904 yılının sonbaharında açılır. Bu tiyatro ile tiyatronun kurucusu V. F. Komissarjevskaya da kendini toplumsal hayatın tam ortasında bulur. 1904-1905 yıllarında V. F. Komissarjevskaya, devrim savaşına sadece kendi tiyatrosu ve sanatıyla değil, aktör kitlelerinin dolaysız bir örgütlenmesiyle de katılmak ister.²⁴

Dönemin toplumsal olaylarından uzak kalmayan V. F. Komissarjevskaya, kendisinin de zamanla Rus edebiyatıyla birlikte ilerlediğini ve sembolizme inandığını belirtir. V. F. Komissarjevskaya, sembolist tiyatro için daha önceki tiyatro akımlarından kopan Meyerhold’u davet eder. Meyerhold, sembolist tiyatronun nesne ve olayların uhrevi ve mistik anlamlarını ortaya çıkaracağını ve sözcüğün, ikincil anlamları olduğunu düşünür. Bu bakış açısından yolan çıkan sanatçı, taleplerini dekor, yönetmenlik ve aktörlüğe yönlendirir.²⁵

Meyerhold, 1906-1907 yıllarında, “Komissarjevskaya Tiyatrosu”nun başyönetmeni olarak, “Kötü Oyun” (Balagançik, 1906, A. Blok), “İnsanın Hayatı” (Jizn çeloveka, 1906-1908, L. N. Andreyev) ve “Sister Beatrice” (1901, Maeterlinck) gibi yapıtları sahneler. A. Blok’a ait “Kötü Oyun” (Balagançik) adlı oyunun ilk gösterimi 1906 yılının Aralık ayında gerçekleşir. Oyun seyircilere, **Piero**, **Arlekin** ve **Kolombina** gibi karakterlerle İtalyan maske komedisini anımsatır. Dekor ise sahneleme tekniği olarak sembolist tarzda düzenlenir. Sahnenin arka tarafındaki pencere kağıt ile kapatılır. Sahne maytap ile aydınlatılır. Oyundaki **Arlekin** karakteri pencereden kağıdı yırtarak atlar. Dekor yukarı kalkar. Final sahnesinde Meyerhold, **Piero**’yu

²² Gerasimova, Çernyavskaya, **a.g.e.**, s. 194.

²³ 9 Ocak 1905 Pazar günü, işçilerin haklarını aramak amacıyla Çar’a dilekçe vermek için Kışlık Saray’a doğru yürüyüşe geçmesi üzerine, silahsız yaklaşık 100.000 işçiye Çarın askerleri tarafından ateş açılır. Bu olay sonucu birçok işçi ölür ve yaralanır. Tarihe **Kanlı Pazar** olarak geçen bu ayaklanmanın ardından gelişen işçi eylemleri, grevler, ayaklanmalar, 1905 yılında bazı hakların elde edilmesini sağlar. Bkz.: G. Hosking, **Rusya ve Ruslar Erken Dönemden 21. Yüzyıla**, çev. Kezban Acar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 502.

²⁴ P. A. Markov, **O teatre**, C:IV, No:1, Moskva, İskusstvo, 1974, s. 235-240.

²⁵ Markov, **a.g.e.**, C:IV, No:1, s. 235-245.

sahneye yönlendirir ve **Piero** şöyle der: “Çok kederliyim. Sizce gülünç mü?..”²⁶ Bu oyunun üzerine yaptığı çalışmalar esnasında kendi grotesk tiyatro kuramlarını da ortaya çıkan Meyerhold, ilk kez kara mizahı grotesk soytarırlık düzeni içinde verir.²⁷

“Kötü Oyun”da parçalanmış çağdaş insanın yüzü, onun ikizi gibi maske ile canlandırılır. **Piero** ve **Arlekin** çağdaş dünyada ikiye bölünmüş bir insanın farklı parçaları gibi ikiz ruha sahip karakterlerdir. Maskeli balo sahnesinde diğer karakterler onların hikâyelerini tekrarlarlar. Maskeli bir çift ilk başta Piero’nun tek taraflı, hayalperest ve duygusal aşkını; kırmızı-siyah maske giyen bir çift ise Arlekin’in hikâyesini tasvir eder. Sonrasında çağdaş insana has duyguların yaşamı öldürdüğü ortaya çıkar. Yapmacılığın işareti olan maskeler kahramanların hayatlarını yıkmaktadır.²⁸

“Komissarjevskaya Tiyatrosu”nda son olarak F. Sologub’un “Ölümün Zaferi” (Pobeda smerti, 1907) adlı oyununu sahneleyen Meyerhold, bu oyunda **Şair** (Poet) karakterini canlandırır. Oyunun yazarı F. Sologub, sergilenen temsilin sonunda defne yapraklarından oluşan taçla ile taçlandırılır ve daha sonra kendisi, tiyatronun idaresinin elinden gittiğini düşünen V. F. Komissarjevskaya’ya karşı Meyerhold’u savunur. Bir sonraki yıl, sembolist tiyatronun en önemli bildirisi olarak görülen “Tek İradenin Tiyatrosu” (Teatr odnoy voli) adlı denemede F. Sologub, Meyerhold’un yer aydınlatmalarını oyuncu ve seyirci arasındaki mistik kaynaşmayı kolaylaştırmak için yaptığını ileri sürer. Meyerhold ise tüm bu düşünceleri reddeder ve F. V. Komissarjevskaya’ya karşı açtığı davayı kaybeder.²⁹

“Komissarjevskaya Tiyatrosu”nun 4 Mart 1907 yılında sona eren sezonu, Rusya’da sembolist tiyatronun doğuşu olarak anılır. Sembolist bir oyun ilk kez bu dönemde uyumlu bir yapıyla ortaya çıkar. Alan (dar, yassı tülle kaplanmış bir sahne), dekorasyon (resimli perde arkası), aktörlerin jest ve mimikleri, müzik (bunaltıcı,

²⁶ Polişçuk, a.g.e., s. 15-16.

²⁷ Ö. Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1993, s. 70.

²⁸ V. Meyerhold, **K istorii tvorçeskogo metoda: Publikatsii. Stati.**, Sankt Peterburg, KultinformPress, 1998, s. 121.

²⁹ R. Leach, **Directors in Perspective: VSEVOLOD MEYERHOLD**, New York, Cambridge University Press, 1989, s. 7-8.

umutsuzluk verici bir müzik), metni seslendirme tarzı (yavaş, soğuk bir tarz, kelimeler ağızdan dökülmeli) gibi unsurlar yeni bir anlam kazanır.³⁰

Meyerhold, aktörün hareket kabiliyetlerinden daha çok, sözcükler dünyasındaki kabiliyetleri üzerinde durur. Sanatçının savunduğu bu aykırı duruş, ilk defa V. Bryusov tarafından, “Tintagiles'in Ölümü” adlı oyunun genel provası için hazırladığı eleştiri yazısında saptanır: **Raphael-Öncesi Kardeşliği**³¹ ressamlarının hayalini kurduğu sembolik jestleri öğrenen aktörler, tonlama yaparken eskisi gibi, konuşmanın gerçekçiliğine yönelerek, tutku ve heyecanı sanki hayatın içindeki gibi sesleriyle aktarmaya çalışırlar.³²

Sonuç olarak, bu dönemde ilk kez sembolist tarzda bir oyun Meyerhold tarafından sahnelenmiştir. “Komissarjevskaya Tiyatrosu”nda, “1906-1907 yıllarında, Kötü Oyun”, “İnsanın Hayatı” ve “Sister Beatrice gibi yapıtları sahneleyen sanatçı, sembolist arayışlarını sürdürmüştür. Meyerhold, A. Blok’un “Kötü Oyun” adlı oyununda sembolist dekor kullanmış ve ilk kez grotesk tiyatro anlayışına ait öğelere yer vermiştir. Sanatçı bu dönemde son olarak F. Sologub’un “Ölümün Zaferi” adlı oyununu sahnelemiştir ve tiyatrodaki sembolist tarzın doğmasını sağlamıştır.

³⁰ G. V. Titova, **Meyerhold i Komissarjevskaya: modern na puti k Uslovnomu teatru**, Sankt Peterburg, Sankt-Peterburgskaya akademiya teatralnogo iskusstva, 2006, s. 136.

³¹ “1848 yılında İngiltere’de, Kraliyet Akademisi’nde öğretilen Yüksek Rönesans Dönemi sanatçısı Raphael’in öğretileri yerine, özellikle Kuzey Avrupalı Erken Dönem Rönesans sanatçılarının naturalist yaklaşımlarını ve sanatta maneviyatı savunan yedi kişi tarafından kurulur.” Bkz.: M. Stokstad, **Art History**, 2. bs., New Jersey, Upper Saddle River, 2005, s. 929.

³² Titova, **a.g.e.**, s. 137.

2. 4. 1908-1917 “Çarlık Tiyatroları”

Meyerhold, 1908 yılının Şubat-Nisan ayları arasında “Yeni Dram Topluluğu”nun eski aktörleriyle batı ve güney şehirlerine turne düzenler. Aynı yılın yaz döneminden itibaren ise “Çarlık Tiyatroları”nda çalışmaya başlar.³³

Sanatçı “Çarlık Tiyatroları”nda, sembolist planda gösterimler yapmanın hayalini kurar. Klasik yapıtları da sembolist planda sahneye aktarmak isteyen Meyerhold, örneğin Gogol’un “Müfettiş” adlı yapıtını, Merejkovski’nin “Gogol ve Şeytan” (Gogol i çert) adlı makalesinden uyarlayarak sahneye aktarır. Bu tip tiyatronun gündelik yaşamdan uzak olmadığını, aksine onun üstünde olduğunu, çünkü sadece nesnenin sembolü ve onun mistik özünü aradığını ileri süren Meyerhold; klasik yapıtlardan uyarlanan benzer gösterimlerin, Shakespeare, Calderón, Moliere aracılığıyla eski Yunan ve orta çağ yapıtları, başta Gogol olmak üzere 1830’lu yılların Rus tiyatrosu ve çağdaş tiyatro arasında devamlılığı sağlayan bir bağ kurduğunu belirtir.³⁴

Bu dönemde Moskova ve Peterburg’da bulunan tiyatrolarda sorunlar baş gösterir. Yapılan tüm reformlar sonuçsuz kalır. Stanislavski ve Dançenko arasında yaşanan sorundan dolayı “Moskova Sanat Tiyatrosu” da gerileme dönemine girer. 1908 yılında toplanan Birinci Yönetmenler Kongresi’nde her yönetmenin en az üç yıl eğitim görmesi gerektiği hususunda bir karar alınır. Bu karar sanatçıyı olumsuz etkiler. Göçebelik dönemi sona eren Meyerhold, 1908 ile 1917 yılları arasında Peterburg’ta bulunan “Çarlık Tiyatroları”nda çalışır. Sanatçı burada, **Eski Tiyatro**’yu yeniden canlandırmak gibi farklı bir görev üstlenir.³⁵

Sanatçı Peterburg’da yaşadığı dönemde eğitim faaliyetlerine de başlar. K. Danneman’ın tiyatro okulu ve B. Polok’un müzik ve drama sınıflarında dersler verir.³⁶

³³ Musski, **a.g.e.**, s. 54.

³⁴ V. Y. Rafaloviç, **İstoriya sovetskogo teatra: Oçerki razvitiya**, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatelstvo hudojestvennoy literaturı, 1933, s. 130.

³⁵ Berktaı, **a.g.e.**, s. 30-31.

³⁶ Musski, **a.g.e.**, s. 54.

Meyerhold, “Çarlık Tiyatroları”nda 1918 yılına kadar yirmi bir dram yapıtı ve on müzikal sahneler.³⁷ Ayrıca Meyerhold’un oturduğu ev, dram yapıtında müzikal okumalara yönelik yenilikçi teoriler üzerine çalışmaların yapıldığı bir stüdyo haline getirilir. Daha sonra stüdyonun genişlemesiyle bünyesinde bir tiyatro dergisi çıkarılmaya başlanır.³⁸ 1913 yılında açılan bu stüdyonun eğitimci kadrosunda M. Gnesin, V. Solovyev, Y. Bondi gibi isimler yer almaktadır.³⁹

Peterburg’taki “Çarlık Tiyatroları”ndaki çalışma sürecinde tüm zamanını tiyatrodan geçiren Meyerhold, Moliere’in “Don Juan”, A. Ostrovski’nin “Fırtına”, Lermontov’un “Maskeli Balo” ve “İki Kardeş” gibi oyunlarını sahneler.⁴⁰

Meyerhold tartışmaların tam ortasında olmayı seven biridir. Skandallara alışık. Meyerhold için tek bir sanat dalı azdır. Daha ileride diğer sanatlarla olan ilişkisinden de bahsedeceğimiz Meyerhold, görsel sanatlardaki en yeni gelişmeleri yakından takip eder ve alanlarında lider olan kişileri iş birliğine davet eder. Sanatçının kişisel zevklerinden biri de, tiyatro ile hiçbir alakası olmayan kişileri bu alana çekmektir.⁴¹

“Aleksandrinski Tiyatrosu”nda ilk kez 30 Eylül 1908 tarihinde Knut Hamsun’un “Krallığın Kapısında” (Ved Rigets Port, 1895) adlı oyunu sahnelenir. Meyerhold bu oyunda, sadece yönetmen olarak değil, aynı zamanda **İvan Kareno** karakteriyle başrol oyuncusu olarak yer alır. 1910 yılında sahnelenen ve kapalı gişe oynayan Moliere’in “Don Juan” adlı oyunu ise en çok ilgi gören oyun olur. Sanatçı klasik yapıtları sahnelerken sadece yapıtın kendisine yönelmez; aynı zamanda yapıtın yazıldığı dönemi de sahneye aktarır.⁴²

Meyerhold’un “Aleksandrinski Tiyatrosu”na gelmesiyle tiyatro canlanır. Ancak sanatçının klasik tiyatro hakkındaki hayali burada gerçekleşmez. Tiyatro dünyasında yalnız kalan Meyerhold, topluluğu bir amaca yönlendiremeye de, Molier ve

³⁷ Bu müzikallerden bazıları: Tristan ve İsolde (Richard Wagner), Orpheus ve Eurydice (Christoph Willibald Gluck), librettosu Puşkin’e ait “Taş Misafir” (Kamenniy gost) (A. S. Dargomjjskiy).

³⁸ Polişçuk, **a.g.e.**, s. 16.

³⁹ Musski, **a.g.e.**, s. 54.

⁴⁰ Musski, **a.g.e.**, s. 54.

⁴¹ A. Mihaylova, **Meyerhold i hudojniki**, Moskva, İzdatelstvo Galart, 1995, s. 9-10.

⁴² Musski, **a.g.e.**, s. 54.

Lermontov'un yapıtlarını "Aleksandrinski Tiyatrosu"nun sahneline taşıyarak büyük bir repertuvar kazandırmaya çalışır. Tüm bunlara rağmen, tiyatro bir çatı altında birleşemez.⁴³

Meyerhold, "Aleksandrinski Tiyatrosu"nda, 1917 yılında sahnelenen Lermontov'un "Maskeli Balo" adlı oyunu için beş yıllık bir hazırlık yapar.⁴⁴

Ekim Devrimi'nin ardından, "Çarlık Tiyatroları"ndaki görevini bırakan Meyerhold'un, yeni düzenin yeni sanat anlayışı ve avangard akımını benimsemesinden dolayı, yönetmenlik gereksinimleri değişecektir.⁴⁵

Bu dönemdeki gelişmeler değerlendirdiğimizde, Meyerhold, sembolist planda gösterimler yapmaya devam etmiştir. Klasik yapıtları arasında sayılan Gogol'ün "Müfettiş" adlı yapıtını sembolizme uyarlayarak sahneleyen sanatçı, klasik yapıtlardan uyarladığı bu tür gösterimlerin 1830'lu yılların Rus tiyatrosu ve çağdaş tiyatro arasında bir bağ kurduğunu savunmuştur. Sanatçı, "Çarlık Tiyatro"larında 1918 yılına kadar yirmi bir dram yapıtı ve on müzikal sahnelemiştir.

⁴³ Markov, **a.g.e.**, s. 208.

⁴⁴ Musski, **a.g.e.**, s. 54.

⁴⁵ Polişçuk, **a.g.e.**, s. 17.

2. 5. 1917-1940 Devrim ve Sonrası

Devrim (1917) sonrası “Çarlık Tiyatroları”ndan ayrılan Meyerhold, Ocak 1918’de “TEO”nun [Narkompros (Ulusal Eğitim Komiserliği) Tiyatro Departmanı] kurulmasıyla tiyatro tarihi, repertuar ve eğitim bölümlerinin üyesi olarak çok yönlü etkinlik göstermeye başlar. Meyerhold, Ekim devriminin yıl dönümünde Mayakovski ile birlikte ilk Sovyet oyunu “Soytarı Misteri”yi (Misteriya Buff, 1918, Vladimir Mayakovski) Petrograd’da sahneler. Aralık 1918’de yapılan ilk Sovyet Tiyatro Adamları Toplantısı’nda, oyun dağarcığının yenilenmesini ve siyasi olarak güncelleştirilmesi gerektiğini savunan tek kişi odur.⁴⁶

Sağlık nedenlerinden dolayı 1919’da Kırım’a tedavi görmeye giden sanatçı, burada tutuklanır. Novorossisk’in Kızıl Ordu tarafından alınmasının (Nisan 1920) ardından yeniden “TEO”nun başına getirilir. “TEO” yöneticisi olan Meyerhold aynı zamanda “Birinci RSFSR⁴⁷ Tiyatrosu”nun da başına gelir. Daha sonra “Birinci RSFSR Tiyatrosu” daha kazançlı olacağı düşünülen “Komünist Dramaturji Atölyesi”ne (Mastkomdram) katılır.⁴⁸

Meyerhold bu dönemde, “Malıy Tiyatrosu” ve “Moskova Sanat Tiyatrosu” gibi eski akademi tiyatrolarına, yeni sanat anlayışıyla ortak dil bulamadıkları için savaş açar.⁴⁹

Yeni Ekonomik Politika (NEP)’nin 1921 yılında kabul edilmesiyle yeni bir çağ başlar. İktidarın Meyerhold’a gereğinden az destek vermesi, onun “TEO”dan istifa etmesine neden olur. Birkaç ay sonra da “Birinci RSFSR Tiyatrosu”na verilen devlet desteği de kesilir ve tiyatro kapatılır. Birçok zorluğun içinde bulunan Meyerhold’un son olarak da eşi Olga Munt’la olan evliliği sona erer.⁵⁰

⁴⁶ Berktaý, **a.g.e.**, s. 47-48.

⁴⁷ “Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti (**RSFSR- Rossiyskaya Sovetskaya Federativnaya Sotsialistiçeskaya Respublika**).” Bkz.: (Çevrimiçi), <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/169286/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F>, 11. 05. 2013.

⁴⁸ Berktaý, **a.g.e.**, s. 48-49.

⁴⁹ Bkz.: (Çevrimiçi), <http://www.meyerhold.ru/ru/biography/>, 22 Nisan 2013.

⁵⁰ Leach, **a.g.e.**, s. 18.

Meyerhold “Birinci RSFSR Tiyatrosu”ndan kalan bir grup oyuncu ile, “Devlet Yüksek Tiyatro Atölyeleri” (GVYTM) bünyesinde, “Serbest Meyerhold Atölyesi”ni örgütler. 1922 sonunda, Meyerhold, ekibi ve “Sahneleme ve Oyunculuk Eğitimi Fakültesi”ndeki (GİTİS) birçok sınıf buradan ayrılarak yeni ve bağımsız “Meyerhold Atölyesi”ni kurarlar ve “GİTİS Tiyatrosu”nun adı da “Meyerhold Tiyatrosu” olur. 1923 yılının ikinci yarısında atölye, “Devlet Meyerhold Deneysel Tiyatro Atölyeleri” (GEKTEMAS) adını alır ve “Meyerhold Tiyatrosu” resmilesir. Ağustos 1926’da ise “GOSTİM” adını alır. “GOSTİM”de biri dramaturji diğeri biyomekanik için ayrılmış iki laboratuvar bulunmaktadır.⁵¹

Meyerhold 1922-1924 yılları arasında ayrıca “Devrim Tiyatrosu”nu da yönetir. “Devrim Tiyatrosu”nda 15 Mayıs 1923 tarihinde sahnelenen Ostrovki’nin “Kazançlı Mevki” adlı yapıtı neredeyse fark edilmez. Ancak diğeri gösterimler eleştiri yağmuruna tutulur.⁵²

Meyerhold, 1921 yılında atölye çalışmalarına katılan Zinayda Rayh ile evlenir. Sanatçı, bu tarihten itibaren Zinayda Rayh ve onun ilk evliliğinden çocukları Konstantin ve Tatyana ile yaşamaya başlar.⁵³

Dönemin siyasi ve ekonomik koşullarıyla beraber izlenen politikalarda baskı ve tektipleştirme hakimdir. 1920’li yılların sonlarında Stalin, Troçki⁵⁴’yi vatan haini ilan eder. Meyerhold’un yaşamını ve tiyatrosunu olumsuz yönde etkileyecek nedenlerden biri de, kendisi ve tiyatrosunun Troçkizm ile anılmasından kaynaklanır.⁵⁵

⁵¹ Berktaş, a.g.e., s. 49-50.

⁵² Musski, a.g.e., s. 57.

⁵³ Musski, a.g.e., s. 57.

⁵⁴ “Lev Troçki (1879-1940) *Edebiyat ve Devrim* (1924) kitabında Proletkült’ün işçiler tarafından ve onlar için yapılan yeni sanata yönelik görüşüne karşı saldırıya geçti. Parti, diyordu Troçki, sanattaki ilerici eğilimleri yorum ya da açıklama getirerek teşvik etmeli, ancak sanatı harekete geçirmeye ya da denetlemeye çalışmamalıdır. (...) Partiden olmayan sanatçıların otomatikman mahkum edilmesi de proleter sanatçıların otomatikman desteklenmesi de eğitim biçiminde yanlıştır.” Bkz.: Carlson, a.g.e., s.373.

⁵⁵ Leach, a.g.e., s. 19.

Solomon Volkov'un "Tanıklık Tutanağı: Şostakoviç'in Anıları" adlı yapıtında ünlü piyanist ve besteci Şostakoviç, Meyerhold, eşi Zinayda Rayh ve Stalin hakkındaki anılarından şöyle söz etmektedir:

"Meyerhold'u mahvedenlerden biri de Rayh olmuştur. Buna kalıbımı basarım. Onu yöneticilerin, Troçki, Zinovyev ve arkadaşlarına yakın durmaya yönelten Rayh'tı. Meyerhold oyunlarından birini Troçki'ye adamıştı. (*opus*'lar derdi oyunlarına). Bu hareketi de geri tepti.

(...) Ve Meyerhold hiçbir zaman Stalin'in uşağı olacak kadar alçalmadı. Stalin, Meyerhold'dan nefret ederdi. Buna, görmeden nefret ediş, diyebilirsiniz, çünkü Meyerhold'un sahneye koyduğu hiçbir oyuna gelmemiştir Stalin: Hem de hiçbirine. Stalin'in Meyerhold'a karşı duyguları, tümüyle onun aleyhinde anlatılanlara dayanıyordu."⁵⁶

Bazı alanlarda çok daha önce başlayan baskı uygulamaları 1927-28 yıllarından sonra siyasal, bilimsel ve sanatsal çevrelerde yapılan tüm çalışmalarda şiddetlenir. "Meyerhold Tiyatrosu" ise o dönemin tiyatrosudur; savaştı, yeniliğe açık, deneysel çalışmalara olanak sağlayan, seyircisinin sorunlarını yanıtızsız bırakmayan bir tiyatrodur. Tiyatronun bünyesine edebiyat, şiir, resim ve müzik alanından öncü güçleri çeken her yeni sahneleme, seyircileri uyararak şok etkisi yaratır ve hem seyircide hem de ülkedeki tüm tiyatro alanında büyük ses getirir.⁵⁷

Yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen güzel şeyler de olmaktadır. 1928 yılında "**Kabuki**"⁵⁸ Tiyatrosu" Moskova'ya gelir ve Meyerhold'un coşkusundan etkilenen

⁵⁶ S. Volkov, **Tanıklık Tutanağı: Soştakoviç'in Anıları**, çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Pencere Yayınları, 1992, s. 114-115.

⁵⁷ Berktaş, **a.g.e.**, s. 61-62.

⁵⁸ "[Jap. *Ka* = ezgi + *bu* = dans + *ki* = beceri]: Japonya'da, soyluların tiyatrosu olan *No* tiyatrosu karşısında, günlük yaşama dönük halk tiyatrosu." Bkz.: Ö. Nutku, **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, 4. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001, s. 249.

tiyatro, ona, topluluğunu Tokyo'ya taşımamasını teklif eder. Ancak Meyerhold bu teklifi kabul etmez.⁵⁹

“Meyerhold Tiyatrosu” otuzlu yıllarda çağın nabzıyla ilişkisini yitirir. Eleştirmenler her temsilinden sonra sanatçıya ateş püskürmeye başlarlar. Stalin tarafından faaliyetlerine son verilecek, **Leningrad ekolü** diye adlandırılan, Meyerhold'un çalışmalarını etkin ve titiz bir şekilde analiz ederek destekleyen, A. Gvozdiev'in etrafında toplanmış eleştirmenler grubu dışında, sanatçıyı destekleyen yoktur. Otuzlu yıllarda aydınların üzerinde yönetim tarafından bir baskı oluşturulur. Birçok mühendis, siyaset adamı, dilbilimci, asker, biyolog hedef haline gelir. Bu durum sanatçının da işini zorlaştırmaktadır. 1932'de Meyerhold'un üzerinde bir hayli çalıştığı “İntihar Eden Adam” (Samoubiystsa, Nikolay Erdman,1928) adlı oyun yasaklanır.⁶⁰

Harkov'da 1930 yılında gerçekleştirilen, Meyerhold'un çok yakın bir ilgisinin olduğu yirmili yılların avangart akımlarına karşı şiddetli bir tutum sergileyen Uluslararası Devrimci Yazarlar Kongresi, 1934 yılında gerçekleştirilecek olan Sovyet Yazarları Kongresi'nin müjdecisidir.⁶¹

Meyerhold, 1935'te Çaykovski'nin ⁶² “Maça Kızı” (Pikovaya dama, 1890) operasını “Leningrad Malı Operası”nda sahneler. Şostakoviç⁶³ bu gösteriyi Meyerhold'un

⁵⁹ Leach, **a.g.e.**, s. 25.

⁶⁰ Berktaı, **a.g.e.**, s. 65-68.

⁶¹ Leach, **a.g.e.**, s. 26.

⁶² “Pyötr İlyiç Çaykovki (1840-1893)- Büyük Rus bestecisi ve orkestra şefi. 7 Mayıs 1840 yılında Votkinsk şehrinde kalabalık bir ailede dünyaya gelmiştir. 1844-45 yıllarında W. A. Mozart, G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti ile tanışan Çaykovskiy, beş yaşındayken fortepiano çalmayı öğrenir ve sekiz yaşında mükemmel bir şekilde notalara hakim olur. Sanatçının başlıca yapıtları arasında, Fındıkkıran, Uyuyan Güzel, Kuğu Gölü, Maça Kızı, Yevgeniy Onegin, Çaykovski Keman Konçertosu, Çaykovskiy Piyano Konçertosu No 1, Romeo ve Juliet, Rokoko Çesitlemeleri, Valse Scherzo, Mozartiana, Kış Rüyaları, Küçük Rus, Polish, Pathétique, Manfred Senfonisi, Francesca Da Rimini gibi bulunmaktadır.” Bkz.: (Çevrimiçi), <http://www.tchaikov.ru/biography.html>, 13 Mayıs 2013.

⁶³ “Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç (1906-1975)- Rus piyanist, besteci ve pedagog. Babası kimya mühendisi, annesi piyanist olan Şostakoviç, müziği seven bir ailenin çocuğu olarak 12 Eylül 1906 tarihinde Peterburg'ta doğdu.” Bkz.: (Çevrimiçi), <http://shostakovich2.ru/2.php>, 13 Mayıs 2013.

sadece sanatında ulaştığı en üst nokta olarak değil, aynı zamanda opera sahnesinde elde edilen muhteşem bir başarı olarak değerlendirir.⁶⁴

Meyerhold, yirmili yıllardaki başarıların ve skandalların ardından, 1936-1940 yılları arasında gözden düşmeye başlar. Sanatçıyı koruyan Sergey Mironoviç Kirov⁶⁵, Aralık 1934'te, Mihail Nikolayeviç Tukaçevski⁶⁶ ise Haziran 1937'de öldürülürler. Halk düşmanlığı ile suçlanan Meyerhold büyük bir yalnızlığa itilir. Kendisine yardım elini ise Stanislavski uzatır. Stanislavski'nin Ağustos 1938'de ölümüne dek birlikte çalışırlar. Mart 1939'da Stanislavski'nin hazırladığı Verdi'nin "Rigoletto"su Meyerhold'un son prömiyeri olur.⁶⁷

"Pravda" da dahil olmak üzere tüm basında, 1936 yılının başından itibaren Meyerhold'un sanatına yönelik sert söylemler sıkça görülür. Bazı makale ve köşe yazılarında, sanatçının tiyatro yönetiminden uzaklaştırılmasına yönelik söylemler ortaya çıkar.⁶⁸

Sanatçıya itibarının geri verilmesi fikri, 1938-1939'da Moskova Sanat İşleri Komitesi tarafından 13-20 Haziran tarihleri arasında düzenlenen, Birinci Pansovyetik Tiyatro Yönetmenleri Konferansı'nda ele alınır. 15 Haziran'da söz alan Meyerhold itibarının geri verilmesi için savaşmaktan çekinir. 20 Haziran günü konferans sona ermeden Lesgaft Enstitüsü'nün kültür fizik gösterisini düzenlemek için yola çıktığı Leningrad'da, ajanlarca tutuklanır. 22 Haziran'da Moskova'ya getirilen Meyerhold Lyubyanka Cezaevi'nde tek kişilik bir hücreye kapatılır. 1923-25 ve 1932-35 yılları arasında Troçkist olduğunu kabul eden sanatçı, fiziki işkenceler nedeniyle kendisine yapılan casusluk da dahil tüm suçlamaları kabul eder. Ancak bilincinin yerine gelmesiyle, kendisi tarafından açıklanan tüm bu itirafları reddeder. Bu arada 14 Temmuz'u 15 Temmuz'a bağlayan gece ikinci eşi Zinayda Rayh, evinde, dokuz

⁶⁴ Polişçuk, **a.g.e.**, s. 17.

⁶⁵ 1886-1934 yılları arasında yaşamış Sovyet siyaset adamı.

⁶⁶ 1893-1937 yılları arasında yaşamış ve Sovyetler Birliği'nde mareşallik görevinde bulunmuş askeri teorisyen.

⁶⁷ Berktaş, **a.g.e.**, s. 72-82.

⁶⁸ Rudnitski, **a.g.e.**, s. 426.

yerinden bıçaklanarak öldürülür. Bu cinayeti kimin işlediği hâlen aydınlatılamamıştır.⁶⁹

Sanatçının peşini bırakmayan ajanlar, 1939'un Ekim ayından itibaren, Meyerhold'ların yaşadığı binaya yerleşirler ve Rayh'ın çocuklarını evden atarlar. 1 Şubat 1940'da kapalı ve tanıksız olarak yapılan sözde duruşmada SSCB Yüksek Mahkemesi, Meyerhold'u Troçkist ve antisovyetik faaliyetler ve İngiltere ile Japonya lehine casusluk yapmakla suçlar. Sanatçı, 2 Şubat 1940 tarihinde aynı mahkemenin bodrum katında kurşuna dizilir. Gece yarısı binadan çıkarılan Meyerhold'un cesedinin nerede olduğunu bilinmemektedir.⁷⁰

Sanat yaşamı boyunca çeşitli zorluklarla karşılaşan Meyerhold'e, ölümünün ardından 1955 yılında itibarı resmi olarak geri verilir.⁷¹

Meyerhold'un Ekim Devrimi sonrasında öne çıkan faaliyetlerine göz attığımızda, sanatçı, Ekim Devrimi'yle birlikte değişen siyasi atmosfere ayak uydurmuş ve 1918 yılında "TEO"da [Narkompros (Ulusal Eğitim Komiserliği) Tiyatro Departmanı] faaliyetlerine devam etmiştir. Bu dönemde Mayakovski ile birlikte ilk Sovyet oyunu "Soytarı Misteri"yi sahnelemiştir. Çeşitli görevlerde bulunan sanatçı kendi adına bir tiyatro açmış ve burada sanatına yön vermiştir.

Devrimin ilk yıllarında tiyatro alanında gözde isimler arasında yer alan sanatçı, dönemin siyasi koşulları nedeniyle gözden düşerek eleştirmenlerin hedefi haline gelmiştir. Değeri ölümünden sonra anlaşılan sanatçının itibarı, 1955 yılında resmi olarak geri verilmiştir.

⁶⁹ Bertay, **a.g.e.**, s. 82-84.

⁷⁰ Bertay, **a.g.e.**, s. 82-84.

⁷¹ Musski, **a.g.e.**, s. 61.

3. VSEVOLOD MEYERHOLD ve TİYATRO – OPERA - SİNEMA

3. 1. Vsevolod Meyerhold

Meyerhold, hem Sovyet tiyatrosu hem de dünya tiyatrosunda önemli bir yere sahip yaratıcı ve yenilikçi sanatçıların arasında bulunur. Yaşadığı dönemde ülkesindeki siyasi tarihle de iç içe olan sanatçı, XX. yüzyıl başlarındaki çalkantılı günlerden, devrim, sosyalizmin kuruluşu ve Stalin döneminin baskıcı süreçlerinden geçer.¹

Profesyonel tiyatro faaliyetlerine “Moskova Sanat Tiyatrosu”nda başlayan Meyerhold’un sanat anlayışının biçimlenmesinde Stanislavski’nin etkisi büyüktür. “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun kuruluşunda önemli bir rol üstlenen Stanislavski de Rus kültür tarihinde saygın bir yere sahiptir. Onun estetik görüşleri, yönetmenlik alanındaki yenilikleri, savunduğu realist aktör yaratıcılık sistemi, XX. yüzyıl dünya tiyatro kültürünün gelişmesini önemli ölçüde etkiler.² Oyuncunun sahnede gerçek bir insanı canlandıracağı bir teknik üzerinde çalışan ve abartılı oyunculuk tarzıyla mücadele eden Stanislavski, Çehov ve Şepkin’den etkilenerek sahnede, yaşamın sanatsal imgesini göstermek için çabalar.³ Dışsal anlamda aktörün sesi ve fiziksel özelliği, içsel anlamda da duyguyu dışa vurarak seyirciye tinsel gerçekleri iletme eğitimini savunan Stanislavski, oyunculuğun iki temel sorununa yanıt bulmak için çaba gösterir: aktör rolüne duygusalılığı ya da tinselliği nasıl aşılır; bir performansı kesintiye uğratmadan ya da **mekanikleştirmeden** nasıl yineleyebilir? Bu nedenle, Stanislavski’nin oyunculuk sanatındaki arayışlarında **içsel** ve **dışsaldan** neyi vurgulamak istediği önemlidir.⁴

Meyerhold, kendi sanatsal estetiğini Stanislavski’nin sanatsal estetiğine paralel olarak geliştirir. Stanislavski’nin tiyatroya yaklaşımı, XIX. yüzyıldaki realizm

¹ A. E. Mesçi, “Meyerhold’dan Liubimov’a: XX. Yüzyıl Tiyatrosunda Bir Çizgi”, **Tobav Sanat Dergisi**, İstanbul, 1996, s. 60.

² K. Stanislavski, **Sobraniye soçineniy**, C:VIII, No:1, s. 1. Bkz.: (Çevrimiçi), <http://lib.rus.ec/b/188963/read>, 28 Mart 2013.

³ S. Moore, **Stanislavski Sistemi Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul, bgst yay., 2006, s. 31.

⁴ R. Whyman, **Oyunculukta Stanislavski Sistemi**, çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 2012, s. 23.

akımının tiyatro alanında kendini göstermesidir. Meyerhold'a göre, realizm, sanatı bir fotoğrafa dönüştürerek, yaratıcılığını ve sanatın sanatsallığını öldürmektedir.⁵

Meyerhold'un yönettiği "Tiyatro Stüdyo"da realizm akımına karşı büyük çaba gösterilir. Burada stilize tiyatro⁶ alanında ilerlemeler kaydedilir ve hareketlerde **mekanik** bir ölçü gerçeğin taklidinin yerini alır.⁷ Sahnede, yaşamın sıradan devinimlerle aktarılmasına karşı olan sanatçı, bedensel hareketin ön planda olması gerektiğini düşünür:

"Bir piyesin sahneye konulması için değişik birçok malzeme gereklidir. Bunlardan en önemlisi ise insan bedenidir. Bedensel hareket sanatsal bir gösterinin oluşturulması için en güçlü araçtır. Naturalist tiyatro anlayışında yaşam olduğu gibi sahnededir. Hareket meşrulaştırılmamıştır ve sadece yaşamın içindeki gibi ifade bulur. Tiyatro bir sanattır ve herkes bu sanatın kurallarına uymak zorundadır. Günlük hayattaki kurallar ile sanatın kuralları farklıdır."⁸

Meyerhold'un oyunculuk anlayışına göre, aktörler rollerini ezberlemek zorunda değillerdir. Bunun yerine belirli bir mekân ve zamanda bedeninin konumunu ve yerini akıllarında tutmalıdırlar. Hareketten söze doğru bir gidiş olmalıdır. İlk başta

⁵ N. U. Özüaydın, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 2006, s. 41.

⁶ Stilize tiyatro oyuncuya doğal, heykelvari plâstikliğini kullanabileceği üç boyutlu bir alan yaratarak onu tüm sahnelemeden özerk kılar. Stilizasyon sayesinde sahne donanımlarını bir kenara atabilir ve oyuncunun tüm sahnelemeden ve özellikle teatral donatımlardan özerk (tüm dışsal süslerden özerk) olarak rolünü yorumlayabileceği yalın prodüksiyonlar hazırlanabilir. Bkz.: V. Meyerhold, "Stilize Tiyatro", **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:1, çev. A. Cüneyt Yalaz, Atilla Sezen, 1989. (Çevrimiçi), http://www.halksahnesi.org/yazilar/meyerhold_stilize_tiyatro2/meyerhold_stilize_tiyatro2.htm, 12. Mayıs 2013.

⁷ Ö. Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1993, s. 66.

⁸ V. Meyerhold, **K istorii tvorçeskogo metoda: Publikatsii. Stati.**, Sankt Peterburg, KultInformPress, 1998, s. 14.

reflekslerden doğan duygu bunu yönlendirir ve piyesin pandomimsel gösterimini güçlendirir. Daha sonra söz oluşur ve titreşim bir şekilde duyulur.⁹

Oyunculuk sistemi olarak bedensel hareketin öncüllüğünü savunan Meyerhold, yenilikçi ve deneysel çalışmalarıyla kendine özgü tiyatro anlayışını geliştirir. Ekim Devrimi'nden sonraki ilk yıllarda **Proletkült**¹⁰ grubuyla yakın temas içinde olan Meyerhold, dönemin gerçekçilik anlayışına uygun olarak yazılan oyun türünden rahatsız olmaya başlar. Daha sonra tiyatro alanındaki gelişmelerin sanatı kalıplaştıran ve biçimi küçümseyen anlayışlara sahip çıkması nedeniyle, **Proletkült** grubuyla arasına mesafe koyar. Devrimin ilk yıllarında çağın nabzını elinde tutan sanatçı, bunu sahnesel arayışlarla birleştirir. Ancak toplumdaki eleştiri kanallarının giderek tıkanması, her alanda gelişen bürokrasi ve coşkunun yerini korkuya bırakması; güncel, siyasal vb. olaylardan uzaklaşan sanatçıyı, evrensel değerleriyle hiçbir zaman eskime tehlikesi taşımayan klasikler üzerinde yoğunlaştırır.¹¹

“Moskova Sanat Tiyatrosu”nda Blok’un “Kötü Oyun” adlı oyununu sahneye koyan sanatçı keskin bir dönüş yaparak, XX. yüzyıl tiyatrosunda mistikle groteskin karışımının en etkileyici örneklerinden birine imza atar. Blok’a göre, bu yapıt simgeci tiyatronun manifestosudur. Daha sonra “Çarlık Tiyatroları”nda sahnelediği, Moliere’in “Don Juan”, Richard Strauss’un “Elektra”, Mihail Lermontov’un “Maskeli Balo” gibi çalışmaları çağdaşları tarafından çarlık yönetiminin ağıtları olarak görülür.¹²

Meyerhold’un sanat yaşamı, “Moskova Sanat Tiyatrosu”ndaki profesyonel faaliyetlerle birlikte Stanislavski’nin realist oyunculuk anlayışına göre şekillenmiştir. Oyuncunun bedensel hareketlerden yola çıkarak sözsözsel dışavuruma ulaşacağını savunan sanatçı, hareketlerde **mekanikliği** ölçüt almıştır.

⁹ Meyerhold, **a.g.e.**, s. 20.

¹⁰ “**Proletkült** — Ekim 1917’de ortaya çıkan proleter kültür ve eğitim organizasyonudur. Rusya’da birkaç yıl süresince edebi gelişmelerin önemli destekçisi olmuştur.” Bkz.: (Çevrimiçi), http://proletcult.ru/?page_id=2 , 13 Mayıs 2013.

¹¹ Mesçi, **a.g.e.**, s. 61.

¹² S. Volkov, **Büyülü Koro: Lev Tolstoy’dan Aleksandr Soljenitsin’e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, çev. Sabri Gürses, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 80.

3. 1. 1. Konvansiyon Tiyatrosu

“Moskova Sanat Tiyatrosu”nun naturalizm anlayışına göre, sahne üstündeki nesnelere (tavanlar, kornişler, şömineler, duvar kağıtları, soba kapakları, havalandırma delikleri, vb...) mümkün olduğunca gerçek olmalıdır. Naturalist tiyatro anlayışına göre sahnelenen tarihsel bir oyunda, sahne gerçek müze parçalarından, ya da gerçekleri sağlanamadığında, dönemin resimlerine ya da müzelerde çekilmiş fotoğraflara dayanarak yapılmış kopyalarından oluşan bir sergiye dönüştürmek zorundadır.¹³

Meyerhold’un “Moskova Sanat Tiyatrosu”nun **psikolojik natüralizm** olarak adlandırılan oyunculuk anlayışına bir alternatif olarak geliştirdiği konvansiyon tiyatrosu oyunculuğu ise bilinen diğer anlayışlardan farklı öncüllere sahiptir ve bu bağlamda değişik ve özgün bir eğitim gerektirir. Beden dili, maske kullanımı ve groteski ön planda tutan bu tiyatro anlayışında, oyuncunun bedenini bir makine gibi kullanabilme koşullarını ortaya çıkaran temel beden, ses, mimik, ritm, dans, vb. çalışmalarının ardından (bu temel eğitim içinde boks, eskrim gibi bazı spor dalları ve akrobasi de önemli yere sahiptir); eğitilmiş bedenin sahne uzamı içinde tanımlanmasına, sahnesel resimlerin netleştirilmesine yönelik biyomekanik alıştırmalar yapılır. Biyomekanik oyunculuğun ana hedefi ise, oyuncunun rol esnasında hem sahnenin, hem rol arkadaşının hem de kendisinin bilincine varması ve çizdiği sahnesel resme dışarıdan bakarak onu denetleyebilmesini sağlamaktır.¹⁴

Tiyatro gösterisinin kendine özgü yasaları olduğu için, salt bilincin etkilenmesiyle hiçbir yere ulaşılmaz. Tiyatro, sadece şu ya da bu düşüncenin uyanmasını sağlamamalı aynı zamanda duyguları da etkilemelidir ya da gösterimde seyircilerin bir bakışta sonunu kestirecekleri bir olay olmamalıdır. Konvansiyon anlayışına göre, tiyatrodaki yazar, oyuncu ve yönetmenin ardından bir dördüncü yaratıcı da vardır:

¹³ A. Berktaş, **Tiyatro – Devrim ve MEYERHOLD**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1997, s. 121-122.

¹⁴ Mesçi, **a.g.e.**, s. 63.

Seyirci. Konvansiyon tiyatrosu, sahnelenen çağrışımların seyircinin düş gücü tarafından yaratıcı bir şekilde tamamlanacak bir sahneleme anlayışı geliştirir.¹⁵

Meyerhold'a göre, "Sahne sadece söz yoktur; söz, gözlerin parlamaya başlaması, ağzın doğru bir şekilde açılması, ellerin hareketinde uyumun yakalanması için zorunlu koşul olan mimikle dayanışma içindedir."¹⁶ Sanatçı, Stanislavski'yi, Çehov'un oyunlarının sahneleme hızını, tüm duraksamaları ve sessizlikleri her türlü gürültü ve sahnesel eylemle doldurarak nostaljik bir izlenim ve dile getirilemeyen bir konunun tiyatrosunu yaratmak için metnin tartımını abartılı bir şekilde yavaşlatmakla da suçlar.¹⁷

Sanatçının "Tiyatro Hakkında" (O teatro) adlı kitabından aktarılan bir yazısında Meyerhold'un tiyatroya bakışını görmekteyiz:

"...İki kukla tiyatrosu.

Bu tiyatrolardan birinin yöneticisi kuklasının, insanoğlunu bütün özellikleriyle tam olarak yansıtılmasını istiyor, tıpkı bir putataparın taptığı putun başını sallamasını görmeye gereksinim duyması gibi, oyuncak yapıcısı da kuklanın, insan sesini taklit eden sesler çıkarmasını ister. Gerçeği "olduğu gibi" verme arzusunda olan kukla oynatıcısı da, kukla yerine bir insanı oynatmak gibi yalın bir çözüm yolu bulunca kuklalarını geliştirme gibi karmaşık işten vazgeçer.

Öbür kukla tiyatrosunun yöneticisiyse şu gerçeği saptamıştır: İzleyicileri ilgilendiren şey, yalnızca kuklaların oynadıkları ustaca oyunlar değil ama- belki de özellikle- kuklaların duruş ve hareketlerinin, kuklacının (arzusu ne olursa olsun) yansıttığını ileri sürdüğü yaşama benzemesidir.

Günümüzde aktörlerin oyununu gözlediğimde bu iki yöneticiden ilkinin geliştirmiş olduğu kukla tiyatrosunun, yani insanın kuklanın yerini aldığı bir tiyatronun söz konusu olduğunu görürüm. Bu aktör de inatla yaşamı taklit

¹⁵ Özüaydın, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, s. 45.

¹⁶ Bertay, **a.g.e.**, s. 300.

¹⁷ P. Pavis, **Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro**, çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s. 171.

etmeye çalışır. O, gerçeğe en yetkin bir şekilde yaklaşabileceği, “yaşam”dakinin aynını yapabileceği için böyle bir yerdedir.”¹⁸

Meyerhold, sahnede yaşamdaki gerçeğin aynen aktarılmasına karşıdır. Oyuncunun sadece taklit ederek değil, gerçek yaşamın benzerliğini bedensel hareketleri ile seyirciye ulaştırabileceğini savunmaktadır.

Meyerhold, seyirciyi duygulandırmayı daha önemli görmektedir. Bunun için oyuncunun duyguları hissetmesine ve oynadığı karakteri yaşamasına gerek olmadığını düşünür.¹⁹ Durmaksızın keşfeden ve deney yapan Meyerhold, 1920 yılında “Ekim Tiyatrosu” gibi yenilikçi bir anlayışa yön verir. Bu yeni anlayışa göre: “Sahnede herhangi bir duraksama, psikoloji ve ‘deneyimler’ olmayacak...”²⁰

Ekim Devrimi’yle birlikte tiyatro alanında devrim yapan Meyerhold, oyuncuyu iki boyutlu sahne sınırlandırmalarından kurtarır ve sahne ile seyircilerin bulunduğu yeri buluşturur. Belirli bir ritimde dil ve devinimleri kullanarak oyunu dansa yaklaştırmayı hedefleyen Meyerhold, seyirciyi yaratıcı olarak kullanır ve halk tiyatrosu geleneklerinden yararlanır. Ritmik bir oyun düzenini ve seyirciyi sahneye katmayı savunan Meyerhold, tiyatrodaki kitleliliği yakalamayı hedefler.²¹

Stanislavski’nin sahne faaliyetlerinde, gerçekçi tiyatro estetiğine uygun olarak, sahne, kapalı, dört duvarı olan bir dünya olarak tasarlanır. Sahne ağzı bu dünyanın dördüncü duvarı niteliğinde saydam bir duvar olarak kabul edilir. Bu saydam dördüncü duvar yoluyla, seyirci, içeride olup biteni seyretmektedir. Stanislavski’nin tiyatro anlayışında, seyircinin varlığı özel bir öneme sahip değildir, oyuncu-seyirci ilişkisi yoktur. Sahne-seyirci ayrımı ise keskin bir şekilde ortaya çıkar. Portali çevreleyen çerçevenin arkasında dekor bulunmaktadır. Sahne ışıklandırılır ve salonun ışıkları karartılır. Oyuncu, tiyatronun en önemli öğesidir. Oyuncunun rolünü

¹⁸ E. Batur, **Modernizmin Serüveni**, 8. bs., İstanbul, Alkım Yayınevi, 2009, s. 204.

¹⁹ N. U. Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, İstanbul, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2011, s. 13.

²⁰ N. U. Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, İstanbul, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2011, s. 13.

²¹ Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, s. 156.

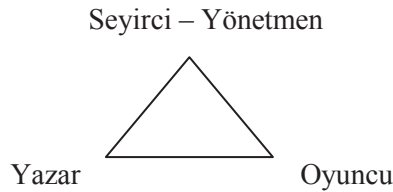
yaşamayıyla sanat ortaya çıkar. Tiyatronun diğer tüm öğeleri ve biçimsel yaklaşımları anlamsızdır.²²

Stanislavski'e göre, sahnede, hayal gücü olmadan ve mekanik bir tarzda, biçimsel olarak hiçbir şey yapılamaz. Hayal gücünden yoksun bu tarz eylemler, aktörü gerçeğe götürmez.²³ Meyerhold ise farklı bir görüşü benimser. Ona göre, duygu tiyatrosu iletişimde ikincil, hatta raslantısal bir unsur olarak ele alınmalıdır.²⁴ "Meyerhold, sahne tasarımında gerçeklik izlenimi uyandıracak ayrıntılarla uğraşmak yerine, oyunun düşünsel planına, yaratılmak istenen duygusal atmosfere uygun düşen işlevsel ve stilize sahne donanımı tekniğini geliştirir."²⁵

Bunun yanı sıra konvansiyon tiyatrosu kapsamında Meyerhold, oyuncu ve yönetmenin karşılıklı ilişkilerini farklı biçimde düzenleyen iki çalışma metodu üzerinde durmaktadır:

"Tiyatronun temel unsurları (yazar, yönetmen, oyuncu ve seyirci) aşağıdaki gibi grafik biçiminde konulduğunda, bu iki metot anlaşılır hale gelir:

- 1- Tepesinde yönetmenin, iki taban açısında yazar ve oyuncunun bulunduğu bir üçgen. Seyirci son ikisinin sanatını, yönetmenin sanatı aracılığıyla algılar (bu çizimde, seyircinin yeri üçgenin tepe noktasının üstündedir). İlk tiyatro tipi budur: "Üçgen tiyatro".



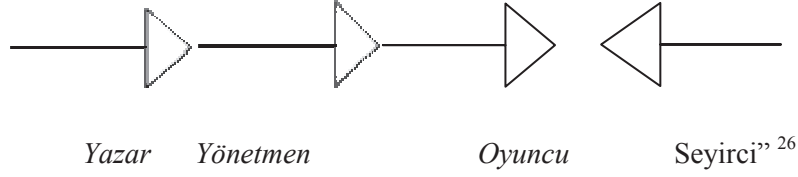
²² N. U. Özüaydın, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, İstanbul, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2006, s. 11.

²³ **Sahneye Koyma Sanatı (Derleme)**, çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2003, s. 42.

²⁴ Whyman, **a.g.e.**, s. 79.

²⁵ K. Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, 2. bs., İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010, s. 135.

2- Tiyatronun dört temel unsurunun soldan sağa sıralanan noktalarla gösterildiği düz (yatay) bir çizgi: yazar, yönetmen, oyuncu, seyirci; bu ikinci tip tiyatrodur: “Düz çizgi tiyatrosu”. Bu tiyatrodaki oyuncu ruhunun perdelerini seyirci önünde özgürce kaldırır. Oyuncu yönetmenin, yönetmen de yazarın yapıtını özümsemiştir.



“Üçgen tiyatro”da düşüncesini en ince ayrıntılarına kadar ortaya koyan yönetmen, karakterlerin kişiliklerini nasıl gördüğünü belirtir ve tavırları saptar. Düşüncesini tüm ayrıntılarıyla gerçekleştirmek için, piyesi yalnız başına çalışırken duyduğu ve gördüğü haliyle görünceye dek oyuncularını çalıştırır. “Üçgen tiyatro” adeta yönetmenin orkestra şefi olarak sahneye çıktığı bir senfonik orkestraya benzer.²⁷

Meyerhold, yönetmen ve oyuncu arasındaki iletişimin, ortak bir okul ve ortak bir dil yaratılabildiğinde “düz çizgi tiyatrosu”na denk düştüğünü savunur. Meyerhold’un oyunculuk çalışmalarının esası oyuncunun eğitime ve yönetmenin eğiticiliğine dayanır.²⁸ “Düz çizgi tiyatrosu”nda yönetmen yazarı özümser ve oyuncuya kendi sanatını aktarır (yazar-yönetmen sentezi daha önce elde edilmiştir). Oyuncu yazarın yapıtına yönetmen aracılığıyla yaklaşarak seyirciyle karşı karşıya kalır (yazar ve yönetmen arkasındadır). Böylelikle oyuncu, seyirci önünde ruhunu özgürce açacak ve seyirciyle arasındaki karşılıklı eylemi güçlendirecektir.²⁹ Sanatta gerçekçiliğe karşı çıkan Meyerhold, sanatsal gerçeğin, yaşam gerçeğinden farklı olması gerektiğini düşünür. Ona göre, sanatsal gerçeklik yaşamın her zaman biraz üstündedir ve onu güzelleştirerek ortaya çıkar.³⁰

²⁶ Berktaş, a.g.e., s. 144-145.

²⁷ Berktaş, a.g.e., s. 145.

²⁸ Karaboğa, a.g.e., s. 162.

²⁹ Berktaş, a.g.e., s. 146.

³⁰ Özüaydın, 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, s. 46.

Gerçekçi tiyatronun dekor anlayışı yerine stilize edilmiş dekoru getiren Meyerhold, dördüncü duvar anlayışını kaldırarak, sahne ile seyirciyi birleştirecek düzenlemeler yapar. Futürizm akımından etkilenen Meyerhold'un sanat anlayışı, tiyatroya sahnede film gösterimi, motosiklet ve otomobil kullanımı, hareketli duvar yapısı, seyirci ve oyuncuların iç içe geçmesi gibi yenilikler getirir. Nitekim; oyuncuların sahne üstünde bir tür makine gibi rol yapmaları gerektiğini savunan biyomekanik kuramı da futürizmin bir uzantısı olarak görülebilir.³¹

Tiyatronun sinemayla yarışmak zorunda olduğunu vurgulayan Meyerhold, sahne üzerinde sinema tekniği kullanarak sinemayı tiyatroya katmak ister. Sanatçı sahne ve salonu değiştirmek için gerekli araçların yoksunluğundan yakınır ve tiyatroya giden insan sayısının en az sinemaya gidenler kadar olması için yeni teknik anlayışlara ve tiyatro oyunculuğuna sahne üzerinde fırsat verilmesi gerektiğini düşünür.³²

Mstislav Dobujinski, Nikolay Roerich ve Aleksandır Benois gibi birkaç ünlü ressamın 1909 yılından sonra Stanislavski ile Dançenko'ya katılmasıyla, "Moskova Sanat Tiyatrosu"nda sahne dekoruna, sanatsal tasarımlara, gösterilerde resim sanatçısının katkısına önem verilmeye başlanır. Meyerhold ise, dekoratif ressamı dekoratif tiyatro sahnelerine ve müzisyeni de konser salonuna gönderdikten sonra konvansiyon tiyatrosunun daha etkin bir şekilde ilerleyeceğini düşünür.³³

Oyunculuk eğitimi için, "oyuncunun beden hareketlerini kesin ve doğal biçimde denetim altına almasını sağlayan, jimnastik ve akrobasinin karmaşık bir bileşimi; bir bakıma anti-Stanislavski yöntemi sayılan", biyomekanik adını verdiği yeni bir sistemi sunan Meyerhold, dünya tiyatrosunun manzarasının değiştiren keşifler yapmaya devam eder. Perdeleri kaldıran sanatçı, geleneksel sahne dekoru yerine, avangard konstrüksiyonları kullanır³⁴ ve tiyatro öğelerinin öne çıkarıldığı, plastik anlatımın birincil önem kazandığı oyunlar sahneler.³⁵

³¹ Özüaydın, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, s. 42.

³² Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, s. 170.

³³ Berktaş, **a.g.e.**, s. 155.

³⁴ Volkov, **Büyülü Koro: Lev Tolstoy'dan Aleksandr Soljenitsin'e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, s. 81.

³⁵ A. Çalışlar, **Tiyatronun ABC'si**, 2. bs., İstanbul, Say Yayınları, 2009, s. 72.

Meyerhold, sahnede doğalcılığa karşı olması nedeniyle konvansiyon tiyatro anlayışını benimsemiştir. Yaşamdaki gerçekliğin sahnede birebir gösterilmeden tiyatral karşılığının kullanılmasına dayanan konvansiyon tiyatro anlayışını benimseyen sanatçı, seyirciye özel bir önem vermeyerek, sahne ile seyircinin arasındaki duvarı kaldırmıştır. Sanatta gerçekçiliği karşı çıkan Meyerhold, Futürizm akımından da etkilenmiştir. Futürist planda gösteriler sunmayı amaçlayan sanatçı, tiyatronun sinemayla yarışmak zorunda olduğunu düşünerek, sahnede film gösterimi, motorsiklet ve otomobil kullanımı, hareketli duvar yapısı ile seyirci ile oyuncuların iç içe geçmesi gibi yeniliklere imza atmıştır. Geleneksel sahne dekorunun dışına çıkan sanatçı oyunculuk sistemi olarak biyomekanik oyunculuğu savunmuştur.

3. 1. 2. Biyomekanik Oyunculuk

Fiziksel tiyatro kültürü olarak biyomekanik oyunculuk kuramını uygulayan Meyerhold, oyunculuk yöntemi ile endüstriyel üretim teknikleri arasında bağlantı kurarak, yenilikçi üretim biçimine sanatta karşılık bulmaya çalışır.³⁶

Stanislavski'nin psikolojik oyunculuk anlayışına karşı; hareket ve ritme dayalı biyomekanik oyunculuk anlayışı, mizansen, müzik, ritim ve hareket tabanında şekillendirip, oyuncunun yaratıcılığını gerçekçi tiyatronun fotografik benzeşimleri ve coşkusallığından kurtararak, fiziksel ifade temelli bir oyunculuk dili oluşturur.³⁷ Meyerhold'a göre, biyomekanik oyunculuk sisteminin olgusu şöyledir: "Eğer burnun ucu çalışıyorsa, beden bütünüyle çalışıyor demektir. İlk başta bedenin tümüyle dengesini bulmak gerekir. Beden en küçük bir gerilimle, tümüyle çalışır."³⁸

³⁶ Volkov, **Büyülü Koro: Lev Tolstoy'dan Aleksandr Soljenitsin'e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, s. 80.

³⁷ Özüaydın, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, s. 42.

³⁸ Berktaı, **a.g.e.**, s. 311.

Meyerhold, biyomekanik oyunculuk sistemine göre oyuncunun yapması gerekenler hakkında şunları söylemiştir:

“Oyuncu beden denetimini hep ön planda tutmalıdır. Kafamızda bir kişilik değil, bir teknik malzemeler rezervi vardır. Oyuncu, malzemesini düzenleyen bir adam konumundadır. Kendi olanaklar yelpazesini ve verili bir niyeti gerçekleştirmek için elinde bulunan tüm araçları kesinlikle bilmelidir. Oyuncunun niteliği her zaman teknik deposunda bulundurduğu bileşim sayısına göre değişir.”³⁹

Meyerhold, Ekim Devrimi’nden sonra, kendi aktör eğitim yönteminin en önemli unsuru olan biyomekanik kavramını oluşturan örnek devinimler ve ön çalışmalar gerçekleştirir. Sanatçının 1918 yılında bulduğu bu terim, 1921 yılında “Dramaturji ve Tiyatro Kültürü” başlıklı bir makalede kullanılır. Biyomekanik oyunculuk anlayışında, devinim, duygu ve konuşma birleştirilip Taylorizm’le⁴⁰ sentezlenir.⁴¹ Meyerhold, tiyatrodaki Taylorizm’le, dört saatte yapılacak bir çalışmasının bir saatte gerçekleştirilebileceğini düşünür.⁴²

Biyomekanik oyunculuk sistemine göre, coşkuların eyleme dökülüşünü sahnede tiyatral anlatım yoluyla (maske, jest, jimnastik, akrobasi, dans, sözsüz oyun vb.) gerçekleştiren Meyerhold, şu ilkeleri öne sürer: Dramanın epikleştirilmesi, tiyatronun sinemalaştırılması, oyun kişilerinin toplumsal maskeler halinde tiplleştirilmesi, eylem ile algılama arasında etkin siyasal bilincin yaratılması.⁴³

Ayşın Candan’ın “Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim” adlı yapıtında, Meyerhold’un biyomekanik alıştırılmaları hakkındaki görüşlerinden şöyle söz edilir:

³⁹ Berktaş, **a.g.e.**, s. 315.

⁴⁰ “İş verimini artıracak yolda işçiliği düzenlemek için Taylor tarafından ileri sürülen yöntem.”, Bkz.: (Çevrimiçi), <http://taylorculuk-nedir.cix1.net/>, 18 Mayıs 2013.

⁴¹ Whyman, **a.g.e.**, s. 270.

⁴² Berktaş, **a.g.e.**, s. 319.

⁴³ Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, s.110.

“Tüm ruhsal durumların belirleyicisi, özgül fizyolojik süreçlerdir. Oyuncu, durumunun doğasını fiziksel olarak doğru karşılaştırdığında izleyiciye iletebilen ve onu oyuncunun oyununa ortak olmaya uyaran *heyecanı* yaşayabilme noktasına ulaşır. Bizler buna seyirciyi ‘yakalamak’ deriz. Oyuncunun sanatının tam özü bu heyecandır. Bir fiziksel duruş ve durumlar dizisi, belli bazı duygu taşıyıcısı ‘heyecan noktaları’ oluşturur. Oyuncu, bu duyguları uyarma süreci sırasında katı bir fiziksel gereklilikler çerçevesine uygun davranır.”⁴⁴

Yoğun duygusal özdeşleşime dayalı oyunculuğun uyuşturucu olduğunu ve doğalcı sahneleme anlayışının seyirci ve oyuncunun hayal gücünü yok ettiğini savunan⁴⁵ Meyerhold, heyecan noktaları oluşturma sürecinde “duygu” sözcüğünü “hiçbir gevşek, içli yan anlam olmaksızın kesin bir teknik anlamda” kullanıldığını vurgular. Ona göre, “Mekanik, aktörün başlangıç noktasıdır –dışarıdan, devinimle- çünkü *biyomekanikte* kesin ve sabit dışsal biçimin aktörün hissedişini çağrıştırmayı amaçlanır.”⁴⁶ “Biyomekanikte, her hareket üç andan oluşur: 1) Niyet, 2) Denge, 3) Uygulama.”⁴⁷

Biyomekanik çalışmalar, oyuncunun bedensel koordinasyonu ve hareketler üzerindeki öz denetiminin güçlendirilmesini, oyuncuya uyumlu ve dengeli jest hakimiyeti kurmasını sağlar.⁴⁸ Bedenin tümünden çalışması sonucu jest oluşur. Her jest, hareketi uygulayan oyuncunun teknik yeteneklerinin sonucudur.⁴⁹

Biyormekanik çalışmalar bunun yanı sıra, oyuncunun çalışmalar esnasında karşılaştığı sorunların çözülmesine ve onun yaratıcılığının ortaya çıkmasına yardımcı olurlar. Biyomekanik oyunculuk, temelinde klasik duygular ve sözcüklerin

⁴⁴ A. Candan, *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 38.

⁴⁵ Karaboğa, *a.g.e.*, s. 133.

⁴⁶ Whyman, *a.g.e.*, s. 273.

⁴⁷ Berktaş, *a.g.e.*, s. 311.

⁴⁸ Karaboğa, *a.g.e.*, s. 153.

⁴⁹ Berktaş, *a.g.e.*, s. 312.

bulunduğu konservatuvar eğitime karşı bir eğitim anlayışıyla biçimlenir. Biyomekanik oyunculukla klasik tiyatronun bir anti-tezi hedeflenir.⁵⁰

Sanatın bilimsel temellere dayanması gerektiğini düşünen Meyerhold, sanatçının tüm yaratımının bilinçli bir süreçten geçmesi gerektiğini savunur. Oyuncu, bedeninin anlatım olanaklarını iyi kullanma ve sanatsal malzemeyi düzenleme yeteneğiyle sanatında kendini gösterir. Oyuncu hem düzenleyen, hem de düzenlenmesi gereken (yani sanatçı ve onun malzemesi) bir olgu olarak ortaya çıkar.⁵¹

Meyerhold, yukarıdaki görüşlerini şu formülle açıklamaktadır:

“... $N = A1 + A2$; burada N oyuncu, A1 belli bir düşüncesi olan ve düşüncesini gerçekleştirmek için yönergeler veren düzenleyici, A2 ise düzenleyicinin (birinci A'nın) verdiği görevleri uygulayan ve gerçekleştiren oyuncunun gövdesi.

Oyuncu malzemesini –bedenini- öyle çalıştırmalıdır ki, böylece ona dıştan (oyuncu ve yönetmen tarafından) söylenen ödevleri anında yerine getirebilsin. Oyuncunun oyunu belli bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olduğu için, oyuncunun anlatım araçları, amacının en kısa zamanda gerçekleştirilmesini kolaylaştıracak olan hareket kusursuzluğunu sağlamak için ekonomik olmalıdır.”⁵²

Meyerhold'un oyunculuk anlayışına göre, fiziksel hareket, bir araç ya da kaldıraç gibi değil, oyunculuğun tek unsuru, sahne üstündeki üslubun tek belirleyicisi olarak işlev görür. Psikolojik içtenlik ve oyuncunun rolü yaşaması gibi kavramlara kapalı olan sanatçı, bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak yerine, yaratımın her anında bilinçli ya da uyanık olmayı esas alır.⁵³

Meyerhold, oyuncunun reflekslerinin uyarılması hususunda doğal bir yeteneğe sahip olması gerektiğini savunur. Oyuncu fiziksel yönden oldukça formda olmalıdır ve

⁵⁰ Karaboğa, a.g.e., s. 153.

⁵¹ Çalışlar, 20. Yüzyılda Tiyatro, s. 161.

⁵² Çalışlar, 20. Yüzyılda Tiyatro, s. 161.

⁵³ Karaboğa, a.g.e., s.129.

bedeninin ağırlık merkezini doğru hissetmeli ve bu merkezden şaşmamalıdır.⁵⁴ Biyomekanik oyunculuk sistemi, aktöre bedensel hareketleri ve enerji dolaşımını doğal ve tam olarak yönlendirmesini sağlayan bir kuramdır.⁵⁵ Biyomekanik oyunculuğun ilk prensibi: Beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir.⁵⁶

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk sistemi üzerine söylediği bazı sözler:

“(…)

10. İyi ve sağlam bir çalışmanın ilk koşulu, tam bir sessizlik ve doğru bir dengedir.

(…)

20. Eğitilmiş bir malzemenin fiziksel durumu, bizim oyunculuk sistemimizin dayanağıdır. Uygulama esnasındaki her görev, sahnesel alanın tüm bölümleri için planlanır: Böylece oyuncunun tüm hareketleri, hatta refleksleri bile, düzenlenmiş olacaktır.

(…)

29. Hareketlere özgürlük vermemeliyiz. Hareketlerde ekonomik davranmalıyız.

(…)

32. Biyomekanik hiçbir raslantıyı kabul etmez; her şey bilinçle ve önceden hesaplanarak yapılmalıdır.

(…)”⁵⁷

⁵⁴ Berktaş, a.g.e., s. 319.

⁵⁵ V. Polışçuk, **Kniga akterskogo masterstvo: Vsevolod Meyerhold**, Moskva, İzdatelstvo AST, 2010, s. 11.

⁵⁶ Meyerhold, a.g.e., s. 29.

⁵⁷ Meyerhold, a.g.e., s. 28.

Biyomekanik oyunculuk anlayışına göre, karakterin kendisine ve duyguya giden yol, içten, heyecanla değil; dışarıdan, aktörün ritmik ve çevik bir refleks uyarılabilirliğine sahip hareketleriyle başlar.⁵⁸

Sonuç olarak, biyomekanik oyunculuk sistemi bağlamında; Meyerhold, Stanislavski tarafından savunulan gerçekçi tiyatroyun fotografik benzeşimleri ve coşkusallığına dayanan psikolojik oyunculuk anlayışının verimli olmadığını öne sürmüştür. Oyunculukta fiziksel ifadenin gerekliliğini vurgulayan sanatçı, doğalcı sahneleme anlayışının seyirci ve oyuncunun hayal gücünü canlandırmadığını düşünmüştür. Dışarıdan bir devinim gerektiren biyomekanik oyunculuk sistemini geliştiren Meyerhold, oyuncunun bedensel koordinasyonu ve hareketleri üzerindeki denetiminin güçlendirilmesi için boks, jimnastik, akrobasi ve dans çalışmalarını da biyomekanik oyunculuk eğitimlerinde kullanmıştır.

3. 2. Opera

Meyerhold, araştırmalarının sonucunda konvansiyon tiyatrosu ve operanın yenilenmesine yönelik düşünceleri ve girişimlerini, bu iki alanda karşılıklı bir etkileşimle sentezleyerek müziğin işlevlerini derinlemesine inceler. Sanatçının tiyatro ve operada aynı konuları işlemesi de bunu kanıtlar niteliktedir.⁵⁹

Sanatçı, Richard Wagner'in tarafından librettosu yazılıp bestelenen "Tristan ve İsolde", librettosu Ranieri de' Calzabigi'ye ait, Christoph Willibald Gluck tarafından bestelenen "Orpheus ve Eurydice", librettosu Puşkin'e ait, A. S. Dargomijski'nin bestelediği, "Taş Misafir", librettosu Hugo von Hofmannsthal'a ait, Richard

⁵⁸ İ. A. Musski, **100 Velikih Rejisserov**, Moskva, İzdatelskiy dom Veçe, 2008. s. 61.

⁵⁹ Berktaı, **a.g.e.**, s. 335.

Strauss'un bestelediği "Elektra" adlı operalarının da bulunduğu on opera yapıtı sahneler.⁶⁰

Meyerhold sanatların sentezini, sahne sanatları arasındaki ilişki biçimlerini genel bir sorunsalın içinde ele alır. Bu nedenle tiyatroyu müzikalleştirip operayı da dramatikleştirerek birbirine bağlar.⁶¹

3. 3. Sinema

Rus yazınının "Gümüş Çağı" ("Altın Çağ", Puşkin, Tolstoy, Dostoyevski'nin yapıtlarıyla XIX. yüzyılda gerçekleşir) olarak adlandırılan bu dönemde yeni üretilen yazınsal kuram ve akımlar, Sovyet Rusyası'nda sinemayı da önemli ölçüde etkiler.⁶²

Sovyet sinemasında dünya sinemasını etkileyen başlıca gelişmeler Ekim Devrimi'nden sonra gelişir. Devrimin etkisi ilk olarak filmlerin içeriğinde görülür. 1918 yılının ilk yarısına baktığımızda filmler "Aşkı Yaratın Kadın", "Genç Hanım", "Sokak Serserisi" gibi adlar taşıırken, ikinci yarısında "Ekmek", "Yer altı", "Ayaklanma", "Sinyal", "İzdiham" gibi adlar taşır. Devrimle birlikte sinema alanındaki gelişmeleri yeniden yapılandırma çabalarının en önemli adımı ise, Moskova'da bir Devlet Sinema Enstitüsü'nün kurulması olur. Bunun ardından St. Peterburg'ta sinema oyuncularını ve teknisyenlerini yetiştirecek bir okul açılır. Zamanla başka yerlerde de sinema sanayinde faaliyet gösterecek kurumlar ortaya çıkar.⁶³

⁶⁰ Musski, **a.g.e.**, s. 54.

⁶¹ Berktaı, **a.g.e.**, s. 335.

⁶² E. İnanır, "Türk Sinemasında Rus Etkisi (1920-1940)", **Atatürk'ten Soğuk Savaş Dönemine Türk-Rus İlişkileri**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2011, s. 175.

⁶³ E. E. Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, 2. bs., Ankara, Phoenix Yayınevi, 2011, s. 49-50.

Meyerhold, 31 Ekim 1915 tarihinde Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'in Portresi" adlı romanından uyarlanan filmle, sinema yönetmeni olarak karşımıza çıkar. Yaz döneminde film başarılı bir şekilde çekilir. Dönemin eleştirmenleri, bu filmin Sovyet sinematografisinde başarılı bir çalışma olduğunu öne sürerler. Buna rağmen, filmin hiçbir kopyası günümüze ulaşamaz.⁶⁴

Aziz Çalışlar'ın "20. Yüzyılda Tiyatro" adlı yapıtında, tiyatrodaki film gösterimleri sunarak yenilikçi arayışlar içinde olan Meyerhold'un tiyatro ve sinema arasındaki savaşa yönelik görüşlerinden şöyle söz edilir:

"Film ile tiyatro arasındaki savaş yeni yeni kendini gösteriyor. Rekabetçi taraflardan biri nereye gidecek, diğeri nereye? Öyle görünüyor ki, tiyatro kendi durumundan vazgeçmeyecektir.; tiyatronun filme karşı sonuna kadar sürdüreceği savaşa katılabilmesi için gerekli teknik olanaklarla donanmış sahnenin yapılmasına az kaldı. Tiyatro, filmin kazanımlarından yararlanmaya başladı bile, bunu sürdürecektir de, ama film için aynı şeyleri korkarım ki, söyleyemeyeceğim, daha önce söylediğim gibi: Sesli filmler yapan bir oyuncu, günün birinde uluslar arası izleyicilerini yitirdiğini fark edecek ve onda sessiz filme geri dönme arzusu uyanacaktır."⁶⁵

Yukarıda görüldüğü gibi sesli sinema alanında uluslararası izleyicilere yönelik, ileride **altyazı** ve **dublaj** tekniklerinin ortaya çıkacağını ön göremeyen Meyerhold, doğmakta olan sinema dünyasında, etki alanını genişletir ve Meyerhold'un öğrencileri arasında bulunan Sergey Eyzenştayn, dünyaca bilinen "Potemkin Zırhlısı" adlı yapıtıyla 1926 yılında ünlenir.⁶⁶

Tiyatro ve oyunculuk sanatında yaptığı deneysel çalışmalarla, sinema sanatının gelişmesine ön ayak olan Meyerhold ve dönemin sanatçıları farklı ülkelerdeki

⁶⁴ Musski, **a.g.e.**, s. 54.

⁶⁵ Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, s. 172.

⁶⁶ Volkov, **Büyülü Koro: Lev Tolstoy'dan Aleksandr Soljenitsin'e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, s. 82.

sanatsal faaliyetlere de etki etmişlerdir. Emine İnanır'ın, "Atatürk'ten Soğuk Savaş Dönemine Türk-Rus İlişkileri" adlı derleme yapıtta yayınlanan "Türk Sinemasında Rus Etkisi (1920-1940)" adlı makalede, devrimden sonraki sanat dünyasının Türkiye'deki etkisi hakkında şu sözlere yer verilir:

"...Aynı dönemde Sovyet Rusya'sında bulunan Nazım Hikmet, burada Muhsin Ertuğrul'u ağırlar ve kendisini Sovyet Eğitim Komiseri A. V. Lunaçarski, tiyatro yönetmeni K. S. Stanislavski, tiyatro sahnesinde fütürist, simgeci ve grotesk biçimlerinin öncülüğünü yapan V. E. Meyerhold ve şair S. M. Tretyakov ile tanışır. XX. yüzyılın başlarında yeni tiyatro arayışlarının kurucusu, konstrüktif sahne düzeni yaratıcısı olan Vsevolod Meyerhold'un (1824-1940) yönettiği Moskovskiy Hudojestvennyy Teatr'da (Moskova Sanat Tiyatrosu) Muhsin Ertuğrul staj görür. 1921-1922 yılları arasında Eyzensteyn de Devlet Yönetmen Atölyesinde (GVRM) Meyerhold'dan ders almıştır. Moskova izlenimlerini gönderdiği dönemin Vakit gazetesine "Tiyatro'ya Yeni Bir Çığır Açan Adam" (Moskova, Eylül), "İhtilal Gecelerinde de Kapanmayan Opera" (Moskova 13 Ağustos 1925), "Rusya'da Sanat Politikası Prensipleri" (Moskova, Ekim 1925) başlıklı makalelerinde M. Ertuğrul, Meyerhold'un Rus tiyatrosuna getirdiği yenilikleri ayrıntılı bir biçimde anlatır."⁶⁷

Bu dönemde görsel sanatlar, tasarım, şiir, edebiyat ve tiyatro gibi alanların yanı sıra sinema alanındaki yeniliklere Meyerhold'un kontsrüstivist sanat anlayışı güçlü bir etki yapar. Eyzenştayn'ın "Grev" adlı filmde kullandığı, akrobasi, "Grand Guignol Tiyatrosu"na⁶⁸ ait unsurlar, şok efektler, anlatımı parçalama, sembolik ve karakteristik kişiler; Stanislavski tarafından uygulanan psikolojik tümevarım yerine

⁶⁷ İnanır, "Türk Sinemasında Rus Etkisi (1920-1940)", **Atatürk'ten Soğuk Savaş Dönemine Türk-Rus İlişkileri**, s. 177.

⁶⁸ "Paris'te 1897-1962 yılları arasında faaliyet göstermiş, 10-40 dakikalık oyunları sahneye koyan, şiddet, korku ve erotik öğeleri ön planda tutan bir tiyatrodur." Bkz.: (Çevrimiçi), <http://www.thetheatreofblood.com/Guignol.html>, 08 Haziran 2013.

daha çok fiziksel ifade yüklü oyunculuk anlayışını öne süren Meyerhold'un biyomekanik çalışmalarının izlerini taşır.⁶⁹

⁶⁹ P. Kemp, **KİNO. Vsemirnaya istoriya**, Moskva, İzdatelstvo Magma, 2011, s. 55.

SONUÇ

Rusya’da tiyatronun başlangıcından itibaren gelişim sürecini, XX. yüzyılda Meyerhold’un çalışmalarına dek ele aldığımızda, sözlü edebiyatın unsurları arasında bulunan; **Vertimoye plyasaniye** gibi Pagan ayinleri, halka oyunları, **Maslenitsa**, **Kolyada**, **Klikanya** (Zaklikanya), **Veliçanya** gibi bayramlar, **Smotrını** ve **Deviçnik** gibi düğün gelenekleri, VIII.-IX. yüzyıllarda ortaya çıktığı düşünülen soytarların yaptığı gösteriler, kukla tiyatrosu, Hıristiyanlığın kabulünden sonra; **Noel Yortusu**, **Paskalya**, **Troitse**, **İvan Kupala Günü** gibi bayramların Rus tiyatrosuna olan katkısı görülmüştür.

Rusya’da XVII. yüzyılın son çeyreğinde ilk saray tiyatrosu kurulmuş ve drama yazınsal bir tür olarak karşımıza çıkmıştır. Bu dönemde “Babil Kralı Nebukadnesar” ve Üç Yahudi Gencin İncil’de yer alan efsanesi üzerine sahnelenen oyun, “Artakserks Oyunu” (Artakserksovo deustvo), “Esfir’in Komedi” (Komediya Esfira), Simeon Polotski’nin “Ana ve Babasına Yüz Çeviren Evladın Komedi” (Komediya pritçi o bludnom sıyne) gibi yapıtlar tiyatronun sözlü edebiyat geleneklerinden ayrıldığını ispatlamıştır. Bunların yanı sıra, “Moskova Slav-Grek-Latin Akademisi”nde 1687 **Okul Draması Teorisi** dersleri verilmeye başlanmıştır.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde, I. Petro tarafından yapılan reformlar tiyatro alanında da kendini göstermiştir. Tiyatro alanındaki gelişmeler, XVIII. yüzyılda, I. Petro’nun ilerici ve yenilikçi görüşleriyle daha da hız kazanmıştır. I. Petro tiyatroyu yaygınlaştırmak için halka açık tiyatrolar kurmuş ve tiyatroyu saraydan sokağa taşımayı amaçlamıştır. I. Petro döneminde tiyatro, “Kiev-Mogilyan Akademisi”, “Moskova Slav-Grek-Latin Akademisi” ve “Moskova Cerrah Okulu” olmak üzere üç merkezde gelişmiştir.

Sumorokov, 1747 yılında, “Horev” adlı ilk Rus piyesini yazmıştır. Bu gelişmelerle birlikte, I. Petro’dan sonra, 1750 yılında alınan özel bir kararla evlerde özel tiyatro oyunlarının sahnelenmesine izin verilmiş ve ilk Çarlık tiyatrosu ise 1756 yılında St. Peterburg’ta kurulmuştur. Çariçe Yelizaveta döneminde ise Fedor Volkov, İvan Afanasyeviç Dimitrevski gibi isimler sanat dünyasında ön plana çıkmıştır. Bu

dönemde Rus tiyatrosu ve edebiyatı, Denis Fonvizin'in "Anasının Kuzusu" adlı komedyası ile ilerleme kaydetmiştir.

Fransız ekolü XIX. yüzyılın başlarındaki oyunculuk sanatında ağır basmıştır. Tiyatro, "Akıldan Bela" ve "Müfettiş" gibi oyunların ve bazı yetenekli aktörlerin ortaya çıkmasıyla gelişmiş, Gogol'ün "Bir Evlenme", "Uşak Odası", "Dava", "Kumarbazlar" ve "Müfettiş" gibi oyunları Rus dramasına katkı sağlamıştır. Bu dönemde tiyatro alanında eğlendirici amaç güden vodvil türü yaygınlık bulmuştur.

Rusya'da XIX. yüzyılın sonlarında Çehov, Konstantin Stanislavski, Nemiroviç Dançenko ve Vsevolod Meyerhold gibi isimler ön plana çıkmıştır. Çehov kendine has oyun düzeniyle Rus dramasında yeni bir sayfa açmış, oyunculuk ve tiyatro teorileri üzerine çalışan Dançenko ve Stanislavki "Moskova Sanat Tiyatrosu" bünyesinde Rus tiyatrosuna birçok ismi kazandırmıştır. Bu isimler Rus tiyatrosunda yeni arayışların izini sürerek akademik bir görev üstlenmiştir. XIX. yüzyılın sonlarında tiyatro alanındaki gelişmelerin birçoğuna öncü olan "Moskova Sanat Tiyatrosu", Vsevolod Meyerhold'un sahne arayışlarının başlangıcına ve deneysel çalışmalarına önemli katkılar sağlamıştır.

Herkesin ulaşabileceği bir özelliğe sahip olan "Moskova Sanat Tiyatrosu", yenilikçi arayışlara açık bir çizgide faaliyet göstermiştir. Bu çizgi sayesinde "Moskova Sanat Tiyatrosu" bünyesinde farklı stüdyolar kurulmuş ve tiyatronun etkisi Rusya'yı aşmıştır.

Vsevolod Meyerhold 1905 yılında "Moskova Sanat Tiyatrosu" bünyesinde kurduğu "Tiyatro Stüdyo"da deneysel çalışmalarına bir süre devam etmiştir. 1898-1906 yılları arasında "Moskova Sanat Tiyatrosu"nda on sekiz rolde yer alan sanatçı, tiyatronun ilk gösterimi olan A. K. Tolstoy'a ait "Çar Fedor İvanoviç" adlı oyunda **Vasili Şuyski** rolünde oynamış ve Çehov, Gorki, Shakespeare, Gerhard Hauptmann'ın oyunlarındaki performanslarıyla göz doldurmuştur. 1902 yılında "Moskova Sanat Tiyatrosu"ndan ayrılan sanatçı, 1906 yılına kadar "Yeni Dram Topluluğu" ve "Tiyatro Stüdyo"da sembolizm, stilizasyon ve dekorasyon üzerine çalışmalarını devam ettirmiştir.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”nun realist anlayışına karşı duran sanatçı ilk kez Sembolizm tarzında bir oyunu “Komissarjevskaya Tiyatrosu”nda sahnelemiştir. 1906-1907 yıllarında, “Kötü Oyun”, “İnsanın Hayatı” ve “Sister Beatrice gibi yapıtları Sembolizm planda sahneleyen sanatçı, sanatsal arayışlarını burada da sürdürmüştür. Meyerhold, A. Blok’un “Kötü Oyun” adlı oyununda Sembolizm dekor kullanmış ve ilk kez tiyatrodaki grotesk öğeleri kullanmıştır. Sanatçı “Komissarjevskaya Tiyatrosu”nda son olarak F. Sologub’un “Ölümün Zaferi” adlı oyununu sahnelemiş ve tiyatrodaki Sembolizm tarzının doğmasını sağlamıştır.

Meyerhold, “Çarlık Tiyatroları”ndaki çalışmaları süresince Sembolizm planda gösterimler yapmaya devam etmiştir. Gogol’ün “Müfettiş” adlı yapıtını Sembolizm uyarlayarak sahneleyen sanatçı, klasik yapıtlardan uyarladığı bu tür gösterimlerle 1830’lu yılların Rus tiyatrosu ve çağdaş tiyatro arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Sanatçı, “Çarlık Tiyatroları”larında 1918 yılına kadar yirmi bir dram yapıtı ve on müzikal sahnelemiştir.

Meyerhold’un Ekim Devrimi sonrasında, değişen siyasi atmosfere ayak uydurmuş ve 1918 yılında “TEO”da [Narkompros (Ulusal Eğitim Komiserliği) Tiyatro Departmanı] faaliyetlerine devam etmiştir. Bu dönemde Mayakovski ile birlikte ilk Sovyet oyunu “Soytarı Misteri”yi sahnelemiştir.

Meyerhold sanat anlayışını, “Moskova Sanat Tiyatrosu”ndaki profesyonel faaliyetlerle birlikte Stanislavski’nin realist oyunculuk anlayışına karşıt olarak şekillendirmiştir. Oyuncunun bedensel hareketlerden yola çıkarak fiziksel devinimle sözsözsel dışavuruma ulaşacağını savunan sanatçı, hareketlerde **mekanikliği** ön planda tutmuştur.

Sahnede doğalcılığa karşı olan sanatçı, konvansiyon tiyatro anlayışını benimsemiştir. Yaşamdaki gerçekliğin sahnede birebir gösterilmeden tiyatral karşılığının kullanılmasına dayanan konvansiyon tiyatro anlayışını benimseyen sanatçı, sahne ile seyircinin arasındaki duvarı kaldırmış ve oyuncuyu seyirciye yakınlaştırmıştır. Futürizm akımından da etkilenen Meyerhold, futürist planda gösteriler sunmuştur. Tiyatronun sinemayla yarışmak zorunda olduğunu düşünerek, sahnede film

gösterimi, motorsiklet ve otomobil kullanımı, hareketli duvar yapısı ile seyirci ile oyuncuların iç içe geçmesi gibi yeniliklere imza atmıştır. Geleneksel sahne dekorunun dışına çıkan sanatçı oyunculuk sistemi olarak biyomekanik oyunculuğu savunmuştur.

Meyerhold, biyomekanik oyunculuk sistemi bağlamında, Stanislavski'nin savunduğu, gerçekçi tiyatronun fotografik benzeşimleri ve coşkusallığına dayanan psikolojik oyunculuk anlayışına karşıt durmuştur. Oyunculukta fiziksel ifadenin gerekliliğini vurgulayan sanatçı, doğalcı sahneleme anlayışının seyirci ve oyuncunun hayal gücünü canlandırmadığını savunur ve dışarıdan bir devinim gerektiren biyomekanik oyunculuk sistemini geliştiren Meyerhold, oyuncunun bedensel koordinasyonu ve hareketleri üzerindeki denetiminin güçlendirilmesi için boks, jimnastik, akrobasi ve dans çalışmalarını da biyomekanik oyunculuk eğitimlerinde kullanmıştır.

Sadece tiyatro alanıyla kalmayıp opera ve sinemada da etkisini gösteren sanatçı on opera yapıtını sahnemiştir. Meyerhold sanatların sentezini, sahne sanatları arasındaki ilişki biçimlerini genel bir sorunsalın içinde ele alarak, tiyatroyu müzikalleştirip operayı da dramatikleştirerek birbirine yakınlaştırmaya çalışmıştır.

Sinema alanında ise, ilk defa, 31 Ekim 1915 tarihinde Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'in Portresi" adlı romanında uyarlanan bir filme yönetmenlik yapmıştır. Meyerhold'un yönetmenliğini yaptığı ve dönemin Sovyet sinematografisinde başarılı bir çalışma olarak görülen bu filmin hiçbir kopyası günümüze ulaşmamıştır. Sanatçı, filmin tiyatronun yerine geçemeyeceğini düşünerek, uluslararası düzeyde sesli filmin dil sorunundan dolayı başarı kazanamayacağını öne sürmüştür. Yeniikçi ve deneysel çalışmalara her zaman açık olan Meyerhold, gelecekte sinema alanında teknolojinin gelişmesiyle **altyazı** ve **dublaj** tekniklerinin kullanılacağını ön görememiştir. Buna rağmen sinema alanında kendisinden sonra gelecek önemli isimlere ilham vermiştir. Meyerhold'un öğrencileri arasında yer alan ve dünya sinemasında önemli bir yere sahip olan Sergey Eyzenştayn, dünyaca ünlü "Potemkin Zırhlısı" adlı film ile 1926 yılında ünlenmiştir.

Sahne sanatlarını bir bütün olarak ele alan Meyerhold tiyatro tarihinin önde gelen isimleri arasında yer alır. Tiyatronun Rus kültüründe gelişim süreci ve Meyerhold'un tiyatro alanındaki arayışlarını ele alan bu çalışma; sanatçının Türkiye'de az bilinen yönlerini öne çıkararak, onun çalışmalarını irdeleyip; kendinden önceki gelişmelere karşı tutumunu, karşılaştığı zorlukları ve tiyatro alanına getirdiği yenilikleri ele almaktadır.

KAYNAKÇA

- Alekseeviç, Y. A.: **Fedor Volkov. Ego jizn v svyazi s istoriyey russkoy teatralnoy starını,** (Çevrimiçi), <https://bookmate.com/r#d=KBeENi2H>, 04 Nisan 2012.
- Anonim: **Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu,** yay.haz. Aziz Çalışlar, çev. Şebnem Bahadır, İstanbul, MitoşBOYUT Yay., 1996.
- Anonim: **Sahneye Koyma Sanatı (Derleme),** çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2003.
- Anonim: **The Cambridge History of Russian Literature,** ed. Charles A. Moser, New York, Cambridge University Press, 2008.
- Batur, E.: **Modernizmin Serüveni,** 8. bs., İstanbul, Alkım Yayınevi, 2009.
- Behramoğlu, A.: **Rus Edebiyatı Yazıları (XIX. ve XX. Yüzyıllar),** İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2001.
- Behramoğlu, A.: **Rus Edebiyatında Puşkin Gerçekçiliği,** İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.
- Behramoğlu, A.: “Çehov Tiyatrosunda Modernist Öğeler”, **Çehovdan Sonraki Yüzyıl,** İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2005, s. 91-99.
- Belinski, V. G.: **Gogol’e Mektup,** çev. Mazlum Beyhan, 2. bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2004.
- Belkin, A. A.: **Russkie skomorohi,** Moskva, İzdatelstvo Nauka, 1975.

- Berkov, P. N.: **İstoriya russkoy komedii XVIII. v.**, Leningrad, Akademiya Nauk SSSR İstitut Russkoy Literaturı (Puşkinskiy dom), 1977.
- Berktay, A.: **Tiyatro – Devrim ve MEYERHOLD**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1997.
- Borovski, V.: “The emergence of the Russian theatre, 1763-1800”, **A history of Russian Theatre**, United Kingdom, Cambridge University Press, 1999, s. 57-84.
- Brockett, O. G.,
Hildy, F. J.: **History of the Theatre**, Boston, Allyn and Bacon, 1968.
- Candan, A.: **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Carlson, M.: **Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, çev. Eren Buğdalılar, Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2008.
- Çalışlar, A.: **20. Yüzyılda Tiyatro**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1993.
- Çalışlar, A.: **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, MitosBOYUT Yay., 1993
- Çalışlar, A.: **Tiyatronun ABC’si**, 2. bs., İstanbul, Say Yayınları, 2009.
- Coşkun, E. E.: **Dünya Sinemasında Akımlar**, 2. bs., Ankara, Phoenix Yayınevi, 2011.
- Dançenko, V. İ.: **Rojdeniye teatra**, Moskva, İzdatelstvo Pravda, 1989.

- Danilov, S. S.: “İstoki russkogo teatra”, **Oçerki po istorii russkogo dramatiçeskogo teatra**, Moskva-Leningrad, İskusstvo, 1948, s. 26-42.
- Danilov, A. A.,
Kosulina, L. G.: **İstoriya Rossii: XIX vek**, Moskva, Prosveşçeniye, 2010.
- Derjavina, O. A. ve **Rannyaya russkaya dramaturgiya: XVII-pervaya diğerleri:** **polovina XVIII v.**, Moskva, İzdatelstvo Nauka, 1974.
- Figes, O.: **Nataşa’nın Dansı Rusya’nın Kültürel Mirası**, çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılap Kitaevi, 2002.
- Gerasimova, K.,
Çernyavskaya, O. G.: **Mastera russkoy i sovetskoy stsenı**, Moskva, İzdatelstvo Russkiy Yazık, 1990.
- Gruşko, Y.,
Medvedev, Y.: **Slovar slavyanskoy mifologii**, Sankt Peterburg, Russkiy Kupets, 1996.
- Gudziy, N. K.: “Feofan Prokopoviç”, **İstoriya russkoy literaturı**, C:X, No:3, Leningrad, Akademiya Nauk SSSR, 1941.
- Hosking, G.: **Rusya ve Ruslar Erken Dönemden 21. Yüzyıla**, çev. Kezban Acar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- İnanır, E.: **Rus Edebiyatı İncelemeleri: Kiev Rusya’sından XVII. Yüzyıla**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003.
- İnanır, E.: **P. A. Tolstoy’un Avrupa Gezi Notlarında (1697-1699) ‘Ben’ ve ‘Öteki’ Konusu**, İstanbul, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2004.

- İnanır, E.: “Rus Edebiyatında ‘Slavcılık’ Düşüncesi”, **Litera 16**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, 2004, s. 121-135.
- İnanır, E.: **I. Petro ve II. Katerina’nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı**, İstanbul, İskenderiye Yayınevi, 2008.
- İnanır, E.: “Türk Sinemasında Rus Etkisi (1920-1940)”, **Atatürk’ten Soğuk Savaş Dönemine Türk-Rus İlişkileri**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2011, s. 173-188.
- Karaboğa, K.: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, 2. bs., İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010.
- Kelly, C.: “The Origins of The Russian Theatre”, **A history of Russian Theatre**, United Kingdom, Cambridge University Press, 1999, s. 18-56.
- Kemp, P.: **KİNO. Vsemirnaya istoriya**, Moskva, İzdatelstvo Magma, 2011.
- Kolcu, A. İ.: **Batı Edebiyatı**, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi, 2010.
- Kurat, A. N.: **Rusya Tarihi Başlangıçtan 1917’ye Kadar**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999.
- Leach, R.: **Directors in Perspective: VSEVOLOD MEYERHOLD**, New York, Cambridge University Press, 1989.
- Levaşeva, O. ve diğerleri: **İstoriya russkoy muziki**, C:X, No:1, Moskva, İzd. Muzıka, 1973.

- Lihaçev, D. S.: **Russkaya kultura**, Moskva, İskusstvo, 2000.
- Lyubimov, L.: **İskusstvo Drevney Rusi**, Moskva, Prosveşçeniye, 1981.
- Macleod, J.: **Actors cross the Volga**, London, G. Allen & Unwin, 1943.
- Maksimov, S. G.: **Volhvi, skomorohi i ofeni**, Moskva, İzdatelskiy dom Veçye, 2011.
- Markov, P. A.: **O teatre**, C:IV, No:1, Moskva, İskusstvo, 1974.
- Mesçi, A. E.: “Meyerhold’dan Liubimov’a: XX. Yüzyıl Tiyatrosunda Bir Çizgi”, **Tobav Sanat Dergisi**, İstanbul, 1996, s. 59-64.
- Meyerhold, V.: **Stati, pisma, reçi, besedı**, Moskva, İzdatelstvo İskusstvo, 1968. (Çevrimiçi),
http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 16 Nisan 2013.
- Meyerhold, V.: “Stilize Tiyatro”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:1, çev. A. Cüneyt Yalaz, Atilla Sezen, 1989. (Çevrimiçi),
http://www.halksahnesi.org/yazilar/meyerhold_stilize_tiyatro2/meyerhold_stilize_tiyatro2.htm, 12. Mayıs 2013.
- Meyerhold, V.: “Tiyatro Stüdyosu”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:1, çev. A. Cüneyt Yalaz, 1989. (Çevrimiçi),
<http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-1/yeni-bicim-arayislari/>, 18 Mayıs 2013.
- Meyerhold, V.: **K istorii tvorçeskogo metoda: Publikatsii. Stati.**, Sankt Peterburg, KultİnformPress, 1998.
- Mihaylova, A.: **Meyerhold i hudojniki**, Moskva, İzdatelstvo Galart, 1995.

- Moore, S.: **Sonia Stanislavski Sistemi Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul, bgst yay., 2006.
- Morozov, İ. A.: **Fenomen Kuklı v traditsionnoy i sovremennoy kulture**, Moskva, İndrik, 2011.
- Muski, İ. A.: **100 Velikih Rejisserov**, Moskva, İzdatelskiy dom Veçe, 2008.
- Nar, T.: “Tiyatronun Doğuş Dönemi”, **Tobav Sanat Dergisi**, Sayı: 4, İstanbul, 1997, s. 34-35.
- Nutku, Ö.: **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1993.
- Nutku, Ö.: **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, 4. bs., İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 2001.
- Nutku, Ö.: **Oyunculuk Tarihi I**, Ankara, Dost Kitabevi, 2002.
- Olçay, T.: **Rus Edebiyatında Doğalcı Okul**, İstanbul, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003.
- Olçay, T.: **İvan S. Turgenyev**, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil Yay., 2005.
- Olçay, T.: “İbsen ve Çehov Tiyatrosunda Komik ve Trajik”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:23, Ankara, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 2007, s. 73-88.
- Olearius, A.: **Opisanie puteşestviya v Moskoviyu**, Smolensk, Rusiç, 2003.
- Osipova, İ. ve diğerleri: “İstoki russkogo teatra”, **Vseobsçaya İstoriya Teatra**, Moskva, Eskmo, 2012, s. 493-574.

- Özkaya, T.: **Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar**, Ankara, San Matbaası, 1977.
- Özkaya, T.: **Onsekizinci Yüzyıl Rus Edebiyatı**, Ankara, A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1989.
- Özüaydın, N. U.: **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, İstanbul, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2006.
- Özüaydın, N.U.: **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, İstanbul, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2011.
- Pançenko, A.: **O russkoy istorii i kulture**, Sankt Peterburg, İzdatelstvo Azbuka, 2000.
- Pavis, P.: **Sahneleme: Kùltürler Kavşagında Tiyatro**, çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
- Polişçuk, V.: **Kniga akterskogo masterstvo: Vsevolod Meyerhold**, Moskva, İzdatelstvo AST, 2010.
- Pospelov, G.: **Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, 2.bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2005.
- Rafaloviç, V.Y.: **İstoriya sovetskogo teatra: Oçerki razvitiya**, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatelstvo hudojestvennoy literaturı, C:I, 1933.
- Riasanovsky, N. V., Stein, M.D.: **Rusya Tarihi Başlangıçtan Günümüze**, çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2011.
- Rudnitski, K.: **Rejisser Meyerhold**, Moskva, Nauka, 1969.
- Sayler, O. M.: **Russian Theatre**, New York, Brentone's Publishers, 1922.

- Sokulin, P. N.: **Russkaya Literatura**, Moskva, Gosudarstvennaya akademiya hudojestvennih nauk, 1928.
- Stanislavski, K.: **Bir Rol Yaratmak**, çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- Stanislavski, K.: **Bir Karakter Yaratmak**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012.
- Stanislavski, K.: **Bir Aktör Hazırlanıyor**, çev. Didem Evin, İstanbul, Pozitif Yayınları, 2012.
- Stanislavski, K.: **Oyuncunun El Kitabı**, çev. Osman Akınbay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012.
- Stanislavski, K.: **Sobraniye soçineniy**, C:VIII, No:1-5, (Çevrimiçi), <http://lib.rus.ec/b/188963/read>, 28 Mart 2013.
- Stokstad, M.: **Art History**, 2. bs., New Jersey, Upper Saddle River, 2005.
- Süer, Ö. A.: **XIX. Yüzyıl Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1994.
- Titova, G. V.: **Meyerhold i Komissarjevskaya: modern na puti k Uslovnomu teatru**, Sankt Peterburg, Sankt-Peterburgskaya akademiya teatralnogo iskusstva, 2006.
- Uzelli, G.: “1917’ye kadar Rus tiyatrosuna genel bir bakış”, **Tobav Sanat Dergisi**, Sayı:2, İstanbul, 1996, s. 60-62.
- Uzelli, G.: **XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı**, İstanbul, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002.

- Uzelli, G.: “Orta Çağ Rusya’ında “Skomoroh”ların Komedi Konsepti”, **Navisalvia/2005, Komedi**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007, s. 94 - 105.
- Vernadski, G.: **Naçertaniye russkoy istorii**, Moskva, Algoritm, 2008.
- Vinogradov, V.: **Yazık i stil russkih pisateley**, Moskva, Nauka, 1990.
- Vlasova, Z. İ.: **Skomorohi v pamyatnikah pismennosti**, Sankt-Peterburg, Nestor-İstoriya, 2007.
- Volkov, S.: **Tanıklık Tutanağı: Soştakoviç’in Anıları**, çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Pencere Yayınları, 1992.
- Volkov, S.: **Büyülü Koro: Lev Tolstoy’dan Aleksandr Soljenitsin’e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, çev. Sabri Gürses, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Wernadsky, G.: **Rusya Tarihi**, çev. Doğukan Mızrak, Egemen Ç. Mızrak, İstanbul, Selenge Yayınları, 2009.
- Whyman, R.: **Oyunculukta Stanislavski Sistemi**, çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 2012.
- Yeremenko, M.: **Slavyanskije bogi**, Sankt Peterburg, Zlatoust, 2009.
- Zaiçkin, İ. A.,
Poçkeyev, İ. N.: **Russkaya istoriya**, Moskva, İzd. Mısl, 1992.
- Zelenin, D.K.: **İzbranniye trudı oçerki russkoy mifologii**, Moskva, İndrik, 1995.

E-KAYNAK

“**Skomoroh**”, (Çevrimiçi),

http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/SKOMOROH.html, 06 Temmuz 2012.

“**Artemiy (Otto) Fürst**”, (Çevrimiçi),

http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/30502/%D0%A4%D1%8E%D1%80%D1%81%D1%82, 10 Ekim 2012.

“**Vodvil**”, (Çevrimiçi),

<http://tiyatro.terimleri.com/Vodvil.html>, 13 Aralık 2012.

“**Vertimoye plyasaniye**”, (Çevrimiçi),

<http://fb2.booksgid.com/content/F4/velimir-dar-shamanizma-dar-volhovaniya/21.html>, 23 Aralık 2012.

“**Smotrini**”, (Çevrimiçi),

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/224846>, 29 Aralık 2012.

“**Deviçnik**”, (Çevrimiçi), [http://enc-](http://enc-dic.com/efremova/Devichnik-18875)

[dic.com/efremova/Devichnik-18875](http://enc-dic.com/efremova/Devichnik-18875), 29 Aralık 2012.

“**Yarilo**”, (Çevrimiçi),

<http://www.slovopedia.com/2/223/279795.html>, 30 Aralık 2012.

“**Blini**”, (Çevrimiçi), <http://potomy.ru/world/2238.html>, 07 Mart 2013.

“Lubok”, (Çevrimiçi),

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/182559/%D0%9B%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%BA>, 21 Mart 2013.

“Deklamasyon”, (Çevrimiçi),

<http://www.nisanyansozluk.com/?k=deklamasyon>, 23 Mart 2013.

“Tragediya V. G. Belinskogo “Dmitriy Kalinin”,

(Çevrimiçi),

http://www.portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1295886256&archive=1295896498&start_from=&ucat=&, 23 Mart 2013.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”, (Çevrimiçi),

http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MOSKOVSKI_HUDOZHESTVENNI_TEATR.html, 27 Mart 2013.

“Norman Hapgood”, (Çevrimiçi),

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/136503/Jacques-Copeau>, 06 Nisan 2013.

“P. M. Sadovski”, (Çevrimiçi),

<http://kostromka.ru/revyakin/literature/197.php>, 15 Nisan 2013.

“Taylorizm”, (Çevrimiçi), <http://taylorculuk-nedir.cix1.net/>,

18 Mayıs 2013.

“Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç”, (Çevrimiçi),

<http://shostakovich2.ru/2.php>, 13 Mayıs 2013.

“Studii MHAT”, (Çevrimiçi),

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/136629/%D0%A1%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%B8>, 06 Nisan 2013.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”, (Çevrimiçi),

http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/PERVAYA_STUDIYA_MOSKOVSKOGO_HUDOZHESTVENNOGO_TEATRA.html, 06 Nisan 2013.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”, (Çevrimiçi),

<http://ria.ru/culture/20100125/206174312.html>, 06 Nisan 2013.

“Moskova Sanat Tiyatrosu”, (Çevrimiçi),

<http://www.mxat.ru/history/>, 06 Nisan 2013.

“Entonasyon”, (Çevrimiçi),

<http://www.nisanyansozluk.com/?k=entonasyon>, 12 Nisan 2013

“Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti (RSFSR-Rossiyskaya Sovetskaya Federativnaya Sotsialistiçeskaya Respublika”, (Çevrimiçi),

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/169286/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F>, 11. 05. 2013.

“Vsevolod Meyerhold”, (Çevrimiçi),

<http://www.meyerhold.ru/ru/biography/>, 22 Nisan 2013.

“Proletkült”, (Çevrimiçi), http://proletcult.ru/?page_id=2 ,
13 Mayıs 2013.

“Pyötr İlyiç Çaykovki”, (Çevrimiçi),
<http://www.tchaikov.ru/biography.html>, 13 Mayıs 2013.

“Delsarte System of Oratory”, (Çevrimiçi),
<http://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm#p5>, 14 Mayıs 2013.

“Grand Guignol Tiyatrosu”, (Çevrimiçi),
<http://www.thetheatreofblood.com/Guignol.html>, 08 Haziran 2013.