

Teatral Bakış Açısı Olarak Biyomekanik

Ezgi Uzşen¹

Özet

20. yüzyılın başlarında tiyatro sanatında yeni arayışların başlaması klasik temsil anlayışı karşısında teatralite kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemin tiyatro insanları, tiyatronun özerkliğini kazanması düşüncesinden hareketle tiyatronun kendi sahnesel araçlarını öncelemiş, oyuncu ve seyirci ilişkisini yeniden tanımlamaya başlamıştır. Bu dönemin sanatçıları arasında çığır açan bir tiyatro insanı olan Meyerhold'un yeni biçim arayışları ve oyuncu seyirci ilişkisinin merkeze alındığı tiyatro araştırması yaşamı boyunca sürmüştür. Meyerhold'un Biyomekanik olarak bilinen sistemi Tiyatro Stüdyosu yıllarından başlayarak Meyerhold Tiyatrosu'ndaki ses getiren yapımlarına kadar yaklaşık 15 yıllık bir zaman diliminde rafine hale gelmiş, yine de Meyerhold uygulamasını sürekli geliştirmeye devam etmiştir. Biyomekanik, bu çalışma içinde oyuncu açısından teatral bir bakış açısı olarak ele alınmış ve temel kavramlarıyla incelenmiştir. Biyomekanik çalışma sadece fiziksel çalışma değil, dramatik yapılarla örülmüş cylem kompozisyonlarıdır ve oyuncuya aynı zamanda bir bakış açısı öğretir. Bu oyuncu dramaturjisinin bir diğer görünüşü montaj ilkesidir. Oyuncu biyomekanik çalışma yoluyla bu türlü düşünme becerisi de edinir. Bu durumda oyuncunun hangi malzemeyle karşılaştığından çok malzemeyi nasıl ele alıp ifade ettiği değer kazanır. Biyomekanik bakış açısı oyuncuya verili koşulların dışında kendi sanatını icra edebileceği sağlam bir zemin yaratmanın yollarını öğretir.

1. Giriş

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında tiyatro sanatında yeni arayışların başlaması klasik temsil anlayışı karşısında teatralite kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemin tiyatro insanları, tiyatronun özerkliğini kazanması düşüncesinden hareketle tiyatronun kendi sahnesel araçlarını öncelemiş, oyuncu ve seyirci ilişkisini yeniden

1 Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, euzsen@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5985-5167

tanımlamaya başlamıştır. Bu ilişki metinden, daha doğrusu anlamsal olanın eksiksiz iletilmesi düşüncesinden bağımsızlığını kazandığı ölçüde oyunculuk alanında eğitim çalışmaları, yöntem araştırmaları da gündeme gelmiştir. Sonuç olarak 20. yüzyıl tiyatrosu, tiyatronun araçlarını yeniden ele almasıyla birlikte kendini tekrar tekrar tanımlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan oyunculuk üzerine yöntem araştırmaları çağdaş tiyatro alanında da varlığını sürdürmektedir.

20. yüzyılın başlarında hız kazanan yeni biçim arayışları, yeni estetik arayışlara kadar tiyatro sanatında egemen estetik klasik temsil estetiğidir. Karaboğa'ya göre kaynağını Aristoteles'ten alan ve hem akademi hem de kilise tarafından onaylanan bu anlayışta “oyuncuyu yazarın kuklası olarak görmeye yönelik eğilim her zaman baskın olmuştur” (Karaboğa, 2018, s.40).

Karacabey'e göre klasik temsil estetiğinin temeli *referans alınan bir dış gerçeklik algısıdır* ve hedef bu gerçeğin temsil edilmesidir. “Sanat gerçekliği göstermek için kavratmaya çalıştığı gerçekliğe bağlı bir “anlamsal dizge” oluşturur. (...) estetik algıda bütün biçimleme araçları temsilin hizmetindedir; algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilir” (Karacabey, 2007, s. 122). Buradan hareketle daha sonra Barba'nın Meyerhold'un Tiyatro Bölünmesi tanımlamasına atıfla ele alacağımız dönemece kadar dönemin tiyatrosunda egemen olanın yazar ve eseri olduğunu ve bu estetik yaklaşımda tiyatronun tüm araçlarının yazarın, dolayısıyla eserin gerçeğini yeniden üretmeye yönelik kullanıldığını söylemek mümkündür. Oyunculuk özelinde de durum benzerdir. Erika Fischer-Lichte'den aktaracak olursak:

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren “vücuda getirme” (“embodiment”) olarak adlandırılan yeni bir oyunculuk kavramı ortaya çıkmıştır. Daha önceleri oyuncunun daha çok bir rol üstlendiği veya bazen bir rolü temsil edip sunduğu ve hatta o rolün kendisi olduğu (...) söylenirken, artık onun bir karakteri “vücuda getirdiği” düşünölmeye başlamıştır. (...) oyun sanatı kendi performatif biçimiyle yeni ve özgöl anlamlar üretmek yerine sadece yazar tarafından keşfedilip metne aktarılan anlamları dışa vurmalydı. (Fischer-Lichte, 2016, s.133)

20. yüzyıla gelindiğinde tiyatronun tiyatrosallaşması süreciyle birlikte “Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesel potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir” (Karacabey, 2007, s. 121-122). Yine de bu süreçte klasik temsil estetiğinin etkileri sürmektedir. Aslında bu dönem içinde rahatlıkla iki hâkim eğilim olduğu söylenebilir. Birincisi klasik temsil estetiği ve yazarın mesajının eksiksiz iletilmesi kaygısıyla biçimlenen bir natüralizm ve deyim yerindeyse

eski tiyatro, ikincisi ise tiyatronun kendine has araçlarını merkeze aldığı ve dilsel olan yerine görsel olanın belirleyici olduğu bir tür biçimcilik; yani yeni tiyatro.

Yirminci yüzyılın yeni tiyatrosundaki stil çeşitliliği ve biçimsel yeniliğe yönelik sürekli talep, kaçınılmaz olarak, formun gerçekten içerikten mi önce geldiği, yoksa tam tersi mi olduğu konusundaki tartışmaları teşvik etti. (...) Birçok yönden, mevcut boğucu derecede gerçeğe benzeyen performansların yapaylığını parçalama özlemi, Meyerhold, Alexander Tairov, Okhlopkov ve Yevgeny Vakhlangov gibi çok farklı geçmişlere ve estetiklere sahip sanatçıları birleştirdi. Meyerhold'un gerçekçiliği reddetmesi, başlı başına daha stilize teknikler gerektiren grotesk temsil denemelerine yol açtı. Aslında, kendi tanınabilir, bolca uygulanmış formlarını harmanlayan ve yirminci yüzyılın sonlarındaki birçok auteurün performansını öngören bir tür sahne dilini mükemmelleştirdi. (Sidiropoulou, 2011, s. 21)

2. Meyerhold'un Tiyatro Bölünmesi

Tiyatro çalışmalarında bir çeşit bölünme yaratmanın yolunu bulan hem tiyatroyu icra eden hem de izleyenler için potansiyel enerjileri serbest bırakan Meyerhold oldu. (...) Meyerhold, oyuncunun "plastik eylemler"inin nasıl ve neden karakterin sözleriyle uyum içinde olmak zorunda olmadıklarını açıkladı. ...oyuncunun bu iki davranış düzeyini bilinçli olarak nasıl biçimlendirebileceğini, kendi hareketlerini, sözleri resmetmek zorunda olmadan, onlarla yeni bir ilişki kuran bir mantığa uygun olarak tasarlayabileceğini gösterdi. (Barba&Savarese, 2017, s. 40)

Meyerhold'u Barba'nın deyişiyle tiyatro bölünmesine getiren kendi çağında hâkim olan yukarıda iki eğilimden birincisi olarak tanımladığımız natüralist anlayıştı. Natüralist estetikte oyuncu oyun metninden gelen verileri kullanmakta ve gerçeğe benzerlik bakımından adeta bir fotoğrafçı duyarlılığında çalışmaktaydı. Oyuncu ve seyirci hala oyun metninin boyunduruğu altındaydı. Bu durumda tiyatro olayının hedefi yazarın iletisini seyirciye eksiksiz iletmektir. Meyerhold'a göre natüralist estetik 'gücünü reenkarnasyon sanatından alan oyuncular' yaratıyordu. Gerçeğe benzerlik adına plastik aksiyonu dışlayan "natüralist tiyatro oyuncunun, doğrudan ve açıkça belirtilmiş bir anlatım biçimi edinmesini ister; anırtırmaya ya da bilinçli eksik anlatıma yer vermez" (Meyerhold, 2014, s.6). Ona göre bu tiyatro (natüralist tiyatro) seyircinin sahnede zekice kurgulanan konuşmaları anlama kapasitesini dahi reddediyordu. Meyerhold'un yeni tiyatrosu ise metnin iletisi ve natüralizmin karşısına oyuncuyu ve seyirci ilişkisini merkeze alan türde bir tiyatroydu. Onun yaklaşımında oyuncu, gerçekçilik pahasına kendi sanatını dışlayan Halet-i Ruhiye tiyatrosunun oyuncusundan farklı olarak, canlandırmanın ya da oyunun kendisi adına yaratıcı özgürlüğün

peşindeki, tiyatronun her türlü aracıyla yeni, birbirinden bağımsız yine de bütüncül bir tasarımı örgütlebilecek bağlantılar kurabilen oyuncudur.

Avangard için, bedenın işaret-karakteri, bedenın tamamen şekillendirilebilir olan nesnel maddesinden daha az ilgi çekiciydi. Onların dikkati, hareketin kendisine, onun “refleksif heyecanına”, bu heyecanın izleyiciyi “yakalayıp” onları heyecanlandırmasına yönelmişti. Meyerhold’a göre bu, fenomenal bedenın veya beden-konunun ön planda olmadığı bir uyarı ve etki sürecidir.

Oyuncu, bedenini bir makine gibi manipüle edebilir, izleyicinin dikkatini bedenın mükemmel işleyişine çekebilir ve izleyiciyi belirli şekillerde etkileyebilir. Oyuncunun bedeni, izleyicilerin gözünde bir semiyotik beden haline de gelebilir çünkü izleyiciler sunulan bedene tamamen yeni anlamlar yükleyebilirler. Böylece izleyiciler, “yeni anlamların yaratıcısı” haline gelirler. (Fischer-Lichte, 2014, s. 28-29)

Böylelikle onun tiyatrosunda oyuncu ve seyirciyle kurulan ilişki merkeze yerleşir. Nasıl ki oyuncu elindeki malzemeyi katmanlara ayırarak, diyelim ki parçalayarak yeni bağlantılar kurmaktadır, seyirci de aynı şekilde kendi montajını yapmakta özgür olabilecektir. Ne de olsa Halet-i Ruhiye tiyatrosundan farklı olarak alışılmadık, beklenmedik yeni ilişkiler oyunu ve seyirciyi sürekli tetikte tutabilecektir.

Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndan ayrılmasını izleyen süreçte kendi tiyatro anlayışına uygun “bir oyunun prodüksiyonu için ‘elzem’ olan iki şey konusunda kararlıydı: ‘yazarın düşüncesini’ keşfetmek ve ardından bu düşüncüyü ‘tiyatro biçiminde’ ortaya koymak (Sidiropoulou, 2011, s.22).” Burada anahtar “tiyatro biçiminde” ortaya koymaktır.

3. Yeni Biçim Arayışları

Meyerhold’un biçim arayışlarının temelini stilizasyon kavramında bulmak mümkündür. Tiyatro-Stüdyo makalesinde bir dipnotta belirttiği şekliyle:

Stilizasyon kavramı konvansiyon, genelleme ve simge kavramlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Bir dönemi ya da olayı stilize etmek, o dönemin ve olayın iç sentezini aktarmak, herhangi bir sanat yapıtının biçiminde saklı duran gizli özellikleri açığa çıkarmak için muhtemel her türlü anlatım biçimlerinden yararlanmayı gerektirir. (Meyerhold, 2014, s.30)

Tiyatro Stüdyosunu kurmak üzere Stanislavski’nin davetini kabul eden Meyerhold bu dönemde simbolist metinler için yeni sahneleme yöntemlerine duyulan ihtiyacı fark etmiş, burada stilize tiyatro olarak tanımlayacağı yeni bir yönetmenlik anlayışı geliştirmişti.

Symbolist tiyatroyla kısa ama oldukça etkili bir deneme dönemini tamamlamış, sonraki çalışmalarının çoğunu şekillendiren bir stilizasyon ve müzikalite estetiği geliştirmişti. Ve belki de en önemlisi, tiyatronun

geleneklerini temelinden yıkmaya başlamış hem eğitim yöntemlerini hem de yönetmen olarak çalışmalarını şekillendiren, yüksek bir teatralite ve şok edici bir öngörülemezlik tarzı yaratmıştı. (Pitches, 2003, s. 21)

Ancak hem tiyatro stüdyosundaki denemeleri hem de stüdyodan ayrıldıktan sonra yürüttüğü çalışmalar sırasında Meyerhold stilize tiyatroyun sembolist oyunların yorumlanmasında kendi içine kapalı bir biçime dönüştüğünü fark etmiş, sembolizmin güçlü savunucularından olmasına rağmen stilize tiyatroyun tıkaandığı noktada yönünü “duygusal ya da mistik oyunların ve doğalcı tiyatroyun ideal bir karşıtı” (Karaboğa, 2018, s. 141) olarak gördüğü Commedia dell’Arte’ye çevirmiştir.

Bu dönemde Meyerhold hem Çarlık Tiyatroları’nda hem de Dr Dapertutto takma adıyla Ara Oyunlar Evi’nde iki yönlü bir çalışma yürütüyordu. Bu çalışmalar biyomekanikğin temellerini hazırlayacak iki yönelimin ortaya çıkmasına neden oldu. “Bunlardan ilki başta Commedia dell’Arte ve Japon Tiyatrosu olmak üzere Tiyatroyun çeşitli dönem ve türlerinin incelenmesinden kaynaklanan oyunculuk tekniğinin özerkliği fikridir” (Karaboğa, 2018, s. 141). Aynı dönemde yazdığı 1912 tarihli Panayır Çadırı makalesinde pantomimin kelimelerden üstünlüğünü vurgulamış ve mask, jest ve hareket gibi tiyatroyun ilkel unsurlarını yeniden canlandırmanın önemi üzerinde durmuştur. Bu dönemde paralel olarak Dr Dapertutto stüdyosunda oyuncunun tekniği üzerine yürüttüğü devrim öncesi çalışmaları doğaçlama, maske ve ritim öğelerinden oluşan sahne hareketi derslerinde yoğunlaşmıştı. “Pratikte, bu üç öğe, oyuncunun hareketine odaklanıyordu. (...) Ancak bu temel özellikler daha fazla incelenecek ve geliştirilmesi gerekecekti” (Leach 2004, s.75).

Meyerhold’un bu dönemde yürüttüğü çalışmalarında biyomekanikğin temellerini hazırlayacak ikinci yönelim ise grotesktir ve stilizasyonun ikinci evresi olarak ortaya çıkar. Ona göre groteskin “Tamamen sentetik bir yöntemi vardır. Hiç ödün vermeden önemsiz ayrıntıları bir kenara bırakıp, ‘stilize bir imkânsızlık’ içinde hayatın bütünselliğini yaratır. (...) Grotesk zıtlıkları harmanlar, bilinçli olarak şiddetli aykırılıklar yaratır ve yalnızca kendi özgünlüğüne inanır” (Meyerhold, 2014, s.132). Barba’ya göre Meyerhold seyircide kinesteziye dayanan derin bir refleksi uyarmak istiyordu. Bu nedenle seyircinin algısının beklenmedik karşıtlıklar çelişkiler yoluyla sürekli yer değiştirebileceği bir sahnesel yaklaşımın peşindeydi. Bu yaklaşım oyuncunun bedeninde şekillenecek, sözel olanın dışında fiziksel, ritmik ve kinestetik olarak etki yaratacak groteskti. Meyerhold’un yaşam boyu süren çalışması nihayet bu biçim arayışlarından damıtılarak biyomekanik adını aldı.

4. Biyomekanik

Meyerhold'un Biyomekanik olarak bilinen sistemi Tiyatro Stüdyosu yıllarından başlayarak Meyerhold Tiyatrosu'ndaki ses getiren yapımlarına kadar yaklaşık 15 yıllık bir zaman diliminde rafine hale gelmiş, yine de Meyerhold uygulamasını sürekli geliştirmeye devam etmiştir.

Meyerhold, yeni bir tiyatro dili ve yeni bir oyunculuk tekniği geliştirme görevine neredeyse bilimsel bir yaklaşımla yaklaşmıştır. Bu süreç birkaç aşamada gerçekleşmiştir:

1. Tiyatronun mevcut durumundaki yetersizliklerin teşhisi ve yeni bir oyuncu ile yeni bir tiyatro arayışına dair bir projenin ilanı;
2. Laboratuvar ve stüdyo çalışmalarıyla yürütülen deneyler ve bu deneylerin sahne pratiğinde test edilmesi;
3. Yeni oyunculuk tekniğine yönelik didaktik bir metodolojinin geliştirilmesi;
4. Tiyatro Biyomekanik'i temelli bir öğretim programının sentezi. (Pitches & Aquilina, 2023, s.176)

Tiyatronun tiyatrosallaşması süreciyle birlikte yeni teatral formlar peşine düşen Meyerhold; yeni formların yeni oyunculara ihtiyaç duyduğunun farkındaydı. Yukarıda sıralanan ve biyomekanik eğitime varan aşamalar boyunca maske, Commedia dell'Arte, grotesk, sirk, karnaval gibi formlarla, Çin tiyatrosu, Japon Kabuki tiyatrosu gibi gösterim türleriyle ilgilendi.

İkinci aşamada ise Meyerhold'un oyunculuk tekniği üzerinde araştırması kapsamlı tiyatro geçmişinden kaynaklı olarak ivme kazandı.

Sahneleme alanındaki sonraki denemeler Meyerhold'a yeni bir tiyatro fikrini hayata geçirmek için ihtiyaç duyduğu oyuncu becerilerini yavaş yavaş gösterdi. 1908'den itibaren düzenli olarak düzenlenen atölyeler Meyerhold'un bilinçli ve sistematik bir şekilde tatmin edici bir oyunculuk tekniği aramasını sağladı. Tiyatro geçmişinden, diğer kültürel geçmişlerden, sirkten ve -bu bağlamda önemli olan- jimnastikten estetik ve tekniklerle deneyler yapan Meyerhold, dramaturjiyi, mizansen ve bunların seyirci düzeniyle olan karşılıklı bağımlılığını ve bu ilişki içindeki değişim olasılıklarını araştırdı. Bu alanlardaki gelişmeler, oyunculuk geleneklerini dönüştürmenin yollarını denemesine olanak sağladı. (Pitches & Aquilina, 2023, s.181-182)

İlerleyen aşamada Meyerhold teatral kaynakların yanında; iş süreçlerinin maksimum verimlilikle düzenlenmesini amaçlayan bilimsel yönetim teorisi Taylorizm, refleksoloji ve "eylem duyguyu yaratır" ilkesiyle William James'in duygu kuramı gibi kaynaklardan da beslendi. Ayrıca dönemin beden kültürünü şekillendiren Lesgaft'ın pedagojik bedensel gelişim modeli ve Aleksei Gastev'in **Merkez Çalışma/Emek Enstitüsü**'ndeki çalışmalarının

(*biomeckhanika*) Meyerhold'un biyomekanik tasarımı üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Stüdyo derslerine ayrıca teatral formların temel ilkelerinin araştırılacağı sınıflar eklenir.

Oyuncusundan talep ettiği teknik donanımı gerçekleştirmek için kendi adını alan stüdyosunda öncelikle teatrallığın gerçek anlamda var olduğu dönemlere ait olan oyunculuk ilkeleri araştırılmaya başlanır. Stüdyo başta üç sınıfa ayrılır: Bunlardan biri Commedia dell'Arte, diğeri dramının müzikal okuması ve üçüncüsü ise sahne hareketi derslerinin verildiği sınıflardır. Daha sonra bu sınıflara dans ve sirk performansları ile akrobasi dersleri de eklenir. (Turan, 2024, s.420)

Ekim devriminden sonraki aşamada yıllara yayılan bu deneyim ve araştırma yoluyla edindiği birikim sonunda düzenli bir eğitim programına evrilecekti. “Yeni Sovyet devletinin değişen gerçekliği yeni bir tiyatro dili gerektiriyordu ve bu nedenle Meyerhold, yeni bağlamda işe yarayacak sentetik bir teknik arayışına girdi” (Pitches & Aquilina, 2023, s.183-184). Biyomekanik terimi de ilk kez bu aşamada sıkı pedagojik bir program arayışında gündeme geldi.

Tiyatro Biyomekaniği, hareket halindeki insan bedeninin, bu durumda oyuncunun bedeninin, yani tiyatrodaki çalışan beden, bir oyun durumunda sahne alanını yöneten kurallara, kuvvetlere ve etkilere göre işleyişine dair (pratik ve teorik) bir bilgi dalıdır (bu, diğer şeylerin yanı sıra izleyicinin bakışının etkisini de içerir). Bu ismin seçilmesinin amacı da araştırmanın ciddi ve bilimsel doğasını vurgulamaktır. Meyerhold, tıp, teknoloji, psikoloji ve sosyal bilimlerdeki en son bilgileri kullanarak tarihsel tekniklerle yapılacak daha fazla deneyin, mümkün olduğunca evrensel ve kesinlikle pratik bir oyunculuk sisteminin geliştirilmesine yol açacağına inanıyordu. (Pitches & Aquilina, 2023, s. 185)

1921'de Moskova'da kurulan GVTM-Devlet Yüksek Tiyatro Atölyesi'nin (1925'ten itibaren GEKTEMAS- Devlet Deneysel Tiyatro Atölyesi) programında, Meyerhold'un önceki yıllarda edindiği bilgi ve geliştirdiği yöntemler “yalnızca belirli bir sahne hareketi tekniğinde bir dizi alıştırma olarak değil, aynı zamanda oyunculuk ve dolayısıyla tiyatronun formülü hakkında düşünmenin bir yolu olarak da” (Pitches & Aquilina, 2023, s. 185) tutarlı bir eğitim programına dönüşerek son şeklini almıştır.

Biyomekanik olarak adlandırılan çalışma yöntemi Meyerhold'un kariyeri boyunca süren bir araştırmadır. Dolayısıyla biyomekaniğin kendi içine kapalı sabit bir sistem olmadığı rahatlıkla söylenebilir. “Biyomekanik her şeyden önce pratikti. Tek bir amaç için tasarlanmıştı: oyuncuya yardımcı olmak” (Leach, 2004, s. 82). Çeşitli egzersiz ve etütlerin temel hedefi oyuncuyu ifade araçlarını kusursuzca kullanabileceği bir hazır olma haline ulaştırmaktı. Meyerhold'a göre: “Aslında, ‘Biyomekaniğin temel yasası çok basittir: tüm

vücut her hareketimizde rol alır. Gerisi detaylandırma, egzersizler, etütlerdir” (Gladkov, 2004, s.96). Burada hedef sahne üzerinde son derece kontrollü ve estetik olarak güçlü bir oyuncu yaratmaktır. Meyerhold’un biyomekanğinde egzersiz ve etütler basit hareketlerden karmaşık grup aksiyonlarına kadar çeşitlenir. Egzersizlerin ve etütlerin hedefleri şu şekilde sıralanabilir.

1-Oyuncunun kendi içindeki dengeyi ve ağırlık merkezini hissetmesini sağlamak, yani beden üzerindeki tam kontrolü geliştirmek.

2-Oyuncunun sahne mekânına, partnerine ve sahne nesnelere göre kendisini üç boyutlu olarak konumlandırmasını ve koordine etmesini sağlamak. Başka bir deyişle, oyuncunun “iyi bir göz” geliştirmesi, yani sahnede uyumlu bir bütünün hareketli bir parçası hâline gelmesi.

3-Oyuncuda fiziksel ya da refleksif bir uyarılma geliştirerek anlık ve bilinçdışı tepkiler verme yetisini artırmak. (Law & Gordon 1996, s.99)

Egzersizler ve etütler, Meyerhold’un özellikle üzerinde durduğu üç konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunlar; denge, ritmik farkındalık ve partnerine, seyircilere ve dış uyaranlara karşı duyarlılık. İlk ikisi temel hareket çalışmalarının konusuydu. Muhtemelen biyomekanikğin bugün en bilinen çalışmaları olan etütler ise (örneğin Daktıl, Ok Atma), “başlangıçta tamamen kendi biçimine ve temposuna göre öğretiliyordu, ancak oyuncu bunlara hâkim olduktan sonra, kendi ritmine veya ruh haline göre değiştirebilir, hatta egzersizin ana hatları korunduğu sürece ekstra hareketler ekleyebilir veya çıkarabilirdi” (Leach, 2004, s. 82-83). Bu etütlerden herhangi biri kendi başına bir alıştırmaya dönüştürülebilirdi. Biyomekanik yasalarında ustalaştıkça oyuncu hareketleri temel bileşenlerine ayırma becerisini kazanabilir ve bu bileşenleri yoğunlaştırılmış anlamlı hareket dizilerine, kısaltımlara/rakursilere (raccourci) dönüştürebilirdi. “Bir hareketi çözümleyebilme, sentezleyebilme ve inşa edebilme; ‘raccourci’yi bilinçli bir şekilde geliştirme ve kullanabilme yetisi, Biyomekanik aracılığıyla elde edilebilirdi” (Law & Gordon, 1996, s. 99).

Biyomekanik çalışmaların uygulanmasında üç temel unsur vardı.

Birincisi, avın düştüğünü haber veren tüfeğin sesini bekleyen bir av köpeği gibi dengeli, hazır ve farkında bir silüet; ikincisi, herhangi bir eylemin içerdiği üç aşamalı bir sekans olan ‘eylem döngüsü’ ... ve üçüncüsü, ‘beden düşüncesi’ olarak adlandırılacak şey, zihinsel uyaranlardan ziyade fiziksel uyaranlardan eylemler yaratma yeteneği. (Leach, 2004, s. 98)

Biyomekanik egzersizler genellikle üçlü bir diziden oluşan eylem döngüsü şeklinde gerçekleştirilirdi: niyet (otkaz), gerçekleştirme (posil) ve tepki (tochka ya da stoika). “Otkaz, genellikle bir olumsuzlama unsuru (örneğin, sonraki eylemin zıt yönünde hareket etme) içeren bir eyleme hazırlıktır. Posil, eylemin kendisidir. Ve son unsur olan tochka (...) bir sonraki eylem

cümlesinden önceki bir sabitlik anı (belki bir dinlenme) anlamına gelir” (Samur, 2021, s.33). Bunlara ek olarak bir de eylemin nasıl icra edildiğini tarif eden, oyuncunun eylemin dinamiklerini kontrol etme becerisi olarak özetleyebileceğimiz dördüncü bir element vardır: tormos (fren). Tormos, bütün eylemler boyunca oyuncunun kendi bedensel farkındalığıyla hareketi durdurma, değiştirme, hız kesme ya da yönünü değiştirme becerisidir. Fiziksel otokontrol anlamına gelir. Biyomekanik hareket ve jestlerin kompozisyonu ve yapısıyla ilgilidir. Üçlü diziden oluşan eylem döngüsü ve bunun dinamiklerini kontrol etmenin yanında oyuncu, kısaltım/rakursi ilkesiyle bedenini bir düzleme ya da açığa yerleştirerek üç boyutlu bir etki yaratabilir ve görsel kompozisyonlar üzerine çalışabilir. Biyomekanik çalışmanın bir başka elementi ise akrobasi den ödünç alınan bir terimdir: Gruppirovka (Bedensel Toplanma ya da Merkezileştirme). “Ellerin ayak bileklerini, kaval kemiklerini veya dizleri kavradığı ve bacakların ve başın göğse doğru çekildiği bir pozisyonu ifade eder. Tiyatro Biyomekanikinde ayrıca tüm vücudun merkezi bir dikkat noktası etrafında dinamik bir şekilde toplanması anlamına gelir ve etütlerin icrası için hazırlık aşamalarından biridir” (Pitches & Aquilina, 2023, s. 189-190).

Meyerhold’a göre ‘her hareket kendi anlamı olan bir hiyerogliftir’. Oyuncunun hareketleri sahnede anında deşifre edilebilen bu türden hareketler olmalıdır. Yeni oyuncunun işi sahnedeki teknik başarısı ve hareketlerinin merkezileştirilmesinden (Gruppirovka) oluşur. Bu oyuncunun bir otomata dönüştüğü anlamına gelmez (Law & Gordon, 1996, s. 143). Nasıl ki müzisyen zor bir partiyonu ustalıklı çalabilmek için onu parçalara ayırıp çalışır, işte oyuncunun çalışması için de benzer bir süreç geçerlidir. Oyuncu da kendi partiyonu üzerinde ustalaşana kadar onun alt parçaları üzerinde çalışmalıdır. Ona göre oyuncunun teknik olarak ustalaşmaya, sağlam fiziksel temellere ihtiyacı vardır. Oyuncu aynı anda hem sanatçı hem de sanatının nesnesidir. Meyerhold bunu $N = A1 + A2$ denklemiyle ifade eder.

Oyuncu-akrobatta bir arada var olan iki kişi vardır: Görevi veren A1 (aktif ilke) ve A1’in önerdiği biçimleri uzlaşıyla ifade eden ve kendini bir malzeme olarak hareket ettiren A2 (pasif ilke). Oyun başlar. A1’in etkinleştirici niteliğine, onu A2’nin düzenleyicisi yapan her şey eşlik ederken, A2 temelde edilgen bir olgu olarak kalır ve aynı zamanda yalnızca bir malzeme değil, görevi yerine getiren ve kendini bir makine olarak gören bir iş gücüdür (...) Meyerhold’a göre, eğer eser yalnızca bir formun doğru anlaşılmasını hedefliyorsa ... oyuncu sahnede o formdan daha fazlasını sunamaz. Aksine, oyuncu, A2’yi (bedenin yaşam gücü) A1’in (etkinleştirici ilke, oyuncunun gönüllü kontrolleri) hizmetinde olacak şekilde eğitmek için önceden düzenlenmiş formlar (örneğin etütler) aracılığıyla refleksler üzerinde çalışmayı hedeflerse, sahnedeki sonuç önceden belirlenmiş bir form değil, her seferinde en çeşitli sahne gereksinimlerine uyum sağlayabilen bir beden olacaktır. (Pitches & Aquilina, 2023, s. 167)

5. Sonuç

Bu çalışmanın sınırları içinde Meyerhold'un tiyatrosu ve çalışma yöntemi, biyomekaniğe evrilen süreçte kritik kavramlar eşliğinde ele alınmıştır. Dolayısıyla bu kritik kavramların alt başlıkları çalışmanın genel akışı içinde ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Aynı şekilde Meyerhold'un sanatını ve çalışma yöntemini belirleyen ideolojik tutumuna da çalışmanın sınırları içinde yer verilmemiştir. Ancak unutulmamalıdır ki Meyerhold sadece tiyatroyu dönüştürmeyi hedeflememiştir. Onun yeni biçim arayışları zamanın toplumsal koşullarıyla paralel ilerlemiş, tiyatroyu dönüştürürken toplumu da dönüştürmeyi hedeflemiştir. Meyerhold'un yeni tiyatrosunda "yeni oyuncu", "geleceğin oyuncusu" aynı zamanda yeni insanı da ifade ediyordu. Benzer şekilde Meyerhold'un 1930'larda biçimcilikle, Sovyet toplumu için fazla soyut olmakla suçlanması, tiyatrosunun kapatılması, tutuklanması ve 1940'ta infazı çalışmanın sınırları içinde yer almamıştır. Bu tarihsel bağlam çalışma içinde yer almasa da Sovyet realizmi öğretisinin Stanislavski'nin çalışmalarını oyunculuk sanatının tek doğrusu ilan etmesinin etkilerinin günümüzde de yankılandığı bir gerçektir. Genel akış içinde bu tarihsel kavşaklar dışarıda bırakılmış, çalışma Meyerhold'un yaşam boyu süren araştırmasının bir bakış açısı, düşünme ve yapma biçimi olarak biyomekanikte somutlaşması üzerinde durulmuştur.

Biyomekanik egzersizler oyuncunun ifade gücünün yalnızca görüngüsel bedeni yoluyla eksiksiz kontrolünü hedeflemez. Yukarıda ele alındığı şekliyle denebilir ki biyomekanik çalışma sadece fiziksel çalışma değil, dramatik yapılarla örülmüş eylem kompozisyonlarıdır ve oyuncuya aynı zamanda bir bakış açısı kazandırır. Oyuncu hareket desenlerini, eylem döngülerini gerçekleştirirken, alt birimlerle çalışır ve bu desenler her zaman yeni bağlantılar yoluyla başka desenlere başka döngülere dönüşme potansiyeli taşır. Bu oyuncu dramaturjisinin bir diğer görüngüsü olan montaj ilkesidir. Oyuncu biyomekanik çalışma yoluyla bu türlü düşünme becerisi de edinir. Bu durumda oyuncunun hangi malzemeye karşılaştığından çok malzemeyi nasıl ele alıp ifade ettiği değer kazanır. Biyomekanik, verili koşulların dışında oyuncuya kendi sanatını icra edebileceği sağlam bir zemin yaratmanın yollarını öğretir.

Biyomekanik başlığında ana hatlarıyla ele alınan egzersiz ve etütler ayrıntılarıyla incelendiğinde üçlü ritmik yapıda tekrar edilen mikro skorlar bir bakış açısı, sahnesele düşünme ve gerçekleştirme becerisi geliştirmenin yanı sıra oyuncuya çeşitli gerilim ve gevşemeler, kesin geçişler ve yönelişler arasında ilişkiler kurmayı da öğretir. Bu ilişkiler sadece oyuncunun zıt yönde gerilimler yoluyla bedensel duyarlılığını arttırmakla kalmaz. Bunlar aynı

zamanda zıtlıkları harmanlayan, beklenmedik ilişkiler kuran groteskin bir iz düşümüdür. Böylece oyuncu kendi eylem dramaturjisinde yeni bir bakış açısını gerçekleştirme becerisini kazanır. Aynı zamanda seyircinin kinestetik duyumunda etki yaratmayı, yeni sahnesel ifade biçimleriyle seyirciyle beklenmedik ilişkiler kurmayı ve sanatını seyircinin deneyiminde de yaşayan bir forma dönüştürmeyi başarabilir.

Kaynakça

- Barba, E., & Savarese, n. (2017). Oyuncunun gizli sanatı tiyatro antropolojisi sözlüğü (A. Candan, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2002). History of european drama and theatre (J. Riley, Çev.). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014). Routledge introduction to theatre and performance studies (M. Arjomand, Çev.). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2016). Performatif estetik (T. Acil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gladkov, A. (2004). Meyerhold speaks meyerhold rehearses (A. Law, Çev.). Routledge.
- Karaboğa, K. (2018). Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks. Habitus Yayıncılık.
- Karacabey, S. (2006). Modern sonrası tiyatro ve heiner müller. De Ki Basım Yayın.
- Law, A., & Gordon, M. (1996). Meyerhold, eisenstein and biomechanics actor training in revolutionary russia. McFarland & Company, Inc.
- Leach, R. (2004). Makers of modern theatre. Routledge.
- Leach, R. (2005). Revolutionary theatre. Routledge.
- Leach, R. (2018). Russian futurist theatre, theory and practice . Edinburgh University Press.
- Meyerhold, V. (2014). Tiyatro üzerine (T. Kanbur, Çev.). Mesele Kitapçısı.
- Pitches, J. (2003). Vsevolod meyerhold. Routledge.
- Pitches, J., & Aquilina, S. (Dü). (2023). The routledge companion to vsevolod meyerhold. Routledge.
- Samur, S. X. (2021). The rhythmic voyage of the performer: a rhythmanalysis of three collectives. Centre for Drama, Theatre and Performance Studies, University of Toronto.
- Shcherbakov, V. (2018). Study on the constructivist utopia of vsevolod meyerhold. 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018) (s. 695-701). Atlantis Press.
- Shulgat, A. (2016). Vsevolod meyerhold: actor as the texture of theatre, Stanislavski Studies, 175-184 .
- Sidiropoulou, A. (2011). Authoring performance : the director in contemporary theatre. Palgrave Macmillan.
- Turan, A. (2024). Vsevolod meyerhold tiyatrosunda temel prensipler. Sanat ve Tasarım Dergisi, s.410-425.