

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE RUS ETKİSİ: STANISLAVKY, MEYERHOLD, CHEKHOV VE DODIN

Adnan Çevik¹

ÖZET

Bu bildiride geçmişten günümüze özelde Rusya'da genelde tüm dünyada oyunculuk eğitimini belirleyen tiyatro uygulayıcıları ve teorisyenleri üstünde durulacaktır. Stanislavsky, Meyerhold ve Michael Chekhov'un yaşam öyküleri ve sahneledikleri oyunlar bildiri kapsamı dışında tutularak yalnızca oyunculuk eğitimi görüşleri, özellikle fen ve sosyal bilimlerin genel prensipleri kapsamında ele alınacaktır. Onların görüşlerinde etkili olduğu açık olan bilim insanlarına değinilecektir. Bildirinin son bölümünde Rusya'da oyunculuk eğitime bakışın üçüncü bin yılın başında gelişimine büyük oranda katkı veren Maly Drama Theatre'ın yönetmeni Lev Dodin tanıtılacaktır.

¹ Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, e-posta: acevik@comu.edu.tr

Uygulamalı fizikçi ve bilim felsefecisi Fritjof Capra 1990 yılında Amsterdam'da bir konferansta yaptığı konuşmada "kültürümüz tüm boyutlarıyla bir dönüm noktasındadır.

Capra bu görüşünü ilk defa 1982 yılında yayındığı *The Turning Point (Dönüm Noktası)* adlı ikinci kitabında ileri sürmüş ve ardından 1996 yılında yayınlanan *The Web of Life (Yaşam Ağı)* adlı kitabında ise geliştirmiştir. Capra'ya göre, ilk kuantum fizikçilerinin karşılaştığı entelektüel kriz "günümüzde benzer ancak daha derin bir kültürel krizde görülmektedir" (Capra, 1996:5). Bu kriz müspet bilimlerin geçerliliği yönündeki ortak kanının sarsılması ve bilimsel metodolojiyle ilişkilendirilen düşünce biçiminin istikrarının bozulmasıdır.

Capra iki milenyumun birleşim noktasında, krizin küresel boyuta ulaşarak, bir yandan dünyanın Kartezyen "yapı taşları" görüşünü uyumsuzlaştırdığı ve diğer yandan çizgisel olmayan, içgüdüsel, holistik düşünce biçimini geliştirdiğini iddia eder. Bu krizin kökleri, bilimsel yaklaşımda radikal değişime neden olan atomun kuantum modelinin ortaya çıktığı 1920'li yıllarda kadar dayanır. Geometrik, neden sonuç ilişkisi dâhilinde mantıksallığa dayalı bilardo topu atom modeli yerine, kuantum fiziği, atomun karmaşık bağlantıları olduğunu ve basit bir cisim olmadığını ortaya koydu. Dahası, bir atomun davranışının elemanlarına bağlı olarak tamamen değişebildiği ölçüldü. Böylece kuantum teorisi fizik alanında, parçaların belirgin ve tamamıyla öngörülebilir bir yapı veya gelişim dâhilinde bütünü oluşturduğu kabul edilen atomik dünya görüşünden, içeriğin önem kazandığı ve bütünün parçaların toplamından daha büyük olduğu holistik bir dünya görüşüne doğru önemli bir değişimi ateşledi.

Kuantum fiziğinin yanında ayrıca Capra paradigma değişimi konusunda Gestalt psikolojisi ve Rus sistem teorisyeni, romancısı, kültür teorisyeni ve politik düşünürü Alexander Bogdanov'a atıf yapar. Ancak Capra'nın görüşleri teatral kültür veya Stanislavsky, Meyerhold ve Michael Chekhov gibi 1920'li yılların dikkate değer tiyatro insanlarını kapsamaz. Bununla beraber 1920'li yıllarda teatral düşüncede meydana gelen dönüm noktasının bilim alanında meydana gelen değişimle yakından ilişkisi vardır. Ve Bogdanov'un Tektalogy olarak bilinen sistemi yirminci yüzyılın başında ve sonrasında Rus oyunculuk eğitim sisteminde meydana gelen değişime ışık tutacak düzeydedir.

Bu tür bir araştırma Stanislavsky'nin iki önemli çağdaşı Vsevolod Meyerhold ve Michael Chekhov'un uygulamalarının ve bu uygulamaların sonuçlarının incelenmesiyle yapılabilir. Bir arada ele alınırsa Stanislavsky'nin ardılı bu iki tiyatro insanı Sovyet Devrimi sonrasında Stanislavsky düşüncesinde meydana gelen değişimi temsil etmektedir. Bunlardan biri kesinlikle endüstri tarzı bir oyunculuk eğitimi olan biyomekaniği ortaya koyarken, diğeri Goethe, Rudolph Steiner ve İngiltere'de Darlington projesi olarak bilinen ütopyanın etkisinde kalmıştır.

Aslında, Meyerhold ve Chekhov, Rus oyunculuk eğitimi geleneğinde Kartezyen ya da Newton çerçevesinden birbirine bağlı (enterkontekte) holistik bir eğitime dönüşümün temel taşları olarak görülmelidir. Bu tür bir gelişim ancak ikinci bin yılın sonunda son aşamasına ulaşmamış olabilir, ancak kökleri bütünüyle 1920 ve 1930'lu yıllara Alexander Bogdanov'un "Sistem"inin geliştiği zamanlara aittir.

Bilim ve tiyatro yüzlerce yıl süren karmaşık bir ilişki yaşamıştır, fakat bu iki alanın evliliği hiçbir zaman yirminci yüzyılın başında özellikle Natüralizmin kendine özgü Strindberg ve Zola uzantısında olduğu kadar yoğun bir ilişki olmamıştır. Her iki tiyatrocuda Darwin ve Claude Bernard aracılığıyla bilimden esinlendiklerini açıkça ifade etmiştir; her ikisi de kobay kullanımıyla benzerlikleri olan yaratıcı bir araştırma modeli önermiştir. Bunun ötesinde, Stanislavsky yirminci yüzyılın ilk yıllarında bulgularını düzenlerken ve bir sistem haline getirirken bilim alanlarından sıklıkla yararlanmıştır. Alison Hodge'a göre bunun nedenini şöyle ifade eder: *"Yüzyılın başında nesnel, bilimsel araştırmanın etkisidir. Batı Avrupalı araştırmacılar hünerlerini geliştirecek model ya da sistem ve denenmiş teknikler anlamına gelen kesin ve nesnel bir oyunculuk dili araştırmaya başladı"* (Hodge, 2000:2). Bu nedenle tam olarak tanımlanmış nesnel bir metodoloji, laboratuvar koşulları, ölçülebilir çıktılar gibi müspet bilim araştırmalarının ayırıcı özellikleri oyunculuk eğitimcisinin istediği bir çerçeve olarak ortaya çıkar. Kesinlikle güvenilebilir verilerin ulaşılmasının güç olduğu ya da insan davranışlarının yorumlanmasını içeren sosyal bilim nitelikleri ilk adımda bu yeni gelişen dilin bir parçası değildir.

Bunun ipuçlarını Stanislavsky'nin Leopold Sulerzhitsky ile birlikte geliştirdiği Sistemini anlattığı eserlerinde de bulmak mümkündür. Stanislavsky *Sanat Yaşamım'da*

akciğerler biçimini alır. Sinir ağrı üçlü nedensellik itkisinden yayılır. Daha yakından incelendiğinde, merkezi omurganın dikdörtgen şeklinde kutucukları olduğu görülür ve bunlar rolü oluşturan eylemlerdir. Bu eylemler neden ve arzu itkileriyle yönetilir. Duygu ve şemanın tüm enerjisi yaşam araştırmasının zirvesine doğrudur. Bu tam bir üst görevdir ya da Rusça ifadesiyle *sverkhzadacha*.

Staniskavky'nin şeması ilk bakışta organik, nefes alan ve çoklu sinir sistemi ifade ediyor olmasına rağmen, görünen bağlantıları sinir ağrı olarak değil de Sistem'in temel kablo ağrı gösteren bir elektrik şeması olarak görülebilir. Aslında, şemada bir birine eşit güçte iki elektrik akımının iki değiştiriciden geçerek Sistem oyuncusunun nihai amacına ulaştığı görülebilir. İster biyolojik ister mekanik bir model olarak kabul edilsin, Stanislavsky'nin mesajı açıktır. Sistem detaylı inceleme, titiz açıklama ve deneyden oluşan daha geniş bir projenin parçasıdır.

1938'in Stalinist politikasından kopararak ele alındığında, Stanislavsky'nin şeması oyunculuğun içgüdüsel sürecini nesnelleştirme çabasıyla oluşturulmuş özenli bir çizimdir. Ancak 1930'lu yılların sonunda Sovyet tarzı bilimin Stalin'in direktifleriyle giderek daha fazla merkezi, politik ve Bolşevik amaca hizmet eden bir şekle girdiği de dikkate alınmalıdır.

1938 yılında *Bir Aktör Hazırlanıyor* yayınlandığı zaman, bilimdeki her tür yeni gelişme Nikolai Kremmentsov'un ifadesiyle aralarında Ivan Pavlov ve Dimitri Mendelyev'in de yer aldığı "kurucu babalar" ile ilişkilendirilmek zorundaydı. Bu kurucu babalar "*materyalist, vatansever ve uygulayıcı*" (Kremmentsov, 1997:50) olarak nitelendiriliyordu ve eğer bulguların yayınlanması ve maddi olarak desteklenmesi isteniyorsa laboratuvarlar tarafından yapılan araştırmalarda bunlar kaynak olarak gösteriliyordu. Böylece geçmişe dayanan güçlü bir inanç bağlılığı yaratılıyordu.

Politik aldatmalarda usta olduğu iddia edilemeyen biri olarak Stanislavsky bu inanç bağlılığını asla kabul etmedi, aslında Stalin onu tiyatronun "kurucu babası" olarak ilan etti ve oyunculuk sistemi 1934'ten sonra Rusya'da kullanılan tek sistem oldu. Bu durumda, şemanın, oyuncunun yaratıcılığının "sinir sistemi" olarak ortaya çıktığını görmek zor

değildir. Şema bir anlamda tiyatronun periyodik tablosudur. Stanislavsky bu şekilde kendi Sistemi'ni Sovyet ortamında anlaşılabilir ve kabul edilebilir hale getirmiştir.

Vsevolod Meyerhold da çoğu defa bilimi kendi oyunculuk eğitimi yöntemi Biyomekanik'i vurgulamak için kullanmıştır. Rus Devriminden sonra, Meyerhold Sovyet kültüründe gelişen bilinçli tasarım eğiliminin farkına vardı ve tiyatro alanına bu eğilimi enjekte edenlerin merkezinde yer aldı. Ekim devriminden beş yıl sonra 1922'de egemen uygulamacılık görüşüyle kendi oyunculuk sistemi ilişkisini açıkça savunmaya başladı: *"Sanat bilimsel kurallara dayanmalıdır, oyunculuk bütünüyle bilinçli bir süreç olmalıdır"* (Meyerhold, 1991:198).

Meyerhold oyunculuğu tepki yaratacak biçimde basit bir formüle indirgedi ($N = A_1 + A_2$) (Karaboğa, 2005:173) ve direk olarak Rus Refleksolojisinin Pavlov ve Vladimir Bekhterev gibi "kurucu babalarının" Nesnel Psikolojisine başvurdu (Hoover, 1974:312). Pavlov tarafından tanımlandığı biçimiyle "merkezi sinir sisteminin üst unsurlarının fizyolojisi"nin detaylı araştırması (Pavlov, 1955:245) olan refleksoloji, davranışın fiziksel reflekslerdeki etkisini anlamak için bir temel oluşturma çabasıdır. Bu itibarla, psikolojik olguları fiziksel biçimde algılamaya yönelik "anti-psikolojik" bir harekettir. Meyerhold'un oyunculuk sistemi de benzer bir yaklaşımdır. Duygu üretiminin "dıştan-içe" olması biçiminde formüle edilen bu yaklaşımda "yalnızca birkaç istisnai oyuncu metodu başarılı olarak kullandı" iddiasında bulunan Meyerhold, *Geleceğin Oyuncusu* başlıklı makalesinde "bu metotta rol içten dışa değil, tam tersi biçimde oluşturulur" (Meyerhold, 1991:199) demektedir.

Tartışma yaratan bu makalede, 1911 yılında yayınlanan ve Rus fütürist şair Alexei Gastev tarafından ateşli bir biçimde tanıtılan Frederick Winslow Taylor'un *Principles of Scientific Management (Bilimsel İşletmeciliğin Kuralları)* adlı eserinden etkilendiğini ve Taylor'un görüşlerinin önemini vurgular. İş yerinde üretimin artması çabasıyla, fabrika yöneticileri için bir işçinin her bir bireysel görevini en hızlı sürede yerine getirmesi amacıyla zaman ve hareket araştırmaları yaptı. Bunu yaparken, Taylor çok geniş ve karmaşık mikro eylemler zincirleri ya da "iş döngüleri" geliştirdi.

Örneğin *Shop Management*'da (*Dükkan Yönetimi*) adlı eserinde, Taylor yapılan işi 47 ayrı bölüme ayırarak "*makinelere çalışma*" (Taylor, 1947:166–167) için iş muhtırası oluşturur. Bu bölümlerin her biri için Taylor bir tamamlama süresi belirler (mümkün olan en hızlı) ve işin tamamlanma süresini bulur. Taylor'a göre bu tür bir detaylı inceleme üretim için kesin bir tahmindir. "*Zaman araştırmacısının belirli bir işi yapan işinin ehli birinin her hangi bir işi ne kadar sürede yaptığını tahmin etmesini sağlamadığı sürece, hiçbir zaman araştırmaları başarılı olamaz başarılı olamaz*" (Taylor, 1947:167). O halde, Taylor'un sistemi işçinin davranışını organize etmenin yanında, "ehil birinin ... Hemen her işi" gerçekleştirmesini tahmin eden bir tahmin bilimidir. Bir torna (ya da araba üretimi) işinin karmaşık problemlerini sistematik adımlar dizgesi olarak ele alan Taylor'un analitik tekniğinin ardında Kartezyen düşünce bulunur. Bir dizi küçük sorunlar çözülerek büyük çözüme ulaşılır.

Meyerhold'un oyunculuk eğitimi sisteminin anahtarı konumundaki biyomekanik alıştırmalar Taylor ve Pavlov'un sistemlerinden esinlenilmiştir. Meyerhold, Taylor'un iş döngülerinden pürüzsüz biçimde uygulama, ritmik olarak yetkin, duraklama veya durarak bitme fikrini almıştır. Meyerhold'un Pavlov'dan *Şartlı Refleksler*'de "*insan ve hayvanların sinir sisteminin temeli*" (Pavlov, 1927:11) olarak tanımlanan refleks tepkiler dizisini alıntılar. Bu ikisi Meyerhold'un "oyunculuk döngüsü" görüşünü oluşturur.

Daha kesin bir biçimde, Meyerhold'un alıştırmaları Capra'nın Kartezyen dizgesinin modelleridir. Bu alıştırmalar karmaşık eylemleri birbirinden ayrı alt eylemlere indirger ve daha sonra bu alt eylemler sahnedeki biyomekanik eylemin *otkaz, posil ve tochka* "yapı taşları"na, biyomekaniğin üç bölümlü ritmine dönüştürülür. Ayrıştırılan bu asal parçalar oyuncuya yeniden birleştirme veya bu temel unsurları kullanarak büyük bir karmaşıklığı yeniden inşa etme olanağı sunar. Bu, örneğin, tüm bir drama olabilir. 1996 yılında oyuncularla ritim üstüne çalışan günümüz biyomekanik oyuncularından Gennady Bogdanov'un görüşleri bu konuda açıklayıcı niteliktedir: "*Bu yapı [otkaz, posil, tochka] neye yarar? Bunlar sayesinde hareketinizi daha kolay oluşturursunuz. Tıpkı müzikte olduğu gibi, notaları çalarız. Bu [yapı] oyuncu içinde aynıdır*" (Bogdanov, 1999). Pavlov ise 1932 yılında aynı analitik bakış açısını öne sürmüştür. Ona göre, refleks "*analiz ve sentez*

kurallarıyla desteklenmektedir” veya “bütünün başlangıçtaki bölümlere veya birimlere ayrılması ve daha sonra bu bütünün bölümlerden veya birimlerden aşamalı olarak yeniden oluşturulması”dır (Pavlov, 1932:102).

Meyerhold'un refleks sistemi olan biyomekanik de aynısını gerektirir. Bu sistemde basit çatışma öykücükleri alınır ve bunları oluşturan parçalara bölünerek, Taylor'un bunları örgütlemesi gibi değil, ancak bunları büyütme, eylemleri grotesk boyuta kadar genişletmek için kullanılır.

Meyerhold ekolünde bir oyuncunun, sanki Pavlov'u yansıtır gibi, eylemi çoklu unsurlara ayırarak önce “analiz” ve daha sonra bunları teatral bir bilinçle yeniden inşa ederek “sentez” yapması gerekir.

Michael Chekhov bu modeldeki yapısal düşünme biçimi ve ardındaki mekanik teorileri reddetmiştir. Sovyetler Birliği'nden 1927 yılında kaçtıktan sonra bir süre Avrupa'da turne yapan Chekhov İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Darlington'a (Devonshire, İngiltere) yerleşti. Rusya'dan kaçan Chekhov aynı zamanda hem Sovyet rejimine hem de bu rejimle ilişkilendirilen müspet bilim ortamına karşı olduğunu açıklamış oluyordu. Onun Darlington'da yeni Oyunculuk Programı'nı 1936 açtığı zaman belirginleşen tiyatro politikası bu düşüncenin en açık kanıtıdır: *“Amacım tiyatroya manevi içeriğini yeniden kazandırmaktır: tekniğin tüm avantajlarını ve başarılarını aynı zamanda kullanmak yoluyla bu mekanik bir ideal olmadan yapılabilir.”* (Pitches, 2005:113) Stanislavsky ile aynı ekolden olmasına rağmen, Chekhov'un felsefi görüşü oldukça farklıdır. Bunu ölçmenin bir yolu Sistem'in şemasıyla Chekhov'un “esinsel” oyunculuk modelini karşılaştırmaktır (Chekhov, 1991:xxxvi).

Stanislavsky'nin düşüncesi çizgisel yapıda olmasına karşın, Chekhov'un düşüncesi daireseldir. Aslında, Chekhov'un tekniği açıkça bağlaşımlılık gösterir. Bu, oyuncunun pratik becerilerinin bir ağıdır. Tekniğin ayırt edici özellikleri olan eylemin kalitesi, psikolojik gestus, atmosfer, imgelem birbirine bağlı olarak yer alır. Örneğin, eğer bir oyuncu atmosfer ve yayılıma önem veriyorsa, Chekhov'un belirttiği gibi diğer “esin kaynakları” otomatik olarak aydınlanacaktır (Chekhov, 1991:xxxvii).

Bu nedenle, bu model hiyerarşik yapıda değil, daha çok oyunculuğun modern bir yöntemi olarak bağlantıların organik ağı görünümündedir. Bu bağlantılar nedensel olarak ilişkili değildir, buradaki ilişki daha çok her unsuru oyuncu için uyumlu çıktılar sağlayan ve böylece onu bütüne ulaştıran holistik bir organizasyondur, “esinsel oyunculuk” işte budur. Staniskavky’nin nefes alma motifi varlığını sürdürür, ancak buradaki vurgu daha çok içerikle ilişkilidir.

Chekhov’un büyük uyumlu bütünün parçası olan oyuncu görüşü 1930’lu yılların sonunda Darlington’un eşsiz ortamında ortaya çıkmıştır ve bu tekniğin biçimi ele alındığında bu yerin oldukça önemli olduğu görülür. Chekhov’un kendi ağzından Dorothy ve Leonard Elmhirst’in idare ettiği yeri sanat, tarım ve eğitimin tam anlamıyla birbirinin içine geçme durumu oldukça dikkat çekicidir: *“Dünyanın hiçbir yerinde böyle bir çalışma olanağı bulamazsınız. Böyle yer, böyle hava, böyle bina, böyle uyum, böyle ışık”* (Pitches, 2005:114). Açıkça, Chekhov, yardımsever bir kadın olan Dorothy Elmhirst’a karşı, özellikle Avrupa tarihinin en tehlikeli döneminde, tekniğini geliştirmesi için sunduğu olanaklardan dolayı şükran duymaktaydı. Ancak Dartington’un sunduğu sadece güvenli bir cennetten daha fazlasıydı. Bu yer Chekhov’a holistik düşünce ve uygulama için bir model oluşturuyordu: tarım ve sanat mesleklerinin birleşimi, ilerici bir eğitim müfredatı. Genç Michael’in görüşü şuydu: *“Eğitim reformundan başka hiçbir şey yeni insanı geliştiremez; [insanlar] kendilerini gerçekleyemezler... Sanat olmadan, doğanın güzelliği olmadan bütün olamazlar... ve bireyi makineye kurban etmeyen sağlam bir ekonominin maddi desteğiyle kendilerini güvende hissetmezlerse, başaramazlar”* (Young, 1982:101). Aslında, Dartington projesi ve Chekhov tekniği Meyerhold’un paradigmasından çok daha farklı bir yerdedir. Doğanın ön plana çıkması ve bunun imgeleme ilişkisi, mekanik olana duyulan derin kuşku ve mekanik dünya görüşün tam karşıtı temelde romantik bütünsellik inancı Chekhov tekniğini belirler.

Ancak Chekhov’u romantik olarak kabul etmek için Darlington projesinin felsefi eğilimlerle ilişkisini işaret etmenin ötesinde bir başka haklılaştırma gerekir ve bu da Trust arşivinin incelenmesi sonucu yapılabilir. Bu arşivde Chekhov’un *To the Actor (Oyuncuya)* adlı 1942 yılına ait çalışmasının yayınlanmamış versiyonu bulunmaktadır. Böylece onun

düzenli olarak hazırlanmış uygulama notlarına, bir oyunculuk programının ortaya çıkışına, mektuplaşmalarına ve birinde onun bilimsel önyargısı hakkında kesin kanıtların da yer aldığı bir dizi ders notuna erişilebilir.

Bilimsel ön yargısı hakkındaki 1939 yılında yapıldığı düşünülen *Colour and Light* (*Renk ve Işık*) başlıklı Rudolph Steiner'in teorilerinden esinlenen bu ders notu aynı zamanda Johann Wolfgang von Goethe'nin bilimsel görüşleriyle de örtüşmektedir. Aslında bu Chekhov'un diğer yazılarında gizil kalan, onun Goethe'nin romantik bilim anlayışını ayrıntılı biçimde incelediğinin ve Goethe'nin Newton karşıtı renkler teorisini okuduğunun bir kanıtıdır. Renklerin duygusal niteliğine dikkat çeken biri Chekhov'un Darlington'daki derslerinden diğeri Goethe'nin renkler teorisinden (1810) iki alıntı bunun kanıtlar niteliktedir. Chekhov "*eğer kasvetli bir günde sarı bir cam ardından bakarsak, gün mutluluğa dönecektir*" (Chekhov, 1939:3) derken, Goethe "*eğer kapalı bir günde etrafı sarı bir camın ardından izlersek... gözümüz memnun olur*" (Goethe, 1996:307) demektedir. Yine aynı şekilde Chekhov "*mavi odaklanma hissi verir... bizi bizden alır*" (Chekhov, 1939:4) demişken, Goethe "*mavi bizi bizden alır. Ancak biz uzaklaşan hoş bir nesneyi izlerken, öylece maviliğe dalar gideriz*" (Goethe, 1996:311).

Edebi bir akım olarak ele alındığından genelde romantik bilim, mekanik olandan ziyade doğayla organik bir ilişkiyi kabul eder. Esinlenme söz konusu olduğunda duygulara akıl kadar önem verir ve içgüdü zekânın üstündedir.

Romantik bir bilim adamı olarak Goethe'nin temel söylemi arketip teorisine dayanır. Bitkilerden başlayarak taşlara kadar tüm biçimsel olguların başlangıcının bir urforma dayandığına inanır. Biçimlerin "duyu ötesi" bir alımlama sayesinde tanımlanabileceğini iddia eden Goethe, bir şeyin dış görünümü olan biçimselliğinin ardındakini görülebilmesiyle tanımlanabileceğini öne sürer.

Goethe bu tür bir üst bilinç düzeyine iki tekerrür deneme yaparak ulaşmaya çabalar. Birincisinde geleneksel olarak deneyi gerçekleştiren Goethe, ardından ikinci tekerrürde deneyi yalnızca zihniyle tekrarlamıştır. Bu biçimde çalışarak, bilimin soğuk entelektüel sürecini renklendirebileceğine inanmıştır. O böylesi bir çalışma biçimini

“duyarlı deneysellik” olarak adlandırır. Benzer bir şekilde Chekhov’un nitelikler düşüncesinde Goethe’nin yansımasını bulmak mümkündür. *“Jestleri nitelikleriyle yeniden canlandır... Daha sonra onları yapmayı sürdür, ancak yalnızca imgeleminde, görünürde hareketsiz kalarak. Arzu ve duygunun hayali jestlerle tepkimeye girdiğini fark et”* (Chekhov, 1991:42). Hem Goethe hem de Chekhov dışsal ve içsel olan arasında bir döngü oluşturma çabasıdır. Her ikisi de akıl ve içgüdü arasında doğal bir birliktelik arayışındadır.

Chekhov duyarlı deneysellik prensibini alarak, oyunculuk teorisine yaptığı en önemli katkıyı formüle ederken kullanmıştır. Bu Psikolojik jest veya kısaca PJ olarak ifade edilebilir. PJ aslında Staniskavky’nin üst görev ya da amaç düşüncesinin mimdeki yansıması olarak kabul edilebilir. Bu karakterin çekirdeğinin fiziksel modelidir, provalar sırasında gelişir, ancak sahnede asla görünmez. Chekhov Tekniğindeki PJ’nin önemi hakkında çok şey yazılmış olmasına rağmen, bu görüşün bilimsel temeli asla tartışılmamıştır. Ancak Chekhov’un çalışmalarını Goethe’nin görüşlerinden hareketle okumak onun PJ görüşüne yeni bir elbise giydirir: *“[PJ] sadece bedenin hareketi değildir, aksine hareket, duygu, arzu ve diğer unsurlardır... jest her şeydir, bir bitki, bir ağaç, bir sandalye.”* (Du Prey, 1979:4) Ve Chekhov imgesel merkezi için şöyle demektedir: *“Göğsünüzdeki imgesel merkez tüm bedeninizin ‘ideal’ bir insan bedenine ulaştığı hissini verecektir... İdeal bedeninizin rolünüzün gerektirdiği tüm karakteristik nitelikleri size verdiğini hissedeceksiniz”* (Chekhov, 1953:8). Aynı biçimde Goethe ideal veya arketip biçimlerin doğal olguların biçimsel çekirdeği olduğunu öne sürer. Chekhov oyuncunun bedensel hafızasında bulunan ve tüm potansiyel karakterlerin yaratılması için bir temel oluşturan benzer bir ur-form tasarlamıştır.

Bir açıdan bakıldığında, gizil karakter biçimi Chekhov tekniğini Meyerhold ile paralel hale getirir. Biyomekanik oyunculuk eğitiminin alıştırma sahnedeki direkt olarak kullanılması istenmeyen bir şeydir ve bunlar Chekhov’un düşüncesine benzer bir biçimde hem jest hem de ritmik seçenekler olarak oyuncunun fiziksel hafızasında kalır. Ancak bir başka açıdan biyomekanik alıştırma oldukça farklıdır, hatta bu farklılık bunların yalnızca farklı bir paradigmadan kaynaklanmasının da ötesindedir. Biyomekanik

oyunculukta kompozisyon becerisi Meyerhold'un sisteminin yapı taşlarına dayalıyken (*otkaz, posil ve tochka*), Chekhov'un PJ'sinde yaratıcı hareket Chekhov tekniğini oluşturan diğer çalışmalarla ilişkilidir ve buradan bir bütünlük kazanır.

Chekhov oyuncusu PJ'yi birbirine bağıntılı bir dizi performans unsurundan (tempo, imgelem, eylem niteliği) oluşan bir dürtü bütünü olarak kullanarak karakter yaratımına gitmez. PJ performansın geliştirilmesi için bir kaynak değildir, daha çok değişken bir referans noktasıdır.

Chekhov açıkça Goethe'nin renkler teorisini benimsemiş ve oyunculuk tekniğinde örnek bir ur-form arayışına girmiştir. Onun romantik teorilerle bağıntısı Staniskavky'nin görüşlerinden uzaklaşmasına ve Sistem'in geliştirilmesinde bir dönüm noktasının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Chekhov'dan sonra Staniskavky geleneğinde iki önemli yönelim tespit etmek mümkündür. Kartezyen ve Newton paradigması Boleslovky'nin çalışmalarında etkili olmuş ve Birleşik Devletler'de Metot olarak gelişmiştir. Goethe veya romantik eğilim Maria Knebel tarafından geliştirilerek Anatoly Vasilliev'in çalışmalarında etkisini sürdürmüştür. Stanislavky bu iki eğilim arasında bir köprü konumundadır.

1930'lu yılların sonunda, Chekhov tekniğini Darlington'da geliştirirken, oyunculuk tekniğinin nedenselliğe dayanan modelden daha holistik bir oyunculuk tekniğine doğru gidişi hem eski hem de yeniydi. Bir taraftan, arketip biçimlere dikkat çeviren Chekhov aslında Goethe'den de eskiye Aristoteles'ten de eskiye Platon'un Biçimler Teorisine bakıyordu. Diğer taraftan, "her şey ilişkilidir" ve holistik, sistemik bakış açısında Capra'nın Yaşam Ağı olarak nitelendirdiği küresel dönüm noktasını işaret ediyordu.

Eğer Chekhov'un tekniği Rus oyunculuk geleneğinde bir dönüm noktası olarak görülürse, yirminci yüzyılın ilk yarısında yarı bilimsel bir modelken, giderek müspet bilimden ayrılan oyunculuk yirmi birinci yüzyılın başında nasıl bir görünüme kavuştu? Lev Dodin'in Maly Drama Tiyatrosunda yaptığı çalışmalar bu soruya bir cevap olabilir. Son yıllarda, özellikle 1990 sonrasında, St Petersburg'daki 400 seyirci kapasiteli tiyatrosunda çalışmalarını sürdüren Maly Tiyatrosu uluslararası tanınan bir topluluk haline gelmiştir.

Topluluğun sanat yönetmeni Lev Dodin St Petersburg Tiyatro Enstitüsünde Boris Zon'un öğrencisi olmuştur. Zon, Staniskavky ile uzun yıllar çalışmıştır ve Dodin'in çalışmaları önemli oranda Rus oyunculuk eğitimi geleneğinin izlerini taşıırken, gelişimi hakkında da önemli ipuçları verir. Maria Shevtsova'nın Dodin and the Maly Drama Theatre (Dodin ve Maly Drama Tiyatrosu, 2004) adlı kitabında şöyle denilmektedir: “[Stanislavsky'nin] araştırmaları ve deneyimleri ondan ilk önce ayrılanlar tarafından yayılmıştır, ... örneğin Boleslavky ... akılcı çözümlere vurgu yapmış [ve] sistemin belirli, sabit alıştırmalar ve kurallar olduğu yönünde acemice bir görüşü aktarmıştır” (Shevtsova, 2004:39). Dodin, Staniskavky'nin damıtılmış pedagojik doktrin kitaplarının yerine, bir yönetmenin zamanla değişim gösteren uygulama kayıtları olarak onun notlarını kullandı. Bu nedenle, Dodin kendi çalışması olarak “*kalbin ve sinir sisteminin eğitimi*” (Shevtsova, 2004:40) sunabilmektedir. Oyuncunun an ve an çevresiyle psikolojik ilişkisine duyarlı olan bu eğitim, aynı zamanda, Dodin'in kendi kelimeleriyle “*sonu olmayan kesintisiz bir süreçtir*” (Shevtsova, 2004:44).

Dodin'in *Şeytanlar* (1991), *Klostrorobi* (1991) ve *İsimsiz Oyun* (1997) yapımları hayret verici boyutta bütüncül bir kalite ve holistik oyunculuk modeli niteliğindedir. Dodin'in topluluğundaki her birey dansçı, oyuncu, araştırmacı, mucit, müzisyen olmak durumundadır.

Shevtsova'ya göre Dodin'in organik olarak bütünlüklü eğitimi Stanislavky'nin “*süreksiz şimdi*” (Shevtsova, 2004:39) düşüncesinden gelir, ancak onun Meyerhold'un teatral ve oyunsu olma düşüncelerine de önem verdiği söylenmelidir. Bu yönetmenlerin her ikisi de açıkça Maly Tiyatrosunu anlamak için oldukça önemlidir. Ancak Dodin'in kendine özgü bakış açısı yapımdaki “*canlı organizma*” Stanislavky ile başlayan oyunculuk eğitimi geleneğinin Capra'nın holistik, sistematik dünya görüşü etkisinin bir kanıtı olabilir.

Shevtsova, Dodin'in tarzını konstrüktivist yenilikçi Meyerhold ve psikolojik gerçekçi Stanislavky'nin mantık dışı görünen bir kombinasyonu olarak tanımlar. Hatta Shevtsova daha ileri giderek Dodin'i Jerzy Grotowski ile de ilişkilendirir ve bunu “*eylemin psikosomatik güçleri*” olarak adlandırır. Dodin'i prova sürecinde gözlemlemenin yanında, Shevtsova ayrıca onu sınıfta da resmeder. Uluslararası beğeni kazanmadan ve turnelere

çıkmaaya başlamadan önce, Dodin St Petersburg Tiyatro Akademisi'nde her yıl yeni bir sınıfla çalışmaktaydı.

Shevtsova Dodin'in pedagojisinde "başlangıç" anlamına gelen *zachin* kelimesinin altını çizer. Bu öğrencilerin imgeleminin harekete geçirilmesi için kullanılır onları performans durumuna itekler. "Bu değiştirilmiş parçalar nihayetinde yapım aşamasında kendilerine yer bulabilir, tıpkı *Gaudeamus* ve *Klostrofobi*'de olduğu gibi. Dodin'in repertuarı ve estetik anlayışı günümüz Rus tiyatrosunun belki de en önde geleni olarak tanımlanmalıdır. Avrupa'ya yaptığı turneler Rus oyunculuk eğitiminin ve tiyatrosu geleneğinin kesin kanıtıdır.

KAYNAKÇA

- ALLEN, D., (2000). **Performing Chekhov**, London: Routledge.
- BOGDANOV, G., (1999). **Meyerhold's Biomechanics and Rhythm**, video, 6 volumes, Exeter: Arts Documentation Unit.
- CAPRA, F., (1982). **The Turning Point: Science, Society, and the Rising Culture** (London: Wildwood House.
- CAPRA, F., (1996). **The Web of Life: a New Synthesis of Mind and Matter** (London: HarperCollins.
- CARNICKE, S. M., (1998). **Stanislavsky in Focus**, London: Harwood Academic.
- CHEKHOV, M., (1953). **To the Actor: on the Technique of Acting**, London: Harper and Row.
- CHEKHOV, M., (1991). **On the Technique of Acting**, London: Harper-Perennial.
- DU PREY, Deirdre Hurst, (1979/1980). "The Training Sessions of Michael Chekhov", **Dartington Theatre Papers**, Third Series, No. 9, Totnes: Department of Theatre, Dartington College of Arts.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, (1996). **Goethe on Science**, ed. Jeremy Naydler (Edinburgh: Floris Books.
- HODGE, A., ed., (2000). **Twentieth-Century Actor Training**, London: Routledge.
- HOOVER, M. L., (1974). **Meyerhold: the Art of Conscious Theatre**, Amherst: University of Massachusetts Press.
- KARABOĞA, K., (2010). **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Habitus Yayınları, İstanbul.
- KREMENTSOV, N., (1997). **Stalinist Science**, Princeton: Princeton University Press.
- LEVINSKY, A., (1997). **Meyerhold's Biomechanics: a Workshop, video**, Exeter: Arts Documentation Unit.

MEYERHOLD, V., (1991). **Meyerhold on Theatre**, çev. Edward Braun, London: Methuen.

PAVLOV, I., (1927). **Conditioned Reflexes: an Investigation of the Physiological Activity of the Cerebral Cortex**, çev. G. V. Anrep, New York: Dover Publications.

PAVLOV, I., (1932). "The Reply of a Physiologist to Psychologists", çev. R. S. LYMAN, **The Psychological Review**, XXXIX, No. 2 (March 1932).

PAVLOV, I., (1955). **Selected Works**, çev. S. Belsky, Moscow: Foreign Languages Publishing House.

SHEVTSOVA, M., (2004). **Dodin and the Maly Drama Theatre: Process to Performance**, London Routledge.

STANISLAVSKY, C., (1980). **My Life in Art**, çev. J. J. Robbins, London: Methuen.

TAYLOR, F. W., (1947). **Shop Management**, New York: Harper and Row.

YOUNG, M., (1982). **The Elmhursts at Dartington: the Creation of an Utopian Community** (London: Routledge.