

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
MODERN DANS PROGRAMI

SUZUKİ OYUNCULUK METODUNDAN ESİNLENEREK KOREOGRAFİ
OLUŞTURMAK

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:
20152313005 Mehmet Fatih Gençkal

Danışman:
Prof. Tuğçe Ulugün Tuna

İSTANBUL - 2019

Mehmet Fatih GENÇKAL tarafından hazırlanan **Suzuki Oyunculuk Metodundan Esinlenerek Koreografi Oluşturmak** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 02/09/2019

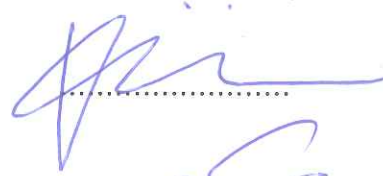
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

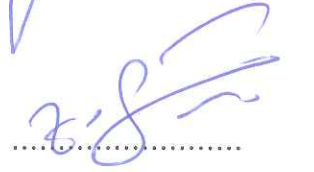
Jüri Üyesi : Prof. Tuğçe TUNA (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Kerem ÖZEL



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Zeynep GÜNSÜR YÜCEİL (K.Has. Üni. San.Tas.Fak.)



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	III
ÖZET	V
SUMMARY	VI
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Konusu ve Amacı	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi ve Planı	1
2. SUZUKİ METODU VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ	4
2.1. Suzuki Metodu'nun Ortaya Çıkışı ve Temel Prensipleri	4
2.2. Suzuki Metodu Egzersizleri	7
2.2.1. Stomping ve Shakuhachi	10
2.2.2. Slow ten tekka ten	11
2.2.3. Temel Egzersizler	12
2.2.4. Heykeller	15
2.2.5. Yürüyüşler	18
2.3. Suzuki Metodunun İlham Verdiği Sahneleme Prensipleri	25
3. ESER ÜRETİM SÜRECİ VE ANALİZİ	32
3.1. Hazırlık Süreci	32
3.1.1. SITI Workshop deneyimi	32
3.1.2. Eserin Dünyasına Ait Genel Özellikler	34
3.1.3. Suzuki Metodu Konvansiyonlarının Kullanımı	36
3.1.4. Kullanılan Diğer Malzemeler ve Etkiler	40
3.2. Prova ve Sahneleme Süreci	43
3.2.1. Yönteme Dair Bulgular ve Yeni Bir Yöntem İhtiyacı	45
3.3. Yeni Yöntem Arayışı ve Solo Eserin Yapısını Kurmak	48
3.3.1. Temel İkilem	51
3.3.2. Heykeller	52
3.3.3. Şimdi ve Buradaki Ben	55
3.4. Eserin Yapısal Analizi ve Kompozisyonel Akışı	55

3.5. Eserin Teknik Öge Analizi	61
3.5.1. Ses Tasarımı	61
3.5.2. Işık, Mekan ve Giysi Tasarımı	62
4. SONUÇ	64
EKLER	66
Ek-1 (Ellipsis) Eserinin bomontiada ALT'ta Sergilenen Pilot Gösterisinden Fotoğraflar	66
Ek-2 (Ellipsis) Eserinin bomontiada ALT'ta Sergilenen Pilot Gösterisinin Tanıtım Görseli	68
Ek-3 (Ellipsis) Eserinin Düzenlenmiş Son Halinden Fotoğraflar	69
Ek-4 Asimptot Eserinden Fotoğraflar	71
KAYNAKLAR	73
ÖZGEÇMİŞ	76

ÖNSÖZ

Gösteri sanatlarına lise yıllarımdan bu yana duyduğum ilginin ardında bu alanın bir hikaye anlatma alanı olmasının yanı sıra bedensel bir ifade alanı olması yatıyordu. 2006 yılında tamamladığım Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler lisans eğitimim sonrasında Oyunculuk üzerine yüksek lisans eğitimi almak için ABD'nin New York kentine taşındım. Buradaki tiyatro eğitimim süresince tiyatronun öncelikle fiziksel tarafına olan ilgim yoğunlaştı. Bu ilgi beni oyuncunun bedensel farkındalıkları üzerine derinlemesine araştırmalar yapmış olan Jerzy Grotowski ve Tadashi Suzuki gibi ustaların eğitimlerini araştırmaya yöneltti. ABD'de SITI Company ile başladığım Suzuki Metodu çalışmalarımı daha sonra Japonya'da Tadashi Suzuki rehberliğinde sürdürdüm ve Türkiye'de eğitimler vermeye başladım. Türkiye'de ilgimi çeken ve merakımı uyandıran çalışmaların tiyatrodan çok çağdaş dans alanında gerçekleştiğini fark ettiğimde ise bu alanla ilişkiyi geliştirmeye başladım. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde başladığım Çağdaş Dans Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı ise bu iki alanın harekete yaklaşımları ve kompozisyon prensiplerini karşılaştırma ve kendi çalışmalarımı bu ilişki ışığında derinleştirme imkanı sundu. Bu tez çalışmam da tiyatroya ilgi duymamdaki temel unsurlardan olan bedensel ifade biçimlerini çağdaş dans eğitimim sürecinde farklı bir perspektiften gözlemlemem sayesinde bulunduğu ara konumu kullanan bir araştırma alanıdır. Tiyatro yaklaşımında önemli bir yer teşkil eden Suzuki Metodu prensiplerini bir koreografi oluşturmak için kullanmak, bana bu imkanı sunduğu için kendimi şanslı hissediyorum.

Öncelikle bu eserin gerçekleşmesinin çeşitli aşamalarında emeği geçen icracılar Roel Swanenberg, Myung Gu Son, Kevin Macku, Blaze Mancillas, Oliver Losehand, Ekin Tunceli, Onur Berk Arslanoğlu, Erkan Uyanıksoy, Nezaket Erden, Ufuk Fakıoğlu, Mali Sönmez'e, yaratıcı ekip içinde yer alan Hilal Polat, Utku Kara, Eda Er, Kutay Tuğan, Polen Çokçok ve

Zeynep Ece Taşkın'a teşekkür etmek isterim. Eserimin hem sahneleme hem de metin yazım sürecinde yanımda olan, çıkmazda hissettiğim anlarda beni ayağa kaldıran, kimi zaman bilgisayar başında ve stüdyoda benimle saatler geçiren, bana her koşulda destek olan ve sevgisiyle kucaklayan biricik eşim Cansu Pelin İşbilen'e, tez yazım sürecimde diğer işlerimin bir kısmını yüklenip beni rahatlatan kıymetli çalışma arkadaşlarım Burcu Yılmaz ve Claire Zerhouni'ye, bana çalışmalarım için mekanlarını açan ve misafirperverlikleriyle sürecimde bana destek olan başta Ayşegül Kurtel, Recep Tuna ve Şafak Ersözlü olmak üzere K2 Urla Nefes Alanı ekibine, Onur Aysoy başta olmak üzere Ege Sanat Atölyesi ekibine, prova süreçlerimdeki destekleri için Metehan Kayan, Ümit Özmen, Umut Sevgül, Serenay Oğuz, Ufuk Şenel, Yiğit Ürkmez, Medine Mayıs Akın, Onur Karaoğlu ve Felix Bürkle'ye, Suzuki metodunu yıllar süren çalışmalar ve emekle bugünkü haline getiren Tadashi Suzuki ve kumpanyasındaki tüm aktörlere, metod çalışmalarım da mentörüm olan Ellen Lauren, Kameron Steele, Mattia Sebastian, tüm SCOT ve SITI Company aktörlerine ve birlikte çalıştığım SITI Company Saratoga atölyesindeki sanatçılar başta olmak üzere bugüne kadar gerek tiyatro gerekse çağdaş dans alanında bana hocalık etmiş, ilham vermiş tüm ustalarım a ve meslektaşlarıma, tüm hayatım boyunca desteklerini bana her zaman hissettiren aileme ve tez yazım sürecinde kendisinden çok şey öğrendiğim tez danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna'ya teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

SUZUKİ OYUNCULUK METODUNDAN ESİNLENEREK KOREOGRAFİ OLUŞTURMAK

Bu çalışmanın amacı 1970'lerden bu yana dünya çapında oyunculuk eğitimini önemli ölçüde etkilemiş olan Suzuki Oyuncu Eğitim Metodu'ndan esinlenerek bir koreografi oluşturmak ve bu doğrultuda disiplinlerarası bir eser üretmektir. Antik gelenekler ve metodları çağdaş bir yaklaşımla buluşturan ve icracının sahne üzerinde kullanacağı temel bedensel farkındalık ve hassasiyetleri keskinleştirmeyi amaçlayan metod, bu çalışmada, fiziksel bir disiplin olduğu kadar, belli sahneleme prensiplerine işaret eden bir kaynak olarak ele alınmıştır. Bu eser, icracının metodun gerekleri ve talepleriyle ilişkisini, metodun icracının bedeninde yarattığı değişimleri ve bunların sahnede nasıl ifade bulabileceğini araştırmaktadır. Bu tez eser metninde, çalışma süreci sonucunda ortaya çıkan (*Asimptot*) adlı eserin üretim süreci kapsamında tez araştırmasının şekillenmesi de çeşitli aşamalarıyla ele alınmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER: Suzuki Metodu, disiplinlerarası üretim, koreografi, çağdaş dans, tiyatro, performans.

SUMMARY

COMPOSING CHOREOGRAPHY INSPIRED BY THE SUZUKI METHOD OF ACTOR TRAINING

The aim of this study is to use the Suzuki Method of Actor Training, a method which significantly affected actor training worldwide since the 1970s, as a source material to compose a choreography and to produce an interdisciplinary piece. The method takes ancient theatrical principles and traditions with a contemporary approach to sharpen the sensibilities and awareness of the actors on stage. This study takes the method not only as a physical discipline but also a set of principles towards staging and composition. It investigates the relationship of performers to the method's needs and demands, the affects of it on the performers body and how all this can manifest in performance. Conventions of Ancient Greek tragedy and theories of universal myths of the hero are used as secondary reference materials. The study also chronicles the production process of the piece *Asymptote* in its various stages as the culmination of this research and details how the production process affected the research itself.

KEYWORDS: Suzuki Method of Actor Training, interdisciplinary creation, choreography, contemporary dance, theater, performance.

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Konusu ve Amacı

Bu eser metninin araştırma konusu, 2007 yılından bu yana üzerine çalıştığım Tadashi Suzuki'nin oyunculuğa dair fiziksel yaklaşımına ait prensipleri kullanarak bir koreografi oluşturmaktır. Tiyatroya ait antik ve güncel konvansiyonları sentezleyen bir oyuncu eğitim metodunu kullanarak koreografik bir eser oluşturmak bana günümüzde disiplinler arasındaki sınırlar ve her iki alanda aldığım eğitimlerin birbirleri ile ilişkisi üzerine düşünme imkanı sağlayacağı için bu konuyu araştırmak istedim. Fiziksel metod olarak 2007 yılından bu yana ABD ve Japonya'da yaratıcısı Tadashi Suzuki ile çalıştığım Suzuki metodunu seçmemin nedeni Japon geleneksel Noh tiyatrosu, bale ve dövüş sanatlarındaki çeşitli form ve prensiplerden ilham aldığı için kendi egzersizleri içinde bir stilizasyon ve koreografi içermesi, hareket kaliteleri ve mekansal ilişkiler üzerine de çalışması ve bu anlamlarda koreografik bir çalışmaya uygun olmasıdır. Bu bağlamda, eserin amacı tiyatro metodları ve malzemeleri ile koreografi oluşturma sürecine tiyatro ve çağdaş dans alanlarındaki kendi deneyimim ve eğitimim üzerinden ışık tutmaktır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi ve Planı

Bu eserin üretim süreci birkaç aşamada gerçekleşmiştir. Öncelikle Suzuki metodunu, birlikte bir süre çalışan bir grup icracının bedenlerinde belli farkındalıklar ve hareket kaliteleri yaratacak bir eğitim aracı olarak ele aldım. Burada araştırmak istediğim, bu eğitime bir eser üretim süreci boyunca

maruz kalan icracıların bedenlerinde eğitimin etkisini görmenin ve bu etkiye bina edilmiş bir kompozisyon dili yaratmanın mümkün olup olmadığıydı. Bu yönetime göre Tadashi Suzuki'nin eserlerinde olduğu gibi, metodu belli bir metin, fikir ya da temayı sahnelemek için bir araç olarak kullanmayı öngördüm. Metoda ait belli kaide ve prensipleri doğaçlama ve kompozisyon çalışması için fiziksel öğeler olarak kullandığım ancak eser yapısını Antik Yunan tragedyelerinden Troyalı Kadınlar metnine ait temalar ve metinlerin oluşturduğu, hikaye ve metin kompozisyonunun ön plana çıktığı bir süreç yaşadım. Bu sürecin sonunda tezim açısından tatminkar bir sonuca varabilmek, yani hem icracıların bedenlerinde metodun hareket kalitelerini görüp hem de kompozisyonel olarak metodu yansıtan bir eser yaratmak için ancak metodu çok uzun süreler düzenli olarak birlikte çalışacak bir kumpanyaya ve daha yoğun bir adanmışlığa izin verecek fiziksel koşullara ihtiyaç duyduğumun farkına vardım. Bunun üzerine, sürecin ilk aşamasında dört icracı ile uyguladığım çalışma yöntemini bir kenara bırakıp, Suzuki metodu egzersizleri ve hareket prensiplerini direkt olarak koreografik malzeme olarak ele almaya karar verdim. Bunun için metodu 2007 yılından bu yana çalışmakta olduğumdan eserde kendi bedenime odaklanmayı, böylece arzuladığım kaliteleri daha görünür kılip metod egzersizlerini düzenleyerek koreografik bir kompozisyon yaratmayı denedim. Bu süreçte metod egzersizlerini günlük olarak yoğun bir şekilde bireysel pratik ettiğim ve bu egzersizlerin sabit formlarını koreografinin birincil malzemesi yaparak yeniden ele aldığım ve koreografi serileri oluşturarak ilerlediğim bir sürece geçtim.

Eser metninin ilk ana başlığı altında öncelikle Suzuki metodunun ortaya çıkışı, genel özellikleri, egzersizleri ve Tadashi Suzuki'nin Suzuki Company of Toga (SCOT) ile ürettiği eserlerde kullanılış biçimi ele alınmaktadır. Bu bölümde bu oyuncu eğitim metodunun sahne üzerinde hangi amaçlara hizmet ettiği, nasıl bir estetik anlayışa yakın olduğu ve

bunları koreografik eser üretmek için nasıl kullanmayı düşündüğümü açıklayacağım.

Çalışmamın bir sonraki ana başlığı eserin üretim süreci ve analizi üzerinedir. Burada ilk olarak eserin 2010 yılında başlayan araştırma dönemi üzerinden eserde Suzuki metodundan bir eğitim metodu olarak yararlanma düşüncem ve Antik Yunan tragedyaıarı başta olmak üzere ikincil olarak ilgimi çeken referanslar ve diğer malzemeler ele alınmaktadır. Burada metodun temel prensiplerinden hangilerini ne şekilde kullanmayı düşündüğümü ve burada yaşadığım zorlukları açıklamaktayım. Daha sonra eser, prova sürecindeki değişkenlerle şekillenirken tezim açısından neden tatminkar sonuçlar elde edemediğim ve eser metnim açısından neden yöntem değişikliğine gittiğim üzerinde duracağım. Eser güncesi şeklinde ilerleyen bu bölümde öncelikle eserin ilk yöntemle ele aldığım ve çeşitli denemeler yaptığım farklı versiyonlarının prova süreçleri ve ortaya çıkan sonuçları ele alıp, daha sonra yeni yöntemimle nasıl çalıştığımı ve nasıl sonuçlar aldığımı açıklayacağım. Çalışmanın son bölümde ise sırasıyla eserin sahne sahne yapısal analizi ve eserdeki tasarım katmanlarının açıklandığı teknik öge analizine yer vereceğim.

2. SUZUKİ METODU VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Suzuki oyuncu eğitim metodu (Suzuki Method of Actor Training) 1970'lerden bu yana dünya çapında oyunculuk eğitimi alanını etkilemiş bir metoddur¹. Bu bölümde Japon tiyatro yönetmeni Tadashi Suzuki'nin topluluğu Suzuki Company of Toga'nın üretim süreçleri ile paralel olarak geliştirdiği ve yıllar içinde rafine ettiği bu metodun tarihi ve içeriği ele alınacaktır.

2.1. Suzuki Metodu'nun Ortaya Çıkışı ve Temel Prensipleri

Paul Allain, Japonya'nın savaş sonrası yoksulluktan hızlı modernleşme ve endüstrileşme ile çıkıp dünyanın en zengin ülkelerinden biri haline geldiği, kültürel olarak da çok hızlı dönüştüğü ve Suzuki'nin birebir tanıklık ettiği dönemi Suzuki'nin tiyatro anlayışı ve eğitimi üzerinde büyük etkisi olduğunu söyler.² Tadashi Suzuki, 1939'da İkinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış ve geleneksel değerleri korumakla modernleşme ve Batılılaşma arasındaki gerilimin yoğun yaşandığı bir dönemde Japonya'da doğdu. Savaş sonrasındaki Amerikan etkisiyle gerçekleşen modernleşme, çok hızlı idi. Bu tarihsel bağlamda tiyatro yaşamına başlayan Suzuki'nin geleneksel formlarla modern trendlerin etkileşimi üzerine düşündüğü ve oyunculuk eğitimini bu ikileme aradığı cevaplarla oluşturduğunu söyleyebiliriz: "Batının etkisi altına giren Japon toplumu bir tarım toplulukları ağından modern bir sanayi toplumuna dönüştüğünde, geleneksel sanatlarının yapı taşlarını oluşturan kolektif formlardan farklı fiziksel formları temel alan bir tiyatro anlayışı ortaya

¹ Paul Allain, *The Theater Practice of Tadashi Suzuki*, 95.

² A.g.k. Allain, 11.

çıktı.”³ Bu dönemde Stanislavski Metodu etkisiyle ortaya çıkan *Shingeki* adı verilen Batılı tiyatro, Suzuki’ye göre Japon geleneksel beden yapısı ve tiyatro formlarından çok farklıydı ve Japon aktörlerin ayak bilincini ve dolayısıyla fiziksel ifade yeteneklerini önemli ölçüde kaybetmelerine yol açtı.⁴

Tadashi Suzuki, oyunculuk, sahne gerçekliği ve sahnede hareketin işlevleri üzerine fikirlerini açıkladığı *Culture is the Body* adlı eserinde oyuncunun işinin günlük hayatın gerçekliğine dönmek değil, günlük hayatı bir sıçrama tahtası olarak alıp alternatif bir gerçeklik ya da kurgu yaratmak olduğunu söyler.⁵ Ona göre oyunculukla ilişkilendirilebilecek en sahici duygu, oyuncunun sahne üzerinde bir kurgunun içinde olmaktan ve izlenmekten kaynaklanan yoğun konsantrasyonun ortaya çıkardığı heyecan ve tetikte olma halidir. Suzuki, buna sahne bilinci der. Kendi döneminde popülerliğinin doruğunda olan ve halen günümüzde genel-geçer tiyatro anlayışında yer eden Stanislavski’nin çalışmasına dayalı metod oyunculuğu, Suzuki’ye göre oyunculara spontanlık ve duyguların keşfedilip bilinçaltı süreçleri ile ilişki kurma imkanlarını araştırdığı için değerlidir ancak tiyatronun içerdiği sonsuz olasılıkları keşfetme anlamında tek başına kısıtlayıcıdır. Bu bağlamda Suzuki’ye göre tarih boyunca farklı kültürler tarafından biriktirilen ve tiyatro adı verilen ifade biçiminin sadece insan psikolojisini ifade etmek için ortaya çıkmadığını ve konusunun da çoğu zaman direkt olarak insan duyguları olmadığını düşünürsek oyunculuk, en genel tanımıyla, sadece bireylerin iç dünyasının ifade edilmesi değil, insanlık tarihi boyunca biriktirilmiş ve gelişmiş çeşitli performans biçimleri ile yapılan sürekli bir deneydir.⁶

Suzuki’nin bahsettiği sahne bilinci, kendi metodunun ortaya çıkmasında da önemli ilham kaynaklarından olan Japon geleneksel Noh ve

³ Tadashi Suzuki, **Culture is the Body**, 49.

⁴ Tadashi Suzuki, **The Way of Acting**, 7.

⁵ A.g.k 38.

⁶ Bkz. (3) Suzuki, 42

Kabuki tiyatrolarında en temel öğelerden biri olarak öne çıkar. Noh ve Kabuki tiyatrolarında sanatçılar oyunculuğu insanın iç dünyasını ifade etme yolu olarak değil, belli fiziksel duyarlılıkları geliştirme ve performans sırasında bunları deneme olarak görürler. Bu aktörler, eğitimleri süresince gündelik hayatın ötesinde belli fiziksel ve duygusal keşifler yaparak bazı spiritüel duyarlılık ve arzuları fiziksel yollardan keşfetmekle ilgilenirler, tıpkı dansda olduğu gibi.⁷ Bu anlamda Noh ve Kabuki'nin yanı sıra klasik bale de ayak hareketleri ve ifade yeteneğinin temeli olarak bedenin alt kısmını ön plana alan bir form olarak Suzuki'nin ilham kaynakları arasındadır.⁸ Bu sanatsal biçimler içinde esas araştırma alanı aktörün bedeninde gerçekleşen eylemlerin kalitesi ve hareketin kendisinin aktöre verdiği içsel deneyimdir. Seyirci de Noh ya da Kabuki aktörünün fiziksel duyarlılıkları ile ortaya çıkardığı spesifik bir imgeyi tecrübe eder. Bu anlamda Noh performansında aslında günlük hayatta mümkün olmayan birşey yaratılmaya çalışılır: aktörün bedeni üzerinden seyircinin deneyimlediği bir kurgu.⁹

Tadashi Suzuki'nin geliştirdiği oyunculuk eğitiminin temel amacı, Noh ve Kabuki gibi geleneksel formlarda olduğu gibi aktörün günlük hayatta körelmiş fiziksel duyarlılıklarının yeniden farkına varmasını sağlamaktır. Eğitim, bunu yaparken insanın hayatını devam ettirebilmesi için gerekli olan üç temel fiziksel fonksiyon üzerindeki kontrolü artırmaya odaklanır: enerji üretimi, nefes kalibrasyonu ve ağırlık merkezi kontrolü.¹⁰ Enerji, oksijen ve yer çekimi gözle görülemediği için gündelik hayatta çok dikkatimizi çekmese de bunlardan biri ile ilgili yaşanan sorunun oldukça görünür olacağı ve bizi sağlıklı şekilde yaşamaktan alıkoyacağı açıktır. Suzuki, gerek hayatta gerekse sahnede bu üç fonksiyonu kullanmada ne kadar ustalaşırsak o kadar fazla hareket imkanına ve daha sağlıklı bir yaşama sahip olacağımızı söyler zira bu fonksiyonlar birbiri ile bağlantılıdır: beden daha fazla enerji

⁷ Bkz. (3) Suzuki, 43

⁸ Bkz. (3) Suzuki, 66.

⁹ Bkz. (3) Suzuki, 44

¹⁰ Bkz. (3) Suzuki, 57

kullanabilmek için daha fazla oksijene ihtiyaç duyar ve nefesimiz şiddetlendikçe ağırlık merkezimizi kontrol etmemiz zorlaşır.¹¹ Suzuki metodu, özellikle Suzuki'nin bir performansın en temel ögesi dediği ayaklara ve bedenin alt kısmına odaklanan çeşitli egzersizler ile bedene ve dolayısıyla sese güç, farkındalık ve daha geniş hareket ve ifade alanı sağlamayı amaçlar.

2.2. Suzuki Metodu Egzersizleri

Suzuki metodunun usta eğitimcilerinden Allen Lauren, özellikle Antik Yunan tragedyalı, Shakespeare ve Çehov gibi yazarların karakterlerinde görülen insan ruhunun muktedir olduğu içsel enerjiyi ya da 'hayvansal enerjiyi' tecrübe etmenin, bu karakterlerde ifadesini bulan insanlığın duyuşal ve fiziksel kapasitesinin sınırlarını araştırmanın, metodun temel öğelerinden biri olduğunu söyler.¹² Yani aslında bir oyuncu eğitim metodu olarak nihayetlenen süreç, sahne üzerinde yapılan üretime dair bir ihtiyaçtır. Paul Allain, pek çok metod egzersizinin Suzuki'nin yönettiği eserlerin provalarında ortaya çıktığını belirtir: örneğin Dionysus (1990) oyununda sahne resimleri oluşturmak için yapılan koro çalışmaları sırasında ortaya çıkan 'Ayaktaki Heykeller'.¹³

Bu açıklamalardan da görülebileceği gibi Suzuki metodunun temel mantığı oyuncuyu enerji üretimi, nefes kontrolü ve ağırlık merkezi kontrolü konularında fiziksel olarak zorlayacak koşulların içine atarak oyuncunun bu konulardaki duyarlılığı ile bedeni ve mekan üzerindeki kontrolünü geliştirmektir.

¹¹ Bkz. (3) Suzuki, 60

¹² Allen Lauren ile röportaj, 12 Temmuz 2013.

¹³ Bkz. (1) Allain, 97.

Suzuki metodunun temeli, 5 ana egzersiz setinden oluşur. Bunlar sırasıyla şöyledir:

1- Stomping ve Shakuhachi

2- Slow ten tekka ten

3- Temel 1-2-3

4- Heykeller (ayakta ve yerde)

5- Yürüyüşler (*stomping, uchi-mata, wani-ashi, soto-mata, tsumasaki, yokoaruki 1, yokoaruki 2, yana stomp, suriashi, shikko*)

Bu temel egzersiz setleri SCOT'un yıllar süren çalışmaları sonunda evrensel olarak uygulanmak üzere formüle edilip düzenlenmiştir.

Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır: Tadashi Suzuki, kendi yazdığı kitaplarında egzersizlerinin ayrıntılı açıklamalarına yer vermez. Bunun temel nedenlerinden biri egzersizlerin kendi kumpanyası ile birlikte sürekli olarak pratik edilmesi, egzersizler üzerinde değişiklik yapılması ve ihtiyaçlara göre yeni egzersizler ortaya çıkarılıp bazılarının atılmasıdır. Yani bu metod, yaşayan ve değişen bir metoddur. Ayrıca, kendisinin de pek çok konuşmasında belirttiği gibi, metodun ancak uzman bir eğitmen ile pratik edilerek öğrenilebileceği, yazılı yönergelerle ancak Suzuki metodu egzersizlerine şeklen yaklaşılabileceği ve bunun pek çok yanlış anlaşılmaya mahal verebileceğidir.¹⁴ Benim kendi deneyimim de, metod üzerine çalıştığım 2007 yılından bu yana pek çok egzersizde değişiklikler yapıldığı ve yeni egzersizler eklenip bazılarının çıkarıldığı yönündedir. Aynı zamanda Suzuki tarafından yetkilendirilmiş bir eğitmen olarak, metodu pratik etmeden kavramanın ya da metinlerden öğrenmenin, pek çok eğitimde olduğu gibi,

¹⁴ Tadashi Suzuki, SMAT Ustalık Sınıfı Semineri, Temmuz 2015.

doğru bir yol olmayacağı fikrine katılıyorum. Bu sebepten, buradaki çalışmamda metod egzersizlerini açıklarken iki temel kaynağı esas alacağım. Birinci ve en önemli kaynak, 2007 yılından bu yana pek çok kez birlikte çalışma fırsatı bulduğum, Suzuki metodunun dünya üzerindeki dokuz usta eğitmeninden iki tanesi olan Ellen Lauren ve Kameron Steele'in yaptığı açıklamalardır. Aksi belirtilmediği sürece, egzersiz açıklamaları, Lauren ve Steele'in sözlerini aktarma çabam olacaktır. Diğer kaynak ise metod egzersizleri üzerine yegane güvenilir yazılı kaynak olarak kabul edilebilecek Paul Allain'in *The Theater Practice of Tadashi Suzuki* adlı kitabıdır.

Metod egzersizlerinde geleneksel olarak seriler, eğitmenin *shinai* adı verilen bambu çubuğu yere vurarak verdiği komutlarla ve farklı sayılardaki vuruşlarla gerçekleştirilir. Bazı egzersizler ise müzikle birlikte gerçekleştirilir. Komutların sıklığı ve aralarındaki mesafeler eğitmenin kontrolündedir ve çoğunlukla belli bir ritmi takip etmez. Bu şekilde aktörler sürekli olarak uyanık olmalı ve ne zaman geleceğini bilmedikleri yeni komuta her an hazır olmalıdır. Allen Lauren, eğitimin herşeyiyle sahne üzerinde olmanın pratik edildiği bir yer olduğunu söyler.¹⁵ Bu anlamda hatalar da dahil yapılan herşey aktör tarafından sahiplenilmeli ve en yüksek adanmışlıkla gerçekleştirilmelidir.

Metod egzersizlerinde özellikle hareketler arasındaki duruş anlarına büyük önem verilir. Duruş anlarında bedenin ağırlık merkezine tüm yönlerden direnç uygulanmaya devam ettiği ve uygulanan tüm dirençler eşit kuvvette olduğu için bedenin sabit olduğu imgelenir. Metodun diğer usta eğitmenlerinden Kameron Steele, bunu bir araba kullanma metaforu ile açıklarlar: “Araba dururken gaza ve frene aynı anda bastığınızda araba hareket etmez ama büyük bir enerji ile dolar. Hareketsiz olunan anlarda bizim

¹⁵ Bkz. (12) Lauren, röportaj

aradığımız da bu yoğun enerjiye benzer.”¹⁶ Benzer şekilde hemen hemen bütün egzersizlerde bedenin ağırlık merkezine hareket edilen yönün aksi yönünde bir kuvvet uygulandığı ve bunun bir direnç yarattığı hayal edilir. Bu şekilde hareket daha yoğun hale gelir ve zıtlıkların etkisiyle kendiliğinden dramatikleşir. Ellen Lauren başta olmak üzere metodun birlikte çalıştığım tüm eğitmenleri gerçekleştirilen her harekete zıt başka bir kuvvet olduğunu ve hareketi gerçekleştirmenin asla kolay olmadığını belirtmişlerdir. Bu şekilde hareketin boyut ve hikaye kazandığını ve sahne üzerindeki dramatik etkinin arttığını düşünüyorum. Bu prensibin, Noh tiyatrosunda yer alan *yugen* prensibinden esinlendiği söylenebilir. *Yugen*'i Carol Fisher Sorgenfrei, 'Aşkın güzelliğin derin, gizemli ve karanlık özü' olarak tanımlar ve bunun yoğun enerjinin kontrol altında tutulduğu anlarda açığa çıktığını söyler: tıpkı hareketsizliğin barındırdığı, patlamaya hazır duyguların potansiyeli gibi.¹⁷

Bu bölümde Suzuki metodu temel egzersiz setindeki egzersizleri, püf noktalarına değinerek açıklayacağım.

2.2.1. Stomping ve Shakuhachi

Metodun en temel egzersizlerinden olan *stomping*'de oyuncular mekanda daire oluştururlar ve var güçleriyle ayak tabanları yere paralel olacak şekilde, belli bir müzik eşliğindeki ritimle ayaklarını yere vurarak mekanda daire boyunca ilerler. Bu, Japon köylü toplumları başta olmak üzere pek çok geleneksel ve kadim toplulukta görülen bir ritüel biçimidir.¹⁸ Suzuki metodunda *stomp* olarak adlandırılan bu hareket pek çok temel egzersizde de yer alır. Buradaki hareket ileriye doğru, sabit hızda ve beden, ağırlık merkezinden bir dirence maruz kalmıyormuşçasına yoğundur. Aktörler yürürken tek bir seviyede kalmalı, yukarı aşağı hareket etmemelidir. Üç dakika süren bu egzersizde baştan sona aynı enerjiyle yere vurma

¹⁶ Kameron Steele ile röportaj, 8 Eylül 2015

¹⁷ Carol Fisher Sorgenfrei, *Zeami and the Aesthetics of Contemporary Japanese Theater*, 19-20.

¹⁸ A.g.m. 19

zorunluluğu, ayaklardan vücudun üst kısmına doğru bir enerji yükselmesine neden olur. Bu enerji ve onu takip eden nefesteki yoğunlaşma, ilerlerken dengeyi ve sabit hızda kalmayı zorlaştırır ve üst bedende harekete ve titremeye neden olabilir. Üst beden egzersiz boyunca sabit olmalıdır. Bu egzersizi hakkıyla yerine getirebilmek için oyuncunun ürettiği bu yoğun enerjiyi pelvis bölgesinde toplayıp kontrol edebilmeyi öğrenmesi gerekir.¹⁹ Burada ayağı yere vururken dizler çok hafif bükük olmalıdır.

Stomping egzersizinin sonunda oyuncular müziğin bitmesiyle ayaklarını son kez şiddetle yere vururlar ve yere düşerler. Yerde birkaç saniye hareketsiz uzandıktan sonra bu kez Japon shakuhachi flütünün nazik melodisi ile yine sabit bir hızda ve ağırlık merkezine gittikleri yönün zıddında bir direnç uygulanyormuşçasına ayağa kalkarlar. Yaklaşık üç dakika süren bu bölümdeki hareket kalitesi, stomping'deki şiddetli ve ritmik hareketin aksine yavaş ve akışkandır. Hareket ağırlık merkezinden başlar ve yine sabit hızdadır. Ayağa kalkarken eller kullanılmaz ve bakış odağı hareket edilen yönü gösterir. Ayağa kalktıktan sonra aktörler mekanın ön kısmına doğru üst bedendeki formu sabit tutarak ve sabit bir hızda ilerlerler ve müziğin bitiminde bir çizgi halinde yan yana hareketsiz olarak dizilirler.

2.2.2. Slow ten tekka ten

Stomping egzersizi ile tezat teşkil eden *slow ten tekka ten*'de aktörler mekanın iki ucuna aralarında eşit mesafe olacak şekilde aralıklı olarak dizilirler ve bariz bir ritme sahip müzik eşliğinde mekanın diğer ucuna doğru yine ağırlık merkezine zıt yönde bir kuvvet uygulanyormuşçasına yoğun ve ağır bir tempoda yürürler. Burada ağırlık merkezi gündelik yürüyüşten farklı olarak sabit bir hızda ve doğrusal olarak ilerlemeli, üst beden sabit olmalı ve bacaklar da sabit bir hızda yer değiştirmeli, yani hiçbir an hızlanıp

¹⁹ Bkz. (4). Suzuki, 9

yavaşlamamalıdır. Yani burada da stomping egzersizindeki sabit hız, sabit yükseklik ve sabit enerji prensipleri geçerlidir. Bu sabitliği yakalayabilmek yoğun bir konsantrasyon ve denge hakimiyeti gerektirir zira gündelik yürüyüşten farklı olarak ağırlık merkezi bir ayaktan diğerine adımlarla transfer edilmektense sürekli bir ilerleme halindedir.

2.2.3. Temel Egzersizler

Temel egzersizler (*basics*) dört kısa seriden oluşan temel egzersiz setidir. Aktörler, tüm hareketleri (aksi belirtilmedikçe) olabilecek en yüksek hızda ve en kısa sürede gerçekleştirmeyi ve en kısa sürede hareketsiz kalmayı amaçlarlar. Bu egzersizler nefes, denge ve ağırlık merkezini kontrolünü zorlaştırdığından aktörleri bu alanlarda sınavan niteliğe sahiptir. Tüm egzersizlerin başlangıç formlarında eller bedenin iki yanında serbest, hafif enerji yüklü ve üst beden sabittir.

Birinci temel egzersiz baleye ait olan birinci pozisyonda başlar: topuklar bitişik, ayaklar açık. Dizler hafif büküktür ve hiçbir zaman tamamen kilitli değildir. İlk komutla sağ bacak diz doğrultusunda sağa doğru yükseltilir ve ayak tabanının dairesel hareketiyle bedenın sağında ayak tabanı yere vurulur (*stomp*). Ayak yere vurulduğu anda ağırlık tamamıyla sağ ayakta olmalıdır. Yani bu çok hızlı hareket esnasında ağırlık birinci pozisyondaki merkezden sağ ayak üzerine transfer edilir. Bu egzersizde hareketin başlangıç noktası ayak değil ağırlık merkezi olmalıdır ve sağa vuruş yaparken düşey düzlemde sağa kayan ağırlık merkezinin yatay seviyesi ise değişmemelidir. Birinci komutun sonunda sağ diz bükük, sol bacak ise düzdür (Resim 2.1). İkinci komut ile sol ayak en hızlı şekilde sağın yanına çekilir ve topuklar tekrar birleşirken ağırlık yeniden ortaya toplanarak birinci pozisyona geri dönlür. Üçüncü komut ile en hızlı şekilde derin *plié* pozisyonuna inilir ve yaylanmadan sabit hale gelinir. Dördüncü komut ile

tekrar en hızlı şekilde ayaktaki birinci pozisyona dönülür. Aynı set sol taraf için tekrar edilir.



Resim 2.1: Temel egzersiz 1.

İkinci temel egzersizde ayaklar bitişik ve paralel başlar (Resim 2.2). Dizler hafif büküktür. İlk komutla sağ ayak olabilecek en hızlı şekilde yeri süpürerek bedeninin önünde mümkün olan en büyük daireyi çizip ayak tabanını karşıya gösterilir ve ayak hemen ağırlık merkezine doğru geri çekilir. İlk komutun sonunda sol ayak üzerinde, sağ diz bükülü ve sağ topuk olabildiğince ağırlık merkezine yakın bir pozisyonda durulur. İkinci komutla sağ ayak tabanını *stomp* hareketiyle sol ayağın bitişğinde yere vurulurken ağırlık sağ ayağa transfer edilir. Üçüncü komutta sağ ayak tabanını yeri süpürerek ileri doğru ilerlerken sağ diz bükülü, sol ayak ise arkaya doğru uzun, iki ayak tabanını da yerde olacak şekilde ağırlık öndeki sağ ayağa transfer edilir. Burada hareketin başlangıcı ayak tabanını değil ağırlık merkezi olmalıdır ve ağırlık merkezi bir dirence karşı koyuyormuş gibi bedeni öne doğru götürmelidir. Tüm ağırlık öndeki sağ bacakta hareketsiz durulurken yeniden birinci komut gelir ve bu sefer sol ayak dairesel olarak öne atılarak

tüm set sol taraf için tekrar edilir. Bu egzersizin bir sonraki aşamasında üçüncü komuttan sonra dördüncü bir komut eklenerek ani bir hareketle röleveye çıkılırken ağırlık tekrar merkezde toplanır ve beşinci komutta ön diz tekrar bükülüp ağırlık öne alınır.



Resim 2.2: Temel egzersiz 2.

Üçüncü temel egzersiz ayakların olabildiğince açık olduğu çömelik bir pozisyonda başlar (Resim 2.3). Kollar egzersiz boyunca bacakların yanında açık, serbest ve hareketsizdir. Omurga uzun ve çene hafifçe göğüseye doğru bırakılmıştır. Başlangıçtaki çömelik pozisyon, dizlerin sonuna kadar bükük ve ağırlığın yere çökük olduğu değil, bacakların aktif olduğu ve ağırlık merkezinin yerden hafifçe yükseltildiği bir pozdur. Aktörün sırtı seyirciye dönüktür. Birinci komutla sağ topuk, ayak tabanı yerden kalkmadan ve bacak açıklığını koruyarak olabilecek en hızlı şekilde geriye doğru bir daire çizerken beden yükselir ve seyirciye doğru ayaklar omuzlardan biraz daha geniş ve paralel şekilde ayakta durulur. İkinci komutla aynı yol izlenerek seyirciye sırt dönük çömelik pozisyona dönülür. Hareket boyunca her iki ayak tabanı da yerden ayrılmaz ve ayaklardan biri daire çizerken diğeri pivot görevi görür.

Aynı set diğer taraf için tekrar edilir. Egzersizin ikinci aşamasında ayağa kalkıldığında ayaklar bitişik ve paralel tutularak sabit kalınmaya çalışılır. Burada dikkat edilecek husus hareketin ve duruşun olabilecek en hızlı şekilde gerçekleşmesi, ayağa kalkarken ağırlık merkezinin dik ve yatay iki doğrultuda değil çapraz yani diyagonal olarak tek bir doğru üzerinde ilerlemesidir. Bu egzersiz, dönüşün merkezkaç momentumuna karşı hareketi merkezde başlatmak ve merkezde tutabilmeyi, aynı zamanda bedeni mekana açabilmeyi öğretir. Egzersiz, bu iki zıt durumun çatışması üzerinde çalışmak için tasarlanmıştır.



Resim 2.3: Temel egzersiz 3.

2.2.4. Heykeller

Heykeller ayakta ve yerde olmak üzere ikiye ayrılır.

Ayaktaki heykellerde aktörler dördüncü temel egzersizde olduğu gibi çömelik pozisyonda, ancak bu sefer yüzleri seyirciye dönük olarak hazır beklerler. Buna nötr pozisyon denir. (Bkz resim) İlk komutla birlikte olabilecek en hızlı şekilde röleve pozisyonuna yani parmak ucuna yükselerek orada kolların serbest bir pozisyonda olduğu bir heykel olarak donarlar (Resim 2.4). Bu, yüksek seviyedeki ilk heykeldir. İkinci komutla tekrar en hızlı şekilde

çömelik pozisyona dönerler. Bir sonraki komut ile aynı koşullardaki heykel, orta seviyede olacaktır, yani dizlerin hafif bükük, omurganın dik olduğu, yine parmak ucundaki demi-plié pozisyonunda. Tekrar eden komutla yeniden çömelik pozisyona dönülürken, bu set son bir kez alçak seviye için tekrar edilir yani çömelik pozisyondan ağırlık merkezinin 3-4 cm yükseltilerek dizler bükük, parmak ucunda ve omurganın dik ve seyirciye açık olduğu bir heykele çıkılır. Yüksek, orta ve alçak seviyeden oluşan üçlü set tekrar edilir.

Egzersizin daha ileri aşamalarında heykeller orta seviyede, tüm ayak tabanı yere basacak şekilde tek ayak üzerinde tekrar edilir. Burada çömelik pozisyondan sağ ayağa, sonra komutla tekrar çömelik pozisyona ve komutla



Resim 2.4: Ayaktaki heykeller.

sol ayağa çıkılır. Bu egzersiz, aktörün patlayıcı kuvvet, denge ve ağırlık merkezinin en hızlı şekilde hareket etmesi ve durmasını pratik etmesine imkan verir. Ayrıca her heykelde kolların alacağı yeni form ve bakışların seyirci tarafındaki odağı, aktörün mekana açılmasına ve bir kurgu ile ilişki kurmayı pratik etmesini de sağlar.

Yerdeki heykeller, ayaktaki heykellerle benzer prensiplere sahip olmakla birlikte yer ile kurulan ilişki bakımından onlardan farklıdır. Burada başlangıç pozisyonu oturma kemiklerinin yere köklendiği, bacakların ise dizler bükülerek gövdeye olabildiğince yaklaştırılarak ellerle sarıldığı, başın dizlerin üstüne kapandığı ve ayak tabanlarının yerde olduğu bir oturma pozisyonudur (Resim 2.5). Buna nötr pozisyon denir. Komutla birlikte olabilecek en hızlı şekilde bacakların ve ellerin havada, başın karşıda bir kurguya odaklandığı, bedenin karşıya açık olduğu ve oturma kemiklerinden yere köklenilen hareketsiz bir heykel duruşuna geçilir. İkinci komutla tekrar en hızlı şekilde nötr pozisyonuna geçilir. Bu set istenildiği kadar tekrarlanır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, yine hareketin olabilecek en hızlı şekilde gerçekleşip bir anda sonlanması, yani maksimum hızda hareketten ani duruşa geçme becerisidir. Egzersizin bir sonraki aşamalarında heykele geçildiğinde mümkün olan en yüksek volümde bir A sesi çıkarılır veya



Resim 2.5: Yerdeki heykeller.

önceden ezberlenmiş bir metin söylenir. Burada yer ile kurulan farklı ilişki ve diyaframa yapılan farklı baskıların ses üretimini, gücünü ve nefesi harekete geçiren bedensel mekanizmanın farkındalığını artırması hedeflenmektedir.

2.2.5. Yürüyüşler

Yürüyüşler, Suzuki Metodu içinde tüm grubun mekan içinde bir kompozisyon halinde birlikte hareket ettiği ve hem bireysel hem grup hem de mekan farkındalığının çok keskin olmasını gerektiren bir egzersizdir. Yürüyüşlerin pek çoğu noh ve kabuki tiyatrolarına ait yürüme şekillerinin metod prensiplerine adapte edilmiş halleridir. Bu egzersiz on farklı yürüyüşü içerir ve her biri art arda sabit ritimdeki bir müzikle birlikte yapılır. Aktörler sahnenin sol arka tarafında hazır beklerler ve müzikle birlikte tek sıra veya ikili olarak ritme göre adımlar atarak ilerlerler. Burada dikkat edilmesi gereken gruptaki bireyler arasında her zaman eşit mesafenin korunması ve grubun tek bir çizgi halinde diyagonal olarak mekanı kat ederek sahnenin sağ ön kısmına gelmesidir. Tüm sahneyi kat ederek sahnenin önüne gelen aktör hareketini bitirir ve sıranın sonuna geçip ikinci yürüyüşe başlamak için sahnenin sol arka kısmında hazır bekler. Bu şekilde sahne üzerinde sürekli bir diyagonal akış sağlanır. Her yürüyüşün tüm adımları ritme göre gerçekleşmeli ancak Paul Allain'ın deyişiyle ritme uymaktan ziyade ona 'saldırmalıdır'.²⁰ Yani her ritmin vuruşundan önce mümkün olan en kısa sürede hareket gerçekleşmeli ve adımlar arasındaki duruşlar mümkün oldukça uzun sürmelidir ve bu ritmin dışında çıkmadan yapılmalıdır. Omurga ve kollar tüm yürüyüşler boyunca sabit kalmalıdır. Tüm yürüyüşlerde hareket, ağırlık merkezinden başlamalı, ayaklar ve bacaklar ile desteklenmelidir.

Stomping, daha önce bahsedilen ayak tabanlarının ritmik olarak yere vurulduğu egzersizdir. Burada, ilk egzersizden farklı olarak aktörler eğrisel değil dairesel ve bir sıra ile hareket ederler. Ağırlık merkezine uygulanan direnç ve sabit seviye-sabit enerji ve sabit hız prensipleri burada da geçerlidir.

²⁰ Bkz. (1) Allain, 107.

Uchi-mata, kabuki tiyatrosuna ait bir yürüyüştür ve geleneksel olarak kimono giyen kadınların yürüyüşünü anımsatır.²¹ Bacaklar içe rotasyonla birbirlerine dönük ve dizlerin birbirine doğru itildiği başlangıç pozisyonunda sol ayak önde sağ ayak ise arkadadır. Her iki ayağın parmakları içeride, topuklar ise dışarıdadır. Bu pozisyonda arkada kalan sağ ayağın parmakları, önde kalan sol ayağın topuğuna yaklaşır. Eller kuyruk sokumunun üstüne yerleştirilir. Egzersiz boyunca omurga yere paralel kalmalı, öne doğru bükülme eğilimine karşı korunmalıdır (Resim 2.6). Ritimle birlikte sağ ayak tabanı zeminden ayrılmadan bedenin sağından bir yarım daire çizerek diğer ayağın önüne gelir. Aynı adım diğer ayakla soldan tekrarlanır. Bu şekilde beden düz bir çizgi halinde ilerler. Hareket halindeyken ayaklar arasındaki



Resim 2.6: Uchi-mata yürüyüşü.

ağırlık transferi gerçekleşirken, ayak hareketi durduğu an, ağırlık transferi de bitmiş olmalıdır.

²¹ Bkz. (1) Allain, 108.

Wani-ashi'de, ayakların yan yüzeyleri kullanılarak yürünür. Ayak tabanları birbirine dönecek şekilde dizler iki yana açılıp ayakların yan yüzeylerinin yerle temas etmesi sağlanır ve bacaklarda kareye benzer bir şekil ortaya çıkar (Resim 2.7). Omurga hafifçe öne doğru meyleder ve kollar bedeninin iki yanında hafif açık, serbest ve hareketsizdir. Sağ ayak arkadan başlayan ve mümkün olan en büyük dairesel hareketle diğer ayağın yarım ayak önüne yerleşir. Ve hemen diğer ayak aynı hareketi yapar ve bu şekilde beden bisiklet pedalı çevirmeye benzer bir hareketle düz bir çizgi halinde ilerler.



Resim 2.7: Wani-ashi yürüyüşü.

Soto-mata, ayakların iç yan kısımları üzerindeki yürüyüştür. Başlangıç pozisyonunda dizler birbirine doğru itilirken ayaklar, iç yan yüzeyleri yerle temas edecek şekilde paralel ve açıktır (Resim 2.8). Sağ ayak ritimle birlikte sağ dışa doğru itilir ve hemen geri çekilir. Aynı hareket hemen sol ayak ile devam eder. Ayakların yan yüzeyleri egzersiz boyunca yere paralel olmalıdır. Buradaki hareket, dizlerden bağlı bir ipin ucundaki Demir topun sağa ve sola hareket etmesine benzer. Dikkat edilmesi gereken önemli noktalar bacaklardaki hareketin omurgada bir harekete ve ağırlık merkezi transferine yol açmaması ve her adımda biraz ileri gidilmesidir. Aynı zamanda bu

egzersizde, diğer tüm egzersizlerde olduğu gibi bedenin dikey seviyesi değişmemelidir.



Resim 2.8: Soto-mata yürüyüşü.

Tsumasaki, parmak ucunda (parmak köklerinde) yürüyüştür (Resim 2.9). Sol bacak önde, sağ bacak arada bir adım mesafesi olacak şekilde arkada, dizler çok hafif bükük başlanır. Ritim ile birlikte sırasıyla önce sağ sonra sol bacak zemin boyunca en hızlı şekilde öne sürülür. Hareket



Resim 2.9: Tsumasaki yürüyüşü.

esnasında dizler ekstra bükülmemeli, bedende yaylanma olmamalı, üst beden sabit kalmalı ve hareket ağırlık merkezinden başlamalıdır.

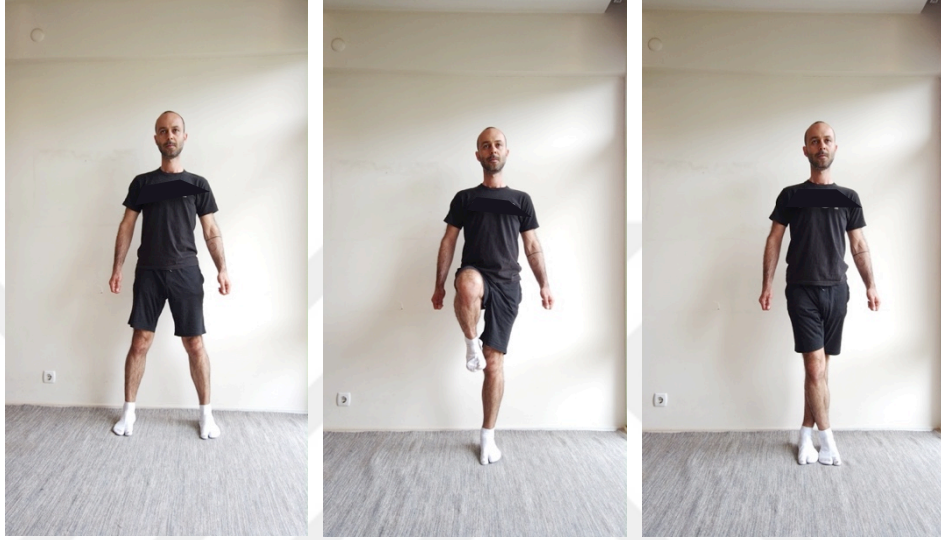
Yokoaruki 1'de dizler bükük, ayaklar birbirine paralel ve bitişik başlanır (Resim 2.10). Hareket bedenine doğru ilerlediğinden aktörler, yüzleri seyirciye dönük başlarlar. Ritimle birlikte sol ayak, bedeninin önünde ayak tabanı yerden ayrılmadan olabilecek en büyük yarım daireyi çizer ve durur. Merkezden başlayan bu hareket bittiğinde ayaklar omuz genişliğinden biraz fazla açık ve birbirine paralel pozisyonda, ağırlık merkezi ise beden ekseninin ve ayakların ortasında kalır. İkinci vuruşla birlikte sağ ayak aynı şekilde bedeninin önünde yarım daire çizerek yeniden sol ayağın yanına gelir. Bu şekilde yana doğru ilerlenir.



Resim 2.10: Yokoaruki 1 yürüyüşü.

Yokoaruki 2'de de dizler hafif bükük, ayaklar bitişik ve birbirine paralel başlanır (Resim 2.11). Yine *yokoaruki 1*'de olduğu gibi burada da yana doğru ilerlenir. Ritimle birlikte sağ ayak yere paralel olarak diz tamamen bükülü şekilde ayak tabanı yukarı çekilerek ağırlık merkezine yaklaştırılır ve burada tutulur. Bir sonraki vuruşta havada olan ayak diyagonal olarak diğer ayağın yarım ayak kadar önünde öte tarafına bitişik olarak yerleştirilir. Daha sonraki vuruşta aynı şekilde sol ayak, diz bükük olarak yukarı çekilir ve burada tutulur. Bir sonraki vuruşta sol ayak, diğer ayağa paralel ve ondan yaklaşık

omuz genişliği kadar uzağa indirilir. Bu set tekrar edilerek yana doğru ilerlenir. Bu egzersiz özellikle dengeyi, hızlı hareket ve ani duruşun zorluğu nedeniyle ağırlık merkezi kontrolünü ve bacakların yukarı-aşaağı hareketi nedeniyle ağırlık merkezinin aynı yatay seviyede kalmasını test eder.



Resim 2.11: Yokoaruki 2 yürüyüşü.

Yana stomp, 2. temel egzersizdeki yana doğru yapılan *stomp*un devamlı tekrar edilmesi ile ilerler (Resim 2.12). Burada baledeki birinci pozisyonda ve dizler hafif bükük başlayan hareket, sol ayağın yana doğru atılması ve ağırlığın aynı anda sola doğru transfer edilmesinin ardından bir sonraki vuruşta diğer bacağın da diz bükük şekilde ağırlık merkezine doğru çekilip hemen diğer ayağın yanına *stomp* yapması ile ilerler. Arkadan gelen ayağın tabanı, süreç boyunca yere paralel kalır. Burada hep *stomp* ile ağırlık transferi gerçekleşmelidir.



Resim 2.12: Yana Stomp.

Suriashi, noh tiyatrosunun temel yürüyüşlerinden biridir (Resim 2.13). Gövde hafifçe öne doğru süzülürken ağırlık merkezi ileri doğru gider ve ayaklar çok hızlı bir sürüme hareketiyle buna eşlik eder. Burada ayakların yerle teması kesilmeden olabilecek en hızlı şekilde ilerlemek esastır.



Resim 2.13: Suriashi yürüyüşü.

Shikko, dizlerin tamamen bükük, ayakların paralel şekilde bitişik olduğu, parmak uçlarında (parmak köklerinde) bir çömelik pozisyonda başlar. Eller yüzün önünde bir tepsi sunar gibi ileri doğru açık, avuçlar yukarı pozisyonundadır. Bu pozisyonda, ağırlık merkezi hafifçe yükseltilerek (yani yere çökmeden) ve bacaklar kapalı kalacak şekilde ayaklar olabilecek en hızlı şekilde sürünerek ileri hareket edilir. Omurga olabildiğince dik olmalı, yukarı-aşağı yaylanma olmamalıdır.



Resim 2.14: Shikko yürüyüşü.

2.3. Suzuki Metodunun İlham Verdiği Sahneleme Prensipleri

Suzuki, çeşitli yazılarında ve söyleşilerinde metodunun bir sahneleme yöntemi olmadığını, ancak icracının sahnede karşılaştığı durumları pratik etmesine ve kendini geliştirmesine imkan sağladığını söylemiştir. Suzuki'ye göre bu metod, oyuncunun zayıf ve güçlü yanlarını ona gösteren bir turnusol kağıdıdır: 'Benim metodum bir teşhis koyar, size eksiklerinizi gösterir.'²² Bu zayıflıklar ancak farkındalıklı bir eğitim süreci ve yetkin bir eğitmen ya da yönetmen aracılığıyla giderilebilir. Suzuki şöyle der:

²² Bkz. (3) Suzuki, 179.

Bu metodu uygularsam hemen iyi olurum demek hatalı bir yaklaşımdır. Ya da bu egzersizleri hemen sahne üzerinde uygulayayım demek. Bazı kişiler Suzuki metodunu sahnede uyguladıklarını söylerler. Ancak yaptıkları şey metoddaki bazı egzersizlere benzer bacak hareketleri kullanmaktır. Bana sorarsanız bu Suzuki metodu bile değildir. Tabi ki herkes istediği şeyi yapabilir ancak amaç aktörü daha iyi hale getirmek olmalıdır, bir doktrine bağımlı olmak değil.²³

Katıldığım birçok Suzuki metodu eğitimi, SCOT provası ve seminerde eğitimciler ve yönetmenlerden her zaman benzer cümleler duydum. Kameron Steele, metodu müzik enstrüman eğitimindeki egzersizlere benzetir. 'Gam egzersizleri parmaklarınızı güçlendirip enstrümana teknik hakimiyetinizi artırır. Ama konserde çıkıp gam çalmazsınız.'²⁴ Suzuki, bir röportajında metodunun bir tür sporcu idmanına benzediğini söyler.²⁵

Bu anlamda metodun sahneye uyarlanabilecek bir yöntem değil, sahne icracılarını eğitecek bir yöntem olarak tasarlandığını görüyoruz. Çalışmamın bu bölümünde Suzuki metodu prensipleriyle üretilen gösterilerden bahsetmek istememin nedeni ise metodu düzenli olarak pratik eden Suzuki'nin SCOT adlı topluluğunun gösterilerindeki bir takım ortak özelliklere ve duyarlılık noktalarına işaret ederek, benim kendi çalışmamda nelerden etkilendiğime ve nasıl bir yol izlediğime ışık tutmaktır. Burada Suzuki'nin tiyatrosunda öne çıkan özelliklere kendisinin 2015 yılında Toga'da verdiği ve benim bizzat katıldığım ustalık sınıfı seminerinde sahneleme prensiplerine dair anlattıkları ve çeşitli araştırmacıların gözlemleri üzerinden dikkat çekeceğim. Üzerinde duracağım noktalar, benim eser araştırmamda da esinlendiğim noktalardır.

²³ Bkz. (3) Suzuki, 179.

²⁴ Bkz. (16) Kameron Steele, röportaj

²⁵ Bkz. (3) Suzuki, 168.

Paul Allain, özellikle Antik Yunan metinlerinin sahnelenmesinde Suzuki metodunun çok önemli bir araç olduğunu söyleyerek Suzuki'nin Antik Yunan metinlerinin güncel sahnelemelerinde metnin yorumlanması ve bağlama oturtulmasından ziyade uygun bir oyunculuk hali bulmanın önemli olduğunu söylediğine değinir. Buna göre, Antik Yunan metinleri, ilk oynadıklarında var olan enerjiye benzer bir tür enerji ile oynanmadığı sürece onları yeniden sahnelemek çok zordur.²⁶

Suzuki, 8 Eylül 2015'te Toga'da gerçekleştirdiği ustalık sınıfında eğitiminin, eserlerinde de önemli yer tutan mekanda bir kurgu ve enerji yaratmak için bir araç olduğunu söylemiştir.²⁷ Bunu açıklamak için bir tenis maçı örneğini verir: tenis maçında sporcular topu atarken rakibinin bedeninin farkında olmak zorundadır. Beden nerede, hangi pozisyonda ve hangi yöne doğru hareket edebilir? Bedenin şu anki durumunu anlayıp olası hareketlerini tahmin etmeye çalışır ve topu karşıya attıktan sonra kendi bedenini en fazla harekete olanak sağlayacak şekilde ya da o an en avantajlı olacak şekilde yeniden organize eder. Bunu da rakibinin hareketlerini an-be-an izleyerek yapar. Bu bir gözlem oyunudur. Rakibi ortadan kaldırdığımızda ise, sporcunun bedenindeki değişimden, rakibini artık sadece hayal ederek oynadığını anlayabiliriz. Tiyatroda da aktörler aslında karşılarında bir rakip varmış gibi konuşurlar. Bu rakibi kendi bedenlerinde yaratarak seyirciye gösterirler ve 'metin' adını verdiğimiz topu ona atarlar. Suzuki'ye göre aktör, mekan içinde başka bir imge veya bedeni kendi bedeninde seyirci için görünür kılabilen bir bedene sahip olmalıdır. Seyircinin bu varlığı hayal edebilmesi gerekir. Suzuki buna aktörün kurgusu der.²⁸ Ve sahnede çoğunlukla teniste olduğu gibi tek bir odak yoktur, pek çok odak vardır ve bu, bütün ilişkileri daha komplike kılar. *Culture is the Body* kitabında Suzuki şöyle der:

²⁶ Bkz. (1) Allain, 152.

²⁷ Bkz. (14) Suzuki, 2015.

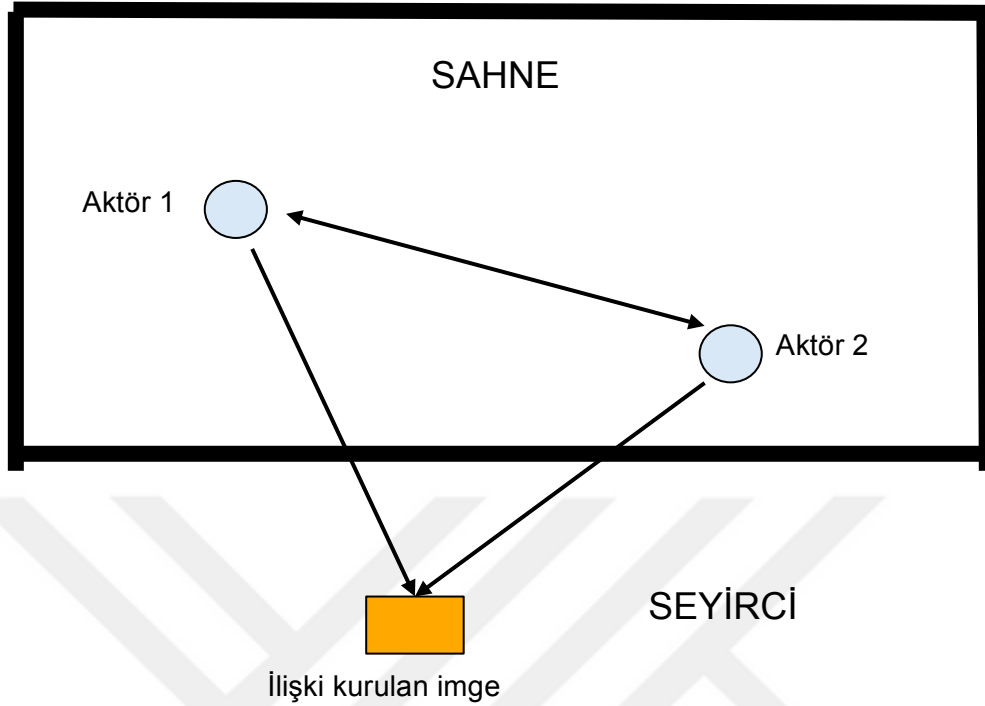
²⁸ Bkz. (14) Suzuki, 2015.

Benim gösterilerimde aktörler çok ender olarak birbirlerine bakarak konuşurlar. Çoğunlukla aktörler seyirciye dönük olarak durur ve belli durumlarda birbirlerine bakar. Bu, benim dramaya dair temel fikrimle ilişkili bir durum: bedeni görünür, sözleri duyulur kılmak. Sahne üzerinde en azından bir diğer kişi daha olduğundan burada iki konsantrasyon noktası vardır: seyirci tarafından görünür ve duyulur olmak ve sahnede seninle birlikte en azından bir diğer aktörün de bulunduğu bilincinde olmak. Burada seyirci ilişkisi daha önemlidir. Aktörler ise, birbirlerine sadece en önemli anlarda bakarlar ve bu anlar, daha önceden belirlenir.²⁹

Suzuki'nin ustalık sınıfında çizdiği bir taslak bu anlayışı anlamamıza yardımcı olacaktır. Aşağıdaki taslakta, birbiriyle konuşan iki aktörün arasındaki ilişki ele alınmaktadır. Burada sahne kompozisyonu içinde bu iki karakterin ilişkilerinin düzeyi, gerginlik seviyesi, karakterlerin kimliği, konuşmanın önemi ve anlamı, sahnede diğer karakterlerin varlığı gibi koşullara bağlı olarak iki aktör arasındaki mesafe belirlenir. Bu mesafede aktörler seyirciye bakarak, çoğunlukla hareketsiz halde ve bir heykel formunda birbirleriyle konuşurlar. Bunu yaparken aralarındaki mesafe kadar ileride birbirlerinin varlığını hayal eder ve o varlıkla tenis maçı örneğinde olduğu gibi ilişki kurarlar. Bu ilişki temelde bedensel bir ilişkidir. Sözlerini de o mesafede gördükleri partnerlerine söylerler. Burada seyirci iki aktörün bedenlerini ve durumlarını yan yana açık şekilde görürken, kurulan uzamsal ilişkinin de içinde kendine yer bulur ve gerilimi hisseder. Bu mesafe hissini aktörler sesleriyle ve bedenleriyle yaratırlar ve mesafelerdeki değişimleri de bedenleri ve sesleriyle belli ederler. Bu etki, sinemadaki *split screen* (bölünmüş ekran) metoduna benzetilebilir.³⁰ Eser metnimde bu sahneleme metodunu *üçgenleme* olarak adlandıracam.

²⁹ Bkz. (3), Suzuki, 174-175.

³⁰ Split screen: Birden fazla görüntünün aynı karede birleştirilmesine dayanan kurgu tekniği. (Kaynak: Amerikan Sinema Terimleri Sözlüğü, Ralph S. Singleton, Çev: Selçuk Taylaner, Sinema Kitaplığı)



Şekil 2.15: Seyirci ile ilişki kurma biçimi.

Buradaki kompozisyon, sahne üzerindeki aktörlerin hareketiyle sürekli olarak dönüşür. Özellikle çok kişili sahnelerde her aktör konuştuğu kişiyle Şekil 2.1'de olduğu gibi ilişki kurar ve konuştuğu kişi değiştikçe odağı ve kurgusunun kalitesi de değişir. Ayrıca konuştuğu kişi mekanda hareket ediyorsa onu odağıyla takip eder. Yani beden her an mekanda değişen her şeye tepki vermeye, odağının yönünü ve kalitesini değiştirmeye hazır olmalıdır.

Bu anlamda Suzuki'nin sahneleme anlayışında mekansal kompozisyonun, sahne üzerindeki aktörlerin birbirleriyle, sahneyle ve seyirciyle ilişkileri ve bu ilişkilerin enerjisel ve kurgusal boyutlarıyla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan Suzuki metodu egzersizlerinde karşımıza çıkan zıt kuvvetlerin bir arada var olması durumu da hem bedensel hem de kompozisyonel olarak Suzuki gösterilerinin önemli bir özelliğidir.

Metod egzersizlerinden yürüyüşlerin pek çoğu, gösterilerde çeşitli şekillerde kullanılır ve hareketsizlik/hareket zıtlığı çoğu zaman çok keskindir.

Suzuki sahnelemelerinin bir diğer özelliği de parçalı yapıları olduğunu söyleyebiliriz. Paul Allain, Suzuki'nin eğitim metodu ne kadar katı bir kesinlik içeriyorsa dramatik kompozisyonunun da o kadar düzensiz olduğunu söyler.³¹ Suzuki de sahne gösterisini izleyen seyirciyi bir cinayeti çözmeye çalışan ve her yerde ipuçları arayan bir dedektife benzetir:

Benim gösterilerim bir sahneden diğerine olayların mantıksal akışını ve anlatıyı çeşitli boşluklarla bölerek seyirci için benzer bir provokasyon yaratır. Her seyirci bıraktığım boşlukları kendi istediği şekilde doldurup kendi yorumunu yapacaktır.³²

Kurguladığı parçalı yapıya ait her parça, Suzuki için gündelik hayat tarafından gizlenen, bilinçli zihin alanının ötesinde kalan alanlara dair gözlemlerdir. Doktorlar nasıl bedeninin içinde olup bitenleri anlamak için çeşitli testler yapar ve hastanın durumunu ve hastalıklarını ortaya koymaya çalışırsa, Suzuki gösterileri de bireylerin iç dünyalarını çeşitli açılardan ortaya koyan birer görselleştirmedir.³³

Yukihiro Goto, Suzuki tiyatrosunun yapısal olarak klasik Noh tiyatrosundan etkilendiğini belirtir ve arketipik Noh oyunu gibi, Suzuki'nin uyarlamalarının da modern dramada olduğu gibi homojen bir zaman devamlılığı sergilemediğini, genellikle olayların farklı zaman-uzamsal boyutlar arasında gidip geldiği ikili bir yapı arz ettiğini söyler.³⁴

³¹ Bkz. (1), Allain, 40.

³² Bkz. (3), Suzuki, 115.

³³ Bkz. (3), Suzuki, 116.

³⁴ Yukihiro Goto, **Suzuki Tadashi'nin Teatral Füzyonu**, Mimesis Tiyatro/Çeviri -Araştırma Dergisi, Çev.Çağıl İvak

Son olarak Suzuki'nin metinlere ve sahnede oluşturulan dünyaya bakışına dair birkaç söz söylemek isterim. Suzuki, tiyatro gösterisi üretmenin, bir yazarın metnini sahnelemek demek olmadığını, ancak o metinde var olan amaç ve ifade imkanlarını yönetmen, oyuncu ve seyircinin birlikte var olabileceği bir alan yaratmak için kullanmak olduğunu söyler.³⁵ Buradan hareketle Suzuki'nin belli metinlerden çıkardığı ifade imkanı ve temaları, farklı metinleri de dahil edip zenginleştirerek bir tür kolaj yöntemiyle sahnelediğini görüyoruz. Paul Allain, Suzuki'nin bir metin yorumlayıcıdan çok bir dramaturji mimarı olduğunu söyler.³⁶ Pek çok eserinde farklı metinleri basit çerçeveleme yöntemleriyle birbirine örerek bir kolaj yaratır. Burada bağlayıcı çerçeveler çağdaş seyirci için tanıdık olan hastane, tekerlekli sandalye veya hurda araç mezarlığı gibi çağdaş mekan, nesne ya da durumlar olarak karşımıza çıkar. Suzuki, eserlerinin ardındaki temel hareket noktasının çoğu zaman şu fikir olduğunu söyler: 'Bütün dünya bir hastanedir, ve tüm erkek ve kadınlar yalnızca hasta.'³⁷

³⁵ Bkz. (3), Suzuki, 17.

³⁶ Bkz. (1), Allain, 146.

³⁷ Bkz. (3), Suzuki, 117.

3. ESER ÜRETİM SÜRECİ VE ANALİZİ

Bu bölümde ilk olarak bir önceki bölümlerde açıkladığım kavramsal çerçeveden ilham alarak, Suzuki metodunu bir eğitim metodu olarak kullandığım eser araştırmamın ilk aşaması sonucunda ortaya çıkan (Ellipsis) isimli eserin hazırlık, prova ve sergileme dönemlerini paylaşacağım. Daha sonra eserin tez araştırmam bağlamında yetersiz kaldığı yerler ve bunların sebepleri üzerinde durarak yeni bir yöntemle ilerlediğim tezimin ikinci araştırma aşamasını ele alacağım.

3.1. Hazırlık Süreci

Bu bölümde (Ellipsis) adlı eserin fikren oluşmasını ve çalışmamın bir önceki bölümünde bahsettiğim kavramsal çerçevenin prova süreci öncesinde nasıl şekillenip eserde nasıl kullanıldığını ve eser sürecinde kullanılan diğer öğeleri açıklayacağım.

3.1.1. SITI Workshop deneyimi

Suzuki metodundan ilham alarak bir iş üretmeye dair fikrin kafamda ilk kez olduğu yer 2010 yılında ABD'nin Saratoga Springs şehrindeki Skidmore College'da katıldığım SITI Company Summer Intensive Workshop'tur. Bu atölye çalışması, Tadashi Suzuki'nin ABD'li yönetmen Anne Bogart ile birlikte 1992 yılında kurduğu ve ABD'de bu metodu düzenli olarak çalışan, dünyanın çeşitli yerlerinde metodun eğitimini veren ve ürettiği eserlerde ondan etkiler bulunan SITI Company'nin her yaz Skidmore

College’de gerçekleştirdiği bir ay süren yoğun bir yaz kampıdır.³⁸ Katıldığım kamp, gündüzleri ikişer saat Suzuki ve topluluğun çalıştığı diğer metod olan Viewpoints eğitimi, öğleden sonraları ise o yılın teması olarak belirlenen Euripides’in *Troyalı Kadınlar* adlı tragedya metni üzerine dramaturji ve kompozisyon çalışmalarının yanı sıra çeşitli hareket derslerinden oluşuyordu. Suzuki metodu üzerine çalışmaya SITI Company’nin 2007 yılındaki yaz kampında başlamıştım ve bu kampta yeniden metod üzerine çalışırken, bunun sahne çalışmasına etkisini daha derinden gözlemlene şansı buldum. Bu süreç boyunca her hafta yeniden oluşturulan 5’er kişilik kompozisyon ekipleriyle bir hafta çalışarak *Troyalı Kadınlar* temalı on dakikalık bir performans gerçekleştirmemiz gerekiyordu. Bu da bir aylık zaman dilimi içinde *Troyalı Kadınlar* üzerine toplamda yirmi kısa performans izlemek ve bunlardan dördünün yaratıcı ekibinde yer almak anlamına geliyordu.

Ben üç hafta boyunca oyuncu olarak bu performanslarda yer aldıktan, pek çok performans izledikten ve dramaturji çalışmalarında bulunduktan sonra, atölyenin son haftasında gerçekleştirilecek performanslardan birinin yönetmeni oldum. Her hafta, kompozisyon ekipleri yeniden belirlendiği için kimlerle çalışacağımı ve nasıl bir performans gerçekleştireceğimi önceden planlamam mümkün değildi. Kompozisyon grupları açıklandığında orijinal metninde sadece kadınların yer aldığı *Troyalı Kadınlar* adlı metni sahnelemek için bana verilen grubun dört erkek oyuncudan oluştuğunu öğrendim. Bu durumun bana metinle ilgili cesur seçimler yapma ve Suzuki’nin yaptığı gibi, metni sahnelemektense metinde ilgimi çeken temalar ve başka malzemeler üzerine yoğunlaşan bir performans tasarlama konusunda beni yüreklendirdi. Öte yandan son üç hafta içinde bu metin üzerine toplamda on beş adet kısa gösteri üretilmiş, metindeki temalar ve karakterler çeşitli şekillerde araştırılmış ve sahneye taşınmıştı. Bu anlamda söylenecek pek çok şeyin çeşitli şekillerde söylenmiş olduğu düşüncesi de

³⁸ <http://siti.org/content/2019-skidmore-summer-intensive>

bana yaratıcılık anlamında özgür ve denemeye açık bir alan veriyordu. Bu noktada oyundaki metin, konu, karakterler ve cinsiyet temelli okumalardan ziyade, Suzuki metodu prensiplerinin ve Antik Yunan konvansiyonlarının kendisini birer malzeme olarak ele alıp fiziksel bir araştırmaya girmek istedim. Metod egzersizleri ve açık doğaçlamalar ile başlayan prova süreci sonucunda ortaya çıkan *The Dot* isimli 10 dakikalık eser, benim bu alandaki araştırmamın başlangıcı ve yapı itibarıyla benim eser metnine konu olan (*Ellipsis*) adlı eserin de ilk çekirdeği sayılabilir. Bu deneyim, aynı zamanda bir grubun belli bir süre birlikte Suzuki metodunu pratik ettikten sonra bir tema ve hikaye çerçevesinde bir eser oluşturabileceğine dair bu tez çalışmamdaki hipotezimin de oluşmasına vesile olmuştur.

3.1.2. Eserin Dünyasına Ait Genel Özellikler

Burada yıllar önce gerçekleştirdiğim kısa bir performansı tekrar ele alıp yüksek lisans tezi olarak çalışmak istememin nedenlerinden bahsederek başlamak isterim. Bunlardan ilki oradaki koşulların, bir oyuncu eğitim metodunu sahne eseri üretmede kullanmak için yaptığım denemenin bana heyecan vermesi ve bu araştırmayı çağdaş dans alanında aldığım eğitim ışığında tekrar gözden geçirip koreografi perspektifinden derinleştirmek istememdir. Öte yandan Suzuki'nin de pek çok eserinde Antik Yunan tragediyaları üzerine çalışmasının, bana bu metodun pratikte işleyişi ile ilgili yeni bir perspektif açabileceğini düşündüm. Ayrıca Antik Yunan tragediyalarında ve özellikle *Troyalı Kadınlar* metninde, Jan Kott'un

Tragedyalar daha çok bir durumdur. [...] Durum, Kahraman'la dünya arasında bir ilişkidir, Kahraman'la öteki figürler arasındaki bir ilişkidir. Durum her zaman şimdiki zamandır. [...] Durum diyalogdan bağımsızdır, diyalog yalnızca bize durum hakkında bilgi verir.³⁹

³⁹ Jan Kott, *Antik Yunan Tragediyaları ve Çağdaş Yorumları*, 246.

ifadelerinde belirttiği 'durumun' metinden öte bir fiziksellekle keşfedilmeye çok açık olduğunu düşünerek, 2010 yılında gerçekleştirdiğim eserin çerçevesini yeniden araştırmaya giriştim.

Eserde yapısal olarak bir yıkım sonrası dünya imgesi tasarladım. Bu sebepten Troya Savaşı'nın sonrasındaki yıkımı anlatan bir eser olan ve tam da yıkıntıların arasında geçen, Euripides'in Troyalı Kadınlar adlı metnini malzeme olarak kullanmayı uygun gördüm. Bütün Antik Yunan tragedyelerinde var olan, Troyalı Kadınlar'da da belirgin olan kader, rastlantı ve insanın dünya karşısındaki çaresizliği konusunun günümüzde çok yoğun şekilde aklımızı meşgul eden veya yaşamlarımıza yön veren bir durum olduğunu düşünüyorum. Tüm dünyayı etkileyen kapitalizmin giderek vahşileşen hali, yaşadığımız gezegenin geri dönülemez şekilde tahrip edilmesi, dünyanın pek çok yerinde gerçekleşen savaşlar, göçler ve siyasi-toplumsal çalkantılar, özellikle son zamanlarda düşün dünyamıza damgasını vuran post-truth⁴⁰ kavramı ile rasyonelliğin çöküşünün ve insanlığın bekleyişi ve çaresiz eylemlerinin Troyalı Kadınlar'da anlatılan Troya Savaşı sonrası dünyada çoktan belli olan kaderlerini bekleyen kadınların durumu ile paralellikler arz ettiğini düşünerek eserimde bu algı dünyasını yansıtmaya çalıştım.

Bu bağlamda eylemlerin sahne dışında gerçekleşip sahne için etkilemesi, dışarıdan haber getiren haberci ve Tanrı'ların dünya üzerindeki muazzam -ama nihai olmayan- etkisi gibi belli başlı Antik Yunan tragedya geleneklerinin fiziksel metotlarla araştırılması bu çalışmada benim için çok anlamlı bir araştırma alanı olarak öne çıktı. Eserin kavramsal ve imgesel dünyasını da bu açıdan ele alıp çeşitli malzemelerle güçlendirmek istedim. Aşağıda kullandığım ve etkilendiğim malzemelerden bahsedeceğim.

⁴⁰ Post truth: Objektif gerçeklerin kamuoyu görüşünü duygular ve kişisel görüşlerden daha az etkilediği durum. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>

3.1.3. Suzuki Metodu Konvansiyonlarının Kullanımı

Bu araştırmamda Suzuki metodu egzersizlerinde var olan belli prensiplerin yanı sıra Suzuki'nin kendi eserlerinde görölen ve kendi sahneleme anlayışına ait olan birkaç öğeyi de keşfedip, kendi amaç ve olanaklarım doğrultusunda dönüştürerek kullandım.

Burada ilk olarak metodun temel prensiplerinden, bedenlere uygulanan zıt yöndeki kuvvetlerin bedende yarattığı enerjiye değinmek isterim. Eserimin gerek prova gerekse performans sürecinde dansçıların hareket ederken bedenlerinin ağırlık merkezine etki eden, hareketlerine zıt yönde bir kuvvet hayal etmelerini istedim. Bedenin ağırlık merkezinden tüm uzuvlara yayılan bu kuvvetin, zamanda ve mekanda bir direnç yaratmasını ve aktarmak istediğim askıda olma hissini güçlendirmesini amaçladım. Bu kuvvetler çarpışması, Ellen Lauren'a göre dramanın en önemli öğesi olan çatışmanın fiziksel olarak açığa çıkmasıdır.⁴¹

Eserimdeki hareket kalitesinin bahsettiğim zıt kuvvetlerin etkisine paralel olarak yoğun olmasını istedim. Bunun için de slow ten tekka ten egzersizindeki yürüme paterni, eserimdeki pek çok yürüyüş için model oldu. Aynı şekilde sabit hızda ve enerjide gerçekteşen hareketlerin yanı sıra, diğer metod egzersizlerinde olduğu gibi yüksek hızda gerçekteşip ani duraklarla kesilen hareketlerin de yaratmak istediğim tekinsiz atmosfere katkı sağlayabileceğini düşündüm.

Mekan kullanımı, eser üretim sürecinde üzerine uzunca düşündüğüm bir diğer konu oldu. Burada Suzuki'nin sahneleme prensiplerini kendi

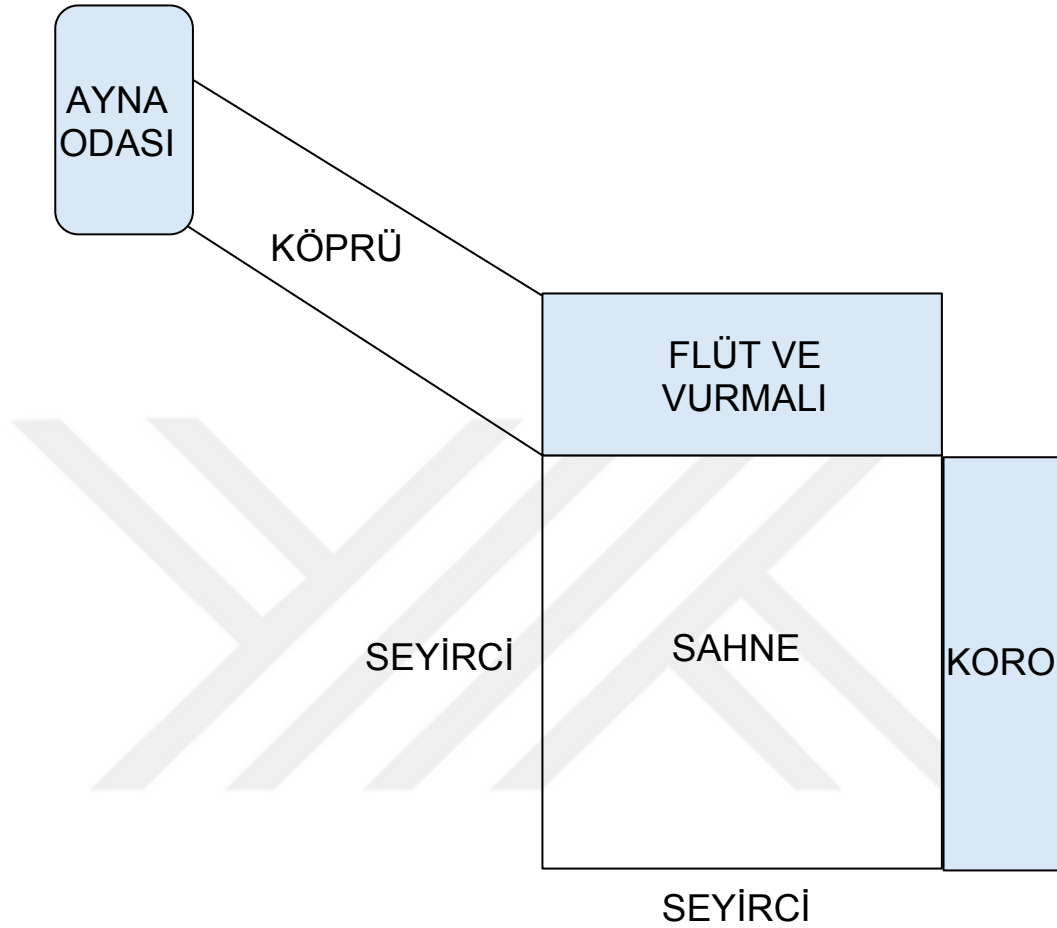
⁴¹ Bkz. (12), Ellen Lauren, röportaj.

yarattığım dünyaya uyarlamak istedim. Dikdörtgen ve tamamen siyah olan mekanda, dansçıların zemin paternlerini başlı başına mekanı değiştiren ve hikayeyi anlatan bir öge olarak düşündüm. Burada özellikle Suzuki'nin Toga'da inşa ettiği göl sahnesinde bir uyarlamasını yaptığı Noh sahne yapısında yer alan Köprü (Resim 3.2) fikrini kullandım. Buna göre sahneye giriş ve çıkışlar diyagonal bir çizgi üzerinde gerçekleşiyor. Bu çizginin, Suzuki'nin yaptığı gibi sahnenin sağında da bir köprüye yer vererek (Şekil 3.1) simetriğini almış oldum ve mekansal anlamda da zıtlıklara zemin hazırlamak istedim. Bu iki resimde görüldüğünün aksine, eserimde herhangi bir dekor ya da köprü imgesi bulunmamakla beraber, dansçıların zemin paternleri ile bu ve pek çok diğer çizgiyi seyircinin zihninde oluşturmalarını



Resim 3.1: Toga Göl Tiyatrosu.

amaçladım. Benzer şekilde, siyah dikdörtgen mekan içinde beyaz giymiş dansçıların hareketlerinin mekanın sınırlarını sürekli olarak değiştiren birer çizgi imgesi yaratmasını istedim.



Şekil 3.2: Noh Tiyatrosu sahne yerleşimi.

Mekanın sol ve sağ arka kısmında kullandığım köprü imgesi, film teorisine ait bir fikir olan bir prensipten de beslendi. Ünlü sinema eleştirmeni Robert Epert, *How To Read A Movie?* adlı makalesinde film karelerinde soldan giren ve sağa doğru giren karakterlerin pozitif, sağdan giren ve sola doğru ilerleyen karakterlerin ise negatif etki yaptığını söyler: “Sağdan sola hareket daha olumludur, soldan sağa ise daha olumsuz. Gelecek sağda yaşıyor gibidir, geçmiş ise solda.”⁴² Hikayede ‘iyi’ olarak kodlanan dansçılar

⁴² Robert Epert, *How to Read A Movie?*, <https://www.rogerebert.com/rogers-journal/how-to-read-a-movie>

mekana ilk kez soldan sağa doğru girerken, mekanı dönüştüren etkileri sağlayan ve kim olduğu belirsiz tekinsiz karakter ise girişlerini mekanın sağından sola doğru yapıyor. Benzer şekilde mekanın solundan gelen etkiler genelde olumlu ilken sağından gelen etkiler olumsuz ya da beklenmedik sonuçlara yol açıyor. Burada insan beyninin işleyişine dair temel bir prensibi, Suzuki ve Noh konvansiyonları ile ifade ederek eserde kullandım.

Suzuki'nin sahneleme anlayışında *üçgenleme* olarak adlandırdığım aktörlerin yüzlerini seyirciye dönerek birbirleriyle konuşma ve bedenleri ve kurguları arasında bir üçgen oluşturması prensibini de (bkz. Şekil 2.1) eserimde kullandım. Bu prensibi, sadece dansçılar yüzlerini seyirciye döndüklerinde değil, mekanda başka yönlere dönük olduklarında da kullanarak mekanın sınırlarını çeşitli boyutlarda genişletmeyi amaçladım. Buna göre, dansçılar birbirleriyle konuşurken çoğunlukla başka yönlere bakarak ve Suzuki'nin Şekil 2.1'deki gibi diyagramını kullanarak bedensel bir iletişim kuruyorlar. Bu iletişim biçiminin, yukarıda bahsettiğim mekandaki çizgiler fikrini daha görünür kılmasını da amaçladım.

Metodun heykel egzersizleri ve genel olarak Antik Yunan dünyasına referans veren heykel imgesi de eserimde kullanılan önemli imgelerdir. Dansçılar eserin çeşitli anlarında bedenlerini hareketsiz kılarak hem gündelik görünen hareketleri birer heykele dönüştürürken hem de çeşitli hareket serilerinin içinde 'gizlenmiş' Antik Yunan dünyasını hatırlatan imgeleri dondurup görünür kılıyorlar. Bunu, Antik Yunan ve günümüz dünyaları arasında bir geçişkenlik yaratan bir araç olarak işlevlendirmek istedim. Bu heykellerin icrasında dansçıların gözleriyle ilişki kurdukları odak noktaları ile bedenlerinin ön yüzü ve ağırlık merkezleriyle ilişki kurdukları odak noktalarını mümkün olduğunca spesifik hale getirmeye çalıştım.

3.1.4. Kullanılan Diğer Malzemeler ve Etkiler

(Ellipsis) eserinin hazırlık ve sahneleme sürecinde Suzuki metodunu öncelikli olarak bir eğitim metodu olarak kullandığımdan, eserin genel kompozisyonel yapısını yaratmak ve eserin dünyasını daha belirgin hale getirmek için farklı ilham ve referans kaynakları kullandım. Bunları üç başlıkta toplayabiliriz.

- 1- Anlatıma dair yapısal özellikler
- 2- Euripides'in Troyalı Kadınlar adlı metni.
- 3- Kozmolojiye dair referanslar

Bu kaynakları eserimde çoğu kez birbirini destekler şekilde, bazen ise paralel gerçeklikler ve hikaye anlatma katmanları oluşturacak şekilde kullandım. Bunu yaparak kaynakları dönüştürme ve onları diğer kaynaklar yardımıyla çerçeveleyerek bağlamalarını sorgulamaya niyet ettim.

Eserimde öncelikle Joseph Campbell'ın, dünyanın bütün mitolojilerinde 'kahraman'ın yolculuğunun izini sürerek tek bir arketipik kahramanın varlığını ve özelliklerini ortaya koyduğu Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı eserinde sıradan adamın kahramana dönüştüğü hikayenin simgesel taşıyıcılarının temel aşamalarını (1) yola çıkış, (2) erginlenme ve (3) dönüş olarak açıkladığı yapısal çerçeveyi kullandım.⁴³ Bu bağlamda eserimde yarattığım hikaye şu aşamalardan oluşuyordu:

- 1- *Maceraya çağrı* bölümü, kahramanın kader tarafından çağrıldığı ve Campbell'e göre onun ruhsal ağırlık merkezinin toplumun sınırlarından

⁴³ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, 48.

bilinmeyen bir bölgeye (bu genellikle tehlikeli bir bölgedir) çekildiği bir uzama geçişi temsil eder.

2- Campbell'ın birbirine bağlı iki ayrı aşama olarak tasvir ettiği *ilk eşik* ve *balinanın karnı* bölümlerini eserimde birlikte düşündüm. Burada kahramanın o ana kadar olan yaşam ufğunun sınırları görünür olur ve ardında karanlık, bilinmeyen tehlikeler olan bu sınırlar aşılarak kahraman yeniden doğum alanına adım atar. Bu, hikayedeki ana eylem ve dönüşümü başlatır.

3- *Sınavlar yolu*, kahramanın bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Bu aşamada ilk üç aşamada oluşturulan yapılar belirleyicidir.

4- *Nhai ödül* aşamasında birçok engelle ve zorlukla karşılaşmış olan kahraman son aşamada hata yapmaz ve son aşamada neredeyse çabasıyla başarıya ulaşır. Bu kolaylık, onun kahraman olarak seçilmesinin kader oluşunu açıklar.

5- *Dışarıdan gelen kurtuluş*, kahramanın macerasından dışarıdan yardımla geri getirilmesini temsil eder.

6- *İki dünyanın ustası* aşaması, kahramanın ustalaşıp iki dünya ayrımı arasında gidip gelme özgürlüğü ve perspektifi kazandığı aşamadır. Burada Campbell'e göre kahraman zamanın görünümleri ve nedensel derinlik ilkelerini birbirine karıştırmadan, aklın birinin erdemiyle diğerini tanımasını sağlayarak bu hareketi yapar.⁴⁴

Eser kompozisyonunun temelini oluşturan bir diğer öge Euripides'in Troyalı Kadınlar adlı metnidir. Joachim Latacz, Euripides'in Troyalı Kadınlar adlı metninde seyircinin önüne bir büyük gücün yıkılışını getirdiğini ve bunu yaparken alışılmamış yöntemler izlediğini söyler.⁴⁵ Latacz'a göre, Euripides,

⁴⁴ A.g.k. Campbell, 63-258.

⁴⁵ Joachin Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, 320-321.

eski dengenin ortadan kalktığı ancak henüz yeni bir dengenin kurulmadığı bir 'ara durum' seçmiştir.⁴⁶ Bu yıkım atmosferi ve tekinsiz belirsizlik hissinin bu metinde sebebi belli iken, ben kendi eserimde sebebini belirsiz bırakarak eserimin atmosferini oluştururken kullanmayı amaçladım. Bunu, aynı zamanda yukarıda bahsettiğim kahramanın hikayesi için de iyi bir başlangıç noktası olarak düşündüm.

Jan Kott'a göre, Antik Yunan tragedyalarında gelecek, ya da aksiyonun çözümü, önceden söylenir ya da zamanından önce bildirilir. Bu anlamda Kott, tragedya kahramanlarının diğer dramatik türlerin kahramanlarından çok daha fazla geleceğin bilinci içinde olduklarını ve hatta geleceğin onların üzerinde bir yük olduğunu söyler.⁴⁷ Ben de bu kehanet ya da geleceğin önceden söylenmesi fikrini kullanarak hem kahramanların hem de seyircinin üzerine, dansçıların bedenlerinde gördükleri gerilime benzer bir gerilim katmanı eklemeyi amaçladım.

Öte yandan Antik Yunan tragedyalarında sıkça bulunan haberci karakteri, tragedyaların çok büyük çoğunluğunda sahne dışında gerçekleşen ve sahnede olan biteni direkt olarak etkileyen özellikle şiddet eylemlerinin haberlerini getirerek sahnedeki aksiyona yön verir. Bu eylemsiz ve tekinsiz bekleyiş ve sahne dışında, yani 'dış dünyada' olan bitenin sahneyi etkilemesi ve bu anlamda karakterlerin kaderle zaten önceden belirlenmiş alın yazıları karşısındaki çaresiz çabalarının, benim eserimde de belirgin öğeler olarak öne çıkmasını amaçladım.

(Ellipsis) adlı esere son olarak kozmoloji ve gök bilimlerine dair bazı referanslar ekledim. Buradaki amacım evrendeki varlığımızın aslında ne

⁴⁶ A.g.k. Latacz, 321.

⁴⁷ Bkz. (39) Kott, 213-214.

kadar küçük ve önemsiz ancak biz insanlar için ne kadar hayati önemde olduğuna dair güçlü ikilemi ön plana çıkararak ve insanoğlunun tam olarak kavrayamadığı tekinsizlik hissini derinleştirerek eserin kavramsal çerçevesi için anlamlı olduğunu düşündüm. Kozmolojiye dair referans dünyasını eserin sonuna yerleştirdiğim Carl Sagan'ın The Pale Blue Dot⁴⁸ adlı eserinden düzenleyerek yaptığım bir alıntı ile çerçeveledim. Buradaki amacım, eserin sonunda insanoğluna ve tüm yaşanan ve eserde referans verilen acılara ve savaşlara yol açan dünyada egemenlik kurma çabalarının aslında insanın evrendeki önemsizliği karşısındaki anlamsızlığını vurgulamaktı.

3.2. Prova ve Sahneleme Süreci

Bu bölümde Suzuki metodunu bir eğitim metodu olarak ele alıp ondan esinlenerek bir koreografi oluşturmak üzerine çalıştığım ve (Ellipsis) adlı esere dönüşen araştırma sürecimin ilk aşamasında nasıl bir çalışma yöntemi izlediğim, bu yöntemin nasıl sonuçlar ortaya çıkardığı, eser metnim için neden tatmin edici olmadığı ve beni farklı bir yöntem izlemeye yönelttiğini açıklamak isterim.

Tiyatro alanından güncel dans alanına geçiş yapmış ve günümüzde disiplinler arasındaki sınırlar ve bu iki disiplinin birbirleri ile ilişkisi üzerine düşünen biri olarak tiyatroya ait bir metodu ve kavramsal çerçeveyi, bedensel ve koreografik bir dille araştırma fikri, beni bu araştırmam için tiyatro oyuncusu ve dansçılardan oluşan karma bir icracı ekibi kurmaya yöneltti. Bunun için daha önce sahnede izleyip çeşitli şekillerde etkilendiğim oyuncu ve dansçılardan oluşan bir ekip kurdum.

⁴⁸ <http://www.planetary.org/explore/space-topics/earth/pale-blue-dot.html>

İcracı ekibi olarak Mimar Sinan Üniversitesi Çağdaş Dans Anasanat Dalı lisans mezunu dansçı Ekin Tunçeli, tiyatro eğitimini Bilkent ve Ankara Üniversitesi'nin yanı sıra Kopenhag'daki fiziksel tiyatro okulu Commedia School'da almış olan Erkan Uyanıksoy, Şahika Tekand'ın Stüdyo Oyuncuları'nda fiziksel tiyatro üzerine eğitim almış olan Onur Berk Arslanoğlu ve Kadir Has Üniversitesi Oyunculuk Bölümü mezunu Nezaket Erden ile çalıştım.

Karma bir ekip kurarken niyetim, ne oyuncuların ne de dansçıların kendilerini tam olarak rahat hissedebilecekleri, tiyatro ve güncel dans disiplinlerinin arasında bir üretim alanı ve eser yaratma isteğiydi. İcracıların bu ara alanla ilişki kurmaya çalışırken konfor alanlarından çıkıp esere hizmet edecek yoğun bir dikkat ve odaklanma alanına girmelerini amaçladım.

Eserin pilot çalışma evresi adını verdiğim aşamasında provalar üç ayrı döneme yayıldı. İcracılarla Haziran 2017'de üç hafta, Temmuz 2017'de iki hafta ve Ağustos-Eylül 2017'de üç haftadan oluşan toplam sekiz haftalık bir prova süreci gerçekleştirdik. Provanın ilk aşamasında günlük olarak Suzuki metodu egzersizleri ve çeşitli dans serileri ile icracıların bedensel hassasiyetlerini artırmayı, ortak bir fiziksel dile yönelmelerini ve koreografi sürecinde işimize yarayacak hareket kaliteleri, nefes ve temel sahneleme prensipleri üzerine hassasiyet kazanmalarını amaçladım.

Her gün çalıştığımız egzersizlerin yanı sıra eserin kompozisyonel yapısını oluşturacak malzemeleri üretmek için Suzuki metodunun bir önceki bölümde bahsettiğim prensiplerini temel alan açık doğaçlamalar ve kompozisyon çalışmaları yaptık. Suzuki metodunu öncelikle icracıların hareket kalitelerine ilham verecek bir eğitim metodu olarak ele aldığım için eserin kompozisyonel yapısı ve kurgusu için bir önceki bölümde bahsettiğim öğeleri kullanarak malzeme üretmemiz gerekti. Kompozisyon çalışmaları,

icracılardan onlara verdiğim metinsel, kinestetik ve dramatik malzemeleri içeren kısa kompozisyonlar oluşturmalarını talep eden ödevlerden oluştu. Bu kompozisyon çalışmaları, icracıların kendilerine verilen, çoğu açık doğaçlamalardan çıkmış on - on beş adet malzemeyi dramatik veya koreografik bir bütünlük içinde beş - on dakikalık birer kompozisyona dönüştürmeleri için onlara yarım saat ile bir saat arasında zaman vererek onlardan mümkün olduğunca sezgisel seçimler yapmalarını ve oyunsal akışa kendilerini bırakmalarını talep ediyordu. Bu şekilde ortaya rasyonel ya da dramaturjik olarak 'anamlı' ya da 'doğru' malzemelerden ziyade, sezgisel ve bilinç-dışına dair malzemeler ortaya çıkmasını amaçladım. Bu malzemeler ise daha sonra yeniden işlenecek, dramaturjik bir yapı içine yerleştirilip, sıralanıp Suzuki'nin kendi sahnelemesine benzer şekilde kolajı anımsatan epizodik yapılara dönüşecekti.

3.2.1. Yönteme Dair Bulgular ve Yeni Bir Yöntem İhtiyacı

Prova süreci, elimdeki pek çok malzemeyi kullanarak bir önceki bölümde bahsettiğim kavramsal çerçeveye içinde anlamlı bir bütüne ulaşmaya çalıştığım ve hem elimdeki malzemeleri, hem de çalışma yöntemimi sınavdığım bir süreçti. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan ve benim bu eser metninde pilot çalışma olarak adlandırdığım (Ellipsis) adlı gösteri, yapısal bütünlük ve dramaturji arayışının, eserin Suzuki metodu prensipleri üzerinden kinestetik ve koreografik araştırma tarafının önüne geçtiği bir süreç haline geldiğini düşünüyorum. Bu bağlamda Suzuki metodunu bir grup icracı için ortak bir bedensel estetik ve hareket kalitesi oluşturmak üzere bir eğitim metodu olarak kullanma yönteminin mevcut koşullarda istediğim gibi işlemediğini gördüm. Bunun sebeplerinden bahsetmek isterim.

Burada en önemli etkenin Suzuki metodunun etkilerinin bedenlerde hissedilip, icracıların sahnede özgür şekilde hareket edebilmesi için

düşündüğümünden çok daha uzun bir süre, çok daha yoğun bir fiziksel ve duygusal adanmışlıkla çalışma gereği ve bunun maalesef tez eserimin gerçekleştiği pratik koşullarda mümkün olamaması diye düşünüyorum. Bu noktada Tadashi Suzuki'nin bundan elli yıl önce SCOT topluluğu ile birlikte Tokyo'dan ayrılıp, çalışmalarının gerektirdiği yoğunluğu ve odaklanmayı sağlayabilmek için Toga dağ köyüne yerleştikleri ve orada geçirdikleri on yıllar boyunca hem eserlerini hem de eğitim metodlarını rafine ettikleri gerçeğini ortaya koymak ve buna metodun fiziksel olarak oldukça talepkar olduğunu da eklemek gerekir. (Ellipsis) sürecinde birlikte çalıştığım icracılar her ne kadar tüm iyi niyetleriyle ve yetenekleriyle sürece kendilerini adanmış olsalar da mevcut prova süremiz (toplamda 10 hafta), provaların arasında ekibin eser dışındaki kişisel çalışmaları ve çalışma mekanının uygunluğundan kaynaklanan boşluklar olması gibi etkenler, tez araştırmamı fiziksel bir çalışmadan daha dramatik ve zihinsel bir odağa kaymaya yönlendirdi. Bu anlamda bu yöntemle bir iş üretmek için çok daha fazla zaman ve odaklanmaya ihtiyaç olduğunu düşünüyorum.

Malzeme üretme ve bu malzemeleri içeren bir yapı ve dramaturji oluşturma süreçlerinin bir arada yürüdüğü çalışmada, elimdeki temel malzemelerin (Suzuki metodu ve Troyalı Kadınlar metni) ve icracılarımın çoğunun tiyatro kökenli olması da, yukarıda belirttiğim koşullarda çalışmanın ekseninin fizikselden zihinsel doğru kaydırıldığını söyleyebiliriz.

Bu durumu fark ettikten sonra buna çeşitli çözümler üretmeye çalıştım. Esere gelen izleyici yorumları ve eserin sahnelenmesine ara verdikten sonra eser üzerine yaptığım analiz sonucunda, eserdeki malzemeleri tekrar ele alıp sadeleştirmek, eserdeki hareket kaliteleri üzerine daha derinlemesine çalışıp koreografik ifade araçlarını ön plana çıkarmak, eserdeki oyuncu-dansçı dengesini, bazı oyuncularımın tez jüri süreci takvimine uyamamalarının da etkisiyle 3'e 1'den 1'e 2 olarak değiştirip icracı sayısını azaltmak gibi kararlar aldım. Bu kararlar ve koşullar ışığında yeniden giriştiğim prova sürecim ise

yine benzer sebeplerden dolayı toplamda iki hafta olabildi. Kağıt üzerinde kompozisyonel yapıyı yeniden ele alıp, zemin paternlerini sadeleştirip yapısal ve kavramsal olarak çizmek istediğim çerçeveye hizmet etmediğini düşündüğüm bölümleri attım. Sahnede görmek istediğim eserin görsel taslağını (storyboard) tekrar çıkardım. Bu süreçte daha önceki versiyonda kullandığım bütün malzemelerin en sade hallerini bulmaya, sadeleştirme sürecinde özünü ya da işlerliğini kaybeden malzemeleri ise ayıklamaya çalıştım. Bu eserde Noh ve Suzuki tiyatrolarına ait köprü formunu, Suzuki'nin aynalama prensibini ve *slow ten tekka ten* başta olmak üzere diğer temel hareket prensiplerini daha derinlemesine işlemeye çalıştım. Kullandığım metinleri de en minimal düzeye indirdim. Hareketlerdeki, değişen koşullarla ortaya çıkan ani değişimleri belirginleştirmeye ve eseri bütünüyle daha okunabilir kılmaya çalıştım.

Bu girişimler ve çabalarla, araştırma sürecinin niteliğini belirleyen esas koşullarda herhangi bir dönüşüm yaratamadığım için istediğim sonucu alamadım. Maddi çalışma koşulları değişmediği sürece eserde gerçekleştirdiğim tüm düzenlemeler dramatik ve kompozisyonel yapıyı iyileştirmekle beraber tezin esas araştırma konusu olan Suzuki metodunun koreografiye ve bedenlere etkisini derinleştirmede önemli bir değişiklik yapmadı. Tez eserimi danışmanıma sunduğumda da en temel eleştiri bu yönde oldu. Bu durumda, araştırmamın başında ortaya attığım, bu eğitime bir eser üretim süreci boyunca maruz kalan icracıların bedenlerinde eğitimin etkisini görmenin ve bu etkiye bina edilmiş bir kompozisyon dili yaratmanın mümkün olabileceğine dair hipotezin bu eser süreci ve koşullarında doğrulanmadığına ve yöntem değişikliğine gitmem gerektiğine kanaat getirdim.

3.3. Yeni Yöntem Arayışı ve Solo Eserin Yapısını Kurmak

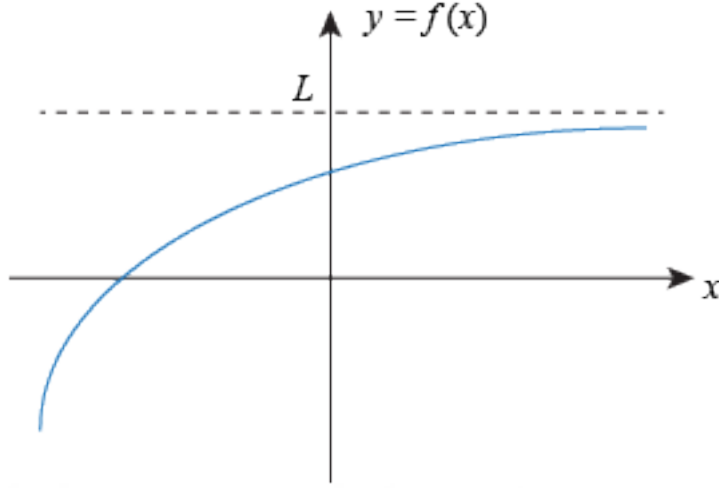
(Ellipsis) adlı eserimin Mayıs 2019'da gerçekleştirdiğim ön sunumunda tez danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna, yukarıda belirttiğim duruma işaret ederek bana yöntem değişikliğine gitmemi önerdi. Buna göre, yeni koreografi yaratma yöntemi olarak Suzuki metodu egzersizlerini ve hareket prensiplerini koreografik malzeme olarak ele almaya karar verdim. Birlikte çalışma imkanım olan, Suzuki metoduna en uzun süre maruz kalmış bedenim kendi bedenim olduğunu fark ederek, bu çalışmayı bir solo proje haline getirmeye de bu noktada karar verdim.

Tasarladığım çalışma şekli, metod egzersizlerini günlük olarak yoğun bir şekilde bireysel olarak pratik etmek ve bu egzersizlerin sabit formlarını koreografinin birincil malzemesi haline getirip koreografi serileri oluşturarak ilerlemek ve süreci benim Suzuki metoduyla bireysel ilişkim bağlamında ele almaktı. Çalışmamın önceki safhasından taşıdığım deneyim de bana bu süreçte yol gösterecekti.

Suzuki metodunun usta eğitimcilerinden, benim de hocalarımdan olan, sanatçının Culture is the Body adlı eserinin çevirmeni Kameron Steele, söz konusu kitabın önsözünde Suzuki'nin pratiğini analitik geometrideki eğri-asimptot (sonuşmaz) ilişkisine (Bkz. şekil 3.3) benzetir:

Bu matematiksel konseptin en kritik özelliği, eğri ile doğru arasındaki mesafenin, grafik boyunca sonsuza doğru giderek sifıra yaklaşmasıdır. Bir başka deyişle çizgi ile doğru birbirlerine sürekli olarak yaklaşmaktadır ancak hiç bir zaman kesişmezler.⁴⁹

⁴⁹ Bkz (3) Suzuki, xiii



Şekil 3.3: Asimptot (Sonuşmaz)

Steele'e göre, eğer sıfır, yani asimptot, kusursuzluğu temsil ederse, eğri de aktörün asla ulaşamayacağı o kusursuzluğa sürekli olarak yaklaşmasıdır. Bu da pratikte aktörün olduğu kişi ile ideal olan arasındaki mesafeye dair bir farkındalık geliştirmesi, bu mesafenin kapanması yolundaki engelleri tespit edip onların üstesinden gelmenin yollarını araştırması demektir. Steele, Suzuki'nin imkansız bir hedefe ulaşmaya çalışma düşüncesinin sanatçı olmak için gerekli olan, neredeyse çılgınca bir kararlılığa işaret eden bir tür Don Kişotluk olduğunu söyler.⁵⁰

Pek çok öğrencisi tarafından katı bir eğitmen olarak bilinen Steele'in bu sözleri, benim ve pek çok öğrencisinin methodla ilişkisini etkilemiş olsa gerek. Asla ulaşılamayacak olan bir hedefe yönelme ve sürekli bir çaba içinde olma hali, methodun aktörden talep ettiği yoğun adanmışlık duygusuna işaret ediyor ve pek çok sanatçının methodla uzun süre ilişkide kalmasını zorlaştırıyor diye düşünüyorum. Benim kişisel deneyimimde de methodu sürekli olarak pratik etmenin zorluğu (grup pratiğine dayalı bir method olduğu ve görece gürültülü bir pratik olduğu için ekip ve stüdyo bulma gerekliliği vb) arzu edilen kusursuzluğa yönelme açısından her zaman bir eksiklik olarak

⁵⁰ Bkz. (3) Suzuki, xiv

kendini hissettirmiştir. Eğitimci olarak verdiğim atölye çalışmalarındaki gözlemim de metodun bir yandan öğrenciler açısından ilgi çekici bir yanı varken, talep ettiği yoğun adanmışlığın çoğu zaman öğrencilerin içinde buldukları fiziksel koşullar anlamında onlarda bir soru işareti olarak kaldığına yöneliktir. Bu bağlamda, bu tez çalışmamda metodla kurduğum ilişkideki en temel paradoks da bu oldu: varoluş felsefesi, sanatçı olabilmek için hem fiziksel hem de zihinsel anlamda Don Kişotvari bir kararlılık ve adanmışlık içeren bu metod ile içinde bulunduğum koşullar bağlamında nasıl bir ilişki kurabilirim? Bu ilişki, metodun özünü düşündüğümde yeterli ya da anlamlı mı? İçinde yaşadığımız dünyada ve sanatçı olarak var olduğumuz koşullarda böyle bir adanmışlık mümkün mü? Ya da bu, gerçekten sanatçı olmanın bir ön koşulu mu? Teknik virtüözite bir sanatçı için olmazsa olmaz mıdır? Sayısını artırabileceğimiz bu soruların hepsi benim sanat pratiğim için de kilit önemdedir. Bu bağlamda bu eser çalışmasında bu soruları aynı zamanda birer sahneleme sorunsalı olarak ele almak benim için anlamlı bir yönelim olmuştur.

Gerek sahne çalışmaları, gerekse yazdıklarından ilham aldığım koreograflardan Jonathan Burrows, *Choreographer's Handbook* adlı eserinde virtüözlük ile ilgili şunu söyler: 'Virtüözlük, çıtayı seyirci için bir şeylerin yanlış gidebileceğini bildiği bir yere çeker. Seyirci, olası bir felaket ile yapılan bu müzakereden zevk alır.'⁵¹ Burrows için virtüözite, sahne üzerinde kullanılabilecek malzemelerden sadece bir tanesidir. Ve muhtemelen tek başına bir anlam ifade etmez: 'Eğer herşey virtüözce ise, onun karşısına onu okuyabilmemizi sağlayacak başka birşey konmamış demektir. Virtüözlüğün, başka tür var oluşlar ile dengelenmesi gerekir.'⁵² Virtüözlüğü bir araç olarak konumlandıran bu bakış açısı, tez çalışmam ve Suzuki metoduyla ilişkim açısından bana yeni bir kapı açtı.

Burrows'un işaret ettiği bu perspektif ve benim New York'taki Oyunculuk eğitimimden bu yana deneyimlediğim Alexander tekniği, Butoh,

⁵¹ Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook* kindle edition, 884.

⁵² A.g.k. Burrows, 884.

yoga, aikido, çağdaş dans ve meditasyon gibi diğer somatik pratiklerin Suzuki'nin sanatsal perspektifiyle yöntemsel olarak tezat oluşturduğunu düşünüyorum. Somatik pratikler harekete bedende fiziksel olarak vuku bulanlar, bunların zihinsel ve duygusal etkileri ve bütün bu sürecin içsel ve dışsal dünyamızla ilişkilenmemizdeki etkileri üzerinden yaklaşır. Bir başka deyişle bunlar bedeni, ruhu ve zihinsel süreçleri olduğu gibi deneyimlemeye, kavramaya, kabul etmeye ve sağaltmaya yönelik çalışmalardır. Bu anlamda da Suzuki metodu gibi 'olunan kişi' ve 'ideal kişi' arasında bir ayırım yaparak ulaşılamayacak bir mükemmelliği hedefleyen ve bunu bedeni belirli kalıplara sokan egzersizler üzerinden yapan bir pratikle bedeni dinlemeyi ve fark edilen duyularla hareket alışkanlıklarını bilinçli olarak düzenlemeyi içeren⁵³ bir pratik en azından yöntemsel olarak bir tezat içerir. Ben de bu tür bir tezat içeren ve sanatsal pratiğime de yansıyan bu iki yöntem arasındaki paradoksu, eser çalışmamın ana paradoksu olarak kullanmayı bu sebepten uygun buldum.

3.3.1. Temel İkilem

Solo eserimin temel ikilemini, sanatsal pratiğimde deneyimlediğim ve çağdaş dans eğitimimin de temeli olan somatik pratikler ile Suzuki metodunun yöntemleri arasındaki zıtlık ve bunun icracı olarak benim bedenime, ruhuma ve zihnime etkileri olarak belirleme sürecim, prova sürecinin ilk iki haftasında gerçekleşti.

Solo eserimin prova sürecinde günlük olarak Suzuki metodu ile çalışmaya başlayınca bedenimde ve duygularımdaki değişimleri fark etmeye başladım. Çalışmanın ilk haftasında mükemmel formlara ulaşmaya çalışmanın üzerimde bir baskı, kaslarımda bir gerilim yarattığını, bunun

⁵³ Martha Eddy, A Brief History of Somatic Practices and Dance: Historical Development of the Field of Somatic Education and its Relationship to Dance, s.7.

zihinsel bir yetersizlik hissini tetiklediğini ve gündelik hayatımda da ani iniş çıkışlar, duygu değişimleri ve tedirginlikle karşılaştığımı fark ettim. Bedenime çoğu zaman gerilim yükleyen egzersizler sırasında bir yandan bu gerilimle baş etmeye çalışırken öte yandan onu kabul edip onun olmasına izin vermek arasında gidip geldim. Suzuki metodunun kendi katı prensipleri ve formlarını bozmak ya da yeniden düzenlemek metodun doğasına aykırı gibi görüldüğü için bu formları çoğunlukla olduğu gibi tutup onların icracı üzerindeki somatik etkileri üzerine odaklanmaya karar verdim. Bu anlamda da eserin isminin mükemmel olan ile hali hazırda olan arasındaki ikiliği dışa vurması açısından Kameron Steele'nin referansından esinlenerek *Asimptot* olmasına karar verdim. Bu gerilimin aynı zamanda eser metnimin ikinci bölümünde bahsettiğim Suzuki'nin sahne bilinci kavramını besleyerek, eser içinde farklı bir bedensel var oluş yaratabileceğini düşündüm.

3.3.2. Heykeller

Sonra bu temel yapıyı derinleştirmek için hangi malzemeleri kullanabileceğim üzerine düşünmeye başladım. Çalışmamın ikinci haftasından itibaren metod egzersiz formları arasında yaptığım doğaçlamalar esnasında sürekli olarak belli heykel formlarını bulduğumu fark ettim. Daha önceki grup çalışmam (Ellipsis)'te de Antik Yunan heykel formları üzerine çalışmış olduğum için araştırmamın devamında da bu formları yapıya eklemeye bu noktada karar verdim. Suzuki metodunda da yeri olan hareket formlarını, hareketsiz ama bir hareket potansiyeli içeren hatta hareketin zamanda durdurulmuş bir formu olarak tasarlamaya çalıştım. Bu anlamda Antik Yunan dünyasına ait temel bir heykel prensibinden yararlandım. *Contrapposto* adı verilen, temelini Antik Yunan heykeltraştığından alan ve İtalyanca'da zıtlık anlamına gelen prensibe göre, ayakta duran insan figürünün ağırlığı tek bacak üzerinde olup, diğer bacak dizden bükülür.⁵⁴ Ağırlığın iki bacağa dağıtıldığı statik pozun aksine bu pozda heykel sanki

⁵⁴ <https://www.britannica.com/art/contrapposto>

hareket halinde zamanda dondurulmuş etkisi vermektedir. Hareket imgesini hareketsizlik içinde oluşturmak Suzuki metodunun temel prensiplerine de uygun olduğundan eser çalışmam için uygun olduğunu düşündüm. Aynı zamanda, zamanda donmuş bir forma hareket içinde yaklaşmak ve onu bulmaya çalışmanın, mükemmele yaklaştırmaya çalışma fikrini de güçlendirdiği kanısındayım.

Burada dört ünlü antik yunan heykelinden esinlendim: Mermer Poseidon heykeli (Bkz. Şekil 3.4), bronz Zeus (bazı arkeologlara göre Poseidon) heykeli (Bkz. Şekil 3.5) Myron'un Diskobolos heykeli (Bkz. Şekil 3.6), Atlas heykeli (Bkz. Şekil 3.7) ve Olympia tapınağının doğu alınlığında bulunan başsız genç adam heykeli (Bkz. Şekil 3.8).

Antik Yunan tanrıları Poseidon ve Zeus heykelleri, benim için Suzuki metodunun işaret ettiği mükemmelliğe, zarafete ve güce işaret ediyor. Her iki

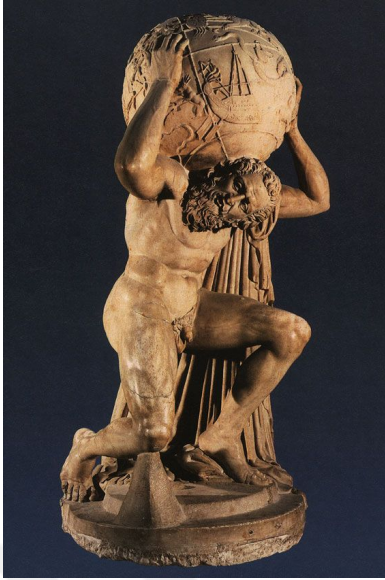


Şekil 3.4 Poseidon heykeli



Şekil 3.5 Zeus heykeli

tanrı da ellerinde kendi güçlerini simgeleyen bir obje tutuyorlar. Bu objeler bir yıldırım ya da Poseidon'un trident'i olabilir. Öte yandan Diskobolus ve Atlas heykelleri fiziksel bir mücadeleye, taşınmak durumunda olan bir yüke, neredeyse duygulardan arınmış bir atletizme ve rekabete işaret ediyor.



Şekil 3.6 Atlas heykeli



Şekil 3.7 Myron'un Discobolus heykeli

Olympia tapınağındaki başsız genç adam heykeli ise seçtiğim heykeller arasında yerde olan tek heykeldir. Buradaki pozisyonu Klasik



Şekil 3.8. Olympia'daki başsız genç adam heykeli

Dönem Yunan Heykeli adlı eserine John Boardman 'genç ve nazik bir ten, düzgün ama kaslı olmayan bir vücut' şeklinde betimler.⁵⁵ Burada diğer heykellerden farklı olarak bedende bir kırılma görür.

⁵⁵ John Boardman, Yunan Heykeli Klasik Dönem, 39.

Bu heykel formlarını, benim Suzuki metodu ile ilişkiyi sembolize eden aşamalar olarak düşünürken aynı zamanda eseri icra etme sürecimin farklı aşamalarını ifade eden birer imge olarak da kullandım. Tanrısal mükemmelliği arayan ve onu bedeninde görünür kılmaya çalışan bir icracı, zaman içinde mücadelesinin insani bir mücadele olduğunu ve bunun içinde bulunduğu konumu fark ve ifade eden imgelerle karşılaşılıyor ve sonunda bütün kırılmalılığının ifade bulduğu bir imge ile eseri sonlandırıyor.

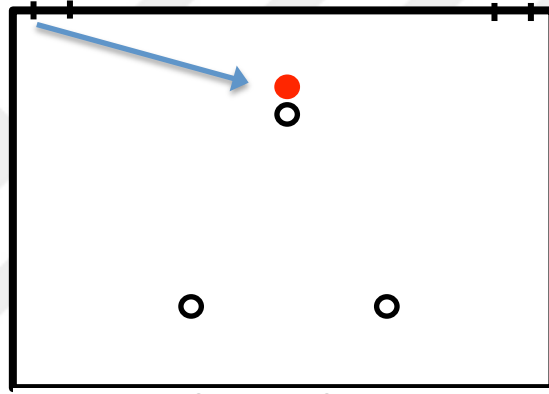
3.3.3. Şimdi ve Buradaki Ben

Bütün bu yapısal kompozisyon öğelerini çerçeveleyen bir katman olarak icracının sahne üzerindeki var oluşunu kullanmak istedim. Bu eser, esasen bir insan olarak icracının kendi seçtiği ve tasarladığı bir oyun alanına girmesi, orada bir deneyim yaşaması ve bu deneyimin her an farkında olmaya çalışarak onun etkilerini görmesi ve göstermesi, sonra onu sonlandırması ve tekrar kendi olarak oyun alanını terk etmesi aşamalarından oluşuyor. Bu anlamda sahneye kendim olarak girip, oyun alanını belirleyip gerekli hazırlıkları görünür şekilde yapmak, sonra bu 'oyun'un içinde dönüşüp sonunda yeni biri olarak ortaya çıkmak bu eserin toplamını oluşturuyor. Eser icrası sırasında meydana gelebilecek hatalar ve tasarlanmayan ancak anda gerçekleşen her türlü olay da bu toplamın bir parçasıdır. Son tahlilde 'gösterdiğim' bir beden tasarladığı deneyimin içinden geçmesi ve sonra onun içinden çıkmasıdır. Baştaki kişi ile sonraki kişi hem aynı kişidir, hem de farklı bir kişi. Hayattaki diğer deneyimlerimizde olduğu gibi.

3.4. Eserin Yapısal Analizi ve Kompozisyonel Akışı

Eser metnimin buraya kadar olan kısmında açıkladığım araştırmalarımın ve sürecimin sonunda, kendi bedenim üzerinden ürettiğim Asimptot isimli solo eserin icra süresi 19 dakikadır.

Eser, tam ortası aydınlatılmış boş bir sahneye yayılmış üç yuvarlak nokta ile başlar. Yuvarlaklar, zemine yerleştirilmiş pudra dolu dairelerdir. İcracı sahnenin sol arka kapısından girer ve sahne arkasındaki noktaya gelip yüzü seyirciye dönük durur. Şortunun arkasında bir çift *tabi* adı verilen geleneksel Japon çorabı vardır. Pudra dairesinin arkasında diz çökerek bir ritüel gerçekleştirmişçesine pudrayı önce yüzüne sonra tüm bedenine sürerek bedenini pudra ile kaplar. *Tabi* çorapları giyer ve seyirciye yüzü dönük durur.

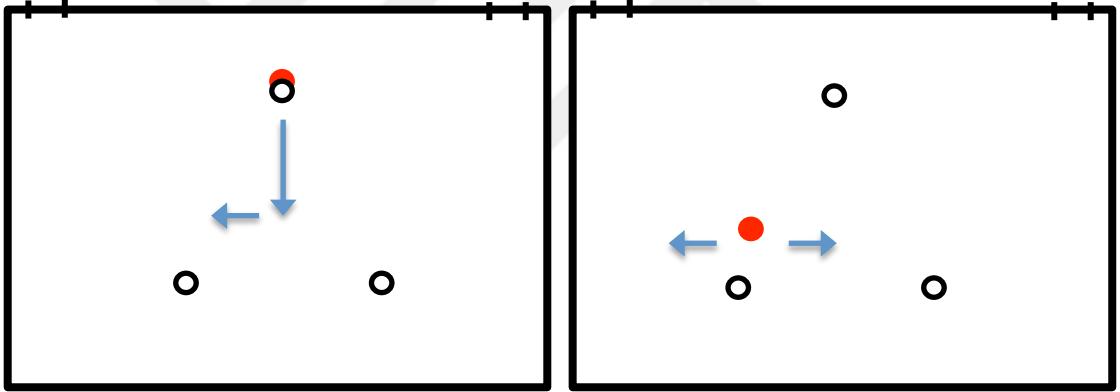


Şekil 3.9 Giriş

Ayaklarını birleştirip Suzuki metodunun 2. Temel egzersizindeki nötr pozisyona geçer. Avuç içleri seyirciye dönük ve açıktır. Ağır ağır ayak parmaklarının köklerine yükselir. Metodun zıt kuvvetler prensibini kullanarak ağır ağır parmak köklerinde dizlerini bükerek ve oturmuş pozisyonuna geçer. Bunu yaparken bedeninin önünde bir tepsi tutuyormuş gibi avuç içleri yukarı gelecek şekilde dirseklerini bükerek. Hareketsiz kalır. Tekrar aynı prensiplerle dizlerini düzleştirip doğrular ve elleri bedeninin yanında açık hale gelir. Parmak uçlarından inerken sol eli, bir şey tutuyormuşçasına göğse doğru yükselir, sağ eli nötr pozisyona geçer ve sağ dizini bükülür. Burada Poseidon heykelini andıran bir formdadır. Bakışları tüm süreç boyunca sabittir ve bu formda hareketsiz kalır. Sağ dizini düzleştirip sol dizini bükerek bedeninin eksenini 45 derece sağa döndürür ve düz bir omurgayla belinden öne doğru eğilirken sol elini geriye doğru kaldırarak Discobolus heykelini andıran bir form bulur. Bu

formda hareketsiz kalır. Tüm bedeni aynı anda zıt kuvvetler prensibiyle ağır ağır ve akışkan hareket edecek şekilde yeniden yüzü seyirciye dönük Poseidon heykeli formuna döner. Heykel formundayken sağ ayağını ileri atarak adım attığı anda durur ve burada hareketsiz kalır.

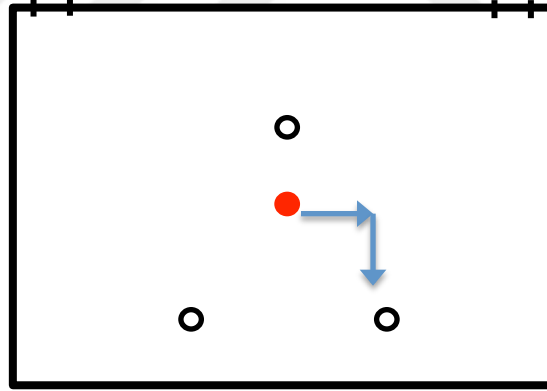
Slow ten tekka ten adımlarıyla düz bir çizgi üzerinde 4 adım seyirciye doğru ilerler. 2. Temel egzersizin ilk adımı olan sağ ayağını ileri doğru fırlatarak kendine doğru çeker ve tek ayak üzerinde hareketsiz kalır. 2. Temel egzersizin ilk 3 adımını sağ ve sol ayakla icra eder. Durur. Sol ayağı önde, beden ağırlığı bu ayak üzerinde, sağ ayağı ise arkada tabanları yere basmaktadır. Yumuşak bir hareketle sol elini yere paralel sola doğru uzatarak işaret parmağı ile solu işaret eder.



Şekil 3.10. İlerleme ve yana stomp

Ani bir hareketle arkadaki ayağını 1.temel egzersizdeki şekilde sağa doğru savurur ve stomp yapar. Bu hareketle bütün ağırlığı sağ ayağına aktarmıştır. Sol ayağını yerden kaldırıp sağın arkasına doğru sürürürken sol elini de ona paralel bir hareketle bedeninin yanına alır. Bu hareketi ileri geri tekrarlar. Sonunda ayağını yerine koyup hareketsiz kalır.

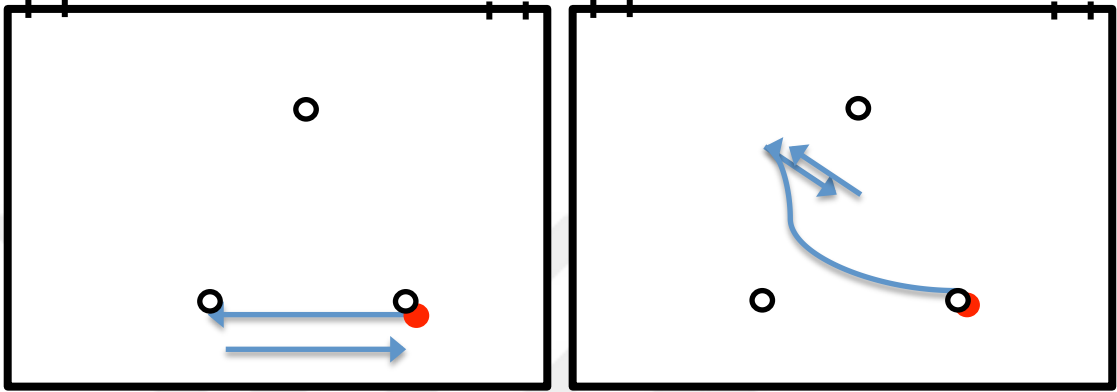
1.temel egzersizin 2.hareketi olarak sol ayağını diğerinin yanına çeker ve sol kolunu bedeninin yanına nötr pozisyona getirir. Bu egzersizin 3. ve 4. hareketleri olan *plie*'ye inme ve çıkmayı icra eder. Aniden 2.temel egzersiz yürüyüşü ile sağa ve sola gider. Beden ağırlığı sağ ayağında kalacak şekilde sağ diz bükük sol diz düz pozisyonda hareketsiz kalır. Zıt kuvvetler prensibi ile aynı yatağ hat üzerinde ağırlığını sağ bacadan sola transfer eder. Durur ve sağ elini seyirciye doğru yere paralel uzatarak işaret parmağı ile işaret eder. Ağırlık sol bacağındayken bir anda beden eksenini 90 derece sola döndürerek 2.temel egzersizin 3.pozisyonuna gelir. Burada arkadaki ayağını kaldırarak ağırlığını tek ayak üzerinde dengeler. Kaldırdığı bacağını geriye doğru uzatırken başının tepesiyle ileri doğru uzanır ve tek bacak üzerinde dengedeysen bedeni düz bir çizgi halini alır. Buradan tekrar önceki pozisyonuna gelir. 2.temel egzersiz seyirciye göre horizontal konumda sağ ve sol ayakla devam eder.



Şekil 3.11 Temel 2 ve heykeller

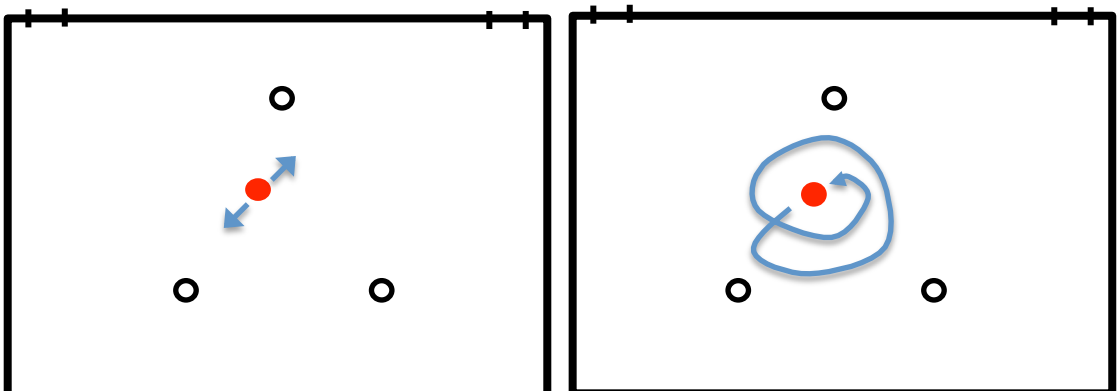
Son turda sağ el bir şey tutuyormuşçasına havaya kalkar ve icracı parmak köklerine yükselirken ağırlığını iki bacağına eşit dağıtır. Buradan yüzü seyirciye dönük 4.temel egzersizin nötr pozisyonuna gelir: ayaklar omuz genişliğinde açık, kollar bedeninin iki yanında. Buradan aniden heykeller egzersizinin yerdeki nötr çömeli pozisyonuna iner. Nefes alarak parmak köklerinde 1.heykele (alt seviye) gider. Kolları Atlas heykelini andırır şekilde başının tepesinde bir ağırlık taşıma imgesini gösterir. Nefes alırken alt seviye

heykelden zıt kuvvetler prensibini kullanarak üst seviye heykele gider. Burada hareketsiz kalır. Tekrar nefes vererek nötr pozisyona iner. Bir sonraki nefes alışla sol ayak üzerinde tek ayaklı bir heykele gider. Bu pozisyonda hareketsiz kalır ve aniden ayaklarını uchi-mata yürüyüşüne getirerek seyirciye doğru uchi-mata prensibiyle iki adım atar.



Şekil 3.12 Yürüyen heykel

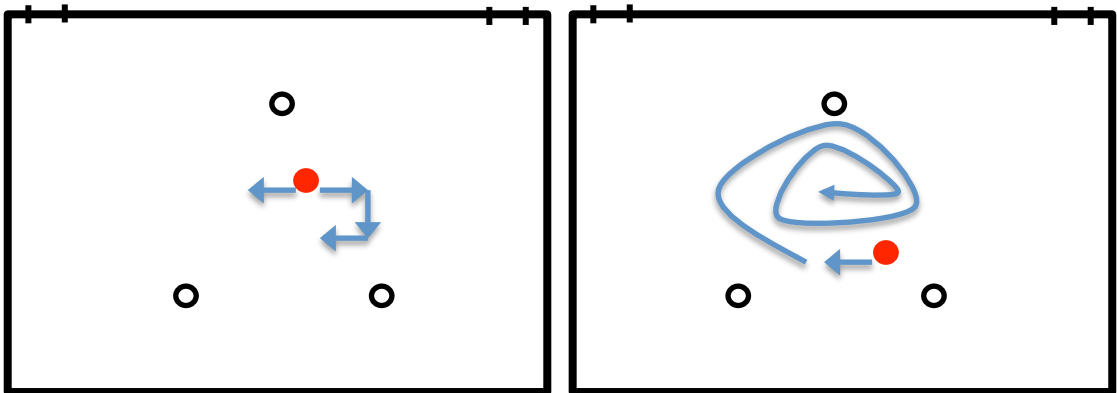
Sabit ekseni etrafında dönerken elleri Zeus heykelini andıran bir şekle gelir ve seyirciye göre horizontal olarak sağa doğru slow ten tekka ten adımlarıyla ilerler. 5-6 adım attıktan sonra sahnenin sol önündeki pudra dairesine ayak basıp durur, kendi ekseni etrafında dönerken sağ eli Poseidon heykelinin şeklini alır ve sol eliyle yürüdüğü yönü işaret ederek geldiği çizgi üzerinde geri gider. Ayağı sahnenin sağ önündeki pudra dairesine basınca durur ve bulunduğu noktadan geriye doğru aynı adımlarla giden bir yay çizerek yürür. Aniden tekrar durur ve ayak parmak köklerine yükselerek *tsumasaki* pozisyonuna geçer. Bu şekilde diyagonal bir hat üzerinde 3 adım ileri, 3 adım geri yürür. Aniden *shikko* pozisyonuna (parmak köklerinde



Şekil 3.13 Shikko

çömelik pozisyon) iner. Bu pozisyonda dairesel olarak ilerler ve iki tam dairenin sonunda seyirciye göre diyagonal pozisyonda durur.

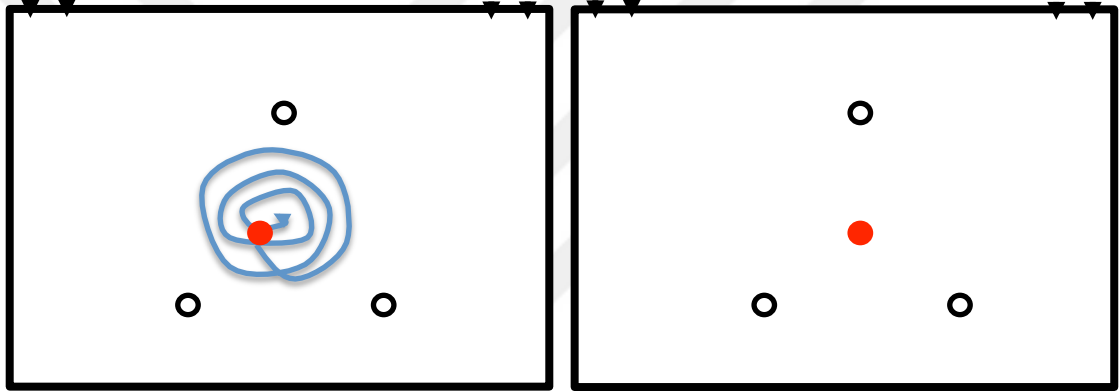
Düz omurga ile dizlerini biraz düzelterek kalçalarını ve kollarını geriye doğru göndererek Atlas heykeline benzer bir form alır. Bu formda hareketsiz kalır. Buradan tekrar *shikko* pozisyonuna iner. Dizlerini düzelterek *yokoaruki* 2 nötr pozisyonuna gelir. *Yokoaruki* 2 egzersizini 3'er adım sağa, sola ve seyirciye doğru tekrar eder. Aniden 2.temel egzersizin 2.pozisyonuna gelir. Havada olan bacağını ileri ve geri uzatarak tek ayak üzerinde dengede kalır. Sonunda bacağını düz bir şekilde ileri uzatıp hareketsiz kalır. Bu hareketsizlik süreci bacağı titremeye başlayınca kadar sürer. Bir süre bacağının giderek daha şiddetli titrediğini izleriz. Nefesi de yoğunlaşır. Titremenin son noktasında öndeki bacağını geri alarak başının tepesinden ileri uzar ve titreme biraz azalır. Burada hareketsiz kalırken titreme tekrar başlar. Titreme arttıkça denge ayağı üzerinde sekmeye başlar. Sekerken üst bedeni de hareketlenmeye başlar. Bir yandan arka ayağıyla görünmez bir gücü itiyor gibi görünürken öte yandan elleriyle adeta bir boksör gibi karşısındaki görünmez bir rakiple mücadele eder gibidir. Kendi eksenini etrafında bu şekilde dönerek daireler oluşturur ve zamanla durur.



Şekil 3.14 Yokoaruki 2 ve titreme

İki ayağının üzerinde nefes alıp tekrar dengesini bulur. Terini siler ve yavaş yavaş *stomping* yapmaya başlar. Mekan boyunca dairesel olarak *stomping* yaparken *stomping* prensiplerine aykırı olarak başı ve kollarıyla

gündelik hareketler yapar, terini siler ve etrafına bakar. Giderek küçülen daireler mekanın merkezinde sonlanır ve sırtı dönük şekilde son vuruşları yapar, son vuruşla birlikte yere yığılır. Derin nefeslerle nefesini tekrar dengeler. *Shakuhachi* prensipleriyle yerden doğrulur ve Olimpiya'daki başsız genç adam heykeline benzer bir pozisyonda durur. Sonra doğrulmaya devam eder. Ayağa kalktığında Poseidon heykeline benzer bir pozisyon alır ve durur. Nefes almaya devam ederken kalkık olan eline bakar ve ışık yavaş yavaş kararır. Karanlıkta nefes alış verişin devam ettiğini duyarız.



Şekil 3.15 Stomping ve çıkış

3.5. Eserin Teknik Öğe Analizi

Bu bölümde, tez araştırmamın sonucu olarak ortaya çıkan Asimptot adlı eserimde yer alan teknik öğelerin analizini yapacağım.

3.5.1. Ses Tasarımı

Eserde ses tasarımı minimal düzeyde tutulmuştur. Odaklanmak istediğim nokta temeli mükemmellik arayışı olan bir metodla bir beden

kurduğu ilişki olduğu için olabilecek en basit şekilde bu ilişkinin görünebileceği bir yöntem aradım. Bunun için icracının nefesi ve hareketleri sonucunda bedeninden ve mekandan çıkan sesleri, eserin ana ses öğeleri olarak düşündüm. Bu şekilde seyirciyi sadece bedenin ürettiği seslerin duyulduğu bir uzamda bunun yarattığı katıksız etki ile başbaşa bırakmak istedim.

3.5.2. Işık, Mekan ve Giysi Tasarımı

Işık, mekan ve giysi tasarımı da yukarıda belirttiğim sebeplerden dolayı minimum düzeyde tutulmuştur. İcracı sadece siyah bir şort ve beyaz *tabi* çorabı giyer. Bu şekilde bedeni, tüm hareketi, potansiyeli ve sorunlarıyla çıplaktır. Üzerine döktüğü pudra ile eserin başında Antik Yunan dünyasını simgeleyen bir heykel görünümü kazanır. Pudrayı, Suzuki'nin de ilham kaynakları arasında olan Kabuki tiyatrosunda oyuncuların kısa sürede makyaj değiştirirken kullandıkları bir malzeme olması, sahnede görsel olarak uçuşup duman benzeri bir görünüm alarak eserdeki mistik hissiyatı güçlendirmesi ve icracının hareketiyle birlikte zeminde bir desen oluşturması nedeniyle tercih ettim. Pudra, eser ilerleyip icracı terledikçe onun bedeninden dökülmeye, ona yapışmaya ve kusursuzluktan uzaklaşmaya başlar. Bu anlamda eser boyunca icracının başından geçenlerin bedenindeki pudranın durumu üzerinden de okunması amaçlanmıştır.

Mekanın genel tasarımında eşkenar bir üçgen oluşturan üç yuvarlak nokta göze çarpar. Üç çizgiden oluşan üçgenin temel işlevi, icracının oyun alanını, etrafını saran üç asimptot olarak belirlemesidir. Üçgenin tepe noktası, icracının üzerine pudra sürüp üçgen oyun alanına girdiği noktadır. İcracı, süreç içinde bu üç noktayı ziyaret edip onlara ayaklarıyla dokunur ve oralardaki pudraları da mekana yayar. Ayrıca icracının hareketindeki farklı kalitelerin etkisiyle pudra mekana farklı şekillerde yayılır ve bazen yükselerek bir duman etkisi yaratıp mekanı boyutlandırır. Işık tasarımı, üçgenin

köşelerini belirginleştiren ve ortasını aydınlatan şekildedir. Ayrıca özellikle heykel bölümlerinde yanlardan ekstra ışık çizgileri kullanılarak durağanlık ve zamanın çizgiselliği hissinin artırılması amaçlanmıştır.

Eser aşağıdaki linkten izlenebilecektir:

<https://vimeo.com/357801144>



4. SONUÇ

Bu çalışmamda 2007-2013 yılları arasında SITI Company, ardından 2013'ten bugüne kadar Tadashi Suzuki'nin Suzuki Company of Toga adlı topluluğu ile çeşitli atölyeler ve seminerler aracılığıyla çalıştığım Suzuki oyunculuk eğitim metodunu bir grup icracı ile pratik ettikten sonra metodun onların bedenlerinde belli bir etki yaratacağını tasarlayıp, bu bedenlerin farkındalıkları ile bir eser üretim sürecine girerek başladım. Araştırma sürecimde metodun kısıtlı bir zamanda ve kısıtlı koşullarda çalışıldığında bedenlerde beklediğim etkiyi yaratmadığını fark ederek çalışmamı metodun farklı prensiplerini görünür kılmaya çalışarak Antik Yunan tragedyasına dair gelenekler, kozmolojiye ait referanslar ve tarihsel kahraman mitini günümüz dünyasına dair yorumlarımla harmanladığım yaklaşımlarla destekleme ve daha dramatik bir kompozisyonel yapı kurma ihtiyacı hissettim. Bu yöntem, tez araştırmam açısından tatmin edici bir sonuç vermeyince çalışma yöntemimi değiştirerek metod egzersizlerini koreografik seriler oluşturmak için birer malzeme olarak kullanıp metodun prensiplerinin icracıya etkisini sorgulayan bir yöntem izledim. Sonuç olarak tiyatro, çağdaş dans ve pratik ettiğim diğer somatik yaklaşımların ilişkisini ele aldığım, bir icracı ve sanatçı olarak sahne üzerinde var oluşum üzerine temel sorulara yanıt aradığım Asimptot adlı eser ortaya çıktı.

Süreç içinde çalışma koşullarının değişmesi, oluşmakta olan eserin kendine özgü ihtiyaçları ve tez danışmanımın yönlendirmeleri ile ele aldığım referans noktalarının bazıları muğlaklaşırken, bazıları daha ön plana çıktı ve çeşitli aşamalardan geçen, farklı yöntemlerle çalışılan ve farklı versiyonları sergilenen eserim tez yazım sürecinin sonunda nihai halini aldı.

Tadashi Suzuki'nin de belirttiği gibi, bedensel bir eğitim metodunun tek başına bir eser üretimi malzemesi olmaktan ziyade icracıya belli farkındalık ve hassasiyetler kazandırarak onun sahne üzerindeki ifade yeteneğini artıran araçlar olduğunu düşünüyorum. Bu araştırmada, Suzuki metodunun kazandıracadı farkındalık ve hassasiyetlerin gerektirdiği çalışmanın yoğunluğunu bir kez daha fark ettim ve farklı koşullarda bu yoğunluğun nasıl sağlanabileceği üzerine düşünme imkanı buldum. Bu noktada tez eser araştırmam açasından da kendi deneyimim üzerinden bir icracının bu methodla kurduğu ilişkiyi odak noktası olarak alıp methodla ilişkim üzerine düşündüğüm bir süreç yaşadım. Bu eserde ele aldığım Suzuki metodu ile çalışmaya dair literatüre bir katkı yapmayı ve daha fazla sanatçının bu ve benzeri methodların eser üretimi ile ilişkisine dair araştırmalar yapmasına vesile olmayı umuyorum.

Suzuki metodunun sahne icracısı için vazgeçilmez olan bedensel farkındalık noktaları ve bunların uzantısı olarak gelişen sahneleme prensiplerinden koreografi alanında faydalanılabileceğini düşünüyorum.

EKLER

Ek-1 (Ellipsis) Eserinin bomontiada ALT'ta Sergilenen Pilot Gösterisinden Fotoğraflar





Ek-2 (Ellipsis) Eserinin bomontiada ALT'ta Sergilenen Pilot Gösterisinin Tanıtım Görsele

Performans

(ELLİPSİS)

Fatih Gençkal

A CORNER IN THE WORLD

✂

bomontiada ALT



22 Eylül Cuma, 20.30

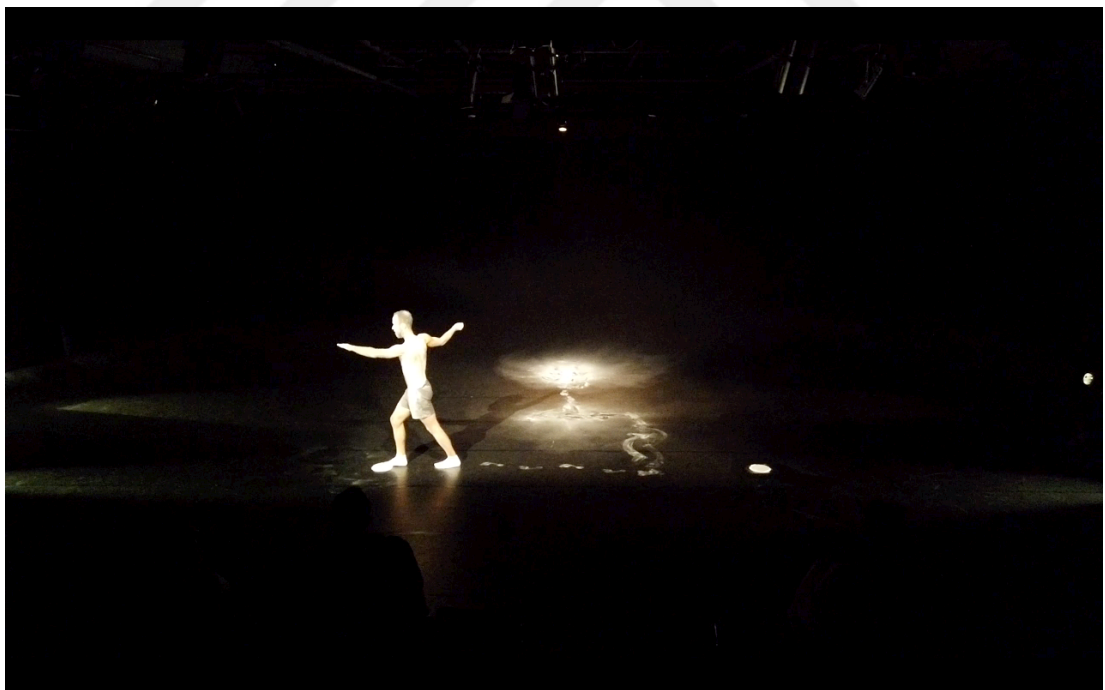
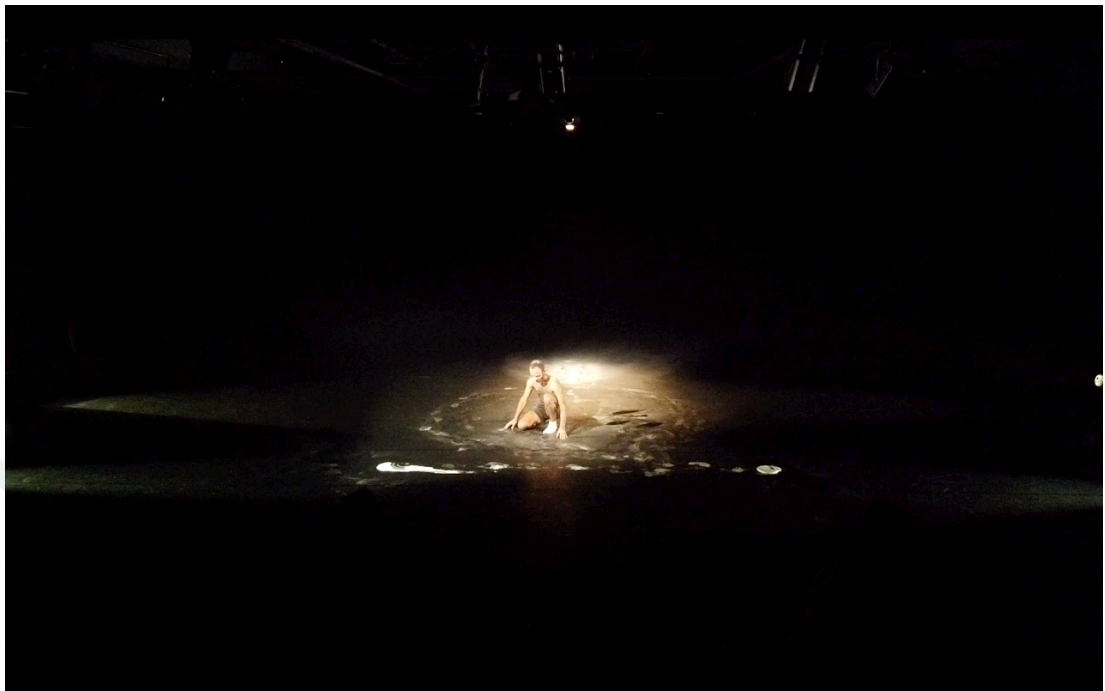
23 Eylül Cumartesi, 20.30

Ek-3 (Ellipsis) Eserinin Düzenlenmiş Son Halinden Fotoğraflar



Ek-4 Asimptot Eserinden Fotoğraflar





KAYNAKLAR

Kitaplar

ALLAIN, PAUL (2011), The Theatre Practice of Tadashi Suzuki: A critical study with DVD examples, Methuen Drama, Londra.

BOARDMAN, JOHN (2002), Yunan Heykeli Klasik Dönem, Çev.Gürkan Ergin, Homer Kitabevi, İstanbul.

BURROWS, JONATHAN (2010), A Choreographer's Handbook, Routhledge, New York.

ARISTOTELES (2008), Poetika, Çev.Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

CAMPBELL, JOSEPH (2010), Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Çev.Sabri Gürses, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.

EAGLETON, TERRY (2012), Tatlı Şiddet Trajik Kavramı, Çev.Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

GRAVES, ROBERT (1992), The Greek Myths, Penguin Books, Londra.

LATACZ, JOACHIM (2012), Antik Yunan Tragedyaları, Çev.Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

KOTT, JAN (2006), Antik Yunan Tragedyaları ve Çağdaş Yorumları, Çev.Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

SUZUKİ, TADASHİ (2015), Culture is the Body: The Theater Writings of Tadashi Suzuki, Theater Communications Group, New York.

SUZUKİ, TADASHİ (1993), The Way of Acting: The Theater Writings of Tadashi Suzuki, Theater Communications Group, New York.

Makaleler

SORGENFREI, CAROL FISHER (1998), “Zeami and the Contemporary Japanese Theater”, Zeami and the No Theater in the World, Danierl Gerould, Der.Benito Ortolani-Samuel L. Leiter, Center for Advanced Studies in Theatre Arts, Graduate School and University Center of the City University of New York, New York.

GOTO YUKIHIRO, “Suzuki Tadashi'nin Teatral Füzyonu”, Çev.Çağıl İvak, Mimesis Tiyatro/Çeviri -Araştırma Dergisi, Sayı: 15, Ocak 2019, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

İnternet Makaleleri

EPERT, ROBERT (2008), How to Read A Movie?,

<https://www.rogerebert.com/rogers-journal/how-to-read-a-movie>

İnternet Siteleri

<https://howlround.com/transformation-through-training>

<http://www.planetary.org/explore/space-topics/earth/pale-blue-dot.html>

https://www.youtube.com/watch?v=F9YqCP_B7EU

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=109105

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/ellipsis>

https://www.nasa.gov/vision/universe/features/halloween_sounds.html

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul'daki Siyaset Bilimi lisans eğitiminin ardından CUNY Brooklyn College'den Oyunculuk Yüksek Lisansı'nı alan Fatih Gençkal, gösteri sanatları alanında sanatçı, eğitmen ve küratör olarak çalışmaktadır.

Polonya'da Grotowski fiziksel tiyatro teknikleri, ABD'de aikido ve İstanbul'da capoeira üzerine eğitim aldı. Ayrıca 2017 yılından bu yana Yoga Alliance sertifikalı yoga eğitmenidir. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Özyeğin Üniversitesi, Tiyatro Medresesi ve Şehir Tiyatroları Çağdaş Gösteri Sanatları Merkezi başta olmak üzere birçok kurumda dersler vermiştir.

Suzuki oyuncu eğitim metodu üzerine 2007 yılında Tadashi Suzuki ve Anne Bogart tarafından kurulan SITI Company rehberliğinde çalışmaya başladı, 2013 yılından bu yana çalışmalarına Japonya'daki Suzuki Company of Toga ile devam etmektedir. Gençkal, Tadashi Suzuki tarafından yetkilendirilmiş Suzuki metodu eğitmenidir. 2007 yılından bu yana SITI Company ile Viewpoints çalışmalarını sürdüren Gençkal, Anne Bogart'ın *The Viewpoints Book* adlı eserini Türkçe'ye çevirmiş, Tadashi Suzuki'nin tiyatro anlayışını ve metodunu ayrıntılarıyla anlattığı *Culture is the Body* adlı eserini de Türkçe'ye kazandırmak için çalışmalarını sürdürmektedir.

Oyuncu ve yönetmen olarak çalışmaları aralarında garajistanbul, TheaterFormen, Theater Freiburg (Almanya), Julidans (Hollanda), PS122 (ABD) ve İstanbul Tiyatro Festivali olmak üzere birçok mekan ve festivalde sergilendi. 2014 Yeni Tiyatro Dergisi Beklan Algan Ödülü aday ve 2018 Yeni Tiyatro Dergisi Türkçeye Katkı Ödülü sahibi olan Gençkal, A Corner in the World uluslararası performans sanatları festivali kurucu genel sanat yönetmenidir.