



**OYUNCULUK EĞİTİMİNDE MASKE:  
COPEAU, LECOQ VE BİR MODEL ÇALIŞMA  
OĞuzhan VARTOLİOĞLU  
Yüksek Lisans Tezi  
SAHNE SANATLARI PROGRAMI  
Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL  
2020  
Her Hakkı Saklıdır.**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

**Oğuzhan VARTOLIOĞLU**

**OYUNCULUK EĞİTİMİNDE MASKE:  
COPEAU, LECOQ VE BİR MODEL ÇALIŞMA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL**

**ERZURUM – 2020**



**Atatürk Üniversitesi**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**TEZ BEYAN FORMU**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

**BİLDİRİM**

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine* göre hazırlamış olduğum "*Öğrencilik... Eğitiminde... M.Ö.İ.K. Çözümleri... ve Bir... Model... Çalışması*" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının* ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. \*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

17.02.2020

Adı Soyadı

*Şişman YAROLIOĞLU*  
*[Signature]*

\* **LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

**Çeşitli ve Son Hükümler**

**Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6-** (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

**Gizlilik dereceli tezler MADDE 7-** (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TENİSL

..... danışmanlığında, Öğretim Üyesi tarafından hazırlanan bu çalışma  
16./01/2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim / Anasanat  
Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Tamer TENİSL imza :  
Jüri Üyesi : Prof. Dr. A. Pinar ARAŞ imza :  
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi A. Emre KESTAN imza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .... / .... / 20....

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
RESİMLER TABLOSU .....	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TİYATRO SANATINDA MASKE KULLANIMI

1.1. MASKE NEDİR .....	4
1.2. TİYATRODA MASKE.....	11
1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosunda Maske Kullanımı .....	11
1.2.2. Antik Roma Tiyatrosunda Maske Kullanımı .....	16
1.2.3. Asya Tiyatrolarında (Hindistan, Çin ve Japonya) Maske Kullanımı .....	19
1.2.3.1. Hint ( <i>Kathakali</i> ) Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı .....	19
1.2.3.2. Çin Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı .....	23
1.2.3.3. Japon (Noh, Kabuki) Tiyatrosunda Maske Kullanımı .....	28
1.2.4. Rönesans Dönemi Batı Tiyatrosunda (Commedia dell'Arte, Elizabeth Dönemi) Maske Kullanımı.....	34
1.2.4.1. <i>Commedia dell'Arte</i> 'de Maske Kullanımı .....	35
1.2.4.2. Elizabeth Dönemi Tiyatrolarında Maske Kullanımı .....	42
1.2.5. Modern ve Avangart Tiyatroda Maske Kullanımı .....	44
1.2.5.1. Vahşet Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı .....	44
1.2.5.1.1. J. Grotowski (Yoksul Tiyatro) Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı .....	46
1.2.5.2. Epik Tiyatroda Maske Kullanımı .....	47

## İKİNCİ BÖLÜM

### OYUNCULUK EĞİTİMDE MASKE (Copeau ve Lecoq) VE MODEL ÇALIŞMA

2.1. JACQUES COPEAU .....	51
2.2. JACQUES LECOQ.....	59
2.2.1. Ecole Lecoq ve LEM (Hareket Çalışması Laboratuvarı).....	61

2.2.2.Lecoq Pedagojisinde Maske.....	64
2.2.2.1. Nötr Mask .....	64
2.2.2.2.İfadeli Maskeler .....	71
<b>2.3. MODEL ÇALIŞMA.....</b>	<b>73</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>81</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>85</b>
<b>EK – 1.....</b>	<b>89</b>
<b>1.Atölye Çalışması Sonrasında Yapılan Konuşmalar.....</b>	<b>89</b>
<b>EK – 2.....</b>	<b>92</b>
<b>2.Atölye Çalışmaları Sırasında Kullandığımız Maskeler .....</b>	<b>92</b>
<b>EK – 3.....</b>	<b>99</b>
<b>3.Yapılan Atölye Çalışmalarından Fotoğraflar.....</b>	<b>99</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>103</b>

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

#### OYUNCULUK EĞİTİMİNDE MASKE: COPEAU, LECOQ VE BİR MODEL ÇALIŞMA

Oğuzhan VARTOLIOĞLU

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL

2020, 103 Sayfa

Jüri: Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL (Danışman)

Jüri: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

Jüri: Dr. Öğretim Üyesi Atilla Emre KESKİN

Maske, insanlık tarihi boyunca çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Maskenin kullanımını alanları dini amaçlı, eğlence amaçlı ve teatral amaçlı olarak çeşitlendirilebilir. Maske, tiyatro sanatına girmesi ile birlikte hem görsel estetik hem de teknik açıdan bir çok fayda sağlamıştır. Oyuncunun sahnede farklı görünmesini, birden fazla rol oynaması ve sesinin duyulması gibi faydaların yanı sıra maske tiyatro ile o kadar bütünleşmiştir ki tiyatronun simgesi haline gelmiştir.

Tiyatro sanatının içinde olan maske, Antik Yunan'dan Commedia dell'Arte' ye Kabuki Tiyatrosu' ndan Kathakali Tiyatrosu' na kadar farklı biçimlerde ve amaçlarda kullanılmıştır. Oyuncu bu maskelerin ruhunu bulması ve fiziksel özelliklerini çözmesi büyük bir hüner gerektirir. 20 yüzyılda oyunculuk eğitiminin metotlaştırılması Stanislavski ile başlamış ve günümüzde halen farklı metotlar ve yöntemlerle bu arayışlar devam ettirilmektedir. Copeau ve Lecoq' un yöntemlerinde ise maske oyuncu için karakter ve beden keşfinin bir anahtarıdır ve Lecoq' un pedagojisinde önemli bir yer kaplar. Oyunculuk eğitiminde beden kullanımını ve uzam keşfini sağlayan maske, oyunculuğun gelişiminde faydalı olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Jacques Lecoq, Jacques Copeau, Nötr Mask, Larval Mask, Karakter Mask

## **ABSTRACT**

### **MASTER THESIS**

#### **MASK IN ACTING EDUCATION: COPEAU, LECOQ AND A MODEL WORK**

**Oğuzhan VARTOLIOĞLU**

**Advisor: Asst. Prof. Dr. Tamer TEMEL**

**2020, 103 Pages**

**Jury: Asst. Prof. Dr. Tamer TEMEL**

**Jury: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS**

**Jury: Asst. Prof. Dr. Atilla Emre KESKİN**

The mask has been used for various purposes throughout human history. The use of the mask can be diversified for religious, entertainment and theatrical purposes. With the introduction of the art of theater, the mask has provided many benefits in terms of both visual aesthetics and technique. The mask is so integrated with the theater that it has become a symbol of the theater, as well as the benefits of acting differently on the stage, playing multiple roles and being heard.

The mask, which is in the art of theater, has been used in different forms and purposes from Ancient Greece to Commedia dell'Arte, from Kabuki Theater to Kathakali Theater. It takes a great skill for the player to find the souls of these masks and solve their physical properties. In the 20th century, the methodology of acting education began with Stanislavski, and these methods are still being pursued with different methods and methods. In the methods of Copeau and Lecoq, the mask is the key to character and body exploration for the actor and occupies an important place in Lecoq's pedagogy. The mask that provides body usage and space exploration in acting education has been beneficial in the development of acting.

**Keywords:** Jacques Lecoq, Jacques Copeau, Neutral Mask, Larval Mask, Character Mask



## RESİMLER TABLOSU

Resim 1.1. Les Trois Freres Mağarası (Geyik Şaman) .....	5
Resim 1.2. Derisi Yüzülmüş, Xipe Totek'in Altın Maskesi, Gerçek İnsan Derisiyle Kaplıdır .....	7
Resim 1.3. Tutankhamon'un Mumya Maskesi .....	8
Resim 1.4. Aztek Greenstone Maskesi .....	8
Resim 1.5. Maske (M.Ö. 2 BİN), Diyarbakır Müzesi.....	10
Resim 1.6. Roma Askeri Savaş Maskesi.....	11
Resim 1.7. Muhtemelen Bir Oyuncuya Ait Maskeyi Gösteren Yaklaşık Olarak M.Ö.470'ten Bir Vazo Parçası .....	13
Resim 1.8. Antik Yunan Tiyatrosu'nda Komedi Oyuncusu .....	14
Resim 1.9. Bir Satir Oyununa Hazırlanan ve Oyundan Sonra Kutlama Yapan Bir Oyuncu Grubunun Çizimi.....	15
Resim 1.10. Terentius'un <i>Andros Güzeli</i> Oyununun Maskeleri .....	18
Resim 1.11. Kathakali Paccha Karakteri Prens Rama. ....	20
Resim 1.12. Kathakali Oyuncusunun Makyaj-Maskesinin Yapılma Aşaması .....	21
Resim 1.13. Kathakali Tiyatrosunda Makyaj-Maske Çeşitleri .....	22
Resim 1.14. <i>Dixi</i> Karakteri.....	24
Resim 1.15. <i>Huadan</i> Karakteri .....	26
Resim 1.16. <i>Wusheng</i> Karakteri.....	26
Resim 1.17. <i>Jing</i> Karakterleri .....	27
Resim 1.18. Gigaku Maskesi .....	29
Resim 1.19. Bugaku Gösterilerinde Kullanılan Genjo Raku Maskesi.....	30
Resim 1.20. <i>Yaşlı Kadın</i> ve <i>Genç Erkek</i> Maskeleri .....	32
Resim 1.21. <i>Kumador</i> Karakteri .....	34
Resim 1.22. <i>Zanni</i> Maskeleri .....	37
Resim 1.23. <i>Arlecchino</i> Maskesi.....	37
Resim 1.24. <i>Brighella</i> Maskesi .....	38
Resim 1.25. <i>Pantalone</i> Maskesi.....	39
Resim 1.26. <i>Il. Dottore</i> Maskesi .....	39
Resim 1.27. <i>Il. Capitano</i> Maskesi.....	40
Resim 1.28. <i>Pulcinella</i> Maskesi.....	41
Resim 1.29. <i>Tartaglia</i> Maskesi .....	41
Resim 1.30 Artaud 'un Kullandığı Maskeler .....	45

Resim 2.1. Vieux – Colombier Tiyatrosu .....	52
Resim 2.2. Jacques Copeau .....	53
Resim 2.3. Nötr Mask (günümüzden) .....	56
Resim 2.4. Nötr Mask çalışmasından bir görüntü .....	58
Resim 2.5. Jacques Lecoq .....	60
Resim 2.6. Ecole Jacques Lecoq .....	62
Resim 2.7. Jacques Lecoq' un Oluşturduğu İki Senelik Eğitim Planı .....	63
Resim 2.8. Jacques Lecoq ve Nötr Mask .....	65
Resim 2.9. Erkek ve Kadın Nötr Mask .....	66
Resim 2.10. Kendi <i>Kökensel Yolculuğum</i> , Tiyatro Medresesi, 2017 .....	69
Resim 2.11. Larva Mask .....	72
Resim 2.12. Etki çemberi .....	74
Resim 2.13. Çiçek Açma Hareketi .....	75
Resim 2.14. Dalgalanma Hareketi .....	77
Resim 2.15. Maske Çalışmasından .....	79
Resim 3.1. Larval Mask .....	92
Resim 3.2. Karakter Mask – I .....	93
Resim 3.3. Karakter Mask – II .....	94
Resim 3.4. Karakter Mask – III .....	95
Resim 3.5. Karakter Mask – IV .....	96
Resim 3.6. Karakter Mask – V .....	97
Resim 3.7. Karakter Mask – VI .....	98
Resim 3.8. Maske Çalışması – I .....	99
Resim 3.9. Maske Çalışması – II .....	99
Resim 3.9. Maske Çalışması – II .....	100
Resim 3.10. Maske Çalışması – III .....	100
Resim 3.11. Maske Çalışması - IV .....	100
Resim 3.12. Maske Çalışması - V .....	101
Resim 3.13. Maske Çalışması – VI .....	101
Resim 3.14. Maske Çalışması - VII .....	102

## ÖNSÖZ

“Oyunculuk Eğitiminde Maske: Copeau, Lecoq ve Bir Model Uygulama” çalışmam ile maskenin büyüleyici dünyasını keşfettirmeyi ve bir eğitim aracı olarak nasıl kullanıldığına bir ışık tutmak istedim. Maskeyi büyüsunü ilk gördüğüm “Şeytan Ayrıntıda Gizlidir” oyunu ile başlayan bu maske macerama böyle bir çalışma katmak benim için inanılmaz mutluluktur.

Bu çalışmamda, tez boyunca benden yardımlarını esirgemeyen başta danışmanım Dr. Öğ. Üyesi Tamer TEMEL’ e, Prof. Dr. A. Pınar ARAS’ a, Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR’ e, Öğ. Gör. Orhan KAPLAN ve diğer tüm bölüm hocalarıma, lisans eğitimim boyunca üzerimde emeği olan hocalarım A. Arif ATALAY, Levent ARAS ve Melike DURAK ARAS’ a teşekkürü bir borç bilirim.

Beni maskenin büyüdü dünyasına sokan ve öğretileri ile farkındalığımı arttıran Matteo DESTRO’ ya, Tiyatro Medresesi’ nde çalışmalar boyunca bana bilgi desteğini esirgemeyen Güray DİNÇOL ve Elif SÖZER’ e ve Toby Wilsher’ ın maskelerini kullanmam için bana izin veren ve hayatta güzel kararlar almama yardımcı olan Erzurum Devlet Tiyatrosu Müdürü Emrah KESKİN’ e şükranlarımı sunarım. Bu tez çalışmam boyunca uygulama kısmında bana yardımcı olan canım öğrencilerime ve en son olarak her zaman yanımda olan aileme ve hayat arkadaşım Büşra TUNA’ a destekleri için teşekkür ederim.

**ERZURUM – 2020**

**Oğuzhan VARTOLIOĞLU**

## GİRİŞ

“Oyunculuk Eğitiminde Maske: Copeau, Lecoq ve Bir Model Uygulama” başlıklı bu çalışmamda, maskenin varoluş hikayesi, tiyatro sanatında maskenin hangi amaçla kullanıldığı ve J. Copeau ve J. Lecoq’ un maskeyi eğitimde nasıl bir araç olarak kullandıklarının üzerinde duracağım.

Maske, tiyatrodan da önce insanlık tarihi ile ilişkilendirilir. İkel dönemlerle birlikte maske dini bir araç olarak kullanılmış. Birçok ilkel inanın içerisinde bulunan maske, kimi zaman bir tanrıyı, kimi zaman bir şeytanı veya kötü bir ruhu, kimi zaman da iyilik, bolluk ve bereketi simgeleyen bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Maske sadece sadece dini ritüellerde değil ayrıca öğretilerde de kullanılmıştır. Tiyatronun başlangıcı olarak kabul ettiğimiz *av töreni* ritüellerinde maske, iletişim henüz gelişmemesinden kaynaklı olarak bir sonraki nesile nasıl avlanılacağını, avından nasıl saklanabileceğini veya onun postunu giyerek onu nasıl tuzağa düşüreceğini öğreten bir araç olarak da kullanılmıştır. Halen günümüzde bu amaç ile kullanılan maskeler özellikle Afrika kıtasında yaygındır ve Şamanizm inancında da bulunan maskeler bu inanın yaygın olduğu bölgelerde de görülmektedir.

Maske genel anlamı ile saklanmak – saklamak, başka bir şeyi göstermek, başka biri olmak gibi temel yapıda olduğu için günümüzde sadece teatral olarak değil yaşamın bir parçası olarak da kullanılmaktadır. Maskeyi sadece tiyatrodaki biçimi olarak düşünmemeliyiz. Askeri amaçlarla kullanılan maskeleri baktığımızda örneğin, rakibini korkutma, ona güçlü olduğunu gösterme, ölümcül bir savaşçı görünmesi gibi kullanıldığını görmekteyiz. Günümüzde hırsızların bile maske kullanması, maskenin saklanma – saklama amacıyla kullanılmaktadır.

Tiyatronun simgesi olan maskenin tiyatro sanatında kullanılması yine aynı düşünce alt yapısında olmuştur. Antik Yunan Tiyatrosunda kullanım amaçlarına baktığımız zaman hem teknik olarak hem de simgeleme aracı olarak kullanılmıştır. Oyunlarda tanrıları simgelemek için kullandıklarını bilmekle beraber maskenin teknik olanakları olarak, ses duyurma ve birden fazla rol oynamaya fırsat tanıdığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda Antik Yunan zamanlarında kullanılan sahnelerin büyük

olduğunu düşünürsek seyircinin daha iyi görebilmesi için büyük maskelerin kullanıldığını da görebiliriz. Tiyatro sanatına Antik Yunan aracılığıyla girdiğini ve günümüz tiyatrolarında halen kullanıldığını düşündüğümüzde maskelerin tiyatronun bir simgesi haline gelmesini gözardı edilemez. Tiyatroya teknik ve simgesel imkan sunmakla beraber maskenin oyunculuk üzerine etkilerini de görmekteyiz. Oyuncunun bedensel imkanlarını nasıl zorladığını ve geliştirdiğini, maske oyunculuğu olarak nitelendirebileceğimiz bu araçla birlikte, evrensel anlatım üzerine nasıl etkili olduğunu söyleyebiliriz. Copeau ve Lecoq' un maskenin bir eğitim aracı olarak kullanılması ve bunun üzerine özellikle Lecoq' un bir pedagoji oluşturması maskenin eğitim üzerindeki yadsınamaz gerçeği göstermektedir.

Türkiye' de maske çalışmaları sınırlı sayıdadır. Bu çalışmalara başta örnek vermek gerekirse Kerem Karaboğa ve Oğuz Arıcı tarafından editörlük yapılan maske sempozyumu sırasında yapılan çalışmaların toplandığı “Maske Kitabı”, Perran Üstündağ tarafından yazılan “Asya Tiyatrosu”, Yeliz Biber' in yazdığı “Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda Maske Tiyatrosu” ve çeviri yapılarak dilimize kazandırılan Lecoq' un “Şiirsel Beden” adlı kitabı gibi kitaplar bulunmaktadır. Bu kitapların yanı sıra yazılmış tez ve makaleler mevcut olmak beraber az sayıda kaynak bulunmaktadır. Özellikle oyunculuk eğitiminde maske üzerine kaynak çok azdır.

Bu çalışmanın seçilmesi, Erzurum Devlet Tiyatrosu'nda 2008 yılında Toby Wilsher tarafından yönetilen “Şeytan Ayrıntıda Gizlidir” adlı oyunu izlemem ve 2017 yılında Şirince' de bulunan Tiyatro Medresesi' nde katıldığım, Lecoq' un son öğrencilerinden olan Matteo Destro tarafından yürütülen “Fiziksel Tiyatronun Temel İlkeleri: Maske ve Koro” adlı çalışmaya katılmamdır. Burada edindiğim tecrübeler ve maskenin büyümesine kapılmam beni bu çalışma alanına itmiştir. Bu çalışmalar sırasında nice maske eğitmeni ile tanışmam, onların bu alan üzerine yaptığı çalışmalarımı gerek kitaplarından gerek internet ortamında bulunan videoları izlemem bu çalışma için beni heyecanlandırdı. Bu çalışmamda sadece kuramsal bilgi üzerinden değil aynı zamanda Atatürk Üniversitesi Oyunculuk Anasanat Dalı öğrencileriyle birlikte yaptığımız “Maske Yolcuğu” atölye çalışmalarında edindiğimiz tecrübeleri ve deneyimleri paylaşmaktayım.

Çalışmamın birinci bölümünde maskenin tiyatro sanatında kullanıldığına dair bilgiler vardır. Bu bölümde Antik Yunan Tiyatrosu'ndan Roma Tiyatrosu'na, Asya Tiyatrosu'ndan günümüz modern tiyatrolarda nasıl kullanıldığından bahsetmekteyim. İkinci bölümde ise oyunculuk eğitiminde maske ile önemli çalışmalar yapan iki önemli isim üzerinde durmaktayım, Copeau ve Lecoq. Copeau' un nötr maske ile oyuncuların eğitimi sırasında edindiği deneyimler ve Lecoq' un nötr maske, Larval maske ve Karakter maskeleriyle yaptığı ve bu çalışmalar üzerine kurduğu pedagojiden bahsetmekteyim. Bu bölümde yine öğrencilerle beraber yaptığımız model bir uygulama olarak maske atölye çalışmasından bahsetmekteyim. Ek kısımlarda sunduğum; çalışma sonrası öğrencilerle beraber yaptığımız değerlendirme konuşmaları, çalışma sırasında kullandığım maskelerin fotoğraflarını ve çalışmalar sırasında çekilen fotoğrafları sunmaktayım.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TİYATRO SANATINDA MASKE KULLANIMI

#### 1.1. MASKE NEDİR

Maske, doğuşundan günümüze dek sadece tiyatrodan değil; dini törenlerde, karnavallarda ve günlük yaşamda karşımıza çıkmaktadır ve ayrıca dünyanın dört bir yanında da insanlara umut, bereket, mutluluk, şans getirdiğine inanılmaktadır (Üstündağ, 2011: 1). Maske iyi anlamda kullanıldığı gibi kötü anlamda da kullanılmıştır. Örneğin Kara Afrika ve Asya’da bazı gizli derneklerin bir sembolü, cinayet aracı, cellatlar ve idam cezasına çarptırılanların kullanması, hırsızların maskeler takarak hırsızlık yapmaları buna örnek verilebilir.

Maske kelimesi dilimize Fransızcadan geçmiş ve “boyalı karton, kumaş veya plastikten yapılan ve başkalarının tanınmamak için yüze geçirilerek kullanılan yapma yüz”, “korunmak için özel olarak yapıp yüze geçirilen şey”, “gerçek duyguları veya bir şeyin gerçek görünüşünü gizleyen aldatıcı görünüş, davranış” gibi anlamları ile kullanılmaktadır (Doğan, 2009: 719). Gösterim sanatlarında ise maske, oyuncunun yüzünü gizleyerek ve insancıl anlatımını kapatarak seyirciyle arasında duygusal bağları kuran yapay bir yüzdür (Nutku, 2001: 19).

Maske ile ilgili birçok anlam ve çağırışım vardır. Kelime, komedi ve tragedyadan Yunan maskelerine, Afrika ritüeline, Zorro’nun maskesinden Jim Carrey maskesine kadar geniş bir yelpaze sunar. Kelimenin hem olumlu hem olumsuz anlamları vardır. İsim olarak maske, kaynakçı maskeleri gibi koruyucu, gizleyici, dış görünüş değiştirme ve korkutucu gibi çeşitli anlamları kapsar. Örneğin güreşçilerin, suçluların, festival üyelerinin ve Ku Klux Klan maskeleri gibi, bu maskeler *hile* ya da *şartlandırıcı* olarak görünürler. Ama bir fiil olarak maskenin anlamına baktığımızda, olumsuz yön, önyargılı, aldatma, yüz, kişi, duygu ya da niyet, gibi anlamlara geldiğini görürüz (Wilsher, 2006: 11).

Maskenin kökeni tiyatrodan daha eskidir. Maske ilk başlarda avcılık ritüellerinde ve putperest ritüellerinde çıkar karşımıza. Yapılan kazılarda ve bulunan envanterlerde avı kandırmak için veya av hikayesini kabileye anlatmak isteyen avcının kullandığı hayvan

postları ve maskeleri görürüz. İlk avcılar yabani hayvanları avlamak için bazı teknikler geliştirdiler. Bu tekniklere örnek olarak hayvanlara benzemek için post, kafalarına maske ve kuyruk taktıkları verilebilir (M. İlin, 1991: 37). İlkel insanların yaşamını sürdürebilmeleri ve gerekli olan yemek ihtiyacı sağlamaları için hayvan postuna girmek zorunda kalmıştır. Bu ihtiyaçlar ilkel insanı, hayvanları kolayca avlamak için hayvanların tüylerinden, kameşlardan ve tahtalardan maskeler yapmaya zorlamıştır. Fransa'daki "Üç Kardeşler" mağarasında 15.000 ya da 25.000 öncesine ait bir duvar resminde, büyücünün bir geyik postu giyip ve geyik kafası taktığı görülmüştür (Nutku, 2001: 19).



Resim 1.1. Les Trois Freres Mağarası (Geyik Şaman)

Maskenin ilk kullanımı ile ilgili bilgiler ilkel insanların yaptığı duvar resimlerine dayanmaktadır. Ancak maske ile ilgili bu dayanağın dışında da dünyanın birçok yerinde resmedilmeyen örnekleri olduğu düşünülmektedir. Yine de maskeler aynı amaç için kullanılmıştır. Çünkü dünyanın birçok yerinde maskeler din, büyü ve avcılık için kullanıldığından aynı içgüdüsel tepki ile yapılmıştır. Bu nedenledir ki aralarında herhangi bir etkileşim bulunmamalarına rağmen birçok yerde aynı üsluptaki maskelere rastlamak olasıdır (Üstündağ, 2011: 7).

Maskeler tarihsel olarak, çoğu toplumlarda dini inançları desteklemek için de kullanılmıştır. Bu inanç sistemlerinde maskenin sihirli olduğuna ve hem takanın hem de



maskenin bu büyüyle iç içe geçtiğine inanılırdı (Wilsher, 2006: 12). Maskeler doğayı ve insanı idare ettiğine inanılan ruhlara, tanrılara ve benzeri varlıkla sığınma, yaranma, merhametlerini kazanma veya onlardan af dilemek için yaptıkları dinsel ayinlerde kullanılmaktaydı. Bu maskelerle ayini yöneten kişinin taklit ettiği hayvanlara veya benzeri varlıklara öykünmesini de sağlamıştır (Vadetskaya 2009: 16). İnsanoğlu bu ürettiği maskelerle doğayı ve inanç sistemlerindeki varlıkları bir ritüele dönüştürür. Tanrılarını, atalarını ve doğaüstü varlıkları bu maskelerle yeniden yaratır. Bu yaratma fiziki dünyadan kopuş ve varılmak istenen gerçeğin (trans) yeniden yaratmaktır. Bu boyutuyla maske mistik, sihirli ve kutsal bir alettir. Bu maskeleri takmalarındaki asıl amaç ise kişinin kişisel varlığını maske yoluyla ortadan kaldırmak, kendini gizlemek ve maskenin ona yansıttığı varlıkla (tanrı veya doğaüstü varlıklar) ayinini icra etmek (Azizov, 2017: 5). Bu konuda Oscar G. Brockett ritüellerde maske kullanımı ve işlevi hakkından ki düşünceleri şöyledir;

“Maske ve kostüm, tipik aksesuardır. Birçok topluluk, bir ruhun bu aksesuarların çekiciliğine ve benzerliğine katıldığına inanır. Bundan dolayı maske ve kostüm danışılması, denetlenmesi ya da yatıştırılması gereken ruhu büyülüne ve somutlaştırma araçları olurlar” (Brockett & Hildy, 2016: 18).

Maskenin ritüellerde, ayinlerde ve bolluk eğlencelerinde kullanılması aslında bir *taklit* ihtiyacının sonucudur. Aristoteles’in dediği gibi taklit iç güdüsü insanın doğasında vardır. Taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır diğer varlıklardan ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir. İnsanoğlu taklitten büyük haz duyar. Bunun en büyük örneği; gerçekten görmeye dayanamadığımız şeyleri mesela bir ceset, kadavra vb. birebir taklidinden hoşlanmamamız (Aristoteles, 2018: 13). İlkel insanlarda güçlü bir taklit içtepisi bulunurdu. Bunun öğrenmek, eğlenmek, oyalanmak ve tapınmak için kullanırlardı. Dilin ve iletişimin olmadığı yerde bu taklit içtepisi, aktarılması gereken bilgileri kolaylıkla aktarmannın bir yoluydu. Avlanma ritüeli sadece bir eğlenme ve inanç olarak yapılan bir şey değil, profesyonel avcılarının diğer kabiledaki insanlara aktardığı bir avlanma öğretisidir (And, 1973: 18). Ritüellerinde içinde barındırdığı bu *taklit*, insanı direkt doğayı yönetmeye değil, doğayı yöneten tanrıların bir parçası olarak rol oymalarına ve o eylemi gerçekleştirmeye sevk eden bir taklit işine iter (M. İlin, 1991: 17).

Ritüeller, ayinler ve şölenler mitlerin (kutsal hikayelerin) bir taklididir. Mitler dünyanın oluşumunu, tanrının ve ilk insanların yaradılışını, kahramanlık hikayelerini,

cennet ve cehennem doğasını ve dünyanın sonunun ne zaman geleceğini anlatır. Maskeler bu mitlerin yaratıcı gücüne ve hikayelere eşlik etmek için ve aynı zamanda kahramanları, tanrıları ve canavarları *taklit* etmek için kullanılırdı. Kutsal hikayelerin anlatımı ve taklit edilmesi toplumu birbirine bağlayan sihirle dolu ganimetlerdir (Wilkinson & Philip, 2010: 14). Bazı mitlerde maske kullanıma dair örnek verecek olursak P. Wilkinson ve N. Philip'in Mitoloji kitabında şu törenlere rastlarız;

“Aztek’ler Tlacaxipehualiztli’nin festivali için, Tanrı Xipe Totek’, temsil eden erkekler kurban edilenin derisini giyerdi. Deri çürüdüğünde, giyen kişi tohumdan çıkan taze filiz gibi altından çıkardı.(Resim 2.) Xipe Totek bu şekilde bir adamın içinden diğerinin derisiyle temsil edilir. Bir doğurganlık ilahı, ayrıca kuyumcuların koruyucusuydu” (Wilkinson & Philip, 2010: 215).



Resim 1.2. Derisi Yüzülmüş, Xipe Totek’in Altın Maskesi, Gerçek İnsan Derisiyle Kaplıdır.

Her ne kadar maskeler aynı işlevlerde kullanıyormuş gibi gözükseler de dünyanın birçok yerinde farklı işlevler yüklenmiştir. Maskelerin bu işlevleri coğrafi özelliklere göre değişmektedir. Bunlara örnek verecek olursak; Mısır’da maskeler sadece dini amaçlara yönelik kullanılmıştır. Maskenin tanrılık niteliğini yüceltme gibi bir görev görürdü. Yaşayan kişinin hayvan maskesi takması veya mumyalanmış cenazelerin başlıklarında kullanılması örnek verilebilir. Mumya maskelerinin en büyük ve büyüleyici örneği Mısır Firavunu Tutankhamon’un maskesidir. (Resim 3) Nedeni; eğer mumya maskesi önemli bir kişiye yapılıyorsa, yapımında gümüş veya altın gibi değerli maddeler kullanmaları. Mısır maskelerinin sınıf farkına göre yapılması maskenin çeşitliliğini de arttırmıştır. Eğer ölen soylu kişi değil alt tabaka bir kişiyse onun ölüm maskesi bez, alçı ve kil gibi malzemelerden yapılırdı (Kaptan, 1999: 103).



Resim 1.3. Tutankhamon'un Mumya Maskesi

Başka bir örnek verecek olursak; coğrafi özelliklere göre maskenin yapım malzemeleri değişiklik göstermektedir. Aztek maskelerinde ahşap üstüne sedef ve değerli taşlar ile işlenmiştir. Bu değerli taşların kullanılması Aztek maskelerini diğer maskelere göre değerli kılmıştır. Aztekler özellikle bu maskeyi ilahi kudreti simgeleyen bir simge olarak kullanmışlardır (Kaptan, 1999: 107). İlahi kudreti simgeleyen bu maskenin *green stone* taşından yapılmış olması onu maskeler arasında en önemli maske yapar (Resim 4). Maskenin önemi ilahi kudreti simgelediği için insanlar tarafından kullanılmamasından da anlaşılmaktadır. Bu nedenle bu maskelerin göz çukurları da yoktur (Pasztory, 1983: 253).



Resim 1.4. Aztek Greenstone Maskesi

Yine bir örnekte Kuzey Amerika Kızılderili maskeleri, temel olarak iyi hasat için yağmur veya güneş getirmek için elementlerin ruhlarını ifade ediyordu. Ne yazık ki, kabilelerin çeşitliliği, maske kullanımlarında orantılı olarak büyük bir fark olduğu anlamına geliyordu. Orta ve Güney Amerika'nın daha örgütlü toplumlara, maskenin, özellikle Aztek ve İnka kültürlerinde rolünün daha net anlaşılmasını sağlamıştır. Ruhları, tanrıları, hayvanı betimleyen bu eski maskelerin çoğu, on altıncı yüzyılda İspanyolların fethi sırasında dayatılan Hıristiyan inanışları tarafından değiştirildi. Hıristiyan Şeytan, Güney Amerika festivallerinde sıkça görülen bir maskedir (Wilsher, 2006: 17).

Maske Asya'nın çeşitli kültürlerinde yaygındır. Hindistan'daki Hindu törenleri, performansı sokakların geçit törenlerinde, Tanrıların destansı hikayelerini anlatmanın bir yolu olarak kullandı. *Sri Lanka* maskeleri, Çin'deki bazı diğer maskeler gibi, "iyileştirici" maskelerdir ve belirli hastalıklara neden olduğu düşünülen belirli kötü ruhları giderirdi. Hasta, maskeli dansçılardan oluşan bir çemberin ortasına yerleştirildi ve hastalığın ruhu maskeyi görünce kaçırdı (Wilsher, 2006: 17).

Çoğu şaman inancında da (Çurçi, Koryak, Kamçadal, Yukagir ve Yakutlar) maske hiçbir rol oynamaz, daha çok Çurçilerde olduğu gibi çocukları korkutmak için ya da Yukagirlerde cenaze törenlerinde ölümlerin ruhları tarafından tanınmamak için kullanılır. Eskimo, Kara Tatarlar, Tomsk, Altay ve Gold'ın şaman törenlerinde maskeye rastlanır. Maske her zaman ruhlara karşı bir savunma için değil, sihirli ruhlar alemine katılmak için kullanırdı. Maskeler tanrıları ve ataları temsil ederdi ve ritüellerde şaman ölü ruhların temsili için de kullanırdı. Şamanların kostümü maske ile aynı rolü oynadığı için şamanları kostümü de bir maske olarak sayılırdı (Eliade, 2006: 197).

Diyarbakır müzesinde sergilenen ve tahmini M.Ö. 2 bin yılına ait olduğu sanılan insan yüzü biçimli pişmiş toprak mask (Resim 5) oldukça kaba bir yapıyı göstermekle birlikte; yüzün tüm hatları verilmiştir. Kavuşan Höyük'te M.Ö. 2 bin yılına tarihlenen dolgu içinden gelen buluntunun kullanımı hakkında elimizde kesin bir ipucu yoktur. Ancak Mezopotamya'da daha iyi işçilik gösteren benzerlerinden yola çıkarak ritüellerde bir tapınma aracı olarak kullanılmış olabileceği gibi; ölümlerin öbür dünyaya olan yolculuğu sırasında güzel görünmesi için kullanımına bırakılmış bir mezar hediyesi de olabilir. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2015)



Resim 1.5. Maske (M.Ö. 2 BİN), Diyarbakır Müzesi

Maske ilkel toplumlarda mitlere dayalı ritüeller ve ayinlerde mitsel karakterleri ve doğüstü canlıları taklit etmek için kullanılırdı (Brockett & Hildy, 2016: 1). Bu toplumlarda maske kullanımı evrenseldir. Bu evrensellik tüm toplumlarda bir mitin, kahramanlık öykülerinin, eğlenmenin veya sonraki nesillere öğretmenin bir isteği ve arzusudur. Normal hayata egemen olan düzenin, her organizma gibi yıpranma ve tükenme tehlikesinde olduğu, bu yüzden belirli aralıklarla eski düzene inanişe dalarak onu yeniden canlandırma “*taklit*” isteğidir (Pignarre, 1991: 11).

Maske bir kimlik değiştirme, taklit etme, korunma, gizlenme gibi amaçlar için kullanılmıştır (Azizov, 2017: 6). Maske kimi zaman koruyucu bir alet, bir kamufle aracı veya bir zırh olarak da kullanılmıştır. İlk başlardan günümüze kadar maske, onu takanın yüzünün zarar görmemesi, rakibin korkutulması, gizlenme veya doğüstü varlıklara karşı koruma olanağı sağladığından dolayı, tarih boyunca bu özelliğinden dolayı hiç yok olmadan varlığını sürdürebilmiştir (Yasan, 2011: 19). Günümüzde maske hem geçmişte ki kullanım amacı ile hem de gelişen dünya ve teknoloji ile işlevine devam etmektedir. İlkel çağlarda maskenin daha çok öğreti, inanç gibi anlamları günümüze kadar kullanımı azalmış daha çok korunma, korkutma ve gizleme aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Savaşlarda askerlerin taktıkları zırh maskelerdeki ifadeler daha çok düşmanını korkutmaya yönelik, hırsızlık yapan birinin maske takması gizlenmeye ve eğlencelerde maske bir kimlik gizleme gibi amaçlarla kullanılmıştır. Bu maskelere örnek olarak Venedik balo maskelerini, hırsızların taktığı siyah kar maskesi ve roma askerlerini taktığı savaş maskelerini verebiliriz (Güner, 2006: 14). Bu konuda özellikle spor alanında kullanılan maskelerle ilgili Yıldız Güner şu açıklamayı yapmaktadır;

“Günümüzde, korunmak gerektiren eskrim, hokey ve beysbol gibi bazı sporlarda, savaş zırhlarına benzer maskeler takılmaktadır. Bunların görünümü de rakibin üzerinde üstünlük yaratmak için korkutucudur” (Güner, 2006: 14).



Resim 1.6. Roma Askeri Savaş Maskesi

Maskenin ilkel çağlardan günümüze bir “taklit” anlatımının aracı olarak kullanıldığını anlıyoruz. Tiyatronun kökeninde taklit yattığına göre maskenin tiyatrodaki kullanımını kaçınılmazdır (Aristoteles, 2018: 18). Çoğu tiyatro tarihi kitaplarında tiyatronun başlangıcını av ritüeli olarak varsayılmaktadır (And, 1973: 15). Tiyatroda ilk maske kullanımını Antik Yunan dönemi görürüz.

## 1.2. TİYATRODA MASKE

### 1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosunda Maske Kullanımı

Antik Yunan’da maske (*yunanca: prosophon*) kelimesi “gözün önünde olan” ve “yüz” anlamı taşır. Antik Yunan Tiyatrosunda maskeler oyuncunun canlandığı karakterin kimliğini tanımlamak için kullanılmıştır. Yunan kültüründe ritüel ve törenlerde tiyatrodan önce maske kullanılıyordu. Bu törenleri, ritüelleri ve mitleri sürdürüp geliştirerek belli bir estetik kazandırarak sahneye taşıdılar. Maskeleri kılık değiştirmek, tanrıları, şeytanları ve doğa üstü varlıkları göstermek amacıyla kullanılmıştır (Güner, 2006: 45, 46).

Antik Yunan'da ki maskeler, kullanım şekillerine göre farklı şekillerde yapılırdı. Yapılan bu maskeler arasında ağız ve göz boşluğu bulunmayan, tanrı yada tanrıça maskeleri duvarına asıldığı mekanı koruduğu yada o mekana güven verdiği düşünülürdü (Burford, 1972: 122). Maskelerin diğer kullanım alanları, hasat, bereket, hastaları iyileştirme, ölü gömme ve yağmur yağdırmadır. Tanrıları ya da kötü ruhları simgeleyen maskeler toplumu denetim altında tutmayı sağlardı. Maskeler aynı zamanda çocuklara ve kadınlara öğüt verme, suç cezalandırma gibi işlevlere de sahipti (Kaptan, 1999: 58). Antik Yunan'da kullanılan maskeler üç çeşittir. Bunlar; ritüel, biyografik maskeler ve sahne maskeleridir. Ritüel maskeleri, tanrıları ve tanrıçaları simgeleyen maskeler, biyografik (*biyografical*) maskeler ise ünlü kişileri simgeleyen maskeler, sahne maskeleri ise tiyatro oyunlarında kullanılan maskelerdi (Horst - Blume, 1999: 975).

Antik Yunan'da ilk tapınmalarda kullanılan grotesk maskeler, tanrılar için yapılmıştır (Otto, 1993: 87). Yine aynı şekilde Arkadia Pheneos'taki Demeter Kidaria kültü için düzenlenen törenlerde karşımıza tanrıça maskeleri çıkar. Bu maskeler tiyatro maskelerinin doğuşu olarak kabul edilir ancak tiyatrodaki kullanılan maskeler, Dionysos için yapılan törenlerde kullanılan maskelerle özleşmiştir. Kadınların şarap tapım törenlerinde kullandıkları maskeler Dionysos olarak kişileştirilmiştir. Bu maskelerin tiyatroya geçmesi satyros dramlarında görülmektedir (İndirkaş, 2014: 50). Zühre İndirkaş, Satyros dramlarında maske kullanımını şöyle açıklamıştır;

“... ilk tiyatro maskelerinin gelişim süreci üzerinde kısaca durmak gerekir. İlk tiyatro maskeleri (gerek insan, gerek hayvan) kült özellikleri taşırlar. Özellikle satyros dramları ve antik komedyada kült maskelerinin grotesk özelliklerini bulmak mümkündür. Yunan Tiyatrosundaki ilk örnekler İ.Ö. 600'lerden başlayarak genç erkekler tarafından takılan boynuz, kulak, keçisakalı gibi hayvansal öğeler taşıyan satyros maskeleridir” (İndirkaş, 2014: 52).

Antik Yunan'ın bütün performansları, olasılıkla oyunlarda flüt çalanların dışında, maske takmışlardır. Antik Yunan yorumcularına göre, Thespis maskeyi benimsemenden önce oyuncuların yüzünü gizlemenin bir yolunu aramıştır. Tahminlere göre şarap tortusuyla sıvamak ve onu yapraklar dizmek gibi denemeler yapmıştır. Maske kullanımını benimsedikten sonra geleneğe göre kadın maskeleri kullanan ilk kişi Phrynichus'tur. İlk boyalı maskeleri kullananda Aiskhülos'tur. Bu maskelerle ilgili bu tahminler günümüze ulaşan vazo ya da duvar kabartmalarındaki figürlerden yararlanılmıştır. Bunun

nedeni ise maskeleri dayanıksız kumaş, mantar ve ince şaraptan yapıldıkları için günümüze kadar ulaşamamasıdır (Brockett & Hildy, 2016: 23).



Resim 1.7. Muhtemelen Bir Oyuncuya Ait Maskeyi Gösteren Yaklaşık Olarak M.Ö.470'ten Bir Vazo Parçası

Antik Yunan Tiyatrosu'nda, oyuncular tarafından takılan maske tam başlı bir parçaydı, oyuncunun yüzünün gizlenmesini sağlıyordu. Antik Yunan Tiyatrosu'ndaki trajedi performanslarında, oyuncuyu değiştirmeye gerek kalmadan, karakterlerin durumunu tanımlayacak olan kıyafetler ve maskeler vardı. Antik Yunan komedilerinde ise trajedi performanslarında kullandıkları maskelerin ve kostümlerin yetersiz olduğundan dolayı, maskeler daha grotesk yapılmış ve kostüme de grotesk unsurlar eklenerek (göbek, büyük bel ve kalça vb) anlatımı desteklemiştir (Varakis, 2010: 17).

Antik Yunan Tiyatrosu'nda maskeler başın tamamını kaplardı. Tüm belgeler, 5. yüzyılın sonuna kadar tiyatro maskelerinin başa yakın bir şekilde takıldığını göstermektedir. Maskenin ölçüleri muhtemelen baştan daha büyük değildi ve maskelerin ağız ve göz açıklıkları oldukça küçüktü. Günümüze ulaşan Antik Yunan seramiklerinde maskelerin beyaz renkte, göz bebeklerinin de normal insan gözü büyüklüğünde olduğu görülmektedir. Araştırmalara göre, bu özellik oyuncunun konsantre olmasına, oyuncunun dikkatini odaklamak için bir mercek görevi görmesine yardımcı olur. Bakış bu yapı boyunca yönlendirildiğinde, optik alan çok daralır ve bir süre sonra aktör, kaşlar arasındaki alana yerleştirilmiş tek bir göz deliğinden (*üçüncü bir göz*) baktığını hisseder.



Görmenin en aza indirilmesi, diğer aktörlerin dinlemesinin maksimize edilmesine, görmeye değil işitmeye dayanarak onların varlığının farklı bir farkındalığına yol açar. Aktörü bilinçli ve aktif dinleme eylemlerine yönlendirir (Vovolis, 2011: 4). Aristoteles'e göre oyunculuk bir ses meselesidir ve göz önünde bulundurulması gereken iki özellik vardır; uyum ve ritim (Aristoteles, 2018: 25). Tüm bu özellikler özellikle açık hava tiyatrosunda iletişim için önemlidir. Ses, tiyatronun en önemli aracıydı. Maske, sesi zenginleştiren ve tüm tiyatro alanına hayat veren ve sese yön veren bir araçtı (Vovolis, 2011: 4).



Resim 1.8. Antik Yunan Tiyatrosu'nda Komedi Oyuncusu

Antik Yunan Tiyatrosu'nda tragedya ve komedy maskeleri, canlandırılan karakterlerin kimliklerini tanımlamak ve tiplere için kullanılırdı. Seyircinin bildiği karakterlerin ve kahramanların kimliklerini destekler niteliktedir (Güner, 2006: 46). Bir oyunda söyleşen yalnız üç kişi olduğundan dolayı oyunlarda sık sık maske değiştirirlerdi. Oyuncuların maske değişimi ve maskeleri nasıl kullanıldığına dair Metin And şöyle bir ayrıntı vermiştir;

“Oyuncu skene'ye çekilir ve maskesini değiştirirdi. Kimi defa aynı karakter için birden çok maske kullanılırdı; sözgelişi, Euripides'in aynı adlı oyunundaki Helen soluk yüzlü, bir de saçları kesilmiş maske; Sophocles 'in Oidipus 'unda da Kral Oidipus gözlerini çıkardıktan sonra kanlı bir maske giyerdi” (And, 1973: 141).

Genel olarak Antik Yunan Tiyatrosu'nda maske sadece görüntü amaçlı değil teknik amaçlı olarak kullanıldığını görmekteyiz. Maske, tek bir oyuncuya çeşitli roller oynama şansı verirken, özellikle tragedyalardaki takılan maskelerin büyüklüğü onları amfi tiyatrodaki seyircinin görmesini sağlar ve maskenin ağız kısmındaki megafon yapı sayesinde sesini istediği yere duyabilmektedir (Nutku, 2001: 63).

Pollux'tan öğrendiğimize göre tragedyalarda kullanılan otuza yakın maske vardı. Bu maskelerin çeşitleri; altı adet yaşlı ve orta yaşlı maskeleri, sekiz adet delikanlı ve genç erkek maskeleri, üç adet uşak ve on bir adet kadın maskelerdir. Bu maskelerde ayrı olarak, tragedya ve komedyada efsane kişileri göstermek için ayrı maskeler vardır. Boynuzlu Acteon, kör Fineus, çok gözlü Argus gibi. Bir diğer farklı olan maskeler ise karakterleri ya da kahramanları betimlemek için değil ırmakları, saatleri, müziği ve öç duygusunu gibi unsurları belirtmek içinde kullanılırdı (Nutku, 2001: 63).



Resim 1.9. Bir Satir Oyununa Hazırlanan ve Oyundan Sonra Kutlama Yapan Bir Oyuncu Grubunun Çizimi

Trajediler, mitlerde ve Homerik destanlarda kurulan ortak kültürel mirasa dayanmaktadır. Efsanevi materyal iyi bilinmektedir ve Yunan trajedisinin yaşadığı insanlar uzak bir geçmişe ait Yunan mitolojisinin figürleridir. Maske trajik arketiplere,

geçici durumlarında, ölümlerin manzarasından dönen gerçek yüzdür. Efsanevi yüz olarak maske, gerçek oyunculuk alanını efsanevi bir Topos'a (Mitos'un dramatik hareketinin yaşandığı zihinsel ve sembolik alan) dönüşmüştür. Hem genel bir tiyatroya hem de sahnenin Agamemnon Sarayı, Delphi'deki Apollo tapınağı veya Athena'nın Atina'daki Atina tapınağının önündeki alana dönüştürülmesini sağlayan maskenin varlığıdır. Maske tarafından yaratılan Topos, anlatının dramatik alanını karşılar (Vovolis, 2011: 5).

### **1.2.2. Antik Roma Tiyatrosunda Maske Kullanımı**

Roma medeniyetinin hızlı gelişmesi ve çok çeşitli kültürlerin bir sentezi olmasının nedeni; Yunan topraklarından Anadolu'ya, Mısır topraklarından Afrika'ya kadar uzanan topraklarda ve burada sürdürülen sanatsal geleneğe hakimiyet göstermesidir (Azizov, 2017: 18). Roma İmparatorluğu bürokratik, kontrol gücü yüksek ve eleştiriye pek tahammülü olmayan hükümetlerden oluşurdu. Devlet'in sanat politikası tamamen "imparatorluğun büyüklüğünü gösterme" olarak kapasitesi 50 bini bulan gösterişli amfi tiyatrolar yaparlar. Ancak bu amfi tiyatrolar oyuncular için değil gladyatörler, vahşi hayvanların katliamı ve "revü" tarzı gösteriler içindi. Roma'da her şey gösteriş içindi. Askeri geçitler, cenaze kortejleri, zafer kutlamaları ve oyunlar gösteriş kokan törenlerdi.

Romalıların Yunan bölgesini ele geçirmesiyle birlikte Yunan sanatı ve tiyatrosu ile tanışmış, Yunan oyunlarının çevirileri ve taklitleriyle kendini bulmuştur. Bundan dolayı Roma tiyatrosunun başlangıcı çoğu kuramcı tarafından bu olaya bağlanır ve M.S. 240 yılında başladığı varsayılır. Her ne kadar Antik Yunan Tiyatrosu'na beslendiği sanılsa da Roma Tiyatrosu'nda küçük bir rol oynar. Antik Yunan Tiyatrosunun estetik kaygısının yerine Roma tiyatrosu *eğlence* kaygısına düşmüşlerdir. Antik Roma Tiyatrosu'ndaki *eğlencenin* o dönemlerde bulunan Akrobasi, kısa farmlar, eğitilmiş hayvanların, hokkabazlar, spor yarışları, dans, dramatik skeçler ve uzun dramlar gibi örneklere bakarak anlayabiliriz (Brockett & Hildy, 2016: 40).

Roma Tiyatrosu'nda kullanılan maskeler fiziksel yapı olarak Antik Yunan Tiyatrosu'nda kullanılan maskelere çok benziyordu. Ketenlerden yapılan bu maskeler, başın tamamını kaplardı. Roma Tiyatrosu'nda kullanılan maskeler bu açıdan nispeten değişmezken, maskenin estetik doğası, Yunan maskelerinin tersine Roma Tiyatrosu'nun farklı amaçlarını yansıtan sert bir değişim geçirmiştir. Tüm dönemlerde olduğu gibi,

Roma Tiyatrosu'nun doğası da Yunanlıların tersine kendi toplumun değerlerini yansıtıyordu. Roma Tiyatrosunun amacı seyirciyi gündelik hayatın sert gerçeklerinden arındırmak için eğlendirmek ve yönlendirmektir. Yunan Tiyatrosu'nun insan ve tanrı ilişkisi, Roma Tiyatrosu'nda insan ve insan ilişkisi olarak karşımıza çıkar. Boks maçları, gladyatör yarışmaları ve benzerleri, Bir sağ kalım mücadelesini, insan güçleri ve iradeleri arasındaki önceliği gösterir. Muhtemelen bu anlayışı teşvik eden en derin itici güç, bu dönemde karşı karşıya kalınan ve en yaygın gerçeklik olan Roma militarist ahlakından ortaya çıkmaktadır. Roma toplumunun dramatik anlayışı ile her kültürel kökene sahip köleler arasında da bu ilişki vardır. Roma Tiyatrosu'ndaki maskeler çağdaş Roma toplumunu karakterize eden etnik özelliklerin çeşitliliğini sembolize etti. Hem karakter hem de maskedeki daha gerçekçi gelişmeler üzerinde olası bir başka etki de kölelerin oyuncu olarak kullanılmasıydı. Romalı aktörlerin Yunan oyunlardaki sosyal ve dini konularından hoşlanmamaları, çoğu yasal ya da dini haklara sahip olmayan kölelerin sahneye çıkmasını sağladı. Kölelerin sahne üzerinde asil bir karakter, soylu bir karakter yada tanrıyı oynamaları gerektiğinden onları yüzlerine maske geçirirlerdi (Mitchell, 1985: 17).

Roma tiyatro maskeleri, Roma tiyatrosunun son derece önemli bir parçasıydı. Bunun nedeni, oyuncuların giydiği maskelerin, oyuncunun sesinin duyulmasına ve sesin taşınmasına yardımcı olmaktı, bu sayede seyirciler oyuncuların söylediklerini duyabiliyordu. Kullanılan maskelerin şekli ve boyutlar nedeniyle araştırmacılar, maske takmayan bir oyuncunun sesine göre maske takan oyuncunun sesinin daha iyi duyulabildiğini öne sürmüşlerdir. Maskeler Yunanlılar tarafından yaratıldı ve Romalılar tarafından kabul edildi, ancak Romalılar kendi tarzlarında dokunuşlar ekleyerek farklı tip ve tarzlarda maskeler yarattılar (Sandberg, 2015: 35). Fotios Kontomichos'ın antik maskeler isimli bir makalesinde Romalıların ve Yunanlıların kullandığı maskelerinin işlevinden şöyle bahseder;

“Oyuncuların görsel görünümündeki belirgin değişikliklerin yanı sıra, maskeler seslerinin akustik özelliklerini de değiştirdi. Bu nedenle hem dinleyicinin hem de aktörün bakış açısından bu maskeler akustik olayları önemli ölçüde değiştirdi ve kaçınılmaz olarak genel tiyatro deneyimini de değiştirdi” (Kontomichos, 2014: 1445).



Resim 1.10. Terentius'un *Andros Güzeli* Oyununun Maskeleri

Roma Tiyatrosundaki maskeler oyuncuya bir kimlik kazandırdığı için çok önemlidir. Tiyatro maskesinin kökeni milattan önce 5. ve 6. Yüzyıllar arasında Atina ortaya çıktı ve oyuncularını birbirinden ayırmak ve oyuncuların sesinin daha iyi duyulması için kullanıldı. Sahnedeki karakterlerin kimi temsil ettiğini belirleyip anlaması sayesinde, seyirci tiyatro gösterilerindeki her şeyi kolaylıkla tanımlanabilmesini sağladı (Sandberg, 2015). Roma komedi oyunlarında kullanılan maskeler muhtemelen tam yüzü ve açık ağızlıydı, maskenin başına ise örtü yada saç ekilmişti (Lippman, 2015: 28). Roma Tiyatrosunda kullanılan farklı versiyonlar ve tipolojiler vardır. Bu çeşitler, Pollux tarafından oluşturulan liste, Stephanie Hamilton tarafından 5 kategoriye ayrılmıştır.

“Maskeler 1-9: yaşlı erkekler (erkek ve yaşlı, tipik olarak beyaz saçlı), Maskeler 10-20: genç erkekler (erkek ve genç, tipik olarak siyah saçlı), Maskeler 21-27: erkek köleler (erkek ve değişen yaşlarda) , renkli saçları olan), Maskeler 28-30: yaşlı kadınlar (kadın ve yaşlı, tipik olarak beyaz saçlı), Maskeler 31-44: genç kadınları (kadın ve genç, değişken saç rengiyle)... tipoloji bir dizi daha geniş biyolojik cinsiyet kategorileri ve nispi yaş kategorilerine odaklanan olasılık, saç rengi ve süsleme yoluyla daha da güçlendirilir ve farklılaştırılır. Maskeler izleyicinin sahnede çeşitli karakterler arasında kolayca ayırma yapmasına yardımcı oluyordu” (Hamilton, 2019).

Bir Roma veya Yunan tiyatro maskesinin yapımı büyük olasılıkla farklı yapıstırıcı türleri (büyük olasılıkla tavşan tutkalı vb.) tarafından sertleştirilen ve bir aktörün yüzünün

kalıbının etrafında oluşturulmuş ketenler kullanılarak yapıldı. Hamilton, sürecin kendisinin potansiyel olarak yaratılan tüm maske türlerine göre nispeten standart olduğuna işaret ediyor. İlk olarak, bir aktörlerin suratından alınmış bir kalıp var. Daha sonra kalıbı yağlar ve kalıbı keten tabakalarıyla kaplayarak sonlandırılır. Ayrıca süsleme ve saç parçaları karakterleri tanımlamak için kullanılırdı. Bu süslemeler, gerçekleştirilen oyundaki insanlar arasındaki sosyal sınıf farklılıklarını ayırt etmeye de yardımcı olurdu. Daha canlı bir maske oluşturmak için boya ve süs kullanarak, seyirciye karakterleri daha iyi tanıma olanağı sunardı (Hamilton, 2019).

### **1.2.3.Asya Tiyatrolarında (Hindistan, Çin ve Japonya) Maske Kullanımı**

Günümüz Batı tiyatrosunda eskiye nazaran daha sık kullanılan maskelerin, Asya *Noh*, *Kabuki* ve *Kathakali*'nin etkilerini göz ardı edemeyiz. Batı tiyatrosunda 1900'lü yıllar Asya tiyatrosunun etkilerinin hissedildiği yıllardır ve 20. Yüzyılın başlarında ise birçok yönetmen ve yazar Asya Tiyatrosundan etkilenmiştir. Bunların başında Bertolt Brecht, E. Gordan Craig ve Luigi Pirandello gibi isimler gelir. Asya Tiyatrosu, Batı tiyatrosunun aksine yüzyıllardır geleneksellerini koruyarak bugünlere gelmiştir. Bir çok geleneğin kaybolduğu günümüzde Asya'da halen bu maskeli tiyatroların ve maske kullanımının devam ettiği görülmektedir (Üstündağ, 2011: 6). Asya maske tiyatrolarını ve kullanılan maskeleri 3 başlık altında inceleyeceğiz. Asya tiyatrolarında maskeyi anlatırken, en büyük kültürel ağırlığın, dinsel törenler ve tiyatro gösterilerinin üç büyük ülkede yoğunlaştığı görülür: Hindistan, Çin ve Japonya.

#### **1.2.3.1.Hint (*Kathakali*) Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı**

Hint uygarlığı, iktisadi ve sosyal yapısı dinsel inançları, düşün ve sanat yaşamı bakımından özgün bir uygarlıktır. Düşün, sanat ve dinsel inanışları yönünden Asya ve dünya uygarlık hazinesine çok büyük katkılar sağlamıştır. Hindistan'dan diğer Asya ülkelerine yayılan Hindu ve Budizm şüphesiz bu ülkelerin düşünce yapısını ve tiyatrolarını etkilemiştir (Tanilli, 2018: 179). Aynı zamanda özellikle Hindistan tiyatrosunu ve Japon tiyatrosunu etkileyen bir diğer inanç ise Şamanizm'dir. Bu dinler ve inanışların etkilediği Hint maske tiyatrosu; yaradılış hikayesi, dini hikayeler, hasta tedavileri (teyyam ayini) gibi amaçlarla kullanılmıştır. Kathakali tiyatrosunda hikayeler genellikle iki büyük destandan alınır. Bunlar; Mahabharata ve Ramayana'dır. Bu destanlardan tanrılar ve insanlar karşı karşıya gelirler. Hindu mitolojisinin tanrı ve

tanrıçaları bu destanların kahramanlarıdır. Bu iki destanda Hindular için kutsal kitaptan farksızdır ve bu destanları bilmeden maskeli ve Kathakali tiyatrosunu anlamak mümkün değildir. *Kaurava kardeşler* ve *Pandava kardeşlerin* taht kavgalarını anlatan Mahabharata, savaşlarla dolu olan büyük bir aşk hikayesinin anlatıldığı Ramayana'ın kahramanları ve tanrılar kimi zaman ağaç maskelerle, kimi zamanda ilginç yüz boylarıyla karşımıza çıkarlar (Üstündağ, 2011: 20).



Resim 1.11. Kathakali Paccha Karakteri Prens Rama.

17. ve 18. Yüzyılda gelişen Kathakali tiyatrosu yüzyıllardır ritüel, dans, pantomim, dini hikayeler ve efsanelerden beslenerek varlığını sürdürmektedir (Barba, 1967: 37). Kathakali'nin geçmişinde karşımıza Hindu diniyle ilgili danslar ve eski ritüeller çıkar. Kelime anlamı olarak *katha*; öykü, *kali*; oyun sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Aslından Kathakali mimik ve dans tiyatrosudur. Oyuncular hikayeleri sözle değil, el (*mudra*), ayak hareketleri ve mimikleriyle anlatırlar. Bu yüzden oyuncuların tüm hareketleri ve bedenlerin duruşu Kathakali 'de anlatım için önemlidir. Oyuncular sadece gözlerini kullanarak çok çeşitli ifadeleri ve durumları anlatabilirler (Güner, 2006: 118).

Kathakali tiyatrosunda maske bir kez yapılmaz, binlerce kez yeniden ve tekrardan yapılır. Burada sözü edilen, saatlerce verilen uğraştan sonra ortaya çıkan makyaj-maskedir. Her seferinde bu makyaj-maskeler oyun öncesi saatlerde uğraşla yapılmaya ve oyun sonrası tamamen yok olmaya mahkumdur (Üstündağ, 2011: 44). Bu makyaj-

maskeler oyuncuya farklı mimikler kullanma olanağı verir. Yüz boyamada renkli öğütülmüş taşların Hindistan cevizi yağıyla doğru oranda karışımı ile elde edilir. Kathakali makyajının diğer tiyatro makyajlarından farkı gözün beyazına müdahale edilmesidir. *Chundappao* isimli bir bitki tohumu alt göz kapağına yerleştirilerek göz beyazının kızarması sağlanır. Yoğun makyajın amacı, kandil ışığı altında oynayan Kathakali oyuncusunun önemli bir parçası olan göz hareketlerinin ve bu hareketlerle sağlanan ifadeyi belirginleştirmektir (Güner, 2006: 119).



Resim 1.12. Kathakali Oyuncusunun Makyaj-Maskesinin Yapılma Aşaması

Kathakali tiyatrosundan kullanılan makyaj renklerinin simgesel bir anlamı bulunmaktadır. Bunlar bilge *Bharata*'nın sahne sanatları kuralları üzerine yazdığı *Natya Çastra*'da belirlenmiştir. Renkler kişilerde ruh hallerine göre belirlenir. Yeşil, olumlu, kırmızı ise şiddetli tipler içindir. Sarı renk, şiddetli ancak iyi karakterleri, beyaz, aydınlık ve ulu kişileri, siyah ise karanlığı ve tehlikeli kişileri anlatır. *Vesham* adı verilen 5 makyaj-maske karakteri bulunmaktadır. Bu sözü edilen makyaj karakterleri genel hatlarıyla teker teker ele alacak olursak bunlardan birincisi *Paccha* (yeşil); *Satvik* denilen soylu kişiliği belirtir. Yüze sürülen temel renk yeşildir. Genel olarak kaşlar ve gözler siyaha boyanır ve dudaklar ise kırmızıdır. Rolüne göre *Kirita* ve *Mudi* adı verilen başlıklar takarlar. Alnın ortasına konulan sarı renk ise kozmik enerjiyi simgeleyen tanrı *Vişnu*'nun kutsal işaretidir ve tüm *Paccha* karakterlerinde görünür. (Resim-11) İkincisi ise *Kathi* (bıçak) denilen ve soylu kahramanların düşmanı olan, şiddetli ancak soylu kişileri simgeler. Kostüm ve makyaj olarak *Paccha* gibidir ancak yüzünde bıçak yarasına benzeyen kırmızı çizgiler



vardır. *Kathi*'de soylu kişiliktir bunu yeşil renkten anlıyoruz ancak renk kırmızıya döndükçe şiddetin simgesi olur. Üçüncü olarak *Tadi* (Sakallı) vahşi bir karakter makyajı olarak sakal eklentisi ile karşımıza çıkar. Sakallar karakterin kötülüğünün türüne bağlı olarak kırmızı, beyaz ve siyah renkte olabilir. Yüzleri siyah renge boyanarak korkunç görünüm sağlanır. Bu karakter şiddetli tipler olduğunu belirtmek için ağızlarına kanca gibi dişlerde takarlar. Dördüncüsü *Kati* (kara) denilen, kara suratlı ve vahşi karakterleri belirtir. Şeytan kadınlar bu kategoriye girer. Yüzün temel rengi siyahtır ve üzerine kırmızı, sarı ve beyaz çizgiler çekerler. Diş kenarları beyaz renge boyalıdır. Kulaklarına ise yuvarlak şekilde büyük aksesuarlar takılıdır. Ayrıca bu şeytan kadınlar tahtadan yapılmış büyük göğüsler takmaktadırlar. Bu karakterler arasında şeytan kral *Ravana*'nın kardeşi *Surpanakha* ve tanrı *Krişna*'yı öldürmeye kalkan *Putana* görülmektedir. Beşinci ise, *Minukku* (Parlak) 'dır. Bu makyaj ise şeytan olmayan kadınlar, Brahman (Hindistan kast sisteminde en yüksek rütbede bulunan rahipler), mesajcılar ve erkekler yer alır. Makyajları oldukça sadedir ve yüzü güzelleştirmek için toprak rengini andıran koyu sarı ile boyarlar (Üstündağ, 2011: 64-66).



Resim 1.13. Kathakali Tiyatrosunda Makyaj-Maske Çeşitleri

Kathakali tiyatrosundan normal yüze takılan maskelerde vardır ancak Dr. Perran Üstündağ'ın da belirttiği üzere bu maskeler hiçbir araştırma anlatılmaz, hatta görülmez. Bu maskeler gösterilerde de çok ender olarak kullanılmaktadır. Çok az miktarda olan bu maskeler ağaçtan yontulan maskelerdir ve çoğu kez hayvanları simgelemektedir. *Poimukkam* yani ikinci yüz ya da gerçek olmayan yüz anlamına gelen bu maskelerdir. Bu maskelerin bazıları kask biçiminde yapılmış hayvan maskeleridir. Bunların arasında insan yüzlerine benzer maskeler de yer alır (Üstündağ, 2011: 68).

### 1.2.3.2.Çin Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı

Geleneksel Çin Tiyatrosu'nun kökenine baktığımızda birçok Asya ülkesinde olduğu gibi dinsel ayinlere dayandığını görürüz. Bu ayinlerde maske önemli bir unsurdur. Öte yandan dinsel kaynaklı maske kullanımının kökeninde de, Şamanizm ve Budizm izlerini gözlemleyebiliriz. Daha sonraki dönemlerde ise, yine kötü ruhları ve şeytanları kovmak için maskeli danslar düzenlendiği bilinmektedir. Metinlere göre bu törenler Zou Hanedanı dönemine kadar uzanmaktadır (Üstündağ, 2011: 93). Zou Hanedanı (M.Ö. 1027 – 206) ile Kin Hanedanı (M.Ö. 221-206) dönemlerindeki şaman dansları, saray tapınma dansları ve saray soytarılarının gösterilerine kadar uzanır ancak Han hanedanı (M.Ö. 220-206) ve Tang Hanedanı (618-907) dönemlerinde de bunlar yalnızca oyunsal gösteriler, mimetik eğlenceler ve dans oyunları biçiminde kalmıştır (Çalışlar, 1995: 146). Özellikle Han imparatorluğu dönemi, Çin sanat ve edebiyatının ilk büyük dönemi olmuştur. Çin bu dönemde Roma imparatorluğu kadar büyük bir imparatorluktur. Han imparatorunun saraydaki eğlenceler için binlerce kişi görevlendirdiği söylenilmektedir. Roma'daki gibi mim gösterileri Han imparatorluğu döneminde de karşımıza çıkmaktadır. Direğe tırmanmak, ipte yürümek, atletik gösteriler gibi gösteriler saraylarda ve pazarlarda oynanmıştır. Han imparatorluğu sanatı aktif bir şekilde özendirmiştir ve hatta M.Ö. 104'de bu tarz gösterileri düzenlenmesi için İmparatorluk Müzik Dairesi kurmuştur (Brockett & Hildy, 2016: 613-614).

Çin Tiyatrosu'nda maske kullanımının, dans ve ritüel olgusunun içinde yer alıp çok eski zamanlara dayandığı görülmektedir ve maske genellikle bu dans ve ritüellerde vazgeçilmez bir yanılsama ve yansıtma ögesi olarak “baş rol” de yer alır. Maskeye verilen bu önem çok geçmişlere; Çin efsanelerinde sözü edilen *Dans Eden Tanrı*'nın maskeli olarak betimlenmesine kadar götürülebilir. Daha sonraki dönemlerde de kötülükleri ve

şeytanları kovmak için maskeli dansların yapıldığını görmekteyiz. Eski kaynakçalara göre bu törenler Zou Hanedanı dönemine kadar uzanmaktadır. Çin geleneklerinde yeni yıl ve yeni mevsim başlangıçları için törenler yapılır. Bu yapılan törenlerde ayı postuna bürünmüş oyuncular, 4 gözü olan yaldızlı maskelerle yeni yıl ve bereket kutlamalarında yer almaktadır (Üstündağ, 2011: 94-95).

Çin tiyatrosunda maskeyi araştırdığımızda karşımıza ilk olarak *Pekin Operası*'ndaki makyaj uygulamaları çıkmaktadır. Sadece şaman ayinleri ve büyüsel amaçlarla kullanılan yüze takılan maskeler daha sonraları bu ritüellerin tiyatroya dönüşmesiyle önemi yitirmiş ve Hint tiyatrosunda da gördüğümüz yüz boyalarından oluşturulan maskeler yaygınlaşmıştır. Ancak Çin'in kuzeybatısında, Anshun bölgesinde bulunan *Dixi* tiyatrosunda ağaçtan yapılmış maskeler karşımıza çıkar. (Resim 14) İlkel bir tiyatro formu olarak karşımıza çıkan *Dixi* tiyatrosu günümüzde halen devam etmektedir. Kaynaklarda *Dixi* tiyatrosunun Ming Hanedanı döneminde bölgeyi kontrol etmek ve barışı sürdürmek amacıyla buraya gönderilen askerler tarafından başlatıldığı düşünülmektedir. Repertuvarında Çin tarihinden konular alan *Dixi* tiyatrosu, gündüzleri açık havada, köy meydanlarında dekorsuz olarak, müzik ve dans eşliğinde yapılmaktadır. Tüm rollerin yüze takılan maske ile oynandığı *Dixi*'de her karakterin kendine özgü maskesi ve dansı bulunmaktadır. "Tanrıların Dansı" olarak adlandırılan bu gösterilerde, kutsal olarak gördükleri maskelerle dans edip, çeşitli piyesler oynamaktadırlar. Maskeleri takan köylüler böylece tanrılara, ruh ve kahramanlara dönüşmektedirler. *Dixi* tiyatrosunda bulunan maske karakterleri arasında; sivil, yaşlı, savaşçı ve kadın generaller, büyücü, hokkabaz ve hayvan karakterleri görülmektedir (Üstündağ, 2011: 101-107).



Resim 1.14. *Dixi* Karakteri

Çin operasının tarihi ruh çıkarma ayinlerinde oynanan maskeli bir oyun olan; *Nuo Xi* dayanır ve tüm Çin Operalarının kökeni olarak kabul edilir (Güner, 2006: 96). 1790'da İmparator Qian Long'un on sekizinci doğum gününü kutlamak için Çin'in çeşitli bölgelerinden en iyi performansçılar ve topluluklar Pekin'e getirilmiştir. Çoğu topluluk ve performansçı Pekin'de kalarak kendi bölgesel formlarının özelliklerini *Jingxi* (başkent draması) ismi verilen bir formda birleştirmiştir. Batılılar bu karşılaştıkları *Jingxi*'i "Pekin Operası" olarak adlandırmıştır (Brockett & Hildy, 2016: 619). Pekin operası, Çin'de bulunan tüm sanatların bir sentezi olarak kabul edilir. İçinde diğer bölgelerden aktarılan formlar olan; müzik, drama, şiir, resim, kaligrafi, gölge oyunu, akrobasi, dövüş sanatları gibi bir çok form barındırır. Pekin tiyatrosunun altı çizilmesi gereken en önemli özelliği eklenen formların dinsel içerik barındırırken oluşturulan yeni formda dindışı bir kimlik kazanmasıdır. Konularını tarihten ve efsanelerden alır (Güner, 2006: 96).

Pekin tiyatrosu olarak adlandırılan bu yeni formda makyaj çok önemli bir unsurdur ve buradaki makyajı doğrudan yüze boyanmış bir tür renkli maske olarak adlandırabiliriz. Kökenini muhtemelen gerçek maskeden almasına rağmen, bu maskeden avantajı konuşmayı engellememesidir. Bu makyaj-maskeler çok çeşitli renk tonlarında olabilir ve bu renklere karakterin özelliklerini öğrenebiliriz. Her karakterin kendine özgü bir makyaj-maske tarzı vardır. Örneğin; beyaz bir makyaj-maske kusursuz bir devlet adamını belirtir. Kırmızı makyaj-maske güçlü bir insanı işaret ederken, siyah makyaj-maske şiddetli ve acımasız bir karakteri gösterir. Aktörler bu makyaj-maskeleri yaparken karakterin fizyolojik ve karakteristik özelliklerini belli etmek için geleneksel kuralları takip etmek zorundadır. Bu kurallar tamamen teatraldır ve hiçbir kitapta belirtilmemiştir. Geleneksel ve klasiklerdir. Nesilden nesile, öğretmenden öğrenciye aktarılır (Jacovleff & Tchou-Kia-Kien, 1922: 32-33).

Pekin operasında bulunan karakterleri 4 başlıkta inceleyebiliriz. Bunlar; *Dan*, *Sheng*, *Jing* ve *Chou*'dur. Pekin operasında bazı karakterler için basit makyaj yapılırken bazılarında ise bir maskeyi andıran ve *Jing* denilen karmaşık bir makyaj yapılır. *Dan* olarak isimlendirilen kadın karakterler ve *Sheng* olarak isimlendirilen erkek karakterlere basit makyaj yapılır. *Dan* kadın karakterleri arasında, genç kız *Huadan*, savaşçı kadın *Wudan*, yaşlı kadın *Laodan* ve namuslu kız ile hafifmeşrep olan kadınlar ve hizmetçiler vardır. Bazı karakterlerin makyaj-maskelerine değinecek olursak; genç kız *Huadan* yüzü

pembemsi bir renktedir. Gözler ve kaşlar siyah, dudaklar ise kırmızıdır. Yüz hatları yumuşaktır. (Resim – 15) Savaşçı kadın olan *Wudan* ise *Huadan* ile makyaj-maskeleri aynıdır ancak makyaj ifadeleri daha serttir. Yaşlı kadın olan *Laodan* makyaj-maskesi ise sarımtırak bir renktedir ve hafif bir makyaj yapılmıştır. Yaşlılığın derin çizgileri ve kırışıklıkları özellikle belirtilmiştir (Üstündağ, 2011: 117).



Resim 1.15. *Huadan* Karakteri

*Sheng* erkek karakterleri; başrolde olan genç erkek *Xiaosheng*, savaşçı erkek olan *Wusheng*, yaşlı erkek *Laosheng*'dir. Entelektüel bir yazar kişiliğine bürünen başrol oyuncusu *Xiaosheng*'in makyaj-maskesi, yüzü pembemsi bir renk, gözleri kenarları siyah ve dudakları kırmızıdır. *Wusheng* ise yüzünün rengi *Xiaosheng* ile aynı olmasına rağmen kaşları yukarı doğru kalkık ve gözlerinin üstü de siyaha boyalıdır. Anlının ortasında kırmızı renkte kalın düşey çizgi vardır. (Resim 16) Yaşlı karakter olan *Laosheng*'e ise hafif sarımtırak bir makyaj-maske yapılmaktadır (Üstündağ, 2011: 117).



Resim 1.16. *Wusheng* Karakteri

*Jing* karakterinin ise makyaj-maskesi rengarenk bir tablo gibi karşımıza çıkar. Bu makyaj-maskelerin genellikle savaşçı, tiranlar ve şiddetli kişilere uygulandığı görülmektedir. *Jing* karakterlerinin çok sayıda olması çok fazla renk ve üslupta makyaj-maske karşımıza çıkarmaktadır. Makyaj-maskede bulunan renkler ve şekiller *Jing*'in karakteristik özellikleri simgeler. Çok renkli makyaj ile oyuncunun yüzü tamamen ortadan kalkmaktadır. Bundan dolayı makyaj adeta bir maske gibi karşımıza çıkmaktadır (Üstündağ, 2011: 126). Bu makyajlarda Soyut çizgilerle, renk cümbüşü ve fantastik üsluba yer verilmektedir. Yüz boyanırken yüzün tipolojisi çok değiştirilmez (Güner, 2006: 101). En ünlü *Jing* maskeleri arasında maymun *Sung Wukong* vardır. Batıda bu karakter “Maymun Kral” adıyla anılır. Yüzün tamamına hakim olan renk kırmızıdır. Yanaklarının etrafı kırmızı boyanmıştır ve alın ve göz çevresi beyaz bırakılmıştır. Maymun Kral'ın makyajında kırmızı renk ve karmaşık çizgiler heyecanlı kişiliğini anlatmaktadır (Üstündağ, 2011: 120).



Resim 1.17. *Jing* Karakterleri

*Chou* Pekin tiyatrosunda hokkabaz kategorisindedir. Komik ifadeli bir yüz makyajı vardır. Makyajının belirleyici unsuru yüzün ortasında yer alan beyaz lekedir. Kaş ve gözler siyaha boyanmıştır ancak çoğu *Chou* karakterlerinde göz ve kaş şekilleri değişmektedir. Gözlerinin altına veya ortasına siyah çizgiler çekilmiştir ve gözler çekiktir. Yüzün ortasında yer alan beyaz lekeye ise ince ya da kıvrak siyah çizgiler çekilir. *Chou* toplumun her kesiminden tipleri ele alır. En alt tabakadan tipleri ele aldığı gibi, en üst tabakadan (imparatorluk memurları vb.) gibi tipleri de ele alır. Serseriler, küçük çocuklar, iyiliksever kişiler, ahlaksız memurlar gibi tipleride karşımıza çıkmaktadır ve bunların yüz boyamaları ise birbirinden farklıdır (Üstündağ, 2011: 126).

Pekin operasında yüz boyamaları yoğun olarak görülür. Ancak bu yüz boyama ile oluşturulan makyaj-maske dışında, nadirde olsa yüze takılan maskelerde görülmektedir. Maskeler genelde hayvanları, tanrıları ve doğa üstü yaratıkları simgelemektedir. Bu maskeler genellikle vücut maskesi ve yüz maskesiyle birlikte karşımıza çıkmaktadır (Üstündağ, 2011: 129).

### **1.2.3.3. Japon (Noh, Kabuki) Tiyatrosunda Maske Kullanımı**

Japon tiyatrosu diğer Asya tiyatroları gibi dinsel tören ve danslardan türemiştir. Özellikle doğaya ve atalara ibadetler yapıldığı Şintoizm ilgili sayısız ritüel vardır. Tüm bu ritüeller günümüzde genellikle *kagura* başlığı altında toplanmıştır ve bazıları günümüze dek varlığını sürdürmektedir. Ayrıca bu erken dönemde müziğe uygun ritmik hareketleri esas alan *sangaku* formu da saraylarda sahnelenmiştir. M.S. 6. Yüzyılda, Japon Prenses Shotoku (573-621) döneminde Budizm'in yayılması ile bu formlarda önemli değişiklikler olmuştur. Sonraki dönemlerde başta Hindistan, Çin ve Kore olmak üzere kıta kültürleri arasında alışveriş olmuştur. Dışarıdan yazılı eserler, müzik ve dans formları getirilmiş ve çok geçmeden Japon festivallerinin olağan özellikleri olmuştur (Brockett & Hildy, 2016: 625). Özellikle Çin ve Kore tiyatrolarından etkilenerek maskeli oyun tarzları olan *Bugaku* ve *Gigaku* formlarını yaratmışlardır. Japon tiyatrosu pirinç ekimi şenliklerinden doğan ve yerel dramatik dans gösteri olan *Dengaku* ile Çin kökenli mime dayalı *Sarukagu* danslarıyla süre gitmiştir (Çalışlar, 1995: 341).

Japon tiyatrosu aktörlerin ve dansçıların maske taktığı zengin ve köklü bir folklorik özelliğe sahiptir (Tamba, 1980: 39). Japonya'da maske dediğimizde ilk olarak *Noh*

tiyatrosu akla gelmektedir. Hem maske sanatı hem de gösteri açısından mükemmelliğe ulaşmıştır. Ancak *Noh* tiyatrosuna gelene kadar Japonya'daki çeşitli maskeli gösteriler, *Noh* tiyatrosunun oluşumunda önemli bir araç olmuştur (Üstündağ, 2011: 171). Bu oluşumda Japonya'da maskelerin kullanıldığı en eski iki form olan ve kökenleri Batı Asya ülkeleri (Hindistan, Asur, Babil), Çin ve Kore tarafından aktarılan *Gigaku* ve *Bugaku*'dur. *Gigaku*'nun Japon tiyatrosuna girişi üzerine iki ihtimal vardır. Bunlardan biri Japon tiyatrosu üzerine araştırma yapan, Akira Tamba'nın belirttiği Koreli müzisyenler aracılığıyla. 6. Yüzyıl döneminde ve muhtemelen Tang döneminde değiştirilmeden ve orijinal haliyle *Gigaku*'yu Japonya'ya tanıtılması (Tamba, 1980: 39). Diğer bir ihtimal ise Asya tiyatroları üzerine araştırma yapan Dr. Perran Üstündağ'ın belirttiği Chiso adlı rahibin M.S. 550 yılında Kore'den getirmesidir. Bu rahip Kore'den maskeler, giysiler, müzik aletleri ile gelmiş ve bu dans türünü Japonya'ya yaymıştır (Üstündağ, 2011: 171).



Resim 1.18. Gigaku Maskesi

*Gigaku*'nun Japonya'ya gelmesi Budizm'in yayılışı ile aynı tarihe denk gelmektedir. Bundan dolayı Budizm'i onurlandıran törenlerde karşımıza çıkmaktadır. *Gigaku* dansları ilk önce tapınaklarda sonra da saraydaki gösterilerde yer aldığı bilinmektedir. Bu danslara ilgi M.S. 12. Yy da azalmıştır ve daha sonralarında ise kısmen kaybolmuştur. Ancak günümüzde sadece aslan dans *Shishi* kalmıştır. Bu dans Şintoizm ve Budizm törenlerinde oynanmaktadır. Bu danslar giderek kaybolursa da elimizde bu danslarda kullanılan iki yüz elli yakın maske bulunmaktadır. Bunlar Tokyo Ulusal Müze'sinde ve çeşitli Budist tapınaklarında sergilenmektedir. Bazıları gerçekçi bazıları ise stilize çizgiler taşıyan ifadeli maskelerdir. (Resim - 18) Ayrıca insan yüzünden büyük olan bu maskeler, tam



yüz maskedir. Görmek ve nefes almak için delikler vardır. Bu maskelerin malzemesi ağaçtır ve Koreli yontucular tarafından yapıldığı sanılmaktadır (Üstündağ, 2011: 171-172).

*Bugaku* ise M.S. 8. Yy civarında Japonya'ya Çin'den geldiği sanılmaktadır. *Bugaku* Çin'de Tang hanedanı zamanında (M.S. 618-907) ayrıntılı bir yapıyla oluşturulmuştur, ancak yine aynı hanedan döneminde ortadan kaybolmuştur. Japonya'da bu dansları ilk önce dinsel ayin törenlerinde kullanıldı. Japonlar kaynaklarına göre giriş tarihlerine göre *Bugaku*'yu iki kategoride sınıflandırmıştır ve çeşitli kökenlerde koreografik formlar oluşturdular. Bunlar birinci; *Sa no Mai* (Solun Dansları), Çin'den gelen ve maskesiz, Batı ve Güneydoğu Asya'dan gelen maskeli dans formları. İkincisi *U no Mai* (Sağın Dansları) ise Kore ve Kuzeydoğu Çin kökenli maskeli danslardır (Tamba, 1980, s. 39).

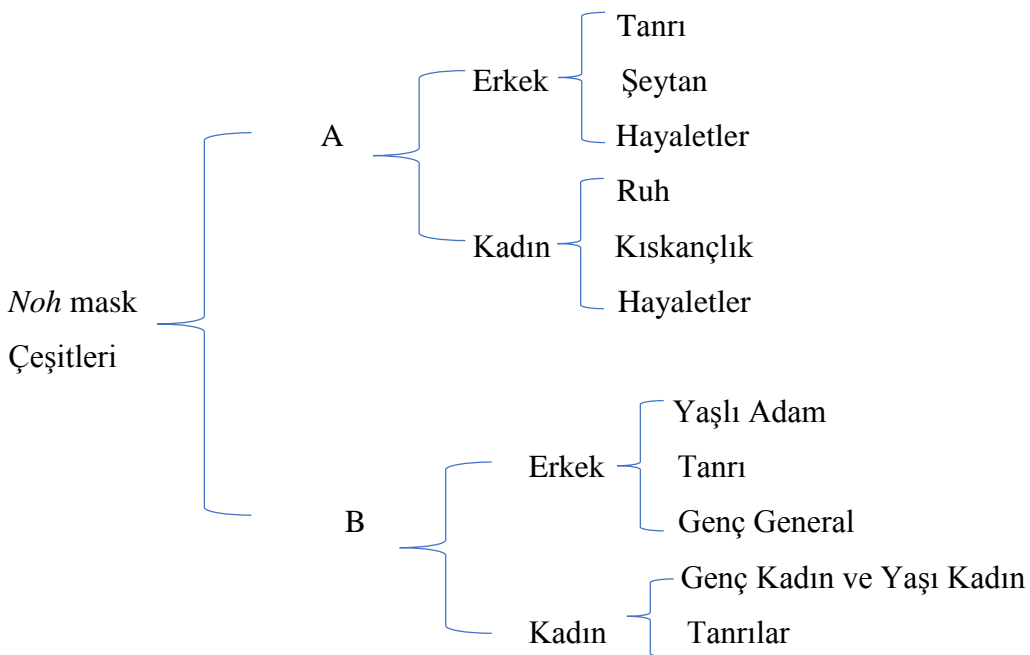


Resim 1.19. Bugaku Gösterilerinde Kullanılan Genjo Raku Maskesi

*Bugaku* maskelerinin çoğu 10. ve 11. Yy 'da yapılmıştır. Bunu maskeleri yapan ustaların maskelere imzaladıkları yapım tarihinden öğrenebiliyoruz. Ustalar maskeleri servi ağacından yontarlardı ki bu malzeme aynı zamanda Buda heykellerinin yapıldığı malzemedir. Gigaku maskeleri tek parçadan yontulmuşken, *Bugaku* maskeleri hareket eden ve birbirine bağlanan parçalardan oluşmaktadır. Bu maskeler arasında en ilginç karakter ise; *Genjo Raku*'dur. (Resim – 19) Bu maskenin hareket eden 3 kısmı vardır; kafa, gözler ve çene. Bu kısımlar birbirlerine iple bağlıdır. Çene hareket eden kısım olduğu için tam yüz maskelere göre avantajı sesi engellememesidir (Üstündağ, 2011: 174).

*Noh* tiyatrosu, bu iki türün zenginlikleriyle beslenerek, 13. Yüzyılda folklorik değişimlerden ve 14. yüzyılda yaşıyan ünlü oyuncu ve dramaturg *Zeami*'nin emri altında kesin bir forma ulaşmıştır. Ritüel bir havadan çıkılarak teatral bir ortam yaratıldı ve *Noh* tiyatrosu bu form ile günümüze kadar gelmiştir. Her ne kadar maske olgusu Çin ve diğer Asya ülkelerinden gelse de Japonya'nın kendi kültür ve ritüellerinden beslenerek kendi formunu oluşturdu (Tamba, 1980: 39). *Noh* tiyatrosu bilinen ilk lirik dramadır. Orkestra eşliğinde olağanüstü maskelerin, giysilerin ve dansların bir arada sunulduğu bir gösteridir (Üstündağ, 2011: 176).

*Noh* maskeleri, *Gigaku* ve *Bugaku* 'dan başlayıp *Noh* ile biten çok uzun bir gelenekten türetilmiştir. *Gigaku* ile *Bugaku* maskeleri genelde karikatürize edilmiş, anlık öfke, memnuniyet duygusu tasvir ederken, *Noh* maskeleri ise daha nötr ve semboliktir (Tamba, 1980: 40). *Noh* maskeleri üstün güzellik ve güçlü ifade veren maskeler olarak kabul edilir. Çok ince işçiliklerle yontulan maskeler ana ve yan rollerde kullanılır. Orta yaşlı ve halen yaşıyan karakter hariç tüm karakterler maskelidir. Kadınlar, erkekler, hayaletler, ruhlar, kutsal yaratıklar, doğaüstü varlıklar maske ile oynanmaktadır (Güner, 2006: 76). Bu kadar fazla olan maskeler iki gruba ayrılır. Gözlerinin çıkıntısı ve belirgin ağız açıklığıyla karakterize olan A grubu, eğimli gözler ve yarı açık bir ağız sunan B grubu maskeleri. Maskeler ayrıca kadın ve erkek olarak da içlerinde ayrılırlar. Aşağıdaki tablo *Noh* maske çeşitlerini ayrıntılı bir şekilde sıralamaktadır (Tamba, 1980: 46).



*Noh* maskeleri ahşaptan (Selvi ağacı) tek parça olarak yontulur. Daha sonra ağız, burun ve göz delikleri açılır. Tutkalla hazırlanan macun ile kaplanır ve daha sonra zımparalanarak pürüzsüz haline gelir. Karakterin hakim olduğu renge boyanır ancak çoğu maskelerde sıklıkla beyaz renk kullanılır. Bu boya öğütülmüş yumurta kabukları ile tutkalın karıştırılmasıyla elde edilir (Güner, 2006: 77).



Resim 1.20. *Yaşlı Kadın* ve *Genç Erkek* Maskeleri

*Noh* tiyatrosu aristokrat sınıfa hitap eden bir rol üstlenmişti. Halk ise bunun dışında diğer sanat formları ile eğlenebiliyordu. Özellikle Tokugawa şogunluğu döneminde (1603-1867) belli başlı yeni sanat formları doğmuştur. *Noh* tiyatrosunda olduğu gibi toplumsal yapının bu yeni oluşumları etkilemiştir. Tokugawa dönemin boyunca Japonya'da barış devam etmiştir. Bu barış ve huzur hali samuraylara olan önem azalmış ve alt tabaka halk giderek zenginleşmiştir. 17. Yüzyılda şogunlar yabancıları ülkeden uzaklaştırmış ve Japonya'yı dış etkenlere karşı izole etmiştir. Halkın zenginleşmesi ve sanat koruyuculuğu üstlenmesi, seremoni ve eğlenceleri daha ayrıntılı şekilde yapılmasının özendirilmesi Japonya'da iki teatral tür çıkmasına sebep olmuştur. Bunlardan biri *bunrūka* (kukla) tiyatrosu ve *kabuki* (Brockett & Hildy, 2016: 629).

*Kabuki*'nin kökeni Izumo Büyük Tapınağı'nda kadın dansçı Okuni'nin Kyoto'daki nehir yatağında kurulu eğreti bir sahnede herkese açık bir performans

yapmaya başladı 1603'e dayanır. Bu programlarda aralara danslar serpiştirilmiş danslar mevcuttur. *Kabuki* iyimser ve hazcı toplumun yeni bir ifadesi olmuştur. Oyuncuları erkek kostümleri giymelerine rağmen kadındır ve erotiktir. Bu gösteriler hızla popüler olmuş ve birçok buna benzer tiyatrolar açılmıştır. 1629'da yerel yönetim bu gösterileri fahişlikle ilişkilendirmiş ve kadınların sahneye çıkması yasaklanmıştır. Kadınların *kabuki* performanslarının yerine erkeklerin *kabuki* gösterileri ortaya çıkmıştır. *Kabuki* bundan sonra hızla gelişir ve günümüze ulaşan karakteristik özelliklerinin çoğunu 1675-1750 yılları arasında evrimleştirir (Brockett & Hildy, 2016: 630).

*Kabuki* tiyatrosunda maske kullanılmaz. Bundan dolayı her karakteri renkleri ve çizgileriyle belli eden, her gösterim için yeniden yapılan makyaj-maskeler karşımıza çıkmaktadır. Erkek ve kadın rolleri için yapılan makyaj-maskelerde dudak ve kaş şekilleri ayırt edicidir. Bir çok tipte kullanılan temel yüz rengi beyazdır. Rollere göre kaba, çirkin bir ağız veya küçük bir ağız yapılır (Güner, 2006: 111). Bu makyajlar Çin ve Hint tiyatrosunda yapılan makyajlara göre daha basit bir makyajdır. Doğüstü yaratıklar dışında diğer karakterlere yaşlarını ve karakteristik özelliklerini belli eden basit uygulamalar yapılır. Örneğin, bazı genç kız rollerinde sadece göz çukurları ve yanakları pembeleştirilir, yaşlı karakterlerde ise sarıya çalan bir renge boyanmış ve kırışıklıkları belirgin şekilde çizilir. Beyaz yüz genellikle iyi karakterler için kullanılır. Dalavereci ve kurnaz tipler için kırmızı yüz kullanılır. Birçok karakterde ise, gözlere çarpıcı bir görüntü vermek için kırmızı ya da siyah renkli eye-liner çekilmektedir (Üstündağ, 2011: 204).

*Kabuki*'de en görkemli makyaj, en önemli karakterlerden biri olan *kumador*'i için yapılır. *Kumadori*'de alına, buruna, göze ve ağıza çizgiler çekilmektedir. *Kage* (Gölge), *Kumador*'i makyajının temelidir. Bu makyajı yapan oyuncu genellikle yüzdeki doğal kemik yapısını izlemektedir. Çizgiler yüz yapısının ve damarların devamı niteliğindedir. Bu makyaj türünde, belirli renk grupları içerisinde çeşitli karakterler vardır. En çok kullanılan renkler, kırmızı ve mavidir. Kırmızı rengin iyi kişileri, mavi rengin ise kötülerini ve doğüstü varlıkları belirtmektedir. Ayrıca bu renklerin yanı sıra başka renklerde kullanılmaktadır ve her rengin bir anlamı vardır. Kırmızı renk (*Beni*) güç ve ihtirası simgelemektedir. Çivit rengi (*Ai*) ise şeytani karakterlerin rengidir. Pembe (*Usuaka*) gençlik ve neşe belirtisidir ve aşık ve genç karakterlerde kullanılır. Mavi (*Asagi*)

soğukkanlı, mor (*Murusaki*) soyluluk, gri (*Usuzumi*) sıkıntı, siyah (*Sumi*) ise korku ve terörü simgelemektedir (Üstündağ, 2011: 206).



Resim 1.21. *Kumador* Karakteri

#### **1.2.4.Rönesans Dönemi Batı Tiyatrosunda (Commedia dell'Arte, Elizabeth Dönemi) Maske Kullanımı**

Rönesans, klasik Antik Yunan ve Roma dönemi sanatına duyulan ilgiyi yeniden tanımlamaya çalışılan bir dönemdir (Tello, 2012: 28). Bundan dolayı “yeniden doğuş” diye adlandırılan Rönesans; insanın kendini bulması ve böylece de dünyayı bulması ve ayrıca Ortaçağ’ın ahlaksız insanına ve öte dünyanın kusursuz yüzünü yanında bu dünyayı kirli ve sefil bulan düşünceye karşı bir başkaldırıdır. Düşünce düzeyinde değişimler olduğu kadar kültürün bütününde de Ortaçağ’dan kalma katı bağımlılıklar arındırıldı. İnsan ve evren ile ilgili sorunlar ile uğraşılmaya başlanmıştır (Nutku, 2001: 129-130). Ortaçağ’da rağbet gören, devletler ve kiliseler tarafından desteklenen dini oyunlar yasaklanmıştır. Tiyatro yüzünü dinden bağımsız, klasik edebiyata, tarihsel kayıtlara, halk hikayelerine ve efsanelere dönmüştür. Ve bundan dolayı çoğu sanatçı ve araştırmacı Ortaçağ’da göz ardı edilen Yunan ve Roma kültürlerine yönelmişlerdir (Brockett & Ball, 2015: 101).

Rönesans döneminde kısmen gereklilikten dolayı yeni bir tiyatro türü doğmuş ve tiyatro ticari bir yatırım olarak kendini yeniden keşfettirmiştir. Tiyatrolar Ortaçağ'da olduğu gibi devletler ve kiliseler tarafından desteklenmeyen, temelde amatör olmaktan ziyade sürekli ve bağımsız bir profesyonel hale dönüşmüştür. Profesyonel ekipler varlığını devam ettirebilmek için sık sık temsil vermek ve sınırlı sayıdaki seyirciyi tekrar oyunlara çekebilmek için çeşitli oyun repertuarlarına, pratik ve ucuz sahne çözümlerine önem vermek zorunda kalmışlardır. Bu çözümler tiyatrodaki özellikle kostüm ve aksesuar kullanımı etkilemiştir. Ortaçağ'da kullanımı azalan maske bu dönemde tekrar kullanılmaya başlanmıştır (Brockett & Ball, 2015: 102). Çalışmamın bu kısmında Rönesans döneminin de yer alan *Commedia dell'arte* ve Elizabeth dönemi tiyatrolarında maske kullanımını anlatacağım.

#### **1.2.4.1. *Commedia dell'Arte* 'de Maske Kullanımı**

*Commedia dell'arte* 'nin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığına dair bilgi bulunmamaktadır. Kimi araştırmacılar bu türü mimgere dayandırır kimileri ise gelenekleri küçük bir gezgin grup tarafından devam ettirilmiş olan Roma dönemindeki eğlence amaçlı gösterilere dayandırır ve Plautus ve Terentius 'a ait Roma komedyalarına dayanan doğaçlamalardan evrimleşmiş bir yapı olarak görülür. Bunların dışında kalan bazı araştırmacılar ise türü Ortaçağ farislerine dayandırmaktadır. Görüşler ne olursa olsun *Commedia dell'arte* tarihsel kayıtlarda ilk olarak 1560'larda görülmüştür (Brockett & Ball, 2015, s. 117).

*Commedia dell'arte* büyük bir topluluk olmadan önceki ilk evresi bazı oyuncularının kendine bir tip seçerek halkı güldürmesidir. Bunun ilk örneğini ise Angelo Beolco verdi. Beolco kendine "Ruzzante" sahne adında çok gevezeli bir Padua'lı bir köylü tipi seçmiştir. Usta oyuncu yarattığı bu tip halk tarafından çok beğenildi ve bunun üzerine başka karakterlerde ekleyerek oyununu güçlendirdi. Kendisi yine Ruzzante karakterini oynuyor ve diğer karakterlere ise oyuncu tutuyordu. Beolco' nun bu çabaları diğer oyuncular tarafından taklit edildi. Usta oyuncunun ölümünden sonra ise dikkate değer diğer bir oyuncu ise Andrea Calmo'dur. Calmo ise yaşlı ve cimri bir Venedik zengini bir tip çıkarmıştır. Bu tip daha sonra *Commedia dell'arte* 'deki *Pantolone* tipinde karşımıza çıkacaktır (Nutku, 2001: 141).

*Commedia dell'arte* topluluklarının çekirdeğini aileler oluşturur. Bu aileler senaryoları ve ara sözsüz oyunları (*Lazzi*) düzenliyordu. *Accessi*, *Confidenti*, *Desiosi* ve *Fedeli* gibi önemli *Commedia dell'arte* toplulukları İspanya, Fransa ve İngiltere saraylarında temsiller vermiş ve Almanya, Polonya ve Rusya'ya kadar gitmişlerdir. Özellikle Fransa'da uzun zaman kalarak *Commedia Italliénne* adını almıştır. Rönesans'ta halkın yaratıcı gücünü, toplumun üst ve alt sınıflara bakış açısını yansıtan *Commedia dell'arte* başta Molière olmak üzere, Viyana halk tiyatrosunu, Altın Çağ İspanya tiyatrosunu, Klasik Fransa Komedyalarını ve yer yer Shakespeare'i etkilemiştir (Çalışlar, 1995: 126-127).

*Commedia dell'arte* genellikle kullanılan ana temalar; gençlerin aşkı, yaşlıların kıskançlığı ve uşakların entrikaları üzerine kurulmuştur (Karaboğa & Özçitak, 1994: 228). Bu temaları konu olan senaryolarda ki tipleri iki kategoride inceleyebiliriz. Ciddi tipler ve komik tipler. *Commedia dell'arte* 'nin temel tipleri komik kişilerdir. Bunlar kendi tiplerine uygun yarım maskeler takarlardı (Nutku, 2001: 141). *Commedia dell'arte* komedilerinde temel kahramanlar şunlardır; Yaşlı (*vecchi*) adamlar: Pantalone, Dottore; uşaklar (*Zanni*): Arlecchino, Pulcinella, Brighella; aşıklar: Orazio, Flavio, Isabella, Flaminia (Karaboğa & Özçitak, 1994: 228).

*Zanni* tipi acınacak derecede zavallı, hiçbir mal varlığı bulunmayan göçmen bir işçidir. *Commedia* tipleri arasında hayatta kalma iç güdüsü en yüksek olan *Zanni*' dir. Hayattaki en büyük derdi atalarından miras kalan açlık spazmıdır. Bundan dolayı *Zanni* doymak bilmeyen aç gözlü bir oburdur. Yine de içinde bulunduğu kötü durumda inceden inceye alay edebilen bir tiptir. *Zanni* cahil ve kabadır. Düşünme eylemi ona tamamen yabancısıdır ama hile yaparken kurnazdır. Boş gezen bir aylaktır. *Zanni* karakterini akıllı ilerde *Brighella*' ya; aptal, kaba ve çocuksu olanı ise *Arlecchino*' ya dönüşür. *Zanni*' nin taktığı maske gülünç taklitler yapmak üzere yüzün tamamını kaplayan bir karnaval maskesidir. Ancak Pantalone ile çeşitli *zanni* karakterlerinin doğaçlama diyaloglar ile maskenin alt tarafı (ağız kısmı) çıkarılmış ve giderek küçülmüştür. Diğer *Commedia* maskeleri gibi burun ne kadar büyük olursa, *zanni* o kadar aptaldır (Rudlin, 2000: 83-84).



Resim 1.22. *Zanni* Maskeleri

*Arlecchino* ise genellikle *Pantolone*'nin uşağıdır ancak bazen II. *Capitano* ve II. *Dottore*'nin uşağı olması da sık rastlanır. *Arlecchino* uyanıktır ve asla kaybeden tarafta olmaz. Sahneye takla atarak giren ve hiç umulmadık yerlerde hareket yapan *Arlecchino*'nin paradoksu çevik bir bedende yavaş işleyen bir kafa olması (Rudlin, 2000: 94). *Arlecchino*'un maskesi budalalık ve kurnazlık gösteren bir ifade taşır (Nutku, 2001: 143). Sigillerle kaplı bir alın ve küçük yuvarlak gözleri olan maske aptal bir adamı belli etmek için yatay olarak baskın, dikey olarak kalkık bir yapıdadır. Küçük gözleri saf ve şaşkın ifade sağlamıştır. Alnında ise komikliğin gereği kocaman bir çıban bulunur (Güner, 2006: 55).



Resim 1.23. *Arlecchino* Maskesi



*Brighella* çıkarıcı ve kendi hayatını düşünen kurnaz bir tiptir (Güner, 2006: 56). Entrika ve aldatmada çok yeteneklidir. Güvenilmez biridir. Çok iyi bir gözlemci olduğu kadar amatör bir psikolog ve iyi bir casustur. Her an hile yapmaya hazırdır. *Brighella*'nın maskesi oldukça garip görünüşlüdür. Tiksindirici bir ifade sahip olan maske, küçük yuvarlak gözlere, kanca gibi bir buruna oldukça kalın ve belirgin dudaklara sahiptir (Rudlin, 2000: 104).



Resim 1.24. *Brighella* Maskesi

*Pantalone Commedia dell'arte*' de paradır. Tüm parasal işleri elinde tutan *Pantalone*'nin hizmetçilerine emirler yağdıran ve çocuklarına hükmeden bir babadır. *Pantalone*'ye göre her şey alınıp satılabilir. Hatta ona göre aşk ve sadakat da para ile alınabilir. *Pantalone* kızı zengin bir adamla evlendirmenin hayalini kurar (Rudlin, 2000: 114). Tüm tipler içinde en değişmez kalanı ve en önemlilerinin arasındadır. Sahneye ilk olarak çıkmasıyla da belirginleşir. *Pantalone* genellikle aşıkların önüne aşılması gereken bir engel olarak çıkar (Karaboğa & Özçitak, 1994: 235). *Pantalone* maskesi şarkmış uzun bir yüzdür. Çalı gibi kaşlar ve uzun bıyıklar olan *Pantalone* maskesinin, hiç de saygın olmayan bir zengin tipi olarak burnu kemikli, sivri ve epey büyüktür (Güner, 2006: 57).



Resim 1.25. *Pantalone* Maskesi

*Il. Dottore* tipi ise abartılan ve yanlış egosu ile sahte bir aydın tipidir. *Il. Dottore*, eğitimi sayesinde kendini diğer insanlardan üstün gören ve gerçekte olmadığı gibi davranan bir tiptir (Güner, 2006: 58). Her şeyde uzmanlaşmış olan *Il. Dottore* her konu hakkında saçma sapan konuşan, sürekli yemek yiyen, akılcı görünmesine rağmen sürekli sızlanan ve *Pantalone* kadar cimridir. Ancak onun cimriliği parasının olmasından değil olmamasından kaynaklanır (Rudlin, 2000: 121). Genellikle doktor, avukat veya fizikçi olarak çizilen karakter, bir aile babası yada bir prensin danışmanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazen arkadaşı bazen de rakibi olan *Pantalone* gibi aşk maceralarına karışmak ister ancak zanni' ler ve aşıkların maskarası olmaktan kurtulamaz (Karaboğa & Özçitak, 1994: 239). *Il. Dottore* 'nin maskesi ise sadece alnını ve burnunu örter. Bundan dolayı da yanakları görünür. Yanaklarda içkiye düşkünlüğünü göstermek için kırmızılaştırılır (Rudlin, 2000: 121).



Resim 1.26. *Il. Dottore* Maskesi

*Il. Capitano* ise *Pantalone* tarafından kirli işlerde kullanılmak üzere kullanılır. Bu iki karakter büyük amaçlar güden zampanalar gibi birlikte çok iyi çalışırlar. *Il. Capitano* zengin olmak için çabalar, *Pantalone* ise öyle kalmaya (Rudlin, 2000: 146). *Il. Capitano* zengin olmasa da zenginliğin tüm göstergelerine sahip bir tiptir. Kaliteli kıyafetler, şık kılıç kuşanma ve büyük bir göbeğe sahiptir. *Il Capitano*' un maskesi ise büyük ve uzun burun, dolgun bir bıyıkla İspanyollaştırılmıştır (Güner, 2006: 57).



Resim 1.27. *Il. Capitano* Maskesi

*Pulcinella* akıllıymış gibi davranan bir aptalı ya da aptalmış gibi davranan bir akıllı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak *Pulcinella* ne olursa olsun tam anlamıyla bir egoisttir. Başlıca ilgi alanı içki ve yemek olan bu tip kavga etmekten kaçınmayan ve kan dökmeyi seven biridir. *Zanni'nin* genellikle bir sevgilisi ya da nadiren bir karısı olur ancak *Pulcinella*' da bu durum tam tersidir. Kimsesi olmayan *Pulcinella* son derece evcildir. Konuşması tavuk gıdıklaması gibi olan *Pulcinella* ne zaman susacağını bilmeyen bir gevezedir. Maskesi uzun gagaya benzeyen alında büyük siğiller, çıban yada kırışıklıklar olan ve sert kıllarla kaplı siyah yada kahverengi bir maskedir (Rudlin, 2000: 165-166).



Resim 1.28. *Pulcinella* Maskesi

Bir kekeme olan *Tartaglia* ise yaşı bir adam olarak *Il. Dottore*'nin arkadaşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğunlukla hikayeye son anda eklenen komik bir durum haricinde, başka bir işlevi yoktur. Kendisine söylenen sözlerden müstehcen olana takılıp onu sürekli tekrar eder. Komedi yalnızca kekemelikte olmayan *Tartaglia*, konuşamadığı zaman küplere biner. Kronik bir göz iltihabının sıkıntısını çeken, zihinsel ve bedensel gelişimi çocuklukta durmuş bir güneşliyi temsil etmektedir. Maskesi ise büyük, kalın yuvarlak genellikle gri, yeşil, sarı ya da açık mavi renkle kaplı bir gözlük olan yarım bir maskedir (Rudlin, 2000: 181).



Resim 1.29. *Tartaglia* Maskesi

Aşıklarda genellikle maske yoktur ancak ağır bir makyaj yapmaktadırlar. Kadınlar ve erkeklerde makyajlarını süsleyecek maskara yada yapıştırma benler kullanmaktadırlar. Makyaj; aşık tiplerini oynayan oyuncuların yaşlarının ilerlemesine rağmen tiplerin kendi yaşlarında oynanmasına fırsat veren bir maske olur. Bazı oyunlarda ise kadınların ve erkeklerin gittikleri baloda tanınmamak için kullandıkları yarım siyah kadifeden yapılmış maskelere rastlanılır. Ancak bunlar *Commedia dell'arte* bağlamında maske olarak değerlendirilmezler (Rudlin, 2000: 128).

*Commedia dell'arte* maskeleri deriden yapılmaktadır. Deriyi seçmelerinin sebepleri arasında; esnek olması, hafif olması ve nefes alımını kolaylıkla yapılmasını söylenilebilir. Kullanılan malzemeden dolayı ömrü bazı maskelere nazaran daha uzundur. Derinin ucuz ve kolay bulunması, hava şartlarından korunması ve kurumması engellenmesi halinde dayanıklı bir malzemedir. Geleneksel kalıp teknikleri; ahşap üzerine bitkisel karışımlarla tabaklanan derinin gerilmesidir. Kalıp olarak kullanılan ahşap gibi dayanıklı bir malzeme olduğundan maske çok sayıda üretilebilir (Güner, 2006: 58).

#### **1.2.4.2.Elizabeth Dönemi Tiyatrolarında Maske Kullanımı**

Özellikle Batı Avrupa'da başlayarak zamanla bütün Avrupa'yı saran Rönesans İngiltere'yi de kuşkusuz etkilemiştir. 1580 yılına doğru İngiltere'nin altın yılları başlamış oldu. İspanyol donanmasını yenmesi ile denize hakim olması, sadece tarım ülkesiyken hayvancılık ve sanayi ülkesi olmaya başlamıştır. Dış ülkelere yünlü kumaşlar satarken, Venedik ve Cenova'dan da ipekli kumaşlar alınıyor ve İtalya'nın estetik zevkleri ile tanışıyorlardı. Kraliçe Elizabeth döneminde ülkenin bu hızlı gelişimi; diğer dış ülkelerden sadece ticari değil kültürel olarak beslenmesi, kendi kültürünü yaratma çabaları Ortaçağ'dan hızlıca sıyrılması İngiltere'yi sanatsal olarak geliştirmiş ve Londra'yu bir metropol yapmıştır (Pignarre, 1991: 56).

İngiltere'nin Rönesans ile birlikte güçlenmesi tiyatro yapıtlarını etkilemekteydi. 1560'lara kadar İtalya'nın bile gerisinde kalan İngiltere tiyatrosu VIII. Henry 'nin sarayında gösterdiği Latin oyunlarında ibaretti. Rönesans ile birlikte tiyatro yeni gelişmeler göstermektedir. Klasik oyunların (Antik Yunan ve Roma) taklidi yanı sıra yeni eserlerde yazılmaktadır. Bu dönemde üniversitelerde, okullarda ve saraylarda Seneca, Plautus ve Terentius 'un oyunları oynanmasının yanı sıra konularını klasik efsanelerden,

tarihsel olaylardan ve romantik aşk konularından alan komedyalar ve tragedyalar oynanmıştır. Bu dönemde önemli yazarlar ve dramaturglar çıkmıştır. Bunlar Shakespeare, Marlowe ve Ben Jonson 'dır (And, 1973: 296).

İngiltere 'ye turneye gelen *Commedia dell'arte* oyuncularını İngiliz tiyatrosunu kısmen etkilerken esasında İngiliz saray maskelerinin gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Ortaçağ'ın sonu ve Rönesans dönemi başlarında İngiliz tiyatrosunda yüz boyama ve maskeler oldukça yaygındı. Özellikle ortaçağ sanatçıları tarafından yüz boyamaları çok kullanılmaktaydı. Bu oyuncuya daha fazla ifade verme özgürlüğüne sunmaktadır. İngiliz tiyatrosu kayıtlarına baktığımızda karşımıza 1500 yıllarda oynanan oyunlarda maske ve makyaj kullanıldığı çıkmaktadır. Bu kilise baskısı altında çıkan oyunlarda şeytanı oynayan sanatçının maske taktığı belgelenmektedir (Mitchell, 1985: 34).

Rönesans döneminde İngiliz tiyatrosu maske ve makyaj uygulamalarına devam ettiği gözlenmektedir. Bu kullanımların nedenleri arasında yukarıda belirttiğim gibi Ortaçağ döneminde kullanılmış olmaları, ülkeye gelen *Commedia dell'arte* tarzının popüler olması ve bu tiyatrodaki kullanılan maskelerin İngiliz tiyatrosu maskelerini etkilemesi ve diğer bir neden ise Elizabeth dönemindeki tiyatro şirketlerini küçük olması ve maddi olarak çektikleri zorluk onları az oyuncu ile çalışmalarına itmesidir. O dönem oyunlarda karakter sayısının fazla olması ve oyuncularını birden fazla rol oynamaya zorlamış ve bundan dolayı da bazı karakterlerde maske kullanmak zorunda kalmışlardır (Mitchell, 1985: 34). M.A. Mitchell bu maskelerin kullanımına örnek olarak şunları söylemektedir;

“Shakespeare' in yazmış olduğu *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı oyunun karakterleri arasında bulunan *Flute*, kadın olan *Thisbe*'i oynamak ve sakallarının görünmemesi için maske takmaktadır. Yine aynı şekilde *Hamlet* oyununda *Hamlet* 'in *hayalet babası* rolü için maske kullanılmıştır.” (Mitchell, 1985, s. 34)

Bu dönemlerde İngiliz tiyatrosunun kendi yapısını oluşturmasıyla maske kullanımı tartışılır hale gelmiştir. Bunun nedeni yeni yapıda oluşturulan oyunlarda tiplerden çok karakterlere yer verilmesiydi. Oyunlarda karakterlerin olması oyuncuyu daha ön plana çıkarmakta ve daha fazla mimik kullanma ihtiyacına itiyordu. Jest ve yüz ifadesi (mimik) ustaları olan Elizabeth dönemi aktörleri maskenin ifade sertliğini kabul etmeyip maske

kullanmayı bırakmışlardır. Maskenin genellikle tek bir ifade vermesi aktörü kısıtlamaktaydı ve tiplerden karakterlere dönüşen oyun kişileri birden fazla durum veya olay karşısında birden fazla tepki vermeleri gerekmektedir (Mitchell, 1985: 35).

Elizabeth döneminde diğer bir maske kullanımı ise Maskeli Oyunlar'dır. Maskeli oyunlar kutlanan tarih veya onurlandırılan kişi ile mitolojik kişiler ve olaylar arasında bağlantı kuran alegorik bir canlandırma"dır. Profesyonel müzisyenler ciddi konuşmalar ve şarkılar söyleyen roller üstelenirken, komik ve grotesk roller ise profesyonel kişiler tarafından oynanmıştır. Çok fazla anlatı veya diyalog kullanılmayan bu oyunlarda alegorik hikayelere genellikle üç "büyük maskeli dans" eklenmiştir. Bunlar süslenmiş ve hareketli platformların eşlik ettiği giriş dansı, sanatçıların genellikle seyir alanına inip seyircilerle dans ettiği ana dans ve çıkış danstır (Brockett & Hildy, 2016: 131).

### **1.2.5. Modern ve Avangart Tiyatroda Maske Kullanımı**

#### **1.2.5.1. Vahşet Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı**

Dünya savaşları arasında avangart figürler içinde gerçeküstücü olan Antonin Artaud, deneylerine kendini tamamen adayarak ve bir oyuncu olarak geleneksel yorumlama biçimlerini sarsarak, sahneye beklenmedik öğelerle ve tarzlarla çıkmaktadır (Tello, 2012: 113). Çok farklı bir kişilik olan Artaud, tiyatro üzerine olan düşünceleri 1931'de dansçıların büyülu performanslarını görmesiyle ateşlenmiş ve manifestolara dönüşmüştür. Artaud psikolojik ve konulu tiyatroyu yadsıyarak, kişisel sorunları ele alan bir tiyatro önermektedir. Artaud bunun için de büyüye ve efsanelere geri dönmek kanısındaydı. "İnsan ruhunun en derin çatışmalarını gösterecek olan bu tiyatroya" ise Kıyıcı tiyatro veya vahşet tiyatrosu olarak adlandırdı. Bu oyunlar izleyene acı çektirmeli ve onları derinden etkilemelidir. *Tiyatro ve İkizi* adlı kitabında Artaud tiyatronun nesnel ve gerçek görünen dünyayı değil, insanın iç dünyasını (metafizik görünümü) vermesi gerektiğini belirtmiştir (Nutku, 2008: 127). Artaud'a göre Batı tiyatrosu bireylerin psikolojik problemleri ile grupların toplumsal problemleri olmak çok dar bir insani deneyim yelpazesine sahiptir. Yine Artaud'a göre insanın varoluş boyutlarını, insanların kendi içlerinde ve aralarında bölünmelere neden olan şiddette, öfkeye ve düşmanlığa yol açan bilinçdışında saklı şeylerdir (Brockett & Hildy, 2016: 422).

Artaud 'un tiyatro deneyimleri teknik bakımdan çok yönlüdür ve maskelere büyük önem verir. Oyunlarında dev maskeler, tekdüze sayıklama gibi olan şarkılar, ilkel kostümler kullanmaktadır (And, 1973: 215). Artaud maskeleri bir anlatım zenginliği olarak simgesel sahnenin somut dili için kullanmıştır. Bu maskelerin yanı sıra simgesel jestler, özel bütüncül hareketler, coşku uyandıran hareketler, ritim ve seslerin ardı kesilmez akışını kendi deyimiyile olağanüstü bir anlatım aracı olarak kullanmaktadır (Artaud, 2009: 86). Artaud Tiyatro ve İkizi kitabında maske kullanımını üzerine şunları söylemektedir;

“Mankenler, kocaman maskeler, oranları şaşırtıcı nesnelere, sözsiz imgelere eşdeğer nitelikte sahnede yerlerini alacak, bunlar, her imgenin, her anlatımın somut yanını ısrarla vurgulayacak, ama buna karşılık, genelde nesnel figüranlığa gerektiren şeyler es geçilecek ya da gizlenecek” (Artaud, 2009: 88).

Artaud 'un aktörlerinin yarattıkları maske duygusal değil fizikseldir ve ifadeleriyle duygusal halleri nesnelleştirir. Bir oyuncu bireysel bir maske yaratmaz. Oyunun maskesi her şeyi içine alır ve her aktör karakteriyle yüzleşir. Oyunun ve aktörlerin karakterleriyle yüzleşmesiyle olan işbirliği ile büyük bir maske oluşturulur ve Artaud oyuncuyu metafizik maskeler oluşturmaya yönlendirir (Mitchell, 1985: 60).



Resim 1.30 Artaud 'un Kullandığı Maskeler



### 1.2.5.1.1. J. Grotowski (Yoksul Tiyatro) Tiyatrosu'nda Maske Kullanımı

Geleneksel oyunculuk eğitimi alan, Moskova'da eski ve klasik tiyatro teknikleri üzerine çalışan, Doğu ve Asya tiyatrosundan büyülenmiş olan ve “Ruhani Babam” dediği Stanislavski 'den etkilenen Grotowski, 1959 yılında yazar Ludwik Flaszen 'le birlikte Polonya 'nın Opole adlı taşra kentinde bir deneysel tiyatro kurmuştur (Braun, 2013: 217). Bu deneysel tiyatrodaki kendi yarattığı terim olan *Yoksul Tiyatro* üzerine çalışmalar yürütmektedir. Grotowski 'ye göre sahne imkanlarının (dekor, aksesuar ve kostüm) mümkün olduğunca az kullanılmalı ve bunun la birlikte doğan boşluğu ise oyuncu ile seyircinin derinleşmesiyle doldurulması sağlanmalıdır. *Ritüel Bellek* 'i Grotowski duyarlılığımızda saklı olduğunu, bunun zamanla bastırılıp, değiştirilip yada unutulduğunu söylemektedir (Tello, 2012: 146). Grotowski 'nin amacı izleyiciyle olağanüstü bir yakınlık yaratmaktır ve bu yolla bir oyun her izleyicinin eyleme, yapısal düzeyde katılımını sağlamaktır. İnsanın içinde bulunan tinsellik Grotowski için beden ve kan yani Tanrının olduğu yerdir. Grotowski 'nin eğitim yönteminde oyuncuların fizyolojik engellerini ortadan kaldırmasını, dışsal kimliklerini oluşturan gündelik maskeleri çıkarması ve psikoanalitik yöntemleriyle komplekslerinden kurtulmasını sağlamaktadır (Innes, 2010: 206-207). Bununla birlikte Grotowski 'nin izleyicinin üzerinde yarattığı etkiyi C. Innes Avant-Garde kitabında şöyle açıklamaktadır;

“... böylece Grotowski'nin tiyatrosu geliştikçe, her bir yapım salt insanlığın “kutsallaşmasının” kutlaması olmakla kalmıyor, aynı zamanda, kişiliğin bu özel merkezini koruyup, üstünü örten normal davranış kalıplarının tersine çevrilmesiyle izleyiciye varoluşsal düzeyde meydan okuyordu” (Innes, 2010: 207).

Grotowski gerçek somut bir maskeden ziyade soyut bir maske üzerinde durmuştur ve toplumsal bir kimlik olarak takılan soyut bir maskeden kurtulması gerektiğine inanmaktadır. Grotowski, oyuncunun arketipsel tepkisini, evrensel nitelikteki çağdaş ruhani gerçekleri keşfettiğinde ortaya çıktığını görmüştür. Aktör bu konuda ustalaştığında; kendini keşfetme süreci ve oyuncunun performans anında kendini gerçekleştirmeyle daha kolay hale getirmektedir. Böyle bir sürecin titiz talepleri, oyuncunun bir teatral etkinliğe hazırlık olarak değil, bir yaşam biçimi olarak kabul etmesini gerektiriyordu. Bu bir koşul değil, içimizde karanlık olan şeyin yavaşça şeffaflaştığı bir süreç. Kişinin kendi hakikati ile mücadelesinde, hayatın maskesini soyma çabası, onu daha ileri aşamaya geçiyordu ve oyuncuya “maskeyi yırtan şoku yönlendirir” algısı yaratılıyordu (Mitchell, 1985: 61-63).

### 1.2.5.2.Epik Tiyatroda Maske Kullanımı

Epik tiyatro *Bertolt Brecht* 'in dramatik tiyatroya ve burjuva tiyatrosuna hakim olan Aristotelesci tiyatroya karşı, diyalektiğin tiyatrosu olarak yöntemleştirdiği bir tiyatro biçimidir. Epik biçim tiyatro, *Brecht* tarafından kökeni Çin tiyatrosuna uzanan göstermeci yapıdan, E. Piscator 'un Politik tiyatrosundan ve Meyerhold 'un tekniklerinden yararlanarak ortaya konmuştur (Çalışlar, 1995: 197). Brecht Aristotelesci tiyatroya karşı çıkışını; özdeşleşme (*empathy*) ve yanılsama (*illüsiön*) alanlarına yapmıştır. Aristotelesci tiyatronun seyircilerin üzerine yaratmak istediği gerçekçilik ile seyircinin izlediği oyunu oyun olarak değil bir gerçek olarak görmesini sağlamaktadır. Ancak Brecht seyircinin seyirci ve oyuncunun oyuncu olduğu bilmesini sağlamak için ve seyirci ile oyun arasındaki bu etkileyici bağı kırmak için *yabancılaştırmaya* başvurmuştur (Çelik, 2000: 117).

Brecht yabancılaştırma efektinin için Çin tiyatrosundan etkilendiğini görmekteyiz. Yabancılaştırma etmeni, seyirciler ile oyun kişileri arasında salt bir özdeşleşme bağına kırmak ve bunu önlemek için kullanılmıştır. Çin tiyatrosunun eski panayır tiyatro gösterilerinde yabancılaştırma efektine başvurduğunu görmekteyiz. Bu gösterilerde yabancılaştırma efektine örnek olarak; generallerin omuzlarına minik bayraklar asarak kendinin rütbesini belli etmesi ve bayrak sayısının emrinde kaç asker bulunduğunu göstermesi Çin Tiyatrosunun yabancılaştırma efektini simgesel olarak nasıl güçlü ve ustalıklı kullandığını görmekteyiz. Bir diğer kullanılan yabancılaştırma efekti oyuncunun kendi kendisini seyretmesidir (Brecht, 2011: 14). Brecht oyuncunun kendisini izlemesini Çin Tiyatrosu örneklerin şöyle aktarmaktadır;

“Diyelim, bir bulutu canlandırıyor oyuncu. Bulutun ansızın ortaya çıkışını, yumuşak ama güçlü gelişimini, hızlı ama adım adım değişimini gösterirken, arada bir sanki “Tıpkı böyle değil mi?” dercesine seyirciden yana bir göz atar” (Brecht, 2011: 15).

Brecht 'in doğu tiyatrosuna (özellikle Çin) ve sokak gösterilerine olan hayranlığı onu maske kullanımına iter. Kullanılan bu maskeler ilk zamanlar makyaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Brecht bu maskelerin daha sonra yabancılaştırma efektine hizmet ettiğini keşfedip sanat hayatı boyunca birçok oyunda maske kullanmıştır (Smith, 1984: 135). Böylece Brecht maskeyi, sahnenin çeşitli unsurları arasında diyalektik gerilimler üretmek için önemli bir kural olarak benimsedi. Brecht maskeyi yapay olduğu için dramatik

modları stilize etmek için kolayca yerleştirdi. Brecht 'in oyunlarda maske kullanılmasının istemesi duygusal veya psikolojik detayları azaltmada kontrolü ile bir oyun tarzı yaratan Doğu tiyatrosundan etkilenerak kullanmasıdır. Brecht bazen fiziksel maskeleri karakterin eylemle olan ilişkisinin işlevini arttırmak ve netleştirmek amacıyla bazen de bir trans oluşum aracı olarak oyuncunun karakterinde her önemli değişimlerde kullanmaktaydı (Mitchell, 1985: 68).

Brecht *gestus* (toplumsal tavır) konusunda oyuncuya her zaman rol yarattığı bilincinde olduğunu ve rol karakteri ile özdeleşmeme farkındalığından bahsetmektedir (Mitchell, 1985: 69). Brecht değişen duyguları sembolize etmek amacı ile aynı karaktere birden fazla maske takmıştır. Maske bu bağlamda duygusal değişimin *gestus* 'u olarak kullanılmıştır. Brecht tarafından kullanılan bu maskeler birer politik ve ahlaki davranışların formu olmuştur (Smith, 1984, s. 146). *Gestus* oyuncuya rol kişisinin ait olduğu sınıf ve statüyü temsil etmesini, özel bir kimliği saf dışı bırakması ister. Bundan dolaydır ki çoğu yönetmen bu bilinçle Brecht sahnelerinde *gestus* 'u pekiştirmek amaçlı maske kullanmaktadırlar. Maske rol kişisini soyutlayarak genelleştirmeye yardımcı olmaktadır (Temel, 2010: 81)

Sonuç olarak insanlık tarihi kadar eski olan maske, insanlığın gelişimi boyunca, farklı soyut ve somut anlamlarla kendi gelişimini de sürdürmektedir. Başka bir kimlik, tanınmama ya da tanrının yüzü gibi anlamlar yüklediğimiz maskenin, sanatların sanatı tiyatro sanatından kullanılması ve anılması onu vazgeçilmez bir metafor yapmaktadır. Antik Yunan'dan günümüze kadar çeşitlenen maske tiyatroda hem bir anlatım aracı hem de dramatik metinde bir anlam katmanı olarak devam etmektedir. Çalışmamın ikinci kısmında maskenin oyunculuk eğitiminde nasıl kullanıldığı, oyuncuya ne gibi kapılar açtığını ve mesleki gelişimini nasıl etkilediğini göreceğiz.

## İKİNCİ BÖLÜM

### OYUNCULUK EĞİTİMDE MASKE (Copeau ve Lecoq) VE MODEL ÇALIŞMA

Tiyatro tarihi boyunca maske ve oyuncu arasındaki ilişki ilgi çekmiş olmasına rağmen; oyuncu mu maskeye dönüşür yoksa maskemi oyuncuya dönüşür? Bir aktör maskeyi oynayarak ortaya çıkardığı dönüşümü nasıl açıklayabilir? Bu yaratım aktörün enerji noktasını nasıl etkiler ve seyirci tarafından nasıl karşılanır? Maske her aktörde yaşar mı? Yoksa maskeyi yaşatmak için aktörün uzun bir eğitim ve disiplinden geçmesi mi gerekmektedir? Maske sadece bir eğitim aracı mı ya da tiyatronun temel taşı mı? Bu sorularda, maskenin bir aktör için getirilerini, ona sunduğu sezgi gücünü ve kodlanmış bir gelenekten beslenmesini aramaktayız (Knight, 2004: 114).

Tiyatro dönemlerinin her aşamasında maskeler oyuncu için “birleşik bir ifade ve anlam alanı arayışı” olarak nitelendirilmiştir. Özellikle yirminci yüzyıl oyunculuk eğitiminin rolünü ve kapsamını yeniden incelerken maskenin çeşitli kullanımlarının sanatçıya ne kadar faydalı olduğunu görmekteyiz. Aktör eğitmeni Philip Zarrilli ‘ninde belirttiği gibi maske oyuncuya beden ve zihin ilişkisini kurmasında bir yardımcı araç görevi görmektedir. Maskenin varlığı oyuncuya, zihinsel beden köklerini keşfetmesini, farklı kimliklere ve rollere bürünmesini, paradoks ve değişim anlayışının oturmasında bir basamaktır. Kathakali tiyatrosunun eğitiminde de vurgulandığı gibi maske, “bedenin tüm gözler haline geldiği” bir araç olarak görünmektedir (Zarrilli, 1995: 4).

Chancerel maskenin eğitimde yeniden keşfinin ve bunu uygulayan ilk okulların Autant Lara tarafından kurulan *Theâtre Art et Action* tiyatro laboratuvarının olduğunu ve burada dikkat çekici tasarımlar yapan Fauconnet ‘in denemelerinin etkisi olduğunu belirtmektedir. Yirminci yüzyıl batı tiyatro eğitiminde maskeyi bir ‘araç’ olarak kullanma taraftarı olan önemli katılımcılar ise Copeau, Dullin, Decroux, Saint-Denis, Devine ve Lecoq gibi isimlerdir. Bu çalışmalarını yapanların çoğunun Fransız olması da dikkati çekmektedir. Her ne kadar Commedia dell’arte geleneğine bağlı kalınarak yapılsa da yeni bir alan oluşturmaktadır (Chancerel, 1953: 127). Bununla birlikte maskenin sanatçı üzerindeki etkileriyle ilgili sistematik bir araştırma yapan ve tamamen entegre olduğu bir öğretim yaklaşımı tasarlayan ilk batılı uygulamacı Copeau ‘dur. Copeau bu yaklaşımında

temelinde psikofiziksel bir eğitim aracı olarak kullanılan maskenin, aktörün fiziksel ve vokal transformasyonunu benzersiz bir şekilde geliştirdiğini ve arttırdığını savunmuştur. Bu benzersiz gelişmeyi, belirli duygularda ve yalnızca belirli hareketler eşliğinde bir karaktere nasıl dahil edebileceğini sunan bir ürün olarak sunmuştur. (Knight, 2004: 116)

Bir maske altında performans gösteren oyuncu, rolünün gerçekliğini alır. Oyuncu maske tarafından kontrol edilir ve oyuncu buna uymak zorundadır. Kendisine akan yeni varlık hissettiğinde oyuncu, akışı kesmeden onu yansıtmalı ve bu değişim sadece taktığı maskenin sağladığı yüzde değil bütün kişiliğinde ve bedeninde olmalıdır. Böylece tepkilerin niteliği ona hissedemeyeceği duyguları deneyimlemeyi sağlar. Maskenin oyuncu için merkezi bir öneme sahiptir. Kişi (özne), *bensiz* bir temel dönüşüm deneyimleyerek maske (nesne) haline gelir (Knight, 2004: 115)

Maskenin kökenine baktığımızda maske takmanın amacı bazıları için şeytani bir eylemken bazıları için ise belirli amaçlara ulaşmak için bir insan tarafından yaratılmış psiko-sosyal bir eylemdir. Elbet ki maskenin ait olduğu zamanın fikir ve inanç kümeleriyle içsel olarak ilişkilidir. Yüzün maske ile değiştirilmesi bazıları tarafından trans ve ruhu elinde bulunduran şeytani bir unsur olarak görülmüştür. Diğerleri için ise tam anlamıyla rol oynama ve sosyal etkileşim için yeni bir psikolojik yüz getiren bir yüz örtüsü olarak kabul edilmiştir. Modern dönemde bu görme biçimleri idealist ve materyalist felsefenin kesiştiği noktada olduğu düşünülebilir. Modern oyunculuğu üzerine çalışmalarda oyuncu ve karakter arasındaki ilişkinin sabit olmadığını gösterir. İdealist yaklaşımda, iç dürtülerden bir dışsallık hissine doğru çalışır ve en uç noktasında maskeyi tamamen bir fiziksel bir nesne olarak kullanmayı önerirken (Stanislavski tiyatro anlayışı) Materyalist yaklaşım ise maskenin fiziksel bir nesne olarak bulunduğu dış belirleyiciler ile başlar ve toplumsal bir sınıflandırma (Brecht tiyatro anlayışı) uygulayarak içsel dürtüleri anlamak, değiştirmek ve dönüştürmek için kullanmayı önermektedir. Bu yaklaşımlar oyuncuya yeni bir alan okuma sunar. 1913’de Jacques Copeau “*An Attempt at Dramatic Renovation*” (Dramatik Yenileme Girişimi) başlıklı yazısında, oyunculuk ve karakter arasındaki ilişkilerin sorunsalını dile getirmekle beraber, maskenin aktör üzerinde etkilerini tüm Avrupa’ya duyurmuştur (Knight, 2004: 118).

Çalışmamın bu bölümde oyunculuk eğitiminde maske üzerine çalışmalar yapan Jacques Copeau ve Jacques Lecoq anlatacağım. Oyunculuk eğitiminde maskenin önemini, alıştırmalarını, bir oyuncuya yansıttığı alanı keşfedip ve Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümünde yürüttüğüm “Hareket” dersi kapsamında maske ile olan çalışmalarımı değerlendirip, öğrencilerin ve benim edindiğimiz tecrübeleri ve deneyimleri paylaşacağım.

## 2.1.JACQUES COPEAU

Jacques Copeau küçük bir demir fabrikası sahibi orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak 1879 tarihinde dünyaya gelmiştir. Maddi imkansızlıklardan dolayı uzun zaman tutkusu olduğu tiyatro ile ancak otuzlu yaşlarında ilgilenmeye başlamıştır. O yaşına kadar yine de tiyatrodan uzak kalmamış ve Fransa 'da yayımlanan tiyatro dergilerinden eleştiri yazıları yazmış, üniversite dönemlerinde avangart tiyatro çalışmalarını takip etmiştir. Babasının ölümünden sonra iki yıllık seyahate çıkan Copeau, Fransızca dersleri verip önemli dergilerde yazmaya başlamıştır. Dönemin birkaç önemli isimleriyle 20. Yy önemli dergilerinden olan Nouvelle Revue Française dergisini çıkarıp ekonomik bir rahatlığa kavuşarak tutkusu olan tiyatro üzerine çalışmalarına başlamıştır. Jacques Rouche' in daveti üzerine Theatre des Arts 'a Dostoyevski'nin Karamozov Kardeşler adlı romanından uyarılma bir oyun yazar ve dönemin eleştirmenleri tarafından dikkat çeker. Ardından Londra'ya seyahat eden Copeau burada aktör ve yazarla tanışıp gerekli gücü topladıktan sonra Fransa'da bir tiyatro kurar (Aydın, 2012)

1924-1929 tarihleri arasında Fransa'da Jacques Copeau tarafından başlatılan oyunculuk eğitimlerinde maske kullanımı günümüze kadar etkilerini sürdürmektedir. Copeau bu eğitim formunun temelini Birinci Dünya Savaşı zamanı şekillendirmeye başlamıştır (Knight, 2004: 119). Birinci Dünya Savaşı sırasında Jacques Copeau Paris 'te, ne klasik ne de güncel olan basit bir tiyatro biçimi yaratma fikrini ortaya attı ve 1919'da bu fikirlerini şekillendirmek, aktörlere anlatmak ve oyunculuk eğitiminde kullanmak üzere Ecole du Vieux-Columbier 'i (şimdiki adı ile Theatre of Vieux-Columbier) kurdu. Copeau 'un amacı basit jestlerle büyük hikayeler anlatmak istemektir. Bu sadelik arayışının amacı bir hareketin veya formun görülebileceği durağan bir zemin oluşturmaktır ve Copeau bunun için sahnede bulunan dikkat dağıtıcı şeyleri kaldırdı. Bir yazısında Copeau “sahnenin çıplak ve tarafsız olmasını istiyorum, dramatik bir

çalışmanın her türlü inceliği ve hatası bu nötr atmosferde ancak görünebilir. Yine de sahne kadar aktöründe boş kalması gerekmektedir ki o zaman kendini açıkça ve basitçe ifade edebilsin (Sears & Hollis, 1978: 20). Copeau bu fikrini “La Nouvelle Revue Fransflise” (Dramatik Bir Yenileme Denemesi) isimli bir bildiride yayınladı. Copeau bu bildiride;

“Bireysel yeteklerin gelişimini ve onların topluluklara bağlılığını daima göz önünde bulunduracağız. Tiyatro için ticari amaç tecavüzlerine ve tüm profesyonel deformasyonlara ve uzmanlık sıkıntılılarına karşı mücadele edeceğiz. Kısacası, mesleği tüm insani duyuları ve jestleri simüle etmekte olan kadın ve erkekleri normalleştirmek için elimizden gelenin en iyisini yapacağız. Bizim için mümkün olduğu kadar, bu unsurları tabiat ve yaşamla temas ettireceğiz” (Copeau, 1967).



Resim 2.1. Vieux – Colombier Tiyatrosu

Jacques Copeau ’u bu düşünce iten güç kendi değimiyle ticari aktörlerin en değersiz ve en aşağı özellikleriydi. “Yıldız” oyuncuların kalıp oyunculuğu, doğal olmayan aktörler ya da gerçek duygulardan uzak histerik oyunculuğuna hedef göstererek bu durumların önüne geçmek için formal bir eğitim gerekli olduğuna inanmıştır. Bundan dolayı tiyatroyu oyuncuların doğa ve tabiatla iç içe olabilecekleri Fransa ’nın Le Limon

köyündeki aileden kalma eski bir mekanda kurmuştur. Burada yapılan açık hava çalışmalarında oyuncular farklı bir gerçeklik ve doğallık yakaladıklarını hissettiler (Aydın, 2012). Copeau ‘un aktör eğitiminde ulaşmak istediği amacı “Aktör Üzerine Notlar” adlı yayınında şöyle belirtmiştir;

“İhtiyaç duyulan şey, normal olarak geliştirilen organların kendilerini düzeltebilecek kapasitede olmalarını, gerçekleştirebileceği herhangi bir eylemde bulunmalarını sağlamaktır. İhtiyaç duyulan şey, yapılan harekete özgü içsel bir farkındalık oluşturmaktır. Bedenin ve sesin uzun süren bir uyumudur aradığımız.” (Jacques, 1970)

Copeau burada, her fiziksel harekete karşılık gelen bir duygusal etki oluşturduğunu ve her duyguya karşılık gelen fiziksel tezahür oluşturduğu fikrini belirtmektedir. Aktörün başlaması gereken başlangıç noktasının sakinleşme, gevşeme, belirsizlik, sessizlik ve sadelik hali olan “nötr” olduğunu tanımlar. Aktör bu “nötr durumu” yaratma keşfi, nötr ya da dışavurumcu maskedeki doğaçlama çalışmasına itmiştir (Knight, 2004:120). Maskenin gücünü keşfeden Copeau kurduğu okulda yirmili yaşlarda on iki öğrenci ile çalışırken maske üzerine şunları söylemektedir;

“Bu bilmediğim (mask) bir sanat ve onun tarihi araştıracağım. Ama görüyorum ve hissediyorum ki, bu sanatın restore edilmesi, yeniden doğması ve yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor... Amacımız zamanımızın türleri ve konuları ile yeni bir doğaçlama tiyatrosu yaratmak” (Kirkland, 1975).



Resim 2.2. Jacques Copeau



Copeau öğrencilerine kendi bedenlerinde tarafsız bir atmosfere aşına olabilmeleri için maske ile çalışmalar verdi (Knight, 2004: 120). Kurduğu okulda oyunculuk eğitimi üzerine yapmak istediklerini bu okula alınan 14-20 yaş arası altı öğrenci grubuna dört sene boyunca yaptığı çalışmalarda görmekteyiz. Bu okulda Copeau ‘un verdiği eğitimin beden üzerine, dekor, kostüm, şarkı söyleme, dramatik anlatım egzersizleri (maske, fiziksel çalışmalar vb.), diksiyon ve genel kültür üzerine kurulu olması aktör adayları için dramatik prensipleri keşfetmeye, duygusal iç tepkilerin gelişmesine hizmet eder. Yine de bu eğitimde en çok üzerinde durulan konu “nötr durum”, çalışmaların odağını oluşturmaktaydı. Copeau bu “nötr durumu” geliştirmek için maske çalışmalarına ağırlık vermiştir ve bununla özdeşleşmiştir. Nötr pozisyon aslında tam ulaşılamayacak bir noktadır belki de bir Nirvana’dır. Ancak her çalışma aktörü bu durumu bir adım daha yaklaştırır. Copeau’ un bu çalışmalarda edilen kazanımları görmesi onu maske üzerine yapılan çalışmalara daha ateşlemiştir (Aydın, 2012). Handan Aydın, Copeau’ un maske ile olan bağıını şöyle anlatmaktadır;

“... Copeau bir prova esnasında dediklerini bir türlü uygulayamayan oyuncusunun yüzüne mendili kapadıktan sonra yaptırdığı denemelerin başarısını görerek, yani tamamen bir tesadüf sonucunda keşfettiği maske fikri , o günden sonra Copeau için vazgeçilmez olur” (Aydın, 2012: 9).

Copeau’ u maskeye iten başka nedenler ise Commedia dell’arte ‘e olan hayranlığı, Moliere olan aşkı ve Gordon Craig ile olan buluşmaları onu oyunculuk eğitiminde en yenilikçi olan maskeler ile çalışmaya itti (Becker, 1997: 36). Vieux-Colombier’ de bir öğrenci olan Jean Dorey, bunun nasıl ortaya çıkabileceğini şöyle aktarıyor;

“Sezgisel bir dokunuşla, çocukluk zamanlarında oynanan oyunlardaki gibi fazla uzak olmadığını hissettiren Copeau, bizim sürekli inancımızı arttırıp, kendi küçük dramalarımızı icat etmemize ve geliştirmemize izin verdi. İşte maske bunların yapıldığı bir ortamdaki laboratuvarında doğdu” (Eldredge, 1975).

Copeau, maskenin özünü anlamak için batı tiyatrosunun kökenlerine inmesi gerektiğine inanmaktaydı. Tüm antik tiyatro stillerinin maske kullandığını fark etmesi onu maskeye daha çok bağladı. Copeau maskenin oyuncuların role yaklaşmalarında bir anahtar olduğuna inanmaktaydı. Öğrencilerine ilk önce hareketsizliği çalıştırarak maskenin basit olmasını sağladı. Maskeyi giymeye, düşüncelerini toplamaya ve kendilerini serbest bırakmaya zaman ayırarak, maskenin etkisine hazırladı. Copeau

öğrencilerine maskenin ne getirdiğini keşfettirmek için basit pozlar (oturma, ayakta durma ve yürüme gibi gündelik hareketler), basit jestler denettirdi. Yavaşlık, büyüklük ve sadelik gibi özelliklerden faydalandılar. Bunun sonucu olarak öğrencilerin yeni bir güven, bir otorite duygusu, bir denge hissi ve her hareketin farkındalığını hissettiler. (Becker, 1997: 37).

Maske karakteri mükemmel bir şekilde sembolize eder ve oyuncuyla kaynaşmasına müsaade etmektedir. Maskenin altında oynayan oyuncu, karakterin gerçeğini, taktığı maskeden alır. Maske oyuncuya emir verir ve oyuncu bu emre karşı koyamaz ve itaat etmek zorundadır. Oyuncu farkından olmadan ve var olduğundan şüphelenmeden maskenin varlığını aktarmaya başlar. Maske takan oyuncunun sadece yüzü değiştirmiş olmaz aynı zaman da maske onun duygularını, reflekslerini ve hareketlerini yapmaya başlar. Maske oyuncunun eğitiminde Copeau' un arzuladığı sonuçları gerçekleştirmiştir (Becker, 1997). Jean Dorey, maskeyi takan oyuncunun yeni bir varlık biçimine ve yeni bir dramatik biçime girmesinden şöyle bahseder;

“Dramatik uyumu yeniden kurmak için maskenin koyduğu kurallara göre hareket etmek gereklidir. Maskenin dayattığı ritmi yakalamak ve bunlara uymak, zıtlıklarını vurgulamak, gereksiz hareketleri ortadan kaldırmak ve kalan hareketleri büyütme ve abartmak gerekiyor” (Eldredge, 1975: 101).

Maske ile samimiyetsiz ve doğal olmamak mümkün değildir. Bir hissi veya duyguyu ifade etmeye çalıştığımızda eğer içsel bir kuvvetten etkilenmiyorsak, maske ile bağlantı kurmamışız demektir. Maske takmak oyuncuya samimiyet ve doğallık kazandırır. İşte bu yüzden Copeau maskeyi kullanma amacı gerçekleşmiş oluyor: oyuncuya canlı ve teatral bir samimiyet kazandırmak. Oyuncunun, bir yandan içten ve inandırıcı performans yaratırken diğer bir yandan tiyatronun iddiasına ve estetiğine saygı duyması gerekir. İşte bu iki gerilimi keşfetme aracı olarak maske ideal bir araçtır. Maske, teatrallığın bir simgesidir ve oyuncunun yapaylığını gidererek bunu tavırlarına yansıtmaktadır. Leabhart' ın maskeyi oyuncunun ritüel ve şamanik enerjilerle dolduğu bir araç olarak görmüştür ancak Copeau bir ateist olarak inanç sistemlerine karşı çıktığından Leabhart 'ın bu sözlerine katılmasa da oda maskenin hem izleyiciyi hem de oyuncuyu etkileyen mistik bir gücün farkındaydı (Evans, 2017). John Rudlin ise maskenin oyuncuya katkılarını şöyle tanımlıyor;

“Yüz, maske ile kapanınca kişi kendini daha az korkak hissediyor, daha özgür ve cesaretli oluyor, samimiyetsizlik açıkça görünür kılınıyor... Maske, jestlerin basitleştirilmesini ve genişletilmesini gerektiriyor; bazen sizi açıklanacak duygunun limitlerine gitmeye zorluyor” (Rudlin, 2000: 72).

Copeau yaptığı atölye çalışmalarının ilk zamanlarından; öğrencilerin yaptıkları karton kağıt (papier mache), keten ve normal kağıttan yapılan basit maskeler kullanmaktaydı. Daha sonra Heykeltıraş Albert Marque’ in yardımlarıyla Copeau’ un 18. yy.’ da aristokratların tanınmamak için taktıkları maskelerden yola çıkarak *Nötr Maskeyi* (Nautral veya Noble mask olarak da tanımlanır) tasarlamışlardır (Eldredge, 1975: 101) Yalnızca bedenin ifadesini taşıyan, herhangi yüz buruşturma olmayan ve hiçbir mimik içermeyen şekilde tasarlanan Nötr mask oyuculuk çalışmalarında Copeau’ un istediğine ulaşması için önemli bir araçtı (Aydın, 2012).



Resim 2.3. Nötr Mask (günümüzden)

Nötr maske hareketlere yeni bir boyut, büyük bir güç ve genlik kazandırdı (Eldredge, 1975: 101). Aktörü tamamen 'nötr' duruma geçiren bu maskenin amacı, beş duyunun keşfiydi. Örneğin aktör herhangi bir hayali nesneyi tuttuğunda nesnenin ağırlığının, şeklinin, hacminin, dokusunun ve fonksiyonunu keşfetmesi bu çalışmardan bir tanesidir. Copeau nötr mask çalışmasında; duyguların ve eylemlerin basit bir şekilde ifade edilmesi, jestlerin net ve keskin olması üzerinde durmaktaydı. Yine Copeau' ya göre maskenin, bazı kötü ve eksik yanların gizlenilmesi için bir araç olarak kullanılmasının aksine ışıklandırma etkisiyle yapılan şeylerin açıksa görünür kıldığını söylemektedir (Aydın, 2012: 10). Copeau için nötr mask, oyunculuk eğitiminde sadece tek bir gelişim noktasını değil, birden fazla noktayı üzerine etkili olduğunu vurgulamıştır. Bunlar;

- Jest ve hareketlerin saflaştırılması ve basitleştirilmesi,
- Jest ve hareketin yoğunluğuna önem verilmesi,
- Yüz ifadesi yerine fiziksel ifade gereksinimlerinin yaratılması,
- Hareketsizlik ve eylem arasındaki ilişkinin somutlaştırılması,
- Basit fiziksel eylemler üzerine odaklanma (yürüme, oturma, ayakta durma ve gündelik hareketler gibi) (Evans, 2017).

Aktör her zaman; yapay bir tutumdan, bedensel ve zihinsel kalıplarla savaşmak zorunda kalmıştır. Bu savaşın sonunda ise aktör kendini rahat ve samimi olmak için yetersiz hissetmektedir. Bu Copeau' un ilk altını çizdiği nokta oldu ve bir aktör sessizliği, dinlemeyi, cevap vermeyi, hareketsiz kalmayı, bir jest başlatıp onunla devam etmeyi Nötr mask sayesinde aşabileceğini inanıyordu (Eldredge, 1975).

Daha sonra Copeau, karakter çalışmalarını kolaylaştırmak için daha farklı maskelere tasarladı. 'Yeni Komedi' olarak adlandırdığı çalışmanın bir parçası olarak hareket ve ses kullanabilen maskeleri ileri doğaçlama alıştırmasında kullandı. 'Tip' özellikleri olan maskeleri öğrencilerle beraber çalışarak onlara karakteristik duruş oluşturma konusunda yardımcı oldu. Bu karakterlerin temel ritimlerde yürüyüş ve jest keşiflerini yaptırıp, o karakterlerin hareket özelliklerini ve tavırlarını bulma konusunda yardımcı oldu. Yine de aktörler maske altında kendine özgü tarzda hareket yapmaya meyillidir ve bu maskenin altında nasıl olduğundan daha önemli hale gelir. Ancak burada maskenin altına gizlenen hareketlerin maske ile gizlenebileceğini düşünmek yanlıştır. Çünkü maskenin altında aktörün yaptığı her şeyi açıkça görebilmekteyiz. Özellikle nötr

maskenin altında olan aktörün yaptığı her şeyin kalitesini görürüz. Maske aktörü ele geçirir ve ona uymasını bekler, ancak aynı zamanda onu serbest bırakır. Aktör kendisine akan yeni bir varlık hisseder ve maskenin yardımı ile hissedemeyeceği duyguları yaşar. Bu anlamda maske, aktörün teslim ettiği metafiziksel bir deneyimdir. Maskenin altındaki dünyayı keşfetmek oldukça zordur. Bu nedenle nötr maske, oyunculuk eğitimi için Copeau ve ondan sonra gelen eğitimciler için önemli bir araç olmuştur (Becker, 1997).



Resim 2.4. Nötr Mask çalışmasından bir görüntü

Copeau 'nun okulu hayatta kalmadı ancak onun eğitim formu ve düşünceleri iki kanaldan devam etti. Bu kanallardan biri Copeau 'nun yeğeni olan Michael Saint-Denis, diğeri ise Jacques Lecoq 'dur. Özellikle ikinci başlıkta bahsedeceğim Lecoq, bu maske

çalışmalarını geliştirerek daha farklı bir yaklaşım elde etmiş ve ünü dünyaya yayılmıştır (Becker, 1997).

## 2.2.JACQUES LECOQ

Jacques Lecoq 1921 Paris doğumlu oyuncu ve eğitmendir. Lecoq on yedi yaşlarında beden eğitimi ve spor üzerine eğitim almıştır. *En avant* adlı jimnastik kulübünde eğitim aldığı sırada, barların üstünde çalışırken hareketin geometrisini keşfetmiştir. Bedenin yaptığı bu hareketlerde saf olarak soyut bir özellik taşıdığı belirtmiştir ve sporun bir şiirsellik taşıdığını düşünmektedir (Lecoq, 2015: 21). Lecoq bu şiirselliği şöyle dile getirmiştir;

“Koşmayı severdim; bununla birlikte sporun şiirine daha çok meraklıydım. Örneğin güneş, koşanların staddaki gölgelerini uzatırdı ya da ufaltırdı; stada bir koşu ritmi yerleşirdi. Sporun bu şiirselliğini yoğun olarak yaşadım” (Lecoq, 2015: 21).

Jacques Lecoq 1941 yılında Bagatelle beden eğitimi okulunda okuduğu sırada Jean-Marie Conty ile tanıştı. O dönemin Fransa’daki beden eğitiminde sorumlu Jean-Marie Conty aynı zamanda Antonin Artaud ve Jean-Louis Barrault’un arkadaş idi. Conty tiyatro ve spor arasındaki ilişki ile ilgileniyordu. Lecoq onun sayesinde Alman işgal döneminde Barrault’un oynadığı ‘at adam’ adlı ünlü performansı izleme şansı buldu ve böylece tiyatroyla tanıştı. Lecoq ilk tiyatro dersini *Travail et Culture* (Çalışma ve Kültür) derneğinde almıştır. Jacques Copeau ‘dan eğitim alan Charles Dullin’in öğrencisi Claude Martin ile beraber mimlenmiş doğaçlama üzerine eğitim aldı. Doğal danslar üzerine çalışan ve eski opera dansçısı olan Jean Sery ile doğaçlamalar yaparak dans ediyorlardı. Sporcu olduğu için bu çalışmalarda kendini rahat hissedenden Lecoq için spor, hareket ve tiyatro biraradaydı (Lecoq, 2015: 22)

II. Dünya Savaşının sona ermesi ve Nazi kuşatmasının kalkmasından sonra, *Travail et Cultere* ‘de kazandığı deneyimlerle yola çıkarak arkadaşlarıyla beraber *Aurocs* adlı bir grup kurdu. Daha sonra ise Bagatelle okulunda beden öğretmi olan Luiggi Ciccione, Gabriel Cousin ve Jean Sery ile *Les Compagnons de la Saint – Jean* adlı gurubu kurmak için biraraya geldi. Turneler yapan bu topluluk büyük gösteriler gerçekleştirdiler. Grenoble ’de performans sergiledikleri zaman onu izleyen Jacques Copeau ‘un yeğeni

Jean Dasté, Lecoq' u sahibi olduğu *Compagnie de Comediens* 'e katılması için davet etti. Bu Lecoq' un profesyonel tiyatroya başlangıcı oldu (Becker, 1997: 44).

Jean Dasté, Lecoq' u etkileyen iki kaynakla tanıştırdı: Maskelenmiş oyun ve Japon No Tiyatrosu. Lecoq Marie-Hélène ve Jean Dasté tarafından yapılan *L'Exode* (Toplu Göç) adlı çalışmada bütün oyuncuların taktığı *nötr* maske ile tanıştı. Jean Dasté' in ustası olan Jacques Copeau' un yaklaşımlarıyla Grenoble' da oyunlar sergileyen Lecoq dolaysız ve basit bir tiyatro aracılığıyla halktan oluşan bir seyirci kitlesine ulaşmanın tadını aldı. Lecoq nötr maskeyi Almanya' da Fransız – Alman gençlik karşılaşmasında ders vermek için 1947' de Grenoble' den ayrıldı (Lecoq, 2015: 24).



Resim 2.5. Jacques Lecoq

Bir yıl sonra, EPJD okulunda eğitim gören iki öğrenci; Gianfranco De Bosio ve Lieta Papafava tarafından İtalya' ya davet edildi. Ancak amacı üç ay kalmakken tam sekiz yılını orada geçirdi. Bu sırada eğitim ve yaratımı birleştirme imkanı buldu. Padova Üniversitesi' nin tiyatrosunda çalışan Lecoq bu zamanlarda *commedia dell'arte* ile tanıştı. Ayrıca maskelere ihtiyacı olduğundan dolayı De Bosio onu heykeltıraş Sartori ile tanıştı. Lecoq' un hayatının dönüm noktalarından birinin Sartori ile tanışması olduğu söyleyebiliriz. Çünkü bundan sonra ki maske çalışmalarına ilham kaynağı ve el becerisiyle destek olmuştur. Sartori Lecoq' u onu *commedi dell'arte* ' yi daha iyi inceleyebileceği

mekanlara götürmüştür. Burada onaltıncı yüzyılda yaşamış ve *commedia dell'arte*'ye öncülük etmiş Ruzzante' in *La Moschetta* adlı oyunu yeniden sahneleme imkanı buldu. Cesca Baseggio' un ünlü bölge kumpanyasının *Alleccchino*' su olan Carlo Ludovici' den *Arlecchino* hareketlerini öğrendi. Bu hareketlerden yola çıkarak ilerde eğitimde bir yöntem olarak kullandığı *Arlecchino* jimnastiğini oluşturdu. Tüm keşifler onun çalışmalarında önem taşımaktadır. Lecoq daha sonra 'herkes için sanat tiyatrosu' sloganıyla açılan *Piccolo Tiyatrosu*'nun okulunu kurmak için Giorgio Strehler ve Paolo Grassi' den teklif aldı. Burada ki çalışmalarına Sartori' yi ekleyerek çalışmalarının temellerini atmış oldu (Becker, 1997: 44).

Lecoq Milona' da olduğu sürede mim konusunda uzmanlık geliştirdi ve ayrıca dramatik koreografi alanında tecrübe kazandı. Yine aynı süre zarfından altmışın üzerinde yapımda ve bir pandomim televizyon dizisinde görev aldı. Lecoq bir Yunan trajedisi oyunu üzerinde çalışırken ilk kez koroğun gücünü keşfetti. Koro oyun için güçlü bir dayanak ve etkili bir araçtı. Bundan sonra Lecoq 1956 yılında Paris' e geri döndü. Sekiz yıllık İtalya macerasından ona kalan iki temel keşif vardı. Biri İtalyan komedisinin teknikleri ve diğeri ise Yunan tragedyasındaki koro. Sartori bütün *commedia dell'arte* maskelerini Lecoq' a hediye etmiştir. Böylece Lecoq bu maskeleri önce Fransa' ya daha sonra da bütün dünyaya tanıtmaya şansı olmuştur. Lecoq burada oyun çalışmalarına devam ederken bir yandan da küçük bir öğrenci topluluğuyla bir okul kurdu (Lecoq, 2015: 27).

### **2.2.1.Ecole Lecoq ve LEM (Hareket Çalışması Laboratuvarı)**

Okul 5 Aralık 1956 yılında Paris' te kurulmuştur. Fransa' da ilk deneyimlediği maske oyunculuğunu burada kullanmaya başladı. Okulun hızla gelişmesi, Lecoq' u bu işe kendini tamamen adanmasına ve bu işin pedagojisine yönlendirmiştir. 1976'da okul, kalıcı olarak 20. yüzyılın başlarında popüler bir boks mekanı haline gelen eski bir spor salonu olan *Central*'a taşındı. (L'École, 2019). Okulda nötr maske, *commedia dell'arte*, Yunan tragedyası, beyaz pantomim, ifadeli maskeler, dramatik akrobasi ve eylem mimi gibi dersler vermeye başlamıştır. Daha sonra bu derslere konuşmalı doğaçlama ve yazma çalışmaları ekledi. Okulun temel prensibi şu olmuştur; "sessizlikten sese doğru bir: *yolculuk*." Bu düşünce okulun genel temasını belirlemiştir (Becker, 1997). Bu okulun amacı bir tiyatro oluşturma ve aktörün fiziksel dürtülerini ortaya çıkarmaktır. Aktörün



yaratma eylemini, sürekli doğaçlama yoluyla, maskelerle, commedia dell'arte'nin oynama prensibi ile geliştirmektedir. Okul bu anlamda sadece aktörlere değil, yazar ve yönetmen yani tiyatro ile uğraşan herkese yönelik eğitim vermeyi amaçlamaktadır. Lecoq bu okulun pedagojisini iki seneye yaymaktadır ve iki ayrı yol izlemektedir. Biri doğaçlama ve oyun diğeri ise hareket tekniği ve analizi (Lecoq, 2015: 31). Lecoq bu eğitim pedagojisini şöyle tanımlamaktadır;

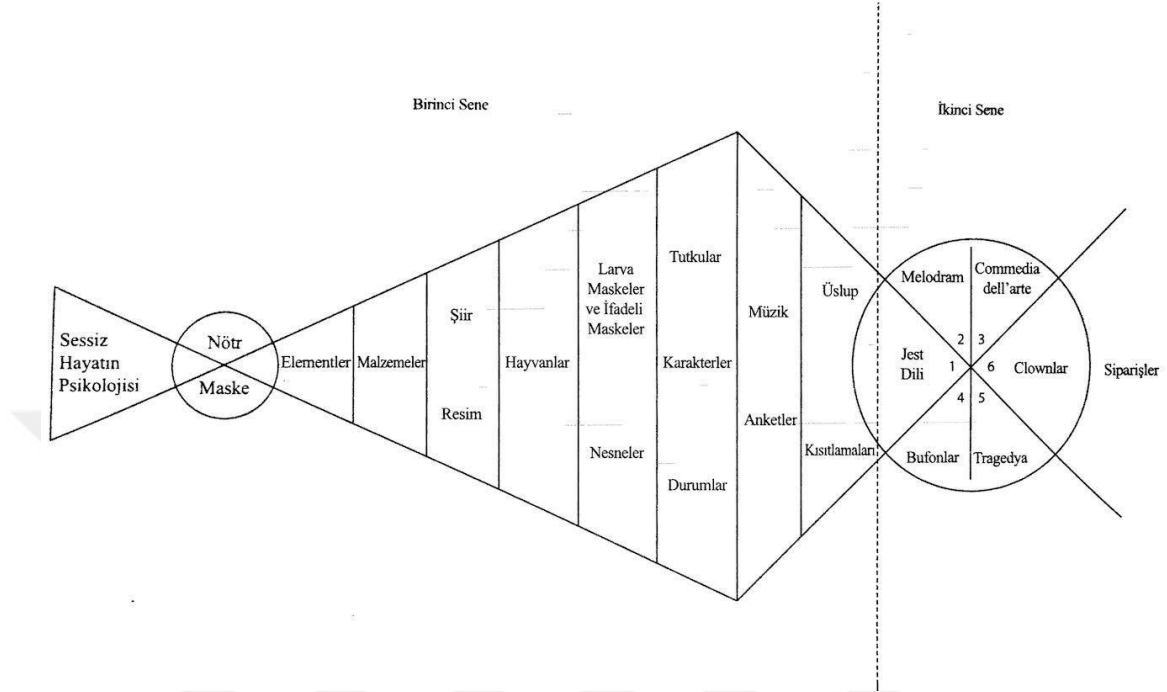
“Eğitimin ilk aşamasında psikolik sessiz oyuna odaklanılır. Gerçek pedagojik yolculuk ise sakinlik ve merak halinden yani nötr bir halden yola çıkarak doğanın dinamiklerini keşfetme ile başlar. Elementler, malzemeler, hayvanlar, renkler, ışıklar, sesler ve sözcükler mimci bedenle yeniden keşfedilir... Hareket analizine dayalı teknik kısımdan sonra sıra doğaçlamaya gelir. Temrinler insan bedeninin daha alımlaması ve ifade etmesi için hazırlar... İkinci bölümü jest dili üzerine yürütülen çalışmalarla başlar. Bu çalışmada öğrencilerin farklı dramatik sahaların çeşitliliğini ve birbirleri arasındaki ilişkiyi keşfetmesini sağlar” (Lecoq, 2015: 31)



Resim – 2.6. Ecole Jacques Lecoq

Lecoq bu okuldaki eğitimlerde Basel karnavalında kullanılan maskeleri şenlik için boyanmadan önceki halleriyle (larva maskeler) kullanmaya başladı ve aynı zamandan o dönemlerde yani 1962 yıllarında Clownların ilk defa görünmesi onu oyuncuya büyük bir özgürlük alanı sunan “kendi clownunu arayış” temasını keşfetmiştir. Eğitimlerinde nötr maske, larva maskeler ve ifadeli maskeleri kullanan Lecoq, oyun sevilerini yükseltme ve bu sahaların nasıl ortak şiirsel zeminde nasıl birleştiğini görme imkanı tanımaktadır. Temrinlerin en basitten en karmaşığa evrilmesi, dengeden nefese, jestlerin küçültülüp ve

büyütülmesi, jest ve sesin birbirine bağlanması gibi aktörün gelişimini etkileyen bir zengin bir program (Resim – 2.7.) yaratmıştır (Lecoq, 2015: 32).



Resim 2.7. Jacques Lecoq' un Oluşturduğu İki Senelik Eğitim Planı

1969 – 1988 yılları arasında Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu' nda profesör olan Jacques Lecoq, insan vücudundan, hareketten ve mimodinamikten oluşan bir mimarlık öğretisi geliştirdi. Lecoq pedagojisini somutlaştırmak için 1977'de bu üniversitede scenografik bölümü altında LEM' i (Hareket Çalışması Laboratuvarı) kurdu. Lem, görsel sunum yoluyla özel olarak alan ve ritim için dinamik arayama adanmış bir bölümdür. Farklı disiplinlerden gelen adaylar, bedenini evreni hissetmesini sağlayan hareket analize dayanan bir tecrübe edinirler. Dinamik ve dramının ana enstürmanı olan bedenini hareket alanını incelemek için basit hareketlerle inşa edilmiş bir analiz araştırması içermektedir. Bu yapılar ile doğrudan temas haline geçen aktör yeni beden formlarını keşfedip onları harekete geçirir ve ritimlerini keşfederler. Lecoq' un kurduğu bu okullar halen yaşamını sürdürmektedir (L'École, 2019).

Lecoq Brrault ile bağlantısı ve Dashé ile çalışması onu direkt Copeau 'nun çalışma prensiplerine bağlıyordu. Copeau' nun öğretilerine Lecoq tarafından çok şey eklenmiş ve alınmıştır. Copeau gibi, Lecoq' un pedagojise de öğrenciyi yeni bir tiyatro ve sanatın

algılaması için özel bir yola yönlendirir. Lecoq' un yarattığı pedagojinin güçlü bir yönünde üretim baskısı ve talepler olmadan öğrenmeye sokma fırsattır. Lecoq, Copeau' un bir okulla ilgili rüyasını gerçekleştirmiştir. Burada yarattığı pedagoji sadece yaratılmış eserlerin yorumlanmasından ziyade, yaratma eylemi üzerinden sağlanmalıdır. Pedagoji yeni öğrenci grupları ile sürekli değişen ve gelişen bir okul pedagojisi olmuştur. Okul, yeni bir tiyatro ve oyuncu eğitimi vizyonuna temel oluşturan bir kültür ve anlayış dili oluşturmuştur. Kökenlerinin açık olmasına rağmen, Ecole Lecoq' un sürekli araştırması, tiyatro topluluğuna katkıları gözardı edilemezdir (Becker, 1997: 46).

### **2.2.2.Lecoq Pedagojisinde Maske**

Fiziksel tiyatroyu pedagojik bir yaklaşımla yöntem haline getiren Lecoq, birbirinden farklı disiplin türleri olan Tragedya (Koro ve Kahraman), Melodram (yüce duygular), Commedia dell'arte (insanlık komedisi), clown, bufon (groteskten misteriyeye geçiş) gibi yardımıyla oyuncunun yaratım alanını genişletmeye çalışmaktadır. Bu kapsamda ifadenin ana hedefinin yüz değil beden olmasından dolayı Lecoq maske çalışmalarına büyük önem vermiştir. Maske ile yüzü yok olan oyuncu, yüzünün yerine bedeni ile anlatım yolunu seçmiş olur (Lecoq, 2015). Lecoq eğitimlerinde Nötr Mask, Larva Mask ve tam ya da yarım ifadeli karakter maskeleri kullanmıştır.

#### **2.2.2.1. Nötr Mask**

Lecoq için nötr mask ile yapılan çalışma, oyunculuk eğitimi için köklü bir adımdır ve nötr mask *var olmayan bir dayanak noktasıdır* (Becker, 1997). Nötr mask denge halinde olan, fiziksel sükuneti sağlayan ve herhangi bir ifade olmayan nötr bir yüzdür. Bu maske takıldığında iç çatışmalara yer vermeyecek şekilde çevremizi kuşatmayı alımlamaya ve eylem öncesine denk gelen nötrlük halini hissedilmelidir (Lecoq, 2015: 52). Oyuncu bu nötr konuma yaklaştığında boş bir sayfa gibi olur. Maskeyi takan oyuncu bireyselliğini silmeye çalışarak özü elde etmeye çalışır ve bir karakter yaratmak yerine insana ulaşmaya çalışır (Rudlin, 2000: 73). Lecoq çalışmaya neden nötr mask ile başladığını şöyle ifade etmektedir;

“Nötr mask, yüzeysel bir maske değildir, daha içten daha derinden gelir. Nötr maske denizin dibi gibidir: Sessiz” (Eldredge, 1975: 130).

Lecoq' un eski bir öğrencisi Bari Rolphe' in de belirttiği gibi maske oyuncunun hem güçlü yanlarını hem de zayıf yönlerini gösteren bir araç görevi görür. Maske, oyuncunun yetersizliklerini ve sorunlarını büyüteç ile bakar gibi inceleme fırsatını sunar bize. Maske hem gizler hem de ortaya çıkarır (Rolphe, 1977). Aktör kendini nötr maskenin gücüne teslim etmeli. Yüzünü ve sesini kapatan maskeye karşılık aktör, bedeni ile ifade etmeyi öğrenmelidir. Maskeyi takan oyuncu kendisini çevreleyen uzamdaki varoluşunu geliştirir. Maske oyuncuyu alımlama için keşif, açıklık ve özgürlük durumuna sokar (Lecoq, 2015: 54).



Resim 2.8. Jacques Lecoq ve Nötr Mask

Bari Rolphe, maskenin altındaki öğrenme sürecini, oyuncunun maskeyi kutsal bir hale getirmesini ve bu sayede oyuncunun sihir, gizem, ihtişam gibi duyguları hissetmesini sağladığını belirtir. Rolphe, nötr maskeyi evrensel maske olarak atıfta bulunur ve bu maskenin, bireylerin dünyayla ilgili tepkileri ve tutumları olmadan, insanların ortak yönlerini temsil ettiğini, nötr maske ile oyuncu kişisel olayları değil, dünyadaki olaylara karşı evrensel tepki aradığını savunur (Rolphe, 1977: 19). Nötr Mask hareketi, zamanı, mekanı ve enerji seviyesinin başlangıç noktası olarak tanımlanabilir ve nötr mask ile çalışan aktörün süreci eylemlerinde neyin doğru olduğunu öğrendiği bir süreçtir. Nötr mask, oyuncunun kişiliğini, bildiği her şeyi ve bireyi ayırt edici kılan tüm

fiziksel nitelikleri geride bıraktığı ve bir sonraki adım için basit bir hazırlık durumuna getirir. Bu kimsenin bilmediği bir durumu yeniden keşfetmede özgürleştirildiği başlangıç noktasıdır (Eldredge, 1975: 158). Richard Hayes-Marshall, eğer oyuncu kendini bu noktada bulduğu anda ne yapacağını bilemeyeceğini belirtir. Zaten bilseydi ve yapsaydı nötr durum olmaz ve oyuncunun bu nötr maskede tüm uyarıcılara tamamen duygusal bir şekilde karşılık veremez (Sears & Hollis, 1978: 21). Yine nötr maskenin bu temel durumu ile ilgili Antony Frost, mekan, zaman ve maddede dinamik uzamın temeli olan bir koşul olarak, nötr durum oyun öncesi bir *olma* ve çok yüklü bir *hazırlık* hali olduğundan bahsetmektedir (Frost & Ralph, 1989: 63)

Nötr mask hareket enerjisinin kullanımını öğretmektedir. Bir eylemi gerçekleştirmek için ihtiyaç duyulan en az miktar ve enerjinin keşfedilmesinde bir egzersizdir. Nötr mask fiziksel varlığın bir dinamik temsilidir (Becker, 1997). Nötr maske geçmişsizdir ve geleceğe yönelik bir ihtiyacı yoktur. Nötr mask sadece şimdiki durumda ve sürekli keşif durumunda bulunur. Nötr maske hareketsizdir; jest yapmaz, kaşlarını çatmaz, gülmez veya yüz buruşturmazlar. Maske simetriktir. Nötr maske asla konuşmamasına rağmen ağzı açıktır ve sanki bir söz söyleyecek gibidir. (Resim – 2.3.) Nötr maske erkek ve kadın maskeler olarak tasarlanmıştır. Bunun nedeni erkek ve kadın bedenlerinin kendileri tarafından taşınacak ağırlık merkezlerinin farklılık göstermesinden kaynaklıdır. (Resim – 2.9.) Ayrıca başka bir neden ise erkek ve kadının duygusal ve ruhsal olarak birbirinden farklı olması iki farklı maske ortaya çıkarmaktadır. (Sears & Hollis, 1978: 22).



Resim 2.9. Erkek ve Kadın Nötr Mask

Sartori' nin Lecoq için yaptığı maskelerin rengi kahverengidir ancak diğer kullanılan maskeler genellikle beyaz renkli idi. Beyaz maske ışığı çok yansıttığı için Sartori cilt tonlarına yakın görüldüğünü gösteren kahverengini seçmiştir ve bu yüzden bir cildin dokularını simüle etmek için deri materyalini kullanmıştır. Deri maskelerin yapımı zor, pahalı ve uzun zaman isteyen bir süreçtir. Halen günümüzde Sartori' nin oğlu Donato bu nötr mask yapım çalışmalarına devam etmektedir (Sears & Hollis, 1978: 23).

Nötr maske çalışmalarının ilk olarak oyuncunun bu nesneyi tanımasıyla başlamaktadır ancak öğrencilerin bu maskeyi denemeden önce belli konular üzerine eğitim alması gerekmektedir. Bunlar; akrobasi, koşullanma, vücudun eklemlerinin uzamda yansıtacakları görüntülere bir farkındalık geliştirmektir. Daha sonra maske takan oyuncu bu kasların ve uzamdaki görüntülerinin anlamını öğrenmektedir. Lecoq eğitimin ilk aşaması olan nötr maskelerle oyuncuların tanışmasını sağlar. Öğrenciler o maskeye dokunurlar, takarlar ve maskeyi iyice hissetmek için içlerinde farklı jestler denerler. Bu ilk temas Lecoq için çok önemlidir. Çünkü öğrencilerin yorumlarını dinlerken onların maskeye verdiği ilk tepkileri çok merak eder. Bazı öğrenciler maskeye şaşkıncu tepkiler vermesi, bazılarının boğulma hissi duyduklarının ve maskeyi yüzünde taşıyama tahammül edemediklerini görür. Lecoq bu tepkilerin hiçbir yorum gerektiğini düşünmez çünkü bu gözlemlerin hepsi doğrudur. Kendilerini ifade etmelerine izin veren Lecoq, nötr maskenin nasıl daha iyi oynanabileceğine dair fikirler ve teknikler göstermez. Öğrencilerin kendi deneyimlerinden ve bulduklarından yola çıkarak onlara sadece hatalarını söylemektedir. Çoğu maske eğitmeni bunun yapılması fikrindedir, çünkü ona nasıl olduğu göstermek onu yaratıcılığını ve keşfini zorlaştırabilir (Lecoq, 2015: 54-55).

Nötr mask ile çalışmanın aşaması olarak doğaçlama egzersizleri yapılır. Bu doğaçlama egzersizlerinde ilk pedagojik tema “uyanıştır”. Dinlenme halinde olan öğrencilere ilk kez uyanmalarını istenir ve şu sorular soruların cevabı istenir; maske bir kere uyandıktan sonra ne yapabilir? Nasıl hareket edebilir? (Lecoq, 2015: 55). Bu çalışma, durmak, yürümek, oturmak veya bir nesneyi tutmak gibi basit eylemlerle başlar. Ancak bazı öğrenciler ilk uyanıştan sonra kendi bedenlerini, ellerini nasıl hareket ettirdiğini, ayaklarının hareket ettirmek isterler. Belli bir uyanış yoktur. Her öğrenci kendi uyanışını oynar. Bu çalışmayı gerçekçi bir doğaçlama gibi düşünmemeliyiz. Bu çalışmada temanın genel bir temaya dönüşmesi için maskenin ilk kez uyandığını

belirterek temayı özüne indirgeriz. Bu çalışma çok sıradışı bir olayı yani uzamı ortaya çıkarmaktadır. Bazı öğrenciler bedenlerinden kaç kemik olduğunu taşıdığını yani kendi bedeniyle tartışıp durduğunu görürüz ancak Lecoq' a göre burada ki amaç bunları bilmek değil sadece dünyayı keşfetmektir. Bazı öğrenciler ise doğaçlama sırasında başka bir nötr maske ile iletişime geçmeye çalışır ve cevap vermeden birbirlerine ısrarla bakarlar. Bir nötr maske diğer nötr maskeye hiçbir şey anlatamaz. Ancak dışarıda kendilerini ilgilendiren duruma yan yana durarak bir araya gelebilirler. Öğrenciler maske ile yapılan bu çalışmadan sonra nötr maske ile ilgili bir fikre kapılırlar. Bunlar nötr maskenin mistik ve felsefik bir boyutunun olduğudur. Bazı öğrenciler maskelerinin ne erkek ne de kadın olmasını isterler. O zaman Lecoq onlara beden gözlemlmelerine gönderir çünkü kadın ve erkek bir değildir ve ayrıca nötr mask sembolik değildir. Maskeyi takan bireylerin birbirine benzedikleri hem doğru hem de yanlıştır çünkü evrensellik tektip olmak değildir. Bu temalardaki amaç bu temaların içinde bulunan nötr durumu keşfetmektir (Lecoq, 2015: 56).

Temalarda nötr durumu bulma ile ilgili Lecoq' un ilk çalışması *Gemiye Elveda* adlı bir çalışmadır. Bu çalışmanın hikayesini Lecoq şöyle anlatır;

“Çok değer verdiğiniz bir arkadaşınız çok uzaklara, dünyanın öbür ucuna gitmek üzere bir gemiye biner ve onu bir daha göremeyeceğiniz varsayarız. Geminin hareketi sırasında ona son bir elveda jesti göndermek üzere limanın çıkışındaki iskeleye doğru koşarız” (Lecoq, 2015: 56)

Bu çalışmada öğrenci maske ile şu sıralamayı takip eder;

- Öğrenci izleyicilere karşı arkasını dönerek maskesini takar,
- Arkasını döner,
- Elveda demek için artık çok geçtir,
- İskelenin sonuna kadar olabildiğince hızla koşar,
- Çok değer verdiği arkadaşını veya sevgilisini arar,
- Onu görür,
- Gemi uzaklaşırken el sallar,
- Artık arkadaşını veya sevgilisini göremediği için el sallamayı bitirir,
- Geri döner ve maskesini çıkarır.

Bu çalışmanın amacını Lecoq şöyle belirtmiştir;

“Buradaki gündelik hayata ait bir tema sisler içinde ve gemilerin sirenleri içinde de oynanabilir, yada bir tren istasyonunda da oynanabilir. Burada ki amaç temayı önemsiz detaylarla boğmak değil, vedanın motorunu ortaya çıkarırız yani vedanın kendi dinamiği içerisinden nasıl işlediğini gözlemleyebiliriz. Gerçek bir elveda “güle güle git” demek değildir, bir ayrılık eylemidir. Bu çalışmadaki amaç, öğrencinin sahne üzerindeki varoluşunu, uzam algısını hissetmesi, bedenini ve jestlerini herkese ait olup olmadığını ya da herkesin tanıyabileceği jestleri yakalamak ve *tüm elvedaların elvedasını* bulabilmesi sağlanır. Oyuncu herkese ait olanı nötr maske ile hisseder ve o zaman nüanslar işte o zaman güçlü bir şekilde çıkar.” (Lecoq, 2015: 56-57)

Nötr maskenin ana teması ise *Kökensel Yolculuk* tur. Bu yolculuk sırasında öğrenci koşabilir, tırmanır, atlar ve yürüyebilir. Bu sembolik bir yolculuktur ve burada doğa ile insan arasındaki ilişki ve mesafe değil, doğrudan doğanın nötrlüğüne seslenmektir. Ormanda yürürken orman olması, dağın zirvesinde iken dağa köklenmesi ve bizzat dağ olması yani bir özdeşleşme durumunun yakalanmasıdır. Bu temanın hikayesini şudur;

“Gün doğarken denizden çıkarsınız. Uzakta bir orman keşfedersiniz ve oraya doğru ilerlersiniz. Kum plajını geçip bu ormana girersiniz. Gittikçe sıklaşan ağaçların ve bitkilerin arasında ormandan çıkışı bulmaya çalışırsınız. Bir anda şaşırtıcı şekilde ormandan çıkarsınız ve kendinizi bir dağın karşısında bulursunuz. Bu dağın imgesini “içinize çekersiniz” ve daha sonra oraya tırmanmaya koyulursunuz. Az eğilimli yokuşlardan kayalıklara ve tırmanarak geçmek zorunda olduğunuz dik yamaçlara varırsınız. Dağın zirvesinde, vadiden akan bir ırmak, daha sonra ova ve en sonunda çölden oluşan geniş bir manzara sizi bekler. Dağdan inip ırmağı geçip ovada yürürsünüz. Daha sonra çöle varırsınız ve en sonunda güneş batar” (Lecoq, 2015: 58-59)



Resim 2.10. Kendi *Kökensel Yolculuğum*, Tiyatro Medresesi, 2017.



Bu temada öğrenci doğada bulunan varlıklarla mücadelesi daha da artırılabilir. Burada öğrencilerden hayal gücü içerisinde hareket etmeyi öğrenmek, uzamını oluşturmak ve hayatlarında yapmadıkları hareketleri yaparlar. Lecoq bu çalışmaya daha farklı boyutlar katarak bir kez daha oynatmıştır. Bu sefer bu hikayede geçen doğayı daha farklı olarak sunmuştur. Denizin çalkalanıp sürekli dalgalanması, ormanın yanması, dağa varınca deprem olması, kayaların yuvarlanması ve çöle varınca kum fırtınasının çıkması gibi. Nötr maske ile çalışan öğrenci mekânsal olarak farkında olmaya ve performansını oluşturan dinamiklerin farkında olmaya başlar. Beden bu artan farkındalığı ve mekanla olan dinamiklerin ilişkisi Lecoq' un çalışmalarının merkezindedir. Nötr maske ile çalışan öğrenci sadece içinde neler olup bittiğini değil aynı zaman da etrafını da görmeye başlar. Bu neden işgal etti alanı hisseder. O alan öğrencinin uzamıdır ve böylece daha büyük bir dinamik oluşturur. Nötr maske ile öğrenci farkından olduğu alanın miktarını artırır çünkü maske öğrenciden daha büyük bir alan kaplar. Maske sizden uzaya adım atmanız ister (Becker, 1997: 78).

Nötr maske çalışmasında daha sonraki aşama klasik dört elementin (hava, su, toprak ve ateş) soyut-fiziksel keşfidir. Bu çalışmada öğrenci ifadenin temeli olarak hareketi açıkça görmeye başlar. Öğrenci kendisinden daha büyük bir gücün yönettiği dünyaya girmesi, onu normal insan tepkisinin ötesine geçen ritimlerle başa çıkması istenir. Kişisel olanın ötesine geçmesi gereken bir durum. Bu tepkiler artık bireysel tepkilerle değil, öğrencinin eylemle ilişkisi, mevcut durumun temel fiziksel bileşenleri ile tepki haline girer. Bu element faktörleri bedeni, ritimleri ve mekanı oluşturur. Öğrenci, beden izolasyonunun ve hareket ritimlerinin duygusal durumdaki değişikliklerin tetiklediği bir duruma doğru yönelir. Bu egzersizi bu kadar güçlü kılan ve onu hareketin soyut bir araştırmasından öteye götüren şey, yaratılıştaki gerçekte var olduğu gibi her bir öğenin adil ritmini ve dinamik kuvvetlerini aramaktır. Öğrenci tarafından yapılan keşifler, dramatik duruma doğrudan uygulanabilir. Bu dinamik nitelikler, nötr maske çalışmasının ilerleyen çalışmalarında karakterlere hızlı bir şekilde aktarılır (Becker, 1997: 79).

Lecoq işte bu çerçevede öğrencilerine maske altında doğanın farklı elementlerine dönüşmelerini önerir. Örneğin; öğrenci su ile özdeşleşmek için denizi, akarsularını ve su damllarını oynarlar. Suyun dinamiğinin en yumuşağından en sertine farklı biçimlerde

nasıl yaklaşabileceğini arar. Hava elementinde esas olan rüzgardır. Bunun için rüzgarın hareket ettirdiği, sac levha, bez parça veya yaprak gibi nesnelere aracılıyla hava elementi algılanır. Döndüren, kıvrılan ve esen her şey havayı kapsamaktadır. Toprak hem yoğrulabilir hem de şekillendirilebilir bir elementtir. Lecoq' a göre toprak elementinin sembolü ağaçtır ve oyuncu ağaç üzerine çalışması büyük önem taşımaktadır. Ağaç gibi sahneye köklenmeli ve dengede olmalıdır. Son element olan ateş ise en talepkar elementtir. Ateş sadece kendisinden oluşur. Öğrenci direkt ateşi oynar. Bu doğal elementlerin dışında Lecoq kağıt, tahta, karton, sıvı ve metal gibi farklı elementleri önerir öğrencilerine. Kaygan, sert ve yumuşaksı gibi farklı dinamiklere sahip bu elementler oyuncunun referanslarını genişletir (Lecoq, 2015: 59).

### **2.2.2.2.İfadeli Maskeler**

Lecoq öğrencilerine nötr maskeyi tecrübe ettirdik sonra çok çeşitlilikte olan farklı maskelerle çalıştırmaktadır. Bunları “ifadeli maskeler” başlığı altında toplayan Lecoq diğer maskeler hakkında şunları söylemektedir;

“...nötr maske tek bir tane ise ifadeli maskeler sonsuz sayıdadır. İfadeli maskelerin bir kısmı öğrenciler tarafından yapılırken bir kısmı ise halihazır okula bulunmaktadır. Ancak hepsi bir oyun seviyesi önerir ya da daha iyi bir ihtimalle oyuncuya bir oyun seviyesi dayatır. İfadeli maskeler altında oynamak demek, teatral oyunun temel unsurunu yakalamak, bütün bedeni oyuna dahil etmek ve bunun yanı sıra oyuncu için bir kez daha referans olacak bir çözüme ve ifade yoğunluğu hissetmek demektir” (Lecoq, 2015: 70)

Karakterin ana hatlarını ortaya çıkaran ifadeli maskeler oyunu yapılandırır ve basite indirir çünkü maske bedene temel duruşlar yüklemektedir. Maske ile oynanan oyun çok incelikli bir oyun olabilmesinin yanında maske ile oynanan oyunun maskesiz oyunda bulunmayan temel bir yapı üzerine inşa edilir. Bundan dolayı Lecoq bu maskeleri oyunculuğu eğitimi için zaruri görmektedir. Bu zaruri olay şöyledir ki oyuncu maske ile bedenini ve ifadelerinin alanını ve kullanımını arttırmaktadır. Lecoq bunu şöyle örnekler, bir gülle atıcısını yetiştirmek için koşturmanız, iyi bir judocu yetiştirmeniz için ona kas çalıştırmanız gerekmektedir. Bununla Lecoq, oyunculuğun temelini oluşturmak için maske kullanımının önem vurgulamaktadır. Lecoq ifadeli maske kavramını üçe şeyin kapsadığını söylemektedir. Bunlar; larva maskeler, karakter maskeleri ve işlevsel maskelerdir (Lecoq, 2015: 72)

Larva maskeler yuvarlak, sivri uçlu, burunlu ve burunun büyük öneme sahip olduğu bir yüze sahip basitleştirilmiş ve tam hatları ve şeklini almamış insan formunda maskelerdir. Bu maskeler 1960' lı yıllarda İsviçre' de Bâle Karnavalı için icat edilen maskelerdir. Bu büyük yüzler, basit bir oyuna izin verir. Larva maskeler iki şekilde oynanabilir. "Bir aptal' ı temsil eden bir maske oynarsam, maskenin önerdiği rolü belirlemeye çalışır ve bedenimi bu oyuna göre uyarlarım. Ancak tam tersini salak bir maskenin altında zeki bir karakteri oynamayı deneyebilirim. Bu durumu Lecoq karşı-maskeler olarak adlandırmıştır" (Becker, 1997: 82). Bu maskelerle öğrenci mizahi çizimlerin üslubuna, karikatürize edilmiş karakterlere ve durumlara yönelik hareket eder. Daha sonra bu maske seviyesine transpoze ettiğimiz gerçek durumları keşfe çıkar. Bu maskeler günlük hayattaki gibi şapkalar takar ve gerçek kostümler giyerler. Bunlarla birlikte öğrenci maskenin fantastik boyutunu araştırır (Lecoq, 2015: 75).



Resim 2.11. Larva Mask

Bu maskelerle ilgili olarak çalışmalarda Lecoq öğrencilerine nötr maskedeki gibi hikayeler verir. İfadeli maskelerde karşıda yine bir maskenin olması ve onunla iletişime geçmesi olağandır. Lecoq bununla ilgili çalışmalar vermiştir. Örneğin bir maske hikayesi şöyledir; Erkek ve kadın postanede karşılaşırlar. Erkek pul almaya gelir, kadın ise pulları satar. Bu hikayeler maskesizde oynanabilir ancak maskeler oyunu büyütme, vurgulamaya ve büyük duruş akışını ortaya çıkarmak için detayları ayıklamaya imkan sağlar. Önemli olan buradaki hikaye veya tema değildir. Temanın oynanma üslubu ve

transpoze seviyesidir. Maske altında jestler büyür ya da küçülür. Psikolojik oyunda çok önemli olan gözlerin yerini bu maskelerde kafa ve o andan itibaren büyük önem kazanan eller almaktadır. Bu ifadeli maske çalışmalarında gerçek nesne kullanımı maskenin oyununu güçlü bir şekilde zenginleştirir (Lecoq, 2015: 77).

İfadeli maskeler sıklıkla gündelik hayattan alınmış karakterleri temsil etmektedir. Bu maskeleri yapan Sartori, Padova Üniversitesi' ndeki öğretim elemanlarından yada sokaktaki diğer insanlardan esinlenerek yapmıştır. Ayrıca belli bir geleneğin siyasi karakterlerinden de esinlenirdi. Burada dikkat edilmesi gereken konu şudur, hatları biraz büyütülmüşse de bu maskeler karikatür değildir. Bu maskelerin duygu karmaşasını göstermeleri önemlidir. Tek bir anın duruşunu temsil eden maske, örneğin sadece gülen bir maske, sahnede uzun süre kalmaz sadece sahneden geçer. İyi bir anlatımcı maske değişebilmeli ve bir anın ifadesinden ziyade başka duyguları verebilmelidir. İşte ifadeli maskenin en büyük yapım zorluklarından biri budur (Lecoq, 2015: 73)

Maske ile yapılan bu çalışmalar, öğrenciyi bilmeme durumuna geri döndürme amacı taşımaktadır. Nötr mask bu süreçte ilk adımdı, ikincisi ise hareket halindeki bedenin dinamik bir algısı ve mekanla olan ilişkisi ve evrensel ritimlerle bağlantı kurmayı öğrencinin öğrenmesidir. Bu maskelerle çalışmak, bu anlayışı karakter gelişimi çalışmalarına yerleştirmek için bir adım öteye götürecektir. Oyuncu fikirlerini ve kişiliğinden vazgeçmeli ve maskenin kendisine verdiği dürtüyü takip etmelidir. Bu maskelerin hareketlerinin yaşamasına ve nefes almasına izin vermelidir. Başka bir anlamda maske ile onu takan arasında bir diyalog çıkmaktadır. Maskenin ne istediğini ve maskenin dünyayı nasıl gördüğünü ve algıladığını keşfetmesidir (Becker, 1997: 83).

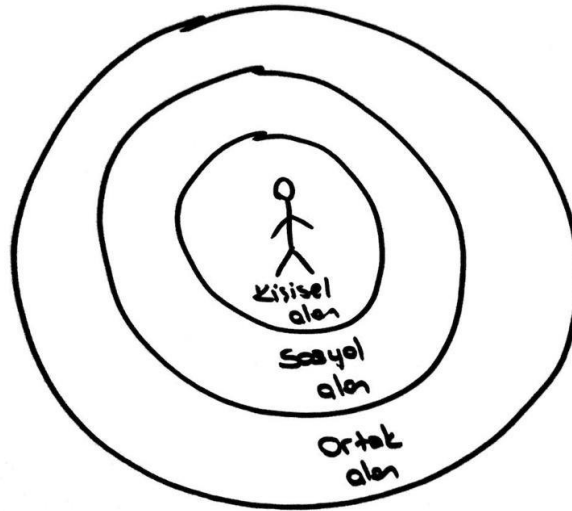
### **2.3. MODEL ÇALIŞMA**

2017 yılında Jacques Lecoq' un son öğrencilerinden olan Matteo Destro tarafından yapılan *Fiziksel Tiyatronun Temel İlkeleri: Maske ve Koro* adlı atölye çalışmasından edindiğim tecrübeler, Toby Wilsher tarafından Erzurum Devlet Tiyatrosu için yapılan maskeler ve kendi yaptığım maskeler ile Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı'nda yürüttüğüm “Hareket” dersi kapsamında öğrencilerle beraber 3 haftaya yayılan, 11 derslik bir maske çalışması yaptık. Bu çalışmalar sırasında yaptığımız çalışmaları bir tablo olarak hazırladık. Çalışmamın ek kısmında öğrenciler ile

çalışma sonrası yaptığımız konuşmaların tamamını ve bu çalışmaya ait fotoğrafları sunmaktayım.

1. Ders: Çalışmanın ilk gününde öğrencilere maske hakkında bilgi verildi: Maske kullanım amacı olarak ikiye ayrılır: Dini, kutsal ve din sembolü olan *ritüel maskeleri* (dini maskeleri ve *gösteri* ile *eğitim* maskeleri (Destro, 2017). Bu çalışma kapsamında çalışacağımız maskeleri öğrencilerle beraber inceledik. Bu çalışma esnasında Lecoq' un öğrencilerine maskeleri inceleme, onları takıp maskelerin içinde nasıl hissettiklerine dair fikir edinmeleri için serbest bıraktığı gibi bende öğrencilerin maskeleri incelemelerine fırsat tanıdık.

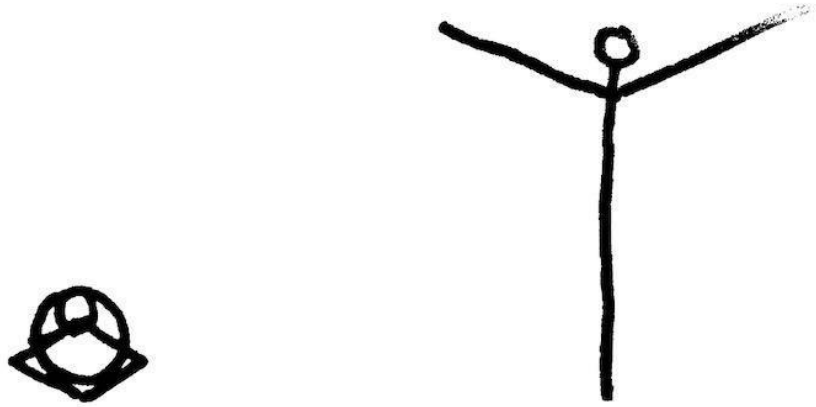
2. Ders: Öğrencilerle beraber temel ısınma egzersizlerinden sonra etki alanlarını keşfetmeleri için ve uzamlarının farkına varmaları için bir çalışma yaptık. Çalışmanın birinci basamağında kendilerini bir balonun içerisindeymiş gibi yürüyerek o balonun hacmi kadar alana etki ettiklerini ve bu etki alanlarına kimin dahil olup kimin dahil olmayacağını, yarattıkları etki alanına nasıl hakim olabileceklerine dair alıştırmalar yaptık. Etki alanlarına hakimiyeti sağladıkları enerji ile kontrol altına aldıklarının keşfetmelerine yardımcı olduk. Çalışmanın ikinci basamağında ise balonun hacminin iyice artırılması ve bu daha da büyüyen alanda nasıl hakim olabileceklerine dair keşif yolculuğuna çıktık.



Resim 2.12. Etki çemberi

3. Ders: Etki alanlarının farkındalığı kazanan öğrencileri bu alanlarının ve çemberin katmanlarında hangi alanların (Resim 2.12.) ne olduğunu keşfini yaptık. Sonraki aşamada Lecoq' un Antik Yunan tiyatrosunda bulunan koro 'dan etkilenecek yaptığı çalışma ile devam ettik. 1 kahramanın ve 4 koro' nun olduğu öğrenciler, kahramanın etki alanına girmeye, kahramanın istediği kişiyi etki alanına kabul etmesini ya da etmemesini ve etki alanın büyüklüğünü küçüklüğünü nasıl değiştirebileceği üzerine keşifler yapıldı.

4. Ders: Koro çalışmasının ardından Lecoq' un çiçek açma hareketini yapıyoruz. Koronun etki alanını bastırıldığı kahraman çiçek açma hareketi ile uzamda olan gücünü artırır. Bu pozisyonun başlangıcı beden yere çömelmiş durumdayken başlar. Mümkün olan en küçük alanı işgal edecek şekilde ve sonrasında beden ufuktan daha yüksek seviyede olan bacaklarının ve kollarının ayrıldığı, ayakta duran “yüksek haç” pozisyonunu alır. (Resim – 2.13.) Bu harekette bir pozisyondan diğer pozisyona kesintisiz bir geçiş vardır. İşte zor olan budur. Öğrenciler bu harekette dinamiği ve dengeyi bulmak zorundadır. Eğer kollar üst bedenden sonra açılıyorsa nedeni basittir öğrenci dikkatini kollarına vermiştir. Çiçek açmadan sonra öğrencinin uzamının keşfi hissetmesi gözlenir. Çiçek açma iki yönde deneyimlenebilir; dıştan içe toplanma ya da içten dışa açılma olarak (Lecoq, 2015: 92).



## Çiçek Açma

Resim 2.13. Çiçek Açma Hareketi

5. Ders: Bu derste yaptığımız çalışma maske artikülasyon çalışmasıdır. Maske takan öğrenciler genellikle maske içinde sadece gözleri ile bakmaya çalışırlar ancak bu karşı taraftan bir bakış olarak görünmez. Maske ile bir yere ya da nesneye bakmak, tamamen maskenin o yöne çevrilmesiyle mümkün olabilir (Destro, 2017). Bu çalışmada bir öğrenci sabit bir noktada diğer öğrencinin elinin tam ortasına bakacak şekilde konumlanır. Elini hareket ettiren öğrenci bütün alanı kullanır. Sabit konumda olan öğrenci ise eli gözleriyle değil, gözleri sabit bir şekilde sadece kafasını o yöne doğru çevirerek yapar. Bu çalışma maske artikülasyonu için çok önemlidir. Maskenin bakışı bize çok fazla duygu yansıtmaktadır. Bir sonraki aşama maskenin o nesneye doğru eylem yapması üzerine bir çalışma. Yine bir önceki çalışmaya ek olarak, elini hareket ettiren öğrenci sabit bir noktada elini durdurur, bunun hareket etmediği ve artık ulaşabilecek bir hedef olarak gören diğer öğrenci ona doğru alt bedenini çevirir ve üçüncü aşama olarak ona doğru yürür. Tam o nesneye ulaşacağı veya tutacağı zaman el tekrar hareket eder. Bu çalışmalara ek olarak karakter bedeni bulma üzerine çalışmalar yapıldı. Bu çalışmalarda omuzların, pelvis ve ayakların farklı kullanımı ile karakter keşifleri yapıldı. Omuzun yukarıda, pelvisin içerde ve ayakların kırık olması gibi farklı varyasyonlarda karakterler keşfedildi.

6. Ders: Enerji seviyeleri maske karakterlerinde en temel unsurlardan biridir. Öğrencilere bu enerji seviyelerini Lecoq' un öğretilerinde olduğu gibi yedi seviye inceledik. Bu seviyeler;

Birinci Seviye: Enerjiyi ölü seviye olarak adlandırabiliriz. Enerjinin hiç olmadığı, sıfır olunan durum.

İkinci Seviye: Enerjinin çok az olduğu onunda ancak bedenini ayağa kaldırabilecek gücünün olduğu seviyedir.

Üçüncü Seviye: Karşıya bakma enerjisi.

Dördüncü Seviye: Tetikte olma ve uzamanı koruma seviyesi.

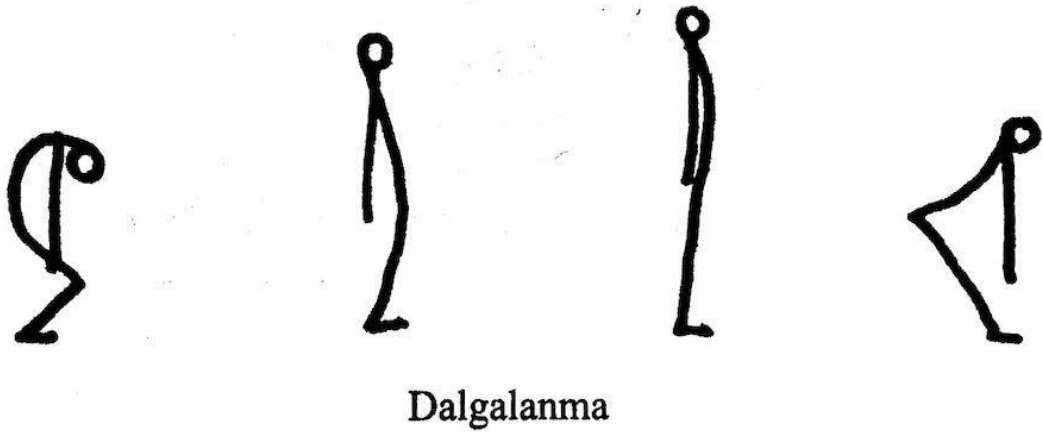
Beşinci Seviye: Uzamına dikkatini ekleme ve dışarı dolaşma enerji seviyesi.

Altıncı Seviye: Duygu ekleme ve hareket katma seviyesi.

Yedinci Seviye: Hareketi sabitleme ve duyguyu koruma seviyesi.

7. Ders: Lecoq' un dalgalanma olarak isimlendirdiği hareket üzerine çalışmalar yapıldı. Dalgalanma insan bedeninin tüm yer değiştirme eylemlerinin ilk halidir.

Dalgalanma hareketi bir destek noktasından başlar ve bir uygulama noktasında son bulur. Dalgalanma başlangıçtan sona kadar, hareketin gücünü kademeli olarak bedenin her bölgesine aktarır. Dalgalanma insan bedenin sarf ettiği tüm fiziksel gücün motorudur: “itmek / çekmek” ve “itilmek / çekilmek”. Dalgalanma ve ters dalgalanma hareketlerinde ortak dört büyük geçiş vardır: öne eğik, göğsü doğru en üst dikey noktaya uzanmış; arkaya eğik; kamburlaşmış şekilde kendi içine dönük (Lecoq, 2015: 91). Öğrencilerden Lecoq’un kendi öğrencilerinden istediği gibi bedenin bu durumlarından farklı bedenler ve çocukluk, yaşlılık, olgunluk gibi evrelerdeki bedenleri tecrübe etmelerini istedim.



Resim 2.14. Dalgalanma Hareketi

8. Ders: Maskede önemli olan beden ile kafa hareketleri ayırmaktır. Bu maske artikülasyonunu öğrencilerle beraber ettük. Bunun en iyi çalışmalarından biri olan maske çizgisini oluşturan şu aşamaları takip ettik;

1. Aramak: Hareketli ve hareketsiz bir nesneyi arayan maske sadece kafasını hareket ettirerek o nesneyi arar. Burada unutmamamız gereken yüzüne maske takan öğrenci bu aramayı sadece gözleri ile yaparsa, izleyici bu hareketi göremez. Gözler sabit olur ve nesneye doğru sadece kafasını çevirir.
2. Gör: Maskeyi takan öğrenci aramasının sonucu olarak nesneyi yani hedefi görür.
3. Tepki: Öğrenci gördüğü hedefe bir tepki vermelidir. Bu tepki onunla kurduğu ilişkiyi de anlatmaktadır.



4. Seyirciye Sat: Maskeyi takan öğrenci verdiği tepkiden sonra tepkiyi seyirciye doğru dönerek o durumu aktarır.
5. Hedefe Dön: Maske seyirciye bu durumu aktardıktan sonra tekrar hedefine geri döner.
6. Bedenini Hedefe Yönel: Bu durum eğer beden tam olarak hedefe doğru değilse, öğrenci bedenini tamamen ona doğru yöneltir.
7. Yolun Mesafesini Hesapla: Maske, hedefi ile arasındaki mesafeyi ayaklarından o hedefe doğru bir kafa hareketi ile yolu hesaplar.
8. Seyirciye Bak: Bu durumu aktarmak için tekrar seyirciye bakar.
9. Hedefe Dön: Seyirciden sonra maske hedefe döner.
10. Hedefe Yürü: Maske hedefine yürümeye başlar.

9. Ders: Bu derste dört elementten (ateş, su, toprak ve hava) yola çıkarak karakter yaratma üzerine öğrencilerle çalışmalar yaptık. Bu çalışmada elementlerin şu özellikleri üzerinde çalışma yapılmıştır;

Toprak: Sağlam olmalı. Burada dikkat edilmesi gereken diğer elementlerdeki gibi salınım ve askıda durumu olmamalıdır,

Ateş: Gergin. Eyleme önce ellerinin ateş olduğunu düşünerek başlar ve bütün bedene yayılır. Burada ateşin rüzgardan dolayı oluşan tepkilere dikkat etmeli ve ateşin artması ve azalmasını bedende denemeliyiz,

Su: Hafif salınım halinde devam eden bu elementte dalgaları düşünmeli ve seviyesini arttırıp ve azalttığımızda oluşan tepkileri bedende araştırmalıyız,

Hava: Bu elementte sanki hareketler askıda kalmış gibidir.

10. Ders: Bu çalışmada öğrenciler ile maske çizgisinin geri kalanına devam ettik. Her maskenin bir hedefi vardır ve hikaye onun hedefine gitmesidir. Maske hedefine giderken önüne engeller çıkar ve bu durum hem komediyi hem anı hem de başka bir hikayeyi getirir. Ancak unutulmamalıdır ki maske bir hikaye boyunca hedefine ulaşmak için uğraşmaktadır.

11. Engeli Gör,

12. Engele Tepki Ver,

13. Seyirciye Dön

14. Engele Dön,

15. Engeli Aş
16. Hedefi Gör,
17. Hedefe Tepki Ver,
18. Mesafeye Bak
19. Seyirciye Dön,
20. Hedefe Dön,
21. Hedefe Yürü,
22. Hedefe Tutmaya veya Almaya Çalış,
23. Hedefi Tut,

Buraya kadar olan çalışmada maskenin hedefine ulaşmasını görürüz ancak 24. Ve 25. Çizgide hedefin tam tutacakken kaybolması ve onun duygusunu seyirciye satmak maskeyi tekrar hedef aramaya iter. Maske hikayenin başına gelir ve aynı çizgiyi baştan izler.



Resim 2.15. Maske Çalışmasından

11. Ders: Bu derste öğrencilerle beraber maske doğaçlamaları üzerinde çalışılmıştır. Burada Toby Wilsher' in ve benim yaptığım maskeler ile öğrenci farklı

maskeleri takarak farklı karakter ve karakterlerin farklı beden formları bulmaları çalışılmıştır.

Öğrenciler bu çalışmalar boyunca maske içerisinde yaptığı eylemler sayesinde bedenlerinin daha iyi farkına vardıklarını ve ilginç bir deneyim olduğunu vurguladılar.



## SONUÇ

“Oyunculuk Eğitiminde Maske: Copeau, Lecoq ve Bir Model Çalışma” adlı çalışmamızda maskenin tiyatro sanatı içerisinde hangi amaç ve yöntemlerle kullanıldığı, maskenin oyunculuk eğitiminde ne kadar önemli olduğunu ve oyunculuk öğrencileri için açtığı kapıları ve sunduğu deneyimlerden bahsedilmiştir. Bu çalışmalar esnasında Lecoq’un pedagojisinde bulunan temel ilkelerden yola çıkılarak öğrenciler üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Bu deneyimler Larval ve Karakter Maskeleri ile yapılmış ve bunun getirisi çalışmanın ikinci bölümünde sunulmuştur.

Av töreni ritüellerinde yatan taklit içgüdüleri ile ilkel insan hayvan postunu bir maske olarak kullanmış ve onun beden formunu, onun hareketlerini taklit ederek daha büyük avları yakalamayı başarmıştır. İnsan sanatta doğayı taklit ederek kendi yaşamını sürdürmeye çalışmıştır. Bugünkü taktığımız maskeler ise aslında doğada bulunanların bir taklididir. İnsan bir hikayeyi anlatmak için taklit yoluna başvurur. Bu onun anlatımı güçlendirir ve daha idrak edilmesini sağlar. Oyunculuk bir taklit işidir ve iyi taklit eden işini iyi yapandır demek sanırım yersiz olmaz. Oyuncu ya da anlatıcı taktığı maskeyi eğer iyi taklit ederse onu daha iyi yansıtmış olur. Buradan başlayan maskenin macerası günümüze kadar gelmekte ve artık bir eğitim aracı olarak da kullanılmaktadır.

Birinci bölümde bahsettiğimiz maskeler, bir şeyi simgelemek veya tekniksel olarak sağlamak için kullanılmıştır. Özellikle Asya ve Afrika’da maskeli oyunlar mitolojik olaylardan veya dinsel olaylardan beslendiği için kullanılan maskeler tanrıları, tanrıçaları ve yüce insanları göstermek için kullanılmıştır. Bu maskelerde amaç takan kişinin onun ruhuna ve bedenine bürünmesidir. Bu maskeler sadece nesne olarak düşünmemek gerekmektedir. Asya ve Afrika maskeli oyunlarında yüzlerin boyanması da birer maske sayılmakta ve yine maskeyi takan kişiden yüzünü boyadığı tanrının ve kişinin ruhuna veya bedenine bürünmesi beklenir. Antik Yunan Tiyatrosu’nda kullanılan maskeler oyuncuya sadece oynadığı karakterin yüzünü değil aynı zamanda teknik imkanlar (ses, büyük sahnede görünme problemi) sağlamaktadır.

Tiyatronun içerisinde yer alan maskeler bu amaçlarla kullanılmış olmasına rağmen bu maskeleri takan oyunculara büyük görevler düşmektedir. Maskeler sadece takıldığı yüzlerde yaşamaz ancak oyuncunun bedeni ile birlikte kurduğu bağ ile yaşar.

Maskeleri takan oyuncular o maskelerin bedenini ve ifadesini bulmak için çabalamışlardır. Bu simgesel maskelerin daha gerçek ve daha inandırıcı olması oyuncular için zorlayıcıdır. Bu maskeler her ne kadar oyuncuyu zorlasa da onun gelişimi büyük katkılar sağlamaktadır. Her taktığı maske karakterin bedenini bulmak zorunda olması ve o bedeni araştırması oyuncuya başka farkındalıklar kazandırmıştır. İşte bu doğrultuda öğrencilere farkındalık kazandırmak ve oyunculuk sanatına başka bir pencereden bakmak amacıyla model bir çalışma yapılmıştır.

Yaptığımız çalışmalarda öğrencilerin çoğu bu bedensel anlatımın farkına varmış ve bunun keşfi için çaba göstermiştir. Maskeyi ilk kez deneyimleyen öğrenciler “maske içerisinde oynadıklarını” söylemişlerdir. Bu maske üzerine yolculukta olağan durumlardan biridir. Maske’ nin arkasında yüzümüzün görünmediğini kimi zaman unuturuz. Yüzümüzle verdiğimiz mimiklerin karşı taraftan görüldüğünü zannederiz ancak bu durum tam tersidir. Maske beden ile ortak ifade oluşturduğu zaman yaşamaya ve oynamaya başlar. Öğrencilere mimik ifadesinden çok taktığımız maskelerin bedenlerini bulma komutu ile maskenin bedenlerini yaratmaya başlamışlardır. Öğrenci bir an veya durumu bedensel olarak nasıl tepki verdiğini araştırmaya başlamıştır. Bu ifadeler bedenin anlık hızlı tepkileri veya yavaşça akan tepkileri olduğunu yavaş yavaş keşfederek bunu taktıkları maskelere yansıtmaya çalışmaktadırlar. Maske oyuncuya edindiği kalıpları yıkmaya ve yeni bir karakter yaratımında beden üzerine düşünmelerine fırsat tanımaktadır. Taktıkları maskelerin herhangi bir hikayesi yoktur. Bu maskelerin hikayelerini öğrenciler kendileri oluşturur. Maskenin nasıl bir durumda olduğunu keşfedip onun bedenini bulmaya çalışırlar. Yaptığımız çalışmalar esnasında öğrencilerden biri; “Maske bence sinirli duruyor. Kıloluda. Bence bir lokanta işleten bir adam olabilir” demişti. Ve daha sonraki çalışmalarda bu kurduğu hikayedeki adamın maskesinin bedeni bulmaya ve onu yaşatmaya çalışmıştır. Öğrencilerin çoğu taktıkları maskeler için yarattığı karakterlerin bedenlerinin keşfi esnasında, hayatlarında hiç denemedikleri vücut ağırlık merkezlerini denemişler ve farklı bir uzam yaratmışlardır.

Bedeni keşfetmek öğrenciler için zordur. Etütlerin sıklıkla yapılması ve öğrencilerin ilk önce kendi bedenlerinin gözlemlenmesi istenir. Herhangi bir duyguya nasıl karşılık verdiği zaman bedeninin nasıl bir form aldığını gözlemlenmeli. Genelleme yapacak olduğumuzda kötü duygular, üzüntü ve mutsuz gibi anlarda beden daha aşağılara

doğru yönelimler yapar, tam tersi duygularda ise mutluluk ve sevinç gibi beden daha yukarılara doğru yönelimler yapar. Bunu keşfeden öğrenciler yarattığı maske karakterlerinin bedenleri üzerinde bunu denedikleri zaman maskenin ifadesinin çıktığını gözlemlemişlerdir. Daha sonra bu gözlemlerin üzerine karakterin farklı bedenlerini yaratmış ve o yarattıkları beden üzerinde bu duygusal yönelimleri yapmışlardır.

Öğrencilerin maske ile edindiği diğer bir tecrübe ise nefes üzerine olmuştur. Ek kısmında bulunan çalışma sonrası konuşmalarda her öğrencinin maskeyi taktıkları ilk zaman çektiği nefes problemini belirtmişlerdir. Burada maskenin içerisine ilk kez giren aday dar bir alanda, bazı maskelerde az olan delik sayısı yüzünden nefes almaları zorlaşa bilir ve maskeyi takan öğrencinin heyecanlanması da bu nefes alışverişin düzensizliğine neden olmuştur. Ancak maskeyi keşfettikten ve ilk deneyiminin heyecanını kontrol altına alındıktan sonraki evrede ğrenci nefesini kontrol edebilmiştir. Nefesi kontrol etmekle beraber bedenine ve maskeye daha iyi hakim olduğu gözlenmiştir.

Oyunculuk eğitiminde maske, oyuncunun bedenini kullanmasını ve bedensel ifadeleri geliştirdiği görülmektedir. Maske bir oyuncu için yolculuktur. Bu yolculukta kendi bedeninde olan sırları keşfeder ve yeni karakter yaratımı sırasında bu keşfettiği özelliklerden yararlanır. Oyuncu uzamını keşfeder ve bunu nasıl kullanacağını öğrenir. Maskesiz oyunlarda da oyuncular benzer yöntemi kullanırlar. Yarattığı karakterlerin bedenlerini bulmaları üzerine maske ile edindiği tecrübeleri burada da uygulayabilirler.

Oyunculuk eğitimi üzerine metotlar, yöntemler ve pedagojiler yıllardır oyunculuk eğitiminde nasıl daha etkili ve verimli olabilirini bulmak için çalışmaktadırlar. Bu yöntemlerden biri olarak da maske ve bunu oyunculuk eğitim pedagojisinin bir parçası olarak kullanan J. Lecoq bu çalışmalara bir yenisini daha eklemiştir. Maske ile olan çalışmalarını öğrencilerle yaptığımız atölyede denemeye çalışarak kazandığım tecrübeleri ve deneyimleri sizinle paylaşmaktayım. alışmalar esnasında Lecoq Pedagojisinde eğitim alan Matteo Destro tarafından aldığım eğitimleri ve çalışmaları kaydedilmiş, öğrencilerle beraber bu çalışma sıralamasında bunlar uygulanmıştır.

alışmalar sırasında Karakter ve Larval maskeler yoğunlukla kullanılmıştır. Nötr maskenin maliyeti ve zor bulunmasından dolayı çalışmalar diğer maskeler ile yapılmıştır.

Nötr maske ile yapılamayan çalışmalar bir eksiktir ancak diğer maskeler üzerine çalışılarak telafi edilmeye çalışılmıştır. Bu eksikliğin yanı sıra maskeler ile çalışılan öğrencilerin edindiği tecrübeler ve deneyimler oyunculuk eğitimi üzerinde başarılı bir anahtar olmuştur. Yaptığım araştırmalar ve çalışmalar sırasında maskenin öğretisi ve getirilerinin olduğu çalışmalara az rastladım. Bulduğum çalışmaların çoğu batı ülkelerde yapılmış çalışmalardı. Bu alanda kaynağın azlığı nedeni ile umarım bu çalışmanın maske alanında çalışma yapan diğer araştırmacılara kaynaklara ulaşılacak bir köprü görevi sağlar.



## KAYNAKÇA

- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çelik, Y. (2000). Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır? *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*(2), 117-127.
- And, M. (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Aristoteles. (2018). *Poetika*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, H. (2012). COPEAU: AKTÖRÜN NÖTR KONUMUNDAN FİLİZLENEN SAMİMİ TİYATRO. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi*, 1-14.
- Azizov, V. (2017). *Tiyatroda Maske Kullanımı: İstanbul Devlet Tiyatrosu Prodüksiyonlarında Son 10 Yılın Örnekleri*. İstanbul: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Barba, E. (1967). The Kathakali Theatre. *The Tulane Drama Review Dergisi*, 37-50.
- Becker, J. K. (1997). *The Actor Architect of The Empty Space A Study of The Pedagogical Approach of Jacques Lecoq*. Akron, USA: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), The University of Akron.
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski'ye*. (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brockett, O. G., & Ball, R. J. (2015). *Tiyatronun Temelleri*. (M. Akşehir, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Brockett, O., & Hildy, F. (2016). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Burford, A. (1972). *Craftsmen in Greek and Roman Society*. London, United Kingdom: Cornell University Press.
- Chancerel, L. (1953). *Le Theatre et la Jeunesse*. Paris: Bourrelieer Yayınları .
- Copeau, J. (1967, December). An Essay in Dramatic Renovation: The Theatre of The Vieux-Colombier. *Educational Theatre Journal* XIX(4), 452.
- Destro, M. (2017, Ağustos 8). Fiziksel Tiyatronun Temelleri: Maske ve Koro. (O. Vartolioğlu, Röportaj Yapan)
- Doğan, A. (2009). *Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Akçağ Yayınları.



- Eldredge, S. (1975). *Mask: Their Use and Effectiveness in Actor Training Programs*. Michigan, USA: (Yayımlanmış Doktora Tezi), Michigan State University .
- Eliade, M. (2006). *Şamanizm*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi Yayıncılık.
- Evans, M. (2017). *Jacques Copeau*. Coventry, UK: Routledge Yayınları.
- Frost, A., & Ralph, Y. (1989). *Improvisation in Drama*. New York, USA: Martins Press.
- Güner, Y. (2006). *Maskede İfade: Dünya Maske Geleneklerine İfadeye Katkıları Açısından Bir Bakış*. İstanbul: (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hamilton, S. (2019, Ocak 15). *Making Roman Theatrical Masks: An Aspect of Ancient Performance Culture*. Research Gate: [https://www.researchgate.net/publication/220007621\\_Making\\_Roman\\_Theatrical\\_Masks\\_An\\_Aspect\\_of\\_Ancient\\_Performance\\_Culture](https://www.researchgate.net/publication/220007621_Making_Roman_Theatrical_Masks_An_Aspect_of_Ancient_Performance_Culture) adresinden alındı
- Horst - Blume, D. (1999). Maske. *Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike*(7), 974-979.
- İndirkaş, Z. (2014). Antik Yunan Tragedya Maskeleri Üzerine Bir Değerlendirme. K. Karaboğa, & O. Arıcı içinde, *Maske Kitabı* (s. 49-62). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*. (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Üstündağ, P. (2011). *Asya Tiyatrosunda Maske*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Jacovleff, A., & Tchou-Kia-Kien. (1922). *The Chinese Theatre*. London: John Lane The Head Limited Yayınları.
- Jacques, C. (1970). *Notes on The Actor*. (T. Cole, H. C. Chinoy, Dü, & J. Salemson, Çev.) New York: Crown Publishers.
- Kaptan, Ö. (1999). Maske Geleneği. *Anadolu Sanat Dergisi*(9), 99-111.
- Karaboğa, K., & Özçitak, İ. (1994). Commedia dell'Arte. *Mimesis*(5), 227-292.
- Kirkland, C. (1975). The Golden Age First Draft. *Drama Review*(2), 58.
- Knight, M. Y. (2004). *Masks Praxis: Theories and Practices in Modern Drama*. Scotland, UK: (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Glasgow.
- L'École. (2019, Aralık 13). ÉCOLE INTERNATIONALE DE THÉÂTRE JACQUES LECOQ: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com> adresinden alındı

- Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*. (M. Çerçi, Çev.) Ankara: NotaBene Yayınları.
- Lippman, M. (2015). Embodying The Mask: Exploring Ancient Roman Comedy Through Mask and Movement. *The Classical Journal Dergisi*(111), 25-36.
- M. İlin, E. S. (1991). *İnsan Nasıl İnsan Oldu*. (A. Zekerya, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Mitchell, M. A. (1985). *The Development Of The Mask As a Critical Tool For an Examination of Character And Performer Action*. Texas: (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Texas Tech University of Fine Art Graduate Faculty.
- Nutku, Ö. (2001). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Otto, W. (1993). *Dionysos: Myth and Cult*. Dallas: İndiana University Press.
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi*. (P. Kür, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rolphe, B. (1977). *Behind the Mask*. Oackland, California: Persona Products.
- Roy, D. (2016). Masks in Pedagogical Practice. *Journal for Learning through the Arts*(12), 1-16.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte Oyuncunun Elkitabı*. (E. E. İpekli, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Rudlin, J. (2000). *Jacques Copeau: The Quest for Sincerity*. (A. Hodge, Dü.) New York: Routledge.
- Sears, A., & Hollis, W. (1978). Actor Training in the Neutral Mask. *The Drama Review*, 19-28.
- Smith, S. H. (1984). *Masks in Modern Drama*. Los Angeles: University of California Press.
- T.C. Kültür veTurizm Bakanlığı. (2015). *Diyarbakır Müzesi Tanıtım Broşürü*. Diyarbakır: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tamba, A. (1980). The Use of Masks in the No Theatre. *The World of Music Dergisi*(22), 39-52.
- Tanilli, S. (2018). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tello, N. (2012). *Yeni Başlayanlar İçin Tiyatro Tarihi*. (D. Eyüce, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.

- Temel, T. (2010). Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hanneh Arendt ile Okumak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*(17), 76-85.
- Wilkinson, P., & Philip, N. (2010). *Mitoloji / Görsel Rehberler*. (M. Uzun, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Wilsher, T. (2006). *The Mask Handbook*. London, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd. .
- Yasan, M. (2011). *Maske, Maskede İfade ve Sinemada Maske Kullanımı*. İstanbul: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zarrilli, P. (1995). *Acting Considered*. London: Routledge Yayınları.

## **EK – 1**

### **1.Atölye Çalışması Sonrasında Yapılan Konuşmalar**

**O.V:** Maskenin içerisinde ne hissettin? En baştan beri yaptığımız çalışmalar boyunca neler yaşadın?

**N.A:** Maskenin içerisinde olduğumuz zaman konuşamıyoruz. Konuşamayınca gerçekten bedenimi hareket ettirme ihtiyacı duydum. Hiçbir şey yapmasam bile hareket etmeliydim. Bir şey ifade etmek istiyordum, birine seslenmek istiyordum veya sıkıldığımı belli etmek istiyordum yani bütün dile dökemediğim hislerimi bedenimle anlatmam gerekiyordu. Başta maskenin içerisinde nefes almak zordu ancak alıştım. Bunun nedenini şöyle tarif edebilirim, ilk taktığım zaman çok heyecanlandım ve nefes alış verişim değişti. Ama sonra maskeye alışınca nefes bir düzene giriyor. Aynı günlük hayattaki gibi. Çok verimli ve eğlenceli bir çalışmaydı. Bir şeyi daha ifade etmek isterim ki maske ile sadece bedensel anlatım değil, nefes dengeleme içinde çok verimli olduğunu düşünüyorum.

**O.V:** Teşekkür ederim. (Başka bir öğrenciye) Sen neler hissettin açıklayabilir misin?

**O.S:** Başka bir dünyada gibiydim. Konuşarak değil de sadece bedenim olduğu bir dünyada gibiydim. Konuşmadan karşıdaki bir şey anlatmak istiyorsun ancak bunu sadece bedensel ifadelerle anlatabiliyorsun. Bir şeyler anlatabilmek için bedenimin sınırlarını çok zorladım. Bunun ileride yaratacağım karakter yaratımına inanılmaz bir etki sağlayacağına inanıyorum. Nefes almakta ben çok zorlanmadım. Ancak yine de normal nefes ritmi ilk denediğimde hızlanmıştı. Maskenin içerisinde çok eğlendim.

**O.V:** Peki maskenin içerisindeyken ne hissettin ?

**O.S:** Başka biri gibiydim, taktığım maskenin yüzünü hissedebiliyordum gibi. Sanki onu kontrol edebiliyordum gibi. Karşıdaki insanların dışında başka bir varlık gibiydim.

**O.V:** Teşekkür ederim. (Başka bir öğrenciye) Peki sen neler hissettin ve yaşadın?

**T.A:** İlk önce maskeyi nefes alamazsam diye korkarak taktım. Sonra taktıktan sonra nefesimi kontrol altına aldığımı ve bir düzene girdiğini hissettim. Böylece maskeyi daha iyi kontrol edebileceğimi hissettim. Arkadaşlarımın söylediği gibi konuşamayınca bedeninin farkına varıyorsun. Bir şeyler anlatabilmek için bedenini kullanmak zorunda hissediyorsun. Taktığın maskenin duygusunu çözmeyi ve onun gibi tepki vermeyi aradığımı fark ettim.

**O.V:** Teşekkür ederim. (Başka bir öğrenciye) Peki sen bu süreçte neler hissettin?

**S.U:** Bende nefes almakta başta zorlandım ancak arkadaşlarımın da dediği gibi alıştıktan ve kontrol altına aldıktan sonra maskeyi kontrol etmenin keyfini aldığımı hissetmeye başladım. Maskenin yüzümde rahat konumlanması yani yüzümü rahatsız etmediği zaman ve nefesimi kontrol altına aldığım zaman maskeyi daha iyi hissetmeye başladım. Hissettiğim başka bir şeyde şuydu; taktığım maskenin bakışları ne kadar sert olursa olsun sen bedenle hareketleri daha yumuşatarak onu daha sakin bir karakter olarak yansıtabiliyorsun. Bedenimle ben maskenin nasıl bir karakter olduğunu yansıtıyorum. Eğer hareketlerimi sert ve keskin yaparsam onun ne kadar sert bir karakter olduğunu, daha yumuşak yaparsam onun daha sakin bir karakter olduğunu anlatabilirim.

**O.V:** Evet. Taktığımız maskeye baktığımızda bize bazı açarlar ve fikirler verir ancak onu bedenimizle daha farklı yönde özellikleri olan karakterlere çekebilir. Teşekkürler. (Başka bir öğrenciye) Peki sen neler hissettin?

**M.K:** Maskeyi takınca kendimi bebek gibi hissettim. Yani nasıl ki bir bebeğin mimikleri oturmadığı ve ses çıkaramadığı için derdini anlatamıyorsa bende maskenin altında derdimi anlatmaya çalıştım. Maskenin bir yüz şekli var, oturmuş bir ifadesi var. Üzgün, korkak, mutlu, sinirli vs. Nasıl bir ifade varsa bedeni ona göre şekillendirmeye çalışıyoruz. Oda aslında oyunculuk için farklı bir boyuta geçiyor. Çünkü oyunculuk sadece mimik değil. Yani eğer sadece bunu düşünürsek kolaya kaçmış oluruz. Maske ile bedensel ifademizin de farkına varıyor ve onu kullanmaya çalışıyoruz. Bunun için bence maske çalışması çok önemli bir çalışma. Arkadaşlarımın da dediği gibi maskenin içerisinde nefes farklı bir döngüye giriyor ve onu kontrol altına aldığımız zaman daha iyi hissediyoruz.

**O.V:** Teşekkür ederim. (Başka bir öğrenci) Sen neler hissettin?

**M.Ç:** Ben maskeyi taktıktan sonra nefes ile ilgili problem yaşamaya başladım. Daha sonra bedenim bu nefes alış verişinin normal ritmini yakalamayı başardı. İlk taktığım zaman anlatacak konularım var ancak ben bunu nasıl anlatacağım. Bunu anlatmakla beraber o maskenin karakterini nasıl yansıtacağım üzerine sorular geçti aklımdan. Bunları yaparken sanki dışarıdan bir göz gibi kendimi kontrol ettim. Kendimi izliyormuş hissiyatı oluştu bende. Üzüntüyü verirken bedenimi aşağı doğru hareket ettirdiğimde acaba ne kadar verebildim. Bedenimi bu duyguda ne kadar bükmeliyim. Ne kadar aşağı eğilmeliyim. Hangisini yaparsam daha doğal olur. Kısacası bedenimi kontrol etmeyi sağladım. Çünkü en fazlasını ne azını yapmalıyım ki o ifadeyi tam olarak vereyim. Bende arkadaşım gibi maskenin içerisinde kendimi bir bebek gibi hissettim. Bebek ağlaması ile birçok şeyi anlatır ya; acıktığını, ağrılarını gibi işte bende tek bir ifade ile bir şeyler anlatmaya çalıştım. Mesela utangaç olmak gerekiyordu. Normalde utangaç insanın bedeninin aşağı doğru eğilim yaptığını biliyordum ama maske ile yapınca bunun daha iyi farkına vardım. Çünkü mimiklerimle verebiliyordum ancak bedenimle nasıl verebilirim bunu keşfettim.

**O.V:** Teşekkür ederim. (Başka bir öğrenci) Peki sen neler hissettin?

**İ.B:** Bana göre maske duygunun ifadesinde beden kullanımı arttırmak için bir araç. Maskeyi bende taktığımda baya bir heyecanlandım. Nefes ile ilgili problemi bende yaşadım. Ancak alışınca daha iyi kontrol edebildiğimin farkına vardım. Maske bana sanki yıllar önce ölmüş ve insanlar tarafından tanınmayan bir karakterin yeniden canlandırmak gibi geliyor; onu keşfedip, onu araştırmak ve onun gibi tepki vermek. Maskenin içindeyken dışarıdan mimiklerim gözüküyor ancak ben maskenin o ifadeyi verdirebilmek için içinde oynadığımı keşfettim.

**O.V:** Hepinize tekrardan teşekkür ederim. Bu çalışmalar boyunca maskenin karakter arayışını, beden keşfini ve bunlar üzerinde nasıl daha etkili çalışabileceğimizi anladık. Lecoq pedagojisinden yola çıkarak ve farklı üsluplardaki maskeleri de kullanarak bu arayışımızı başlattık. Bu arayış mesleği yaptığımız süre boyunca hep olacaktır.

EK – 2

## 2.Atölye Çalışmaları Sırasında Kullandığımız Maskeler



Resim – 3.1. Larval Mask (Oğuzhan Vartolioğlu tarafından yapılmıştır.)



Resim – 3.2. Karakter Mask – I (Oğuzhan Vartolioğlu tarafından yapılmıştır.)





Resim – 3.3. Karakter Mask – II (Oğuzhan Vartolioğlu tarafından yapılmıştır.)



Resim – 3.4. Karakter Mask – III (Toby Wilsher tarafından yapılmıştır.)



Resim – 3.5. Karakter Mask – IV (Toby Wilsher tarafından yapılmıştır.)



Resim – 3.6. Karakter Mask – V (Toby Wilsher tarafından yapılmıştır.)



Resim – 3.7. Karakter Mask – VI (Toby Wilsher tarafından yapılmıştır.)

**EK – 3**

**3.Yapılan Atölye Çalışmalarından Fotoğraflar**



Resim – 3.8. Maske Çalışması – I



Resim – 3.9. Maske Çalışması – II

Resim – 3.9. Maske Çalışması – II



Resim – 3.10. Maske Çalışması – III



Resim – 3.11. Maske Çalışması - IV



Resim 3.12. Maske Çalışması - V



Resim 3.13. Maske Çalışması – VI





Resim – 3.14. Maske Çalışması - VII

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Oğuzhan VARTOLIOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 01/11/1993
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana Sanat Dalı
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Staj	Erzurum Devlet Tiyatrosu
<b>İş Deneyimi</b>	
Çalıştığı Kurumlar	Erzurum Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü T.C. Atatürk Üniversitesi
<b>İletişim</b>	
E – Posta: o.v@hotmail.com.tr	