



FİZİKSEL TİYATRO

Gülşah DÜRÜST

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

2019

(Her hakkı saklıdır)

**TC.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

Gülşah DÜRÜST

**FİZİKSEL TİYATRO
(Physical Theater)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS**

ERZURUM-2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "FİZİKSEL TİYATRO" 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.

05.07.2019

Gülşah DÜRÜST

* 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

Prof.Dr.A.Pınar ARAS danışmanlığında, Gülşah DÜRÜST tarafından hazırlanan bu çalışma 05/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Sahne Sanatları Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof.Dr. Ayşe Pınar İmza : 
ARAS

Jüri Üyesi : Dr.Öğ.Üyesi Tamer İmza : 
TEMEL

Jüri Üyesi : Dr.Öğ.Üyesi Atilla İmza : 
Emre KESKİN

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


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ	VII
RESİMLER DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ.....	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FİZİKSEL TİYATRO KAVRAMI

1.1. FİZİKSEL TİYATRO TEMELLERİ.....	9
1.1.1. Doğaçlama	10
1.1.2. Dans	16
1.1.3. Maske.....	23
1.1.4. Koreografi.....	31
1.1.5. Commedia Dell'Arte.....	36
1.1.6. Pantomim	43

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DA FİZİKSEL TİYATRO

2.1. 20. YÜZYILDA FİZİKSEL TİYATRONUN GELİŞİMİ ve	
YÖNETMENLER.....	48
2.1.1. Meyerhold ve Biyomekanik Oyunculuk.....	51
2.1.2. Jerzy Grotowski ve Tiyatro Labaratuvarı	54
2.1.3. Peter Brook ve Kutsal Oyuncu	58
2.1.4. Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu	60
2.1.5. Jacques Copeau ve Theatre Vieux Colombier	70
2.1.6. Jacques Lecoq ve Pedogojik Yaklaşımı.....	73
2.1.7. Tadashi Suzuki Tiyatrosu Fiziksel Çalışma Yöntemi.....	82
2.2. TEMRİNLER VE DOĞAÇLAMALAR.....	85
2.2.1. Fiziksel Çalışmalar	85

2.2.1.1. Hazıroluş Egzersizleri	85
2.2.1.2. The DeadBrother (Ölü Erkek Kardeş) Temrini	87
2.2.1.3. Fıstank (Balık Havuzu) Temrini	88
2.2.1.4. Çocukluk Odası Doğaçlaması	88
2.2.1.5. Psikolojik Toplantı Doğaçlaması	89
2.2.1.6. Üç Doğal Hareket Temrini	90
2.2.1.7. Dokuz Duruş Temrini	92
2.2.1.8. Duvar Doğaçlaması	93
2.2.1.9. Savaş Doğaçlaması	94
2.2.1.10. Clown Çalışması	95
2.2.1.10.1. Büyük Saçmalama Temrini	96
2.2.1.10.2. Seyirci Keşfi Temrini	96
2.2.1.11. Buffon Çalışmaları	97
2.2.1.11.1. Öteki Bedeni Yaratma Temrini	98
2.2.1.11.2. Park Doğaçlaması	99
2.2.1.12. Ok Fırlatma Temrini	99
2.2.1.13. Çocukça Neşe Temrini	100
2.2.1.14. Kukla Temrini	100
2.2.1.15. Sopa Doğaçlamaları	101
2.2.2. Plastik Egzersizler	102
2.2.2.1. Temel Egzersizler	102
2.2.2.2. Kompozisyon Egzersizleri	103
2.2.3. Mask (Yüz) Temrinleri	104
2.2.3.1. Uyanış Nötr Maske Temrini	104
2.2.3.2. İzlenen Yol Nötr Maske Doğaçlaması	105
2.2.4. Ses Temrinleri	106
2.2.4.1. Ritim Temrini	106
2.2.4.2. Psikoses Temrini	106

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

21. YÜZYILDA FİZİKSEL TİYATRO

3.1. GÜNÜMÜZDE FİZİKSEL TİYATRONUN TÜRKİYE VE DÜNYADAKİ

ÖRNEKLEMELERİ 108

3.1.1. Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu	110
3.1.2. Tiyatro Bereze.....	114
3.1.3. Tiyatro Dot.....	116
3.1.4. Tiyatro Kast	117
3.1.5. Commedia School.....	120
3.1.6. Dell'arte International School.....	122
3.1.7. Mishmash Uluslararası Tiyatro Şirketi	123
3.1.8. DV 8 Grubu	125
3.1.9. Helikos Uluslararası Tiyatro Yaratma Okulu	129
SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA	135
EKLER.....	143
EK 1. Röportajlar	143
EK 2. Resimler.....	158
ÖZGEÇMİŞ.....	194

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FİZİKSEL TİYATRO

Gülşah DÜRÜST

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

2019, 193 Sayfa

Juri: Prof. Dr. A. Pınar ARAS

Dr.Öğr. Üyesi Tamer TEMEL

Dr.Öğr. Üyesi Atilla Emre KESKİN

Bir av hikayesi ile başlayan tiyatro, antik Yunan, Roma, Rönesans ve Realizm sayesinde büyük değişimlere uğramıştır. Tiyatro tarihinin bu uzun ve yıpratıcı yıllarında oyuncunun bedeni ikinci plana atılmış ve metin oyunculuğu tiyatronun ana merkezine oturmuştur. Tiyatroyu ayakta tutan en önemli unsurun oyuncu olduğu düşüncesi ise 20. Yüzyıl yönetmenleri tarafından tekrar gündeme getirilmiştir. Meyerhold, Grotowski, Peter Brook, Eugene Barba, Jacques Coupeau, Jacques Lecoq ve Tadashi Suzuki gibi yönetmenler sayesinde oyuncunun bedeni ön plana çıkmıştır. Özellikle Meyerhold ve Coupeau'dan etkilenen Jacques Lecoq pedagojisinin ışığında tiyatro, günümüzde 'fiziksel tiyatro' kavramı ile karşımıza çıkmış ve onun pedagojisinden esinlenerek Türkiye'de ve Dünyada birçok fiziksel tiyatro toplulukları ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın başlıca amacı, fiziksel tiyatro'nun geçmişten günümüze nasıl geldiği konusunda kuramsal bir bakış açısı sunarak fiziksel tiyatroyu en başından günümüze kadar genel hatlarıyla betimleyip, örneklerle açıklamaktır. Konu ile ilgili MishMash fiziksel tiyatro topluluğu kurucusu Erkan Uyanıksoy ve Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu kurucusu Güray Dinçol ile yaptığım röportaj ve ayrıca Commedia School kurucularından Ole Breeke ile Erkan Uyanıksoy ve Elif Temuçin'in yaptığı röportaj çalışma'da yer almaktadır.

Sonuç olarak, 20. yüzyılda fiziksel tiyatroya yön veren yönetmenler ve uyguladıkları fiziksel temrinler ile günümüz fiziksel tiyatro oyuncu ve yönetmenlerinin çalışma yöntemleri ve uygulamaları örneklerle irdelenmiştir. Bu çalışmanın günümüz tiyatro oyuncularına yeni bir bakış açısı sunması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Fiziksel Tiyatro, Jacques Lecoq, Maske, Dans, Pantomim, Commedia Dell'arte, Doğaçlama, Clown, Buffon*

ABSTRACT**MASTER'S THESIS
PHYSICAL THEATER****Gülşah DÜRÜST****Advisor: Prof. Dr. Ayşe Pınar Aras****2019, 193 pages****Jury: Prof. Dr. A. Pınar ARAS****Assist. Prof. Dr. Tamer TEMEL****Assist. Prof. Dr. Atilla Emre KESKİN**

Theater that has begun with a hunting story has been changed by Greek, Roman, Renaissance and Realism. Whereas text-centered approach of the acting has been centered, body of the player has been taken as a secondary importance during this tedious and long years of history of the theater. The thought of the most important primary element of theater is being player has been reawakened by directors of the 20. century. Thanks to directors like Meyerhold, Grotowski, Peter Brook, Eugene Barba, Jacques Coupeau, Jacques Lecoq and Tadashi Suzuki, body of the player have come into prominence. Theater which, especially, in the light of pedagogy of Jacques Lecoq that is mainly influenced by Meyerhold ve Coupeau, has recently arisen with the new concept called as “*Physical Theater*” and under influence of pedagogy of Jacques Lecoq new *physical theater* groups have been launched in Turkey and all over the world.

The main purpose of the study is to describe Physical Theater by presenting a theoretical perspective in terms of progress of it from the beginning to present and to explain it with examples. In this regard, I have included the interviews which have been had with Erkan Uyanıksoy who is founder of “MishMash” physical theater and Güray Dinçol who is founder of “Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu” and also added the interview with Ole Breeke who is the founder of “Commedia School” that was conducted by Erkan Uyanıksoy ve Elif Temuçin.

As a result, physical practicing which has been applied by the pioneers of the Physical theater in 20. century and the study methods of both today’s players and the directors of physical theater has been examined and discussed with examples. It is targeted that this study would give a new point of view regarding physical theater for the today’s theater players.

Key Words: *Physical theater, Jacques Lecoq, Mask, Dance, Pantomime, Commedia Dell’arte, Improvisation, Clown, Buffon*

KISALTMALAR DİZİNİ

FTA	Fiziksel Tiyatro Araştırmaları
GD	Gülşah Dürüst
EU	Erkan Uyanıksoy
ISTA	Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Lecoq'un Yapılandırıldığı Üç Doğal Hareket	91
Şekil 2.2. Lecoq'un Yapılandırılmış Dokuz Temel Duruşu	92
Şekil 2.3. Bedeni mimlemek üzere yapılandırılmış 20 hareket	93



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Tiyatro DOT, Süpernova	158
Resim 2. Tiyatro DOT,Süpernova	158
Resim 3. Tiyatro DOT,SARIAY	159
Resim 4. Tiyatro DOT,SARIAY	159
Resim 5. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında	160
Resim 6. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında	160
Resim 7. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında	161
Resim 8. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında	161
Resim 9. COMMEDIA SCHOOL, Ole Brekke'nin metafiziksel maskesini kullanan Carlo Mazzone-Clementi ve stüdyoda eylem halindeki metafiziksel maske.	162
Resim 10. COMMEDIA SCHOOL, Buffon	162
Resim 11. COMMEDIA SCHOOL, Fiziksel egzersiz.....	163
Resim 12. COMMEDIA SCHOOL, Maske çalışması.....	164
Resim 13. COMMEDIA SCHOOL, Buffon	164
Resim 14. COMMEDIA SCHOOL, Clown.....	165
Resim 15. DELL ARTE SCHOOL, Clown çalışması	165
Resim 16. DELL ARTE SCHOOL, Clown çalışması	165
Resim 17. DELL ARTE SCHOOL, Fiziksel çalışma	166
Resim 18. DELL ARTE SCHOOL, Clown	166
Resim 19. TİYATRO KAST, Artık sığınağın kalmadı	167
Resim 20. TİYATRO KAST,Pembe.....	168
Resim 21. TİYATRO KAST, Serbest düşüş.....	168
Resim 22. TİYATRO KAST, Serbest Düşüş.....	169
Resim 23. TİYATRO KAST, Artık sığınağın kalmadı	169
Resim 24. TİYATRO KAST, Zapturapt	170
Resim 25. TİYATRO KAST, Artık sığınağın kalmadı	171
Resim 26. Tiyatro BEREZE, Home.....	172
Resim 27. Tiyatro BEREZE, Home	173
Resim 28. Tiyatro BEREZE, Home	173
Resim 29. Tiyatro BEREZE, Perfect İntegration.....	174
Resim 30. Tiyatro BEREZE, Fil	174

Resim 31. Tiyatro BEREZE, Fil	175
Resim 32. Tiyatro BEREZE, Kırmızı Ayakkabılı Kadınlar	176
Resim 33. Tiyatro BEREZE, Macbeth iki kişilik kabus	176
Resim 34. MİSHMASH THEATRE, Romeo ve Juliet.....	177
Resim 35. MİSHMASH THEATRE, Romeo ve Julie.....	177
Resim 36. MİSHMASH THEATRE, TheNose	178
Resim 37. MİSHMASH THEATRE, TheNose	178
Resim 38. MİSHMAS THEATRE, TheNose	179
Resim 39. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel çalışma.....	180
Resim 40. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel çalışma.....	181
Resim 41. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel çalışma.....	182
Resim 42. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel çalışma.....	182
Resim 43. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	183
Resim 44. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	183
Resim 45. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	184
Resim 46. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	184
Resim 47. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	185
Resim 48. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	185
Resim 49. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	186
Resim 50. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	186
Resim 51. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	187
Resim 52. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	187
Resim 53. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	188
Resim 54. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel çalışma.....	188
Resim 55. JACQUES LECOQ OKULU, Maske	189
Resim 56. NÖTR MASKE.....	189
Resim 57. JACQUES LECOQ OKULU, Maske çalışması	190
Resim 58. JACQUES LECOQ OKULU, Clown çalışması	190
Resim 59. JACQUES LECOQ OKULU, Clown	191
Resim 60. JACQUES LECOQ OKULU, Pantomim	192
Resim 61. JACQUES LECOQ OKULU, Maske çalışması	192
Resim 62. JACQUES LECOQ OKULU, Maske çalışması	193

ÖNSÖZ

İnsanlığın var oluşundan beri çok eski dönemlere dayanan tiyatro, günden güne yenilikçi yönetmen ve oyuncuların işbirliği ile daha iyi bir konuma getirilmektedir. Geçmişte var olan tiyatrodaki metin oyunculuğunun yerini oyuncunun bedeninin alması da bunun en güzel örneğidir. Bu çalışma ile ‘fiziksel tiyatro’nun geçmişten günümüze kavramsallaşma sürecini ve tiyatrodaki yeni ve evrensel dil arayışında olan tiyatroların Türkiye’de ve Dünyadaki yansımaları incelenmektedir. Bu çalışma ile böylesine tarihsel sürece yayılmış, yenilikçi oyunculuk meselesi ile ilgili inceleme yapıp, katkıda bulunmak benim için büyük bir önem arz etmektedir.

Eğitim hayatımın en başından bugüne kadar her an, hatta hasta yatağında bile sorularına büyük bir özveri ile cevap veren, destekleriyle bana adeta ilham olup, cesaretlendiren ve beni asla yalnız bırakmayan, öneri ve düşünceleriyle bana yol gösteren değerli danışmanım çok kıymetli hocam, Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS’a, eğitim hayatım boyunca değerli bilgileri ile bana ışık olup, desteklerini üzerimden eksik etmeyen hocalarımla Doç.Dr. Bünyamin AYDEMİR, Doç.Dr. Süreyya TEMEL, Dr.Öğ.Üyesi Tamer TEMEL, Dr.Öğ.Üyesi Elif ÖZHANCI, Dr.Öğ.Üyesi Elif CANDAN ve Öğr.Gör. Orhan KAPLAN, Arş.Gör.Cem İÇYAR, Öğr.Gör.Erdoğan GÖĞEBAKAN’a, Türkiye’de bir ilke imza atan ve tezim ile ilgili değerli vaktinden ödün verip yardımlarını esirgemeyen Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu’nun kurucusu ve hocası Güray DİNÇOL’a, Türkiyedeki fiziksel tiyatro hareketlerini Uluslararası bir platforma taşıyan ve değerli bilgileri ile bana ışık olan Tiyatro Bereze ve Mishmash’in kurucusu Erkan UYANIKSOY’a, girdiğim bu zorlu süreçte birlikte geçireceğimiz vakitlerden feragat eden sevgili eşim Turgay DÜRÜST’e ve canım evlatlarım Çınar Ata ve Defne Ada’ya, kıymetlilerim Ayten annem ve Celal babama ayrıca bu süre içerisinde manevi desteğini üzerimden eksik etmeyen ve bana karşılaştığım tüm güçlüklerde kalkan olan Tuğba Bedir SEFEROĞLU’na ve son olarak bu çalışmamda emeği geçen herkesesonsuz teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

Umarım ‘Fiziksel Tiyatro’ isimli araştırma çalışmamız fiziksel tiyatro alanında kendisini geliştirmek isteyen öğrenci ve oyuncuların yetişmesi için yararlı olur ve fiziksel tiyatro alanında yapılan yazınsal kaynak açığını biraz da olsa kapatabilir.

GİRİŞ

Tiyatro sanatının içinde önemli bir yere sahip olan fiziksel tiyatro bir akım ya da oyunculuk kuramıyla başlamamıştır. Çünkü tiyatronun kökeninde var olan, yaşama doğrudan bağ kurarak ritüel'e dayalı bir şekilde ortaya çıkışı ve estetik bir anlayış çerçevesinde sanata dönüşmesi oyuncunun başlangıçtan beri var olan fizikseliği ile mümkün olmuştur. Yani tiyatro doğuşundan itibaren hep fizikseldir. Fakat tiyatronun antik yunan ve Roma'dan, Rönesans, Klasizm ve Romantizm dönemine kadar geçirdiği evrimsel süreçler, çalışmamda 20. Ve 21. Yüzyıl tiyatro anlayışında ortaya çıkan harekete dayalı tiyatroyu 'fiziksel' başlığı altında incelememe neden olmaktadır.

Özdemir Nutku'nun ifade ettiği gibi 'eski bir av hikayesi' ile başlayan tiyatro; taklit, eylem ve topluca katılma ile bölümlere ayrılmış olarak karşımıza çıkmıştır. İlkel av törenlerinde gördüğümüz maske, büyü ve dansla gelişen oyun, insanoğlunun doğaya karşı durmasına yaradığı kadar, insanlar arasındaki duygusal bağların da gelişmesine olanak sağlamıştır. Bunlar dışında güzel kokular, hareketler, güzel sesler de tiyatronun doğuşuna neden olmuştur. (Nutku, 2000, s.19)

Buradan da anlaşılacağı gibi oyunculuk sanatı ve tiyatro hareketle (fiziksellikle) başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Öyle ki, Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde insanların söylediği 'dithirambos' şarkılarının temelini taklit ve dans oluşturmuştur. Gün geçtikçe biçimsel anlamlarda belirli kalıplara göre yazılıp, şiirsel bir nitelik kazandırılmış ve koro şarkılarına konuşan bir kişi de eklenmiştir. Bu durum tiyatro da 'diyalog' un oluşmasına neden olmuştur. Ve diyalog ile iç içe olan bu gösteriler dinsel boyuttan çıkarak tragedya adı altında bir sanat haline dönüşmüştür. Biçimsel olarak demokratik olan, fakat eski çağların inançlarını ve ahlak ölçülerini de önemli bir biçimde yaşatan toplumun iç çelişkisi, tragedyaların çatışan güçlerini oluşturmuş ve trajik olan da bu dengeli karşıtlıklardan doğmuştur. Roma sanatının en belirgin ve ayırıcı özelliği ise, sanatın her dalında ve özellikle tiyatrodaki günlük yaşamın gereksinimlerinin göz önünde tutulmasıdır. Oynanan tüm oyunlar işlevseldir. Eski Yunan tiyatrosunda oynanan oyunlarda görsellik ne kadar önemli ise Roma tiyatrosu, görsellikten çok işlevselliği ile ön plana çıkmıştır. Bu nedenle tragedya yerine genellikle oyunculuğun daha çok hareket becerisine sahip olmasını gerektiren komedya oyunları yer almıştır. (Şener, 2001, s.17)

Rönesans Tiyatrosuna katkı sağlayacak ilk adım Orta Çağ'da atılmış ve bu dönemde kendine özgü bir tiyatro yeşermiştir. Kilise baskısı ile oynanan dinsel oyunlar dışında fiziksel tiyatronun ana kaynağını oluşturan mimus oyunları bu dönemde ortaya çıkmıştır. 15. yüzyılda Ortaçağ yavaş yavaş bitmiş ve burjuva sınıfının kültür devrimi olarak nitelendirilebilecek 'aydınlanma çağı' gün yüzüne çıkmıştır. Rönesans'ın doğuşuyla mimus oyunculuğu'da burjuva tarafından ayıplanmış ve gösterilere izin verilmemiştir. Fakat aynı zaman'da Türk tiyatrosunda köy seyirlik oyunları ile başlayan ve 'Tuluat' adıyla anılan 'Ortaoyunu' filizlenmiş ve Avrupada fizikselliğini yitiren oyuncu Türkiye'de gün yüzüne çıkmıştır. Avrupadaki hareketten yoksun oyunculuk, gelecek olan Klasizm ve Romantizmin etkisi nedeniyle de devam etmiş ve tiyatrodaki 'fiziksellik' unutulmuştur. Rönesans döneminde her ne kadar kilisenin suçlamalarına karşı tiyatro sanatı savunulsa da çerçeve sahnenin tiyatro'ya girmesiyle mekan olarak oyuncu kısıtlanmıştır. Nitekim İtalya'da bu dönemde oluşan Commedia dell'arte ile doğaçlamaya ve fizikselliğe dayalı yeni oyunlar türemiştir. Günümüz fiziksel tiyatro gruplarına gerek maske kullanımı gerek'se Commedia dell'arte oyunculuğu kapsamında büyük bir örnek teşkil etmektedir. (Nutku, 2000, s.67)

19. Yüzyılda Romantizme karşı olarak çıkan Realizm, tiyatrodaki somut gerçekler ile ilgilenmiş ve tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun olduğu fikrini savunmuştur. Romantik akımda var olan fizikötesi gerçekler yerine dünyasal gerçekler önem kazanmıştır. Bu gerçekleri de bilim yardımına başvurarak benzetme yolu ile göstermişlerdir. (Şener, 2001, s.172)

Nitekim 19. yüzyılda kendini gösteren gerçekçi oyunculuk kapsamında bir dönüm noktası olarak kabul edebileceğimiz Konstantin Stanislavski ve psiko-gerçekçi oyunculuk bu dönemde tiyatro hayatına girmiştir. Romantizmin yapay oyunculuğuna karşı yaratıcı oyunculuk anlayışını savunmuştur.

Bilindiği üzere Stanislavski'nin tiyatro çalışmalarındaki en temel noktası 'coşku belleğidir. Oyuncu; yönetmenin yardımıyla içsel değerlerine ulaşmayı başardığında, fiziksel olanın kendiliğinden ortaya çıkacağını savunmuştur. Fakat bu şekilde oyuncu rol ile olan mesafesini koruyamamış ve coşkularına kapılmıştır. Çok fazla psikolojik olan bu yöntem oyuncuda kendine dönme ve gereksiz histeriye kapılma ve zaman zaman da bitkin düşme gibi etkiler yaratmıştır. Fiziksellikten dolayı bu sorunlara bir

çözüm arayışına giren Stanislavski, refleks uzmanı olan Ivan Pavlov ve Sechenov'dan etkilenecek, fiziksel eylemler ve coşkular arasında güçlü bir bağ bulunduğunu farketmiştir. Ve Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemi bu şekilde ortaya çıkmıştır. Stanislavski bu düşüncelerini araştırmak üzere 'Dramatik Stüdyo'yu kurmuştur. Burada araştırılan tek konu fiziksel eylemler yoluyla analiz yöntemi olmuştur. Stanislavski fiziksel eylemleri coşku belleği gibi psikolojik alanlarda aramak yerine direkt oyuncunun bedensel hareketlerinde aramaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Tüm bu çalışmaların sonucunda oyuncunun çalışma sürecini fiziksel ve psikolojik olarak ayırmamış, onun yerine 'psikofiziksel eylem' kavramı kullanmaya başlamıştır. (Ergün, 2012, s.69) Coger bu konu hakkında şu cümleleri söyler;

"Stanislavski'ye göre fiziksel eylemler üzerine çalışma yöntemi kullanılırsa, rol üzerine çalışmanın yarısı zaten tamamlanmış olacaktır. Böylece bedensel gerçeklikten yola çıkarak ve belli aşamaları izleyerek ruhsal gerçeklik yakalanabilirdi." (Coger, 2005, s.164)

Fiziksel eylemler yönteminde; provalara artık metin olmadan başlanabilecektir. Oyun ya da karakter masa üzerinde saatlerce tartışılmak yerine sahne üzerinde fiziksel eylemler yoluyla analiz edilecek, yönetmen oyunculara değişik fiziksel eylemler verecek ve oyuncular bu eylemleri içselleştirip kendi zihninde oturtacaktır. Bu fiziksel eylemler çalışıldıkça sahne adeta bir çatışma alanı haline gelecektir. Bu çatışma büyüdükçe oyunculuklar da değişecek ve kişi kendinin farkına daha net varacaktır aynı zamanda bu çalışmalar ile fiziksel eylemler akort edilebilecektir. Bu akort işlemi şu şekilde olmaktadır; öncelikle oyuncunun amacı belirlenip parçalara ayrılmakta ve her parçaya ayrı bir amaç ve fiziksel eylem aktarılmaktadır. İkinci aşamada ise; amaçlar dizisini belirlemek için farklı imgeler oluşturulmaktadır. Oyuncu verilen metni kendi cümleleri ile doğaçlayıp en son olarak da belirlenmiş fiziksel eylemler ve belirlenen imgeler dizisi iç içe geçirilip doğaçlamalara devam edilmektedir. (Moore, 2011, s.45)

Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemi arkadaşları ve öğrencileri tarafından geliştirilmiş ve bugünkü fiziksel tiyatro dediğimiz kavramın dayanağını oluşturmuştur. Çağdaş tiyatrodaki oyuncuda zihinsel ve bedensel gelişimi sağlamak için çeşitli oyuncu yetiştirme yöntemleri geliştirilmiştir.

Görüldüğü üzere Roma dönemindeki mimus oyunculuğu, Rönesans döneminde ortaya çıkan doğaçlama ile Commedia dell-Arte ve kaynağıgerçekçi akıma dayanan Konstantin Stanislavski'nin 'fiziksel eylemler yöntemi' gibi örnekler, döneme damga vurmuş egemen tiyatro anlayışından farklı olarak karşımıza çıkan istisnai fiziksel tiyatro uygulamaları olarak kabul edilmektedir.

20 ve 21. yüzyılda başlamış olan ve 19. yüzyıldaki karşı gerçekçi yönetmenlerin (Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig gibi simgecilik ve sentez tiyatrosunun temsilcileri) yardımıyla tiyatrodaki fiziksellik anlayışının, Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Jacques Coupe, Jacques Lecoq gibi tiyatro adamlarının oluşturdukları yöntemlerde ya da gerçekleştirdikleri yapıtlarda 'kutsal oyunculuk' ifadesiyle yeniden karşımıza çıktığı görülmektedir.

20. yüzyılın sonlarına doğru çağdaş tiyatro uygulamalarına bakıldığında tiyatro ve oyunculukta farklı arayışların ortaya çıktığına tanık olmaktadır. Buradaki en temel neden işlevselliğini yitirmiş olan tiyatronun kökenine inilerek tekrar çalışır hale getirilmesidir. Öncü tiyatro akımlarının sonuçlarından etkilenen Meyerhold, Grotowski, Eugene Barba, Peter Brook, Jacques Coupe ve Jacques Lecoq'un bunu gerçekleştirebilmek için ortak bir görüşe sahip olduğunu görürüz. Tiyatronun kökenine inip, yaratıcı oyuncuyu mezarından tekrar çıkarmak...Ritüellere dönüşü bu yönetmenlerin ortak ilgi alanı olarak gösterebilsek de, oyuncunun kökenine iniş aşamasında ritüelle kurulan ilişki biçimlerinde teorik ve pratik olarak bazı farklılıklar gözlenmektedir. Yaratıcı oyuncuyu tekrar canlandırma aşamasında ki işlevsellik ve eğlendiricilik ise vazgeçilmez unsurlar olarak görülmektedir. (Kan, 2019, s.2)

Günümüzde fiziksel tiyatro; oyuncunun bedeninin dramatik anlamda metinden daha etkilidiği olduğu bir anlatım şekli olarak karşımıza çıkarmaktadır. Fiziksel tiyatro; geleneksel tiyatro anlayışındaki sahne, metin ve rejî gibi unsurlara karşı oyuncunun performansının ve fiziksel becerilerinin daha egemen olduğu ve aynı zamanda yaratıcı mekan kullanımının var olduğu bir akımı tarif etmeye başlamıştır. Fiziksel tiyatronun birçok türleri vardır, hareket tiyatrosu, dans ve maske tiyatrosu veya da günümüzde kullanılan bu üç öğenin harmanlanmış hali. Oyuncunun enstrümanı'nın beden olduğu kabul edilirse, oyuncunun bedenine odaklanmasının önemi daha iyi vurgulanmış olur. Fiziksel egzersizler ile vücut ve zihin bölünmesini ortadan kaldırıp, oyuncunun beden

ve zihniyle bütünleşmesi fiziksel tiyatronun en temel ögesidir. Oyuncu kendi bedeninin olanaklarını keşfettiği zaman yaratım sürecine girer. Ve geçmişteki metine bağlı standart oyuncu kalıplarından çıkar. Bu fiziksel tiyatronun metini tamamiyle reddettiği anlamına gelmez. Burada istenen oyuncunun, metindeki dramatik eylemleri kendi bedeni ile bütünleştirip bedeninde yaratıcı bir eyleme dönüştürmesidir.

Rubini Moshochoriti, ‘ Physical Theater as an Approach to Contemporary Stagings of Classical Greek Tragedy’ adlı doktora tezinde bu grupların ortak özelliklerinden yola çıkarak bir takım bulgular elde etmiş bulunmaktadır. Bu bulgular ışığında fiziksel tiyatronun temel ilkeleri şöyle sıralanabilir:

1-Oyuncu yönetmenin sorumluluğunu üstlenip, uygulanan performansın yaratıcısı olduğu düşüncesi 2- Gösterilen performansa fiziksel bir şekilde yaklaşım 3- İşbirliği yönteminin kullanılması 4- Kullanılan ifade tekniğinin hem kültürel hem de tarihsel anlamda insan hayatını sembolize etmesi 5- Performanslarda kullanılan kostümlerin ve aksesuarların metaforik anlamda kullanılması 6- Rolü hayata geçiren oyuncunun, anlarında soytarılık, abartı gibi tekniklerden yararlanması 7- Oyuncu kendini ifade ederken her hareket ve jestini ona göre seçmesi ve amaca hizmet etmeyen jest ve mimiklerden kaçınması 8- Karakterin temel özelliklerini, eylemlerini ve onları harekete geçiren tavırları sunan bir oyunculuk tarzı 9-Oyuncu ve seyirci arasında diyalektik bir ilişki kurulması 10- Konuşmayı yaratıcı oyuncuya eşlik eden bir unsur olarak görmek. (Ateş, 2016, s.124)

Aslında 20. yüzyıl öncü yönetmenleri tarafından araştırılan konu, ölmeye yaklaşmış tiyatroyu yeniden canlandırmaktır. Bunu da eski kutsal tiyatroya dönüp oyuncunun yaratıcılığını yakalaması ile gerçekleştireceklerini savunmaktadırlar. Peter Brook, Grotowski gibi tiyatronun bir işlevi olduğunu öne sürmektedir. Tiyatro ile insan kendi özüne dönüp, kendi benliğini bulabilir. Buradaki tek engel oyuncunun ağırlıklarıdır. Bu ağırlıklar kullandığı aksesuarlar, ışık veya dekor olabilir. Tiyatro, oyuncunun kendisine ağırlık veren şeylerden kurtulması ve yalın olması ile canlanacaktır. Oyuncu, provalar yardımıyla kendi bedeni ile yüzleşip hiç durmadan değişen koşullarında adım adım kendi hakkındaki bilgisini genişletmesi gerekmektedir. Ondandır istenen, kendini olabildiğince yalın göstermesidir. Kostüm, ışık gibi aksesuarların arkasına gizlenen oyuncu kendi bedenini keşfedemez. Bu nedenle 20.

yüzyıl yönetmenleri bu duruma bir son vermiş ve tiyatroyu ayakta tutanın oyuncunun bedeni olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bunun için birçok laboratuvar çalışması yapmış ve hareket eden oyuncuyu parçalara ayırıp, teker teker incelemişlerdir. Fiziksel tiyatronun kavramsallaşma sürecinde Jacques Lecoq'un etkisi oldukça büyüktür. Günümüzde zaten fiziksel olarak kabul edilen tiyatronun, 'Fiziksel Tiyatro'tanımı gibi bir kalıba konmasının büyük nedeni de Jacques Lecoq'dur. Kendine fiziksel oyuncu ile ilgili bir pedagoji geliştiren Lecoq, Giovanni Fusetti gibi birçok fiziksel tiyatro eğitmeni yetiştirmiş ve Meyerhold ve Grotowski'den farklı olarak yalnızca bedeni ya da hareketi değil, uzam içinde bedeni ve hareketi incelemiştir. Jacques Coupe'den etkilenen Jacques Lecoq, nötr maskeden, clown'a, pandomim'den buffon'a kadar oyuncuyu şekilden şekile sokup, bedeni ile barışmasına olanak sağlamıştır. Maske, fiziksel tiyatro çalışmalarında büyük öneme sahip olmuştur. Çünkü Lecoq'a göre maskeler uzamda bedeni tasarlayıp, oyunu yaratan hareket yapılarıdır. Özellikle nötr maske ile oyuncu jest ve mimiklerin arkasına saklanmadan, tüm uzuvlarını, başını, göğsünü dramatik olanı anlatmak için devreye sokması gerekmektedir. Maske takan oyuncu başını aşağıya eğdiğinde ve yukarı kaldırdığında maskenin anlattıklarını önce zihninde belirlemeli ve bunu sonra bedenine empoze etmelidir. Bunu yaparken herhangi bir ideolojik ve siyasi saplantı ile zihinlerini kirletmezler. Buradaki amaç öz'e, yani bedene dönmek olmuştur. Eğer oyuncu bunu başarabiliyorsa, işte o kutsal oyuncudur.

Tiyatronun geçmişten bugüne olan uzantısına baktığımızda doğaçlama, mimus ve Commedia dell'Arte ile başlamış devingen oyuncu modeli yıllar geçtikçe metne dayalı ve bedeninden uzak bir oyuncu tipi'ne dönüşmüştür. Ve 20. yüzyıl yönetmenleri tarafından tiyatrodaki bir değişimin gerekliliği öne sürülmüştür. Günümüz'de de fiziksel tiyatro grupları, Meyerhold, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Jacques coupeau, Jacques Lecoq ve Tadashi Suzuki tarafından geliştirilen bedensel oyunculuk yöntemlerini ve oyuncunun bedenini geliştirmesine olanak sağlayan temrinlerini kullanmaktadırlar.

"20. yüzyılın sonunda fiziksel tiyatro kapsamında, oyuncu'nun, metne doğaçlama yoluyla yaklaşan bir hikaye anlatıcısına dönüştüğü interaktif gösterileri de değerlendirebiliriz. Geleneksel bir yaklaşımla hikaye'yi anlatmak yerine, modern yaşamın ve kimliklerin bazı anlamlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir araştırma çerçevesinde, hikayenin bileşenlerinin yapısını bozma, onları tekrar

etme ve parçalamaya dayalı bir tekniğin kullanılması söz konusudur. Zamanla dans sanatı da tiyatral biçimin öğelerini benimsemeye başlamıştır. Pina Bausch ve Rudolf Von Laban gibi isimlerin, teknik olarak kodlanmış bir sistemde yer alan koro öğesini ortadan kaldırdıkları ve bunun yerine fiziksel tiyatronun bazı ifadesel öğelerini benimsemiş olan hareketi özgürleştirdikleri bilinmektedir. Bunlar dışında fiziksel tiyatronun Sirk Teknikleri, Modern Dans, Fransız Mim Geleneği, Sokak Tiyatrosu Geleneği ve Görsel Sanatlar gibi pek çok disiplini kullandığı görülmektedir”. (Moschochoriti, 2009, s.10-13)

Moschochoriti'nin bahsettiği gibi 20. yüzyılda zamanla dans sanatı da tiyatral biçimin unsurlarını benimsemeye başlamıştır. Ayrıca fiziksel tiyatronun modern dans, pandomim ve sokak tiyatrosu geleneği gibi birçok disiplini kullandığı görülmektedir. O nedenle çalışmanın birinci bölümünde ‘Fiziksel Tiyatronun Temelleri’ adı altında bir başlık oluşturma gereksinimi duyulmuştur. Çünkü bu usta yönetmenler kendi temrinlerini’de tiyatronun kaynağı ile özleştirep adeta harmanlamışlardır. İlk bölümde bahsettiğimiz; dans, maske, pandomim, doğaçlama ve Commedia dell’Arte yaratıcı oyuncunun geçmişten günümüze nasıl evrim geçirdiğini açık bir şekilde anlatmaktadır. Tüm bu Fiziksel tiyatro temellerinden bahsederken, özellikle günümüz fiziksel tiyatro grupları içerisinde dans tiyatrosuna yönelen oyunculukta koreografinin önemini vurgulamadan geçmek elbette olmayacaktır. Bu bağlamda, bu temeller ile kaynağı oluşturulan ve ikinci bölümde bahsettiğimiz ‘20. Yüzyıl’da Fiziksel Tiyatronun Gelişimi ve Yönetmenler’ veadlı başlığımız şekillenmiştir. Bu yönetmenlerin kullandığı fiziksel temrinler 21. yüzyılda oluşan fiziksel tiyatro gruplarının da çalışmalarına kaynak olmuştur. Avrupa ve Amerika’da fiziksel tiyatro Şirketleri kurulmuş ve Türkiyede de bir ilk olan ‘Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu’ açılmıştır. Tiyatro Bereze, Kast Tiyatrosu fiziksel temelli oyunculuk atölyeleri oluşturmuş ve Dot tiyatrosu da sergilediği oyunlarda 21. yüzyıla ayak uydurup, fiziksel tiyatro oyunlarını repertuarlarına katmışlardır. Dv8 grubu alışılmışın dışında bir dans tiyatrosu olarak günümüzdeki fiziksel tiyatro topluluklarına önemli bir kaynak olmuştur.

Günümüzde oyuncunun bedeninin öneminin yeniden keşfedilmesi oldukça sevindiricidir. Fiziksel tiyatrodaki harekete dayalı bir mekanizmanın baş dışlisi olarak oyuncunun değerlendirilmesi diğer bir sevindirici durumdur. Çalışmanın sonunda, günümüzde fiziksel tiyatro ile ilgilenen oyuncu ve yönetmenlerin çalışma yöntemleri ve

uygulamalarına örnek verilmiş bulunmaktadır. Geleneksel kalıplardan bağımsız ve özgün bir beden kurma düşüncesine sahip günümüz tiyatro oyuncularına yeni açılımlar sunduğu takdirde bu çalışma başarıya ulaşacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

FİZİKSEL TİYATRO KAVRAMI

1.1.FİZİKSEL TİYATRO TEMELLERİ

Geçmiş insanlık tarihinin en uç noktasına kadar uzanan bu doğaçlamanın tüm sanat türlerinde ateşleyici güç olduğunu söylemek mümkündür. Oyunculuk tasarımı, çağdaş tiyatrodaki doğaçlama ile ilerlemektedir. Tiyatroda doğaçlama kullanım tarihi sabırlı tiyatro adamlarının dar kapsamlı uzun çalışmaları ile şekillenmiştir. Yapılan küçük çalışmalar birbirlerini etkilemiş ve geliştirmiştir. Bu gelişim hem oyuncuya hem de yaratılan oyuna fayda sağlamıştır. Doğaçlama oyuncuların oyun, yazar ve yönetmen otoritesinden kurtulmalarını sağlamıştır. Bugünkü fiziksel tiyatronun temellerinin doğaçlama, dans, pantomim ve commedia dell'Arte' dayandığını söyleyebiliriz. Çünkü oyunculuğun doğal bir parçası olan doğaçlama her zaman var olmuştur. Yazarın ve yönetmenin olmadığı tiyatrodaki oyuncular tüm yaratıcılıklarını ortaya koyarak oynamışlardır. Fakat tiyatro tarihinde zincirleme bir şekilde oyuncu, yazarı, yazar da yönetmeni etkilemiştir. Bunu da doğaçlamalardan oluşan metinlerin yazılıp, yazarlığın gelişmesiyle ifade edebiliriz. Doğaçlama oynamanın yerini yazarın yaratıcılığı almış ve bu sefer de oyuncu yazara bağımlı bir hale gelmiştir. Ve beklenen son gelmiş ve ölümcül tiyatro serüveni başlamıştır. Tiyatro belirli bir metni söylemek ve söylenen metni anlamlı ifadelerle seyirciye iletilen bir sanat haline gelmiştir. Ta ki Commedia dell'Arte'ye kadar... Commedia dell'arte ile oyuncunun merkezde olduğu, oyuncu odaklı tiyatroya tekrar dönüş yapılmıştır. 15. yüzyıl sonlarında İtalya'da İtalyan halk doğaçlama tiyatrosu olarak anılan bu tiyatronun gelişiminde geleneksel Yunan ve Roma farslarının önemi büyüktür. Commedia dell'arte'de kanava adı verilen bir taslak senaryo ile oyuncular canlandıracakları tipleri oynarlardı. Fakat bu kanava'lar bir tiyatro metninden farklı olarak, sadece oyunun akışını yönlendiren bir araçtı. Oyunun iç kısmı oyuncuların yaratıcılıkları ile doldurulurdu. Commedia dell'arte'de oyuncular belirli maskeler kullanarak belirli tipleri canlandırırlardı. Bu oyun içinde pantomim, dans ve akrobatik numaralar gibi ustalık gerektiren beceriler de kullanırlardı. Tüm bu tarihsel süreç içerisinde çağdaş tiyatro adamları, geçmişte var olan dinamik oyuncuyu tekrar yaratmak istemişlerdir. Çağdaş tiyatro, çağımızda yaşanan hızlı değişimler nedeniyle insani vasıflarından uzaklaşıp, nesnelleşen insana tepki olarak ortaya çıkmıştır. İnsanın

bedenine yabancılaşmasının verdiği kötü sonuçlara bir tepki duyarak, zihin-beden ve ruh üçlüsünün kollektif işbirliğine dikkat çekmiştir. Çağdaş tiyatronun oyuncu tasarımında seyirci ve oyuncunun işbirliği içinde insanlık sorunlarına çözüm bulması ve coşkulu bir paylaşım süreci oluşturmaları hedeflenmiştir. Nitekim böylesi bir paylaşımında metine dayalı geleneksel oyunculuk yetersiz kalmaktadır. Ancak fiziksel tiyatroya temel oluşturan doğaçlamaya dayalı çağdaş oyunculuk ile bu gerçekleşebilir. Oyunculuk ile tiyatro ritüelistik bir ortam yaratarak, mükemmel bir birliktelik sağlar. (Ergün, 2013, s.336)

Çağdaş tiyatronun oyuncunun tasarımında birçok farklı yönelim vardır. Grotowski'nin gösteri sunmak yerine, oyunculuk tekniği üzerinde çalışması, Barba ve Brook'un tiyatral ifadenin yeni yöntemleri üzerine araştırmalar yapması ve tüm bunları yaparken seyirciyi de mutlu etmeyi elden bırakmamaları bunların sadece bir kaçıdır. Tüm bu yönelişlerin ortak noktası ise; kollektif çalışmaya önem verilip, duygu, tempo ve sezgilere yönelmek için doğaçlamalara önem verilmesi ve oyuncunun gerçekleştirdiği doğaçlamaların temel alınması olmuştur. Ayrıca oyunculuk eğitiminde, psikolojik derinlik yerine bedene yönelinmesi, maskeler, dans, pandomim, metafor ve koreografi'den yararlanılması tiyatrodaki yeni bir dil oluşturmanın çabalarıdır. (Ergün, 2013, s.337)

1.1.1. Doğaçlama

Herhangi bir metne dayanmadan kendiliğinden, içe doğduğu gibi, hazırlık yapılmaksızın o anda gerçekleşen esere doğaçlama denilmektedir. Günlük hayatta spontane olarak da karşımıza çıkar. Doğaçlama da gözlem büyük bir öneme sahiptir. İmgelemi zenginleştirip, algıları geliştirme karşılıklı olarak olan etkileşim ve ritim üzerine yapılan çalışmalar kişinin kendini çok yönlü tanımasına yardımcı olur. Yapılan bu çalışmalar oyuncunun, sıradanlıktan ve monotonluktan kurtulup ansızın gerçekleşen olaylar karşısında yaratıcı olmasını, öncelikle bedenini, zihnini ve sesini tanımasını ve tüm kapasiteyle kullanabilmesini sağlar. (Ergün, 1993, s.13)

İnsanlık tarihinin başlangıcında ilkel toplumlarda kendiliğinden oluşan genellikle içgüdüsel ve basit anlatımlarla karşımıza çıkan hareket, mimik, şarkı, söz, pandomim ve müzik ile çoğalma, bereket veya avlarını anlatmakta doğaçlamadan yararlandığı

söylenbilir. Doğaçlama konusunda uzun yıllar araştırma yapan H. W. Nickel şu tanımlamalarda bulunmaktadır:

“1-Doğaçlama, gündelik hayatta ve sanatsal alanlarda bir ön hazırlık yapmadan devinmek, düşünmek ve yapmaktır. 2-Doğaçlama, bir ön hazırlık yapmadan bir form üstüne çalışmak ve sanatsal ifadeyi ona dayanarak yaratmak olarak da algılanmaktadır. Bu türden bir algıyı müzik doğaçlamalarında ve sahne doğaçlamaalarında görmekteyiz. 3- Bir sahneyi biçimlemede, hareket dizgelerini kurmada, keşfedilmemiş olanı keşfetme sürecinde, biçimlemeye yönelik doğaçlama anlayışının kullanıldığını görmekteyiz. Bu süreçler ağırlıklı olarak oyuncu eğitiminde, bir oyunun sahneleme sürecinde, oyun ve tiyatro pedagojisinin temel yaklaşımında rahatlıkla görülebilir. 4- Bir oyunun doğrudan doğaçlamaya dayanan bir yapıda seyirciyle buluşması sürecine artık ‘doğaçlama tiyatrosu’ denilmektedir. Bu türden bir teatral süreç tamamen özgür doğaçlamaya dayanmaktadır. 5- Oyuncu eğitiminde öncelikle Stanislavski tarafından kullanılan etütler aslında oyuncu eğitiminde doğaçlamanın kullanıldığı önemli alanlardır. Dünya genelinde artık oyuncu eğitimi söz konusu olduğunda etüt değil, kavramsal olarak doğaçlamadan söz edilmektedir. Bu noktanın da üstünde durulması gerekiyor, zira oyuncu eğitiminde doğaçlamanın kullanılma biçimi tamamen farklıdır; bir figürün yaratılması sürecinde oyuncu adayının ilk deneyimlerini edinmesi ve kendi olanaklarını denemesi söz konusudur.”(Çevik, 2008, s.39)

Konvansiyonel tiyatro aslına bakılırsa dramatik yapının karşıtı olarak karşımıza çıkar. Batı tiyatrosunun temelini oluşturan Aristoteles’in Poetika’sında dramatik yapının çizgileri oldukça net belirtilmiştir. Ve bu temel mimesis kavramına dayanmaktadır. Platon’a göre mimesis, taklit yoluyla insanları gerçekten uzaklaştırır. Ona göre Mimesis;aklı etkisiz hale getirmeyi amaçlar ve duygularla oynayıp insanları cesaretlendirir. Hakikat ve güzelliğe erişmenin tek yolunun doğanın taklit edilmesi olduğunu söyleyen Aristoteles ve Platon, mimesis kavramında ayrı düşüncelere sahiptirler. Aristoteles taklit’in çocukluktan gelme bir şey olduğunu ve doğada her zaman var olduğunu iddia eder. Mimesis; sanatın alımlayıcıyla buluşmasının en temel kaynağıdır. Geçmişten günümüze olaylar ya anlatılarak ya da canlandırılarak karşı tarafa aktarılmıştır. (Aristoteles, 1987, s.22-23)

Konvensiyonel tiyatrodan önce düşünülen bir niyet vardır. Bu anlamıyla doğaçlama tiyatrodan ayrılır. Konvensiyonel tiyatrodaki yönetmen; sahnede görmek istediği, vurgulamak istediği noktaları oyuncularla paylaşır ve oyuncular kendi sanatsal zekaları'nı ve yeteneklerini kullanarak yaratılan ürünü ortaya çıkarırlar. Fakat doğaçlama tiyatrodaki önceden belirtilen bir niyet olmamakla birlikte sanatsal ürün ortaya konulurken oyuncular ne oynayacakları hakkında fikir sahibi değildir. Aynı şekilde seyircinin de bir bilgisi yoktur. Seyirci sürprizlerle dolu bir teatral ürünle karşı karşıya gelir. Doğaçlama tiyatro'da üretim süreci bütün çıplaklığı ile seyircinin gözü önünde gerçekleşir. Ve seyir yeri ile sahne arasındaki etkileşim oldukça güçlüdür. Konvensiyonel tiyatrodan farklı olarak bu etkileşim öngörülemez. Doğaçlama tiyatro, mekanın önemini yitirdiği bir tiyatro şekli olarak karşımıza çıkar. Seyirci ve oyuncu'nun imgelemi ile oluşan bir mekan söz konusudur. Tam anlamıyla oyuncu'nun özgür bir forma dönüştüğü bir tiyatro şeklidir. Doğaçlama tiyatroyu özellikli kılan bazı kurallar mevcuttur. (Çevik, 2008, s.60)

Doğaçlama tiyatro, kurallarına uygun yapıldığında, oyuncunun yaratıcılığını, zekasını ve beden kullanımını üst seviyeye çıkarıp, tüm benliğiyle özgür bir oyuncu stili karşımıza çıkarır. Doğaçlamayı olması gerektiği gibi oynayabilmek için, yazılı oyunlarda var olan bütün kuralları iyi gözlemlemek gerekmektedir. Bu taraftan bakıldığında tiyatro'da hiçbir oyunculuk biçimi diğerinden ne anlatım, ne kostüm, ne jestler ne de söyleyiş bakımından farklı değildir. Gerekli olan tek şey oyuncunun iyi bir donanımla tüm hazırlıklarını yapıp sahneye çıkmasıdır. Bunun içinde oyuncunun yeteneği paha biçilmezdir. Ancak bu şekilde doğaçlama, iyi prova edilmiş bir gösteri halini alır. (Rudlin, 2000, s.70)

Tüm bu tanımlamalardan yola çıkarak doğaçlama tiyatroyun antik çağda, mimus ve pandomimus olarak ilk örneklerinin karşımıza çıktığını görürüz. Mimus ile doğaçlama, ilk kaynaklarını bulmuştur. Mimus; basit olayların taklidi, köle, avcı, çiftçi, asker, çoban, sokak kadını, tayfa, dilenci, dadı, kunduracı gibi halktan olanların burlesk (parodi ve bazen grotesk abartı içeren mizahi bir tiyatro türü), eleştirel yansıtılmasıdır. Mimus sanatçıları halktan olup halk için oynarlar. Mimuslar tamamen doğaçlamadır ve kaba ama gerçekçi taklitlerle halkı eğlendirirler. (Ebert, 1999, s.18) Arnold Hauser mimus ile ilgili şunları söylemektedir;

“Antikçağ’ın gerçek hal tiyatrosu mimus’tu ve devletten destek almıyordu; onun amacı sadece seyirciyle iletişim kurabilmektir. İnsanlara trajik, yüksek sınıfa mensup karakterlerle canlanan oyunlar değil, her günkü hayattan alınan tiplerle oynanan oyunlar sunuyorlardı. Bu yüzden sadece halk için oynanan değil, aynı zamanda halkın içinden gelen bir tiyatro ile karşı karşıyayız. Mimus’ta oynayanlar, bu işi meslek olarak görseler bile halk oyuncularını olarak kalıyorlardı. Halktan geliyorlar, halkın zevkini paylaşıyorlar ve halkın bilgeliğini kendilerine kaynak olarak alıyorlardı.”(Ebert, 1999, s.19)

Kaynaklarda mimus ile ilgili şu bilgiler yer almaktadır:

“Mimus tamamiyle doğaçlamaya dayanan kaba bir güldürü türü olarak tanımlanır. Dans, akrobasi ve müzik’in mimus gösterilerinde önemli yeri vardır. Gösteriler genelde bir saat ya da bir buçuk saat sürer. Dekor kullanılmaz, kostüm seçimleri gündelik hayattan alınmalıdır, maske kullanılmaz. Gösterilerin temel malzemesini sıradan, en alt düzeydeki insanın gündelik yaşamı oluşturur. Kaba ve cinselliğe dayalı konulara uygun karakterler seçilir. Komedi ve Tragedya’nın tersine bu türde kadın rollerini yine kadınlar oynarlar. Bir başka ilginç durumda gösteri sonunda kadınların kendilerini çıplak sergilemeleridir.”(Çevik, 2008,s.42)

Tiyatro tarihinde, doğaçlama ve mimus insanlar söylediklerini yazılara dökünceye kadar varlığını sürdürdü. Ve daha sonra gelişmekte olan tiyatro sanatçılığı içinde eriyip, gitti. Kaybolmaya yüz tutarken, Commedia dell’Arte ile tekrar diriliş gösterdi. Fakat oyuncunun yaratıcılığının tekrar gündeme gelmesini Commedia dell’Arte’ye başlı başına bağlamak hata olur. Buradaki ana nokta ‘şekil veren doğaçlamanın’ kullanılması olmuştur. Her ne kadar oyuncular tamamen metinden kopup tam anlamıyla yaratıcılığı yakalamış olmasalarda, doğaçlamanın tekrar gündeme oturması ile oyunculuk tarihinde bir şeylerin değiştiği göz ardı edilemez. Özellikle fiziksel tiyatro gruplarında görülen yaratıcı ve özgür oyuncu, tam da burada karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle oyuncu, yazar ve dramaturgların birlikte çalışması ve doğaçlamayı ana merkeze koymaları ile fiziksel tiyatro yapan, uygulayan ve araştıran yenilikçi oyuncular ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda fiziksel tiyatro okulları herhangi bir temayı bir sahneye çevirebilme yeteneklerine sahip oyuncu yetiştirmek için ‘şekil veren doğaçlama’yı kullanmaktadırlar. Doğaçlamada oyuncunun hayal gücü kadar onun hareket ve

mimiklerindeki kıvraklığı, duyarlılığı, ani tepki gösterebilme yeteneği zihni uyanıklığı da çok önemlidir. Doğaçlama başlangıç itibari ile o anda oluşan mimetik oyunculuktur. Çok eski toplumlarda var olan mimetik danslardan oluşur ve aynı zamanda insan davranışlarını ifade eder. Tüm bunları oyunculuk sanatına getiren, doğaçlamadır. Bundan dolayı gerçekçi oyunculuk sanatı, insan davranışlarını inceleyen mimetik oyun olarak ele alınmaktadır. Ve ‘şekil veren doğaçlama’ ile belirlenen davranışların diyalektiği ile meydana gelmektedir. Bu bağlamda şekil veren doğaçlamayı kullanan oyuncu metni de eylemi de bir alıntı gibi okumaz. Her ikisini de hem saptanmış bir metin hem de bir doğaçlama olarak kullanır. Zaten objektif olarak hiçbir zaman tam anlamıyla değişemeyen oyuncu bu nedenle tam bir değişimden vazgeçmek zorunda da değildir. Şekil veren doğaçlama; ne tek taraflı doğaçlamaya dayanan bir oyunculuk ister, ne de yazılı metne bağlı oyunculuga bağlılığı kabul eder. Onun istediği belirlenmiş davranış şekliyle oluşturduğu diyalektik birlikteliktir. İşte oyunculuk sanatının özü budur. Doğaçlama oyuncunun temel üretim eylemidir. Yaratıcı sanatçının kullandığı hareket, mimik, söz ve jestlerin birleşimidir. (Ebert, 2004, s.34)

Oyuncunun doğaçlama yaparken karşılaştığı birçok engel vardır. Bunlardan ilki söyleyecek bir şey bulamamak dışında, kendini birdenbire gereksiz diyalog fazlalığı içinde hapsolmuş hissetmesidir. Bu da sahnelerin gereğinden fazla uzamasıyla kendini gösterir. Doğaçlamada aynı anda birden fazla karakterin konuşma tehlikesi de bir diğeridir. Buna engel olmak için rol arkadaşının söylediği bir şeyin arkasından oyuncunun kendi söylediği sözü unutmaması olasılığına karşın, hareketi yeniden canlandırma yolunu bulmasıdır. Doğaçlamada her oyuncu kollektif olarak çalışsa da aslında sahne de tektir, gerektiğinde rol arkadaşı yorulduğunda oyunu toparlayabilmeli, hareketi sürdürmeli, diğerleri konudan ayrıldığında sahneyi yeniden amacına döndürmelidir. Tüm bunları yaparken oyuncu, hayal gücünün kendisini hayal alemine dalmaya ikna etmesine karşı oldukça uyanık olmalıdır. Doğaçlamada var olan değişmez arayış biçim içindir. İçerik bu anlamda ikinci planda kalmaktadır. Maskeli doğaçlamalarda eğer; oyuncu kendi maskesi ile rol arkadaşı'nın maskesi arasında bir ritm kurduğunda bunu kaybetmemesi gerekmektedir. Bu anlamda biçimi geliştirmek saçma sapan konuşmalardan kaçınmaktan daha önemlidir. Örneğin homurdanmak oldukça yararlı olabilir. Commedia doğaçlamalarında buna ‘grummelot’ adı verilmektedir. (Rudlin, 2000, s.75) Grummelot; tanım anlamıyla anlamı olmayan sesler

kümesidir. Fakat doğaçlamalarda bir konuşmanın anlamını da taşıyabilme becerisine sahiptir. Bir diğer tanım olarak Grummelot, düşünmeden ifade edilen farklı jestler, sesler ve birkaç sesin birbirini izlemesiyle meydana gelen bir konuşma akışı anlamındadır. Jacques Lecoq bu tekniği oyunculuk eğitiminde oldukça fazla kullanmaktadır. Eğitimde doğaçlamalarda kullanılan bir maskenin fizikalitesi keşfedildiği zaman, maske ses çıkarmak isteyecektir. Sözcüklerden önce bu sesler çoğu kez çocuksu seslerdir. Oyuncunun ağzının yarım maske ile doğru pozisyon alması ve sesinin şiddetini kontrol edebilmesi için, sözcüklerden önce bu seslere ihtiyaç vardır. Bu teknik oyuncunun maske ile konuşabilmesi dışında, sözcükler tükendiğinde daha sonraki bir doğaçlamaya döndürülebilen, hatta komedisel etki yaratabilen bir tekniktir. (Rudlin, 2000, s.76)

Günümüz tiyatro düşüncesi, tiyatronun merkezine oyuncuyu yerleştirip, tiyatronun işlevini seyirci ile irdelemek ve kaybolan tiyatroyu yeniden canlandırmak amacını taşımaktadır. Hedeflerini ise şu şekilde sıralayabiliriz; 1- Oyunun merkezine oyuncuyu koymak 2-Kültürü ve Sanatı yeniden yaratmak 3- Seyirci ile oyuncu arasında bir ilişki kurmak 4- Tiyatroyu köklere dayanan bir ritüel gibi işlemek 5- Yeni seyirci ve toplum oluşturup, insan ve dış dünya arasında köprü kurmakve son olarak 6- Yeni bir biçim oluşturmaktır. Tüm bu hedefler ile birlikte çağdaş tiyatro birtakım yenilikler de getirmiştir. Bunlardan ilki; oyun hazırlanırken doğaçlamalarla önceden yazılmış metini geliştirip, sonuçlandırmak ve oyunun temasını doğaçlamalarla ortaya çıkarmak olmuştur. Aynı zamanda oyunculuk eğitiminde doğaçlamalardan yararlanarak yaratıcılığı zenginleştirmek ve uzamnın olanaklarından sınırsız faydalanma özgürlüğü getirmek de bir diğer yeniliktir. Bu hedefler ve yenilikler sayesinde geleneksel oyun yapısı bozulmaya başlamış ve oyunlarda yer, zaman esnek olarak kullanılmıştır. Oyun gelişimi doğaçlama gibi çağrışımlarla otomatik olarak gelişmiştir. Görsellik ön plana çıkmış, sivilize hareketler kullanılmıştır. Geleneksel tiyatro anlayışından kopmak isteyen sanatçılar da, eski sanatın ifade ve anlatım yollarını dışlamış ve tiyatro da yeni bir dil yaratma işine girişmişlerdir. Öyle bir dil ki, zaman, mekan, ırk ayrımı yapmadan herkese ulaşılabilecek bir dil. Bugün bu dil 'Fiziksel Tiyatro' tanımıyla karşımıza çıkmaktadır. Sinema, televizyon gibi yenilikler ne yazık ki çağımızda tiyatronun gerilemesine yol açmıştır. Bu nedenle çağdaş tiyatro bu gerilemeye durdurmak için, tiyatronun içinde bulunan anın farkında olunmasının gerekliliğini savunur

vetiyatroda ‘şimdi ve burada ilkesi’ ni devreye sokar. Seyircinin de gösterime katılması sağlanıp yeni denemeler gerçekleştirilir. Bu denemelerde var olan ortak özellik; kolektif çalışma, bedenin vurgulanması ve ortak bir şekilde gerçekleştirilen oyun yazımı gibi yönelişlerdir. Oyuncunun önem kazanması ile bedene yönelme ve bedenin olanaklarını keşfetme denemeleri başlamıştır. Jimnastik hareketlerinden, spor müsabakalarına, sağlıklı olmak için yeni alternatiflerin hayata geçirilmesine kadar birçok şey tiyatronun içine girmiştir. Bir takıntı haline gelen bedenin sağlığı için aerobik, maraton gibi etkinlikler kitleleri sararak yayılmıştır. Bedenin hareketli kullanım olanakları sanatın her dalında ortaya çıkmış, biranda insan sanatın malzemesi değil sanatın kendisi olmuştur. Çağdaş sanatta; heykel de canlı insan yer almış, resimde boyaların üstünde çıplak insanlar devinmiş, dansda uzamdaki bedenin hareket dili oluşturulmuş ve yaşayan oyuncunun beden ağırlıklı oynaması sağlanmıştır. (Ergün, 2013, s.30)

20. yüzyıl yönetmenleri tarafından sanat öğretiminde geleneksel yöntemlerin oyuncularını körelttiği görüşü yer almış ve geleneksel öğretim yöntemleri dışlanmıştır. Bu yönetmenler tarafından alternatif bir öğretim yöntemi geliştirilmiştir. Bireysellik yerine toplu çalışma ve birlikte üretim oluşmuştur. Gelişen bilim ve sanatın etkisiyle, tiyatrodaki deneysel çalışmalar başlamıştır. Bu nedenle çeşitli oyunculuk laboratuvarları açılmış ve oyuncu odaklı çalışmalar yürütülmüştür.

Günümüz fiziksel tiyatrosuna yön veren bu isimlerin başında Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Jacques Coupeu ve Jacques Lecoq gelmektedir. (Ergün, 2013, s.30) Çalışmamızın ikinci bölümünde bu yönetmenlerin doğaçlamalarına ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

1.1.2. Dans

İnsanlar konuşmadan önce hareket ettiklerinden hareket ile anlaşmak her zaman söz konusu olmuştur. Ünlü yazar Harold Pinter insanların konuşmadan beden dili ile daha iyi anlaşabildiğini ve daha başarılı olduğunu dile getirmiştir. Oyunlarında bulunan ünlü ‘Pinter ve duraklamaları’ da buna iyi bir örnektir. Ona bu sessizlikler içinde oyun karakterleri jestleri, mimikleri, beden hareketleri ile daha yoğun bir iletişime girmektedirler. İşte bu jest, mimik ve beden dilini kullanma durumu anlatılacak

konunun bazen sözcüklerden daha da kuvvetli bir şekilde vurgulanmasını sağlar. Bunun en güzel örneğini dans tiyatrosunda görürüz. İnsanlar yüzyıllarca çeşitli nedenlerle hep dans etmişlerdir. Özellikle ilkel zamanlarda, sözcüklerin kullanımının olmayışı bunun en iyi örneğidir. İnsanlar sevinçlerini, korkularını, savaşlarını, doğum gibi kutlamaları hatta yaslarını bile dans ile anlatmışlardır. Dans’da var olan bu anlatım gücü ilerleyen zamanlarda sözcüklerin gelmesiyle bile azalmamıştır. Örneğin, Rönesans döneminde saray balelerinde anlatım hep dans ile olmuştur. Dansın anlatım gücü sözcüklerle dolu olan kocaman bir edebi metni görüntüye dönüştürme eğilimindedir. Bir edebiyat eserinin yaratıcısı nasıl yazarsa bu işi dans’da koreograflar üstlenmiştir. Koreograf’a bu yolda oyuncular, dansçılar’da eşlik etmiştir. (Çıkgil, 2002, s.121)

Dansı yaratıcının hemen her anlamda özgür olabildiği ve her sanat dalından yararlanabilinen bir sanat olarak betimleyebiliriz. Dansın temel eksenini zaman, mekan ve insan bedeni oluşturur. Dans bağımsız bir sanattır. Partner olarak müzikten, ışıktan ve ritmik adımlardan yararlanılsa da bu bağımsızlığına engel teşkil etmez. Dolayısıyla dans görsel ve işitsel ritimle bütünleşen bir mekan-zaman sanatıdır aslında. Dansın her çeşidini tiyatrodan bulmak mümkün olsa da, özgürlük ve beden algısını tam anlamıyla kendinde bütünleştiren modern dans terimi tiyatrodan daha iyi bir kimlik kazanır.

Modern dans 19. yüzyılın son evresinde Avrupa ve Amerika birleşik devletlerinde ortaya çıkmış ancak dünya çapında başarılarını 20. yüzyılda yakalayabilmiştir. Bu yeni tür, klasik dans sanatını içermeyen yeni dans tiyatrosunun tüm stillerini anlatır. Bu dansın öncülerinden biri Isadora Duncan’dır. Isadora’nın temel düşüncesi vücut ve aklı birbirinden çözümlenerek dansa yeni bir soluk kazandırmaktır. Basit hareketler ve ritimler tercih edip ve bunları doğrudan doğadan özümsemektedir. Modern dansın Ortodoks stili 1926 yılında Martha Graham tarafından başlatılıp Doris Humphrey ile son bulmuştur. Sonrasında modern dansla klasik bale arasında çok ince çizgi bile kalmamış, iç içe geçmişlerdir. Graham ve Humphrey gibi koreograf ve teorisyenler, dansın ana merkezine gövdeyi oturtmuşlar ve bunu da dans mekanı’nın merkezinde olması gerektiğini ifade ederken özellikle zıplamadan ve parmak ucunda dans etme tekniğinden uzak durarak yapmışlardır. Bu noktada özellikle Martha Graham konusunda parantez açmak zorunluluktur, çünkü bu isim modern dansla eş anlamlı olarak da kullanılmıştır. Graham ortaya koyduğu tekniğiyle dansçılara vücutlarını ifade için bir enstrüman olarak kullanmaları doğrultusunda yepyeni bir yol açmıştır. Martha Graham, modern dansın en

önemli temsilcisi olarak literatürde yerini almıştır. (Anılan, 2016) Graham, insanın iç hareketinin bulunmasının en önemli adım olduğunu belirterek kişinin kendi iç dünyasını sahneye taşımayı tercih etmiştir. Bunda insanın komedyası ve tragedyası yatar ve böylece dans onun için ‘derinlik’olarak adlandırılır. Grahama göre dans titizlik ve disiplinle eğitilen beden ve özgür kalan ruhlarla can bulur sahnede. Graham’ın temelini attığı modern dans günümüzde sırasını postmodern dansa bırakır ve fiziksel tiyatrunun temelinde ikisinin harmanlanmış hali kullanılır. (Günsur, 2012, s.175)

Postmodern dönemde ki tarihsel kırılma noktası olarak 1960’ların sonları, 1970’lerin başları saptanmaktadır. Ortaya konan sanatsal işlere baktığımızda, genel olarak şöyle özelliklerle karşılaşmaktayız; modernizmin temel yapı taşlarından biri olan mükemmellik yerine sürekli gelişme içinde olduğumuzu kabullenmek, disiplinlerarası iletişimin yoğunlaşması, kültürler arası yaklaşımın önem kazanması, ‘yerel’ olanı ortaya çıkarma ve aynı zamanda her kültürün ortak duygularına gönderme yapma çabası. Özellikle Amerika’da, 1950’lerdeki soyut dans’dan türeyen yeni nesil, 1960’ların happening’leriyle büyüyerek sürpriz’i de işin içine katmaktadır. 1962’de New York’taki Judson Dans Atölyesinde bir araya gelen dansçılar, görsel sanatçılar, şairler; günlükyaşamın hareketlerini kullanarak, teknik mükemmellikten tamamen kopup, disiplinlerarası çalışmalarını yeni mekanlarda yaratmışlardır. Buradan, 1970’lerin başlarında postmodern dansçılar yetişmiştir. Kültürlerarası ve ötesi çalışan bu sanatçılar kavramsal sanata daha yakınlaşmış, aynı zamanda yüksek teknolojiyi canlı performansla buluşturup, video ve bilgisayar sanatını dansın içine sokmuşlardır. Tabii bütün bunlar sadece Amerika’da olmamıştır. Avrupa, bu anlamda kavramsal sanata ve disiplinlerarası çalışmalara zaten yakındır. Dans tiyatrosu geleneğine sahip ve mekan araştırmalarına Amerika’daki meslektaşlarından çok daha önce başlamışlardır. Postmodern döneme ait temel özellikler ve sanatta modernizmden kopuşu temsil eden öğelere kısaca değinmemizin amacı; son dönemde dans sanatında mekan ve beden ilişkisine, uzam kullanımına ait saptamalar yapmaya başlarken bu özelliklerin çok belirleyici olmasıdır. Bütün bunlar doğal olarak mekânsal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Nasıl modern dans, balenin dışına çıkmak istediği için, dansı tiyatro binalarının dışına, başka tür binalara taşıdıysa, postmodernizmle beraber dansın her tür mekanda, hatta mekansızlıkta yapılabileceği ortaya çıkmıştır. Suyun içi, çatılar, dikey bina cepheleri,

hava boşluğu, mezarlıklar, parklar, depolar kısacası bedenin hareket edebildiği her yer mekan olarak kullanılabilmiştir. (Günsur, 2002, s.175)

Tüm bu postmodern gelişmeler hareket ve dansın tiyatro ile işbirliği içine girmesini sağlamış ve oyun yazarlarının yanı sıra, özellikle tiyatro konusunda dans ya da mimteknigi gibi fiziksel olarak tiyatrodaki uzmanlaşan birçok tiyatro topluluğu farklı şekildeki oyunlarını ve özellikle oyun metnini desteklemek için daha çok koreografiye ve fiziksel görüntüye yer vermiştir. Önce Wimar sonraları da Dessau tarafından yönetilen Bauhaus Okulu; mimarlık, görsel sanatlar, dans ve tiyatro alanlarında yapılan deneysel çalışmaları devrimci bir nitelikte bize sunan uluslararası düzeyde önemli bir kurum olmuştur. Bauhaus okulunun kuruluş amacı sanat ve tekniğin birbirinden yararlanabileceğini göstermektir. Burada bulunan öğrenciler binanın tasarımları dahil tüm donatılarına katkıda bulunmuşlardır. Bauhaus genel anlamda 'işlevcilik' kavramını özetlemektedir. Ona göre 'güzelliğin kendiliğinden gelmesi için, bir şeyin sadece yapıldığı amaca göre çizilmesi gerekir'. (Gombrich, 2016, s.445)

Buhaus'daki tüm bu gelişmeler Oskar Schlemmer'in uzam içindeki insanlar konusuyla yakından incelenmesine neden olmuştur. Schlemmer'e göre dansçılar hayal gücü tarafından yaratılan üstün varlıklardır. Ona göre cinsiyeti önemli olmayan insanlar adeta kuklalar gibi uzam içinde şekilden şekile girip, hareket etmektedirler. Onun dansçıları 'Kunstfigur' olarak nitelendirilen mekanik insan figürleridir. Bir ressam gözüyle dans ve tiyatro ile ilgilenen Schlemmer'in oluşturduğu dans tiyatrosu tamamiyle dans dışı duruşun bir parçasıdır. O; sahnede kullanılan hareketin tüm duygusal yönlerini ortadan kaldırarak bedenin geometrik biçimde hareket etmesine ve plastik görüntüler oluşturmasına neden olmuştur. Bunlardan 'Triadic Ballet' bunun en iyi ve en büyüleyici örneğidir. Bu bilinen anlamda bir klasik bale örneği değildir. Triadic Ballet; pandomim, müzik ve kostümden oluşan bir gösteridir. Buradaki anlatım tam anlamıyla insan vücudunun simgesel hareketleri ve jestleridir. Danslarda kullanılan maskeler ve abartılı tavırlar sonucu dansçıların vücut hareketleri buna uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Schmemmer bu dönemde kukla gösterilerine de yer vermiş ve bu kuklalar abartılmış insan tipleri şeklinde yapılmıştır. Aslında Bauhaus bu dönemiyle fiziksel tiyatroya bir giriş yapmıştır. (Yılmaz, 2002, s.106)

Her dansın konuları hareketin kendileridir. Dansın öncelikle fiziksel düzeyde icra edilmesi ve algılanması gerekir. Buna bağlı olarak, seyircinin çözümleme sürecine karşı koyabilmek için, bir figürün icrasında risk alma çok önemli bir etmendir. Figürlerden bir acillik duygusu yaratacak şekilde yararlanmak gerekir. Risk alma tekniği, dansçılara özellikle fiziksel olarak gözlenme ve yaşantılanma olanağı verir. Literatürlere bakıldığında dans ve tiyatro alanında gerçekleştirilen en önemli deneyler son otuz yılda gerçekleşmektedir. Otuzlu yıllarda bu dönemde çok önemli buluşlar olmuştur. Fransa ve Rusya’da, tiyatro ile ilgili önemli sanat adamları kendini göstermiş bunlar Stanislavski’den Meyerhold’a, özellikle Almanya’da dans ve hareket alanında önemli çalışmalar yürüten Dalcroze, Wigman ve Laban’a kadar önemli isimler sayılabilir. Onların yaptıkları çalışmada en önemli unsur; ‘performer’ olarak adlandırılan, uygulayıcı veya dansçı-oyuncukavramı ve bunun oluşturduğu teatral anlatım ve iletişim şeklidir. Performer için kendilerini yenileyen en temel soru şudur; sahnenin eski ve yok olmuş, anlamını yitirmiş tavrı nasıl değiştirilir? Gerçek dışı olandan nasıl kurtulunabilir? Gözler önüne serilen eylem nasıl daha etkileyici ve gerçekçi gösterilebilir? İşte tüm bu arayışlar aslına bakılırsadoğalcı tiyatrodan çok daha farklı olarak hareketlerin karakter ve öyküleri’nin, dekorun tam anlamıyla gerçeklik taşımasıyla sağlanabilirdi. Ve bu araştırmalar sahne üzerinde yer alan insanın organikliğini de sağlamalıydı. Burada bahsedilen ‘organiklik’; sahnede ki performansın gösterimi anında, anlatıma yön veren çeşitli duygusal, entelektüel ve tabi ki fiziksel mekanizmaları dönüştürme yeteneğine sahip, bütünüyle yetkin, kendine güvenen ve bilinçli bir beden ve zekanın harekete geçirilmesi anlamı taşıyordu. Bunu için Performer olarakbelirtilen dansçı-oyuncu sahne üzerinde gerçekliği yakalamalı ve bunun için yaratım sürecinde tümüyle bilinçli olması gerekmeyeydi. Bu gerçeklik gündelik yaşamın taklidi olmamalıydı. Bu gerçek oyuncu düşüncesi Stanislavski’nin ‘Psikoteknik’ ve Meyerhold’un ‘Biyomekanik’ oyuncusunun (fiziksel çalışmadan yola çıkarak yeni bir iletişim şekli arayan oyuncu) özelliklerini taşımaktaydı. psikoteknik yönteminde; eyleme varmak amacıyla harekete geçirilen duygusal hafızanın içselliği anlatılmaktadır. Bunlar ile aynı dönemde Almanya’da ‘yeni dans’ olarak adlandırılan biçim çıkmış ve bu düşünceler ‘Ausdruckstanz’ (anlatım dansı) denilen bu dans biçiminde de gözlemlenmiştir. Anlatım dansı; felsefi, pedagojik ve sosyolojik etkilerle bedeni ve hareketi yeniden şekillendirmenin peşine düşmüştür. Özellikle Mary

Wigman'ın çalışmaları ilk zamanlarda (yirmili yıllarda), dans tiyatrosu üzerine yapılan bu araştırmaların en başarıya ulaşanları arasındadır. Onun yaptığı çalışmalar daha sonraki nesillerde de bir referans kaynağı olmuştur. Wigman'ın dansında var olan dramatik ve bir o kadar da karmaşık öğeler onun dansının en önemli özelliğidir. Onun çalışmalarında hareketin mekanik ve enerjik aynı zamanda da dinamik uzam kullanımı kendini gösterir. Aynı zamanda anlatımsal iletişimin duyguları ve imgelemleri aynı zamanda yapılan tiyatro çalışmaları ile de birbirine yaklaşmaktadır. 'Anlatım dansının'deneyselliği de tiyatro alanında ve hareketin teknik özelliklerindeki bazı verilerden temelini almaktadır. Özellikle son otuz yılın deneyimlerinde dansçı-oyuncular ortaya çıkmış ve vücut yeniden keşfedilip yeniden anlam kazanmıştır. (Yılmaz, 2002, s: 106)

Dans tiyatrosunu sahnelerimize taşıyan ilk koreograflarımızdan birisi 'Duygu Aykal'dır. (Evcı, 2002, s.173) Tiyatro'da dansın bir anlatım aracı olarak kullanılmasını Aykal şu sözleri ile açıklamaktadır:

“Günümüz yaşamında insan giderek insansal özelliklerinden soyutlanmakta, bir çarkın dişlisi olmaktan öteye hükmü kalmamaktadır. Öyle olunca, insanın yeteneklerini ve insanlığını en doyurucu biçimde ortaya koyabildiği ortam olan sanat uğraşına günümüz toplumlarında gereksinim vardır. Teknolojinin kuşattığı dünyamızda hiçbir araç kullanmadan insanın özbenliğinin ve bedeninin olanaklarının farkına vardığı bir uğraş olan dansa duyulan ilginin giderek artması bana doğal geliyor.”(Evcı, 2002, s: 173)

Ünlü dans tiyatrosu sanatçısı ve koreografı Anna Halprin, Vera Maletic ile yaptığı röportajında devinime dayalı tiyatronun kavramlarını şöyle ifade etmektedir;

“Tiyatro esasen hareketten ve devinimden gelen insan ifadesine dayanır. Fakat tiyatro insan ifadesinin başka kesitlerine de sızar ki bu kesitler içinde görseli, konuşmayı ve hatta tüm deneyimi temsil eden şeyleri barındırır. Ve benim en çok geliştirmeye çalıştığım nokta da bu. İnsanın tüm zenginliklerini kullanan bir tiyatro. Bu nedenle yaptığımı dans demektense- bu kelime bana hep kısıtlı geliyor-işime şimdi yeni bir isim bulmayı tercih ederim. Ne var ki yaptığım şey, esas olarak dansın daha ilkel zamanlarında yapılmakta olandır.”(Aksan ve Ertem, 2011, s.154)

Bedeni geliştirme yöntemleri, yani bedeni şekillendirip, kalıba döken ve aynı zamanda yaratan şey nedir? Diye sorulunca; aslında tüm disiplinler akla gelmektedir. Bu disiplinler, tüm sporları ve kültürfizik uğraşlarını, görgü kurallarını, duruşu, şüpheli bir şekilde isimlendirilen ‘sözsüz iletişimi’, gösteri sanatlarındaki davranışları kapsar. 21. Yüzyılda bu disiplinler dans tekniği ile birleşip yeni bir form kazanmıştır. Ve günümüzde de fiziksel tiyatro yapan oyuncuların ve yönetmenlerin eğitimlerinde ve koreografilerinde esin kaynağı olan teknikler şu şekildedir;

Duncan Tekniği: Duncan, bale'nin hiyerarjik ve yapay örgütlenmesine tepki olarak, koreograf ve oyuncularıyla birlikte radikal yeni bir dans estetiğinin ve bedeni geliştirmeye eşlik eden bir yaklaşımın öncülüğünü yapmıştır. Duncan'a göre bedende özgürlük ve erdem vardır. Ve günümüzde onun geleneğini takip edenler için dans eden beden, gerçek bir doğallık ortaya koymaktadır. Modern dünyanın etkisiyle bozulmamış, doğal bir beden den bahseder. Duncan'ın yaklaşımı, doğal bedeni yetiştirip tüm yapmacıklıklardan arındırmaktır. Bunun için yürümek, koşmak, uzanmak, sıçrayıp ayakta durmak gibi temel insan hareketlerinin çalışılması gerektiğini savunur. Bu hareketlere nefes egzersizleri de girerek zarif ve gevşek bir doyumluğa ulaşılır. Öğrencilerden ‘kendilerine doğru ilerleyen kötü bir kuvvetten kaçmaları’ veya toprağa düşüp sessizce yere uzanmaları ve güneşe selam vermek için yeniden kalkmaları istenildiğinde, bu var olan temel insanlık durumlarına bedenleri, duyguları ve zihniyle katılmaları istenir. Duncan, bu sayede orijinal bir beden yarattığını ifade eder. **Graham Tekniği:** Martha Graham'ın tekniğinin ilk yarısında en az bale öğrencisinin barda geçirdiği süre kadar, yerde uzanıp, oturarak yapılan egzersizlerden oluşmaktadır. Daha sonra öğrenciler ayakta hareketler yaparak dersi sonlandırmaktadır. Egzersizler gövdeden başlayarak oluşmuş olan ve kontrollü bir gerginlikle merkezden bedenin çevresine yayılan hareketlere dönüşmektedir. Ayağa kalkışta ve seyir haline doğru yavaş geçişte dansçı-oyuncuda olan ve merkezden başlayan gerilmeler bedensel ifadelerle dönüştürülür. Graham'ın uyguladığı kasılma ve salıverme egzersizleri oyuncuda fiziksel ve psikolojik işleyiş arasında bir bağlantı geliştirir. Öğrenciler kasılmadan sonra olan salıverme işleminde, salıverme için çeşitli yollar ararlar ve düşünce yoluyla bedenlerini derinlemesine araştırırlar. **Cunnigham Tekniği:** Cunnigham'ın metodu birçok bedenin, zamanla ve mekanla ilgili olarak karmaşık şekiller düzenini oluşturmasının fizikselliğini göstermektedir. Onun, dans eden beden

anlayışında, beden ve öz birdir. Bu şekilde dansçı ve oyuncu öze de pratik bir uğraş olarak bedenin telaffuz'unu geliştirme görevi vermektedir. Graham ve Duncan'dan farklı olarak öz, bedeni kendi ifade amaçları için kullanmaz, daha çok kendini harekete hazırlamak için kullanır. Egzersizlerde, omurga kavisleri, bacak kaldırma, sırt bükme, diz çökme gibi eylemler vardır. Ve Cunningham bu beden parçaları ve eylemlerin her birine farklı bir isim vermiştir. Bu hareketleri, süreklilik, ölçü ve ritimle karmaşık yapıda kullanır. **Kontak Doğaçlama tekniği:** Steve Paxon, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson tarafından 1970'lerin başında geliştirilmiştir. Egzersizler bedenin bir bölümünden ağırlık aktarıp, diğer bölümünden toplayıp ve sonrasında da ağırlığı bedenin eklemleri arasında taşımak için yollar önermektedir. Bazı yuvarlanma ve kaldırma hareketleri defalarca çalışılır. Diğer egzersizler ise dansçı-oyuncunun birkaç dakikalığına tek başına ya da partner'le beden ağırlığını kontrol altına alması ve yönlendirmesi için direktifleri içermektedir. Kontak doğaçlama tekniği diğer tekniklerden farklı olarak atletik ve hızlı beden yaratma üzerine kuruludur. (Aksan&Ertem, 2011, s.188)

1.1.3.Maske

Taklit ve kişilik değiştirme eğilimi, ilkel insanın avının kılığına girmesi ve avlanma öyküsünü anlatma çabalarıyla başlar. Maskenin ilk örneklerinin de bu çabayla birlikte ortaya çıktığı görülür. İlk olarak çeşitli kültürlerde yapılan dinsel törenlerde rahip konumundaki kişi ya da kişilere kutsal bir kimlik kazandırma amacıyla yüzlerinin bitkisel boyalar, is gibi maddelerle boyanması, maskeyi önceleyen bir anlayışın göstergesidir. (İndirkaş, 2004, s.61)

Dionysos antik yunanlıların kendisine has tuhaf özellikleri olan, kaşif, dahi ve egzotik özellikleri bünyesinde barındıran bir tanrıydı. İlkel törenlerde maske, simgelediği Dionysos' gerçek görünüşü olarak algılanır ve saygı görürdü. Ancak herkes maskenin bir insan tarafından yapıldığını bilirdi. Burada işleyen süreç, mantık süreci olmaktan öte oyunumsu, tiyatromsu bir süreçtir. Her şeyin canlandırma mantığıyla gerçekmiş gibi var oluşunun yaşandığı kabul edilen bir evrene geçilmiştir. (Campbell, 1992, s.31)

Yine de bahsi geçen maskeler gösterilerin sahnelenmesinde, belki de Dionysos ritüellerinde olduğundan çok daha önemlilik arz ediyordu. Bunun nedeni maskelerin aktörlerin ihtiyacı halinde oyunda kullanılacak her türlü kılığa girebileceğinin garantisini vermesiydi. Rollerin insan, tanrı, yarı tanrı olması farketmezdi, maskeler tüm bu roller için vardı ve tiyatral gösterilerin merkezindeydi. Antik Yunan Döneminde ise ritüellerden bağımsızlaşarak evrimleşen maskeler karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunan'da oyuncu kimlik değiştirip, temsil eylemini gerçekleştirirken kendi öz kimliğini geriye doğru itmektedir. Oyuncu metinde var olan karakterin kimliğine bürünür. Genellikle bu kişi mitolojik bir tanrı veya kahramandır. Tiyatroyu ilk olarak halk için bir gösteri olarak sunan Yunanlılar'da maske çok önemli bir öge konumundadır. Ayrıca Yunanlılar tiyatro maskelerinin de yaratıcısı olmuşlardır. Yunancada maske için kullanılan 'proshon' sözcüğü aynı zamanda 'yüz' anlamına gelmektedir. Bu tanım maske ve yüzün tek bir sözcükle ifade edilmesine yol açmış ve tragedyaya maskelerinin dramatik yapıda nasıl yüz'e dönüştüğünü açıklamıştır. Yunan tiyatro maskelerinin ilk örnekleri erkekler tarafından takılan boynuz, kulak, keçi sakalı gibi hayvansal öğeler taşıyan maskelerdir. Tragedyaya gelince ilk maske İkarialı Şair Thespis'in taktığı şarap tortusu ya da alçıdan olan ve üzerinden çiçekler sarkan maskedir. İlk zamanlar anlamsız olan bu maskeler daha sonra boyanmış mantar yada tahtadan yapılmış ve anlamlı hale getirilmiştir. Fakat çeşitli boyalar ile maskeyi anlamlı hale getiren asıl kişi Aiskhylos olmuştur. Ve daha sonra da tragedyaya kadın maskeleri dahil olmuştur. Oyuncu sayısının artmasıyla maskelerde çoğalmış ve daha ifadeli maskelere yönelinmiştir. Tanrıların onuruna yapılan törenler ile Yunan dünyasında yerini alan maske giderek ünlü tragedyalardaki kahramanların maskeleri haline dönüşmüştür. (İndirkaş, 2014, s.49)

Antik Yunan ile başlayan oyunculukta maske kullanımı 16. Yüzyıldada devam etmiştir. Popüler kültürün parçası olan karnaval ve eğlence şölenlerinde sahne alanında hareket eden oyuncunun yaratıcı hayal gücünü özgürleştirmek ve dönüştürmek amacıyla kullanılmıştır. Commedia dell'Arte'de, oyuncular ağızını açık bırakan, göz ve burunu kapatan, alnın bir bölümünün açık olduğu yarım maskeler kullanırlardı. Maske oyuncuyu kişisiz hale getirmeden ve sahne figürünü canlı gerçekliğinden ayırmadan ona adeta gizem katmıştır. Özellikle zanni maskeleri pürüzsüz ve dar kalıplı olanlardan başlayıp kalın kaşlı ve karmaşık şekillere kadar birçok çeşitlilik ile en fazla

olanlardandı. Dottore'ler ise sadece siyah bir alın ve yüz kapatıcı maskeler olarak daha düzken, Magnificos maskeleri daha çok büyük ve gagay benzer buruna sahipti. Brigella ve Capitanos maskeleri ise genelde Commedia dell'arte geleneğinde kullanılan belirli özellikleri seyirciye aktarmak için kullanılmıştır. 'Közlerin altındaki ateş' kavramıyla Goldoni tarafından bedenin ardındaki ruh figürüyle özdeşleşen maske, Strehler tarafından ' gizemli ve ürkütücü bir araç' olarak betimlenmiştir. Antik yunan'da kullanılan maske ile Commedia dell'Arte'de kullanılan maskelerde dramatik işlev açısından farklılık gözlenmektedir. Commedia dell'Artedeki maskeli oyuncular, komik ve kötü bir lehçeye sahip olan İtalya'nın farklı bölgelerindeki karakterleri temsil ederlerdi. Commedia dell'Arte'nin başarısı, olay örgüsünden çok aslında tamamen sahnelemeye bağlı olmuştur. Burada kullanılan maske kullanımı, sevilen bir karakterin devamlılığını sağlamak amacıyla kullanılan en iyi araçlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik yunan dönemi maskelerinden önemli bir farkla Commedia dell'Arte maskeleri hiçbir şekilde duygu ifade etmemiştir. Gülmek, ağlamak bu maskelerin özelliği olmamıştır. Maskelere anlam katan oyuncuların usta yaratıcılığı olmuştur. Maskelerdeki amaç yüzü gizlemekten çok karakteri açıklamak olmuştur. Nitekim maske ile oynama sanatı, aslında iyi bir el becerisi ve mükemmel bir pandomim bilgisi olmadan gerçekleştirilemez. Daha öncede değindiğimiz gibi Commedia dell'Arte'nin günümüzde bile kullanılmasının nedeni asla olay örgüsü olmamış, maske ile özdeşleşen oyuncunun çevik, zeki ve tutarlı davranışları olmuştur. Commedia dell'Arte oyuncuları, oyunculukta olduğu gibi iyi bir gözlem yeteneğine sahip, insan doğasını doğrudan görebilen iyi bir söz ustası, şarkıcı, dansçı ve akrobat'lardı. Bunun içinde doğaçlama yeteneklerinin oldukça iyi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Commedia dell'arte geleneğinde maske kullanımının dramatik işlevi, basmakalıp karakterlerin özelliklerini ve komik yanlarını işlemek ve oyuncunun usta beden hareketleri ile seyircinin ilgisini çekmek olmuştur. Commedia dell'arte'de maske karakteri gizlemek için kullanılmamış, karakterin arkasındaki kişiliği ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. (Ekmekçioğlu, 2014, s.63)

Commedia dell'Arte'de, maske ile oynama büyük bir maharet istemektedir. Oyuncu maske ile oynamadan önce kendi yüz ifadesinin kaybolacağını bilmeli ve maske ile bütünleşmelidir. Ve maskenin işini yapmasına izin vermelidir. Maskeyi takan kişi, maskenin yaratmış olduğu karakterden çok, kişinin kendi deneyimlerinden

kazandığı ifadeleri yansıtmak ister. Bu maske oyunculuğunun bir handikapıdır. Nitekim 20. yüzyılda Meyerhold ve Coupeau gibi yönetmenlerin amacı da oyuncunun gündelik yaşam alışkanlıklarından sıyrılmasını sağlamaktır. Maske bu hastalığa adeta ilaç olmuştur. Oyuncu maskeyi taktığı anda bakışının nasıl sağlanabileceğini anlamaya çalışır. Buradaki ana prensip maskenin tek bir gözünün olduğunu düşündürmektir. Bakışlar bu şekilde gerçekleştirilmelidir. Gözlerin öneminin büyük olduğu ve ifadelerin başın küçük bir hareketi ile sağlandığı öznel dünyada, maske bu görevi boyun'a vermektedir. Hareket etmek için burun ucunu izleyen oyuncu, ifadeleri göstermek için de boynunu ve başını kullanmaktadır. Omuzlar ise, vücudun ve vücudun amaçlarının bir parçasıdır. Maske ile oynarken oyuncunun elleri hiçbir zaman maskeye değmemelidir. Çünkü Commedia'da vücudun makyajsız ve kostümsüz tek organı ellerdir. Maskeye dokunmama tabusu uygulandığı için, oyuncunun ellerinin pozisyonu ve kullanım yerlerini ustalıkla belirlemesi gerekmektedir. Maske eller ve kolların yanı sıra, ayakların da hareketini kontrol etmektedir. Bu nedenle Comedia dell'Arte oyuncularının beden kullanımında ne denli profesyonel olduklarını söylemek yanlış olmaz. (Rudlin, 2000, s.52)

Avrupa tiyatrosunda ise maske kullanımını 20. yüzyılda yeniden keşfedilmiş ve sanatı soyutlama amacıyla kullanılmıştır. Gerçeğin benzetmeci bir anlayışla sergilenmesine karşıt olarak görünen gerçeğin ardındakine ulaşmak hedeflenmiştir. (Karaboğa, 2014, s.94) Bu yaklaşımı en iyi Meyerhold ve Jacques Coupeau'ya esin kaynağı olmuş Craig'in şu sözlerinde bulmak mümkündür;

“Aktör hayata bir fotoğraf makinesinin hayata baktığı gibi bakar; fotoğrafa rekabet edecek bir resim yapmaya kalkışır; o kendi sanatının mesela musiki gibi bir sanat olduğunu aklına bile getirmez. O tabiatı tekrar etmeye uğraşır; tabiatın yardımıyla bir şey icad etmek onun aklına pek seyrek gelir, yaratmayı hiç düşünmez. Dediğim gibi bir busenin şiirini, bir kavganın ateşini, ölümün sükununu yakalayıp aksettirmek isterken yapabildiği en iyi şey köle gibi, fotoğraf gibi kopya etmekten ibaret kalıyor- öpüşüyor, dövüşüyor, sırt üstü yatıp ölü gibi duruyor- bir düşünürseniz bunların hepsi saçma sapan şeyler değil mi? Seyirciye bir fikrin ruhunu, özünü veremeyip sadece o şeyin sanatsız bir kopyasını, ikinci bir örneğini gösterebilen sanat zavallı bir sanat ve zavallı bir maharet değildir?”(Craig, 1946, s.65)

Craig'in bu sözleri aslında Naturalizm'in hakimiyeti altında olan Avrupa tiyatrosundaki oyunculuk ve sahnelemedeki kopyalayıcılığa verilen bir tepki olarak görebiliriz. Craig'in burada bahsettiği bir busenin şiirine ulaşma fikri, oyuncunun gündelik alışkanlıklarını terkedip, bedensel olarak eğitilmesi ile gerçekleştirilebilirdi. Ve Meyerhold ve Copeau bunun için en iyi aracın maske olduğunu keşfettiler. Amaçları antik yunan ve commedia dell'Arte maskelerine yeniden hayat vermek hiç olmadı. İstedikleri şey tiyatroyu yeniden yapay gerçeklikten uzaklaştırmaktı, bunu da oyuncuyu maske ile eğiterek gerçekleştirebileceklerine inandılar. Coupeau oyuncunun basmakalıp alışkanlıklarını yok edip onu saf ve çıplak hale getirmek istiyordu. Bunun için Jacques Lecoq'un'da sonraları kullanacağı 'nötr maske' yi keşfetti. Provaları sırasında bir bayan oyuncunun kaskatı kesilerek hiçbir temrini yapamadığını gören Coupeau, oyuncunun yüzünü bir mendil örtüp, temrinleri o şekilde yapmasını söylemiştir. Bu şekilde oyuncuyu nötr konuma getiren Coupeau, nötr maskeyi keşfetmiştir. Yüzü örtülen oyuncu daha rahat hareket edebilmiş ve kasılmasının nedeni yüz ve mimiklerine yoğunlaşmaktan olduğu farkedilmiştir. Maske kullanımlarında ilk olarak ses'e yer verilmemiştir. Oyuncu tümüyle bedenini kullanması için örgütlenmiştir. Maske'yi taşımak uygunluk ve profesyonellik istemektedir. Maskeyi takan oyuncudaki ana hedef ifadesizliği ifadeye dönüştürmek olmalıdır. Maske ile kendinde kalıplaşmış halde olan hareketleri terkeden oyuncu, özgürleşir ve hem kendine hem de çevresine hakimiyet kurar. Maskeyi takan oyuncunun hissettikleri kadar duyguların karşıya nasıl geçtiği de oldukça önemlidir. Eğer duygularda, maskeyi takan oyuncu ile seyirci arasında ortaklık varsa oyuncu başarılı olmuş demektir. (Karaboğa, 2014, s.95) Buradan da anlaşılacağı gibi nötr maske'nin kullanım amacı şudur;

- 1- Oyuncunun gündelik alışkanlıklardan sıyrılıp, özgür olması
- 2- Yüz ve mimikleri gizlenen oyuncunun, ifade aracı olarak tüm bedenini kullanması
- 3- Oyuncunun ilk önceki, ifadesiz haline yani nötr konuma erişmesi için kullanılmaktadır.

Nötr maske ne Jacques Coupeau ne de Jacques Lecoq için gösteri amaçlı kullanılmaz. Nötr maske oyuncunun eğitimi için kullanılmaktadır. Nötr maske ile gelişen oyuncu sonraları Commedia dell'Arte maskeleri veya diğer ifadeli maskelere

geçmektedir. Lecoq ve Coupeau kadar Meyerhold için'de maske çok önemli olmuştur. Fakat onun maske anlayışında bir fark vardır; Meyerhold maskeyi, birarada olamayacak zıtlıkları biraraya getirmek için kullanmaktadır. En sevdiği maske olan Arlecchino'nun maskesi bunu tam anlamıyla açıklamaktadır, bu maske hem işe yaramaz, enayi bir uşağı temsil eder, hem de sihirli güçleri olan bir büyücüyü bünyesinde barındırır. Meyerhold Arlecchino'nun maskesini örnek göstererek, bu şekilde seyirciye bir kişinin içinde bulunabilen binbir yüzün maske ile anlatılabileceğini ifade eder. Oyuncu yüzüne sadece cansız bir maske takar, ona bedeniyle, tüm uzuvlarıyla can ve ruh katacak olan yine oyuncudur. Meyerhold'a göre oyuncu maskeyi, arkasına gizlenen kendi duygularını keşfetmek için değil, kendisi tarafından yaratılan maskeyi iyi bir şekilde temsil etmek için kullanır. Bu açıdan Coupeau'dan ayrılır. Maskeyi bir eğitim aracı olarak kullanan bu yönetmenler dışında Grotowski farklılık gösterir. Grotowski ne kadar bedensel anlatıma dayalı bir oyunculuk yöntemi geliştirse de, o maskede Coupeau ve Meyerhold'un çıkış noktasından değil, maskeyle aldığı sonuçtan hareket etmektedir. Geçmişinde maske ile ilgili olumsuz düşüncelere sahip olan Grotowski, oyuncunun ve toplumun maskesini düşürme fikriyle öne çıksa da sonraları sahneyi oyuncunun bedeni ile doldurmayı amaçlamış ve maske ile iletişime geçmiştir. Aslına bakılırsa oyuncunun maskesini düşürme fikri Coupeau'nun oyuncunun nötr duruma geçirilmesi ile aynı durumu tarif etmektedir. Grotowski; oyuncunun anlamlı bir şey yapmadan önce, kalıplaşmış düşünce ve hareketlerden sıyrılmasını ister. Coupeau bunu nötr maske ile yapmaktadır. Grotowski düşünce açısından Coupeau ile eş olsada, Coupeau'nun maske ile başardığını, oyuncunun hiçbir araç kullanmadan başarması gerektiğini savunur. Grotowski'nin oyuncularını, seyirci önüne çıkmadan önce tabularını yıkan, dışarıdaki insana göre oldukça gelişmiş bir beden, yüz ve plastiğe sahip olan oyunculardır. Ona göre bu üstün oyuncu ifadeli veya karakter maskelerini kendiliğinden, çağrışımlarından, düşüncenin engellemelerine yer vermeksizin verdiği refleks tepkilerden kendisi üretmektedir. Grotowski'nin yarattığı bu korporal maskelerin en güzel örneğini onun Akropolis Oyununda görmekteyiz: oyun bir toplama kampında mahkumları canlandıran oyuncular ile oynanmaktadır. Ve biraz sonra gaz odasına gidecek bu oyuncular yaşamları boyunca en mutlu oldukları anı teker teker oyun boyunca yüzlerinde asılı kalacak bir maskeye dönüştürmüşlerdir. Aslına bakılırsa, Coupeau, Meyerhold ve Lecoq gibi Grotowski'nin oyuncuda yaratmaya çalıştığı bütün çabaları ortaktır.

Hepsi'nin ortak noktası da gerçekçi ve özgür oyuncu yaratmak olmuştur. (Karaboğa, 2014, s.96)

Görüldüğü üzere; yıllar boyu tiyatronun bir doğuş simgesi olan maske, çeşitli yönetmenler ve oyuncular tarafından incelenmiş ve modernizmin kalıplarında bugün karşımıza fiziksel tiyatro ögesi olarak çıkmıştır.

Peter Meineck, New York Üniversitesi'nde klasik edebiyat üzerine uzman ve bir tiyatro yönetmenidir. Meineck antik oyunları incelerken metinden uzaklaşıp maske ve hareketin önemine odaklandığından bahsetmiştir. Meineck bilişsel bilim üzerine bir yıl boyunca çalışmış, bu sürede bir tiyatro yönetmeni olarak kendi deneyimleriyle çok iyi uyduğu için bedensel idrak teorisi ilgisini çekmiştir. Bedensel idrak teorisi, düşünme biçimimizin dünyayı fiziksel olarak nasıl deneyimlediğimizle, nasıl hareket ettiğimizle ilgili olduğunu savunan bir teoridir. (Sözmen, 2013) Meineck'in bu teorisini şu sözleriyle açıklamaktadır;

“Oyuncularından bazılarının Shakespeare’i ezberden çok iyi bir şekilde oynayabildiğini söylüyor, ‘ancak onu inandırıcı yapan bedenidir’. ‘Yapmaya çalıştığım şey birinin ağzından çıkan vücudunun gerçekten hissetmesini sağlamak.’ diye açıklıyor.”(Sözmen, 2013)

Meineck’e göre maske takan oyuncuların bedenini daha iyi tanımışlardır. Maskenin özelliği bakış açısına ve bağlama bağlı olarak ifade değiştirmesidir. İnsan yüzüne farklı açılardan bakıldığında ifade değişmezken, maskenin çeşitli yönler (aşağı-yukarı) hareket etmesiyle farklı duygulara bürünmesine sebep olmaktadır. Beynimiz bedensel hareketleri ipucu olarak kullanıp ona uygun bir yüz ifadesi belirler. Ve maske insanın yüz ifadesinden daha çok anlam barındırır kendisinde.

Dario Fo, Oyunlarında karakter yerine maske kullanmasını şöyle açıklamaktadır;

“Karakter sentezleri içermeyen bir çatışmayı yürütür. Maske ise çatışmaların diyalektik bir sentezidir. Oyuncu karakter olmak için kılık giymemeli bir maske olmalıdır. Oyuncu bireysel, maske ise kolektif bir varlıktır, öykünün sesidir. Kuklanın kuklacıya verdiği olanaklar, yabancılaştırmanın oyuncuya sunduğu olanakların aynısıdır.”(Sokullu, 1995, s.12)

Craig, tiyatro üzerine olan düşüncelerini ilk kez 1905'te yayımladığı 'Tiyatro Sanatı Üzerine' adlı kitabında açıklamıştır. Sonradan Floransa'ya yerleşen Craig, çıkardığı Maske adlı dergiyle bu düşüncelerini yaymıştır. (Nutku, 1993, s.17) Ona göre;

“Tiyatro ne yalnız oyunculuk, ne oyun, ne de kendi başına dans'dı; ama bunların tümünün karışımı olan bir sentezdi: hareket oyunculuğun ruhu; sözcükler bir oyunun gövdes; çizgi ve renk sahnenin yüreği; ritim, dansın temelidir. 'Yarının tiyatrosu görüntüler tiyatrosudur, ne vaaz verilen yer, ne de taşlama aracıdır. Az söyleyen, ama çok gösteren bir sanattır; herkesin anlayabileceği, duyabileceği bir sanattır; öyle ki yaşamın simgesi olan hareketten doğan bir sanattır'”(Nutku, 1993, s.17)

Tiyatroyu bu şekilde tanımlayan Craig'in oyuncu tanımında bir o kadar farklıdır. Ona göre oyuncu zihinsel olarak geçmişle, şimdi ve gelecek arasında bağ kurma gücünü ve aklını kullanarak sezgilerini, güçlerini kendi kişiliğini tam anlamıyla denetleyebilmek için rolün dışında kalmalıdır. Bu düşünce Craig'i *'kukla üstü'* kavramına yöneltmiştir. Bu durum bazı taraflar tarafından yanlış anlaşılrsa da (oyuncunun yerine kuklayı koymak gibi) tamamen farklı bir durumdan söz eder Craig. O, oyuncunun zaaflarından kurtulup, kuklanın bazı erdemleriyle donatılmasını istemiştir. Bunu da Kukla-Üstü olarak nitelendirmiştir. (Nutku, 2002, s.84)

“Kukla- üstü, yaşamla yarışmayacak, onun ötesine geçecek. İdeali canlı, kanlı olmak değil, trans durumunda bir beden olmaktır-o, yaşayan bir ruha soluk verirken ölüm benzeri bir güzellikle örtünecektir. Kukla-üstü ateşi artı, bencilliği eksik olan oyuncudur; ölümlülüğün dumanı ve buharı olmadan, tanrıların ve şeytanların ateşini taşıyandır.”(Nutku, 2002, s.84)

Bu şekildeCraig'in oyuncuları: taklit etmeyip, gösterecek, bedeni ve sesini sanki ona ait değilmiş gibi kullanacaktır. Craig tiyatro sanatçıları için maskeyi önemli bulmuştur. Bu nedenle oyunculara şu tavsiyede bulunmuştur;

“Bugün tiyatronun düştüğü uçurumdan çıkabilmesi için tüm varlığımızı bu konuya adanmamızı gerektirir, en küçük bir duyarsızlık bile başarısızlığa neden olur... Hemen maskelerinizi takın. Maskeleri kullanmayı ve onların yenilmez gücünü öğrendiğiniz zaman, yükselmeye layık olacaksınız.”(Rudlin, 2000, s.192)

Görüldüğü üzere geçmişten bugüne kadar maske tiyatrosunun vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Maske birçok yönetmen tarafından oyuncunun kendi gündelik yaşamışlıklarından çıkıp, öze yönelmesi için bir araç olarak kullanılmıştır. Bugün birçok fiziksel tiyatro topluluğu, özellikle Commedia dell'Arte olmak üzere Coupeau ve Lecoq'un maskeleri ile oyuncuyu yetiştirmektedir. Oyunculunun gitgide dinamikliğini yitirdiği ve tekrar canlanmaya çalıştığı bu günlerde şu soruyu sormak mantıksız olmayacaktır? Oyuncu için maske, geçmişin karanlığından çıkıp, bu güne ışık tutan, sihirli bir araç değil de nedir?

1.1.4.Koreografi

Koreografi; insanın özünde var olan yaşama duygusundan doğar. Yaşamları boyunca, hissettiklerini dışarı vurma ve yeni formlar yaratma arzusu da diyebiliriz. Sanatçı kendini ait olduğu kültürün bir parçası olarak görse de sürekli bir arayış içerisinde. Esas yapmak istediği, etkisi altında kaldığı bu kültürden yola çıkıp kendine yeni ifade yolları aramaktır. İnsanlar iç ve dış dünyası arasında sürekli bir bağlantı kurarlar. Dışarıda var olan dünyayı görerek, duyarak ve dokunarak algılarız. Ve algıladığımız bu duyular ile içsel bir bağlantı oluştururuz. Ve iç dünyamızı harekete geçiririz. Ve böylelikle ortaya keşfetme-yaratma güdüsü ortaya çıkar. Çevremizde bizi sürekli etkileyen karmaşık veriler ile yüzleşmek zorunda kalırız. Ve bu durum bizde bütünlük yaratma arzusu uyandırır. Böylece çevreden karışık halde alarak kodladığımız verileri bir düzene sokma ve sembolleştirme ihtiyacı başlar. Kelimeler ile ifadesi zor olan imgeleştirmeyi, hareket, ses gibi farklı iletişim yolları kullanarak yaparız. İmgeleştirme ve ifadede temel anlatım yollarını bulmayı sağlayan yaratma güdüsü şu şekilde tanımlanabilir; burada en önemli unsur, taklitten sakınmaktır. Bilinen kalıpları takip etmek bizi yaratıcılıktan alıkoyar. Yaratıcılık sayesinde çoğu zaman anlamsız olan sesler, nesnelere ve durumlar anlamlı ve güzel hale gelebilir. Bu bir yetenektir. Bu yeteneğin nasıl bir düşünce sürecinden sonra geldiği sorusuna gelince; şunu fark ederiz; beyin, yaratma sürecinde değişik bir bilinç halinde olabilmektedir. İnsanların zihni, bilinçli ve bilinçsiz şekilde ortamlarda var olabilir. Bilinçli olduğunda ne kadar dış dünyaya dönebiliyorsak, bilinçsiz olduğumuzda da iç dünyamıza yöneliriz. Bu iki durum arasında 'pre-conscious' denilen 'bilinç öncesi' bir düzlem olduğu düşünülmektedir. Var olan hayal gücümüz içimizdeki hisleri ve imgeleri yaratıcı bir

düşünce süzgecinden geçirip dışa vurmamıza olanak sağlar. İşte koreograf da imgeleri ve hislerini yeni dans formları halinde metaforik olarak anlatmaktadır. Burada devreye ileri ve geri beslenme girer. Geri beslenmede yaşanan hisler hareket formları ile dışa vurulup, izleyicide yeni duyguların oluşmasına olanak sağlar. İleri beslenmede ise; yeni duygular devam eden hareketi etkiler ve dışa vurulur. Bu durum sembolize edilmeye çalışılan mesaj bitimine kadar sürer. Bu ileri ve geri beslenme süreçlerinden yeni bir sentez oluşabilmesi için koreograf devreye girer. Bu anlamda koreograf, aktif olarak hayal gücünü ve içe dönük olan düşüncelerini dinç tutmalıdır. Hareketin doğal olarak meydana gelmesini sağlamalı, konsantrasyonunu asla kaybetmemeli ve hissettiği imgelere dikkat etmelidir. Koreograf bu yaratım sürecinde bazen geçmişe bazen de geleceğe dönük imgeler ve yeni yaratımlar ortaya çıkarabilir. Ve bu imgeler birbirleriyle değişik ilişkiler kurabilirler, bazen ayrılır, bazen de birleşirler. Ve en sonunda ortaya ulaşılmak istenen sentez çıkar. Koreograf bu ana ulaşıldığını hisseder. Bunu algılayış bilincimizin korumasız ve açık olduğu özel bir bilinç halindeyken gerçekleşir. (McMillen, 2002, s.96)

Yarattığı süreç içerisinde hayal gücünün yardımıyla bunu harekete dönüştüren koreografıdır. Burada bahsedilen hareket nasıl olursa olsun, basit veya karmaşık, kendi içinde bir enerji akımı oluşturur. Aynı zamanda ritmik ve mekânsal bir yapı taşır. Tüm bu öğeler koreograf tarafından başarılı bir şekilde bir araya getirilip sunulduğunda işte o müthiş illüzyon ortaya çıkar. Bu da hareketin estetiğinden oluşur. Başarılı koreograf için hislerini harekete dönüştürmek doğal bir süreçtir. 1986'da İngiltere'de Surrey Üniversitesinde yapılan koreografi üzerine olan seminerin ana konusu şudur; Koreografi gizemli bir sanat mı yoksa tamamen bilinçli bir sanat mı? Seminerdeki koreografların çoğu, koreografide herhangi bir gizem olmadığını ve dans yapıtlarını bir bina inşa eder gibi planlayıp ortaya çıkardıklarını ifade etmiştir. Dans stüdyosunda kurgulayacağı ham malzemeyi iletmeye hazırlanan koreograf, insan bedenini de bu malzemenin bir parçası olarak kullanır ve tasarımını oluşturur. Dans stüdyosunda çalışma çok basit bir hareketle başlayabilir. Örneğin basit bir kol hareketi ile. Hareket ne kadar basit olursa olsun, enerji, boyut, yön ve ritimin eklenmesiyle yoğun bir hareket devinimi haline dönüştürülebilir. Ve çalışmada kullanılan her malzeme kişinin kendisine ait anlatım biçimine dönüşür. Yaratıcı kişinin güçlü anlatım yeteneği ve aynı zamanda hareketi ortaya çıkarırken kullandığı malzemelerin özelliği, o kişide zamanla ayrı bir beden dili

oluşturur. Bu beden dilini oluşturan koreograflar arasında Graham, Cunningham gibi usta sanatçıların teknikleri, okullarda dans tekniği olarak öğretilmektedir. Örneğin Martha Graham, alt karın bölgesini sık kullanarak kişide olabilecek gergin ve tutuk hareketleri bir araya getirir, buradaki amaç; performansı üreten kişiyi kendi bilinciyle ilişkili resmetmektir. Onun tekniğinde hareket, kalça bölgesinde başlar. Çünkü kalça bölgesi, ilkel arzuların ve şehvetin yeri olarak bilinir. Cunningham ise Graham'dan daha farklı bir yol izler. Bireysel ve estetik çabalarını içsel olara dramatikleştiren Graham'dan farklı olarak, istediği malzemeye yaklaşım biçimini mekanik olarak nitelendirir. Yalnızca hareketin kendisini önemser ve onun kaynağında sadece harekette bulur. (McMillen, 2002, s.97)

Cunningham'ın yaratım sürecinde kullandığı metodlar özel olarak tasarlanmıştır. Bu açıdan fiziksel tiyatro yapan sanatçılar Cunningham'ın koreografi stillerinden esinlenmişlerdir. Onun metodları rastlantısallık ve kararsızlık prensipleri üzerinden kurgulanmıştır. Daha önceleri koreograflar, duymak ve görmek istedikleri sesleri ve imgeleri yakalamak üzerine giderken, dansı oluşturan yapılar arasındaki ilişkiyi açan ve özgürleştiren Cunningham olmuştur. Ve buna hizmet eden yeni ve sürprizli olanakları değerlendirmek esas amacı olmuştur. Cunningham'ın bu metoduna 'şans operasyonu' adını vermiş ve bu metotta belli bir sayıda hareket cümlesi oluşturup, bu hareketlerin arka arkaya nasıl sıralanacağını ve kaç kere tekrarlanacağını yazı tura ile yani şans ile belirlemiştir. Eserlerinin oluşum sürecinde sahne tasarımcısı ve müzisyenler her biri bağımsız olarak çalışır ve en son eserin sahnelenişinde biraraya gelmektedirler. (Aksan ve Ertem, 2011, s.139)

Bu teknikler günümüzde alternatif performans ve çağdaş dans yaklaşımlarını benimseyen ve fiziksel tiyatro ile ilgilenen Koreografların eğitim metodlarını oluşturmaktadır. Özellikle Rudolph Laban'ın insan hareketlerinin gözlemlenmesi ve tanımlanmasına dayanan tekniği fiziksel tiyatro okulları tarafından oldukça sık kullanılmaktadır. Laban tekniğinde hareketlerin biçimsel özelliklerinin anlamları araştırılır. Hareketleri parçalara ayırıp, teker teker incelenmesine olanak sağlayan bu teknikte koreografik süreç içinde hareket içeriği seçilir ve hareketin tanımı yapılır. Laban hareket çözümlemesinde oyuncunun hareket kalıpları ve hareket imkanları araştırılıp, koreografik süreçte yeni, ilginç ve özgün hareketlerin ortaya çıkarılması amaçlanır. Aynı zamanda bu teknik; kültürel hareket kalıplarının oyuncu ve koreograf

tarafından yaratıcı süreçte malzeme olarak işletilebilmesi amacıyla tüm yönleri ile ele alınmasına olanak sağlar. Laban hareket çözümlemesinde oyuncunun tüm hareketleri, zaman, mekan ve enerji unsurları gözetilerek incelenir ve hareket çözümlenir. Koreografik süreç içerisinde bu yöntemlerin kullanılması, bilinen mevcut hareket kalıplarının geliştirilmesine olanak sağlar. Laban hareket çözümlemesinde hareketin mekan ile ilişkisi iki açıdan tanımlanır. Bunlardan birincisi; doğrudan belirli bir amaca veya hedefe mekanı en az kullanarak ulaşma, ikincisi ise; esnek olarak adlandırılan hareketin hedefe mekanı araştırarak ve keşfederek ulaşmasıdır. Hareketin zamanla ilişkisi ise; belirli bir hareketin en hızlı yapılmasından en yavaş yapılmasına kadar tüm hız kademelerinin kullanıldığı bir ilişkidir. En son olarak enerjide ise; oyuncunun belli bir hareketin yapılması için harcadığı eforun miktarının ve yoğunluğunun ilişkisini anlatmaktadır. (Ersöz, 2005, s.20) Almanya’da Laban dans yazısı eğitimi alan ünlü Koreograf Duygu Aykal, hafızaya kazınan hareketlere karşı çıkarak çağdaş bir koreografıyı şöyle tanımlamaktadır;

“ Koreografi bir seçimdir. Sonsuz sayıdaki olası malzeme ışık, ses, renk, hareket içinden varılmak istenen anlamı inşa etmek üzere yapılan bir seçimdir... Koreograf ilk defa oluyormuşçasına her hareket tümcesini yeni bir biçimde kurar, hareketi yaratır. Bir sanatçı olarak koreografin kişisel bir görüşü vardır; yeni ilişkiler görür; malzemesini disiplin içinde denetleyerek hareketlerden oluşan bir bütün yaratır.”(Evcı, 2002, s.171)

Fiziksel tiyatro oyunlarında koreografilerin önemi oldukça büyüktür. Özellik oyunda söz kullanımı yok ise, oyunun temasını anlatmak için jest ve mimik oyunculuğunu ön plana çıkaracak olan koreografıdır. Ve koreografin burada kullandığı imgeler oyunu ayakta tutacak unsurlardır. Özellikle söz kullanımının olmadığı fiziksel tiyatro oyunlarında, koreografilerin yeri büyük öneme sahiptir. Oyunun mesajı, giriş ve çıkış noktası epizodlar halinde oyunun amacına uygun olarak sıralanmaktadır. Dans koreografisi ve fiziksel koreografideki ortak olan hız, tartım arasındaki uyum olsa da önemli fark, fiziksel tiyatrodaki kullanılan teatral unsurlardır. Bunlarda mim oyunculuğu ve jestlerdir. Fiziksel tiyatrodaki bu nedenle imgesel anlatımlar ve metaforik anlatımlara sıklıkla karşılaşılır. (Coşkun, 2008, s.42)

Bunun en güzel örneğini Şafak Uysal ve Bedirhan Dehmen'in 'Güneşli Pazartesi' isimli fiziksel tiyatro çalışmasında görmekteyiz. İsveçli Koreograf Mats Ek 'Smoke' adlı çalışmasında sigara dumanları dansçıların kıyafetlerinden, saçlarından çıkıp birbirlerine söylemek istedikleri sözler olarak imgenmiştir. Güneşli pazarteside de benzer bir yaklaşım görmekteyiz. Burada duman olmasada, sigara başlı başına oyunu kuran bir unsurdur. Özellikle iki kişi arasında sosyalleşme göstergesi gibi duran, keyiflenince, üzülünce her eylem ve duygu sonrası yakılan sigaralar, iki kişi arasındaki ilişki biçimlerini çerçevelemektedir. Koreografide, sigara dumanı metforik bir anlam içermekte ve oyuncuların biri sigara dumanını üfleyerek dokunma hamlelerinde bulunurken diğeri, duman ona ulaşmadan farkındasızlık içinde yerini değiştirerek dumanın boşlukta kaybolmasına neden olmaktadır. İlişki kurma çabaları sanki hep havada kalmakta ve söylenecek sözler yerini bulamamaktadır. Oyun klasik bir giriş, gelişme ve sonuç yapısı üzerine kuruludur. Evden çıkış, trafik ve iskeleye varma videodan aktarılmaktadır. Vapur yolculuğu boyunca gitgide büyüyen fiziksel aksiyonlarla iki kişi arasındaki çatışma, yarışma ve cinsellik paylaşımları seyirciye oyuncunun bedeni ile resmedilmektedir. Sergilenen karakterlerin tezatlığı ise oyuna gerilim sunan diğer bir unsur olmaktadır. Değişik bir koreografi ile çeşitli dans biçimlerinden beslenen bu oyun iki erkek arasındaki dostluğu sosyokültürel bir kılıf üzerinden bize anlatmaktadır. (Kalem, 2007, s.34)

Bir diğer fiziksel tiyatro koreografisinde İlyas Odman'ın 'Cam Adımlar' koreografisi oldukça dikkat çekicidir. Oyunda kullanılan kostüm ve sahne tasarımı dansçıların anlatımını yalınlaştıran sade ve isabetli seçimler olarak görülmektedir. Beklenmedik anda kesintiye uğratılan müzik'de seyircinin dikkatini tetikleyen bir diğer unsurdur. Oyunda kullanılan tüm öğeler salt bedensel dışavuruma odaklanmayı sağlamakta vezemin, bir yolun varlığına işaret eden beyaz plakalardan oluşmaktadır. Oyuncular bu yol üzerinde bira bardaklarına basarak oyunu sergilemektedirler. Bardakların baş aşağı duruşu yaşamımızın gündelik saçmalığına denk düştüğünü görmekteyiz. Bu anlamda başka bir metforik anlatım da karşımıza çıkmaktadır. İzlerken cam bardakların üzerinde duran oyuncuların, bardakların yere sürtünmesi ile çıkardığı sesler gerginliği aralıksız arttırmaktadır. Oyuncuların bardaklar üzerinde işlediği ana tema Mustafa Avkıran'ın dediği gibi 'Kim daha kırılğan? Bardaklar mı? Yoksa İnsanlar mı? Sorusuyla adeta örtüşmektedir. (Özer, 2007, s.37)

1.1.5.Commedia Dell'Arte

Yıllar boyunca antik Yunanda ezberden okunan metinlerin önemi üzerine durulmuştur. Bu durum da büyük olayların seyirciye aktarılması ve muazzam oyunculuğun başlangıcı olmuştur. Yazılı metinlerin ortaya çıkmasıyla artık mimci'nin yaratıcılığına ihtiyaç kalmamış, yeni oluşmaya başlayan tiyatro sanatçılığı ile yaratılan imkanlar ve tehlikeler tarihte kaybolup gitmiştir. Antik metinler ortaya çıkarılmış ve antik severler bu metinler üzerinde araştırma yapıp, onları yeniden açıklığa kavuşturmuşlardır. Antik tiyatro hakkında pek bilgileri olmayan bu araştırmacılar, önceleri Antik Epos'lar gibi okunacağını sanmış ve Calliopus adındabir konuşmacının oyunu okuduğunu ve o sırada sahnede anlatılanları dilsiz insanların pandomimle canlandırıldığını sanmışlardır. Böylece metin, bir konuşmacı tarafından okunup, duygularda pandomimle canlandırılmaya başlanmıştır. Pandomim ve metin'in bu şekilde ayrı halde kullanılması pek tutmamıştır. Ayrıca o sıralarda pek fazla yazılı metnin bulunmaması da bir diğer ayırıcı durumdur. O nedenle halk arasında, mimus'a dayalı oyunculuk zevkinin kaldığı yerlerde, mimus yaşamını yüzyıllar boyu sürdürmüştür. Ve mimus'un olduğu yerlerde doğaçlama da görülmüştür. Genel tiyatro artık, yazılı metnin biri tarafından okunup başkası tarafından canlandırılması ilkesine dayanmıştır. İtalyada oluşan Comedia Erudita'da bunlardan biriydi. Antik tiyatrodaki meydana gelen yazılı metne geçiş, evet bir ilerlemeydi fakat erken Rönesans döneminde ki tiyatro için bu büyük bir engel teşkil ediyordu. Ortaçağ artık metne bağlı bir tiyatro'ya ev sahipliği yapıyordu. Rönesans'ın kişiliği güçlü insanı, aktif ve yapıcı insanı tiyatrodaki aksiyon istemeye başladı ve metne köle gibi bağlı olmaktan bir hayli sıkıldılar. Aynı zaman da metinlerin içeriğini de beğenmemeye başladılar. Ve Commedia dell'Arte'nin muhteşem dönemi geldi. Saptanmış metin kabul edilmedi. 'Mimus' sanatı artık italya da dörtnala koşan bir sanattı. Ve Commedia Erudita'dan Commedia dell'Arte'ye geçiş oldu. Tiyatro edebiyattan ayrılmış olarak yeniden doğdu. İtalyada ki oyuncular Romayı örnek alan ve bir metne dayalı oyunların etkisinin boş olduğunu anlayıp, kendilerini yazılı metnin tutsaklığından kurtardılar. Ve oyuncuya 'kanava' adı verilen bir davranış taslağı verildi. Oyuncular kanava'lara göre ne yapması gerektiğini biliyordu, fakat karşısındaki oyuncu ile aralarında oyun konusu hakkında hiçbir anlaşma olmadığı için her seferinde yeniden doğaçlaması gerekiyordu. Kanavayı bütün oyuncular biliyor fakat oyunun seyrini o andaki doğaçlamaları yönlendiriyordu.

İşte Commedia dell'Arte'nin üstün özellikli yaratma yeteneği buna dayanmaktadır. (Ebert, 2004, s.20) Ludovico Riccoboni Commedia dell'Arte hakkındaki düşünceleri şu şekildedir;

“Bu tiyatronun, yazılı tiyatrodan olmayan nitelikleri olduğunu itiraf etmek gerekir. Doğaçlama sayesinde oyun o kadar çok çeşitlilikte oynanabilir ki, bir seyirci oyunu birkaç kez görse bile her seferinde söylenecek yeni bir şeyler olduğunu görür. Tuluat oyuncusu, rolünü ezberleyen oyuncudan çok daha canlı ve doğaldır; çünkü insan, belleğine dayanarak başkalarından aldığı bir şeyi söylemektense kendi sözlerini hayal gücüne dayanarak söylemeyi tercih eder.”(Ebert, 2004, s.22)

Bu anlamda Commedia dell'Arte çeşitli ülkelerin tiyatro hayatını derinden etkileyen ve iki yüzyıl kadar Avrupa tiyatrosunu etkisi altında tutan bir İtalyan halk tiyatrosu geleneği olmuştur. Sözlük anlamına bakıldığında da geleneğin kökleri gözler önüne serilir. Bu deyim genelde ‘sanatçıların komedisi’ anlamına gelmekle birlikte bir diğer anlam olarak ‘profesyonellerin gösterisi’ ni ifade ettiği söylenebilir. Ve biçime dayalı farklı anlamlarda yüklemek mümkündür. Örneğin; Commedia alla maschera (maskeli komedi), commedia dell'arte all'improvviso (doğaçlamaya dayalı komedi) ve commedia improvviso (doğaçlama komedisi). (Kahan, 1976, s.7)

Ortaya çıkış tarihi tam olarak bilinmeyen Commedia dell'Arte'nin, 16. yüzyılda oyuncuların halkın en kalabalık yer olduğu pazaryerlerini kullanıp, halkın ilgisini çekerek seyirci topladıkları ve mekan olarak da pazaryerini kullandıkları bilinmektedir. Yani pazaryeri Commedia dell'Arte'nin doğuşuna hizmet etmiş ilk mekandır. ‘Karnaval’ sözcüğü de commedia dell'Arte'yi ifade eden bir sözcüktür. (Rudlin, 2000, s.23) John Rudlin Commedia dell'Arte'yi ifade etmede karnaval sözcüğünün önemini şu sözlerle vurgulamaktadır;

“Bir kişi, Commedia dell'Arte'nin giyinip süslenme ile doğaçlamanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir gösteri olduğunu söylediğinde, doğrudan doğruya, kökeni karnavala dayanan birçok kültürel olayın ritüel doğasına ulaşır. Karnavalda, maskeleri, dili, saçmalığı, hicvi, taklitçiliği, akrobatlığı, tek kelimeyle değişmez karakterlerinden birini oluşturan göçebelikle birlikte doğaçlama geleneğine geçen unsurların tümünü buluruz.”(Rudlin, 2000, s.24)

Dario fo ise Commedia dell'Arte'nin özellikle sanatçı olarak kabul edilen ve profesyonel sanatçılardan oluşan ve onlar tarafından sahnelenen komedi olarak ifade etmektedir. Commedia oyuncusu olabilmek için otoriteler tarafından tanınmak ana şarttır. Yine bu tanımlamalara ek olarak Dario Fo Commedia dell'Arte sözcüğünü bu tiyatroya yapılmış bir haksızlık olarak ifade eder. Ona göre; onun yerine 'komedyenlerin komedisi' ya da 'oyuncuların komedisi' olarak betimlemek daha doğru olur. Çünkü Commedia dell'Arte'de oyuncu her şeydir. Hem aktör, hem sahne sorumlusu, hem yazar hem yönetmen, kısacası tiyatronun tüm yükleri omuzlarındadır. (Rudlin, 2000, s.25)

Commedia dell'Arte tam anlamıyla bir doğaçlama örneğidir. Burada oyuncu doğrudan doğaçlamayı kullanır. Zaman içinde ilk zamanlardaki kadar olmasada bu form kendiliğindenliğe dayanarak varlığını sürdürmüştür. Tiyatro tarihi eserinde Commedia dell'Arte için Oscar. G. Brockett adlı yazar şöyle söylemektedir:

“Commedia dell'Arte'nin iki temel özelliği, doğaçlama ve kalıp karakterlerdir; oyuncular genel hatlarıyla yazılmış bir konudan yola çıkarak çalışırlar ve buna bağlı olarak diyalogları ve aksiyonu doğaçlama yoluyla gerçekleştirirler ve her bir oyuncu, belirli nitelikleri ve kostümüyle, her zaman aynı karakteri oynar.”(Brockett, 2000, s.160)

İtalyan halk tiyatrosunda oyuncular genel anlamda yazara ve oyun metnine karşı çıkmışlardır. Bu nedenle kendi düşüncelerini ve doğaçlamalarına ortaya çıkan oyunlarda yer vermişler. Bu da oyunculuğun pek fazla gelişmemesine neden olmuştur. Tüm bunlara rağmen onsekizinci yüzyılda Goldoni ve Gozzi ile başlamış olan grotesk tiyatro çalışmalarına da esin kaynağı olmuştur. Meyerhold gibi çağdaş Rus yönetmenler bile kendi halk tiyatro anlayışlarını bu tiyatrodan aldıkları fikirlerle bir senteze oturtmuşlar ve bu tür tiyatroya bir içerik getirmişlerdir. (Nutku, 2002, s.117)

“Commedia dell'arte oyunculuğunun üç temel özelliği görsellik, doğaçlama ve kendine özgü gerçekliktir. Commedia dell'arte oyuncuları jestleri, duruşları, hareketleri ve kurgularıyla tiyatroyu seyirciye 'yalnızca görsel bir sanat' olarak gösterdiler. 'Hareket başlı başına tiyatronun kendine özgü niteliğiydi.' Onlar bir oyuncunun sınırsız gövde esnekliğini göstererek oyuncunun gövdesiyle ne kadar çok anlatım olanağı bulabileceğini kanıtladılar. Bu oyuncular, doğaçtan

konuşmayı en üst aşamaya çıkararak oyunculuk sanatının önemli bir ögesi olan 'spontan'lığı ve yaratıyı ilk olarak uyguladılar. Onlar için sahnedeki öykü, daha önce olmuş bir şey değil, o an olmakta olan, hatta her gösteride yeni bir seyirciye yeniden olmakta olan bir şeydi. Bunun için oyunculuk 'şimdiki zaman' da her defasında yeniden olmakta olan bir sanattı. Gherardi'nin belirttiği gibi, ' herkes bir rolü ezberleyip sahne üzerinde bunu oynayabilir. Fakat İtalyan komedyası için başka bir şey gerekir.' (Nutku, 2002, s.118)

Gherardi bu sözüyle commedia dell'Arte oyuncularının ne kadar usta bir oyunculuğa sahip olduklarını dile getirmiştir. Düşündüğümüzde bu oyuncular her anı farklı bir şekilde yaşayan oyunculuğun yaratıcı fantazileri ile donatılmıştır. Commedia dell'Arte doğaçlama üzerine kuruludur. Bu noktada şunlara değinebiliriz;

- 1- Commedia dell'Arte tamamiyle gevşek bir yapıya sahiptir.
- 2- Önceden belirlenen figürler (canava aracılığıyla) doğaçlama kullanılarak oyuncunun zekası ve yeteneğiyle şekillenir.
- 3- Commedia dell'Arte'de edebi bir yapıdan söz edilmez, buradaki en büyük özellik oyuncuların harekete dayalı olan plastik yapısı ve bunun tekrara dayanmamasıdır.
- 4- Oyuncunun devingenliği esas alınmıştır.(Süner, 2007, s.48)

Commedia dell'Arte topluluklarının yaklaşık olarak oniki üyesi bulunmaktadır. Bunlardan yalnızca üç veya dördü kadındır. Bu oyuncuların sayısı toplumun mali durumuna göre artış veya düşüş gösterilebilirdi. Commedia dell'Arte oyunları topluluğun en saygın üyesi olan bir liderin sorumluluğunda gösterilirdi. Bu lider çoğu zaman topluluğun kostüm ve oyun malzemesini sağlar ve tiplerini de şekillendirirdi. Aynı zamanda gelecekteki aksiyonu netleştirmekle de görevliydi. Bu toplulukta paylaşım esas olarak alınmıştır. Burada kazanılan para bölüştürülür ve çoğu maaşla çalıştırılırdı. Ve bu topluluk sürekli olarak turnelerde vakit geçirir, ve gittikleri yerde oynamalarına izin veriliyorsa oynarlardı. Onlar hem açık havada hem de saraylarda oynayabilen profesyonel sanatçılardı. (Süner, 2007, s.49)

Buradan da anlaşılacağı gibi Commedia dell'Arte oyuncularının başarısındaki en önemli etken onların değişen ortam ve mekanlara uyum sağlama yeteneğindeki ustalıkları olmuştur.

Commedia dell'Arte günümüzde fiziksel tiyatronun ham maddesini oluşturmaktadır. Canava'larla ve üstün oyunculuklarla sergilenen gösteriler oyuncunun bedenine ve zihnine adeta hükmeder. Ve bu toplulukların kendilerine özgü kalıplaşmış karakterleri mevcuttur. Commedia dell'Arte'de kullanılan maskeler ve oynanan tipler, oyuncunun vücudunu büyük bir hünerle sergilemesine olanak sağlar. Bu tiplerden bazılarını değinecek olursak şunlardan bahsedebiliriz;

Zanni; Commedia dell'Arte'nin ilk zamanlarında uşak rolüyle karşımıza çıkar. Zanni, oldukça zavallı, malı mülkü olmayan Bergamolu bir köylüdür. Yaptığı iş hamallıktır. Zannilerin kostümü beyaz un çuvalından örülmüş bir pantolondur. Ve yüzünü tamamen kapatan bir maske takarlar. Bu durum mimiklerin ve jestlerin yerini bedeninin almasını sağlar ve işte gerçek bir beden oyunculuğu karşımıza çıkar. Zanni'nin görevi başkalarına ait olan değerli eşyaların koruyucusu olmaktır. Zanni'nin en büyük korkusu ise aç kalmaktır. O nedenle her bulduğunu yiyen doymak bilmeyen bir oburdur. Zanni cahil ve kaba olsa dahi; oldukça sadık ve kurnaz bir karakterdir. Zanniler daha sonra Arlecchino ve Brighella'ya dönüşmüştür. **Arlecchino;** Mantova'lı Tristano Martinelli'nin onaltıncı yüzyılda fransa'da yarattığı düşünülmektedir. Ve onyedinci yüzyılda en popüler zannilerden olmuştur. Arlecchino sözcüğünün nereden türediği konusunda farklı görüşler vardır. Bunlardan birisi adının; 'harle' olarak bilinen renkli bir su kuşundan geldiği bilgisidir. Bir diğeri ise Fransızcada soytarı anlamındaki 'harlequin' sözcüğünden geldiğinin bilgisidir. (Süner, 2007, s.151) Arlecchino oldukça kurnazdır. Onun bu kurnazlığının yanı sıra aynı zamanda oldukça iyi bir akrobat ve dansçıdır. Oldukça çevik bir vücuda sahiptir. Kostümü baklava desenli yamalı bir ceket ve pantolondur ve battocio adı verilen bir sopa taşır. Maskesi de ilk zamanlarda zenci bir köleyi andıran çoraptan oluşmuş fakat daha sonra çene kısmı olmayan yarım maske halini almıştır. Fiziksel olarak kamburdur ve yürürken dans eder gibidir. **Brighella;** Commedia dell'Arte'de var olan kurnaz cin fikirli zeki uşaktır. Kendi geliştirmiş ve yüksek bir statüye ulaşmıştır. Bu şekilde Arlecchino'dan ayrılır. Entrika, onun için olmazsa olmazlardandır, dünyadaki diğer insanlarla alay etme de diğer bir işidir. Çok iyi bir yalancıdır ama aynı zamanda da gerçekçidir. Maskesi rengi açık ve tiksindirici bir

ifadesi olan tuhaf bir maskedir. Kalın dudakları, kanca şeklinde burnu ve uçları yukarı kıvrılmış bıyıkları bulunmaktadır. Hareketleri fiziksel olarak oldukça rahattır ve kıvraktır. Onun kullanmış olduğu maske ilk zamanlar iyi bir insanı canlandırırsa da, vücudunu kullanım biçimine ve tavrı ile onun şeytani özelliği ortaya çıkar.

Colombina; dişi bir Zanni'dir. Commedia dell'Arte'deki akıllı başında ve zeki olan tek kişidir. Tam anlamıyla iyi huylu, olumsuz hiçbir özelliği olmayan yegane bir tip'tir. Şarkı söyleyen, kitap okuyan entelektüel bir kişiliktir. Arlecchino'ya aşıktır. Hanımın hizmetçisi olması sebebiyle evin diğer uşaklarından daha renkli ve daha güzel kıyafetleri vardır. Maske kullanmaz fakat iyi bir makyajı vardır. Oyunlarda elleri genelde kalça hizasında tutarak oynar ama heyecanlandığı zaman ellerini havaya kaldırır. Bedeni çok hareketli olmasa da tüm oyunu mimik ve jestleriyle yürüttüğü aşıkardır.

Capitone; askerlikteki itibarını kaybeden eski bir yüzbaşısıdır. İleri derecede aşağılık kompleksi mevcuttur. Kendini hep yüksek statüdeymiş gibi ileri sürer. Böbürlenmeye bayılır. En önemli özelliği kızını zengin biriyle evlendirme isteğidir. Çengel burunlu ve kahverengi bir maske takar. Sırtı zannilerin ki gibi kambur değildir, dimdiktir. Atımları hep ufak atar fakat savaş konusu açıldımı adımları iyice genişler. **Pantolone;** capitone gibi o da kızını zengin bir adamla evlendirmek istemektedir. Çok aç gözlü ve Zayıftır. Adımları oldukça küçüktür. Fakat bir şeyler düşündüğünde ellerini ve kollarını çok fazla oynatır. Pelerini bu hareketlerini gizlemek için giyer ve ellerini arkaya pelerinin altına gizler. Dizleri bükülü fakat ayakları ayrık bir şekilde durur. Topukları birbirine bitişiktir. Maskesi uzun kanca burunlu, yukarı doğru sivrilen bir sakal ve gür kaşlardan oluşur. **Dottore;** genelde ya doktor ya da hukukçudur. Onun arkadaşı genelde rakibi de olur. Aşıklar'dan birinin de babası rolündedir. Şişmandır. Göbeğini dışarı çıkararak ve sırtını geriye yaslayarak yürür. Genelde yürüme şekli sekiz çizer gibidir. Ellerini ise tohum eker gibi sallamaktadır. Konuşmaları çok uzun ve çoğu zaman gereksizdir. Kostüm olarak akademik cübbe giyer. Maskesi ise sadece burnunu ve alnını örtmektedir. Yanak kısmı açıktır. Yanakların bu şekilde olması seyirciye dottore'nin içkiye düşkünlüğünü gösteren kırmızı yanaklarını göstermektir. (Süner, 2007, s.152)

Buradaki karakterlerden anlaşılacağı gibi maske kullanımı Commedia dell'Arte'nin olmazsa olmazlarından. Maskenin role kattığı anlam oldukça büyüktür. Nesnel bir anlamı olan maske Commedia dell'Arte oyuncularını sayesinde bir karaktere dönüşmektedir. Burada maske takılır takılmaz oyuncu tamamen kendi kimliğinden çıkar ve karakterini taktığı maskenin ruhuyla bütünleşir. Commedia'da kullanılan maskeler belli bir kimliği yansıttıkları için sınırları mevcuttur. Oyuncu maskenin adeta tutsağıdır. Maskeyi takan oyuncu o rolün kimliğine girmekle birlikte aynı zamanda karakterin fiziksel özelliklerindeki canlandırmak zorundadır. Commedia oyuncularının amacı seyircinin hayal dünyasını harekete geçirerek, canlandığı ve maskesini taktığı karakteri çok iyi yansıtmaktır. Bu şekilde oyuncu maskeyi taktığı andan itibaren kendini gerçek dünyadan soyutlar ve maskeyle bütünleşir. Sesi, mimikleri ve beden hareketleri maske tarafından yönlendirilir. Ona adeta boyun eğer. Ünlü İtalyan oyun yazarı ve yönetmeni Dario Fo'nun maske'nin önemi ile ilgili şu sözleri bunu oldukça iyi anlatmaktadır:

“Öncelikle maske takmak, bir oyuncu için maskenin kullanımından daha çok hem görüş alanını hem de akustik-vokal sistemini kısıtlamasından dolayı endişeye neden olur. Kendi sesiniz size şarkı söylüyormuş gibi gelir; sizi sersemletir, kulaklarınızda çınlar. Nefes alışınızı, bu durumun üstesinden gelene kadar kontrol edemezsiniz. Maske bir yük haline gelir, kolayca bir işkenceye dönüşür. İlk neden budur. Efsanevi, neredeyse sihirli olan ikinci bir neden daha vardır. Maskenizi çıkardığınızda tuhaf bir duygu size acı verir, en azından benim tepkim öyledir; yüzümün bir kısmının maskeye yapışıp kalacağı ya da yüzümün maskeyle birlikte çıkacağı korkusudur bu. İki ya da üç saat boyunca maskeyi yüzünüzde taşıdıktan sonra onu çıkardığınızda kendi kendinizi yok ettiğiniz duygusuna kapılırsınız.”(Balamir, 2017, s.87)

Bir çocukluk sanatı olarak da tanımlayabileceğimiz Commedia dell'Arte'de bir durumdan diğerine, bir ruh halinden bir başkasına çok çabuk geçilebilir. Arlecchino Pantalone'nin ölümüne ağlayıp, fakat hemen sonra yemeğin hazır olmasına çok sevinebilir. Bu şekilde düşünüldüğünde, Commedia Dell'Arte'nin masalsı ama bir o kadar da acımasız bir oyun alanında yer aldığını söylemek hata olmaz.

Jacques Lecoq; okulundaki eğitimin en başından, Commedia dell'Arte'ye ve maskelerine derslerinde yer vermektedir. Bu nedenle Commedia dell'Arte karakterlerini iyi bilmek gerekmektedir. Commedia dell'Arte'de ki yüksek seviyede oynanan oyunculuk onun eğitiminin bir parçasıdır. (Lecoq, 2015, s.131) Okulunda kullandığı Commedia dell'Arte doğaçlamalarından biri şu şekildedir;

“Pantolone evindedir, parasını sayar: onu görmek isteyen birisinin geldiğini haber verirler. Kim olduğunu sorar: Bilmezler! ‘Uzun biri mi? ‘Evet’ ‘Yaşlı’mı?’Evet! ‘Böyle mi yürüyor?’ ‘Evet!’ Anlamıştır: Ona verdiği borcu istemeye gelen arkadaşı Brigante'dir! ‘Kendisini görmek istemiyorum’ der. Çok geçtir. Brigante çoktan gelmiştir. Sarılırlar. ‘Sevgili dostum, Sizi görmek ne büyük zevk...’ Dostluk komedisi oynarlar. Daha sonra lazzi'ler başlar. Bir sandalye getirirler. Brigante çoktan sandalyenin değerini hesaplamış olarak ‘Ne güzel sandalye’ der. Pantalone hemen ‘Bu çok eski bir sandalye’ diyerek cevap verir.”(Lecoq, 2015, s.132)

Burada doğaçlamaya yön veren ana fikir ‘değer vermek’ tir. Oyunculardan biri her şeyi değersizleştirmeye çalışırken bir diğeri ise değerli bulmak için uğraşacaktır. Öğrenciler bu tür doğaçlamaları hem kendi maskeleri hem de geleneksel Commedia dell'Arte maskeleri ile oynayabilirler. Commedia dell'Arte'de oyun sahası akrobasiye varıncaya kadar en yüksek noktaya ulaşmaktadır. Bununla birlikte en uç duygu durumlarında kalmadan karakter kendini bir duygudan diğerine aniden geçerken bulmaktadır. Bu anlamda Commedia dell'Arte oyuncunun bedenine ağırlık veren aynı zamanda duygu-durum değişikliği en fazla oyun olarak karşımıza çıkar. (Lecoq, 2015, s.133)

1.1.6.Pantomim

Pantomim diğer adıyla pantomim veya mim sanatı olarak adlandırılan sanatçının kendini sözsüz olarak sadece mimikleriyle ve el kol hareketleriyle ifade ettiği bir sanat dalıdır. Pantomimi evrensel tiyatro dili olarak tanımlayabiliriz. Mim sanatının milattan önceki dönemlerde uygulandığı görülmüştür. Mim sözcüğüGrekçe'de ‘mimeisthai’ olarak geçer. Ve ‘ taklit edip temsil etmek’ anlamına gelir. Fransızca'da Pantomime olarak karşımıza çıkar. Pantomim sanatı Türk Dil Kurumu tarafından şöyle

tanımlanmaktadır: ‘ Düşünce ve duyguları müzik ve türlü eşyalar eşliğinde bazen dansla, bazen de gövde ve yüz hareketleriyle amaçlayan oyun, sözsüz oyun. ’(Türk Dil Kurumu, 1992, s.1156)

Ünlü pandomim sanatçısı Marcel Marceau tarafından ise pandomimin tanımı şöyle yapılmaktadır;

“İnsanın kendisini çevreleyen maddi dünya ve trajikomik olaylarla bütünleştirmesinin sanatla ifadesi diyebiliriz. Sanatçıların dramatik sahnelerde, vücutları ile kendilerini ifade ettikleri, konuşmaksızın sessizlik çılgınlıkları attıkları bir sanat... Fakat önce söylediğim tanımlamayı yineleyeceğim. İnsanın maddi dünya ile bütünleşmesi sanatı.”(Güntürk, 2007, s.43)

Tarihçesine baktığımızda ilk olarak Yunanistan’da ortaya çıktığını görürüz. İ. Ö VI. ve V. yüzyıllarda genelde iki üç kişinin oynanmış olduğu konuşuz, müziksiz ve korosuz küçük oyunlarda töreler ve gerçek yaşam taklit ediliyordu. Mim bu dönemde akrobasiyle, dansla ve aynı zamanda akrobasiyle iç içe geçmiş bulunmaktaydı. Kadın ya da erkek cinsiyet farkı gözetilmeksizin etrafındakileri eğlendirme amacıyla evlerde, alanlarda gösterebileceği bütün hünelerleri gösterirlerdi. Bu durum Roma Döneminde Mim sanatının Farsa dönüşmesiyle devam etti. Bu dönemde sahneler çoğalıp oyun süreleri çoğaldı. İ. Ö. I. yy’da Liborius ve Syrius mim sanatını inanılmaz derecede geliştirdiler ve bunun sonucundaşuan kullanılan formda pandomim oluştu. Pandomimler hangi konuları işlerse işlesin (komedi ya da trajedi), gelişmiş dekorlar ve üst düzey kostümlerle sunulmaktaydı. Hristiyanlığın gelişmesiyle dönemin dinsel gelenekleriyle alay edilmesi gerekçe gösterilerek kilise tarafından pandomim’e savaş açıldı. Ve pandomim sanatçıları aforoz edildi. Ve bu pandomim sanatının unutulmasına neden oldu. Maske takmış aktör, eski romalılar döneminde dilsiz gibi hiç konuşmayan ve anlatmak istediği şeyleri hareketlerle anlatan gösteriler düzenlerlerdi. İngiltere’de de 18. yy’da bu oyunlar çok hareketli komediler şeklinde pandomim adı altında oynanıyordu. Yaşlı ve neşeliKolumbine, Pantalone, palyaçohareketi ve temposuyla seyircileri kahkahadan kırıp geçiren oyunların unutulmaz ve değişmeyen karakterleriydiler. Ne yazık ki modern pandomimlerde bu karakterlerin izi silindi ve ortadan kaybolup gittiler. (Ay, 2012,s.1)

Neyseki 20. Yüzyılda oyuncunun bedenine yönelmesi gerektiği düşüncesiyle birçok usta yönetmen gün yüzüne çıktı. Bu yönetmenlerden özellikle Meyerhold; çalışmalarında panayır gösterilerine sıkça yer vermiş ve pandomimi bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Özellikle 8 Kasım 1911 yılında sergilenen Harlequin, The Marriage Broker (çöpçatan soytarı) isimli oyunu, maske tiyatrosunu canlandırmak güdüsüyle pandomim biçiminde sergilenmiştir. Bu pandomim gösterisi, geleneksel ilkelere göre sahnelenmiş ve Commedia dell'Arte senaryoları çalışmalarının ekseninde oluşmuştur. Ayrıca bu gösteriyle doğaçlama sanatının yeniden doğuşuna katkı sağlanacağı düşünülmüştür. Pandomimde; oyuncuya sahnelerin sadece belli başlı noktaları aktarılıp, dilediği gibi doğaçlamasına izin verilmiştir. Fakat doğaçlama tamamen özgür olmamaktadır, çünkü oyuncu bellimüzik notalarının disiplinine bağlıdır. Pandomim gösterisi yapacak olan oyuncu üstün bir ritim duygusuna, kıvraklık ve özdenetime sahip olmalıdır. Hatta bir akrobat gibi hareket etmeli ve denge koordinasyonu tam olmalıdır. (Rudlin, 2000, s.200)

Modern pandomim'e değindiğimizde karşımıza Etienne Decroux'un 1923 Paris'te insanlara bedensel bir eğitim verilmek üzere kurulan stüdyosu karşımıza çıkmaktadır. Bedensel anlatımın katkısız ve saf bir şekilde yapılmasını amaçlayan Decroux, hiçbir zaman pandomimi yenilemek istememiştir. İnsan bedeninin hareketlerini farklı bir şekilde (geometrik bakış açısıyla) çözümlemiş ve bu durum hareket sanatlarına üstün güçlü yenilikler kazandırmıştır. (Geerber ve Wroblewsky, 2000, s.118)

“Bulunan öğeler ve yasalar Decroux için ruhbilimsel bir oyunculuğun temelini oluşturmuyordu. Bu çözümlenmeler Decroux için, doğrudan evrensel anlatım biçimlerinin bulmayı ve soyut görsel olarak dönüştürmeyi olanaklı kılan, yapay hareketleri ve duruşları ortaya koymak amacıyla bir başlangıç malzemesi niteliğindedirler. Decroux'un oluşturduğu bu yaklaşıma mime corporeladını vermiştir. Marcel Marceau, mime corporel 'i beden tekniği üzerine oturtmuş, yanılısama tekniklerini geliştirerek Bip adında bir pandomim figürü yaratmıştır. Marcel Marceau, mime corporel'in katı biçimini kırmasıyla ellili yıllarda tek başına pandomimin popüler olmasını değil, aynı zamanda Decrouxcu beden çözümlemesinin de açık ve yararlı bir duruma gelmesini sağlamıştır. Günümüzde gösteri sanatları oyunculuktan palyaçoluğa dek bu temel üzerinde çalışmaktadır. Süreklilik göstermediği halde ya da sürekliliğinin eksik olması nedeniyle,

pantomimin tarihi diyalektik gelişmenin bir örneği olarak değerlendirilebilir.”(Gerber ve Wroblewsky, 2000, s.118-233)

Decroux'un geliştirdiği hareketsetel oyunculuk günümüzde fiziksel tiyatro çalışmalarına büyük katkı sağlamıştır. Özellikle doğaçlama ve mim tekniği ile çalışan fiziksel tiyatro gruplarına esin kaynağı olmuştur. Bunu da şöyle açıklayabiliriz; Pantomim sanatçıları ürünü ortaya koyarken tiplendiği ve fiziksel aksiyonunun ayırım noktalarını vurguladığı aşamaları kesin olarak sınırlamak zorundadır. Bu nedenle yoğun ve üstünbir beden-zihineğitimine ihtiyaç duyar. Bu nedenle pantomim eğitimi almış oyuncular elbette daha başarılı olacaklardır.

“Pantomimsel beden dalgasını gerçekleştirebilen bir kişi, canlandıracağı karakter için uygun karakteristik temel tavrı nispeten zorlanmadan bulacak, o figürü koruyacak ve onun sınırları içinde çeşitlemelerde bulunabilecektir. Bu açıdan baktığımızda pantomimin stil araçları, tiyatro sanatı için birçok açılım sunabilir, oyunculuk ve pantomimin, dolayısıyla fiziksel tiyatronun oluşturacağı verimli bileşimler düşünülebilir.”(Coşkun, 2008, s.46)

Pantomim çalışmalarında ve egzersizlerinde ayrımları vurgulama olarak nitelendirdiğimiz, insan bedenini parçalara ayırıp birbirinden bağımsız olarak her birinin kendi kendine çalışmasının kullanıldığından söz edebiliriz. Böylece hareket merkezinin alansal ve mekânsal illüzyonu yaratılır ve vurgu düzenli koordinasyon ile istenilen noktaya yani hareket merkezine yöneltilir. Örnek verecek olursak pantomimsel dönmeyi başarabilen bir oyuncu yüzünürol arkadaşına çevirirken çeşitli hareketler yapma ve bu ayrımları vurgulama gibi ucu bucağı olmayan olanaklara sahiptir. Nasıl hareket ediyorsa ve hangi dinamikte dönmeyi gerçekleştiriyorsa ona göre bir etki yaratılır. Yüzünü çevirme gibi basit bir eylem basit bir olgu olmaktan çıkar ve kendi başına yönelim, uzaklaşma ve daha birçok tavrı anlatabilir. (Gerber ve Wroblewsky, 2000, s.58)

Tiyatro Tiyatro dergisinin 1992 yılında büyük pantomim sanatçısı, ‘Bip’ karakterinin kurucusu Marcel Marceau ile yaptığı söyleşisinde; Marceau oyuncunun bedeninin ve ruhunun bu sanatın hizmetinde ve verilmek istenen mesajın aracı durumunda olduğunu ifade etmiştir. Bir dansçı için beden neyi ifade ediyorsa mimci için de aynı şeyleri ifade ettiğini dile getirmiştir. Modern dansın, klasik dansın tiyatro

formunda oyunlaştırılan hali olduğunu fakatmim sanatının farklı bir kuralının ve dengesinin olduğunu söylemiştir. Ona göre dans, müzik, hareket ve yükselme üzerine kuruluyken, mim sanatı bir o kadar da sessizlik ve bir o kadar da yerçekimiyle yaşanan trajikomik durumlardır. Mim sanatçısı, sanatını icra ederken yalnızvücudunu ruhunu değil aynı zamanda müziği ve sessizliği de kullanmaktadır. Mim sanatçısı vücudunu adeta sanatın hizmetine sunmakta ve bunun için bedenini tanıması ve derin düşünmesi gerekmektedir. (Güntürk, 2007, s.44)

Bugün yönetmenlerin, pandomim’le yakından ilgilendiğini görmek mümkündür. Çağdaş yönetmenler oyuncunun en dinamik evresi olan tiyatronun öz’üne pandomim ile ulaşılabilceği kanısına varmışlardır. Çünkü bu sözsüz oyunun sahnelenme evresinde hem oyuncu hem de yönetmen bugün aranmakta olan tiyatronun en temel öğeleriyle tanışmaktadırlar. Bu sayede jestin, mimiğin, maskenin ve hareketin gücü yeniden açığa çıkmış olacaktır. (Meyerhold, 2014, s.119)

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DA FİZİKSEL TİYATRO

2.1.20. YÜZYILDA FİZİKSEL TİYATRONUN GELİŞİMİ ve YÖNETMENLER

20. yüzyıl başında birçok sanat alanında görüldüğü gibi tiyatro alanında da büyük gelişmeler gözlenmiştir. Tiyatronun eline geniş teknik olanaklar geçmiş ve bu teknik etmenlerin kullanılması ile tiyatrodaki anlatım eksikliği gün yüzüne çıkmıştır. Üstelik tiyatro sanatının gelişimi ile tekniğin gelişimi arasındaki direkt ilişkisi, sanatçı ve yönetmenleri bu gelişmelere yabancı kalmamaya zorlamıştır. Diğer yandan, tiyatronun teknik gelişimlerden yararlanması deneysellik akımını'da beraberinde getirmiştir. Bu döneme kadar tiyatrodaki dilin belirleyiciliği ilkesi savunulmuş, bu yüzyılla birlikte artık dille söylenemeyen, aktarılamayan ve anlatılamayanlar sahnede somut hale getirilip canlandırılmaya başlanmıştır. Bu dil, diğer tiyatro dillerinden çok farklı olmakla birlikte kavramsal değildir. Daha çok yeni bir görsel dil ve sahne dili'ni ifade etmektedir. Birçok yönetmen tarafından bu durum çeşitli yaratıcı olanakların ortaya çıkışına zemin hazırlasa da, salt biçim denemeler de takılı kalıp, bu biçimleri aktarmada amaçlanan öz içinde verememek tehlikesi de ortaya çıkmıştır. Öncü avangarde oluşumlar olarak isimlendirilen bu eğilimler uzun yıllar sürecektir bir tartışmanın zeminine yol açmıştır. Öncü avangarde hareketler biçimsel reddediş temelinde bir yönelişle ifade bulmuş ve daha çok kural tanımazlık bağlamında var olmaya çalışmışlardır. Toplumun ahlaki değerleri ile örtüşmeme ve siyasal sorun karşısında ki tutumlar birçok avangarde oluşumun dağılmasına yol açmıştır. Bu nedenle birçok avangarde'in eski tiyatro hakkındaki dünyaya yaptıkları itiraz, çaresi olmayan bir suçlamadan öteye gidememiştir. Fakat bu dağılma sonrasında öncü deneysel çalışmaları sürdürenler ve kendinden sonra gelenlere birçok anlatım yöntemini miras bırakanlar yine bir siyasi olgu içinde var olmuşlardır. Bunlardan özellikle Meyerhold'un çalışmaları kendinden sonra gelen ve bugünün tiyatro sanatçılarına, yönetmenlerine önemli yönetsel araştırma ve pratik olanaklar sunmuştur. Meyerhold dışında radikal avangarde olarak tanımlayabileceğimiz bu öncüler, sanatsal yaratıcılıklarıyla ve ortaya çıkardığı değişik sahne uslubuyla günümüz tiyatrosuna yeniden yön vermişlerdir. (Bayramoğlu, 1996, s.6)

Bugününün fiziksel tiyatro dünyasına ışık tutan deneysel tiyatro ve yönetmenleri, sahnenin iç duygucu tiyatrolara ayrışmasına el koymak ve birleşik tiyatroyu kurmak yolunda sivilize bir tiyatro kurma amacı güdmüşlerdir. Sivilize tiyatro, oyuncuyu dekordan ayırıştırarak, kendi bedenini ve heykelsi plastiğini kullanabileceği üç boyutlu bir alan yaratmıştır. Stilizasyon sayesinde karmakarışık sahne düzeneklerinden kurtulan oyuncu bedeninin farkına varmış ve rolünü uygulayabileceği sade bir prodüksiyon ile baş başa kalmıştır. Antik Yunanda karşımıza çıkan trajik oyuncular arasındaki rekabet tiyatrodaki teknik donanımın devreye girmesiyle oyuncunun yaratıcı gücününün düşüşüne sebep olmuştur. Ve oyuncu giderek bağımsızlığını kaybetmeye başlamıştır. Fakat oyuncunun özgür iradesine sahip çıkan ve teknik donanımlardan oyuncuyu kurtaran sivilize tiyatro ile bu döngü değişmiştir. Stilize tiyatro, hareket ve diksiyona ritmik bir temele oturtmak ister ve bu şekilde tiyatro'da dans'ın yeniden can bulacağına inanır. Stilize tiyatrodaki oyuncu tek başına seyirci ile baş başadır. Birbirinden iki ayrı unsur olarak, oyuncunun yaratıcılığı ile seyircinin imgelemi arasındaki sürtüşmeden bir kıvılcım çıkarmaktadır. Seyirci ile bu iç içeliği sağlamak amacıyla stilize tiyatrodaki rampa ışıkları kaldırılıp, oditoryumla aynı seviyeye getirilmiştir. Stilize tiyatrodaki oyuncu merkez'de olan yaratıcı konumundadır, diğer yaratıcılar ise, yazar, yönetmen ve tabii ki seyircidir. Bu düşüncelere sahip olan biyomekanik oyunculuğun temsilcisi Meyerhold, stilize tiyatronun en büyük savunucularından olmuş ve yenilikçi tiyatro isimleri arasına girmiştir. (Kanbur, 2014, s.50)

Bir diğer yenilikçi tiyatro adamı, Grotowski ise; sanatın ahlak yasaları ve dinsel öğretilerle sınırlanamayacağını belirtmiş ve tiyatronun oyuncunun tekniği aracılığıyla, maskelerin atılmasını, gerçek tözün ortaya çıkışını, fiziksel ve zihinsel tepkilerin tamliğini sağlan bir fırsat sunduğunu ifade etmiştir. (Akinhay, 2016, s.234) Grotowski'nin tiyatrosu kendi adlandırdığı gibi bir laboratuvar'dır. Onun tiyatrosu yoksulluğu ve parasızlığı bir engel saymayıp, deney yapmayı eylemsel olarak imkansız hale getiren yetersiz araçların bahanesi olarak göstermeyen tek avangard tiyatrodur. (Akinhay, 2016, s.1) Grotowski çalışmalarında özel bir oyuncu anatomisi geliştirilmesi gerektiğini söylemiş ve oyuncunun bedeninde çeşitli yoğunlaşma merkezleri bulmasını ve bedeninde bazen enerji kaynağı olarak hissedeceği bölgeleri arayabilmesini istemiştir. Bu düşünceleriyle, Grotowski teknik donanımları geride bırakıp oyunculuk sanatında öze dönmenin önemini vurgulamıştır. Tiyatrodaki alanın boşaltılıp yan anlam

yüklerinden kurtulması gerektiğini söyleyen Peter Brook 'da Grotowski'den etkilenmiş ve 'Boş Alan' önerisiyle, oyunculukta fiziksel anlatımın köklerini araştırıp, dil yerine sesi kullanarak ve törenselliğin öne çıkmasıyla tiyatronun yeniden dinamikliğini kazanacağını ileri sürmüştür. (Akıncı, 2017, s.8)

Tiyatro antropolojisi'nin kuramcısı ve uygulayıcısı Eugenio Barba oyuncunun gündelik yaşam davranışına karşı hareketlerin benimsetilmesi düşüncesiyle ve Grotowski'nin oyuncu eğitimindeki tekniklerden yararlanarak çağdaş yönetmenlerin arasına girmiştir. Tüm bu yönetmenler ile birlikte Meyerhold ile aynı düşüncelere sahip olan ve oyuncunun vücudunun her hareketiyle, insanlığın sayısız yönünü, ana tiplerini ve onların ifadelerinde gizlenen bu sonsuz dünyayı seyirciye anlatması gerektiğini savunan Jacques Coupe çalışmalarında, Commedia dell'Arte'nin yaratıcılığını esas almıştır. Coupe'nun ışığında Jacques Lecoq'da kökleri yunan tragedyası ve commedia dell'Arte'ye uzanan bir oyuncu eğitim sistemi geliştirmiştir. Lecoq, bu eğitim sistemini temel alarak Lecoq okulunu kurmuş ve dünya tarihinde mim'e ses ekleyerek bir ilke imza atmıştır. Lecoq okulu daha çok mim okulu olarak düşünülmesine karşın, o eğitiminde vokal boyuta oldukça önem vermiş ve hiçbir zaman bir pandomimci gibi ders vermemiştir. Lecoq'da tıpkı Coupe gibi saf mim'den nefret etmiştir. Bu nedenle Lecoq öğretisinde mimlerin konuşmasını sağlamıştır. Lecoq mim sanatının bir geçiş sanatı olarak değerlendirir. Oyunun belirli zamanlarında ortaya çıktığını ifade eder. Bu şekilde mim, sözcüklerin gücünü kaybeden tiyatronun aksiyonunu aralara girerek zinde tutar. Lecoq bu görüşü ile okulunda, Marcel Marceau stili mim eğitimini kendi başına var olan bir gösteri biçiminden çok tarihsel bir disiplin olarak öğretmiştir. Lecoq'a göre hareket her şeyin temelidir. (Rudlin, 2000, s.229) Ve oluşturduğu bu tiyatroya'da bugün kullanılan 'fiziksel tiyatro' terimini vermiştir. Batıda tüm ilgi oyuncunun bedenine yönelmişken, bedensel farklılıkları göz önüne tutarak çağdaş bir japon tiyatrosu'da gündeme gelmiştir. Tadashi Suzuki tiyatrosu ile bedenin metinden daha önemli olduğu bir tiyatro stili Doğu'da yankılanmış ve Klasik 'No' ve 'Kabuki' tiyatrosunun zemininde vücuda ayrı birform katan bir Japon tiyatrosu yaratılmıştır.

Görüldüğü üzere, Meyerhold'un stilize tiyatrosu ile başlayan oyuncunun bedenine yönelme durumu, Grotowski, Peter Brook. Eugene Barba, Jacques Coupeau ve Jacques Lecoq ve Tadashi Suzuki ile devam etmiştir. Günümüzde bu usta yönetmenlerin

oyunculuk anlayışı ve kullandığı temrin ve doğaçlamalar ile ‘fiziksel tiyatro’ kavramı şekillenmiş ve oyuncunun beden eğitiminde önemli kaynak olmuştur.

2.1.1.Meyerhold ve Biyomekanik Oyunculuk

Meyerhold, Rusyada futurizmden etkilenmiştir. (1874- 1940) Realist sanat anlayışıyla Moskova Sanat Tiyatrosunda sanat yaşamının ilk yıllarını sürdürmüştür. Ve daha sonra realizm’e ve Stanislavskinin oyunculuk yöntemine karşı çıkmıştır. Meyerhold’un ekspresyonizm, fütürizm ve konstrüktivizm etkisiyle oyuncuya bakış açısı değişmiş ve oyuncuyu sahne üzerinde hareket edebilen bir varlık olarak değerlendirmiştir. Biyomekanik oyunculuk olarak nitelenen bu yöntemde sanatçı sahnede bir akrobat, atlet hatta hareket eden bir makine olarak varlığını sürdürmüştür. Meyerhold ‘un biyomekanik oyuncusu makine çağını temsil eden devingen bir varlıktır. (Karabulut, 2014, s.91) 12 Haziran 1922’ de yaptığı bir konuşmada şunları dile getirmiştir:

“Çağdaş oyuncunun en büyük hatası, biyomekanik yasalarını bilmemesidir. Bugün varolan oyunculuk sistemlerinin sonucunda, duygunun oyuncuyu, ne hareketleriyle de sesiyle hiçbir şeye tepki gösteremeyecek, kendi üstünde hiçbir denetim kuramayacak ve oyunculuğunda verimliliği güvence altına alamayacak biçimde işgal etmesi kaçınılmazdır. Sadece birkaç istisna sayılabilir: büyük oyuncular doğru oyunculuk yöntemini sezgileriyle yakalamışlardır; bir role içeriden dışarıya doğru değil, tam tersine dışarıdan içeriye doğru yaklaşma ilkesini bulmuşlar, bu da yüksek bir teknik ustalığa ulaşmalarına yardımcı olmuştur... psikolojik yaklaşımın hiçbir çözüm getiremeyeceği bir dizi sorun vardır. Teatral yapıyı psikolojik temel üzerine kurmak, evi kum üzerine inşa etmeye benzer: çöküş kaçınılmazdır. Gerçekte, her psikolojik durum bazı fizyolojik süreçler tarafından koşullandırılır. Oyuncu, şu ya da bu kişiliğe uyan fiziksel durumu bulursa, içinde belli bir uyarılğanlığın doğmasını sağlayacak duruma ulaşmış olur. Seyircilere de geçen ve onları oyununa katılmaya iten bu uyarılğanlık, oyunculuğunun özünü oluşturur. ‘ Uyarılğanlık noktaları’ bir dizi durumdan ya da fiziksel hallerden doğarlar ve ancak ondan sonra şu ya da bu duyguyla renklenirler. Oyuncu böyle bir ‘ duygu doğuşu’ sistemi kullanırsa, her zaman sağlam bir temele dayanmış olacaktır.”(Karabulut, 2014, s.92)

Biyomekanik oyunculukta Meyerhold'un formülü şu şekildedir.

“Düzenleyen ve düzenlenen, ya da sanatçı ve malzemesi arasındaki sentez oyuncuda gerçekleşir. Oyuncu formülü şöyle ifade edilebilir. N: A1+A2. N oyuncu, A1 tasarımı yapan ve bu tasarımın gerçekleştirilmesi doğrultusunda buyruklar veren yapımcı, A2 de yapımcının (A1) buyruklarını uygulayan yorumcu, yani oyuncunun bedenidir.”(Karabulut, 2014, s.93)

Tüm bunların bağlamında sahne üzerindeki devingenliği ön plana çıkarmak isteyen Meyerhold sahnede de değişiklikler yapmıştır. Sahne ve seyirci arasındaki rampa, perde ve tüm dekorlardan vazgeçip her zaman kullanılan sahne anlayışının dışına çıkmıştır. O, sahne kullanımını minimize ederek, sahneyi merdivenlerden, yatay ve dikey yükseltilerden ve asansörlerden oluşan adeta boş bir uzama dönüştürmüştür. Meyerhold için sahne üzerinde oyuncunun diğer tüm etmenler gibi harekete hizmet etmesi gerekir. Bu gücün seyirci tarafından net görülmesini isteyen Meyerhold bu yüzden sahneyi karartmaya karşı çıkmıştır. Meyerhold'un bu düşünme biçimi oyuncunun bedenini kullanmasına olanak sağlaması açısından günümüzdefiziksel tiyatroya esin kaynağı olsa da, bir açıdan farklılık gösterir. Oluşturduğu biyomekanik oyunculukta oyuncuyu merkeze alsa dahi Meyerhold için yönetmenin rolü çok önemlidir. Onun oyuncularını yönetmenin direktifleri şekillendirir. İçleri teknik açıdan dolu oyuncular bu direktifleri, zaten dolu olan depolarından faydalanarak yerine getirirler. (Karabulut, 2014, s.93)

Biyomekanik ilkeleri'nin başında tepkisel uyarılma ile işe koyulan Meyerhold, oyunculuk dönüşümünün üç değişmez aşamadan oluştuğunu ileri sürmektedir. Bunlar; maksat, gerçekleştirme ve tepki'dir. Maksat; oyuncunun girişimi ya da yönetmen tarafından dışarıdan verilen direktiflerin fikrîsel anlamda özümsemesidir. İradeli ve mimetik tepkilerin dönüşümü ile gerçekleştirme ortaya çıkar. Tepki ise; yeni bir oyunculuk dönüşümüne geçiş aşamasıdır.(Kanbur, 2014, s.184)

Meyerhold'un biyomekanik oyunculukta temel çalışma rotası ise şu şekildedir;

- 1- Oyuncular, dans, eskrim, müzik ve atletizm'de üstünlük sağlamalıdır.
- 2- Tiyatroda var olan bütün teknik özellikler, dekor, aksesuar, ışık uygulamalı çalışmalıdır.

- 3- Commedia dell'Arte'nin temel ilkeleri tüm oyuncular tarafından bilinmelidir.
- 4- Müzikal tiyatroya önem verilmelidir. (Kanbur, 2014, s.150)

Meyerhold'un oluşturmuş olduğu bu biyomekaniksel sistem, yalnızca oyuncuların sahnedeki ifadesini ve temel yapılanmasını açıklayan bir sistem olmamakla birlikte aynı anda tüm tiyatro sistemi için öngörüldüğünü söyleyebiliriz. Burada anlatmak istediğimiz; teatral sistemdeki oyuncu, sahne ve seyirci arasındaki kopmaz bir ilişkidir. Meyerhold oyuncuyu teatral gösterim içinde temel öge olarak tanımlar. Meyerhold'a göre oyuncular, tiyatro yönetmeninin düşüncesinin canlı temsilcileridir. (Yılmaz, 2002, s.107))

Biyomekanik sistem hem oyuncunun oynadığı oyunu hem de oyuncunun bu konudaki eğitimini oluşturmayı sağlar. Buradaki amaç sahne üzerinde oluşturulmak istenen etkidir. Oyuncuya bu şansı veren yaratımda kullandığı esnekliktir. Ve bu süreçteki en önemli iki aracı bilinçli şekilde kullanılan bedeni ve hareketlerinden geçer. Bu şekilde izleyicinin hayal gücünde harekete geçecektir. Meyerhold 'un kullandığı bu biyomekanik sistem asla özel bir oyunculuk ve tiyatro sistemi değildir. Oyuncunun kültürü doğrultusunda yarattığı egzersizlerin bütünüdür. Bu durum bize şunu açıklar; meyerhold aslında kendi oluşturduğu teatral sisteminde eğitimi (oyunculuk) zaten vermektedir. Ve o bu sistemle oyuncudan bedenini en son noktaya kadar, tüm hatlarıyla bir makine gibi kullanıp seyirciyi etkilemesini ister. Ona göre oyuncunun en önemli malzemesi uzuvları, göğsü, baş ve sesidir. Yani tüm bedenidir. Onun oyuncuları anatomilerine bağlı değildir. Çalıştığı eserde vücudunu bir sahne aracı olarak kullanır ve vücudunun olanakları vazgeçilmezi olur. Oyuncu bunu hareketlerini mükemmelleştirerek gerçekleştirir ve ancak bu sayede biyomekanik yöntemi öğrenmiş ve eğitilmiş olur. Meyerhold bu durumu çeşitli ilkeler ile sıralar, bir çalışma sırasında büyük bir üretim isteniliyorsa, çalışma sırasında kullanılan tüm hareketlere ara verilip, çalışan işçinin fiziksel güç tüketimini en aza indirmek. İşte bu ilke Meyerhold'un tiyatrodaki yaptığı deneylerin ta kendisidir. (Yılmaz, 2002, s.107)

Meyerhold 'a göre; dinlenme sürelerini programlamayıp, çalışma esnasında bu tür zamanları bulabilmek çok önemlidir. İşte bu durum gelecekteki tiyatro oyuncusunun profili'ni bize tanımlar. Meyerhold, oyuncularından yaratıcılık isterken onları her zaman tanımladığı makine ve insan tanımının taklidi olmaya indirgeyip, küçültmez. Ona göre;

biyomekaniğin temel ilkelerinden ilki şudur; vücut makinedir. İşçi ise bu makinenin makinistidir. Fakat Meyerhold bu ilkeyi oyuncular için biraz değiştirir ve oyuncunun yaratıcılığının korunmasına izin verir. Bu nedenle oyuncu hem yaratan hem de yaratılmaya olanak sağlayan malzeme olur. (Yılmaz, 2002, s.108))

Meyerhold bu konu ile ilgili şunları söylemektedir;

“Rolünü oynamaya başlayan bir oyuncunun içinde iki oyuncu vardır: birincisi oyuncunun kendisidir, gerçekten varolan ve sahnede rolünü oynamaya hazır olan oyuncu, ikinci ise henüz var olmayan ve oyuncunun sahneye göndermeye hazır olduğu oyuncu”(Yılmaz, 2002, s.109)

Buradan da anlaşılacağı gibi; oyuncu kendini gözleme ihtiyacı ile dolup taşmalıdır. Yani oyuncu yarattığı oyunu önce kendi sentezlemeli ve hem uzamda hem de sahne üzerinde mükemmel bir koordinasyon ile çalışmalıdır.

Hareket ve hareketsizlik arasındaki iniş çıkışlar biyomekaniğin diğer ilkelerinden biridir. Biyomekanik egzersizlerin temelinde farklı uzamlarda aynı hareket örgüsünün uyarlanmasına sebep olan denge merkezinin koordinasyonu yatar. Böylelikle oyuncu hareketin belli noktasında hareketsizleşecek ve oluşan içsel eylemi kendi içinde yaşayıp yaratacaktır. Meyerhold, oyuncunun içsel durumu ve fiziksel eylemi arasında kurulan bağ ile daha çok ilgilenmiştir. 21.yüzyıl’da hareketin ve dansın tiyatroya girmesiyle bu değişim başlamış ve ilerleyen dönemlerde Meyerholdve çok sonraları Grotowskigibi fiziksel tiyatronun zemini oluşturan yönetmenleri örnek alan yönetmenlere, hareket ve fiziksel tiyatro, dans tiyatrosu gibi sahne üzerinde kendi egemenliğini oluşturup kendi dilini kullananyeni tarzlara öncülük etmiştir. (Kanbur, 2014, s.184)

2.1.2.Jerzy Grotowski ve Tiyatro Labaratuvarı

Grotowski stanislavski yöntemi üzerine eğitim almıştır ve ondan sonra çalışmalarını oldukça sistemli bir şekilde yürütmüştür. Ve Grotowski bu süreçte kendi oyunculuk anlayışını ortaya çıkarmıştır. Grotowski’nin tiyatro ile ilgilenmesindeki en büyük neden, insanın kendisine ait olan gerçeğini bulup, her gün ardına gizlendiği maskelerden kurtulmasını sağlamaktır. ‘Kendini araştırma’ hayat felsefesi ile çalışmalarını yürütmüş ve insan bedeninin tiyatro çalışmasının en verimli alanı olduğunu ileri sürmüştür. (Ergün, 2013, s.34) Grotowski, her ne kadar Stanislavski

yöntemi üzerine eğitim almış olsa da tiyatro düşüncesi olarak ondan oldukça farklılık göstermektedir;

“Grotowski, oyunculuğun Stanislavski’den farklı olarak ‘ esinlenme’ ya da ‘ yetenek patlamaları’ gibi yaratıcı olanakların ansızın ve şaşırtıcı bir biçimde artması gibi önceden kestirilemeyen yaratıcı niteliklere dayandırılmayacağını savunur. Yaratıcılık ancak yöntem öğrenilerek oluşturulabilir. Oyuncu kendine bir yöntem belirleyerek hazırlanmalıdır. Ancak her durum için hazır yöntemler aramak oyuncuyu bazı kalıplaşmalara götürür. Bunun yerine kişisel sınırlamalar, engeller üzerine gidip, bunların üstesinden gelme yolları öğrenilmelidir. Bu doğaçlama yönteminde oyuncunun uç noktaya yönelen bir gerilimle, eksiksiz bir soyunuşla, kendi mahremiyetini çırılçıplak sergilemesiyle dışavurulan ‘olgunlaşması’ üzerine yoğunlaşmıştır. Oyuncu, kendine ‘nasıl yaparım?’ sorusunu değil, ‘neyi yapmam?’ sorusunu sormalıdır. Tüm çalışmalar oyuncunun kendi olanaklarını keşfi içindir, oyuncu bir araştırmacı olmalıdır. Grotowski ‘nin oyuncunun sahnede dekor, kostüm, makyaj gibi etmenlerden yardım almadan, sadece bedeni ve sesi ile kendini ifade etmesi için geliştirdiği Yoksul Tiyatro yönteminde oyuncunun kişisel gelişimi ön plandadır.’”(Ergün, 2007, s.110)

Grotowski oyuncuyu, bedenini açıkça sunarak çalışan bir insan olarak tanımlar. Ona göre bu beden kendini diğer insanlarında yapabildiği şey ile kısıtlarsa tinsel bir edimi yerine getirme gücüne sahip bir araç rolü oynayamaz. Oyuncu, bedeniyle ilgili olarak kendinde var olan sorunlarının şifrelerini çözme yetisine sahip olmalıdır. Bu nedenle bedeni parça parça ayırıp inceleyen ve işleyen Grotowski, oyuncuda bu üstün beden koordinasyonunu sağlamak için kendine has doğaçlamalara ve fiziksel temrinlere yönelmiştir. (Akınhay, 2016, syf.20) Grotowski bütün uzun süren çalışmalarında doğaçlamayı çalışmalarının odağına yerleştiren ve kullanan bir tiyatro adamıdır. Sahneleme sürecinden bahsederken doğaçlamaya yer vermemek imkansız’dır. Grotowski doğaçlamanın öneminibize şöyle anlatır:

“Fleming penisilini aramak üzere yola çıkmadı, o ve arkadaşları başka bir şey arıyorlardı. Ancak araştırma sistematik bir yapıya sahipti ve penisilini tesadüfen keşfettiler. Aynı durumun prova için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.”(Richard, 1996, s.187)

Buradaki keşfetmenin teatral anlamda doğaçlama olduğunu söyleyebiliriz. Grotowskiye göre bilinmeyen bir şeyi keşfetme, yaratıcılığın ta kendisidir. Burada kullanılan araç ise doğaçlamadır.

Peter Brook; Grotowski ile ilgili şu sözlere yer vermiştir:

“Stanislavski’den bu yana oyunculuk olgusunu, oyunculuğun doğasını, anlamını, coşkusal-zihinsel-fiziksel süreçlerinin doğasını ve bilimini derinlemesine ve tam olarak inceleyen kişi Jery Grotowskidir.” Demiştir. (Brook, 1992, s.201)

Grotowski için ses ve beden yetkinliği oldukça önemlidir. Doğaçlamalarını da bu yönde geliştirmiştir. Grotowski laboratuvar çalışmalarında amaç; oyuncunun bir samurai edasıyla hemen her zaman hazırlıklı olması ve denetimli olmasıdır. Grotowski oyunculuk yaşının ondört’den başlamasını uygun bulmaktadır. Hatta oyuncu için daha erken yaşlarda dahi uygulamalı teknik bir eğitim alınması faydalı olduğunu ileri sürer. Eğitim’de bir diğer unsur, uygulama ile birlikte verilen ve oyuncuların duyarlılığı artıran hümanistik bir eğitimidir. Grotowski’nin tiyatro laboratuvarında oyunlar, sergilenmek üzere değil, eğitmek üzere hazırlanır. Hazırlanan oyunlarda yönetmenler, eğitici pozisyonundadır. Grotowski, günümüz oyunculuk eğitimini eleştirir. Ona göre günümüz okulları, ses ve nefes eğitimlerini doğal olarak nefes alıp verme egzersizlerini yok edip onları önündeki engelleri kaldırmak yerine yapaylığa dönüştürdüğü kanısıyla eleştirilmektedir. Grotowski’nin laboratuvarında öğrenciler, günde yaklaşık üç saat çalışır ve bu çalışmada jimnastik, ritmik dans, akrobasi, solunum temrinleri, maske kompozisyonu ve pandomime yer verilir. Bu çalışmalarını izleyen oyun üzerindeki alıştırmalardır. Bu alıştırmalar ile kişi organizmasının farkına varır onu değerlendirir, güçlü ve zayıf noktalarını keşfeder. Böylelikle direnç noktaları da keşfedilip sınanmış olur. Bu laboratuvarda, diğer tiyatro topluluklarından farklı olarak kollektif bir çalışma yapılmaz. Grotowski her bireyi ayrı ayrı ele alarak bedenini tanımasını sağlar. Ve her oyuncunun eksikliklerine teker teker ve ayrı ayrı gidilir. Grotowski doğaçlamalarında tembelliğin en büyük nedeni, grup çalışmalarıdır. O yüzden bireysel çalışma her zaman daha önemlidir. Ve oyuncu bireysel olarak kendini eğitmelidir. Grotowski temrinlerinde birkaç temel ilke mevcuttur. Bunlardan birincisi kişinin en derininden gelen çağrışımları izlemek ikincisi; güzellikten kaçınmak üçüncüsü; her zaman zinde olmak ve son olarak

dördüncüsü; fiziksellelikle ruhsallığı iç içe kullanmak ve bağlantıyı oluşturmaktır. Grotowski Labaratuvar Tiyatrosunda, oyuncu eğitimi ve egzersizleri en üst seviyede tutulur. (Akinhay, 2016, s.109) Grotowski bu konuyla ilgili şunları söylemiştir;

“Bu bölümdeki egzersizler 1959-1962 yıllarında yürütülen çalışmaların ve araştırmaların sonucudur. Tiyatro Labaratuvarında bulunduğu dönemde Eugenio Barba tarafından kayda geçirilmiş olup, benim yorumlarımla ve kendi yönlendirmelerim doğrultusunda eğitimi idare eden eğitmenlerin yorumlarıyla tamamlanmıştır.

Ben bu dönemde pozitif bir teknik, başka bir deyişle oyuncuya muhayyilesinde ve kişisel çağrışımlarında kök salmış, nesnel olarak yaratıcı bir vasıf kazandırabilecek belirli bir yöntem arayışı içindeydim. Söz konusu egzersizlerdeki belirli öğeler, sonraki dönemin eğitiminde muhafaza edildi, fakat amaçları değiştirildi. Yalnızca ‘Bu nasıl yapılabilir?’ sorusuna cevap oluşturan bütün egzersizler çıkarıldı. Egzersizler, artık kişisel bir eğitim biçimi geliştirmenin vesilesi olmuştu. Oyuncu yaratıcı görevinde kendisine engel teşkil eden dirençleri ve engelleri bulmalıdır. Dolayısıyla egzersizler, bu kişisel engelleri aşmanın bir yoluna dönüşmüştür. Oyuncu artık kendisine ‘Bunu nasıl yapabilirim?’ sorusunu yöneltmez. Tersine, neyin yapılmayacağını, kendisini neyin engellediğini biliyor olmalıdır. Egzersizleri kendine uyarlayarak, her oyuncuya göre değişiklik gösteren bu engelleri kaldıracak bir çözüm bulunmalıdır.

Negatif yol derken kastettiğim budur: eleme süreci. 1959-1962 dönemindeki eğitim ile sonraki aşama arasındaki farklılığın en belirgin biçimde görüldüğü yer, fiziksel ve sessel egzersizlerdir. Fiziksel egzersizlerin temel öğelerinden çoğu korunmakla birlikte, bir temas arayışına yönlendirilmişlerdir: dışdan gelen uyarıcıları alıp, bunlara tepki göstermek. Ses egzersizlerinde tınlaticılar hala kullanılsa da, bunlar çeşitli itkilerle devreye sokulur. Ve dışarıyla temasa geçerler...’(Akinhay, 2016, s.110)

Anlaşıldığı üzere Grotowski egzersizleri, oyuncuların geliştirdiği veya başka sistemlerden uyarlanan egzersizlerin bütünüdür. Oyuncular belli bir egzersizi benimsediğinde, kişisel düşüncelerine dayanarak ona bir ad verirler. Grotowski

oyuncunun bedeninin onu ifade eden en temel öge olarak görür. Ve bugünkü fiziksel tiyatro kavramının gelişmesinde kullandığı temrinlerin yeri ve önemi yadsınmaz.

2.1.3.Peter Brook ve Kutsal Oyuncu

Usta yönetmen Peter Brook 'The Empty Space' yani 'Boş Alan' isimli kitabında günümüz tiyatrosunu heyecansız, cansız ve kurumuş olarak bulmaktadır. Ve bu tiyatroya 'Ölümcül Tiyatro' adını vermektedir. Ona göre ölümcül tiyatro; sadece geleneksel kalıpları işlemekle yetinen ve amacı para kazanmak olan, içi boş bir tiyatrodur. Bu tiyatrodaki duygu incelikleri görülemez. Bu tiyatroyu izleyen seyircinin kafasını yormasına gerek yoktur. Tüm bu kötü tiyatro örneklerinin çerçevesinde modern tiyatro eğilimlerine yönelen Brook, çalışmalarını iki kümede toplamıştır. Bunlardan ilki; sirk gösterileri ve müzikhol gösterileridir. Burada canlı ve eğlenceli oyunlar bulunur. Brook bu tiyatroya 'Kaba Tiyatro' demektedir. İkincisi ise Grotowski'nin tiyatrosu'dur. Ve bu tiyatrodaki genelde mistik içerikler taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar yer almaktadır. Brook için bu tiyatro 'Kutsal Tiyatro' adını alır. Brook; günümüz tiyatrosunun, kaba ve kutsal tiyatroların bir araya gelmesiyle zenginleşeceğini söylemektedir. Böyle bir tiyatro ile insanın hem iç dünyası hem de dış dünyası rahatça görülebilecektir. Ona göre bu kollektif çalışma ile oluşan tiyatro, hem büyülü olmalı hem de seyirci ile doğrudan ilişki içerisinde olmalıdır. Brook, bu tiyatroyu'da 'Dolaysız Tiyatro' olarak adlandırmıştır. Dolaysız tiyatro; uzun ve zorlu deneylerin bir eseri olmalıdır. Bu tiyatrodaki oyuncu tam anlamıyla özgür ve kalıplardan kurtulmuş olmalıdır. Bunun, için sahne ve yaşamı birarada sunan ve bunu yapabilmek için deneye başvuran tiyatroların yöntemini Prova (Repetition), Temsil (Representation) ve Yardım(Assistance) olarak belirlemiştir. Özgün anlatımın bulunması amacıyla Prova'nın tekrarlanması gerekir. Temsil'de ise ne olursa olsun, oyun ne kadar yaşam ile iç içe olursa olsun yine de burada ki oyun yaşam değildir, onun temsili bir göstergesidir. Buradaki yardım ise yönetmen'in desteği ile olmaktadır. (Şener, 2006, s.315)

Tüm bu tanımlamalardan sonra Brook için asıl önemli soru karşımıza çıkar. Doldurulması gereken boş alan nedir? Yani Tiyatro nedir? Bu soruyu defalarca kendisine sormuş ve şu cevaba varmıştır. Bu, insanların ' ne kilisede, ne meyhanede, ne evde, ne de sinemada bulamadıkları bir şeydir. Tiyatro 'insanın, içinde üreyebileceği ve yaşayan bir konsantrasyona sahip olan bir arenadır.'Bunu gerçekleştirirken oyuncunun

tercihleri de açık ve net olmalıdır. Brook, asla oyuncunun herhangi bir role uygun olduğunu direk söylememektedir. Bu kararı prova da yalnız ve arkadaşlarıyla olan kollektif çalışması sayesinde vermektedir. (Berktay, 1995, s.138)

Rolleri alan oyuncunun kendini geliştirme serüveni başlamaktadır. Brook Grotowski ve Barba gibi eğitime yönelik temrinler geliştirmemekle birlikte oyuncunun her daim zinde olması ve zihinsel ve bedensel temrinler kullanarak kendini eğitmesini söylemektedir. Bundan dolayı tüm eğitim sürecinde doğaçlamalara yer vermektedir. Brook bu şekilde 'Ölümcül Tiyatro'yu yok edecektir. Doğaçlamalar oyuncunun kendi engellerini görmesi ve kendini sınaması açısından önemlilik arzeder. Oyuncu; öncelikle özgür bırakılır, böylece kendi olanaklarının farkına varır. Daha sonra dışarıdan verilen direktifler ile hareket etmesi istenir. Bu şekilde hem dışarıdan gelen uyarılara açık olan, hem de uzamda bedenini hareket ettiren oyuncu yaratılacaktır. Daha öncede bahsettiğimiz gibi Brook'un geçmişle bir işi olmamakla birlikte, o; oyuncuyu geleceğe oturtmaktadır. Oyuncudan, olayların üzerinde gereksiz araştırmalar yapmak yerine olanların ardında olanları araştırması istenmektedir. Ona göre eğitim kesintisiz olmalıdır. Brook eğitimlerinde akrobasi, müzik, ses, japon şarkıları, denge, ritm ve beden hareketleri gibi çalışmalar kullanır. Doğaçlamanın iki biçiminin olduğunu öne süren Brook; birincisini; oyuncunun tamamen özgür bırakıldığı, yaratıcılığın ön planda olduğu doğaçlamalar, ikincisini ise; çalışmaların dışarıdan bir güç tarafından yönlendirilmesiyle belirlenen doğaçlamalar olarak gruplar. (Zerener, 2017)

Peter Brook doğaçlamaya bedenden başlanması gerektiğini söylemektedir. Çalışmalarında, Grotowski gibi oyuncunun fiziksel araştırmalar yolu ile özgür bir bedene erişebileceğini öngörmektedir. Ayrıca kullandığı temrinlerin oyuncuyu özgürleştirip, korkularından sıyracağına inanmaktadır. Bedenin tüm olanaklarını kullanarak duygu üretmek onun prensibi olmuştur. Bu açıdan Stanislavski'den ayrılmıştır. Örneğin, kişişık olduğu birine bunu sözlerle ifade etmemelidir, onun peşinden koşmalı, duvarlara tırmanmalı, önünde yerlere uzanmalıdır. Brook, tüm bu temrinler ile birlikte akrobatik alıştırmalarda yer vermiştir. Özellikle Moshe Feldenkrais'in oluşturduğu, beden kullanımının ön planda olduğu, kalça hareketlerini sıklıkla kullanmaktadır. Örneğin, oyuncuların sırtüstü yerdeyken kalçalarını farklı yönlere hareket ettirmeleri, bu temrinlerden sadece biridir. (Ergün, 2013, s. 205)

Peter Brook'un doğaçlamaları, bu temrinler zemininde oyuncuların kişisel çeşitlemeleriyle sürdürülmektedir. Ve Brook, oyuncuda var olan küçük bir hareketin bile anlam içerdiğini ifade eder ve bu ifadenin dolu olması için oyuncunun yetisinin çok önemli olduğunu söyler. Kısacası ona göre tiyatro; her zaman anlamların araştırıldığı ve bu anlamların başka kişiler içinde anlamlı yapıldığı yerdir. (Ergün, 2013, s. 206)

Peter Brook'un tekli ve gruplu olarak yaptığı çalışmalar, oyuncular arasındaki ritim, zamanlama, çeviklik, hız, denge ve farkındalık kavramlarının gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu şekilde iyi bir beden eğitimine sahip olunabileceği ilkesi ile çalışmalarına dünyanın çeşitli ülkelerinden dil, din ve ırk ayrımı gözetmeksizin, çeşitli oyuncular ile atölye çalışmaları yaparak devam etmiştir. Peter Brook'un kullandığı temrinler bugün birçok fiziksel tiyatro grubuna esin kaynağı olmuştur.

2.1.4. Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu

Eugenio Barba tiyatro antropolojisinin kuramcısı ve uygulayıcısıdır. Odin tiyatrosunu Norveçte başlatmıştır. Kendi ülkesi olan İtalya'dan 1954 yılında ayrılmışken daha 18 yaşında bile değildir. İtalya'yı terketme nedeni para kazanmak veya herhangi bir ekonomik neden değildir. Yeni diller, yeni ülkeler keşfetme isteği buna neden olmuştur. Barba bu göçmenlik hayatı sırasında, Oslo'da kaynak işçisi olarak çalışmış ve aynı anda üniversitede öğrenime başlamıştır. Daha sonrasında da tiyatro yapmaya karar vermiştir. Varşovada tiyatro bursu alıp, okumaya gitmiştir. 1961 yılında, o zamanlar pek büyük olmayan ve dünyada da, Polonyada da pek tanınmayan, yönetmenliğini Grotowski'nin yaptığı küçük bir tiyatrodaki çalışmıştır. Bu tiyatrodaki, üç yıl Grotowskinin çalışmasını izleyerek vakit geçirmiştir. 1964'den sonra Hindistan'da bir süre dans tiyatrosu incelemiştir. Polonya'da, hükümet tarafından vize verilmeyip, daha fazla kalmasına izin verilmediği için Eugene Barba soluğu Norveç'de almıştır. Oslo'da 'Odin Tiyatrosu'nu kurmuştur. Odin tiyatrosu, tüm ekibiyle bir yıl sonra kendilerine en uygun yer olan ve ödenek sağlayan Danimarka'nın Holstebro kentine yerleşip ve Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı adını almıştır. Topluluğunu, tiyatroya gönül verenlerden oluşturan Barba, çalışmalarında Grotowski'nin fiziksel egzersizleri ile derslerini yürütmüş ve giderek temrinlerin üzerine kendi yarattıkları çalışmalarında katmıştır. (Agon, 1995, s.90) Eugenio Barba 21-27 Ağustos 1995 tarihleri arasında Tiyatro Araştırmaları

Labaratuvarı(TAL)'ın konuğu olarak geldiği İstanbulda ki söyleşisin'de şunları dile getirmiştir;

“Neden fiziksel egzersiz yapıyoruz. 1964 'te bu anlaşılmaz birşeydi. Doğrusu ben kendim de fazla bilmiyordum. Grotowski'nin bunu yaptığını görmüştüm. Tiyatro okulunda hiç böyle alıştırmalar, eğitim yoktu. Aktörler için bazı özel dersler vardı. Örneğin; klasik bale. 17.yüzyıl'da profesyonel tiyatrunun başlangıcından beri klasik bale oyuncuların kullandıkları bir alıştırma biçimi olmuştu. Burada bir parantez açmak istiyorum Kopenhagen Kraliyet Tiyatrosu'nun bazı kıdemli oyuncularını ile konuştum. Hepsi de bana kendi eğitimlerinde görmüş oldukları klasik bale eğitiminin çok özel yer tuttuğunu söylediler. Onlar için önemli olan belli bir usup değildi. Klasik balede iki temel öğe vardır: Dikeylik ve Yüzyüzelik. Sahne üzerindeki varlığını bu şekilde açmak, yani bedeni bu şekilde salmak. Bu, doğalcı ya da gerçekçi oyunlar oynarken çok değer taşıyordu. Ama klasik balenin dışında hiç alıştırma yoktu. Grotowski kendi tiyatrosunda alıştırmalarını uygulamaya başladığı zaman oradaydım. O sırada üzerinde çalıştığı, sahnelemekte olduğu bir oyunda ortaya çıkan sorunları çözmek için belki temel şekiller üzerinde çalışıyordu. Oyun 'AKROPOLIS''ti, oyunun olayları Auschwitz'te bir temerküz kampında geçiyordu. Kampın tutuklularının nasıl yürüdükleri çok önemliydi. Bu yüzden provalar sırasında oyuncular değişik değişik yürüme biçimleri deniyorlardı. O denedikleri yolların bazıları seçiliyordu. Açlıktan ölmeden önceki ya da yorgunluktan ölmeden önceki en son hali betimleyecek duruşlar üzerinde çalışıyorlardı. Böyle küçük kompozisyonlar yaratmak için eskizler üzerinde çalışıyorlardı. Bu kompozisyon deyimini, hem Rus hem Fransız tiyatrosunda kullanılan bir deyimdi. Bu prodüksiyon sona erdiği zaman aktörler bu tür şekil denemeleri ya da alıştırmaya devam ettiler. Ve bu çağdaş tiyatro tarihinde çok önemli bir andır. Bu oyun üzerine çalışılan bu egzersizler işlevseldi. Belki bir oyunun, provanın ilkiydi. Birdenbire bu alıştırmalar provadan kopuk bir bağlama geldi. Birdenbire oyuncu için özerk bir etkinliğe dönüştüler. Yıl 1962.Dolambaçlı bir yoldan, birdenbire bu yılda Grotowski, Stanislavski, Meyerhold gibilerin 1905'den 1930'a kadar araştırmakta oldukları noktaya ulaşmıştı. 1930'larda Stalin gelip olayları durdurana kadar 1905'den başlayarak Rusya'da çok tuhaf bir şey

oldu tiyatrodaki. Bütün büyük reformcular alıştırma çalışmalarına başlamaya başladı. Peki! Oyuncu neden alıştırma yapmalıdır? 1930'larda bu, Avrupa uygulamasından yok oldu. Grotowski'nin bu küçük tiyatrosunda bu alıştırma yeniden ortaya çıkıyordu. Şimdi ben Osloya geri dönüyorum diyelim ve 4 aktörümle birlikteyim. İlk başladığımda 11 genç, heyecanlı, coşkulu öğrencim vardı. İki hafta sonra sayısı 5'e ind. 8 ay sonra da 4 oldular. Çoğu, kafalarının üzerinde niye durmaları gerektiğini anlamadıkları için ayrıldılar. Ötekilere de neden jimnastik yapmalarının, yani Shakespeare ve Pirandello oynamak için neden kafaları üzerinde durmaları gerektiğini ben de onlara açıklayamıyordum. Ben de kendimden çok emin değildimama, 'evet işte, çünkü aktör bedenini çok iyi kontrol etmelidir' gibi şeyler söylüyordum. Ayrıca biz bir tekstin yorumuyla da yola çıkmıyorduk. Jimnastiği andıran egzersizler yapıyor ve terliyorduk. Bugün eminim ki çölde bu çok uzun yürüyüş beni de oyuncularımı da biçimlendiriyordu."(Agon, 1995, s.94)

İlk zamanlarda dünyada çok fazla ilgi görmeyen 'Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı' 1979'da farklı bir isimle 'Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu' (ISTA) tanımıyla birtakım uluslararası olaylar örgütlemeye başlamıştır. Barbaya göre antropoloji sözcüğü; eğitim yoluyla oyuncu ve dansçıyagündelik yaşam davranışına karşıt hareketlerin benimsetilmesini anlatan bir deyimdir. Kalsik Avrupa balesiye da Doğu'nun geleneksel tiyatrolarigibi çok özel bir disiplin gerektiren durumlarda eğitim, özellikle genç yaştaki dansçı ya da oyuncuyu koşullanmış olduğu gündelik beden tekniğinin karşıtına alıştırma ile başlar. Yeni tekniğin benimsetilmesi, üç temel ilke üzerinden gerçekleşir. Birinci ilke, ağırlık merkezinin değiştirilerek beden dengesinin bozulmasıdır. Batılı bale dansçısı için bu, yukarı kalkışla olur. Bedende yaratılan yeni gerilim, 'uçarcasına' harekete yol açar. Öte yandan Japon Kabuki tiyatrosunda ve modern dansda ağırlık merkezi aşağı doğru çekilerek, bedene güçlülük izlenimi kazandırılır. Doğal dengenin bozulması durumu, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasına olanak verir. İkinci olarak, hareketteki karşıtlıklara özen gösterme ilkesi gözetilir. Burada her hareket, kasların karşıt yöndeki gerilimi yoluyla oluşur. Üçüncü ilke olarak, enerji kullanımıyla ilgilidir. Dinamik hareketsizlik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler, dışa dönük ve birikime dönük enerjiler arasındadır. ISTA'nın örgütlediği uluslararası oturumlar, çeşitli uluslardan tiyatrocuların bir alışveriş

ortamında bir araya gelmesini sağlar. Konusu ve katılımcıları değişebilen bu toplantıların ortak amacı, oyuncunun bedeni ve bilincini yöneten ve seyirci ilgisini üzerine çekmesini sağlayan ilkeleri bulup anlatmaktır. (Aras, 2016, s.44)

Grotowski'nin öğrencisiyken Barba; Hindistan'a yapmış olduğu bir seyahatte Kathakalli tiyatrosundan çok etkilenmiştir. Bundaki ana etken, oyuncuların enerjisi ve olağanüstü görüntüsü olmuştur. Diğer bir büyüleyicilik ise; Kathakali oyuncusunun hazırlık dönemidir. Ve oyuncu bu yorucu ve zaman alan hazırlık dönemine, sessizce boyun eğer. Oyuncularda var olan, bu içinde öz disiplin'in olduğu etik tavır, kaynağını Uzakdoğu tiyatrosundan almaktadır. Artık Barba için bu durum tiyatronun olmazsa olmazlarından. Tarihsel öncüleri Meyerhold, Copeau gibi öncelikle oyuncunun bedeninden yola çıkan bir dil yaratmak üzerinde çalışmıştır. Barba, Uzakdoğu tiyatrolarının tümünde mevcut olan üç temel unsur'a rastlamıştır. Bu unsurlar şunlardır: 1. 'Karşıtlıklar Dansı' yansıtan bir hareket akışının varlığı 2. Asyalılar'ın bedenlerinin gündelik olmayan bir şekilde kullanmaları ve bunun 'lüks denge' olarak ifade edilmesi. 3. Gösteri'nin 'bağlantısızlık ve bağlantılı' ilkesinden ilham alarak hareket etmesi. Tüm bunların ışığında karşımıza iki kavramın çıktığını öne süren Barba; Lokadharmi ve Nadyadharmi kavramlarından söz eder. İnsanın gündelik yaşamda kullandığı davranışlar, Lokadharmi olarak tanımlanır. İnsanın dans ederken yaptığı davranışlar ise Nadyadharmi olarak tanımlanır. Barba; Uzakdoğu tiyatrosunda oyuncunun bedeninin kullanımının Batı Tiyatrosundan tamamen farklı olduğunu söyler. Dolayısıyla; gündelik yaşamdan da farklı olmaktadır. Gündelik beden hareketlerini sergilemek için minimum enerji ve az çaba sarfetmek yeterli olur. Minimum enerji ile maksimum sonuç elde etme amacı güderler. Barba; gündelik dışı beden tekniklerini daha fazla önemser ve bunları ikiye ayırır; bunlardan ilki; bedene virtüözlük yapıp onu dönüştüren teknikler, ikincisi ise; oyuncuya herhangi bir olayı ifade etmeden sahnede var olmasını sağlayan tekniklerdir. Uzakdoğu tiyatrosunda bu açıdan oyuncunun bedeni bir denge değişimine dayanmaktadır. No ya da Kabuki oyuncusu kalçasını gündelik dışı bir teknikle kullandığı için yenibir denge oluşturmaktadır. Omurgayı işin içine katıp gövdeyi tam anlamıyla bir bütün olarak kullanmak ve yürürken kalçaların hareket etmesini önlemek için dizleri hafifçe bükmek, aşağı doğru farklı bir gerilim yaratılmasına neden olmaktadır. Bu gerilimler sayesinde bedende yeni bir denge noktası

bulunmak zorunda kalınır. Buradaki temel amaç bedeni gündelik tekniklerden ve kültürel koşullanmışlıktan soyutlamaktır. (Kocabay, 2011, s.111)

Barba, odin topluluğundan ilk olarak özgeçmişlerini istemiştir. Bunlardan biri jimnastik üzerine eğitim görmüş diğeri’de pandomime ilgi duyduğunu söylemiş ve bu iki oyuncu Odin’in ilk tiyatro eğitmenleri olarak işe başlamıştır. Çalışmalar, ilk önce genelde haftada üç gün olarak başlamış ve sonra ilerleyen birkaç hafta içinde gitgide bu süre uzamıştır. Ve Barba, ilk olarak çalışmalarını izlemeyle yetinmiştir. Bu çalışmaların başlangıcında pandomim eğitimi daha sonra ise bedensel yetkinliği arttırmaya yönelik çalışmalar yani akrobasi yapılmıştır. Barba’nın kullandığı akrobatik hareketler, Grotowski ile benzerlik gösterip onun kullandığıtakla, ters takla, omuz amudu gibi fiziksel güç’e sahip olunması gereken hareketlerdir. Daha sonraları bu bedensel hareketler yüz ve göz temrinleriyle bütünleşip, Kathakali’de var olan kedi temrinleriyle devam etmiştir. Ve sonraları temrinler bir kat daha zorlaşarak savaş hareketleri ile sanatsal hareketler birleştirilmiş ve bunu da karşılıklı iki oyuncunun sopalarla yaptığı karşılıklı dövüş temrinleri izlemiştir.(Watson, 1993, s.64-68)Pandomim ve jimnastik ile ilgilenen eğitmenler gruptan ayrılıncaBarba, Meyerhold’un yöntemine, No ve Kabuki’ye bir geçiş yapmıştır. Özellikle doğu tiyatrosu ile ilgili fotoğraflar ve onlar hakkında yapılan çalışmalar ona yol gösterici olmuştur. Özellikle Meyerhold’un biyomekanik oyunculuğu, çalışmalarda büyük bir esin kaynağı olmuştur. Aynı zamanda Odin tiyatrosunun,bu biyomekanik oyunculuktan yararlanıp kendi teknikleri oluşturulmasına da olanak sağlamıştır. Barba’nın eğitiminde kullandığı diğeri bir çalışma yöntemi ise; bireysel kompozisyon temrinleri-ritimleridir. Burada Barba yineKabuki oyuncularının resimlerinden yararlanmıştır. Buradaki oyuncuların bedenini, el ve ayağını nasıl kullandıklarından ve pozisyonlarından esinlenmiştir. Bu çalışmada en önemli nokta; hareketsiz birpozisyondan başlayıp bunların uzamda aktif hale getirilmesi, yürümesi, dönüp bükülmesi gibi olayların nasıl olacağını incelenmesidir. Ve bunu yaparken bedenin özel bölgelerinin vurgulanması da diğeri önemli noktadır. Bu çalışmalarla öğrenciler bedenlerini ve uzuvlarını kendi anatomisinde var olan kol, bacak veya diğeri organlar dışında kullanmayı öğrenmektedirler. Yanikolunu, bacağına güneş, rüzgar veya yağmur gibi doğal öğeler şeklinde kullanmayı öğrenmektedirler. Tüm bu fiziksel çalışmalar sürerken Barba’ya Grotowski Laboratuvarına davet edilip çalışmaların kollektif bir şekilde sürdürülmesi teklifinde bulunmuş ve bunun üzerine

Odin'deki Kabuki tiyatrosunun fiziksel hareketlerini kullanarak yapılan çalışmalarla, Labaratuavar tiyatrosunun oyuncuda içsellığı arama çalışmaları birlikte sürdürülmüştür. Bu iki grup için mükemmel bir çalışma olanağı sunmuş ve içsel yöntemler kullanılarak dışsallaştırmanın neden sonuç'a dayanan uyarıcı bağlantısı bulunmaya çalışılmıştır. Bu temrinler, kişiselarası etkileşimlerin, kişilerin fiziksel hareketlerini, ne ölçüde etkilediğinin incelenmesine olanak sağlamıştır. Odiinde'ki oyuncular Grotowski'nin labaratuvar tiyatrosundaki temrinlerin tümünü teker teker yapmak yerine, daha önce öğrendikleri fiziksel temrinler ile birleştirmişler ve böylece daha çok psiko-fiziksel çalışmalardan oluşan temrinler ile çalışmaya başlamışlardır. Böylece ilerleyen zamanlarda Odin'in Kullanacağı çalışma temrinlerinin, zemini oluşturulmuştur. Barba tüm bu gelişmeler ışığında kompozisyona yönelmiş ve bunu biraz daha zorlaştırarak anlamda zenginlik yaratmak için oyuncuların bedenine bilerek deforme şekiller vermiştir. Ve çalışmaların ilk bölümlerinde, oyuncuların ortakritm ile aynı temrini yaptığı halde çok değişik sonuçlara ulaşıldığını gözlemlemiştir. Barbaya göre; bunun en temel nedeni, oyuncularda bulunan farklı ritimlerdir. Yaptığı bu çıkarımdan sonra, oyuncuların bireysel çalışmaları gerektiği kanısına varmıştır. Çünkü ona göre; her kişi özel bir ritme sahiptir. Eğitimler haftada altıgün günde onüç saat düzenli olarak yapılmıştır. Başta oyunculara bu uzun çalışma çok zor gelmiş olsa da sonraları fiziksel ve psikolojik yararını gördükten sonra bu duruma uyum sağlamışlardır. Daha sonraları her oyuncu temel öğrenilmesi gereken temrinleri öğrenmiş ve bunları kendi özgün temrinleriyle montajlamıştır. Zamanla bu temrinler, doğaçlamalarında katkısıyla zenginleşip her oyuncuya özel bireysel temrin haline gelmiştir. Ve sıra aksesuar kullanımına geldiğinde, oyuncular sopaların ucuna renkli kurdelalar bağlayıp temrinlerini o şekilde yapmaya başlamışlardır. Temrinde davullar da kullanmışlardır. Barba oyunculardan bunu flüt veya akordeon ile geliştirip, bu temrinleri sokakta yapmalarını istemiştir. Böylece her oyuncu kendi tarafından geliştirdiği ve montajladığı temrinleri aksesuarla birleştirip yine kendine özgün bir temrin oluşturmuş olacaktır. Sokağa taşınan bu temrinler, Sokak Tiyatrosu yapımlarına neden olmuştur. Bu sokak tiyatrosunda ilk gösterileri bir palyaço gösterisidir. Bunu dans gösterileri ve farklı müzik aletleri ile yapılan gösteriler takip etmiştir. Topluluğa sürekli yeni oyuncular katılmasına olanak sağlanmış ve bu oyuncular, deneyimli oyuncular tarafından eğitilmiştir. Oyuncular edindikleri deneyimi sürekli aktarmışlardır. Böylece Odin'de

bulunan doğu tiyatrosu k3kenli hareketler ile akrobasi ve kompozisyon alıştırılmaları birçok kişiye aktarılarak, başarıya ulaşılmıştır. Oyuncular 3ğrenmiş olduğu ses veya kompozisyon temrinlerini, istedikleri hız veya uzunlukta yapabilmektedir. Odin’de bazı oyuncular bu temrinlerle yetinmeyip soluğu; Bali ve Hindistan’a gidip, Legong ve Kathakali eğitimi almakta bulmuşlardır. Ve oyuncular bu şekilde fiziksel kompozisyonlara y3nelip, temrinler geliştirmeyi bırakmışlar. Onun yerine yerçekimin farklı noktaları, v3cudunda bulunan omurganın değişik sıralanması ve bedenin uzamdaki değişik hareketlerini araştırıp oynamaya başlamışlardır. Artık herşey fizikseldir. Beden-yerçekimi ve uzam 3çl3s3 oyuncunun merkezinde olduğu bermuda şeytan 3çgenidir. Ve ‘The Millian’ g3sterisi bu 3alışmaların eseri olarak karşımıza 3ıkmıştır. Bu 3alışmalar ve doğaçlamalar kişiye 3zeldir, fakat buradaki 3alışmaların en ayırıcı 3zelliği bu 3alışmaların, hareketlere b3l3n3p sayılması ve istenildiğinde tekrar aynısının oynanmasıdır. Aynı zamanda bu 3alışmalar, eylemin doğal akışı sırasında seyircinin ilgisi daha tam o y3ndeleyen, karşıt eyleme ge3iş yapmayla devam etmiştir. B3ylece oyuncu, seyircinin de tepkisini 3nceden hissedip hareketleri ona g3re yapmış ve t3m hareketler mikroskobik d3zeyde incelenmeye başlanmıştır. B3t3n bunlar aslında Meyerhold’da oldukça netti. Meyerholdi3in alıştırılmaların anlamlandırılması 3nemsizdi. 33nk3 buradaki anlam, bilginin anlaşılması demek değildi, bunu bedene mal etmektir. Yani eğer bilgiyi v3cudunuza malediyorsanız, bedeninizi d3ř3n3r hale getiriyorsunuz, demektir. Batı tiyatrosuna baktığımızda hareketi karşıtı ile kullanan iki sanat karşımıza 3ıkar. Bale ve mim. Bu bağlamda Batı ve Doğu bazı ilkeleri birbirlerine benzer olsa dahi birbirinden habersiz kullanmışlardır. İşte burada Odin tiyatrosu devreye girmiş ve harekette enerji temele alınmıştır. T3m bu karşıt hareketlerin kullanılması, bunların değişik ritm ve s3relerde yapılması seyircilerde elbette farklı algılanmalara sebep olmuştur. Bu 3alışmalar artık oyuncuların oyunlarına doğaçlamalarla 3alışmasını sağlamış, ancak bu doğaçlamalar temrinlerin bir araya getirilip bir dizin oluşturmasıyla değil de, oyunu tekrar etmeve ilkeler se3me şeklinde yapılmaya başlanmıştır. (Watson, 1993, s.64-68)

Odin’de var olan ses eğitiminde ise; aynı fiziksel eğitim gibi 3alışmalar yapılır. Barba grup oluştuktan kısa bir s3re sonra (bir ay) ses eğitimi vermeye başlamıştır. Ve bu durum on yıl s3rm3řt3r. Klasik olarak ses nefes ve diyafram egzersizleri yerine Grotowski’nin kullandığı ve Barba tarafından 3ok sevilen ‘tınlatıcılar’ konusunda

çalışmıştır. Bu tınlaticılar; ağız, kuyruk sokumu, çene, ense ve midedir. Egzersizlerde kelimeler pek kullanılmayıp, onun yerine bu tınlaticıların yapmış olduğu sesler üretilip, kullanılmıştır. Yoğun bir çalışma ile bu tınlaticıların denetimi sağlanıp sonra bunlar yazılı metinler için de kullanılmıştır. Ve sürekli olarak farklı yerlerde tınlaticılar geliştirilmiştir. Omuzlarda, ellerde... Odin tiyatrosunu özellikle kılan her kültürden oyuncuyu barındırmasıydı. Bu nedenle topluluğun dil çalışması diğer eğitimlerden farklı olmalıydı. Bunun için konuşmada tonlama kalitesi geliştirildi. Bunu yaparken Barba, doğu Tiyatrosundan yararlanmıştı. Barba, Grotowski'nin egzersizlerin'de ses refleksleri dizimi olarak adlandırılan ve doğu tiyatrosunda kullanılan sesin belli tınlarının yatay biçimde taklit edilmesini, kullanmaktadır. Doğu Tiyatrosunda bütün roller sese ait olan tınlarla birlikte öğrenilir. Bu nedenle Odin Tiyatrosunda kelimenin ya da gramerin anlamı ve mantığı önemli değildir, oyuncu rolünü tüm bunların üzerinde durmayarak ezberleyerek öğrenmeye başlar. Bu ses temrinlerinin ve çalışmalarının sonucunda, yine her oyuncunun sesinin ritminin ve özelliğinin aynı zamanda bedenindeki merkezinin başka olduğu kanısına varılır. Ve çalışmalarda bireysel ses eğitimi yapılır. Buradaki amaç yeni teknik geliştirmek değildir. Kişi'nin, özündeki sesi tanımasıdır. Uyarıcı- etki ve tepki üçlüsü fiziksel eğitim gibi ses eğitiminde de karşımıza çıkar. Barba buna Psiko-ses temrinleri adını verir. Barba oyunculuktayapılan fiziksel ve ses temrinlerinin bir süreklilik arz etmesi fikrini savunur, ona göre bu fizikabilite'nin ve sesin canlılığının korunmasını sağlamaktadır. Bu amaçla Odin'in çalışmalarında disiplin, en temel unsur olmuştur. Barba'nın oyuncudan istediği fiziksel ve ussal çalışmanın devamlılığıdır. Ve bunu yaparken de amaç; kendi sınırlarını olabildiğine zorlamaktır. Odin'de her oyuncu eğitim yöntemini, belli tekniklere başvurmadan yaratabilmektedir. (Watson, 1993, s.64-68)

İstanbul Büyük Şehir Tiyatrosu kapsamında çalışmalarını sürdüren Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı (TAL)'ın organize ettiği 'Barba Etkinlikleri ' programı çerçevesinde yapılan, Agon dergisinden ve çeşitli sanat dergisinden gelen katılımcılarla yapılan toplantıda bir katılımcı tarafından şöyle bir soru yöneltilmiştir;

“Katılımcı: Oyuncu bedensel hareketler alıştırmalar yapıyor ve bunu niçin yapıyor? Buna tekrar değinir misiniz?

E. Barba: Stanislavski ve Maeyerhold laboratuvarlarında ortaya konmuş olan egzersizlerin anlatımları var, tarifleri var. Onları kanıtlamak istediğinizde, onların dış biçimlerini inşa ediyorsunuz. Fakat o egzersizlerin başlangıçta sahip olduğu bilgi artık yoktur orada, görünüş kalmıştır. Egzersiz aslında, yoğunlaştırılmış anıdır, hafızadır. Geçenlerde Rus arşivlerinde Meyerhold'un biyomekanik egzersizleri bulunmuş, yani birkaç metrelik film şeridi bulunmuş. Onları görürseniz merak etmeye başlarsınız. İlk izlenim onların Grotesk olduğudur. Aslında biomekanik egzersizlerin, hile kadar, taş nasıl atılır, bir insan nasıl hançerlenir gibi çok garip bir tarzda oluşturulduğunu görürsünüz. İlk sinema filmlerini andırır bu egzersizler pıt pıt pıt... bu ritimde. Aslında film takılır, sinema tarihinin ilk filmleri gibi değil, normal film. Şunu keşfedersiniz, bu egzersizler, bakıp görüp yeniden inşa edebileceğimiz ilk egzersizler. Bu tür basit hareketler, taşı fırlatıyorum, bir öykü anlatıyorum, bu egzersizler filmde şöyle aşağı yukarı tak tak tak...kesik kesik ama kesikler kesintisiz değil. Peki! Meyerhold neden oyuncularını ısrarla böyle çalıştırıyordu? Bu filmi tekrar tekrar izlerseniz bazı şeyleri keşfedersiniz. Yapılan hareketin durumu gerilim değişimlerine göre inşa edilmiştir. Onun oluşumları ve bu oluşumların her biri bir birim oluşturur. Devam arz eden şey kesintili bölümler halinde düşünülmüştür. Mesela bu bardağa direk ulaşırsam ne yapacağımı anlasınız, izleyicinin algılama mekanizmaları o kadar hızlı çalışır ki, ben bardağa ulaştığımda bundan sonra ne olacağını izleyici zaten tahmin eder. Ve şaşırmaz. Mikroskobik düzeyde bu egzersiz ne öğretir? Bu, bardağa ulaşma meselesi, bir sürü değişimin ürünüdür. Bütün o değişimleri inşa ederseniz, o evreleri çeşitli ritimlerde gerçekleştirebilirsiniz. Önce bardağa uzanırım, sonra öbür tarafa, Julia'ya dönüp sizi şaşırtabilirim, sonra tekrar dönüp bardağı alırım. Bu da bir şaşkınlığa yol açar. Tabii bu kadar büyük bir hareket yapmama gerek yok, egzersiz bunu yapar. Eylemi reddetme egzersizi. Tiyatro antropolojisine göre, Meyerhold'un 'hareketin reddi' dediği. Tiyatro antropolojisinde deyim olarak. Yön olarak öbür tarafı ima ediyor, seyirci onu algılıyor, fazla bir hareket yapmadan, ama dönüp bardağı alıyor. Böylece aktör mikroskobik düzeyde dramatik unsurlar inşa ediyor. İsterseniz buna eylemler diyebilirsiniz. Bunların, her bir mikroskobik hareketin, seyirci üzerinde de bir etkisivardır, izleyicinin algısını uyarır. Bütün bunlar Meyerhold açısından çok

netti. O da bunları icat etti. Egzersizlerin anlamlarını gerekçelendirme ihtiyacı duymadı. Çünkü egzersizin anlamı bilginin anlaşılması değil, bedene maledilmesidir. Mesela, balina nasıl avlanır konusunda bir sürü kitap okuyabilirsiniz, balinanın su püskürttüğü tarafa bakmakla belirli bir mesafe katedebilirsiniz. Bunları okur anlarsınız. Ama bunu yaparsanız, yani yıllarla avcılarla birlikte olursanız, yetenek haline gelir, kendinize, bedeninize maletmiş olursunuz. ‘Bilgiyi vücuda maletmek demek, bedeninizin düşünür hale gelmesi demektir. Beyninizin idare eden bölümü değil artık, bedeniniz kendisi düşünmeye başlar.’’(Agon, 1995, s.101)

Egzersizin önemini bu cümleler ile ifade eden Barbaya, başka bir katılımcı ise şu şekilde bir soru yöneltmiştir;

“Katılımcı: Oyuncu ağırlıklı tiyatro yapıyorsunuz. 1960’larda yazara bağlı tiyatroya tepki getirilirken yazar çok fazla dışlandı mı?

E.Barba: Tekst tiyatro tarihinde istisnadır. Romalılarda yazar- tekst yoktu. Ama tiyatro vardı. Tiyatro dediğimiz zaman sadece bir dönemde tekst önem kazandı. Tekstle performansı, tekstle gösteriye karıştırma eğilimi var. İnsan, yazar olmadan da sözleri kullanabilir ve çok iyi şeyler yaratabilir. Bu, yazarın karşısındayız anlamına gelmemeli. Gelenek, oyuncuların kendisinin yazmasıdır. Commedia dell-arte Oyuncuları, Avrupa’da profesyonel tiyatroyu başlatan, oyunculuk donanımlarını edinmiş, kültürlü oyunculardı. Oyun, birlikte grup olarak yazılırdı. Akademide toplanıp tartışıyorlardı. Daha sonra uzmanlaşmaya gidildi. Bazı kişiler oyun yazmaya başladı. Edebiyat ajansları da satmaya başladı! Normaldi bu. Dario Fo’nun eşi sürekli seyahat eden kumpanyaların birinden gelmiştir. Ezbere olarak yüz tekst biliyorlarmış gittikleri yere göre montaj yaparak oyun sergiliyorlarmış.’’(Bayramoğlu ve Çetinkaya, 1995, s.109)

Bu konuşmadan da anlaşılacağı gibi Barba, oyuncunun tekst’e bağlı kalmasına her zaman karşı çıkmıştır. Oyuncuyu var eden; bedeni, sesi ve bunları koordineli bir şekilde uzamda hareket ettirmesidir. İşte buda, fiziksel tiyatronun ana kaynağını belirleyip, önemini tekrar yinelemektedir. Fiziksel tiyatrodaki ana kaynak; insan bedenidir, bunu sergileyebilmek için de egzersiz şarttır. Barba egzersizleri, Meyerhold ve Grotowski’den etkilenmiş ve bedeni bu doğrultuda eğitip, çalıştırma üzerine

kurulmuştur. Tüm bunları yaparken tekst ikinci plana atılmış ve ana kaynak üzerine yoğunlaşmıştır.

2.1.5. Jacques Copeau ve Theatre Vieux Colombier

'Copeau' denildiği zaman akla sahne devrimi gelmektedir. 1913 yılında 'Dramatik Yenilikler Üzerine Tamir' isimli araştırmasında kendi düşüncelerini ortaya çıkarmıştır. (Nutku, 1993, s.61) Aynı zamandakendine otuzlu yaşlarda 'dramatik tamir' görevini atfetmiştir. Copeau'nun araştırmalarında üzerinde durduğu üç temel nokta vardır: Yaratıcı aktörün eğitimi, modern toplumda popüler tiyatronun yerinin bulunması ve en önemlisi tiyatronun yeniden canlandırılmasıdır. (Evans, 2006, s: 43)

Copeau; 'Theatre Vieux Colombier' tiyatrosunu kurmuş ve ona çok yeni bir form kazandırmıştır. Kendi deyimiyle bu yapı, modern dünyanın ilk göstermecisi yapısıdır. Bu yapı, Shakespeare salonundan esinlenerek yapılmış fakat seyirci salonundan yalnızca birkaç basamakla sahneye çıkılabilenve perdenin olmadığı, ramp ışıklarının kaldırıldığı bir sahnedir. Böylece seyirci ile yakınlaşma sağlanmış olmaktadır. Ona göre tiyatro bir laboratuvardır ve tiyatronun yaşayabilmesi için aç kalmaması lazımdır. Besini ise; araştırmalarla elde edilen yeniliklerdir. Bu tiyatrodaki modern oyunculuk ve modern tiyatro üzerine birçok deneme yapılmıştır. (Nutku, 1993, s.62)

On genç aktör ile çalışmalarına başlayan Copeau, seçmeler sırasında adaylarında zorlanmamış ve doğal yetenek aramış, hayal güçlerine önem vermiştir. Ve sürekli onları yaratıcılık yönünden desteklemiştir. Diğer yandan tiyatro alanındaki vizyonunu da onlara empoze etmiştir. Mekan'da yaptığı değişiklik onu oyunculuk alanında yaptığı kadar zorlamamıştır. Çünkü Copeau, saf ve kabuklarından ayrılmış bir beden istemektedir. Onun için oyuncuları ilk olarak bu fazlalıklardan temizlemesi gerekmektedir. Bunun için ilk çalışmalarını doğallığı yakalamak adına açık havada gerçekleştirmiştir. (Evans, 2006, s.28)

Copeau'nun kurduğu okul, tiyatroyu yeniden canlandırma projesinin en önemli yapı taşıdır. Özellikle o dönemde, Avrupada açılan diğer tiyatro okullarına bir meydan okuma niteliğindedir. Sistem tarafından eğitilip, kirlenenaktörlerin yeniden eğitilmesi ile olmayıp, yeni gençlerin keşfedilmesi gerektiğini ve farklı bir şekilde eğitilmesinin önemini savunmaktadır. Ona göre; ancak bu şekilde tiyatronun geleceğine umut

beslenebilir. Copeu'nun okulu, bir eğitim yeri olmaktan çok bir deney merkezidir adeta. Yeni fiziksel hareketler, yeni jestler ve duruşlar burada bulunur. Böylelikle bu okul geçmişteki 'Commedia dell'Arte gibi tiyatro ailesine dönüşmüştür. Onun eğitimlerinde performans ve yaşam içiçedir. 'Suzanne Bing' bu konudaki en büyük yardımcısıdır. Copeau, oyunculuk eğitimini Fransa'da bulunan ve fiziksel eğitimin gelişmesinde büyük etkiye sahip olan 'George Hebert' tarafından oluşturulan 'doğal jimnastik' çalışmaları üzerine kurar. Bu çalışmalara ek olarak Bing'in lider olduğu hareket doğaçlamaları da kullanılır. Bing, Hebert'in derslerinden esinlenerek bunları doğaçlamalarında kullanır, bu çalışmaları kendi derslerine entegre eder. Ve Copeau'nun pedagojik fikirlerini kullanarak çok farklı mim ve maske teknikleri geliştirir. (Evans, 2006, s.28)

Copeau'un okulunda eğitim dört senedir. Ve bu okuldaki anahtar ders Bing tarafından verilen 'Dramatik Dürtü' dersidir. Bu ders için Copeau bir şart koymuş ve üçüncü yıldan önce hiç diyalog kurmamaları istenmiştir. (Aydın, 2012, s.9) Diğer eğitim ise;

1. Solo ve koro derleri adı altında şarkı söyleme becerisinin geliştirilmesi
2. Dekor, kostüm çalışmaları ile zanaat alanında becerilerin geliştirilmesi
3. Maske, fiziksel oyunlar ve mimkullanılarak dramatik anlatımın geliştirilmesi için yapılan egzersizler
4. Hitap becerilerinin gelişmesi amacıyla açık alanda yapılan yüksek sesli diksiyon çalışmaları
5. Tarih, felsefe ve diğer teorik dersler ile birlikte genel kültürü geliştirme
6. En önemlisi olan jimnastik, dans ve akrobasi kullanarak beden eğitimi dersi gibi farklı alanları kapsayan dersler bulunmaktadır. (Aydın, 2012, s.10)

Coupeu'nun yaptığı çalışmaların hemen hepsi, bu genç oyuncularındaki dramatik prensipleri keşfetmeye ve duygusal içtepilerine otantik jestler yükleyerek yönlendirilmesine hizmet etmektedir. Bunun en iyi örneğini, Coupeau'nun çalışmalarında ses- nefes egzersizlerindeki, oyunculara oluşan istem dışı aktiviteleri keşfedip, kontrol altına alması ve bu şekilde oyuncuda büyük bir samimiyet yakalaması olarak verebiliriz. Coupeau'ya göre nefes, jestlerde bulunan samimiyeti için oldukça önemlidir. Aynı zamanda Coupeau'nun derslerine ilaveten Bing; dramatik

anlatım derslerinde öğrencilerin dans ve hareket egzersizlerinde çalıştıkları parçaları uzam, hacim, hız ve güç olarak tartışmaktadır. Tüm bu çalışmalar devam ederken elde edilen ‘Nötr Durum’ çalışmanın temel taşı oluşturmuştur. Bunun için kullanılan maske çalışmaları Copeau ile özdeşleşmiştir. Ona göre; Nötr durum anlatımın çıkış noktasıdır. Bu durum, yarışın başlaması anındaki hareketsiz ve enerjik bir koşucunun durumuna benzemektedir. Nötr durumdaki aktör tepkilere hissel ve saf bir şekilde tepki verir. Nötr duruma ulaşmak için Coupeaumaske çalışmasını temel almıştır. Ve 18.yüzyılda aristokratların sokakta tanınmamak için kullandıkları maskelerden esinlenerek ‘Nötr Maske’yi yaratmıştır. Bu maskeler; hiçbir mimik içermeyen ve içermeyecek şekilde tasarlanmıştır. Bu maskelerin kullanımında konuşma hiçbir zaman olmamıştır ve hedef aktörün beş duyusunu tanınması olmuştur. Bunlardan hayali bir objeyi tutarak, bu tutuşun ağırlığını, hacmini veya dokusunu mimikler olmadan keşfetmek en temel egzersizlerdendir. Daha sonra bir duyunun yok olduğu varsayılarak bu egzersizler yinelenmektedir. En son olarak da bu durum beden ile ifade edilmeye çalışılmaktadır. Copeau; maske çalışmalarına ayrıca kendisi tarafından söylediği kelimelere aktörün bedeni ile yanıt vermesi şeklinde devam etmiştir. (Aydın, 2012, s.11)

Bu durum aktör için oldukça zordur ve fiziksel bir yetiye sahip olmayı gerektirmektedir. Bu anlamda Coupe’nun fiziksel tiyatronun ana temsilcilerinden biri olduğunu söylemek hatalı olmaz. Coupe’nun kullandığı nötr maskeler, yüzü saklamış olsada davranışların ton farklılıklarını açığa çıkardığı için, aktörün bedeninde oluşan aksiyonun, aktör tarafından analiz edilmesini sağlar. Kendi bedeninin farkında olan aktör, içinde ikinci bir bireyi yaşatır. Bu şekilde oyuncu rutin kullandığı, alışlagelmiş alışkanlıklardan sıyrılıp yeni bireye odaklanır.

Copeau, Comedia çalışmalarında istenilen seviyeye gelen oyuncuların, Commedia dell’arte maskeleri ve palyaço burnu ile yani anlatımsal maskelerle çalışmalarına izin verir. Çünkü, nötr maskeyi iyi giyen oyuncu diğer tüm maskeleri ve karakterlerigiyebilir. Copeau’dan sonra damadı Jean Daste tarafından eğitilen Jacques Lecoq; denizin tabanını nötr maskeye benzetip, anlatımsal maskeleri de denizin dalgalarına benzetmiştir. Çalışmalarında birçok ünlü tiyatro yönetmeni ile biraraya gelip onların bilgi ve yeteneklerinden esinlenmiştir, Copeau. Bunlardan ilki Stanislavskidir. Onunla mektuplar aracılığıyla iletişime geçmiş, dostluk kurmuş daha sonra Moskova

Sanat Tiyatrosu'nun Avrupa turnesinde çalışmalarını gözlemleme şansına sahip olmuştur. Stanislavski'nin çok sonraları kullanacağı 'Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni Copeau, en başından kullanmaya başlamış ve Stanislavskinin kullandığı ve her ikisinde de olan samimiyeti arama özelliğinin, Stanislavski tarafından kişideki coşku belleğinden çıkarılacağı düşüncesi, Copeau tarafından kabul görmemiştir. Copeau, aktörün bu samimiyeti, öncelikle kendinde var olan kalıplardan ve rutin davranışlardan sıyrılıp nötr duruma geçince kazanabileceğine inanmıştır. Bu nedenle Copeau, Grotowskiye yakınlaşmış ve onun düşüncelerini tasdiklemiştir. Grotowski'nin çalışmalarında o da, oyuncunun sahneye çıkmadan önce günlük hayatındaki rollerinden sıyrılması gerektiğini savunmuş ve oyuncu bu sıyrılmayla mevcut kalıpları kıran, oldukça zor hareketlerle seyirci karşısına çıkarılmıştır. Bu şekilde oyuncu, rolün gücüyle kendisini açığa çıkarmış olacaktır. Fakat Copeau için; aktörün rolden önce kişiliğinden sıyrılmasındaki en temel amaç, seyirci ile ortak bir birliktelik oluşturup bunu canlandırma yolu ile sağlamasıdır. Tüm bu ayrılmalar ile Copeau'nun kendini en yakın hissettiği Peter Brook olmuştur. Peter Brook'un 'Boş Alan ' düşüncesi tiyatro'da sadeliği arama düşüncesi ile örtüşmektedir. Her ikisi de oyuncu ve seyircinin tiyatro ile insan olmanın güzelliğini ve ortak değerini keşfedip, bunun tadına varacaklarına inanmışlardır. (Aydın, 2012, s.13)

2.1.6. Jacques Lecoq ve Pedagojik Yaklaşımı

15 Aralık 1921 tarihinde Paris'de dünyaya gelen Lecoq, gençlik döneminde birçok spor dallarına ilgi duymuştur. 17 yaşında bir jimnastik kulübünde ve daha sonra Bagatellebeden eğitimi okulunda eğitim görmüştür. Bu okulda Antonin Artaud ve Jean-Louis Barrault'un arkadaşı Jean-Marie Conty ile tanışmıştır. Spor ve tiyatro ilişkisini araştıran Conty, Jacques Lecoq'un spordan tiyatroya geçiş yapmasında etkili olmuştur. Profesyonel tiyatro hayatı, Jean Daste'nin kurduğu Grenoble Oyuncuları'na katılmasıyla başlamıştır. Daha sonra İtalya'ya gidip, orada sekiz sene kalmış ve İtalya'da Commedia dell'Arte ile tanışmıştır. Giorgio Strehler, Paolo Grassie, Dario Fo ile çalışmıştır. 1956 yılında Paris'e döner dönmez, daha sonra 'Jacques Lecoq Uluslararası Tiyatro Okulu' olarak adlandıracağı okulu açmıştır. 1999 yılına kadar zamanını okuldaki derslerine adanmış ve 1999 yılında Paris'te hayatını kaybetmiştir.

Okul eski öğrencilerinin liderliğinde eğitime hala devam etmektedir. (Lecoq, 2015, s.21)

J. Lecoq spordan tiyatroya nasıl geçiş yaptığını şu cümleler ile ifade etmektedir:

“Tiyatroya spordan geldim. Daha on yedi yaşında, En avant adlı bir jimnastik kulübünde paralel barların üstünde ve barfiksın altında çalışırken hareketin geometrisini keşfettim. Bir ‘allemande’ ya da ‘saut de flanc’ yaparken bedenim uzamdaki hareketi saf olarak soyut bir özellik taşıyor. O fiziksel hareketleri yaparken gündelik hayata taşınabilen sıradışı duygular keşfettim. Metroda hareketleri kendi içimde yeniden yaptım ve işte o zaman hareketlerin doğru ritmini gerçekte olduğundan daha hakiki bir şekilde yeniden hissedirdim. Roland-Garros stadına antrenman yapmaya, yüksek atlama çalışmaya giderdim; ancak çalışmayı iki metrelik atlayışın uyandırdığı duyumla yaptım yani ‘mış gibi’ atladım.” (Lecoq, 2015, s.21)

J. Lecoq duyarak, hissederek gözlemediği her şeyi önce kendi zihninde, sonra da bedeninde hareket ettirmiştir. Ona göre dünyada var olan herşey hareket etmekte ve bunu ‘mimleme’ adı altında betimlemektedir.(Lecoq, 2015, s.23)

“Marie-Helene ve Jean Daste tarafından yaratılan ve de içinde maske ile mimin kullanıldığı L’Exode (Toplu Göç) çalışmasında bütün oyuncular ‘asil’ denilen, bugün okulda ‘nötr’ dediğimiz maskeyi taşıyordu. Seslerimizle nehrin gürültülerini canlandırırken bir yandanda bir kayığın hareketlerini mimlediğimiz Sumidagawa (Sumida Nehrinin Mırıldadığı) adlı bir Japon No oyununu hala hatırlarım.”(Lecoq, 2015, s.23)

J. Lecoq spor hayatında gerçekten uyguladığı hareketleri eylem mimine yeniden aktarmıştır. Bunu bir zamanlar 1875 ve 1957 yılları arasında yaşamış Fransız donanmasında çalışmış yüksek rütbeli bir asker olan ve aynı zamanda ‘Hebertisme’ adıyla beden eğitimi alanında, kendi yaklaşımını geliştirmiş bir beden eğitmeni olan Georges Hebert’in doğal yöntemini, kullanarak gerçekleştirmiştir. Yürümek, itmek, çekmek, koşmak, atlamak eylemleri üzerine çalışmıştır. Bu eylemler kişinin içinde tarifsiz coşkuların yaratıldığı fiziksel devrelere dönüşmüştür. Kişinin içinde bulunduğu ruh hali, duyguları, jestleri bu fiziksel hareketler içinde hayat bulmuştur. Bu konuda J. Lecoq şöyle demiştir;

“Bir fiziksel eylemi analiz etmek bir kanaat belirtmek değil, oynamak için bize gerekli temeli oluşturan bir bilginin farkına varmaktır.”(Lecoq, 2015, s.83)

Jacques Lecoq, tüm bu keşiflerden sonra 1956’da Mim -hareket-tiyatro okulunu kurmuştur. Okul yaklaşık 40 yıl önce 4 Aralık 1956’da Place Clichy yakınında Amsterdam sokağındaki küçük bir stüdyoda başlamıştır. Orada geçirilen bir ay sonunda Bac sokağındaki stüdyolarda dans dersleriyle bir arada varlığını sürdürmüştür. Sonrasında okulu onaylayan ve yeni bir boyut kazanmasına olanak sağlayan 1968 yılının mayıs ayı gelmiş vesekiz yıl boyunca okul birçok yer değiştirmiştir. Okul,iki yıl Amerikan merkezinde yasal olmayan bir şekilde çalışmıştır. Bugün okulun bir yeri bulunmaktadır ve kırkıncı yılını iki savaş arasının boks tapınağı olan bu ‘Merkez’ de kutlamaktadır. Yıllar sonra J. Lecoq okulu, nihayet kendi binalarında yerleşmiştir. Bu özel şirket hiçbir yardım görmese de yine de uluslararası bir ünü vardır. Anlık düşüncelerin çoğunlukla bilmezden geldiği ve zamana, moda direnen ‘temel değerlerde’ altmışa yakın ülke kendini bulmaktadır. Lecoq tarafından ortaya çıkarılan oyuncu eğitimi sistemi ve bu eğitimin bazı elemanları tiyatroya gönül vermiş olan kişilere referans kaynağı olmuştur. Okulda Jacques Lecog’danbaşka, beş öğretmen daha bulunmaktadır. Hepsisi eski öğrencileridir. Okula her yıl değişik ülkelerdenyüze yakın öğrenci gelmekte ve öğrenci, öğretmen ilişkisindeki kişisel kontağın korunması amacıyla bu sayının geçilmemesi istenmektedir. Yoksa okul, ona göre bir fabrikadan farksız kalacaktır. Okula giriş herkese açıktır. Adaylar için bir giriş sınavı yoktur, ancak seçilmeleri üç aylık bir deneme döneminden sonra olur. J. Lecoq onlarda, verilen eğitimden tam yararlanabilecek bir olgunluğu zorunlu tutar. Oyuncuların yaşı en az 20 olmalıdır. Mutlaka önceden tiyatro dersi almış veya teatral bir deneyden geçmiş olmaları gerekir.Yabancılar için, öğretmenlerinden iyi bir tavsiyece iyi bir Fransızca bilgisiistenmektedir. Eğitim süresi iki yıldır. Ancak ikinci yıla herkes geçemez. İkinci yıla sadece birinci yılda bir iş kalitesi ve zor olan eğitim ritmini fizik ve psişik kapasitesi kanıtını verenler geçebilirler. Ve bu genelde birinci yıldaki öğrencilerin üçte birine tekabül eder. Bu iki eğitim yılı birbirinden oldukça farklı ve zordur.Bu denli zorlu bir mesleğe adım atabilecek yetiye sahip oyuncular, bu süreç sonunda kendi kapasitelerinin farkına varır. Bu geleceğin oyuncu adayları için oldukça gereklidir. İlk yıl bir düşünce ve sınav yılıdır. Yaklaşık otuz kişilk üç gruba ayrılan öğrencilere ‘ hayatın dinamiğinin gözlemlenmesi aracılığıyla’, oyunculuk mesleğinin zorluklarını

gösterir ve bir tercih yapılabilmesini sağlar. İkinci yıl ise; bir uzmanlaşma ve derinleşme yılıdır. Bu yılda öğrenci, tekst yaklaşımına, dramatik akrobasi ile yaratılışa öncelik verir. Commediadell'Arte ve antik trajedi 'yi öğrenir. Bu iki tiyatro tipinin bilinmesi bir aktörün eğitimi için temeldir. J. Lecoq okulu; eğitim geleneğinin bir usta tarafından sürdürüldüğü sanat okullarından biridir. Lecoq' a göre; bir oyuncunun profesyonel eğitimi onun kişiliğinin eğitimidir aslında. Lecoq; okulun bir süzgeç olduğunu söyler. '(Berktaş, 1995, s.177)

Yani ona göre eğitim; kişinin kendini bulduğu, kendini dünyada bir konuma yerleştirdiği bir yerdir. İşte bu yüzden J. Lecoq okulunu sadece aktör okulu olarak betimlemeyi ona göre okulu; bir yönetmen, öğrenci ve oyuncu üçgeninin merkezidir. Eğitimde önce öğrencilerin kişiliğini tanımlamaları gerekmektedir. J. Lecoq'a göre; tiyatro ve oyunculukta başarılı olmak için tamamen kişinin kendini bu yola adanması gerekmektedir. Ancak bu şekilde zaman, mekan sınırlaması olmadan kişi, okul dışında da kendini gerçekleştirebilir.

Fiziksel tiyatroyu pedagoji kullanarak çağdaş anlamda bir yöntem haline getiren Jacques Lecoq olarak kabul edilmektedir. Onun bu yöntemi; Melodram, Tragedya, Clown, Buffon ve Commedia dell'Arte kullanarak farklı beceri türlerini bir araya getirip, oyuncunun yaratıcılığını geliştirip ortaya çıkaracağı eserin tek başına yaratıcısı olmasını sağlar. Burada değinilecek en önemli nokta, oyuncunun yüzünün değil bedeninin ana merkezde olmasıdır. Lecoq bu amaçla, maske çalışmasına büyük önem verip nötr maskeyi yaratmıştır. İfade biçimindeki ana eksen bedendir. Maskeye önem vermesinin en büyük nedeni, maskenin oyuncunun yüzünü gizlemesi ve oyuncunun yüzü ile bedeninin yer değiştirmesini sağlamasıdır. Oyuncunun bakışının yerini maske alır. Lecoq aynı zamanda doğaçlamaya büyük önem vermektedir. Nitekim daha önce de değindiğimiz Lecog'un kurmuş olduğu ' Jacques Lecoq Uluslararası Tiyatro Okulunda verilen iki yıllık eğitimin birinci yılında, doğaçlama üzerine eğitim verilmektedir. İkinci yılında ise jest dili ve daha geniş dramatik sahalarda üzerine çalışma yapılmaktadır. Doğaçlama eğitiminde; nötr maske, diğer sanat dallarına yaklaşım, sessiz psikolojik oyunlar, maske ve karakterlerle ilgili çalışmalar bulunmaktadır. Harekete anlam vermeyi amaçlayan ve dramatik akrobasiyi temel alan diğer eğitim ise hareket analizi yöntemleridir. Jest dili, ikinci yıl sonunda uygulanmaya başlanıp pantomim sanatının farklı türlerini kapsamaktadır. ' Büyük Dramatik Sahalar ' olarak Lecoq tarafından

nitelendirilen Commedia dell'arte (insanlık komedisi), tregadya (koro ve kahraman işbirliği), Melodram (yüceltilen duygular), Buffonlar (Groteskten misteriye bir geçiş) ve Clown (Absürd ve Bürlesk) gibi oyuncunun bedenini tam anlamıyla kullanacağı ve fiziksel anlatım gücünü geliştirmeye olanak sağlayan birçok tür içermektedir. (Ateş, 2016, s.124)

J. Lecog tüm bu çalışmaların ekseninde, bugün çeşitli fiziksel tiyatro grupları tarafından kullanılan pedogojisini yani bir anlamda tiyatro öğretisini oluşturmuştur. KiklosTeatro'nun kurucusu olan yönetmen, oyuncu ve aynı zamanda eğitmen olan Giovanni Fusetti'ye göre; fiziksel olmayan tiyatro bir saçmalaktır. Vetüm bunlara değinirken fiziksel tiyatronun nasıl ortaya çıktığını da şöyle açıklamaktadır. Ona göre; fiziksel tiyatro öncelikle bünyesinde, kendi içinde akıl ve beden arasındaki eskiden kullanılan ayrıma dayalı bir çatışmayı barındırır. Ve bu nedenle beden ve tiyatroyu yeniden buluşturan ve bunu farklı yollarla keşfeden tiyatro adamları arasında Jacques Lecoq'u yüceltir ve onun çalışmalarının fiziksel tiyatroyu etkin kılıp ve doruk noktasına ulaştırdığını ifade eder. Özellikle 1960 ve 1980 arasındaki dönemde, Jacques Lecoq'un okulundan mezun olan ve dünyanın dört bir yanından gelen birçok oyuncu ülkelerine döndüklerinde, Lecoq pedogosisini uygulamaya başlamışlardır. Ancak bu kadar özgün ve yenilikçi olan çalışmalarına bir tanım bulma ihtiyacı içinde, özellikle İngiliz Tiyatrosu bu yapılan çalışmalara 'fiziksel ' tanımını koymayı uygun bulmuşlardır. Bu şekilde fiziksel tiyatro, tüm o eski kalıpları kırmış (metne dayalı, klasik) tiyatroya var olan reji ve sahneye karşı daha modern, özgür, yaratıcı mekan kullanımının ve eseri sergileyen performansının fiziksel becerilerinin egemen olduğu bir tiyatro meydana getirmiştir. Yani buradan da anlaşılacağı gibi fiziksel tiyatroyu diğer klasik, metne dayalı tiyatrodan ayıran en önemli özellik; fiziksel tiyatrodaki oyuncunun, aynı zamanda metnin yaratıcısı olduğu düşüncesidir. Lecoq eğitiminde maskeler oldukça fazla bir öneme sahiptir. Çünkü ona göre maskeler, bedeni uzamda tasarlayıp performansın ortaya konmasını sağlarlar. Bu konu ile ilgili Fusetti şunları söylemektedir; (Ateş, 2016, s.125)

“Eğer uzam ortadan kalkarsa ortada hala fiziksel bir iş vardır; ancak artık oyun yoktur.”(Fusetti, 2007)

Lecoq okulu olan, ‘Lecole International de Teatre’in güncel kullanılan web sitesinde Lecoq pedagojisinin hangi ilkeler üzerine kurulduğu ve öğretim ilkeleri ile ilgili şu bilgi notu verilmektedir:

“Öğretim ister yaşamda ister sahnede olsun, hareket eden her şeyin yeniden sahnelenmesi yoluyla bedeni, yaşamın tanınmasının birincil unsuru olarak içeren, hareket dinamiği üzerine kuruludur. Evrensel hareket yasaları, yaratıcı dramatik yorumlamaya ve tiyatro tarihinde bilinen farklı dram alanlarını araştıran, onları mevcut fikirler ve değerler bağlamında yeniden yorumlayan oyunculuk sanatına uygulanır. İlk yıl, dünyaya ve onun içindeki hareketleri gözlemlemeye adanmıştır. Süreç, sessiz psikolojik egzersizlerden, öğrencinin hayvanlar, renkler, sesler ve kelimeler yoluyla doğayla özdeşleştiği sahnelerin içinden geçerek bir karakter inşa ettiği ve maskelerle oynama sanatını keşfettiği bir noktaya doğru hareket eder. Tüm sınıflar birbiriyle ilişkilidir ve çalışmadaki aynı aşamalı ilerlemeyi takip eder. Birlikte hareketlerin ve doğaçlamaların analizine dayanan tutarlı bir bütün oluştururlar. “(Lecoq,2019)

Ünlü yazar Rolfeye göre; Lecog pedagojisi bazı genel prensipler tarafından yönetilmektedir. Ona göre üç anahtar kavram bu pedagojiyi yönetir. Bunlar hareketi gözlemlemeyle başlayıp daha sonra analiz ederek ve en sonunda da doğaçlama yaparak devam eder. Buradaki birinci anahtar olan gözlem bağlamına, tüm aksiyona neden olacak jestler ve onları üretecek hareketler girmektedir. Örneğin Lecoq, daire şeklinde sallanıp duran bir kol ile çalışmaya başlar ve öğrenciden jest içinde kendine uygun gördüğü değişiklikleri yapmasını ister, çünkü bu kolu döndürebilmek için motive edilmeli ve buna neden olan gerekçeleri araştırmalıdır. Bir topu havaya atıp, havada uçuşunu izlemek ilgili kasları ısıtıp, germek veya da bir hareketi terketmek,işte bunlar gerekçelerin bazılarıdır. Bu uygulanan süreç, herhangi bir eyleme uygulanabilir ve oyuncu sonsuz çeşitlilik yaratır. Bu uygulama oyuncuda, hem hayal gücünü hem de gözlem yeteneğini geliştiren eğitsel bir uygulamadır. İkinci anahtar nokta olan analizde ise; esas olan harekettir. Burada ana unsur eylemleri bileşenlerine ayırıp teker teker incelemek ve onu temellerine ayırmaktır. Bedende varolan enerjinin ekonomik kullanımı için hareketlerden anlatıma en çok yarayanı ve işlevsel olanı seçilmelidir. Ve bunu yakalamak için birçok fonksiyonel hareketlere başvurulur. Önemini yitirmiş ve gereksiz olan tüm hareketler ayıklanarak, uygulanacak basit eylemin hangisinin

fonksiyonel olacağı bedene öğretilir. İşte tam burada nötr'lük kavramı devreye girer. Tarafsız olup, ekonomik yalın ve doğrudan bir eylem olarak da tanımlayabiliriz nötr kavramını. Bunun için öncelikle öğrenciden istenen, nötr olmayı öğrenmesidir ancak bu şekilde nötr olan öğrenilir. Burada geçmiş deneyimlerin veya gelecekteki yansımaların bir önemi yoktur, onlar olmadan öğrenci kendisine tepki verebilmelidir. Üçüncü anahtar nokta olan doğaçlamada ise; anlatılmak istenen oyundur. Oyunda yaratıcı olabilmek için iyi bir doğaçlama yeteneğine sahip olmak gerekir. Oyunda önce sessizlik vardır ve bunun için nötr maske kullanılır. Duyular maskenin altında büyür, güçlenir ve karakterli ifadeler yaratılır. Şu da unutulmamalıdır ki, sözcüklerin gerekli olmadığı yerde doğaçlamalar sessizdir. Sözcüğün illaki kullanılması gerektiği anda aktörler, o andan önce dönüşebilmek için görünüşleri, jestleri hareketsizliği ve sessizliği kullanırlar. Lecoq'da temel olan oyuncunun oyununu zenginleştirmektir. Bunun içinde çeşitli mimodinamik yaklaşımlar yani mimodinamik partnerler kullanmayı uygun bulmuştur. Bu partnerler; şiir, müzik, maske ve hareket tekniğidir.(Eşigül, 2018, s.996)

Lecoq Partnerlerden ilki şiirdir. Bu çalışmaya başlamadan önce sözcüklerin dinamiğini incelemek ve ölçüp tartmak gerekir. Bu nedenle bu arayışa daha kolay cevap verebilmek için 'kaldırmak, kırmak, almak. testerelemek' gibi eylemler seçilir. İlk olarak sözcüğü tamamlayan hareket araştırılır. Daha sonra şiir çalışmasına geçilir. Seçilen şiir, üç-dört grupta öğrenciler arasında harekete aktarılır. Bu çalışmada amaç; ana kollektif hareketi bulmaktır. 'Şair şenliği' diye nitelendirilen çalışmada her öğrenci sevdiği bir şairin şiirini getirir ve şairle birlikte şiiri kendi dilinde anlatır. İkinci partner ise müzik'tir. Buarada da şiir ile aynı yol izlenir. Anlatılmak istenen müziğe bir maddeymiş veya organizmaymış edasıyla yaklaşıp duyulan bütün sesler görselleştirilir. Bu çalışmaya 'müziğin bedenleştirilmesi' adı verilir. Bu çalışmada öğrencilerden müziğin dingin, yüksek ve hızlı yönlerini parçalara ayırıp analiz etmeleri ve bunu beden hareketleri ile göstermeleri istenir. Diğer bir partner ise maske'dir(Eşigül, 2018, s.995-998)

Lecoq partnerlerinden şiir ve müzik ile yapılan temrinler çalışmaların başında yer alır. Fakat Lecoq; çalışmalarında maskelere ayrı bir önem vermektedir. Maskeler, nötr maske ve ifadeli maskeler olarak ikiye ayrılmaktadır. Burada maskelerin maskesi nötr maske'dir. Nötr maske, Lecoq için büyük bir öneme sahiptir. Öğrenci, bedeninin mim

üretmesinin önüne geçerek, nötr maskeyle oynamasını öğrenir. Öğrenci maskeyi taşımayı öğrenip, maskeyi taktığı yüzü dışında diğer tüm uzuvlarını ve bedenini kullanmayı ve onlarla oynamayı öğrenir. Lecoq öğrencinin bu eğitimine ‘bedenin mimi’ ismini takmaktadır. Diğer kullanılan bir maske türü olan İfadeli maskeler ise sayısız sınırdadır. İfadeli maske ile oynayan öğrenci maskenin enerjisi ile bütünleşip, tüm bedenini oyuna dahil eder ve yaşadığı coşkuyu hissetmeye çalışır. Larva maskeler, işlevsel maskeler ve karakter maskeleri tüm bu ifadeli maskeleri kapsar. Lecoq’un maske oyunculuğunda toplam dokuz duruş bulunmaktadır. Lecoq pedagojisi partneri olan hareket tekniği, Lecoq için eskrim, grup dinamiği temrinleri veya binicilik gibi tekniklerden daha önemlidir. İç dengeyi bulmak bir oyuncu için çok önemlidir ve bunun tek gerçek yolu oyundur. Lecoq’a göre tiyatro eğitiminde sıkça kullanılan esneme, gevşeme egzersizleri müfredatı boşyere doldurmaktadır. O, oyuncu için daha verimli olduğunu düşündüğü dramatik jimnastiği önermektedir. Bu tanımda, oyuncuların beden ve ses olanakları geliştirilirken jimnastikten yararlanılması söz konusudur. Dramatik jimnastik’de eğitimci nesnel bir anatomi bilgisine sahip olmalı ve ses, beden egzersizi yaparken dramatik akrobasi ve hareket analizinden yararlanmalıdır. Lecoq, oyuncunun bedeninin sınırlarını bilmesi gerektiğini söyler ve ona göre oyuncu yapması gerekenden fazlasını yapmamalıdır. Her duruş, hareket yada jest oyuncu için destek noktası haline gelen dramatik jimnastikle gerçekleştirilmelidir. (Eşigül, 2018, s.995-998)

Lecoq çalışmalarında, ilk temrin sessiz psikolojik oyundur. Lecoq bu temrinde öncelikle oyuncuların sessizlik bekler. Sözcükleri yasakladığı düşünülebilir fakat gerçek bu değildir. Lecoq, sadece oyuncunun kelimelerin arkasına sığınmasını istemez. Ona göre sözcükler sadece gerekli olduğunda kullanılmalıdır. Sözcüklerin altında yatan derin anlamı keşfetmeleri için Lecoq, öğrencilerinden susmalarını bekler. Öğrenciler bu aşamada ilk olarak anlamsız hareket ederler. Fakat yanlış anladıkları bir şey vardır. Herhangi bir etki’ye verilen tepki ile oyun oluşur. O yüzden birbirleri ile sessizlikte dahi iletişime geçmelidirler. Lecoq, bunu daha iyi anlatabilmek için farklı bir temrinle karşımıza çıkar. (Lecoq, 2015, s.45)

Özellikle Lecoq tarafından çalışmalarında kullanılan nötr maske, sessiz psikolojik oyundan sonra gelmektedir. Ve maske çalışmalarında oyuncular, maskenin neler hissettirdiğini ve kendi bedeninde ne tür duygular uyandırdığını anlamak için yüzü tam kaplayan ve yüzün yarısını kapatan maskeler ile çalışırlar. (Lecoq, 2015, s.50)

Nötr maske egzersizleri, Lecoq okulundaki eğitim sisteminin bir diğer yapı taşıdır. Tüm prensipleri Lecoq tarafından ele alınıp işlenmekle birlikte bu egzersizlerin çıkış noktası Vieux-Colombier Okulundadır. J. Copeau bu egzersizleri çalıştırdığı öğrencilerin kolay oyunculuk anlamında sadece yüz mimikleri ile yetinmesini engellemek amacıyla ve bedeninin tüm olanaklarını kullanmasına olanak sağlamak için geliştirmiştir. Bu tür egzersiz düşüncesi aynı zamanda oyuncunun yüzünün vücudu dışında kullanılan en iyi anlatım aracı olduğu düşüncesinin çürütülmesi amacıyla Copeau tarafından kullanılmıştır. Oyunlarda zengin kostümler altına saklanan oyuncunun bedeni statikleşip varlığını kaybetmiştir. Ve bu nedenle Copeau, oyuncuya bedenini geri vermek istemiş ve bedenin ön planda olduğu bir sistem geliştirmiştir. Bu sistemi Lecoq devam ettirmiştir. Lecoq'da nötr maske ilk zamanlar pedagojik bir çalışma alanıdır. Lecoq, nötr maske kullanarak öğrencilerde içsel bir durum yaratmaya çalışır. Nötr maske tamamen nötr ve hiçbir psikolojik ifade belirtmeyen ve çizgileri olmayan bir maskedir. Yalnızca bir varoluş durumudur, basit ve tutukudan uzak ilk varoluştur. Nötr maske hem herkesin birlikte olduğu hem de teker teker olduğu yüzüdür. Lecoq, nötr maske egzersizleriyle varlığın ilkel ve evrensel elemanını, herkes tarafından bilinmekte olan elemanı yakalamak ister. Nötr maske' nin kendine has bir sükûneti vardır. Bu sükûnet aynı zamanda tabiatın sükûnetidir ve burada amaç kültürel olmaktan çok doğal olmaktan geçer. Varlığın yani tabiatın sükûneti yaratma çabası ve tutkuyla iç içe olan kültürün zıtlığı Lecoq'un düşüncesinde temel noktadır. Ona göre; şiirsel hale gelmek için yani yaratıcı olmak için kişi önce özünü bulmalı, tabiat dünyasında hissedilen ilkel duyguyu hissetmelidir. Lecoq; nötr maskeyi açıklarken bir ağacın sessizliği örneğini verir: 'Ağacı insan olanın içinde hissetmek; nötr maske işte öğrencilere bunu hissettirmelidir.' Aynı zamanda bireysel psikolojiye başvurmadan, oyunda öğrencinin vücudunu çalıştırmanın bir yoludur, nötr maske. Buradaki pedagojik amaç; aktörün yüzüyle oynama olanağına son verip, kişinin kendi varlığını ortaya çıkarmaktır. Yani maske, oyuncuya sahne üzerinde var olmayı öğretmekle görevlidir. Tüm bunlardan bahsetmişken şunu da unutmamak gerekir, egzersizler sırasında maskeyi, vücut ve jestlerimizle canlı tutmak gerekir. Nötr maske kullanımıyla, tiyatronun ritüel jestlerinin yeniden bulunması amaçlanır ve gerçekçi olmayan oyun kavramı geliştirilmiş olur. Buvar olan durum; en ilkel biçimine ulaşma, hareketin özünü

bulma, tarihe ve kültüre bağlı olmayan insan doğasından çıkmış jesti bulma çabasıdır adeta. Öğrenciler tarafından doğaçlama ile anlatılan durumlar, nötr maskenin ortaya çıkardığı jestler için oldukça ilkeldirler ve durumların ilk tipleridirler. (Berktaş, 1995, s.180)

Lecoq 'un kullandığı bir diğer maske olan larva maskelerinde ise tamamlanmamış tam anlamıyla zaruri olarak farklılık yaratan bir bedeni keşfetmek doğrultusunda öğrencide bulunan imgelem kışkırtılır. Bu noktada çalışmalar yönünü işlevsel maskelere yöneltir. Bu maskeler ile oynanan oyunda, maskelenmiş bir oyun karşımıza çıkar. Ve oluşan oyun bu noktadan sonra tersten işletilmeye başlanır. Örneğin aptallık işlevi olan maskeyi takan oyuncudan öncelikle bir aptal gibi oynaması istenir, bunun üzerine sakarlık, çekingenlik eklenir. Daha sonra bu öğrenciden tam tersi istenir yani aptal bir maske takan oyuncu bu sefer tam tersi bir stratejiyle oynar, zeki ve sağlam karakterli, üstün zekalı ve bilge. İşte bu şekilde Lecoq öğrencilerine karşı maske'yi kazandırmış olur. (Lecoq, 2015, s.70)

Bu şekilde ifadeyi maskelerle çalışan oyuncu, Lecoq'un 'karakterin sapsmaları' diye adlandırdığı durumları deneyimler. Yani özetleyecek olursak; maske ile oynamak oyuncunun oyununu büyütüp, vurguların yerini sağlamlaştırmaya ve bu devasa duruş akışını oluşturmak için detayları ayıklamaya olanak sağlar. Unutulmaması gereken en önemli nokta, maske oyunculuğunda önemli olan tema değildir, oynanan temanın oynama üslubundan doğan ve ulaşılan transpozisyon seviyesidir. (Lecoq, 2015, s.70-77)

2.1.7. Tadashi Suzuki Tiyatrosu Fiziksel Çalışma Yöntemi

1960'lı yıllar sanat alanında devrimci adımların atıldığı yıllardır. Bu dönemde perspektif ve gerçekliğin kırılması sanat alanında beliren ayrıştırma ve çözümleme tutkusu insanın bedenine ve zihnine tiyatro yoluyla odaklanmaya başlar. Grotowski, Barba, Peter Brook gibi mevcut formların dışına çıkma arzusuyla dolan birçok sanatçı bu dönemde karşımıza çıkmıştır. (Karaboğa, 2003, s.33)

Mevcut formların dışına çıkma isteği; batıda bu kadar hızlı yayılırken Doğuda'da boş durmuyordur elbette. Bunlardan özellikle Japon tiyatrosu, yazarı kenara çekip oyuncuyu merkeze koymakla işe koyulmuştur. Japon tiyatrosundaki devrim; hiyerarşiye daha az yer veren grupların bulunduğu ve daha farklı bir yazar-oyuncu ilişki kurulması

ile başlamıştır. Tadashi Suzuki gibi bazı sanatçılar, hem yazar hem de yönetmen olarak çalışmışlardır. Ve Suzuki misyonu'nu çok farklı bir çerçevede belirlemiş bunu dainsan mücalesi'nin temel durumunu hatırlayarak yapmıştır. (Karaboğa, 2003, s.34)

Suzuki çalışmalarında kendi metnini seçip ve onları parçalara ayırarak işe koyulmuştur. Metni kendi düşüncelerinin taşıyıcısı olarak yeniden düzene sokup, metni sadece düşlerindeki gösterime ulaşmak için bir araç olarak kullanmaktadır. (Karaboğa, 2003, s.35) Karaboğa'nın 'Tadashi Suzuki'nin Cyrano D Bergarac'ında 'Jeu de Theatre' incelemesinde bu durumu şu şekilde ifade eder;

“Kendi bakışıyla metnin içeriği arasında semantik bir yarılma oluşturarak kendi iç evrenini yaratır ve bunun getirdiği bağımsızlıkla birlikte kendini aşkın bir metin biçiminde hissettirir. Suzuki kendi metnini, dingin bir sudan yansıyan ışımlarla yazmaya, daha doğrusu çizmeye başlar.” (Karaboğa, 2003, s.36)

Metnin bu şekilde ele alınışındaki farklılık oyunculukta da kendini göstermiştir. Nitekimoyunculuk eğitimi ve biçemi tamamen fiziksel olmakla birlikte buradaki biçem oyuncunun içinde sürekli olarak etkileşimde bulunduğu uzamı temsil eder. Oyuncunun devingenliği esas alınmıştır. Suzuki oyuncuda dış görünüşe önem vermez. Onun için yakalanması gereken öz'dür. Nitekim japon oyuncularının bacakları ve kolları çok kısadır. Ona göre; bundan dolayı japon oyuncuların bedenlerinden esef duymaması gerekmektedir. Bu nedenle Tadashi Suzuki 'ayakların grameri' adı verilen bir egzersiz yöntemi geliştirir. Bu teknik ona göre; dil, beden ve jest üçgeni'nin dengeli ve özgün olarak kurulmasına yardım edeceğini söyler. Bu yöntem Çağdaş tiyatro egzersizlerinden ve Japon gösteri sanatlarının sentezi niteliği taşır. Bu tekniğin anahtarı ayaklardır. Suzuki'ye göre oyuncunun fizikselliği ayaklarda başlamaktadır. (Öztürk, s.60)

Tadashi Suzuki Oyuncunun fiziksel eğitimi şu şekildedir; egzersiz belirli bir ritm ve müzikle ayaklar yere vurularak başlanır. Buradaki amaç, pelvis bölgesinin gevşemesini sağlamaktır. Müzik biter ve herkes sessiz birer ölü gibi yere yatarlar ve sonra her oyuncu yumuşak bir müzik eşliğinde yavaşça kendi tarzında doğrulur. Bu egzersizin ana fikri; hareket ve hareketsizliktir. Burada beden gücüne konsantre olmak çok önemlidir. Bunu yaparken nefes'de de belli bir ritimle, kontrol sağlanmalıdır. Ve ayaklar yere vurulurken bedeninin sabit kalması da esastır. Bu olmazsa, üst beden titrer ve egzersiz başarısızlığa uğrar. Burada önemli olan üst bedeninin titrememesidir. Bu da

bacaklardan yukarıya gelen enerjinin kalça bölgesinde kontrol edilmesi ile sağlanır. Kalça bölgesinde kontrol altına alınan enerji Suzuki'nin buluşu değildir,fakat; oyuncunun ayakları yere vururken, zeminin oyuncuya karşılık verdiğini hissetmesi ve bu bilinçle hareket etmesi, onun buluşudur. Onun bu yorumunun kaynağı, fizikselliğin ayaktan geldiğine olan inancıdır.(Tadashi Suzuki, 2002)

Aktörün egzersizlerinde, müziğin ritminde hareket eden bir kukla gibidir. Onun oyuncularının bedeni günlük yaşamdan kopar, böylelikle mekanik bir ortak hareket şekli oluşur. Suzuki'nin metodunu ne yazıkki bacakları uzun olan batılı oyuncular yapamadıklarını ifade eder. Fakat Suzuki buna karşı çıkar; çünkü bu bedenin bilincine varma ile ilgilidir, hangi ülkeden veya ırktan geldiğinizle ilgisi yoktur. Ayaklar yere vurulduğunda ritüel bir uzam oluşturulur. Böylece aktörün bedeni evrensel bir hal alır. (Öztürk, s: 61) Suzuki'nin tiyatrosunda dans şeklindeki hareketler fazla olmakla birlikte o; tiyatrodan anlatımın yalnız bu şekilde olmadığını da vurgular. Ona göre; tiyatroyu var eden aktörün konuşurken bedeninin aldığı şekil ve biçimlerdir. Bu biçimler günlük hayattakinden çok farklıdır. Çünkü günlük hayat değişik varyasyonlar ile birbirini taklit eder. Oyuncunun görevi; bu taklitlerden kaçınıp, söylediği sözcükler ile bağ kurup onların duygusal değerini keşfetmek ve bu sözcüklerin bedene nasıl bir hareket yüklediğinin farkında olmaktır. Kültürü beden olarak algılayan Suzuki, bir toplumun kültürlü olabilmesi için insan bedeninin ifade ve kavrayış amacıyla bütüncül olarak kullanılması gerektiğini savunur.(Tadashi Suzuki,2002) Suzuki'nin tiyatrosu bu anlamda geçmişi reddetmeyen fakat geleceğinde farkında olan bir tiyatrodur. Oyuncunun bedenini ana anlatım aracı olarak kullandığı tiyatrosunda; günümüzdeki fiziksel tiyatronun önemini de görmekteyiz. Bu şekilde fizikselliğe bürünen oyuncu; yaratıcı, uyanık, taklitten uzak, bedeninin ve bedeninin uzamda aldığı şekilden haberi olan yegane bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2. TEMRİNLER VE DOĞAÇLAMALAR

2.2.1. Fiziksel Çalışmalar

2.2.1.1. Hazıroluş Egzersizleri

Bu egzersizler Grotowski'nin; ısınma, kasları ve omurgayı yumuşatma, ayaklar yukarıda olarak baş aşağı uygulanan hareketler, uçuş, taklalar-sıçramalar, ayak egzersizleri, mim egzersizleri ve koşarken yapılan beden çalışmalarının bütünüdür.

Amaç: Oyuncunun bedeninin harekete hazırlanmasıdır.

Temrinler: 1- Ritmik bir şekilde yürürken kollar ve eller döndürülür. Eller kalçada ve dizler bükülü bir şekilde yürünür Omuzlardan gelen koşma itkisiyle, parmak uçlarında koşma yapılır. Gergin bacaklarla yürüme ve bunu yaparken kolların önde olması gerekmektedir. Çömelmiş bir şekilden başlayıp, ileri doğru kısa adımlarla sıçrama ve bu hareketi yaparken her seferinde eller ayakların yanında olmalıdır. Ve ilk pozisyona gelerek temrin devam ettirilmektedir. (Akınhay, 2016, s: 110)

2-En çok kullanılan egzersiz, kedi egzersizidir. Burada bir kedinin uyanıp gerinme hali seyredilir. Öğrenci bacaklarını ayırır yere uzanır, ovuç içlerini yere koyar, kolları vücudu ile dik açı çizecek şekilde durur. Ve en sonunda kedi uyanıp, ellerini göğsünde tutar, dirseklerini yukarı kaldırır. Kalçayı yukarı kaldırır ve bacakları ellere doğru parmak uçlarında yürür. Sol bacak kaldırılırken aynı anda başda kaldırılır. Ve aynı bacak yere konurken sol ayağın parmak uçlarıyla desteklenir. Bu hareketler vücudun sağ bölümü içinde aynı şekilde tekrarlanır. Ve en sonra dönülüp sırtüstü yere düşülür. Daha sonra, öğrenciler duvara yaslanıp, amuda kalkarlar ve bacaklarını yavaşça açarlar.

3-Adı dinlenme pozisyonu olan bu egzersiz de, öğrenciler çömelir ve başlarını öne eğerek, kollarını dizlerinin arasından bırakır. Bacaklar bitişik ve dümdüz şekilde durulur ve baş dizlere değdirilir. Gövdenin etrafına madeni bir cisim sarıldığı hayal edilir ve gerilerek onu genişletmeye çalışılır. Öğrenciler dik pozisyondan vücudunu arkaya doğru eğerek köprü oluştururlar. Öğrencilerden Kanguru'yu taklit etmesi ve onun gibi sıçramaları istenir. Sırtüstü bir şekilde yere yatıp, gergin bir şekilde bütün vücut kuvvetli bir şekilde sağa doğru yuvarlanır. Göğüs ve karın yukarı kaldırılıp el ve ayaklar üzerinde yürüme sağlanır. (Akınhay, 2016, s: 112)

4-Öğrenciler alından ve her iki elinden destek alarak amuda kalkar. Buna Hotha Yoga duruşu denir. Sağ ya da sol yanağın, omzun veya kolun yardımıyla amuda kalkma, Ön kolları destek yapılarak amuda kalkma şeklinde egzersiz devam eder. Grotowski'nin bu egzersizleri akrobasi hareketlerinden alınmıştır. (Akınhay, 2016, s: 113)

5-Öğrencilerden çömelmesi istenir ve bir kuş gibi uçmaya hazırlanıp sıçrayıp sallanması istenir. Ellerde hareket esnasında kanat işlevi görür. Eller çırpılmaya devam ederken bu biraz daha kuvvetlenip vücut ayakta dik konuma getirilir. Adeta yüzer gibi hareketler yapıp ileri hareketlerle uçuşa geçilir. Bu yapılırken yere, sadece ayak parmakları değer ve oyuncu parmaklarının ucunda durur. En son olarak da kuş gibi yere konma uygulanır. Ellerin desteğiyle öne takla atılır. Bunu yaparken bazen de eller hiç kullanılmadan öne takla atılır. Ve öne takla atılırken bir bacak üstünde durma ya da bir omuz ile yerden destek alarak öne takla şeklinde çalışma devam eder. Aynı şekilde arkaya taklalar çalışılır.

6-Grotowski tarafından 'Kaplan Sıçrayışı' olarak isimlendirilen bir başka egzersiz de; kollar serbest bir şekilde öndeki engel aşılarak takla atma ve bir omuz üstünde durmadır. Vücudu sanki değnek yutmuşçasına katı pozisyona alma ve bu şekilde takla atma, çok farklı yükseklerden havada iki oyuncunun birbirine teğet geçecek şekilde kaplan sıçrayışı yapıp, takla atması, alet ve malzeme kullanarak örneğin; sopa veya oyuncak silah kullanarak 'savaş' durumunda taklalar ile birlikte yapılan kaplan sıçrayışı. (Akınhay, 2016, s: 114)

7-Oyuncular sırtüstü yere uzanır, ayakları hafif yukarı kaldırıp öne ve arkaya hareket ettirir, ayakları döndürür ve bileklerini eğip gererek yanlara hareket ettirir. Ayakların kenarlarına basıp yürünür, parmaklar içe dönük ve topuklar ayırık halde parmak uçlarına basarak yürünür. Topuklar üzerinde yürünür. Ayak parmakları ile yerden kibrit gibi küçük şeylerin toplanması istenir. Ve tüm fiziksel egzersizlerden sonra asıl olarak, ayaklara ve ellere yoğunlaşılacak mim egzersizleri ve yürürken, koşarken herhangi bir tema ile oluşturulan oyunculuk çalışmaları ile devam eder. (Akınhay, 2016, s: 115)

Sonuç: Bu egzersizler ile oyuncunun vücudunun ağırlıksız, yumuşak ve esnek olması sağlanmaktadır. Oyuncular, tüm bu akrobatik egzersizleri kendi içlerinde

temellendirmeli ve doğaçlamalarında ve eserleri ortaya koyarken, Grotowski'nin istediği yüksek fiziksel kondüsyona ulaşmalıdır. Grotowski'nin bu egzersizleri sadece bir kas masajı değildir. Öğrenciler bu egzersizler ile sürekli olarak kendilerini ve bedenlerini geliştirmek zorundadırlar. Örneğin; egzersizler sırasında gelişen karmaşık olayları veya zorlanılan hareketleri kodlayıp onları kas repertuarına bağlamalı ve uygulanan hareketlerde vücudunda oluşan değişiklikleri ve omurga hareketlerini çözümlemelidir. (Akınhay, 2016, s: 113)

2.2.1.2. The DeadBrother (Ölü Erkek Kardeş) Temrini

Amaç: Karşıtlıklar ilkesi ile bedenin gündelik hareketlerden kurtarılması amaçlanmaktadır. Oyuncuda ritim duygusunu, dış unsurlar olan müzik ve metin ile birleştirip, bedendeki devingenliği sağlamak diğer bir amaçtır. Eugenio Barba tarafından oluşturulmuştur.

Temrin: Oyuncu, bir şiir seçer ve niçin seçildiği belli olmayan bir müzik parçasına karar verir. Bu müzik oyuncunun hareketlerini ve ritmini belirler. Metni seslendiren oyuncunun ritmi, müziğe sadık kalır. Konuşma ile bir araya gelen oyuncunun hareketleri, şekil değiştirmeye başlar. Bu şekilde çalışılan birkaç farklı şiir çalışmasının birbirine eklenmesiyle ortaya güzel bir kısa oyun çıkar. Ve bu oyuna 'TheDeadBrother' adı verilir. Bu şekilde kendi başına yaşamaya başlayan, hem oyuncuyu hem de yöneten kişiyi şaşırtan yepyeni bir oyun ortaya çıkmış olur. TheDeadBrother (Ölü erkek kardeş) isimli videokaset, Julia Varley'in (Odin Tiyatrosu Sanatçısı) oyuna hazırlığını aşamalarıyla göstermektedir. Hareket ilkelerinin öncelikli olduğu kasette çıkış noktası, tiyatrodaki yapılan ve gösterilen hareketin gerçekçi olmaktan çok, gerçek olma zorunluluğudur. Aksiyonun ilerleme çizgisi, lineer değil değişkendir. Oyuncunun bedeninin aksiyona hazır olması için bedenindeki denge merkezinin değişmiş ve ağırlığının enerjiye dönüşmüş olması gerekmektedir. Karşıtlıklar ilkesi ile bedenin gündelik hareketlerden kurtarılması gerekmektedir. Örneğin; beden yukarı hareket ederken kolların aşağı hareket etmesi gibi, enerjiyi belli bir noktada sabitleyip harekete dönüştürmek gibi veya da görünmez bir direnç oluşturup bedende karşıtlık yaratmak gibi bir ilkedir. İnsan vücudunda inandırıcılığı sağlayan organlar; eller, ayaklar ve gözlerdir. Bir oyuncunun, aksiyonda inandırıcı olması oldukça önemlidir. Oyuncu oyuna hazırlanma aşamasında her ne şekilde yola çıkarsa çıksın (metin veya

tema) belli bir hareketler dizisi oluşturmaktadır. Buna da Odin tiyatrosunda ‘Skor’ adı verilmektedir. Bu hareketler dizisi oyuncu tarafından farklı ritm, uzunluk ve hızda yinelenip geliştirilmelidir. Bu şekilde oyuncunun iç dünyası da devreye girdiği anda, öz değişmeyip biçim değişecektir. (Kocabay, 2011, s: 113)

Sonuç: Bu temrinde; oyuncunun bedeni, müzik ve metin ile şekil değiştirip, harekete; ritim, denge, ambiens kazandırılmakta ve bedenin gündelik hareketlerden kurtulması sağlanmaktadır.

2.2.1.3. Fishtank (Balık Havuzu) Temrini

Amaç: Temrinin başlıca amacı; oyuncuda özgün hareketler oluşturmaktır. Eugenio Barba tarafından oluşturulmuştur.

Temrin: Burada öğrenciler bir balık gibi özgürdür fakat aynı akvaryumda olduklarından, aynı sudan etkilenmelerini göstermeleri gerekmektedir. (Watson, 1993, s. 64-68)

Sonuç: Bu çalışma ile; oyuncuların, aynı ortamlarda farklı hareket ederek, kendilerine özgü davranışlar oluşturmaları sağlanmaktadır.

2.2.1.4. Çocukluk Odası Doğaçlaması

Amaç: Oyuncunun yaratıcılığını geliştirmektir. Jacques Lecoq tarafından oluşturulmuştur.

Doğaçlama: Bu doğaçlama temel öge yaratıcılıktır.

“Uzun bir aradan sonra çocukluk odanızı tekrar görmek üzere anne ve babanızın evine geri geliyorsunuz. Bunun için uzun bir yolculuk yapmışsınız, kapının önüne geliyorsunuz ve kapıyı açıyorsunuz. Nasıl açacaksınız? Nasıl gireceksiniz? Odanızı yeniden keşfediyorsunuz; hiçbir şey yerinden oynamamış, her şey yerli yerinde. Çocukluğunuza ait bütün eşyaları, oyuncaklarınızı, mobilyalarınızı, yatağınızı buluyorsunuz. Bir süre sonra şimdiki zamana geri dönene kadar geçmişin bu imgeleri yeniden hayalinizde canlanıyor. Ve odayı terk ediyorsunuz.” (Lecoq, 2015, s. 46)

Bu doğaçlamada unutulmaması gereken, oyuncu daha önce girdiği ve hatırladığı odayı anlatırken elbetteki hatıralarından yararlanabilir fakat bu hatıralar hayal ürünü de

olabilir. Mekan ile zaman arasında gidiş gelişlerin olduğu, kafasına şimşek gibi çakan ‘evet burasını hatırlıyorum’ sözcüğü geçmişle şimdiki zamana adeta köprü kurar. Lecoq, öğrencilerinden hatıralarını doğaçlamalarını genelde istemez. Çünkü hatıralar, kişiye özeldir. Lecoq’un öğrencileri bu doğaçlamaları yaparken ‘mim’ den yararlanır. Sahne boştur. İhtiyaç duyduğu herşey zihnindedir. Zihin yardımıyla odayı bir anda birçok nesne ile doldurabilir ve mim yardımıyla bunu seyirciye hissettirebilir. (Lecoq, 2015, s. 47)

Sonuç: Bu temrin ile; geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kuran oyuncu; mim oyunculuğunu kullanarak, her türlü nesneye hayat kazandırır veyaratıcılığını geliştirir.

2.2.1.5. Psikolojik Toplantı Doğaçlaması

Amaç: Öğrencilerin görmeden görmeyi öğrenmesidir. Lecoq tarafından oluşturulmuştur.

Doğaçlama: Bu çalışma ile öğrencilerin pandomim kullanmasına olanak sağlanmıştır.

“Çok zengin bir kadının evinde bir Cuma günü, saat beşe doğru, küçük bir kokteyle davetlisiniz. Kimse kimseyi tanımıyor. Yerde büyük bir İran halısı, tavanda Venedik avizesi, yanda taklit olduğundan emin olduğunuz bir Rönesans tablosu. Diğer yanda çok güzel küçük bir çin vazosu. İkinci kat. Pariste şık bir daire, muhtemelen 16. Bölgede. 1925-1930 ‘ların geniş çerçeveli bir penceresi bir caddeye açılıyor. Arkada pastaların, meyvesularının, viskinin, kokteyllerin olduğu bir servis masası. Beş kişi teker teker, kapının girişinde kendilerini tanıtırlar. Onları evin hizmetlisi karşılar. Bir kapıyı ve daha sonra bir koridoru geçerler ve onlara ‘işte orası!’ denir. İlk gelen ilk olduğunubilmiyordur. Gelir ve kimse yoktur. Sadece kendisi vardır. ’ Sonra ikinci kişi gelir sonra üçüncü, dördüncü ve beşinci... davet eden kadın tabiki hiçbir zaman gelmeyecektir. Bekleme salonlarında olduğu gibi kimsenin konuşmaya cesaret etmediği sessiz bir ortamda kendilerini bulurlar. ”(Lecoq, 2015, s. 48)

Bu doğaçlamada öğrenciler görmeden görmeyi öğrenirler. Bunu da genelde ‘pandomimik’ tavırlar ile gösterirler. Öğrenciler söylemeden jest ve mimiklerle ifade etmek istediklerini anlatırken bunu yaparlar. Bunun için oyuncuların birbirlerinin zamanlarını yakalamaları çok önemlidir. Her zaman, bir öncekinin üstüne çıkmalı ve yeni gelen oyuncunun zamanı, oyuna ritim katmalıdır. Bunu da oyuncular bu

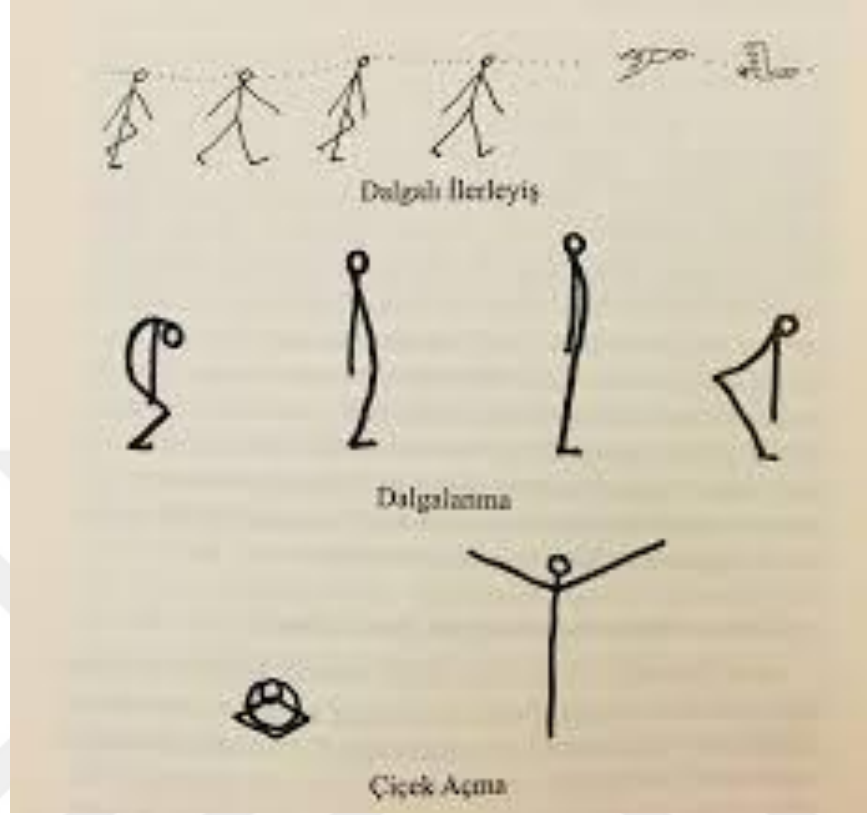
doğaçlamada, odaya girdiklerinde ilk olduklarını bilmeden şaşkırmaları gerekiyorsa, kendi zamanlarını bekleyerek gerçekleştirirler. Yani burada karakterin bilmediği oyunun sonunu, oyuncunun net bir şekilde bilmesi istenmektedir. (Lecoq, 2015, s. 49)

Sonuç: Bu temrin ile oyuncu tarafından görmenin simülasyonunu yapılarak, jesti harekete geçiren durumu bulmadan, jesti oynaması sağlanmaktadır. Aynı zamanda öğrenciler söyleyemedikleri sözcüklerin yerine jestleri koyarak pandomimik davranışlar oluşturmaktadırlar.

2.2.1.6. Üç Doğal Hareket Temrini

Açıklama: Lecoq'a göre insan bedeninin yaşamı boyunca ürettiği üç doğal hareket vardır. Bunlar dalgalanma, çiçek açma ve ters dalgalanmadır. Buradaki dalgalanma; insan bedeninde meydana gelen tüm yer değiştirmelerinin ilk hareketidir. Lecoq bunu şu şekilde açıklar; tüm canlıların hareketlerinde analiz sonucu olarak ortak bir nokta bulunmaktadır: tüm canlılar yere doğru dikey dalgalı bir çizgi boyunca alçalarak ve yükselerek ilerlemektedir. Bütün dalgalanmalar belirli bir destek noktasından başlayarak bir uygulama noktasında son bulmaktadır. Buda zeminden başlayan dalgalanmadır. Uygulama noktası boyunca hareketin kuvvetini epizodlar halinde bedenin bütün bölgesine aktarmaktadır. Bu aktarma Lecoq' a göre suyun üzerine üflediğimizde oluşan dalgalara benzer. Çünkü bu dalgalar belli belirsiz yer değiştirir. Pelvis yani leğen kemiği yürüyen kişinin dalgalanmasının olduğu anatomik bölgedir. Pelvisin yarattığı bu dalgalanma bedenin diğer yerlerinde çifte dalgalanma olarak karşımıza çıkar. Bu çifte dalgalanmada yatay olan köpekbalığındaki gibidir, dikey olan ise yunuslarınkine benzer. Dalgalanma dediğimizde, itmek-çekmek, çekilmek-itilmek olarak bedenin var olan tam gücüyle çalışan motor gücü aklımıza gelir. Bunun tam tersi de ters dalgalanmadır. Yani dalgalanmanın tamamen zıt şeklidir. Bu hareketler (dalgalanma ve ters dalgalanma), öne eğilmiş, yukarıya doğru en üst dikey bölgeye uzanan, arkaya eğilmiş ve kamburlaşmış şeklinde dört büyük geçiş durumundan oluşmaktadır. Öne eğilmiş ve yukarıya doğru üst dikey bölgeye uzanan dalgalanma hareketinin ortasında denge halinde bulunan çiçek açma hareketi bulunmaktadır. Çiçek açma hareketinde beden, tamamıyla yere çömelmiş ve olabildiğince zeminde az yer kaplar şekildedir. Ve çok küçük nokta gibi görünen beden gitgide açılır. Bu hareketi yaparken dikkat edilmesi gereken beden nokta halinden açılma hareketine geçerken aynı ivmeyle hareket etmelidir. Bu hareketler arasında

kesinti olmamalıdır. Ve bu hareket içe doğru kapanıp, dışa doğru açılan şekilde döngüyle devam etmelidir. (Lecoq, 2015, s. 89-91)



Şekil 2.1. Lecoq'un Yapılandığı Üç Doğal Hareket(Lecoq, 2015, s. 90)

Amaç: Yaşamda kullanılan üç doğal hareketi teatral unsurlar ile zenginleştirip, sunmaktır.

Temrin: Temrin Lecoq'un yapılandığı üç doğal hareketin ardarda yapılmasıyla gerçekleşir.

“Tam karşımda bir kuş bulunur ve uzaktan ona bakarım. Kafamın üzerinden dikey şekilde yükselir; bakışlarım onu takip eder. Düşecektir; bir adım geri giderim. Düşer; yerde ona bakarım. Sonra kuş ufka doğru uçar gider” (Lecoq, 2015, s: 89-91)

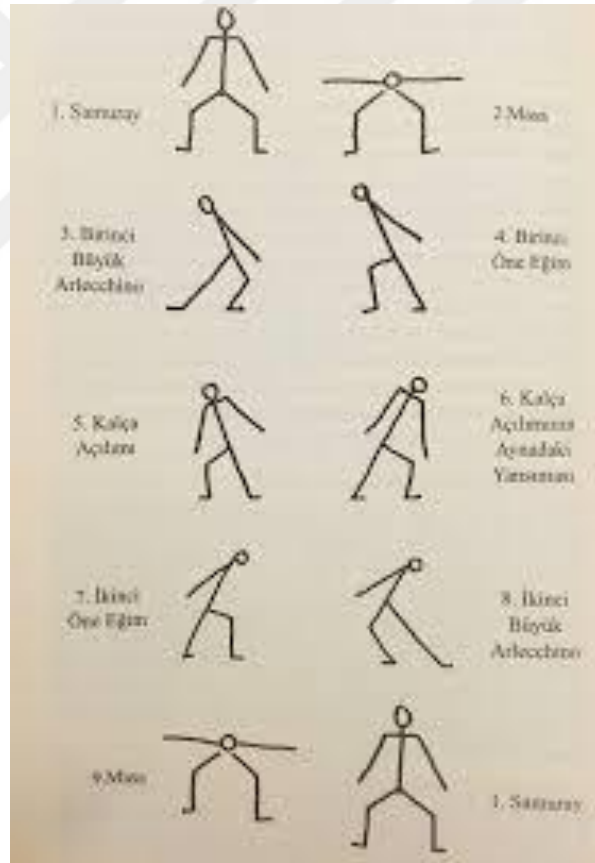
Sonuç: Kafadan itibaren oluşan bu doğal hareketler, bütün bedene hizmet etmektedir. Bu hareketler; eylem ile birlikte oyuncuyu dramatik bir işaretle ilişkiye sokmaktadır.

2.2.1.7. Dokuz Duruş Temrini

Açıklama: Temrin Lecoq tarafından oluşturulan, yapılandırılmış dokuz temelduruşun kullanılmasıyla yapılmaktadır.

1. Samuray
2. Masa
3. Birinci Büyük Arlecchino
4. Birinci Öne Eğim
5. Kalça Açılımı
6. Kalça açılımının Aynadaki Yansıması
7. İkinci Öne Eğim
8. İkinci Büyük Arlecchino
9. Masa

1. Samuray (Lecoq, 2015, s. 96)



Şekil 2.2.Lecoq'un Yapılandırılmış Dokuz Temel Duruşu (Lecoq, 2015, s. 96)

Amaç: Bu temrin ile kalça, kafa ve üst bedene, doğal harekete karşılık gelen bir kesinlik vermek ve nefes çeşitlenmeleri ile dramatik gerekçeleri zenginleştirmektir

Temrin: Lecoq tarafından yapılandırılmış, belli bir sıra halinde olan bu duruşlar arka arkaya, birbirlerine bağlanarak ve her harekete dramatik gerekçe sunarak yapılır. Aynı zamanda bu temrine nefes çeşitlemeleri eklenerek daha özgün hale getirilir. “Ayaktayım ve kolumu birine elveda demek için kaldırıyorum. ”(Lecoq, 2015, s. 95)

Oyuncu bu hareketi nefes alma sırasında kolu kaldırma ve nefes verme sırasında, kolu indirme sırasıyla yaparsa olumlu bir elveda duygusu oluşur. Fakat tam tersi bir şekilde yapılırsa; bu sefer olumsuz bir veda duygusu ile karşılaşırız. Bütün bu nefes çeşitlemeleri, dokuz duruşa uygulanarak temrine devam edilir.

Sonuç: Büyük Arlechino hareketiyle, kalça geriye doğru itilir ve bu bir reverans, bir korku veya karın ağrısını ima edebilir. Bu hareketler sırasında gerekçeler çoğaltılabilir. Dokuz duruş temrininde bir duruştan diğerine geçiş sırasında bütün ihtimalleri arayıp, keşfetmek öğrencilere kalmıştır. Bu şekilde öğrenciler en basit duruşu bile teatralleştirebilmektedir. (Lecoq, 2015, s. 95)

2.2.1.8. Duvar Doğaçlaması

Açıklama: Bu çalışmada duvar adıyla anılan ve kesin belirlenmiş 57 duruştan oluşmaktadır. (Lecoq, 2015, s. 97)Tablo 3. de verilen ‘Bedeni mimlemek üzere yapılandırılmış 20 hareket’ bunlardan bazılarıdır. Lecoq tarafından oluşturulmuştur.



Şekil 2.3. Bedeni mimlemek üzere yapılandırılmış 20 hareket(Eşiğül, 2018, s. 997)

Amaç: Oyuncunun yaratmış olduğu jestleri başı ve sonu olan sekanslara yerleştirmektir.

Doğaçlama:

“Bir şehirde birisi tarafından takip ediliyorsunuz. Bir çıkmaz sokağın dibinde bulunan bir binanın geniş giriş kapısının pervazının altında saklanıyorsunuz. Sizi takip eden kişi sizi görmeden önünüzden geçip gidiyor. Tek çıkış yolunuz sokağın karşı tarafında bulunanduvarı aşmak. Acele ediyorsunuz, tırmanıyorsunuz ve aşağıya atlıyorsunuz. Ancak ne yazık ki sizi görmüş, siz gelmeden oraya varmış ve sizi bekliyor.”(Lecoq, 2015, s. 97)

Bu cümle duruş duruş analiz edilerek, çalışmaya başlanır. Cümlede var olan ritmi keşfetmek ve oyunun niteliğini aramak için oyuncu tam anlamıyla özgürleşebilmelidir. Bunun için de oyuncu, duruşları çok iyi bilmek zorundadır. Ve bu Lecoq’a göre; ancak duruşların bilinmesi ile gerçekleşebilmektedir. (Lecoq, 2015, s. 97)

Sonuç: Bu çalışma ile oyuna hizmet edecek şekilde beden disipline edilmektedir.

2.2.1.9. Savaş Doğaçlaması

Amaç: Doğal Jestlerin ötesinde olan ve hareketlerin yapılandırılmasını sağlayan duruş serilerinin belirlenmesidir. Lecoq tarafından oluşturulmuştur.

Doğaçlama: Oyuncu, sahneye çıkar ve itmek-çekilmek eylemini Arlechino üzerinden göstermeye çalışır.

“Arlechino savaşa gitmeyi reddeder. Çevresindeki herkes onu ikna etmeye çalışır. Önce kesin bir şekilde reddetmekle başlar, ısrar eder, sonra gitgide ikna olmaya başlar ve sonunda kabul eder. Herkes buna sevinirken tekrar savaşa gitmekten vazgeçer ve en sonunda cepheye tek başına gitmeye, hareket eden herşeyi öldürmeye hazır şekilde en önde savaşmaya karar verir. o zaman çevresindekiler ona belki bunun tehlikeli olabileceğini, cephenin arkasında kalabileceğini anlatmaya çalışır. Bu işe yaramaz. Şimdi ısrarla savaşa gitmek isteyen odur, herkes onu engellemeye çalışır.”(Lecoq, 2015, s. 99)

Sonuç: Bu temrindeki en önemli unsur, temanın yapısını oluşturan ve yön veren güce

İtmek ve çekmek eyleminin katılmasıdır. Bu şekilde oyuncu, eylem sırasında oluşan seviye farklılıklarını görüp, durumdaki ani değişimleri esas almaktadır.

2.2.1.10. Clown Çalışması

Clown, yani palyaço hem seyirciyi hem de performansçıyı, kendi geliştirdiği tekniklerle ve araçlarla komik ve bir o kadar da şiirsel bir yolculuğa davet eden çağdaş bir sahne disiplini. Clownlar, 1960'larda Commediadell'Arte ve sirk clownları ile ilişkiyi sorgularken ortaya çıktığı sanılmaktadır. Buradaki asıl keşif şu soruya cevap verince ortaya çıkmıştır. Clown, güldürür mü? Peki Nasıl? Lecoq bir gün öğrencilerinden çember olmalarını ve birbirlerini güldürmelerini istemiştir. Her biri farklı farklı soytarlıklar, saçmalıklar denemiş fakat hiçbiri işe yaramamıştır. Olay gitgide trajik bir hal almış ve felakete dönüşmüştür. Bunu farkedene oyuncular doğaçlamayı kesip üzgün bir şekilde yerlerine oturmuşlardır. Onları bu zayıf halde görünce işte herkes o an gülmeye başlamış ve gülünenler gösterilmeye çalışılan karakter değil, oyuncunun ta kendisi olmuştur. Lecoq, işte o gün Clown'ı bulduklarının farkına vardıklarını söylemiştir. Ona göre; hepimiz Clown'uz. Clown, tamamen oynayan oyuncunun içinde bir yerdedir. Lecoq çalışmaları sırasında bacaklarının şeklinden rahatsız olan oyuncuların, oyun esnasında bacaklarını göstermek istemediklerini farketmiş fakat Clown çalışmaları sırasında seyircilerin eğlenmesini sağlamak amacıyla bacaklarını teşhir ettiklerini gözlemlemiştir. Bu çalışma ile öğrencilerin özgürce varolduklarına tanık olmuştur. (Lecoq, 2015, s, 165)

Lecoq, clown çalışmalarında dünyanın en küçük maskesi olan kırmızı burunu kullanmaktadır. Aynı zamanda, JacquesLecoq'un okulunda eğitim amaçlı verilen 'kendi clownunu aramak' temalı, bir programla dersler yürütülmektedir. Burada bahsedilen 'kendi clownunu aramak' aynı zamanda kendi gülünçlüğünü aramak olarak da nitelendirilebilir. Commediadell'Arte'den farklı olarak oyuncu önceden inşa edilmiş bir role girmez. Kendisinde var olan clown'u bulmalıdır. Lecoq, clown çalışmalarında öğrencilerden şunu ister; oyuncunun sahnede olabildiğince kendini az savunması ve zayıflıklarının kendini şaşırtmasına oldukça fazla izin vermesi gerektiği. Bu şekilde

güçlü clown'lar oluştuğunu dile getirir. Clown beceriksiz, şapa oturan ve hiçbir şekilde numarasını beceremeyendir. Clown'da yer alan bu beceriksizlik seyirciyi duygulandırır ve clown'un derin insani doğasını görmemize olanak sağlar. Bir oyuncu kırmızı burnuyla sahneye çıktığında, yüzü tamamen sahneye dönük ve savunmasız bir şekildedir. Seyirciden gelen tepkiler clown'u yönlendirir ve harekete geçirir. Eğer clown seyircinin tepkilerini dikkate almazsa, şapın içinde kapana kısıılır. Bu çalışmalar ışığında Lecoq, her oyuncu için kendine ait olacak bir clown yürüyüşü arar. Her bir oyuncunun doğal yürüşleri gözlemlenip, kendilerine özgü özellikleri tespit edilir. Ve bu yürüyüşler büyütülerek kişiye özel clown yürüyüşü halini alır. Bu yürüyüşü dışarıdan şekillendirmek imkansızdır. Kişinin kendinde olanın devasa şekilde olanı, onun clown'dur. Diğer tiyatro karakterlerinden farklı olarak clown seyirci ile doğrudan ve anlık ilişki içerisindedir. Seyirci ile birlikte clown olunur. Oyun, seyirci ile şekillenir. (Lecoq, 2015, s: 168)

2.2.1.10.1. Büyük Saçmalama Temrini

Amaç: Lecoq tarafından geliştirilen bu temrinde, oyuncunun sosyal maskelerden uzaklaşıp, özgür olması amaçlanmaktadır.

Temrin: Oyuncuların kostüm ve aksesuarla kendi bedenini gizlemesi ile temrine başlanır.

“Bir partideymiş gibi balonlar, şapkalar ve eğlencelik eşyaları kullanarak kılık değiştirirsiniz. İçinde aksesuar ve farklı kostümler olan bir çanta getirilir. Herkes kendine takma sakal, bıyık ya da şapka takar. Tam bir özgürlük içinde eğlenilir.” (Lecoq, 2015, s. 169)

Sonuç: Bu egzersiz ile oyuncu kostümlerin arkasına sığınıp, özgür olmakta ve bedenine olan, güven azlığıyla yüzleşmektedir.

2.2.1.10.2. Seyirci Keşfi Temrini

Amaç: Oyuncuyu clownesk boyuta ulaştırmaktır. Bu temrin, Lecoq tarafından geliştirilmiştir.

Temrin: Oyuncu ilk olarak bu temrin ile kırmızı burnu takmaktadır

“Oyuncu en küçük maske olan kırmızı burnu takar ve sahneye girer. Olduğu yerde seyircileri keşfeder.” (Lecoq, 2015, s. 169)

Oyuncu; kendi gülünç yanını oynamak için sahneye girmemelidir. Dikkat edilmesi gereken nokta seyirci ile birlikte clown olunmasıdır. Sahnede olan bir clown, seyirciyi oluşturan herkesle temas kurmalıdır. Ve oyununu seyircinin tepkisiyle şekillendirmelidir. Seyircinin tepkisine önem vermeyen Clown, şapın içine hapsolür ve hastalıklı bir duruma dönüşür. (Lecoq, 2015, s. 169)

Sonuç: Bu temrin oyuncunun clown olmaya çalışmadan kendini bulmasını sağlamaktadır. Bu da oyuncunun clownesk boyuta nasıl eriştiğini göstermektedir. Seyircinin farkında olma ve etki-tepki durumlarını iyi organize eden Clown başarıya ulaşır.

2.2.1.11. Buffon Çalışmaları

Jacques Lecoq tarafından, hiçbir şeye inanamayan ve her şeye dalga geçen bir karakter arayışındayken ‘Buffonlar’ keşfedilmiştir. Bugüne gelene kadar çok fazla evrim geçirmiştir. Çalışmalarında ilk önce parodi çalışarak diğer kişi taklit edilip, alay edilmiş ve bunu sadece yürüyüşü taklit ederek yapmak yeterli olmuştur. Taklit, buffon oluşumunun ilk evresini oluşturmaktadır. İkinci aşamada ise öteki kişinin gülünç yanlarıyla alay etmek değil, bilhassa onun en güçlü ve özel yönüyle alay etme üzerinedir. Örneğin ciddi bir matematik sunumunda takım elbise giymiş bir arkadaşını yine takım elbise giymiş başka bir kişinin taklit edip, alay etmeye çalışması. Bu durum Lecoq tarafından tahammül edilemez bir durum gibi görünmüş ve buna bazı eklemeler yapmanın faydalı olacağı kanaatine varmıştır. Alay edilen ve eden kişi aynı olmamalıdır. Alay eden daha farklı olmalıdır, ona göre. Bunu da başka bir beden, yani kocaman gözleri ve poposu olan Buffonesk bir beden yapmayla başaracağına inanmıştır. Öğrencilerden popolar veya tırnaklar ekleyerek kendilerini değiştirmesini istemiştir. Ve bu şekilde oluşan çirkin ama bir o kadar da yapay bedeninin içinde oyuncular kendilerini daha iyi hissetmişler ve bu şekilde kendi bedenleri ile hiçbir zaman yapamayacakları şeylere cüret etmeye başlamışlardır. Bu şekilde, buffonesk beden tam anlamıyla bir maske halini almıştır. Buffonesk bedenler karşısında taklit edilen kişiler kendileri ile alay edilmesini daha kolay kabullenmişlerdir. Böylece ikisi

arasında hiçbir çatışma olmamıştır. Lecoq yapmak istediği şeye ulaşmıştır. Buffon 'Kralın Soyтары' geleneğini yaşatan bir karakter olmuştur. Bufon bedeninde bir kişi hiç duyulmamış kelimeler söyleyebilmekte, kişinin söylemekten ve yapmaktan çekindiği şeyleri yapabilmektedir. Alay edilemez şeyler ile örneğin 'Tanrı' ile alay edebilmektedir. Bufonların alayları, zamanla trajik olana dönüşmüş ve Lecoq'unbufonların nereden geldiklerini sorgulamasına sebep olmuştur. Evet, ona göre Buffonlar gerçekçi bir mekan'dan gelmiş olamazlardır. O halde başka bir yerden, yer altından veya başka bir gizemden gelmişlerdir. Çünkü kendilerini sadece bir kişiyle değil bütün toplumla alay etmek üzere kodlamışlardır. Dövüşmek, başkalarının bağırsaklarını deşmek Buffonlar için zevk vericidir. Öldürmekten ve ölmekten zevk alırlar. Ve bu zevk için oyunda, defalarca birbirlerini öldürürler. Lecoq çalışmaları boyunca sürekli yeni bir şeyler keşfetmiş ve ilerleyen dönemlerde Buffonları gruplama ihtiyacı doğmuştur. Misteri, grotesk ve fantastik buffonlar. Misteri buffonlarıkahin özelliği olan bufonlardır. Onlar peygamberlerdir. Groteskler, genelde karikatüre yakındırlar. Günümüzde karşılaştığımız karakterlere benzerler. Fantastikler ise; özellikle günümüzde varolurlar. Hayal gücü ile beslenirler. Her türlü delilik onlarda mümkündür. Bu bufonlar, oyuncunun özgürlüğünü ve güzelliğini bize sunmaktadır. (Lecoq, 2015, s. 138)

Lecoq tarafından yaratılan Buffon çalışması farklı durumlara uyarlanabilen bir oyun anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Buffonlar sürekli olarak yenilenen karakterlerdir. Ve düzeni bozma üzerine kuruludurlar. Tüm bu psikolojik bağlamda oyuncuların bedenlerini bir buffonaempeze etme çabası, Lecoq'un tiyatrodaki fizikselliğe verdiği önemi gözler önüne sermektedir.

2.2.1.11.1. Öteki Bedeni Yaratma Temrini

Amaç: Öğrencinin kendi oluşturduğu Buffon'a hayat vermesini sağlamaktır. Lecoq tarafından geliştirilmiştir.

Temrin: Çalışmanın ilk aşamasında Buffon hakkında bilgisi olmayan öğrencilerden bir kağıt üzerine bufon şekli çizmesi istenir. Sonra bu çizimler öğrenciler tarafından yorumlanır. Daha sonra ise bufonlar materyal kullanarak herkesin kendi bufon bedenini yapması istenir. Her buffonun nasıl hareket ettiği, birlikte öğrenciler ile

tartışılır. Öğrenciler ilk olarak kağıt üzerinde çizdikleri buffonları, bedensel olarak yaratmaya çalışırlar. Kumaşlar, giysiler, süngerler kullanılarak bufon bedenleri oluştururlar. Ve oluşan bu bedenlerin nasıl hareket ettiği araştırılır. Örneğin kocaman poposu olan bir buffon'un yürüyüşü ile uzun kuyruğu olan bir buffon'un yürüyüşü birbirinden farklıdır.

Sonuç: Tamamen bedeni deforme etmeye programlanmış bu temrin ile oyuncu, bedenini, nasıl çirkin hale getirilebileceğini öğrenmektedir.

2.2.1.11.2. Park Doğaçlaması

Amaç: Buffonesk boyutun içerisindeki çocuğun yalnızlığını, çocuk olma halini ve isteklerini bulmaktır. Lecoq tarafından oluşturulmuştur.

Doğaçlama: Çocuklar parkta nasıl oynar? Kum havuzunda nasıl oynar? Bu oyun içerisinde karşılaşılabilen tüm davranışlar; şefkat, kavga, kötülük gibi araştırılır. Burada yapılması gereken, çocuk olmak ya da çocuk gibi oynamak değildir. Bulunmaya çalışılan şey bufonesk boyutun içinde olan çocuğun yalnızlığı, çocuk olma hali ve istekleridir. Hiçkimseninbuffon'dan daha çocuk, çocuktan daha bufon olmamasını sağlamak önemli bir unsurdur. Bu yüzden buffon çalışmaları ile çocukluk temalı doğaçlamalar birlikte yürütülmektedir. (Lecoq, 2015, s. 146)

Sonuç: Buffonesk boyutun içerisinde bulunan çocuğun yalnızlığı, itkileri, istekleri ve kural arayışları bu temrin ile açığa çıkarılmış olur.

2.2.1.12. Ok Fırlatma Temrini

Amaç: Oyuncunun kendi varlığını uzamsal boyutta anlamlandırmasıdır. (Kanbur, 2014, s. 184)VsevolodMeyerhold tarafından oluşturulmuştur.

Temrin: Ok fırlatma egzersizinde; sol elinde hayali bir yay olan oyuncu, önce sol omuzları önde olacak şekilde ilerleyip, belirlediği hedefi görünce durmaktadır. Ve ayakları üzerinde dengeli bir şekilde durup, sırtındaki hayali kemere bağlı duran oka uzanmaktadır. Oyuncunun elinin hareketleri dengesini sarsmış olsa da oyuncu dengesini kurmayı başarabilmekte ve eliyle oku çekip yayı geren oyuncu dengesini ön ayağına vermektedir. Yay gerilmesiyle denge merkezi tekrar değişip arka kısma geçmektedir.

Oyuncu oku fırlatıp ve sıçradıktan sonra egzersiz sonlanmaktadır. (Kanbur, 2014, s. 184)

Sonuç: Denge ve esneklik en temel prensiptir. Ok fırlatma egzersizinde, temrinin başındaki jest, etkiye tepki, oku almak için oyuncunun arkasına uzattığı eldir. Meyerhold'un bu çalışması tasarımı, gerçekleştirme ve tepkiyi en iyi şekilde ifade eden bir örnektir. (Kanbur, 2014, s. 186)

2.2.1.13. Çocukça Neşe Temrini

Amaç: Oyuncuların rahatlık, çocukça neşe temasına ulaşması ve hareket denetimini sağlamak amacıyla Peter Brook tarafından oluşturulmuştur.

Temrin: İlk olarak oyuncular, ayağa kalkıp otururlar ve yerde bulunan yastığı alırlar, heroyuncunun yanındaki oyuncularla yer değiştirmesi ile temrine başlanır. Ve bu temrin hızlanarak sürdürülür. Oyuncular bu temrini yaparken birbirine asla çarpmaz ve sessiz, sakin bir daire oluştururlar. Yerde bulunan yastıklar ve oyuncaklar havaya fırlatılır. Amacı olmayan bu hareketlere, bir süre sonra zor bir hareket daha eklenir. Yastıklar ve oyuncaklar havaya atılıp, oyuncular tarafından tutulurken her oyuncu kendi etrafında dönüp öyle yakalamaya çalışır. Ve giderek tempo artırılır. Oyuncular temrin devam ederken bu dönme işini sürekli arttırarak devam ederler. Bu temrinde önemli olan hareket denetiminin sağlanmasıdır. Hareket denetimi gerçekleştiğinde temrine farklı bir öğede eklenir. Yastık havaya atıldığında sağa kayılır ve her oyuncu yanındakinin yastığını yakalamaya çalışır. Temrin devam ederken, dairenin bozulmamasına dikkat edilir. (Ergün, 2013, s. 205)

Sonuç: Oyuncu bu temrin ve doğaçlamalar sayesinde, bedenini günlük yaşamından daha özgür kullanmaktadır. Hareket denetimi ile oyuncunun koordinasyonu sağlanmaktadır.

2.2.1.14. Kukla Temrini

Amaç: Oyuncunun; hazır olma, dikkatin odaklanması, dinlenme ve bireysel özgürlük arasında var olan ilişkinin geliştirilmesidir. Peter Brook tarafından oluşturulmuştur.

Temrin: Oyuncu bir komut yardımıyla kukla gibi hareket eder, sağ kolu ile istediği yöne doğru bir hareket yapar ve dur komutuyla kolu olduğu yerde hareketsiz kalır. Ve bedeninin duruşunda planlanmamış bir ifade ortaya çıkartılır. Temrinin ilerleyen aşamasında, bu pozisyona omuz ve göz kasları da ilave edilir. Ufak bir hareketle jest geliştirilir. Ve bedeninin bütünü içinde, bir şeylerin değiştiği keşfedilmeye çalışılır. Temrin karşıt doğaçlama ile devam eder. Oyuncular verilen komutların nereye varacağını bilmeden ve hissetmeden komutu gerçekleştirirler. Kol havaya kaldırılır. Avuç içi öne dönük şekilde, eller öne konulur ve tekrar havaya kaldırılır. Bu yapılan hareketin gözler ile olan bağlantısı hissedilir. Ve bu temrin biraz daha zorlaştırılarak devam eder. Aynı hareket müzik dinlendiği varsayılarak yapılır. Eller yavaşça döndüğünde oluşan hareket duygusundaki değişikliğe, bakılır. Bu temrin akla dayanmayıp, sözsüz bir durum olduğu için daha anlamlıdır. (Ergün, 2013, s. 205)

Sonuç: Bu temrin; bedeninin her parçası ile her an, birçok şey ifade edilebileceğinin keşfedilmesi sağlanmaktadır.

2.2.1.15. Sopa Doğaçlamaları

Amaç: Oyuncuda çeviklik, ritim, zamanlama, denge ve farkındalık kazandırmak amacıyla Peter Brook tarafından oluşturulmuştur.

Doğaçlama: Bu doğaçlamada, her oyuncu bir sopa temin eder ve sopaları birbirine temas ettirir. Topluluk birlikte hareket ederek, sopalara yaşam kazandırılır ve havalandırılır. Ve giderek farklı imgeler kullanılarak doğaçlama çeşitlendirilir. Diğer bir sopa doğaçlamasında; oyuncular daire şeklinde sıralanır, yanyana olan oyuncunun birinde sopa bulunurken diğerinde olmaz, dairenin ortasına bir oyuncu girer ve daireyi oluşturan diğer oyuncular daireyi döndürmeye başlar. Elinde sopa bulunan oyuncular, ortadaki oyuncuya sopaları atmaya başlarlar ve ortadaki oyuncu aldığı sopalara, sopası olmayan oyunculara atar, diğer sopalara yakalamaya çalışır. Brook'un yapmış olduğu bu doğaçlama, David Hays'ın yönetmenliğini yaptığı, Amerikan Ulusal Sağır ve Dilsizler Tiyatrosunda yapılan atölye çalışmasında ve Pariste sağır ve dilsiz çocuklarla yapılan çalışmalarda kullanılmıştır. (Ergün, 2013, s: 209)

Sonuç: Bu çalışma; birlikte çalışmanın gerektirdiği disiplin ile oyuncuya; çeviklik, ritim, zamanlama, denge ve farkındalık kazandırmaktadır.

2.2.2. Plastik Egzersizler

Grotowski tarafından geliştirilmiştir. Bu egzersizler; temel ve kompozisyon egzersizleri olarak ikiye ayrılmaktadır. (Akınhay, 2016, s. 116) Buradaki hareketler, hareket kullanarak müzik öğrenmeyi ve bunu yaşamayı sağlamak için bir yaklaşım geliştiren ‘DalcrozeEurhythmics’in yöntemine dayanmaktadır. (Özal, 2007, s. 1) Chosky’e göre;

“DalcrozeEurhythmics’ müzikteki temel öğrenin ritim olduğunu ve bütün müzikal ritimlerin de insan vücudunun doğal ritimlerinde bulunduğu varsayımına dayanan bir müzik eğitimi yaklaşımıdır. ” demiştir. (Özal, 2007, s. 5)

2.2.2.1. Temel Egzersizler

Amaç: Karşıt vektörlerin çalışılmasıdır. Mesela; el bir yönde ilerlerken dirseğin karşıt yönde hareket etmesiveyaellerin reddederken, bacakların kabul etmesi gibi zıt görüntülerin oluşturulmasıdır. Bu çalışma sayesinde her oyuncu kendine özgü olan ifade araçlarını, organizmadaki ortak merkezlerini incelemiş olacaklardır. (Akınhay, 2016, s: 116)

Egzersizler:

1- Oyuncular önüne hayali bir ip gerip, hayali bir şekilde halat çekilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, vücudu çeken ellere doğru hareket eden kolların olması gerektiğidir.

2- Ritmik adımda, kollar yarı açık pozisyonda yürürken dirsekler geriye doğru çekilip, omuzlar döndürülmeye başlanır, bu hareket sırasında eller de farklı yönde döndürülür.

3- Parmak uçlarına basarak sıçrayan öğrenciden yere inerken dizlerinin kıvrılması istenir. Ve oyuncu (öğrenci) esnek ve enerjik bir hareketle ayakta durma pozisyonuna tekrar dönüp aynı hareketi tekrarlar.

4- Bacaklar ayrıık olarak ayakta durulur, baş sağa doğru dört kez döndürüldükten sonra gövde sola, omurganızla sağa, kalça ile sola, sol bacakla sağa doğru yönelirken harekete bütün vücudu katılması istenir. Fakat itki’nin omurganın en altından geldiğini unutulmamalıdır.

5- Çeşitli nesnelere veya maddelerle dokunma ve onları okşama istenir. Bütün vücudun, bu hassas dokunuşlara tepki vermesi istenir.

6- Oyunculardan bedenlerini hayali bir şekilde ikiye bölmeleri istenir, beden sağ ve sol tarafına ifadeler yüklenir. Örneğin; beden sağ tarafı naif, sakin, hoşgörülü bir kişiyi sol tarafı ise; kızgın ve nefret dolu bir kişiyi ifade etmesi istenir. Sol taraf sağ tarafı kıskançlıkla takip etmelidir. Bu şekilde oyuncu kendi bedeniyle adeta oyun oynamış olur. Bu egzersiz sonunda beden herhangi bir bölümü aralarında olan çatışmayı kazanacaktır. Aynı şekilde beden üst ve alt bölümünde bu egzersizle birbirine karşı koyabilir. Ve tek tek organlar'da birbirlerine karşı koyabilir. (Akınhay, 2016, s: 117)

Sonuç: Bu temrinlerde oyuncu, vücudun harekete katılan ve katılmayan kısımlarına hayat ve anlam katmaktadır. Örneğin; el ve ayağın kavgasında, baş dehşeti, bacaklar ise hayreti bize ifade edebilmelidir.

2.2.2.2. Kompozisyon Egzersizleri

Amaç: Jest biçimlerinin çıkış noktasını bulup, oyuncunun kendisinde var olan ilkel insani tepkilerin keşfedilmesini sağlamaktır.

Egzersizler: 1-Bir kompozisyon egzersizi olan; beden bir nevi çiçek açıp solması egzersizi, beden aynı bir bitki gibi ayaktan başlayıp bütün vücuttan yukarı doğru yayılarak, kollara ulaşıncaya dek yükselmesini içerir. Kompozisyon ile ilgili olan egzersizler sınırsız imkan sunmaktadırlar. Bu egzersizler antik çağ ve orta çağ tiyatrosunda var olan jسته dayalı ideogramların hayat bulma sürecine göre uyarlanmıştır.

2-Diğer bir kompozisyon egzersizi ise; hayvan imgesi çalışmasıdır. Burada oyuncu dört ayaklı bir hayvanı asla taklit etmez. Oyuncu kendine özgün bir şekilde, hayvanın özgül nitelikleri, insanın durumunun bir yönünü ifade edecek şekilde bir hayvan figürü yaratırlar. Ve bu şekilde bilinçaltına saldırırlar. Bu genel geçer olarak bilinen aslanın kuvvetli oluşu, tavşanın hızlı oluşu gibi klişe çağrışımlar olmamalıdır. Hayvanın hayat merkezinin neresi olduğu saptanmalı (köpekte burun, ineklerde karın) ve ona göre hareket edilmelidir.

3-Yeni doğan bir bebeği gözlemele bir diğer egzersizdir. Gözlem sonucunda bebeğin tepkilerini kendi vücudumuzla karşılaştırma istenir. Bebeklikte meydana gelen ihtiyaçları, güven duygusu, emme arzusu veya avunma arzusu gibi yeniden gündeme getiren ihtiyaçları bulmak bir diğer kompozisyon egzersizindedir.

4-Oyunculardan duygusal bir itki belirlemesi ve bunu vücudunun herhangi bir yerine aktarması istenir. Örneğin ağlamak itkisi, ayağa aktarılır. Bunun en somut örneğini ‘EleonoraDuse’ ‘da görmekteyiz. O, yüzünü ve kollarını kullanmadan adeta bütün vücuduyla öpüşmektedir. Veya da iki farklı itkiyi birbiriyle çarpıştırma olarak ellerin ağlayıp, ayakların gülmesini sağlamak bir diğer egzersizdir. (Akınhay, 2016, s. 119)

Sonuç: Bu temrinle ile oyuncunun gözlem yeteneğini bedeni ile buluşturulup, yeni ideogramlar araştırması sağlanır.

2.2.3. Mask (Yüz) Temrinleri

Burada JacquesLecoq tarafından geliştirilen, nötr maske temrinlerine yer verilmiştir.

2.2.3.1. Uyanış Nötr Maske Temrini

Amaç: Nötr maskeyi hayata geçirmektir.

Temrin: Lecoq tarafından geliştirilmiştir.

“Dinlenme halinde olan, yerde gevşek durumda yatan öğrencilerden ‘ilk kez uyanma’ larını isterim. Maske bir kere uyandıktan sonra ne yapabilir? Nasıl hareket edebilir?”(Lecoq, 2015, s. 55)

Dünyaya uyanış; maske ile yapılan ilk egzersizlerden biridir. Burada öğrenci, psikolojisinin belirlediği kişisel varlığını ortadan kaldırıp sadece uyanan bir beden olarak karşımıza çıkmalıdır. Öğrenci bu uyanış ile emprovize ettiği bu başlangıç durumunu, eğitimin ilerleyen safhalarında kullanacaktır. Bir erkek bir kadın arasındaki veda, tanışma gibi nötr maskeyle anlatılmak istenen tüm durumlar, belli bir durum hakkındaki hareketlerin ilk tipini bulma konusundaki aynı çabadan gelmektedir. (Berktaş, 1995, s. 182, 183)

Sonuç: Nötr maske ile, mimiklerin arkasına saklanmadan, beden oyunculuğuna ilk geçiş sağlanmış olur.

2.2.3.2. İzlenen Yol Nötr Maske Doğaçlaması

Amaç: Bu çalışmalarla öğrenci bedeninin bilincine varması, farklı madde ve elemanları bedensel mimleme yöntemiyle inceleyip, hareketlerin zenginliğini keşfetmesi amaçlanmaktadır.

Doğaçlama: Lecoq'un uyguladığı izlenen yol adlı çalışmasında; ikelliğe dönüş ve insanın tüm dünyadaki yolculuğu anlatılır. Nötr maske ile temrine başlanır. Bu varlık, sudan bir plaj üstüne bırakılmış olarak doğar, ormanı dolaşır, oradan çıkar ve kendini bir dağın önünde duruyorken bulur. Zirveye çıkar, tüm dünyayı buradan izler ve aşağıya inip bir ırmakla karşılaşır, oradanda ırmağın karşısına geçip bir ovaya varır. Buradaki yol öğrencinin vücudu, dünyanın değişik yerleri ise öğrencinin mimleyen vücududur. Öğrenci onları hatırlar ve hayal eder. Bu yerlerden her biri ayrı bir ritim, ayrı bir çabayı ve bedeninin ayrı ayrı yerlerinin harekete geçirilmesini gerektirir. Lecoq, okul eğitiminde bu egzersizi çokça kullanır ve sürekli tekrarlar. Fakat her defasında bu egzersize değişik durum ve yoğunluklar eklenir. Bu egzersiz önce 'nötr' durumdaki bir beden tarafından mimlenir sonra ise örneğin; bir orman yangını olur ve kişi bu tehlikede korkmayı bedeni tarafından emprovize eder. Bunu beden egzersizi dışında bir ses çalışması olarak da ele alır. Bu çalışmada bazı ana unsurlar öne çıkar; yani doğanın ve ona ait olan tüm unsurları naif, kırılğan algısını keşfetmek ve bir yerin bir kişinin vücutta uyandırdığı izlenimleri tüm bedenle mimlemek. Nötr maske ile yapılan ilk çalışmalarda biraz önce bahsettiğimiz gibi değişik maddeleri ve elemanları bedenle mimlemek esastır. Su, hava, ateş, toprak ve rüzgarla etkileşim, öğrencide ne gibi etkiler uyandırır, bunu sorgular öğrenci ve hatırladığı şeyleri vücutsal olarak tekrar üretir. Bu döngü sürekli olarak bu şekilde devam eder. Nötr maskede yasak olan yüz oyunu'dur. Yasak olandan uzak durulup bedene odaklanılmalıdır. Yine daha önce bahsettiğimiz hareket analizi egzersizleri ile oyunun ritmi yakalanmalıdır. Bu egzersizde, oyuncu önce vücudunu su veya ateşin içinde mimlemeye çalışır. Çalışmanın ilk etabı bu şekilde başlar. Bununla daha sonra gelecek olan çalışmanın zemini oluşturulur. Ateş nasıl olunur, su nasıl olunur... Kişi maddeyi düşündükçe onun gücü vücudu uyandırıp

harekete geçirir. Madde ve bedenın çatışmasından jest ve hareket ortaya çıkar. (Berktaş, 1995, s. 182, 183)

Sonuç: Bu temrin; oyuncunun bedeni ile yapabildiklerini gözler önüne sermektedir. Bu çalışmada öğrenci bedeni vasıtasıyla maddeyi, madde aracılığıyla da bedenini keşfetmektedir.

2.2.4. Ses Temrinleri

Bu bölümde, Peter Brook tarafından oluşturulan ‘ritm temrini’ ve Eugenio Barba tarafından oluşturulan ‘psikoses’ temrinlerine yer verilmiştir.

2.2.4.1. Ritim Temrini

Amaç: Oyuncuda ritim duygusunu geliştirmektir. Peter Brook tarafından oluşturulmuştur

Temrin: Bu temrinde, oyuncular iki gruba ayrılır ve birbirlerinden biraz uzakta, karşılıklı olarak otururlar. Birinci gruptan herhangi bir oyuncu hareketi ve sesi başlatır ve karşı gruptan başka birine yönelir. Karşı gruptaki kişide aynı hareket ve sesi tekrarlayıp oyuncunun yanına, ortaya yönelir. Belirli bir süre aynı anda hareket ve sesleri yaptıktan sonra, birinci oyuncu diğerinin yerine oturur. Ve ayakta kalan oyuncu, sesi ve hareketleri çok az değiştirip farklı bir oyuncuya yönelir. Ve çalışma bu şekilde devam eder.

Sonuç: Oyuncu bu temrinle; ses ve hareket arasındaki koordinasyonunu sağlamaktadır.

2.2.4.2. Psikoses Temrini

Amaç: Sesin görünmeyen gücünü ortaya çıkarmaktır. Eugenio Barba tarafından oluşturulmuştur.

Temrin: Bir oyuncunun eli diğer oyuncunun üzerinde dolaşır ve bunu hisseden oyuncu buna ses ile karşılık verir ve elini ses ile tutar, diğer kişi de bu tutma eylemine sesi ile tepki verir. Burada elini vücudunda dolaştıran kişi, arkadaşının vücudunda elini hareket ettirdikçe etkilenen vücut, elin geçtiği yerlerde tınlaticılarını devreye sokar ve

sesini hareket ettirir. Daha sonra; bir metin ele alınır ve ses doğaçlamaları ile anlatılır. Bunu yaparken doğaçlama ile imgelem birlikte kullanılır. Örneğin yabancı dilde bir metin alınır, yalnızca sesli harfleri dikkate alıp, sessiz harfler dikkate alınmadan doğaçlanır. Temrin üzerine yeni şeyler katarak devam eder ve yalnızca ses kullanılarak boş uzam nasıl doldurulur? Belirli bir noktaya ses ile nasıl gidilir? veya ses ile başka bir kişiye nasıl dokunulur? Sorularına cevap aranır. Örneğin; X kişisi, Y kişiye arkası dönük olarak durmaktadır. Ve Y kişisi, X kişisini konuşma olmadan sadece ses ile yönlendirmeye çalışır, temrin bu şekildedir. Bu temrinlerle gelişen ses bireysel bir hal alır. (Watson, 1993, s. 64-68)

Sonuç: Bu çalışma ile ses ile beden arasındaki ilişkinin keşfedilmesi sağlanır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

21. YÜZYILDA FİZİKSEL TİYATRO

3.1. GÜNÜMÜZDE FİZİKSEL TİYATRONUN TÜRKİYE VE DÜNYADAKİ ÖRNEKLEMELERİ

Günümüzde, kültür kirlenmesi karşı karşıya kalan toplumlarda, kapitalist burjuva toplumunun günlük rutininden kendilerini kurtarmış sanatçıların yeni arayışlar içerisinde olduğu gözlenmektedir. Bu sanatçılar, kendilerine ait olan alanlarda araştırmaya yönelmiş, yaratıcı, özgün ve aynı zamanda kültür düzeyi yüksek yeni deneylere girişmişlerdir. Ne yazık ki bu girişimlerden oldukça az bir kısmı başarı ile sonuçlanmış, diğerleri ise önlerine konulan engellere takılıp kalmışlardır. (Nutku, 1996, s.17)

Fiziksel tiyatrodaki en önemli denek oyuncudur. Ancak bu oyuncu, enstrüman yani malzeme ve yaratıcı sanatçı olarak kullanıma açık olan eğitilmiş oyuncu olmak zorundadır. Sahne üzerindeki laboratuvar çalışmasında, deneyin en önemli gereci eğitilmiş, disiplinli sanatçıdır. Deney için temel malzeme sanatçı ise, sağlıklı ve sonuç veren bir deney için tekniği ve yaratıcılığı olan oyuncu söz konusudur. Bu özellikler oyuncuda mükemmel bir bilgi birikimi ve sürekli çalışma ile sağlanabilen şeylerdir. (Nutku, 1996, s.18)

Özellikle tiyatro sanatında yapılan deneyler, geçmiş dönemde karşımıza çıkan metin oyunculuğunu gölgede bırakmıştır. Bulduğumuz yüzyıl yaratıcılığın aktif olarak yaşandığı ve sahnede devingen bir oyuncuya ev sahipliği yapan bir yüzyıldır. Devingen oyuncu kavramı 21. Yüzyılda 'fiziksel tiyatro'nun ana dişlisi konumundadır. Fiziksel tiyatro ile varolan tiyatro alışkanlıklarına, anlayışına ve estetiğine başkaldırılır. Günümüzde çeşitli toplumsal olaylardan, insan haklarından, etnik savaşlardan, feminizm ve benzeri sorunlardan kendini alıkoyan geleneksel tiyatrodan farklı bir tiyatro karşımıza çıkar. Evet, belli bir ideolojisi ve siyasi görüşü olmasa da, fiziksel tiyatro; dünyada var olanları din, dil, ırk ayrımı yapmadan ve herkesin anlayabileceği bir dil ile anlatma çabasıdır. Yani tiyatro da yeni bir dil yaratma çabasıdır. Var olan sadece insan ve onun bedenidir.

Geleneksel tiyatro anlayışındaki çerçeve sahne alanları, ekonomik olmamakla birlikte aynı zamanda estetik yenilikler içinde yeterli olmamaktadır. Aynı zamanda seyirci ve sahneyi ikiye ayırma işlemi, oyuncu ve seyirci birlikteliğini yok ettiği için fiziksel tiyatro uygulamalarında kullanılmamaktadır. Günümüzde fiziksel tiyatro ile doğaçlamaya dayanan, otonom yaratıcı bir yöntem geliştirilmiş, geçmişte var olan metin oyunculuğun yerini, sözlerden kurtarılan görsel vurgunun hakim olduğu tiyatro almış ve seyirciye gerçek dünyanın bilincinde olmasının sağlayacak estetik bir anlayış getirilmiştir. Fiziksel tiyatroyu diğer tiyatrolardan ayıran en önemli özellik; kendini ifade etme aracı olarak görselliği ve oyuncunun bedenini kullanmasıdır. Bu da onu alışlagelmiş sözel tiyatrodan ayırmaktadır. Fiziksel tiyatro evrensel bir dil hedeflediği için, kendi dilindeki sözcükleri ekonomik olarak ve seçerek kullanır. Burada görselliğin ön plana geçmesindeki en önemli neden de odak noktasını oyuncunun yaratma eylemine taşıyıp oyuncunun bedeni yoluyla duygu ve düşünce atmosferini iletmektir. (Nutku, 1996, s.20)

Meyerhold'un, Grotowski'nin, Barba'nın, Brook'un, Coupeau'nun, Lecoq'un ve Suzuki'nin yapmaya çalıştığı şey de budur. Yaşamın sıradanlığına sığınan insanın gerçek yüzünü, öz'ünü çıkarmak temel felsefeleri olmuştur.

Günümüz fiziksel tiyatro örneklerinde bu yönetmenlerin deneysel çalışmaları ve kullandığı fiziksel temrinler, doğaçlamalar bugün 'fiziksel tiyatro' olarak isimlendirdiğimiz oyuncu merkezli tiyatronun yapı taşlarını oluşturmaktadır. Lecoq okulu'nun dünyada metinsiz tiyatronun gelişi üzerinde büyük etkisi olmuştur. Bu etki, commedia dell'Arte'yi yeniden diriltmiş, maskenin, seslendirmenin, mimin oyunculukta yeniden doğuşuna vesile olmuştur. Lecoq okulu comedia stilindeki unsurların, çağdaş çalışmaların çoğunun ortaya çıktığı ve işlendiği yer olmuştur. (Rudlin, 2000, s.231)

Çalışmanın bu bölümünde; Dünyadan ve Türkiyeden fiziksel tiyatro okul ve gruplarına yer verilmiş bulunmaktadır. Bunlardan dünyadaki Commedia School, Dellarte School, Helikos ve Türkiyeden verilen örnekler arasında Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu, Tiyatro Bereze, Tiyatro Kast çalışmalarını, Lecoq pedagojisi çatısı altında yürütmektedir. Lecoq okulu Paris'te hala varlığını sürdürmektedir. İki bölümden oluşan çalışmamızın, '20. Yüzyılda Fiziksel Tiyatroya Yön Veren Yönetmenler' başlığı altında yer verilen, Jacques Lecoq'da, okulun çalışma prensibine ayrıca yer verilmiştir.

Dv8 grubu ise; bugün sıradışı dans gösterileri ile gündemde olan bir fiziksel tiyatro topluluğu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın bu son bölümünde, gelişen dünyada gelişen tiyatro'yu hedef alarak, ortaya çıkan ürünler göstermek istenmiştir.

Bugün fiziksel tiyatro hakkındaki algı düzeyi, bu çalışma ve örnekleri sayesinde istenilen düzeye çıkarıldığı ve bu alanda kendini geliştirmek isteyenlere kaynaklık edebildiği ölçüde başarıya ulaşacaktır.

3.1.1. Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu

Jacques Lecoq pedagojisinin katkısıyla hazırlanan başta Güray Dinçol, Mine Çerçi, Sena Taşkapılıoğlu, Cemre Buğra Kılıç, Derya Ülker, Zeynep Kuyumcu tarafından eğitim verilen ve çok farklı disiplinlerdeki eğitmen kadrosuyla kendini gösteren, aynı zamanda kendi özgün program içeriğini oluşturan bir eğitime sahiptir. Okulun eğitimi yirmi iki hafta boyunca sürer ve toplam eğitim süresi; 400 saattir. Ayrıca 130 saatlik serbest yaratım saati de öğrencilere verilmektedir. Katılımcılar; bedenlerini kullanarak fiziksel tiyatronun tam anlamıyla bir yaratım sürecine girmektedirler. Fiziksel tiyatronun temel araçlarından olan oyun ve hareket dersin ana temasını oluşturur. Tüm bu eğitimler sırasında, farklı disiplinlerden eğitmenlerin katılımıyla katılımcılar geniş bir sanatsal perspektif kazanacaklardır. Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulunda eğitim dört dönemden oluşmaktadır. (Kumbaracı50, 2019) Birinci dönem olan 'Hareket Temelli Yaratıcı Oyunculığa Giriş'dersleri, 9 hafta sürmektedir. Eğitimin ilk beş haftasında katılımcılar, önce gözlem yapıp sonra bu gözlemlediklerini sahnede tekli veya partnerli olarak izleyiciye aktarırlar. Burada gözlenen şey; hayatta var olan insan davranışları ve hareketleridir. Gözlemden sonra Jacques Lecoq pedagojisinin yapı taşı olan 'nötr maske ' ile oynanan oyunun 'maskeleşmesi' aynı zamanda 'teatralleşmesi' amaçlanmaktadır. Oyuncu şimdi-geçmiş ve gelecekteki yolculuğunu nötr maske ile gerçekleştirir. Okulda nötr maske dersleri ile hareket analizi dersi de birlikte verilmektedir. Bu beş haftadan sonra mimodinamik çalışmaları ile dersler devam etmektedir. Buradaki hedef daha canlı bir tiyatro yaratmaktır. Bu nedenle oyuncunun çevresinde bulunan elementlerin, aletlerin, renklerin, hayvanların nasıl kullanılabileceği oyuncu tarafından keşfedilmek zorundadır. Mimodinamik çalışması; dramatik uzam, koro yaratımı ve karakter-sahne metni oluşturulmasında önemli bir araçtır. Mimodinamik dersinden sonra; tüm bu dersleri destekleyecek olan 'Görsel

Sanatların Temel Kavramları' dersi başlamaktadır. Bu dönem maske yapım teknikleri'de öğrenildikten sonra sona erer. Birinci dönemde maske yardımıyla sessizleşip, bedenine odaklanan oyuncu artık ses ve söz kullanmaya hazır hale gelmiştir. (Kumbaracı50, 2019)

Birinci Dönemde Kullanılan Konu Başlıkları

1- Feldenkrais: 20. Yüzyılın ortalarında geliştirilen bir egzersizdir. İsraili Moshe Feldenkrais tarafındangeliştirilmiştir. Bu yöntemvücut ve beyin arasındaki bağlantıları yeniden düzenleyip, vücut hareketini ve psikolojik durumu iyileştirdiği ifade edilmektedir. (Feldenkrais,2014)

2- Mimodinamik çalışması ve sessiz psikolojik oyun.

3- Nötr maske ve ifadeli maskeler ile çalışma.

4- Maske yapımına dair teknikler

5- Karakterin sesi ve yaratımı çalışması.

6- Akrobasi (kılıç ve ok teknikleri ile beraber)

7- Görsel sanatlara yön veren kavramlar'dır. (Kumbaracı50, 2019) İkinci dönem'de ise oyun'un içindeki trajik olan çıkartılır. Birinci dönemi başarı ile tamamlayan oyuncular, insan doğasının farklı yüzlerini keşfe çıkarlar. Bunun için, oyun yazımına yönelirler. Yani burada keşif edilecek olan şey 'Trajik olan' dır. Bu nedenle günümüzde var olan iktidar kavgası, insanların hileleri, arzuları, toplumsal ilişkileri, din ile olan bağlantıları ele alınır. Bunları iyi bir şekilde gösterebilen en uygun sahne dili bulunmaya çalışılır. Oyuncular bu nedenle, ilk olarak hikaye anlatıcılığı çalışırlar. Çizgi mim, pantomim ve nesne tiyatrosu kullanarak ve günümüzde neyin trajikolduğu'nun cevabıyla hareket ederek kendi metinlerini oluştururlar. Yarım maskeler yardımıyla incelenen trajik olaylar daha sonraki günlerdeyerini Commedia dell'Arte tiplerine ve kanavalarına bırakır. Bu tiplerin karakterleri ve bedensel özellikleri derslerde incelenir. Yarım maske kullanımında profesyonelleşen oyuncu, artık tam maske kullanmaya başlar. Bu şekilde bedenlerini tam bir maske gibi kullanmaya başlarlar. Daha donra Jacgues Lecog pedogojisinin önemli unsurlarından olan Buffon ve Grotesk figürler ile çalışmalara devam edilir. Buffonlar dünyayı olduğu gibi karikatürize ederek olayların trajik olanını ortaya çıkarırlar. Oyuncular kendilerine amorf bir beden yaratarak öteki bedenin içinde var olmaya çalışırlar. Ve bu oluşan yapay bedenin içinde özgürce hareket etmelerine fırsat verilir. Tüm bu eğitimler akrobasi ve kılıç dersleri ile

desteklenip bedenini tam anlamıyla, bütüncül bir şekilde kullanan özgür oyuncu formatı kazandırılır. (Kumbaracı50, 2019)

İkinci Dönemde Kullanılan Konu Başlıkları

- 1- Hikaye anlatıcılığı ve koro aynı zamanda günümüzde trajik olan
- 2- Buffonlar ve Grotesk karakterler
- 3- Jacques Lecog Pedogojisinde kullanılan Hareketler
- 4- Kılıç teknikleri ve Akrobasi
- 5- Yazım ve fiziksel inşa.

Okulun son döneminde ise; özellikle komik unsarlaradeğnilip, Clown oyunculuğu başta olmak üzere farklı komedi türlerine yer verilir. Bu dönemde eğitimciler, katılımcılara öğrendikleri tüm teknikleri uygulama fırsatı verir. Bu dönemde artık Larva maskelerle oynamaya başlanır. Bu katılımcıyı iyi bir clown oyunculuğuna hazırlar. Oyuncular kendi clown karakterini oluştururlar. Fiziksel olanın vazgeçilmez olduğu bu basamak eğitimin son safhasını oluşturur. Bu şekilde oyuncu kendi imgeleminden yola çıkarak komik olanı keşfeder ve clown karakterini inşa eder. Tüm bu çalışmalara bu dönemde müzik de dahil edilir. Ve eğitim, absürd, müzikal ve nonsens uygulamaları ile son bulur. (Kumbaracı50, 2019)

Üçüncü Dönemde Kullanılan Konu Başlıkları

- 1- Komedi türleri
- 2- Larva Maske
- 3- Clown
- 4- Akrobasi ve Kılıç Teknikleri
- 5- Jacques Lecoq'un kullandığı hareketler.

En son olarak da oyuncuların öğrenmiş oldukları tüm bu teknikleri final projeleri ile sergilemeleri istenir.(Kumbaracı50, 2019) Fiziksel Tiyatro Araştırmaları bünyesinde sergilenen ilk oyun 'Şatonun Altında' adlı oyundur. Oyun'da Jacques Lecoq pedogojisi temel alınmıştır. 2016 yılında hayata geçirilen ilk proje'de William Shakespeare'in'Macbeth' tragedyasından esinlenen Fiziksel Tiyatro Araştırmaları; fiziksel hikaye anlatıcılığı, grotesk oyunculuk, bufon gibi fiziksel tiyatro tekniklerinden yararlanarak bir eser ortaya çıkarmıştır. Bu tekniklerin yanı sıra oyundaki metni, toplumsal cinsiyet eleştirisiyle irdeleyip seyircilere görsel bir ziyafet sunmuştur. Lecoq

Pedagojisinin en önemli stillerinden biri olan Bufon'lar oyundaki ana iki karakterdir. Her şeye dalga geçip, hiçbir şeye inanmayan bu iki Buffon, bilinçli bir şekilde formları çirkinleştirilmiş iki yaratıktır. Bu İki yaratık yer altı ile ilişkilendirilebilir. Hem sevimli, hem çirkin, hem pis ve bir o kadar da açık sözlüdürler. İnsanların tabu olarak nitelendirdiği durumları seyircinin yüzüne rahatlıkla vurabilecek cesarete sahiptirler. Ve bu buffonlar çağdaş bir metinle Shakespeare'in 'Macbeth' tragedyası ile buluşturulmuştur. (Eşigül, 2018, s: 1008)

Şatonun Altında isimli oyunda, kirden tiksinen Lady Macbeth'in belki hiç uğramayacağı fakat kendi şatosunda bulunan iki çamaşırcı kadının hikayesi anlatılmaktadır. Şatonun mahzeninde yüzyıllardır var olan ve lanetlenmiş iki çirkin yaratık, yani Buffon. Kana bulanmış çamaşırların içinde bazen Lord Macbeth'i, bazen Lady Macbeth'i ve bazen de Banquo'yu ve Shakespeare'in 'Macbeth'indeki diğer karakterleri anlatmaktadırlar. İktidar hırsıyla deliren Lady Macbeth'le ve korkudan deliren Lord Macbeth'i taklit ederek, dalga geçip, eğlenmektedirler. Kıyafetleri kir ve kana bulanmış bu iki usta oyuncu fiziksel oyunculuk tarzının adeta öncülüğünü yapmaktadırlar. Yıllardır değişik uyarılama ile karşımıza çıkan 'Macbeth' oyunu, bu sefer şişirilmiş göbekleri ve çirkinleştirilmiş bedeni ile iki oyuncu tarafından izleyicilere aktarılmaktadır. İplere asılmış kanlı ve kirli çamaşırların arasında boğuk ve iğrenç sesleri ile usta bir oyunculuk sergilemektedirler. Lecoq'un dediği gibi bu iki Bufon, bu şekilde, Bay ve BayanMacbeth'in tüm günahlarını daha özgürce anlatmaktadır. İzleyiciye kimi zaman bilgece sözler sözyileyip, kimi zaman da saçmalayan bu iki buffon, Shekaspeare'in iki grotesk soytarısı misalidir. Göstermiş oldukları usta oyunculuk FTA'nın amacına ulaştığını göstermektedir.(Yücel,2017)

FTA Bünyesinde Sergilenen Oyunlar:

Şatonun Altında 2006

Oyuncular: Pınar Akkuzu, Gülden Arsal

Yönetmen: Güray Dinçol(Kumbaracı50, 2019)

3.1.2. Tiyatro Bereze

Tiyatro Bereze; Erkan Uyanıksoy, Firuze Engin ve Elif Temuçin tarafından 2006 yılında İstanbul'da kurulmuştur. Fiziksel tiyatro, kukla tiyatrosu ve çocuk tiyatrosu alanında akademik eğitim alan bir eğitimci kadrosuna sahiptir. Tiyatro, yurtiçi ve yurtdışı birçok oyun sergilemek ile birlikte, çeşitli atölye çalışmalarına da yer vermektedir. 'Doğaçlamadan Kurguya Hareket Öyküleri' isimli atölye çalışmalarında; eğitimci Nalan Özdemir Eren, bedensel mim ve ISTA tekniklerini esas alıp doğaçlama yoluyla hareket öyküsü kurmanın yöntemini anlatmaktadır. Gözlem-bellek, eşyaların doğası, hareket-montaj ve hareket- metin ilişkisi uygulamalı olarak katılımcılar ile birlikte araştırılmaktadır. Bir diğer atölye olan 'Bedensel Esneklik, Denge ve Kondisyon' atölyesinde, Sedef Gökçe tarafından verilen eğitimde, bedenin hareket yelpazesi genişletilip, alt-üst beden ve sağ-sol beden arasındaki dengeyi kurup koordinasyonu geliştirmek amaçlanmıştır. Diğer atölyeler ise; 'Orff-Schulwerk Elementer Müzik ve Hareket' atölyesi ve 'Mat Pilates Dersleri' atölyesidir. (tiyatrobereze,2019)

Tiyatro Bereze Bünyesinde Oynanan Oyunlar:

Gel GİT-2017

Tasarlayan-Oyuncular ve Yönetmen: Elif Temuçin, Erkan Uyanıksoy

Dramaturji: Firuze Engin

Hareket Dramaturjisi: Nalan Özdemir Eren

Sadece Bir Gün -2016

Yazan: Martin Baltscheit

Yönetmen: Güray Dinçol

Oyuncular: Firuze Engin, Elif Temuçin, Erkan Uyanıksoy ve Sinan Berksöz

Macbetth/İki Kişilik Kabus-2016

Yazan: William Shakespeare

Oyuncular: Elif Temuçin ve Erkan Uyanıksoy

Yönetmen: Doğu Akal

Home/Ev Dans Tiyatrosu-2014

Oyuncular: Erkan Uyanıksoy, Elif Temuçin, Daisy Fel, Sacha Glachant ve Nicolas Vendange

Koreografi: Daisy Fel

Perfect Integration-2014

Yazan ve Oynayanlar: Elif Temuçin ve Erkan Uyanıksoy

Supervisor: Ole Brekke, Petra Föhrenbach, John Finbarr Ryan

Kırmızı Ayakkabılı Kadınlar-2013

Yazan: Firuze Engin, Sena Taşkapılıoğlu Kornhauser, Erkan Uyanıksoy, Elif Temuçin, Bilge Gültürk, Melda Tuzluca

Yönetmen: Erkan Uyanıksoy

Fil-2013

Yazar ve Yönetmen: Soren Ovesen

Oyuncular: Elif Temuçin ve Erkan Uyanıksoy

Hikayeden Memurlar-2011 (Gogol'ün Burun, Müfettiş ve Palto eserlerinin uyarlanmasıyla)

Yazan: Nikolay Vasilyeviç Gogol

Oyuncular: Elif Temuçin ve Erkan Uyanıksoy

Supervisor: Ole Brekke ve Janusz Komodowski

Çok Soğuk-2011

Yazan ve Oynayan: Erkan Uyanıksoy ve Elif Temuçin

Yönetmen: Torkild Lindebjerg

Koreografi: Paivi Raninen

Kayıp Eşya Bürosu-2010 (3 yaş ve üstü için obje tiyatrosu)

Yazan: Sevim Ak

Oyuncular: Güray Dinçol, Firuze Engin, Bilge Gültürk, Erkan Uyanıksoy, Elif Temuçin

Olsa Olmalı Olabilir-2009

Yazan ve Yöneten: Elif Temuçin

Oynayanlar: Elif Temuçin ve Erkan Uyanıksoy

Ama Bana Lazım-2009

Yazan ve Yöneten: Firuze Engin ve Elif Temuçin

Oyuncular: Erkan Uyanıksoy, Elif Temuçin, Coşkun Doğan, Firuze Engin

Sen Uzaktayken-2008

Yazan ve Yöneten: Elif Temuçin

Oyuncular: Erkan Uyanıksoy, Elif Temuçin, Alper Baytekin (tiyatro bereze,2019)

3.1.3.Tiyatro Dot

Dot Tiyatrosu; 2005 Nisan ayında Mısır apartmanının 4. Katında kurulmuştur. Çıkarmak istedikleri oyunları ufak bir mekan'da sergilemek isteyen ekip, bu mekanı aynı zamanda teknik olarak yeni denemeler yapmak için de kullanmıştır. Ufak bir mekanda seyirci ile oyuncunun arasındaki mesafenin neredeyse sıfıra indirgenebileceği bu mekan, Dot'un İn-Yer-Face yani Suratına Tiyatro kavramını sunabileceği eşsiz bir yer olmuştur. (Çimen, 2011,s:2) 2014'den beri Maçka'da ana salonunda, gösterilerine devam etmektedir. Kuruluş amacı; çağdaş tiyatrodaki var olan seçkin oyunları seyirci ile buluşturmak, kültür sanatı tansiyonlu tiyatroyu eklemek ve en önemlisi seyircinin toplumsal ve güncel olaylar hakkında düşünme ve sorgulama dinamiğini zinde tutmak olmuştur. Repertuarları çağdaş tiyatro metinlerinden oluşmaktadır. Yaklaşık 14 yıldır alışılmışın dışında aykırı bir tiyatro yapan ve bunu İn-Yer-Face olarak nitelendiren Dot; son yıllarda İn-Yer-Face'in de dışına çıkıp bunu daha ileriye götürmüştür. (Çimen, 2011, s.3)Yeni Tiyatro Dergisi ile yaptığı Söyleşisinde Murat Daltaban bu durumu şu cümleler ile açıklamaktadır;

“3. sezondan itibaren İn-Yer-Face'in dışına çıkmaya başladık. Çünkü o bir sınır tarif ediyordu, o sınırdan güç alıp başladıktan sonra o sınırı da aşmak gerekiyordu. Onun için İn-Yer-Face'in yerleşmesi ya da yerleşmemesi aslında bizi

çok da ilgilendiren bir nokta değil. İn-Yer-Face'in zaten yerleşikliğiyle de ilgili, çok gerekliliğiyle de ilgili bir arzum yok. O bir tiyatro tavrıydı, son derece güçlü bir tiyatro tavrıydı bizde oradan güç aldık ve yürüdük...O yolla baya duvar yıktık ve sonunda da o yol bizi özgürleştirdi.''(Çimen, 2011, s.4)

Murat Daltaban'ın bu sözleri'ni Dot'un fiziksel tiyatro olarak nitelendirilen iki oyunu Supernova- Beautiful Burnout ve Sarı Ay'da görebiliyoruz. Supernova-Beautiful Burnout, dünyada ikinci kez Dot tarafından serginen bir fiziksel tiyatro oyunudur. Oyunda; sahnede kocaman bir boks ringi mevcut olup, sade bir sahne tasarlanmıştır. Bir grup gencin boks tutkusunun anlatıldığı oyunda, oyuncular bir dakika bile dinlenmeden fiziksel performans sergilemişlerdir. Dot'un diğer bir oyunu olan Sarı ay'da ise; sahne yine sade ve ışık ses kullanımını pek yoktur. Yardımcı sahne unsurlarına çok az yer verilmiştir. Oyuncular kuşların, arabaların, trenlerin sesini kendileri yapmıştır. Bu iki oyunda da oyuncular hiçbir nesneye gerek kalmadan sadece bedenlerini kullanarak seyirciye oyunu sergilemişlerdir. (Yılmaz,2019)

Tiyatro Dot Fiziksel Tiyatro Performansları:

Supernova-Beautiful Burnout 2019

Yazan: Bryony Lavery

Yöneten: Murat Daltaban

Oyuncular: Tuğrul Tülek, Berrak Kuş, Cemil Büyükdöğeri, Emre Yeti, Hakan Kurtaş, Pınar Töre, Ünal Silver

Sarı Ay 2019

Yazan: David Greig

Yönetmen: Pınar Töre

Oyuncular: Ayşecan Tatarı, Gizem Erdem, İbrahim Selim, Kaan Turgut (Yılmaz, 2019)

3.1.4. Tiyatro Kast

Tiyatro Kast; 2007 yılında İstanbul'da mevcut tiyatro formunun dışına çıkarak araştırmalar yapmak üzere kurulmuştur. Bünyesinde çeşitli disiplinler barındırmaktadır.

Yurtiçi ve yurtdışında dans, tiyatro ve müzik performansları üretmektedir. Yaptığı projelerle, İstanbul ve yurtdışında çeşitli ‘Mekan Tiyatrosu’ örnekleri sunmaktadır. Fiziksel tiyatro uygulamaları çalışmalarına devam ederken, katılımcının yaratıcılığını arttırmak ve kendisini rahat ifade edebilme becerilerini geliştirmek amacıyla atölye çalışmaları da yapmaktadır.(Tiyatro Kast,2019)

Yapılan atölye çalışmalarında ders içerikleri şu şekildedir:

1-Oyunculuk ve doğaçlama: Doğaçlama araştırmaları ile yaratıcı düşünme ve uygulama becerileri kazandırılması

2-Hareket ve Beden Kullanımı: doğru nefes kullanımı egzersizleri ve koordinasyonla beden farkındalığının artırılması

3-Ses-diksiyon ve ritm: Duyum-işitme, ses ve konuşma egzersizleri, tek ses-çift ses ezgi ve ritm tekrarları, Ritmik hafıza ve işitilen sesleri doğru şekilde tekrarlayabilme

4-Fiziksel Tiyatro: Fiziksel tiyatro yöntemlerinin tanıtılması ve uygulanması

5-Oyunculuk ve Sahneleme: Karakter yaratma, sahneleme ve oyun çalışması.
(Tiyatro Kast,2019)

2016 yılında Gaia dergisi'nin, Kast ekibinden Didem Kırış ve Salih Usta ile yaptığı röportajda fiziksel tiyatro serüvenini şu şekilde anlatırlar:

“Fiziksel Tiyatro, bedenın metinden daha etkili olduğu bir anlatım şeklidir. İçinde mim, Clown, Commedia dell'arte, dans gibi disiplinleri barındıran bir tiyatro türü...Oyuncu'nun yaratıcılığını sürekli ayakta tutan bir biçim olarak fiziksel tiyatro, bizim içintiyatroyu sürekli yaşayan bir şey haline getiriyor. Beden algısının, gerçeklik algısının, seyircinin konumunun ve tiyatronun pek çok ögesinin değişimini dinamik olarak yakalıyor olması da aynı şekilde önemli...Üstelik seyirciniz hangi dili konuşursa konuşsun evrensel bir dili var fiziksel tiyatronun...Metin tiyatrosu ile başlayan yolculuk tiyatrodada biçim arayışı ile uzun yıllar içinde değişti ve güzelleşti. Bu 10 yıl içinde kendi dilini ve kendi bakış açısını da oluşturmayı başardığını düşünüyoruz...Şahika Tekand'ın öğrencileri olarak fiziksel anlatımla her zaman bir bağımız oldu. Zamanla çalıştığımız sanatçılarla birlikte bedenın sınırsız anlatım olanağını keşfettik. Örneğin; ‘Serbest Düşüş’ bir fiziksel çalışmadan ortaya çıktı ve sadece oyuncunun

sahneye fırlatılmasının bile ne kadar çok şey ifade edebildiğini gördük.”(Coşkunyuva, 2016)

Tiyatro Kast’ın sergilediği ‘Serbest Düşüş’ oyununda, dünyaya fırlatılma eylemi ile oyun başlamaktadır. Karanlık bir boşluktan sahneye fırlatılan oyuncuların tek amacı fırlatıldıkları yere dönmektir. Bu fırlatma eylemi insanoğlunun ayakta kalma mücadelesini gözler önüne sermektedir. (Serbest Düşüş, 2017) Kast oyuncularının sahneye fırlatılma esnasında gösterdikleri fiziksel kondüsyon, denge ve koordinasyon oldukça başarılıdır. Günümüz fiziksel tiyatro arşivinde iyi bir örnek olarak kalacaktır. Kast’ın bir diğer oyunu ‘Pembe’ de ise yönetmen Salih Usta, sahnede adeta bir renk matematiği ortaya koymuştur. Renk matematiğini görme eylemi ile ustaca buluşturmuştur. Salih Usta, tıpkı dışarda savaş devam ederken kendi odasında resim yapmaya devam eden bir ressamın halini gözler önüne sermektedir. O, dünyanın altında akan nehrin kapkara olduğunu bilerek, pembenin gerçeğini yüzümüze vurmaktadır. Kast’ın değişik yorumlarıyla oynanan ‘Pembe’de, tiyatronun öyküden kurtulup özgürleştiğini görebiliriz. Bu şekilde hareketin bilincine varan oyuncular aynı zamanda bunu seyircilere de empoze etmektedir. Kast’ın fiziksel anlatıma dayalı olan bir diğer laboratuvar çalışması ‘Artık Sığınağın Kalmadı’ oyununda hayatını dışarıdaki insanlardan ve dünyadan ayırmayı seçen bir insanın yalnızlığını ve yorgunluğunu küçücük bir tavan arasında anlatmaktadır.(Seyalioğlu,2016)

Fiziksel Tiyatro olarak birçok oyun sergileyen Tiyatro Kast’ın Fiziksel Tiyatro Oyun arşivi şu şekildedir:

Serbest Düşüş-2018

Oyuncular: Can Güvenç, Mustafa Ergüven, Açelya Çetinkaya, Didem Kırış, Berk Kristal, Çağıl Kaya, Ecem Asude Işık Gür, Gülnara Golovina, Melis Tuzcuoğlu, Anıl Ateş,

Tasarım ve Yönetmen: Salih Usta

Pembe-2016

Oyuncular: Didem Kırış, Melis Tuzcuoğlu

Yönetmen: Salih Usta

Artık Sığınağın Kalmadı-2017

Oyuncular: Didem Kiriş

Yönetmen: Salih Usta

Zapturapt-2014

Oyuncular: Salih Usta, Mertcan Semerci, Melis Tuzcuoğlu

Koreograf: Esra Yurttut(Tiyatro Kast, 2019)

3.1.5. Commedia School

Carlo Mazzone ve Ole Brekke tarafından Danimarka Kopenhag'da kurulmuştur. İki yıl süren bir eğitim süresi mevcuttur. 1978 yılından beri dünyanın dört bir tarafından gelen öğrencilere ev sahipliği yapmaktadır. Okul; fiziksel tiyatro, performans, kukla tiyatrosu, çocuk tiyatrosu, sirk ve sokak tiyatrosu alanında eğitim vermektedir. Eğitimde geleneksel oyunculuk programlarında genellikle ihmal edilen oyunculuğun, fiziksel yönüne ağırlık verilmektedir. Commedi Scohool'daki eğitim, Jacques Lecoq, Moshe Feldenkrais ve Mazzone Clementi'nin pedagojik yöntemlerine dayanmaktadır. Bünyesinde, dünyanın çeşitli ülkelerinden oyuncu barındırdığı için okulun eğitim dili İngilizcedir. Mim, akrobasi, hareket analizi ve modern ve klasik metinlerde ses derslerin ana kaynağını oluşturur. Okulda ilk yıldan başlayarak öğrenciler, davranış kalıplarıyla rutin hale gelen alışkanlıklardan sıyrılır ve dünyayı yeniden keşfederler. (Commedia School, 2019)

Commedia School'da eğitim:

1. Yıl: Öncelikle öğrenciler maskeler ile tanıştırılır. Maskeler, öğrenciye jest ve hareketin farkındalığını ve kontrolünü öğretmektedir. Bu sayede kendi hareketlerinin farkında olan öğrenciler, oyunlarda daha yüksek bir projeksiyon ve oynama seviyesine yükselirler. Öğrencilerin farkındalık seviyelerini arttırmak için çeşitli tiplerde maskeler kullanılır. Bunlar; nötr maske, larva maskeler, metafizik maskeler ve öğrencilerin tasarladıkları maskelerdir. Metafiziksel maskede öğrenci herşeyin bir sürpriz olduğu ve aniden gerçekleştiği temel varoluş anlatılır. Bu şekilde öğrenciler bir şeyler keşfetmeyi, kendilerini şaşırtmayı ve sürprizlere kendiliğinden cevap vermeyi öğrenirler. Maske eğitiminde gereksiz hareketlerin ortadan kaldırılması eğitilerek, amaçsız hareketin

anlamsızlığı öğretilir. Ve bu şekilde kendi öğrenci, kendi bedenine ve hareketlerine hakim olur. Eğitim, öykü anlatımı ile devam eder. Öğrenciler hikaye anlatımı ile, tiyatronun temel yapısını keşfederler ve sözlü ya da sözel olmayan hikayeleri anlatırlar. Öğrenciler kendi hikayelerini de yaratıp yalnız kendilerine özgü olan cazibelerini farkederek. Hikaye anlatımı ile halk ile doğrudan temas halinde olan öğrenci, izleyiciyle derin bir uyum geliştirmeye çalışırken aynı zamanda benzersiz kişisel performans materyalleri yaratır. İlk yılın sonlarına doğru öğrenciler kendi çizdiği karikatürleri palyaço fenomenlerine dönüştürürler. Palyaçonun yalnızlığı ve saflığıyla çalışan öğrenciler kendi savunmasızlıkları ile bir deneyim yaşarlar. Sahnede onları ilginç kılan şeyin, kişisel kırılma noktaları olduğunun farkına varırlar. En son olarak melodram ile günümüz halkının yaşamları ile ilgili olanları keşfederler. Bu şekilde hem komik hem de trajik olan duyguların arasında nasıl hareket edebileceklerini öğrenirler.(Commedia School, 2019)

2. Yıl: Modern batı sahne sanatının kaynağı olan Commedia dell'Arte ile eğitime başlanır. Komedi ustalaşan oyuncular, trajik olanı keşfetme sürecine girerler. Trajedi çalışmalarında öğrenciler koro hakkında temel bir anlayış geliştirirler. Ve bu çalışmaları, daha sonra diğer çalışmalarına zengin bir kalite veren diğer stillere dönüştürürler. İkinci yılın bir diğer eğitimi olan Soyut çalışmalarında, fantastik oyun seviyesi, aptal mantık, ve halk ile olan doğrudan temas, bu oyunların bir parçası olmaktadır. Bu şekilde öğrenciler farklı tarzların aynı parçada nasıl kullanabileceğini öğrenirler. Ve grotesk öğeler keşfedilir. Kabare çalışması döneminde ise; öğrenciler şarkılar besteleyip yazarlar. Ve daha çok kişisel performanslara yer verilir. Bu çalışmalar stand up, bürlesk gibi öğrencilerin yaratıcılığının sınırlarını zorlamaz. Ve son olarak, öğrenciler Buffon karakterlerini keşfederek, oynama becerilerini genişletirler. Commedia School'da iki yıl boyunca tüm çalışmaların temeli harekettir. Bu dinamik eğitim süreci, öğrencilere beden hakkında bilgi verir. Ayrıca, Feldenkrais hareket yolu ile farkındalık eğitim sistemi de eğitim müfredatında yer almaktadır. Bu eğitim, insan bedenindeki alışılmış çarpıtmaları düzeltmek, sesi serbest bırakmak ve bedenin sezgisel farkındalığını geliştirmek üzere en iyi fiziksel ve zihinsel öğeleri içermektedir. (Commedia School, 2019)

Öğretim Kadrosu: Ole Brekke, Ruth Lerche, Saren Moller, Janusz F. Komodowski, Bruno Rigobello, Petra Föhrenbach, Finbarr Ryan, Karl Fagerlund Brekke, İnanç Prendergast, Troels Hagen Findsén (Commedia School, 2019)

3.1.6. Dell'arte International School

Okul, Amerika Birleşik Devletleri'nin Kaliforniya eyaletinde, Berkeley'de Carlo Mazzone-Clementi ve Jane Hill tarafından kurulmuştur. Kuruluş amacı; Avrupa fiziksel eğitim geleneğini Amerika'ya getirmek ve aktörleri hareket, maske, mim konularında eğitmektir. Carlo Mazzone, 4 yıl boyunca Jacques Lecoq'un asistanlığını yapmıştır. İtalya'da II. Dünya Savaşı sonrasında, İtalyan Tiyatrosu ve maske çalışmalarını yeniden gündeme getirmiştir. 1958 yılında Amerika'ya gelerek Sartori'nin maskelerini ülke ile tanıştırmıştır. Carlo, öğretim felsefesini Jacques Lecoq, Marcel Marceau ve Jean –Louis Barrault'dan aldığını ifade etmektedir. İlk olarak okul, Dell'Arte Mim ve Komedi okulu adını almış fakat 1980'lerin sonunda 'mim' tanımının daralması ve daha geniş bir tiyatro vizyonuna erişmek için, Uluslararası Fiziksel Tiyatro Okulu olarak değiştirilmiştir. Dell'Arte, profesyonel yapımlarda fiziksel tiyatro formlarının sınırları ile ilgili çalışmaları ile tanınmaktadır. (DellArte International School, 2019)

Dell'Arte International School'un Çalışma prensibi: Okul'un eğitimi iki ayrı grupta olmaktadır bunlardan ilki; mesleki eğitim programıdır. Bu program, üniversite diploması olsun ya da olmasın tüm sanatçılara açıktır. Bu grupta; alışkanlık haline gelen birçok hareketin engellenip insan vücudunda oluşan gerginlikleri rahatlatmaya yardımcı bir teknik olan Frederick Matthias Alexander tekniğiyle eğitim verilmektedir. Aynı zamanda hareket ve vokal doğaçlama çalışmaları, maske, melodram, palyaço ve commedia dell'Arte çalışmalarına yer verilmektedir. Dell'Arte'nin ikinci grubu, profesyoneller olarak nitelendirilip, 'Güzel Sanatlar Ustası' ve 'Gelişmiş Ensemble Programı' olarak adlandırılır. Topluluk, fiziksel olarak dinamik bir tiyatro yaratımı içine girmek isteyen ileri düzey öğrencilerden oluşmaktadır. Eğitim süresi üç yıldır. (DellArte International School, 2019)

1. YIL: Alexander Tekniği eğitimi, fiziksel duyarlılık ve farkındalık, ses, hareket, yoga ve doğaçlama ile birlikte maske, palyaço, commedia dell'Arte ve melodram çalışmalarına yer verilmektedir.

2. YIL: Öğrenciler devam eden hareket, ses ve oyunculuk eğitiminin yanı sıra Topluluk Temelli Sanat Projesi geliştirmede yerel organizasyonlarla ortaklık yaparlar. Bu şekilde, araştırma ve yazma ödevleri, her öğrencinin bir bakış açısı geliştirmesine ve ifade etme becerisi geliştirmesine olanak sağlanmış olur.

3. Yıl: Öğrenciler bölge boyunca orijinal bir topluluk performansı yaratılan Dell'Arte okulunda staj yaparlar. Ve bu stajı tez halinde okula sunarlar.(DellArte International School, 2019)

Dell'Arte International School eğitmen kadrosu: Lauren Wilson (Maske Performansı, Commedia dell'Arte, Şiirsel ses ve karakter eğitmeni), Joan Schirle (Kurucu Sanat Yönetmeni, Maske Performansı ve Alexander Tekniği eğitmeni), Michael Alanları (Sanat Yönetmeni, Fiziksel Oyunculuk, Kabare, Melodram eğitmeni), James Peck (Ses, Oyun, Doğaçlama, Maske Performansı eğitmeni), Laure Muğoz (Dans, Hareket, İletişim, Doğaçlama, Beden Eğitimi eğitmeni), Sayda Trujillo (Ses, Hareket eğitmeni), Zuzka Sabata (Sanat Yönetmeni, Topluluk Tabanlı Sanatlar eğitmeni), Leira Satlof (Ses ve Ensemble şarkı eğitmeni), Janessa Johnsrude (Kabare, karakter öykü anlatımı, Atölye çalışmaları eğitmeni), Alyssa Hughlett (Akrobasi, Hareket ve Beden Eğitimi eğitmeni), Tony Fuemmeler (Maske Yapımı, Commedia Dell'arte eğitmeni), Evamarı Johnson (Ses eğitmeni), Stephanie Thompson (Palyaço Oyunculuğu eğitmeni), Joe Krienke (Palyaço Oyunculuğu ve Alexander Tekniği eğitmeni), Matt Chapman (Palyaço oyunculuğu eğitmeni)(DellArte International School, 2019)

3.1.7.Mishmash Uluslararası Tiyatro Şirketi

Mismash, 2012yılında Danimarka Kopenhag'da Türkiye, İsveç ve Finlandiya uyruklu dört aktör tarafından kurulmuştur. Son zamanlarda Danimarkalı ve Brezilyalı aktörlerin katılımıyla uluslararası hale gelmiştir. MishMash'ın tüm oyuncularını, Uluslararası Fiziksel Tiyatro Okulu, Commedia School'da, fiziksel tiyatrodaki (maske oyunu, hikaye anlatımı, palyaço, commedia dell'arte, mim vb.) üzerine eğitim almıştır. Bunların dışında, MishMash oyuncularını aynı zamanda, dramaturji, çocuklar için tiyatro, sirk sanatları veyaratıcı yazma deneyimlerine sahiptir. Ekibin geniş bilgi birikimi ve zengin çeşitlilikteki becerileri tiyatroya yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. MishMash'ın ana sanatsal yaklaşımı, tiyatro olanaklarını oyunculuğun fiziksel yönleriyle keşfetmektir. MishMash oyunlarda dekor, sahne veya ışık tasarımı gibi tiyatronun

öğelerini kullanmak yerine oyuncunun ana enstrümanı olan bedeni ile görüntüler ve hikayeler yaratmayı amaçlamaktadır. MishMash, hareketin ve doğaçlamanın yeni ve taze bir tiyatro'nun temeli olduğuna inanmaktadır. Buna da 'Fiziksel Tiyatro' adını vermektedirler. 2013 yılından beri; Danimarka, Türkiye, Küba, Rusya, Çin, Polonya ve ve İsveçte tiyatrolar yapmaktadır.(MishMash, 2019)

Fiziksel Tiyatro bünyesinde iki oyun sergileyen MishMash'in ilk oyunu Romeo ve Juliet'tir. Oyunu, hikaye anlatımı tarzında benzersiz bir yorum ile sergilemişlerdir. Romeo ve Juliet'in konusu şöyledir; bu iki genç partide karşılaşp birbirlerine aşık olurlar. Fakataileleri arasındaki düşmanlık olayların karmakarışık olmasına neden olur. Bu iki aşık, aşkarına sarılmaya devam ederken olayların onları trajik bir sona sürüklediğini görürler. Oyundaki ünlü balkon, Juliet'in içtiği ilaç ve İsa, olaylar karakterlerin kendi dillerinden anlatılmaktadır. Trajediye seven Shakespeare'in ünlü oyununa MishMashmim, akrobasi ve trajik koro'dan, palyaço'ya salınan aktörlerin yardımıyla farklı bir bakış açısı katmaktadır. MishMash'in bir diğer fiziksel tiyatro oyunu ise 'The Nose' dur. Oyun, Rus yazar Nicolai Vasilievich Gogol'un ünlü kısa öyküsüne dayanmaktadır. "Burun", gururlu Kovalev ve burnu hakkında bir hikayedir. Bugün onu terketmeye ve kendi hayatını yaşamaya karar veren çılgınca ve unutulmaz bir hikaye. Aktörler, müzik, akrobasi ve karakter değişimlerini hızlı bir şekilde kullanarak, Saint Petersburg'un kalabalık caddelerinde mobilyalardan insanlara ve hayvanlara kadar her şeyi göstermektedirler. Bunun için hiçbir eşya ve araca ihtiyaç duymamaktadırlar. Hayvan seslerinden, mobilyaların gıcirtısına kadar her şeyi usta oyunculuklarını sergileyen aktörler yapmaktadırlar.(MishMash, 2019)

MishMash Tiyatro Topluluğu; Päivi Eleonoora Raninen (Finlandiya, sirk sanatçısı, dansçı ve öğretmen), Erkan Uyanıksoy (Türkiye, Oyuncu, yönetmen ve öğretmen), Elif Temuçin (Türkiye, Oyuncu, kuklacı ve yazar), Jens Molander (İsveç, Oyuncu, müzisyen, sihirbaz), Bruno Rigobello (Brezilya, Oyuncu, Yönetmen, Öğretmen), Sofie Faurschou (Danimarka, Oyuncu, Müzisyen, Besteci) kişilerinden oluşmaktadır. (MishMash, 2019)

MishMash Bünyesinde Sergilenen Oyunlar:

Romeo ve Juliet-2013-2018

Yazan: William Shakespeare

Uyarlayan ve Oynayan: Jens Molander / Bruno Rigobello, Päivi Raninen, Elif Temuçin, Erkan Uyanıksoy.

Supervisor: Ole Brekke

The Nose-2015-2018

Yazan: Nikolaj Vasilievich Gogol

Oyuncular: Sofie Faurschou, Paivi Raninen, Elif Temuçin, Erkan Uyanıksoy.
(MishMash, 2019)

3.1.8.DV 8 Grubu

İsminin açılımı dans, video ve 8 olan grop Londra'da kurulmuştur. 1984 yılında sekiz kişilik grup ile yola koyulan DV8 grubu, şu an 17 kişi ile yoluna devam etmektedir. Grubun asal kadrosundasekiz kişi bulunmaktadır ve hepsi de dansçıdır. Lloyd Newson grubun kurucusudur. Çalışmalarında evrensel nitelikteki problemleri tema olarak ele alan DV8 grubu, tüm çalışmalarını video altına alır. 'V' harfi bu bağlamda video anlamına gelmektedir. Grup genel anlamda repertuar tiyatrosuna karşıdır. Oyunlarını 5 aylık bir süre içerisinde oynayıp, bu çalışmalardan hiçbir şekilde repertuaroluşturmamaktadırlar. Aynı zamanda; Pantomim, dans ve hareket disiplinleri ile teatralliğe vurgu yapmaktadırlar. (Coşkun, 2008, s: 68) Bu bağlamda DV8 grubunun çalışma prensibine değinecek olursak;

- 1- Çalışmalarında olaylar dizisi yoktur.
- 2- Hiçbir şekilde, hikayelerinde neden sonuç ilişkisi yoktur.
- 3- Çalışmaları dans, pantomim, sirk oyunculuğu ve akrobasi üzerinedir.
- 4- Oyunlarda uygun bulunan müziklere yer verilir. Bunun için ayrıca müzik oluşturulmamaktadır. Müzik dans sanatından farklı olarak partner gibi kullanılmayıp, bir fon olarak değerlendirilmektedir.
- 5- İfade biçimlerinde kelimelere yer verilmez. Söz kullanımı bir aksesuar niteliği taşır. Olabildiğince az söze yer verilir.
- 6- Var olan bir tiyatro metnine çalışmalarında yer verilmez.

7- Çalışmaların konusu evrensel bir tema üzerine kuruludur. (Eşcinsellik, kadın-erkek ilişkileri ve kadın- din gibi.)

8- Çalışmalarında, grotesk öğelere sıkça rastlanır.

9- Dramatik tiyatrodan var olan metin analizi, burada hareket analizi olarak kendini gösterir. Çünkü DV8’de metin, harekettir. (Coşkun, 2008, s.71)

Grubun ‘Dead of Monochrome’ adlı çalışmasında söze dayalı bir iletişim kurulmadığı görülür. Hareket cümleleri metaforlar halinde ifade edilip, simge anlatım kullanılmıştır. Diğer bir performans olan ‘Strange Fish’ de ise teması kadın olan bir öykü ele alınmış ve kadının toplumsal varoluşu işlenmiştir. Ayrıca, inanç sisteminin kadın üzerindeki etkisine de yer verilmiştir. Performanslar sırasında oyuncular replik kullanmamışlar ve bütün öyküyü hareket cümleleri ile anlatmışlardır. Grubun performanslarından yalnızca ‘Cost Of Living’de replik kullanımına karşılaşmaktayız. Diğer çalışmalardan farklı olarak burada günlük hayattan kareler anlatılmaktadır. Bu nedenle sıradan insanların konuşması gereğinden kaynaklı söze yer verildiğini görürüz. Olaylar dizisinde oldukça sınırlı replik kullanımı mevcut olup, hareketin bir iletişim aracı olduğu görülmektedir. (Coşkun, 2008, s.72)

DV8 grubu performansları:

John 2014-2015

Oyuncular: Taylor Benjamin, Lee Boggess, Gabriel Castillo, Ian Garside, Ermira Goro, Garth Johnson, Hanne Langolf, Vivien Wood, Andi Xhuma

Sanat yönetmeni: Lloyd Newson

Can We Talk About This? 2011-2012

Oyuncular: Joy Constantinides, Lee Davern, Kim-Jomi Fischer, Ermira Goro, Hannes Langolf, Samir MKirech, Christina May, Seeta Patel, Anwar Russell, Ira Mandela Siobhan

Sanat yönetmeni: Lloyd Newson

To Be Straight With You 2007-2009

Oyuncular: Ankur Bahl, Ermira Goro, Femi Oyewole, Hannes Langolf, Ira Mandela Slobhan, Lee Davern, Rafael Pardillo, Sera Adetoun Akinbiyi

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Just For Show 2005*

Oyuncular: Mikel Aristegui, Joanne Fong, David Hughes, Tanja Liedke, Paul, White, Miguel Munoz, Alessandra Mattana, Celine Perroud

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newso

The Cost OF Living 2003

Oyuncular: Robin Dingemans, Tom Hodgson, Eric Languet, Jose Maria Alves, Eddie Kay, Tanja Liedtke, David Toole, Kareena Oates, Michael Post Jnr, Rowan Thorpe, Vivien Wood, Talia Paz, François Testory, Kareena Oates, Eddie Nixon

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Can We Afford This/The Cost of Living 2000

Oyuncular: Vivien Wood, Yossi Berg, David Toole, Paul Capsis, François Testory, Kate Coyne, Robert Tannion, James Cunningham, Rowan Thorpe, Lawrence Goldhuber, Byron Perry, Ros Hervey, Diana Payne-Myers, Eddie Kay, Kareena Oates, Jacob Lehrer, Eric Languet

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

The Happiest Day Of My Life 1999

Oyuncular: Robert Tannion, Kate Champion, Liam Steel, Vivien Wood, Charlotta Öfverholm, Katina Kangaris

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Bound To Please 1997

Oyuncular: Liam Steel, Milli Bitterli, Wendy Houstoun, Robert Tannion, Diana Payne-Myers, Jordi Cortes Molina, Carol Meyer, Ross Hounslow

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Enter Achilles 1995-1998

Oyuncular: Jeremy James, Jordi Cortez Molino, Robert Tannion, Gabriel Castillo, David Emanuel, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Ross Hounslow, Liam Steel

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Msm 1993

Oyuncular: Eric MacIennan, Thane Bettany, Dale Tanner, Andrew Hammerson, Thane Bettany, David Foxxe, Liam Steel, Peter Darling

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Strange Fish 1992

Oyuncular: Dale Tanner, Melanie Pappenheim, Kate Champion, Jordi Cortes Molina, Diana Payne-Myers, Nigel Charnock, Wendy Houstoun, Lauren Potter

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

If Only 1990

Oyuncular: Stephen Kirkham, Scott Ambler, Lauren Potter, Wendy Houstoun, Scott Blick, Jordi Cortes Molina

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Dead Dreams Of Monochrome Men 1988

Oyuncular: Russel Maliphant, Douglas Wright, Nigel Charnock, Lloyd Newson

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

My Body, Your Body 1987

Oyuncular: Michelle Richecoeur, Leonard Carroll, Daniel Oneill, Maxine Braham, Pam Johnson, Liz Ranken, Nigel Charnock, Mark Hopkins, Wend Houstoun, Trisha Childs, Katie Pukrik, Paul Morrissey, Ann Dewey, Scott Ambler, Bob Eugene, David Miles

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Element(h)ree sex 1987

Oyuncular: Lloyd Newson, Belinda Neave, Nigel Charnock

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

Deep And 1987

Oyuncular: Lloyd Newson, Liz Rankin, Nigel Charnock, Michelle Richecoeur.

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson

My Sex, Our Dance 1986

Oyuncular: Lloyd Newson, Nigel Charnock

Sanat Yönetmeni: Lloyd Newson (DV 8, 2019)

3.1.9. Helikos Uluslararası Tiyatro Yaratma Okulu

Giovanni Fusetti, Padova Üniversitesinde 1985 ve 1989 yılları arasında Tarım ve Ekoloji alanında yüksek lisans yaptıktan sonra pedagoji ve sosyal tiyatro ile karşılaşmıştır. Fusetti, 25 yılı aşkın süredir sanatsal ve pedagojik olarak araştırmalarına devam etmiştir. Mim, kukla tiyatrosu ve palyaço tiyatrosu gibi çeşitli atölye çalışmalarına katıldıktan sonra Ecole International De Theatre Jacques Lecoq'da 1992 ve 1994 yılları arasında eğitim görmüştür. Paristeyken Ecole Parisienne de Gestalt'ta da 1992 ve 1999 yılları arasında eğitim görmüş ve 1999 yılında Jacques Lecoq'un ölümünden sonra Paduaya dönen Fusetti, buradaki Kiklos Tiyatrosunda yönetici olarak görev yapmıştır. Burası tiyatro oluşturma ve pedagojiye dayalı uluslararası bir tiyatro merkezidir. Kiklos deneyimine 2004 yılında son verdikten sonra, dünyanın önde gelen tiyatro şirketleri, üniversiteler ve eğitim merkezleriyle çalışmıştır. Öğretmenlik, yönetmenlik yapmıştır. Londra Uluslararası Sahne Sanatları Okulu, Dell'arte Fiziksel Tiyatro okulu, Londra Üniversitesi Rosegarden ve Venedikte bir tiyatro okulu olan Accademia Teatrale Veneta'da dersler vermiştir. Uzun süre seyahatlerle geçen yaşamına ara verip, 2010 yılında Floransa'ya yerleşip Helikos Uluslararası Tiyatro Yaratma Okulu'nu kurmuştur. Okul'un kurucu direktörü olan Fusetti, profesyonel eğitim programındaki pedagojik direktör ve okuldaki çekirdek öğretmendir. Doğaçlama, hareket analizi ve tiyatro Yaratımı dersleri vermektedir. Fusetti, profesyonel tiyatro sanatçılarının eğitiminde yaptığı pedagojik çalışmalarının yanı sıra, araştırmalarında her yaşta çocuk, evsiz, aktivist, terapist ve hastane palyaçoları gibi insanlarla çalışmıştır. Ve tiyatroyu kişisel şifa ve şiirsel pedagojik paradigma olarak kullanmıştır. Fakat Kırmızı Burun Palyaço Giovanni'nin yaşamında daha ayrı bir öneme sahip olmuştur. (Helikos, 2019)

Giovanni Fusetti'nin okulu olan Helikos; diğer fiziksel tiyatro okullarından biraz farklıdır. Dünyadaki fiziksel tiyatro okulları, eğitim seviyelerine uygun katılımcılara

hizmet verirken, Helikos'da standart eğitim alan amatör öğrencilerin yanı sıra, yalnızca Lecoq merkezli hareket tiyatrosunda eğitim almış ve profesyonel pedagojik deneyime sahip aktif öğretmenlere de eğitim verilmektedir. Okul, 2010 ve 2014 yılları arasında aktif olarak çalışmıştır. Öğretmen eğitiminde Helikos ve Kiklos okullarından mezun olanlara öncelik verilmektedir. Başka bir yerde eğitim almış olanlardan ise başvuru bulunabilmek için diğer şart aranır. Bu dabaşvuranın, eğitimlerinden veya atölyelerinden birinde Giovanni Fusetti ile zaten eğitim almış olması gerektiğidir. Eğitim programında; teorik ve pratik dersler birarada yürütülmektedir. Helikos okul programı; pedagojik analiz sonucu oluşan, farklı türdeki sınıfların kombinasyonuna göre yapılandırılmaktadır. (Helikos, 2019)

Helikos çalışma prensibi şu şekildedir;

1- Çekirdek Sınıfları: Bu sınıflarda, Hareket analizi ve hareket tekniği, Doğaçlama, yazım ve geliştirme dersleri verilmektedir.

2- Pedagojik çalışma: Bu sınıflarda ise, pedagojik teori üzerine dersler, katılımcılardan gelen soruların açıklanması, denetleme ve geri bildirim ile katılımcıların pedagojik uygulamaları, araştırma projeleri, ve katılımcıların önceki mesleki uygulamalarından öğretmenlik deneyimlerinin denetlenmesi gibi konulara yer verilmektedir. (Helikos, 2019)

İlk sınıf olan çekirdek sınıf, fiziksel tiyatro alanında kendini geliştirmek isteyen herkese açıktır. Pedagojik sınıfdaise sadece eğitimciler yer almaktadır. Pedagojik sınıflarda verilen eğitim programları, öğrencilerle pedagojik ilişki hakkındaki farkındalığını geliştirmek ve pedagojik sürecin duygusal yönlerini bütünleştirmek için ve öğretmenlerin bu konuda kendilerini geliştirmesini sağlamak amacıyla oluşturulmuştur. Helikos'da verilen eğitim, Jacques Lecoq pedagojisine dayanmaktadır. Giovanni'ye göre pedagoji eğitiminin amacı; kendi sanatsal seslerini özerk bir şekilde geliştirebilecek yaratıcıları yetiştirmektir. Sadece tiyatro sanatçılarına değil, kendi yaşam yolculuğunu oluşturmakla da ilgilenenlere ilham veren bir eserdir. Pedagoji, dünyanın her gün yeniden yaratıldığı bir araştırma ve uygulama alanıdır ve öğrenme, öğretme zevki, öğrencileri kendi benzersiz şiirsel kimliklerini ve teatral saçmalıklarını geliştirmeye teşvik eder. Hem öğretmenler hem de öğrenciler yaratıcı sürecin memurlarıdır. Bu nedenle Helikos'da uygulanan pedagojik yaklaşım, hareket temelli

Jacques Lecoq tiyatrosunun pedagojisini, fiziksel ve duygusal farkındalığın farklı ilkeleri ve uygulamaları ile bütünleştirir. (Helikos, 2019)



SONUÇ

Fiziksel Tiyatro Kavramı, temelleri ve tarihsel süreç içerisinde fiziksel tiyatroya kaynaklık eden yönetmenleri incelediğimizde, aslında geçmişte var olan harekete dayalı tiyatronun tekrar gün yüzüne çıktığı görülmektedir. Özellikle karşı gerçekçilerin ve 20. Yüzyıl öncü akımlardan etkilenen yönetmenlerin kullandığı fiziksel temrinler, fiziksel tiyatroya dair öncü hareketler olarak değerlendirilebilir. Eski bir av hikayesi ile başlayan tiyatrodaki hareket, günümüzde Jacques Lecoq'un pedagojisi ile bir kavramsallaşma sürecine girmiştir. Tiyatronun ideolojik ve yönetsel dayatmaları ile oyunculuk yeniden şekillenmiş, metine ve sahne kısıtlamasına dayalı oyunculuk kendini göstermiştir. Gittikçe karanlık bir döneme giren oyunculuk anlayışı yaratıcı olma arzusundaki oyuncunun da yardımıyla kendine bir ışık bulmuş ve commedia dell'Arte sayesinde tekrar özgür iradesine kavuşmuştur. Konumuzla doğrudan bir ilgisi olmamasına karşın çağdaş tiyatronun babası olarak nitelendirebileceğimiz Konstantin Stanislavski'yi de unutmamak gerekiyor. Bunun nedeni ise doğalcı oyunculuk anlayışının ilk adımlarını kendisinin atması olarak söyleyebiliriz. Özellikle yaşamının son dönemlerinde ortaya attığı 'fiziksel eylemler yöntemi', kendisinden sonra gelecek olan usta yönetmenlerin çalışmalarına yön vermiştir. Stanislavski yöntemi üzerine Meyerhold'un 'biyomekanik oyunculuk' anlayışı ile eğitim alan Grotowski, ondan sonra çalışmalarını bir sisteme oturtmuş ve Stanislavski'den farklı olarak esinlenme veya yetenek patlamaları gibi önceden kestirilemeyen olayların, yaratıcı oyuncu niteliklerine dayandırılmayacağı düşüncesini savunmuştur. Bu nedenle çalışmalarında doğaçlamalara büyük önem vermiştir. Meyerhold'un 'biyomekanik oyunculuk' anlayışı ile adeta perçimlenen 'fiziksel tiyatro' kavramı, teatral olanı sunan oyuncunun bedenini bir makine gibi kullanıp seyirciyi etkilemesi ile bir üst noktaya taşınmaktadır. Grotowskinin ve Meyerhold'un çalışmalarından etkilenen bir diğer usta yönetmen, Eugene Barba olarak karşımıza çıkar. Tiyatro antropolojisinin kuramcısı ve uygulayıcısı olan Barba, oyuncuda gündelik yaşam davranışına karşıt hareketlerin benimsetilmesini anlatır. Doğu ve batı kültürlerinin araştırılması ile Barba tarafından ortaya çıkarılan gündelik dışı beden kullanımı, fiziksel tiyatroya kaynaklık eden bir diğer unsurdur. Peter Brook'un çalışmaları ile 'ölümcül tiyatro' adını verdiği günümüz tiyatrosu, oyuncunun bedeni devreye sokularak 'kutsal tiyatro' haline gelmiştir. Brook; Grotowski ve Barba gibi eğitime yönelik temrinler geliştirmemekle

birlikte oyuncunun her daim zinde olmasi ve zihinsel ve bedensel temrinler kullanarak kendini eğitmesini söylemektedir. Bundan dolayı o da, tüm eğitim sürecinde doğaçlamalara yer vermektedir. Sahne devrimi tanımıyla tanınan Jacques Coupe'nun araştırmalarında üzerinde durduğu üç temel nokta vardır: Yaratıcı aktörün eğitimi, modern toplumda popüler tiyatronun yerinin bulunması ve en önemlisi tiyatronun yeniden canlandırılmasıdır. Coupe'dan etkilenen Jacques Lecoq ise günümüz fiziksel tiyatronun adeta fikir babasıdır. 21. Yüzyılda Dünyada ve Türkiye'de kurulan fiziksel Tiyatro Okulları ve grupları Lecoq'un 'uzam içinde hareket eden oyuncu'sunu örnek olarak almış ve onun geliştirdiği pedagojiyi kullanmışlardır. Onun pedagojik yöntemi genel bir ifadeyle kodları belirli olan fakat farklı beceri türlerinin (Commedia dell'arte, Clown, Buffon gibi) yardımıyla oyuncunun, ortaya çıkan gösterinin tek başına yaratıcısı olmasına çalışmıştır. Bunun dışında günümüzde dans tiyatrosu, performans ve hareket tiyatrosu veya sokak tiyatrosu adıyla ortaya çıkan her yeni oluşumda oyuncunun fizikseliği benimsediği izlenilmekte ve 'fiziksel tiyatro'nun kavramsallaşmasında önemli adımlar atıldığı görülmektedir. Doğuda ise; Tadashi Suzuki isimli bir yönetmen ortaya çıkmış ve yazarı kenara çekip oyuncuyu merkeze koymakla işe koyulmuştur. Japon tiyatrosundaki devrim; hiyerarşiye daha az yer veren grupların bulunduğu ve daha farklı bir yazar-oyuncu ilişki kurulması ile başlamıştır. Tadashi Suzuki gibi bazı sanatçılar hem yazar hem de yönetmen olarak çalışmışlardır. Fakat burada da merkez yine oyuncunun bedeni ve fizikseliği olmuştur. Sonuç olarak en başından beri 'fiziksel' olan tiyatro kavramı, geçirilen ideolojik, siyasal ve dinsel sömürler nedeniyle içine kapanmış ve oyuncudan ziyade, yazarın ön planda olduğu ve söz (metin) kullanımının ağırlıklı olarak işlendiği bir tiyatroya dönüşmüş ve fiziksellikten uzaklaşmıştır. Neyse ki tiyatronun bu yozlaşmış ve çürümüş haline bir çözüm bulmak amacı ile 20. Yüzyıl yönetmenleri devreye girmiş ve tiyatro sanatı adeta nefes almıştır. Kutsal oyunculuk ifadesi gün yüzüne çıkmış, bunu da tiyatronun en kökenine ve ritüellere inerek yapılabileceğini savunmuşlardır.

Kullandıkları temrin ve doğaçlamalar, günümüzde fiziksel tiyatro çalışmalarına esin kaynağı olmuştur. 20. yüzyıl yönetmenlerinin çalışmaları ile oyuncunun bedeninin uzam içerisindeki yeri daha net belirlenmiş ve oyuncu salt beden hareketleri yerine, içselliğini de kattığı tiyatroya, yeni bir form kazandırılmıştır. Bu sayede din, dil, ırk ayrımı gözetmeksizin tiyatroya yeni bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, tiyatronun en ilkel zamanından günümüze kadar olan süreçte birçok açıdan biçim değiştirdiğini gormekteyiz. Özellikle kültürlerarası iletişimin egemen olduğu 21.yüzyılda, ‘fiziksel tiyatro’ üzerine yapılan çalışmalar ileyazarın geri planda olduğu, sznbitip bedeninin konuştuğu ve yaratıcı oyuncu kavramıyla, tiyatro sanatında evrensel bir dil oluşmaya başlandığı söylenbilir.



KAYNAKÇA

- Agon (1995). Bölgesellik ve evrensellik tiyatro antropolojisi: ISTA. Eugenio barba konferans, *Agon Tiyatro dergisi- Alternatif tiyatro dosyası*, Sayı: 7, s.101.
- Agon (1995). Eugenio Barba İstanbul'daydı, *Agon Tiyatro dergisi alternatif tiyatro dosyası*. Sayı: 7, s. 90.
- Akıcı, S. (2017). Avangart'tan çağdaş'a: Tiyatro ve Uzam. *Sahne ve müzik eğitim araştırma e-dergisi*, ISSN: 2149-7079. Erişim Adresi: sahnevemuzik@hacettepe.edu.tr. Erişim tarihi: 3 Mart 2019.
- Akınhay, O. (2016). Yoksul Bir Tiyatroya Doğru. İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 234.
- Anılan, C.(2016-2 Mart), Modern dans nedir? Ne değildir? Erişim adresi:https://sanatkaravani.com/modern_dans_nedir_ne_degidir. Erişim tarihi: 24 Mayıs 2019.
- Aras Durak, M. (2016), *1990 sonrası Türkiye'de alternatif tiyatrodaki oyunculuk arayışları*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek lisans tezi, Erzurum, s.44.
- Arık Ateş, P. (2016), Fiziksel Tiyatro Kavramı ve onun gizli kaynağı: gündelik-dışı beden tekniği. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*. S.3, ISSN: 2149-7079 sahnevemuzik@hacettepe.edu.tr, s. 124. Erişim tarihi: 17 Nisan 2019.
- Aristoteles (1987) (İ. Tunalı, Çev.), *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s.22-23.
- Ateş, P. (2016), Fiziksel Tiyatro Kavramı ve Onun Gizli Kaynağı: Gündelik dışı beden tekniği, *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi*, 0(3), 0-0. Retrieved form, s. 125. Erişim adresi:<http://dergipark.org.tr/smead/issue/24705/261298>. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2019.
- Ay, C.(2012, 30 Kasım), Tiyatro türleri-pantomim. Erişim adresi:www.etiyatro.net/index.php/tr/genel-bilgiler/tyatro-turleri/pantomim. Erişim tarihi: 5 Şubat 2019.
- Aydın, H. (2012), Copeau: Aktörün nötr konumundan filizlenen samimi tiyatro. *Tiyatro eleştirmenliği ve dramaturji bölüm dergisi*. Erişim adresi:<https://docplayer.biz>.

<tr/1178726-Copeau-aktorun-notr-konumundan-fglgzlenen-samgmg-tgyatro.html>, s.10. Erişim tarihi: 22 Ocak 2019.

- Balamir, E. (2017), Commedia dell'arte tipler ve Carlo Goldoni ile İtalya'da tiyatro reformu. *Rumelide dil ve edebiyat araştırmaları dergisi*, Sayı: 9, s.87.
- Bayramoğlu, İ. & Çetinkaya, F. (1995), Barbaya sorular, *Agon Tiyatro dergisi- alternatif tiyatro dosyası*. Sayı: 7, s.109.
- Bayramoğlu, İ. (1996), Öteki tiyatro ve yerleşikliğin rasyonelasyonu denemesi, kumpanya/harita. *Agon dergi, alternatif tiyatro dosyası-2*. Sayı: 8, s. 6.
- Brockett, O. (2000), *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.160.
- Brook, P. (1990), *Boş Alan*, İstanbul: Afa Yayınları, s.30.
- Brook, P. (1992). (Çiğdem Genç,Çev.), *Towards a poor theatre*. İstanbul: İstanbul Boğaziçi Üniversitesi yayınları, Sayı: 4, s.201.
- Campbell, J. (1992), *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*. İstanbul: İslık Yayınları, s.3.
- Coşkunyuva, G.(2016, 1 Haziran).Bedenin metinden etkili olduğu bir anlatım şekli: fiziksel tiyatro, *Tiyatro Kast*. Erişim Adresi:<https://gaiadergi.com/bedenin-metinden-daha-etkili-oldugu-bir-anlatim-sekli-fiziksel-tiyatro/>. Erişim tarihi: 9 Mart 2019.
- Coger, L. I. (2005).(Fırat Gülü,Çev.), Stanislawski Fikir Değiştiriyor. *Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi*, sayı:11, İstanbul: İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s. 164.
- Commedia School (2019, 10 Haziran), Commedia School. Erişim Adresi:<https://commediaschool.com/>. Erişim tarihi: 10 Haziran 2019.
- Craig, E. G. (1946).(Nureddin Sevin,Çev.), *Tiyatro Sanatı Hakkında*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, s.45.
- Çevik, K. (2008).Tiyatroda Eğilimler; doğaçlama tiyatro. *Tiyatro araştırmaları dergisi*, Sayı: 25, s. 39.
- Çıkıgil, N. (2002), Dansın anlatım gücü. *Sanat dünyamız: üç aylık kültür ve sanat dergisi*, sayı: 85, s. 121.

- Çimen, C. (2011). Murat Daltaban: Bir kıymet haline gelen Dot'un incelenmesi gerektiğini düşünüyorum. *Yeni Tiyatro aylık sahne sanatları dergisi*, Sayı: 26, s. 4.
- Dell Arte International School (2019, 6 Haziran). Dell Arte International School. Erişim Adresi: <https://dellarte.com>. Erişim tarihi: 6 Haziran 2019.
- Dumur, G. (1995). (Ali Berktaş, Çev.), Peter Brook ne istiyor? *Agon Tiyatro dergisi*, sayı: 7, s.138.
- DV 8, (2019, 5 Mayıs), DV 8. Erişim Adresi: <https://www.dv8.co.uk/Project>. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2019.
- Ebert, G. (2004). (Turhan Yılmaz, Çev.), *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*, İstanbul: Mitos Boyut yayınları, s.18-22.
- Ecole Internationale de theatre Jacques Lecoq (2019, 2 Nisan). Ecole Internationale de theatre Jacques Lecoq. Erişim Adresi: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>. Erişim tarihi: 2 Nisan 2019.
- Ekmekçiöğlü, N. (2014). *Maske Kitabı: Commedia dell'arte geleneğinde kılık değiştirme motifi ve maskenin dramatik işlevi*, İstanbul: Habitus Yayıncılık, s.63.
- Ergiydiren Özer, H. (2007), Çoklu okumalara elverişli zengin bir yapıt: cam adımlar. *Tiyatro-Tiyatro dergisi*, sayı: 177, s.37.
- Ergün, S. (2007), Oyuncu eğitimi için farklı doğaçlama yöntemleri, *Dokuz Eylül Üniversitesi yaratıcı drama dergisi*. Sayı: 3-4, s. 110.
- Ergün, S. (2012), Oyuncu yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-E*, sayı: 12, s.69.
- Ergün, S. (2013), *Çağdaş Doğaçlama*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s.34-37.
- Ergün, S. (1993), *Çağdaş Doğaçlama*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, s.13.
- Ersöz, A. (2005), *Çağdaş dans sanatında koreografi sürecinin üretici unsurlarına ve yaratıcı yönüne kavramsal yaklaşım*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi, İstanbul, s.20.

- Ertem, G. & Selşik Aksan, Ş. (2011). (İdil Kemer,Çev.), *Yirminci yüzyılda dans sanatı kuram ve pratik*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s.154.
- Eşigül, Z. (2018), *Türkiye 'de fiziksel tiyatro araştırmalarına bir örnek olarak şatonun altında*. Ulakbilge, sayı: 27, DOI: 10. 7816/ULAKBİLGE-06-27-03.
- Evans, M. (2006).*Jacgues Copeau*, Rotledge taylor and Francis Group, New York, s. 43.
- Evcı, M. (2002).Türkiye'de modern hareketin koreografı: Duygu Aykal. *Sanat dünyamız üç aylık kültür ve sanat dergisi*, sayı: 85, s.171-175.
- Ezgi Coşkun(2008), *Fiziksel Tiyatro Çalışmalarının Kapsamı ve DV8 grubunun Fiziksel Tiyatro Yaklaşımı*, Çukurova Üniversitesi Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı (yayımlanmış yüksek lisans tezi), Adana, s.72.
- Feldenkrais (2014). Erişim adresi: feldenkrais.com.tr. Erişim tarihi: 3 Nisan 2019.
- Fusetti, G.(2007). Erişim adresi:<http://www.giovanfusetti.com/public/file/paradox.Pdf>. Erişim tarihi: 12 Mayıs 2019.
- Gerber, A. & Wroblewsky, C. (2000),(Y. Baklaya, Çev.). *Pantomimin Anatomisi*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s.118-233.
- Gombrich, E. H. (2016), (Ömer Erduran, Erol Erduran,Çev.), *Sanatın Öyküsü*, Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları, s.445.
- Günsur, Z. (2002), Postmodern Dansta Beden ve Mekan Kullanımı. *Sanat dünyamız üç aylık kültür ve sanat dergisi*, sayı: 85, s.175.
- Güntürk, H. (2007), Marcel Marceau'ya veda. *Tiyatro-Tiyatro dergisi*, sayı: 182, s. 43-44.
- Hemiş, Öztürk, Ö. (Tarih Belirtilmemiş), Tadashi Suzuki'nin Tiyatrosu.*Tiyatro eleştirmenliği ve dramaturji bölüm dergisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, , s. 61.
- Helikos,(2019, 3 Mayıs). Helikos.Erşim Adresi:<https://helikos.org>. Erişim tarihi: 3 Mayıs 2019.

- İndirkaş, Z. (2004), Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi*, 0(5). Erişim adresi: <http://dergipark.org.tr/teddergi/issue/18489/194635>. Erişim tarihi: 19 Haziran 2019.
- İndirkaş, Z. (2014), *Maske Kitabı: Antik Yunan Tragedyaları üzerine değerlendirme*, İstanbul: Habitus Yayıncılık, s.49.
- Kahan, G. (1976). *Jacques Callot: Artist of The Theatre*, University of Georgia press, s.7.
- Kalem, A. (2007).Güneşli pazartesisler. *Tiyatro-Tiyatro dergisi*, sayı: 178, s.34.
- Kocabay, H.K. (2011).Kültürlerarası Etkileşim ve Eugenio Barba Tiyatrosu.*Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. 0(1) 111 Retrieved from. Erişim adresi: <http://dergipark.org.tr/teddergi/issue/18478/194576>. Erişim tarihi: 17 nisan 2019.
- Kan, B. (2019), Ritüele dönüşten kültürlerarasılığa: Peter Brook'un Sahne uygulamalarındaki iz düşümleri ve 'Mahabarata'.*Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi*, ISSN: 2149-7079 8. Sayı: 8. Erişim adresi: sahnevemuzik@hacettepe.edu.tr.s. 2.Erişim tarihi: 20 Haziran 2019.
- Karaboğa, K. (2003), Tadashi Suzuki'nin Cyrano D Bergarac'ında 'Jeu de Theatre. *İstanbul Üniversitesi Dramaturji Bölümü dergisi*. İstanbul: İstanbul üniversitesi yayınları, Sayı: 3, s.36.
- Karaboğa, K. (2014), *Maske Kitabı: Coupeau'dan Terzapoulas'a oyuncu ve maske*, İstanbul: Habitus Yayıncılık, s.94.
- Karabulut, T. (2014), *Modern Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s.92.
- Kumbaracı50 (2019), Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu. Erişim adresi: https://kumbaracı50.com/fiziksel_tiyatro_ve_komedi_okulu.com. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2019.
- Lecoq, J. (2015).(Mine Çerçi,Çev.). *Şiirsel beden, yaratıcı tiyatro eğitimi*, Ankara: Notabene Yayınları, s.146.
- Lecoq, J.(2019,5 Haziran),'EcoleInternationale de theatre jacques lecoq'. Erişim adresi:http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/school_en-000001.html. Erişim tarihi: 15 Mayıs 2019.

- McMillen, G. (2002). Koreografi üzerine düşünceler. *Sanat dünyamız üç aylık kültür ve sanat dergisi*, sayı: 85, s. 97.
- MishMash (2019, 20 Mayıs), MishMash Theatre. Erişim Adresi:<http://www.mishmashtheatre.com/ensemble>. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2019.
- Meyerhold, V. (2014). (Tuğçe Kanbur,Çev.), *Tiyatro Üzerine*. İstanbul: Agora Kitaplığı, s.119-184.
- Moore, S. (2011).(Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz,Çev.).*Oyuncu eğitimi için bir el kitabı, Stanislavski Sistemi*, İstanbul: Bgst Yayınları, s.45.
- Moschochoriti, R. (2009).*Physical Theatre as an Approach to Contemporary Stagings of Classical Greek Tragedy*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), School of Arts Brunel University. UK, Brunel, s. 10-13.
- Nutku, Ö. (1993).*19'uncu yüzyıldan günümüze dünya tiyatrosu tarihi-2*, Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları, s.17-61.
- Nutku, Ö. (1996).Öteki Tiyatronun Ötekisi,*Agon Tiyatro dergisi- alternatif tiyatro dosyası-2*, sayı: 8, s.17.
- Nutku, Ö. (2000).*Dünya Tiyatro Tarihi -1*.Ankara: Mitos Boyut Yayınları, s.67.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk tarihi-1*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.84.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk tarihi-2*.Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.118.
- Özal, K. (2007), *Dalcroze Metodu*, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, Erişim adresi:www.muzikegitimcileri.net,s.1. Erişim tarihi: 7 Mayıs 2019.
- Richard, T. (1996).*Theater Arbeit mit Grotowski an physischan Handlungen*, Alexander Verlag, Berlin, s.187.
- Rudlin, J. (2000).(Ezgi İpekli,Çev.).*Commedia dell'arte, oyuncular için el kitabı*, Ankara: Mitos Boyut Yayınları, s.52-70.
- Schertner, R. & Watson, İ. (1993), *Towards a third theatre, Eugenio Barba and the Odin Theatret*, s.64-68.

- Serbest Düşüş (2017,10 Kasım). Serbest Düşüş. Erişim Adresi:<https://tiyatrolar.com.tr/m/tyatro/serbest-dusus>. Erişim tarihi: 12 Nisan 2019.
- Seyalioğlu,İ.(2016,19Ocak),Pembe.ErişimAdresi:<https://bianet.org/bianet/sanat/171268-pembe>. Erişim tarihi: 26 Nisan 2019.
- Skansberg, C. (1995).(Ali Berktaş, Çev.).Unutulmuş jestleri arayış, Jacques Lecoq okulu.*Agon Tiyatro dergisi*, sayı: 7, s.177.
- Sokullu, S. (1995), Alternatif Tiyatro Serüveni, *Agon Tiyatro Dergisi*, sayı: 7, s.12.Ankara.
- Sözmen, M.(2013,1 Mart), Nöroloji-antik yunan maskelerinin ardında. Erişim adresi:www.mimesis-dergi.org/2013/01_noroloji_antik_yunan_maskelerinin_ardinda. Erişim tarihi: 5 Mart 2019.
- Süner, L. (2007).Commedia dell'arte etkisinde üç oyun beş yorum. *Tiyatro araştırmaları dergisi*, Sayı: 24, İstanbul, s. 49.
- Şener, S. (2001), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- TadashiSuzuki.(2002).ErişimAdresi:http://columbia.edu/cu/ealac/dkc/sen/tadashi_suzuki_text.html-2002. Erişim tarihi: 21 Mayıs 2019.
- Temuçin E.ve Uyanıksoy E.(2011,29 Haziran).Ole Brekke ile Fiziksel Tiyatro Üzerine Söyleşi, Mimesis Söyleşi.Erişim Adresi:<http://www.mimesis-dergi.org/2011/06/ole-brekke-ile-fiziksel-tyatro-uzerine-soylesi/>.Erişim tarihi: 15 Mart 2019.
- Türk Dil Kurumu (1992), *Türkçe Sözlük*, İstanbul: Milliyet Yayınları, Sayı: 2, s. 1156.
- Tiyatro Bereze (2019, 6 Mayıs).Tiyatro Bereze. Erişim adresi: [http:// tiyatrobereze.com](http://tiyatrobereze.com). Erişim tarihi: 6 Mayıs 2019.
- Tiyatro Kast (2019,5 Mayıs). Tiyatro Kast. Erişim adresi:<https://kultursanatturizm.com/tyatro-kast>. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2019.
- Yılmaz, L. (2002), *Dans ve tiyatro*, sanat dünyamız üç aylık kültür ve sanat dergisi, sayı: 85, s: 106.

Yılmaz, Z.(2019), Dot'un Fiziksel Tiyatro Oyunu:Supernova-Beatiful Burnout. Erişim adresi:mimarcasanat.com/tiyatro/dotun-fiziksel tiyatro oyunu. Erişim tarihi: 10 Nisan 2019.

Yücel, Ş.(2017, 6 Mart), Macbeth'in absürd ve eğlenceli parodisi: Şatonun Altında. Erişim Adresi:<https://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/macbethin-absurd-ve-eglenceli-parodisi-satonun-altinda-i-10943>. Erişim tarihi: 25 Nisan 2019.

Zerener, S.Z.(2017, 23 Temmuz),'Yöntemlerin Bileşimi, Peter Brook.' (Blog Yazısı)
Erişim adresi:serapzenzerener.blogspot.com.tr. Erişim tarihi: 9 Mayıs 2019.



EKLER

EK 1. Röportajlar

1-ERKAN UYANIKSOY İLE FİZİKSEL TİYATRO VE TİYATRO BEREZE ÜZERİNE;

G. D.:Öncelikle sizin tiyatronuzu tanıyalım. Tiyatro BeReZe ile ilgili bilgi verirmisiniz. Nasıl oluştu, eğitim kadrosu nedir? Nasıl bir tiyatro?

E. U.:BeReZe, küçük bir ekip 3 kişilik, çekirdek kadrosu ama ekibe eklenenler oluyor. Proje bazında ama temelde 3 kişiyiz. Ben, Elif ve Firuze. Üçümüzde Bilkent'den mezunuz. 2006 yılında kurduk tiyatroyu. Ankara'da kurduk. 2009'da da İstanbul'a taşındı. 2006'dan beri de düzenli olarak çalışıyoruz. Temel olarak da aslında bizim araştırmacı yok. Dolayısıyla farklı konular üzerinde çalışıyoruz. Daraltacak olursak ana konumuz fiziksel hikaye anlatıcılığı. Onun üzerinde çalışıyoruz.

G. D. Fiziksel Hikaye anlatıcılığı! Çok güzel, biraz açarmısınız bunu?

E. U.:Yani bir şekilde hikaye anlatıyoruz. Bu hikaye anlatımı sözel olmak zorunda değil, aslında şu anlama da biraz geliyor; hiçbir zaman dialog kurmuyoruz. ve 4. Duvar asla yok. Hiçbir şekilde bir illüzyon yok. Şu anda size bir oyun oynuyoruz ve bir nakletme durumu var. Ben Erkan karakteri size naklediyorum. Olarak hikayeye başlıyoruz.

G. D.:Biraz Meddahlığa benziyor diyebilir miyiz?

E.U.:Evet bir nevi Meddahlık, onun yaptığı iş de böyle bir şey. Meddahın yaptığı da nakletmek. Karakterlerle olan ilişkilerde de benzerlik var, karakteri oynarken de var. Ama bizim oyunlarımızda trajik plan daha ön planda olabiliyor. Örneğin; Tragedya çalışıyoruz. Ama bunun içindeki komik ayrıntıyı bulmaya çalışıyoruz. Dolayısıyla böyle yaptığımız zaman anlattığımız şeyin boyutlandığını da farkettilik. Bu hocalarımız tarafından bize öğretilen bir şey. Bunu keşfetmedik, hocalarımızdan öğrendik. Biz sadece üzerine bir şeyler koyduk ve yeni yeni şeyler keşfettik. Komedi çalışıyorsak yine aynı durum söz konusu. Komedinin trajik hattı; bizim için en önemli nokta, işte onu bulmak ve tedirgin edici tarafını bulmak. Bu üçgenin çok fazla çalıştığını farkettilik, gördük ve bu izlediğimiz şeylerde bizi sevindiren aynı zamanda bizim başımıza gelen

şeyler tabi. Araştırıp, bunu formüle ettiğimiz zaman da ortaya fiziksel bir şeyler çıktığını gördük. Tiyatro zaten fiziksel bir şeydir. Bu Müziğin işitsel olması gibi bir şey. Bana göre oyuncular ikiye ayrılıyor. Fizikalitesinin farkında olup bunu kullanabilen oyuncular var fizikalitesinin farkında olmayıp bunu kullanamayan oyuncular var. Aynı zamanda bu oyuncunun fizikaliteyi görüp eserde kullanan veya görmeyip, kullanamayan yönetmenler var. Ya da tiyatroyu bütüncül olarak oyuncu, zaman, mekan ile ilişkisi üzerinden o, oyunun fiziksel frekansını, var oluşunu okuyabilen, bunun içinde ritm de var, ışık da var, uzam da var aynı zamanda derinlik var. İşte tüm bunları gören ve tiyatroyu buradan okuyan yönetmen var veya da göremeyen ve uygulayamayan yönetmen var. Ama tiyatro her türlü fiziksel bir şey. Yani seyirci tiyatro da bilgiyi nereden alıyor. Bunu sormak lazım. Cevabı ise şu; oyuncunun sahne üzerindeki prezentasyonundan, varlığından alıyor. Hatta bunun üzerinde konuşurken hocamız Ole Brekke; Belki demişti sadece radyo tiyatrosunu bunun dışında tutabiliriz. Onun dışında tiyatronun hangi dallarını yaparsan yap, fizikseldir. Radyo tiyatrosu fizikselmidir?Aslında ondan da pek emin değilim demişti. Radyo tiyatrosunda evet biz sesi duyuyoruz, fakat bu da oyuncunun bir fizikalitesinden ortaya çıkıyor. Örneğin; oyuncu kafasını mikrofona çevirip konuşuyor, mikrofona yaklaşıyor, uzaklaşıyor burada zamanı farklı değerlendiriyor. Fakat oyundan yarım saat önce bedenimi ısıtayım veya şu uzuvumu esneteyim veya bedenimi iyi kullanmanın yollarını arayayım, gibi şeyler yapmıyor. Radyo tiyatrosu dışında da günümüzde bu sorun ile karşı karşıyayız. Günümüz oyuncularının ne yazık ki bedenlerini nasıl kullanacakları konusunda pek fikir sahibi değiller. Ya da yalan yanlış şeylerle donatıldıklarını görüyoruz açıkçası. Yalan yanlış derken işte bir oyuncu sahneye çıkıyor ve anında nefes nefese kalıyor ve oynamaya çalışıyor. Ses- nefes koordinasyonunu kaybediyor. Sonra konuştuğumuz zaman şöyle diyebiliyor; ' oyundan önce ses-nefes çalışmadım ondan bugün performansım düşük. ' İşte en büyük hata burada oyundan önce 10 dakika ses- nefes çalışma ile yapılacak bir iş değil bu. Bunu düzenli olarak yapmak oyunculuğun temelidir. Oyuncu her daim bedeniyle, sesiyle, nefesiyle hazır olmalıdır. Bütün gittiğim üniversitelerde akademisyenler ne kadar anlatırsa anlatsın, oyuncu anlıyor fakat bunu uygulamıyor. Oyunculuk zor ve bir o kadar da disiplin isteyen bir meslek. Dünya da bu egzersizlere dikkat eden daha fazla oyuncu var, ne yazık ki Türkiye de çok az oyuncu buna dikkat ediyor. Dikkat eden oyuncularla da dalga geçiliyor. Ben hiç yaşamadım

ama bazı tiyatrolarda çalışan arkadaşlarım anlatıyor. Örneğin adam oyundan 2 saat önce gidiyor, abi sen ne yapıyorsun ?diyorlar. Ses- nefes çalışıyorum diyor. Neden ? diye sorabiliyorlar. Geçen gün Nihal Koldaş ile sohbet ediyoruz. O anlattı, bir oyunda oynuyormuş, 60 dan fazla yaşı bildiğim kadarıyla, he oyundan önce mutlaka çalışır, ona bile sormuşlar. Bilkentte müzik bölümü ile aynı binadaydık, her an çalışıyordu bu insan, deli gibi egzersizleri var. Örneğin piyanoda şu veya bu kasını iyi çalıştırmazsan, Rahmaninov çalamazsın gibi. Bizde çıkarım oynarım diyorlar. Bir de oyunculukta kurulan bir şey var ‘Kutsal, duyguya ve psikolojiye boğulmuş’ dolayısıyla, oyuncunun kendi psikolojisi ile doğrudan alakalı olan, tutkunun olmadığı, teknikten uzak bir oyunculuk mevcut. Oyunculüğün ciddi duygusal bir tarafı vardır evet yetenekli bir tarafı da vardır. Fakat fırıncının da öyle, herkes aynı hamuru aynı şekilde yoğuramaz, ama onun bir tekniği vardır, tıpkı oyuncularında var olması gereken teknikler gibi. Bunu öğrenmeden çıkıp oynarsan sadece oynamış olursun, hiç emek harcamadan çıkar oynarsın işte. Ayşenil Şamlıoğlu’nun bir sözü vardır çok severim; ‘Pantolonunun ütüsü bozulmadan oyunu bitirebilen oyuncu’... Şimdi böyle bir şey olunca, fizikabilitesi’nin farkında olan ve onu birazcık kullanabilen oyuncuyu seyirci gördüğünde, şöyle bir şeyler oluyor, BA-YI-LI-YOR. Adeta büyüleniyor, bu çok güzel bir şey. Seyirci her şeyin farkında. İşte fiziksel tiyatro burada önem kazanıyor. Biz sahnede olan herşeyi yaparak gösteriyoruz. Söz ikinci planda kalıyor. İlk önce masa başında oturup teknik çalışması yaptığımız da oluyor ama orada çok fazla zaman kaybetmemeye çalışıyoruz. Ama bizim işimiz sahnede. Sahnede olayları fiziksel aksiyon kullanıp, doğaçlayarak keşfediyoruz.

G. D.:Peki Tiyatro BeReZe’yi diğer tiyatrolardan ayıran en önemli özellik nedir? Biraz bahseder misiniz?

E. U.:Tiyatromuzda peşine düştüğümüz şey, ihtiyacımız doğrultusunda kullanıp kendimize, kendimizce bir dil oluşturabilir miyiz? İşte bu. Bunu modern ve postmodern’in içine oturtamayız. Şöyle söyleyeyim; biz bir araştırmacıyız, araştırıyoruz. Bunu yaparken bedenimizi araç olarak kullanıyoruz. Oyuncunun fizikabilitesi ile olan ilişkisini keşfetmeye çalışıyoruz.

G. D.:Bu bağlamda Dünya’da veya Türkiye’de etkilendiğiniz oyuncu veya hani, bu konuda size yol gösteren biri var mı? Biraz bilgi verir misiniz?

E. U.:Evet, var. Akrobasi, Feldenkrais, mimodinamik ve doğaçlama üzerine, bu dört ders sürekli devam ediyor. Bununla birlikte okulun belirli dönemlerinde sadece replik ve tarzlar üzerinde çalışıyoruz. Mesela birinci dönemin konu başlığı tamamen oyuncunun elementlerle ilişkisi, element araştırması. Yani doğadaki elementler nasıl hareket ediyor. Lecoq pedagojisi işte bunun üzerine kurulu. ' Her şey hareket eder'. Tahtanın hareketi nedir? Sahne üzerinde bunu nasıl yansıtırsınız? Dört element olan hava, su, ateş ve toprağın hareketi, sesleri ve bize yansımaları...bunlar üzerinde çalışıyoruz. Daha sonra maske çalışmasına başlıyoruz. Maske yapımı öğreniliyor. Temel maskeler, yarı maske, tam maske, lateks maske, ritüel maskeleri, java maskeleri, atık malzemeden yapılan maskeler, bazı afrika maskeleri ve larva maskeler. Sanırım bu kadar. Bütün bu mask çeşitleri ve bunların gerektirdiği enerji düzeyleri araştırılıyor. Ayrıca elementlerle ilgili olan enerji düzeyi araştırması 1. Dönemin bir başka konusu. Ateşin enerji düzeyinin, havanın, suyun ki nedir? 2. Dönem 'persona' çalışması denilen bir çalışma. Farklı 2 tane birbirine tamamen zıt iki karakter keşfetme üzerine kurulu bir çalışma. Oradan hikaye anlatıcılığı dönemi başlıyor. Hikaye anlatıcılığı bitiyor, Clown eğitimi başlıyor. Ve 1. Sınıf Clown ile bitiyor. 2. Sınıf melodram ile başlıyor. Feldenkrais ve bahsettiğim akrobasi, doğaçlama dersleri hep devam ediyor. Melodrama, sonra tragedya çalışması var, Shakespeare üzerine bir çalışma var. Genel olarak tragedya çalışması da yaptıktan sonra. Sıra Bufon'a geliyor. Bufon çalışmasından sonra da kabare ve Commedia dell'arte çalışılıyor ve okul bitiyor. Bu bahsettiğim Feldenkrais, akrobasi ve doğaçlama dersleri de bunların üzerinden devam ediyor. Atıyorum akrobasi çalışırken belirli bir pozisyondayken Ole Brekke (Hocamız) durdurup, şöyle diyor, ' bedeninin bu imajından doğan ilk hikayeyi anlat. ' Diyebiliyor.

G. D.:Dersler İngilizce değilmi?

E. U.:Evet İngilizce. Commedia School uluslararası bir okul.

G. D.:Bu kadar okul varken, Commedia School'u seçmenizdeki amaç neydi?

Erkan: evet bir sürü okul var. Fakat çok pahalı. Büyük şehirlerde Londradaki veya Paristeki okullarda burs olanakları çok kısıtlı. Kaliforniyada bir okul buldum. Dell'arte international school, orası Carlo mazzone Clementi'nin kurduğu bir okul. Burs olanağı yok. Biz Elif ile vazgeçtik, tamam gidemiyoruz dedik. Sonra Türkiye'de tesadüfi bir şekilde Estonyalı Bir Clown oyuncusu ile karşılaştık. Sonra sohbet ederken ben de okul

araştırdım ama bulamadım, falan filan derken Dell arte İnternational School'dan bahsettim, gitmek istedim gidemedim falan. Neden Kopenhag'daki Commedia School'a gitmiyorsun? Onlar Kardeş okul dedi. Ben oradan mezunumbiliyorsun değil mi dedi. Ve Commedia School yolculuğumuz başladı. Burs kabul edildi. Her sabah stüdyoyu temizlemek kaydıyla derslere girmemize karar verildi.

G. D.:Ole Brekke Türkiye'ye geliyormu Workshop'a?

E. U.:Hiç gelmedi Ole, 77-78 yaşında, yaşlı olduğu için ve okul onun büyük vaktini aldığı için gelemiyor. Okul tatildeyken de ailesi ile vakit geçirmeye çalışıyor. Bir de ailesi okul bittiği anda onu sarıp, sarmalıyor, haklı olarak.

G. D.:MishMash Tiyatrosundan biraz bahseder misiniz?

E. U.:Commedia School'dan mezun olduğumuz arkadaşlarla Danimarka'da kurduğumuz bir tiyatro. Spesifik olarak Fiziksel Hikaye anlatıcılığı üzerine kurulu bir tiyatro. 2012'de kuruldu bu ekip. Şimdiye kadar iki oyun çalıştık, biri Romeo ve Juliet, diğeri ise Gogol'ün 'Burun' adlı oyunu. bir oyuncu Finlandiyalı, bir tanesi Brezilyalı, bir tanesi de İsveçli, Danimarkalı ve Elif ile ben 2 Türküz bu ekipte. Bu ekipte sadece 2 kişi Kopenhag'da yaşıyor. Finlandiyalı ve Danimarkalı olan. Belli periyotlarda biraraya gelip, turne yapıyoruz. Ama prova yapacağımız zaman genelde Kopenhag'da buluşuyoruz. Çünkü burada sahip olduğunuz ortamdaki daha fazlasına sahip olabiliyorsunuz. Yani sahne bulmak, prova yapılacak stüdyo bulmak...o yüzden Kopenhag'ı tercih ediyoruz. Onun dışında MishMash ile ilgili söyleyebileceğim; dekor, aksesuar kullanmıyoruz, tamamen her şey fiziksellik üzerine kurulu. Bu dekor ve aksesuar olmadan oynamanın çok avantajı var, çok kolay seyahat edebiliyoruz ekiple bir kere. Bedenimiz'den başkasına ihtiyaç duymuyoruz. Hem de orada çok olanak var, yani bir işi eksilttiğimiz zaman, bir taraftan o eksikliği doldurmak için yaratıcı olma zorunluluğu size çok fazla şey kazandırıyor.

G. D.:Türkiye'de Tiyatro BeReZe olarak fiziksel tiyatro adı altında kaç oyun sergilediniz, hangi oyunlarınızı bu kategoriye koyabiliriz, yoksa bütün oyunlarınız mı fizikseldir? Diyebilirmiyiz? Güray Beyden duyduğum kadarıyla Macbeth İki Kişilik kabus tam bir fiziksel tiyatro örneği demişti. Onun dışında var mı?

E. U.:Evet tabiki var. Home adlı, Fransız dans Topluluğu ile yaptığım bir oyun var, tamamen fiziksel tiyatro üzerine. Sözsüz, dans edip, hareket patentleri üzerine

kurulu bir oyun. Perfect integration adlı bir oyunumuz var. Bu oyun Danimarkada ki entegrasyon sorunu üzerine kurulmuş bir oyun. Oyunda iki tane Bufon karakteri var. Bu oyunumuzda fizikabilite anlamında bizi zorlayan, araştırdığımız bir oyundu. ' Çok Soğuk ' isimli oyunumuz ise 6 yaş ve üzeri seyirci için oluşturulan bir oyun. Bu oyun da tam anlamıyla bir fiziksel tiyatro örneğidir. Belki, Olsa, Olmalı, Olabilir adlı oyunumuz. Masa başında bizi fiziksel olarak daha az yoran bir oyun. ' Kayıp Eşya Bürosu ' isimli oyun ise bir obje tiyatrosu tamamen. ' Ama Bana Lazım ' isimli oyunda, bir kukla tiyatrosudur. Elif'in çünkü yüksekisans tezi kukla üzerine. O bunun üzerine çalışma yaptığı zaman denk geliyor bu oyunlar.

G. D.:Eşiniz de Bilkent mezunumu?

E. U.:Eşim Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümü mezunu, o yazarlık mezunu. Sonra yüksekisans yaptı Bilkente. Spesifik olarak kukla üzerine. Sonra da Comedia Scholl'a beraber gittik.

G. D.:Süper bir ikili olmuş. Bu konuda başka eklemek istediğiniz bir şey varmı? Çok teşekkür ederim ayrıca.

E. U.:Son yıllarda özellikle bu 2-3 yıldır, fiziksel tiyatro alanında bir hareketlilik var. Bu çok sevindirici. Daha fazla insan, özellikle bahsettiğim oyunculuğun fiziksel tarafını daha fazla araştırmak ihtiyacı duyuyor. Bu anlamda çok daha fazla atölye çalışması yapılıyor. Bir farkındalık oluşmaya başladı oyuncularda. çünkü şeyi önemsiyoruz yani mesela İn-Yer-Face akımı gibi, daha psikolojik metinlerin ağır bastığı ve sahnede insanların 4. duvarı kırıp sahnede yaptığı oyunlar, bunların hiçbir problemi yok. Ama fiziksel tiyatro bu akımında ötesinde bir şey. Çünkü İn-Yer-Face'in yapmaya çalıştığı oyunlarda, sinemaya öykünme olduğunu düşünüyorum. Öbür tarafta ise bence daha fazla olanak var. çok daha fazla tiyatral yola dair, fazla potansiyel var. Bununda tabi ki seyircisi var, evet bu da çok hoş ve güzel.

Ama birazcık da dengelemek lazım. Dans tiyatrosunu, Claw'n'u, hareket tiyatrosunu tiyatronun içine katıp bir denge oluşturmak bahsettiğim. Çünkü Güray ve Bende Okullarda Fiziksel Tiyatro üzerine dersler verdik. Çok yalnız hissediyorduk kendimizi. Çünkü teknikten yoksun, duygularına odaklı öğrenciler vardı çevremizde. Bu üzücüydü. Fakat şimdi bir şeyler değişmeye başladı. Örneğin Stanislavski'nin son 11 yılda yaptıkları bir fiziksel tiyatrodur. Son 11 yılını fiziksel aksiyonlar üzerine kurmuştur. Toporkof'un Stanislavskinin son 11 yılını anlatan çevirileri yok elimizde ne

yazıkkı, Biz Suat Taşer'in Stanislavskinin son 11 yılından önceki tiyatro öğretilerine ulaşabiliyoruz. Biz son 11 yılı araştırmıyoruz bile, bu adamın son 11 yıldaki fiziksel egzersizleri nelerdir bilmiyoruz. O yüzden öncelikle araştırmacı, aktif, durağan olmayan oyuncular yetişmesi temennim. Bu açıdan son yıllarda bir hareketlilik var, bu çok sevindirici.

G. D.:Çok teşekkürler

E. U.:Ben Teşekkür ederim. Sizin teziniz de bu hareketliliğe inşallah katkı sağlayacak.

2. GÜRAY DİNÇOL İLE FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU ÜZERİNE;

-G. D.:kendinizi tanıttirmisiniz, fiziksel tiyatro serüvenine nasıl başladınız?

-Güray DİNÇOL: 2005 yılından beri profesyonel oyuncu, eğitmen ve aynı zamanda yönetmen olarak kariyerime devam ediyorum. Tiyatro yüksek lisansımın ardından Giovanni Fusetti'den, kendisi Norveç Rosegarden Theatre'da eğitmen, fiziksel tiyatro ve clown oyunculuğu üzerine eğitim aldım. 2008 ve 2009 yılları arasında yaklaşık bir yıl Santralistanbul-Paris Fratellini Academy ortaklığıyla oluşan sirk ve sokak sanatları atölyelerinde dans, akrobasi, juggling ve clown derslerine katıldım. Paris'de 'Les Singuliers'adlı grubun sergilediği 'J'attends mes loukoums chez le kuaför' isimli oyununda oynadım. Ve daha sonra Lecoq ekolünü öğreten ve takip eden okullardan biri olan İtalyada ki 'Scuola Helikos'tan mezun oldum. ve 'Palyaço Modern' adlı ekibin kurucuları arasında yer aldım. Aynı ekiple çeşitli Clown gösterileri hazırladık ve 2013'te Fransa'da düzenlenen Clown festivallerine katıldım. Lüksemburg'da düzenlenen Uluslararası Clown festivali veAvignon Tiyatro Festivali Kadmos projesine davet edildi. Slovenya ve İtalya'da eğitmen ve katılımcı olarak pedagojik seminerlere katıldım. Birçok kurum ve okulda Fiziksel Tiyatro eğitimi ve Clown derleri verdim. Tiyatro BeReZe, Oyunbaz, İkincikat ve Fiziksel Tiyatro Araştırmaları Labaratuarında oyunluluk ve yönetmenlik yaptım. Şuanda Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulun'da çalışmalarına devam etmekteyim. Aynı zamanda Yeditepe Üniversitesi Tiyatro Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktayım. VeClowns, Without Borders-Sınır Tanımayan Palyaçolar'ın Türkiye projelerinin yürütücüsüyüm.

G. D.:fiziksel tiyatro ve komedi okulu hakkında bize biraz bilgi verirmisiniz?

Güray DİNÇOL: Öncelikle okulumuz, Jacque Lecoq pedagojisinden ilham alınarak hazırlanmıştır. Kendine özgü bir içeriğe sahiptir. Bunu da farklı disiplinlerden eğitimcilerin okulun bünyesinde olmasına borçluyuz. Program, 22 hafta boyunca eğitim vermekteyiz. Oyun ve hareket odaklı eğitimlerimizde katılımcılar fiziksel tiyatronun öğelerini kullanarak ortak bir üretim-yaratım sürecine dahil olmaktadır.

G. D.:kaynağını nerden aldınız, bu doğrultuda Türkiye'de ve dünyada size yol gösteren bir kurum ya da kişi varmı?

Güray DİNÇOL: Temel kaynağımız Fransız pedagog Jacques Lecoq'un tasarladığı ve kendi okulunda uyguladığı eğitim sistemi. Bunun dışında özellikle Lecoq'un ölümünden sonra birçok pedagog ondan esinle kendi sistemlerini oluşturdular. Biz merkeze Lecoq pedagojisini koyan ama onun takip eden yeni yaklaşımları kendi deneyimlerimizle harmanlayarak sistemimizi oluşturduk.

G. D.:Jacques. Lecoq 'un fiziksel tiyatro kavramıyla uyguladığınız modül arasındaki benzerlikler nelerdir?

Güray DİNÇOL: Benzerliğin ötesinde onun pedagojisini takip ediyoruz. Sadece Lecoq iki yıllık tam zamanlı bir eğitim tasarlamış bizse 22 haftalık toplam 220 saatlik bir eğitim veriyoruz. Bu da haliyle bazı başlıklardan vazgeçmemizi ve kendi imkanlarımız ve sınırlarımız ölçüsünce bir düzenleme yapmamızı gerekli kıldı. Biz de kendimizce en önemli başlıklardan dört modüllük bir eğitim sistemi oluşturduk.

G. D.:Peki kimler kursunuza katılabilir? Bunun için aradığımız kriterler nelerdir?

Güray DİNÇOL: Okula profesyoneller ya da profesyonel olma arzusundaki kişileri kabul ediyoruz. Biz bir kurs değil mesleki bir birikim oluşturacak bir eğitim vermeye çalışıyoruz katılımcılara.

G. D.:Clown ve buffon oyunculuğu fiziksel tiyatronun bir parçasımı? Eğitimlerinizde bunları kullanmanızdaki amaç nedir?

Güray DİNÇOL: Clown ve Bufon fiziksel tiyatro türleri diyebiliriz. Harekete ve oyuna dayalı stiller. Bu yönleriyle oyuncunun oyunla ilişkisini, farkındalığını arttıran oyuncu kanallarını açan türler. Bir de bugünün tiyatrosunda birebir olmasa bile faydalanacak, ilham verecek çok şey sunuyor yazara, yönetmene ve oyuncuya.

G. D.:şatonun altında oyununu mükemmel bir fiziksel tiyatro örneği, sizce bu oyunun temel yapı taşı nedir?

Güray DİNÇOL: Oyun bir klasikle Macbeth'le fiziksel hikaye anlatıcılığı, clown, grotesk, bufon gibi çağdaş stilleri açık biçim bir üslupla sahneliyor. Bu buluşma sanırım oyunun yapı taşı ve pek tabii oyunu- oynama halini merkeze koyan yapısı.

G. D.:anladığım kadarıyla fiziksel tiyatrodaki doğaçlamalara sıklıkla yer veriyorsunuz, sizce klasik Metin oyunculuğunun oyuncu gelişimindeki negatif ve pozitif etkileri nelerdir, bir oyuncu ve yönetmen gözüyle bize biraz açıklarmışsınız.

Güray DİNÇOL: Klasik metinlerle tüm oyuncular tanışmalı ve çalışmalı elbette. Ancak oyuncu bir hikaye anlatıcısı- aktarıcı bence. En temelde bu anlatıcı hali oluşmadan oyuncu büyük metinlerle karşılaşınca bocalıyor ve o karakterlerin kendince fikrini oynuyorya da taklit ediyor. Bu yüzden oyunculuk 1-Anlatı 2- Doğaçlamayla gelişmeli ve oyuncu malzemesini yeterince tanıdıktan sonra başka karakterleri çalışmalı.

G. D.:Fiziksel tiyatro ve komedi okulunun eğitim prensibi nedir?

Güray DİNÇOL: Hareket ve bedene dayalı yaratıcı oyuncu, yazar ve yönetmenler yetiştirmek.

G. D.:Jacques Lecoq ekolünü esas almanızdaki amaç nedir?

Güray DİNÇOL: Çok sistematik ve somut önerilerle dolu bir sistem. Hem eğitimci hem öğrenci için tüm kavramlar net tanımlı. Üstelik müthiş özgürleştirici ve yaratıcı stiller vaadediyor. Bedeni ve hareketi merkeze alırken tiyatronun geleneklerini, gelişimini yok saymadan yeniden üretiyor. Bu yönüyle çağdaş bir oyuncu için çok güçlü bir kaynakça.

G. D.:Çok TeşekkürlerGüray DİNÇOL: Asıl ben Teşekkür ederim.

3-ERKAN UYANIKSOY VE ELİF TEMUÇİN'İN THE COMMEDIA SCHOOL KURUCUSU OLE BREKKE İLE FİZİKSEL TİYATRO ÜZERİNE YAPTIĞI RÖPORTAJ;

-Erkan ve Elif: Commedia School ne zaman ve nasıl kuruldu?

Ole: Commedia School'un temelleri 1978 yılında Stocholm'da atıldı. O tarihte Stocholm'da bir grup genç oyuncuyla atölye çalışması yapmak üzere davet edilmişim. Yaptığımız anlaşmanın bir parçası olarak; bu atölye sürecinin sonunda katılımcılar bir oyun çıkaracakve bu oyunu farklı yerlerde oynayarak kazandıkları parayla atölye ücretini ödeyeceklerdi. Ortaya çıkan oyun hikaye anlatıcılığı tarzındaydı ki bu tarz İskandinavya'da pek de bilinmiyordu. Oyun büyük beğeni kazandı ve bütün İskandinav ülkelerini dolaştı. O dönemde ben de kendi şoyunumla meşguldüm ve turne yapıyordum, dolayısıyla bir okul kurmak gibi bir amacım yoktu. Ancak atölyeye katılan oyuncuların oynadığı oyunun başarısının ardından, aynı atölyeye katılmak istediğini söyleyen bir çok insandan mektup almaya başladım. Ben de 'tamam' dedim, 'bir atölye daha yapacağım'. Bu atölyenin bitiminde, bu sefer daha da fazla insan yeni atölye talebinde bulundu. O sırada dizimdeki bir problem yüzünden bir dizi ameliyat geçirmiştım, dolayısıyla oyunumu oynayamıyordum. Bu yüzden öğretmenlik yapmaya daha fazla vaktim vardı artık. Yeni ve daha uzun atölyeler, giderek daha fazla katılımcıyla birbirini izledi ve bu böyle beş yıl sürdü. Avrupa'nın farklı ülkelerinden sayıları giderek artan bir sürü insan atölyelere katılmak için başvuru gönderiyordu. O tarihlerde, Avrupa Birliği henüz olmadığı için, özellikle İskandinav ülkeleri dışındaki ülkelerden İsveç'e gelmek, İsveç de yaşamak, eğitim almak pek kolay değildi. Bu yüzden başka bir ülkeye taşınma fikri gelişti. Farklı seçenekler içerisinde Danimarka'nın en uygun yer olduğuna ve atölyeleri burada sürdürmeye karar verdik. Hali hazırda Kopenhag'a gelebilecek yüz kadar öğrenci vardı. Stocholm'de dersler altı ay sürüyordu, Kopenhag da ise dokuz aya çıkmıştı. Kopenhag'daki bir yılın sonunda öğrenciler bana gelip'Ole, bir yıllık eğitimden daha fazlasına, ikinci yıla ihtiyacımız var' dediler. ' Hımm...Peki, ben bu konuyu bir düşüneyim' deyip, bana yardım edebilecek birilerini aradım. Bunlardan biri de Lecoq okulundan hocam olan Carlo Mazzone Clementi idi. Ders vermeyi kabul etti ve böylelikle ikinci yılı müfredata ekledik;ve esas olarak o zaman Commedia School kuruldu. Yani aslında tiyatro okulu kurmak, ders vermek gibi bir amacım yokken her şey böyle gelişiverdi.

-Erkan ve Elif: Bir nevi okul kurmaya zorlandınız yani.

-Ole: Evet. Ve bundan da mutluyum. Birileri gelip ‘ Ole bize birşeyler öğret’ dediği sürece de devam edeceğim.

-Erkan ve Elif: Commedia School’un eğitim prensibi nedir? Okul nasıl bir oyunculuk eğitimi sunuyor?

-Ole: Fiziksel yaklaşım. Tiyatro görsel bir sanat dalı ve temelinde mim ve hareket var. Burada kullandığımız şekliyle ‘ Mim’ terimi illa ki sessiz olmak zorunda değil. Ama şurası kesin ki yaptığımız herşeyin arkasında fiziksel bir itki var. Ardından metinle çalışmaya başladığımızda, şunu söyleyebilirim ki metin oyununun bir sonucu olarak ortaya çıkar, yoksa metin oyununun kendisi değildir. Dolayısıyla temelde fiziksel yaklaşımı önemsiyoruz;ve oyun. Oyun, oyun, oyun...En temel, en basit haliyle oyun.

Çocukların oynadıkları oyun gibi. Bir oyuna gittiğimizde, oyun farklı bir dilde de olsa, izlediğimizde bize keyif veren şey oyuncuların ‘oyun’ udur. Tabi bunca yıl içerisinde tiyatroya yaklaşımından etkilendiğim insanlar da oldu. Jacques Lecoq’la iki yıl çalıştım, sonrasında Lecoq’la bazı seminerlere katıldım. Ayrıca Jacques Lecoq’un partneri Carlo Mazzone-Clementi ile uzun yıllar beraber çalıştık. Bu sürede Lecoq tekniğini ve Carlo’nun yaklaşımını inceleme ve anlama fırsatım oldu.

-Erkan ve Elif: Yani eğitimin temelleri Lecoq tekniğine dayanıyor.

Ole: Evet. Okulumuzda yaratıcılık son derece önemli. Burada her hafta öğrenciler belirli başlıklar veya ödevler üzerinden yaratmak, yaratıcı olmak durumunda. Ne kadar çalışırsan pratik yaparsan o kadar öğrenirsin. Burada geliştirmeye çalıştığımız şey oyuncunun yaratıcılığı. Hedefimiz ‘ yaratıcı oyuncu’. sadece oyuncunun sahnede o an ve oradaki yaratıcılığında bahsetmiyorum. Aynı zamanda yeni oyunlar, yeni gösteri biçimleri de yaratan oyuncu. Buradan mezun olan oyuncular kendi gösterilerini yapabilecek yetiye sahip oluyorlar, başkalarının oyuncu seçmelerini beklemek zorunda değiller yani. Dışarıda, oyuncu seçmelerini bekleyerek zaman harcayan bir sürü oyuncu var, ama kendi oyunlarını yapan oyuncu sayısı çok az. Özellikle günümüzde, küresel bir ekonomik kriz içindeyiz, insanların cebindeki para giderek azalıyor;ve tiyatro yüzyıllardan bugüne hep birilerinin finansına, ekonomik desteğine muhtaç olmuş; ama eğer kendi oyunu, kendi gösterini yaratabiliyorsan, ayakta kalmak için daha fazla şansın var demektir. Dolayısıyla, bu okuldan mezun olan oyuncuların tiyatro yapma yüzdesi

oldukça yüksek. Bir çok mezun oyuncumuz kendi tiyatrolarını kurdu ve kendi oyunlarını yaparak hayatlarını kazanıyor. Diğer yandan da sık sık farklı tiyatrolardan talep ediliyorlar, çünkü fizikaliteleri yüksek ve yaratıcı oyuncular. Yaratıcı oyuncu birlikte çalıştığı yönetmene de birçok olanak verir. Sürekli ne yapması gerektiğini duymak yerine, yeni fikirler sunabilir.

Erkan ve Elif: bu iki yıllık müfredattan biraz bahsedermisiniz? Ne tür dersler görüyor öğrenciler?

Ole: Birinci yılın başı benim ‘oryantasyon’ olarak tanımladığım; öğrencilerin ‘oyun’ u ve okulun temel egzersizlerini anladıkları ilk bölümü kapsıyor. Bu ilk bölümde öğrencilerin kendiliğindenlik (spontanite) ve yaratıcılık yetilerini geliştirmeye yönelik çalışmalar yapılıyor. Bu başlangıç- oryantasyon bölümünü ‘ metafizik mask’ dediğimiz eğitim masklarıyla yapılan çalışmalar takip ediyor. Ardından bu masklarla ‘çevrenin hareketi’ ni araştırıyoruz, yani bizi çevreleyen her türlü materyalin ve elementin ‘ fiziksel hareket ‘ açısından tekrar keşfedilmesi süreci. Eğitim maskından sonra performans masklarıyla çalışmaya başlıyoruz. Bu noktada biri Alman, diğeri İrlandalı iki mask hocası bize katılıyor. Öğrenciler profesyonel mask yapım sürecini ve tekniğini öğreniyor, sonra da farklı mask türleri ile her bir mask türünün gerektiği mask oyunculuğunu deneyimliyor. Birinci yılın ikinci dönemine ‘ hikaye anlatıcılığı’ ile başlıyoruz. Sonra Clown geliyor. Birinci yılın sonunda da kısa bir süre kukla üzerine çalışıyoruz. Tabi bu arada yıl boyunca akrobasi, Feldenkrais, hareket ve mim derslerimiz devam ediyor. İkinci yıl melodrama ile başlıyor. Bu noktada melodramayı eski formları ile tarihsel olarak çalışmak yerine ‘ melodramayı bugün geçerli kılan şey ne?’ sorusu üzerinden gidiyoruz. Sonra; farklı türden metinlere yaklaşımı anlamak için antik, klasik ve çağdaş metinlerle çalışmalar yapıyoruz. Ardından Buffoon, Kabare ve son olarak da Commedia Dell’arte çalışıyoruz.

Erkan ve Elif: Buffoon tarzını biraz açar mısınız?

Ole: Buffoon tarzı Jacques Lecoq’un icadı. Kendi okulunda öğretmenlik yaptığı yıllarda Lecoq farklı yerlerden gelen öğrencilerinin motivasyonları, düşleri, özlemleri ile yakından ilgileniyordu. Onları harekete geçiren, tetikleyen şeyler neydi? Bahsettiğim dönem 1970’ler, yani tüm avrupa’da gençler arasında ‘ Punk’ kültürünün çok popüler olduğu dönem. Ve ‘ Punk’ kültürü esasen toplum değerleri ile alay etme üzerine

kuruluydu. Lecoq bunu farkettiler ve bu anlayışı/ yaklaşımı öğrencileri ile birlikte keşfetmeye koyuldu. Ben de o dönemde Lecoq'un öğrencilerinden biriydim. Dolayısıyla Buffoon tarzının başlangıcına ve bugüne kadarki gelişimine tanıklık etmiş oldum. Buffoon görsel olarak son derece Grotesk bir tarz. Aynı zamanda gizemli; ve burda gördük ki, kimi hassas konuların sorunların ele alınmasında bu tarz büyük olanaklar sağlıyor. Buraya gelen genç oyuncular sıklıkla içinde yaşadıkları toplumla, o toplumun sorunlarıyla ilgili oyunlar yapmak istiyorlar, ancak farkettiler ki toplumsal sorunları tiyatroya taşıma noktasında genellikle ya propagandaya kayıyorlar ya da insanların zaten bildikleri şeyleri söylemekten öteye gidemiyorlar. Ancak Buffoon tarzı bu noktada kendi içeriği gereği toplumsal sorunlara dair özgün bir eleştiri aracı sunuyor oyuncuya.

Erkan ve Elif: Fiziksel Tiyatro'nun günümüzdeki konumunu nasıl buluyorsunuz?

Ole: 'Fiziksel Tiyatro' terimi aslında benim kullanmak istemediğim bir terim. Ama dilimize böyle yerleşti. Çünkü, tiyatro zaten fiziksel bir şeydir. Sadece, bazı oyuncular kendi fizikalitelerinin daha fazla farkındadır, bazıları ise daha az. Bugün artık oyuncular fizikalitelerinin ve bu fizikaliteyi anlamak durumunda olduklarının daha fazla farkında. Tiyatroda olup biten her şey fiziksel olduğu için bu fizikaliteyle seyircinin zihninde ne tür imgeler yarattığımızın ya da yaratabileceğimizin farkında olmalıyız.

Erkan ve Elif: Commedia School Uluslararası bir okul ve 1978'den bu yana farklı bir ulustan bir çok oyuncuyla çalıştınız. Birbirinden çok farklı kültürlerden gelen oyuncularla çalışmak nasıl bir şey?

Ole: Ben de burada, Danimarka da ve tüm Avrupa'da bir yabancıyım. Dolayısıyla, buraya öğrenci olarak gelen yabancı oyuncuların yaşadığı zorlukları anlayabiliyorum. Uluslararası bir okul olmak son derece önemli. Aksi halde bu işi yapmazdım zaten. Sadece bir ulustan oluşan oyuncularla çalışmak istemezdim. Çünkü insanlar kendi kültürel alışkanlıklarıyla sınırlanmış durumda ve bu alışkanlıkları dışarıdan göremiyorlar. Farklı kültürden, farklı dilleri konuşan insanları bir araya getirdiğin zaman ise bambaşka bir durum doğuyor. Bazen bir mucize oluyor ve insanlar birbirini anlıyor. Ama yanlış anlama, yanlış anlaşılma çok daha genel bir durum. Ve bununla yaşamak çok ilginç bir olgu bence. Çünkü anlaşılma için, kendini nasıl ifade ettiğin konusunda son derece dikkatli olman lazım. Özellikle de tiyatro yapıyorsan. Tiyatro

yaparken seyircinin ve oyuncu partneri'nin seni ne kadar anlayabildiğini anlamak gerekir. İçinde yaşadığın toplumdaki getirdiğin ve sırtını dayadığın kimi kültürel varsayımlar doğru olmayabilir ve sahnede işlemeyebilir. İşte bu çok ilginç bir farkındalık noktası. Dolayısıyla, uluslararası bir toplulukla çalışmak, ulusal ve kültürel alışkanlıkların ve varsayımların sınırlarından kurtulup, bunları farklı kültürlerle zenginleştirmek açısından müthiş bir avantaj. Diğer yandan uluslararası bir okul olmamız, öğrencilere büyük bir iletişim ağı sunuyor. Okul bittiğinde oyuncuların birçok uluslararası bağlantısı oluyor. Sonuç olarak, küçük de olsa farklı kültürlerin birbirlerini etkilemesi, farklı kültürlerin birbiriyle iletişime geçmesi ve birbirini tanıması heyecan verici. Bu yüzden ne kadar uluslararası olursak o kadar iyi bizim için.

Erkan ve Elif: Okulda 'Eğitimde Tiyatro' ile ilgili de çalışmalar yapıyor. Bundan da biraz söz eder misiniz?

Ole: Eğitimle ilgili çok eskilere dayanan bazı tecrübelerim var. Üniversitede ilk olarak çocuk eğitimi üzerine eğitim almıştım ve sonrasında birkaç yıllık öğretmenlik tecrübem oldu. Ayrıca farklı eğitim enstitülerinde, tiyatronun eğitimde kullanımı üzerine birçok atölye yaptım. Eğitimle ilgilenmeye Vietnam savaşı sonrasında başladım. Aslında bu ilgi, sonrasında benim tiyatroya yönelmeme neden oldu. Vietnam savaşı zamanında gördüklerimden sonra toplumumuzda ters yanlış giden birşeyler olduğuna karar verdim; ve bu çarpıklık karşısında toplum için olumlu birşeyler yapmam gerekiyordu. Bu nedenle eğitime yöneldim. Çünkü, benim aldığım eğitim sonuçta insanların soru sormadan savaşa evet demelerine yol açmıştı. Böylelikle eğitim felsefesi üzerine eğitim almaya başladım. Dolayısıyla o zamandan beri sonrasında tiyatroya yönelmeme karşın eğitim enstitüleriyle birlik de çalışıyorum. Her yıl İsveç'deki bir üniversitede 'eğitimde tiyatro' üzerine ders veriyorum. Eğitimde Tiyatro programının okuldaki yerine gelince, Commedia School eğitim enstitülerine tiyatronun eğitimde kullanımına dair atölyeler sunuyor. Örneğin, bu yılın Ocak ayında Kenya'daydım. AIDS, uyuşturucu gibi Kenya'nın kenar mahallelerinde yaşayan gençlerin karşı karşıya oldukları sorunlar üzerine eğitim veren diğer gençlerle bir haftalık bir atölye çalışması yaptım. Atölye çok başarılı geçti, katılımcılar o günden bu güne Kenya'da birçok oyun oynadılar ve çok olumlu geri bildirimler aldılar. Orada eğitim veren 250 kadar genç var ve şimdi eğitimlerinde tiyatroya daha fazla yer vermek istiyorlar. Bu program kapsamında, ilerleyen aylarda ikinci sınıf öğrencilerimizle Kenya'ya gidip gençlerle

daha uzun süreli ve daha geniş kapsamlı atölye çalışmaları yapacağız. Okulumuzdaki ‘ eğitimde tiyatro’ dersleri de ikinci sınıf öğrencilerini Kenya’daki veya benzeri atölyeleri hazırlama amacıyla veriliyor.

Erkan ve Elif: Son olarak eklemek istediğiniz bir şeyler var mı?

Ole: Okulu beraber kurduğumuz Carlo Mazzone Clementi’nin tiyatroya bulaşma nedeni 2. Dünya Savaşı ve o dönemde yaşadıklarıydı. Kendi kendine şunu demiş Carlo ‘ eğer insanların birlikte gülmelerini sağlayabilirsek, muhtemelen birbirlerini öldürmeyeceklerdir’. Komedi sanatına yönelmemizde onun nedeni İkinci Dünya Savaşı idi. Benimki Vietnam Savaşı. Ve evet, birlikte gülen insanlar birbirlerini öldürmezler. (Temuçin ve Uyanıksoy,2011)’’



EK 2. Resimler



Resim 1. Tiyatro DOT, Süpernova



Resim 2. Tiyatro DOT, Süpernova



Resim 3. Tiyatro DOT,SARI AY



Resim 4. Tiyatro DOT,SARI AY



Resim 5. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında



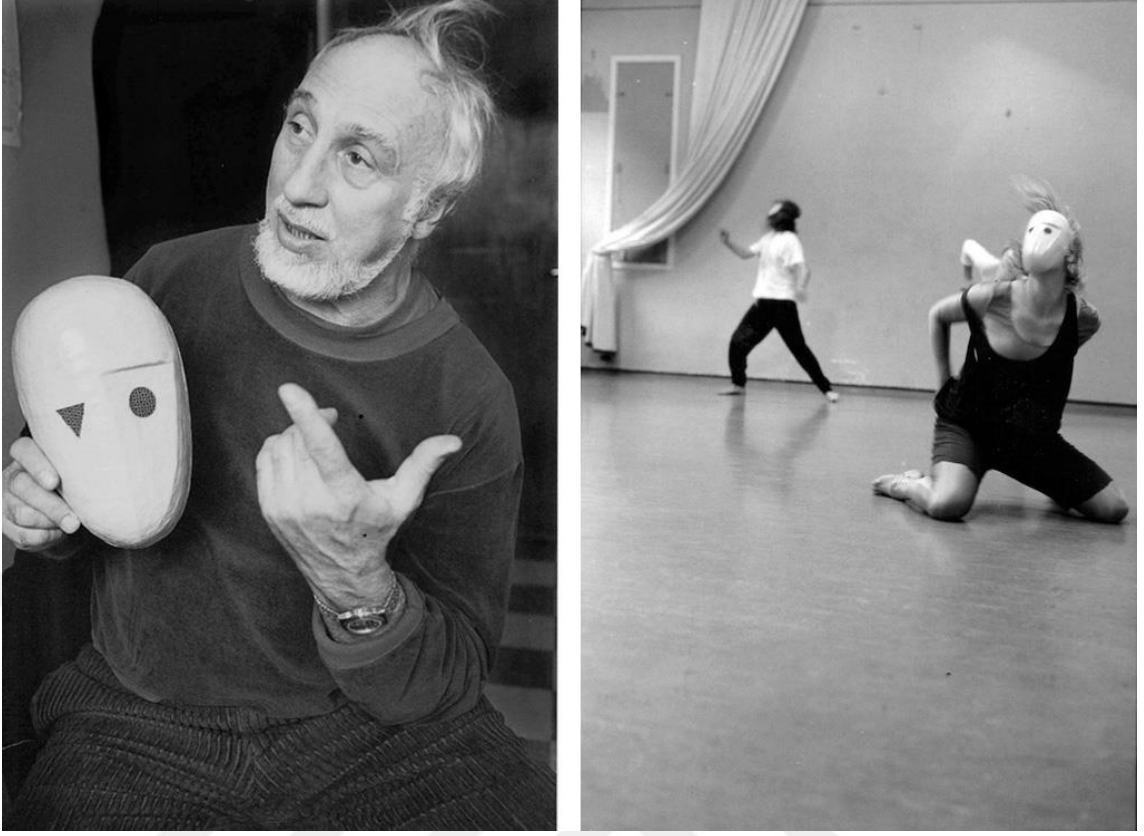
Resim 6. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında



Resim 7. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında



Resim 8. FİZİKSEL TİYATRO VE KOMEDİ OKULU, Şatonun Altında



Resim 9. COMMEDIA SCHOOL, Ole Brekke'nin metafiziksel maskesini kullanan Carlo Mazzone-Clementi ve stüdyoda eylem halindeki metafiziksel maske.



Resim 10. COMMEDIA SCHOOL, Buffon



Resim 11. COMMEDIA SCHOOL, Fiziksel Egzersiz



Resim 12. COMMEDIA SCHOOL, Maske Çalışması



Resim 13. COMMEDIA SCHOOL, Buffon



Resim 14. COMMEDIA SCHOOL, Clown



Resim 15. DELL ARTE SCHOOL, Clown çalışması



Resim 16. DELL ARTE SCHOOL, Clown çalışması



Resim 17. DELL ARTE SCHOOL, Fiziksel çalışma



Resim 18. DELL ARTE SCHOOL, Clown



Resim 19. TİYATRO KAST, Artık sığınağın kalmadı



Resim 20. TİYATRO KAST, Pembe



Resim 21. TİYATRO KAST, Serbest düşüş



Resim 22. TİYATRO KAST, Serbest Düşüş



Resim 23. TİYATRO KAST, Artık sığınağın kalmadı



Resim 24. TİYATRO KAST, Zapturapt



Resim 25. TİYATRO KAST, Artık sığınagın kalmadı

compagnie litécox // Tiyatro BeReZe
artistic direction : daisy fel // elif temuçin & erkan uyaniksoy

PRESENT

DANCE // THEATRE

HOME EV

© Photos : Seghir Zouaoui

INSTITUT FRANÇAIS + Saint-Étienne

LOIRE

Rhône-Alpes

Firminy

MAIRIE DE PARIS

SPEDDAM

LA BELLE SAISON

studiotrade

Dunlop

Resim 26. Tiyatro BEREZE, Home



Resim 27. Tiyatro BEREZE, Home



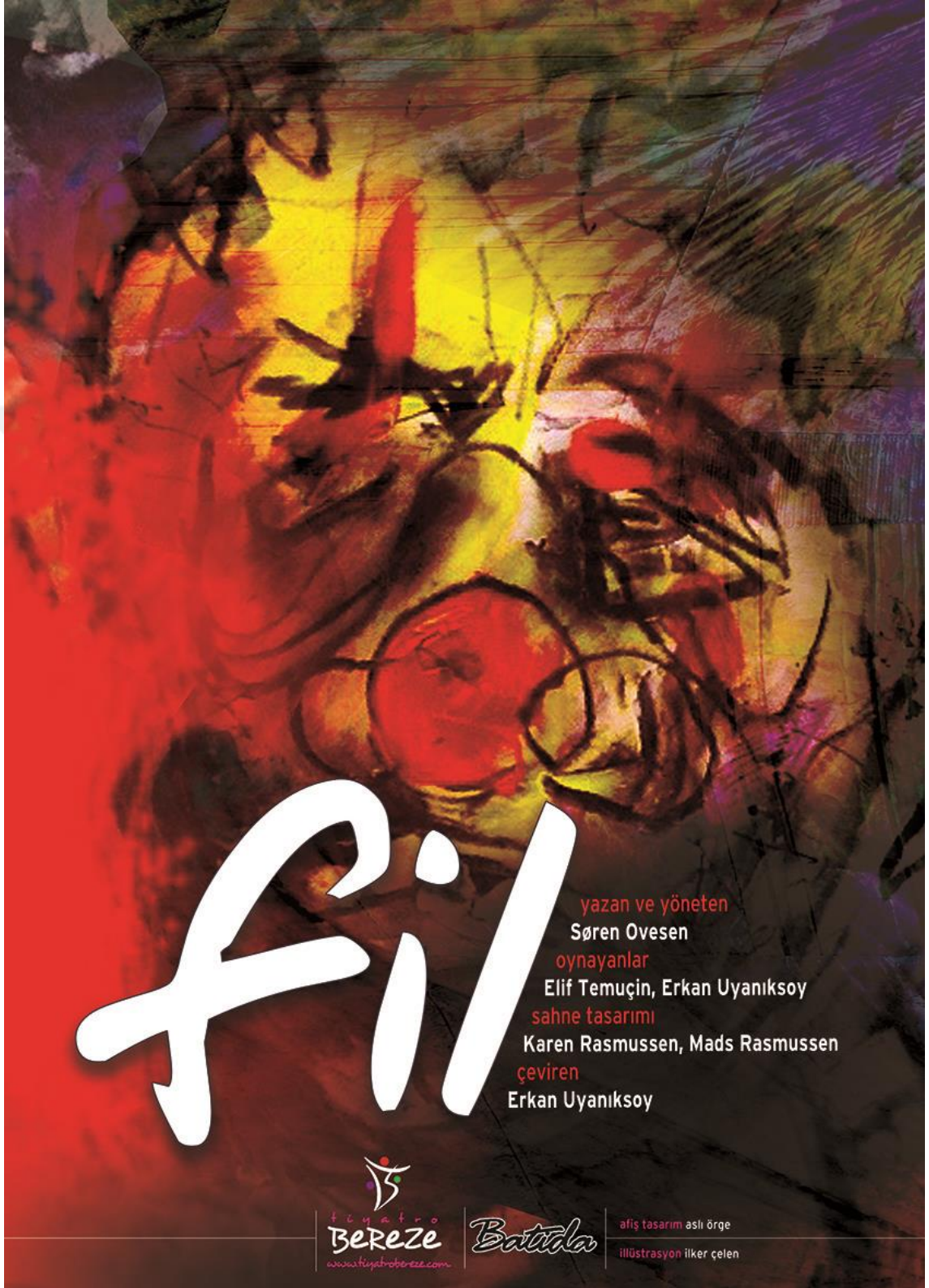
Resim 28. Tiyatro BEREZE, Home



Resim 29. Tiyatro BEREZE, Perfect İntegration



Resim 30. Tiyatro BEREZE, Fil



Resim 31. Tiyatro BEREZE, Fil



Resim 32. Tiyatro BEREZE, Kırmızı Ayakkabılı Kadınlar



Resim 33. Tiyatro BEREZE, Macbeth iki kişilik kabus



Resim 34. MİSHMASH THEATRE, Romeo ve Juliet



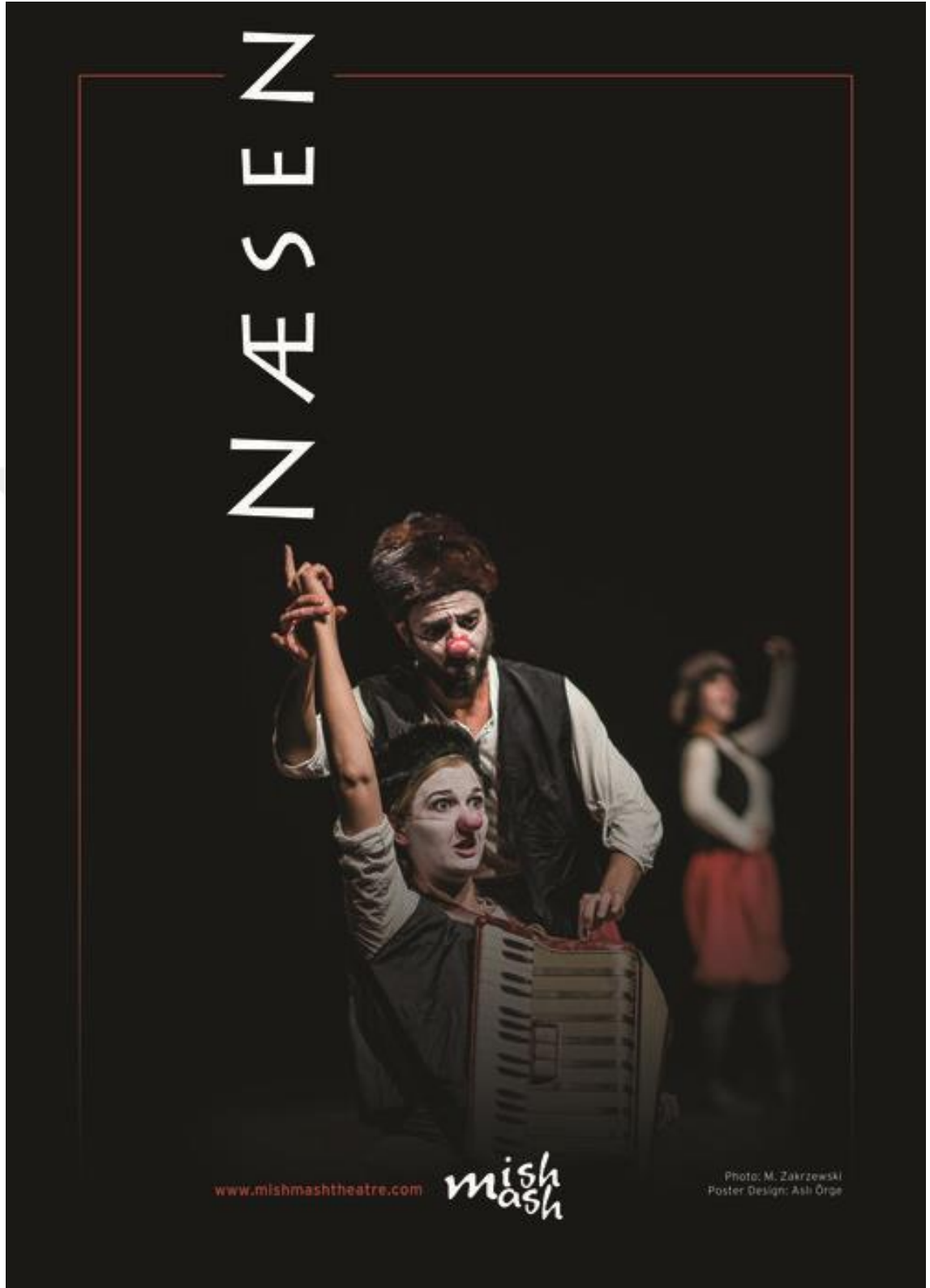
Resim 35. MİSHMASH THEATRE, Romeo ve Julie



Resim 36. MİSHMASH THEATRE, TheNose



Resim 37. MİSHMASH THEATRE, TheNose



Resim 38. MISHMAS THEATRE, TheNose



Resim 39. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel Çalışma



Resim 40. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel Çalışma



Resim 41. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel Çalışma



Resim 42. MİSHMASH THEATRE, Fiziksel Çalışma



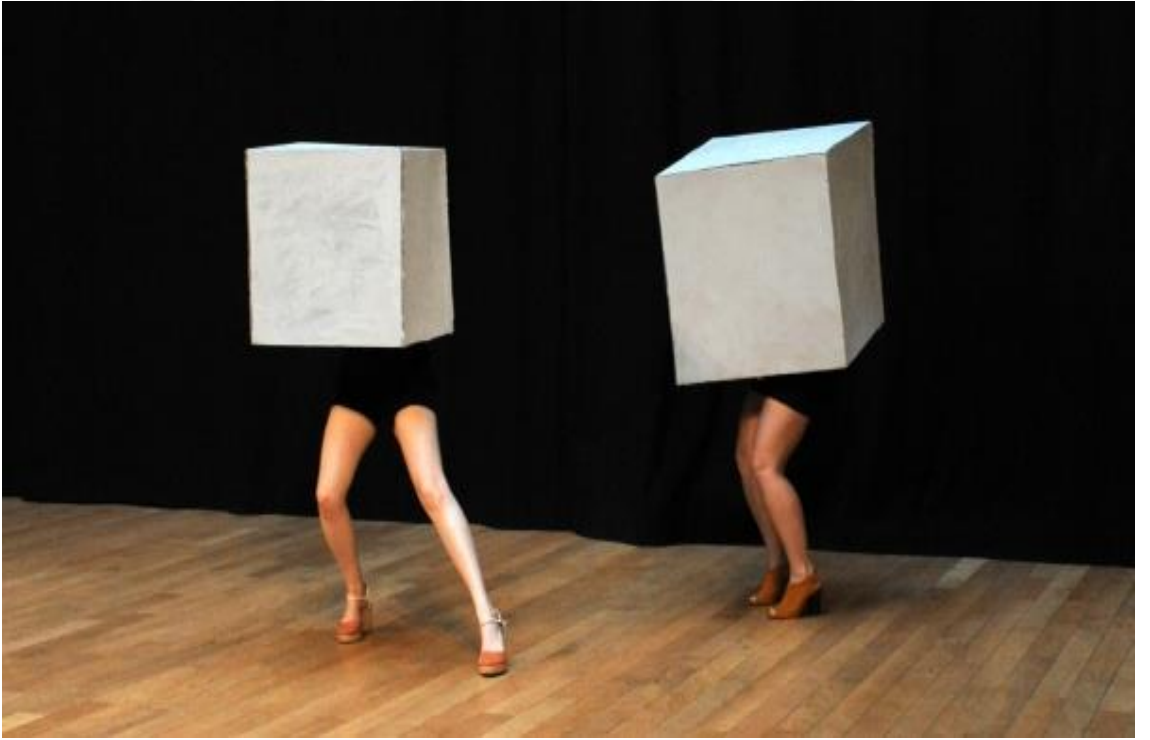
Resim 43. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 44. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 45. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 46. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 47. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 48. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 49. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 50. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 51. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



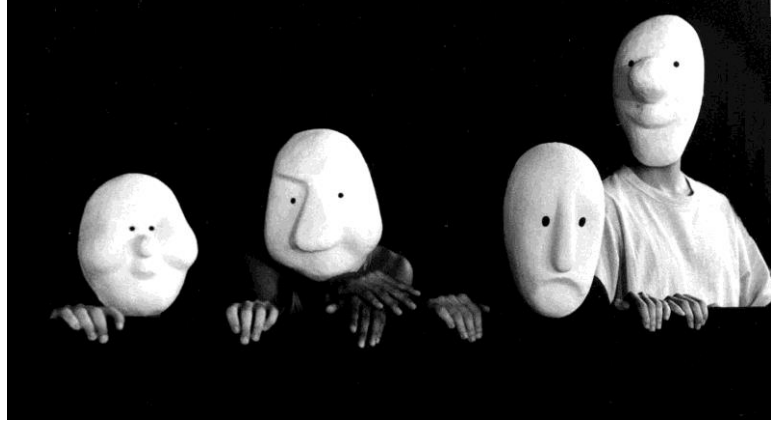
Resim 52. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 53. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 54. JACQUES LECOQ OKULU, Fiziksel Çalışma



Resim 55. JACQUES LECOQ OKULU, Maske



Resim 56. NÖTR MASKE



Resim 57. JACQUES LECOQ OKULU, Maske alışması



Resim 58. JACQUES LECOQ OKULU, Clown alışması



Resim 59. JACQUES LECOQ OKULU, Clown



Resim 60. JACQUES LECOQ OKULU, Pantomim



Resim 61. JACQUES LECOQ OKULU, Maske Çalışması



Resim 62. JACQUES LECOQ OKULU, Maske Çalışması

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gülşah DÜRÜST
Doğum Yeri ve Tarihi	İstanbul, 1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Gülhane Askeri Tıp Akademisi HYO, Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Sanat Dalı
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Zübeyde Hanım Anaokulu Pedagoji Formasyon Stajı
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Mareşal Çakmak Devlet Hastanesi
İletişim	
E-Posta Adresi	ekiz_gulsah@hotmail.com
Tarih	