

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**BEDENSEL TİYATRO
ve
BİR MODEL OLARAK TADASHİ SUZUKİ YÖNTEMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Umut Abdül SÜSLER**

**Tez Danışmanı
Öğr. Gör. Hasan ŞAHİNTÜRK**

İstanbul – 2010

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**BEDENSEL TİYATRO
ve
BİR MODEL OLARAK TADASHİ SUZUKİ
YÖNTEMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Umut Abdül SÜSLER**

**Tez Danışmanı
Öğr. Gör. Hasan ŞAHİNTÜRK**

İstanbul – 2010

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Programı Tezsiz Yüksek Lisans öğrencisi
Abdül SÜSLER tarafından hazırlanan "**Bedensel Tiyatro ve Bir Metod
Olarak Tadashi Suzuki Yöntemi**" adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans
Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 21.07.2010

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Hasan ŞAHİNTÜRK
Danışman-HAL.Üniv. Tiyatro ASD Öğr.Gör.



Jüri Üyesi : Prof.Meral TUNALI TOKGÖZ
HAL.Üniv. Tiyatro ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv. Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi: Prof.Dr.Metin BALAY
Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
1. GİRİŞ.....	1
2. TADASHİ SUZUKİ TİYATROSUNA UZANAN SÜREÇTE.....	3
2.1 Dış Dünyaya Açılan Japonya.....	3
2.2 Suzuki'ye Uzanan Süreç.....	5
3. HAREKET ve BEDEN OLGUSU.....	11
4. TANRILARI YENİDEN SAHNEYE DAVET EDEN ADAMA ULAŞAN IŞIK.....	18
4.1 Kusursuz Oyuncu ve Meyerhold.....	18
4.2 Grotowski ve Günümüzü Zenginleştiren Yoksul Tiyatrosu.....	21
4.3 Suzuki'yle Benzerlik ve Farklılıklar.....	26
5. SONUÇ.....	30
6. KAYNAKLAR.....	32
7. EKLER.....	33
Ek 1: Fotoğraflar.....	34
Ek 2: Biyomekanik Egzersiz Listesi.....	42
Ek 3: Grotowski Çalışmaları.....	43
8. ÖZGEÇMİŞ.....	44

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, T.C Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı Tiyatro Bölümü'nde gerçekleştirilmiştir.

Yapılan bu tez çalışması, 1900'ler sonrasında, bedensel tiyatronun günümüz dünyasında ki yeri ve bir model olarak T.Suzuki yöntemi üzerinedir. Çalışma içerisinde, hareket olgusu, enerji ve oyuncunun bedeni ön planda tutulmuş ve bedensel tiyatronun öncüleri incelenmiştir.

Galata Perform'un kurucusu sevgili Yeşim Özsoy GÜLAN'a, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nden, Doç. Dr. Sayın Özlem HEMİŞ'e, Doç. Dr. Sayın Kerem KARABOĞA'ya, Tez Danışmanım olduğu kadar arkadaşlığımı ve ağabeyliğini benimle paylaşan Öğr. Gör. Sayın Hasan ŞAHİNTÜRK'e, bugünlere gelmemde üstümde emeği olan hocalarıma, Sevgili Yaman GEDİKOĞLU'na, sevgili hocam, hocaların hocası Doç. Müşfik KENTER'E, arkadaşlarım Mesut SARI ve Harun DORUK'a, hiçbir zaman desteğini benden esirgemeyen her sıkıntıya düştüğümde beni bu çalışmayı yapmaya zorlayan kız arkadaşım Ayşe Nur GÖRÜR'e ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul,2010

Umut Abdül SÜSLER

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Umut Abdül SÜSLER
Anabilim Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Hasan ŞAHİNTÜRK
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2010

BEDENSEL TİYATRO Ve BİR MODEL OLARAK TADASHİ SUZUKİ YÖNTEMİ

ÖZET

Bu çalışma, sahne sanatları dünyasında, 1900'ler sonrasında performans sanatçısının bedeni üzerine yapılan yeni çalışmalar üzerine gerçekleştirilmiş ve Japon kökenli tiyatro rejisörü Tadashi Suzuki metodu incelenmiştir. Temelde, bedensel tiyatronun sınırlandırılması, için beden odaklı tiyatro çeşitleri ve rejisörleri incelenmiş ve T. Suzuki ile örtüştürülmüştür. Suzuki'nin yöntemi üzerinden konuşulmuştur. Elbette ki çalışma içerisinde bedeni anlamaya yönelik düşünce ve tanımlamalara da yer verilmiş, "Hareket Olgusu" adlı kısımda öncelikle performans sanatçısının enerjisi ve dengesi üzerine kısa ve öz bir bakış gerçekleştirilmiştir. Çalışmada izlenen süreç, üzerinde çalışılan T. Suzuki'nin geldiği kültüre kısa bir bakış yapılmış ve ardından, konuşulacak konunun beden temelli olduğu düşünülerek, hareket, beden, enerji ve denge üzerine bir bölümle çalışma desteklenmiştir. Suzuki'ye, çağının başlangıcında benzer ve önder çalışmalar gerçekleştiren iki tiyatro yönetmeni Meyerhold ve Grotowski'nin çalışma biçimleri incelenmeye çalışılmıştır. Sonuca gidilirken, Suzuki üzerinden günümüz dünyasında bedenin sahnede ne noktaya nerelerden geçerek geldiği görülmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Enerji, Denge, Hareket

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Umut Abdül SÜSLER
Field : Theatre
Program : Theatre
Supervisor : University Lecturer Hasan ŞAHİNTÜRK
Degree Awarded and Date : Master – June 2010

PHYSICAL THEATRE and TADASHİ SUZUKİ METHOD as a MODEL

ABSTRACT

In this work, at the world of performing arts after of 1900, working in these performers captured on the body were carried out on a new study and Japanese Theatre director Tadashi Suzuki method was investigated based. Physical limitations of the theater and the kind of body-oriented theater director is to continue investigating in this thesis and was overlapped with T Suzuki. Suzuki's method was talked over. For sure, in this study, there are minds and definitions were included to understand body. At the part of "Movement Phenomenon" there is concise description over the energy and balance of performance artists. The study on process, it has been looked over into the culture that T.Suzuki comes and it will be talk about the body was believed to be based, movement, body, energy and balance was supported in the work of one part. To Suzuki at the beginning of this era, similar and leader of studies conducted by two theater director, Meyerhold and Grotowski's study essences had been investigated .While going to result at today's world, it was be investigated over the Suzuki, how to come at this current position body at the scene.

Keywords: Body, Energy, Balance, Movement

1. GİRİŞ

Beden, beden kullanımı, doğu-batı farkları, dansçı, akrobat, dans, dans tiyatrosu, hareket koroları, hareket tiyatrosu... Bir önceki cümle içindeki kavramların çoğu ne anlam taşımaktadır? Geçmişte kültürlerarasında ne gibi farklılıklar meydana gelmiştir. Beden dediğimiz olgunun, 20.yy'ın girişıyle çağımız, yönetmen ve metodcularının ellerinde farklı temellere oturtulmaya çalışıldığı, beden odaklı çalışmaların gerçekleştirilmesine olanaklar sağlandığı gözlemlenmiştir. 20.yy'a girildiğinde oyunculuğun, dünyanın değişimiyle fiziksel gücün yani bedenin öne çıkışına tanıklık ettiği görülmüştür.

Tiyatral anlamda beden kullanımının, geçmişte Antik Yunandan, günümüzde dans tiyatrosuna, II. Dünya Savaşı'nda, politik platformda ki hareket korolarına, birçok noktada farklı temellere dayandırılmaya çalışıldığı görülmüştür. Geçmişten günümüze kadar yaşanan süreçte bedenin kullanım alanlarının hangi aşamalardan geçip ne noktalara nasıl geldiğini, beden kavramının değişen anlamını öncüleri ile incelemeye çalışırken, bir model olarak Japon tiyatro adamı Tadashi Suzuki'ye uzanmaya çalışacağız. Halen hayatta olup, batılı yazarların klasik metinlerini kendi köklerine dayalı sahnelemelerle yorumlayıp, bedene günümüz dünyasında farklı bir noktadan yaklaşmakta olan Tadashi Suzuki'yi anlamaya çalışacağız.

Bedensel Tiyatro ya da diğer bir değişle hareket tiyatrosu tanımlamaları oldukça geniş bir çerçeveye bakmamızı gerektirmektedir. Aslında bu tanımların tam anlamıyla yerlerine oturtulamadığı görülmektedir. Biz çalışmamızda, hareket olgusu üzerine konuşup, çağımızda beden üzerine çalışmalar gerçekleştirmiş öncülere bakıp, günümüz Japon yönetmeni T. Suzuki'ye ulaşmaya çalışacağız. Bu sınırları çizmemizde en büyük neden ise sahne üzerinde ki her durum aslında bedene ait bir durumdur. Bedensel kelimesi her sahne çalışmasında varlığını gösterebilir.

Bizim hedefimiz ise, çalışmalarının ve metotlarının temelinde beden odaklı oyunculuk çalışmaları üzerine çalışan tiyatro insanlarını ve çalışmalarını incelemektir.

Bedensel tiyatro dediğimizde sahnede çılgınlar gibi devinen performans sonuna kadar hiç durmayan oyuncudan bahsedebileceğimiz gibi, tüm bu süreç boyunca hiç kıpırdamadan duran ya da bazen küçücük bir adım, minicik bir bakış ve bir duruşla performansı tamamlayan oyuncudan da bahsedebiliriz. Bu üç durumda da beden çalışması varlığını göstermektedir. Mühim olan üslup, metafor ve oyun imgesinin ne olduğu ile alakalıdır.

Süreçte yapılmakta olan araştırma için sınırlılıkların önemi yadsınmaz. Çünkü bedensel tiyatro dediğimizde o kadar büyük bir dünyaya kapı açmaktayız ki... Büyük bir yüzyıl ve o yüzyıl içerisinde gerçekleşen onlarca yeni çalışma, Peter Brook, Pina Bausch, Arienne Minouchkine ve daha onlarca tiyatro insanı, çağında insan bedeninin önemini kavramaya çalışmış ve ona yeni bir biçim kazandırmaya çalışmıştır. Biz ise bunun küçük bir kısmına bakmaya çalışırken sadece çalışmalarının temellinde bedensel egzersizlere yer veren kişiler üzerine bir çalışma gerçekleştirmek niyetindeyiz. 20. yy. ile birlikte gelen bedeni, çalışmalarının temellerine koyan, beden odaklı çalışmalarla oyuncuyu kusursuzlaştırma çabasında ki metodcu-yönetmenlere değinip, Tadashi Suzuki'nin yöntemi üzerinden, beden olgusunu ve sahnede ne noktaya ulaştığını görmeye, Suzuki metodunun dünyayla nasıl bir örtüşmeye ulaştığını gözlemlemeye çalışacağız.

2. TADASHİ SUZUKİ TİYATROSUNA UZANAN SÜREÇTE

Böyle bir çalışmayı layıkıyla yerine oturtabilmek için öncelikle, hareket olgusunu anlatmak gerektiği düşüncesindeyiz. Fakat bundan da önce, belki de Suzuki'ye bir masal tadında yaklaşarak, Suzuki'nin, köklerine, kültürüne ve düşüncelerine çalışmamızda yer vermemiz gerektiği düşüncesindeyiz. Bunun için çalışmamızın ilk kısmına Suzuki'nin tarihsel geçmişinden başlamayı uygun gördük.

2.1 Dış Dünyaya Açılan Japonya

1868 Meiji Hanedanı'nın iktidarı Japon İmparatorluğu'nun gözlerini Batı'ya çevirişinin başlangıcıdır. Oldukça uzun süren Japon Ortaçağını (1191–1868) sona erdiren Meiji Hanedanının başarısı, birbiriyle çekişmekte olan askeri güçlerin imparatorun üstünde yer alan baskısını araladırabilmesi ile gerçekleşmiştir. İçeride kapalı dönemde, endüstrisinde önemli gelişmeler olan ancak 1600'lerden itibaren her türlü yabancı gemiye -dolayısıyla ticarete- beraberlerinde getirdikleri olumsuzluklardan dolayı kapılarını kapama yönüne giden Japonlar, ürettiklerini satamaz ve hammadde ihtiyaçlarını karşılayamaz duruma gelince dışarı açılma gereğini duymuşlardır. Bu kapanma, İspanyol, Portekiz ve Hollandalı gemicilerle gelen Hıristiyan misyonerlerin etkisiyle Japon halkında küçük bir azınlığın Hıristiyanlığı kabul etmesi karşısında bir önlem olarak gerçekleştirilmiştir. Japonya'nın Batı ile aşk-nefret ilişkisi bu dönemde başladığı görülür. Öztürk (2009: 3)

Uzaklarda bir ada olarak dış dünyadan coğrafi anlamda da soyutlanan Japonya'nın, VI. yüzyıldan itibaren Çin ve 1868'den itibaren Batı'nın etkisi altında kültürünü oluşturmaya çalıştığı görülmüştür. Ancak, Japon toplumunun önemli özelliğinin tüm bu etkileri Japonlaştırması olduğu bilinmektedir. Budizm de, Çin üzerinden Japonya'ya geçerken değişimler geçirmiş, aslında bir anlamda farklılaşmıştır. Budizm'in, Japonya'da en çok dikkat çeken iki türün varlığına rastlanır.

Birincisi Japonya'nın kendi üretimi olan Şinto dini ile Budizm'den oluşturulan Şingon dini, ikincisi ise soylu askerlerin benimsediği Zen Budizmi olduğu bilinir.

Zen Budizm'i, Japonya'ya Çin'den ulaştırmıştır. Ancak, sevgiyi öğütleyen, şiddete başvurmayı yasaklayan bu öğreti, Samurayların elinde askeri bir kılıfa sokulmuştur. Zen Budizm'inin, yarı uyku halinde olduğu varsayılan bilinçdışı ve içgüdülerin serbest bırakılabilmesi için tüm yolların denenmesi temelinde bir öğreti olduğu görülmüştür.

Fernand Braudel askerler arasında bu öğretinin yaygınlaşmasının, “yolundaki tüm engelleri temizle. (...) Prangalarını ancak bu yolla kırabilir ve özgür olabilirsiniz” söylemi nedeniyle hem askerce güdülere bir dayanak olduğunu, hem de Japon kibarlık kuralları ve saray yaşantısının dayatmalarına karşı çıkma olanağı verdiğini belirtir.

Zen'in ortaya çıkış koşullarındaki saray yaşantısı, Johan Huizinga'nın, Homo Ludens'de işaret ettiği, ‘oyun oynama’ sözcüğü asobi ile açıklanabildiği düşünülmektedir. Asobi, oyun oynama, bir yana gevşeme, zaman geçirme, gezinti, boş zaman, sefahat, aylaklık, çay içilen ve seramik eşyaların incelikle kullanıldığı sosyete toplantıları gibi anlamlar taşımaktadır. Saray hayatının bir bale gibi kurala bağlanmış, sürekli bir temsil haline getirilerek katı bir etikete tabi zevklerden oluştuğu anlaşılmaktadır.

Batılılaşma sürecinde dinlerin yaşamı yönlendirici etkisi zayıflamış olsa da ritüelin sürdürülmesi bağlamında kopuşlar yaşanmamıştır. Ritüelin sürdürülmesi ile İmparatorluk rejiminin bir ilişkisi bulunduğunu öne sürmek olasıdır. Ayinler dinsel, psikolojik, eğitsel, tarihsel, kültürel ve siyasal işlevler taşırlar.

Kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayıcı, iktidarı meşrulaştırıcı ve toplumsal statüyü perçinleyici etkileri vardır. Örneğin yüksek Zen kültürünün ritüel bir formu olarak *Noh* oyunlarının ve oyunculuk kalıplarının günümüze aktarılması bu törenselliklere olan bağlılıkla mümkün olabilmıştır. Yine de saray yaşantısındaki kurallar silsilesi özünü korumasına karşın önemli ölçüde çağdaşlaşmıştır. Bu öz daha çok Japon ‘sorumluluk hiyerarşisi’ sistemine dayanmakta, günümüzde de toplumun tüm katmanlarında varlığını sürdürmektedir. Bu sorumluluk hiyerarşisi bir Japon'un ‘borçlu doğması’ ilkesinden yola çıkarak oluşturulmuştur ve temel olarak bireyin önce İmparatora, kanuna ve Japonya'ya, aileye ve atalara, işine karşı yükümlülükler taşıması anlamına gelmektedir. Öztürk (2009: 6)

İnsanlar, gündelik yaşam ve ilişkilerinde çeşitli jestleri kabullendiği anda borçlanmakta ve en kısa sürede bu borcu ödeme kaygısı taşımaktaydı. Braudel'in de dikkat çektiği üzere Japonya'ya bakıldığında, fazla dindar olmadıkları görülmekte ve öte dünyayla fazla meşgul olmadıklarına rastlanmaktadır.

2.2 Suzuki'ye Uzanan Süreç

1960'ların ruhunda, yüzyılın başlarındaki dinamiklere eş bir keşfetme duygusunun etkinliğinden söz edilebilir. Yüzyıl başında toplum ve insan bilimlerinde alınan yolun etkisiyle, yabancı kültürlerle ve bu kültürlerin pratik kaygılarla gerçekleştirdiği sanatsal üretimlere ilginin büyük olduğu görülür.

Dünya'da sahne ve gösteri anlayışı değişir ve gelişirken, Polonya'da Jerzy Grotowski, Danimarka'da Eugenio Barba, Brezilya'da Augusto Boal, İngiltere'de Peter Brook, Japonya'da Tadashi Suzuki'nin, mevcut formların dışına çıkma arzusuyla arayışlara yöneldikleri bilinmektedir.

Arayışlar çakışır, çelişir, katlanır ve büyür. Tiyatronun özüne, ritlere geri dönülür. Araştırmalar bireyin kendini bulgulaması ve ritüellerdeki özün yakalanması gibi iki paralelde sürer. Oyuncuyu merkeze alan, alışlagelmiş biçim ve işlevleri sorgulayıp dönüştüren, kendi seyircisini oluşturmak isteyen bir tiyatro; aradığı biçimi kaynağından yeniden doğurtmak, tecimsel tiyatronun sahte ilişkisi yerine sahici ve içten bir paylaşımı koymak ister. Batı tiyatrosu 60'larda tıpkı yüzyıl başında, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Alexander Tairov, Vsevolod Meyerhold gibi öncülerini izleyerek yüzünü Doğu'ya döner. Metin merkezli ve psikolojik gerçekçiliğe dayalı bir tiyatrodan kaçışı, oyuncunun 'metaforların yaratıcısı' olduğu Doğu tiyatrosunu anlamaya ve uyarlamaya çalışarak gerçekleştirirler. Bu bağlamda Tadashi Suzuki 60'ların genel atmosferinde farklı bir noktada durur; uzaklara bakmasına gerek yoktur, köklere yönelir. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası, Japon kültürü ciddi bir değişim geçirmekte, Batı kültürü etkin biçimde geleneksel olana nüfuz ederek dönüştürmektedir. Suzuki köklere dönerken bu değişim ve dönüşümü de göz önünde bulundurur. 1960 yıllarıyla birlikte sahnede mister ve dinsel oyunlara seyircinin vicdanına ve dini duygularına yönelen gösterimlere rastlamaktayız. Öztürk (2009: 7)

Japon tiyatrosunda en kayda değer gelişmelerin Avrupa'da olduğu gibi, 1960'ların ikinci yarısında olduğu söylenebilir. Japon tiyatrosunda devrimin, geçerli değerlerin yeni çerçevelerle eş zamanlı yürümesini, hiyerarşiye daha az yer veren grup yapıları ve daha farklı bir oyuncu yazar ilişkisini sağladığı bilinmektedir. Yazar kenara çekilir, oyuncu merkezdedir ve yönetmen sahneyi yeniden düzenlemektedir. Tadashi Suzuki gibi kimi sanatçılar, hem yazar hem yönetmen olarak çalışmayı tercih eder. Tiyatro binaları dışındaki mekânlarda gösteriler düzenlenir. Sahne ile seyirci arasındaki çizgi daha farklı seyirci gruplarına ulaşabilmek için değişikliğe uğratılır. Paul Allain, Tadashi Suzuki'nin tiyatrosu hakkındaki kapsamlı çalışmasında, Doğu ile Batı'nın pratiği ile düşünce tarzlarını olduğu kadar, eski ile yeni, kırsal olan ile kentsel olanı, egzersizlerinde ve yapımlarında özümseyerek bir sentez haline getirdiğini söyler. Yazara göre Suzuki'nin vizyonu, 1960'lar ve 1970'lerde ki sanatsal canlılığı, toplumsal karmaşayı ve Japonya'daki ulusal kimliğin sorgulanmasını yansıtmaktadır. 1967 yılında Japonya dünyanın ikinci büyük gayri safi milli hasılasına sahipken, bir yandan kimlik kaybı, değişen koşullar ve sahiplenilen yabancı değerlerden kaynaklanan yön değişimi gibi sorunlarla boğuşmuştur. Varoluşçu düşüncenin, Japon entelektüellerini etkisi altına almaya başladığı görülür. Bu dönemde Suzuki, insan mücadelesinin temel durumunu hatırlamanın gerekliliğine dikkat çeker ve tiyatrosunun misyonunu bu çerçevede belirlediği görülür. İşte tüm bunların, T. Suzuki'yi Japon kimliğinin yeniden kazanılmasına ama bu kazanıma ulaşılırken dış dünyadan koparmayacak çalışmalara yönlendirdiği görülmüştür. T. Suzuki'nin sahneyi oyuncusuna bırakırken çok fazla kenara çekilmediği, oyuncularını kusursuz bir bedene ulaştırma çabasında olduğu ve bunu gerçekleştirirken onu çağında ki diğer bedensel çalışan yönetmenlerden ayıran bir noktayı, sözü yeniden sahneye döndürme çabasına girdiği görülmektedir.

1939'da dünyaya gelen Tadashi Suzuki, II. Dünya Savaşı'nın ortasında ve yenilgiyi kabullenmek zorunda kalan, aşağılanmanın eşiğinde bununla başa çıkmaya çalışan bir toplumun içinde, modernleşme ve batılılaşmaya yönelik gergin tartışmaların yaşandığı bir atmosferde yetiştiği bilinmektedir. Japonya'nın Batı'ya ilk açılışı 19. yüzyıl sonlarına doğru Meiji dönemi sırasında başlamışsa da II. Dünya Savaşı sonrasındaki Amerikan işgaliyle gerçekleşen dönüşümün hızlandığı tüm dünyaca bilinmektedir. Atom bombasıyla yerle bir olan Hiroşima ve Nagazaki gibi şehirlerde katlanılan büyük acılarla birlikte bu hızlı geçiş dönemi şiddetli ekonomik mücadelelere gebe kalmıştır. Öztürk (2009: 8)

Tadashi Suzuki yapımlarında karşılaşılan serseriler, kolu kanadı kırık yaşlılar ve ekonomik kurbanlar bu gerçekliği ete kemiğe büründürürler. Suzuki'nin bakışıyla tiyatro "gerçek yoksulluk ve acı çekmede köklerini bulan insan mücadelesi ve sefaletini çizmeli"dir. Suzuki'nin vizyonunun ve edindiği misyonun, Japonya'nın savaş sonrası yoksulluktan dünyanın en zengin uluslarından biri haline gelişindeki hızlı dönüşüme yönelik gözlemlerinde bulunduğu görülmektedir. Japonya'da değişim, Doğu ve Batı arasındaki karşılaşma ve birlikte varoluşa açıkça gözlemlenirken, Suzuki'nin çalışmalarına yansıdığı görülür. Suzuki'nin 1958–1964 arasında Waseda Üniversitesi'ndeki ilk yönetmenlik denemelerinde bu durumları araştırdığı bilinmektedir.

Savaş sonrası dönem, Japon tarihinin en uluslararası çağı olarak nitelendirilmesine karşın, Japon sanatçılar genellikle ulusal kimlik sorunuyla, Japon olmanın ne anlama geldiğine yönelik sorularla uğraşırlar ve 1960-70'lerde nihonjinron kavramı ortaya çıkar. Kavram, Japonluk kuramları olarak çevrilebileceği gibi, kültürel kimliğini tanımlama ve araştırma konusunda ulusal bir saplantı olarak da açıklanabilir. Bu sosyal karmaşa, Suzuki'nin, tiyatronun doğasındaki araştırmacılikten etkilenmesinde önemli bir rol oynar. Uluslararasılaştırma gibi hızlı dönüşümler bilinci geliştirir; uluslar kendi geçmiş kimliğini sorguladığı gibi yenilerini de taklit eder. Japon kültürü, 1960'larda Batılı oyun metinlerinin ve felsefelerinin ardından doğurgan kanavaların, çoklu-göndermelerin ve tiyatro-ötesi tekniklerin yoğun istilasına uğrar. Bu durum, yerli, geleneksel formların ve shingeki'nin (yeni tiyatro) fosilleştiği duygusunu yaratır. Tanrılar noh'da bir kere temsil edilirdi, ancak Suzuki'ye göre onlar yararlılık ve ticarilik sunağında kurban edilmişlerdir. Eskinin, yeniden değerlendirilmesi ve yeni esinlerin eritildiği pota, Suzuki gibi sanatçıları, var olan değerleri yeniden yorumlamaya ve yeniden bağlandırmaya teşvik etmektedir.

1960'da Amerika ile Japonya arasında ki Ortak Güvenlik Antlaşması'nın (Ampo) imzalanmasına yönelik kamplaşmada sol kanadın davayı kaybetmesi bir güven krizine yol açar. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı nasıl bir inançlar sisteminin sonuna ve kapitalizmin zaferine sembol olduysa, bu çatışma da gerçek bir savaşın belirgin kutuplaşmasını temsil eden bir sembol halini alır. Dolayısıyla bu durum, sol kanat politikasıyla her zaman kol kola olan ve sosyalist gerçekçi ilkelerden beslenen shingeki hareketinin yara almasına neden olur. Daha genç sanatçılar alternatif arayışına girerler çünkü 'yeni tiyatro' shingeki modası geçmiş ve etkisiz görünmeye başlamıştır. Shingeki, 20. yüzyılın başlarında kabuki stilizasyonuna karşı bir reaksiyon olarak kabuki tiyatrolarındaki oyuncular arasında filizlenir. Teorisyen Kaoru Osanai Moskova Sanat Tiyatrosu'nu ziyaretinde çok etkilendiği çalışmaları tüm detayları ile not alır ve 1926'da "Kabuki kalıplarını yıkmalıyız. Gelenekten ayrılarak ve kabuki kalıplarını yok sayarak, tamamen başka kendi tiyatro sanatımızı yaratmalıyız; yeni ve özgür" diyerek hareketi başlatır. Böylece gerçekçilik yeni Ortodoks olarak Japon sahnesinde yerini alır. Shingeki de tanımlanabilir iki eğilim vardır; psikolojik gerçekçilik ve sosyalist gerçekçilik. Shingeki, dönemin egemen formu olması, yanında ve karşısında durulacak unsurlar barındırması nedeniyle Suzuki'nin esin kaynakları arasında önemli bir rol taşır. Shingeki'nin modern Japon tiyatrosunda aktörün yerini Stanislavski ilkeleriyle belirlemesi Suzuki'nin aktörlük üzerine görüşlerinin oluşmasında da etkili olur. Aktör oyunun bir enstrümanı değildir. Aktör kendi sahne dilini kişisel tarihi ve özgeçmişi doğrultusunda kendisi oluşturur. Suzuki, karakterlerin anahtarını elinde tutan kişinin yazardan çok oyuncu olduğuna inanır. Aktörün seyirciyle ilişkisinin yazardan daha fazla olduğunu hatırlatır Öztürk (2009: 6)

Suzuki dönemin bu hızlı siyasi ortamında apolitik olarak görülür. Bunun mevcut koşullarda bilinçli olarak tercih edilmiş bir duruş olduğu söylenebilir. Anti-Ampo göstericilerin yarattığı ortam ve politiklardan kaynaklanan genel düş kırıklığı karşısında kaçınılmaz bir tepki olarak da yorumlanabilir. Öte yandan Suzuki'nin, "Japon insanını bilincini değiştirmek istiyorum" düşüncesinin ne denli apolitik olduğu ayrı bir tartışma konusudur.

Suzuki üniversitedeyken liderliğini üstlendiği Waseda Özgür Sahnesi'nde grubun İşçi Tiyatro Birliği gibi Japon Komünist Partisi'ne üye olmasına karşın politik kavgaları sanatsal meselelerden uzaklaştırmayı tercih eder; temel kaygısı yaratıcı bir yenilenmedir. O zamanlar avant-garde gösterimlerde politik ideolojinin pek çok rengi bulunsa da Suzuki gibi sanatçılar öncelikle tiyatroyu sanatçıları ve seyirciyi yeniden canlandırma ve yapılandırma ile ilgilenir.

1966'da "(...) Şu ana kadar hiçbir Şeyin deęiŐmedięine inanıyoruz. Üzgün insan yığınları için oyunlar sahnelemeyi düŐündük" diyen Suzuki'nin 1966'da Waseda Küçük Tiyatro'sunda gerçekleştirdiği iŐlere nüfuz eden öz budur.

Shingeki gerçekçiliğinin reddediliŐinde Samuel Beckett metinlerinin çok etkili olduğu bilinmektedir. Godot'yu Beklerken Paris'te ilk kez 1953 de oynar, Japonya'da ise ilk kez 1960 Mayıs'ında Literary Theatre tarafından sahnelenir ve Betsuyaku gibi önemli yazarları derinden etkiler. Shingeki sahte, fazla mantıklı ve edebi bulunur çünkü modern öncesi belirsizlik, manevilik ve doğaüstü unsurlar taşıyan Japon estetiğinden ayrılmıŐtır. Beckett de Batılı bir etki olmasına karşın ironik olarak genç Japon sanatçılarına realizmin sunduğundan daha fazla olanak tanır. Beckett'in dünyası ve minimalizmi Suzuki gibi sanatçıları etkiler.

Suzuki'ye göre geleneksel bilinci modern alışkanlıklarla bir araya getirecek bir yöntem olması gerekmektedir. Bu açıklama eski değerleri korurken yeniyi de benimseyen genel Japon tutkusunun bir yansımasıdır. Her ne kadar farklar daha az göze batar olsa da hızlı toplumsal dönüşümler bu iki dünyanın Japonya'da (özellikle kırsal ve kentsel ayırımında) bir arada bulunduğu anlamına gelir.

Suzuki kendi metodunun ve kabukinin Japon köylülerinin fizikselliklerine dayandığını belirtir. Suzuki'nin Toga'da aradığı kırsal bağlam yalnızca farklı örgütlenmesel, ekonomik ve mekânsal değerleri yakalama fırsatı vermez, köylülerin kaybolmakta olan fiziksellikleri oyuncuların kendi pratiklerine somut bir bağ sağlar. Suzuki Tokyo'ya bir günlük mesafedeki bu köyde kendi gereksinimlerine göre, bölgenin fiziksel olanaklarıyla uyumlu bir mekân oluşturur. Mekân hem kabuki ve *noh* sahnelerinin bazı özelliklerini taşır hem de çağdaş oyuncu ve seyircinin gereksinimlerini karŐılar. Eski yapılardan unsurların yeni bina da uygulaniŐı Suzuki'nin deyimiyile tanrıları tekrar tiyatro sahnesine davet eder.

Beckett ve Sartre'ın okunduğu dönemde Suzuki bir yandan da nohun kuramcısı Motokiyo Zeami'nin çalışmalarını okumaya başlar. 1363–1443 yıllarında yaŐamıŐ olan Zeami'nin görüşleri Japon tiyatrocuları olduğu kadar Eugenio Barba, Jerzy Grotowski gibi Avrupalı sanatçıları da etkilemiŐtir. Zeami oyuncunun kazandığı olgunluk ve mükemmellik çizgisini belirleyen ilkelerin yugen ve hana yanı sıra seyirciyi okumak gibi ilkeler belirlemiŐtir. Noh gösteriminde üç temel öğe bulunduğunu söyler; ten, et ve kemik. Görmeden gelen sanatı, sestem gelen sanatı ve yürekten gelen sanat düşünüldüğünde, Zeami, görmenin tene, sesin, ete, yüreğin kemiğe denk olduğunu söyler. Zeami'nin tezi yalnızca değerli bir tarihi bilgi değil

can alıcı yönergeleriyle çağdaş aktör için değerli bir anahtardır. Zeami'nin yazıları ve noh Suzuki'ye shingeki'den tamamen kopmak için somut teknik ve sanatsal olanaklar tanımıştır. 1972 yılında Paris'teki Théâtres des Nations Festival'de Suzuki bir noh aktörünü ilk kez bağlamından kopmuş bir noh performansında izler. Paris'teki gösterimde aktör, bütüncül bir performans yerine seçme parçaları icra etmiş, kutsal noh sahnesi yerine sıradan bir İtalyan sahnede gösterimi gerçekleştirmiştir.

Bu seyirin Suzuki'de ciddi bir aydınlanmaya yol açtığı görülmektedir: Zeami'nin yugen'ini, gösterimde hareketsizliğin önemini, bakışın ötesindeki görüşü fark eder. “Muhteşem bir gösterim için kuralların uygulanması garanti değildir. Bir gelenek başarıyla kırıldığında noh'nun derinlikleri daha görünür kılınabilir” görüşündedir Suzuki, bunu sıklıkla dile getirir: “Gelenek yaratmaya ya da yeni olana doğru bir adım atmayı sağlayan bir şeydir. Gelenek korunacak bir şey değildir; yaratım için kaynak sağlayacak bir şeydir” der. Suzuki'nin bu sözleri doğrultusunda salt oyunculuk tekniğini değil, dramaturjisini de geleneksel olanın içinden bulgulama yoluna gittiği görülmüştür.

3. HAREKET ve BEDEN OLGUSU

Biz insanların, başka canlılarla birlikte, ‘yaşayan varlıkları fark etme’ yeteneğini paylaşmakta olduğunu biliyoruz. İnsanlar ve hayvanlarla yapılan birçok deneyde ve gözlemlerden türdeş ya da başka türden birinin algılanmasının, algılayanın beden gerilimlerinde, hareketlerinde, ruh hallerinde ve davranış biçimlerinde birçok değişikliğe neden olduğu gözlemlenmiştir. Yapılan birçok deneyde bazı tür hareketlerin, yaşayan organizmaların belirleyici özellikleri olduğu açıkça ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Hareket eden bir insanın uzuv ve eklemlerine küçük ışıklar koyarsak, bu ışıklar Johansson’un ‘‘biyolojik hareketler’’ diye adlandırdığı hareketler, yetişkin bir izleyici tarafından insan etkinliği olarak algılanabilir. Gösterim sanatları, kısmi olarak ‘‘biyolojik hareketlerin’’ düzenlenmesi ve değerlendirilmesi üzerine kuruludur diyebiliriz. Oyuncu etkinliğinin belirleyicileri, hayvanlar aleminde görüldüğü gibi, verimli ve etkili hareket tarzının mikroritmlerinin düzenlenmesini sağlıyor gibidir. İnsanlarda bu bedensel mikroritmeler, ekonomik hareket etme ilkesi ve kültürel etkiler yüzünden silikleşmiş, kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu da günümüz gerçekliğinde bedenlerimizi unuttuğumuz anlamına gelmektedir. Gerçekte de kültürel gelişmenin, etkili ve verimli beden kullanmanın ilkel çağlarda ki önemini azalttığını görmekteyiz.

Etkili beden kullanımı azalması, hayatın her alanında olduğu üzere sahne sanatçıları da etkilemiş, 1900'lere, Stanislavski'ye kadar süregelmiştir. 19. yy.'la birlikte bedenin mikroritmlerinin ve bionun önem kazanmaya başladığı görülmüş, yeniden oyunculuk skoru olarak ortaya çıkmaya başladığı gözlemlenmiştir. Oyunculukta, oyuncu elbette gereci olan bedeniyle kaynaşmaktadır.

“Oyuncuya anlatım öncesi nitelikli beden sağlayabilecek bir kodlama arayışının hem Doğu’da hem de Batı’da var olmaya başladığı görülmüştür. Batı’da oyuncuları dansçı, oyuncu, şarkıcı diye ayıran geleneksel bir sınıflandırma olduğu için bu arayış, birkaç seyrek ve düzensiz örnekten başka bir sonuç verememiştir. Doğu tiyatrosunda ustanın betimlediği, yaşayan bir geleneğin sürekliliği nedeniyle taklit sürecine dayanan kodlama, kesintisiz aktarılır. Bu dolaysız tiyatro öğreniminin tüm biçimlerinde ortak özellik olan mesleğe katılım sürecine dayanır. Bununla birlikte çeşitli tiyatro kültürlerinin her birinin tarihçesini bir kenara bırakacak olursak, oyuncunun sahnede ki tutumlarını açıklayan davranış kuralları arasında şaşırtıcı benzerlikler buluruz. Sözgelimi Paris Konservatuarı çıkışlı tüm oyuncuların on dokuzuncu yüzyıl sonunda bazı temel kurallara uyduğunu biliyoruz. Eller her zaman bel çizgisinin üstünde tutulmalıdır, işaret ederken de eller göz düzeyinin üstünde olmalıdır. Kathakalili oyuncular ile dansçılar da aynı ilkelere uyarlar. Eller ve kollar asla bedene bitişik durmayıp her zaman bel çizgisinin üstünde tutulmalıdır. Gösterme hareketi birçok başka jest gibi göz düzeyinin üstünde yapılmalıdır ki, büyük ve kolay görünür olsun. Batı’da geleneğin bozulması, gerçekçilik ve doğalcılık arayışları, eylemin fiziksel yerine ruhsal temele dayandırılması, yavaş yavaş oyuncu davranışını belirleyen bir kurallar mirasını yok etmiştir. Bu gibi kuralların Commedia dell’Arte’nin doruk çağında, Avrupa tiyatrosunda kesinlikle var olduğunu biliyoruz. Ama bu miras yitip gitmiştir, çünkü doğrudan tiyatro eğitimi ne Doğu’da ne de Batı’da yazıya dökülmüştür. “ Barba ve Savarese (2002: 50)

Bu noktadan bakıldığında aynı dönemlerde Dünya’nın farklı noktalarında oyuncunun birçok noktada aynı temeli baz alarak çalıştığı görülmektedir. Daha sonraları yaşanan kırılmalarla, batının, hareketi belli kalıplara koyma çalışmaları görülmüştür. Bunlar anlatımın dışında, beden orantısı için, kurallı, bedene ait hareket yasaları bulunarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu da oyuncunun duygusunun ön plandan, geriye alınmasına ve bazı noktalarda da sözün değerini kaybetmesine neden olmuştur. Oysa Suzuki’nin beden odaklı çalışmalar gerçekleştirirken göz önünde bulundurduğu şey, oyuncunun duygu yoğunluğuyla birlikte kullandığı duruma hizmet eden bedenler ve bununla beraber sözün değeridir. Suzuki bu noktada karşımıza çıkarken, geçmişe dönük çalışmalarını günümüz dünyası üzerinden gerçekleştirmektedir.

Performans sanatçısının yaşamı aslında denge, enerji kullanımı ve dengeyle-enerjinin yer değiştirmesi üzerine kuruludur dersek bir yanılsa sapsmış olmayız. Öyle

ki dimdik durduğumuzda bile hiçbir zaman hareketsiz olmayız, küçücük titreşimlerle bile yer değiştirdiğimiz gözlemlenmiştir.

Çalışmamızda öne çıkarmaya çalışacağımız birçok beden temelli çalışan yönetimde gözlemleyeceğimiz noktayı Michotte tek bir cümleyle özetliyor: “Hareket varoluşumuzun temelinde yatmakta, farklı formlarda sahneye yansımaktadır. Hareket, bedenin olgusal varoluşu açısından çok önemli gözükmektedir. Duruş ise olasılıkla, hareketin son aşaması olarak yaşanır.” gözleminde bulunur.

“Hareketin üç temel biçimi, yürürken, dururken ve otururken icra edilenlerdir. Ama insan eylemlerinin, hareket gerektirsin veya gerektirmesin, bir süreklilik arz ettiğini hatırlamak gerekir. İnsan bedeninin anatomisi öyle yapılandırılmıştır ki, bir bölümünün en basit hareketinin öteki kısımlarında kassal bir yankı yarattığı söylenebilir. Bu ilkeye göre, tüm kodlanmış tiyatro biçimlerinde ayakları yöneten kuralların, ancak bedenin geri kalan kısımları da hesaba katılarak düşünüldüğü görülmektedir. Mesela, ayaklarını bacaklarının altına alarak oturan bir insan ağırlığını bir dizine kaydırabilir, sonra ayağa kalkabilir, raftan bir kitap almak için parmak uçlarına yükselebilir, sonra okumak için oturabilir. Ayakların duruşunun oyuncunun sesinin gücünü ve ince ayrımlarını bile belirlediği pek çok durum vardır.” Suzuki (2009: 117)¹

Tadashi Suzuki, tam da bu noktada bir sonra ki kısımda inceleyeceğimiz üzere, metodunun temelini oluşturan “ayakların grameri” başlıklı yazısında; “Bir oyuncu kollarını ve ellerini kullanmadan performansını gerçekleştirebilir, ama ayaklar olmadan bunu yapması imkânsızdır” der.

Sahnedeki her noktada, her türlü çalışmada “enerji” sözcüğünün kullanıldığı sıkça duyarız. Bir oyuncunun enerjisinden söz etmek demek, binbir yanlış anlamaya açık bir deyim kullanmak demektir. “Enerji” sözcüğüne pek çok somut anlam veririz. Sözlük anlamıyla enerji, çalışır olmak, iş başında olmak demektir. O zaman oyuncunun bedeni nasıl oluyor da anlatım öncesi bir düzeyde çalışır halde oluyor? “Enerji” yerine başka hangi sözcükler geçerli olabilir?

Kabuki aktör, Sawamuro Sojuro, “çalışırken doğru enerjiye sahip olup olmadığını belirtmek için bir aktörün koshi’sinin bulunup bulunmadığından söz

¹ Bkz: Mimesis 15

ederiz'' diyor. Japonca da koshi soyut bir kavram değildir, bedenin çok belirli bir bölgesidir, kalçalarıdır. Koshi'si var ya da yok demek kalçası var ya da yok demektir. Bu ne anlama gelir?

Koshi, Japonca'da bedenin çok belirli bir bölümüne, kalçalara ilişkin kullanılır. Koshi, aynı zamanda oyuncunun güç ve denge merkezidir. Bu merkez, aşağı diyafram, genital organ ve kuyruk sokumunun oluşturduğu üçgenle, yani pelvis'le tanımlanabilir. Bu üçgene dikkatle bakıldığında, erkek ve kadında doğurganlığın ve yaşamsal gücün varlığını sürdürdüğü bölge olarak görülür. Tüm üreme bu genital bölge tarafından gerçekleştirilir. Dolayısıyla, duruma sadece üreme olarak değil, diğer bir bağlamda insanın günlük tüm enerjisinin de bu bölgeden kaynaklandığını gözlemlemekteyiz.

Bu noktada Suzuki'ye baktığımızda onu Japon tiyatrosunun özünde yer alan yaşama kök salan bir tavırda ayaklar üzerinde gerçekleştirdiği çalışmalara rastlamaktayız. Pelvisle ilgili tanımlamayı Suzuki'nin gerçekleştirdiği egzersizler üzerinden biraz daha açmaya çalışabiliriz. Suzuki, egzersizlerinde oyuncunun pelvis bölgesini güçlendirmeyi ve kullanabilmesini hedeflemektedir; Suzuki'ye göre, bedenün üst bölümünü hiç gevşetmeden aralıksız bir güç kullanılarak yere sürekli vurulmasıyla başlayan bir çalışma da eğer oyuncu bacaklarına ve beline odaklanmayı bırakırsa ve böylece katılma veya sertleşme hissinden uzaklaşır, ne kadar enerjik hissederse hissetsin sonuna kadar bütünlüklü bir enerjiyle devam edemeyecektir. Dahası, eğer oyuncu nefesini kontrol edemiyorsa, egzersizin sonuna doğru bedeninin üst kısmı zorunlu olarak titremeye başlayacak ve oyuncu ritmi kaçıracaktır. Her iki durumda da ayak yere çarparken üretilen enerji bedenün üst kısmına yayılacaktır. Suzuki oyuncularından mümkün olan tüm enerjileriyle yere vurmalarını istediğini söyler, enerji düzgün harcanmazsa yukarı doğru hareket eder ve bedenün üst bölümünün titremesine neden olacağını açıklar. Böyle bir transferi minimize etmek için oyuncu, enerjiyi kontrol etmeyi ve pelvis bölgesinde toplamayı öğrenecektir. Yani kalça bölgesinde ki üçgen de. Vurma hareketini sürdürürken bir yandan da pelvis bölgesine odaklanarak bedenün üst ve alt bölümleri arasındaki ilişkiyi sürekli olarak ayarlamayı öğrenmelidir.

Yürürken anatomik olarak kalçaların bacakları izlediğini bilmekteyiz. Kabuki ve Noh oyuncularının gündelik dışı tekniklerinde bunun aksine kalçaların sabit kaldığına rastlanır. Noh oyuncusunun, yürürken kalçalarını kilitlemek için

hafifçe dizlerini bükmesi ve böylece aşağı doğru basan gövdeyi tek birim halinde kullanabilmek üzere omurgayı harekete dahil etmesi gerekliliği görülür. Bu yolla bedenin üst ve alt bölümlerinde iki farklı gerilim yaratılmış olduğu göz önüne gelmektedir. Dolayısıyla bu gerilimler bedeni yeni bir denge noktası bulmaya zorlar. Bunu biçimsel bir seçim gibi görmemek gerekir, bunu doğru bir aktörün yaşamını oluşturmanın yolu olarak görebiliriz.

Batılı oyuncular enerjik olmayı istediklerinde, tüm enerjilerini kullanmak istediklerinde, çoğunlukla uzam içinde büyük canlılıkla hareket etmeye başlarlar. Büyük hızla ve kas gücüyle büyük hareketler yaparlar. Bu çaba ağır işçilik ve yorgunlukla bağlantılıdır. Doğulu oyuncular neredeyse hiç kıpırdamadan daha da yorulabilir. Onların yorulma nedenleri aşırı canlılık ya da büyük hareketler yapmaktan kaynaklanmaz, karşıtlıkların oyunundan kaynaklanır. Beden enerji yüklü olur. Çünkü içinde yavaş hareketlerde ya da görünürde hareketsizlik halinde bile bedeni canlı, güçlü bir biçimde var eden bir dizi potansiyel farklılıkları kurulmuştur. Oyuncunun yaşamının bu ilkesini anlamak önemlidir. Enerji ve dengesel değişim mutlaka uzam içinde hareket etmek değildir. Barba (2002: 22)

Gündelik hayatta, özellikle erkeklerde, toplumsal göreneklerin de etkisiyle, bu alan tamamen kapalı olduğu görülmektedir ya da sadece yoğun güç kullanımı gerektiren işlerde bilinçsizce kullanıldığı saptanmaktadır. Öte yandan, Doğu felsefesinde bu alan, yaşamın ve doğurganlığın merkezi olarak da tarif edilmiştir. Aynı mantık üzerinden düşünüldüğünde, yaşamın sona ermesi demek bedenin ölümünden, beynin ya da kalbin durmasından önce bu üçgenin kapanmasıyla, yani doğurganlık, mecazi anlamda da, yaratıcılık kudretinin yitilmesiyle bağlantılandırılabilir.

Doğulu, geleneksel tiyatrolara bakıldığında, o tiyatroya özgü hareket kodları ve sahne kuralları üzerinde durulmadan önce, oyuncunun pelvis bölgesinin rahatlatılmasına dönük, zorlayıcı egzersizlere rastlandığı görülecektir. Pelvisin rahatlatılması nefes ve kanın herhangi bir engelleyici tıkanma noktası olmaksızın vücudun her bölgesine yayılması anlamına gelir.

Beden biçimlendirici ilkelerin yüzyıllardan beri ustadan çırağa taşınan geleneksel kod ve simge aktarımlarıyla sağlandığına rastlanmıştır. Bedenin her

adımının ve parmak duruşunun nesilden nesile intikal eden bir tekniğin sürdürücüsü olarak dans ettiği görülmektedir.

“Ritmin rasyonel bir çekirdeği vardır. En soyut şekil, ritimden doğan en kısa süreli hareket bile daha derin bir rasyonel hukuka dayalıdır. Eğer birkaç dizenin içerdiği çekirdek ritmi bulmayı başarılırsanız, ilgili bölümün ve nihayetinde bütün metnin ritmini hissedebilirsiniz çünkü bir metin, özellikle antik tiyatrodan, ritmik birimlerden meydana gelir. Daha öncesinde herhangi bir sahne çalışması ya da yazılı sahne çalışması ya da yazılı sahne direktifleri olmadan ritmin kendisinin nasıl yapıldığını, analiz ve yeniden inşa sürecine götürdüğünü görmek genellikle şaşırtıcıdır.” Karaboğa (2005: 13)

Aktörler gerçekte yalnızca çalışmalarının özünü, bioslarını temel karşıtlıklar üzerinden ortaya çıkarmak amacıyla bedeninin gündelik kullanımının karmaşıklığını elemekle kalmayabilir, eylemi uzamda genişletmeyi bile deneyebilmeye çalışabilirler.

Doğu ve Batı kültürlerinde, birçok dans ve beden kullanımının, savaş sanatlarından temelli geçişi gözlemlenebilmektedir. Fakat o kadar geniş bir konuya girmek bizi amacımızdan saptırabilir. Daha ilerde yeni bir çalışmaya yol açabilecek kısa bir benzetmeden bahsetmek istiyorum.

Savaş sanatları ve Tiyatrallik arasında ki en önemli benzerlik ikisinin de gündelik olanı yıkıp gündelik dışı hareket ve enerji temeline dayanmasıdır. Bacaklar hafifçe bükülmüş, kollar gergin, atlamaya hazır ve kararlı bir beden tüm doğu savaş sanatlarının temel duruşudur. Bu tavır klasik bale’de ki plie ile karşılaştırılabilir. Eski çağlardan bu yana tiyatrallik ile savaş tekniklerine ilişkin sanatlar arasında ki bağlantı, özellikle de bu sanatların dansın gelişiminde oynadıkları rol bakımından Batı kültüründe belgelenmiştir.

Tarihsel gelişmelerden dolayı savaş sanatları askeri değerini yitirmiş kimi savaş sanatları dansa dönüştürülmüştür. Savaş sanatları alıştırmaları, çeşitli danslara ve başka tiyatro biçimlerine temel olmuştur.

Bu kısımda genel olarak çalışmamızın konusunu oluşturan beden odaklı oyunculuk çalışmalarına ve Tadashi Suzuki’ye geçmeden önce hareket, beden, enerji ve duruş olguları üzerine konuştuk.

4. TANRILARI YENİDEN SAHNEYE DAVET EDEN ADAMA SÜZÜLEN IŞIK

T. Suzuki üzerine bir çalışma gerçekleştirirken, elbette öncü ve çağdaşlarına bakmamamızda bir o kadar önemlidir. Beden kullanımı, tabi ki her performansta mevcuttur. Ancak çalışmamızın başında da söylediğimiz gibi bizim bakacağımız, sınırlarımızı çizeceğimiz nokta, beden odaklı oyunculuk çalışmalarıdır. Bu noktada da akla ve göze direk çarpan birçok tiyatro insanı vardır. Biz Tadashi Suzuki ile ortak payda da buluşan ve 1900'lerle beraber tiyatro dünyasına çığ gibi düşen V.Meyerhold ve J.Grotowski'den bahsederek bazı çıkarımlara gitmeye çalışacağız.

4.1 Kusursuz Oyuncu ve Meyerhold

Vsevolod Meyerhold, geçen yüzyılın sonlarında Nemiroviç-Dançenko ile birlikte çalışmaya başlar. Meyerhold, Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmak üzere seçilen öğrencilerden biridir ve 1902'ye kadar orada kalır. Sonra kendi topluluğunu kurarak taşrada dolaşır ama 1905'te Stanislavski'nin çağrısı üzerine bir Tiyatro Stüdyosu yönetmek üzere Moskova'ya döner. Meyerhold burada "stilize" anlamında uslovny (akışsal), dediği "yeni tiyatro" düşüncelerini uygulamaya ve biçimlendirmeye girişir.

Meyerhold 1907'de şöyle bir tanımlamada bulunuyor;

"Sözcükler kulağa seslenir, biçimlenirlik ise göze. Böylece izleyicinin imgelemi iki uyarıma, sözel ve görsel olana açık durmak durumundadır. Eski ve yeni tiyatrolar arasındaki fark, yeni tiyatrodaki konuşma ile biçimlenirliğin her ikisinin de kendi ayrı ritimlerinin olması ve ikisinin mutlaka örtüşmesidir. Bu demektir ki aktör bedeninin, sözcüklerin ritmine uymasına izin vermez." Barba(2002:343)

Meyerhold için anahtar sözcük olan biçimlenirliğin, hem hareketsizliği hem de hareketi özellikli kılan, hareketin kaynağı olduğunu görmekteyiz. İzleyicinin anlayabilmesini sağlamak için bir dizi sahnesel yalnız başlarına her şeyi söyleyemez. Bundan ötürü sahnede bir hareket düzeni olmalı ve bu seyirciyi dikkat kesilmiş bir gözlemciye dönüştürmelidir.

Meyerhold'un, uzun süre aradığı dans modelini, bilimsel yönetim ve iş üretkenliği öncüsü, Frederic Taylor'un koyduğu kurallar üzerinden, Biyomekanik adını verdiği yöntemle hayata geçtiği bilinmektedir. Taylorculuk yönetimi, üretkenliği en üst düzeye çıkarma amacıyla herhangi bir çalışma biçimine uygulandığı gibi oyuncunun çalışmasına da uygulanabilirdi.

“Yetenekli bir işçiyi iş başında izleyecek olursak hareketlerinde şunları gözleriz: (1)gereksiz, üretken olmayan hareketlerin yokluğu; (2)ritim; (3)bedenin ağırlık merkezinin doğru yerleştirilişi;(4)denge.”Bu ilkelere dayanan hareketler dansa benzer bir nitelikte öne çıkar. İş başındaki yetenekli işçi, insana bir dansçıyı anımsatır.” Berktaş (1997: 318)

Elbette ki, oyuncu-işçinin bedeni bir üretim aracı, bir makine, bir motordur ve akılcı bir biçimde hareket etmelidir. Meyerhold oyuncusu sağlıklı bir denge oluşturmak, bedenini mükemmel bir araç haline getirmek zorundadır; akılcı hareketler, anlatımsal duruş anları, yüzeysel ya da ucuz hiçbir hareket yapmama, nesnelere ilişki de ölçülü, kesin bir oyunculuk, sahnesel zaman bilinci varolmalıdır. Meyerhold'un belirttiği biyomekaniğin üç anahtar sözcüğü vardır; “ çalışma, açıklık, düzenleme.”

“Biyomekaniğin ana ilkesini Meyerhold şöyle belirtiyor; “Beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir.” Berktaş (1997: 316)

Modern oyuncunun temel noksanlığı, biyomekanik yasaları konusundaki mutlak bilgisizliğidir, diyor Meyerhold(1922).

O günlerde Meyerhold'un yapımlarında baş aktör olan Igor İlinsky, biyomekaniğin geliştirilmesinde katkıda bulunmuştu."Meyerhold, el kol hareketlerimizin ve bedenlerimizin bükülmesinin çok kesin bir biçimi olmasını istiyordu. Eğer biçim doğruysa, tonlamalar ve alıştırmalar, gösterimde gösterilme amacı değildi. Amaç, sahne uzamında nasıl hareket edileceği konusunda bilinçli hareket duygumu vermektir."

Her gün bir düzine biyomekanik alıştırma uygulandığı tanıklar tarafından anlatılmakta. Bir oyuncunun bir başkasının göğsüne sıçrayıp indiği, taş ve ok fırlatma egzersizleri gerçekleştirdiği, bir başka aktöre tokat attığı, hançer saplama çalışmaları, partnerinin sırtına atladığı, partnerinin koşmaya başladığı, aktörün sırttan inip, bir başka partnerini omzuna aldığı egzersizleri gözlemleniyor. Daha başka alıştırmalarda biliniyor, birinin elini tutmak, kolunu çekmek, birini itmek gibi. Her aşamanın karşıtı ile başlaması gerekliliği söyleniyor. Tokat atmak için önce kolumuzu geri çekip sonra ileri hamle yapmak gibi. Bu yüzden alıştırmaların bir eylemin düz çizgisel uygulamaları gibi değil, dolambaçlı zikzaklı bir süreç olduğu gözlemleniyor.

Biyomekanik araştırmalara bakıldığında, hiçbirinin düz çizgiler halinde gerçekleşmediğini, buna karşılık hepsinin ağırlık merkezinin sürekli yer değiştirmesiyle ve bir gerçekleşmediğini, buna karşılık hepsinin ağırlık merkezinin sürekli yer değiştirmesiyle ve bir bakış açısından ötekine geçişlerde bir dizi duruş değişimlerini izlediğini görürüz.

Meyerhold'un, dengesiz duruşlardan, tehlikeli dengelerden karşıtlıkların ilkesinden, enerjinin dansından söz ettiğine rastlıyoruz. Hareket ve beden olgusunda bahsettiğimiz "enerji" sözcüğüne dönüp geliyoruz. Denge ve enerji buluşulan ortak noktalar olarak gözüküyorlar.

Oyuncunun sanatı, onun malzemesini düzenlemesinde oluşur; yani beden anlatım olanaklarını iyi kullanma yeteneğinde varlık göstermelidir. Oyuncu, malzemesini-bedenini öyle çalıştırmalıdır ki, böylece ona dıştan söylenen ödevleri anında yerine getirebilme yeteneklerini geliştirebilmelidir. Bu da elbette ki iyi yetiştirilmiş, kusursuzlaştırılmaya çalışılmış bedenler gerektirdiği düşüncesini kafalarımıza yerleştirir.

Biosun yaşam, mekaniğin ise fiziğin, cisimlerin denge ve hareketiyle ilgilene kolu olduğunu bilmekteyiz. Meyerhold'un biyomekanik dediği de, yaşam içindeki beden yaşamıdır. Biyomekaniğin temel kuralının çok basite

indirgenebileceği düşüncesindeyiz. Meyerhold'un söylediği gibi, her harekete tüm beden katılır. Aynı, Suzuki metodun da ki düşünce gibi; "Her şey bedende gizlidir."

Meyerhold'e göre oyuncunun tüm bu sistem içinde şunlara sahip olması gerekliydi:

Dönüşümlü uyarılabilirlik için doğal bir yeti. Bu yeteneğe sahip olan bir insan fiziksel yapısına uygun olarak çok farklı rollerin üstesinden gelecektir.

Oyuncu fiziksel olarak kusursuz olmalıdır, yani doğru bir bakışla, kararlılık sahibi olmalı, bedenin ağırlık merkezini her an avucunun içi gibi tanımalıdır.

Meyerhold'un, 1920'li yıllardan itibaren oyuncuyla herhangi bir metindeki, herhangi bir rolü çalışmadan önce, uzun zaman biyomekanik etüdlere dayalı teknik egzersizler ve bunlara bağlı doğaçlamalar üzerinde yoğunlaştığı bilinmektedir. Buradaki amaç, oyuncunun sahne performansını belirleyecek temel ilkelere, bedenin, denge ve yoğunlaşma unsurlarına ve gelişkin bir ritim duygusuna eriştirilmesidir. Meyerhold ile uzun süre beraber çalışmış ve prodüksiyonlarda önemli roller üstlenmiş Erast Garin'in belirttiği gibi;

"Biyomekanik eğitim bir piyanistin çalışmalarına benzetilebilir... Egzersizlerin ve etüdlerin teknik zorluklarını ustalikle aşmak, mesela bir Chopin noktürnünü çalmak için gerekli olan lirik enerjinin reçetesini öğrenciye sunmaz... Ama sanatında ustalaşmak için teknikleri ustalikle uygulamalıdır. Teknik hayal gücünü kucaklar." Karaboğa (2005: 122)

Meyerhold'un yöntemine dayalı oyunculukta daha çok duyguları temsilinde ve zihne dayalı bir biçimlendirmeye sunumundan söz edilebilir. Kendiliğindenlik ise; duyguların sahiciliği ya da içten doğup gelişmesiyle ilgili kavram olmak yerine, oyunculüğün teknik mükemmelliğiyle, seyirci karşısında ki teatral samimiyetiyle ilintilendirilebilir. Meyerhold'e göre, Tüm biyomekanik şu olgu üzerine kuruludur:

"Eğer burnun ucu çalışıyorsa, tüm beden çalışıyor demektir. Öncelikle tüm bedenin dengesini bulmak gerekir. En küçük bir gerilimde, tüm beden çalışır." Barba (2002: 347)

Bu noktada da T.Suzuki'yle örtüşüklerini söylememiz hiçte yanlış olmaz. Suzuki "Dünya bir akıl hastanesidir" sözüyle sahnelemelerinde ki bilinçaltı gerçekliğini, imgeler kullanarak, kusursuz fiziksel bir performansla sahnelenmekte, oyuncularını belli bir sistematiğin içinde matematiksel bir çizgide tutmaktadır. Suzuki ve Meyerhold'un belki de en önemli ortak noktaları, oyuncunun bedeninin kusursuzluğa ulaştırılması ve beden sınırlarının zorlanması olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada Suzuki metodunda, aynı Meyerholda olduğu gibi gösterilerin sahnelerin dışına taşınması, kırsal ile kentsel alanın egzersiz ve yapımlarında özümsemenin bir sentez haline gelişi de gözler önündedir. Meyerhold ve Suzuki'nin örtüşükü noktanın, sıkı beden aktiviteleri ile birlikte, ulaşılması temel alınan kusursuz bedene ulaşma çabasıdır. Söz terk edilmemiştir. Suzuki de biraz daha fazla psikolojik derinlik görünmekle beraber, Meyerhold'un temelinde yatan işçinin çalışması, Suzuki'nin bir çıkarımıyla ciddi örtüşme yaşar; Suzuki, "Günümüz oyuncusu süpermarkette çalışan bir insan kadar meşguldür aslında" der. Meyerhold, burnun ucu çalışıyorsa tüm bedenin çalıştığından bahsediyor, Suzuki içinde bu durum ayakların parmak uçlarından başlıyor diyebiliriz. Meyerhold'un, herhangi bir projeye başlamadan, uzun süren biyomekanik etüd çalışmaları yaptırdığı bilinmektedir. Bu durum Suzuki içinde geçerli görünmektedir ve her ikisinin yaptırdığı genel çalışmalar oyuna 1. düzeyden hizmet etme zorunluluğuna sahip değildiler. Bu egzersizler doğrudan oyuncuya ve onun bedenine hizmet etmektedir.

4.2. Grotowski ve Günümüzü Zenginleştiren Yoksul Tiyatrosu

Tiyatronun yeni bir arayış içinde olduğu dönemlerde, yani 20. yy. başlarında, tiyatronun eskimiş binalara benzetildiği, metinlerin tek düze ve ezberden okunduğunun söylendiği ve klasik tiyatronun hala 17. yy.'a hizmet ettiğinin iddia edildiği bu dönemde Witkacy ve Artaud'nun bir tiyatro laboratuvarı kurma çışlıkları karşılıksız kalmış ve edebi birer devrim olarak kâğıt üstünde tarihe geçmiştir.

Antonin Artoud'nun 'Sahneye Koyma ve Metafizik' başlıklı yazısında ki 'Nasıl olur da Batı Tiyatrosu tiyatroyu sözlü tiyatrodan başka bir görünüm altında göremez' sorusuna rastlıyoruz. Artoud'ya göre, karşılıklı konuşma, özgül olarak sahneye değil, kitaba aitti ve sahnenin kitabilikten kurtulması için, onun kendi dilini konuşmasının sağlanması bir gereklilik olarak görülmeliydi.

“Ben sahenin fiziksel ve somut bir yer olduğunu, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerektiğini söylüyorum” diyor Artaud ve şunları ekliyor; “Ben, duyulara yönelik sözden ve sözden bağımsız olan bu somut dilin, öncelikle duyularımızı doyurması gerektiğini, dil için bir şiir bulunduğu gibi duyular için de bir şiir bulunduğunu ve sözünü ettiğim fiziksel ve somut dilin, dile getirdiği düşüncelerin eklemli dilden kurtulduğu ölçüde gerçekten tiyatroluk olacağını söylüyorum.” Karaboğa (2005: 73)

Artaud’da, soyut her zaman somuttan, metafizik fiziksellikten doğar ve örneğin, ‘tiyatro oyuncusu bir yürek atletidir’ derken bu ilişkiden yola çıkarak konuşur. Oyuncunun bedensel metafiziği, onun kendi imgelerinin peşinde çılgınlık atarak koşan bir vebalıyla, duyarlılığın peşinde ki tiyatro oyuncusunu bir tutan satırlarında ya da ‘yakılan ve yanarken de yakmalıkları üzerinde el sallayan işkence cezası’ betimlemesinde okunabilir. Ancak bunları söylerken kastettiği etkiyi yaratmanın yollarını, bizzat oyuncunun soluk alıp vermeyle ve bedenin kas yapısıyla ilişkisinde aradığı görülecektir. Artaud’ya göre, ‘Her coşkunun organik temelleri vardır’ ve ‘her duygunun, zihindeki her devinimin, insanda ki her duygu depresmesinin kendine özgü bir soluğu vardır’. Oyuncu, soluk bilgisi aracılığıyla hedeflediği duygulara nasıl ulaşılacağını bulabildiği gibi, seyirciyi de, ‘büyülü kendinden geçme durumu içine’ atmayı başarabilir ‘ve ben’ der Artaud, ‘bir soluğun hiyeroglifiyle kutsal bir tiyatro düşüncesini yeniden bulabilirim’.

Artaud’nun bu söyledikleri sadece kitabi kalır ve uygulamaya dökülemezken, 1959 yılında Polonya’nın Opole kasabasında genç bir yönetmenle bir eleştirmen bir tiyatro açtı. Oyuncular ve seyircilerle deneyler yapılan bu tiyatro yeni bir estetik kurmaya yönelmişti.

Grotowski, ilkel ritüellerinin, dramının ilk biçimleri olduğunu söyleyerek günümüze yakın yeni ritüeller oluşturmaya çalıştı. Eski ritüellerin günümüzde yaşanması tabi ki oldukça zordu. Seyirciyi etkin kılmaya yarayacak yeni uyarıcılar bulunmalıydı. Grotowski seyirciye hücumunu serbest kılmak için aksiyon kullanmayı tercih etmiştir.

Grotowski’nin, sonradan yoksul tiyatro diye adlandıracağı tiyatro anlayışını geliştirdiği sıralarda, Opole’de ki küçük topluluğuyla çalışırken öncelikle oyuncunun fiziksel anlatım sınırlarının geliştirilmesi ve oyunculuk sanatının nesnel esaslarının belirlenmesiyle ilgilendiği bilinmekteydi. Oyuncunun her gün en az 3-4 saat yapması

gereken fiziksel egzersizlerde, Stanislavski ve Meyerhold'un yöntemlerinden, Çin, Japon ve Hint tiyatrolarından devşirilmiş çeşitli alıştırılardan faydalandığı görülmektedir. Bu çalışmaların sonradan, Rena Mirecka'nın plastik alıştırılmaları, Zygmunt Molik'in nefes ve ses alıştırılmaları ile Ryszard Cieslak'ın akrobasi ve vücut alıştırılmalarının temelini oluşturduklarına birçok yerde rastlanır. 1960'ların ortasından itibaren Avrupa ve Amerika'nın çeşitli oyunculuk okullarında ki atölye çalışmalarında da öğretilen, kendilerine özgü bir sistematığe kavuştukları bilinmektedir.

“Bu çalışmalardaki temel nokta her şeyin vücuttan ve vücut yoluyla gelmesidir. Hepsinden önemlisi, bizi etkileyen her şeye karşı fiziksel bir reaksiyonumuz olması gerektiğidir. Sesle reaksiyon göstermeden önce vücutla reaksiyon göstermeniz gerekir.” Karaboğa (2005: 125)

Grotowski'nin laboratuvarında ki oyuncular güne bir dizi egzersizle başlarlar:

1)Diksiyon, vokal çalışma, yapay boğumlama. Bir ses renginden diğerine, şarkı söylemeye, fısıldamaya atlarlar. Bu alıştırılmalara her zaman solunum alıştırılmaları eşlik eder. İyi diksiyonun sırrı solunumdadır.

2)Plastik devinim. Vücudun farklı bölümlerinin aynı anda ayrı ritimde etkinlik göstermesi (kollar hızlı bacaklar yavaş devinir, oyuncular farklı hızlarda konuşurlar), kas kontrolü, devinimle bağlantısız kasların anlık gevşetilmesi.

3)Hem yapay hem doğalcı mim çalışması.

Bu eğitim, kuşkusuz müziksel bir skorda olduğu gibi ritmin ve dinamizmin kesin bir biçimde sabitlendiği doğalcı-karşıtı bir stille sonuçlanabilir.

Grotowski'de bedene verilen bu önceliğin, hem ‘fiziksel aksiyon yöntemi’ ile çalıştığı dönemde duyguların hatırına ya da duyguyu bekleyerek oynamak yerine fiziksel süreçlere odaklanmayı öğütleyen Stanislavski, hem de duyguları hareket refleksiyle bütünleştiren Meyerhold'un yaklaşımını içerdiğine rastlanır.

Ne var ki Grotowski'nin oyunculardan sadece performansta talep ettikleri, ne Stanislavski ne de Meyerhold'le örtüşür. Oyuncu rolünü ne yaşar (Stanislavski) ne de dışarıdan resmeder (Meyerhold). Her ne kadar bedensel aktivite kullanıldığı görünse de Grotowski'yi diğerlerinden ayıran önemli nokta, karakterin kendi

doğasıyla boğuşmasında, kişiliğin gizli katmanlarına ulaşmasında, en acı veren ve sır dolu kalbinin en derinlerde yatan şeylerden sıyrılmaya aracı olarak kullanmasında görünmektedir. Üzerinde çıkarımlara gittiğimiz, metodunu incelemeye çalıştığımız Suzuki bunlardan uzaktadır. Ne var ki, Grotowski'nin egzersiz çalışmalarıyla, sadece bir oyuna hizmet edecek çalışmalar yaptırılmamasıyla örtüşürebiliriz Suzuki'yle.

Peter Brook 'Yoksul Tiyatroya Doğru' adlı yapıta yazdığı önsözde şöyle demiştir;

Grotowski biriciktir. Niçin? Çünkü dünyada başka hiç kimse, bildiğim kadarıyla Stanislavski'den beri hiç kimse oyunculuk olgusunu, oyunculuğun doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derinlemesine ve tam olarak incelememiştir.

Bu sözler Stanislavski ve Grotowski'nin kendi konuşmalarında da belirttiği yakınlaşmayı destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir. Grotowski'ye göre eğer Stanislavski ölmeseydi, fiziksel aksiyon yönteminin de ötesine geçebileceğinden bahsetmektedir.

Grotowski'nin bir makalesinde sıfırdan başlamadıklarını, Stanislavski'den Dullin'e ve Meyerhold'dan Artaud'ya, tiyatronun Büyük Reformu'nun genel nitelikteki geleneğiyle yüzleştiklerinden bahsettiğine rastlanmaktadır.

Grotowski'nin Opole'deki Tiyatro Laboratuvarı'nda, her sabah onda buluşmakta, gün 3 saatlik temel alıştırmalarla başlamaktadır. Jimnastik, akrobasi, solunum alıştırmaları, ritmik dans, plastik devinim, yoğunlaşma, maske kompozisyonu ve pantomim. Bunlar bittikten sonra provaya geçilmektedir. Grotowski'nin tekniğinin köşe taşının, Hatha yoga ve Çin yogasından ödünç alınan günlük alıştırmalar yoluyla ustalıklı hale getirilen solunum kontrolünün olduğu bilinmektedir. Böylece oyuncu sesini kontrol etmeyi ve ses erimini genişletip güçlendirmeyi öğrenmektedir. Ardından vücut kontrolü gelmektedir. Doğu tiyatrosunun ve Meyerhold'un "biyomekanik" yönteminin, formülleri bu amaç doğrultusunda kullandığına rastlanmaktadır.

Grotowski, yoksul tiyatronun ilk dönemlerinde geliştirdiği tekniğiyle kusursuz oyuncuya ulaşma çabasıdadır ve bedeni seyirciyi büyülemek için kullanmaya çalışmaktadır. Aynı Tadashi Suzuki'nin doğu tiyatrosundan esinlendiği sahnelemelerinde olduğu gibi. Grotowski ve Suzuki'nin, bedeni son noktalarına kadar zorlamalarına ve en uç noktaya varmaya çalıştıklarına rastlanmıştır. Onları farklı kılan noktalardan biri, Suzuki'nin tekniğini ve sahnelemelerini aynı yönde

beden odaklı çalışmaya devam ederken, 1970'te Grotowski, topluluğunun teknik ustalıklarının ve araştırmalarının sonuna geldiklerini düşünerek bedensel çalışmalarına devam etmeyip, başka bir oyun yapımına girmedikleri görülmüştür. Yoksul tiyatrunun sonraki dönemlerinde oyuncu skoru ve beden üzerine çok fazla çalışılmadığı bilinmektedir. Suzuki sahnede bedeni, illüzyon yaratma da, Grotowski ise illüzyonu kırmak için kullanılır. Fakat temelinde aynı Meyerhold'un biyomekanik yönteminde olduğu gibi kusursuz bir beden çalışmasının varlığı bilinir.

Grotowski yapımı hazırlarken, bir metnin içinde bugün seyirciler için evrensel bir anlama olabilecek arketipal motifler bulma arayışına girmişti. Böylece metnin çoğundan vazgeçiliyor ve kalan kısım ise yeniden düzenleniyordu. Nihai amaç, oyuncunun ve seyircinin dinsel bir deneyimi anımsatan bir şey içinde kendi kendisiyle yüz yüze gelmesini sağlamaktı. Brockett (1995: 620)

Grotowski tekniğinin en önemli öğelerini toplarsak şunları söylememiz yanlış olmaz; Önce vücut çalışır, sonra ses gelir. Yaptığınız her şeyde, belirli hiçbir kuralın, hiçbir stereotipin olmadığını aklımızda tutmamız gerekliliği aklımıza gelmektedir. Temel nokta her şeyin vücuttan ve vücut yoluyla gelmesi ve gelişmesidir. Hepsinden önemlisi, bizi etkileyen her şeye karşı fiziksel bir reaksiyonumuzun olmasıdır. Vücudumuzla düşünmemiz gerekliliğiyle karşılaşmaktayız. Bu öyle bir iddia ki insan bedeninin kusursuzlaştırılmasına bir yöneliş dememiz hiçte yanlış olmayacaktır

Grotowski, terminolojisinden bahsederken; "kişisel deneyimlerden ve kişisel araştırmalardan kaynaklanmıştır. Herkes kendi duygularını belirleyen tamamıyla kişisel bir yolu, kendi sözcüklerini, ifadesini bulmalıdır" der.

Grotowski'ye baktığımızda T.Suzuki'yi görmekteyiz. Sabah başlayan egzersizler, sıkı disiplin, kusursuz bedeni arayış, metinleri kitabilikten uzaklaştırıp özü arama ve tabi ki geçmiş köklerden mitlerden faydalanma. İkisinde de oyuncularını, oyun veya oyun dışı süreçlerde sıkı hazırlık süreçlerinden geçirdiklerini görüyoruz. Grotowski de sözün kaybolduğuna tanıklık ediyor ve seyircinin çok fazla önemsenmediği laboratuvar çalışmalarına tanıklık ediyoruz. Peter Brook'un, Grotowski için biriciktir dediğini konuşmuştuk. Aynı nedenlerden ötürü

Suzuki'de sanki Grotowski'nin devamı niteliğindedir. Suzuki bir röportajında, Paris'te "Japon Grotowski" olarak anıldığını söylerken şunu da ekliyor. " Gerçekte benim çalışmalarım oldukça farklı. Grotowski "söz"ü fazlasıyla terk etti, ben ise Japonca söze yeniden hayat kazandırmayı ve oyuncuların sözü bedenlerine almalarına yardımcı olmayı hedefleyen Japon bir çerçeve içinde çalışmalar yürütüyorum. Ben sözü bedeninin içinde ihtiva ediyorum" der. Böylece bu ikisi arasında bir uyum oluştuğunu söylüyor. Grotowski'de kişisel deneyimler, çalışmalarda ve gösterimlerde ön planda tutulurken, Suzuki'de rastladığımız durumda kişisellik görülmez, yönteminde daha çok bütünsellik ve modern gibi dursa da Japon köklerinden temellenen çalışmalara rastlarız. İllüzyonun varlığının karşısında seyirciyle iç içe bir durum sergiliyor Grotowski gösterimleri, Suzuki'de ise mükemmel bir illüzyona, büyü bir dünyaya davet ediliyorsunuz.²

4.3. Suzuki'yle Benzerlik ve Farklılıklar

Bu kısımda, 1900 sonrasının belki de bedensellik için en önemli iki adamını Suzuki'ye temel oluştursun diye tartıştık. Şimdi de oldukça karmaşık olan Suzuki metoduna dair çıkarımlarda bulunmaya çalışacağız.

Gözlemeye çalıştığımız iki tiyatro adamı ve ustaları, V. Meyerhold ve J. Grotowski'yi ayıran bir takım noktalar olsa da, çalışmamızın temelinde yatan olgu olan beden konusunda kusursuz bir ortaklıkta buluştukları görülmektedir, "Kusursuz oyuncuya ulaşma çabası."

Birçok çalışmasında Suzuki'nin kültür ve bedeni birbirinde ayırmadığına rast ediyoruz, hatta öyle ki, sanki Suzuki'ye göre kültür bedeninin ta kendisidir. Kültürlü bir toplumun ana göstergesi insan bedenini kavrayış ve ifade için bütüncül olarak kullanılmasıdır ona göre.

Suzuki eğitimi ve oyunculuk biçiminin tamamen fiziksel olduğunu görüyoruz. Biçem, oyuncunun içinde etkileşimde bulunduğu ve yarattığı bir uzamı öngörür. Devinimsizlik bir devinim seçimi olarak önemsenir. Meyerhold ve Grotowski üzerinden ilerlediğimiz bu çalışmanın bu kısmında şunu söylememiz yanlış olmayacaktır. İki tiyatro adamının ve Suzuki'nin çalışmaları ve egzersizleri direk olarak sahneye değil oyuncunun bedensel aktivitesine hizmet etmektedir.

² Bkz; Tadashi Suzuki, Ivanov DVD

Suzuki'yi diğerlerinden burada ayıran şeyin, sahne üzerinde devinimsizliğin çokça kullanılması olduğunu söyleyebiliriz. Meyerhold'un biyomekaniğinde bu ekonomik olmak için, Grotowski'de seyirci tepkisini ölçmek için, Suzuki'de ise derin psikolojik çıkarımlara yer verildiği için devinimsizliğin kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu devininin ise son derece disiplinli ve stilize oluşu dikkat çekicidir. İlginçtir ki Tadashi Suzuki, metodunu geliştirirken yarattığı durum aslında Japon tiyatrosun da oluşan bazı sorunlara yanıt aranırken geliştirilmiştir.

Japon aktörler, "Batılı aktörlere göre kol ve bacaklarının kısa olduğunu ve Batılı metinleri oynarken zorlandıklarını belirtmişlerdir." Suzuki ise geliştirdiği ayak temelli oyunculuk yöntemiyle bu iddiaya şu yanıtı veriyor; "Bir performans gerçekten etkiliyse, küçük bir oyuncuda muazzam bir beden ortaya koyabilir, hatta sahnenin kendisinden bile büyük görünebilir" diyor.

Suzuki, oyuncu yabancı bir stilde bir şey sergilemek isterse doğal olmayan bir makyaj yetmez diyerek modern Japon aktörün yüzeyselliğine gönderme de bulunur.

Suzuki, dil, beden ve jest üçgeninin dengeli ve özgün olarak kurulabileceği bir teknik açıklamaktadır. Suzuki yöntemi olarak anılan "ayakların grameri" Suzuki'nin geleneksel Japon gösteri sanatları ve çağdaş tiyatrunun tekniklerinden derlenmiş bir sentezdir ve yaratıcısı Suzuki'ye göre anahtarı ayaklardır, oyuncunun fizikselliği ayaklarda başlamaktadır.

Suzuki'nin çalışmalarının başında ki egzersiz, ayakların yere vurulmasıyla başlar. Bunun amacı da ilk bölümde öneminden bahsettiğimiz pelvis bölgesinin yumuşatılıp enerjinin açığa bırakılmasıdır. Pelvis enerjisinin kullanılması yeni bir buluş değildir, Suzuki'nin kattığı yenilik, bu vuruşa verdiği karşı enerjinin kullanıma getirilmesidir.

Suzuki'ye göre oyuncu seyirciye ritmi, sözcükleri, nefesi, devinimleri yoluyla ve sempatiyle dokunmalıdır. Seyircinin yanıtını bedeniyle hisseder. Suzuki'ye göre tiyatroyu tiyatrosallaştıran konuşurken bedenin aldığı biçimlerdir.

Paul Allain'e göre, Suzuki'nin eğitimi talepkar ve titizdir. Oyuncu arzu ederse karakter üzerine çalışmaktan çok kendisi üzerinde çalışabilir. Temelde bir beden aklı yaratmaktır.

Konuştuğumuz diğer iki tiyatro adamında olduğu gibi Suzuki'nin de yönteminin temelinde oyuncu bedeninin geliştirilmesi ve iyi kullanılması yatar. Her üçünde de sıkı bir eğitim dönemi geçer. Suzuki'yi diğerlerinden ayıran durumun şu

olduğunu görüyoruz; Suzuki’de, ayakların kullanılış biçimi sahne performansının temelini oluşturur, ayakların duruşunun oyuncunun sesinin gücünü ve ince ayrımlarını bile belirlediği pek çok durum var olduğu görünmektedir.

Tekrarlamakta yarar görmekteyiz, çünkü Suzuki’nin metodunun belki de temel düşüncesidir; ‘‘Bir oyuncu kollarını ve ellerini kullanmadan performansını gerçekleştirebilir, ama ayaklar olmadan bunu yapması imkânsızdır. ’’Suzuki yazılarında, öğretilerinde Noh tiyatrosunda ki ayaklardan bahsederken, modern bir oyunun derinliğinin kayıplığından bahsediyor, günümüzde hareket sanatının azaldığını söylüyor; bunun nedenini de şöyle özetliyor, ‘‘ayaklarımız gerçekten yere basmıyor.’’

Suzuki, modern tiyatro, ayağın etkileyiciliğini destekleyecek hiçbir şey yapmamıştır, diyor. Japon tiyatrosundan ayağın önemi yadsınamaz ve elbette ki Suzuki’de temellerinden, özünden, yani Noh’dan ve Kabuki’den desteklidir.

Suzuki’nin metodu, Batıya oldukça yabancı olabilir, çünkü küçük çocuklar dışında çoğumuz yerle çok fazla bağlantı kurmayız, tabi ki ayaklarımız dışında, işte bunun içinde ayakların ne kadar önemli olduğunu görmemiz gerekiyor.

Suzuki’nin köklerinde klasik Japon tiyatrosunun yeri vardır ve bu yöntemde ayakların yere vurulması sadece sanatsal bir etki gerekliliğinden değildir. Bu vurma seslerinin, ruhsal enerjinin ortaya çıkması, atalarının ruhlarının çağrılarak icracının bedenine bir nevi yanılama içinde girmesi için bir araç olarak da düşünülebilir. Oluşan yankılar, fiziksel duyum yoluyla var oluşun, oyuncu ve ruh arasında ki etkileşimin bir kanıtı olarak görülür. Böylesi bir duygu, bugünkü oyuncunun da ihtiyacıdır. Suzuki’nin esrimelerinin, aynı Terzopoulos’un antik sahnelemelerinde ki esrime sanrılarına ne kadar benzemektedir.

5. SONUÇ

Sonuç kısmına başlarken, 1950 sonrasında bedene başka bir bakış getiren Dans Tiyatrosu öncüsü Pina Bausch'un bir sözünü anımsatmak isterim: “ Ben insanların nasıl hareket ettiğinden çok, onları neyin harekete geçirdiğiyle ilgilenirim.”

Pina Bausch'un bu düşüncesi, bu çalışmanın sonucu gibi durmaktadır. Çünkü, diğer öncülerinden temellendirip incelemeye çalıştığımız T. Suzuki'nin, “dünya bir akıl hastanesidir” derken, onu birçok beden kuramcısından ayıran bir noktaya yerleştirdiğine rastlamaktayız. Suzuki, her ne kadar mükemmel bir beden odaklı çalışmalara dayalı bir sistem kurmuş olsa da, çağdaşı T. Terzopoulos gibi iç dünyaya ve köklere dayalı bir düzene hizmet etmekte olduğunu ve kültürel geçmişinden temellendiğini gözler önüne sermektedir.

Giriş kısmında söylediğimiz gibi, belki de en durağan durumda bile mükemmel bir beden performansı sergileyebilir, onu bir performansa dönüştürebiliriz, insanın düşünebilen, dolayısıyla düşün seliyle hareket eden bir varlık olduğunu biliyoruz. En hareketsiz olduğu anda bile durağanlıktan bir o kadar uzak bir canlıdır. İşte, belki de Suzuki metodun da yakalanan en önemli noktalardan birisi, sahnede de ayak temeline dayalı kusursuz bir hareket edimi gözlenebilirken, bazen hemen aynı anda sahne de gene ayağa dayalı mükemmel bir hareket durağanlığına şahit olmaktayız.

T. Suzuki'de, Nefes alma, ağlama, duraklamalar, farklı konuşma tempoları, beden unsurlarının kasılması ve serbest bırakılması, birbiriyle çelişen jest çalışmaları... Bütün bu hareketler, metnin anlamına doğrudan hizmet etmekten ziyade metnin anlamına dair bütüncü özellikler taşıdığına rastlanmaktadır.

Bu çalışma da incelemeye çalıştığımız T. Suzuki'yi ve onun metodunu anlamaya çalışırken görmeye gayret ettiğimiz 1900 sonrasında olanları belki de şu düşünceyle açıklayabiliriz. Grotowski'nin bir egzersiz çalışmasında notları tutan Franz Marijen'in kaleminden dökülüyor; “Gerçek sorun, her bir ayrıntıda ki en

küçük hareketimizi bile kontrol etmemizi sağlayacak, sağlam bir hareket tekniği edinebilmektir.” İşte, bedeni anlamaya çalışırken onu sorunsuz kontrol etme çabaları yaşanırken, yaşanan bir düşünce.

Çalışmamızda, kimi yönetmenin biyomekanikle, kiminin yoksul tiyatroyla, bazılarının hareket koroları ve dans tiyatrosuyla bir noktaya ulaşma çabası içine girdiklerini gördük. T. Suzuki de kendi köklerine dönerek, Noh tiyatrosunda ki ayakları modern dünya sahnesine taşımıştır. Onun metodunun ayak temelli olduğu net ve gözler önündedir. Suzuki'nin metodun da yatan bize göre tam da budur. Bedeni limitlerinde ama gerektiği yerde, içselliği koruyup durağanlığı kaybetmeden, seyircinin iç sesine ayaklar yoluyla ulaşma çabası.

Ayakların kullanılış biçiminin, sahne performansının temelini oluşturduğundan bahseden Suzuki'yi bugün Batı dünyasının da desteklediğine tanıklık ediyoruz. Oyuncunun “koshi”sini, yani kalçalarını kendi enerjisini kullanarak sahnede varoluşunu bugün Terzopoulos'ta da görmekteyiz. İki ayrı kıtanın, iki farklı yönetmenini, farklı köklerden kaynaklanmalarına rağmen ortak bir payda da buluşturan şey nedir? Geçmişten gelen, Stanislavski ile başlayıp Meyerhold'le devam eden bir akım mı yoksa temelinde insan oluşumuzun getirdiği bir içgüdü mü? Belki ikisi de diyebileceğimiz bir durum olabilir. Şunu söyleyebiliriz ki, sahne yeni bir arayışa gittiği dönemlerde, yönetmenlerin yeniden köklere inmeyi ve bedene yönelmeyi önemsediklerini görmekteyiz.

Suzuki metodunun, sessiz ve hareketsizken bile tüm bedene konuşmayı öğrettiğini görmekteyiz. Suzuki'yi diğer birçok öncü ve çağdaşından ayıran önemli bir nokta vardır. Beden çalıştırıcıları sözü ve dili kaybetmişlerdir. Oysa ki Suzuki metodu, beden çalışmasına dayalı olduğu kadar, sözü destekleyen bir bedeni kabul etmektedir. Suzuki metodu, temelinde noh'un ayaklarına sahiptir ve aslında ayakların kayması üzerine kurulu olduğunu görüyoruz. Suzuki oyunlarında, ayakların kullanılış biçiminin, sahneleme temelini oluşturduğunu görmekteyiz.

6. KAYNAKLAR

- Barba, E. ve Savarese, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı*. Aşın Candan (Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bertay, A.(1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. (1.Baskı) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brockett, O.(1995). *Tiyatro Tarihi*. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez (Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Grotowski, J.(1965) Yoksul Bir Tiyatroya Doğru.(Çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz) *Mimesis Dergisi*, Özel Sayı, 39,47.
- Karaboğa K.(2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. (1.Baskı) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaboğa K.(2005). *Tragedya ile Sınırları Aşmak*. (1.Baskı) İstanbul: e Yayınları.
- Marijen, F.(1966) Oyuncunun Çalışması (Çev. Metin Göksel) *Mimesis Dergisi*, Özel Sayı, 147,150.
- Mnouchkin, A.(1996). Tiyatro Doğrudur.(Çev. Toros Öztürk) *Mimesis Dergisi* 14,47–50.
- Suzuki, T. (2009). Ayakların Grameri. (Çev. Sezin Gündoğan). *Mimesis Dergisi* 15. 117–133.

7. EKLER

Ek 1: FOTOĞRAFLAR

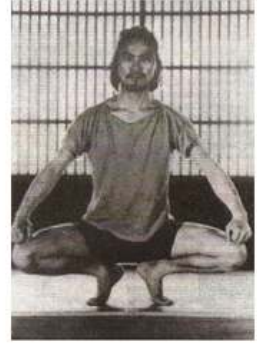
T. Suzuki Yönteminde Egzersiz Pozisyonları



Diz çökmek.



Diz çökme pozisyonundan kalçaları kaldırmak.



Bir çömelme çeşidi.



Bacakları kollarla kavrayıp çömelmek.



Yarı diz kırmak.



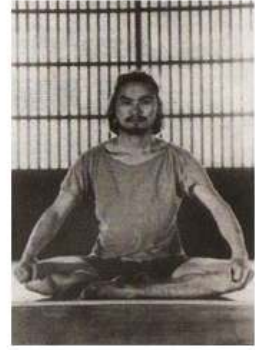
Başka bir çömelme çeşidi.



Bir bacağı dizden kırıp kendine çekerken diğer bacağı dizden kırıp yere oturmak.



Her iki bacağı da kendine çekmek.



Bağdaş kurmak.



Bacakları öne uzatmak.



Ayakları bacakların dışına koymak.



Ayakları, tabanlar yukarıyı gösterecek şekilde bağdaş kurma.



**Ayaklar tamamen bağlanmışken
başdaş kurmak.**



Ayakları yana uzatarak oturmak.



Ayakları bacakların altına almak.



**Ayakları kısmi olarak bağlayarak
başdaş kurmak.**



Parmak uçlarında yürümek.



Ayaklar içe bakarken yürümek.



Ayak sürüyerek yürümek.



Tabanların iç kısmına basarak yürümek.



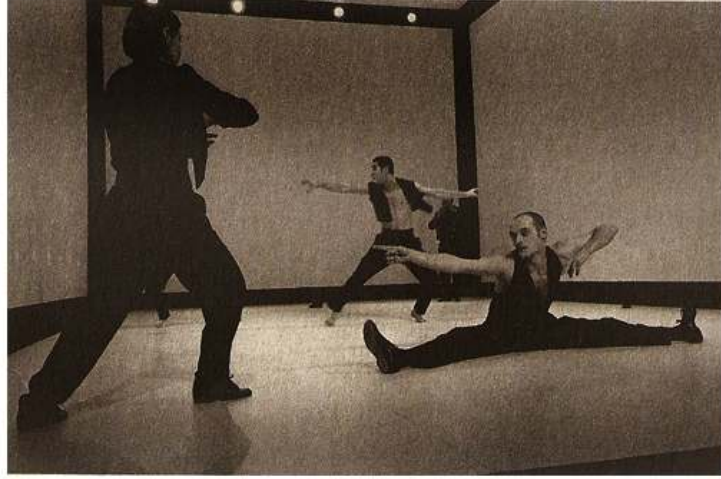
Tabanların dışına basarak paytak yürümek.



Ayak vurmak.



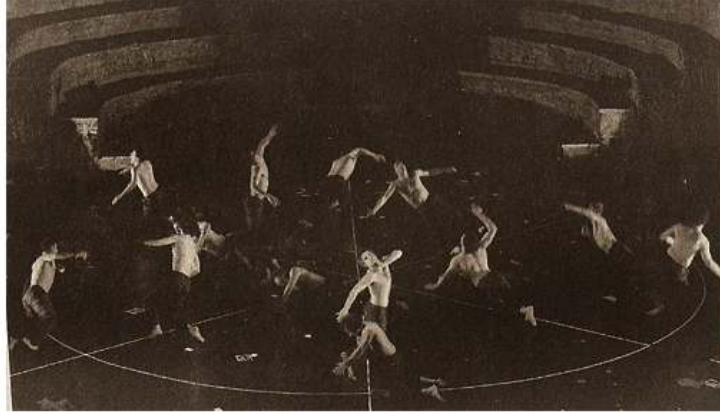
Eğitim alıştırmaları.



**Sophia Michopoulou, Leronymous Kaletsanos ve Giorgos Symeniaodis Herakles'te,
Attis Tiyatrosu, Atina, 1997**



Savvas Stroumpos Aias'ta, Attis Tiyatrosu, Atina, 2004



Persler'in Final Sahnesi, Aya İrini, İstanbul, 2006



Biyomekanik Yöntemde Hançer Saplama Çalışması.



Rena Mirecka ve Zygmunt Molik, Grotowski'nin Eğitim Çalışmalarında.



Grotowski'nin Yönetmiş Olduğu Akropolis'in Final Sahnesi.



T. Suzuki - Ivanov



T.Suzuki - Dionysos



Meyerhold (Oturun) ve Erast Garin, Müfettiş Oyunu Provası.

Ek 2: Biyomekanik Egzersiz Listesi

Bu liste, Meyerhold'un asistan öğrencilerinden biri tarafından hazırlanmıştır ve Meyerhold Atölyesi'nde ilk iki yılda öğretilen Biyomekanik Egzersizlerin tamamıdır.

Ok ve Yay Egzersizi

Partnerin Sırtına Atlayarak Ağırlık Aktarımı

Düşme ve Yakalama (partneri), Kendi Ağırlığını Kaldırma (düşme ve yakalama)

Burun Silme

Tokatlama

Diz Çökmüş Figürü Ayakla Yere Bastırma

Sopa ile Oyunlar

Top Zıplatma

Taş Atma

Karşıdaki Kucağına Atlama

Hançer ile Oyunlar

Dans

İp

At

Dört Patenci

Ayak Takılması

Köprü

Odun Kesme

Orakla Ekin Biçme

Cenaze Töreni

Soytarı

Kurbağa Sıçrayışı

Ek 3: Grotowski Çalışmaları

A.Fiziksel Alıştırmalar

- 1) Isınma
- 2)Kasları ve Omurgayı Yumuşatma Çalışmaları
- 3)Baş aşağı Yapılan Alıştırmalar
- 4) Uçuş
- 5)Sıçrama ve Taklalar
- 6)Ayak Alıştırmaları
- 7)Eller ve Ayaklara Yoğunlaşarak Yapılan Mim Alıştırmaları
- 8)Herhangi Bir Tema Üzerine Yürürken veya Koşarken Yapılan Oyunculuk Çalışmaları

B)Plastik Alıştırmalar

- 1)Temel Alıştırmalar
- 2)Kompozisyon Alıştırmaları

C)Yüz Alıştırmaları

8. ÖZGEÇMİŞ

1981'de İstanbul'da doğdu. İlköğretimi Ahmet Mithat Efendi İlköğretim Okulu'nda tamamladıktan sonra, orta öğrenimini İstanbul Denizcilik Su Ürünleri Meslek Lisesi Kimya Bölümü'nde tamamladı. Ardından Kocaeli Üniversitesi Kocaeli Meslek Yüksek Okulu'nda Kimya Bölümü'nü bitirdi. 2002-2007 yılları arasında Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde eğitimine devam etti. Şu an Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı Tiyatro Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimi tez aşamasındadır.

1998-2007 yılları arasında birçok sivil toplum örgütünde gönüllü çalışmalara katıldı. Birçok üniversite topluluğuyla tiyatro çalışmalarını sürdürdü. 2002-2010 yılları arasında Tiyatro Kedi'nin birçok prodüksiyonunda oyuncu olarak görev aldı.

Yabancı dil çalışmaları İngilizce ve İtalyanca üzerinedir.

Birçok spor dalında profesyonel olarak çalışmalar gerçekleştirmiş olup şu an eğitimlik seviyesinde aikido ve binicilik çalışmalarına devam etmektedir.

Abdül Süsler şu anda Haliç Üniversitesi'nde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.