

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

OYUNCUNUN FİZİKSEL EĞİTİMİNDE AİKİDO, LECOQ VE SUZUKİ

Hazırlayan
Simel KEÇİCİOĞLU

Danışman
Doç. Dr. Özlem BELKİS

İZMİR/2023

YEMİN METNİ

Sahne Sanatları (Yüksek Lisans) tezi olarak sunduğum *Oyuncunun Fiziksel Eğitiminde Aikido, Lecoq ve Suzuki* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih / /

Simel KEÇİCİOĞLU

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Simel Keçicioğlu'nun *Oyuncunun Fiziksel Eğitiminde Aikido, Lecoq ve Suzuki* konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Oyuncunun fiziksel eğitimi bağlamında sahne mevcudiyeti, oyun seviyesi, aksiyon-reaksiyon, konsantrasyon gibi oyunculuk kavramları için farklı yöntemlerin/ekollerin farklı açıklama ve önerileri vardır. Oyunculuğun bu temel kavramlarının oyuncunun fiziksel eğitimi yoluyla geliştirilmesi, desteklenmesi ve sürekliliğinin sağlanması, bu tezin çıkış noktasıdır. Bu tezde Lecoq, Suzuki ve Aikido teknikleri oyuncunun fiziksel eğitimine hizmet edebilecek içerikleri ve yaklaşımları bağlamında incelenmiştir.

Birinci bölümde Lecoq, Suzuki ve Aikido teknikleri üzerine literatür incelenmiş, teorik temelleri sunulmuştur. Lecoq pedagojisi hareket analizi, oyun, mimodinamik, maske, bufon, clown gibi kendine has dramatik teatral sahaları üzerinden; Tadashi Suzuki kendine has yönetmenlik anlayışı ile geleneksel Japon Tiyatrosunun kökenlerini harmanlanmasıyla ortaya koyduğu sahneye yönelik güçlü beden kullanımı ve zorlu formları üzerinden; Aikido bir Japon savaş sanatı olarak ortaya koyduğu tekniklerin ortak çalışma, disiplin, konsantrasyon gibi çok temel ve önemli gereklilikleri açısından bir oyuncunun fiziksel eğitiminde kılavuz olabilecek çalışmalar açısından incelenmiştir.

İkinci bölümde her üç teknik “beden farkındalığı ve hareket”, “oyun, oyuncu ve mevcudiyeti” ile “fiziksel eğitim ve öz disiplin” başlıklarında karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve incelenmiştir. Beden farkındalığı ve hareket bağlamında Lecoq’un hareket analizi, nötr maske, mimodinamik gibi çalışmaları, Suzuki’nin tekniğe dönüşen egzersizleri, Aikido’nun ise temel teknikleri oyuncunun fiziksel eğitimi başlığında öne çıkmaktadır. Oyun, oyuncu ve mevcudiyeti kapsamında oyuncunun fiziksel eğitimi doğrultusunda Lecoq’un oyun kavramı, maske ve oyun seviyeleri gibi çalışmaları, Suzuki’nin merkez ve enerji kullanımı yoluyla sahne mevcudiyeti, Aikido’nun tetikte kalmayı gerektiren çalışmaları yoluyla oyuna hazır olma konuları öne çıkmıştır. Fiziksel eğitim ve öz disiplin her üç tekniğin ortak paydası olarak irdelenmiştir. Birbirinden farklı ve ortak çok yanı olan bu üç teknik oyuncunun temel yetilerini analitik düzeyde fiziksel bir çalışmaya dönüştürülmesini sağlayacak içerikler ortaya koymuştur.

Anahtar kelimeler: Fiziksel tiyatro, Jacques Lecoq, Tadashi Suzuki, Aikido, Oyunculuk

ABSTRACT

In the context of the actor's physical education, different methods/schools have different explanations and suggestions for acting concepts such as stage presence, play level, action-reaction, concentration. The starting point of this thesis is to develop, support and maintain these basic concepts of acting through physical training of the actor. In this thesis, Lecoq, Suzuki and Aikido techniques are examined in the context of their content and approaches that can serve the physical education of the actor.

In the first chapter, the literature on Lecoq, Suzuki and Aikido techniques has been reviewed and their theoretical foundations have been presented. Lecoq's pedagogy is based on its own dramatic theatrical fields such as movement analysis, play, mimodynamics, mask, bouffon, clown; Tadashi Suzuki, through the use of strong body and challenging forms for the stage, which he revealed by blending his unique directorial approach with the origins of traditional Japanese Theatre; Aikido, as a Japanese martial art, has been examined in terms of studies that can guide the physical training of an actor in terms of very basic and important requirements such as collaborative work, discipline and concentration.

In the second part, all three techniques were discussed and examined comparatively under the titles of "body awareness and movement", "play, player and presence" and "physical education and self-discipline". In the context of body awareness and movement, Lecoq's studies such as movement analysis, neutral mask, and mimodynamics, Suzuki's exercises that turn into techniques, and the basic techniques of Aikido stand out in the title of physical training of the actor. Within the scope of the play, the actor and his presence, Lecoq's works such as the concept of the game, mask and play levels in line with the physical education of the actor, Suzuki's presence of the stage through the use of center and energy, readiness for acting through the studies that require alertness of Aikido. Physical education and self-discipline were examined as the common points of all three techniques. These three techniques, which are different from each other and have a lot in common, have revealed content that will transform the fundamental abilities of the actor into a physical work at an analytical level.

Keywords: Physical theatre, Jacques Lecoq, Tadashi Suzuki, Aikido, Acting

ÖNSÖZ

Her zaman hareket etmeyi sevmiş biri olarak fiziksel çalışmaların her türlüünü denemeye çalıştım. Tiyatrocu kimliğimin yanında antrenör kimliğim de tüm bu istek ve adanmışlıkların sonucu olarak hayatıma geldi diyebilirim. Bu tez konusunu var eden kendi oyunculuk sürecimde deneyimlediğim boşluklar, arayışlar, ihtiyaçlar oldu. Bir oyuncunun fiziksel eğitim ve çalışmalarına yönelik bir tez yazmayı arzuluyordum. Üzerine bizzat çalıştığım Lecoq, Suzuki ve Aikido tekniklerini de buna yönelik olarak araştırmayı seçtim. Başlangıçta bu üç tekniğin birbiriyle buluşamama ihtimali beni korkutmadı değil. Fakat araştırmalar beni günden güne hem hayal ettiğim hem de hayal dahi edemediğim keşiflerin ortasına getirdi. Elbette bu araştırma, Türkçe kaynak azlığı nedeniyle beni zorladı ve yavaşlattı. Zira eğitimim içerisinde akademik bir İngilizce eğitimi alma imkânı olmayan Türkiye’deki çoğunluktan biriydim. Yine de kendi İngilizce öğrenme gayretlerimin meyvesini de almadım diyemem.

Bu tez aşamasında eş zamanlı olarak Lecoq üzerine aktif bir eğitim verme sürecinde oluşum gerek teze bakış açımı gerek atölyede verdiğim derslerin içeriğini karşılıklı olarak zenginleştiren bir unsura dönüştü. Eğitim verirken keşfettiklerimi tezimde, tezde keşfettiklerimi atölyemde kullanarak pratiğe dönüşen anlamda da karşılıklı katkı sağlayan bir süreç oluştu. Bu anlamda öğrenme tercihi harekete ve pratiğe eğilimli biri olarak teorik çalışmaların da geri planda kalmaması gerektiğini hatta birlikte yürütülmesinin olağanüstü faydası olduğunu söylemem gerekir. Yıllar sonra akademik hayata biraz da korkuyla dönmüş biri olarak yüksek lisans sürecimi çok güzel ve kıymetli perspektifler kazanarak geçirdim. Hayatın sonuçtan öte süreç olduğu düşünülürse, oyunculuk da meslek olarak benzer bir motif sunmaktadır. Her daim öğrenme sürecinde kalmanın, üretme imkanını dışarıya bağımlı kılan tiyatroculuk mesleği içerisinde bireysel motivasyonu sağlayıcı ve oyuncuyu diri tutması bağlamında önemli bir duruş sağladığını düşünüyorum.

Mesleki yolculuğum süresince bu tezi yazarken kullandığım tüm birikimlerimi kendi gayretim ve adanmışlığımın dışında çok değerli hocalarıma borçluyum. Bir insan öğrenmek isteği ile dolu olsa dahi karşılaştığı ustalar o kişiyi o yolculuğa bağlayan en

önemli unsurlar olacaktır. Bu anlamda yolculuğumun ilk durağındaki bale hocam Nilay Çağlayan’a, konservatuar hayatımı ve ufkumu zenginleştiren kıymetli hocam Dr. Özlem Hemiş’e, her zaman en samimi eleştirileriyle yanımda olan mentorum saydığım Prof. Dr. Zişan Uğurlu’ya, aikido hayatımı kurduğu harika organizasyon sayesinde yürüttüğüm değerli hocam Mustafa Aygün’e, yüksek lisans hayatımda karşılaştığım yepyeni bir dünyayı bana kolaylaştıran, kapsayıcı, yardımsever, tüm bilgisini bonkörce paylaşan ve her an yanımda olduğunu hissettiren kıymetli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Özlem Belkıs’a ve tez sürecinde beni yeterince görememeye sabreden en değerli varlığım aileme sonsuz teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim. Bu yaşam yolculuğunda sizleri tanımış olduğum için çok şanslıyım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ	1
 1.BÖLÜM: LECOQ, SUZUKİ VE AİKİDO’NUN TEORİK TEMELLERİ.....	10
1.1. Jacques Lecoq Pedagojisi	10
1.1.1. Jacques Lecoq ve Lecoq Pedagojisi.....	10
1.1.2. Lecoq Okulunun Birinci Senesi (Oyun, Nötr Maske, Elementler, Mimodinamik, Karakter ve Larva Maskeleri)	19
1.1.3. Hareket Analizi	34
1.1.4. Lecoq Okulunun İkinci Senesi (Jest dili, Melodram, Commedia Dell’arte, Bufon, Tragedya, Clown)	41
1.2. Tadashi Suzuki ve Tekniği	54
1.2.1. Tadashi Suzuki.....	54
1.2.2. Suzuki Tekniğinin Doğuşu	62
1.2.3. Suzuki Tekniği.....	69
1.3. Aikidonun Yolculuğu	82
1.3.1. Morihei Ueshiba	82
1.3.2. Aikido Nedir?	89
1.3.3. Aikido Teknikleri.....	94
 2. BÖLÜM: OYUNCUNUN FİZİKSEL EĞİTİM VE FARKINDALIĞI BAĞLAMINDA AİKİDO, LECOQ VE SUZUKİ TEKNİKLERİ	100
2.1. Beden Farkındalığı Ve Hareket	101
2.2. Oyun, Oyuncu ve Mevcudiyeti.....	118
2.3. Fiziksel Eğitim ve Özdisiplin	128
 SONUÇ	134
KAYNAKÇA.....	140
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Bir oyuncunun eğitimi, Barba'nın dediği gibi aslında onun görme biçimini eğitmektir (Barba & Savarese, 2017, s. 11). Oluşturulan tüm eğitimler, bir oyuncu olarak gerek algılama gerek uygulama biçimini geliştirmek içindir. Oyuncunun, tiyatro sahnesine yönelik olarak gündelik dışı davranış biçimini birtakım teknikler yoluyla öğrenmesini sağlamaktır. Oyuncunun eğitimi tiyatronun doğuşundan bu yana gelişimini sürekli olarak sürdürmüş bir konudur. Tarih boyunca yaşanan politik ve sosyolojik dönüşümler insan yaşamını doğrudan etkilemiş ve yaşamla direkt bağlantılı olan tiyatro sanatını da dönüştürmüştür. Farklılaşan tiyatro anlayışları aynı şekilde farklılaşan oyunculuk biçimlerini, dolayısıyla da eğitim yönelişlerini de ortaya çıkarmış, yeni ihtiyaçlar doğmasına neden olmuştur.

Günümüze ulaşan oyunculuk eğitim yaklaşımlarına bakıldığında eğilim daha çok teorik bir eğitim yönündedir. Zaman zaman doğaçlamalar ve temrinler de içeriğe dahil olabilmektedir. Yine de her bir öğrenciye düşen aktif sahne üstü uygulama süresinin yeterliliği tartışmaya açık bir konudur. Bu tablo içerisinde metin ve eğitmen odaklı olmaya eğilim gösteren öğrenme süreci öğrencinin bireysel keşfine ne derece alan açmaktadır buna yönelik yeterli araştırmalar söz konusu değildir. Oysa oyuncu olacak kişinin bireysel keşfi, kişisel öğrenme süreci önemli bir konudur. “Oyuncu öğrenir ve kişiselleştirir. Sahne bios'unu yöneten ilkeleri bilmek, kişinin bir teknik öğrenmesinden çok öğrenmeyi öğrenmesini olanaklı kılar” (Barba & Savarese, 2017, s. 11).

Günümüzde çok çeşitli oyunculuk okulları ve teknikleri bulunmaktadır. Her okul ve her teknik kendine has bir biçime sahiptir. Oyuncu olmak isteyen kişiler tüm bu çeşitlilik içerisinde farklı teknik ve kurumlar arasında çalışmalarını sürdürmektedirler. Oyuncuların bu arayışına dair Jacques Lecoq'un bir eğitmen perspektifinden zarif açıklamasını iletmek yerinde olacaktır: oyuncu-öğrenciler modanın ötesinde sürüp gidecek bir hakikat, bir sahicilik, bir temel arayışındadırlar. Bu arayışa karşılık demagoji yapmadan dürüstçe güçlü bir söz ve güçlü bir referans verebilmeyi amaçlamak gerekir

(Lecoq, 2015, s. 185). Elbette bir oyuncunun eğitimi özelinde kesin sonuca ulaştıracak bir formül vadetmek gerçekçi olmayacaktır. Fakat öğrenmek ve kendini geliştirmek isteyen bir oyuncunun önünde engel olacak değil ufuklar açacak bir eğitim tasarlamak gerekir. Oyunculuk sürecinin bireysel oluşu, eğitimi ve gelişimi de kişiye özel kılmaktadır. Bu nedenle her bir kişi kendi yolculuğunu tasarlayabilecek bir alt yapı edinebilmelidir.

Oyunculuk başka sanatlara nazaran kriterleri açısından biraz daha muğlak ve öznel bir yapıya sahiptir. Suzuki'nin söylediği gibi belirleyici bir kriter söz konusu olmamıştır. Günümüzde de bu durumun devam ettiğini söylemek mümkündür.

“Dünya Kupası’na, Wimbledon’a ya da Dünya Artistik Patinaj Şampiyonasına katılmak için, belirli niteliklere sahip olup olmadığınıza karar verirler. Aksi takdirde yarışmanıza izin verilmez. Sorun şu ki aynı şey tiyatro sanatçıları için geçerli değil. Ve en kötüsü de bu durumun herkesin tiyatro sanatçısı, oyuncu olmasını sağlamış olması. Bir aktörü işe aldığınızda uygulanacak küresel bir standart olması gerektiğine inanıyorum. Fakat ne yazık ki bu hiç oluşturulmadı. Operada birinin seviyesini hemen anlayabilirsiniz. Bir operacıya Verdi’den şu arya söyleyebiliyor musun diye sorduğunuzda size hemen hayır, o benim alanımın dışında diyebilirler” (Suzuki, 2015, s. 163).

Bu bakış açısı kimileri için sert görünebilir lakin bir oyuncunun belli temel yetkinliklere sahip olması gerektiği düşüncesi herkesçe kabul gören bir konudur. Elbette oyunculuk gibi bu yetkinlik kriterleri de öznel bir noktada kalacaktır. Suzuki için bu kriterler çok daha fiziksel kriterler olması nedeniyle daha gözle görülür ve belirlenebilir bir noktadadır. Bu tezin konusu olarak da oyuncunun fiziksel eğitimi esas alınmış, analitik bir düzlemde bir temel yaratılmaya çalışılmıştır.

Bir kişi fiziksel eğitimin herhangi bir türüyle genç yaşlarda tanışmadığı takdirde bedensel algı, kinestetik zekâ, bedensel bakış açısı anlamında bir farkındalığa sahip olamamaktadır. Küçük yaşlardan itibaren sporla büyüyen bir kişi ile yetişkinlikte spor yapmaya başlayan bir kişi arasında mutlaka bir fark olacaktır. Elbette bu, kişinin fiziksel çalışmaları çocuklukta gerçekleştirmediği takdirde ileriki yaşlarda bedensel farkındalık edinmeyeceği anlamına gelmemektedir. Lakin algıların fizyolojik tazeliği ve öğrenme hızı gibi anatomik değişkenler nedeniyle alınacak sonuç farklılık gösterecektir.

Üniversitelerde ve oyunculuk kurslarında sahne dersleri dışında hareket, eskrim, aikido, dans vb. gibi fiziksel çalışmalar mevcuttur. Bir eğitim, öğrencinin vizyonunu genişlettiği, sebep-sonuç ilişkisi kurabildiği ölçüde başarılı olmuş bir eğitim olacaktır. Öğrencilerin çalışmalarda neyi neden öğrendiklerini ve bunları nasıl kullanacaklarını tam olarak anlayıp anlamadıklarına dair eğitimin verimliliğini ölçen, profesyonel yaşamda bu bilgi ve deneyimin kullanımını değerlendiren bir çalışmaya literatür taraması sonucunda rastlanmamıştır. Ancak fiziksel çalışmalarla mesleki açıdan bir bağlantı kurulamadığına dair bir görüş yaygındır. Bu yaklaşımı daha iyi anlayabilmek için bu tez çalışması kapsamında bir ön araştırma yapılmış, 18 ile 56 yaş arası farklı düzeylerde oyunculuk eğitimi almış 100 kişiye oyunculuk bağlamındaki fiziksel eğitimleri hakkında sorular yöneltilmiştir. Böylece bu çalışmanın nasıl bir ihtiyaçtan yola çıktığı daha net şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Sözü edilen ön araştırma aktif oyunculuk yapan profesyonellerden oluşan 100 kişiyi kapsamaktadır. %58'i kadın, %42'si erkek olan katılımcıların %60'ı dört yıllık oyunculuk lisans eğitimi, %20'si dört yıllık lisans eğitimine ek olarak iki yıllık oyunculuk ya da sahne sanatları tezli yüksek lisans eğitimi almış, %20'si ise çeşitli kurslardan eğitim almış kişilerdir. Bu ön araştırmada, profesyonel ya da öğrenci, oyuncuların fiziksel aktivite düzeyleri ve oyunculuk eğitimindeki fiziksel eğitimlerine dair görüşleri öğrenilmeye çalışılmıştır. Buna göre katılımcıların %53'ü haftada bir iki gün, %39'u haftada üç beş gün düzenli olarak hareket edip, spor yapmakta ya da dans etmektedirler. Katılımcıların %7'si ise spor yapmayı ve hareket etmeyi sevmediğini, bu yönde bir aktivitede bulunmadığını belirtmiştir. Genel olarak bakıldığında katılımcıların %92'si haftada üç beş gün düzenli fiziksel aktivitede bulunmaktadır; yani oyuncuların fiziksel aktivitenin önemi ve gerekliliği konusunda farkındalığı yüksek kişiler olduğu düşünülebilir. Öte yandan katılımcıların %25'i oyunculuk eğitimi sırasında aldıkları fiziksel derslerin yeterli olduğunu, %41'i ne yeterli ne de yetersiz olduğunu, %11'i müfredattakinden fazla fiziksel eğitim almaya ihtiyaç duyduklarını belirtmişlerdir. Bu ön araştırmada sorulara verilen yanıtlar, bireylerin aldıkları oyunculuk eğitime ve fiziksel eğitime dair net bir fikir sahibi olmadıklarını düşündürmektedir. Açık uçlu sorulara verilen yanıtlar içerisinde eğitimin içeriğindeki çalışmaların mesleki olarak nasıl

kullanılacağına dair belirsizliklerden bahsedilmiştir. Bu kişiler aldıkları eğitimi yeterli bulduklarını söyleseler de daha fazla eğitim almaya ihtiyaç duymakta ya da mesleki olarak bu eğitimleri nasıl kullanacaklarını tam olarak bilmediklerini söylemektedirler. Burada oyunculuk eğitimlerindeki fiziksel çalışmaların hedefleriyle oyuncu-öğrencinin tam olarak buluşmadığını söylemek mümkündür.

Bir oyuncunun fiziksel eğitimi bağlamında belli temel kriterlere sahip olabilmesi için ne şekilde bir perspektif oluşturabileceği konusu bu tezin temel sorusunu oluşturmaktadır. Bir oyuncudan beklenen birtakım temel oyunculuk yetileri vardır. Bunlar sahne mevcudiyeti, enerji kullanımı, aksiyon-reaksiyon ilişkileri, anda kalmak gibi eğitim içerisinde sürekli olarak vurgulanan kavramlardır. Fakat oyuncu-öğrenci bu yetileri tam olarak nasıl geliştirebileceğini öğrenme noktasında bir formüle sahip olamamaktadır. Bu temel kavramsal oyunculuk yetileri deneyime bağlı olarak gelişebileceği gibi doğru farkındalık edinilmezse gelişmemesi de söz konusu olabilir. Bu kavramların zaman zaman psikolojik olduğu, içeriden gelebileceği vurgulanır ve bu nedenle de oldukça muğlaktır. Bu noktada bu kavramları psikolojik olmaktan çıkaran, fizyolojik ve geliştirilebilecek noktaya taşıyan çalışmalar ve süreçler olup olamayacağı bu tezin araştırma sorularındandır. Sahne mevcudiyeti, hareket analizi, duyarlı bir bedenin inşası, oyun-oyuncu ilişkisi, ritim ve kreşendo vb. gibi temel kavramlar ne derece analitik bir düzleme taşınabilir ve üzerine çalışılabilir bir noktadadır üç ayrı teknik üzerinden araştırılmıştır. Lecoq, Suzuki ve Aikido tekniklerinde bulunan birtakım temeller bir oyuncunun eğitimini analitik düzeye taşıyabilmesi açısından irdelenmiş ve kategorize edilmeye çalışılmıştır. Lecoq tekniği hem fiziksel hem oyun temelli ilerlemektedir, Suzuki tekniği fiziksel ve kendine has bir teatral yönelim içerir, Aikido ise tiyatro ile oldukça örtüşen niteliklere sahiptir.

Bu anlamda gerek Lecoq, Suzuki ve aikido tekniklerinin kendi özelinde bulunan kaynaklar olsun gerek bu tekniklerin oyunculuk kavramlarıyla direkt olarak ilişkilendirilmesi bağlamında olsun Türkçe kaynak son derece sınırlıdır. Bu bakımdan bu tez çalışması hem yeni bir bakış sunabilmek hem de literatüre bir fayda sağlamak amacıyla da taşımaktadır. Öte yandan görsele dayalı olan fiziksel teknik ve çalışmalardan yazılı olarak söz etmek, çalışmanın sınırlı kaldığı bir nokta olarak belirtilmelidir. Bu durum göz

önüne alınarak teorik çerçeve anlaşılır bir bağlam kurmayı amaçlanarak oluşturulmuştur.

Fiziksel çalışmalar ve bedensel farkındalık yaşam boyu tekrar gerektiren, öğrenilmesi zaman alan fakat unutulması zor olan bir edimdir. Her oyuncu adayının fiziksel bir yaşamsal deneyime ve arka plana sahip olması mümkün değildir. Fiziksel arka plan sahne mevcudiyeti açısından önemlidir. “Genç oyuncular güçlü bir oyunculuk sergileyemezler çünkü vücutlarında herhangi bir güç yoktur. Tüm disiplinler güç geliştirir ve oyuncuya fiziksel bir imajı sahnede yeterince yaratabilmenin ön koşulu olan vücudunun bilincinde olmayı öğretir” (Brandon, 1978, s. 35). Bu bakımdan bir oyuncunun bedensel farkındalık üzerine yapacağı çalışmalar yaratacağı performansın kalitesini de direkt etkileyecektir. Zira “Bir tiyatro sahnesi çok güzel bir boşluktur. Onu ne doldurur? Dekor değil. Oyuncular tarafından davet edilen seyircinin hayal gücüdür. Oyuncunun araçları olması gerekir” (Pavis, 1996, s. 96). Oyuncunun sahnedeki illüzyonu kurabilmesi, aktaracağı hikâyeyi ifade edebilmesi, güçlü bir oyun yaratabilmesi fiziksel yetilerinin zenginliği ile doğru orantılıdır. Bu nedenle fiziksel eğitimlerin oyunculara yönelik olarak yapılandırılması, doğru noktaların doğru şekilde aktarılması, kısa sürede etkili bir bakış açısı ve farkındalık kazandırılması amaçlanmalıdır. Oyuncunun kendini yetiştirmesinin yaşam boyu devam etmesi gereken bir disiplin olduğu düşünülürse farkındalık kazanan bir oyuncu ihtiyacı olan çalışmaları doğru şekilde yönetebilecektir. Çalışılacak her disiplinin amacı vücudun sahnede kendini ifade etme olanaklarının keşfedildiği bir “oyun” biçimi oluşturabilmektir (Brandon, 1978, s. 42). Fakat çoğu zaman sönük ve sıkıcı performanslarla karşı karşıya kalınmaktadır. Rolün koşulları ne olursa olsun çeşitlenmeyen, oyunla bütünleşmeyen bir oyunculuk ve beden kullanımı en büyük sorundur ve bunun nedeni de çoğu oyuncunun herhangi bir şey için yeterli beden ve ses kontrolü olmayışıdır. (Brandon, 1978, s. 37).

Tüm bu mevcut durumlar içerisinde Aikido, Lecoq ve Suzuki teknikleri meraklı ve istekli bir öğrencinin güçlü bir teatral performans sergileyebilmesine olanak tanıyacak güçlü içeriklere sahiptir. Kökensel olarak bu üç teknik çok farklı kültürlerden gelseler de ortak çok fazla özellik barındırırlar. Lecoq ve Suzuki ayrıldıkları noktalar ile birbirini desteklerken paralel oldukları noktalarla da buluşurlar. Temelinde bu üç teknik de fiziksel formlar üzerinden işlerken aslında amaçladıkları özgürleşen ve güçlü bir ifade biçimine

ulaşan bir beden yaratabilmektir. “Tiyatronun ihtiyaç duyduğu şeyi bize getirebilecek olan, biçimden çok anlamdır” (Lecoq, 2006, s. 127). Bu nedenle biçimsel formlar ulaşılmak istenen sanatsal yaratıcı güce götüren amaçlardır.

Bu teknikler birbirinden Batı, Doğu ve savaş sanatları olacak şekilde kültürel olarak da farklılaşırlar. Bu üç tekniğin tercih edilmesinin amacı da ayrıldıkları noktaların birbirinin eksik kalan yanlarını tamamladığının düşünülmesidir. Suzuki katı formları ve çalışma biçimiyle oyuncuya ciddi bir fiziksel güç ve irade kazandırırken, Lecoq teknikleri oyuncunun bedensel kapasitesini geliştirir, sahne mevcudiyetini destekler. Aikido ise bir oyuncunun sahip olması gereken adanmışlığı, ruhsal gücü ve uyum içerisinde çalışabilmeyi öğretirken aynı zamanda kriz anlarında da sakin kalabilmeyi ve tetikte olmayı gerektiren anda kalma özelliğini kazandırır. Tüm bu çeşitlilik, zengin ve güçlü donanımsal içerikleri nedeniyle oyunculuğun sözel anlatımda havada kalan birtakım kavramlarına somut çalışılabilecek bir perspektif getirmek amaçlanmıştır. Sahne mevcudiyeti, yüksek oyun seviyesi, ritim, oyun ilişkisi, beden hakimiyeti, sabır, süreklilik, adanmışlık gibi oyunculuk için gerekli kavramların destekleneceği bir teknik yol haritası çıkarmak amaçlanmıştır. Mümkün olduğunda çeşitlilikten ziyade derinliğe önem verilmiştir. Suzuki’nin söylediği üzere “Genişlemesine değil derinlemesine kazmalısınız” (Allain, 2009, s. 101).

Birinci bölümde anlatılan ilk teknik Jacques Lecoq tekniğidir. Jacques Lecoq profesyonel bir sporcu, fizyoterapist ve mim sanatçısıdır. Fransa’da dönemin en önemli tiyatro isimlerinden Jacques Copeau’nun öğrencileriyle çalışmış, uzun yıllar İtalya’da tiyatro çalışmalarında bulunmuş ve tüm bu altyapıyı bir okula dönüştürmüştür. İki yıllık bir eğitim veren Lecoq okulu fiziksel çalışmaların oyun ile buluştuğu, yaratıcılığın ve üretimin amaçlandığı ismini dünyaya duyurmuş güçlü bir sisteme sahip bir pedagojidir (eğitimidir). Okulun iki yılına ait müfredat genel hatlarıyla aktarılmıştır.

İkinci incelenen teknik Tadashi Suzuki tekniğidir. Tadashi Suzuki Japonya’nın önde gelen yönetmenlerinden biridir. Kendine has bir üslup yaratmış bu üslup içerisinde geleneksel Japon tiyatrosundan faydalanmıştır. Yüksek bir fiziksel kapasite ile çalışan Suzuki, oyunlar üzerine çalışırken arzu ettiği sahneleme biçimine ulaşmak istemiş ve bu

süreç kendisine has bir tekniği doğurmuştur. Suzuki tekniği gerek disiplini gerekse alışılmışın dışında bir kültüre sahip olması nedeniyle bu tezin konusuna dahil edilmiştir. Genel olarak oyunculuk teknikleri batılı perspektiften ele alınsa da çoğu batılı teknik, gelişimi içerisinde muhakkak doğu ile buluşmuş ve kaynaşmıştır.

Üçüncü ve son teknik olarak aikido incelenmiştir. Aikido tiyatrodan bağımsız tamamen fiziksel ve ruhsal bir disiplindir. Tez içerisinde ulaşılmak istenen çok yönlü bir perspektif yaratmaktır. Aikido üzerine yapılan inceleme, oyuncuların başka teknikler ve disiplinlerle tiyatro arasında nasıl bir bağ kurabileceklerine dair bir bakış sunmayı amaçlar. Aikido gerek felsefesi gerek fiziksel ciddiyeti bakımından tiyatro ile doğrudan benzerlik taşımaktadır. Bu üç teknikte de yol ve yolculuk vurgusu bulunur. Aikidonun isminde yol kelimesi vardır, Suzuki oyunculğun yolu olarak anlatımda bulunur, Lecoq pedagojisinde ise okulun ana teması yolculuktur. Tıpkı Lecoq'un pedagoji için söylediği gibi durum aikido için de direkt geçerlidir. "Dışarıdan sürekli aynı şeyleri yaptığımız izlenimi versek de aslında her şey hareket eder, ama yavaşça!" (Lecoq, 2015: 31).

Jacques Lecoq eğitiminin anlatımında Lecoq'un kendi fiziksel ve teatral arka planı aktarılmış, Lecoq pedagojisinin oluşmasını sağlayan kilometre taşlarına değinilmiştir. Lecoq pedagojisi içerisinde sözsüz oyun, nötr maske, mimodinamik gibi birinci yıla ait çalışmalara ek olarak melodram, bufon, tragedya ve clown gibi ikinci yıla ait müfredatın detaylı anlatımı yapılmıştır. Okulun L.E.M (Laboratoire d'Etude du Mouvement / hareket çalışmaları laboratuvarı) kısmı kapsam dışında bırakılmıştır.

Tadashi Suzuki tekniği incelenirken Suzuki'nin hayatındaki tiyatro açısından önemli noktalar dahil edilmiş, bazı politik ve tarihsel detaylara girilmemiştir. Suzuki tiyatrosunun tarihi gelişimi ele alınmış, tekniğin gelişimi tarihsel ve teorik olarak incelenmiştir. Zaman içerisinde dönüşüp değişen bir teknik olması nedeniyle Suzuki tekniğinin kaynaklarla ulaşılabilen tekniklerine değinilmiş, yeni tekniklerden bahsedilmemiştir.

Aikidonun gelişimi kurucusu Morihei Ueshiba'nın hayatıyla doğrudan ilişkili olması nedeniyle Ueshiba'nın hayatı kısmen detaylarıyla ele alınmıştır. Aikidonun felsefesi, Ueshiba'nın bakış açısı aktarılırken ruhani ve dini değerlerle bağdaşan aikido

kavramları kapsam dışı bırakılmıştır. Aikido öğrenimi amaçlanmadığı için tekniklerin anlatımları gibi detaylara girilmemiş, oyunculuk eğitimi perspektifinde fayda sağlayacağı düşünülen kısımlar aktarılmıştır.

Araştırma genel olarak Türkiye’deki oyunculuk okulları, eğitimleri ve oyuncuların ihtiyaçları bağlamında genel görüşlere dayandırılarak yürütülmüştür. Farklı ülkelerdeki problemler, eğitim sistemleri ve özel teknikler kapsam dışı bırakılmıştır. Lecoq, Suzuki ve Aikido tekniklerinin incelenmesi sürecinde kurulması amaçlanan bağlama yönelik bir araştırma yapılmış, hizmet etmeyeceği düşünülen kısımlar dışarıda bırakılmıştır. Teorik ve tarihsel arka plana, anlaşılmaya hizmet edecek ölçüde girilmiştir. Esas amaç oyunculuğun ve tiyatronun temelleriyle örtüşecek noktaları aktarmaktır. Bu nedenle aikidoda yer alan ileri düzey tekniklere girilmemiş, çok temel düzeyde bir teknik aktarım sağlanmıştır.

Bu tezde yöntem olarak literatür incelemesi yapılarak ilerlenmiş, bu bağlamda tüm tekniklerin kurucusu kişilerin kendi yazdıkları kaynaklar birincil olarak ele alınmıştır. Farklı görüşlerin ele alınması açısından da tekniklerin kurucuları ile birinci elden tanıklık eden etmiş kuramcı ve uygulayıcı kişilerin kaynakları incelenerek ilerlenmiştir. Kimi zaman kaynaklar bu teze hizmet edeceği ölçüde sınırlanmış ve eleme yapılmıştır. Örneğin aikido için Ueshiba’nın daha çok felsefi anlatıma sahip kaynakları teze hizmet etmesi açısından sınırlı oranda dahil edilmiştir.

Son olarak oyunculuk biçimleri anlamında bir değerlendirmeden uzak kalınması amaçlansa da genel itibariyle teatral bir tiyatro anlayışına yönelik bir oyuncu eğitimi perspektifi korunmuştur. “Tiyatronun fanatik bir şekilde teatral olduğunda en iyisi olduğuna inanıyorum. Bu onun tek hayatta kalma şansı. Gazetecilik, televizyon ve sinema olarak asla tatmin edici olmayacaktır. Sadece edebiyat da olmaz. Bunun bir tiyatro olduğu her zaman hatırlanmalıdır” (Lecoq, 2006, s. 134). Ariane Mnouchkine’in bu perspektifi bu tezdeki oyuncu performansının amacı bağlamında bir çerçeve çizmektedir.

1.BÖLÜM

LECOQ, SUZUKİ VE AİKİDO’NUN TEORİK TEMELLERİ

1.BÖLÜM: LECOQ, SUZUKİ VE AİKİDO’NUN TEORİK TEMELLERİ

1.1. Jacques Lecoq Pedagojisi

Jacques Lecoq, kurmuş olduğu pedagoji ile yirminci yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş bir isimdir. Dönemin tiyatro arayışları içerisinde oyuncunun bedensel keşiflerini pek çok farklı perspektiften sürdürmüş, güçlü eğitim modeliyle önde gelen tiyatro kumpanyalarının arkasındaki isim olmuştur. 1956 yılından bu yana dünyanın dört bir yanından kendini keşfetmek, geliştirmek ve bunu tiyatro ile buluşturmak isteyen yüzlerce insan, Lecoq’un kurduğu pedagojiyle buluşmuştur. Tüm yaşamını spor, fizyoterapi gibi vücudun anatomisi ile iç içe geçirmiş biri olarak Lecoq’un bu sağlam fiziksel altyapısı, dönemin oyuncu merkezli tiyatro anlayışı ile buluşmuştur. Gerek Fransa’daki çalışmaları gerek İtalya’daki sekiz yıllık deneyimi, bugün Paris’te halen yolculuğunu sürdüren okulun temelini atmıştır. Jacques Lecoq, yaşamının sonlandığı 19 Ocak 1999 tarihine dek oyuncunun bedeniyle, oyunla ve çevrili olduğu dünya ile olan ilişkisi üzerine arayışlarını aralıksız olarak sürdürmüştür. Altmış yılı aşan bir süredir dünyanın dört bir yanından öğrencileri ağırlamaya devam eden bu pedagojiyi anlayabilmek için Jacques Lecoq’un kendi yolculuğuna bakmak gerekir.

1.1.1. Jacques Lecoq ve Lecoq Pedagojisi

“Spor, hareket ve tiyatro benim için zaten bir aradaydı.”

Jacques Lecoq

Jacques Lecoq genç yaşlarından itibaren sporcu kimliği ile öne çıkan biri olmuştur. Sürekli olarak antrenman yaparak, hayatını çok çeşitli fiziksel çalışmaların içinde geçirmiştir. Düzenli olarak profesyonel seviyede fiziksel çalışmalar yapıyor olması ve farklı hareketleri geliştirmeye, daha iyiye ulaşmaya odaklı bir beden ve zihinle yaşamış olması onun eylemlere bakış açısını kendine özgü bir noktaya taşımasında etkili olmuştur. Paris’te profesyonel bir spor kulübü olan En Avant’da jimnastik kariyerini ilerletmiş ve

farklı bakış açıları geliştirmeye başlamıştır (Evans, 2012, s. 164)

“Tiyatroya spordan geldim. Daha on yedi yaşında, En avant adlı bir jimnastik kulübünde paralel barların üstünde ve barfiksın altında çalışırken hareketin geometrisini keşfettim. (...) O fiziksel hareketleri yaparken gündelik hayata taşınabilen sıra dışı duyumlar keşfettim. Metroda hareketleri kendi içimde yeniden yapardım ve işte o zaman hareketlerin doğru ritmini gerçekte olduğundan daha hakiki bir şekilde yeniden hissederdim. (...) Koşmayı severdim; bununla birlikte sporun şiirine daha çok meraklıydım. Örneğin güneş koşanların staddaki gölgesini uzatırdı ya da ufaltırdı; stada bir koşu ritmi yerleşirdi. Sporun bu şiirselliğini yoğun olarak yaşadım” (Lecoq, 2015: 21).

Lecoq, ikinci dünya savaşı sırasında bedensel çalışmalarını sürdürmüş hem eğitimlik hem de medikal olarak fizyoterapistlik yapmıştır. Kendisinin de ifade ettiği üzere bu altyapı Lecoq’un bedensel ifadeye, mime ve tiyatroya yönelmesini sağlayan yolu açmıştır (Lecoq, 2006, s. 96).

Lecoq’un tiyatroyla derinlemesine ilişki kurması Jean-Luis Barrault ile tanışmasıyla başlamıştır. Bu tanışma Bagatelle döneminde tanıdığı Jean-Marie Conty sayesinde olmuştur. Profesyonel bir basketbolcu, pilot ve Fransız fiziksel eğitiminden sorumlu Conty, Antonin Artoud ve Jean-Luis Barrault ile olan arkadaşlığı sayesinde spor ve tiyatro arasındaki bağı kurmuş ve Lecoq’u da buna dahil etmiştir (Evans, 2012, s. 165).

Lecoq, ilk tiyatro çalışmalarını Barrault’nun önderliğinde jest tiyatrosu üzerine yapmıştır. Savaş sonrası Fransız direniş hareketinin bir parçası olan, işçi sınıfın sanatsal faaliyetlere dahil olmasını hedefleyen bir organizasyon olan Travail et Culture’e (T.E.C) (İş ve Kültür) katılmıştır (Murray, 2003, s. 8). Burada resmi olarak ilk tiyatro eğitimine başlamış, mimlenmiş doğaçlamalar üzerine çalışmıştır. Sınıf arkadaşlarından biri olan, Charles Dullin’in öğrencisi ve oyuncusu Claude Martin ile Les Aurochs adında bir topluluk kurmuşlardır (Lecoq, 2006, s. 97). Bu topluluktaki bir gösterilerini izlemeye gelen Jacques Copeau’nun damadı olan Jean Dasté, Lecoq ve başka birkaç kişiye kurmayı planladığı yeni topluluğu olan Les Comédiens de Grenoble’a katılmayı teklif etmiştir. Bu topluluğa katılması Lecoq’un tiyatro ile olan ilişkisini profesyonel bir noktaya taşımıştır.

Her zaman doğa ve onun hareketlerine ilgi duymuş olan Lecoq (Lecoq, 2006, s. 97) Dasté sayesinde Copeau geleneği ile tanışmıştır. Zengin bir Copeau tekniği ve doğal jimnastik anlayışı üzerine çalışmış, Dasté'nin önderliğinde Hébert teknikleri ile tanışmıştır (Evans, 2012, s. 167). Gelecekte kuracağı okulun yapı taşlarından olan maske ve commedia dell'arte ile de burada tanışmıştır. Jacques Lecoq bu topluluğun oyuncusu iken aynı zamanda oyuncuların antrenmanlarından da sorumlu olmuştur. Burada oyunculara yaptırmış olduğu çalışmalar spor jestlerinin doğal uzantılarıdır ve spordan tiyatroya geçişin farkına bile varmadığını söylemiştir (Lecoq, 2015: 23).

Lecoq, Grenoble's'da geçirdiği iki yılın üstüne Paris'e taşınmış ve Education Par le Jeu Dramatique (Dramatik Oyun ile Eğitim) okulunda Grenoble's'da aldığı eğitime istinaden oyunculara bedensel ifade üzerine dersler vermiştir (Lecoq, 2006, s. 98). Bu okula eğitim için gelen yönetmen Gianfranco de Bosio ve ortağı Lieta Papafava İtalya'daki Padua Üniversitesi'nde kendileriyle çalışmak üzere Lecoq'u davet etmişlerdir. Üç aylığına bu teklifi kabul eden Lecoq, İtalya'da tam sekiz yıl kalmıştır. Üç yılını Padua'da, iki yılını Milan'da ve diğer üç yılı da farklı yerlerde koreograf, oyuncu, yönetmen olarak çalışarak geçirmiştir (Lecoq, 2006, s. 99). Revüler tasarlamış, çeşitli televizyon programlarında filmlerde varyeteler ve komik pantomimlerde yer almıştır.

İtalya, Lecoq okulu için başka dramatik sahaların da bir tür ön hazırlığı olmuştur. Lecoq burada, Commedia dell'arte ve insanlık komedisi üzerine pek çok çalışma yürütme şansına erişmiştir. Padua'ya ilk geldiğinde, maske çalışmalarını burada da sürdürmek isteyince, Gianfranco de Bosio Lecoq'u iyi bir heykeltraş olan Amleto Sartori ile tanıştırmıştır. Sartori ile ortak çalışmaları sonucunda gerçekten yaşayan, çalışan, iyi bir nötr maske tasarlamayı başarmışlardır (Lecoq, 2006, s. 103). Bu dönemde üretilen tüm commedia dell'arte, nötr maske ve diğer maskeleri Sartori Paris'e dönerken Lecoq'a hediye etmiştir (Lecoq, 2015: 26). Lecoq okulunda nötr maske eğitiminde kullanılan deri maskeler, Sartori'nin o dönem Lecoq için yaptığı maskelerdir.

Padua'da mim üzerine çalışmış, Piccolo Teatro için çalışırken Yunan tragedyası ve koro çalışmalarını keşfetmiştir. Piccolo Teatro kendi okulunu kurmak isteyince Lecoq'a o okulda eğitmenlik teklif etmişlerdir. Lecoq burada mim, hareket ve bedensel

ifade üzerine dersler vermiştir. Bu okulda vermiş olduğu eğitim Paris'teki okulun şekillenmesinde etkili olmuş, tiyatro deneyimlerini egzersizlere dönüştürmesini sağlamıştır. Mim, alan kullanımı ve koro, hareket analizi, tiyatro akrobasisi, bürlesk, obje manipülasyonu, sabit nokta, doğa ile özdeşleşme gibi çalışmalarla iki yıllık pedagojisini oluşturmuştur (Lecoq, 2006, s. 108). Lecoq için öğretmek öğrenmeyi sürdürmek açısından çok önemli olmuştur. Hareket bilgisi arayışını öğretirken sürdürebildiğini, dünyanın nasıl “hareket ettiğini” öğretirken daha iyi anlayabildiğini vurgular. Kafanın henüz bilmediği şeyleri bedeninin bildiğini öğretirken keşfetmiştir (Lecoq, 2015: 27). Fransa'ya döndükten sonra paralelde oyun çalışmalarını sürdürürken, küçük bir öğrenci grubuyla da bir okul açmıştır.

Jacques Lecoq 1956 yılında Paris'e döner dönmez okul için mekân arayışına başlamıştır. Mekân bulma konusunda sıkıntılar çekmiş, ısıtması olmayan yerlerde battaniye altında çalıştıkları zamanlar olmuştur. Fakat bu ilk yirmi yıl boyunca yaşanan tüm bu deneyimler pedagojinin de değişmesine, gelişmesine katkı sağlamıştır (Lecoq, 2015, s. 30). Günümüzde oturmuş olan pek çok dramatik saha bu yirmi yıl içinde gelişmiştir. Clownlar, larva maskeleri, dramatik metinlerle yapılan çalışmalar dahil olmuş, birinci senenin sonunda gösteri olarak da sunulan farklı sosyal ortamların incelendiği *anketler* ortaya çıkmıştır.

“Eğitim, nötr maske, bedensel anlatım, commedia dell'arte, koro, Yunan tragedyası, beyaz pantomim, figüratif mim, ifadeli maskeler, müzik, dramatik akrobasi ve eylem mimi ile başladı. Hızlı bir şekilde bu programa konuşmalı doğaçlamalar ve yazma çalışmalarını ekledim. Sessizlikten söze doğru gidiyorduk. Bu çerçevede içinde okulun üzerine kurulu olduğu büyük tema ortaya çıktı: *Yolculuk*” (Lecoq, 2015: 28).

Jacques Lecoq'un Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca olması ve orada mimarlık öğrencileri ile çalışması pedagojiye inşa edilmiş uzamlarla ilgili bir pencere açmış, oyunun uzamı'nın gelişmesini sağlamıştır. Okulun bir çeşit sahne tasarımı bölümünün açılması bu şekilde olmuş ve LEM (Hareket Çalışmaları Laboratuvarı) okula ayrı bir bölüm olarak dahil olmuştur. Melodram, bufonlar, çizgi-mim ve mimci anlatıcı, kabare, varyete, mister, grotesk, bürlesk, absürt gibi yeni dramatik sahalarda birbirlerini doğurmuştur. “Jeodramatik menzilde gerçekleşen yatay pedagojik yolculuk büyük dikey

menzil üzerinde ikinci bir yolculukla kesişti: şiirsel derinliğin keşfi ve oyun seviyelerinin yükseltilmesi. Sözcüklerin, renklerin, tutkuların dinamiği ve hayatın fenomenlerinin soyut bir öze indirgenişi” (Lecoq, 2015: 31), mimodinamiği ortaya çıkarmıştır.

Okul 1976’da şu an da bulunduğu mekana kavuşmuştur. Bu mekan zamanında *Le Central* adında bir boks merkezi olarak kullanılmıştır. 1876’da kurulmuş, Fransa’daki beden eğitimi öncülerinden Amoros’un jimnastik yaptığı eski bir jimnastik merkezidir (Lecoq, 2015: 30). Le Central’i ilk aldıklarında mekan harabe halde, elektriksiz ve ısınma systemsiz bir mekanken (Murray, 2003, s. 17) şimdi soyunma odaları, fuayesi, iki ayrı eğitim stüdyosu ile oturmuş güzel bir okuldur. Büyük salonun asma katları orijinal formunu hala korumakta ve mekan tarihi dokusunu sürdürmektedir. 2016 yılında okul altmışıncı yılını kutlamıştır.

Lecoq eğitiminin üç temeli vardır: hareket analizi, doğaçlama ve otokurlar. Doğaçlama ve hareket analizi, farklı dramatik sahaları birleştiren çalışmalarla donatılmıştır. Otokurlar da bu iki temelle paralel ve birbirini destekleyerek ilerleyen öğrencilerin kendi yaratım çalışmalarıdır. Genel olarak eğitimin yörüngesi öğrencilerin doğal dünyayı tanımlama ve somutlaştırması yoluyla günlük yaşamın yeniden üretilmesinden, karakter yaratmaya, yer, olay ve dramatik gerilimi kurmaya doğru yol alır (Evans, 2012, s. 169). Önemli olan dışımızdaki dünyanın gözlemi ve tiyatronun hayal gücüdür. Gözlemlemek, analiz etmek ve doğaçlamaktır (Rolfe, 1972, s. 36).

Commedia dell’arte ve Yunan tragedyası sahaları bir oyuncunun en yüksek enerji seviyesinde oyunculuk sergilediği ve tüm kapasitesini kullandığı sahalardan dolayı Lecoq için önemli dramatik sahalardır. Lecoq pedagojisinin temel ilkesi büyük başlayıp daha sonra küçültmektir: en büyük alanı kaplamaktan nefesin hareketsizliğini bulmaya dek (Lecoq, 2006, s. 112). Okulun en başından ikinci yılın sonuna kadar oyun ve oyunculuk seviyeleri gittikçe yükselmekte, talep edilen enerji ve mevcudiyet seviyesi artmaktadır.

Okuldaki çalışmalar, yöntemsel olarak bireysel ilişkiyi dışlar. Lecoq kişilerin kendini daha iyi hissetmesi ile ilgilenmez, oyuncunun kendisiyle özdeşlik kurmasını istemez. Oyuncunun benliği ile canlandırılan karakter arasında oyun mesafesi tercih

edilmektedir. Oyuncunun inanması ya da özdeşleşme kurmasından ziyade oynaması önceliklidir (Lecoq, 2015, s. 35). Doğaçlamalarda oyunun oyuncunun uzamından çıkıp seyirciye ulaşmadığı yerlerde psikolojik olarak değerlendirilen bir oyun mevcuttur. Psikolojik olan oyun küçük, içsel olan bir oyundur ve Lecoq pedagojisinde öncelikli ulaşılacak istenen nokta bu değildir. Esas olarak oyuncunun dışında kalan dünya yoluyla gerçekleşen bedensel deneyimler amaçlanmaktadır. Okul her zaman beden odaklı bir tiyatroyu merkezine almakta ve her şeyin önce bedenle araştırılmasını savunmaktadır. Daha sonra inceleyeceğimiz üzere, sözden önceki sessizliği bulmanın yolu beden yoluyla deneyimlemektir. Okulun eski öğrencilerinden olan (1965-1966 okul dönemi) ve Théâtre du Soleil'in kurucusu Ariane Mnouchkine'in dediği gibi;

“Bir metni söylemek kulak ister. Beden dinler, beden acı çeker, harekete geçmeden önce maruz kalan bedendir. Bunlar tiyatronun evrensel yasalarıdır ama bunları bize hatırlatacak çok fazla insan olmadığını düşünüyorum. Ve Lecoq bu insanlardan biridir. Bu yasalar vardır. Onları o icat etmedi. Bu yasalar hepimizden önce varlardı, o sadece bunları basitçe nasıl göstereceğini biliyor. Diyor ki: ya bu yasalara uyarsınız ve belki tiyatro yaparsınız ya da bu yasaları unut ve uygulamak istemezsiniz, o zaman da kostümlü edebiyat yaparsınız. En iyi ihtimalle” (Pekin, 2015, s. 25).

Lecoq okulunda öğrencinin yaratıcılığını ortaya çıkarmak birinci sırada gelir. Doğaçlamalardan, oto-kurlara bu yaratım sürekli olarak tetiklenir, öğrencilerin yalnızca bir oyuncu olarak değil, yönetmen, yazar, sahne tasarımcısı olarak da yolunu çizmesini sağlar. Pedagoji, imgelemleri geliştirmekte ve kişiye önemli bir oyun zekâsı kazandırmaktadır (Lecoq, 2015, s. 34). Oyuncunun doğaçlamalarda anlatmaktan çok oyun edimini seyirci ile paylaştığı bir eylem olarak gerçekleştirmesi gerekmektedir. Lecoq için sahnede gerçekleşenin seyirci tarafından anlaşılıyor olması çok önemli olmuştur. Eğer seyirci sahnede ne olduğunu anlamamışsa, çalışma başarısız olmuş demektir (Pekin, 2015, s. 30).

Lecoq'un kurduğu pedagojinin yanında eğitimlik tarzının da oldukça kendine has ve özel bir yanı vardır. Bu biçim, bir gelenek gibi Lecoq'tan sonra da sürmektedir. Bu, öğrenci-usta arasında mesafeli bir yol gösterici ilişkisi olduğu kadar her öğrencinin ayrı ayrı farkında olunan bir durumu da içerir. Lecoq bunu şu şekilde açıklar:

“Ben hiç kimseyim. Kendi teatral sesinizi daha iyi ifade edebilmek için geçtiğiniz tarafsız (nötr) bir noktayım. Ben yalnızca etrafında kendi yolunuzu daha iyi bulacağınız engelleri size çıkaran kişiyim” (Lecoq, 2001, s. ix).

Bu nedenle alışılmış oyuncu eğitimlerinin dışına çıkan eğitici bir ilişki türüdür¹. Eğitimci öğrenciyi provoke etmek için oradadır ama her zaman bir mesafe vardır. 2006 yılından beri okulun direktörlüğünü yapan Paola Rizza bu mesafeyi şöyle açıklar; “Hocalar öğrencilerle arasına kasıtlı olarak bir mesafe koyar. Bu her zaman bir soru işaretidir. Bence bu kesinlikle gereklidir. Öğrencide kişisel bir şey aranmamalıdır ya da bir sempati duyulmamalıdır” (Pekin, 2015, s. 21). Belçika’daki Lecoq pedagojisini izleyen okulun yöneticisi ve Lecoq mezunu Lassaâd Saïdi de bu mesafenin gerekliliğini vurgular. Öğrencileriyle hiçbir zaman kahve içmeyeceğini söyler ve bu mesafenin hem kendisini hem öğrencilerini özgür kıldığını, böylece herkese karşı adil bir tarafı koruyabileceğini söyler (Pekin, 2015, s. 21). Kişisele yaklaşılacak alan, her öğrencinin kendine has ihtiyaç duyduğu provokasyonların, öğrencinin gelişimine yön vermek amacıyla hocalar tarafından sağlanmasıdır. Eğitimcilerin her bir öğrencinin yolculuğunun farkında olduğu, hem yakın hem mesafeli bir ilişki kurduğu bu eğitim biçimi, Lecoq’tan sonra da süren bir öğrenci-usta ilişki geleneği gibidir².

Jacques Lecoq’un eğitim yöntemi kendine has bir biçimdir. Öğrencileri cevaplardan ziyade sorularla provoke ederek, düşünmeye itmeyi amaçlar. Bu şekilde öğrencinin doğru olanı kendi bulması için daha çok deneme yapmasını sağlar. Öğrenci için bu biraz yorucu ve zaman zaman motivasyon kırıcı olsa da her daim bu defa daha iyisini yapmayı hedefleyerek denemeyi hep sürdürmelidir. “Söz konusu olan değişmeyen bir bilgi aktarımı değil, beraberce anlamaya çalışmak ve öğrenci-usta arasında öğrenciler

¹ Kendi deneyimlerimden de aktarabileceğim üzere, konservatuardayken kurulan hoca-öğrenci ilişkisi kişisel bir ilişki türüydü. Bireyle olan ilişki, mesleki ilişkinin önüne geçebilmekte, öğrencinin eğitiminde bir takım sapmalara sebep olabilmekteydi. Sanatsal yolculuk, başka kıstaslardan kolaylıkla etkilenebilir kırılgan bir noktaya varırdı. Fakat hoca-öğrenci ilişkisi Lecoq okulu için tam tersi bir yerdedir. Hocalar kişinin özel yaşamıyla ya da kim olduğuyla değil, teatral yolculukla kurduğu ilişki ile, yaratıcı süreçle kurduğu bağ ile ilgilenmekte, değerlendirmelerini buna göre yapmaktadır.

² İki farklı ilişki sisteminde eğitim almış biri olarak bu noktada hoca-öğrenci ilişkisindeki mesafenin, öğrencinin sanatsal yolculuğunda eğitimciden yüksek seviyede bir öğrenme gerçekleştirebilmesi için sağlıklı bir zemin yarattığını söylemek isterim.

olmasaydı ustanın hiçbir zaman söyleyemeyeceği şeyleri söyleten yükselen bir ilişki yakalamaktır. Bilgiye ulaşmak ise öğrencilerin kendi merakları ve istekleri sayesinde mümkündür” (Lecoq, 2015, s. 36). Öğrenci olarak merak, motivasyon, heyecan ve arayış okul boyunca gereklidir. Yanıtlara hızlıca ulaşmak ve neyin doğru olduğunu öğrenmek isteyen öğrenci için bu eğitim aynı zamanda sabır ve süreç eğitimidir. Okulun otuzuncu yılında Lecoq’un büyük salona astığı bir pankart Lecoq’un bakış açısını oldukça iyi tanımlar, “Benim yaptığımı yapma. Ne yapıyorsan onu yap.” (Murray, 2003, s. 45). Lecoq hiçbir zaman neyin doğru olduğunu göstermez ya da söylemez çünkü aslında tek bir doğru yoktur bu nedenle ona ait pedagojinin tüm aktarıcıları da aynı üslup içerisinde bir eğitim verir. Eğitim yöntemi *via negativa* denen bir yöntemle gerçekleşir, eğitmen öğrencinin yapması gerekeni değil yaptıkları içinde oyuna hizmet etmeyenleri söyler. Bu noktada öğrenme yolculuğu öğrencinin kendi kendini tanıması yoluyla sessizce gerçekleşir. Öğrenim, bu sessiz etkileşimin doğası gereği bireysel farkındalıkla zaman içerisinde gelir (Rolfe, 1972, s. 36). Öğrenci için denemekten yılmamak, kolayca kaçmamak bu noktada önemli bir sabır göstermeyi gerektirir. Bunu her zaman korumak mümkün olmaz. Zira okulun tarzında doğaçlama ya da otokurların sonuna kadar izlenmesi, pek az rastlanan bir durumdur. Sonuç odaklı öğrenci profili için bu durum başlangıçta anlaması ve kabul etmesi zor gibi gelse de zamanla bu duruma alışılır hatta faydası da süreç içerisinde fazlasıyla görülür.

Eğitim biçiminin bir diğer önemli parçası da geribildirimlerdir. Lecoq, öğrencilerin üretimlerine yaptığı yorumları hiçbir zaman doğrudan ya da dolaylı kişisel olarak yapmaz, eleştiriler yalnızca sahnede gerçekleşenlerle ilgilidir (Rolfe, 1972, s. 36)³.

“İlk olarak Lecoq öğrencilerin çalışmalarına tanıklık ederken yönetmen ile öğretmen tepkisini ayırıştırır. İkincisi, Lecoq’un ilgilendiği, ‘şeyleri ortaya çıkaran motorlardır’, öğrencinin bir performansı oluştururken farklı şeyler arasındaki en etkili ilişkiyi bulup bulmadığıdır. Üçüncüsü, onun pedagojisinin varsayımı bilginin herkese aynı şekilde aktarılamayacağı ve aktarılmaması gerektiğidir. Ve son olarak, karakteristik bir biçimde mühendisliğin pratik dilinden hareket eder ‘motorlar’, gizemli bir şekilde karşılıklı olarak ortaya çıkan başarılı bir

³ Bu, bir oyuncu ve bir öğrenci olarak sizi kişisel odaklarda zaman kaybetmenizden koruyan, her zaman yaratıcı ve sanatsal odaklarda düşünmenizi sağlayan bir yaklaşımdır

hoca-öğrenci ilişkisi için ‘aşkınlık’ gibi” (Murray, 2003, s. 46).

Lecoq’un genel itibariyle kurmuş olduğu pedagoji, öğrenci ya da oyuncuya yalnızca “yorumcu” gibi değil bir “yaratıcı” olarak yaklaşır (Murray, 2003, s. 47). Doğaçlamalarda ve otokurlarda yapılan geribildirimler her zaman temel oyun dinamiklerine dayanarak, çalışan ve çalışmayan yönlele getirilen geribildirimlerdir. “Çalışmaya getirilen eleştiri iynin ya da kötünün eleştirisi değil, doğrunun, çok uzunun, çok kısanın, ilginçin, ilginç olmayanın eleştirisidir” (Lecoq, 2015, s. 36). Bu eleştiri biçimi, süreç içerisinde kişinin başka grupların otokurlarını izlerken neyin çalışıp neyin çalışmadığını görmeye başlamasıyla kendini gösterir. Bu eleştirel perspektifi kazanmak da bu geribildirim biçiminin getirdiği bir faydadır. Lecoq için önemli olan öğrencilerin verilmiş bir temayı bir şekilde oynuyor olmaları değildir.

“Müdahalelerimi her zaman hareketi referans alarak yaparım. Niçin düşünüyor? Neden durmayacak izlenimi ediniyoruz? Bütün bunlar yaşayan bir yapıya hizmet edecek şekilde dile getirilmiş basit tespitlerdir. Çünkü her yaşayan yapı çıkan, inen ya da kendi ritmi olan bir hareketten doğar. Bu yapıyı her doğacın içinde bulabiliriz. Bu anlamda okul aynı zamanda bir bakış okuludur. Herkes bir doğaç konusu verir, ama asıl önemli olan daha sonra vereceğiniz geribildirimdir!” (Lecoq, 2015, s. 36).

Eğitim modeli içerisinde öğrencinin kendine has bir bakış açısı geliştirmesi de önemli bir yer tutar. Bu noktada önemli olan şey özgün fikirlerin gerçekte olan ilişkisidir. Yoruma açık da olsa, her zaman gerçekte bir ilişki hakim olmalıdır. Oyunun belli noktalara göre konumlanması gerekmektedir. Örneğin nötr olanın keşif süreci genel olarak kabul edilen bir nötrlük üzerinden işler. Bu nötrlük hem kişiye özel hem de bir bakıma kolektif bir nötrlüktür. Sürekli denemeye odaklı bu eğitim neyin çalışmadığını anlamak üzerinden ilerler, bu da bir bakıma hatalardan öğrenilen bir sistemi akla getirir. Hatalar da Lecoq için eğitimin olmazsa olmazıdır. “Zira büyük bir hata felakettir, küçük bir hata ise daha iyi varolmamız için bize gereklidir. Hata yoksa hareket de yoktur. Ölüm vardır!” (Lecoq, 2015, s. 37).

Okulun pedagojisi iki yıllık bir eğitim olarak son halini almıştır. Okula kabul edilen öğrenciler birinci senenin ilk üç aylık deneme sürecine kabul edilmiş olurlar. Üç ayın sonunda bir eleme, birinci yılın sonunda ikinci ve son bir eleme yapılır. İkinci sınıfa

öğrencilerin yaklaşık yarısı devam edebilmektedir.

Lecoq okuluna gelen kişilerin daha önce mesleki olarak ne yapmış olurlarsa olsunlar gerçek haline en yakın şekilde yaşamı yeniden keşfetmek için kendilerine ait olmayan bütün parazit biçimlerden kendilerini arındırmakla ve kendilerini rahatsız edebilecek ne varsa ortadan kaldırmakla işe başlamaları gerekir (Lecoq, 2015, s. 43). Aslında öğrendiklerini tamamen unutmaları değil, yeni deneyimlemeler için kendilerine alan açmaları teşvik edilir. Ancak bildiklerini bir kenara bırakıp, yargılamadan deneyimlemek öğrenciye yepyeni keşifler sağlayacaktır.

İki yıllık Lecoq pedagojisinin içeriği üç bölümden oluşur. Doğaçlama ve hareket analizi öğrencinin öğrendiği ve denediği ilk iki bölümü oluşturur. Üçüncü bölüm ise öğrencilere haftalık olarak verilen temalar üzerinden kendi oyunlarını ürettikleri otokurlardır. Yani kendi kendilerine öğrendiklerini pekiştirdikleri, kendilerine öğrettikleri bir çalışmadır. Yine burada da bir spor takımı gibi işleyen bir durum söz konusudur. Oyun anlayışı geliştirmenin yanında bir grup olarak işbirliğini ve her an hazırlıklı olmayı geliştirir. Bunların yanında açıklık, hızlı çözüm üretebilme en az fikir üretmek, oyun oynama açıklığı kadar önemlidir (Evans, 2012, s. 173-174). Okul tüm eğitimi boyunca yaratıcılığı ön planda tutarak oyun oynamaktan zevk alan bir oyuncu yetiştirmeyi amaçlar. “Okulun amacı, oyuncunun fiziksel oyununa önem kazandıracak teatral dilleri ortaya çıkaran genç bir yaratım tiyatrosu üretmektir” (Lecoq, 2015: 34). Eğitimin ilk senesi öğrencinin bedeni yoluyla keşfini, oyun oynama arzusunu canlandırmayı ve fiziksel kapasitesini geliştirmeyi amaçlayan çalışmalardan oluşur.

1.1.2. Lecoq Okulunun Birinci Senesi (Oyun, Nötr Maske, Elementler, Mimodinamik, Karakter ve Larva Maskeleri)

“Tüm insan ilişkilerinde iki büyük sessizlik alanı gözlemlenir; biri sözden önceki, diğeri ise sözden sonraki alandır.”

Jacques Lecoq

İlk sene, sessizlikle başlar. Psikolojik sözsüz oyun yerini nötr maska bırakır. Nötr bir halden sonra ise doğanın dinamiklerini keşfetmeye doğru devam eder.

Elementler, malzemeler, hayvanlar, renkler, ışıklar, sesler ve sözcükler bedenle keşfedilir. Tüm bu keşifler akabinde karakterlere dönüşür ve sonrasında maskeler, soyut maskeler, soyut biçim ve yapılar gibi farklı oyun seviyeleri geliştirilir. Bir takım üslupsal kısıtlamalar, oyunu yapılandırmaya dair farklı yaklaşım alanları doğurur. Hareket analizi, dramatik akrobasi ve doğaçlama temrinleriyle bedensel olarak öğrencinin algısı açık bir hale getirilir. Müzik, resim, şiir gibi çalışmaların da eklenmesiyle ilk yıl sona erer (Lecoq, 2015). Okulun ilk yılının sonunda anketler⁴ sene sonu gösterisine dönüşür.

“Birinci senenin hedefi, belli bir oyun niteliğine erişmek için gerekli olan büyük merak duygusunu öğrencilerde uyandırmaktır. Bu keşif ve öğrenme senesi boyunca öncelikle doğaçlama ve hayatın hareketlerinin analizinden yola çıkarak toprağa oyunun ve yaratıcılığın tohumlarını ekeriz. Daimi bir bağ bu iki boyutu bir araya getirir. Bir yandan doğaçlamayla içeride olanı dışarıya çıkarmak söz konusudur; bununla birlikte hareketin nesnel tekniği bu yolu tersine çevirmemize imkân sağlar, yani dışarıdan içeriye doğru gideriz” (Lecoq, 2015, s. 43).

Birinci senenin pedagojisini oluşturan ana çalışmaların yanında dramatik akrobasi, jonglaj, sahne dövüşü, ses ve beden hazırlıklarının olduğu yan çalışmalar sene boyunca dönemlere yayılarak devam eder. Her hafta verilen farklı temalarla otokur çalışmaları yapılır. Bu otokurlar beş ila on dakika arasında bir süreyi içerirler ve her Cuma tüm öğrenciler ve hocalar karşısında sergilenir. Okulun direktörü tarafından geribildirimler verilir. Ardından gelecek haftanın otokur konusu verilir ve öğrenciler beş ya da yedi kişilik gruplarını oluşturur ve gelecek hafta için çalışmalarına başlar. Bu döngü iki yıl boyunca her hafta gerçekleşir. Birinci sene okulun her günü, bir saat hareket analizi, bir buçuk saat doğaçlama ve bir buçuk saat otokur çalışması olmak üzere toplam dört saatlik bir günlük program izler.

Lecoq pedagojisinde eğitim sessizlikle başlar çünkü sözün içinden çıktığı kökler genellikle unutulmuştur (Lecoq, 2015, s. 45). Yolculuk öğrencinin saf, masum ve merak eden haline dönüşüyle başlar. Lecoq’un yöntemi oyuncunun oyun oynamaktan zevk aldığı bir tiyatronun ortaya çıkışına zemin hazırlamayı hedefler (Lecoq, 2015, s. 117). Öğrenci geleneksel metne dayalı bir tiyatro eğitiminden geliyorsa, konuşmamak kafa

⁴ Senenin son döneminde öğrencilere verilen bir mekânın araştırılarak sahnelenmesi çalışması.

karıştırıcı olabilmektedir. Konuşmanın yasak olduğunu zannetmek, jestlerle işaret etmeye çalışmak gibi yönlere sapabilmektedir. Aslında konuşmak yasak değildir, sözcüklerin altında ne olduğunu anlamaları için susmaları istenir yalnızca (Lecoq, 2015, s. 46).

Lecoq Pedagojisinde her eylemin bir nedeni, itkisi olması gerektiği gibi sözün de bir nedeni olmalıdır. Sessiz oyun çalışmaları oyuncunun hem kendisini hem de çevresini dinlemesini sağlar. Sessizlik, aksiyon-reaksiyon ilişkisini geliştirir (Lecoq, 2006, s. 71). Etki-tepki ilişkisi ancak etkinin algılanması ile başlayabilir. Doğaçlamalar esnasında bir şey yapmış olmak için yapılan eylemler sıkça görülür. Sebepsiz bir tavır, jest ya da söz ortaya çıkar. Bu hem oyun içerisinde hareketsiz kalma korkusundan hem de herhangi bir şey yapmanın hareketsiz kalmaya göre daha doğru olduğunun sanılmasından kaynaklanır. Aslında eylemsizlik bile bir eylemdir. Konuşmadan önceki susma ve izleme ya da dinleme hali bir eylemdir. Jestin ve sözün niteliği sessizlikten gelir. Sessizlik pek çok farklı nitelikle yüklüdür. Bir eylemin aciliyeti oyuncuyu sessizleştirir ve o eylem bu sessizliğe ihtiyaç duyar (Lecoq, 2006, s. 70). Eylem, tüm dikkatin kendisinde olmasını gerektirir. Bu çalışmalar öğrencilerin eylemin özünü hissetmeye başlamalarını sağlar. “İç dünya, dış dünyanın kışkırtmalarına verilen tepkiyle kendini belli eder” (Lecoq, 2015, s. 46). Oyun oynayabilme kapasitesi Lecoq için yaratıcı oyunculuğun kriteridir. Oyun hassas ve önemli bir konudur, “disiplinsiz bir oyuncunun veya hoşgörülü bir yönetmenin elinde riskli bir bölge olabilir” (Murray, 2003, s. 68).

Oyun kabiliyeti, yaratıcılık için gerekli bir koşuldur ve oyun virtüözlüğü ve oynama zevki bir oyuncu için en önemli unsurdur (Murray, 2003, s. 66). Bu nedenle okulun ilk dönemi öğrencinin oyun oynamaya başlamasını hedefleyen tekraroyunlarla başlar. Aşına olunan temalar ve mekanlarla kurulu doğaçlamalar hayatın bir tekraroyunudur (rejeu). “Teatral boyutun farkında olan oyuncu doğaçlamasına ritim, bir tempo, bir süre, bir uzam, bir biçim verdiği zaman oyun başlar. Oyun tekraroyuna çok yakın olabilir ya da çok cüretkar teatral transpozisyonlarla ondan çok uzaklaşabilir ama oyunun çıkış noktasının her zaman gerçek olandan alınması gerektiği unutulmamalıdır” (Lecoq, 2015, s. 45). Tekraroyun çalışmalarında öğrenciler hiçbir oyunculuk, seyirci, karakter vs. kaygıları taşımadan yalnızca gerçek hayatın bir tekrarını oynarlar. Bu çalışmaların hepsi öğrencinin sözle kurduğu ilişkiye yeni bir farkındalık getirmeyi,

“sözün ortaya çıkışını geciktirmeyi hedefler. Sessiz oyunun kuralları öğrencileri tiyatronun temel kanununu, kelimelerin sessizlikten doğduğu kanununu keşfetmeye yönlendirir. Buna paralel olarak hareketin de hareketsizlikten doğduğunu keşfedeceklerdir. Sus ve oyna. O zaman tiyatro ortaya çıkar” (Lecoq, 2015, s. 52). Sessiz oyun çalışmalarından sonra dört haftalık bir nötr maske dönemine geçilir.

Jacques Lecoq’un Jean Dasté ile çalışmaları sırasında deneyimlediği Copeau’nun *Noble* (asil) maskesi, zamanla Lecoq’un eğitiminin ana zeminlerinden biri haline gelmiştir. Jacques Copeau’nun da oyuncunun eğitiminde kullandığı asil maske, Lecoq pedagojisinde nötr maskeye dönüşmüş ve tam formuna İtalya yıllarında kavuşmuştur. Nötr maske herhangi bir performansa yönelik değildir, yalnızca eğitim amacıyla kullanılır (Murray, 2003, s. 73). Lecoq pedagojisinde iki tür maske kullanılır, tam maskeler ve yarım maskeler. Nötr maske tam maskelerin ilki ve temelidir. Tüm tam maskelerde olduğu gibi nötr maskede de konuşma yoktur.

“Nötr maske özel bir nesnedir. Denge halinde olan, tüm bedene sükunetin fiziksel duyumunu öneren ve nötr denilen bir yüzdür. Yüzümüze koyduğumuz bu nesne, iç çatışmaya yer vermeyecek şekilde çevremizi saranı alımlamaya ve eylem öncesine denk gelen nötrlük halini hissetmeye yaramalıdır. Nötr maske diğer bütün maskeler için bir referans maske, bir temel maske ya da bir destek maskedir. Commedia dell’arte maskeleri olsun ya da ifadeliler olsun her maskenin altında bütünün taşıyıcısı bir nötr maske vardır. Öğrenci başlangıç aşamasındaki bu nötr durumu yakalayabilirse üzerine oyun yazılabilen beyaz bir sayfa gibi bedeni özgürleşir ve de çalışmaya hazır hale gelir” (Lecoq, 2015, s. 53).

Nötr maske, sessiz oyun çalışmalarının hemen ardından gelir. Dört hafta boyunca hareket analizi ve doğaçlama dersleri tamamen nötr maskeye yönelik bir eğitime odaklanır. Maske, oyuncunun oyununu yükseltmeye, karakter yaratmaktan çok durumu izole etmeye zorlar. Fiziksel jestlere odaklanır ve ekonomik hareket etmeyi gerektirir. Gündelik, sıradan olanın ötesinde bir oyun seviyesidir (Lecoq, 2006, s. 103). O zamana kadar hep yüz ifadelerine odaklanmış olan oyuncu, maske itibarıyla duruş, yürüyüş ve jestleri gözlemlemeye başlar. Kendi deneyimlerinin yanında başkalarının deneyimlerini izlemek de çok geniş bir gözlem alanı sunar (Kemp, 2016, s. 97).

Lecoq okulunda kullanılan maskeler Amleto Sartori tarafından yapılan deri maskelerdir. “Belirli bir ifadesi veya karakteristikliğı yoktur, gülmez, ağlamaz, üzgün ya da mutlu değildir. Sessizlik ve sakinliğe dayanır” (Lecoq, 2006, s. 105). Maskenin belli kuralları ve önemli noktaları vardır. Oyuncunun yüzünden biraz daha büyük olmalı ve yüze yapışmamalıdır. Maske ile yüz arasında bir mesafe oluşturmak için süngerler kullanılır. Doğru mesafe ile doğru boyuttaki maskenin yüze en doğru şekilde yerleşmiş olması hem oyuncu açısından hem izleyici açısından oldukça önemlidir. Maske belli bir şekilde tutulur, takmadan önce seyirciye arkanızı dönerek maskeyi takar ve hazır olduğunuzda yüzünüzü dönersiniz ve oyun döndüğünüz an başlar. Bu dönüş anı ile birlikte maskenin oluş (presence, etat) haline girilmiş olur. İlk kez nötr maske takıldığında oyuncuyu boğan, rahatsız eden heterojen bir nesne gibi görünür. Fakat yavaş yavaş gizlenmiş hissetmeye ve dolayısıyla normalde yapamayacağı şeyleri yapmaya başlar oyuncu. Sonunda maske ile tamamen birleştiğinde çıplak yüzünden daha büyük bir özgürlük alanı keşfeder (Lecoq, 2006, s. 105). Artık tüm anlatımı üstlenen bedendir ve hiçbir şeyi gizleyemez bir hale gelir. Başlangıçta gizleyen maske sonrasında oyuncuyu her şeyiyle ortaya çıkaran bir unsura dönüşür.

“Nötr maske esasen oyuncunun kendisini çevreleyen uzamdaki varoluşunu geliştirir. Maske, alımlama için oyuncuyu keşif, açıklık ve özgürlük durumuna sokar. İlk defa keşfediyor olmanın tazeliği içinde temel şeylere bakmaya, dokunmaya, onları duymaya ve hissetmeye imkân sağlar. Bir karaktere girer gibi nötr maskeye girilir. Tek fark ise içine girilen bir karakter değil, genel nötr bir varlıktır” (Lecoq, 2015, s. 54)

Buradaki bu nötr halin arayışı daha önce eylemlerinin miktarına ve ne ifade ediyor olduğuna çok da odaklanmamış olan öğrenciler için kafa karıştırıcıdır. Eylemin özünü ve nötr olanı bulmak zorlayıcıdır. Nötr maskede bir karakter yoktur. Yani, herhangi bir hikayesi, geçmişi, tutkuları yoktur. Nötr maske denge ve tasarruflu eylem halidir. Maske takılıyken, en ufak bir jest devleşir ve kocaman anlamlar yaratabilir. Tüm fazlalıklardan arınarak, öze ulaşmaya çalışmak başlarda zorlayıcı olmaktadır. Fakat öze ulaştıkça oyuncu için bambaşka bir alan açılır. “Nötr maskenin altında bakılan oyuncunun bedenidir. Bakış maskedir ve yüz bedendir! Bir oyuncu maskesini çıkardığı zaman eğer onu iyi taşıyorsa yüzü gevşemiştir. Maske oyuncudan bir şeyi çekip almış ve de onu

sahtelikten kurtarmıştır” (Lecoq, 2015, s. 54).

Maskeyi ilk takma anı çok önemlidir, vücut ya kabul eder ya reddeder. Oyuncu bir hareket ya da bir beden imgesi empoze etmek ister fakat bu noktada sakinleşip kendi düşüncelerini duruşunu nefesini maskeninkilerle değiştirmek için kendine izin vermelidir (Hodge, 2010, s. 22-23). Öğrenci bu noktada neyin doğru neyin yanlış olduğu hakkında hızlı bir bilgi edinme telaşına girse de eğitmen neyi yapmaları gerektiğinden ziyade denedikleri şey üzerinden neyin olmaması gerektiğini aktarır. Öğrenci bir yolun tıkanması ile başka yollar aramaya teşvik edilir. Bu keşif durumu maskede olduğu gibi aslında okulun tüm eğitim sürecinde işler. Okul, tıpkı kendi temasındaki gibi her bir öğrencinin de kendi içinde bir yolculuktur. İyi ya da kötü olmak değil, kendi deneyiminin içinde kalmak önemlidir.

Nötrlük oldukça bireyseldir. Herkes kendi nötrlüğünün arayışında olmalıdır. Tek bir nötrlük kalıbı yoktur (Hodge, 2010, s. 22). Kimi çalışmalarda ne kadar sabit duruş formları üzerinden gidilse de aynı form her bedende başkalaşır. Maske, evrensel olanın da bir keşfidir. Kimi jestlerin, kimi duyguların evrensel ifadeleri olması gibi. Fakat tek tip bir evrensellik değildir bu. Herkes birbirine hem benzer hem de benzemez. “Nötrlüğe doğru giden, herkesin kabul ettiği bir noktayı referans olarak öğrenciler kendi duracakları yeri bulur. Tabii ki mutlak ve evrensel nötrlük diye bir şey yoktur; bu yapılan sadece teşebbüstür (Lecoq, 2015, s. 37).

Nötr maske çalışmaları da doğaçlama çalışmaları gibi çeşitli temalar üzerinden ilerler ve nötr maskenin ilk teması *uyanış*tır. Maske ile uyanış herkesin kendi başına deneyimlediği bir temadır. Uzanma halinden uyanma haline dek nötr olanın arayışıdır. Başlangıç en sade eylemlerle başlar, ayakta durmak, yürümek, oturmak, bir nesneyi tutmak gibi. Her öğrenci bu denemelerde mutlaka fazla ve gereksiz hareketlerde bulunur. Kimi tavana bakar, kimi ayaklarına, kimi yürüyüşünü değiştirip doğal olmayan bir hal içine girer (Hodge, 2010, s. 23). Bu yanlışlar öğrencinin maskeyi keşfetmesi için güzel denemelerdir zira nötrlüğe yaptıklarından uzaklaştıkça yaklaşacaklardır.

Maskenin temalarından bir diğeri de *vedadır*. Lecoq bu temayı, evrensel ve melodramatik bir tema olduğu için tercih ettiğini söyler (Lecoq, 2015, s. 56). Bu gibi

temalarda dahi bir nötrlük vardır. Oyunun motoru vedadır ve her bir oyuncu bu motorun getirmiş olduğu eylemsel dinamiğin arayışına girer. “Her bir oyuncu herkese ait olanı nötr maskeyle hisseder; nüanslar işte o zaman güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bedenler farklıdır ama elveda teması onları benzeştirir” (Lecoq, 2015, s. 57).

Nötr maske için önemli olan bir başka tema da büyük yolculuk (*grande voyage*) temasıdır. Bu yolculuk sakin başlar ve sonrasında eylemlerin sınırlarını zorlayan felaket konsepti ile uygulanır. Gün doğumuyla başlar gün batımıyla biter. Suyun içinde başlayan yolculuk, kumsala ardından ormana, nehre dağa ve akabinde çöle uzanan bir yolculuktur. Nötr maske, tıpkı doğa gibi dengededir ve oyuncu bu yolculukta her bir uzamı maske ile deneyimler. Daha sonra felaket çalışmasında ise zorlu koşullarla yüzleşir. Denizde dalgalarla boğuşur, ormanda yangın çıkar, fırtınayla mücadele eder. “Bu uç doğaçlamalar bedenim imkânları dahilinde aciliyet ile hayal dünyası içinde hareket etmesi için öğrencilere daha önce yaşamadığı durumlar yaşatır ya da daha önce hayatlarında hiç gerçekleştirmedikleri çok zor hareketler yaptırır” (Lecoq, 2015, s. 59).

Nötr maske çalışmaları dahilinde nötr olanı keşfetmeye çalışırken paralelde yapılan hareket çalışmaları vardır, bunlardan biri dokuz duruş çalışmasıdır. Bu duruşlar nötr maskenin sahne mevcudiyetini güçlendirmek adına önemlidir. Nötr eylemin arayışında, alışkanlıklardan vazgeçmek kolay olmadığı için var olan eylemin yerine sabitlenmiş bir eylem çalışması yapılır. Yerine yeni bir şey koyarak hareket alışkanlığının dönüştürülmesi amaçlanır. Bu duruşlar sayesinde, nötr olan eylemin arayışı oyuncu için daha rahat bir noktaya gelir. Bu duruşlara gerekçelendirme ve nefes, ses gibi çalışmalar eklenerek organikleştirilir. Nötr maske vasıtasıyla ekonomik ve düzenli eyleme kavuşulur, duyuşal ve somatik bir deneyimle bilgi edinilir ve gerçek, doğru, yapay olanı oyuncu deneyim yoluyla keşfeder (Murray, 2003, s. 75). Maske oyuncuyu geri iter, oyuncu onu her zaman taşımalı, maskeyi itmelidir. Genel olarak beden, alışkanlıkları dahilinde istediği gibi hareket etmeye alışmıştır. Fakat bu çalışmalar, bedenim istediği gibi hareket etmesi halinden, bedenim bizim istediğimiz gibi hareket etmesi haline geçmeyi sağlar. Artık oyuncunun bedeni, kendi hakimiyetindedir ve nerede ne yapmasını istiyorsa onu yapmasını sağlayacaktır. Aranacak şey sadelik ve netliktir, sorgulamak yerine kabul etmek çok önemlidir (Hodge, 2010, s. 25). Nötr maske ile doğanın içine yapılan yolculuk

doğanın kendi dinamiklerini keşfetmeye doğru uzanır.

Nötr maskeden sonra özdeşleşme çalışmalarına geçilir, elementler ve mimodinamik. Pedagoji boyunca her çalışma birbiriyle geçişli olarak devam eder. Aralarında keskin bir çizgiden ziyade birbiriyle geçişli olarak sürer. Bir eğitim tamamlanırken diğeri başlar ve akabinde yerini tamamen diğere eğitime bırakır. Mimodinamik yine Lecoq'un mimlemek ve dinamik kelimelerinin birleşimiyle oluşturmuş olduğu bir bedensel deneyim çalışmasıdır. *Dinamikler* Lecoq eğitiminde çokça sözü geçen bir kavramdır. Dinamik derken Lecoq'un kastettiği şey ritim, kuvvet ve alanın birleşimidir (Kemp, 2016, s. 100).

Elementlerle ve materyallerle özdeşleşme nötr maskin devamı gibidir. Sahne mevcudiyeti olarak maske takılmasa bile bedensel olarak her zaman taşınmalıdır. Özdeşleşme yüzde yüz bir özdeşleşme değil, özdeşleşmenin oynanmasıdır. Mimlemek olarak da geçen bir tabirdir. Mimlemek sahte bir taklitten farklıdır, dışımızdaki oyunu bedenimizle kavramaktır. İnsan bütün bedeniyle düşünür, tüm kompleks jestler ve gerçeklik onun içindedir, dışındadır, her yerdedir (Lecoq, 2006, s. 4). Dışımızdaki dünyanın dinamiklerini gözlemlemek, her bir elementin ya da materyalin dinamiklerini düşünmeye başlamak, ritmini, temposunu, yatay-dikey vs. gibi alandaki etkileşimlerini gözlemlemek ve bunu beden yoluyla mimlemek oyuncunun çok çeşitli motor beceriler geliştirmesini sağlar (Kemp, 2016, s. 101).

Su, ateş, hava ve toprak çalışmaları maske ile başlar daha sonra maskesiz olarak devam eder. Suyu özdeşleşme suyun pek çok formu ile yapılan bir özdeşleşmedir, akarsular, göller, su birikintileri ve damlacıklar. Suyun dinamiğinin en yumuşak halinden en şiddetli haline dek bedensel bir arayış sürer. Hava için özdeşleşme alanda koşarak rüzgarın deneyimlenmesi ile başlar. Rüzgarın hareketi havadır. Bir yaprak, bir bez parçası gibi nesneler havanın algılanmasında araçtır. Toprak hem şekil verilebilir ya da yoğrulabilir bir elementtir hem de ağaçtır (Lecoq, 2015, s. 59). Ağaç Lecoq için toprağın ana sembolüdür. Toprağa köklenmiş bir ağaç olmak oyuncu için büyük bir önem taşır. Ağacın köklenmesi oldukça güçlü, dengeli, sağlam bir duruş getirir. Son olarak ateş, en değişken ve talepkar elementtir. Yalnızca ateş elementi sadece kendisinden oluşur. Ateşin

yüksek enerjisi, değişkenliği farklı bir dinamik oluşturur. Elementlerden sonra materyallere geçilir; kağıt, metal, sıvı, sünger gibi malzemelerle özdeşleşme çalışılır.

“Amaç oyuncunun referanslarını genişletmesi ve de bir malzemenin kendi içindeki ya da bir malzemedan diğerine geçişteki bütün nüansları hissetmesidir. Hepsi yağsı, kremi, kaygan, hamurumsu gibi farklı dinamiklere sahiptir. Nüansların bu inceliğine sahip olmak için ortak şiirsel zemin dediğimiz içinde renkleri, ışıkları, sözcükleri, ritimleri, uzamları ele alan uzun soluklu bir çalışma yaparız” (Lecoq, 2015, s. 60).

Elementler ve materyaller yerini bir sonraki çalışmaya bırakmadan önce transfer etme olarak adlandırılan bir sürece girer. Bu transfer metodu (transpozisyon) daha sonra hayvanlarda ve diğer çalışmalarda da kullanılacaktır. Bu metod, insan doğasını daha farklı perspektiflerden tanımak amacıyla elementleri, hayvanları, materyalleri deneyimletir. Gerçekçi oyunun dışında, teatral bir transpozisyon seviyesine ulaşmak önemlidir (Lecoq, 2015, s. 61). Bu transpozisyon çalışmasında kimi otokurlar ve doğaçlamalar içerdiği karakter ve elementi ya da hayvanı yüzdelik dilimlere ayırır. Yüzde altmış hayvan yüzde kırk insan ya da yüzde yirmi insan yüzde seksen ateş gibi değişkenlerle bu dinamiklerden farklı biçimlerde faydalanma sağlanır.

“Ağacı oynamak, onu konuşturmak ve bir insan karakteri gibi onu hareket ettirmek karakterin şiirsel bir transpozisyonuna girişmektir. Bu durumda ortaya çıkan metnin gerçekçi olamayacağını görmek ilginçtir çünkü mutlaka transpoze edilmiş olacaktır. Ağaç üzerine yazılan bir metinde absürt tiyatrunun kelimelerine yakın kelimeler kullanılabilir. Bu tarz bir transfer, beden jestlerinde olduğu gibi sözün de tiyatrodan bir transpozisyon seviyesine ulaşması gerektiğini keşfetmeye yarar” (Lecoq, 2015, s. 61).

Tüm bu özdeşleşme çalışmaları oyuncuya ilerleyen zamanlarda oluşturacağı karakterlerde pek çok farklı perspektif sunmaktadır. Örneğin tutkulu birini oynamak istediğinde deneyimlediği materyal ya da elemanlerdeki dinamiklerden beslenerek daha zengin ve daha detaylı bir karakter yaratma imkânı sağlamaktadır. Akla ilk gelen, geliş güzel ya da ezbere birtakım fikirlerle değil, bizzat deneyimlediği dinamiklerden beslenerek bir karakter yaratımına ulaşmasını sağlar. Bu deneyimler, pedagojinin devamında gelecek olan karmaşık çalışmalar için de pek çok referans sunacaktır. “Sessizlik ve hareketsizlikten başlayıp sayısız ara dinamiklerden geçerek azami harekete

doğru giden bu tecrübeler sonsuza dek oyuncunun bedenine kazınır. Çünkü doğa gerçekte bizim ilk dilimizdir. Ve beden bunu hatırlar!” (Lecoq, 2015, s. 62).

Mimodinamiğe kadar pedagojide deneyimlenen şeyler gözle görülen ve hayatın içinde deneyimlenen belli bir fiziksel boyuttaki dinamiklerdir. Mimodinamik ise daha soyut bir zeminin deneyimini aralar. “Uzamlardan, ışıklardan, renklerden, malzemelerden, seslerden oluşan ve de hepimizin içinde bulunan soyut bir boyut” (Lecoq, 2015, s. 62) ile yaşamın özüyle karşılaşmaya doğru bir yolculuktur.

“Denizin, bir elementin, bir malzemenin, suyun ya da yağın hareketine baktığımız zaman özdeşleşebildiğimiz ve bakanın içinde benzer hisler doğuran nesnel hareketlerle karşı karşıya kalırız. Fakat hareket etmeyen ve buna rağmen dinamiklerini belirleyebildiğimiz şeyler de vardır. Bunlar renkler, sözcükler ve mimarilerdir. Bir rengin ne biçimini, ne de hareketini görebiliriz. Buna rağmen ortaya çıkardığı coşku bizi harekete geçirir. Mimajlar sayesinde gerçek hayatta kullanılmayan jestler aracılığıyla bu coşkuyu anlatmanın yollarını ararız” (Lecoq, 2015, s. 63).

Görülen bir renk ya da bir bina ya da duyduğun bir sözcük üzerinden oyuncu kendisine hissettirdiği coşkuyu mimleyerek bedeni vasıtasıyla dışarı yansıtır. Yani dinamiğin mimlenmesi söz konusudur. Mimodinamik çalışması renkler ve ışıklarla başlar. Renkler ve ışıklar birbirlerine çok benzer dinamiklere sahiptir ama çok incelikli ayrımları vardır. Pedagoji süresince *hareket kalitesi* sürekli olarak dile getirilen bir unsurdur. Burada da hareketin kalitesinin yarattığı etki ön plana çıkmaktadır. Renk çalışmaları yapılırken, her oyuncu o rengin yarattığı coşkunun dinamiğini tüm bedeniyle mimler. Farklı ülkelerden, kültürlerden gelinse de renklerin evrensel bir hissi olduğuna şahit olunur (Lecoq, 2015, s. 63). Kimi zaman sembolik olarak hareket edilir, bu noktalarda eğitmenin birtakım müdahaleleri öğrencinin sembolize etmektense bedensel deneyime ulaşmasını sağlayacaktır. Lecoq pedagojisindeki hiçbir çalışmada söylemek, göstermek ya da sembolize etmek istenmez, her zaman dürüst bir oyun arayışı vardır ve bunun için de bedensel olarak gerçek bir deneyimleme önemlidir (Pekin, 2015, s. 55).

Bir sonraki çalışmayı sözcükler oluşturur, sözcükler ve şiir. Okulda uluslararası öğrenci kitlesinin olması farklı dillere ulaşma imkânı sağlamaktadır. Aynı anlamdaki bir kelimenin başka dillerde nasıl bambaşka dinamiklere sahip olduğunu keşfetmek geniş bir

deneyim alanıdır. Aynı nesneyi anlatan bir kelime bir dilde çok daha soft, akışkan olabilirken başka bir dilde çok daha sert katı keskin olabilmektedir. Bu noktada da renk ve tablo çalışmasındaki gibi kelimeler de şiirle buluştuğunda bambaşka bir noktaya evrilmiştir.

Müzik üzerine yapılan çalışmalar da diğer çalışmalarla benzer bir yapı izler. Müzikte görülmeyen ne varsa sanki bir malzemeymiş ya da hareket halindeki bir organizmaymış gibi hepsi görselleştirilir (Lecoq, 2015, s. 68). Müziğin içindeki dinamikle, müziğin kendisiyle özdeşleşilir. Yere yakın mı, spiral mi, ağır mı, hızlı mı, bizi itiyor mu ya da çekiyor mu nasıl bir dinamiği olduğunu deneyimlemek üzerine çalışılır. Müzik, kendisiyle birlikte akan bir hareket dinamiği sunar yoksa karşıt bir dinamik mi. Bu durum tıpkı bir tiyatro oyunundaki karakterin konumlanması gibidir. Pek çok anlamda bütünleşme noktasına gelene kadar etraflıca deneyimlemek gerekir.

“Bu farklı mimodinamik yaklaşımlar oyuncunun oyununu zenginleştirmesi için gereklidir. Seyirci bir oyuncunun kolunu kaldırışında bir ritim, bir ses, bir ışık, bir renk alımlamalıdır. Pedagojik zorluk, önerilen farklı jestlerin içinden anlatımcı jesti, biçimsel jesti ya da doğru şiirsel jesti seçmek için yeteri kadar eğitilmiş göze sahip olmaktır. Öğrenciler jestler arasındaki nüanslar üzerine incelikli bir bakışı yavaş yavaş kendi başlarında geliştirirler” (Lecoq, 2015, s. 69).

Mimari yapılar da dikey, yatay, ağır, hafif pek çok farklı coşkusal dinamik içerirler. Yapıların tek başına ya da çoklu olarak deneyimlenmesi çalışmaları da mimodinamiğin bir başka önemli parçasıdır. Görseller üzerinden gidilerek, bedensel bir deneyim yoluyla çalışmalar tamamlanır. Mimodinamik, öncesinde deneyimlenen sessiz oyun, nötr maske elementler gibi çalışmalar deneyimlendikten sonra ancak çalışılabilir. Yüksek ve büyük bir bedensel hareket ve mevcudiyet dinamiği ancak öncesinde bedensel çalışmalar yapılarak sağlanabilir. Tüm bu çalışmalar oyuncuyu belli bir farkındalık ve uygulama seviyesine taşır. Öğrenci daha yüksek enerji gerektiren oyun seviyeleri ile tanışmaya hazırdır. Birinci yılın içeriğindeki bir başka tam maske çalışması olan ifadeli maskelere ve yüksek oyun seviyelerine geçilir.

Lecoq eğitiminde maske çalışmaları en etkili ve en önemli çalışmaların başında gelir (Rolfe, 1972, s. 37). Nötr maskeden sonra farklı çeşitlerde maskelerin

deneyimlendiği ve öğrenciler tarafından da yapıldığı ve uygulandığı bir sürece geçilir. Lecoq için nötr maske maskelerin maskesidir (Lecoq, 2015, s. 70) ve tek bir tanedir. İfadeli (expressif) maskelerse sonsuz çeşittir. Maske çalışmaları dahilinde ifadeli maskeler, larva maskeleri, karakter maskeleri, commedia dell'arte maskeleri ve işlevsel maskeler gibi farklı maskeler üzerinden bedensel duruşlar ve farklı oyun seviyeleri ile tanışılır. “İfadeli maskenin altında oynamak demek, teatral oyunun temel unsurunu yakalamak, bütün bedeni oyuna dahil etmek ve bunun yanı sıra oyuncu için bir kez daha referans olacak bir coşku ve ifade yoğunluğu hissetmek demektir” (Lecoq, 2015, s. 70).

Tıpkı nötr maskede olduğu gibi bu farklı maskelerin de kendine has bir sahne mevcudiyeti (presence) ve spesifik bir beden kullanımı vardır. Maske, bedeni önemli ve etkili bir noktaya taşır. Her bir an, her bir eylemin kalitesi ön plana çıkar ve çapaklı olan her eylem gözebatar. “İfadeli maske bir karakterin ana hatlarını ortaya çıkarır. Oyunu yapılandırır ve basitleştirir çünkü bedene temel duruşlar yükler. Oyunu temizler. Psikolojik bakışın karmaşasını ayıklar. Bedenin tamamına pilot duruşlar dayatır” (Lecoq, 2015, s. 70). Lecoq’un psikolojik bakış karmaşası ve oyunun temizlenmesinden kastı, maske ile oynarken düşünmeye yer olmamasıdır. Maske eylemle hayata gelir. Oyuncu yüzünü ve sesini kullanamaz ve tüm ihtiyaç ve arzuları bedeniyle ifade etmesi gerekir (Rolfe, 1972, s. 38). Tedirginlik ya da bir bekleyiş hali içindeyseniz bunu görünür kılmmanız gerekir. Maskesizken kapıya atacağınız minik bir bakışı yalnızca gözlerinizle yapabilirsiniz belki ama maske ile oynarken bu bir baş hareketine dönüşmektedir. Eylemin büyütülmesine, evrimleştirilmesine yönelik neyin nasıl olması gerektiğini öğrenci tamamen kendisi deneyimleyerek öğrenir. “Çok incelikli bir oyun olabilmemesinin yanında maske altındaki oyun maskesiz oyunda bulunmayan temel bir yapı üzerine inşa edilir. Bu nedenle oyuncunun eğitiminde bu çalışma zaruridir” (Lecoq, 2015, s. 70).

Lecoq maske eğitimini sporcu eğitimiyle benzer bulur. Nasıl ki bir koşucunun koşu antrenmanlarının yanısıra bacak kaslarını ve patlayıcı kuvvetini de geliştirmek için yan çalışmalarla desteklemesi gerekiyorsa bir oyuncunun da dolaylı eğitimler yoluyla güçlenmesi gerekmektedir. Her tür tiyatro, maske ile oynamış bir oyuncunun deneyimine ihtiyaç duyacaktır der Lecoq. Okulun eğitiminin de bu şekilde dolaylı olduğu, varılmak istenen noktaya doğrudan gitmediği ve dolaylı çalışmalarla ulaşmaya çalışıldığından söz

eder (Lecoq, 2015, s. 70). Örneğin bir clown olmak isteyen birine, önce nötr maske ve koro çalışması önerilir.

Öğrenciler okulda kendi maskelerini yapmayı deneyimlerler⁵. “İyi bir anlatımcı maske değişebilmeli, bir anın bir ifadesi içinde hiçbir zaman sonsuza dek donup kalmadan üzgün, sevinçli, neşeli olabilmelidir” (Lecoq, 2015, s. 73). Maske yapımını zorlu ve ustalıkla kılan da böylesi bir maskeyi üretebilmektir. İşlevsel bir maskenin ifadesi sabit olmamalıdır, değişken bir ifade yaratabilmek önemlidir. Boyutları, oyuncunun yüzüne göre yapılmalıdır. “Oyuncunun yüzüyle aynı boyutta olan ya da daha kötüsü oyuncunun derisine yapışan bir maske oynanabilir değildir. Ölü bir maskedir!” (Lecoq, 2015, s. 72). Her öğrenci maskesini tamamladıktan sonra eğitmenle birlikte maskenin işlevselliği incelenir. İfadeli maskelerle çalışmanın farklı incelikleri vardır. “Öğrenciler maskenin altında yüzlerini buruşturmadan, dışarıdan dayatılan karaktere paralel bir taklide düşmeden, aynada kendilerine bakmadan maskeye girmeye ve bu karakterlere olabildiğince yaklaşmaya çalışırlar. Maskeye girmek onu doğuranı hissetmektir ve maskenin temelini ya da neyin maskeyi yankıladığını bulmaktır” (Lecoq, 2015, s. 72). Maskeyle birlikte deneyimlenen bu bedensel arayış, bütünleşmeyle ancak mümkün olur ve maskeyi oynamak o zaman ortaya çıkar. Oyuncu maske ile bütünleşerek hem onun psikolojisine girmeye çalışır hem de onun bedensel hareketlerini arar. “Bu bedensel hareketler ve tavırdan belli bir teatral biçim doğar” (Lecoq, 2015, s. 73). Maskenin oyuncuya doğurduğu eylemler üzerinden karakter aranırken, farklı doğrultular ve farklı seviyelerde bir beden ve alan kullanımı doğar. Maske aracılığıyla oyuncu maskenin kendisine doğurduğu eylemler yoluyla bir karakter yaratımına ulaşır. Yani karakter biçimden doğar (Lecoq, 2015, s. 73).

Maske çalışmalarında deneyimlenen bir başka maske de larva maskeleridir. Larva maskeler, yapıları gereği oldukça farklıdır. Çok belirleyici hatları, insana benzemeyen yapıları sayesinde oyuncu için çok daha farklı bir deneyim alanı sağlar. İnsan özelliklerinden yoksun oluşu bir karakterizasyon içermez dolayısıyla da oyuncu için

⁵ Kendi maskenizi yapmak durumunda kalmanız dahi, dışarı çıktığınızda her bir insanın yüzüne çok daha detaylı bir arayışla bakmaya başlamanızı sağlar. Maske yapmak oldukça zorlu bir meseledir.

tamamen maskeyle bütünleşen bir eylem arayışı yaratır (Rolfe, 1972, s. 38). Beyaz ve abartılı hatları olan bu maskeler iki şekilde deneyimlenir, karikatürize edilmiş mizahi durumlar içerisinde ve gerçek hayattaki durumlar içerisinde. Her bir arayış bambaşka beden kullanımlarını doğurur ve pek çok farklı açılardan nasıl yaklaşılabileceğinin keşfedilmesini sağlar. Larva maskelerinden sonra işlevsel maskeler devreye girer. Bu işlevsel maskeler belirli bir amaca yönelik geliştirilmiş maskelerdir. Bu maskeler bir taraftan çok güçlü bir ifade içinde oldukları için daha çok casusluk ve kanunsuzluk gibi temalar doğururlar. Nötr maske ne kadar denge halindeyse ve bir karakterden uzaksa, ifadeli maskeler de bunun tam aksidir. İfadeli maskeler bir karakter doğururlar. Değişkenlikleri vardır. Aynı tema üzerinden bir çalışma yürütülse, nötr maske ile oluşacak oyun ile ifadeli maskeler ile oluşacak oyun bambaşka olacaktır. Maske ile çalışmak incelikli bir eylem farkındalığı yaratır.

“Maskeler oyunu büyötmeye, vurgulamaya, büyük duruş akışını ortaya çıkarmak için detayları ayıklamaya imkân sağlar. Önemli olan temanın oynanma üslubu ve transpozisyon seviyesidir. Psikolojik oyunda çok önemli olan gözlerin yerini kafa ve o andan itibaren çok büyük önem kazanan eller alır. Gerçek nesne kullanımı bu nedenle ifadeli maskelerin oyununu çok güçlü bir şekilde zenginleştirir” (Lecoq, 2015, s. 77).

Maskelerin biçimine göre şekillenen beden kullanımı, yüksek bir enerji, oyun seviyesi taşımayı gerektirir. Büyük bir mevcudiyete sahip olunmalıdır, aksi takdirde yapılacak hiçbir eylem, maskeyi taşımaya yeterli olmayacaktır. Maskenin oyuncuyu geri itmesi, küçültmesi ihtimali çok yüksektir. Bu nedenle maske ile son derece bütünleşik ve yüksek bir beden kullanımı, oyun yaratımı oyuncu için çok önemli bir unsurdur. İfadeli maskeler yoluyla hem bir karakter yaratımını hem de yüksek oyun seviyelerini deneyimleyen öğrenci bundan sonra maskeyi takmasa da taşımayı sürdüreceği karakter çalışmalarına geçer.

Öğrencilerin bütün bir yıl boyunca deneyimledikleri, içinden geçtikleri yolculukları karakterler çalışmalarıyla farklı bir boyutta görünür olmaya başlar. Karakter çalışmaları boyunca güçlü duygular üzerine çalışmalar paralel olarak sürdürölür. Öğrencilerden ilk hafta kendilerinden tamamen zıt bir karakter yaratmaları istenir. Bu karaktere ait üç temel güçlü unsur belirlenmelidir. Lecoq için bunlar yapıyı kuran

çizgilerdir, bir şeyin dengede olabilmesi için üç dayanak noktası şarttır. Bu üç nokta belirlendikten sonra ki bunları öğrenciler kendileri belirler, hafta boyunca bu karakterle çalışmalara katılırlar. Karakter çalışmaları boyunca, üç farklı karakter yaratılır. Hepsi bir öncekinden farklı olmalıdır ve en önemlisi asla öğrencinin kendisine benzememelidir. Lecoq’a göre bu nokta oldukça büyük bir önem taşır.

“Hayatını anlatan oyuncu ile gerçekten oynayan oyuncu arasında büyük bir fark vardır. Bu yüzden maske çok büyük önem arz eder. Öğrenciler kendilerini derinlemesine ortaya koyarak kendilerinden başka bir şeyi oynamayı öğrenmiş olurlar. Kendilerini oynamazlar, kendileriyle birlikte oynarlar. Oyunculüğün bütün karmaşıklığı buradadır” (Lecoq, 2015, s. 78).

Öğrenciler karakter çalışmaları boyunca evden karakterleri olarak çıkıp gelirler ya da okula geldiklerinde karakterlerine girerler. Derslerde o karakter olarak bulunurlar. Yaratılan karakterlere dair detaylı yaşamsal sorular eşliğinde yapılan çalışmalar, üç temel yapıya ek olarak aslında bir karakterin pek çok nüanstaki meydana geldiğini farketmelerini sağlar. Hakiki bir tiyatro karakteri yani bir hayat karakteri değil fakat hayatın içinden gelen bir karakter sunmaları istenir. Fark ince ama önemlidir (Lecoq, 2015, s. 79). Öğrenciler tamamen kendi metinlerini doğaçlarlar ve bir tiyatro metniyle aralarında olan mesafeye sahip değillerdir.

Karakter çalışmaları kendi içinde farklı çalışmaları barındırır. Bunlardan biri dépaysement teması olan, karakter için oldukça alakasız, yepyeni bir durum içinde olmasıdır. Örneğin kibar birinin durum dahilinde kaba birine dönüştüğü bir alanın araştırılması sağlanır. Bir başka çalışma da aynı anda iki ayrı karakterin oynandığı, oldukça ritmik bir temadır. Beş öğrenci iki karakter oynayacak şekilde sahnede on ayrı karakterin görüleceği bir otokur çalışması vardır. Bu çalışma için hızlı giyinme soyunma çalışmaları, oyun içerisinde zaman kazandıracak kostümsel tercihler gibi oyunsu hileler üzerine de çalışmalar yürütülür. Bu temanın kendi içinde güçlü bir oyun motoru da vardır, aciliyet oldukça yüksektir bu da oyunun yüksek bir ritimde olmasını sağlar. Takip, kaçma-kovalama üzerine bir oyun kurulur. Yüksek ritim karakter değişiminin zorluk seviyesini de arttırır. “Bu çalışmayla oyunculüğün önemli unsurları olan virtüözitenin ve oyun zevkinin aynı anda ortaya çıkması amaçlanır. Bu temrindeki pedagojik amaç daha

önceki temrinlerde olduğu gibi oyuncuyu mümkün olabildiğince kendisinden uzak bir ya da birçok karakteri oynamaya zorlamaktır” (Lecoq, 2015, s. 81-82).

Tıpkı bu otokurda olduğu gibi çeşitli çalışmalarda çeşitli kısıtlamalar ve kurallar yoluyla oyuncu her zaman manipüle edilir. Bu kısıtlamalar kimi zaman sınırlı obje kullanımı, kimi zaman sınırlı alan kullanımı şeklindedir. Bir metreye iki metrelik bir alanda bir hikaye anlatmak, tek bir objeyle bir hikaye anlatmak, oyuncunun oyunun içinde olması ve olmaması gibi farklı oyun kurma dinamiklerini de yaşatır. Karakterler çalışması tiyatronun her zaman bir oyun olması gerektiğini deneyimleyerek tamamlanır. “Oynarken eğlenmek gerekir ve okulumuz mutlu bir okuldur. Kendimize işkence ederek sahneye nasıl girileceğini sorgulamak bizim işimiz değildir çünkü sahneye zevkle girmek yeterlidir!” (Lecoq, 2015, s. 82).

1.1.3. Hareket Analizi

Lecoq eğitiminde öğrencinin çevresini algılaması ve deneyimlemesi beden yoluyla gerçekleşir. Hareket, okulun kalbini oluşturur. Okulda uygulanan hareket teknikleri sportif amaçtan uzaktır. Hareketlerin temellendiği noktalar soyut, gündelik ve performatif hareketlerin buluştuğu noktayı temsil eder. Lecoq’a göre bir şeyi anlamak istiyorsanız onu bedensel olarak deneyimlemelisiniz (Evans, 2012, s. 168).

Okulun hareket tekniği dersleri her gün bir saat, dramatik akrobasi çalışmaları da iki yıl boyunca haftada bir gün şeklinde gerçekleşir. Harekete dayalı olan çalışmalar her daim oyunla ilişkili bir yol izler. “Hareket tekniği üç farklı boyuttan oluşur: bir yandan ses ve beden hazırlığı, bununla birlikte dramatik akrobasi ve son olarak ikinci sene boyunca farklı dramatik sahalara uygulanan tekniklere dönüşen hareket analizi” (Lecoq, 2015, s. 83).

Lecoq fiziksel altyapısından dolayı anatomiye son derece hakimdir. Fiziksel altyapı, güçlü bir teatral eğitim ve deneyimle buluşunca kendine has bir fiziksel perspektif ortaya çıkmıştır. Vücudun her bir uzamı, bölümü için ayrı oyunlar üzerine çalışmıştır. Başını öne götürdüğünde, yana götürdüğünde ya da geriye götürdüğünde bu eylemlerin

ne gibi anlamlara geldiği üzerine incelemeler yapmıştır (dinlemek mi, bakmak mı, merak etmek mi gibi). “Tiyatroda bir hareketi gerçekleştirmek hiçbir zaman mekanik bir eylem değildir; hareket her zaman gerekçelendirilmiş bir jest olmalıdır” (Lecoq, 2015, s. 84). Yapılan her eylemin bir sebebi olmalıdır, bir itkisi olmalıdır. Oyuncu bir yere bir an için bakıyorsa bunu ona yaptıran bir sebep olmalıdır. Oyuncunun içinde bulunduğu uzamla olan ilişkisi, onu çevreleyen durumların yarattığı itkilerden kaynaklı olarak gelişmelidir. Lecoq için hareketi gerekçelendirmenin üç yolu vardır; işaret, eylem ve hal. İşaret pantomim ile, eylem *commedia dell’arte* ile, hal ise dramla ilişkilidir.

“Bedensel hazırlık ne bir bedensel modele ulaşmayı ne de daha önce var olan teatral biçimler dayatmayı hedefler. Her bir oyuncunun doğru hareket bütünlüğüne ulaşmasına yardımcı olmalıdır” (Lecoq, 2015, s. 84). Derslerin içeriğinde bulunan kimi çalışmalar başlangıçta teknik olarak yapılır. Fakat bu çalışmalarda hiçbir zaman yalnızca en iyi tekniğe ulaşmak amaçlanmaz, ne kadar spor odaklı bir yaşam deneyiminden de gelse, Lecoq hiçbir zaman atletik seviye ve fitness amaçlı bir çalışma amaçlamaz (Evans, 2012, s. 166). Daha sonra ses ve nefesin de katılımıyla oyuncu eylemle birlikte bir gözlem içine girer. Aynı eylemin belli yerlerinde nefes alınıp tutulur ve hareket o şekilde yapılır, kimi zaman nefesi vererek yapılır. Bu küçük nefes alış-veriş-tutuşlarının eyleme ne gibi bir anlam kattığını gözlemlene imkânı sunar. Benzer bir çalışma ses için de yapılır. Önce bir nida eklenir. Bu tamamen oyuncunun o eylemle ilişkili olarak içinden gelen bir nida olmalıdır. Bu nida ya da ses kendini bir söze, söz kendini bir cümleye bırakır. Eylem, ses ve nefesle birlikte bambaşka bir oyunsu alana evrilir.

Okulda her hafta düzenli uygulanan dramatik akrobasi de hareket tekniğine dayalı bir başka çalışmadır. Bunun yanında jonglaj ve sahne dövüşü teknikleri de dönemsel olarak çalışılır. Akrobatik çalışmaların amacı akrobat yetiştirmekten ziyade oyuncunun bedeninin eylem skalasını geliştirmektir. Konvansiyonel sosyal hayatın dayattığı davranış kalıplarından önceki çocuksu yaşamın hareket özgürlüğünü yeniden keşfettirmektir (Lecoq, 2015, s. 86).

Jonglaj çalışmaları sahne dövüşü çalışmalarıyla birlikte tamamen oyuna hizmet eden bir yere evrilir. Otokur temalarıyla birlikte, öğrenilen her hareket tekniği oyunların

içinde kullanıma girerek bir oyuna dönüşür. “Bütün bu akrobatik hareketlerin yani düşüşlerin, sıçrayışlarını jonglajların, dövüşlerin tekniğinde ustalaşmanın tek bir amacı vardır: oyuncuya oyun için daha fazla özgürlük vermek (Lecoq, 2015, s. 88).

Okulun fiziksel çalışmaları, genel olarak oyunculuk eğitimlerindeki rahatlama gevşeme gibi çalışmalardan tamamen farklıdır. İnsanın doğal eylemleri, doğa ile bulunduğu noktalardan da faydalanarak eylemin özüne ulaşmayı hedefler. Tasarruflu eylem Lecoq için en önemli noktalardandır. İkinci Dünya Savaşı sonrası estetik kalite verimlilikle bir araya gelmeye başlayınca, etkili bir ifade yöntemi olarak harekette verimli olanı öncelikli kılmıştır (Evans, 2012, s. 166). Lecoq çalışmalarında itme-çekme, dalgalanma, disk atma, paten kayma, kano sürme gibi eylem dizgileri bulunur. Başlangıçta bunun bir oyuncunun beden eğitimine faydası sorgulanabilir. Fakat buradaki en temel nokta, duyarlı bir beden kullanımı içine girmektir.

“Bir zamanlar Georges Hébert’in doğal yöntemini uygulardım: çekmek, itmek, tırmanmak, yürümek, koşmak, atlamak, kaldırmak, taşımak, saldırmak, savunmak, yüzmek gibi eylemler üzerine çalışırdım. Bu eylemler duyarlı bir bedende içine coşkuların nakşolduğu fiziksel devrelere dönüşürler. Duygular, ruh halleri ve tutkular kendilerini jestler, duruşlar ve fiziksel eylemlerin hareketlerine benzer hareketler aracılığıyla ifade eder. Bir fiziksel eylemi analiz etmek bir kanaat belirtmek değil, oynamak için bize gerekli temeli oluşturan bir bilginin farkına varmaktır” (Lecoq, 2015, s. 89).

Tüm çalışmalarda, hareket her zaman oyunla buluşmak için vardır. Oyuncunun incelikli bir üslup ve farkındalık geliştirmesini temel alır. Bu nedenle hareket kalitesi, tasarruflu eylem, samimiyeti doğuran etki-tepki ilişkisi, doğru itkinin hissedilmesi, kurulan ilişki gibi faktörler okul boyunca her zaman telaffuz edilir. Lecoq için tüm bu hisler, ancak oyuncuyu çevreleyen dış dünyanın beden yoluyla deneyimlenmesi ile içsel bir noktaya taşınabilir. Öznel bir deneyimi beden yoluyla yaşar, daha sonra bir oyunda kullanmak gerektiğinde bu hafızadan faydalanılabilir. Neyin öz olduğunu yeniden keşfedebilmek için bilmiyormuş gibi yapmak yerine bildiklerimizi unutmakla başlamalıyız (Evans, 2012, s. 169).

Birinci sınıf boyunca öğrenilen ve birinci yılın sonunda sunuma dönüşen yirmi hareket çalışması vardır. Öğrenciler bu yirmi hareketi istedikleri sırayla sergileyebilirler.

Bu sunumda beklenen belirli bir seviyede teknik yetkinlikle birlikte her bir hareketin kendi içindeki dinamiklerinin algılanması ve her hareketin birbiri arasında kurulan oyunsu bir bağlantıdır (Evans, 2012, s. 171). Yirmi hareket; çiçek açma, dönüş, el değirmeni, paten kayma, dalgalanma, yüzme, halter kaldırma, kano sürme, parande, amud, duvara tırmanma gibi hem günlük hem de sportif temelli olan hareketler içerir.

Lecoq pedagojinin üç ana eksenini olarak nitelenen ve temelleri keşfetmeyi sağlayan, ondülasyon (dalgalanma), ters dalgalanma ve çiçek açma hareketleri yirmi hareketten üçüdür. Bu üç eksen bir *şey ile birlikte* olmak, bir *şey için* olmak, bir *şeye karşı* olmaktır (Lecoq, 2015, s. 89). Dalgalanma insan bedeninin her eyleminde vardır. Yürürken, iterken, çekerken, yüzerken bedende bulunur. Bir çocuğun emeklemesinden, bir yetişkinin yürümesine kadar omurga aynı devinimi sürdürür. “Dalgalanma zeminden destek alarak başlar ve uygulama noktasına varıncaya kadar hareketin gücünü kademeli olarak bedenin her bölgesine aktarır” (Lecoq, 2015, s. 90). Bu harekette pelvis önemli noktalardan biridir. Ters dalgalanma, dalgalanma hareketinin tersidir. Kafadan başlayarak bütün bedeni etkiler. Bu hareketlerin bir başlangıcı ve sonu vardır. İzlenmesi gereken bir yolu vardır. Her harekette olduğu gibi, çapaklardan arınmış, belli bir kaliteye ulaşan net bir hareket çizgisi bulunur. Bununla birlikte her eylem bir gözlemi içerir ve zaman zaman dramatik bir işaret verir. “Kendi yerimi ya da bir şeyin yerini değiştirme amacıyla hareketi bir noktadan diğerine taşıyan dalgalanma kendi isteğimle yaptığım bir etki (eylem) iken, ters dalgalanma her zaman dramatik bir tepkiyi ortaya çıkarır. Her dram gerçekte eylemin (etkinin) tekniklerini terse çevirir” (Lecoq, 2015, s. 91).

Çiçek açma hareketi, vücudun dengede olduğu bir harekettir. Bedenin en küçük ve en büyük olduğu pozisyonu deneyimletir. “Çiçek açma keşfedilmesi gereken bütünlüklü bir histir ve iki yönde deneyimlenebilir: dışarıya doğru açılan ya da genişleyen; içeriye doğru kapanan ya da toplanan” (Lecoq, 2015, s. 92). Bu hareket akışkan bir harekettir ve kendi içinde teknik incelikler barındırır. Hareket baştan sona tüm uzuvlarla eş zamanlı yapılmalıdır. Bedenin bir bölgesi diğerinden daha hızlı ya da yavaş olmamalıdır. Bu hareketler teknik detaylarla çalışılır, doğurduğu hallere odaklanarak çalışır ve son olarak varyasyonlar üretilir. Hareketin en büyük haliyle yapılmasından en minik haliyle yapılmasına, nefes alış ve verişlerin farklı varyasyonlar yoluyla eylemle

haşır neşir olarak eylem üzerinden bir araştırma yürütülür. “Teknik işlemlerin ana ilkeleri şunlardır: büyütme ve küçültme, denge ve nefes, dengesizlik ve ilerleme. Bu işlemler tüm temel analitik hareketlere daha sonra da tüm fiziksel eylemlere ve nihayet oyuncunun oyununa ve duygulara uyarlanır” (Lecoq, 2015, s. 92).

Nefes ve duruşlar, okulun çalışmalarında çok büyük bir yer tutar. Duruşların bir teknikle bulunduğu ilk örnek nötr maskedir. Duruş, bir hareketin başında, sonunda ya da ortasında bulunabilen sabit bir andır. Bir hareketi en üst sınırına kadar getirdiğinizde bir duruş ortaya çıkarırsınız. Belli bir duruş üzerine çalışmak, stilize bir form yoluyla bir tekniği uygulamak demektir. “Sanatsal transpozisyonların tümünde olduğu gibi (nötr maske ve *commedia dell’arte*’deki gibi) doğayı daha iyi anlatmak için yapay bir yaklaşım kullanarak doğaya karşı oynarız” (Lecoq, 2015, s. 94). Harekette kesinlik ve öze kavuşmak belirli duruşların deneyimlenmesiyle çok daha hızlı gerçekleşir. Nötr maskenin nötrlük alanını bedende uygulamak bir yandan da maskeyi taşımak ve maske halini yansıtabilmek oldukça zordur. Bu mevcudiyeti ve hareket kalitesini ortaya çıkaran şey duruşlar üzerine çalışmaktır.

“Duruş kavramı oynadıkları oyunun üslubu ya da doğası ne olursa olsun tüm büyük oyuncuların oyunculuklarında bulunur. Çünkü seyirci gerçekte duruşları okumayı talep eder. Öğrencilerimin yapmalarını arzuladığım keşif budur; yani iyi işlenmiş tiyatroya ulaşmak için doğal ve basit jestten yola çıkmalarını isterim. Çünkü tiyatro ne kadar çok yapılandırılırsa o kadar büyür” (Lecoq, 2015, s. 95).

Hareket analizi, insana dair eylemlerin mimlenerek analiz edilmesidir. Herhangi bir psikolojik boyuta geçmeden yalnızca teknik olarak analiz edilir ve uygulanır. Her hareketin başı, sonu vardır ve ilerleyişteki her an spesifikdir. Hareketlerin ağırlıklı yönleri vardır. Dikey, yatay ve diyagonal. Hayatın içindeki her eylem bu yönlerde var olur. Fakat tüm eylemlerin özeti, itmek ve çekmektir (Lecoq, 2015, s. 97). “İnsanın her hareketinin uzamdaki bir yöne karşılık gelmesi söz konusudur. Hareketler fiziksel ya da psikolojik olsun, basit bir kol hareketi ya da yakıcı bir tutku, bir kafa hareketi ya da derin bir arzu, ne olursa olsun herşey ‘itmek / çekmek’ ile ilgilidir (Lecoq, 2015, s. 99). Tüm teatral dramatik sahalarda bu çizgilerle var olurlar ve hep bir itme-çekme ilişkisi üzerine kurulur.

“Yatay ilişki clown’da ya da *commedia dell’arte*’de bulunur. Dikey

hareket ise trajik bir olay içinde insanın yer ile gök, zenit ile nadir arasına yerleştirir. Tragedya her zaman dikeydir yani tanrılar Olimpos dağındadırlar. Bufonlar da dikeydir ancak dikeylik ters taraftan kurulur yani tanrılar yerin altındadır. Diyagonal hareket ise duygusaldır, liriktir, elimizden uçar gider ve nereye konacağını bilemeyiz. Melodramın yüce duygularıyla çevreleniriz. Seviyorum çekiyorum! Nefret ediyorum, itiyorum!” (Lecoq, 2015, s. 100).

Özdeşleşme ve mimodinamik çalışmaları hareket analizinin bir başka yönüdür. İnsanın eylemlerinden başka, doğanın eylemlerinin analizinden faydalanılır. Su, ateş, hava, toprak, hayvanlar, malzemeler özdeşleşme yoluyla deneyimlenir. Su çalışmasında kalça bölgesinin önemi çok büyüktür. Kalça vücudun en önemli hareket noktasıdır. Bedenin hareketi kalçadan güç alınarak başlatıldığında ancak su dinamiğine kavuşmak mümkün olur. Havanın kendine has ağırlığı, hafifliği tüm bedene yayılır. Beden bir hava olsaydı nasıl hareket ederdi deneyimlenmeye çalışılır. Ateşin kendine has bir dinamiği vardır. Yüksek bir enerjidir. Su kalçadan sa ateş de karından, nefes ve diyaframın gücüyle kendini ortaya koyar. Kesik nefesler heyecanı, öfkeyi yaşatır oyuncuya. Toprak içinse önce yoğurmakla başlanır. Yere atılan, yoğurulan toprağın dinamiğinin hissedilmesi omurga ve kalçayla sürer. Toprağı yoğurmak, toprak olmaya ve sonrasında ağaç olmaya evrilir.

Malzemelerde ise önce malzemeleri hareket ettirirken gözlemleyerek başlanır ve zamanla malzemeye dönüşülür. Kimi zaman bu çalışma karşılıklı olarak yapılır, malzemeyi manipüle eden ve malzeme olarak manipüle edilen şeklinde. Bu çalışmada da net ve kesin olmak karşılıklı olarak çok önemlidir. Biri kağıt olurken diğeri onu buruşturan olur, ya da bir cam olarak kırılma deneyimlenir gibi.

“Bu temrinler sonunda öğrenciler farklı malzemeler arasındaki ve malzemelerin kendi arasındaki nüansları hissetmiş olacaklardır: yağlar, buharlar, kağıtlar, metaller, tahtalar vs. Malzemelerin dinamikleri sanat hayatları boyunca öğrencilere yararlı olacak bir dile dönüşür. Birbirlerine, ‘çok yağ olmuşsun, yeteri kadar kurşun değilsin, pırlanta ol!’ diyebilirler. Bu analogik dil tüm psikolojik yaklaşımların ötesinde kesin ve zengin bir dildir. Buruşuk bir kağıt, bir sıvıda ayrıışan bir parça şeker aynı zamanda trajik yoğunluğu yüksek olan hareketlerdir. Malzemenin trajedisi, pasif özelliğinden ileri gelir. Maruz kalır!” (Lecoq, 2015, s. 105).

Hayvanlar, hareket analizi çalışmalarında okulun ilk senesinin sonundaki karakter çalışmalarına en çok hizmet eden çalışmalardan biridir. Çünkü malzemelere, elementlere ya da yapılara nazaran insana daha çok benzeyen bir gözlemsel deneyim sağlar. Omurgaları, başları, gözleri, yüzleri, uzuvlarıyla birlikte daha çok özdeşleşme kurulur.

“Hayvanlar üzerine yaptığımız çalışma bana zaman içinde hayvansal jimnastiğin ne olduğunu tanımlama fırsatı verdi. Omurgayı esnetmek, kedi hareketleriyle yapılan analogi üzerinden gerçekleşir. Kürek kemiklerini çalıştırmak yırtıcı hayvanları akla getirir. Omurgayı uzatmak ise çölde gözetmen gibi iki ayak üzerinde doğrulan mirkete referans vererek gerçekleşir. Bu jimnastik sırasında önemli olan olağandışı olayları oynamak değil, ancak hayvanların organik ve temel hareketlerini bulmaktır. Baş ve boyun hareketlerini çalışmak için özellikle köpeği referans almak bize yardım eder” (Lecoq, 2015, s. 106).

Hayvanlar çalışmasında gerçek gözlem önemlidir. Hayvanları doğal ortamında gözlemlemek, bu mümkün değilse belgeseller üzerinden gözlem yapmak birincil önem taşır. Her bir hayvanın sakin anları, avlandığı ya da atağa geçmeden hemen önceki anlarının gözlemi ayrı bir incelik taşır. Bunlar deneyimlendikçe insanın hallerine olan benzerliği ve açtığı oyunsu alanlar keşfedilir. Bu çalışmalar içinde kara, deniz ve hava ortamlarındaki hayvanların hepsi deneyimlenir. Hepsinin eylem dinamiği farklıdır. Birbiriyle ilişkileri, zeminle olan ilişkileri farklıdır. Kimi zeminle tamamen temas kurup tüm ağırlığını hissettirir, kimisi ise sanki suda yürür gibi hafif bir temas halindedir. Tüm bu nüansların keşfedilmesi ve bedende uygulanması oyuncuya geniş bir hareket kapasitesi sağlar. Tüm dünyayı deneyimlememize aracılık eden bedenimizle kuracağımız bağ çok önemlidir. Lecoq, hareket için temel yasalar belirlemiştir:

1. Tepki olmadan etki (eylem) olmaz.
2. Hareket sürekli, hiç durmadan ilerler.
3. Dengeyi arayan hareket her zaman dengesizlikten doğar.
4. Dengenin kendisi de harekettir.
5. Sabit nokta olmadan hareket olmaz.
6. Hareket sabit noktayı ortaya çıkarır.
7. Sabit noktanın kendisi de hareket halindedir.

1.1.4. Lecoq Okulunun İkinci Senesi (Jest dili, Melodram, Commedia Dell'arte, Bufon, Tragedya, Clown)

“Bize bir hikâye anlatın!”

Jacques Lecoq

Lecoq okulunun ikinci senesi birinci senesinden farklı işlemektedir. Dramatik ve teatral sahalara üzerine ağırlık verilmiştir. Birinci sene oyuna hazırlanmış olan öğrenci ikinci sene artık tiyatro yapmaya başlar. Artık çok daha yüksek oyun seviyeleri söz konusudur. Bu nedenle yolculuk, bir spor eğitimi yolculuğu gibi, fiziksel hazırlıkların, teknik anlayışın ve uzmanlaşmanın inşa edildiği, temel bedensel algı prensiplerinin oluşturulduğu bir biçim içerir (Evans, 2012, s. 169-170). Öğrenciler tiyatro adına sahneleme biçimlerini keşfeder ve bu biçimlerin gerektirdiği formları ve oyun seviyelerinde araştırmalar yürütür.

“Yolculuğun ikinci bölümü jest dili üzerine yürütülen bir çalışmayla başlar. Bu çalışma öğrencilerin farklı dramatik sahaların çeşitliliğini ve birbirleri arasındaki ilişkiyi keşfetmesini sağlar. Oyun seviyelerini yükseltmeye, bu sahaların ortak şiirsel zeminde nasıl ortaklaştıklarını görmeye imkân tanır. Bu jeodramatik yolculuk genişlik, yükseklik ve derinlik olmak üzere üç boyuttan oluşur. Tiyatro tarihinde adı konulmuş ve günlük hayatta bilinen şu beş ana sahadan oluşur: melodram (yüce duygular), commedia dell'arte (insanlık komedisi), bufonlar (groteskten misteriye), tragedya (koro ve kahraman), clown (bürlesk ve absürt)” (Lecoq, 2015: 32).

İkinci sene, her üç aylık dönemin sonunda “soirée” olarak adlandırılan, dönem sonu gösterileri bulunmaktadır. Dönem boyunca üretilen otokurlar, soireler için seçilirse, geliştirilerek gösteride sunulur. İkinci yılın sonunda ise, her bir öğrenciye bir zarf içerisinde verilen sipariş cümleleri (commande) olur. Bu cümleler üzerinden herkes kendi oyununu yaratır. Öğrenci sipariş cümlesiyle yapacağı oyunu baştan sona kendi yaratır. Bu her öğrencinin kendi projesidir ve bir çeşit okulun bitirme projesi gibidir. Tercih olarak tek kişilik bir oyun yapılması istenmez, pedagoji boyunca birlikte bir üretim teşvik edilmektedir. Bu siparişlerin sunumu, yedi dakikadan ne az ne de çok fazla olmamalıdır. Bu gibi kurallar, kısıtlamalar eğitim boyunca çeşitli zamanlarda bulunmaktadır ve oyuncuyu aynı zamanda bir üretici olarak da daha özü keşfetmeye, farklı alternatifler

bulurken yaratıcılığını da geliştirmesine yardımcı olur. Eğitimin ikinci senesinde farklı kavramlar ve dramatik sahalara devreye girmektedir. Bunlardan ilki jeodramatik ve jest dilidir.

Jeodramatik, Lecoq'un icat ettiği bir terimdir. Okulun ikinci senesinde çalışılacak teatral dramatik sahalara belirten bir metafordur. Lecoq, anlatımlarında kullandığı metaforlarda geometriden her zaman faydalanır. Dramatik sahalara da kendine göre geometrik olarak tanımlar, yatay ilişki clowndur, diyagonal olan melodram, liriktir. Dikey olan ise trajiktir, tragedyadır (Lecoq, 2015, s. 100).

Okulun ikinci yılında çalışılan stillerin ilki jest dilidir. Mim türleri oldukça kısa bir süre deneyimlenir ve bu dönem ikinci yılın başında bir çeşit ısınma olarak yer almaktadır. Jest dili ve melodramla başlayan yıl, clownla biter. Lecoq'un deyişiyle“ sene ağlayarak başlar ve koronun kolektif çalışma deneyiminden geçerek yalnızlık içinde gülerek son bulur!” (Lecoq, 2015, s. 116).

Jest dili, öğrencilere sonrasında önerilecek bütün keşif süreçlerini zenginleştirmeye ve onlara ortak bir dil sunmaya yöneliktir (Lecoq, 2015, s. 119). Bu kısımda beyaz pantomim, figüratif mim, çizgi mim ve mimci anlatıcı gibi çalışmalar yoluyla öğrenciler jestlerin dünyası yoluyla hikaye anlatmayı deneyimler.

Pantomim dönemin yasaklarından dolayı ortaya çıkmıştır. Comedie Française oyuncularını dışında kimsenin konuşarak tiyatro yapmasına müsaade edilmiyor olması pantomim gibi bir biçimin doğmasını sağlamıştır. Yani kısıtlı bir biçim içerisinde bir hikaye anlatmayı gerektirir. Beden duruşları ve jestler, kelimelerin yerine geçer. Bu durum da “söylemek istediklerimizin açık, tasarruflu ve kesin olmasını zorunlu kılan farklı bir cümle yapılandırma mantığı” oluşturur (Lecoq, 2015, s. 120). Dikkat edilmesi gereken birincil nokta gündelik hayat jestlerini hatırlamak ve her bir kelimeyi jestle anlatmaya çalışmamaktır. Önemli olan şey, anlatılmak istenen duygulara göre değişen yüz maskesini kullanabilmektir (Lecoq, 2015, s. 120).

Figüratif mimde anlatılmak istenen, figür olarak betimlenir. Oyuncu anlatmak istediği nesneyi ya çizerek betimler ya da o nesneyi direkt kendisi canlandırır, o nesneye

dönüşür. Bu teknik çalışma oyuncunun seyirciye bir uzam yaratmasını, o ilüzyonu kurmasını kolaylaştırır ve jestlerin ifadesini temizler. Tasarruflu ve net bir jest dilini geliştirir.

Çizgi mim, imgelerin içinde yer alan dinamik gücü ortaya çıkaran jestler üzerine kurulur. Sinema diline en yakın olan dildir (Lecoq, 2015, s. 121). Burada ifade biçimi kelime ya da nesnelerden çok bir imgenin anlatımına evrilir. Bir imgeyi, bir atmosferi aktarmayı amaçlar. Bir kadraj gibi düşünülecek olursa, kadraja giren her şey aktarılabilir. İmge dahilinde esen bir rüzgarı, karanlığı, ışıkları oyuncular sessiz bir şekilde aktarır. Bu çalışmalar pek çok incelemeyi içerir. Duyguların, nesnelerin, kelimelerin özünde ne ifade ettiğini çok iyi algılamak, hissetmek gerekir ki özüne ulaşarak doğru jest bulunabilsin. Duygular, dinamikler ve bir hikaye anlatımı ve aynı zamanda da jestler ve beden kullanımı hepsi birlikte olduğu için güçlü bir başlangıç gerçekleştirilir.

Son olarak mimci anlatıcı çalışması, bir hikayeyi anlatmak için farklı jest dillerini bir araya getirir. Oyuncu anlatımına mikro düzeyde mim yoluyla başlayabilir. Anlatılan sahneye diğer oyuncuların katılımıyla başka bir boyuta ulaşabilir. Bu anlatım biçiminde farklı anlatım dilleri bir hikayeyi anlatmak için aynı anda kullanılabilir. “Önemli olan dillerin teknik boyutuna takılıp kalmamak ve dramatik durumlar aracılığıyla teknik boyutu durmadan desteklemektir. Eğer jestiniz güneşin dinamiğini barındırmıyorsa güneşi oynamayı bilmek bir şey ifade etmez! Eğer ayın solgun ışığı hareketin ritminde gözükmiyorsa ayı anlatmayı bilmenin kimseye faydası yoktur!” (Lecoq, 2015, s. 123). Jest diliyle oyuna bir çeşit ısındıktan sonra melodram çalışmalarına geçilir.

Melodram okulun pedagojisine 1974 yılında dahil olmuştur (Lecoq, 2015, s. 125). Melodram tragedya ile benzer gibi görünse de oldukça farklıdır. Melodramda kavuşamayan aşıkların pek çok farklı nedeni olabilir fakat tragedyada bu neden ancak ölüm olabilir. Fusetti’nin dediği gibi “melodramatik bir karakter ‘Ah seni seviyorum ama aileme dönmeliyim’ derken trajik bir kahraman ‘Seni seviyorum ve öleceğim’ der. Melodramın sonu adaletin yerini bulmasıyla biterken, trajedinin sonu felaketle sonuçlanır, kahraman korkunç bir şekilde ölür” (Pekin, 2015, s. 66). Melodramda amaç

seyirciyi etkileyebilmektir, seyirciyi inandırmak ve ağlatmak. Bunun için de oyuncunun çok güçlü bir oyunculuk sergilemesi gerekir. Oyuncuların oynadıkları şeye sonuna kadar inanmaları gerektiği gibi, aşırı vurgulu ve dramatik klişe oyunculuktan da kaçınmaları gerekir (Lecoq, 2015, s. 126). Melodram bir oyunculuk üslubundan ziyade sahneye konan duygular üzerinden ayrılır.

Melodram pişmanlık, ihanet, utanç, ahlak, kurban, masumiyet gibi konuları ele alır. “Zaman kavramına hep bir gönderme vardır. Bu yüzden melodram sahasının iki büyük ana teması bellidir: *gidiş ve dönüş*” (Lecoq, 2015, s. 126). Örnek olarak okuldaki çalışmalardan biri bir askerin yıllar sonra evine dönüşüdür. Asker savaştan döner ve evinin kapısını çalar. Karısı başka biriyle evlenmiştir ve o kişiden de bir çocuğu olmuştur. Gece orada kalır ve karısının mutlu olduğunu görünce, ertesi günü evi terkeder. Bu çalışmada ve tüm melodram çalışmalarında yaratılacak etki çok önemlidir bu da oyunculuktaki nüansları önemli kılar. Asker temasından örnek verilirse, kapıyı kimin açacağı, askerin karısını karısının da askeri ne zaman nasıl göreceği gibi detaylar önem arz eder. Bu gibi kararlar seyircideki etkiyi önemli bir şekilde farklılaştırır. Zamanlama, tepki verme süresi gibi detaylar oyunu tamamen değiştirir.

Pedagoji boyunca her stilin kendine has çalışmaları vardır. Melodramın geometrisi diagonal bir geometridir Lecoq için (Lecoq, 2015, s. 100) ve bu oyunun eylem dinamiğine de yansır. Bu dinamiğin çalışılması için yapılan egzersizlerden biri de elastik malzemeyi yeniden deneyimlemektir. Tıpkı karısına sarılmak isteyip de gidemeyen bir asker gibi, birine vurmak isteyip vuramayan biri gibi uzar, gerilir, geri çarpar, olduğu noktaya döner. Bu sahanın temaları güçlü temalardır bu nedenle oyunculuk açısından zorlu bir oyun seviyesi gerektirir. Bütün duygular büyük olmalıdır ama asla parodiye kaçmamalıdır. “Öğrenciyi bekleyen en temel zorluklardan birisi kendisine zaman zaman gülen seyircinin önünde yüce duyguları taşıma korkusudur. Melodram çalışması oyuncuyu kendi inançlarını seyirciye dayatması için zorlar. Ne söyleyeceğinden şüphe duyamaz. Kendisi için doğru olan seyirci için de doğru olacaktır” (Lecoq, 2015, s. 127).

Melodramdan sonra maskelere geri dönüş olur. Bu defa commedia dell’arte ve yarım karakter maskeleri üzerine çalışmalar yapılır. Jacques Lecoq Padua’da geçirdiği

dönemde neredeyse yok olmuş bir tür olan *commedia dell'arte* üzerine araştırmalar yapmıştır. Bu çalışmalar Sartori ve Strehler ile yaptığı ortak keşiflerdir. Sartori ile İtalyan köylerine gitmiş, maskeleri yeniden yaratmak, metinleri yazmak için araştırmalar yapmışlardır (Pekin, 2015, s. 68).

Commedia dell'arte Lecoq okulunda daha çok *comédie humaine* (insanlık komedisi) olarak ele alınır. Sözlü doğaçlamalardan oluşan çalışmalar, bütünüyle yapılandırılmış karakterlere hayat vermeyi gerektirir (Rolfe, 1972, s. 38). *Commedia dell'arte*'de bambaşka bir ritim hakimdir. Oyunda sürekli bir aciliyet bulunur, bu da yüksek bir ritmi doğurur. Karakterler bir çocuk gibi bir duygudan diğerine bir an içinde geçebilirler. Aynı zamanda oyunlar oldukça uç noktalarda ve yüksektir bu nedenle de oyunculuk anlamında çok yüksek bir oyun seviyesi gerektirir.

“Bu sahada insan doğasının inandırmak, tuzağa düşürmek, her şeyden yararlanmak gibi büyük hileleri sahnededir; arzulara aciliyet vardır, karakterler ‘hayatta kalma’ mücadelesi içindedirler. *Commedia dell'arte*'de herkes saf ve kurnazdır; açlık, aşk, para karakterleri harekete geçirir. Ana tema ise herhangi bir neden için örneğin kızı, yemeği, parayı almak için tuzak kurmaktır. Aptalca davranışlarının sonucunda karakterler kendi hazırladıkları tuzağa çabucak kendileri düşerler. En uç noktaya taşınan bu örnek, insanlık komedisinin bel kemiğini oluşturur ve altında yatan trajik boyutu gün yüzüne çıkarır” (Lecoq, 2015, s. 129).

İkinci sene yapılan insanlık komedisi çalışmaları paralelinde öğrenciler kendi tasarladıkları yarım maskelerini yaparlar. Öncelikli olarak öğrencilerin maskeleri üzerinden sahaya giriş yapılır. Geleneksel *commedia dell'arte* maskeleri ise daha sonra çalışılır. *Commedia dell'arte* temaları öğrencilerin kendi maskeleri ile de oynanır. Kendi yarım maskeleri ile oynamak öğrencilerin geleneksel maskenin ağırlığından kurtularak daha özgür bir şekilde ana insanlık komedisi ilkelerini keşfetmesini sağlar (Lecoq, 2015, s. 132). Yarım maskeler, ilk sene çalışılan tam maskelerden farklı olarak konuşma içerir. Bu da maske ile sesi de kapsayan bütüncül bir araştırma gerektirir. Maskelenmiş oyunculuk biçimi, ses için de geçerli olmalıdır ve beden kullanımını ararken, sesin ve konuşma biçiminin de arayışı paralelde sürer.

Commedia dell'arte oyunlarının yüksek ritmi en önemli unsurdur. Oyunun doğru ritmine ulaşmak doğru oyun motorunu bilmekle başlar. Oyun motoru “neyi oynamak gerektiğini değil, nasıl oynamak gerektiğini işaret eder” (Lecoq, 2015, s. 131). Bir karakterin motoru birini kendine aşık etmek iken diğerinin ki tam tersi olabilir. İnişli çıkışlı olarak süren yüksek oyun dinamiği oyun motorlarının sonuçlarını da uçlarda kılmalıdır. Örneğin birinden kurtulmak isteyen karakter, gitmesini rica etmez kalp krizinden ölür ve sonra yeniden canlanır, gülmek kahkahaya, kahkaha taklaya dönüşür vb. Bu nedenle yüksek oyunculuk seviyesi ve oyuncunun akrobatik beden hakimiyeti de teknik olarak önem taşır.

Karakterler iki zıt kutbu aynı anda barındırır. Aclecchino hem naif hem kurnazdır; Capitano hem güçlü hem korkaktır; Pantalone hem bir şirket yöneticisi olarak ne yaptığını bilir hem de aşktan deliye döner (Lecoq, 2015, s. 133). Bu uçlardaki durum değişiminin ritmi zengin bir oyun alanı sağlar. Maske oyunculuğu büyütülmüş bir oyunculuk gerektirir bu nedenle de beden kullanımındaki incelikli netlik çok önemlidir. Hareketlerin mükemmel bir artikülasyona erişmesi gerekir (Lecoq, 2015, s. 136). İlk sene yapılan nötr maske çalışmaları bu noktada önemli bir zemin hazırlar. Sebep-sonuç ilişkisinde eylemin özünü, en sade halini deneyimleyen oyuncu bu artikülasyonu anlamış olur.

Maske çalışmaları öğrencinin, nelerin yapılmaması gerektiğinden yola çıkarak hayal gücünü sonuna kadar aktive etmeye çalıştığı bir öğrenmedir (Rolfe, 1972, s. 38). En önemli şey gündelik olandan uzak kalmayı başarmaktır. Uçlardaki oyun seviyeleri oynanırken gereksiz bağırımlar, göstermeci oyunculuklar düşülebilecek en büyük hatalardandır. Bu noktada esas olan oyuncunun duruma gerçekten inanmasıdır ki bu inanma dediğimiz şey, oyunculuğun her alanında geçerli ve önemlidir.

Maskelerle artan oyun enerji seviyesi Bufonlarla daha da yükselir. Bu defa maske biçim değiştirecektir. Bufonlar Lecoq pedagojisine 70'lerin başında melodramla aynı dönemde dahil olmuştur. Eski öğrencilerden Marina Spreafico (73-75 okul dönemi) şöyle aktarır:

“O (Jacques Lecoq) çaresizlik içindeydi çünkü biz jest dilinde çok kötüydük ve bu stilden nefret ediyorduk. Bir gün geldi ve artık ne yapacağımı bilmiyorum dedi, yarın kılık değiştirip geleceksiniz ve sizi tanıyamayacağım dedi. Hatırlıyorum, iki yastık, bir kumaş, ve bir ip aldım, çöpten de bir karton buldum, kafama geçirdim ve okula gittim. Bu da böyle sıfırdan başladı” (Pekin, 2015, s. 72).

Bufonların en temel oyun motoru alay etmektir. Seyirci clown’a gülen taraf iken bufon seyirciye gülen taraftır. Hiyerarşik olarak bufon seyircinin üstünde gibidir. Bufon oyun sahası Lecoq’un ‘hiçbir şeye inanmayan ve her şeyle dalga geçenler’in davranışları üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda evrimleşerek oluşmuştur. Bilinmeyen deneyimlenerek araştırıldığı bir sahadır. Hareket halindeki bedenin çalışmalarından ve doğaçlamalardan türemiştir ve tam olarak adreslendiği bir yer bulunmamaktadır (Lecoq, 2015, s. 147).

Bufon yüksek ve uçlarda bir oyunculuk gerektirir. Bu sebeptendir ki pedagojide komediden sonra gelir. Bufon seviyesindeki oyun için ön hazırlık çocuklar üzerine araştırmak ve çalışmakla başlar. “Burada söz konusu olan ne çocuk karakterleri dışsal bir oyunculukla oynamak, ne de çocukluk yapmaktır. Bulmaya çalıştığımız şey çocuk olma hali, çocuğun yalnızlığı, istekleri, itkileri, kural arayışlarıdır. Bütün bu unsurlar bufonesk boyutun içinde bulunur” (Lecoq, 2015, s. 145).

Bufon çalışmaları aşama aşama ilerler. İlk aşamada bir kişinin diğeriyle alay etmesiyle, parodi ile başlanır, sesiyle, yürüyüşüyle, konuşmasıyla. Daha sonra alay etme temaları ileriye taşınır. Alay etme durumu bir noktada kötülük etmek gibidir. Alay edilen kişi, kişisel algılama riski taşıdığı için bu çalışmalar kırılğan bir yerdedir o nedenle de ona başka bir beden oluşturmak oyuna bir mesafe de getirir. Bu nedenle çalışmalar zamanla bufonları doğurmuştur. Bunu yapan kişinin farklı bir vücudu olması, başka bir boyuttan gelmesi gibi keşifleri doğurmuştur. Bufonların temaları dahilinde yapılan çalışmalar kendi içinde grotesk, misteri ve fantastik gibi alt temaları da oluşturur.

Bufon çalışmalarında öğrenciler kendilerine yeni bir beden tasarlar. Bufonda maske bedene dönüşür. Ve bufonlar kendilerine has bir topluluk olurlar. Bu, karakterler arasında bir mesafe de getirir. Karakterlerle alay eden “deliler” olmaları gibi (Lecoq,

2015, s. 139). Böyle olunca bu alay etme hali bir çatışma doğurmaz, kasıtlı bir kötülüğe doğru gitmez. Bufonlara has bir davranış haline dönüşür ve deliler deli olarak kabul edilir.

Bufonlarda seyirci oyuncu ilişkisi, seyircinin rahatsız edildiği bir yerdedir. Seyirci de alay edilen taraftadır diyebiliriz çünkü bufonlar her tür konuyla alay edebilmektedirler. İktidar, din, ölüm her şey... Amaçları, insanların hayatlarıyla alay etmek ve onların yüceliğine inandığı her şeyin içindeki absürtlüğü ortaya çıkarmaktır. Dini bir törenle alay edebilirler, ölümcül bir hastalıkla ya da iktidarla. Tabii ki bunun seyirci için rahatsız edici olduğunu bilerek yaparlar.

Bufonun alt sahaları kendi içlerinde farklılıklardan doğar. Misteri daha çok gizemli olan, dini olan, bilinmeyen boyutlarla ilişkili olan bir alanda gezinirken grotesk karikatüre yakındır. İnsanlarla ve iktidarla ilişkilidir ama mesafeli bir yerden yaklaşır. Asla duyguları önemsemez. Fantastik olan ise hiçbir sınırı yoktur, bambaşka bir gerçeklik bambaşka bir beden hakim olabilir. Çoklu uzuvlar, kafasız canlılar gibi pek çok şeye dönüşebilir, hayal gücüne kalmıştır. Bu sınırsızlık oyuncuya çok geniş ve özgür bir alan sağlar.

Bufon grubu bir çete gibidir, kendi içlerinde bir hiyerarşiye sahiptir. En aptal olan liderdir. Herkesin hayran olduğu ve kendisine hayran olan biri vardır. Bu organik ilişki zamanla çalışmalar boyunca ortaya çıkmıştır. Her bufon yerini kabul etmiştir ve hatta bundan mutludur. Aralarında bir çatışma, mücadele yoktur. Biri döver diğeri dövülür ve dövülen bunu öylesine sever ki tekrar tekrar yapılmasını ister. Bufonların arasındaki ilişki şekli kendine has bir ilişkidir. Bufon çalışmaları arayışlar içinde belirir, o nedenle beden tasarımları tıpkı maske ile yapılan çalışmalar gibi ilerler. O bedenin hangi hareketlerde nasıl çalıştığına bakılır, nasıl yürür ne yapmayı sever, nasıl koşar, nasıl kaşınır gibi çeşitli denemelerle oluşturulan beden zaman içinde dönüşür, farklılaşır. Bazen çok iyi olacağını düşünerek tasarladığımız bir maske ya da bufonesk beden eylemle ya da oyunla buluştuğunda o kadar da iyi çalışmaz. O nedenle bu arayış hep sürer.

Bufon yerini trajik bir alana bırakır, tragedya ve koro.Okulda uygulanan tragedya ve koro çalışmaları Lecoq'un Siracusa'da yaptığı koro çalışmalarından ortaya çıkan keşifleridir (Lecoq, 2015, s. 147). Pedagojide tarihsel yaklaşımından ve geleneksel

kodlarından uzak bir yaklaşımla uygulanır. Kader, inanç, tanrılarla ilişkiler gibi derin konuları içerir. Bu derinlik Lecoq'un geometrik olarak tanımladığı dikey türde bir derinliktir. Tanrılardan yer yüzüne, insanlara doğru karşılıklı olarak işler.

Tragedya iki ana unsurla sahneye gelir; koro ve kahraman. Yapılan çalışmalar da bunların uygulanması, anlaşılması ve deneyimlenmesi yönünde olmaktadır. Bir alan olarak sahne ile üzerindeki oyuncuların organik bir bağı mevcuttur. Bu bağı oyuncu tarafından doğru bir şekilde anlaşılması gerekir. Pedagojik açıdan trajedi ve koro çalışmaları öğrencinin sahnede dinlemesini geliştirmek ve ses kullanımını ortaya çıkarmak için de bir araçtır. Lecoq pedagojisinde ses çalışmaları hiçbir zaman şan, diksiyon gibi çalışmalar şeklinde gerçekleşmez. Hareket ile birlikte deneyimlenir. Dinlemenin geliştirilmesi, koro sayesinde bir takım ruhunu doğurur, hem birlikte olma hem de bir boşluğu hissetme halini yaşatır (Pekin, 2015, s. 76).

Koro ve kahraman unsurlarının anlaşılması için ilk yapılan çalışma bir yükseltinin üstüne çıkıp topluluğa hitap ederek bir görüşü savunmaktır. Amaç kendini dinletebilmek, bir çeşit taraftar toplayabilmektir. Bu noktada savunulan konunun bireysel olarak inançlarımızın tam tersi olmasını önerir Lecoq. Bu durum oynadığımız konu ile bireyselliğimiz arasına bir mesafe yerleştirir ve oyun alanı açısından da farklı keşifler için imkân yaratır. Çalışmanın sonraki aşamasında tam zıt görüşü savunan başka bir kahraman ortaya çıkar ve dinleyenler iki ayrı kahraman iki ayrı koro halini alır. Bu çalışma bir girizgahtır.

Tragedya çalışmaları doğaçlamadan faydalanmaz. Bu nedenle öğrencilerin toplumsal olarak önem arz eden konuşmaları dinlemesi, okuması istenir. Martin Luther King, Charles de Gaulle, Atatürk gibi kişilerin topluma hitap ettiği ve önemli değerleri savunduğu konuşmaların ruhunu hissetmek önemlidir. “Bu deneyler sırasında öğrenciler bir kalabalığı, bir konuşmacıyı ve bir metni birleştiren coşkusal seviyenin ne olduğunu deneyimlerler. Konuşmacı kahramana, kalabalık ise koronun insaniyetine işaret eder. Kalabalıktan koroya geçiş, psikolojik oyundan maskelenmiş oyuna geçişteki oyun seviyesinin yükselmesidir” (Lecoq, 2015, s. 150).

Organik bir birlikteliği deneyimleyebilmek adına tepki korosu çalışması yapılır. Bir grup, aynı şeyi izlerken kolektif olarak tepki verir. Amaç, seyirciye ne izlediklerini ve o an neye tepki verdiklerini doğru bir şekilde aktarmaktır. Bunun için de tepki verilen duyguların dinamiğinin doğru şekilde analiz edilip aktarım için de bir dil geliştirmek gerekir. Bu çalışmada ikiz imge bu dilin yaratılmasına katkı sağlar. Koronun izlediği bir mendil düşmesi ise, koroda da yere bir kağıt düşer gibi. Analogik olarak ikiz imge bir aktarım aracıdır.

“Gerçek trajik uzamı ortaya çıkaran tek esas unsur korodur. Bir koro geometrik değildir, organiktir. Kolektif bir beden gibi bir ağırlık merkezine, uzantılara, bir nefese sahiptir. İçinde bulunduğu duruma göre farklı biçimler alabilen bir tür hücredir” (Lecoq, 2015, s. 151). Bunun gerçekleşebilmesinin pek çok inceliği vardır. Bunlardan biri koronun doğru sayıda bir topluluktan oluşmasıdır. Bu sayı lecoq için yedi ya da on beştir. Kolektif bir uyum içerisinde olmak çok önemlidir. Bunun hissedilebilmesi için doğanın trajik hareketleri üzerine çalışmalar yapılır. İlk sene çalışılan malzemelere ve mimodinamiğe geri dönüş sağlanır, koro olarak erimek, kırılmak, buruşmak gibi. Söylenen metnin sözcük dinamikleri koroya organik bir hareket sağlar. Bu organik toplu hareket kalitesi, dramatik etkiyi son derece yükseltir. Tek bir kişinin başını ufacık kaldırması ile bütün grubun aynı anda kaldırması arasındaki etkinin yaratacağı fark gibi. Bir başka önemli unsur ise sahneyi dengeli olarak kullanabilmek, alanı doğru kullanabilmenin tekniğidir.

Sahnenin dengesinin algılanmasına yönelik çalışmalar yapılır. Oyun alanı dikdörtgen bir alana dönüştürülür. Öğrencilerin üstünde oturarak sahne dışında olduğu banklarla oyun alanının sınırları belirlenir. Bu dikdörtgen alanın tam alt merkezinde bir top olduğu düşünülerek zemin üstündeki kişinin hareketine göre oyun alanı hareket edecektir. Amaç alanı dengede tutmaktır. Bir oyuncu çıkar ve alanı ısıtır. Süreç liderin yönlendirmesiyle ve öğrencilerin de doğru zamanı hissetmesi ile birlikte işler. Vakti geldiğini hissettiğinde oyuncu alanda bir dengesizlik yaratır ve ikinci kişi sahneye çıkar. Oyuncuların konumlanması, alanın dengesini korumak adına çok önemlidir. “Çalışmanın amacı kademeli şekilde zamanla, uzamla ve diğer oyuncularla uyum içinde olmaktır” (Lecoq, 2015, s. 155). Koronun militarist bir düzene kaçması çok olasıdır, rutin, sabit bir

düzene. Alanın dengesi çalışması organikliği, uzamı, ritmi, boşluğun zamanlamasını anlamada büyük önem taşır. Koronun içindeki mesafe, liderle olan mesafe gibi unsurlar koroyu organikliğe taşıyan unsurlardır. Koronun eylemine karar veren bir diğer önemli unsur da metindir.

Metin aslında kendi dinamiği ile bir eylem teklifinde bulunur, koro bunu hissetmeyi bilmelidir. Trajik olan için çalışma metinsiz olamaz. Metin kullanımında antik yunan metinleri gibi metinlerden faydalanılır. Metin çalışmaları, ilk sene yapılan mimodinamik çalışmalarıyla benzer ilerler. Her bir kelimenin dinamiği bedensel olarak çalışılır. Amaç bir metinle birlikte organik bir koro yapısına ulaşmaktır. Beden yoluyla eylemsel arayışa ses ve nefes de dahil olur. Ses de tıpkı beden gibi kök salan, güçlü bir seviyede olmalıdır ve bunun için oyuncu beden sesini keşfetmelidir. Koro ve tragedya çalışmaları boyunca bu keşfe hizmet eden çalışmalar da mevcuttur.

Koro aynı anda konuşur, aynı anda nefes alır ve birlikte tepki verir. Elbette bu metne göre biçimlenir. Fakat bu çalışmaların hepsi, metinle birleşen bir bedeni, sesi, nefesi ortaya çıkarmak ve tek bir bedenmişçesine hem diğerleriyle hem oyun alanıyla organik bağı kurabilmek içindir. Okulun son dönemi ise en küçük maske olan kırmızı burunla tamamlanır. Korodaki kalabalıktan, yalnızlığa doğru giderek.

Lecoq okulu pedagojisi içerisinde clown sahası zamanla genişlemiş ve önemli bir yere gelmiştir. Clownlar altmışlı yıllarda sirk clownları ile commedia dell'arte arasındaki ilişkiyi sorgularken ortaya çıkmıştır (Lecoq, 2015, s. 165). Okuldaki clown çalışmaları sirk clownlarından uzaktır. Komik olanın arayışı haricinde okulda çalışılan clown çalışmaları hiçbir palyaço üslubuna benzemez ve bu üsluplar okulda öğretilmez. Clown vasıtasıyla samimiyetin, naifliğin ve kendi kusurlarımız üzerinden komik olanın arayışı amaçlanır.

“Esas keşif basit bir soruya cevap verilerek yapıldı: clown güldürür ama nasıl? Bir gün öğrencilerden çember olmalarını -çember sirk pistini anımsatır- ve bizi güldürmelerini istedim. Her biri arka arkaya türlü hayal ürünü kelime oyunları, taklalar, soytarılıklar denedi ama boşunaydı! Sonuç bir felaketti. Boğazımız düğümlenmiş, karnımıza ağrı girmiş ve olay trajik bir hal almıştı. Bu başarısızlığın farkına vardıklarında doğaçlamayı kestiler ve üzgün, kafaları karışmış, rahatsız

olmuş bir halde yerlerine oturmaya gittiler. Onları bu zayıflık içinde görünce işte o zaman herkes gülmeye başladı. Gülünenler, bize göstermeye çalıştıkları karakterler değil tüm çıplaklığıyla oyuncuların kendisiydi. Bulmuştuk!” (Lecoq, 2015, s. 165).

Seyirciyi güldürmeye çalışmanın arayışı bireysel olarak sahip olunan zayıf, kusurlu, ilginç, tuhaf tarafların bir arayışı, bir keşfidir. Herkes kendi clownunu aramaya başlar. Bu bütüncül bir arayıştır. Gülünç olduğu noktaları araman gerekir. Bu noktada ne kadar az bir karakter oynamaya kalkılırsa, ne kadar az kendini savunursa oyuncu o kadar clownunu bulmaya yaklaşır (Lecoq, 2015, s. 167). Çıplak bir samimiyet halinde olmak clownu ortaya çıkaran en temel noktadır. Clownun yürüyüşü, kıyafeti, ses, konuşması bireysel olarak aranır.

Clown çalışmalarında bazı noktalar bulunur. Bunlardan biri bir marifet gösterme çalışmasıdır. Bu marifet o oyuncudan başka kimsenin yapamadığı bir marifet olmalıdır. Ama asıl mesele bu marifeti oyuncunun da yapamadığı andır. İşte buna *bide* denir, Türkçe çevirisi için *şap*, *şapa oturmak* tabiri kullanılmıştır. Clown, hiçbir şeyi beceremeyen haliyle seyircinin üzüldüğü, acıdığı, güldüğü bir konumdadır. Bufonlarda bu durum seyircinin aşağıda olduğu bir konumdayken, clownda seyirci üstün konumdadır. Marifetini becerememe halinin bir ölçüsü vardır. “Bir clowndan havada takla atmasını isteyin, beceremez. Poposuna bir tekme atın, farkında olmadan yapacaktır! İki durumda da clown güldürür. Eğer hiç beceremez ise trajik olana doğru kayarız” (Lecoq, 2015, s. 169). Bu nedenle eylemlerin incelikli bir ölçüsü vardır.

Clownun seyirciyle direkt bir ilişkisi bulunur. Seyirci ile sürekli bir alışveriş halindedir. Bu ilişki doğrudan ve anlık etki-tepki şeklindedir. Sürekli bir reaksiyon gerektirir. Temrinlerden biri seyirciyi farketmektir. Clown sahneye girer ve bir an gelir seyirciyi fark eder. Seyirciden gelen tepkilere karşılık vermek, seyirci ile birlikte olmak gerekir. Bu temrinde oyuncu en saf ve samimi haliyle çıkmalıdır seyircinin karşısına, komik olmaya çabalarsa başarısız olur. Clown çalışması derin bir kişisellik taşır. Oyuncu kendi kusurlarını, korkularını, zayıflıklarını gözlemler ve bunu nasıl kullanabileceğini araştırır. Okulun son döneminde uygulanan clown sahası, okulun öncesindeki çalışmalara göre farklıdır. Bundan önce hep başka şeylerin deneyimlenmesi, dış dünyanın gözlemi ön planda iken clown ile birlikte daha bireysel, içe dönük bir gözlem yapılır. Oyuncuya oyun

alanını clownun kendisi verir. Başardıklarıyla, başaramadıklarıyla seyircinin verdiği tepki ile oyun kurulur. Seyirci clownla alay etmez, kendini üstün gören konumu vasıtasıyla clowna sadece güler.

Clown dönemi içerisinde komik varyeteler, kabare, bürlesk, absürt ve eksantrik gibi sahalarda da kısa kısa deneyimlenir. Bu çalışmalar dönem sonundaki gösteride bir orkestra şekline dönüşür. Müzik, şan, akrobasi, jonglörlik, enstürman çalmak gibi bireysel yetenekler bu dramatik sahalarda işlevsel bir hale gelir. Okul nötr maske ile başlar, maskenin en küçük hali kırmızı burunla biter. Maskenin yüksek oyun deneyimi öğrencinin bedeninde kendini her daim sürdürecektir. Okuldaki deneyimlerle başlayan farkındalık etkisini yıllar sonra bile gösterecek, oyuncuyu geliştirecektir.

Jacques Lecoq'un kurmuş olduğu pedagoji 1956 yılından beri yolculuğunu sürdürmekte, dünyanın dört bir yanından üretmek isteyen herkesi ağırlamaktadır. Kurgulamış olduğu eğitim vasıtasıyla bedenlerin kapasitelerini pek çok farklı deneyim yoluyla geliştirirken, oyuncu-öğrencilerin hayal gücünü kullanmalarını ve yeniden oyun oynamalarını sağlamaktadır. Gerek sahne mevcudiyeti gerek teatral üretim kapasitesi bakımından Lecoq pedagojisi faydalanmayı bilen her oyuncuya kendini keşfedeceği ve geliştireceği özel bir yaratıcı yolculuk yaşatacaktır.

1.2. Tadashi Suzuki ve Tekniği

Tadashi Suzuki kendine has tiyatro biçimiyle Japonya’da olduğu kadar Avrupa ve Amerika’da da tanınan ve önde gelen modern tiyatro yönetmenlerinden biridir. Suzuki’nin karakteristik tarzının temelinde bulunan unsurlar, bir tiyatro topluluğunun yapısı, teatral alan yaratımı ve yaratılan tiyatronun kültürel ve ulusal engelleri aşan evrensel bir tiyatro olması düşüncesidir (Scot, 2009). Tadashi Suzuki, Toyama bölgesinin dağlarında bulunan Toga köyündeki, Toga Suzuki Topluluğu’nun(SCOT-Suzuki Company of Toga) ve Suzuki Oyuncu Eğitim Metodunun kurucusu ve yöneticisidir. Japonya’nın ilk uluslararası tiyatro festivali olan Toga Festivali’nin kurucusudur ve 1970’lerden bu yana iz bırakan pek çok tiyatro yapımına imza atmıştır.

Toga; altı adet tiyatrosu, prova odaları, ofisleri, konaklama alanları ve restoranlarıyla oldukça kapsamlı ve Japonya için benzeri görülmemiş bir tiyatro kampüsüdür (Suzuki, 2015, s. 193). 2015 yılında 50. yılını kutlayan SCOT, Tadashi Suzuki’nin çalışmalarının ve eğitimlerinin merkezidir. Suzuki yönetmenliği ve tiyatro için verdiği hizmetlerle pek çok ödül almıştır. 1994’te Fransa Sanat ve Kültürel Liyakat Nişanı bunlardan ilkidir (Allain, 2009, s. 1) aynı zamanda da 2011 senesinde İstanbul Tiyatro Festivali’nde Türkiye tarafından kendisine onur ödülü verilmiştir. Kendine has tiyatro anlayışı ve oyuncu ile kurduğu ilişki bağlamında önemli ve özel bir tiyatro insanıdır.

1.2.1. Tadashi Suzuki

“Söz, bedenin bir eylemidir.”

Tadashi Suzuki

Tadashi Suzuki 1939 yılında doğmuştur (Allain, 2009, s. 11). İkinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik ve kültürel olarak sarsılmış, değerleri yerinden oynamış, doğu ve batı arasında kendini yeniden inşa etmeye çalışan bir Japonya’da büyümüştür. Savaş sonrası yapılan anlaşmaların da etkisiyle Batılılaşan bir Japonya ortamı Japon tiyatrosuna

da etki etmiştir. Suzuki'nin tiyatro yaşamı da böyle bir Japonya ortamında, geleneksel ile modern arasında bir geçiş döneminde başlamıştır.

Suzuki 1958 yılında Tokyo'daki Waseda Üniversitesi'ne girmiş ve tiyatro kariyerine de buradaki öğrenci drama kulübü olan Waseda Jiyu Butai'de (Waseda Özgür Sahne) başlamıştır. O zamanlarda Tadashi Suzuki Japonya'nın modern tiyatro akımı olan ve Avrupa tiyatrosunu örnek alan *shingeki*yi ve İbsen, Stanislavski gibi gerçekçi bir tarzı takip etmiştir. Beeman'ın (1982, s. 88-89) röportajında Suzuki'nin dile getirdiği gibi, başlangıçta küçük bir grupla gerçekçi tiyatro yapan küçük bir topluluk kurmuşlardır. Fakat zamanla insan deneyiminin tüm kapasitesini gerçekçi performans tarzıyla elde etmenin imkânsız olduğunu gören Suzuki bu yüzeysel anlatımla yetinmemiştir ve oyun yazarı olan Minoru Betsuyaku ile farklı üretim yollarına girmiştir.

1961'de Betsuyaku ve on iki amatör oyuncuyla Jiyu Butai'yi (Özgür Sahne) kurup *shingeki*ye karşı bir biçim geliştirmeye başlamışlardır. Betsuyaku'nun oyunlarını Beckett üslubunda sahneleyerek alternatif bir yönelim içine girmişlerdir fakat yine de batı stillerinden uzaklaşmamışlardır Suzuki'ye göre (Beeman, 1982, s. 89). Bununla birlikte daha oyuncu merkezli bir ifade biçimine de evrilen Suzuki Betsuyaku ile yollarını ayırmak durumunda kalmıştır (Allain, 2009, s. 19). Betsuyaku'dan ayrıldıktan sonra Suzuki klasik Japon tiyatrosu geleneklerinin sunduğu olanakları keşfetme yoluna gitmiştir. 1966'da tiyatro yeniden düzenlenerek, Suzuki'nin dünya çapında tanındığı tiyatronun ismini alır, Waseda Shogekijo (Waseda Küçük Tiyatro) (Goto, 1989, s. 103).

Suzuki'yi duyuran ilk başarısı 1970 yılında sahnelenen Gekiteki Naru Mono O Meguette II (Meg'in Dramatik Bir Resmi II) prodüksiyonudur. Bu oyun, Tsuruya Namboku IV'ün Kabuki oyunlarından Beckett'in Godot'yu Beklerken'ine kadar uzanan dramatik sahnelerden oluşan bir kolajdır. Suzuki'nin oyunları 70'ler ve 80'lerde dünya çapında bir dalga yaratmıştır. Suzuki'nin baş oyuncusu Shiraishi Kayoko'nun The Trojan Women performansı en büyük etkiyi yaratan performanslardan biri olmuştur. Waseda Little Theatre oyuncularının disipliniyle oynanan vahşet ve ıstırapın yüksek performansı herkesi oldukça etkilemiş ve Shiraishi, Suzuki'nin vizyonunun beden bulmuş hali olmuştur (Allain, 2009, s. 6).

1966'da henüz yirmi yedi yaşındayken “Kendi özel form ve kelimelerime sahip olmak istiyorum” diyen Suzuki (Goto, 1989, s. 103), o zamandan günümüze dek kendi tarzını yaratmış, oyunculuk çalışma sistemini kurmuş, yenilikçi yönetmenlerin “en”leri içinde dünya çapında bir isim olmuştur. Kendine has bir biçim geliştirmek isteyen biri olarak Suzuki bu arayışı süresince kendi kültürel köklerinden beslenmiştir. 70’li yıllardan itibaren Noh ve Kabuki tiyatrolarına dair temelleri araştırmış, modern tiyatro ile birleştiren yollar inşa etmiştir. Suzuki tıpkı Japonya’nın tarihsel dönüşümünde olduğu gibi kendi tiyatro anlayışında da Doğu ve Batı kaynaklarının sentezinden faydalanmış, köy ve şehir yaşamından, modern ve geleneksel olan kaynaklardan (Allain, 2009, s. 1) kendi biçiminin sentezini oluşturduğu bir köprü inşa etmiştir. Bu süreç kendi içinde zamanla gelişmiş olsa da Suzuki’nin tiyatro anlayışına etki eden bazı dönüm noktaları olmuştur.

1972’de Paris’teki festival Suzuki için önemli keşifler sunmuştur. Noh tiyatrosunun en önemli isimlerinden olan Kanze Hisao’nun performansını No gösterimi için hiç de uygun olmayan bir sahnede izleme deneyimi Suzuki’yi çok etkilemiştir (Suzuki, 2003, s. 71). Seyircilerle çevrili bir şekilde, oldukça dar bir alanda gerçekleşen bu performans, No geleneğinin derin teatrallliğini keşfetmesini sağlamıştır. Suzuki için no ve diğer geleneksel sanatlar şekillendirilmiş ve sabitlenmiş metinler ve koreografiler üzerinden sürdüğü için taze enerji üretmeye imkân sağlamayan içi boş formlar olarak görülürken (Goto, 1989, s. 105) bu performans Suzuki için farklı bir kapı açmıştır. Noh tiyatrosu her zaman dört sütunlu, bir köprüsü olan bir mekânda sergilenirken bu gösteride no için “uygunsuz” sayılacak kare bir platformda ve sahneyi çevreleyen kalabalık seyirci kitlesiyle oynanmıştır. Suzuki onda yeni ufuklar açan bu gösteriye dair görüşlerini şöyle açıklar:

“Ben her zaman Noh’nun geleneksel yolla oynandığını gördüm, şimdi ise bu alışılmadık koşullarda izlerken onun muhteşem teatrallliğini keşfettim. Oyuncunun vücudunu şekillendiren ve kıvama sokan bu titiz çalışma en ince detaylarına kadar sahnede muhteşem bir şekilde hayat buldu. Çok iyi bildiğim maske ve kostümler yepyeni bir ışıkla parladı. İlk defa Zeami’nin *yügenden* bahsederken sözünü ettiği şeyi, performanstaki hareketsizliği ve görüşün ötesindeki vizyonu fark ettim (Goto, 1989, s. 105).

Kuralların dışına çıkarak da harika bir performans sergilenebileceğini görmek Suzuki için bir dönüm noktası olmuştur. Paris'te gerek mekân-tiyatro ilişkisi gerek oyuncu-seyirci ilişkisi anlamında yepyeni keşifler gerçekleştirmiştir (Suzuki, 2003, s. 72). Fransa'dan döndükten sonra geleneksel anlatımın teatrallliğini Batı oyunları ile entegre etmeye başlamıştır. Suzuki'nin geleneksel ile modern kaynaklardan faydalanma arzusu hem bu iki tiyatro biçimini birbirine yaklaştırmak hem de tiyatronun da ötesine geçebilecek bir sosyal etki yaratabileceğine (Goto, 1989, s. 108) inanmasıdır. Bu farklı form ve geleneklerin buluşmasının ilk yansıması 1974'teki Euripides'in Troyalı Kadınlar'ı olmuştur. Bu oyun Suzuki'nin tiyatrosu adına oldukça önemli bir oyundur ve oyuncusu Shiraishi de Suzuki'nin tarzını mükemmel bir şekilde yansıtmıştır. Grotowski'nin Cieslak'ı gibi Shiraishi Suzuki'nin tiyatrosu için önemli bir isim haline gelmiştir. Troyalı Kadınlar'daki performansı dünya çapında duyulmuştur.

Suzuki'yi Fransa'ya davet eden Jean Luis Barrault o dönemin en önemli tiyatro yönetmenlerindendir ve Barrault'nun tiyatrosu her anlamda Suzuki'yi çok etkilemiştir. Böylesine önemli bir tiyatro insanının oldukça mütevazı bir tiyatroya sahip olması, bunun yanında oyunlardan sonra seyirci ve oyuncuların etkileşim halinde olması, gösteriye gelen seyircinin şartlanmış bir beklentiden uzak olması gibi şeyler Suzuki'ye kültürel olarak başka bir perspektif açmıştır (Suzuki, 2003, s. 70-71). Barrault'nun tiyatrosu Theatre Recamier, mekân olarak da başka bir yaşanmışlığı barındıran devşirme bir mekandır. Başka bir yaşanmışlığı barındıran bir mekânın bir tiyatro mekanına dönüştüğündeki etkisini gözlemlemek de Suzuki'yi oldukça etkilemiştir. Bu deneyim Suzuki'ye Japonya'ya döndükten sonra tiyatrosu adına yeni bir mekân arayışı kararı aldırılmıştır. Döner dönmez araştırmaya başlamış ve tiyatrosunu Toga-mura'ya taşımıştır.

Suzuki için tiyatro oyuncunun varlığı ile biçimlenir. Yazılı bir metin ancak bir oyuncunun o metni bir fizikselliğe kavuşturmasıyla bir gösteriye dönüşebilir (Suzuki, 2015, s. 5-6). Yönetmen de oyuncudan metinle bütünleşik bir sonuç alabilmeyi sağlamakla yükümlüdür. Suzuki'nin bu kendine has tiyatro anlayışını besleyen pek çok kök bulunur. Bu köklerden biri de varoluşçu felsefe ve ünlü filozof Sartre'dır. Özellikle de Sartre'ın insan varoluşunun geçici ve beyhude doğasına karşı insanın inandığı şeyler için yorulmadan savaşması mücadele vermesi ve bu mücadele ile hayatın anlamını

algılamaya yaklaştıkları düşüncesi Suzuki'ye önemli bir ilham olmuştur (Suzuki, 2003, s. 91). O nedenle Suzuki için her zaman daha iyisine doğru bitmeyecek bir mücadele söz konusu olmalıdır (Suzuki, 2015, s. xiii). Daima mücadele etmenin yanında geleneksel köklerden faydalanır Suzuki ve bu gelenekselliğin içinde organik olanı da çok önemser. Organik olan Suzuki için “hayvansal enerji” olarak tanımlanabilir. Ve bu Suzuki'nin tiyatrosu adına anahtar bir bakış açısıdır.

Hayvansal enerji, modernleşmeyle birlikte farklı enerji türlerinin insan hayatını ele geçirmesiyle uzaklaşmış bir enerjidir. Bu inorganik enerji tüketimi tiyatro sahnelerinde de hakimiyeti ele geçirmiştir. Sahne performansı organik bir performanstır ve oyuncu bedensel olarak her daim daha iyisine doğru yol almalıdır. Modernizmle birlikte insan, bedeninden uzaklaşmış, bedensel olarak hayatta kalma durumu sonlanmış ve gittikçe inorganik enerjilerin yaşamı ele geçirdiği bir dönem başlamıştır. Suzuki, tıpkı Noh tiyatrosunda olduğu gibi bir tiyatro gösterisindeki her şeyin mümkün olduğunca hayvansal yani organik enerjiden faydalanması gerektiğini savunur. Bu tutum insanı bedensel olarak aktif kılan, modern yaşamla birlikte bedeninden uzaklaşan insana tamamen zıt bir durumdur. Oyunu dönüştürmenin en önemli gücünü oyuncusunda gören bir yönetmen olarak Suzuki için bu düşünme biçimi tutarlı ve kilit bir yaklaşımdır.

Suzuki'nin tiyatrosu her ne kadar oyuncu merkezli bir anlayışa sahip olsa da aynı zamanda bir yönetmen tiyatrosudur. Suzuki prova süresince metinde değişiklikler yapar, kendi özgün sahneleme yöntemine uygun hale dönüştürür ve dramatik metni anlatmak istediğini aktardığı bir materyal haline getirir. Honkadori olarak tanımladığı bir uyarlama yöntemi olan, mevcut şiirlerden parçalar yoluyla yeni bir şiir var etme olarak özetlenebilecek (Goto, 1989, s. 109) bir yöntem olarak bu dramaturji yöntemini kullanır. Metni parçalarına ayırarak kendine has bir anlatım aracı haline getirerek yeniden var eder. Antik Yunan tragedyaları, Suzuki'nin elinde bambaşka bir metne dönüşür. Antik Yunan oyunları, Suzuki'nin arzu ettiği doğal olanla ve toprakla buluşmaya olanak sağlayan bir tarzıdır. Antik Yunan tiyatrosu Suzuki'nin arzuladığı Şamanik büyüye sahiptir (Beeman, 1982, s. 91) ve Suzuki'nin tiyatrosunda önemli bir yeri vardır.

Suzuki'nin oyun sahnelemedeki perspektifini oluşturan bir teori de sosyo-kültürel bakış açısıdır. Tiyatro bu bakıştan uzak kalmamalı, bulunduğu toplumun sorunlarını görmelidir. Toplumun genel hali, kültürel durumu ile yakından ilişkili bir yerde durmalıdır (Suzuki, 2015, s. 156). Bu anlayış ile oyuncu merkezli de bir teknik geliştiren Suzuki'nin prodüksiyonları oyuncular ile sürrealist dépayement tekniği ile yani sabit bir yere ait olmayan kolaj çalışmalar üretmişlerdir (Goto, 1989, s. 106). Tiyatronun sosyal bir anlatım aracı olması, Suzuki'nin tiyatrosunu direkt etkilemiş bir düşüncedir. Bu anlayışla, Japonya'da bulunan farklı tiyatro geleneklerinin de bir araya gelmesini arzu etmiştir. Her tür metni sahnelerken, Japon geleneklerinin her birinin içeriğinden de faydalanılabilecek rasyonel bir zemin oluşturmak istemiştir. Eski tiyatro geleneklerine dönmek değil fakat geleneksel ve modern tiyatro arasında bir köprü kurulması gerekliliğine inanır. Bu düşünce tarzı, Suzuki'nin kendine özgü bir tiyatro var etmesini sağlar. Japon geleneksel sahneleme yöntemleri ile harmanlanmış bir Batı tiyatrosu ortaya çıkar (Goto, 1989, s. 108).

Tüm bu kökensel, felsefi düşünce tarzının oldukça kendine has bir biçimde vücut bulduğu Suzuki'nin tiyatrosu 1976 senesinde hem mekan hem de isim değiştirmiş ve günümüzdeki halini almıştır. Tokyo'nun merkezinde bulunan Waseda Shogekijo topluluğu Toga'ya taşınmış ve Suzuki Company of Toga adını almıştır. Tadashi Suzuki, Toyama bölgesinin dağlarında bulunan Toga köyündeki, Toga Suzuki Topluluğu'nun (SCOT- Suzuki Company of Toga) kurucusu ve yöneticisidir. Japonya'nın ilk uluslararası tiyatro festivali olan Toga festivalinin organizatörü, Suzuki Oyuncu Eğitimi Metodu'nun yaratıcısıdır. Ayrıca Shizuoka Gösteri Sanatları Merkezi'nin (1995-2007) Genel Sanat Yönetmenliğini, Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları Komitesi'nin üyeliğini, Çin, Kore ve Japonya'dan gelen önemli tiyatro profesyonellerinin önderlik ettiği BeSeTo Festivali'nin kurucu üyeliğini ve Japonya Gösteri Sanatları Vakfı'nın Yönetim Kurulu Başkanlığı'nı yapmıştır. Çalışmalarını hali hazırda Toga-mura'da sürdürmektedir ve Uluslararası Toga Tiyatro Festivali'ni yürütmektedir.

Suzuki'nin ilk tiyatrosu Waseda Küçük Tiyatro'dur. Waseda Küçük Tiyatro Tokyo'da bir kafenin ikinci katında, üretim alanı sağlayacak bir şekilde varlığını sürdürürken Suzuki Tokyo'dan uzakta bir tiyatro kurma hayalini ortaya koymuştur. Bu

arayış, Tokyo'nun merkeziliğinden de uzaklaşma arzusunun yanında, kendi sanatsal arayışına hizmet eden bir alan da tanıyacaktır. Politik olarak da büyük olanın en iyisi olduğu anlayışına ve her şeyin merkezinin Tokyo olması durumuna da bir karşı çıkış olmuştur (Suzuki, 2015, s. 85-86).

Suzuki için Fransa deneyimi hayatının en güçlü deneyimlerinden biri olmuştur ve Japonya'ya gösteriştten uzak olan ve yaşanmışlık barındıran bir tiyatro inşa etme hayaliyle dönmüştür (Suzuki, 2003, s. 72). Bu tiyatro gösteriştten uzak olmalı ve bir yaşanmışlık barındırmalıydı. Japonya için bu özellikler üç yerde mevcut olabilirdi Suzuki'ye göre, bir şato, bir Budist tapınağı ya da sivri çatılı bir dağ evi. Bir tapınak ya da kale almak ya da kiralamak pek mümkün olamayacağı için bir dağ evi en iyi alternatif olmuştur. Dağ evine karar verdikten sonra Suzuki Toga-mura'da (Toga köyü) bir yer bulmasının mümkün olduğunu öğrenince oraya gitmiştir ve gittiği günü şu şekilde aktarır:

“O günü çok iyi hatırlıyorum. 12 Şubat 1976'ydı. Yer yoğun karın derinliklerine gömülmüştü ve karlar fena şekilde savruluyordu. Orada taşınmış ve artık kullanılmayan beş tane eski çiftlik evi vardı. Onlardan birini ödünç almak için orada hemen gerekli düzenlemeleri yaptım” (Suzuki, 2003, s. 73).

Suzuki ve mimar arkadaşı Isozaki Arata o evi düzenlemişler ve Waseda Küçük Tiyatrosu olarak anılan tiyatroyu oraya taşımışlardır. Zaman içerisinde Toyama halkının ve valisinin de desteği ile Isozaki Arata şu an oldukça meşhur olan oldukça orijinal açık hava sahnesini tasarlamıştır.

Batılılaşan Japonya'nın dönüşen eğilimleri ve Fransa deneyiminin yanı sıra Suzuki'nin hayal ettiği tiyatro ve seyirci ilişkisi için de bir tiyatro arayışı oluşmuştur. Doğu ile batının, modern ile gelenekselin harmanlandığı bir tiyatro ve bir tiyatro mekânı. Suzuki'nin değişimiyle Toga-mura'ya gelmek “yeniden doğmak” demektir (Suzuki, 2003, s. 76).

Suzuki için seyirci çok önemli bir yerdedir ve tiyatrodaki bu ilişki başka hiçbir sanatta yoktur. Seyircinin varlığı oyuncuyu ve performansı farklı bir noktaya muhakkak ki taşır. Her ne kadar titizlikle prova yapılsa da her şey en iyi noktaya taşınsa da seyirci ile buluşmayan hiçbir performans nihai bir anlama kavuşamayacaktır (Suzuki, 2003, s. 77-78). Suzuki'nin arzu ettiği tiyatro “açık alan” anlayışıdır. Antik Yunan'dan beri süre

gelmiş eski tiyatro anlayışının devam etmesini arzular. Açık alan, oyundan sonra seyircinin oyuncularla buluşabildiği, konuşabildiği bir alanın var olmasıdır. Seyirci oyuncu ilişkisi ve pek çok konuya dair fikir alışverişi ortamı tiyatro için gereklidir (Suzuki, 2003, s. 80) ve kurduğu Toga köyünde bu unsurların hayata geçmesine önem vermiştir.

Tiyatronun meydana geldiği ortamın ve seyircinin her anlamda kontrol altına alınmaya çalışıldığı modern tiyatro anlayışı ve modern tiyatro mekanları Suzuki'nin uzaklaşmak istediği bir nokta olmuştur. Toga-mura'da gerek açık havada gerek iç mekandaki sahnelerde olsun içinde bulunulan doğal ortam oyunla eş zamanlı olarak deneyimlenir. Cırcır böceklerinin, kurbağaların sesi, aniden bastıran yağmurla birlikte ıslanan oyuncu ve seyirci, sahnedeki oyuncunun üstüne konan kocaman bir kelebek, sahneye fırlayan bir kurbağa eşliğinde spontane bir şekilde tiyatro ile çevresel faktörler eş zamanlı deneyimlenir. Oyun bölünmez, seyirci bu durumla birlikte oyunu izlemeyi sürdürür. Oyuncular için de aynı şekilde, doğal nedenler oyunu herhangi bir şekilde bölmez. Suzuki geleneksel Japon bahçe tasarımından örnekle insan tarafından planlanan unsurların her zaman doğa ile uyumlu olmasını vurgular (Suzuki, 2003, s. 85). Doğanın içindeki insan keyif duygusuyla onun içinde var olmalıdır.

Toga-mura'nın Suzuki için bir başka anlamı, Noh tiyatrosu oyuncusunun sahip olduğu mekân algısını yaratabilmektir. No sahnesi her zaman aynıdır ve oyuncu sahneyi evi gibi tanır ve bütünleşir. Suzuki, oyuncunun sahneyle olan bu ilişkisinin gerek oyunun kalitesi ile gerek oyuncunun sahne mevcudiyetinin kalitesi ile doğrudan ilişkili olduğuna inanır. Tıpkı hayvanların kendi bölgelerini oluşturmaları ve orada güvende hissetmeleri gibi bir oyuncu da sahnede evindeki huzura sahip olabilmelidir (Suzuki, 2003, s. 92-93). Toga-mura bir topluluk olarak Suzuki'nin sahip olmayı hayal ettiği bir üretim ortamı olmuştur. Doğa ile iç içe olması, kaostan ve bir takım politik ve ekonomik kaygılardan bir nebze uzak olması ve toplu olarak belirli bir düzen içinde yaşayıp diledikleri zaman çalışıp prova yapabilecekleri bir mekân hayalini tam olarak gerçekleştirmiştir.

Scot, Toga-mura'da yaklaşık otuz kırk üyesiyle (Allain, 2009, s. 25) aktif varlığını sürdürmekte, Uluslararası Toga Festivali'ni yürütmekte ve yeni oyunlara imza

atmaktadırlar. Scot içinde her bir oyuncu temizlik, sahne arkası ve ofis işleri gibi daha pek çok sorumluluğu paylaşır. Suzuki'nin bakış açısına göre herkes önce grup olmayı öğrenmek koşuluyla birey olabilir (Allain, 2009, s. 26)⁶. Suzuki Topluluğunun içerisinde Japon kültürüne ait denebilecek hiyerarşik bir düzen hakimdir. *The Way of Acting* (2003, s. 28-29) kitabında Suzuki'nin aktardığı *iemoto* sistemi bu noktada anılmalıdır. Bu sisteme göre bir usta tarafından yönetilen bir ev ve kan bağı olmadan da devir teslim yapılan bir ustalık geleneği mevcuttur. Her ne kadar direkt olarak bu uygulanmasa da Scot içerisinde, buna benzer bir düzen ve sorumluluk zinciri hakimdir. Bir Japon savaş sanatı olan aikidonun da kendi içinde belli kurallara, saygı ilişkisine ve görev zincirine dayanan benzer bir ilişkiye sahip ortak bir kültürü paylaştığı burada vurgulanabilir.

1.2.2. Suzuki Tekniğinin Doğuşu

1800'lerin sonlarında dünya çapında ünlü olan Moskova Sanat Tiyatrosu ve Stanislavski tekniği, yüzünü batıya dönen Meiji dönemi Japonya'sının tiyatrosunu da etkilemiştir. Japon oyuncular, Rus oyuncuların oynadığı oyunları oynamaya başlamış, Suzuki'nin deyimiyle bir anlamda onları taklit etmiştir (Suzuki, 2003, s. 4-5). Batılı perspektiften Japonların kolları ve bacaklarının kısılgılığı bu oyunlarda başarısız olmalarının nedeni olarak görülmüştür. Bedensel farklılıkların yanında dillerin kendine has müziğinin önemini de vurgular Suzuki. Japonca oldukça kendine has bir vurguya, iniş çıkışlara sahip bir dildir. Dolayısıyla Rus oyunları birebir uygulanmaya kalkılsa da izlenen ve duyulan oyun kalitesi bambaşka olmuştur (Suzuki, 2003, s. 5). Japonca da Türkçe gibi cümlelerin sonunda cümlelerin anlam bulduğu bir dildir (Suzuki, 2015, s. 146) aynı zamanda Japonca'da aynı zamanda heceler kısa ve sesli harflerle sonlanır (Allain, 2009, s. 129) bu da vurguyu tamamen değiştirir. Dolayısıyla İngilizce ya da Rusça oynayan oyuncuların eylemlerinin birebir taklidi jestler ve sözler arasında kopuk bir ilişkiye neden olmuştur. Tüm bunların yanında Suzuki, bir sahne performansının

⁶ 2011 yılında Toga'ya gerçekleştirdiğim iki haftalık ziyaret sırasında bizzat gözlemleme şansına eriştiğim gibi Elektra'da başrol oynayan oyuncu oyun sonrası kampüsün barının arkasında içeceklerin servisiyle görevli olurken bir başka oyuncu herhangi bir oyunda açık hava tiyatrosunun merdivenlerinde oradan oraya koşarak ışığın ayarlanmasından sorumlu olabilmektedir.

değerlendirmesinin oyuncunun günlük hayatı birebir taklit etmeye ne kadar yaklaşabildiği üzerinden değerlendirilmemesi gerektiğini de savunur;

“Bir oyuncu, seyircisini son derece doğru bir şeye ikna etmek için sözcüklerini ve jestlerini kullanır. Eleştirilmesi gereken girişim de bu olmalıdır. (...) Bir oyuncu kolları ya da bacakları ne kadar uzun olursa olsun şayet seyircisine derin bir hakikat duygusu yansıtamıyorsa beceriksiz görünecektir. Bu noktada oyuncunun uyuğu önemsizdir. Elbette Marlene Dietrich’in bacakları güzeldir fakat sahne sinema değildir. Sahnede sinemadaki yakın çekimlerin etkisinden faydalanmak mümkün değildir. Bacaklar şişman ya da kısa olsalar dahi oyuncunun bütün mevcudiyetinin bir parçası olduğu için dikkati kendilerine çekmezler. Oyuncu sanatının incelikleriyle sahnede istediği görüntüyü yaratabilir. Performans gerçekten etkili olmayı başardığında küçücük bir oyuncu bile sahnede son derece heybetli görünecektir” (Suzuki, 2003, s. 5-6).

Suzuki’nin varoluşçu felsefeden etkilenen anlayışı sanatının her yönüyle kendini tamamlar niteliktedir. Kameron Steele’nin *Culture is The Body* (2015, s. xiii-xiv) kitabının önsözünde bahsettiği gibi, her zaman en iyiye ulaşmak için çabalamak Suzuki için en önemli anlayıştır. En zor olana doğru gitmek ve mükemmelliği hedefleyerek asla ulaşamayacağını bilerek ona doğru her zaman yol almak önemli bir anlayıştır. Modernleşen dünya ile bedeninden uzaklaşan insanın doğa ile ve kendi ilkel enerjisiyle yeniden buluşmasını sağlamayı amaçlar. İnsanın içinde var olduğu kültürü bedeninde keşfetmesini sağlayan, ülkeleri ve lokal sorunları aşan global bir ifade biçimini oluşturmayı hedeflemiştir. Sahnede varlık gösteren en önemli eleman olarak da oyuncunun bedenine olan hakimiyeti, limitlerini genişletmesi, ses-nefes ve ağırlık merkezi kontrolünü yeniden keşfetmesi en önemli noktadır.

Suzuki için bir tiyatroyu eşsiz kılan şey oyuncunun sahne mevcudiyeti ve kendi vizyonunu oyuncuya aktarmayı başarabilen bir yönetmenin varlığıdır. Yazılı bir metin olsa dahi sözcükler er ya da geç sahnede bir fizikselliğe kavuşur ve ancak o zaman kendine has baştan çıkarıcı bir hal alabilir (Suzuki, 2015, s. 3). Oyuncunun metinle kurduğu ilişki, seyirci ile buluşunca anlam kazanır Suzuki için. Oyuncunun seyirciyi ikna etme gücü, metni duyumsama başarısı ve bedeniyle buluşturabilme becerisi kültürel bir bilincin varlığı ile kendini gösterir. Suzuki bu noktadaki bakış açısıyla Merleau Ponty’nin algı fenomenolojisinden de Sartre kadar etkilendiğini ortaya koyar. Oyuncunun sahnedeki

beden kontrolü ve metni seyirciye iletebilme gücü sahne mevcudiyetinin tanımıdır Suzuki için (Suzuki, 2015, s. 5). Fiziksel olarak oyuncu sahnede varlık gösterir ve bunun farkında olmalıdır. Oyuncunun farkındalığını geliştirecek her çalışma sahnede yaratacağı performansın içeriğine etki edecektir. Oyuncu sahnede günlük hayatı yeniden var etmez, sahnede olduğunun bilincinde olarak, sahneye yönelik bir eylem halinde olmalıdır. Tüm bu biçimsel arayışlar dahilinde oyuncular varoluşçuluk okurken Suzuki de Noh'nun kurucularından biri olan Zeami'nin çalışmalarına dönmüştür. “Zeami, Yugen (uyum, denge, zarafet) ve Hana (çiçek – bu bir oyuncunun olgunluk, içgörü ve pratikle elde edebileceği manevi nitelik ve mevcudiyettir) gibi ilkeleri ve ‘seyirciyi okumak’ gibi daha pragmatik kavramları kategorize etmiştir” (Allain, 2009, s. 19-20). Zeami'nin çalışmaları Suzuki'ye shingekiden uzaklaşmasına yardımcı olacak somut teknik ve sanatsal perspektif imkânı sunmuştur.

Başlangıcını bir yürüme sanatı sayılan Noh'dan alan Suzuki'nin perspektifinde, oyuncuyu güçlü bir sahne mevcudiyetine götürecektir yol, oyuncunun ayaklarıyla olan farkındalığını geri kazanmasıyla başlar. Ayakların önemi ve aynı zamanda da kökensel bağlamını *The Way of Acting* (2003) kitabında derin bir şekilde anlatır. Suzuki için insan her an toprakla ilişki halindedir ve ölünce gideceği yer de orasıdır ve insan ayakkabı giydiği anda ayaklarının yerle olan temasının zayıflaması bütün bedenine ve eylemlerine yansır. Noh tiyatrosu gibi yürüme sanatı sayılan bir tiyatronun temellerini örnek verir Suzuki ve performansın oyuncunun ayaklarının yere bastığı an başladığını savunur (Suzuki, 2003, s. 8). Tiyatronun modernleşmesiyle birlikte oyuncuların ayaklarına dair farkındalığını yitirdiklerini ve yürümeyi bilmediklerini söyler. No da klasik bale gibi seyircinin ayakların ustalığını izlediği bir sahne sanatıdır Suzuki'ye göre ve bu iki sanatta da ayakların ustaca hareketi oyuncunun üst bedenindeki sakinlikle birleşir. İnsanın hayatının çoğunu sürdürdüğü pozisyon, zeminle kurduğu vertikal bir ilişki biçimindedir. Ve oyuncu farkındalığını yeniden ayaklarına getirmeli ve bu gücü yeniden keşfetmelidir. “Bir oyuncunun zeminle temas ettiğinde hissettiği farklı duygular ve bedensel tepkilerindeki değişimin zenginleşmesi onun oyuncu olarak eğitiminin ilk aşamasıdır” (Suzuki, 2003, s. 8). Bir oyuncunun en temel algısı ayaklarından başlar. Klasik baledaki

pirouette hareketi üzerinden ayakların ve dizlerin Suzuki için anlamsal derinliğini Gerhard Zacharias'ın Ballet kitabından örnekle şöyle aktarır;

“Pirouette ayağı zemine bastırmak için gereken gücün simgesidir. Rüyada görülen ayak vücudun yere değen organıdır ve vücut ile yeryüzü arasındaki bağlantıyı ifade eder. Pirouettein neyi sembolize ettiği düşünüldüğünde, diz düşüncesinin yeraltına, duyuşsal olana bağı olanı temsil ettiğı açıktır. Genu (diz) ve genus (cinsiyet) etimolojisini düşünün. En nihayetinde Yunanlılar için diz sembolü Olimpos Dağı'ndaki tanrılara tapınmayı akla getirmiyordu, diz yeraltı dünyasındaki tanrılara saygı göstermek için kullanılıyordu. (...) Klasik dansda pirouette (akademik açıklamaların aksine) dinamik bir uyumun tezahürünü, yükseklik ve derinlik, gökyüzü ve dünya, ağırlık ve ağırlıksızlık arasındaki dengeyi temsil eder” (Suzuki, 2003, s. 10)

Buradaki yükseklik ve derinlik, gökyüzü ve dünya vurgusu Japon performans sanatlarının da felsefesinin temelidir. Ayaklar yere kök salarken, bedenin üst kısmı da yukarı doğru uzar. Suzuki'nin çalışmalarında önemli olan bir diğerk bölge de pelvis bölgesidir. Pelvis de burada dikey duruşa karşıt gibi görünen yatay bir beden hissini ortaya çıkarır. Pelvik bölgenin yatay boşluğa yaydığı enerji, gücün kaynağı olan denge için en önemli unsurdur (Suzuki, 2003, s. 10). Suzuki tekniğine ait yürüyüşler ve tüm hareketler çalışılırken oyuncu için pelvis bölgesini doğru kullanmak da oldukça önemlidir. Performansın oyuncunun varlığı ile başladığını savunan Suzuki için sahne üstünde yer alan oyuncunun mevcudiyeti bu nedenle çok önemlidir. Tiyatro oyuncu-seyirci ilişkisi ile vardır ve teatral öz oyuncunun oyunculuğı ile ortaya çıkabilir (Goto, 1989, s. 106). Sahnedeki oyuncu estetik olarak bir gösteri sunmaktan ziyade yüksek yoğunluklu duyguları aktaran konumundadır. Artık tiyatrunun tanrılarla bir ilişkisi kalmamış olsa da Suzuki oyuncunun o mevcudiyet yoğunluğunu taşıması gerektiğine inanır. Oyuncular insana ait güçlü duyguları aktaranlardır ve bunu taşıyabilmelidirler (Allain, 2009, s. 5). Suzuki tekniğindeki hareketler de çıkış noktasını kökensel olarak geleneksel bağlardan alır. Tıpkı No ve Kabuki oyuncularının spiritüel olarak bir şaman olmaları gibi oyuncunun kendi içinde o ruhani gücü ortaya çıkarması önemlidir.

Şamanist köklere kadar uzanabilen ayakların ritmik olarak yere vurulması (Stamping) hareketi Suzuki tekniğinin ilk ve en önemli hareketidir. Tam olarak dikey bir eksen de yapılması gereken damgalama hareketi aynı zamanda yere paralel bir enerji

yayan güçlü bir pelvis kullanımını da gerektirir. Kötü ruhları kaçırmaktan, yaban hayvanlarının ekinlerden uzak durmalarını sağlamaya kadar pek çok kökensel sebep sonuç ilişkisi bulunur ayakların yere vurulmasının (Suzuki, 2003, s. 12). Suzuki'nin müzik ile yerden kalkan oyuncusu ve damgalama (stamping) yapan oyuncusu için bu çalışmalar güçlü bir denge, duruş ve beden-nefes hakimiyetinin kazanılmasını amaçlamaktadır; “Düşmekten ayağa kalkmaya kadar uzanan bir yelpazede tasarladığım hareketler dizisi, pelvik bölgeyi merkeze alan vücudun sıkılaştırıldığı damgalama hareketinin ritmik tekrarı ile başlar, vücudun üst kısmının hareketleri tüm vücuda ölçülü bir şekilde kuvveti transfer etmesi için tasarlanmıştır” (Suzuki, 2003, s. 11). Fiziksel olarak çalışmaların yoruculuğu, oyuncuların bir noktadan sonra kontrol edemediği bir beden kullanımına neden olabilmektedir. Bu noktada da Suzuki, Lecoq'a benzer bir açıdan oyuncunun düşünerek değil deneyerek bedeniyle olan iletişimi yeniden kurmasını amaçlar. Öz bilincin keşfedilmesi güçle, kökenle, bacak boyuyla alakalı değildir, bir noktada tekrarlarla disipline edilen bedenle ilişkilidir. Damgalama hareketi oyuncuya kendi vücudunda var olan bir güç hissi verir. Oyuncunun bedeninin kişiselden evrensele dönüştüğü kurgusal hatta ritüelistik bir mekân yaratmasını sağlayan bir jesttir (Suzuki, 2003, s. 12). Damgalama, bir oyuncuya yaşam enerjisi verir. Noh ve Kabuki tiyatrolarında da bulunan damgalama hareketi ruhları işaret eder, ruhsal enerjiyi uyandırmayı, onu bedenin içine almayı sağlar. Altı yöne de damga vurmak tabirinin geleneksel bir temeli bulunur. Bu sayede o kişi cesur ve güçlü bir mevcudiyete bürünür (Suzuki, 2003, s. 14).

Suzuki'ye göre oyuncunun eğitimi oyuncuyu tek başına bir yetenek olarak sunmayı amaçlamamalıdır. Oyuncu klasik ya da modern dans, şan, eskrim gibi farklı pek çok teknik eğitimle bedenini sesini ve nefesini geliştirmelidir (Suzuki, 2003, s. 17). Aksi takdirde nasıl ki bir Kabuki ve Noh oyuncusunun eğitimi sabit ve tek tip bir forma göre gelişmişse diğerleri açısından da sonuç aynı olacaktır. Oyuncu, kendisine neyin lazım olup olmadığına dair bir ön yargıya sahip olmadan ses, nefes ve beden kapasitesini ve hareket kabiliyetini üst düzeye taşıyacak bir bilince varmalıdır (Suzuki, 2003, s. 16-17).

Tiyatrodaki ifade yalnızca bedensel değildir aynı zamanda sözeldir. Suzuki sözün bedenle çok önemli bir ilişkisi olduğunu savunur. En önemli becerinin bedensel

algı olduğunu vurgularken (Beeman, 1982, s. 89) söz ve beden arasındaki ilişkiye de dikkat çeker. Konuşurken insanın kullandığı gündelik jestleri özellikle incelemiş olan Suzuki oyuncunun sözün ve bedenin ilişkisini, oluşturduğu duygusal bağlamı çok iyi analiz edip, nesnelleştirmesi gerektiğini savunur (Suzuki, 2003, s. 17). Söz ve beden arasında hiçbir çatışma yoktur. Klasik Japon tiyatrosunda bulunan jestlerle sözcüklerin arasındaki sabitlenmiş ilişki üzerinden her sözcüğün fizyolojik bir duygusu bulunmaktadır. Sözü etkili kullanamayan beden teatral olana asla yaklaşamaz. Bu nedenle Suzuki'nin oyuncusu sesine nefesine ve bedenine en yüksek düzeyde hakimiyeti sağlayan rutin çalışmalar gerçekleştirir. Suzuki topluluğunun oyuncularını haftanın yedi günü bu *antrenmanları* gerçekleştirirler. Oyuncunun en önemli enstrümanı olan bedeni, hareket, ses ve nefes kabiliyeti her zaman her türlü oyun için hazır bulunabilmelidir. Formdan düşme şansı yoktur Suzuki'nin oyuncusunun.

Suzuki'nin bir takım sahneleme prensipleri Noh tiyatrosunun temel bazı özelliklerinden gelmektedir. Noh tiyatrosunun benzersiz varlığını tanımlayan dört özellik bulunur (Suzuki, 2003, s. 29). Birincisi Noh tiyatrosunun her alanında yalnızca insan enerjisinin kullanılmasıdır. Prova döneminden sahneye varan oyuna kadar insana ait olmayan hiçbir enerji yoktur. Minimum ışık kullanımıyla, her türlü performans oyuncu tarafından tamamen organikdir. İkincisi, Noh tiyatrosunun biçim olarak gerçekçi olmamasıdır. Burada Suzuki'nin vurguladığı, sahne üstüne sıradan, gündelik bir biçimin taşınmıyor olmasıdır. Gerçekçi olmayı amaçlarken sıradan ve gündelik olanın sahneye konulması günümüzde de çokça rastlanan bir yanılgıdır tiyatro açısından. Üçüncüsü Noh tiyatrosunun sahnesi sabittir, değişmez. Noh sahnelenebilmesi için belli bir sahne formu olmak zorundadır. Dördüncüsü ise bir Noh oyunu esnasında Noh oyuncusu ölse dahi performans devam eder. Oyuncunun yerine yedek oyuncu girer ve gösteri tamamlanır (Suzuki, 2003, s. 29-30-31). İlk iki özellik 1960'ların avant-garde tiyatrosunda da hâkim olan özelliklerdir ve Suzuki'nin de tiyatrosunun özellikleridir. Üçüncü özelliğin bir oyuncuya farklı bir mekân hakimiyeti getirdiğini vurgular. Bir No oyuncusu elektrikler kesilse dahi sahnede bulunduğu konuma, girip çıkacağı yere his olarak son derece hakimdir. Bu noktada kendi yaşamından bir deneyim aktarır Suzuki, gençken misafir olduğu evde gece tuvalete gitmek için kalktığında sürekli bir şeylere çarparak tuvalete

varır. Bu nedenle ışıklardan birini açık bırakmalarını ister ev sahiplerinden. Zamanla eve mekân olarak hakimiyeti geliştikçe karanlıkta hiçbir yere çarpmadan yolunu bulur (Suzuki, 2003, s. 34). Modern tiyatrodan da bir oyuncunun sahneye hakimiyeti ve organik enerjiyi düşündüğünde farklı boyutlarda sahnelerde oynamak durumunda kalan bir oyuncunun enerjisini tüm salona eşit güçte aktarmakta sorun yaşadığını vurgular. Her ne kadar inorganik bir enerji kullanarak, mikrofon vs. gibi destekler alınsa da o sahneleme gücüne ulaşamadığını vurgular. Dördüncü özellik olan bir oyuncunun ölümüne gelinirse, elbette günümüzde devam eden bir durum değildir. Meiji döneminde imparatora saygı ve oyuncunun onuru gibi temellerden kaynaklanan birtakım nedenlere bağlanabilir elbette fakat günümüzde artık herhangi bir yeri kalmamıştır. Suzuki özelinde günümüze, performansa atfedilen hayati bir ciddiyet olarak evrilmiş olduğunu söylemek mümkün.

Suzuki'nin geleneksel bir zemine oturan tiyatro anlayışı sahneleme biçiminde de oyuncudan geleneksel temelli bir beklenti içindedir. Sözlerinin seyirci açısından duyulması önemli olduğu için Suzuki'nin oyuncuları nadiren rol arkadaşına direkt olarak bakar. Güçlü bir imaj yaratılması açısından tam karşıya dönük (shomen engi) bir performans stili hakimdir (Goto, 1989, s. 116). Dramatik bir etki yaratmak istendiğinde ancak oyuncu partnerine dönerek konuşur. Söylenilenin seyirci tarafından anlaşılması çok önemlidir.

Oyuncunun yaratacağı performans kalitesi bir oyuncunun içgüdüsel esnekliği ile de doğru orantılıdır. İçgüdülere geri dönmek de köklere dönmek gibidir. Çocukların dış dünya ile arasındaki akışkan ve geçirgen durum yetişkinlerde kalmamıştır. Çocuklar istemedikleri bir şeye bedensel olarak hemen bir reaksiyon verebilirler, ağlarlar ya da hasta olurlar. Yetişkinler ise mecbur kaldıkları yaşamsal normlarla birlikte bu geçirgenliği yitirmişlerdir. Yetişkin bir oyuncunun referansı bu nedenle çocuklardır. Bu geçirgenliği yeniden kazanmadığı sürece oyuncu sahnede ne denerse dener sin sıradanlıktan kurtulamayacaktır. Oyunculuğun sürdürülebilir bir kaliteye sahip olması da düzgün bir oyuncu eğitimi ile bedenin potansiyel ifade çeşitliliğini keşfetmeye yönelik olmalıdır (Suzuki, 2015, s. 58-59).

Günümüze dek kendini güncelleştiren, sözü edilen tüm zeminler vasıtasıyla ortaya çıkmış ve oyuncuların ihtiyaçlarına göre şekillenmiş bir Suzuki Tekniği Metodu oluşmuştur. Suzuki'nin oyuncularından almak istediği sonuçlara göre oyuncunun potansiyellerini keşfetmesine ve fiziksel kapasitesini belli bir seviyeye taşımasını sağlayan bir metottur. İnsanın günlük hareketlerinden yola çıkarak tasarlanmış bir dizi hareket, sesin bedenini ve nefesin kullanılmasında ustalaşmaya yönelik işlemektedir. Sabit formların tekrarlanması şeklinde ilerleyen eğitim, bir oyuncunun fiziksel sınırları açısından oldukça zorlayıcıdır. Teknikler grup halinde çalışılsa da her bir oyuncunun tekniğindeki aksamalar oldukça görünür bir noktadadır. Bu tekniğin çalışılması amatör bir oyuncuya tiyatro yapmayı öğretmez ancak bir oyuncu olarak konsantrasyonu, fiziksel bağlılığı ve uygulamayı deneyimlemesini en üst düzeyde sağlayacaktır (Allain, 2009, s. 100). Allain'ın aktardığı iki unsur Suzuki tekniği açısından önemlidir, tekniklerin derinlemesine çalışılması ve bir eğitmenin zorunlu varlığı. Fiziksel tekniğe dayalı olan her çalışma çalışan kişileri yönlendirecek profesyonel bir bakışı zorunlu kılar. Buna ek olarak oyuncuların bıkmadan usanmadan tekrar etmesi en önemli bir diğer faktördür. Tekniğin içeriklerine yönelik olarak geçmişten günümüze kadar gelmiş belirli egzersizlere değinilecektir fakat Suzuki zaman içerisinde oyunlara ve ihtiyaçlara yönelik olarak tekniklerde değişikliğe ya da eklemelere her daim gitmektedir.

1.2.3. Suzuki Tekniği

“Beden ruha rehberlik eder.”

Tadashi Suzuki

Suzuki'nin tiyatro anlayışı seyirci ve oyuncu odaklı bir tiyatro anlayışı olduğu için bir oyuncu olarak icracının potansiyeli ve tekniği büyük bir önem taşımaktadır. Suzuki kendi metodunu geliştirmeden çok önce, oyuncuların kendilerine ve seyirciye açık olabilmelerini sağlamak açısından varoluşçuluktan, sürrealizmden ve fenomenolojiden faydalanmıştır (Allain, 2009, s. 18-19). Bu temeller ve aynı zamanda da Japon köylülerinin gündelik yaşamlarındaki hareketlerinin ve Noh Tiyatrosu'nun da temelleri dahilinde gelişen süreç seneler içerisinde sahnelemenin güçlü arayışları sonucunda

kendine has bir metoda dönüşmüş, bir eğitim sistemini doğurmuştur. Suzuki kurgulamış olduğu oyunculuk metodunu şöyle aktarır, “Bu yöntemin amacı, oyuncunun gündelik hayatında körelmiş olan fiziksel hassasiyetlerinin farkına varmasını sağlamak ve bu zayıflamış halin onun seyirciyi etkili bir şekilde ikna etmesini nasıl engellediğini ortaya çıkarmaktır” (Suzuki, 2015, s. 60).

1978 yılında Brandon’ın aktardığı üzere her çalışma içerisinde bir saat boyunca yapılan fiziksel çalışma geleneği hala sürmektedir (1978, s. 30). Brandon makalesinde Waseda Little Theatre’daki çalışma şeklini ve Suzuki’nin yarattığı disiplini şöyle anlatır: “Haftanın dört akşamı bir araya gelen oyuncular ses ve bedeni kapsayan, esnek ve değişken bir dizi çalışma yaparlar. İhtiyaca göre yeni disiplinler oluşturulur. Bu disiplinler ve çalışma biçimi fiziksel ve zihinsel olarak son derece talepkardır.” Suzuki’nin oyuncusu yüksek performanslarda nefesini ve sesini kontrol edebilmeli, metni seyirciye ulaştırabilmeli ve bedensel olarak da arzulanan formlarda rahatlıkla mevcudiyet gösterebilmelidir. Zira Suzuki için oyuncu metnin bir enstrümanı değil, kendi geçmişini ve arka planını kullanarak bir sahne dili yaratabilmesi gereken biridir (Goto, 1989, s. 106).

“Benim çalışmamda, oyuncu temel eğitimde ustalaşmamışsa, yüksek kalitede bir performans sergilemesi mümkün olmayacaktır. Bu yalnızca bir teknik meselesi değil, temel anlamda bir konsantrasyon seviyesi, hayal gücü ve fiziksel duyarlılıkları ve eylemleri algılama ve manipüle etme kapasitesi meselesidir. Tabii ki tek başına benim eğitimim bir oyuncuyu otomatik olarak sanatının zirvesine çıkarmayacaktır. Aynı zamanda oyuncunun eğitimin felsefesini yeterli derinlikte anlayıp anlamadığı ve oyuncunun manevi eğilimine sahip olup olmadığı ile de ilişkilidir. Fakat her halükarda eğitimi fiziksel olarak deneyimlemeyip yalnızca arkasındaki felsefeyi kavramak da benim sahnemde üstün bir performans gerçekleştirmeyi sağlamaz” (Suzuki, 2015, s. 62).

Oyunlarında belli bir performans kalitesine ulaşabilmek için Suzuki bir çalışma sistemini zamanla oluşturmuştur ve bu çalışma sistemi Suzuki için bir disiplindir; egzersiz veya kondisyon amaçlı hareketlerden öte algılanmalıdır (Brandon, 1978, s. 31). Bu nedenle Suzuki için süreklilik çok önemlidir, bedensel çalışmalar ancak süreklilikle sonuç verir. Suzuki süreklilik için, görünmeyen bedenin, insan fizyolojisinin belirli içsel yönlerinin de geliştirilmesinin gerekliliğini keşfetmiştir. Görünmeyenden kastı fiziksel olarak ihtiyaç duyduğumuz ama gözle görmediğimiz fiziksel gerekliliklerdir. İnsanın

fiziksel mevcudiyetini bir bebek üzerinden örneklerken, bir insanın eylemsel bağımsızlığı için gerekli günlük ihtiyaçlarını üç ana maddede şöyle sıralar: enerji üretimi, nefes kalibrasyonu ve ağırlık merkezi kontrolü (Suzuki, 2015, s. 60). Bir oyuncunun, bir sporcunun, dansçının ya da bir dövüş sporcusunun kendini yetiştirmesi gibi bedensel güç, çeviklik ve sporcuya ek olarak ses ve nefes hakimiyet ve kapasitesini geliştirmesi gerekir. Zaman içerisinde gelişmiş olan Suzuki'nin formları (kata), Kabuki ve Noh'dan gelmektedir fakat amaç Kabuki ya da Noh oyuncusu olmaya çalışmak değil bu formlar vasıtasıyla oyuncunun duygusunu ve fizikselliğini yeniden canlandırabilmesini sağlamaktır (Brandon, 1978, s. 32).

Suzuki Tekniği dört temel formla başlar. Bunlar hareket dizgileridir ve teknik açısından önemli olan unsurlar üst bedenin sakinliği, ağırlık merkezinin doğru kullanımı ve nefesin bedenle uyumlu şekilde kullanılmasıdır (Allain, 2009, s. 101-102). *Hara* (karın) noktası olarak adı geçen bölge pelvis bölgesidir ve Suzuki Tekniği'ndeki hareketlerin uygulanmasında doğru ve güçlü kullanımı büyük önem taşır. Çalışmalarda ayakların zemini hissetmesi büyük önem taşımaktadır bu nedenle teknik çalışılırken *tabi* adı verilen beyaz parmak arası girintisi bulunan Japon köylülerinin giydiği bir çeşit çorap giyilmesi gerekmektedir. Bu çoraplar ayağı sarar ve aynı zamanda zeminle de kaygan olmayan kontrollü bir temas sağlar. Bu çoraplar sayesinde oyuncu eylem kalitesi bozulmadan hareket edebilirken ayakları yoluyla zemini de tam olarak hissetmiş olur.

Suzuki tekniği haline gelen çalışmalar sahnelemeye yönelik olarak gelişmiştir ve gün geçtikçe de değişebilmektedir. Fakat oturmuş denebilecek egzersiz formuna ulaşmış teknikler bulunur. Bu teknikler Suzuki oyuncularının günlük olarak düzenli çalıştığı tekniklerdir. Kimileri tek bir eylemin tekrarı iken kimileri de kompleks bir eylem dizgisini oluşturur. Eylem dizgileri çok çeşitlidir ve sabit değildir, belirli sayıda egzersiz ya da teknikten söz etmek doğru olmayacaktır. Fakat yıllar içerisinde sabit egzersiz halini alan, Suzuki ile özdeşleşmiş tekniklerden söz etmek doğru olacaktır.

Bir numaralı temel egzersiz (ashi o horu – ayağın fırlatılması): **birinci** egzersiz dizisi başladığı pozisyonla biten bir egzersizdir. Başlangıç pozisyonu klasik baledeki birinci pozisyonla aynıdır. Topuklar bitişik, ayaklar sağa ve sola diyagonal doksan

derecelik bir açı yapar (Allain, 2009, s. 102). Kollar dirseklerden hafif kırık pozisyonda vücudun yanında uzanır. El baş parmakları işaret parmağına yaslanırken, diğer parmaklar gevşek bir şekilde yan yana içe doğru kıvrılır ve gevşek bir yumruk formunda tutulur. Bu duruş başlangıç pozisyonudur. Nefes rahat, bakış karşıda yüz gevşektir. Ayaklar zemini kuvvetli bir itiş halindeyken vücudun üstü sakindir. Gerektiği kadar kuvvet uygulamak en önemli noktadır.

Genel olarak eylemlerin hepsinde dengede kalabilmek, nefesi ve gücü doğru kullanabilmek, sarsılmamak, sayılar için gelen yönergelere karşı tetikte olmayı gerektirmektedir. Sayı uyarıları hasır bir sopa ile olabildiği gibi sesle sayılarak da verilebilmektedir, ikisi aynı anda da olabilir. Konsantrasyon, eş zamanlılık, beden koordinasyonu anlamında oyuncunun enstrümanı ile ilişkisini teknik olarak oldukça geliştiren diğer tüm egzersizler gibi zorlayıcı bir egzersizdir.

İki numaralı temel egzersiz (fumikae – adım değiştirme): bu hareket dizisi yeni hareketlerin öğrenilmesini değil, önceden öğrenilenlerin geliştirilmesini hedefler (Allain, 2009, s. 103). Ayaklar, bacaklar bitişik ve dizler kırık, belden yukarısı düz ve karşıya dönük, bakışlar karşıda, eller bir numaralı egzersizdeki gibi hafif bir yumruk oluşturur kollar yanda dirsekler hafif kırıktır. Bu hareket dizgisi ile çeşitli kol varyasyonları da yapılabilmektedir. Bu dizgi topluca yapılırken kişiler eşit aralıklarla yerleşir ve aynı ritimde aynı mesafe katedilmeye çalışılır. Bir grup dinamiği oluşması ve kat edilen mesafenin grup olarak hissedilmesi önemlidir. Ayaklar muhakkak yan yana ve karşıya bakacak şekilde konumlanmalı ve kaydırmalar güçlü olmalıdır. Bu hareket için de *hara* noktasını güçlü hissetmek önemlidir dolayısıyla bu hareket oyuncunun ağırlık merkezi farkındalığını geliştirmesine direkt etki edecektir.

Üç numaralı temel egzersiz: üçüncü egzersiz dizisi ilk ikisine nazaran daha kompleks bir dizidir (Allain, 2009, s. 105). Bu hareket dizisinde farklı yönler, kol ve el duruşları dahil olur. Ayaklar dizden yukarı aynı şekilde çekilse de duruş ve yönler farklıdır. Hareket boyunca karşıya dönük olan bedene kırk beş derecelik açı ile yukarı kalkar bacaklar. Bacak önünde duran bir direğe sarılıyor gibi açı alırken bir ayak yukarıda olan pozisyonda sallanmadan, üst bedeni döndürmeden sağlam ve güçlü bir pozisyonda

kalmayı gerektirir. Bu hareket dizgisinde farklı yönler, bedenden uzağa dairesel hareketler dahil olduğu ve tek ayak üstünde kalabilmek önemli olduğu için stabilite çok önemlidir. Dengeyi doğru hızda ve oranda değiştirebilmek ve kontrol edebilmek oldukça önemlidir. Üst bedenin de stabil olması gereklidir.

Dört numaralı temel egzersiz: bu hareket dizgisi farklı yönleri ve alanları kapsar. Başlangıç pozisyonu ayakların omuz genişliğinde açık bir şekilde dizlerin kırılarak çömelme pozisyonunda, başın öne eğik olduğu kolların da dizlerin üzerinde uzandığı bir pozisyonla başlar. Bu çömelme pozisyonu vücudun gevşek olduğu bir oturuş değildir, harekete hazır olunan güçlü bir duruş olmalıdır. Denge değişimi, stabilite yine çok önemlidir. Bu hareketteki eylemler büyük ve dinamiktir. Yönlerle birlikte ağırlık değişimi ve ayakların kullanımı çoklu koordinasyon gerektirmektedir (Allain, 2009, s. 107) ve tekrar oldukça önemlidir.

Yürüyüşün on şekli: Suzuki'nin temel çalışmalarından biri on farklı şekilde yürüyüş dizgisidir. Scot oyuncular her gün yaptıkları bir saatlik çalışmada bu dizgiyi de mutlaka tekrar ederler. Bu on yürüyüş şekli kendi içinde çalışıldıktan sonra diyagonal olarak alanda peş peşe tekrarlanır. Eş zamanlı yürüyüşlerin temposunu belirleyen bir müzik eşlik eder. Önceden kaydedilmiş farklı hızlara sahip bazı parçalar vardır, bunların en yavaşı bile oldukça hızlıdır. Asya etkileri taşıyan çağdaş caz veya film müziklerini anımsatan ritmik müziklerdir. En sık kullanılan parçalardan biri Perez Prado'nun Voodoo Suite'idir (Allain, 2009, s. 107). Yürüyüş sekansı yaklaşık on-on beş dakika sürer ve her zaman aynı sırayla başlayıp ilerlemez. Oyuncular eşit aralıklarla ve müziğe göre hareketlere başlar ve diyagonal çizgiyi sürdürmek önemlidir. Müzikle olan ilişki ritim ile eş zamanlı olmalıdır o nedenle müzikten hemen önce harekete başlanması gerekir.

Birinci yürüyüş şekli (ashi-bumi) damgalamadır. Damgalama Suzuki'nin imzası niteliğinde olan bir yürüyüştür. Oyuncunun bedensel olarak pek çok şeyi aynı anda kontrol etmesini gerektirir. Ayağın yere dikey güçlü vuruşu esnasında nefes kontrolü ve aynı zamanda da üst bedenin aynı çizgide ilerlemesi, rahat pozisyonunu koruması ve tabii pelvis bölgesindeki kuvvet ve yere paralel olarak bir yere çekilme hissini muhafaza etmeye çalışmak oldukça önemlidir. Oyuncular alanda daire şeklinde birbirinin

arkasından daireyi sürdürecektir şekilde damgalama yapar müzik boyunca, müzikle birlikte yere düşerler (Brandon, 1978, s. 31). Bu çalışma farklı pozisyonlarda da yapılabilmektedir⁷.

Hareketin başlangıç pozisyonu iki numaralı temel hareket ile aynıdır. İlerleme biçimi damgalama şeklinde gerçekleşir. Başlangıçta oldukça kuvvetli damgalama yaparken sonlara doğru yorulmak söz konusu olur o nedenle oyuncu kuvvetini yürüyüşün tamamını düşünerek ayarlamayı öğrenmelidir. Damgalama ve ayağın kaldırılışı Kabuki’de bulunan *mie* duruşundan gelmektedir (Brandon, 1978, s. 32).

İkinci yürüyüş şekli (uchi-mata) güvercin parmaklarıdır. Bu yürüyüş Japon kadınlarının kimonolarla yürüdükleri geleneksel yürüyüş biçimidir. Kimonoların belden aşağıdaki kısmı oldukça dar olduğu için adımlar da olabildiğince ufak atılmak durumundadır. Başlangıç pozisyonu olarak kollar belin üzerinde arkada birleştirilir, dizler kırılır ve birbirine yaslanır ve ayak parmakları birbirine bakacak şekilde pozisyon alır. Hareket ayak değiştirerek bir yürüyüş şeklinde son noktaya kadar tekrarlanır. Kabuki tiyatrosunda onnagatanın (kadınları oynayan erkeklerin) olağan yürüyüş şeklidir ve bir efsaneye göre de bu yürüyüş dizlerin arasında bir kâğıt sıkıştırılarak çalışılmaktadır (Allain, 2009, s. 108). Ayaklar zeminde kayar gibi ilerlerken belden aşağısı hızlı ve kontrollü ilerler, belden yukarısı ise dik ve karşıya dönük, sakın bir mevcudiyet halinde olmalıdır.

Üçüncü yürüyüş şekli (tsumasaki) parmak ucunda yürüyüştür. Başlangıç pozisyonunda kollar yanda, dirsekler hafif kırık, eller yine hafif açık bir yumruk pozisyonundadır. Dizler hafif kırık ve ayaklar parmak ucundadır. Üst beden düz bir şekilde ilerlerken ayaklar bunu destekler ve yürüyüş bedeninin ileri doğru kayması ayakların ise beden gittiği için ilerlemesi şeklinde bir hareket kalitesine sahip olmalıdır

⁷ Benim 2011 yılında deneyimlediğim çalışmalarda yapılan Brandon’ın (1978) makalesinde geçen bir çalışma daha bulunmaktadır. Ayakların kırk beş derecelik açıda olduğu, dizlerin hafif kırık, kolların yanda ellerin hafif yumruk olduğu pozisyonda belirlenmiş sayılar doğrultusunda dikey bir açı ile yere inip kalkma hareketi vardır (Brandon, 1978, s. 32). On, on beş, beş, iki gibi sayılarda inip kalkılabilir ve bu iniş kalkışlar esnasında herhangi bir noktada eğitmen sizi durdurabilir ve bazen bir metin ya da şarkı söylemeniz istenebilir. Oldukça zorlayıcı pozisyon geçişleri içeren bu çalışma da stampingin bir parçasıdır ve konsantrasyon ile beden hakimiyetini son derece geliştirir.

(Allain, 2009, s. 108). Yürüyüş müzikle eş zamanlı kısa adımlar şeklinde olabildiği gibi daha seri akışkan bir yürüyüş şeklinde de olabilmektedir.

Dördüncü yürüyüş şekli (soto-mata) ayakların içi yürüyüşüdür. Başlangıç pozisyonu olarak eller gibi arkadadır ve avuç içleri dışa bakacak şekilde üst üste konumlanır (Allain, 2009, s. 108). Dizler kırık bitişiktir, ayakların iç kısmıyla yürünecektir. Adımlama, dizler birbirine yapışık kalacak şekilde ayakların dışarı savrulup merkeze gelmesiyle gerçekleşir. Üst beden olabildiğince sallanmamalıdır.

Beşinci yürüyüş şekli (wani-ashi) ayakların dışı yürüyüşüdür. Dizler dışa doğru kırılır, ağırlık ayakların içine doğru verilir. Üst vücut öne doğru eğim alır, kalça dışarı çıkar, kollar yandaki pozisyonudadır. Adımlar ayakların dış kısmıyla gerçekleştirilir. Sağ ayak içeriden doğru bir yarım daire çizerek ileri doğru adım atar sol da aynı şekilde daire çizerek eylemi sürdürür. Bu daire şeklinde adımlama bisiklet pedalı çevirmek şeklinde tarif edilebilir (Allain, 2009, s. 108).

Altıncı yürüyüş şekli (yokoaruki no.1) yan yan kaydırma yürüyüşüdür. Bu kez beden gidilen yöne yan dönerek pozisyon alır. Eller yanda hafif yumruk pozisyonudadır yine dizler hafif kırık ayaklar birbirine yapışık düz bir pozisyonda harekete başlanır. Üst vücut sabittir, bakışlar vücudun baktığı yere dönüktür, gidilen istikamete yan durmaktadır. Kalça ve pelvis bölgesi yani merkez hareketli ve güçlüdür. Ayaklar her zaman yere bir kuvvet uygular fakat yine bu harekette de eylem ayaklardan ziyade merkezde başlar (Allain, 2009, s. 109).

Yedinci yürüyüş şekli (yokoaruki No. 2) yan yan öne eğik yürüyüştür. Ayaklar yan yana durur, kollar yanda eller hafif yumruk pozisyonundadır. Beden gidilecek yöne yan durur, sol diz damgalamadaki gibi yukarı çekilir ve omuz genişliği kadar sola damgalanır, beden karşıdadır. Ağırlık merkezi yer değiştirir, sağ diz aynı şekilde kaldırılır ve sol ayağın diğer tarafına damgalanır (Allain, 2009, s. 109). Sağ bacak sol bacak ve ayağın üstünden geçmiştir. Üst vücut hafif öndedir, merkez güçlüdür ve diyagonal bozulmamalıdır. Bu yürüyüşün yüz seksen derece dönerek yapılan versiyonu da bulunur. Hakimiyet arttıkça bu versiyon da çalışılabilir. Eşlik edilen müziğin ritmine göre hızlı ya da daha yavaş yapılabilir.

Sekizinci yürüyüş şekli yanlara damgalamadır. Birinci temel hareketin sola doğru yapılan damgalama hareketi olarak başlar. Gövde karşıya dönüktür, hafif ileriye eğiktir. Sol bacak yana damgalama yapar, merkez soldadır ve sağ bacak düzdür. Sağ ayak sol ayağın yanına kaydırılır ve bu şekilde tekrarlanarak yürüyüş son noktaya kadar sürdürülür.

Dokuzuncu yürüyüş şekli kayarak yürümedir. Kayarak yürüme zeminin üstünde akıp giden bir yürüyüştür. Ağırlık merkezinin hızlı transferi, üst beden kontrolünün üst düzeyde olduğu bir formdur. Üst beden seviyesini korumalıdır, merkez güçlü ve aktif ayaklar hızlıca zeminde kaymalıdır. Yürüyüş başlar başlamaz maksimum hıza ulaşmalıdır ve sabit bir hızda ilerlemelidir. Bu yürüyüş Noh tiyatrosundaki suriashi (kayan adım) yürüyüşüne benzerdir, Noh'da daha yavaş yapılır ve doğaüstü bir figürü ya da bir hayaleti temsil eder (Allain, 2009, s. 109).

Onuncu yürüyüş şekli ise (shikko) ördek yürüyüşüdür. Bu yürüyüş oldukça güçlü ve kompleks bir beden hakimiyeti gerektirmektedir. Yürüyüşlerin içinde en zorudur denilebilir. Kollar önde, eller bir tepsi ya da tabak taşır gibi avuç içleri yukarı bakarken dirsekler de yere doğru hafif kırılmıştır. Kalça topukların hemen üstündedir ve dizler yan yana kırık çömelmiş bir pozisyondadır. Ayaklar parmak ucunda seri bir şekilde yerde sürünerek ileri doğru yürürken topuklar havadadır, kalça da havada olmalıdır. Çömelmiş bir pozisyon olarak görünse de kalça yukarıdadır ve kalça kasları aktif bir şekilde bedeni taşır. Bu on yürüyüş şekli art arda müzik eşliğinde fiziksel çalışmanın önemli bir parçası olarak her gün her çalışmada gerçekleştirilir. Bir başka Suzuki çalışmalarından biri de beden hâkimiyetini üst düzeye çıkaran tekka tendir.

Slow ten tekka ten yürüyüş şekli karşılıklı, ağırlaştırılmış bir yürüyüşle geçiştir. Oyuncular karşılıklı geçerek eşit mesafede karşılıklı iki çizgi oluştururlar. Yürüyüş birbirlerine doğru gerçekleşir, alanın ortasında gruplar kesişir ve diğer tarafa geçilir. Bu yürüyüşte önemli unsurlar yürüyüş hızını, üst vücudun yüksekliğini ve enerjiyi sabit tutabilmektir. Suzuki tekniklerinde merkez çok önemlidir ve her yürüyüş pelvis bölgesi olan merkezden çekilir gibi güçlü bir enerji gerektirir. Vücut alanda merkezden bir ip ile ileri doğru çekilir gibi bir histe olmalıdır ve bu ip aynı oranda vücudu geri de çekiyor

gibidir ve beden son derece dengeli ve sabit bir hızda ilerler. Bu karşıt direnç Japonca’da hipparihai olarak adlandırılır. Noh tiyatrosunda ve diğer geleneksel performanslarda bedenin üst kısmının yukarıya çekilmesi, alt kısmının da zemine doğru çekilmesi hissinin yaratmış olduğu bir formdur (Allain, 2009, s. 110). Ayaklar oldukça aktiftir ve tüm tabana ağırlığın kademeli olarak devredilerek ilerlenen bir form söz konusudur. Ağırlık sürekli olarak akışkan bir transfer halindedir.

Bu yürüyüş de bir müzik eşliğinde yapılır ve müziğin belirlenen kısmında alanda aynı yavaşlıkta geri dönüş gerçekleştirilir ve tekrar düz yürüyüş ile iki grup birbirine doğru geçişi gerçekleştirir. Dönüş esnasında kollar farklı formlar alabilir ve bu formlar korunarak geçiş sağlanabilir ya da eğitmenin yönlendirmesine bağlı olarak geçiş süresince de formlar yürüyüşle eş zamanlı ya da farklı bir ritimde değişebilir. Bu yürüyüş yüksek konsantrasyon ve bedensel farkındalık gerektirmektedir. Sabit hızın oldukça yavaş olması nedeniyle bedenin ne ileride kalması ne de geriye düşmemesi için sürekli olarak merkezin muhafaza edilmesi gerekir.

Damgalama (shakuhachi/stamping) yürüyüşü Suzuki tekniği için çok önemli bir yürüyüştür. Onlu yürüyüşün dışında kendine özel bir çalışması mevcuttur. Bu çalışmada müzik eşliğinde çok daha uzun ve enerji yüklü bir damgalama söz konusudur. Enerji ve kuvvet kontrol edilmeye çalışılır ve en büyük kazanımı gerek yüksek yoğunluklu hareket halinde gerek hareketsizlik halinde nefesin ve enerjinin kontrolünün kazanılmasıdır. “Yaklaşık üç dakika boyunca alanda damgalama yaparak yürünür. Yön değişikliği ani değildir, sabit ritimde ve merkezde olunmalıdır. Müzik enstrümantal olarak doruğa ulaşırken oyuncular konumlarını alanın seyirciden uzak olan arka tarafına doğru yönlendirir. Müzikle birlikte hareket durur ve oyuncular ipleri kesilmiş kuklalar gibi yere yığılır” (Allain, 2009, s. 111). Yerde vücut hala taşınmalıdır, gevşek ve geniş bir yatış olmamalıdır. Shakuhachi flütü eşliğinde ağır bir şekilde yukarı çekilir gibi yerden ayağa kalkılır. Buradaki önemli noktaları *The Way of Acting* (2003) kitabında Suzuki şöyle aktarır,

“Düşmekten ayağa kalkmaya kadar uzanan bir yelpazede tasarladığım hareketler dizisi, pelvik bölgeyi merkez alan vücudun sağlamlaştığı yere vurma hareketlerinin ritmik tekrarı ile başlar; vücudun üst

kısmının hareketleri, tüm vücuda hafif bir güç aktarımı için tasarlanmıştır. Oyuncu ayağa kalkarken bir kukla gibi müziğin ritmine göre hareket eder. Böylece egzersiz, vücudun sıradan gündelik hissini yok eder” (Suzuki, 2003, s. 11).

Kalktıktan sonra ağır bir şekilde, alanın önüne doğru gelinir ve son pozisyon olarak oyuncular yüzleri karşıya dönük bir biçimde tek çizgi halini alır. Bu çalışma enerjinin doğru kullanımı, nefes kontrolü, müzikle eş zamanlı hareket etme koşulları dahilinde bedensel hakimiyet ve koordinasyon prensipleri açısından oldukça geliştirici bir çalışmadır. Bir oyuncunun güç, nefes, konsantrasyon geliştirebileceği bir diğer önemli çalışma da heykeller çalışmalarıdır.

Heykeller çalışması ayakta ve oturan heykeller olarak ikiye ayrılır. Ayakta heykellerin çıkış noktası Dionysos oyunu için yapılan çalışmalardaki arayışlar olmuştur (Allain, 1998, s. 66). Ayakta heykeller, çömelme pozisyonundan kalkarak gerçekleştirilen formlardır. Üç sabit formu bulunduğu gibi serbest formda heykeller de mevcuttur. Yerden çok az yükselerek, kalça topukların üstünde aralarında birkaç santim olacak şekilde kalkar, üst vücut dik ve baş karşıdadır ve dizler yanlara dönüktür. Kollar dizlerin yanında havada, eller hafif yumruktur. İkincisinde birinciden biraz daha yüksek bir forma gelir vücut, orta yükseklik denebilir. Üçüncü formda ise tamamen kalkılır ve parmak ucunda durulur. Eğitmenin yönergelerine bağlı olarak üç form arasında geçişler yapılabileceği gibi her formdan sonra başlangıç pozisyonuna da dönerek çalışılabilir. Ciddi bir kondisyon ve direnç oluşturan zorlayıcı bir çalışmadır.

Sabit formların dışında serbest formlarda heykeller de çalışılır. Oyuncunun doğaçladığı bir çalışmadır ve formlar oyuncunun kendi yaratımına bağlıdır. Ayakların arası topuklar yere temas edecek şekilde çömelmeye müsaade edecek kadar açıktır, kalçalar topuk seviyesine kadar iner yaklaşık olarak, baş aşağıdadır, kollar dizlerin yanında eller hafif yumruk pozisyonundadır. Bu pozisyon her bir heykel formundan sonra dönülecek olan sabit formdur. Sözlü ya da bambu çubuğun yere vurulmasıyla verilen yönergeler doğrultusunda ayakta heykel formuna geçilir, sonraki yönerge ile çömelmeye geçilir. Yönergelerin sıklığı, ritmi eğitmene bağlıdır. Zaman zaman oldukça hızlı geçişler, heykellerde uzun duruşlar söz konusu olabilir bu noktada oyuncu her zaman denge ve kuvvetini kontrol edebilmelidir.

Oturan heykellerdeki sabit pozisyon kalça yerde, dizler kırık ve gövde ile bütün, ayaklar zeminde, kollar bacakları sarmaktadır. Baş dizlerin üzerine doğru kapanır. Bu form, her bir heykelden sonra dönülecek sabit formdur. Yönergeler ile heykel formuna geçilir. Oturan heykellerde üç sabit form olduğu gibi serbest stil heykeller de vardır. Birinci form, oturur pozisyonda baş karşıda sırt düz kollar bacakları çevreler dizler kırık ayaklar yukarıdadır. İkinci formda kollar yana açılır, bakış karşıda sırt dik ve bacaklar bitişik olarak yerden birkaç santim yukarıda olacak şekilde dümdüz uzatılır. Üçüncü formda ise ikinciye ek olarak ayaklar birbirinden ayrıktır.

Serbest heykellerde kollar ve bacaklarla yapılacak form oyuncunun kendi yaratıcılığındadır. Oturan heykellerde heykel formu oluşturulurken tüm formlar kalça yerde olacak şekilde gerçekleştirilir. Heykel formu alındığında omurga düz olmalı ve yukarı doğru çekilmelidir, bu durum ayakta heykeller için de geçerlidir. Beden sürekli olarak yukarı uzamalıdır (Allain, 2009, s. 112). Oturan heykellerde karın kasları aktiftir. Oldukça yorucu bir pozisyon olduğu için gücün ve nefesin doğru bir şekilde kullanılmasını gerektirir. Her iki heykel çalışmasında da denge önemli bir unsurdur. Oturan heykellerde heykel formu esnasında şarkının ya da bir metnin söylenmesi de eklenebilir. Bu nefes kullanımını ve karın kası aktivasyonunu ileri seviyeye taşır.

Tüm bu çalışmalar oyuncunun içsel bir öz bilincin keşfedilmesini ve oyuncunun pek çok farklı hassasiyet noktalarını fark etmesini sağlar. Damgalama yoluyla bedeninde var olan gücü keşfeder ve oyuncunun bedeni kişiselden evrensele dönüşür. Ritüelistik bir alanın keşfedilmesini de sağlar (Suzuki, 2003, s. 12).

Suzuki tekniğinin önemli bir parçası da ses kullanımıdır. Bu tezin kapsamı dışında olduğu için kısaca değinilecektir. Suzuki çalışmalarında sesin kullanımına yönelik teknik bir eğitimden ziyade zorlu koşullarda sesi dahil etmek söz konusudur. Heykellerde bazen sabit pozisyonlarda bir şarkı ya da metin dahil edilebilir. Kasların direnç altında olduğu bir pozisyonda güçlü bir ses üretmeye çalışmak söz konusudur. Japonca, fiillerinin sonda olması nedeniyle cümlelerin sonuna kadar güçlü ve enerji yüklü bir ifadeyi zaruri kılar (Allain, 2009, s. 114). Çalışmalar daha çok bu geleneksel güçlü ifadenin fizikalite ile birleşmesi üzerine yapılmaktadır. Suzuki'ye göre sözlü ifade

bedensel duyu ile bağlantılıdır ve oyuncunun bedensel duyusu gelişmedikçe güçlü bir duyguyu yaratmakta zorluk çekecektir; bu da sesine ve söz kullanımına da direkt yansiyacaktır (Brandon, 1978, s. 34).

Paul Allain Suzuki Tiyatrosu üzerine yazdığı kitabında (2009) Suzuki'nin çalışmasına yönelik önemli prensiplerden söz eder. Bu prensipler kültürel prensiplerdir denebilir zira bir sonraki bölümde aikidoyu incelerken çok benzer noktalara değinilecektir.

Suzuki eğitiminde de provalarında da hiyerarşi çok nettir. Eğitimci ve yönetmen çalışılması gerekenleri belirler, gösterir ve çalışma esnasında gerek sözlü gerek fiziksel düzeltmelerde bulunur. Oyuncular kendilerine müsaade edilmedikçe dinlenemez, çalışmayı yapmayı reddedemez. Eğitimci eleştiri sunarken diğer oyuncular yorum yapmaz, öğrenme tamamen içsel olarak deneyim yoluyla gerçekleştirilir. Çalışmalar sessizlik içerisinde konsantrasyon bölünmeden gerçekleşir (Allain, 2009, s. 115). Yüksek fizikalite gerektiren çalışmalar yüksek konsantrasyonla gerçekleştirildiğinde oyuncu bedeniyle iletişimini güçlendirebilir. Bu sayede zayıf olduğu yanları görebilir ve neyin üzerine çalışması gerektiğini fark eder. Fiziksel yorgunlukla baş etme süreci aynı zamanda zihinsel bir süreç olarak işler ve oyuncu kendisini psikolojik olarak da güçlendiği bir noktaya taşır.

Tekrarlama teknik ustalığının kazanılması için çok önemlidir. Başlangıçta formun öğrenilmesi için rutin gereklidir. Zamanla sabitleştikçe hareketlerin üzerinden edinilecek farkındalık da boyut kazanır. Tekrarlama aynı zamanda kompleks hareketlerin detaylarına karşı netlik ve saygıyı da getirir (Allain, 2009, s. 118). Merkezin kullanımı Suzuki tekniğinde çok büyük önem taşır. Oyuncu tüm çalışmalar içinde dengesini ve merkezini doğru kullanmayı öğrenmeye çalışır. Bu öğrenme, kişinin kendisiyle savaşmasını gerektirir. Dengeniz her kaydığında sabit kalmak için bir mücadele vermeniz gerekir ve bu prensip teknik bir ilkeden çok dövüş sanatlarında talep edilen tavra çok yakındır (Allain, 2009, s. 118). Oyuncunun bireysel düzlemde disiplin ve konsantrasyonu teknik ilerlemeyi sekteye uğratmaması adına önemli bir faktördür. Nefes kontrolü de en önemli bir başka unsurdur. Nefes çalışmaları direkt olarak uygulanmasa da güçlü bir

diyafram çalışması eğitimin içeriğindeki hareketlerin zorlu doğası gereği paralel olarak yapılmış sayılır.

Suzuki tekniğine has çalışmalar ve kültürel prensipler göz önüne alındığında bir oyuncunun gerek bedensel çalışması gerek felsefi bakış açısı bağlamında alışılmışın dışında bir prensip ve deneyim edinmesi söz konusu olacaktır. Suzuki tekniği oyuncuyu çok daha esnek ve güçlü bir beden kullanımına ve mevcudiyetine taşıyacak içeriklere sahiptir. Lecoq pedagojisinden Suzuki tekniğine geçerken hem farklı bir kültür hem de farklı bir tekniğe doğru geçiş söz konusu olmuştur. Suzuki'den de Aikido'ya geçiş yapılarak kültürel köklerden çok uzaklaşılmasa da bu defa direkt tiyatroyla ilişkili olmayan bir teknik incelenecektir. Teorik kökenlerinin yanında bir oyuncunun faydalanabileceği katmanlar da araştırılacaktır.

1.3. Aikidonun Yolculuğu

Yaşamı boyunca judo, kendo, jiu-jitsu ve daha pek çok savaş sanatı üzerine çalışmış olan Morihei Ueshiba'nın kurduğu aikido sistemi 1920 yılından beri varlığını sürdürmektedir. Ki-zihin-beden bütünlüğü, sevgi ve uyum anlayışı gibi derin manevi değerlere sahip olan aikido savaş sanatı, fiziksel olarak da bir yaşam yolu disiplini. O-Sensei (büyük öğretmen) olarak anılan Morihei Ueshiba günümüzde yüz kırk ülkeye yayılmış, binlerce insana ulaşmış aikido savaş sanatını dünyaya armağan olarak arkasında bırakmıştır. Herhangi bir müsabaka sistemi içermediği halde her geçen gün güçlenerek varlığını sürdüren aikido savaş sanatı gücünü Ueshiba'nın kapsayıcı maneviyatından ve teknik donanımından almaktadır.

1.3.1. Morihei Ueshiba

“Ben sadece bir rehberim. Kendiniz için öğrenin.”

Morihei Ueshiba

Aikidonun kurucusu Morihei Ueshiba 14 Aralık 1883'te (Ueshiba K. , 1985, s. 14) Japonya'nın Wakayama Eyaleti'ne bağlı Tanabe şehrinin Motomachi bölgesinde doğmuştur. Yoroku ve Yuki Ueshiba'nın dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Saotome, 2013, s. 21). Babası Yoroku bir çiftçi ve yerel politikacı olmasının yanında samuray soyundan gelmektedir. Annesi Yuki ise dövüş sanatları geleneğinde ünlü Takeda klanıyla uzaktan akrabadır ve edebiyat, sanat ve dine ilgi duyan kültürlü bir kadındır (Stevens, 1987, s. 3).

Çocukluk yıllarında Morihei ufak tefek, narin ve hastalığa eğilimli bir yapıda olmuştur (Stevens, 1987, s. 4). İçine dönük yapısı, gittiği Budizm'in Shingon mezhebine bağlı okuldaki Çin klasikleriyle buluşunca meditasyonlar, dini öğretiler, dualar büyüler gibi konuların içine dalmıştır. Babası Yoroku, Morihei'nin rüyalarına kadar etki eden bu hikayelerden biraz uzaklaşması için oğlunu fiziksel çalışmalara yönlendirmiştir. Zayıf yapısını da güçlendirmesini arzu eden babası, Morihei'yi sumo güreşi ve yüzmeye

(Ueshiba M. , 2002, s. 8) vererek güçlenmesini ve bedenini disipline etmesini arzu etmiştir.

Morihei, eğitimini Abaküs Enstitüsü'nde tamamlamış ve ilk işine vergi dairesinde başlamıştır. Kısa bir süre sonra istifa etmiş ve Tokyo'ya gitmiştir. Orada bir süre işçi olarak çalıştıktan sonra bir kırtasiye şirketi kurmuştur (Ueshiba K. , 1985, s. 96). Tokyo Morihei için savaş sanatları hayatının da başlaması adına bir yeni sayfa olmuştur. Burada jiu-jitsu ve kenjutsu'yu öğrenmeye başlamıştır (Ueshiba M. , 2002, s. 9). Koryu Jujutsu Kito Okulu'nda silahsız teknikler üzerine ve Shinkage Kenjutsu Okulu'nda kılıç teknikleri üzerine eğitimler almıştır (Saotome, 2013, s. 21). Rahatsızlanması üzerine şirketi çalışanlarına bırakıp Tanabe'ye dönmüştür. Tanabe'de çocukluktan tanıdığı Hatsu Itakawa ile evlenmiştir. Kısa bir süre sonra Japon İmparatorluk Ordusu'na çağırılmıştır. Politik olarak bu dönem Japonya'nın dönüşümünü başlatan bir dönem olmuştur. Japonya'nın kapılarını Batı ticaretine açmasını talep eden Batılı ülkeler, Japonya'yı bir sömürgeye dönüştürmeyi hedefleyen bir dizi anlaşmaya zorlamıştır ve Japonya buna karşı çıkmak için ordudaki asker sayısında artışa gitmiştir (Stevens, 1987, s. 5).

Askerde en iyi süngü kullanan kişi olarak, hızı ve gücü sayesinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Orduya resmi olarak katılması için komutanları onu okula çağırırsa da dört yılın sonunda ordudan ayrılmış ve evine, Tanabe'ye dönmüştür. Bu dört yıl içerisinde boş zamanlarında Masakatsu Nakai dojosunda dövüş sanatları çalışmaya devam etmiş (Ueshiba M. , 2002, s. 9) Yagyu-ryu Goto tarzı jiu-jitsu çalışmıştır. Tanabe'de kaldığı dönemde Morihei Ueshiba judo ustası Kiyoichi Takagi ile Kodokan tarzı judo çalışmış ve aynı zamanda Nakai Dojo'suna (Dojo: dövüş sanatlarının çalışıldığı yer) devam etmiş, Goto okulundan diploma almıştır (Ueshiba M. , 2002, s. 9). Üç yıl Tanabe'de yaşadından sonra Japon hükümetinin 1912'de ülkenin kuzeyinde bulunan Hokkaido adasının gelişmesi adına açıkladığı teşviğe katılmış, Tanabe'den büyük bir gönüllü kabileyle Hokkaido'ya gitmiştir.

Hokkaido yerleşime ve tarıma yeni açılan bir bölgedir ve iklimi oldukça soğuk ve karlıdır. Shirataki adlı köyde yedi yıl boyunca bu topluluğa liderlik eden Ueshiba toprağın tarıma elverişli bir hale gelmesini, kalkınmasını ve bölgenin gelişmesini

sağlamış, belediye meclisinde görev yapmıştır (Ueshiba K. , 1985, s. 97). Hokkaido yıllarında Morihei fiziksel güç ve dayanıklılık üzerine çok sert çalışmalarda bulunmuştur. Tek başına yılda beş yüz ağaç kestiği, çıplak elleriyle kütükleri kökünden söktüğü, sırtında dalları kırdığı, yük atlarıyla halat çekme oynadığı söylenmektedir (Stevens, 1987, s. 9) Bu dönemde Ueshiba için en önemli gelişme Daito Ryu Aikijutsu ustası Sokaku Takeda ile tanışmasıdır. Takeda eski zaman savaşçıların sonuncularındandır ve en acımasız samurayların çıktığı Aizu’da doğmuştur. Karşısına çıkan herkesi yenen oldukça önemli bir savaşçıdır. Hokkaido’daki dönemde Ueshiba Takeda’nın varlığından haberdar olmuş ve bir çalışmasına gitmiştir. Takeda’nın ustalığını gören Ueshiba, Daito Ryu çalışmak için başvurmuş ve kabul edilmiştir. Bir ay boyunca gece gündüz çalışmış ve birinci seviye öğretmenlik lisansı almıştır (Stevens, 1987, s. 14).

Babası Yoroku’nun hastalandığı haberini alan Ueshiba 1919’un sonunda Hokkaido’dan bir daha dönmek üzere ayrılmıştır. Bu dönüş yolculuğu sırasında Kyoto yakınlarındaki Ayabe köyüne uğramış ve yeni bir din olan Omoto-kyo’nun öncüsü ve chinkon kishiniyle (ruhu dinginleştirme ve özsel kaynağa dönme) ünlü Onisaburo Deguchi ile tanışmıştır (Ueshiba M. , 2002, s. 10). Onisaburo Deguchi, Morihei Ueshiba’nın hayatındaki önemli kilometre taşlarından birisidir. Yaklaşık bir ay kadar Onisaburo’nun yanında kalmıştır ve sonrasında Tanabe’ye gitmiştir. Tanabe’ye döndüğünde babasının öldüğünü öğrenen Ueshiba derinden etkilenmiş, uzunca bir süre duygusal bir bocalama dönemine girmiştir. Bu sürecin sonunda ailesini de yanına alarak Ayabe’ye yerleşme kararı almıştır. Onisaburo’nun yanına dönüp Omoto-kyo’ya katılmıştır. Sekiz yıl boyunca Onisaburo’nun yanında bulunmuş ve bu zaman zarfında Omoto-Kyo için çalışmıştır. Shinto felsefesini okumuş, Koto-Dama (kelime-ruhu) kavramına hâkim olmuştur (Ueshiba K. , 1985, s. 97).

Ueshiba’nın Ayabe’de geçirdiği süre Budo (Savaşın yolu) ile olan ilişkisini farklı bir noktaya taşımıştır. Deguchi, Ueshiba’nın sahip olduğu gücü, geçmişinden gelen zengin birikimi, yeteneğini ve isteğini görerek Ueshiba’ya bir dojo kurmasını tavsiye etmiştir, “Budo’yu hayatın yapmalısın. Dağları yerinden oynatacak bir güce sahipsin. Yap bunu!” (Saotome, 2013, s. 23). Morihei bu tavsiyeye uyarak ilk dojosu olan Ueshiba Juku’yu (Ueshiba Akademisi) Ayabe’de kurmuştur. Başlangıçta Omoto-Kyo üyelerinin

erkeklerine eğitim verirken, Ayabe'nin Budo Ustası olarak anılmaya başlayan Ueshiba'nın adı duyulmuş, başka bölgelerden de dojoya katılmaya gelenler olmuştur. 1920 yılında Ueshiba artık ciddi bir şekilde kendi bağımsız Budo formunu oluşturmayı düşünmüştür ve 1922'de Aiki-bujutsu'yu yeni bir dövüş sanatı olarak ilan etmiştir (Ueshiba K. , 1985, s. 98). Ayabe döneminde Ueshiba hem tarımla uğraşmış hem de dövüş sanatları öğretmiştir. Bu iki yaşam biçiminin birbirini oldukça desteklediğini görmüştür ve bu, gelecekte de yeniden var etmek isteyeceği bir format olacaktır.

Bujutsu günümüz aikido tekniklerinden biraz farklı olarak eski dövüş sanatlarının ilke ve tekniklerine daha yakındır. Ueshiba'nın *aiki* terimini seçmesinin nedeni kendi budo eğitimidir. Kito ve Daito okullarındaki felsefenin yanı sıra Ayabe'de kaldığı dönem edinmiş olduğu *ki* ile ilgili yaşam deneyimleri de etkili olmuştur. Fakat asıl dönüm noktası başka bir deneyimdir. 1924-25 yıllarında Onisaburo ile Moğolistan'a Omoto-kyo dini için yerleşik bir alan arayışı adına bir keşif gezisine çıkmışlardır. Orada birkaç askerin kuşatması esnasında saldırıları önceden hissedebilme yeteneğini keşfetmiştir. Moğolistan dönüşü de Ayabe'de genç bir deniz subayının meydan okuması Ueshiba'nın yolculuğunda büyük bir dönüm noktası olmuştur. Bu dövüş sırasında Ueshiba, subaya karşı çıplak elle dövüşmüştür ve aikido için en çok öğütleyeceği *sumi-kiri*, *zihin* ve *beden berraklığını* bizzat deneyimlemiştir. Evrenin *ki'si* ile *benliğin ki'sinin* birliğini deneyimlemek, kırklı yaşlarının başlarındaki Ueshiba'nın kendi Budo'suna önemli bir temel oluşturmuştur (Ueshiba K. , 1985, s. 98).

Aikido'nun maneviyatının gelişmeye başladığı yıllar 1924-25 olarak kabul edilmektedir. Bu deneyimlerinden sonra Ueshiba gerçek budonun tüm varlıklar için büyük uyum ve büyük sevginin yolu olduğunu savunmuştur ve kişinin ulaşması gereken noktanın *ki-beden-zihin bütünlüğü* olduğunu savunmaya başlamıştır (Stevens, 1987, s. 33). Aiki-bujutsu olarak devam eden Ueshiba'nın tekniği bu dönemden sonra hızla yükselişe geçmiştir. Moğolistan'da yaşadığı ruhsal deneyimler Ueshiba üzerinde büyük bir iz bırakmış, Japonya'ya döndükten sonra ruhsal gücün belirtisi deneyimler yaşamayı sürdürmüştür (Ueshiba M. , 2002, s. 14). Aikido'nun günümüze kadar gelen filozofik prensipleri bu yıllardaki deneyimlerinden doğmuştur. Bu deneyimler aiki-bujutsu olarak adlandırdığı tekniği, aiki-budo olarak dönüştürmesine neden olmuştur. Yaratmış olduğu

teknikğin dövüş sanatından daha çok yaşam biçimi anlamına gelmesini istemiştir. Geleneksel dövüş sanatlarından daha manevi bir yolu tercih ederek bujutsu terimini bırakmış, aiki-budo terimini kullanmaya başlamıştır. Herkesin bireysel bir yolculuk içerisinde olmasını arzu ederek, aiki-budo yoluyla bu arayışa dahil olmalarını istemiştir.

Aiki-budo olarak ünlenen Ueshiba'nın tekniği geniş kitlelere ulaşmış, imparatorlukta önemli kişilerin kulağına gitmiştir ve Ueshiba için önemli açılımlara neden olmuştur. Bunlardan biri Amiral Takeshita Isamu'nun ısrarıyla, dönemin saygın imparatorluk üyelerinin karşısında bir gösteri yapması teklifidir. Ueshiba bu teklifi kabul etmiş ve Tokyo'ya gitmiştir. Bu gösterinin yarattığı etki üzerine Kont Yamamoto, Ueshiba'dan İmparatorluk Hanesi Teşkilatı için üst düzey judo ve kendo üzerine yirmi bir günlük özel bir eğitim vermesini istemiştir (Ueshiba K. , 1985, s. 99).

Onisaburo'nun kutsamasıyla Ueshiba, Tokyo'daki sürecini daimî kılmaya karar vermiş ve üç yıl boyunca Tokyo'nun Shiba semtinde çeşitli dojolar kurmuş, üst düzey kişiler de dahil olmak üzere çok sayıda insana aiki-budo eğitimi vermiştir. Ueshiba'nın Budo'sunun geleneksel dövüş sanatlarından çok daha fazlasını içerdiğini düşünen insanlar yavaş yavaş onun tekniği için *aikido* terimini kullanmaya başlamışlardır. Ekim 1930'da Kodokan Judo'nun kurucusu Kano Jigored, Ueshiba'nın tekniğini görmüş ve onu ideal budo olarak tanımlamıştır ve en iyi öğrencilerinden bazılarını Ueshiba'ya göndermiştir. Ueshiba, dojoya kabul ettiği öğrencilere karşı oldukça seçici davranmıştır. Buna rağmen hızla artan öğrenci sayısı nedeniyle 1930 senesinde Tokyo'da Wakamatsucho'da yeni bir dojo kurmuştur (Ueshiba M. , 2002, s. 15). O zamanlarda Kobukan Dojo olarak anılan bu dojo Nisan 1931'de tamamlanmıştır ve günümüzde aikidonun merkez dojosu olan Hombu Dojo olarak varlığını sürdürmektedir.

Morihei Ueshiba'nın aiki-budo'su çok büyük kitlelere ulaşmış, önemli etkiler yaratmıştır. Korgeneral öğrencileri olmuş, askeri akademilerde ders vermesi istenmiştir. Tokyo dışındaki şehirlerde dojolar kurmuş, büyük kitlelere aiki-budo'nun ulaşmasını sağlamıştır. Otuzlarının ortalarında savaş sanatları dünyasında tanınmış ve kendi yaratıcısı olduğu aiki-budo (ruh, zihin, bedenin aiki'deki birleşimi) ile tüm toplumun ilgisini çekmiştir. 1939'da Kabukai adı altında hukuki bir vakıfa dönüştürerek aikido'yu

resmiyete kavuşturmuş ve aikidonun altın çağını başlatmıştır. 1941’de Pasifik Savaşı’nın başlaması dövüş sanatlarının toplumsal konumunu farklı bir noktaya taşımıştır. Hükümet düzenli bir askeriye amacıyla, geleneksel dövüş sanatlarının yapılmasını sınırlamış ve hepsini tek bir çatı altına toplamak istemiştir. Ueshiba kendi aiki-budo’sunun diğer kendo, judo gibi dövüş sanatlarından farklı bir felsefeye sahip olduğuna inandığı için aynı çatı altına girmek istememiştir. Diğer sanatlardan ayrımını netleştirmek adına Kobukan Aiki-Budo adını Aikido olarak ilan etmiş ve 1942 yılında okulun adı resmi olarak Aikido Okulu olarak tanınmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Japonya’nın iç politikalarındaki değişimler aikidonun gelişimini etkilemiştir. Amerikan işgal kuvvetleri ülkede karate hariç tüm savaş sanatlarını yasaklamıştır (Stevens, 1987, s. 51). Dövüş sanatlarının yasaklanmasıyla birlikte Ueshiba günümüzde varlığını sürdüren Iwama’daki Aiki Mabedi’nde küçük bir grupla gizli saklı Aikido çalışmalarını sürdürmüştür. Iwama gerek Ueshiba’nın hayatında önemli farkındalıklar gerekse de bu farkındalıklar yoluyla aikido’ya yapmış olduğu yönlendirmeler bağlamında aikido tarihi açısından önemli bir yerdir. 1935 yılında Ueshiba’ya aikido için bir ruhani merkez inşa etme fikri gelmiştir. Savaş zamanları Japonya hükümeti Ueshiba’dan tüm dövüş sanatlarını tek bir çatı altında toplayan dernek üyeliği konusunda ısrar etmiş olsa da Ueshiba kesin kararlı olmuş ve doğa ile iç içe yalnızca aikido çalışmak istemiştir. Tokyo’daki dojo’da oğlu Kisshomaru’yu kıdemli öğrencileri ile bırakarak, eşi Hatsu ile Iwama’ya gitmiştir.

“Iwama’ya yerleşirken gerçek Budo’yu hayata geçirebilmek adına Ueshiba’nın aklında üç plan vardı. Birincisi Ai-ki yolunu ve Aikido ruhunu sembolize edecek bir Aiki Mabedi kurmaktı. İkincisi Take-musu’nun tam olarak aktarılabileceği doğanın ki’sine sahip bir açık hava dojosu kurmaktı. Üçüncüsü ise savaş sanatı ile çiftçiliğin birleştiği noktayı kurmaktır. Koruyucu yaşam gücü (musu) ile uyum sağlayan Budo eğitimini (take) yaşamın kaynağı olan toprak ile iç içe hayata geçirmektir (Ueshiba K. , 1985, s. 102).

Sahip olduğu tüm yeteneklerin ve gücün tanrılardan geldiğine inanan Ueshiba Iwama’daki aiki mabedini tüm bu inançtan yola çıkarak inşa etmiştir. Mabel kırk üç Tanrı’ya saygı göstermek ve aikido’nun güçlenip çoğalmasını sağlamak amacını taşıyan bir tasarıma sahiptir. Aikido kendi içinde Ueshiba’nın kendi ruhani bakış açısını aktardığı

bir sanattır. Aiki-mabedi koto-dama (kelimelerin ruhani gücü) ilkelerine göre inşa edilmiştir. İç mabedin yerleşimi, ibadethane, giriş kapısı gibi özellikler taşımaktadır. Üçgen, daire ve kare koto-dama çalışmasında nefesin göstergesidir ve ki'nin akışı bu küresel dönüşle mümkündür ve sumi-kiri'nin aikido'su bu şekilde ortaya çıkmaktadır. Mabede ek olarak zamanla bir dojo da inşa edilmiştir. Her ne kadar tarım ve aikido hayali tam olarak gerçekleşmese de Iwama dojo günümüzde Ibaraki Dojo olarak varlığını halen sürdürmektedir. Savaş sonrası yıllarda Hombu Dojo savaştan dolayı evsiz kalan ailelere barınma imkânı sağladığı için orada aikido yapmak mümkün olmamıştır (Ueshiba M. , 2002, s. 19). Bu dönemde aikido çalışmaları Iwama dojo sayesinde devam edebilmiştir.

Savaş sonrası dövüş sanatlarının faaliyetlerinin kısıtlanması nedeniyle farklı bir yapılanmaya gidilmiş, 1948'de işgal yetkilileri ve Japon Eğitim Bakanlığı'nın onayıyla uluslararası barış ve adaleti geliştirmeye adanmış askeri yol olan aikidoyu tanıtmak için bir Aiki Vakfı kurulmasına izin verilmiştir (Stevens, 1987, s. 51). Bu sayede Aikikai kurulmuş ve Tokyo'daki dojoda aikido faaliyetlerine geri dönmüştür. 1954 yılında aikido merkezi tekrar Tokyo'ya taşınmış ve Aikido Hombu Dojosu olarak tam ismini almıştır (Ueshiba M. , 2002, s. 20). Ocak 1969 yılında Hombu Dojo'nun tamamlanmasıyla savaş sonrası aikidonun yeni dönemi başlamıştır. Japonya'nın girdiği yeni dönem Ueshiba'nın karşı olduğu halk gösterilerine razı gelmesine neden olmuştur. Aikidonun hayatını sürdürmesi, insanlara ulaşması adına pek çok yerde seminerler ve gösteriler düzenlemiş, filme alınmayı kabul etmiştir. Japonya'nın ekonomisi ve yaşam şartları düzeldikçe aikido yapanların sayısı artmıştır.

Morihei Ueshiba'ya yaşamı boyunca sayısız ödül verilmiştir. Yaşamının son anına kadar aikidonun gelişmesi için çalışmış, yeni dojolar açılmasını sağlamıştır. Morihei Ueshiba seksen altı yaşındayken 26 Nisan 1969 tarihinde vefat etmiştir (Ueshiba M. , 2002, s. 23). Hombu Dojo'da Ueshiba anısına cenaze töreni yapılmış, İmparator Hirohito tarafından anısına Kutsal Hazine Nişanı (Saotome, 2013, s. 28) verilmiştir. Aikikai'nin 14 Haziran 1970'te aldığı ortak kararla Kisshomaru Ueshiba (oğlu), Aiki Doshu olarak babasının halefi seçilmiştir (Ueshiba M. , 2002, s. 24). Kisshomaru Ueshiba The Spirit of Aikido (1985, s. 121) kitabında Aikido'nun başarısını Ueshiba'nın ruhani temeline dayandırır.

Nicelikten öte niteliğe odaklanmak, yüzeysel olandan uzak durmayı ve kalıcı bir başarı elde etmeyi sağlayacaktır. Aikido tüm bu özellikleriyle Japon kültürünü en iyi şekilde yansıttığı için Japonya'nın dışına açılmasında bir sakınca görülmemiş ve 1980 yılında yapılan bir kongre ile uluslararası bir disiplin olmasında karar kılınmıştır. Aikido'nun bir müsabaka sporu olmaması ve bunun yıllar içerisinde korunmasının sağlanması aikido'nun özünü kaybetmemesinde en önemli etken olmuştur. Güç, rekabet kavramları aikido'nun felsefesinden çok uzak kavramlardır. Barış ve sevgi yoluyla Budo'nun ilk ilkesi olan manevi arayış ilkesi ile aikidonun kurucusu Morihei Ueshiba'nın geleneğinin sürdürülmesi ilkeleri aikido'nun niteliğinden bir şey yitirmeden yıllarca sürebilmesini sağlamıştır.

1.3.2. Aikido Nedir?

“Zihninizi daima engin gökyüzü, geniş okyanus, yüksek dağ kadar temiz ve berrak, kuruntulardan uzak tutun.”

Morihei Ueshiba

Aikido, geleneksel Japon savaş sanatlarının (budo) modern bir yansımasıdır. Kelime olarak aikido, ai (uyum), ki (enerji) ve do (yol) kelimelerinin birleşiminden oluşur (Ueshiba K. , 1985, s. 19). Aikidoyu aktaran kaynaklar çoğunlukla felsefi ve manevi bir anlatımla başlamaktadır. Ueshiba'nın yaşamını savaş sanatları kadar manevi öğretilere de adanmış olmasının bunda büyük etkisi vardır. Bilhassa Ueshiba'nın son zamanlarında Japonya'nın politik durumu savaş sanatlarının konumunu dönüştürmüş, sürekli savaş halinde olma durumundan çıkarmıştır. Aynı zamanda Ueshiba hayatında gerçekleşen spiritüel deneyimlerin etkisini inanç sistemi yoluyla aikidoya entegre etmiştir.

Spiritüel kısmına geçmeden önce genel fiziksel hatlarıyla aikido, eklem odaklı kilit ve kırma prensipleri, akıcı adımlamaları, ustalıkla düşünüş ve taklaları olan bir savaş sanatıdır. Aikido yeni başlayan biri için oldukça kompleks bir tekniktir. Fakat zaman içerisinde geliştirilen genel hakimiyet, tekniklere farklı bir perspektiften bakabilmeyi sağlar. Bu perspektif de Ueshiba'nın vurguladığı, sonsuz varyasyon perspektifidir.

Dışarıdan sürekli aynı teknikler çalışılıyormuş gibi görünse de her şeyden önce tekniğin çalışıldığı uke (tekniğin uygulandığı kişi) sürekli değişmektedir ve bu nedenle uygulanan teknik hiçbir zaman aynı olmayacaktır. Ukenin değişmesinin dışında da tekniklerin doğası varyasyonları sonsuz kılmaktadır.

Aikido oldukça uzun bir yolculuktur. Kendi içindeki kuşak (seviye) sistemi oldukça sadedir. Beyaz, kahverengi ve siyah kemer seviyelerinden oluşur. Yeni başlayan biri beyaz kemer ve beşinci kyu seviyesinde başlar. Beyaz kemer içerisinde seviye sayıları azalarak ilerler ve ikinci kyu seviyesi dahil olmak üzere beyaz kemer dört seviyeden oluşur. Birinci kyu kahverengi kemerdur. Birinci kyu itibarıyla sonraki seviye birinci dan olan siyah kemer seviyesidir. Dan seviyeleri kyu seviyelerinin tersi şekilde işler, sayılar azalmak yerine artarak devam eder. Birinci dan seviyesini ikinci dan takip eder ve bu şekilde artarak ilerler. Seviye atlayabilmek sınavlar yoluyla olur, sınavlara girebilmenin de ön koşulları bulunur. Bu ön koşullar, bir sonraki seviyenin sayısı kadar yıl bekleme ve yüzölçümlerde antrenman süresi gereklilikleridir. Örneğin ikinci dan için iki yıl iki yüz antrenman süresi, üçüncü dan için üç yıl üç yüz antrenman süresi gibi ön koşullardır. Bu koşulları sağlayan kişi bir üst seviyenin sınavına girmeye hak kazanır. Bu hak, kazanılmış olsa da zaman zaman sensei (eğitmen) gerek gördüğü takdirde öğrencinin sınavını erteleme hakkına da sahiptir. Buna ek olarak Aikikai sisteminde bekleme süreleri farklılık gösterse de antrenman süresi gerekliliği aynıdır.

Gerek Japon kültürünün gerek savaş sanatı olmasının etkisiyle aikido kendi içinde önemli kurallar ve hiyerarşi barındırır. Dojo (aikido çalışılan yer) içerisinde uyulması gereken pek çok kural bulunur. Her şeyden önce aikido saygı ile başlar ve saygı ile biter (Stevens, 1987, s. 93). Çalışma esnasında konuşulmaz, su molası gibi molalar verilmez, bir sebeple dersten çıkılması gerekirse mutlaka dersi veren hocadan müsaade alınmalıdır. Dojo dışında yaş ve kimlik olarak farklı bir dinamik içinde olursa dahi dojo içerisinde aikido kuralları geçerlidir. Kuşak olarak kıdemli olan kişi yaşından bağımsız olarak senpai (kıdemli, usta) kabul edilmelidir. Kohai (senpaiden öğrenen, öğrenci olan) hiçbir koşulda senpaisine yanıt vermemeli, söyleneni kabul etmeli ve uygulamalıdır. Çalışmalar esnasında senpai dahi olursa hiçbir koşulda uygulanan teknik öğretilmemelidir. Aikido sürekli olarak tekrar edilerek, uygulanarak süreç içerisinde

öğrenilmesi gereken bir tekniktir (Saotome, 2013, s. 242). Dersi veren sensei varken, tekniğe dair konuşma içerisinde olmak büyük bir saygısızlıktır. Her koşulda sizden daha kıdemli biri olacaktır ve sonsuz saygı ve sükûnet içerisinde yalnızca teknikler çalışılmalıdır. Aikido sadece fiziksel bir çalışma değil, ruhsal bir disiplindir. Bu nedenle sükûnet, konsantrasyon kişinin kendi öz yolculuğu için olmazsa olmaz bir unsurdur. Ueshiba'nın aktardığı şekilde bir yoldur:

“Aikido eğitimi bir uyanış elde etme arzusuna dayalı bir inanç eylemidir. Acele etmeyin, çünkü temelleri öğrenmek ve birinci basamağa çıkmak en az on yıl sürer. Kendinizi asla her şeyi bilen, mükemmel eğitmenler olarak düşünmeyin, öğrencilerinizle her gün eğitime devam etmeli ve aiki yolunda birlikte ilerlemelisiniz” (Stevens, 1987, s. 92).

Aikido uyumun, ki'nin ve yol'un vurgulandığı bir savaş sanatıdır. Ki (yaşam gücü, yaşamı yöneten enerji) kavramı aikidonun özünü kavrayabilmek adına oldukça hayati bir yer tutar. Morihei Ueshiba yaşamı boyunca savaşların içine girmiş, rekabet içeren ortamlarda bulunmuş biri olarak gerçek budonun (dövüş sanatının yolu) ruhunun rekabetçi bir anlayışla bulunamayacağını anlamış ve kendi inancına dayalı felsefesini bütünüyle aikidoya aktarmıştır. Ueshiba'ya göre modern dünyada Budo'nun devamlılığını sağlayacak varoluş biçimi, dövüş sanatlarıyla akrabalığını sürdüren eğitim ve uygulama yoluyla hem zihin hem beden olarak mükemmelliği arayan bir sistem olmalıdır (Ueshiba K. , 1985, s. 15).

Evrenin varlığını sağlayan enerji olan ki'nin, bireyin kendi ki'si ile uyumlanması ancak sürekli eğitim yoluyla zihin ve bedenin ki ile bütünleşmesi ile sağlanabilir. Sürekli eğitim zihin ve bedenin uyum ve birlikteliğini sağlar, özgür ve yok edilemez dinamik bir güç olan ki ile birleşerek tüm eylemlere yansır. Aikidonun temelinde yatan öz budur. Ueshiba'nın perspektifi aikido vasıtasıyla ruhsal yolda yürüyerek zihin ve bedenini sürekli eğiten bir birey tasavvuru olarak adlandırılabilir. Judo, kendo, karate gibi dövüş sanatlarından aikidoyu ayıran en temel özellik turnuvanın olmaması ve rekabetten uzak durmasıdır. Aikido'nun kurucusu Morihei Ueshiba'nın oğlu Kisshomaru Ueshiba rekabetin kişilerde bencilliği, kaygıyı ve başkalarını hiçe saymayı körüklediği için dövüş sanatlarını nihai amacından uzaklaştırdığını savunur (Ueshiba K. , 1985, s. 15). Oysaki

Budo kişiyi benlikten uzaklaştırıp, akışkan ve silikleşen bir benlik noktasına taşımak için vardır. Rekabet ve turnuva anlayışı diğer sanatların günümüzde varlıklarını sürdürmelerini sağlamıştır ancak aikido bu noktada felsefesinden ödün vermemiştir. Felsefesini, Budo'nun ilk ilkesi olan zihin ve bedenin daimî eğitimi olarak kurmuştur ve günümüzdeki yapılanması da bu ilkeye dayanmaktadır (Ueshiba K. , 1985, s. 16).

Aikido ilk görüşte bir dansı, koreografiyi andırır. Fakat kararlaştırılmış bir koreografi olmadığını fiziksel olarak deneyimlemeden anlamak mümkün değildir. Dövüş sanatlarında genel olarak patlayıcı vuruşlar, rakibin yenildiği, haykırıışların, seslerin olduğu şiddetli bir atmosfer beklenir, fakat aikido bu beklentileri karşılamaz. Aslında aikido eklem kilitleri, fırlatmalar, düşüşler, dönüşler gibi temel teknikleriyle oldukça sert, ustalıklı dinleme ve uyum gerektiren bir dövüş sanatıdır. Aikido teknikleri hız, güç, kuvvet ve tüm bedenin koordineli bir şekilde akıcı hareket etmesini gerektiren tekniklerdir. Bunun yanında doğru ve etkili nefes kullanımı enerjinin (ki'nin) doğru şekilde ortaya çıkarılmasını da sağlayan bir unsurdur (Ueshiba K. , 1985, s. 18). Aikido kişinin kendi içsel yolculuğudur bu nedenle kimseyle rekabet etmeye ihtiyacı yoktur ve aikido eğitimi boyunca kişi bitmeyen bir ruhsal eğitim içerisinde.

Aikidoya dair her önemli noktada vurgulanan ki'nin ne olduğunu açıklamak oldukça zor olsa da bazı tanımlar mevcuttur. Ki, Doğu Asya uygarlıklarında farklı isim ve biçimlerle kültürle iç içe geçmiş bir yaşamsal enerji kavramıdır. Eski Çin düşünürlerinden ortaya çıkmış, zaman içerisinde evrimleşme geçirmiştir (Ueshiba K. , 1985, s. 21). Orijinal ki düşüncesi, metafizik bir ilke olarak ortaya çıkmıştır. Tarih boyunca uyumun temel ilkesi, yin ve yang olarak yaratıcılığın kaynağı ve ahlaki dürüstlükten kaynaklanan cesaret gibi pek çok farklı yorumları olmuştur. Ueshiba için ki, “Dövüş sanatları da dahil olmak üzere sanatla ilgili tüm konularda üstünlük ancak eğitim ve uygulama yoluyla gerçekleşir fakat mükemmellik ancak ki'ye bağlıdır” (Ueshiba K. , 1985) diyecek kadar önemli bir noktadadır. Yaşam, ölüm, mevsimler, güneşin ısı, ayın parlaklığı doğaya ve evrene ait ne varsa ki'ye atfedilen kavramlardır. Ueshiba yaşamını meditasyon ve manevi olarak güçlü alışkanlıklarla geçirmiş biridir ve ki ile ilgili düşüncelerini bu maneviyatı göz önüne alarak değerlendirmek gerekir.

“Budo aracılığıyla bedenimi eğittim ve onun nihai sırlarında ustalaştım ama aynı zamanda daha büyük bir gerçeği fark ettim. Budo aracılığıyla evrenin gerçek mahiyetini kavradığımda, insanın zihin ve bedeni ve ikisini birbirine bağlayan ki’yi birleştirmesi ve bu sayede evrendeki her bir eylemle uyum içerisinde var olabileceğini gördüm.” “Ki’nin incelikli işleyişi sayesinde zihin ile bedeni ve birey ile evren arasındaki ilişkiyi uyumlu hale getiririz. Ki’nin incelikli işleyişi sağlıklı olduğunda dünya karışıklığa, evren kaosa sürüklenir. Birleşik bir ki-zihin-beden bütünlüğünün evren ile uyumlu hale gelmesi dünyadaki düzen ve barış için kritik bir öneme sahiptir” (Ueshiba K. , 1985, s. 24).

Açıklamalar ve ki’nin tarihsel kökenine bakıldığında ki’yi açıklayan somut bir gösterge sunmak zordur. Oldukça ruhani, nefese ve enerjiye dayalı, bedensel bir deneyimdir. Düzenli olarak aikido çalışan birinden beklenen, ki-zihin-beden bütünlüğüne ulaşmasıdır. Bu hem deneyimsel hem de entelektüel bir tecrübeyi doğurur. Ueshiba bu bütünlüğe ulaşan eylemin küresel (dairese) bir eylem olduğunu açıklar. Aikido tekniklerini yaparken dairese bir akışkanlığa ulaşmak bir çeşit ki-zihin-beden bütünlüğünün göstergesidir. Klasik dövüş sanatları zihin-teknik-beden üçlüsünü temel alırken aikido ki-zihin-beden üzerine temellenir. Kisshomaru’nun yorumladığı üzere ki, biyolojik ritim olabileceği gibi sezgi, duygu, ruh gibi ruhsal ve psikolojik olabilir, nefes alma, soluk gibi fiziksel de olabilir (Ueshiba K. , 1985, s. 30). Tüm bu açıklamalar göz önüne alınırsa *ki* için şunu demek mümkün olacaktır; aikido yolunda ustalaştıkça gelişen hakimiyetin kendine has uyumlu bir rahatlığı. Ustalaşan beden ve zihin ne zaman hangi tekniği yapacağını hisseder ve farkında olmadan hızla uygular, gerginlikten uzak ve rahattır. Ueshiba’nın deyimiyle zihin boştur (Saotome, 2013, s. 137). Bu bütüncül eylemin özünde uzun süren eğitimin getirdiği bedensel ve zihinsel hakimiyet ve içselleşen bilgiyle bütünlüşen enerji (ki) bulunur.

Aikido’nun özünü anlayabilmek için Japonca *nen* kavramından da söz etmek gerekir. Nen; konsantrasyon, zihnin sakinliği, tek bir şeye odaklanma, anda kalma olarak da açıklanabilir (Ueshiba K. , 1985, s. 36). Aikido yoluyla ruh ve beden disiplinli ve sürekli bir eğitimle birleşir ve ustalaşır. Ki ve nen birlikte büyür ve büyük bir güce ulaşır. Bu güce sahip olan kişi bencillikten uzaklaşır, benmerkezcilikten kurtulur ve evrenle kurduğu bağ sayesinde hisleri kuvvetlenir. “O kişi özgür ve açık hale gelir ve içgörüsü etki edebilecek noktaya varır. Nen vücutta çalıştığında ise sonuç, dairese ve küresel

dönüşte canlı, dinamik bir harekete dönüşür. Kısaca nen, ki-zihin-beden ile evrensel ki'yi birleştiren çizgidir” (Ueshiba K. , 1985, s. 37).

Günümüzde her ne kadar bir spora evrilmiş olsa da aikido bir savaş sanatı olarak doğmuştur. Bu derece ruhani ve zihinsel bir felsefeye sahip olması bir savaşçının eğitim yolu olmasından kaynaklıdır. Savaşçılar da fiziksel çalışmalarla bedenlerini geliştirirler ama aynı zamanda zihinlerini geliştirmek, ruhlarını sakinleştirmek güzellik ve iyiliği bulmak için de bedenlerini bir araç gibi kullanırlar ki bunlar bir sporda yoktur (Ueshiba M. , 2002, s. 34). Aikido çalışmalarını yaparken bir savaşçı ruhuyla çalışmak, kendini adanmak, hep daha iyisine ulaşmaya çalışmak alınacak verimi tamamen farklılaştıracak bir perspektiftir. Bu uzun yolda hem bedensel hem zihinsel bütünleşmeyi amaçlamak başka bir yetenek kazanmayı sağlayacaktır. Ueshiba'nın dediği gibi boş bir zihne ulaşmak için sürekli çalışmalı, öğrenmeli ve unutmamalı. “Öğren ve unut! Öğren ve unut! Tekniği varoluşunun bir parçası haline getir!” (Stevens, 1987, s. 80).

1.3.3. Aikido Teknikleri

“Masakatsu-agatsu; Gerçek zafer, kendine karşı kazanılan zaferdir.”

Morihei Ueshiba

Aikido çalışmaları esnasında öğrencinin açık fikirliliği, samimiyeti, bağlılığı ve dürüstlüğü en önemli kriterlerdir (Saotome, 2013, s. 138). Çalışmalar, hiçbir zaman çalışılan kişiyi yenmeye, ona zarar vermeye, gösteriş yapmaya odaklı değildir. Çalışma esnasında ukenin sakatlığına sebep olunursa bu utanç verici bir durumdur, çalışma boyunca tüm öğrenciler birbirinden sorumludur. Bujutsu'nun yani aikidonun geldiği kökenin asıl amacı düşmanı tek hamleyle öldürmektir (Ueshiba M. , 2002, s. 41). Bu nedenle yapılan teknikler, gerekli ustalık seviyesine gelmemiş kişilerle ya da ciddiyetten ve konsantrasyondan uzak bir biçimde uygulanırsa sakatlıklara ve ciddi sonuçlara neden olabilir. Aikido yolunda başarılması gerekenlerden birinin egosuz bir mevcudiyete ulaşmak olduğu unutulmamalıdır. Rakibi yok etmekten çok, onu uyum ve sevgi ile dönüştürmenin amacını taşımak gerekir.

Aikidoda bütün beden harekete dahildir. Aktif bir manevra kabiliyetine sahip olmayı gerektirir. Rakibe doğru yapılan hamlelerde adımlara, duruşlara hâkim olmak birinci önceliktir. Gereğinden fazla güç kullanmak, sürekli eylemi düşünüyor olmak, nefes ve ki'yi serbest bırakamamak aikidonun uygulanmasında önemli eksikliklere neden olacaktır. Bu nedenle öncelikle temel bir bedensel ve zihinsel rahatlama önemlidir. Aikidonun dairesel ve küresel hareket biçimini gerçekleştirebilmek için doğru duruşu öğrenmek gereklidir (Ueshiba K. , 2004, s. 89). Duruş hareketten hemen öncesidir ve hareketin etkisini belirleyen unsurdur. Doğru duruş, denge ve ki'nin rahatça akış halinde olması tüm hareketlerin teknik kalitesine yön verir.

Kamae (duruş): bir ayağın önde karşıya baktığı, diğer ayağın geride hafif açı yaptığı duruşa hanmi adı verilir. Hanmi burada ayakların pozisyonunu aktaran bir terimdir, vücudun yarısının duruşunu kasteder (Ueshiba & Ueshiba, 2002, s. 22). Kamae ise gerek dövüş sanatlarında gerek geleneksel Japon tiyatrosunda duruş anlamında kullanılmaktadır. Sol ayak önde olan duruş hidari-kamae, sağ ayak önde olan ise mi-gi-kamae'dir. Dizler hafif kırık, vücut rakibe yan açılı bir pozisyonda durur. Eller karın seviyesinde, parmaklar ki akışı için açık olacak şekilde konumlanır. Bakışlar tek bir noktaya sabitlenmemeli, rakibin her bir hareketini algılayacak şekilde bütünü görmelidir, vücut ise asla gergin olmamalıdır. Katı bir beden dairesel harekete engel olur. Her zaman olması gerektiği kadar kuvvet uygulanmalı, gereğinden fazla kasılı vücut hızlı yorulmaya ve rakipten önce hareket edebilecek zihinsel bütünleşmeye engel olacaktır. Duruştan sonra önemli olan diğer unsur mesafedir. Bakış ve mesafe tekniğin etkili olmasını sağlar. Ma-ai (dövüş mesafesi) alanda konumlanmanızı kapsar. Bu konumlanma hem fiziksel hem zihinseldir (Ueshiba K. , 2004, s. 90). Mesafe farkındalık gerektiren bir mevhumdur ve zamanla gelişir.

Merkez kavramı: merkez kavramı aikidoda hareketlerin dinamiğini belirleyen bir kavramdır. Kisshomaru bunu pusula örneği ile betimler (Ueshiba K. , 2004, s. 91). Sabir bir nokta, merkez vardır ve hareketler bu sabit merkeze göre dairesel olarak işler. Yukarı, aşağı, sağa, sola, her yöne ve doğrultuya sahiptir. Aikidoda yalnızca ayaklar ve eller hareket etmez, bütün beden küresel bir eylemi söz konusudur. Tekniklerin en etkili ve güçlü olduğu durumlar da aynı şekilde rakip ile kurulan ilişkinin merkezde

yoğunlaşmasıyla olur. Ya tori (teknîği yapan) ukenin (teknîğin uygulandığı kişi) merkezine doğru hareket ederek teknîği gerçekleştirir ya da kendi merkezinde kalarak. Saldırının şekline göre ve diğer tüm değişkenlere göre buna tori karar verir. Ueshiba'nın sözünü etmiş olduğu sonsuz varyasyon budur. Karşınızdaki rakibe göre, eyleme göre teknikler aynı gibi görünse dahi değişiklik gösterir. Göbek deliğinin birkaç santim aşağısı, kemer hizası hara(karın) noktası olarak adlandırılır. Tutuşlara dayalı tekniklerde her zaman rakip bu noktaya doğru çekilir ya da rakibin o noktaya geldiği bir konuma gidilir. Merkezden uzaklaştıkça etki zayıflar bu nedenle hareketler uygulanırken merkez kullanımı ve hakimiyeti çok önemlidir. Aikidonun dans gibi görünmesinin bir nedeni de budur, kesik hareketlerden, patlayan vuruşlardan ziyade aikido rakibe uyumlanarak ona yön veren hareketler içerir. Çarpışan kuvvetler yoktur, aynı yöne giderek boşa çıkarılan kuvvetler vardır. Bu hareket biçimi de küresel ve akıcı bir şekilde gözlemlenir.

Güç, ki ve öngörü: aikido tekniklerinin uygulanmasında ki-zihin-beden bütünlüğü çok önemlidir. Güç kullanımı, ki'nin akışkanlığı ve bedenün bunlarla uyumlu halde alanda hareket edebiliyor olması ne kadar anlatılsa da deneyime dayalı bir bütünlüktür. Aikidoda güç ya da deneyim gerekliliği söz konusu değildir. Kimi zaman kas kütlesi çok yoğun ve esneklikten uzak kişiler her ne kadar güçlü görünseler de hareket kısıtlılıkları ve güçlerini tek bir yerde toplamanın getirdiği katılıktan dolayı tekniklerde başarısız olmaktadır. Aikidoda omuzlar, boyun ve vücudun üst kısmı gevşek olmalı, ki ise hara noktasında toplanmalıdır (Ueshiba K. , 2004, s. 93). Son noktanın açıklaması zordur bunu ancak çalışma esnasında hissetmek mümkündür. Hara noktasının kullanımı kalçaların da aktif kullanımıyla bağlantılıdır. Yalnızca kol gücüyle ya da üst bedenün gücüyle yapılmaya çalışılan teknikler kısıtlı kalır ancak tüm bedenün, kalçanın ve hara noktasının eyleme dahil olduğu tüm uygulamalar rakibin cüssesinden bağımsız olarak işleyecektir. Efsanevi bir kılıç ustası Ki'ichi Hogen şöyle söylemiştir: “Rakibiniz geldiğinde onu selamlayın; gittiğinde onu yoluna gönderin. Karşı çıktığında derhal uyum sağlayın. Beş artı beş on eder, iki artı sekiz on eder, bir artı dokuz on eder. Herhangi bir güçle uyumlanmak için bu prensibi kullanın” (Ueshiba K. , 2004, s. 92). Hiçbir zaman çarpışan bir kuvvet, rakibe engel olup gitmek istemediği bir yöne gitmeyi zorlayan bir teknik söz konusu değildir. Saldırıya karşı herhangi bir teknîği uygularken, rakip strateji

değiştirdiğinde hemen uyumlanıp onu kendi gitmek istediği yöne doğru uygulayacağınız başka bir teknikle boşa çıkarmalısınız. Bu kıvraklık ancak boş bir zihinle mümkün olabilir. Diretmeden, an'da kalarak, her türlü olasılığa kendini ki-zihin-beden üçlüsüyle hazırlamak gerekir.

Öngörü (sen) kavramı yalnızca savaş sanatlarında değil hayatın her alanında önemli bir yetidir. Öngörü kavramı direkt olarak sezgilerle bağlantılı bir kavramdır. “Aikidoda *sen* serbest bir zihinden ortaya çıkar; kişi hiçbir önyargılı fikir veya herhangi bir çatışma duygusu olmadan bir rakiple yüzleşir ve saldırı ile ustaca karışır. *Sen* rakibini kendi alanına yönlendirmek, onun oraya kendi isteğiyle gelmesini kararlı bir şekilde sağlamakla ilgilidir” (Ueshiba K. , 2004, s. 93). Çoğu zaman aikidonun herhangi bir saldırı olmadan gerçekleşmeyeceği düşünülür fakat bir saldırı gerçekleşmeden bunu öngörüp engel olmak da aikidonun kendisidir. Anlaşılacağı üzere ki-zihin-beden bütünlüğü oldukça sakin bir mevcudiyet ile mümkündür. Bu sakinlik için sürekli antrenman yapmak, bedene kendine hakimiyeti, zihne kendine güveni, ki'ye ise güçlü bir var oluşu getirecektir. Tüm çalışmalarındaki gibi aikidoda da tekrar ve süreklilik çok önemlidir.

Ukemi (düşüş): Düşüş ve taklalar aikidonun karakteristik özelliğidir. Ukemi kişiyi yere düşme sonucunda zarar görmekten korur. İyi ukemi icra edebilmek çok önemlidir, gerektiğinde öne, geriye yana rahatlıkla ukemi atabilmek gerekir. Ukemi de ki akışını ve küresel hareket prensibini takip eder (Ueshiba K. , 2004, s. 96). Ukeminin pek çok varyasyonu ve hepsinin ayrı prensipleri bulunur. Öne ukemide omuz ve sırtın üzerinde sabit bir baskı yaratmadan dairesel olarak ağırlığın transfer edilmesi çok önemlidir. Geriye ukemi için ayağın yere doğru konmasıyla birlikte yine kalça sırt ve omuzu takip eden bir dairesel dağılım bulunur. Ukemiler her zaman harekete hazır olacak şekilde bitirilmelidir. Yarım öne-geri ukemi de tam öne-geri ukemi de her zaman tekrar ayağa kalkarak kamae (duruş) pozisyonuna dönerek tamamlanır. Ukemi düşüşlerinde yere elle sert vuruşlar söz konusu olabilmektedir fakat bu her ukemide gerekli değildir (Ueshiba & Ueshiba, 2002, s. 37). Eli düşüşten hemen önce yere vurmanın gerekli olduğu bir takım yüksek ve yan düşüşler bulunur. Buradaki amaç vücudun yere çarpma şiddetini el ve kolun vuruşuyla azaltıp dağıtmaktır. Yüksek düşüşler ileri seviye düşüşlerdir ve

ukemiye hâkim olmadan yapılması önemli sakatlıklara neden olabilir. Tekniklerde ilerledikçe ukemi üzerine uzmanlaşmaya duyulan ihtiyaç artar.

Aikido çoğunlukla çıplak el teknikleri ile yapılır. Kılıcın vücudun devamı olduğu düşünülür (Ueshiba K. , 2004, s. 109) ve teknikler kılıç olmadan gerçekleştirilir. Tekniklere olan hakimiyet bu şekilde geliştirilmelidir. Ahşap formda olan bokken (kılıç) ve jo (sopa) ile çalışmaların yapıldığı buki-waza teknikleri de mevcuttur. Fakat silahlı tekniklerin gerektirdiği konsantrasyon ve hassasiyet çok daha fazladır. Silahlı teknikler hata kabul etmez, ustalık gerektirir, herhangi bir hatada sonuçları çıplak elli tekniklerden daha ağır olabilir (Saotome, 2013, s. 221). Aikidoda çalıştığınız ukenizin (tekniği uyguladığınız kişi) güvenliği de sizin sorumluluğunuzdadır bu nedenle her zaman tam bir dikkat ile çalışılmalıdır.

Giriş tekniklerinde iki temel giriş vardır, bunlar *irimi* ve *tenkan* adımlarıdır. Rakibe göre kişi kendini avantajlı olduğu noktaya (Ueshiba & Ueshiba, 2002, s. 30) taşınmalı ve olabildiğince hızlı olmalıdır. İrimi önde bulunan ayağın düz bir şekilde adıma başlayıp rakibe doğru içeri girmesi ile gerçekleştirilir. Bu giriş hiçbir zaman rakibin önünde kalacak şekilde yapılmaz. Tenkan adımı ise bir ayağın pergelin sabit noktası gibi kalıp diğer adımın yüz seksen derece dönmesi ile gerçekleştirilir.

Temel giriş, nefes, ki-zihin-beden, düşüş tekniklerine hakimiyet sonsuz sayıdaki aikido tekniklerinde çalışmak için oldukça önemli temel farkındalık adımlarıdır. Nefes ve ki kullanımı anlaması zaman alan bir kavramdır fakat aikido hem manevi olarak hem fiziksel olarak oldukça uzun bir yoldur. Hareketleri anlamaya başlamak aikidoya yeni başlamak gibidir. Çoğu insan siyah kemer olmakla yetinse de esas yolculuk ondan sonra başlamaktadır. Saygı, görgü, uyum içinde çalışmak ve yaşamak adına aikido oldukça bütüncül bir disiplindir.

2.BÖLÜM

**OYUNCUNUN FİZİKSEL EĞİTİM VE FARKINDALIĞI BAĞLAMINDA
AİKİDO, LECOQ VE SUZUKİ TEKNİKLERİ**

2. BÖLÜM: OYUNCUNUN FİZİKSEL EĞİTİM VE FARKINDALIĞI BAĞLAMINDA AİKİDO, LECOQ VE SUZUKİ TEKNİKLERİ

Dünyanın farklı bölgelerinde farklı kültürlerinden gelen kişiler farklı yollarla aynı yola gitmeyi amaçlamaktadır: ki-zihin-beden bütünlüğü. Tezin bu bölümünde, incelenmiş olan Lecoq, Suzuki ve Aikido tekniklerinin bir oyuncunun eğitiminde nasıl bir zemin oluşturabileceği, bir oyuncuya bu tekniklerle çalışmanın tiyatro sahnesi ve oyunculuk açısından hangi kavramlar bağlamında katkı sunabileceği araştırılmıştır.

Beden ve biliş, üzerine pek çok araştırma yürütülen bir konu olmuştur. Bu tezin kapsamında uygulama alanına yönelik bir araştırma yürütülmüştür. Bir oyuncunun eğitiminde mesleki yaşamı boyunca ihtiyacı olacak alt yapıyı sağlayacak içerikler bakımından bu tez kapsamında incelenen üç teknik de oldukça zengindir. Çok farklı kültürel kaynaklardan, çok farklı yaklaşımlardan gelen bu teknikler beden eğitimi ve hareket ortak paydasında buluşmaktadırlar. Her biri farklı bir beden mükemmeliyetine yönelmektedir. Farklı teknikleri kullanma fikri, bir oyuncunun tek bir sisteme odaklanarak, neredeyse tek bir sistemin kölesi olması durumuna alternatif olan bir yaklaşımdır. Oyuncu, sağlam bir vizyon için genişleyebilen, senteze açık olan bir perspektife sahip olmalıdır (Saotome, 2013, s. 220). Bu bakımdan burada, yegâne eğitim biçimi olarak bu üç tekniğin sunulmasından ziyade alternatif bir eğitim içeriği ve çoklu disiplin anlayışı açısından bir önerme sunulmak istenmiştir. Bu teknikler bir oyuncu ya da oyuncu adayına oyun kavramı, mevcudiyet, hareket prensipleri, konsantrasyon, disiplin, süreklilik ve takım çalışması gibi kavramlar bakımından oldukça zengin bir içerik sunmaktadır. Fakat tabii ki hangi teknik çalışılırsa çalışılsın Ueshiba Sensei'nin dediği gibi her zaman bir form ile girip daha sonra formdan çıkmak amaçlanmalıdır (Ueshiba K. , 1985, s. 89). Bir savaş sanatı da olsa, farklı sanatlar da olsa kişi biçim üzerinde ustalaşmalı ancak ustalaştıktan sonra ondan özgürleşmelidir. Tüm bu tekniklerin fizikselliği göz önünde bulundurularak ilk olarak bu tekniklerle oyuncunun tamamen bedensel farkındalığı ve hareket kalitesine odaklanmak gerekmektedir.

2.1. Beden Farkındalığı Ve Hareket

Oyuncunun mesleki eğitiminde fiziksel çalışmalar zihin-beden bütünlüğünü oluştururken, farkındalık düzeyini de geliştirmeyi amaçlar. Öğrenme bütünleşmiş bir zihin-beden durumu söz konusu olduğunda başarıya ulaşacaktır (Murray, 2003, s. 57). Suzuki, Lecoq ve Aikido tekniklerinin bir oyuncunun fiziksel eğitimi açısından öncelikli olarak fiziksel çalışmalar olması nedeniyle bedensel farkındalık ve analitik hareket analizi yetisini geliştireceği açıktır. Bu bağlamda bu bölüm içerisinde bu üç tekniğin oyuncunun fiziksel yetileri ve eğitimine yönelik olarak alan kullanımı, denge, merkez, duruşlar, bakışlar, anda kalabilme yetisi, her bir jestin eyleme ve oyuna etkisi gibi farkındalıklar kazandırabilecek çalışmalar bağlamında araştırılmıştır. Bunlara ek olarak bir oyuncunun bedeninin mikro düzeyden makro düzeye doğru analitik analiz ve farkındalığını sağlayacak çalışmalar bağlamında da incelenmiş ve bir bakış sunulması amaçlanmıştır. İncelenen üç teknik oyuncunun fiziksel eğitimi ve oyunculuk yetilerini edinmesi ve geliştirmesi bağlamında zengin bir içerik sunmaktadır.

Bedensel algı zamanla ve tekrarlarla gelişen bir algı düzeyidir. Esneklik, koordinasyon, bilişsel kapasite, kinestetik zekâ gibi pek çok özellik küçük yaşlarda başlanan fiziksel çalışmalarla geliştirilerek yetişkinlikte daha donanımlı bir algı oluşmasını sağlar. Yaşamla kurulan bedensel ilişki biçimi çocukluk yıllarındaki aktif fiziksel yaşama göre yetişkinlikte de farklı yansımalar oluşmasını sağlar. Görsel algı ve uygulama pratikliği, bedensel duyarlılık ve kapasite gelişmeye devam ettiği için yetişkinlikte kişiye bazı kazanımlar sağlayabilmektedir. Örneğin Jacques Lecoq önemli bir spor ve fizyoterapi geçmişine sahip olması sayesinde zengin ve derin bir eğitim modeli oluşturabilmiştir (Evans, 2012, s. 167). Fiziksel altyapısı olan oyuncuların bedensel çalışmalardaki anlama ve uygulama hızı ve bedensel dağarcık zenginliği de tahmin edilebilecek bir gerçekliktir.

Suzuki ve Lecoq özelinde tiyatro teatral ruhunu koruması gereken bir sanattır. Gerçekçi oyunculuk biçimi altında sahnede oturup yalnızca konuşan ve günlük hayatın birebir yansımaları sahneye taşımayı amaçlayan bir tiyatro anlayışından uzaktırlar. Bu yeni tiyatro biçimi onlar için tiyatro olmaktan uzaktır çünkü tiyatro stilizedir ve ancak

teatral olduğu kadar özüne yaklaşır. Sahneye taşınan her durum bir transpozisyona uğramalıdır. Bu bakış açısını bilmek bu iki tiyatro insanının kurduğu sistemi anlamak adına önemlidir. Suzuki için tiyatro katı ve net bir şekilde asla günlük hayatı taklit etmekle yükümlü değildir (Suzuki, 2003, s. 5), Lecoq içinse tiyatro kendini sürekli güncellemeli, hareket halinde olmalıdır (Lecoq, 2015, s. 184). Suzuki'nin oyuncusu geleneksel Noh tiyatrosunun köklerinden ve daha pek çok farklı disiplinden beslenen, yüksek performans göstermesi için bedenini yetiştirmesi gereken bir oyuncudur. Lecoq'un öğrencisi ise sürekli deneyen ve keşfeden bakış açısını muhafaza ederken tüm kazanımlarını tiyatro üretimine yönlendirmeye hevesli, üretken ve yaratıcı olabilmelidir yani sahneye girmeli ve oynamalıdır (Lecoq, 2015, s. 87). Tüm bu tekniklerin yanında aikido ise arka planında çok güçlü bir tekniğin yanında derin bir felsefeye sahiptir ve tiyatro yapmayı aklına koymuş bir insanın ihtiyacı olan adanmışlık, sabır ve çalışma ruhunu taşır.

Tiyatro eğitimi oldukça kapsamlı ve çok yönlü bir eğitimidir. Bütün amaç oyuncunun sahne üzerinde en iyi performansı yaratabilmesidir. Bu anlamda da oldukça objektif bir sanattır. Bir oyuncunun tek tipleşen bir çalışma içinde olması kendisi için uzun vadede kısıtlayıcı bir durum yaratacaktır. Nasıl ki tek bir sistemde uzmanlaşmış bir Noh ya da Kabuki oyuncusu kendine göre sabitlenmiş bir formun dışına çıkamazsa sadece gerçekçi oyunculuk üzerine çalışmış biri de aynı sabit durumun farklı bir versiyonuyla karşılaşacaktır. Bu nedenledir ki bir oyuncu kendisine neyin faydalı olacağına dair ön yargılardan uzak bir şekilde her türlü deneyimi kendisine katmayı hedeflemelidir. İnsanla direkt olarak bağlantılı olan tiyatro oyuncusu için yapacağı her çalışma mesleki yetenek ve çeşitliliğini arttırmaktan başka bir sonuç yaratmayacaktır. Deneyimlenecek her türlü fiziksel çalışma ve disiplin oyuncunun bedensel ifadesini zenginleştirecek, kapasitesini arttıracaktır. Duyarlı bir beden inşası için oyuncunun merakını geri çağırması, sıkılmadan denemeye devam etmesi ve mütemadiyen yaratıcı bir arayış içerisinde olması faydalı olacaktır.

Tiyatro her ne kadar söz üzerine kurulmuş bir sanat olarak görülse de aslında söz hareket ve jestten sonra gelmektedir. Bedensel duyumlardan bağımsız hiçbir söz söylenemez (Suzuki, 2003, s. 5). Suzuki'nin bu bakışını Lecoq da taşır ve insanın hayatta kalmak ve hareket etme ihtiyacının dili ortaya çıkardığını savunur (Murray, 2003, s. 76)

Sözden önce beden reaksiyon gösterir, beden deneyimler. Modernleşen bedenin geçmişe nazaran atıllaştığı, yaşamın daha zihinsel bir düzeyde sürdüğü günümüzde zihni geride bırakıp bedene odaklanmak derin bir dağarcığın geri kazanılmasını sağlayacaktır.

Lecoq pedagojisindeki çalışmalar iki temel prensipten oluşur; hareket duyguları ortaya çıkarır ve beden hatırlar (Murray, 2003, s. 129). Dolayısıyla çalışmaların amacı Lecoq pedagojisi içerisinde bedenin hatırlaması ve duyguların zenginleştirilmesidir. Buna yönelik olarak çalışmalar oyuncunun dışında kalan dünyanın tekrarı ile gerçekleşir. Lecoq'un jestler ve hareketlere teatral bir perspektiften baktığı kitabında (*Theatre of Movement and Gesture*, 2006) kendi pedagojisindeki çalışmaların da kaynağını ortaya koyar. Bu kitapta Marcel Jousse'un *Anthropologie du Geste* (jest antropolojisi) kitabından da alıntılar yapan Lecoq mimlemenin, taklit etmenin çocukluktan itibaren dünyayı tanımak için insanın faydalandığı temel bir ihtiyaç olduğundan (Lecoq, 2006, s. 1) Aristoteles'ten de alıntı yaparak söz eder, insan tüm bilgisini taklit yoluyla elde eden bir hayvandır (Lecoq, 2006, s. 5). İnsanın tüm bedeniyle bütüncül olarak algılanması gereken bir varlık olduğunu vurgularken gerçekleşen fiziksel aksiyonların üç farklı biçimi olduğunu söyler, eylemi yapan, eylemi kendine yaptıran ve eyleme maruz kalan. Lecoq'un deyimiyle, bir şeyi iten, kendini iten, itilen kişidir. Lecoq'un yirmi hareketinde de bulunan ve imzası niteliğinde olan itme ve çekme çalışması dramatik sahalardaki aksiyon dinamiğini bu eylem üzerinden tanımlar. Örneğin melodramda bir kişi bir kişiye itilir, çekilir, mekânın dışına itilir, çekilir gibi. Hayatın içerisinde herkes bir şeylere itilir, çekilir ya da kendini iter-çeker. Bu perspektif fiziksel eylemlerdeki gerekçelendirme ile ilişkilidir. Lecoq pedagojisinin ana bacaklarından biri olan hareket analizi çalışmaları analitik başlasa da mutlaka oyun ile buluşacak şekilde tasarlanmıştır. Fakat bu bedensel hazırlık çalışmaları ne bir bedensel modele ulaşmayı ne de daha önce var olan teatral biçimler dayatmayı amaçlamaz (Lecoq, 2015, s. 84).

Lecoq'da hareket çalışmaları teknik inceleme ve gözlemle başlar. Öncelikli olarak alışılmış eylemlere farkındalık getirmek amaçlanır. Ayakların, duruşun, ağırlık merkezinin, bedensel olarak alan kaplamanın, bir hareketi artiküle etmenin, ekonomik ve etkili eylemde bulunmanın farkındalığına yönelik çalışmalardır. Bunlara ek olarak hareket çalışmaları zaman içerisinde oyuncunun mevcudiyetini ve oyun seviyesini

keşfetmesini ve muhafaza edebilmesini sağlayacak bir yetkinlik getirecektir. Eylemin mekaniğine odaklanarak beden parçalı bir şekilde çalışılır. Lecoq'un hareketin yasaları olarak adlandırdığı prensipler⁸ deneyimlenerek öğrenilir. Hareket yasalarının bilgisi özellikle tiyatro alanında ve yaşamı doğrudan harekete aktarmak isteyen yazar ve oyuncunun yaratıcılığı için vazgeçilmezdir (Lecoq, 2006, s. 80).

Hareketin sözden önce gelmesi gibi hareketin öncesi de bir duruş halidir. Sonrası ise yürüyüştür. Duruş ve yürüyüş en temel eylem biçimidir. Bedensel farkındalık ve analiz çalışmalarına bu noktadan başlamak en temel adım olacaktır. Bir kişinin duruşu ya da yürüyüşü içerisinde pek çok hikâye barındırır. Sebep-sonuç ilişkisinin başlangıcıdır. Yorgun mu, acelesi mi var, bir yeri mi ağrıyor, bu mekâna ilk kez mi gelmiş yoksa bu mahallede mi yaşıyor, işe giderken her gün izlediği güzergâh mı yoksa ilk kez mi bu güzergâhı kullanıyor gibi. Oyuncunun bedeniyle ilişkisi, içinde bulunduğu mekanla ilişkisi, amacıyla ilişkisi ve bu amacın getirdiği ritimle ilişkisi gibi çoklu bir ilişki mevcuttur. Duruş ve yürüyüşe etki eden bu faktörlerin farkındalığı ve bedenle ilişkilendirilmesi birincil farkındalık çalışmasıdır.

Duruş ve yürüyüş kişiye özel bir formdur. Zaman içerisinde cinsiyet, kültürel çevre, meslek ve karakterle birlikte etkileşim ile gelişir ve şekillenir. Farklı duruş deneyimleri farklı hayatlara doğru bir kapı açar. Alanda yürürken vücudu bölümler halinde farklılaştırarak nasıl çağrışımlar gerçekleştirdiğine odaklanılarak çalışmalar yapılır. Omuzların geride ya da ileride olması, öne ve geri sürekli sallanıyor olması, başın dik durması, yana yatık olması, öne eğik olması gibi çeşitlendirmeler hem uygulayan hem izleyen için bir araştırma alanı yaratır. Açık bacaklar gücü temsil edebilirken, yana eğik baş duygusallığı, fırlatılarak atılan adımlarla küçük atılan adımların farklılıkları gibi pek çok değişik kombinasyon ile ilk akla gelenden akla gelmeyene kadar bir araştırma gerçekleştirilir. Duruş ve yürüyüş biçimi bir karaktere dair çok fazla bilgi verir. Bir kişinin yürüyüşü, yürüyüş mekaniğinin kişiselleştirilmiş biçimidir; bu biçimi bedenin içinde bulunduğu mekânın duyarlılıkları, dinamikleri ve dramatik olayları şekillendirir (Lecoq,

⁸ Söz konusu prensipler Birinci Bölüm sayfa 40'da açıklanmıştır.

2006, s. 13). Bedeni bölümlere ayırarak yalnızca eylem üzerinden duyguların tetiklenmesi yerini gerekçelendirmeye bırakır. Bedene verilen forma bir de farklı gerekçeler ve akabinde ritim eklenir ve ortaya çıkan oyun, his, karakter deneyimlenir, gözlemlenir. Bu çalışmalar sürerken konuşma ya da söz devreye girmez. Konuşmak oyuncuyu zihinsel bir düzeye taşıyacaktır ki bu durum başlangıç için istenmeyen bir durumdur. Hali hazırda keşfedilmek istenen dağarcık, zihinsel olarak bilinenin ötesinde olmalıdır. Amaç zihni devre dışı bırakıp bedeni kışkırtarak farklı keşif alanları yaratabilmektir.

Yürüyüşün temel hareket analizine odaklanan Lecoq en temel eylemin bir dalgalanma olduğunu gözlemler. Başın alanda dalgalanması, omurganın, kalçanın sürekli bir dalgalanma halinde gerçekleştiğini savunur (Lecoq, 2015, s. 90). Ondulation (dalgalanma) hareketi omurganın hareketine bir farkındalık sağlar. Dalgalanma çalışması partnerli zeminde yürüyerek başlar. Yukarı aşağı, sağa sola dalgalanan omurga zeminde dizler üzerinde yürünürken gözlemlenir. Sonrasında partnerli olarak her bir omurun hissedilmesine yönelik bir farkındalık çalışması ve omurgaya dair mikro düzeyde hareket kabiliyeti getirmek amacıyla bir çalışma eklenir. Başın çeneden ileri itilmesiyle düz bir şekilde öne eğilen vücut, dizlerin kırılmasıyla kuyruk sokumundan itibaren yavaş yavaş yukarı doğru inşa edilen bir omurga ile duruş noktasına kadar getirilir. Dalgalanma hareketi zeminden gücünü alır ve son noktaya varıncaya kadar bedenin her bölgesine gücü aktarır (Lecoq, 2015, s. 90).

Dalgalanma hareketinin üç vuruş noktası vardır. Baş, göğüs ve dizler. Bu üç noktanın itkisi üzerinden hareket başlatılarak dalgalanma hareketi geliştirilir. Dalgalanmanın bir de ters dalgalanma versiyonu bulunur. Dalgalanma eğik başlarken ters dalgalanma başın hareketiyle başlar. Dalgalanma oyuncunun kendi başlattığı bir eylem olarak ortaya çıkarken ters dalgalanma Lecoq için dramatik bir işaretle ilişki yaratır (Lecoq, 2015, s. 91). Ters dalgalanma oyuncunun bir etki nedeniyle harekete başlaması hissini yaratır. Buradaki bu maruz kalma ve hareketin tersine işlemesi durumu dramı doğuran bir faktöre dönüşür.

Bedenin dalgalanma hareketlerine göre denge halinde olduğu, küçük ve büyük pozisyonları deneyimlediği, oyuncunun mevcudiyet hissine de zaman içerisinde etki etme potansiyeli taşıyan bir başka hareket de “çiçek açma”dır. Çiçek açma hareketi ayaklar yerde, kolların çapraz bir biçimde çömelerek bedenin tamamen dizlerine doğru kapandığı bir pozisyonda başlar. Açık hali ise vücudun bir x harfini andıran bir pozisyona vardığı bir noktadır. Bu hareket içe kapanma, dışa açılma olarak iki farklı boyuta sahiptir. Bu hareket uygulanırken bedenin tüm bölümleri hareketi aynı anda tamamlamalıdır. Bu noktada oyuncu için tüm bedenini hissetme ve organize etme noktasında bütünlüklü bir algı yaratır. Kapanışta beden çömelse de çökmez. Beden her zaman dengede ve taşınır bir pozisyondadır. Açılma esnasında ise bakışların uzamı büyük ve ufka uzanan bir genişlikte aktif kullanılması bir diğer önemli noktadır.

Bakışlar, üzerine çok fazla konuşulan bir nokta olarak ön plana çıkmaya da her harekette bakışlar büyük önem teşkil eder. İnsan baktığı noktaya yönelir, baktığı noktaya göre bedeni konumlanır. Buna ek olarak sahneye giren bir oyuncunun ilk olarak yüzüne bakılır, bakışları bu anlamda büyük bir alan yaratmak adına ve sahne mevcudiyeti kalitesine de götüren önemli bir noktadır. Yürüyüş ve duruş kadar bakışlar da önemlidir. Bakışların ne kadar önemli olduğu maske çalışmalarında da oyuncunun fark edeceği bir kriterdir.

Dalgalanma, ters dalgalanma ve çiçek açmada olduğu gibi tüm hareketlerde boyutlandırma çalışması her zaman gerçekleştirilir. Hareketin en büyük hali, en küçük hali ve nefes çalışması tüm hareket analizi çalışmaları sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu çalışmalar hareketi yalnızca bir analiz ve teknik çalışma olmaktan çıkarıp hem organik bir noktaya taşır hem de oyun alanına doğru bir geçiş imkânı verir. Yirmi hareket çalışmaları genel olarak yalnızca bir analiz değildir bir çeşit kelime dağarcığıdır. Birinci yıl boyunca çalışılan hareketlerin içinden yirmi tanesi seçilir ve sene sonunda öğrenciler tüm okulun karşısında bir sunum gerçekleştirir. Bu sunumda amaç art arda konan hareketlerden ziyade bu hareketler yoluyla bir hikâye anlatabilmektir. Öğrencinin kendine has kurguladığı bu hareket sekansı hem öğrencinin kendi tercihleri yoluyla yaratıcı olarak tarzını ortaya koyar hem de hareketlerin dinamiklerini, ritim ve alan kullanımını göz önünde bulundurması yoluyla algısını yönetir (Evans, 2012, s. 171).

Hareket analizi çalışmaları Lecoq'un uzamsal geometrisini kavramak, eylemde ekonomi ve artikülasyon farkındalığı kazanmak açısından da önemlidir. Yirmi hareket içerisindeki hareket dizgileri alanda dikey, yatay ve diyagonal olarak farklı doğrultular kullanır. Lecoq için her yönün kendine has bir dinamiği vardır. Dikey trajedidir, yatak komedidir, diyagonal ise melodramdır. Bu çıkarım hareketin yarattığı kışkırtma ve duygular yoluyla ortaya çıkar. En büyükten en küçüğe, farklı ritim ve nefesler yoluyla uygulanan hareket oyun olarak bu zeminlerle ilişki yaratır. Uzamsal geometri perspektifi okulun ikinci yılındaki dramatik sahalarda (trajedi, koro, clown, bufon, melodram vb.) daha yoğun olarak ortaya çıkar. Hareket çalışmalarının en önemli kazanımı analiz farkındalığının yanı sıra net bir eylem biçimi sağlamasıdır. Eylemler ağızda artiküle edilen bir kelime gibi beden yoluyla artiküle edilerek uygulanır. Sopa çevirme, sopayla vurma, sabit nokta içeren hareket dizgileri gibi çalışmalar direkt olarak ekonomik hareketi ve artikülasyonu sağlar.

Hareketin başlamasından önce gelen bir çağrı prensibi bulunur. Önce yapacağını söyler oyuncu ve sonra yapar. Sopa çevirme çalışması üzerinden örnek vermek gerekirse çalışmalar önce elin açılarak "tutacağım" diyerek bir çeşit anonsla harekete geçilir. El birazdan tutuşu gerçekleştireceği noktaya gelir, avuç içi açılır, sonra parmaklar arasında bir sopa varmışçasına dairesel olarak kapanır. Çalışmalar bu şekilde en küçük detaylara indirgenerek teknik olarak başlar. Oyuncu hızlı hızlı, çapaklı bir hareket biçiminden bu şekilde mikro düzeye indirgenmiş çalışma yoluyla artikülasyon yeteneğini kazanır. Buna çağrı denir. Hareketin çağrısı olarak düşünülebilir. Yapacağım, yaptım, tutacağım, tuttum gibi hareket parçalara ayrılır ve temiz bir hareket kalitesi ortaya çıkar. Artikülasyon, eylemde ekonomi, netlik ve hareket kalitesi prensipleri Lecoq'un eğitimiyle edinilen kavramlardan bazılarıdır. Yirmi hareket çalışmaları vasıtasıyla edinilen eylemin özünü ortaya koyabilme refleksi daha sonra nötr maske ile tamamen oyun içerisindeki hareket kalitesi haline dönüşür. Nötr maske çalışmaları eş zamanlı olarak duruşlar üzerine çalışmakla başlar.

Duruşlar bir hareket içerisinde bulunan sabit anlardır (Lecoq, 2015, s. 93). En üst sınırına ulaştırılan bir hareket bir duruş oluşturur. Duruşlar üzerine spesifik çalışmalar Lecoq içerisinde nötr maske ile başlar. Nötr olanın keşfi hem zorlu hem de kişiye özeldir.

Bu noktada kişinin bu alana doğru rahat bir geçiş yapabilmesi bu duruş çalışmalarıyla sağlanır. Dokuz duruş çalışması önemli bir giriştir. Bu duruşlar güçlü ve dengede olan samuray pozisyonu ile başlar. Samurayı masa duruşu takip eder ve bu birinci duruş olarak sayılır. Birinci büyük Arlecchino, birinci öne eğim, kalça açılımı duruşları akabinde simetrileriyle devam eder, kalça açılımının yansıması, ikinci öne eğim, ikinci büyük Arlecchino, masa ve samuray şeklinde tamamlanır (Lecoq, 2015, s. 96). Dokuzuncu duruş finaldeki samuray duruşudur. Bu duruşlar öncelikli olarak bu sırada öğrenilir ve uygulanır. Lecoq'un çalışmalarında teknik virtüözlükten ziyade oyuna hizmet eden bir kullanım amaçlanır. Duruşlara hakimiyet geliştirildikten sonra üzerine farklı gerekçelendirme ve nefes çalışmaları yapılır.

En önemli unsur hareketlerde büyük olabilmektir. Bu duruşlar maskeye hizmet eder ve maskeyi her zaman taşımak, itmek gerekir. Buna ek olarak nötr maske ekonomik ve net bir hareket kalitesi gerektirir. Baş, kalça ve üst vücut kullanımına netlik getiren bir çalışmadır. Hareket değişen yön ve ağırlık merkezi üzerinden ilerler. Öne açılım hareketi olarak sadece öne açılım değil aynı zamanda yerdeki bir şeye bakışı da temsil edebilir. Diğer tüm duruşlarda olabileceği gibi. Hareketler anlaşıldıktan sonra gerekçelendirme uygulanır. Alanda dokuz duruşun farklı boyutlarıyla hayal gücü aktive edilerek harekete geçilir. Oyuncu eylemleri, ne gördüğü, nereye ve neden yürüdüğü gibi sebep-sonuç ilişkisi boyutuna entegre etmeye çalışır. Yalnızca bir eylem çalışması değil aynı zamanda hareketin hayal gücü ile birleşerek çevre ile ilişki kurmasına doğru yönelir. Dokuz duruş en büyükten en minimal hale kadar çalışılır. Bu sayede bu duruşlar bedende daha organik bir hale gelir ve maske ile alan yaratmada gerektiği ölçüde gerektiği boyutlarda kullanılabilir. Gelişi güzel ya da oyuncunun farkında olmadığı kendine has duruşlara kaçması çok olasıdır bu nedenle genel olarak maske takılıp seyirciye dönüldüğünde samuray pozisyonu muhafaza edilir. Büyütme ve küçültme sonrasında nefes çalışması eklenir.

Nefes hareketle birleşince bedensel olarak farklı bir dramatik anlam deneyimlenir. Nefes alırken hareketi yapmak, verirken yapmaktan farklı, nefesi alıp tutarak ya da verip tutarak yapmak daha farklı bir anlam yaratır. Bu çalışmaların herhangi bir oyun üzerinden değil de direkt olarak fiziksel ve analitik olarak birleştirilmesi ve

deneyimlenmesi, zihnin deneyimlemediği farklı duyguları ya da dramatik anları keşfetmeyi sağlar. Nötr maske içerisinde en ufak bir tereddüt, minik bir el hareketi, bedenden farklı yöne bakan baş bile çok büyük anlamlar yaratır o nedenle oyuncu bedenine hâkim olmaya çalışırken maskeyi taşımayı unutabilir ya da oyunun temasını ıskalayabilir. O nedenle nötr maskeden alınacak fayda, ona maruz kalma miktarıyla doğrudan orantılıdır. Oyuncunun bedenini fark etmesi ve duruşunu güçlü hale getirebilmeyi deneyimlemesi önemlidir. Sahneye has bir duruşu geliştirebilme kapasitesini kazanmak sahne mevcudiyeti için elzemdir. Tiyatro yapılandırıldığı, detaylandırıldığı ölçüde büyür (Lecoq, 2015, s. 95) ve oyuncu ne zaman ne şekilde jest ve hareket kullanmasının ne anlamda faydalı olacağını kendisi keşfetmelidir.

Eylemi etkileyen en önemli bir unsur da zeminle kurulan temasın şeklidir. İnsan zeminle çoğunlukla ayakları vasıtasıyla bir ilişki kurar. Hayvanlarda bu durum farklılaşır. Çeşitli amaçlar doğrultusunda insan da zeminle başka bedensel bölgeleriyle temas kurabilir elbette. Yere oturmak, amuda kalkmak, diz çökmek gibi pek çok farklı temas biçimi vardır. Fakat ana temas noktası ayaklardır. Hareketi başlatarak bir yürüyüşe ya da başka bir eyleme dönüştüren nokta ağırlık merkezinin değişimi ve dengenin dengesizliğe geçişidir. Buna en iyi örnek yürüme eyleminin gerçekleşmesi için dengeli bir halden dengesiz olan bir hale sürekli geçiş, bir bacadan diğerine transfer olan bir ağırlık akışının gerekliliğidir. Ağırlık merkezi algısı hareket farkındalığı ve analiz kabiliyeti açısından önemli bir kavramdır. Bunun bilimsel açıklaması çekimine bağlıdır ve bu da yer çekimine maruz kalan kütleyle ilişkilidir. Bir hareket öğrenilirken yalnızca biçimsel olarak kopyalamak belli bir düzeye kadar öğrenmeyi sağlayabilir ancak daha geniş bir algı seviyesinden bakabilmek ortaya çıkan hareketin kalitesini etkileyecektir. Bir eylem uygulama amacıyla incelenirken görülmesi gerekenler hareketin ağırlık merkezi, ayakların ve bacakların temas noktası ve biçimi, omurganın pozisyonu gibi detaylardan oluşur. Bu algı düzeyi de yine tekrar ve deneyimle geliştirilir. Zeminle kurulan ilişki noktasında ayakların grameri kavramını geliştiren Suzuki'ye bakmak gerekir.

Suzuki, Lecoq'un aksine taklide ihtiyaç olmadığını savunur (Allain, Suzuki Training, 1998). Oyuncunun taklit edeceği bir şey yoktur, onun esas mücadelesi fiziksel ve zihinseldir. Fakat bu noktayı şöyle açıklamak doğru olacaktır. Sahneleme biçimi

olarak oldukça katı formlar ve zorlayıcı fiziksel hareketler üzerine çalışan Suzuki'nin oyuncusu için bir sporcu gibi zihinsel bir süreç söz konusudur. Zorlanılan pozisyonlarda yorgunlukla ya da ağrıyla verilen bir zihinsel mücadele hakimdir. Fiziksel virtüözlük Suzuki için sahne üstündeki güçlü sunuma ulaşabilmenin olmazsa olmazıdır. Bu anlamda direkt olarak bir oyuncunun bu formları sahnelemesi gerekmesede dahi bu içsel konsantrasyon ve yüksek kapasite odaklı çalışmadan faydalanmayacak bir oyuncu olmayacaktır. Suzuki'nin en temel hareketi olan stamping (damgalama) hareketinde zeminle kurulan temasın bedene hatırlatılması söz konusudur. Güçlü bir vuruş ile vücut ikiye bölünerek çalışır. Belden yukarısı son derece sakın kalırken belden aşağısı son derece aktif ve güçlüdür. Buna karşılık hareket eş zamanlı olarak akan bir müzik ya da bir tempoya uyumlu hareket etmek durumundadır. Bu paralel yürütülmesi gereken kısıtlama, oyuncunun nefesini ve yorgunluğunu günden güne kontrol etmesine ve kapasitesini arttırmasına yardımcı olacaktır.

Suzuki'ye göre ayakların kullanılma şekli sahne performansının temelidir (Suzuki, 2003, s. 6). Tüm bedenin konumlanmasını, sesin ve sahne mevcudiyetinin gücünü ayakların pozisyonu ve kullanım şekli belirler. Suzuki'nin teknikleri daha ziyade Noh tiyatrosundan faydalanır ve Noh tiyatrosu bir yürüme sanatı olarak anılır. Suzuki için ayaklar öylesine önemlidir ki modern tiyatrodaki oyuncuların ayaksız olduklarını düşünür ve hatta hayaletlerin ayaksız betimlenmesi örneğine kadar gider (Suzuki, 2003, s. 8). Oyuncunun zeminle kurduğu ilişkiyi hatırlaması ve bu teması zenginleştirilmesi oyuncunun temel aşamadaki çalışmasıdır. Yüksek yoğunluklu hareketlerin, belirli bir ritim ve süreye dağıtılarak gerçekleştirilmesi gerekliliği oyuncuya farklı bir bedensel algı sağlamaktadır. Gerek yorgunluğunu gerek nefesini doğru şekilde kullanmayı öğrenmesini sağlar. Stamping (damgalama) egzersizi güç, konsantrasyon, nefes, ritim ve alan kullanımına dair temel kazanımlar sağlayan bir egzersizdir. Bu nedenle Suzuki tekniğinin birincil ve en temel egzersizidir.

Oyuncunun beden hakimiyeti ve yüksek yoğunluklu çalışmalarda belirli bir irade geliştirebilmesini sağlayacak bir başka egzersiz ise heykellerdir. Ayakta ve oturan heykeller çalışmaları Lecoq'un söylediği sabit bir formun dahi kendi içinde eylem halinde olduğuna (Lecoq, 2015, s. 107) dair bir kanıt niteliğindedir. Heykel egzersizleri düzenli

tekrar edildiği takdirde oyuncunun bedeninin kuvvet kazanmasını ve nefesini organize etmeyi öğrenmesini sağlayacaktır. Ayakta heykellerdeki zorlu bacak duruşları, oturan heykellerdeki zorlu core bölgesi pozisyonlarıyla birleşince oldukça güçlü bir çalışmaya dönüşür. Buna ek olarak irade, nefesi ekonomik kullanma ve güçlü ses kullanımı gibi kazanımlar da sağlayacaktır.

Suzuki'nin çalışmaları yoğunlukla müzikle eş zamanlı sürer. Bu nedenle organik bir ritimden ziyade bir tempoya eşlik etmeyi gerektirir. Lecoq çalışmalarında organik ritmi deneyimleyen oyuncu için farklı deneyim kazandıracaktır. Lecoq'un oyunlarda söz konusu olan kısıtlamalar prensibi Suzuki için fiziksel alanda ortaya çıkar. İki teknikte de kısıtlamalar oyuncunun kapasitesini geliştirmek amacını taşımaktadır. Oyuncu her zaman kendisinin dışındaki çevreyle ilişki halindedir. Kendi iç dünyasında kaybolup gitmemelidir. Bu anlamda yüksek bedensel bir hareket yürütülürken eş zamanlı olarak müziğin takip edilmesi oyuncuya eylemlerini organize etme kabiliyetini kazandırırken bunu içsel zamanlama algısıyla gerçekleştirmeyi fark ettirir. Nasıl ki tiyatro yaşam gibi organik bir ritme sahipse, ritme dair de bedenle ortak bir yetenek gelişir. Dış etkilere maruz kalan bedenin gücünü ve duruşunu koruyabilmesi için de denge gereklidir. Bu noktada Suzuki ve aikidoda önemli olan, daha çok uzak doğu ile ilişkili bir kavram olarak pelvis bölgesi ya da merkez kavramı ortaya çıkar.

Bilhassa Suzuki tekniğinde yüksek yoğunluklu hareketlerin kontrollü bir biçimde gerçekleştirilmesi güçlü bir merkez kontrolü ile olabilir. Kuvvetin zemine transferi doğru şekilde aktarılmazsa enerji yukarı çıkarak bedende birikip titremeye ve duruşun güçlü mevcudiyetini bozmaya başlar. Bu noktada Suzuki merkez bölgesinin kontrolünün bilinmesi gerektiğini savunur (Suzuki, 2003, s. 9). Beden bir bütün olarak hareket etse dahi vücudun alt kısmı ile üst kısmı aslında farklı sorumluluklara sahiptir. Suzuki tekniklerinde, Lecoq'un hareket analizlerinde, aikido tekniklerinde bu durum değişmez ve her zaman bu şekilde ilerler. Bir taraf dengeli ve güçlü olmalıdır diğer taraf da alanı kullanmalıdır. Suzuki'de merkez olan bu bölge aikidoda *hara* (karın) olarak anılmaktadır.

Lecoq'un alan geometrisi perspektifinden bakılırsa Suzuki dikey bir boyuta sahiptir. Geleneksel Japon performans sanatları yükseklik ve derinlik, gökyüzü ve dünya arasındaki bir dengeyi paylaşır. Denge, gücün kaynağıdır ve bu enerjiyi yatay boşluğa yayan pelvis bölgesi ile her yöne yayılarak gerçekleşir (Suzuki, 2003, s. 10). Üst beden yukarı doğru hareket eder, alt beden ise zemine kök salar. Bu hareket kalitesi oyuncunun bedenine güçlü bir sahne mevcudiyeti getirecektir. Stamping hareketi tıpkı Lecoq'un fırlatma egzersizlerinde olduğu gibi oyuncuya bir güç hissi getirir. Bu hareketler vasıtasıyla oyuncunun bedeninde sahip olduğu ama belki de kullanmayı hiç keşfedemediği bir mevcudiyet geliştirmesini sağlar. Suzuki için oyuncu sahnede olma duygusuyla oynayan kişidir (Suzuki, 2015, s. 44). Bu perspektif Suzuki'nin eğitimine şekil verir. Oyuncunun güçlü, dengeli ve yüksek bir sahne mevcudiyetinde olması gerekir. Stamping egzersizi de bu gücü oyuncuya bütüncül olarak aktarma gücüne sahip bir çalışmadır. Vücudun yerle iletişiminin bilinci tüm fiziksel işlevlerin farkındalığına götüren en büyük kapıdır (Suzuki, 2015, s. 65). Daha önce söz edildiği üzere Stamping hareketinin ritüelistik bir yanı vardır. Tiyatronun da tanrılarla ilişki halinde olması inancı Suzuki'nin tiyatro anlayışının temelinde bir noktada kendini hissettirir. Bu tanrısal gücün Stamping hareketi vasıtasıyla oyuncuya geçtiğine ve sahne alanının ritüelistik bir mekâna dönüşmesi de oyuncunun sahnede olma hissini yoğunlaştırarak güçlü bir sahne mevcudiyeti taşımasını sağlar (Suzuki, 2015, s. 70). Bu sayede oyuncu evrensel bir alan yaratımına gidebilir. Bu bir çeşit transpozisyon kavramıdır ve Lecoq'un çalışmaları da bu yönetime dayanmaktadır.

Suzuki'nin temel fiziksel işlevler olarak sözünü ettiği enerji üretimi, nefesin dengelenmesi ve yer çekimi kontrolü (Suzuki, 2015, s. 60) kavramları savaş sanatları, spor ve dans gibi disiplinler için de direkt geçerlidir. Yüksek performansta bedenin daha çok nefese ihtiyacı olması ve yorgunluk seviyesinin fizyolojik olarak artması söz konusudur. Bu noktada teknik olarak söylenmesi gerekirse kondisyona dayalı bir bakış hakimdir. Zira tiyatrodaki söz ve konuşma da performansa dahil olur. Bu nedenle bir sporcuya nazaran daha kapsamlı bir beden kullanımı söz konusudur. Bu nedenle Suzuki'ye göre bir oyuncunun yeteneklerini özgürce sergileyebilmesi için duyarlılıkları genişletilmiş bir beden kullanımı olması gerekir. Sahnede olma hissini ses, beden, nefes,

esneklik, hassasiyet ve güçlü mevcudiyet gibi kavramları bir arada taşıyarak ancak sağlayabilir ve bunun da yolu temel teknik eğitimde ustalашmış olmasıdır. En önemli nokta ise yalnızca teknik bir eğitimi vurgulamaması buna ek olarak bu gibi çalışmaların temel konsantrasyon, hayal gücü ve fiziksel duyarlılıkları ve eylemi algılama ve manipüle etme kapasitesine sahip olması açısından bir oyuncu için hayati olduğunu savunur (Suzuki, 2015, s. 62). Elbette iyi bir tekniğe sahip olmanın sanatsal üretimde kesin bir sonuç vermeyeceğini söylerken, sanatsal üretim kalitesinin iyi çalışılmış bir teknikten yoksun asla var olamayacağını da savunur (Suzuki, 2015, s. 171). Bu noktada Suzuki'nin teknikleri biçimsel olarak farklılaşsa da bedenin maksimumda kullanılabilmesi anlamında aikido ile aynı fiziksel ve felsefi temellerden gelmektedir.

Bu zamana kadar Suzuki ve Lecoq ile teknik düzeydeki araştırmalar insanın bedensel arka planına geri dönüşü ve potansiyelini genişletebilmesi ile ilgiliydi. Suzuki'nin enerji, nefes ve denge temelleri aikidoda da direkt olarak bulunur. Harekete dayalı çalışmalar esasen her teknikte aynı temellerden yola çıkar. Sonuç olarak beden, yer çekimi olan bir ortamda hareket etmektedir. Fakat bu teknikler bir spor gibi yalnızca hareketlere odaklanmaz. İlginçtir ki aikido bir savaş sanatı temelli günümüzde de bir spor olarak öğreniliyor olsa da budo (savaş yolu) felsefini hala korur. Aikido çalışmaları, felsefi prensiplerle eş zamanlı ilerler. Bu nedenle bu perspektiflerden söz etmemek bu tez için aikidonun neden seçildiği kısmının eksik kalmasına neden olacaktır.

Aikido çalışmalarının bir adı da *keikodur*. Keiko kelimesi uygulama, eğitim anlamlarının yanı sıra kökensel bir arayış ve gerçeği öğrenmek gibi daha derin anlamlara da gelmektedir (Saotome, 2013, s. 35). Aikido çalışmalarının içeriğinde öğrenci sessizlik içerisinde yalnızca öğrenmeye ve denemeye odaklı olmalıdır. Çalışmaların içerisinde kendini tamamen bırakmak, anda kalabilmek ve bedenin akışta olmasını sağlayabilmek en önemli kriterdir. Tabii ki bunu korumak karmaşık aikido tekniklerinden dolayı yeni başlayan biri için zor olacaktır fakat amaç her zaman bu derece akıcı bir hareket kalitesine ulaşmaktır. Lecoq, aikido ve Suzuki'yi bir araya getiren en temel bakış açısı, varılacak bir son noktanın olmamasıdır. Gelişim, değişim her zaman devam eder ve oyuncu, öğrenci her zaman denemeye, daha iyi versiyonuna evrilmeye ve keşfetmeye devam eder, etmelidir. Suzuki ve aikido katı fiziksel çalışmalar ve hiyerarşi içererek öğrenci-

oyuncuyu sorgulamaksızın, düşünmeksizin yalnızca uygulamaya yöneltir. Konuşmadan hareket etmek ve içsel konsantrasyonu maksimumda yönetmek. Bu şartlar oyuncuyu zihinsel süreçten bedensel sürece geçirir. Aikidonun kompleks çalışmaları da öğrenciyi ister istemez anda kalmaya ve yalnızca uygulamaya teşvik eder. Sürekli akan hareketler öğrencinin bir an önce bu akış haline kavuşma isteğini doğurur. Buna ek olarak düşünce ya da sorgulayacak bir zaman olmayınca öğrenci yalnızca denemeye ve yapmaya odaklanır.

Tıpkı Suzuki’de olduğu gibi aikido için de sabit görünen formlar aslında yoktur. O Sensei aikidonun sürekli değiştiğini savunur ve her öğrencinin yeni formlar keşfetmesini öğütler (Ueshiba M. , 2007, p. 15). Aikido için yaratıcı ruhu her zaman diri tutmak ve hata yapmaktan korkmamak önemli unsurlardır. Bu noktada en temel düzeyde aikido çalışmalarına bakılacak olursa düşüşler ve adımlar bir oyuncuya gerek bedensel bütünlük gerek alan içerisinde doğru zamanda doğru şekilde hareket edebilme yetisini kazandıracaktır. Her ne kadar sürekli hareketten bahsedilse de oyuncu için sahnede bulunurken eylemsiz ve sessiz bir mevcudiyet gösterebilmek de oldukça zor olabilmektedir. Zira oyuncu herhangi bir aksiyonda bulunmadığında paniklemeye yatkındır. Ya da sadece hareket etmiş olmak için hareket etmek gibi hatalara düşebilmektedir. Bu anlamda aikidonun beden-zihin bütünlüğü ile akıcı bir zaman kullanımını sağlayan ruhsal sakinliğini edinmek bir oyuncuya yüksek anlarda dahi konsantrasyonunu koruyabilme yetisi kazandıracaktır. Aikido teknikleri çalışılırken reaksiyon ne erken ne de geç olmalıdır. Doğru zamanda ve doğru biçimde gerçekleşmelidir. Tıpkı tiyatro oyunu içerisinde olması gerektiği gibi. Tıpkı Suzuki’nin tekniklerinde müzikle eş zamanlı olunması gerektiği gibi. Bu tekniklerle olabildiğince aktif bir ilişki içerisinde olan oyuncu-öğrenci sürekli olarak bedensel farkındalık ve konsantrasyon halinde olmayı özümser. Bu çalışmalar belli bir süreyi aşarak uygulandığında bu temel prensipler oyuncu için refleks haline gelecektir. Sahnede oluşan herhangi bir aksaklıkta ya da bir doğaçlamada doğru zamanlama ve reaksiyon duygusunu geliştirmesine yardımcı olacaktır. Aşına olunan bir benzetmeyle O Sensei algıların açık olmasını şöyle öğütler; zihin boş bir kâğıt olmalıdır ki öngörü edinebilesiniz. Boşluğu denemelisiniz. Önyargılarla ve düşüncelerle dolu bir zihin hislerine odaklanamaz.

Bardakta hep aynı su durursa o su bayatlar, tazelenebilmesi için önce boşalması gerekir (Saotome, 2013, s. 137).

Aikido her ne kadar eller, kollarla ilgili bir teknik gibi görünse de tüm vücudun sürekli olarak koordineli bir biçimde hareket ettiği bir tekniktir. Hareketlerin hızlı, güçlü ve enerjik bir biçimde uygulanıyor olması gerekir. Bunu yerine getirebilmek için de kişinin zihinsel konsantrasyon ve çeviklik, denge ve refleks halinde bir eylem kalitesine ihtiyacı vardır (Ueshiba K. , 1985, s. 18). Düşme (ukemi), rakibe karşı doğru mesafeyi (ma-ai) koruyabilme, içeri girme (irimi), arkaya dönme (ura) gibi en temel tekniklerin dahi son derece karışık olduğu bir sanattır. Bu karışıklık aikidonun kompleks teknikler içermesinden ziyade beden, nefes ve ruhun dengede olmasını gerektirmesinden kaynaklanır. Dengeli bir hareketlilik içinde olmak, ruhsal olarak sakin ve dengeli kalabilmekle de ilişkilidir. Aikido içerisindeki duruşlar tıpkı Lecoq'un hareket yasasında belirttiği gibi hareketsizlik de bir harekettir ve sabit nokta olmadan eylem olamaz (Lecoq, 2015, s. 107). Aikidodaki bekleme hali yüksek devirde çalışan bir motorun hareketsizliği gibi aktif bir bekleyiştir. Oyuncunun sahnede taşınması gerektiği gibi. Bu anlamda sabit nokta ve güçler dengesi kavramlarına da değinmek, hareketin inşasına yeni bir perspektif daha katacaktır.

Sabit nokta kavramı Lecoq pedagojisinde önemli bir yer tutar. Hareketi ortaya çıkaran sabit noktanın varlığıdır (Lecoq, 2006, s. 81). Buradaki mantık bir referans noktası olmasından yola çıkar. Fakat sahne üzerinde sabit nokta, dramatik etkiyi de farklılaştıran bir unsurdur. Sahnede sabit olan vurgulanır, hareket eden de sabit olana göre konumuna göre farklılaşır. Örneğin bir Antik Yunan tragedyasında koro dururken içinden bir kişi hareket etmeye başlarsa hareket eden kişi bir çeşit lidere dönüşür. Bu noktada liderin hareketi kadar koronun sabitliği de etkinin boyutunu değiştiren çok önemli bir unsurdur. Trajedi korusu çalışmalarıyla dahil olan “alan dengesi” kavramı pedagojinin önemli çalışmalarından biridir. Bu çalışmada aslında bir oyun izlenirken hissedilen birtakım olguların analitik olarak çözümlenmeye çalışıldığını söylemek mümkün. Rastlantısal bir başarıdan ziyade bilinçli bir üretim amaçlanıyorsa bu gibi çalışmalar oyuncuya alan hakimiyeti ve dengesini kavramasında önemli bir araçtır. Sahneden bir anda çıkan bir koro düşünülürse, geride bir kişi kaldığında bir lider vasfı

ortaya çıkabilir. Ancak lider ağırlığındaki bir karakter, kalabalık bir koroya eşit olabilir. Geride kalan bunun yerine bir kedi olsaydı, kedinin varlığı ile kalabalığın varlığı arasındaki boşluğu doldurmak için seyirci buna gülerdi. Bu bir ağırlık dengesizliği olurdu. Bir çeşit yer çekimi yasalarına tabii olduğu için denge ve dengesizlik arasındaki ilişki hareketin öneminin altını çizmektedir (Lecoq, 2006, s. 82).

İnsanın yer yüzündeki fiziksel varlığı bir yer çekimine karşıt olarak sürer. Yürümek eylemi ele alınırsa, hareketin sürekliliği içerisinde düzenli olarak denge bozulur ve tekrar yakalanır. Bedenin konumunda denge ve dengesizlik hali olarak sürekli değişen bir durum söz konusudur. Vücudun bir tarafına ağırlık almak, dengeleme için diğer tarafa eğilmeyi, kolu uzatmayı gerektirir. Güçlü bir şekilde bir nesneyi fırlatmak için yapılan hazırlık aksi yöne doğru alınan bir hareketle gerçekleşir. Karşıt iki kuvvet birbiriyle savaşırsa, kuvvetler dengesinin bozulması yer değiştirme hareketine neden olur. Denge bozulur ve sonra tekrar dengeyi bulur. Hareket sanatı için akılda tutulması gereken prensipler vardır; telafi, dönüşüm, hazırlık, ritim ve alan (Lecoq, 2006, s. 84). Tüm bu prensipler teatral olarak da çalışmaktadır. Bir ağırlığın telafisi için diğer tarafa doğru yönelmek eylemi dramatik olarak da karşıtlıklarla varlığını sürdürür. Aşk ile akıl, tutku ile kader gibi karşıtlıklarla işler. Hazırlık ve dönüşüm prensibi ise güçlü bir eylemin öncesinde gelir. Mutlaka kuvvetli bir eylem için hazırlık gerekir. Bir fırlatma öncesindeki, bir tokat öncesindeki geriye gidiş gibi. Bu hazırlık, takibinde gelecek olan eylemi karşı tarafa fark ettirir. Bu noktada güçlü bir eylem için alınan büyük hazırlık tutarlı bir durum içerir. Küçük bir hareket için büyük bir hazırlık ise komik olanı ortaya çıkarır. Shakespeare’de komik sahneler seyirciyi trajik olana hazırlamak için öncesinde bir hazırlık olarak gelir (Lecoq, 2006, s. 86). Dönüşüm ilkesi de buradaki gibi bir taraf çalışırken diğer taraf dinlenir. Ne sürekli ağlanabilir ne sürekli gülünebilir. Akıcı olan eylem gibi, dramatik olan da bu dengeyi içermeli, bu dönüşüm ve hazırlık prensibine sahip olmalıdır. Ritim prensibi de bir oyun için olmazsa olmaz bir prensiptir. Lecoq tempodan uzak durur, hayatın kendi içindeki gibi ritmi vurgular. Ritim değişkendir, inişli çıkışlıdır, organiktir. Aynı hızda seyreden hiçbir şey yoktur hayatta, bu nedenle hareketteki bu ritim prensibini oyun için de uygular.

Alan kullanımı Lecoq pedagojisinde kendine has bir kavramı ortaya çıkarmıştır, “prendre espace” tam Türkçesi “alanı almak” denebilir. Alanı almak, alanı kaplamak gibi de düşünülebilir. Hem oyunu ile hem de fiziksel eylem kalitesi olarak bir oyuncunun alanı kaplaması, alması gerekir. Pedagoji boyunca sürekli olarak gerek doğaçlamalarda gerek hareket çalışmalarında sürekli olarak alan kaplama vurgulanır. Bu alan kaplama bir anlamda yüksek performans seviyesi olarak da yorumlanabilir. Lecoq üç seviyeli bir gerilimden söz eder (Lecoq, 2006, s. 90). İlk gerilim seviyesi hareketi başlatır. Kelimeler kesin ve nettir. Gerçekçi oyunculuk biçimidir. İkinci gerilim düzeyi öfkeli birinin gerilimi olarak örneklenir. Kızıp bağırma eyleminin öncesindeki yüksek şarj olmuş bir iç dinamik, gerilim seviyesindeki oyundur. Tutkunun hâkim olduğu bu oyun seviyesi maske oyuncululuğuna yakındır ve stilize bir biçimdir. Üçüncü gerilim ise maksimum seviyedir. Beden en yüksek seviyede bir gerilimi taşır ve Noh tiyatrosundaki gibi farklı bir biçimdir. Amaçlanması gereken oyunculuk biçimi, metin ve bedenin birlikte işlediği, bedenin duyumsadığı, koşulların ve ilişkilerin çoklu olarak kurulduğu zengin bir oyun seviyesi olmalıdır.

Kısacası Lecoq çalışmalarında beden analizi oyunla buluşmayı amaçlayan fakat aynı zamanda da yirmi hareket özelinde analitik bir incelemeyi de içeren teknikler sunar. Suzuki de çok daha katı çalışma disiplini ve formlarıyla oyuncuya farklı düzeyde bir teknik ve bedensel disiplin getirir. Aikido ise bedensel disiplinin yanı sıra konsantrasyon ve irade bağlamında oyuncuya fiziksel farkındalık ve bedeniyle kurduğu ilişkiyi geliştirir. Devam eden bölümde oyuncunun yüksek sahne mevcudiyeti, oyun ve oyun motorları kavramları, oyuncu ve uzamla ilişkisi gibi sahne ve oyuncunun bedeni ve oyun kapasitesine yönelik Lecoq, aikido ve Suzuki teknikleri perspektifinden paralel bir okuma yapılmıştır.

2.2. Oyun, Oyuncu ve Mevcudiyeti

Lecoq tekniği içerisinde oyuncunun oyun oynama yetisini ve sahne mevcudiyetini geliştiren maske çalışmaları, doğaçlamalardaki kısıtlamalar, ritim farkındalığı gibi pek çok içerik bulunur. Suzuki'nin yüksek iç enerji talep eden çalışmaları Lecoq'taki ritime farklı olarak tempo duygusuna çalışır. Bu da oyuncunun farklı anlamlarda farkındalıklar edinmesini, tek bir sistemin dayatmasına maruz kalmamasını sağlar. Mimodinamik, hayvanlar, maske çalışmaları, Suzuki'nin oyun biçimi ve teknikleri anlamında oyuncunun güçlü sahne mevcudiyeti yaratmasına zemin oluşturabilecek çalışmalar araştırılmış, işe yarayacağına inanılan teknikler paralel bir okuma ile ortaya konmuştur. Bu bölümde aikidonun direkt olarak değil daha dolaylı olarak katkılarından söz etmek mümkün olmuştur. Oyun ve oyuncu ilişkisi özelinde Lecoq'un perspektifinden başlamak oyunla ilişkili fizikselliğe olan bakışın netleşmesini sağlayacaktır.

Jacques Lecoq'un ilk ve en önemli öğrencilerinden olan ve Théâtre du Soleil'in kurucusu Ariane Mnouchkine bir oyuncunun esnek ve anlık olanla meşgul olması gerektiğini iletir. "Shakespeare'e ve oyuncunun fiziksel hayal gücüne ne sunduğuna bakın, bir satırda neşeden deliye dönen, sonraki satırda kederden deliye dönen insan, birbirini takip eden her anda tüm bütünlüğüyle oradadır. Bunu sadece vücut tercüme edebilir. Gereken esneklik budur ve vücut anlık olanı yapmak zorundadır" (Lecoq, 2006, s. 135). Oyuncu oyun esnasında anda kalabilmeli ve fiziksel olarak yapılması gerekeni yapabilecek duyarlılıkta ve esneklikte olabilmelidir. Lecoq pedagojisinde doğaçlamalar sessizlikle başlar. Sessizlik bir oyuncunun farkındalığının gelişmesindeki en önemli bir başka durumdur. Sözün ve hareketin öncesindeki sessizlik o eylem ya da kelimenin kalitesini belirler. Bir hareketin, eylemin ya da sözün bitmesini ya da başlamasını sağlayan sessizlik farklı niteliklerle yüklüdür (Lecoq, 2006, s. 70). Konuşmadan önceki sessizlik ve konuşmadan sonraki sessizlik bütün dramatik olanı taşır.

Lecoq'un kısıtlamalar prensibi⁹ oyuncunun oyun kabiliyetini ve hayal gücünü geliştiren bir çalışma biçimidir. Zaman kısıtlaması, alan kısıtlaması, dekor, obje, kostüm gibi daha pek çok farklı şekilde kısıtlamalarla birtakım doğaçlama çalışmaları yapılır.

⁹ Tez içerisinde s.34'te anlatıldığı üzere.

Lecoq'ta kısıtlamalar tüm eğitim boyunca sürer. Lecoq'a göre nesne olmadan, söz olmadan oynamak gibi kısıtlamalar oyuncunun alan duygusunu geliştirir (Lecoq, 2006, s. 72). Tabii ki boş bir alanda sessizlik içinde oynamak sadece Lecoq'un geliştirdiği bir durum değildir fakat Lecoq bunu pedagojik olarak sistemli bir eğitim haline getirmiştir. Bu nedenle Lecoq'un çalışmaları olarak anılacaktır. Bedensel olarak duyarlılığı arttırmak amacıyla doğrudan sözsüz ve obje kullanmadan doğaçlamalarla oyuncuyu hayal gücünü aktive etmeye davet eder. Eylemin biçimi kısmında da söz edildiği gibi Lecoq tekniğinde oyuncunun eyleme maruz kalan, eylemi gerçekleştiren gibi durumları anlaması adına farklı doğaçlamalar uygulanmaktadır. Bir kafede oturan biri, karşı masasına gelip oturan ve ona doğru bakmaya başlayan biri yoluyla bakış üzerinden pek çok farklı durumu deneyimler. Bakan, bakılan, isteyerek bakılan olmak ya da istemeyerek bakılan olmak arasındaki farklı oyun alanlarını keşfeder. Bu iki karakterin oyun içerisindeki etkileşimleri bazı tercihler ortaya çıkarır. Bakılan mutlu olabilir ya da rahatsız olabilir. Bu durumların hepsi farklı sonuçlar doğurur. Bu doğaçlamada da söz kullanılması istenmez fakat sessizlik bir şarttan ziyade konuşmanın gerekmeceği bir oyun kurmak demektir. El kol yardımıyla işaretleşmek demek değildir. Eğer ki doğaçlama bir yerde konuşmayı gerektiriyorsa elbette söz devreye girer fakat orada bile sözün öncesi, sözün sonrası ve gerçekten gerekli olup olmadığı alanlar araştırılır. Çok fazla kısıtlama virtüözlüğe, başarıya götürdüğü gibi yetersiz kısıtlama ise doğal jestler çorbasında niyetleri ve jestleri sulandırır (Lecoq, 2006, s. 76). Kısıtlamalar, oyunun özüne ulaşmayı sağlar. Her şey serbest olduğunda gerekli gereksiz bir sürü hareket ve söz kullanılır ve kalabalık bir durum ortaya çıkar. Kısıtlamalar yoluyla oyuncu ekonomik bir oyunu öğrenirken, etkili olanı da keşfeder. Bu nedenledir ki tıpkı şiir gibi az kelime ile çok şey ifade etmek gibi Lecoq da yaratmak istediği fiziksel ve teatral gelişimi şiirsel olarak tanımlar.

Lecoq tekniğinde oyun algısını geliştiren sessiz oyun doğaçlamalarında yapılan çalışmalardan bir diğeri de “bekleyiş” çalışmasıdır. Birbirini hiç tanımayan beş kişi, aynı davete gelirler ve davet sahibini beklemeye başlarlar. Bekleme odasında oyuncuyu çevreleyen dışsal detaylar Lecoq tarafından verilmiştir. Oyuncu, etrafını saran objelerle, ortamla bir ilişki içindeyken aynı zamanda odaya giren diğer kişilerle de bir etkileşim

içindedir. Bu çalışma esnasında görmek, etrafını gözlemlemek gerçek tepkileri doğuracak etkilere kapı açar. Oyuncu bekleme odasında zaman geçirirken iletişimin yalnızca sözlü olmadığını yeniden fark eder. İnsan tanımadığı birine nasıl bakar, bir şey söylemek istediğinde nasıl söze girer. Bu bakışlarda merak, beğeni, yargı, kıskanma nasıl ortaya çıkar yalnızca bakma biçimiyle. Bu anlamda çok zengin farkındalıklar sunan bir doğaçlamadır “bekleyiş” doğaçlaması. Oyuncuyu sürekli söze ve biriyle konuşmaya iten istekleri susturup sözden önceki durumları gözlemlemeye ve imkanlarını araştırmaya odaklanmalıdır. Suzuki’nin de dediği gibi söz devreye girdiğinde bedensel duyum zayıflar ve performans kesilir (Evans, 2012, s. 168). Bu noktada oyuncu için önemli olan bu zorlu çalışmada ne yapacağını bilmediği bu alanda kalmak ve sahip olduğu tek şey olan verili koşullar ve sahnedeki partnerleriyle oynamaktır. Kısacası kendini oyuna bırakmaktır. “Sessizlik kısıtlaması, oyuncuyu konuşma henüz dahil olmadan anlaşılmaya zorlar, kelimeler kullanılmadığında ya da henüz kullanılmadan kelimelerin aktaramadığı söylenmemiş alanın geri kazanılmasını sağlar” (Lecoq, 2006, s. 72). Oyuncu, odaya ilk gelen olduğunu bilir ama karakter olarak bilmez ve bunun için vereceği bir tepki süresi vardır. Eğer o tepkiyi yaratacak itkiyi duyumsamadan oynarsa bu yalnızca bir jest olur. Bekleyiş doğaçlamasının ana oyun motoru bakışlarda saklıdır: bakmak ve bakılmak (Lecoq, 2015, s. 48). Oyun motoru kavramı Lecoq pedagojisinde geçen bir kavramdır. İtici güç olarak da tanımlanan itki kavramıyla da paralel sayılabilir. Oyun içerisindeki ana dinamik, ana itici güç, etki eden unsur oyun motorudur. Sokakta karşılıklı geçişen iki kişinin çalışmasında bu motor diğerini nereden tanıdığını çıkarmaya çalışmasıdır, diğeri için de asla tanımadığıdır örneğin.

Oyunu kuran temel dinamiklerden bir diğeri de ritimdir. Oyuncunun oyunun organik zamanlamasını hissetmesi gerekir. Bunun için de sürekli oyunun içinde ve anda kalabilmelidir. Örneğin beş kişilik “bekleyiş” doğaçlamasında herkes aynı zamanlamayla sahneye girerse bu ritim olmaktan çıkar tempoya dönüşür. “Tempo geometriktir, ritim organiktir. Tempo tarif edilebilir; ritmi ise yakalamak ve anlamak çok zordur. Ritim canlı bir unsura cevaptır. Ritmin içine girmek, tam olarak hayatın büyük akışının içine girmektir” (Lecoq, 2015, s. 49). Etki-tepki ve ritim oyunu var eden dinamiklerdir ve oyuncunun zamanla bunları hissetmeyi öğrenmesi gerekir. Aikidoda da anda kalmanın

getirdiği imkanlar gibi oyuncu yalnızca anda kalarak, güçlü bir konsantrasyonla anlık gelişen ihtimalleri ve imkanları fark edecektir. Buna bir çeşit oyuncu hisleri denecek olursa bu hisler herkeste hayatın içerisinde yaşarken bulunur. İşte bu noktada oyuncunun görevi günlük hayatta görünmez olan şeyleri fark edip görünür kılmaktır (Lecoq, 2006, s. 134). Oyunu canlı bir dinamikte tutabilmek oyun kabiliyeti gerektirir. Bu dinamik de hayatın kendi içindeki o ritmi sahneye yönelik olarak uygulayabilmektir. Bu noktada ritim gibi kreşendo kavramı da oyun için önemli bir kavramdır.

Kreşendo olarak bilinen Lecoq'un "gam" olarak tabir ettiği oyunun seviyeleri diğer bir önemli konudur. Bu kavram iki yıllık Lecoq eğitiminin her alanına yayılan temel oyun kurallarından biri haline gelir. Sessiz oyun içerisinde yapılan altı ses çalışması, oyuncuya kendini tekrar eden bir eylem halindeyken duyduğu sese, etkiye vereceği tepkileri deneyimletir. "Gam kavramı, dramatik bir durumun gelişimi sırasındaki farklı anları ortaya çıkarır" (Lecoq, 2015, s. 51). Etkiye yüklenen anlama göre verilen tepkinin biçimi de boyutu da değişir. Altı ses çalışması eylemsel olarak etki-tepki ilişkisinin deneyimlenerek, teknik açıdan gözlemlenmesini de sağlar. "Etki ve tepki arasındaki zaman ne kadar uzun olursa dramatik yoğunluk da o kadar güçlü olur. Oyuncu bu seviyedeki oyunu taşıyabildiği sürece teatral oyun da o kadar büyük olur" (Lecoq, 2015, s. 51). Gam kavramı ve oyun seviyelerinin anlaşılması birbiriyle direkt olarak ilişkilidir ve eğitimin başlarında deneyimlenir. Tüm bu ritim, etki-tepki ilişkisi gibi daha pek çok oyun dinamiği oyuncunun tamamen oyunun içinde olması, konsantrasyon ve oynamaktan keyif alması gibi gerekliliklerle var olabilir. Zihninden ziyade tam olarak oyunun içinde, düşünmeden deneyen bir hal içinde olmalıdır. Doğaçlama bir oyuncu için çok önemlidir, yaratmanın temelidir ve doğaçlama içerisinde oyuncu aynı zamanda bir yazardır (Lecoq, 2006, s. 132).

Bir oyuncu için en önemli yetilerden biri güçlü bir sahne mevcudiyeti inşa edebilmektir. Oyuncunun oyunun ritmini koruyabilmesi ve hissedebilme yetisi kendi içsel enerjisiyle de ilişkilidir. Oyuncunun kendi enerjisi düşükse sahnede kuracağı oyun ve sahne mevcudiyeti de aynı şekilde düşük, zayıf ve yavan olacaktır. Seyirciyi bir hayal dünyasına götüren ve tiyatro sahnesini dolduran en önemli faktör olarak oyuncu tüm mevcudiyetiyle sahneyi en iyi şekilde doldurabilmelidir. "Oyuncunun amacı seyirciyi bir

el bombası gibi açmaktır. İçgüdülerini sergilemek için değil onları tasvir etmek için, işaretlere, biçimlere, hareketlere, ritimlere dönüştürmek için” (Pavis, 1996, s. 95). Oyuncu bu anlamda anlatmak istenen hikâyeyi anlatırken varlığının her bir zerresinden faydalanabilmelidir. Bu nedenle bir oyuncu ne yalnızca çok iyi bir diksiyona sahip olmalıdır ne yalnızca güçlü ses ve nefese ne de yalnızca çevik bir vücuda, bir oyuncu çizmek istediği resme gereken tüm renklere ve fırça çeşitlerine sahip olması gereken bir ressam gibi olmalıdır. Lecoq’un elementler, mimodinamik, hayvanlar, resim, şiir gibi çalışmaları da direkt olarak bu perspektifle ilişkilenebilir.

Oyuncunun mevcudiyeti hem içsel hem dışsal bir olma halidir. Bu konuya ilk önce dışsal yani fiziksel mevcudiyet üzerinden bakılabilir. Fiziksel çalışmalar ve hareket analizi çalışmaları oyuncunun bedensel olarak güçlü bir duruş yakalayabilmesini sağlayacağı gibi beden yoluyla içsel olarak da güçlü hissettiren duyguları yeniden keşfetmesini sağlayacaktır. Lecoq’un çalışmalarında oyuncunun içindeki gücü keşfetmesini sağlayan egzersizlerden biri de “disk atma” egzersizidir. Bir olimpiyat sporcusunun disk atma eylemine ön hazırlığı, gelişimi ve fırlatması ile sonlanan bir eylem dizgisidir bu. Karmaşık eylemlerin dramatik keşiflerle ilişkisinin yanında sosyo-kültürel bir tarafı da vardır. Eylemlerin bir tür benlik yansıması olduğu düşünülürse, erkeklere nazaran kadınların bedenleriyle ilişkisinin daha minimal bir mevcudiyete sahip olduğu ve toplum tarafından da böyle olmasının makbul görüldüğü söylenebilir. Bu noktada bir eylem olarak fırlatma eylemi, iradeyi alanda yansıtmaya biçimini somutlaştırır. Bu eylem yoluyla bir kadın oyuncu kendini nesneden çok özne olma hissini deneyimlemesini sağlar (Evans, 2012, s. 172). Bu noktada spor, dans gibi eylemler kişinin toplum içerisinde yalnızca cinsiyetiyle ön plana çıkmasının önüne geçerek bedensel sınırları kaldırabilmesine de destek olan bir durum yaratmaktadır.

Lecoq pedagojisinde derse ısınma niteliğindeki hayali bir topu fırlatma çalışması da bu anlamda önemli bir mevcudiyet egzersizidir. Oyuncu belden aşağısının son derece dengede ve kök salan bir pozisyonu korumasını sağlarken aynı zamanda üst bedeniyle güçlü bir fırlatma eylemi içerisinde. Buna ek olarak attığı topu gözleriyle takip ederek de bir uzam yaratmalıdır. Bu son derece basit görünen hareket kendi içinde denge, güç, ritim, uzam ve güçlü bir mevcudiyet kurmak gibi çoklu gereklilikler barındırır. Yirmi

hareket içindeki tüm hareketler bakışlarla iç içedir ve uzamı kaybetmemek ve büyük bir uzam yaratımı hedeflemek büyük önem taşımaktadır. Bu egzersizler yoluyla aktif bakış kullanımını alışkanlık haline getirmek daha sonra bir oyun içerisinde sahne mevcudiyetinde de bakışların gücü yoluyla güçlü bir mevcudiyet yaratmakta etkili olacaktır.

Bakışların gücüne ek olarak en önemli faktörlerden biri de enerjidir. Oyuncu iç enerjisini yüksek bir seviyede tutabilmeyi bilmelidir. Herhangi bir eylem halinde olmasa dahi oyuncu sahne üzerindeyken iç enerjisi her daim gündelik olan enerjiden çok daha yüksek olmalıdır. Eylemsizlik halinde dahi bu muhafaza edilebilmelidir. Suzuki bu iç enerji seviyesini şöyle betimlemiştir,

“Eylemsizlik benim için vücudun enerji dolu olduğu bir durumdur. Tüm enerjinin vücuttan çekildiği bir durum değildir. Bir arabayı düşünelim örneğin. Sürücü frene bastığı anda araba durur işte bu eylemsizliktir. Motor çalışmaya devam eder. Dolayısıyla eylemsizlik hareketle kıyaslandığında daha eksik bir enerji hali değildir. Aksine harekete ek olarak frenin kuvvetidir eylemsizliği var eden. Arabayı durduran karşıt yönde uygulanan bir kuvvetti, enerjinin çekilmesi değil. Bu açıdan değerlendirmek gerekirse oyuncu eylemsiz durumdayken karşılaşacağı her türlü etkiye karşılık verebilecek durumda olmalıdır. Uyarılar hangi açıdan gelirse gelsin bunlara karşılık verebilmeli ve kendini yeniden konumlandırabilmelidir. Vücudun çevresindeki üç yüz altmış dereceye göre sabit bir konumda olması durumudur. Bir ağaç gibi rüzgâr hangi yönden eserse esin kökleri sabit ve güçlüdür aksi takdirde ağaç yıkılacaktır” (Sant, 2003, s. 155).

Lecoq’un sabit nokta ve güçler dengesi kavramlarından bahsettiğimizde sözü geçen perspektifle paralel bir anlayıştır. Bir insan yalnızca ayakta durduğunda dahi yer çekimine karşı bir kuvvet uygular ve eylemsizlik de kendi içinde güçlü bir eylem halidir. Bu nedenle tüm fiziksel çalışmalar bir noktada oyuncunun bedenini yer çekimine karşı “taşımasını” refleks haline getirmesini amaçlar. Güçlü iç enerji bakışlara ve bedene direkt olarak yansıyacaktır. Her an tetikte ve hazır olma hali bu enerjinin hissedilmesini ve muhafaza edilmesini sağlayacak bir biçimdir. Bu noktada aikidoda ısrarla sözü geçen ki (enerji) kavramı hayati bir zemin sağlar. Ki’nin keşfi kolay olmamakla birlikte konsantrasyon halinde yapılacak her uygulama bu keşfe giden yolu oluşturur.

Japon kültürü savaşçılarla dolu bir tarihe sahiptir. Dolayısıyla tüm anlatılarında bu büyük güce ulaşmak oyuncular için çok önemlidir. Uzakdoğu tiyatrolarında bu geleneksel form oyunculuğa kesinlik, hareket çizgisinin temizliği olarak yansıdığı gibi hem hiperrealist hem de hakiki olma haliyle de buluşur (Pavis, 1996, s. 95). Aikido bir savaş sanatı olması nedeniyle sürekli bir saldırı olasılığının varlığı kişiyi atak için hazır olma durumuna hazırlar. Buna ek olarak tekniklerin kompleks oluşu ve bedensel olarak bütüncül bir eylem kalitesi içermesi de kişinin tamamen anda kalmasını sağlayan başka bir unsurdur. Kişinin anda kalmaması, küçük bir dikkatsizliği önemli sakatlanmalara sebep olabilir. Takla atarken, gelmek üzere olan bir saldırıya verilecek karşılığı hissetmeye çalışırken, rakibe tekniği uygularken rakibi hissetmeye çalışırken kısacası her an her saniye anda olmayı gerektirir. İki aikidocu yalnızca birazdan yapacağı tekniğe hazır olmak için karşılıklı geldiğinde dahi enerji yüksektir ve hazır olma halindedir. Rakip shomen-uchi (yukarıdan aşağı doğru yapılan kılıçlı kesme hareketi) saldırısıyla gelecekken siz saldırının sonuna doğru tekniği karşılamazsınız, yapılması gereken rakibin kolunun yukarı doğru harekete başladığı an ona karşılık vermeye başlamaktır. Dolayısıyla yüksek enerji, konsantrasyon ve tetikte olma halini öğrenebilmesi açısından aikido bir oyuncu için çok gerekli ve önemli kaslarının gelişmesini sağlayacaktır. Burada kas bir metafor olarak kullanılır, bir ressamın malzemeleri gibi ya da bir tamircinin alet çantasını geliştirmesi gibi bir anlam ifade eder.

İleri seviye aikido çalışmalarında jiyu-waza (serbest stil) çalışması bulunur. Bu çalışmanın sisteminde rakip belli bir saldırı ile gelir, tekniği uygulayan kişi gelen saldırıya uygun istediği teknikle karşılık verir ve teknikler nage (fırlatma) ile sonlandırılır. Kilit içeren durağan bir çalışma prensibi değildir jiyu-waza çalışmaları. İleri seviye olmasının nedeni gelen saldırıya karşılık konumlanma ve rakibin durumuna göre doğru teknikle karşılık verebilmeyi gerektirmesidir. Reflekse dayalı bir tarafı vardır, hızlıdır ve aktif bir çalışmadır. Rakiple uyumlanmayı gerektirir. Anlık olarak değişen koşullara göre uygulayacağınız savunmayı da değiştirmeniz gerekir. Bu nedenle çoklu koordinasyon, sakinlik, konsantrasyon, kondisyon ve tecrübe gerektirir. Bu tetikte olma hali ve tori (tekniği uygulayan kişi) olarak değişen koşullara uyumlanırken enerjik ve akıcı bir

harekette kalabilme yetisi, bir oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini geliştirmesi açısından önemli bir temel sağlayacaktır.

Aikido alışmaları en temel dşşş, adımlama, mesafe, konumlanma gibi çalışmalarıyla dahi oyuncuya bir mevcudiyet kalitesi kazandıracaktır. Aikidoda da Suzuki'nin savunduğu şekilde ayakların konumlanması duruşa, rakibin arkasına ya da iç kısmına doğru gidiş tekniğine etki eder. Ayakların gramerini oluşturan Suzuki de benzer bir felsefeden gelir ve çalışmaları aynı konsantrasyonu, güçlü mevcudiyeti ve yüksek i enerjiyi gerektirir. Suzuki tekniği çalışmaları biçimsel olarak sözle, müzikle ve nefesle paralel ilerlemesinden ötürü aikidoda edinilen yetilerin farklı teatral ihtiyaçlarla birleştirilmesini de sağlayacaktır. Zeminle kurulan ilişkinin güçlü ve dengeli olması oyuncuya farklı bir varoluş duygusu getirecektir. Sıradan hayatta olduğundan farklı bir varoluş duygusuna sahip olabilir ve ayakları yere basan oyuncu (Suzuki, 2002, s. 6) sahte ya da içi boş bir mevcudiyet sergilemeyecektir (Suzuki, 2003, s. 20-21).

Suzuki'nin çalışmalarında Kabukiden gelen bir başka hareket türü olan “mie” (bak ve al) oldukça güçlü bir mevcudiyet içerir. Bir eylem dizgisinin doruk noktasını belirtir (Goto, 1989, s. 116). Burada bakış ve alış vurgusu Lecoq'un eylemde artikülasyon ve nötr maskenin mevcudiyetiyle oldukça paralel bir kökene sahiptir. Maskenin seyirci ile ilişkisi Kabuki tiyatrosundaki tam karşıdan oynama biçimiyle benzerlik taşır. Tam karşıdan oyunculuk biçimi fiziksel dili vurgulayan ve izleyicinin dikkatini oyuncuya odaklayan bir biçimdir (Goto, 1989, s. 117). Maske oyunculuğunda aktif olarak kullanılır. Bu anlamda maske nötr maskeden itibaren oyuncunun mevcudiyeti için oldukça yüksek bir i enerji seviyesi gerektirmesiyle faydalı bir deneyim sağlamaktadır.

Maske, oyuncu mevcudiyetinin geliştirilmesi açısından önemli bir çalışma alanıdır. “İfadeli maske altında oynamak demek, teatral oyunun temel unsurunu yakalamak, bütün bedeni oyuna dahil etmek ve bunun yanı sıra oyuncu için bir kez daha referans noktası olacak bir coşku ve ifade yoğunluğu hissetmek demektir” (Lecoq, 2015, s. 70). Lecoq'un inşa ettiği pedagoji süreç bağlamında dolaylı bir yol izler. İyi bir sporcunun uzmanlık alanında daha iyi olabilmesi için destekleyici antrenman programları izlemesinin zaruri olması gibi oyuncu da tüm dolaylı çalışmalar vasıtasıyla aslında

ulaşmak istediği hedefe süreç içerisinde gitmektedir. Maske çalışması oyuncunun mevcudiyeti için biricik bir prospektüs elbette değildir. Yalnızca yüksek bir oyun seviyesi, güçlü bir mevcudiyet ve hareket kalitesi gibi önemli kavramların edinilmesi açısından bir yoldur. Sahne mevcudiyeti için tüm bedeninin dahil edilmesi bilinci oyuncunun tüm eylem dinamiğini dönüştürecek bir etkiye sahiptir. Bu bedenle oyuncunun oyun içerisindeki eylem kalitesi ve bedeniyle bir bütün olacak şekilde oynamayı hissedebilmesi açısından nötr maskeyle başlayan ifadeli maskelere ve larva maskelere evrilen maske oyunculuğunu deneyimlemesi önemlidir.

Oyuncunun sahne mevcudiyetini ve bedensel ifade gücünü arttıracak diğer alternatif Lecoq çalışmaları da mimodinamik ve hayvanlardır. Bu çalışmalar bedenle birlikte büyük bir alan kullanımını sağlar. Aynı zamanda nötr maske ile edinilen büyük olabilme hali de muhafaza edilmelidir. Lecoq için oyunun büyük başlaması hayatidir. Bir karakterin ana hatlarını hissedebilmeyi, iç nüansları görebilmeyi sağlar. Küçük oyunculuğu en iyi şekilde başaracak bir oyuncu en başta büyük oynamayı özümsemiş oyuncudur. Lecoq'a göre de küçükten büyüğe gitmek yapmacık bir oyunculuk doğuracaktır (Lecoq, 2015, s. 93). Bu anlayıştan kaynaklı olarak okuldaki yolculuk büyük olanla başlar ve o büyüklükle devam eder. Nötr maske her daim bedensel olarak sürdürülür. Mimodinamik çalışmaları da süreç içerisinde yüksek bir mevcudiyet ve alan kaplama yetisi kazandıracaktır. Havayı, suyu ateşi, ağacı, toprağı, sakızı, tavaya kırılan yumurtayı ya da yıkanan bir çamaşırın yolculuğunu deneyimlemeye alışan bir oyuncu oldukça zengin nüanslara sahip bir eylem kalitesine sahip olacaktır.

Mimlemek somutlaştırmak ve dolayısıyla daha iyi anlamaktır (Murray, 2003, s. 86). Mimlemek mim yapmak değil beden yoluyla anlatmak olarak kullanılır Lecoq pedagojisinde. Bu anlamda elementler ve malzemelerin hareketlerini gözlemlene imkânı bulursa da binaların, renklerin, resmin ya da şiirin bir hareketi bulunmaz. Dinamiği mimlemek mimodinamiğe dönüşür ve görünenin içsel olarak yarattığı dinamik yoluyla canlandırmak devreye girer. Bu noktada aslında bedeni harekete geçiren coşkulardır (Lecoq, 2015, s. 63). Aslında arzulanan şey bakılan öznenin ruhunu paylaşmaktır. Ve asla sembolize etmeye, göstermeye kalkılmamalıdır. Hissedilen coşkunun bedeni harekete

geçirmesine izin vermelidir oyuncu. Bu noktada düşünmemeli, yalnızca hissetmeli ve akış içerisinde bedeniyle bir bütün olabilmelidir.

Tüm bu çalışmalar dramatik bir anlatım için incelikli nüansların oyuncu tarafından deneyimlenerek keşfedilmesi amacını taşır. Oyuncu bu deneyimler yoluyla oynadığı bir karakterin eylem kalitesi ve dinamiğine ilk akla gelenden öte bir perspektifle yaklaşabilecektir. Hayvanlar çalışması da karakter yaratma sürecinde oyuncuya önemli veriler sağlayan bir çalışmadır. Hayvanların, mimodinamiğe nazaran çok daha kişiselleştirilebilir bir yanı vardır. Hayvan hareketlerinin analizi oyuncuyu doğrudan insan olarak faydalanabileceği hareket analizlerine götürecektir (Lecoq, 2015, s. 105). Oyuncu tüm bu farklı nesneler, canlılar, seslerle özdeşleşerek bir karakter yaratma safhasına geldiğinde yalnızca kendi hatıralarından ya da bir insan üzerinden deneyimler yoluyla değil keşfettiği farklı dinamikler yoluyla çok daha zengin ve detaylarla dolu bir yaratımda bulunacaktır.

2.3. Fiziksel Eğitim ve Özdisiplin

“Bir şeyi sonuna kadar götürmek aslında onun her şeye sahip olduğunu keşfetmemizi sağlar.”

Jacques Lecoq

“Kendini adanmış bir oyuncu, mümkün olduğunca geniş bir hareket yelpazesinde ustalaşmaya çalışacaktır.”

Tadashi Suzuki

Sanat ve disiplin çoğu zaman birlikte anılan kavramlardır. Bu bölüme kadar bahsi geçen tekniklerin ortak özelliği sabır, disiplin ve süreklilik gerektirmesidir. Öğrenme denilen kavram başlı başına bir süreçtir. “Sanatçı zihinsel ve fiziksel dayanıklılığı test eden sürekli başarısız girişimler yoluyla öğrenir” (Allain, 2009, s. 123). Dolayısıyla bilhassa fiziksel eğitimlerin kalıcılığı bağlamında eğitim süreci boyunca sabır, adanmışlık ve denemekten hiç vazgeçmemek en önemli ekipmanlar olacaktır. Bu üç tekniğin kendi içerisinde süreklilik, disiplin, bıkmadan denemek ve tekrar etmeye dayalı prensipleri tein bu bölümünün doğmasını sağlamıştır.

Günümüzde hemen her şeye yönelik gittikçe daha sonuç odaklı bir yaklaşım oluşmaya başlamıştır. Bu da uzun süreli çalışmalara, bıkmadan denemeye, hatadan rahatsızlık duymamaya sabrı olmayan bir anlayışın doğmasına neden olmaktadır. Fakat her sanat gibi tiyatro da yaratıcı üretime bağlı bir sanattır ve bu da büyük bir sabır gerektirmektedir. Bu zamana kadar aktarılan bu üç tekniğin de zemini sonsuz miktarda tekrarı ve tek bir doğruya ulaşmamayı öğütlemektedir. “Lecoq’a göre sportif aktivite bir oyuncu için mükemmel icradan fazlasıdır. Spor ve hareket kendi başına bir amaç değil, hareket etme ihtiyacının ifadesidir. Oyuncunun çevresiyle ilişki kurması ve bedensel olarak çevresiyle bir oyuna girmesi amacını taşımalıdır” (Evans, 2012, s. 176). Bu anlamda kişinin sabırsız ve hızlıca doğru olduğunu sandığı noktaya ulaşma arzusunu dizginlemesi edindiği teknik bilgileri oyunla buluşturabileceği noktaya daha açık bir zihinle ulaşabilmesini sağlayacaktır. Bireysel tutum eğitimin sürekliliği adına en önemli oyun kurucudur. Zira okullar, kurslar, eğitimler bitse dahi öğrenme hiçbir zaman bitmeyecektir (Murray, 2003, s. 58).

Oyuncu-öğrencinin eğitimle ya da sanatla kurduğu ilişki kendisine geri dönüşümleri açısından oldukça farklı sonuçlar yaratabilir. Öğrenci her zaman iş birliği içerisinde ve açık olmalıdır. Fiziksel olarak kapalı ve bedensel olarak tepkisiz bir oyuncudan herhangi bir şey elde etmek neredeyse imkansızdır (Murray, 2003, s. 70). Herhangi bir eğitime karşılığında para verip gidildiğinde sanki bu eğitimden tam anlamıyla faydalanarak, ne olursa olsun öğrenilerek çıkılacakmış, yapılacaklar listesinin yanına bir tik atılacakmış gibi düşünülebilir. Oysa aikidonun kurucusu aikidoyu öğrenecek kişilere karşı bu anlamda çok seçici olmuştur. Öğreteceği felsefeye karşılık parayı önemsememiş, öğreteceği kişilerin profiline odaklanmıştır. Öğrenecek kişiden beklediği kriterler açık fikirli oluşu, samimiyeti, bağlılığı ve dürüstlüğü olmuştur (Saotome, 2013, s. 138). Bu noktada bir kişinin bir konuda öğrenmeyi gerçekleştirebilmesi iki taraflı bir aktarımla gerçekleşir. Öğretenin hakimiyeti, öğrencinin öğrenme ve deneme isteği. Bu iki durum aynı anda olmadan maksimumda bir eğitimden bahsetmek pek mümkün olmayacaktır. Gerçek bir eğitim ve öğrenim için öğrencinin sorumluluğu oldukça yüksektir fakat öğretmenin de farklı açılardan sorumlulukları bulunmaktadır. Tüm bu teknikler eğitmen için yoğun fiziksellik ve geniş bir algı düzeyi gerektirmektedir. “İnsan bedeninin hareketlerine analitik yaklaşım eğitmenin nesnel bir anatomi bilgisine sahip olmasını gerektirir. Oyuncular için çok tehlikeli olan birçok hata insan bedeni hakkında bir şey bilmeyen eğitmenler tarafından kaç kez yapılmıştır ve hala yapılmaktadır” (Lecoq, 2015, s. 86).

Lecoq'un bir öğretmen olarak öğrencilerin önüne engel koyarak onların kendi kendilerine keşfetmesini sağlamak için var olduğu düşüncesi aikidonun kurucusu O Sensei için de geçerlidir. Aikido oldukça ruhani bir tarafa sahip bir disiplin olmasından ötürü öğrencinin bu maneviyatı özümsemesi de eğitimin önemli bir kısmıdır. Öğrencilerin kendi denemeleri en önemli durumdur ve O Sensei de her zaman “Ben sadece bir rehberim, kendiniz için öğrenin” (Stevens, 1987, s. 54) görüşünü savunmuştur. Öğrenci öğrenmeyi aslında her zaman kendisi gerçekleştirmektedir. Bir oyuncu kendi kendine çalışmayı ve kendine öğretmeyi bilmelidir. Bu anlayış irade ve öz disiplin gerektirir. Bu anlamda aikido çalışmak bir oyuncuya aikidonun güçlü manevi felsefesini aktaracağı gibi irade, öz disiplin, süreklilik ve yanlış yaptıkça daha çok deneme

alışkanlığı kazandıracaktır. Öğrenci eğitmene inanmalı ve kendisini çalışmanın akışına bırakmalıdır.

Aikidodaki ders esnasında konuşulmaması kuralı konsantrasyonun öğrenilebilmesi açısından da önemli bir öğreti olmaktadır. Soru sormak, teknikleri sorgulamak, üzerine düşünmek değil denemek gerekir. Oyuncu kendini kaybetmelidir, teknikler ancak o zaman ortaya çıkacaktır. Beden-zihin bütünleşmesi ancak çok fazla tekrarla mümkündür. Öğrenilen şeye dönüşmek, ezberlemenin ve bilişin ötesine geçmek bir sanatta ustalaşmanın sırrıdır (Stevens, 1987, s. 119).

Yapılacak her çalışmada öğrencinin öğretmene, oyuncunun yönetmene karşı inandığı bir perspektif geliştirmesi gerekir. Kendini akışa bırakarak denemek öğrenci için çok önemli bir faktördür. Sorgulamaktan ziyade verileni denemeli, düşünmekten ziyade deneyim yoluyla öğrenmeye odaklı olmalıdır. Zihni tek bir noktaya odaklayarak çalışmak zihin-beden bütünlüğüne götürecek yol için gereklidir. Ki (enerji, ruh) bir oyuncu için bir başka önemli faktördür. Aikido ki-zihin-beden bütünlüğü mükemmel olan uyuma götürür. Bir oyuncu için de buna sahip olabilmek önemlidir. Zihin bir meditasyon halinde tutulmalıdır diye öğütler Ueshiba ve fiziksel formu koruyan ve yönlendiren ruhtur (Ueshiba M. , 2007, pp. 17-18). Herhangi bir şeye yüzde yüz konsantrasyon haline meditasyon denilirse eğer her ne çalışılırsa çalışılsın zihni ve ruhu, enerjiyi tek bir odakta toplamak ve korumak en önemli kriterdir.

Eğitim biçimi olarak öğrenci ile öğretmen arasındaki mesafeli yaklaşım Lecoq'ta, aikidoda ve Suzuki'de her daim bulunur. Suzuki'deki sistem öğretmenden ziyade yönetmen ve oyuncusu şeklindeyken diğer iki disiplinde eğitmen ve öğrenci olarak yürür. Bu disiplinlerde hâkim olan ve eğitim için fayda sağlayan bir başka durum da eğitmen ve öğrenci arasındaki mesafeli ilişkidir. Bilhassa aikidoda öğrenme esnasında öğrenci eğitmene tam olarak güvenmeli ve sözünü yerine getirmelidir. Sorgulamak, üzerine konuşmak gibi durumlar söz konusu olamaz. Burada konuşmanın yasak olması gibi katı bir perspektifle bakmak yerine zihinsel olmaktan uzaklaşıp içsel bir öğrenmeye teşvik edilmesi perspektifinden bakmakta fayda vardır. Buna ek olarak sessizlik artan bir konsantrasyonu da tetikler ve öğrenme hem başkasını hem eğitmeni görerek hem de

deneyerek çoklu bir öğrenme durumunu açığa çıkarır (Allain, 2009, s. 115). Suzuki ve aikido katı bir Japon saygı kültüründen gelmesi nedeniyle Batı'ya nazaran despot ve militarist olarak görülebilir. Fakat uzun vadede bu çalışma anlayışı kişiye farklı bir kazanım sağlamaktadır. Bir noktada düşünmeyi ekarte edip yalnızca uygulamayı salık veren bir öğretim biçimidir ve fiziksel çalışmalar için son derece gereklidir. Tiyatro beyinsel bir çaba olmak zorunda değildir ve hiçbir entelektüel çalışma her gün yenilenen yaratıcı çalışmaların yerini tutamaz (Murray, 2003, s. 55-56).

Bedensel çalışmalar başlangıçta analitik ve tamamen teknik düzeydedir. Bu noktada amaç bir virtüözlük değildir. Yalnızca bedenin edinimini sağlamak tekrarlı teknik eğitimle mümkündür. Bir hareketi tekrar tekrar yaparken hayal gücünü ve iç dünyayı devam ettirmek zordur, ancak yaratıcı sürecin zeminini oluşturmak amacıyla gereklidir. “Virtüözlük havalanmak için bir pist inşa eden bir dizi mantıksal adımla gerçekleştirilir. Eğitimin amacı uçuştur. Ancak pistin yüzde sekseni tekrardan ve iradede, katıksız sebatan inşa edilir” (Allain, 2009, s. 50). Bir noktada bu eğitim her ne kadar beden içinse de bir o kadar da irade ve zihin içindir. Zihin-beden bütünlüğüne giden yol sabır ve bol çalışmayla mümkündür. Yılmadan deneme anlayışı bir noktada yorulmak ve Suzuki'deki kriz anı kavramına (Allain, 2009, s. 122) gider. Hayattaki bir ölüm kalım anı denebilecek bir kriz anında bilinç devre dışı kalır ve tüm odak bedene kayar. Bir kriz anı gibi yorgunluğun üst noktası bilincin devre dışı kaldığı noktadır. Bu esnada farklı bir farkındalık devreye girer. Suzuki ve aikido çalışmalarındaki yüksek yoğunluklu çalışmalar oyuncunun bilinç ortadan kalktığında neye dönüştüğünü görebilmesi adına değerli bir deneyimdir. Bunun için oyuncunun pes etmemesi çok önemlidir. “Bir sanatçı olarak imkansızla yüzleşmek ve onu her gün başarmak zorundasın, yoksa kendine sanatçı diyemezsin” (Allain, 2009, s. 126). Oyuncu-öğrenci hiçbir zaman varılacak bir son durağın olmadığını, her zaman daha ötesinin varlığını kabul ederek ilerlemelidir. Aikidonun ölene dek süren bir yol olması gibi, tiyatronun da en iyi noktasının bir sonu yoktur. Ömür boyu denemek ve yaptığının daha iyisini yapmaya çabalamak önemlidir. Bu noktada daha iyisi, kişinin kendi daha iyi versiyonudur. Bir başkasına kıyasla iyi olmanın bir önemi yoktur. Herkes farklıdır ve aynışmaya çalışmanın bir anlamı olmayacaktır. Bu nedenle her denemede, her gün her yeni çalışmada kendi eksikliklerini

fark edip çalışmayan yerlerin nasıl işler hale gelebileceği üzerine çalışmak bir oyuncu-öğrenci için yegâne öğretmen olacaktır. Eğer oyuncu kendi iradesini korumayı başarabilirse bireysel çalışma da en iyi öğretmen olacaktır (Allain, 2009, s. 125).

Eğitimin başarısını adanmışlık, konsantrasyon, açık bir zihin ve disiplin kadar etkileyen bir başka unsur da iş birliği içerisinde olabilmektir. Bu noktada bu çalışmalara ek olarak aikidonun seçilmesinin en önemli nedeni de rekabetçi bir spor olmamasıdır. Aikido hiçbir zaman partnersiz uygulanamaz ve prensip olarak dojo (aikido çalışılan yer) içerisinde birinin sakatlanmasına müsaade edilemez. Bu anlamda tiyatroya oldukça yakın bir ruha sahiptir. Tiyatro ortak bir sanattır, bir ekip işidir. Bir oyuncunun aikido çalışması partnerini gözetmeyi öğrenmesi, üstünlük kurmaya çalışmak yerine her zaman kendisi için daha iyisini denemeyi partnerleriyle birlikte sürdürmesi adına önemli bir manevi algı yaratacaktır. Rekabet yalnızca bencilliği, kişisel kaygıyı ve başkalarını hiçe saymayı körükler (Ueshiba K. , 1985, s. 15). Bu anlamda aikido teknikten de ziyade ruhun eğitimidir. Bencillikten uzaklaşmak teatral üretim noktasında da oyuncuya ortak bir alan tanıyacaktır. Lecoq'un otokur çalışmalarında da öğrenciler ortak projeler üretirler. Elbette bencillikten uzak olmak demek kendi fikrini savunmamak değildir. Fakat birlikte üretebilmek için suç ortaklığı denen complicité kavramı çok önemlidir. Tiyatro gerek oyuncu olarak ekibin birbiriyle gerekse de seyirci-oyuncu arasındaki suç ortaklığının bir neticesidir (Murray, 2003, s. 71). Lecoq'a göre oyun yetisi, oyuncunun öğrenmeye açıklığı ve iş birliği içinde olabilmesi üç temel gerekliliktir. Disponibilité, keşfetmeye yönelik açıklık ve kabul etme özgürlüğü ve imkansızlığa giden yolun bedenden ve hareketten geçmesi. Complicité, bir ekip ruhuna sahip olmayı gerektiren hep birlikte anda olabilme durumu ve kendinin dışındaki herkesin farkında olabilme halidir. Ve tabii ki oyun oynamayı sürdürebilmektir (Simon Murray, 2016, s. 181). Çalışmalar bireysel bir düzlemde başlayıp ilerlese dahi amaç her zaman tiyatroya ve ortak bir üretime yöneliktir. Suzuki'de ise bu durum tam tersidir, önce ekip olarak iyi olmadan bireysel bir ilerleme beklenemez (Brandon, 1978, s. 35). Bu nedenledir ki bu üç tekniğin bulunduğu ve zıtlaştığı alanlar anlamında oyuncunun hem fiziksel eğitimi hem içsel dönüşümü açısından zengin bir içerik sunmaktadır.

Oyuncunun fiziksel eğitimi açısından bedensel farkındalık, analitik farkındalık, analitik düşünme yetisi, fiziksel farkındalığın oyun ile buluşması noktaları açısından bu üç teknik önemli içerikler sunmuştur. Tüm bunlara ek olarak iki tekniğin Japon kültüründen geliyor olması da disiplinli bir felsefeyi de beraberinde getirmiştir. Bir oyuncunun hem fiziksel eğitimi hem manevi mevcudiyet geliştirebilmesi açısından başlangıçta düşünülenin de ötesinde bir içerikle güçlü bir irade ve maneviyat da sunmuştur.



SONUÇ

Oyuncunun sahip olduğu en önemli malzemesi bedenidir. Dolayısıyla bedenini en iyi şekilde kullanabilme konusu bir oyuncunun eğitimi bağlamında çok önemli bir yer tutmaktadır. Oyunculuk mesleğini icra etmeyi amaçlayan bir oyuncu-öğrenci için kendini yetiştirmesi bağlamında uzun bir yolculuk söz konusudur. Bu yolculukta bir oyuncuyu farklı yollar ve biçimlerde eğitecek farklı teknikler ve kurumlar bulunur. Hemen her türlü fiziksel çalışma bir oyuncu için fayda sağlayacaktır. Zira oyunculuk yaşam kadar zengin ve çeşitli bir meslek olması nedeniyle oyuncunun deneyimleyeceği her şey kendisine yeni bir perspektif katacaktır.

Genel itibariyle okuldan mezun olduktan sonra eğitimin tamamlandığına dair bir algı hâkim olsa da sürekli değişen, dönüşen dünyanın sosyal ve politik değişimleri oyunculuk mesleğini de doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle mezun olduktan sonra bir oyuncunun bütünüyle donatılmış sayılıp sayılamayacağı tartışma konusudur. Elbette bir oyuncu kendisi için yeterli olduğuna inandığı yolu izleme hakkına sahiptir. Fakat bu tezi doğuran sorulardan biri de bir oyuncunun –meslek hayatı süresince kendi kendinin eğitmeni olabilmesi bağlamında– fiziksel altyapı ve perspektif kurabilmesi için ne gibi teknik çalışmalara ihtiyaç duyabileceğidir. Zira bir oyuncu her daim kendisine dış göz olarak yaklaşamayabilir fakat bu bakışı kazanabilmesi mesleki açıdan önem taşımaktadır. Her anlamda dağarcığını çok yönlü olarak geliştirmesi oyuncunun içsel görüşünü geliştirmesine yardımcı olacaktır.

Oyunculuk eğitimi diğer sanat eğitimlerine nazaran üniversite çağında verilen bir eğitimidir. Bu da bu anlamda bir oyuncu-öğrencinin belli bir forma ve algı seviyesine ulaşmış olmasına neden olur. Bu anlamda belli bir yaşa gelmiş bir kişinin sıfırdan başlayacak olan temel fiziksel eğitim modelini aktarabilmek adına çoğunlukla yeterli imkân ve zaman bulunmamaktadır. Oyuncunun en verimli şekilde eğitilmesi amacıyla tiyatro okullarında mesleğe yönelik olarak yapılandırılmış fiziksel içerikli dersler bulunur. Dans, hareket, eskrim gibi dersler tiyatro okullarının müfredatlarında en sık rastlanan derslerdir. Öğrencilerin bu derslerden aldıkları verim ya da mesleki uygulanabilirlik kısmı ise hiçbir analize tabi tutulmamaktadır. Bu nedenle çoğu zaman

bedensel hakimiyet konusu oyuncu-öğrenciler için sorun olmaya devam etmektedir. Oyuncunun sahne mevcudiyeti, sahnedeki enerji ve oyun seviyesi, oyunun ritmi, oyunla ve karakterle kurulan ilişki gibi daha pek çok kavram, bir oyuncu için öğrenme aşamasında havada kalabilen kavramlardır.

Bu tezin ana sorusu olan “bir oyuncunun temel oyunculuk yetilerini analitik olarak çalışmanın ve geliştirmenin mümkün olup olmadığı” üç ayrı teknik (Tadashi Suzuki, Jacques Lecoq ve Aikido) kapsamında incelenmiş ve ortak noktalar tespit edilmiştir. Oyuncunun temel yetileri bağlamında oyuncunun sahne mevcudiyeti, geniş ve esnek bir beden kullanımı, hayal gücü ve bedensel özgürleşme, oyun ve oyuncu ilişkisi, alan ve oyuncu ilişkisi ve daha birçok açıdan bu üç teknik üzerinden izlenebilecek bir yol haritası ortaya çıkmıştır. Oyunculuğa has kavramların somut yollarla deneyimlenebilmesi ve öğrenilebilmesinin mümkün olup olmadığı araştırılmıştır. Bu araştırma boyunca da oyuncuya bireysel bir perspektiften yaklaşılmış, öznel keşiflerine odaklanılmıştır. Bu kavramların öğrenilmesi aşamasında da metne dayalı bir öğrenim biçiminden ziyade fiziksel çalışmalara odaklanılmıştır. Aikido, Suzuki ve Lecoq teknikleri özelinde yürütülen araştırmalar sonucunda sahne mevcudiyeti, fiziksel farkındalık ve güçlü bir beden inşası kavramları birbiriyle bütüncül ilerleyen kavramlar olarak ortaya çıkmıştır.

Jacques Lecoq uzun yıllar sürdürdüğü çalışmaları ve deneyimleri halen aktif olarak varlığını sürdüren bir okula dönüştürmüş, kendine has ve etkili bir pedagoji yaratmıştır. Bu anlamda bir oyuncunun gerek jimnastik çalışmalarıyla bedensel analiz kabiliyetini kazanmasını sağlarken doğaçlamalar yoluyla da farkındalığı artan bedenleri oyun içerisinde aktive etmeyi amaçlamıştır. Doğanın dinamiklerinden yola çıkarak tiyatrunun farklı biçimlerinden ve maskenin zorlu ve etkili gücünden faydalanarak geniş bir perspektife yayılan bir eğitim tasarlamış, dünya çapında yer edinen tiyatro kumpanyalarını var eden öğrenciler yetiştirmiştir. Kurduğu pedagoji yaşadığı dönemin ve öncesinin farklı tiyatro insanların arayışlarının devamı niteliğindedir. Lecoq yepyeni bir şey ortaya koymamış olsa da döneminin ve öncesinin tiyatro araştırmalarını etkili bir biçimde bir araya getirerek iz bırakan bir eğitim modeli tasarlamıştır.

Tadashi Suzuki, Lecoq'a göre dünyanın bir diğer ucunda, bambaşka bir kültüre ait bir tiyatro insanıdır. Lecoq'tan farklı olarak eğitmenlikten ziyade bir tiyatro yönetmenidir. Sahnelemek istediği biçim, süreç içinde kendine has bir tekniği var etmesini sağlamıştır. Hem kültürel hem biçimsel olarak çok farklı amaçlarda olsalar da tiyatronun teatral olması ve gücünü buradan almasına olan inançları doğrultusunda Lecoq'la benzer bir anlayışa sahiptirler. Bu bağlamda amaçlanan tiyatro biçimi, o biçimi uygulayabilecek bir oyuncu malzemesini de gerektirmektedir.

Bu tezin de bu bağlamda amaçladığı performans biçimi daha teatral bir tiyatro anlayışıyla doğru orantılı olan bir oyunculuğa yöneliktir. Bu nedenle oyuncuyu hazırlayacağına inanılan çalışmalar, sahne üzerinde oyuncuya daha çok görev yükleyen, seyircinin hayal gücünü aktive etmesini sağlayacak yüksek bir oyun ve performans seviyesini amaçlamaktadır. Bu çalışmalar vasıtasıyla oyuncunun fiziksel çalışmaları dışsal bir alanı yaratırken içsel alanı da bu çalışmalarla bütünleşerek teatral yaratıma fayda sağlayacak şekilde oluşturulmaya çalışılmıştır.

Suzuki'nin Lecoq'a nazaran No Tiyatrosu'ndan ve Japon kültüründen aldığı kökler nedeniyle daha güçlü, daha formlara dayalı bir beden kullanımı söz konusudur. Bu tezde böylesine farklı teknik ve biçimlerin ele alınmasındaki amaç da oyuncunun çeşitlilik yoluyla esnekleşip, özgürleşerek zenginleşebileceğinin de bir araştırması olmuştur. Suzuki'nin hem fiziksel hem ruhsal olarak güçlü sahne mevcudiyeti yaratan egzersizleri aynı zamanda bir oyuncuya güçlü bir irade kazanımı da sağlayan çalışma olanakları ortaya koymuştur. Oyuncunun mesleki çalışmaları boyunca kimi zaman katı formlar kimi zaman esnek formlar söz konusu olabilir, bir oyuncu için temel yetkinlikler düzeyinde bu formlara gerektiğinde girebilme kabiliyeti önemli bir yeti olacaktır.

Aikido, Suzuki ile aynı köklerden gelen bir savaş sanatıdır. Oyunculuk eğitimlerinde savaş sanatlarına her zaman yer verilmiştir. Bu tezde de aikidonun bir oyuncunun temel gereksinimlerine hizmet edecek yönleri araştırılmıştır. Oyuncunun anda kalabilmesi, sakinliğini koruyabilmesi aynı zamanda sahne üzerindeyken partnerleriyle kuracağı iletişim biçimi önemli niteliklerdir. Bu bağlamda aikido oyunculukla alakalı olmayan bir disiplin olduğu halde temel kazanımları bir kişinin sabır, anda olabilme,

odaklanma, partnerle çalışma gibi oldukça önemli kazanımlardır. Bu bağlamda gerek derin maneviyatı gerek aikido uygulayıcısının sahip olması gereken nitelikler anlamında oyuncunun fiziksel eğitimi için etkili ve faydalı olacağı noktalar araştırılmış ve mesleki olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Aikido, Lecoq ve Suzuki teknikleri bağlamında yapılan araştırmalar ortaklaştıkları noktalar ortaya koyduğu gibi birbirlerini tamamladıkları noktalar da belirmiştir. Daha özgür, daha denemeye odaklı Lecoq pedagojisi bir oyuncu için temel yetkinlikleri kazandırma konusunda zengin bir içeriğe sahiptir. Suzuki tekniği ise meslekte yeni olan bir oyuncu için yüksek bir performans talep etmesi nedeniyle zorlayıcı ve nispeten ileri seviye sayılabilecek bir irade ve fiziksel kapasite talep etmektedir. Aikido ise başlangıçtan ileri düzeye dek asla tamamlanmayan, her zaman gelişmeyi, değişmeyi, arayışı talep eden bir içerik ile oyunculuk mesleğine oldukça benzer bir nitelik taşımaktadır.

Bu üç teknik bir oyuncunun gelişimi açısından araştırılmıştır. Aynı zamanda bir oyuncunun bireysel olarak ihtiyaçlarını belirleyebilmesi algısını da kazandırabilmesi amaçlanmıştır. Zira her daim bir eğitmene, bir okula ihtiyaç duymaktan ziyade bireysel farkındalık yoluyla da eksiklerini ve geliştirilmesi gereken noktaları bir oyuncunun mesleki yolculuğunda bilmesi önemli bir nokta olacaktır. Bu anlamda bu tez fiziksel çalışmaların mesleki olarak ne şekilde birbirine bağlandığı noktasında da bir bakış sunmayı amaçlamıştır.

Bu tezde oyuncunun kuvvetli bir fiziğe, dayanıklı bir ruha, geniş kapasiteli bir hayal gücüyle birleşecek bir bedene, iş birliği ve üretim içerisinde olabilecek bir anlayışa sahip olabilmesini sağlayacak çalışmalar sunulmuştur. İncelenen bu üç teknik genel olarak analitik düzeyde başlayan, disiplin ve süreklilik içeren bir uygulama biçimini muhafaza eden tekniklerdir. Bu noktada bu üç teknik oyunculuk mesleği ve mesleki temel yetilerle ilişkisi bağlamında araştırıldığında üç başlıkta buluştukları görülmüştür. Analitik olarak teknik düzeyde ilişki kurulabilecek *beden farkındalığı ve hareket*; hareketin ve analitik çalışmaların oyun, oyuncunun mevcudiyeti ve alan kullanımına dair sonuçlarını

ortaya koyacak *oyun, oyuncu ve mevcudiyeti*; bir oyuncuda olması gereken manevi ve felsefi prensipler, yani *fiziksel eğitim ve özdisiplin*.

Beden farkındalığı ve hareket başlığında Lecoq pedagojisi 20 hareket, mimodinamik, hayvanlar, nötr maske ve diğer maske çalışmaları; Suzuki merkez odaklı anlayışı ile oyuncunun ağırlık merkezi, denge algısı, güçlü bir beden yaratımı; Aikido en temel duruş, adımlama ve düşme kabiliyeti önermektedir. Buradan hareketle oyuncunun fiziksel analiz yetilerini geliştirmesi, bireysel öğrenmesi ve bedensel olarak güçlü bir mevcudiyet oluşturmaya doğru giden yolu kurgulaması mümkündür. Oyun, oyuncu ve mevcudiyeti başlığı bu üç teknik içerisinde oyunun temel dinamikleri ve oyuncu ilişkisine dair çalışmalar ortaya koymuş, oyuncu mevcudiyeti ve alan kullanımına yönelik zemine oturan teknikler aktarılmıştır. Ritim, kreşendo, oyuncu ve oyun ilişkisi, alan ve partnerleri ile ilişkileri gibi temel ve önemli noktalara alternatifler sunmuştur. Bu başlık altında aikidonun etkisi daha temel düzeyde kalsa da beden farkındalığı ve hareket ile fiziksel eğitim ve özdisiplin konularında aikidonun içerik bakımından katkısı önemli ölçüde olmuştur.

Oyuncu ve çalışma disiplini başlığında ise süreklilik, öz disiplin, mesleki ve bireysel disiplin ve konsantrasyon gibi önemli temellere dair bağlamlar kurulmuştur. Daha ziyade aikidonun ön plana çıktığı bu başlıkta Suzuki ve Lecoq teknikleri de önemli içerikler ortaya koymuştur. Lecoq'un otokur çalışmaları öğrencilerin ortak üretim içerisinde olmalarını teşvik ederken, hızlı bir şekilde öğrenilenin uygulamaya geçmesi imkanını vermektedir. Yalnızca ortak üretim kazanımı değil hem bireysel hem toplu sorumluluk alma ve belirli bir süre içerisinde bir üretimde bulunma yeteneğinin de kazanılmasını sağlamaktadır. Burada devreye giren faktör bireysel disiplin, istek ve kararlılık faktörleridir. Bu üç teknik de irade bakımından oyuncuya dayanıklılık, vazgeçmemek, hep daha iyisini yapmak üzere çabalamak gibi zihinsel birtakım yetiler kazandıracağını ortaya koymuştur.

Oyuncunun fiziksel eğitimini Aikido, Suzuki ve Lecoq teknikleri bağlamında yapılan araştırma, bu tekniklerin oyuncunun fiziksel eğitimine önemli ölçüde hizmet edecek içerikler ortaya koymuştur. Bu araştırma yürütülürken neredeyse hiç Türkçe

kaynak olmaması zaman zaman araştırmayı sınırlayan ve yavaşlatan bir unsura dönüşmüştür. Buna ek olarak fiziksel çalışmalara yönelik yürütülen teorik bir araştırma olması nedeniyle de görsel ifadeden yoksun kalınması çalışmada belirli yerlerin anlaşılmasını zorlaştırma ihtimalini barındırmaktadır. Bu araştırma içerisindeki üç tekniğin mesleki başlıklarda tanımlanması bu çalışmanın teorik kalan kısmını oluşturmaktadır. Bir laboratuvar çalışması olarak belirli bir kitle ile bu tez içerisindeki teknik ve başlıklar üzerinden pratik çalışmalar gerçekleştirilmemiştir. İkinci bölümdeki başlıklara hizmet eden teknikler araştırmacı öngörüsü ile ve mesleki deneyimlere dayanarak hizmet edeceği düşünülen başlıklara ayrılmıştır. Geleceğe yönelik olarak her mesleki yetiye alternatif sunulan teknikler aktif katılımcılar ile bir eğitim ya da atölye programı şeklinde deneyimlenirse tezde savunulan görüşler adına fayda sağlayacak bir deneyim oluşturacaktır.

KAYNAKÇA

- Allain, P. (1998). Suzuki Training. *The Drama Review*, 1(22), 66-89.
- Allain, P. (2009). *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Barba, E., & Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı*. (A. Candan, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Beeman, W. O. (1982). The Word Is An Act Of The Body. *Performing Arts Journal, Inc.*, 6(2), 88-92.
- Brandon, J. R. (1978, December). Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method. *The Drama Review*, 22(4), 29-42.
- Evans, M. (2012, Haziran 25). The Influence of Sport on Jacques Lecoq's Actor Training. *Theatre, Dance and Performance Training*, s. 163-177.
- Goto, Y. (1989, Autumn). The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi. *Asian Theatre Journal*, No. 2(Vol. 6), s. 103-123.
- Hodge, A. (2010). *Actor Training*. Oxon, New York: Routledge.
- Kemp, R. (2016, Eylül 30). The Embodied Performance Pedagogy of Jacques Lecoq. *Connection Science*, s. 94-105.
- Lecoq, J. (2001). *The Moving Body*. (D. Bradby, Çev.) New York: Routledge.
- Lecoq, J. (2006). *Theatre of Movement and Gesture*. New York, London: Routledge.
- Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden*. (M. Çerçi, Çev.) Ankara: NotaBene Yayınları.
- Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden*. (M. Çerçi, Çev.) Ankara: NotaBene Yayınları.
- Murray, S. (2003). *Jacques Lecoq*. London: Routledge.
- Pavis, P. (1996). *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge.
- Pekin, T. (2015, 10 21). *L'évolution de la Pédagogie de Jacques Lecoq, Yüksek Lisans Tezi*. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris.

- Rolfe, B. (1972, Mart). The Mime of Jacques Lecoq. *The Drama Review*, s. 34-38.
- Sant, T. (2003). Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York: An Interview. *The Drama Review*, 47(3), 147-158.
- Saotome, M. (2013). *Aikido And The Harmony of Nature*. Boston: Shambala Publications.
- Scot. (2009). SCOT - Suzuki Company of Toga: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/profile.php> adresinden alındı
- Simon Murray, J. K. (2016). *Physical Theatres A Critical Introduction*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Stevens, J. (1987). *Abundant Peace*. Boston: Shambala.
- Suzuki, T. (2002, April 30). Tradition and Creative Power in Theater. *Donald Keene Center's Soshitsu Sen XV Distinguished Lecture on Japanese Culture*. New York.
- Suzuki, T. (2003). *The Way of Acting*. (J. T. Rimer, Çev.) New York: Theatre Communications Group.
- Suzuki, T. (2015). *Culture Is The Body*. (K. H. Steele, Çev.) New York: Theatre Communications Group.
- Ueshiba, K. (1985). *The Spirit of Aikido*. San Francisco: Kodansha International.
- Ueshiba, K. (2004). *The Art of Aikido Principles and Essential Techniques*. Tokyo: Kodansha International.
- Ueshiba, K., & Ueshiba, M. (2002). *Best Aikido The Fundamentals*. Tokyo: Kodansha International.
- Ueshiba, M. (2002). *Budo Aikido Savaş Sanatı*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Ueshiba, M. (2007). *The Secret Teachings of Aikido*. Tokyo: Kodansha International.

ÖZGEÇMİŞ

SİMEL KEÇİCİOĞLU

2011 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı'ndan mezun olmuştur. 2011 yılında Japonya'da Tadashi Suzuki tekniği üzerine, 2013 yılında New York'ta Zişan Uğurlu ve farklı eğitmenler ile farklı oyunculuk teknikleri üzerine çeşitli atölye çalışmalarına katılmıştır. 2014-2016 yılları arasında Paris'te bulunan Uluslararası Tiyatro Okulu Jacques Lecoq'un iki yıllık profesyonel eğitimini tamamlamıştır. 2021 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans programında eğitimine başlamıştır.

2011-2014 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda *Antigone* ve *Cimri* oyunlarında, 2017-2018 sezonunda Tatbikat Sahnesi'nde *Pal Sokağı* oyununda yer almıştır. 2018 yılından beri Atta Festival'in oyuncusu olarak Hollanda ile ortak yapımlar olan *Tavşan Aranıyor* ve *Bully Bully* oyunlarında oynamaktadır.

Nilay Bale Okulu'nda 13 yıllık bale eğitimini tamamlamış ve eğitmenlik diplomasını almıştır. 2010 yılından bu yana aikido yapmaktadır. Aikikai 2. Dan diplomasına sahiptir. Aikido ve Eskrim 1. Kademe antrenördür. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda ve farklı kurumlarda sahne dövüşü, Lecoq teknikleri ve aikido üzerine eğitimler vermiştir, 2022 yılının başından beri Lecoq pedagojisi üzerine bireysel atölyelerini yürütmektedir.