TÜRKİYE'DE FİZİKSEL TİYATRO ARAŞTIRMALARINA BİR ÖRNEK OLARAK ŞATONUN ALTINDA·

Züleyha EŞİGÜL[1]

ÖZ

Tiyatro sanatı, tarihsel avangard hareketlerle başlayan paradigma değişimiyle birlikte dramatik metnin hakimiyetinden uzaklaşmıştır. Karşı gerçekçi tiyatro eğilimleriyle başlayan tiyatronun teatralleşme süreci, metinsel teatrallikten sahnesel teatralliğe doğru evrilmiştir. Fiziksel tiyatro eğilimi de söz konusu doğrultuda teorik ve pratik değerini bulmuş örneklerden biridir. Fiziksel tiyatroda dramatik metnin çizdiği verili durumlarını oynamak ile yükümlü olan mimetik oyuncudan, bedensel anlatımını ön plana çıkaran yaratıcı oyuncuya geçiş yaşanmıştır. Fiziksel tiyatroda, oyunu tüm bedenselliğiyle üreten oyuncunun kazandığı bu yeni tanımın yanı sıra; oyun, sahne, seyirci gibi tiyatronun pek çok ögesi de yeniden yorumlanmıştır. Bu makalenin ilk bölümünde, çağdaş bir fiziksel tiyatro eğitimi sunan Lecoq Okulu'nun pedagojik ilkeleri üzerinde durulacaktır. Ardından Türkiye'de Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu bünyesinde bir araya gelerek güncel sanat üretimlerini Fiziksel Tiyatro Araştırmaları üzerine inşa eden sanatçıların 2017-2018 sanat sezonunda sahnelediği *Şatonun Altında* adlı oyunları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Hareket, Fiziksel Tiyatro, Lecoq Pedagojisi, Şatonun Altında

· Bu makale 26 Haziran- 6 Temmuz 2018 tarihleri arasında Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu tarafından altıncısı düzenlenen "Uluslararası Sanat Sempozyumu"nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

[1]Öğretim Görevlisi Doktor, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, z.cubuk(at)odu.edu.tr

UNDER THE CASTLE AS AN EXAMPLE TO PHYSICAL THEATER RESEARCHES IN TURKEY

ABSTRACT

The art of theater has gradually moved away from the dominance of dramatic text, with the paradigm shift that began with the historical avant-garde movements. The theatricality process of the theater, which started with the tendencies towards realistic theater, has evolved from textual theatricality to the stage theatricality. The tendency of physical theater is one of the examples that have found theoretical and practical value in this direction. In the physical theater, there has been a shift from mimetic actors who are obliged to play the verbal situations drawn by dramatic text, to creative actors who put their physical narrative into the foreground. In the physical theater, besides this new definition of the player who started to produce the play with all his physicalness, many aspects of the theater, such as play, stage, audience, are reinterpreted. In the first part of this article, the pedagogical principles of the Lecoq School, which has a contemporary physical theater tendency will be focused on. Following that, the play 'Under the Castle' which was staged by the artists during the 2017-2018 art season, who came together within the structure of Physical Theatre and Comedy School in Turkey and who have built their contemporary art productions on Physical Theater studies, will be discussed.

Keywords: Body, Action, Physical Theater, Lecoq Pedagogy, Under The Castle

Giriş

Fiziksel tiyatro, teatral bir bağlamda hareketin fizikselliğine odaklanan bir tiyatro türü olarak tanımlanır. Fiziksel tiyatroda birincil anlatım aracı, icracının bedenidir. Hareket alanı ve stili genellikle oyunu yapan topluluğun türüne veya gerçekleştirildiği içeriğe bağlıdır (Leah, 2015). İngiltere'de 1980'lerde ve 1990'larda kullanılan fiziksel tiyatro terimi genellikle, ana akım olmayan, metinsel olmayan performansları üretmek için çalışan alternatif ve keskin yaklaşımları içerir (Zarilli, 2010: 174). Gerçekçi natüralist tiyatronun oyuncuya dayattığı, ses ve psikoloji üzerine kurulu rol kişisi canlandırma güdümünden farklı olarak; bedenin tüm teatral olanaklarıyla figür yaratma, oynama, gösterme özgürlüğü tanıyan fiziksel tiyatro, disipline edilmiş oyuncu bedeninin yazarın metninden daha güçlü olduğu bir anlatım şekli sunar. Kaynakları arasında tiyatro ve performans disiplinlerine içkin mim, *clown*, *commedia dell'arte*, grotesk, *bufon*, çağdaş dans gibi pratikleri barındırır. Tiyatro ve performansta sadece içerik değil, aynı zamanda biçim de ilham verici karmaşık zengin sistemler ve kültürel yapılar tarafından çerçevelenir (Thompson, 2004: 105). Melez bir tür olarak çağdaş pratiklerden hareketle tanımı yapılabilen fiziksel tiyatro kavramı da varlığını bu çerçevelemeye borçludur. Dramatik metinden ya da metnin hâkimiyetinden uzaklaşarak ortaya çıkmış bir tür olarak fiziksel tiyatro ile aslında zaten içinde fizikselliği barındıran tiyatro arasındaki fark, metnin ve oyuncunun oyunun içindeki konumudur.

Türkiye'de de son yıllarda yaygınlaşmakta olan fiziksel tiyatronun çıkışına kaynaklık eden gelişmeler tiyatronun yirminci yüzyılda içine düştüğü karşı gerçekçi arayışlar ve avangard uygulamaların gerçekleştirdiği sorgulamalara dek uzanır. Adı geçen arayış ve uygulamaların sonucunda, yazarın metninin hâkim olduğu gerçekçi-doğalcı tiyatro konvansiyonları çözülür. Beden, hareket, ritim ve mekân üzerinde doğal eylemlere odaklanan ve oyuncunun fizikselliğine vurgu yapan çağdaş bir tiyatro keşfedilir. Stanislawski'den sonra çağdaş tiyatronun kurucularından birisi olarak kabul gören Fransız tiyatro insanı Jacques Copeau'nün uygulamalarında fiziksel tiyatronun kökleri kendini gösterir. Aynı dönemlerde Etienne Decroux pedagoji ve mimi, Vsevolod Meyerhold da biyomekanik prensibini geliştirir. Almanya'da Emile Jaques-Dalcroze müzikal ritmik eğitimi önerir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte* sanatını yeniden canlandıran Amleto Sartori ile *commedia dell'arte* maskelerini yeniden tasarlayarak *nötr maske*yi yaratan Dario Fo'nun birikimleri Giorgio Strehler'ın çalışmasıyla yeni bir yol kat eder. Strehler, Milano'daki Piccolo Teatro'nun bünyesinde, Jacques Lecoq ve Etienne Decroux'un da eğitmenlik yaptığı bir tiyatro okulu kurar. 1956'da İtalya'da Copeau, Decroux ve diğer çağdaşlarının güncel bulgularını kullanan

Jacques Lecoq, Paris'te kendi okulunu kurarak, burada fiziksel tiyatronun maddi ve yöntemsel kavramlarını genişletir.

Murray ve Keefe'nin kaynak kitap olarak hazırladığı **Physical Theatres: A Critical Introduction** [Fiziksel Tiyatrolar: Eleştirel Bir Giriş] başlıklı çalışmada, fiziksel tiyatro deyiminin işaret ettiği olgular üzerinde durulur. İngiltere ve İngiltere dışındaki ülkelerde sunulan fiziksel tiyatro uygulamalarını inceleyen yazarlar "fiziksel tiyatro" deyimini, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki egemen tiyatro statüsünde bulunan metin merkezli konvansiyonel tiyatroya karşıt hareketleri içeren "bir terim, fikir veya kavram" olarak kullanmaktadır. Onlara göre, belirtilen yüzyıllar içinde fiziksel tiyatro olarak kabul gören hareketler, edebi ve sözel olarak kurgulanan bir tiyatro hegemonyasına karşıt bir birimdir (Murray ve Keefe, 2007: 6). Fiziksel tiyatro olarak okudukları çağdaş pratiklerden hareketle; bedeni mimleme, etkileyici bedenler, maskelenmiş bedenler, yanılsamalı bedenler, dans eden bedenler, avangard bedenler, ilkel bedenler, icracı-seyirci-icracı vb. gibi çeşitli bağlamlar belirleyen ikili (Aynı: 53-70) dans odaklı çağdaş pratikler arasında; Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu, Lloyd Newson ve DV8, Liz Aggis ve Divas Dans Tiyatrosu, Jérome Bel ve performans dans topluluklarına; hikâyeyi fizikselleştiren çağdaş pratikler arasında; Théatre Du Soleil ve Ariane Mnouchkine, Complicite: Timsahlar Sokağı, Goat Island Performance Group: Deniz ve Zehir, Dario Fo: Mistero Buffo gibi örnekleri gösterirler (Aynı: 73-115). Yirminci yüzyılda ortaya çıkan fiziksel tiyatro okullarının pedagojik yaklaşımlarını da inceleyen ikili, modern üniversitelere bağlı olmayan, profesyonel tiyatro okulları ile eğitsel bir zenginlik olarak atölye çalışması fikrinin fiziksel tiyatro anlayışıyla beraber yükselişe geçtiğini belirtir. İkili, yaratıcı bir sanat olarak pedagoji ve hazırlık modelleri üreten yönetmen, oyuncu ve profesyonel eğitmenler arasında da Lev Dodin, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Anne Bogart, Jacques Lecoq, Monica Pagneux, Philippe Gaulier, Joan Littlewood ve Etienne Decrox gibi çağdaş tiyatro ve performans alanlarında çalışmalar yürütmüş olan isimleri sayar (Aynı: 117-157).

Özetle fiziksel tiyatro kuram ve pratikleri, yazılı metne sadık sahnelemeyi terk ederek, teatral performansı sanatsal üretimin odağına yerleştirir. Konvansiyonel tiyatronun yazarın metni için unutturduğu oyuncunun bedeni fiziksel tiyatroda yeniden birincil derecede önem kazanır. Performansın vurgulandığı bu disiplinde, oyuncunun bedeni, okunmaya kâdir canlı bir metin olarak kabul görür. Dolayısıyla, performans "bir beden sanatı ve bedende çakılı bir sanat" olduğu için (Sheppard, 2006: 7), bedenlerin yeniden yazımı ve yeniden sunumu ile bunların performans stratejilerine dönüştürülmesi de fiziksel tiyatro disiplininde üzerinde durulan merkezi konu başlıklarını oluşturur.

Dünyada fiziksel tiyatro kategorisine giren işler yapan topluluklar arasında Dv8, Push, Vivien Wood Company, Schwalbe ve Studio Matejka gibi çeşitli tiyatro grupları yer alırken, söz konusu disiplin Türkiye'de son birkaç yıl içinde yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Fiziksel tiyatro kategorisine özgü işler üreten sınırlı sayıda topluluk arasında Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu eğitimler de veren önemli bir ekip olarak yer almaktadır. Tiyatro BeReZe sahnelediği oyunlarla, hikâye anlatıcılığı ile fiziksel tiyatroyu birleştiren işler ortaya koymaktadır. KaST adlı tiyatro topluluğu da son yıllarda Türkiye'de fiziksel tiyatroyu yaygınlaştırmaktadır. Dans kökenli olan performans sanatçısı İlyas Odman, Tuğçe Tuna gibi isimler de bireysel olarak fiziksel tiyatronun bedeni anlatım aracı olarak kullanma eğilimini takip eden isimler arasında yer almaktadır. Fiziksel Tiyatro Araştırmaları ekibi de son birkaç yıldır fiziksel tiyatro anlayışını sahneleme ve atölye çalışması gibi uygulamalarla yaygınlaştırma gayreti içerisindedir. Makalenin bundan sonraki bölümlerinde fiziksel tiyatronun örgütlü bir eğitim dizgesini çıkaran Jacques Lecoq'un pedagojik anlayışı incelenecek; ardından Fiziksel Tiyatro Araştırmaları ekibinin Türkiye'de fiziksel tiyatro yaklaşımını somut biçimde canlandıran *Şatonun Altında* adlı ilk yapımları değerlendirilecektir.

Jacques Lecoq Kimdir?

Çağdaş tiyatroda, mim üzerine araştırma yürütmüş dört ünlü Fransız isim bulunmaktadır: Etienne Decroux, Marcel Marceau, Jacques Lecoq ve Jean-Louis Barrault. Çağdaş tiyatro açısından "mahşerin dört atlısı" benzetmesine layık bu isimlerin hepsi Jacques Copeau'den beslenmektedir. Copeau, çağdaş Fransız tiyatrosunun önemli bir temsilcisidir. Copeau'nün halk tiyatrosu kaynaklarına yakın durmuş bir sanat algısı mevcuttur. Gerçekçi-doğalcı tiyatro ve sahneleme estetiğine karşı çıkarak bedensel olanakların ön planda tutulduğu bir tiyatro ve eğitim birlikteliğini savunan Copeau, indirgenmiş sahne dekoru ile bedensel anlatımın rol yaratımında gözetildiği, esnek ve yeniliklere açık saf bir oyunculuk biçemi önermiştir (Çalışlar, 1993: 57). Copeau'nün tiyatro pedagojisi, dramatik bir ifade biçimi olan doğaçlamaya dayanır. Copeau'nün önerdiği tiyatro eğitiminde beceri oyunları, atletik sporlar, dans, akrobasi, teknik ve ritmik jimnastik gibi fiziksel çalışmalara fazlaca yer ayrılmıştır. Ancak Copeau'nün daha çok, palyaçonun [*clown*] komik etki yaratma ve doğaçlama tekniklerinden yararlanarak komedi türüne yöneldiği bilinmektedir (Nutku, 2002: 44-45).

Copeau'nün kısa süren sanat yaşamı ve geride bıraktığı mirası, kendinden sonra yeni eğitim ve üretim biçimlerinin gelişmesine yol açmıştır. Yukarıda adı anılan dört Fransız mimci arasında bulunan Lecoq, Copeau gibi yol alarak, açık kapıların bireysel seçimleri ve gelişimi sağlayacak bir pedagoji inşa etmiştir. Lecoq,

geçmişte Copeau ile çalışmış olan Jean Daste'nin tiyatro topluluğunda edindiği oyunculuk deneyimlerinin ışığında bugünkü ilkelerini geliştirmiştir. 1920'li yıllarda Copeau'nün tiyatro estetiğinden hareketle oyuncu eğitimi üzerine yöntem araştırmalarına girişmiştir. Onun çalışmaları daha çok çağdaş tiyatro ve mim üzerine yoğunlaşmıştır. Birçok Avrupa ülkesinde, Japonya'da ve New York'ta yaptığı atölye çalışmaları, seminerler ve konferanslar, pedagojik anlayışını geliştirmede katkı sunmuştur (Bkz. Rolfe, 1972: 34).

1948'de İtalya'ya giden Lecoq, burada kaldığı sekiz yıl boyunca edindiği deneyimlerden hareketle, pedagojisinin önemli yapı taşlarını oluşturacak olan *commedia dell'arte* ile yunan tragedyası ve koro unsurlarını fiziksel hareketlerle çalışma olanaklarını keşfederek Fransa'ya geri dönmüştür. Küçük bir oyuncu topluluğuyla kendi okulunu kuran Lecoq'u "dünyanın nasıl hareket ettiğini öğretirken daha iyi öğrenerek, hareket bilgisi dağarcığını geliştiren bir eğitimci" olarak tanıtmak mümkündür. 5 Aralık 1956'da kurulan Lecoq okulunda eğitim; *nötr maske*, bedensel anlatı, *commedia dell'arte*, koro, yunan tragedyası, beyaz pantomim, figüratif mim, ifadeli maskeler, müzik, teknik temel oluşturması amacıyla dramatik akrobasi ve eylem mimi adı verilen ve Lecoq pedagojisinde çağdaş tanımlarını bulmuş tiyatro kavramları üzerinden ilerlemiş, sonradan programa sözlü doğaçlama ve yazma çalışmaları da eklenmiştir. Lecoq, kendi geliştirdiği tiyatro pedagojisini, "sessizlikten sese doğru giden bir yolculuk" olarak görmüştür (Bkz. Lecoq, 2015: 24-28).

Paris'te eğitim veren Lecoq okulunun amacı; oyuncunun fiziksel oyununu vurgulayan performans dilleri oluşturan, genç bir tiyatroya özgü yeni işler üretmektir. Yaratıcı çalışma, aynı zamanda oyun yazmanın da ilk yaklaşımı olan doğaçlama yoluyla büyük ölçüde sürekli uyarılır. Okul, sadece oyunculuk eğitimi değil, aynı zamanda her türden tiyatro sanatçısı yetiştirme meselesini gaye edinerek; yazar, yönetmen, senarist ve aktör yetiştirme misyonunu da üstlenmiştir. Okulun benzersiz özelliklerinden biri, mümkün olduğunca geniş ve sağlam bir tiyatro temeli sağlamaktır; bu yüzden okulun pedagojik içeriği her öğrencinin kendi sınırlarını keşfederek kendi yolunu bulabileceği biçimde yapılandırılmıştır (Bkz. www.ecole-jacqueslecoq.com, 26.07.2018). Spor, hareket ve tiyatronun kendisi için hep bir arada olduğunu ve tiyatroya spordan geçiş yaptığını dile getiren Lecoq, ilk kıvılcımlarla birlikte bu geçişin adım adım nasıl gerçekleştiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

> Daha on yedi yaşımda, En Evant adlı bir jimnastik kulübünde paralel barların üstünde ve barfiksin altında çalışırken hareketin geometrisini keşfettim. Bu "allemande" ya da "saut

> de flanc" yaparken bedenin uzamdaki hareketi saf olarak soyut bir özellik taşır. O fiziksel hareketleri yaparken gündelik hayata taşınabilen sıradışı 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).

Tiyatro kariyerinin geleceğini spor geçmişi belirlemiş olan Lecoq, profesyonel okulunun pedagojik alt yapısını mim ve tiyatro üzerine kurmuştur. Özellikle mim konusunda Lecoq'un düşüncesi nettir: Mim kodlara ve kurallara sabitlendiğinde, bir sanat biçimi olarak başka bir geçerliliğe sahip değildir. Sabitleme eylemi, araştırma ve keşif işlevini yok eder (Bkz. Rolfe, 1972: 35-36). Mim, başka şeylerin yanılsamasını yaratabilmek, başka biri olmayı oynayabilmektir. Lecoq'un anladığı anlamda mim, büyük bir eylem biçimi, bir çocukluk edimidir. Çocuk, hayata hazırlanmak, dünyayı anlayabilmek için onu mimler. Tiyatro ise bu olayı – yani bir çocuğun hayatı mimlemesi – olayını devam ettiren bir oyundur. Mimlemek, mimleneni vücuda getirmek ve bu yolla mimleneni daha iyi anlamak demektir. Mimlemek, bir şeyi taze bir şekilde yeniden keşfetmeye imkân sağlar. Mim, Lecoq açısından tiyatronun tamamlayıcısıdır; ayrı bir sanat dalı değildir. Lecoq'a göre, tüm sanatsal seçenekler, sessiz bir iletişim havuzunda harekete geçmeden önce, jest, sözcük, ağlama ya da ton haline dönüşür. Dolayısıyla;

> Mim en üst seviyede bir araştırma sanatıdır; tüm sanat biçimleri sessiz derinliklerinden kaynaklanır; her şey hareket eder; heyecanlar, değişimler, evrimler biçim değiştirir. Bu bakımdan mim, sanatçının farklı ifade biçimlerine yönelik hamle seçimleri için hazırladığı yaygın mimetik kaynaktır (Lecoq'dan aktaran Rolfe, 1972: 35).

Bazen sadece eliptik biçimde dramatik olmasına rağmen, yaygın olarak kullanılan bir tiyatro biçimi olan mim (Huston, 1978: 64-65), 1962 yılında *clown* kavramını geliştiren Lecoq'u besleyen güçlü bir kaynak olur. Lecoq, *clown* formu içinde gülünç ve komik olanın izini sürerken oyuncuya büyük bir özgürlük alanı sunan "kendi *clown*unu arayış" temasını keşfeder. Mim ile *clown*u birleştiren bu keşif, Lecoq pedagojisi için geniş bir dramatik saha açar. *Clown*, pek çok Lecoq gösterisinde kendine yer bulur. Lecoq için *clown*, sadece en son maske ve oyunculuk eğitiminin bir sonucunu değil, aynı zamanda tiyatronun yeniden canlandırılmasını

sağlayan bir prensiptir. "*Clown… artık kahramanın yerini almıştır*" (Lecoq'dan aktaran Huston ve Moore, 1983: 112).

Lecoq Pedagojisinin Öğretim Stratejileri

Lecoq okulunun öğretim planını incelemeye başlamadan önce, onun pedagojisini özetleyen bir yargıyı hatırlatmak yerinde olur: "*Lecoq insanı her zaman fiziksel fenomen olan çevresiyle eylem, tepki ve etkileşim içinde ortaya çıkarır*" (Rolfe, 1972: 36). Hareketin oyuncunun bedeninde en ekonomik biçimiyle teatral bir jeste nasıl dönüştürüleceğini arayan Lecoq, oyuncunun bedeninde şiirselliği yakalamayı gaye edinmiştir. Bunun için hareketin fiziksel kanunlarını araştırmaya girişmiş ve yolu mim ile kesişmiştir. Dolayısıyla, Lecoq'un tiyatro pedagojisinin temeline mim yerleşmiştir. Bu bilgiler göz önünde bulundurarak öğretim stratejileri incelemesine geçilebilir. Okulun eğitimi iki yıla yayılır; bir de "pedagojik yıl" olarak adlandırılan üçüncü bir yıl vardır. İlk iki yıllık eğitimi tamamladıktan sonra bu işin eğitmenliğini de öğrenmek isteyen öğrenciler için üçüncü eğitim yılı devam eder. İlk iki senelik eğitim süresince iki ayrı yol izlenir. Biri; oyun, doğaçlama ve kuralları, diğeri ise hareket tekniği ve analizi. Bu iki yol öğrencilerin kendi tiyatrolarını geliştirdikleri *oto-kur*larla tamamlanır. *Oto-kur (auto-cours)*, okulda her gün bir buçuk saat boyunca eğitmenlerin yardımı olmaksızın öğrencilerin kendi başlarına çalıştıkları dersin adıdır. Lecoq'un verdiği tema üzerine yapılan doğaçlamalardan yola çıkarak öğrenciler kısa bir oyun hazırlar ve haftanın sonunda bütün okul önünde oynarlar. *Oto-kur* sistemi sayesinde; *bufon (bouffon), çizgi-mim (bande mimée), mimci anlatıcı (conteur-mimeur)*, insanlık komedisi, *clown* gibi yeni *dramatik saha*lar *(terriroire dramatique)* açılır. *Bufon*; grotesk, parodi, fantezi ve misteri sahalarına ait unsurları kullanan gösteri türü; *çizgi-mim*; sinema efektlerini kullanan bir gösteri tekniği; *mimci anlatıcı*; söz ile anlatım ve jest dilinin kullanıldığı sessiz biçimi birleştiren sahneleme tekniği anlamlarına gelmektedir (Bkz. Lecoq, 2015: 187,188 ve 189). Lecoq okulunun güncel web sitesinde öğretimin hangi ilke üzerine kurulduğu ve sürecin işleyişine yönelik şu bilgi notu verilmiştir:

> Öğretim, ister yaşamda ister sahnede olsun, hareket eden her şeyin yeniden sahnelenmesi yoluyla bedeni, yaşamın tanınmasının birincil unsuru olarak içeren, hareket dinamiği üzerine kuruludur. Evrensel hareket yasaları, yaratıcı dramatik yorumlamaya ve tiyatro tarihinde bilinen farklı dram alanlarını araştıran, onları mevcut fikirler ve değerler bağlamında yeniden yorumlayan oyunculuk sanatına uygulanır. İlk yıl, dünyaya ve onun içindeki hareketleri gözlemlemeye adanmıştır.

> Süreç, sessiz psikolojik egzersizlerden, öğrencinin hayvanlar, renkler, sesler ve kelimeler yoluyla doğayla özdeşleştiği sahnelerin içinden geçerek bir karakter inşa ettiği ve maskelerle oynama sanatını keşfettiği bir noktaya doğru hareket eder.
>
> Tüm sınıflar birbiriyle ilişkilidir ve çalışmadaki aynı aşamalı ilerlemeyi takip eder. Birlikte hareketlerin ve doğaçlamaların analizine dayanan tutarlı bir bütün oluştururlar (http://www.ecole-jacqueslecoq.com, 26.07.2018).

Okulun ilk yıl ders programında; fiziksel ve vokal hazırlık, akrobasi, hokkabazlık ve sahne dövüşü, hareket analizi, eylem mimi, oyun, tekrar-oyun ve günlük yaşam, *nötr* maske (sakin, sessizlik, denge), doğayla ilgili karakterleri harekete geçiren bir yaklaşım olarak doğanın dinamik çalışması: elementler ve materyaller, renkler ve ışıklar, bitkiler ve hayvanlar, maskelerin oluşturulması, ifadeli, larvamsı, faydacı maskeler, taşınabilir yapılar, karakter yaratımı (durumlar, davranışlar, tutkular), şiir, resim ve müziğe dinamik yaklaşım, nesnelerin tiyatrosu, stilistik kısıtlamalar (uzay ve zamanın değişmesi), her hafta, öğrencilere hayal güçlerini canlandıracak ve kolektif yaratımdan yarar sağlayacak şekilde çalışma temaları verilir. Bu çalışmaların sonuçları, haftanın sonunda, öğretim elemanlarının önünde ve diğer öğrencilere sunulur. Ayrıca ilk yılın sonunda "soruşturmalar" temasıyla, öğrenciler çeşitli yerlere ve sosyal ortamlara giderek gözlem yapar ve araştırmalar yürütürler. Ardından biriktirdiklerini seyirciye açık performanslar hazırlayarak sunarlar (www.ecole-jacqueslecoq.com, 26.07.2018).

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 ektiklerini belirten Lecoq, doğaçlama alanında ilk eğitim senesinin pedagojisini şekillendiren ve birbirini takip eden birkaç ana çalışmadan bahseder. Öncelikle yapılandırılmış ve zamanla gelişen bir yöntem kullanılarak hareket analizi yapılır. Bu çalışmaya ses ve beden hazırlığı, dramatik akrobasi, *jonglaj* ve dövüş dersleri eşlik eder. Ayrıca tüm sene boyunca öğrencilere *oto-kur*lar aracılığıyla kişisel yaratımları için araştırma yapma imkânı sunulur. Derste işlenen bütün konuları *oto-kur*da birleştirme imkânı yakalayan öğrenci için yeteneklerinin, oyun güdülerinin ve metin yazarlığının açığa çıkması kolaylaşır. Oyuncunun dünyaya ve hareketlerine olabildiğince yakın temas edebilmesi için doğaçlama, hareket analizi ve yaratım devamlı olarak birbiriyle kesişir ve birbirini tamamlar. Birinci sınıfta, eğitimin ilk aşamasında psikolojik sessiz oyun çalışılır. *Nötr* bir halden yola çıkılarak doğanın dinamikleri keşfedilir. *Nötrlük (neutralité)*, eylemden ya da karakterden önce gelen, oyuncunun mükemmel dengede olduğu,

genel *nötr* bir var oluştan başka bir şey sergilemediği durumun adıdır (Lecoq, 2015: 43, 44 ve 190). İlerleyen bölümlerde Lecoq'un sözünü ettiği öğretim stratejileri detaylıca irdelenecektir.

İlk yılın sonunda öğrencilere *sipariş (commande)* verilir. İki senenin sonunda öğrencilerin, kendilerine verilen tema çerçevesinde, yönettikleri ya da oynadıkları ya da hem yönetip hem oynadıkları kısa oyuna *sipariş* denir. Bu kısa oyunda iki senelik eğitimde kendilerine gösterilen yaratım araçlarını kullanırlar. Birinci senenin sonunda öğrenciler bir sosyal ortam seçerler. Bir hafta boyunca bu ortamda yaptıkları gözlemlerden yola çıkarak ve yıl boyunca öğrendikleri yaratım araçlarını da kullanarak seyirciye açık kısa bir oyun hazırlarlar. Lecoq, bu oyuna *anket (enquête)* adını verir (Bkz. Lecoq, 2015).

Lecoq okulunda ikinci öğretim yılı, dramın ana alanlarını araştıran melodram, insanlık komedisi, tragedya, *bufon*lar ve *clown* sanatı gibi yaratıcı çalışmalara ayrılır. İlk yılı kapsayacak biçimde genişleyen müfredatta eğitimi verilen derslerin içeriğinde şu konu başlıkları yer alır: Fiziksel ve vokal hazırlık, dramatik akrobasi, farklı dramatik stillere uygulanan teknikler, jestüel diller, karikatürize etmek/ *mimlenmiş çizgi romanlar (mimed comic strips),* söz ve görüntü yoluyla hikaye anlatma, melodram ve büyük duygular, insanlık komedisi (*commedia dell'arte* ve yarım maskeler), kalabalıklar ve hatipler, trajik metinlerin, koro ve kahramanın incelenmesi, gizem ve toplumdan kaynaklanan *buffon*lar, groteskin ve fantastik olanın dünyası, sirk ve tiyatro *clown*ları, *çizgi romanlar (burlesk, absürd, eksantrik),* klasik ve modern metinlerin incelenmesi, sahneye yönelik yazma yaklaşımı. Ayrıca her hafta öğrencilere hayal güçlerini teşvik edecek ve kolektif yaratımdan yarar sağlayacak bir tema verilir. Sonuçlar haftanın sonunda öğretmenler ve diğer öğrencilerden oluşan personele sunulur. Öğrencilerin çalışmalarının bir performansı her dönem sonunda sunulur. Komisyon ikinci yılın sonunda, öğrencilere bir yaratımın başlangıç noktasını içeren kişisel bir tema verir. Bu bireysel yaratım ile gelen öğrenci iki yıllık çalışmayı tamamlar. Yapılan çalışma, aynı zamanda öğrencilerin kişisel stillerini ortaya koyar. "Pedagojik yıl" olarak adlandırılan üçüncü yıla, sınırlı sayıda öğrenci devam eder. Bu öğrencilerin, iki yıllık profesyonel kursu tamamlamış, ayrıca okuldaki çalışmalarının bitiminden sonra artık bir dizi sahne deneyimleri olmuştur ve drama öğretimine karşı ilgi duymaya başlamış olmaları gerekir (www.ecole-jacqueslecoq.com, 26.07.2018).

Oyun (jeu) kavramı, Lecoq'un tiyatro pedagojisini aktardığı **Şiirsel Beden** adlı yapıtı Türkçeye çeviren Mine Çerçi'nin ifade ettiği gibi, Lecoq'un tiyatro ve eğitim anlayışı için kilit öneme sahiptir. Çocuk oyunları ya da teatral (dramatik) oyunlardan, sportif ya da performatif oyunlara kadar Lecoq "oyun" ve "oyuncu" kelimelerinin bütün imkânlarını kullanır (Bkz. Lecoq, 2015: 190). Oyun oynama,

insanda var olan temel itkilerden birisidir. Oyunsal etkinlikler, insana bedenli bir varlık olduğunu duyumsamasına aracılık eder. Schiller'in sözleriyle; "*İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oyun oynadığı yerde tam insandır"* (Schiller, 1990: 76). Huizinga'nın bakış açısına göre ise, eyleme anlam katan bağımsız bir olgu olarak oyun, insanı da kapsayarak, yaşamın tüm unsurlarını içine alacak kadar geniş bir kavramdır. Şöyle der Huizinga:

> Oyunun varlığı, bizim evren içindeki konumumuzun mantık üstü karakterini sürekli ve en yüksek anlamıyla ortaya koymaktadır. Hayvanlar oyun oynayabilirler: Demek ki mekanik şeyler olmanın çok ötesindedirler. Biz de oynuyoruz ve oynadığımızın bilincindeyiz: Demek ki biz de sadece akıllı varlıklar olmanın ötesindeyiz, çünkü oyun irrasyoneldir (Huizinga, 2006: 20).

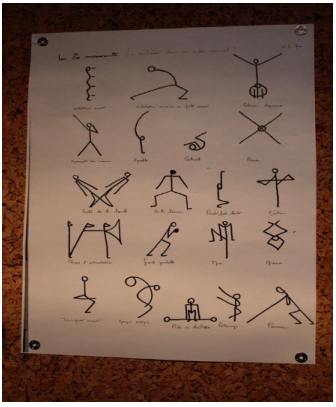
Yapılan etkinliğin oyun olup olmadığının algılanması çok da önemli değildir. Oyun oynadığının bilincinde olunsun ya da olunmasın, tüm canlılar oyun oynar ya da oyun kategorisine giren eylemler icra eder. Oyunu içeren eylemler, organizmanın canlılığına vurgu yapar ve fizikselliği gerektirir. Bu yüzden Lecoq'un pedagojisinde oyun, oyuncunun bedenini harekete geçiren bir dinamik olarak baş tacı edilir. Dolayısıyla oyun kavramı esas alınarak bakıldığında, Lecoq pedagojisinde, sözden önceki sessizliğin önemli olduğu görülür. Oyuncu adayı, eğitimin en başında sessizliği oynamayı öğrenir. Lecoq tüm insan ilişkilerinde, sözden önceki ve sözden sonraki olmak üzere, iki büyük sessizlik alanının varlığına şu sözlerle dikkati çeker:

> Henüz konuşmaya başlamadığımız sözden önceki anda, sözün sessizlikten doğmasına, dolayısıyla açıklamadan ve hitaptan uzak durarak daha güçlü olmamıza vesile olan bir mahremiyet içinde buluruz kendimiz. Bu sessiz durumlar içinde insan doğası üzerine çalışmak sözün henüz var olmadığı anları tekrar bulmamıza izin verir. Diğer sessizlik ise sözden sonra gelir; artık endi aramızda konuşacak hiçbir şeyimiz kalmamışsa susarız. Bu durum ise bizi daha az ilgilendirir (Lecoq, 2015: 46).

Rolfe, Lecoq metodolojisinin bazı genel prensipler üzerine kurulmuş olduğunu iddia eder. Ona göre bu pedagojiyi özetleyen üç anahtar kavram vardır: (1) gözlemlemek, (2) analiz etmek ve (3) doğaçlamak. **Gözlem** bağlamına jestler ve jestleri üretecek hareketler girer. Lecoq, daire şeklinde sallanan bir kol örneği gibi bir jestle başlar. Öğrenci jest içinde uygun değişiklikler yapar; çünkü bir kolu

döndürmesi için motive edici olabilecek çeşitli gerekçeleri araştırır: bir topu fırlatmak, hava uçuşunu izlemek, kasları ısıtmak ve germek, bir hareketi terk etmek veya disiplin ya da coşku yapmak. Süreç herhangi bir basit harekete uygulanabilir ve kişi sonsuz bir çeşitlilik bulur. Hayal gücünün yanı sıra gözlem için de eğitsel bir uygulamadır. **Analiz** bağlamına giren ise harekettir. Hareketi analiz etmek ya da onu temellerine ayırmak, eylemleri bileşenlere ayırma yeteneğini içerir. Beden enerjisinin ekonomik kullanımını yakalamak için anlatımda işlevsel olarak kullanılacak bir dizi fonksiyonel harekete başvurulur. Gereksiz hareketler ayıklanır. Basit eylemler hangi fonksiyonel hareketlerle ortaya koyulacağı bedene öğretilir. Hareketlerin ekonomik olarak kullanımı için *nötrlük* kavramı ortaya çıkar. *Nötr* olmak, tarafsız, ekonomik, basit ve doğrudan bir eylemdir. Öğrenci *nötr* olmayanı öğrenerek *nötr* olanı öğrenir. Geçmiş deneyimler ya da gelecekteki izdüşümler olmaksızın, öğrenci kendisine tepki göstermeyi öğrenir. **Doğaçlama** bağlamına giren ise oyundur. Yaratıcılığa geçiş, doğaçlama ile başlar. Sessizlikte başlayan oyunda, bir duruma ulaşmak için *nötr maske* kullanılır. Belirli bir anda duygular büyür, karakterler güçlenir, karakterler ifadeli maskelerin altında doğar. Mimden tiyatroya, *Commedia dell'arte'*den Yunan tragedyası ve koroya, jestten işe, jestten müziğe, jestten kendi kendine alay etmeye teatral biçimler ortaya çıkar. Sözcüklerin gerekli olmadığı durumlarda doğaçlamalar sessizdir. Sözcüğün kaçınılmaz olarak ulaştığı bir zaman gelir, ancak o andan önce aktörler, dönüşümleri için görünümleri, jestleri, sessizlik ile hareketsizliği kullanırlar (Bkz. Rolfe, 1972: 36-37).

İnsan bedeninden yola çıkarak hareketin kanunlarını araştıran Lecoq, pedagojisinin temeline insan doğasının ya da insani gerçekliklerin gözlemi, devamlılık, denge-dengesizlik, karşıtlık, yer değiştirme, yerine koyma, etki-tepki vs. gibi ikili karşıtlıklar belirlemiştir. Hareket kanunları, bütün teatral durumları düzenler. Oyun yazımı da hareket halindeki yapıdır. Lecoq'a göre temalar değişebilir; çünkü onlar fikirlere aittir ama oyun yapıları harekete ve onun değişmez kanunlarına tabidir. Dış dünyanın hareketleri, iç dünyanın hareketlerine benzer. Konuşan dil aynıdır. Oyun metnini doğuran, devamlılığın poetikasıdır. İnsanın içindeki duygusal bir dengesizlik bedende somut olarak nasıl görünür? Ya da dış dünyada bedenin yer değiştirmesi içe nasıl yansır? Lecoq, yukarıda belirtilen ikili karşıtlıkları somut olarak insan bedeninde üretmek üzere hareketin kanunlarını esas alarak, bedeni mimlemek için yirmi duruş geliştirmiştir.



Tablo 1. Bedeni mimlemek üzere yapılandırılmış 20 hareket (www.cssd-lecoq.weebly.com, 27.07.2018)

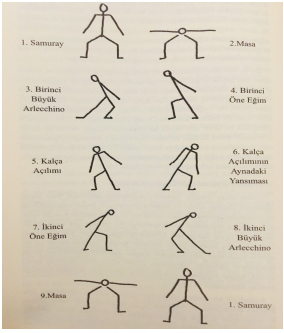
Lecoq pedagojisinde oyuncu öncelikle sözden önceki sessizlikleri, yani sözsüz doğaçlamarı oynamayı öğrenir. Öğrencilerin çoğu genellikle *sapma*ya düşer. Lecoq terminolojisinde *sapma (dérive)*, *nötrlük*ten ya da *nötr* halden sapan herhangi bir şey için kullanılır. Oyuncular, jesti harekete geçiren duyumu bulmadan önce jesti oynamaya kalkarlar. Bu bir *sapma*dır. Oyuncuun oyununu kesintiye uğratan sapmaları bertaraf etmek için hareketin kanunlarını keşfetmeye ağırlık veren Lecoq'a göre oyuncu bir karakteri canlandırırken, ritm-tempo ile etki-tepki kanunlarına göre hareketlerini olması gerektiği gibi ayarlamalıdır. Tempo, geometriktir ve tarif edilebilir; ritim ise organiktir, canlı bir unsura cevaptır. Ritmi yakalamak oldukça zordur ve ritmin içine girmek tam olarak hayatın büyük akışının içine gitmektir (Bkz. Lecoq, 2015: 46-49 ve 191). Doğru ritm, etki-tepki kanunu doğru etüt edilirse bulunabilir.

Etki (action) ve *tepki (réaction)* arasındaki fark nedir? Lecoq'un bulgularına göre, etkinin her zaman tepkiden önce gelmesi gerekir. 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. Dramatik güç, tepkinin zamanıyla orantılıdır. Lecoq, etki-tepki kanununu öğrenmek ve *oyun seviyeleri*ni yükseltmek için *gam* prensibini geliştirir. *Oyun seviyeleri (niveaux de jeu)*, Lecoq'a göre *nötrlük* seviyesinden başlar. *Nötr* halden sonra gelen her biçimin ya da dramatik sahanın kendine ait bir oyun seviyesi vardır. *Gam*, *nötr* halden başlayarak tüm nüanslarıyla oynayabilmeyi gerektiren ve giderek yükselen dinamik bir bölümdür. Hareket, hareketsizlikten doğar. Öğrenci, tiyatronun temel kanununu,

sessizlikten sese geçişi bu yolla ilk eğitim yılı içinde öğrenir (Bkz. Lecoq, 2015: 51, 52 ve 191). Kısaca Lecoq pedagojisi, konuşmanın susmakla başladığını iddia eder.

Oyuncunun oyununu zenginleştirmek için Lecoq pedagojisi içinde farklı mimodinamik yaklaşımlar geliştirilmiş ya da diğer bir deyişle Lecoq, mimodinamik çalışmalarında çeşitli partnerler kullanmayı yeğlemiştir. Partnerlerden birisi **şiir**dir. Şiir ile çalışmaya başlamadan önce sözcüklerin dinamiği araştırılır. Böyle bir arayışa daha kolay yanıt verebilecek olan "almak", "kaldırmak", "kırmak", "testerelemek" gibi fiiller seçilir. Önce sözcüklerin hareketi araştırılır. Ardından şiir çalışmasına geçilir. Üç-dört kişilik gruplara ayrılan öğrenciler, seçilen birer şiiri harekete aktarır. Bu çalışmanın hedefi, gerçek kolektif hareketi bulmaktır. Genellikle bir elementin taşıyıcısı şairlerin şiirlerinden seçmeler yapılır. "Şair Şenliği" adı verilen bireysel etkinlikte, her öğrenci sevdiği bir şairin şiirlerini getirir ve şairi kendi dilinde tanıtır. Metin üzerinde çalışmak için gruplar oluşturulur. Bir diğer partner olan **müzik** ile çalışmada da benzer bir yol izlenir. Çalışılan bir müzik eserine sanki bir malzemeymiş ya da hareket halindeki bir organizmaymış gibi yaklaşılarak, duyulan seslerin tümü görselleştirilir. Müziğin bedenleştirilmesi olarak okunan bu aşamada öğrencilerden, müziğin iç hareketi çözümlemeleri; müziğin gruplaştığı, spiral harekete dönüştüğü, patladığı, düştüğü anları anlamaları ve bu anları bedensel olarak ifade etmeleri beklenir (Bkz. Lecoq, 2015: 65-68).

Maske de Lecoq pedagojisinin partnerlerinden biridir. Maskeler, *nötr maske* ve *ifadeli maskeler* olmak üzere, iki kategoride toplanır. *Nötr maske*, maskelerin maskesi olarak kabul edilir, bu maskenin Lecoq eğitiminde özel bir konumu vardır. Öğrenci *nötr maske*yle oynamayı öğrenirken, bedenin mim üretmesinin önüne geçer. Maskeyi taşımayı öğrendikçe, maskenin ardında kalan bedeninin maskeyi taşıyan yüz kısmı dışındaki diğer tüm bölgeleriyle oynamayı öğrenir. Lecoq, öğrencinin bu aşamasına *bedenin mimi* adını verir. *İfadeli maskeler* sınırsız sayıdadır. *İfadeli maske* altında oynayan öğrenci, teatral oyunun temel unsurunu yakalama, bütün bedeni oyuna dâhil etme ve coşku-ifade yoğunluğunu hissetme yolunda çalışır. *İfadeli maske* kavramı Lecoq pedagojisinde; larva maskeleri, karakter maskelerini ve işlevsel maskeleri kapsar. Bir karakterin ana hatlarını taşıyan ifadeli maskelerin hepsi mutlaka bir oyun seviyesini şart koşar. İfadeli maskeler, oyunu yalınlaştırır. Lecoq maske oyunculuğu için dokuz duruş yapılandırmıştır:

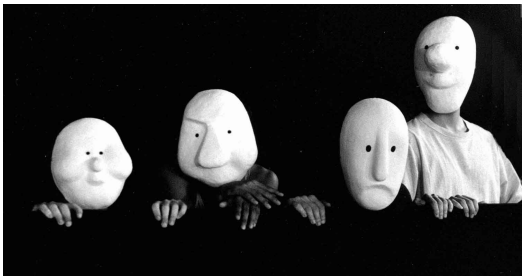


Tablo 2. Lecoq'un yapılandırılmış 9 temel duruşu (Lecoq, 2015: 96).

Kemp, Lecoq'un somutlaşmış biliş alanından kuram ve bulguları kendi performans pedagojisine uyguladığını, onun hareket temelli pedagojik yaklaşımının, oyunculuğun yapay zekâ ve simüle edilmiş davranış alanları için değerli bir araştırma alanı oluşturduğunu iddia etmektedir (Kemp, 2016: 94). Nitekim spordan tiyatroya geçiş yapmış olan Lecoq elbette şunu çok iyi bilmektedir: Her hareket, bir dürtü ile başlar. Bedenin duyu-motor aktivitesi ile hareketin mekânsal tüketimi arasında çok karmaşık bir ilişki vardır. En basit haliyle beden kavramı uzayda yatay, dikey ve çapraz hareket olmak üzere üç ana yörüngeye sahiptir. Bu boyutların hareketleri arasındaki boşluk, Lecoq'un *nötrlük* dediği, bu çizgilerin bozulmadığı boşluktur (Fusetti ve Willson, 2000).

Eğitimin ilk yılı içinde maske ile oynama keşfedilir. Maske çalışmalarında; maskeye girmek, onu doğuranı hissetmek, maskenin temelini ya da neyin maskeyi yankıladığını bulmak için gayret gösteren öğrenciler, maskeyi içerinden oynamayı öğrenmek için yüzün yarısını ve tamamını kaplayan maskelerle egzersiz yaparlar. Tam maskeler, sıklıkla gündelik hayattan alınan karakterleri temsil eden anlatımcı maskelerden oluşur. Yarım maskeler ise *commedia dell'arte* maskelerinden esinlenilerek oluşturulan maskeleri kapsar. Maskeyle çalışmanın özünde, biçimden hareketle karakteri oluşturma fikri yer almaktadır. Öğrenci, maskeyle oynamayı öğrenme sürecinde maskede somutlaşan ifadenin içine girmeye çalışır. Lecoq pedagojisinde söz konusu aşama, bir insan yüzünün gerçek hatlarını alamamış, büyük ve basit olan larva maske türü ile daha çok denenir. Larva maskelerle iki doğrultuda çalışma yürüten Lecoq, ilk olarak karikatürize edilmiş figür ve durumlara yönelik hareketi üretmeye odaklanır. Ardından gerçekçi durumlar üzerine

yoğunlaşır; bu durumların içindeki hayvansallığı ve maskenin fantastik boyutunu araştırır.



Tablo 3. Larva maskede oyun
(www.contempperformance.wordpress.com, 27.07.2018)

Larva maske araştırmalarında, tamamlanmamış ve zaruri olarak farklılık arz eden bir bedeni keşfetmek üzere öğrencinin imgelemi kışkırtılır. Bu noktada araştırmaların yönü işlevsel maskelere çevrilir. İşlevsel maskelerle çalışmanın sonunda, maskelenmiş bir oyun elde edilir. Elde edilen oyun bu noktadan sonra, tersten işletilir. Örneğin, görünürde aptal bir ifade sunan maske, önce görünürdeki gibi oynar. Daha çok aptal, sakar, çekingen bir doğaçlama çıkaran öğrenciye, bu oyunun bu kez tam tersi bir stratejiyle ikinci bir doğaçlama çıkarması söylenir. Bilge, üstün zekâlı, kendinden çok emin bir dahi karakteri canlandırması beklenen öğrenci, oyununa derinlik kazandırarak Lecoq pedagojisine göre *karşı-maske*yi oynamış olur.

Tablo 4. İfadeli maskede oyun (www.theatre.uiowa.edu/production/mainstage/iowa -partnership-arts-crescendo, 27.07.2018)

İfadeli maskelerle çalışan öğrenci, Lecoq'un "karakterin sapmaları" adını verdiği durumları deneyimleme fırsatı bulur. Özetle, maskeyle oynamak, oyunu büyütmeye, vurgulamaya, büyük duruş akışını ortaya çıkarmak için detayları ayıklamaya imkân sağlar. Maske oyunculuğunda önemli olan tema değil, temanın oynanma üslubu ile ulaşılan transpozisyon seviyesidir. Maske altında iken jestler büyütülür ya da küçültülür (Bkz. Lecoq, 2015: 70-77 ve 191).

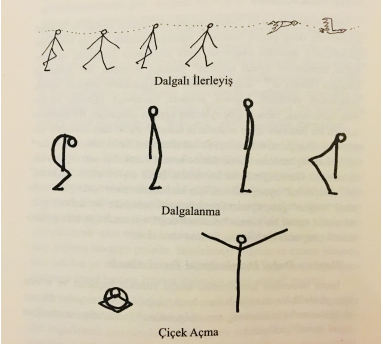
Tablo 5. Eril (solda) ve dişil (sağda) nötr maske uygulamaları (Eldredge ve Huston, 1975: 23).

Lecoq pedagojisinin partnerlerinden birisi de **hareket tekniği**dir. Bu teknik aynı zamanda, Lecoq'un öğretim planının iki önemli ekseninden biridir. Lecoq için grup dinamiği temrinleri ya da eskrim, *tai-chi*, binicilik gibi teknikler bir yanılsama dünyasında yaşayan oyuncunun gerçek beden eğitiminin yerini tutamazlar. Bir oyuncu için iç dengeyi bulmanın tek gerçek yolu oyundur. Oyuncu gurusu ya da psikolog yardımıyla beden eyleme hazırlanamaz. Tiyatro eğitim müfredatlarını istila eden gevşeme, rahatlama vs gibi ısınma egzersizlerini oyunla ilgili görmeyen Lecoq, kendi pedagojisi için *dramatik jimnastiği (gymnastique dramatique)* önerir. Bu ibare, oyuncuların beden ve ses olanaklarını geliştirmek amacıyla yaptırılan jimnastik hareketleri tanımlamak için kullanılır. Eğitmenin nesnel bir anatomi bilgisine sahip olmasını gerektiren insan bedeninin hareketlerine yönelik teknik çalışmalar; ses ve beden hazırlığı, dramatik akrobasi ve hareket analizi olmak üzere üç farklı boyuttan meydana gelir. Oyuncunun bedeni, yapması gerekenden fazlasını yapmamalı ve taşıması gereken şeyi parazitlememelidir. Her jest, duruş ya da

hareket oyuncunun destek noktası olan dramatik jimnastikle gerekçelendirilmelidir (Bkz. Lecoq, 2015: 83-87). Lecoq'un kendi tiyatro pedagojisinde hareket analizi üzerine bu denli düşmesinin sebebi, Laban ve Ullman'ın şu sözlerinde yankılanır adeta:

> İnsan hareketi, tüm fiziksel, duygusal ve zihinsel etkileri ile, tiyatronun dinamik sanatının ortak paydasıdır. Fikirler ve düşünceler hareketin akışıyla ifade edilir ve jestlerde görünür ya da müzikte ve sözcüklerde duyulabilir. Tiyatro sanatı dinamiktir, çünkü performansın her aşaması ortaya çıktıktan hemen sonra kaybolur (Laban ve Ullman, 1980: 7).

Okulda yapılan bedensel çalışmaların amacı, oyuncunun mümkün olan en doğru ve tasarruflu biçimde hareket etmesini sağlamaktır. İtmek-çekmek, tırmanmak, yürümek-koşmak, atlamak, kaldırmak, taşıman, saldırmak, savunmak, yüzmek gibi eylemler üzerine çalışmış olan Lecoq, bu eylemler duyarlı bir oyuncu bedeni inşa etmek için tüm insan hareketlerinin çekirdeğindeki devinime odaklanır. Ona göre, insan bedeni tüm yaşantısı boyunca gündelik hayatın içinde var olan üç doğal hareket üretir: *Dalgalanma (ondulation), ters dalgalanma (ondulation inverse) ve çiçek açma (éclosion)*. Dalgalanma, insan bedeninin tüm yer değiştirme eylemlerinin ilk hareketidir. Lecoq'un bakış açısına göre, tüm canlıların hareketlerini analiz ettiğimizde ortak bir nokta buluruz: Canlılar, zemine doğru dikey dalgalı bir çizgi boyunca alçalarak ve yükselerek ilerler. Tüm dalgalanmalar bir destek noktasından başlar ve bir uygulama noktasında son bulur.



Tablo 6. Dalgalanma ve çiçek açma hareketleri (Lecoq, 2015: 90)

Dalgalanma zeminden destek alarak başlar ve uygulama noktasına varıncaya kadar hareketin gücünü kademeli olarak bedenin her bölgesine aktarır. Lecoq'a göre bu aktarım, suyun yüzeyine üflediğimizde ve dalga neredeyse belli belirsiz yer değiştirdiğinde gözlemlenebilir. Yürüyen adamın pelvis bölgesinde yine bu dalgalanma bulunur. Pelvis bedenin geri kalan kısmında doğal olarak gelişen çifte dalgalanmaya neden olur: Biri köpek balıklarındaki gibi yataydır, diğeri yunuslardaki gibi dikeydir. Dalgalanma insan bedeninin sarf ettiği tüm fiziksel güçlerin motorudur: "itmek/çekmek" ve "itilmek/çekilmek". Ters dalgalanma, dalgalanma hareketinin tersten uygulanmasıdır. Dalgalanma ve ters dalgalanma hareketleri; öne eğik, göğe doğru en üst dikey noktaya uzanmış, arkaya eğik, kamburlaşmış şekilde kendi içine dönük olmak üzere ortak dört büyük geçiş duruşundan oluşur. Önceki iki hareketin ortasında denge halinde duran çiçek açma hareketi ise merkezden başlar. Çiçek hareketinde, beden yere çömelmiş ve mümkün olan en kapalı, en az yer kaplar bir pozisyondadır. Küçücük bir nokta gibi görünen beden, giderek açılır. Çiçek açma sırasında bir pozisyondan diğerine kesintisiz geçilir, bedenin tüm bölümleri aynı ivmeyle hareket eder. Bu hareket dizisi de dışa doğru açılan ve içe doğru kapanan olarak uygulanır (Bkz. Lecoq, 2015: 89-91).

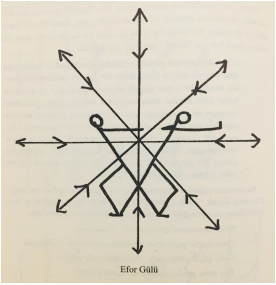
Lecoq, oyuncunun karaktere ulaşabilmesi için öncelikle oyunu, oyunu bulabilmesi veya oyun üretebilmesi için de ekonomik hareket etmeyi öğrenmesi gerektiğine inanmıştır. Ekonomik oynamak ya da ekonomik hareket etmek ne demek? Rolfe, Lecoq pedagojisindeki *nötrlük* kavramına, "tasarruf" ve "ekonomik" kelimeleriyle birlikte açıklama getirir. Ona göre, "*Öğrenci, yürüme gibi, sadece enerji ve ritim harcamalarıyla, eylemin gerektirdiği uzayda ve zamanda herhangi bir eylemi yürütür*" (Rolfe'den aktaran Eldredge ve Huston, 1978: 21). Öğrencinin önce bahsi geçen *nötrlük* durumunu kavrayıp bunu bedensel devinimlerle üretebilmesi için Lecoq, hareketi yapılandıran duruşlar önerir. Bir hareketin içinden yakalanmış ya da sabitlenmiş, hareketsiz, güçlü bir anı *duruş* olarak tanımlayan Lecoq'a göre, duruş, bir hareketin oyuncunun bedeninde geldiği en üst sınırdır.

Duruş, kendini bu üst sınırda gösterir. Lecoq'un geliştirdiği duruş pozisyonlarını birbirine bağlayarak uygulamayı bedenine öğretmesi gereken öğrenciler, duruşları arka arkaya birbirine bağlayarak ustalaştıktan sonra onları işlemden geçirmeye başlar. Duruşlar büyütmek/küçültmek, denge/nefes ve sonra dramatik gerekçelendirme ile tekrar ele alınır. Lecoq'a göre duruş kavramı, oyunun üslubu ya da doğası ne olursa olsun, tüm büyük oyuncuların oyunculuklarında bulunur (Bkz. Lecoq, 2015: 93-95).

Marshall'ın da belirttiği gibi; "*eğer oyuncu kendini orada bulursa, ne yapacağını bilemeyecektir… Oradayken, ne yapacağınızı bilemiyorsunuzdur; eğer bilirseniz, bu nötr olmaz*" (Marshall'dan aktaran Eldredge ve Huston, 1978: 21). Lecoq'un oyuncuları da bu yüzden, *nötr maske* ile uygulanan dokuz duruş pozisyonlarını bedenin hafızasına işler. Tekniği öğrenen beden, *nötr maske* ile *ifadeli maskeler* arasında gidip gelirken dokuz pozisyonu da ustalıkla ama gerektiği kadar enerji ile uygular. Böylece **ne yaptığını bilmediğini, ne yaptığını bilerek** oynarken göstermiş olur. Lecoq'un hedefi, karakteri kendisiyle birlikte oynatabilen oyunculuk biçemine erişmektir. Eldredge ve Huston, Lecoq'un *nötr*lük durumu ile başlattığı maske oyunculuğunun eylem anındaki durumuna aşağıdaki sözlerle açıklama getirir:

> Nötr eylem anında, kişi ne yapacağını bilemez, çünkü beklenti, kişiliğin bir göstergesidir; kişi nasıl hissettiğini anlatamaz çünkü içebakış yalınlığı ihlal eder; biri duygusal bir şekilde tepki verir, çünkü zihin deneyimi tanımlamayı bıraktığında, duyular hala çalışır. Ekonomi, devinimiz ve durağanlığın ikisinin de önceden tasarlanmamasını talep eder. Nötr aktivite, hiçbir şeyi alıkoymaz; konuşma öncesi esin anı gibi enerjik bir durumdur. Maskenin aradığı nötrlük, *devinim halinde, devinimsizlikte ve bunların arasındaki ilişkide kanıtlanmış bir zihin ve beden ekonomisidir* (Eldredge ve Huston, 1978: 21).

Hareket analizi çalışmalarının nihayetinde Lecoq, insanın hayatı boyunca yaptığı her şeyin sadece iki ana eylemde özetlenebileceği sonucuna vararak, bunu kendi pedagojisinde *eylem mimi* adını verdiği *itmek-çekmek* fiillerine indirger. Bu fiiller, aynı zamanda itilmek-çekilmek, kendini çekmek ve kendini itmek fiillerini barındırır. Bedenimiz her gün kendiliğinden ayakta durma, hareket etme ve uzanma pozisyonları aracılığıyla mekânın üç boyutuna (yükseklik, genişlik ve derinlik) yayılır (Goldman, 1991: 1). Lecoq hareketin bu birden fazla boyuta yayılımını göstermek için *efor gülü (rose des efforts)* adlı diyagramı geliştirir:



Tablo 8. Efor Gülü (Lecoq, 2015: 100)

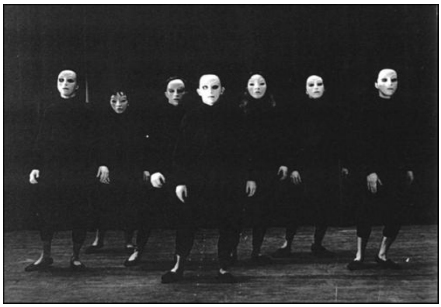
Lecoq kesin konuşur: "*Ne olursa olsun her şey "itmek/çekmek" ile ilgilidir*" (Lecoq, 2015: 97-99). Bu fiiller arasındaki seviye farklılıkları ve sonra güçlerin tersine işletilmesiyle tüm hareketlerin açıklanabileceğinden emindir.

Hareket analizi çalışmalarında, insan bedeninin analizinden sonra sıra doğanın dinamiklerinin analizine gelir. Toprak, ateş, hava ve su elementlerinin hareketleri ele alınır. Örneğin su, kalçadan başlayan bir dalgalanma hareketiyle verilir. Ateş içeriden doğar, kaynağını nefesten ve diyaframdan alır. Hava elementi, uçma eylemiyle keşfedilir. Toprak, eller ve ellerin toprakla olan hareketiyle bedene yayılır ve en nihayetinde hareket analizi ile ilgili pedagojik kanunlar ortaya çıkar. Buna göre:

1. Tepki olmadan, etki [eylem] olmaz.
2. Hareket süreklidir, 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 (Bkz. Lecoq, 2015: 107).

Bir elementi, bir rengi, bir böceği bedenlerinde daha önce misafir etmeyi öğrenen öğrenciler, son kertede bu kez karakteri bedenlerinde misafir edebilmeyi tecrübe eder. Teatral oyun, seyircinin varlığını unutmadan, imgeyi seyirciye yönelerek açmalıdır. Psikolojik oyunculuk, oyuncunun kendine dönüşmesini sağlar; ancak teatral oyun üretmeye yetmez. Maske ile oynamak bu noktada devreye girer. Birinci yıl içinde öğrenci diyalog yerine jesti konuşturmak için *nötr* maske ile oynamayı; yani susmayı öğrenir. Özel bir nesne olan bu maske, *denge* halinde olan

tüm bedene sükunetin fiziksel duyumunu öneren ve *nötr* denilen bir yüzdür. *Nötr maske* diğer bütün maskeler için bir referans maske, bir temel maske ya da bir destek maskedir. Öğrenci başlangıç aşamasında bu *nötr* durumu yakalayabilirse, üzerine oyun yazılabilen beyaz bir sayfa gibi bedeni özgürleştirir ve çalışmaya hazır hale gelir.



Tablo 9 Nötr maskede oyun (Kaynak: http://archithea.over-blog.com/article-22123326.html, 27.07.2018)

Maske ile çalışmayı öğrenen oyuncu, jest ve eylemleri tasarruflu şekilde icra edebilir. *Nötr* olanı temel alarak yapılan hareket çalışması bir sonraki aşamada oyuncuya oyunu için destek noktaları sunar. Çünkü oyuncu artık dengenin ne olduğunu bildiğinden karakterlerin çatışmalarını ya da dengesizliklerini daha iyi ifade eder. *Nötr* maskede ifade yoktur. Bu nedenle, maskeyi takan oyuncunun bedenine bakılır. Oyuncunun bedeni, ifadeyi toplayan yerdir ve beden yüze dönüşür. *Nötr maske* çalışmasının ilk aşamasında, oyuncuların maskeye dokunarak ve onu taşıyarak maskeyi iyice hissetmeleri beklenir. Daha sonra "uyanış" adı verilen bir durum doğaçlaması yapılır. Öğrencilerden maskeyi takanlara yere uzanmaları ve "ilk kez uyanmaları" istenir. Sonrasında *nötr* maske ile kökensel yolculuk, temalı doğaçlamalarla başlar. Bu doğaçlamalar esnasında öğrenciler daha önce yaşamadığı durumları yaşar ya da öğrenciler daha önce hayatlarında hiç gerçekleştirmedikleri çok zor hareketler yapar. *Nötr* maske çalışmasının üçüncü aşamasında ise doğayla özdeşleşmeyi oynama doğaçlamaları yaptırılır. *Nötr* maskeyi takan öğrencilerin toprak, ateş, hava ve su elementlerine dönüştüklerini imleyen jestler üretmesi beklenir. Doğal elementlerden sonra tahta, kâğıt, karton, metal, sıvı gibi farklı malzemelerle özdeşleşme çalışması yapılır. Amaç oyuncunun referanslarını genişletmesi ve bir malzemeden diğerine geçişteki bütün nüansları hissetmesidir. Öğrenci bu aşamada, çalışılan nesnelerin farklı dinamiklerini keşfeder. Ortak şiirsel zemin denilen, içine renkleri, ışıkları, sözcükleri, ritimleri, uzamları ele alan uzun

soluklu bir çalışma yapılır. Bu aşamaya geçildiğinde *nötr* maske artık kaybolur; ifadeler belirir. Özdeşleşmeyi oynama çalışması için *transpoze etmek/transfer etmek* metodu kullanılır. Bu metot, insan doğasını daha iyi oynamak amacıyla anlatımsal araçlara hizmet etmesi için doğanın, eylem jestlerinin, hayvanların ya da malzemelerin dinamiğini temel alır. Amaç, gerçekçi oyunun dışında olan bir teatral transpozisyon seviyesine ulaşmaktır. Bu metot, iki biçimde uygulanır. İlkinde, bir element veya bir hayvan insanileştirilerek, onlara bir davranış atfedilir, bir söz verilir veya başkalarıyla iletişime geçerler. Örneğin ateşi konuşturmak, öfkeyi ya da sıkıntıyı ortaya çıkarır. Havayı insanileştirmek, destek noktalarından yoksunluğu, devamlı hareketi veya hiçbir yere tutunmadan gezinen rüzgârın kararsız ritimlerini belirtir. Özdeşleşme çalışmasının başlıca sonucu, oyuncunun bedeni farkındalık kazanır ve çalışmayı hatırlar (Bkz. Lecoq, 2015: 52-78).

Lecoq, eğitimin ilk yılını çok önemser. Çünkü öğrenciler için ilk yıl en büyük tehlike, kendilerine dönüşmektir. Psikolojik oyunculuğun handikaplarından birisi olan, oyuncuyu kendine dönüşme tehlikesini savmak için hayvanlardan referansla karakter çalışmasına yer verilir. Öncelikle öğrenciden çevresinde ya da sokaktaki gözlemlerinden ilhamla ilk karakteri önermesi istenir. Seçilen gözlemdeki karaktere özgü, *yapı kurucu çizgiler* belirlenir. *Yapı kurucu çizgiler (lignes de force),* Lecoq pedagojisine özgü bir başka terimdir. Lecoq'un geometri ve resim sanatından ödünç aldığı bu kavram kompozisyon kurallarından biridir (Bkz. Lecoq, 2015: 192) Öğrenci, çalışacağı karakteri tarif eden, enine-boyuna ve derinliğine çizebileceği üç kelimelik bir kombinasyon oluşturmalıdır. Örneğin, bir karakter "öfkeli, ama cömert ve gururlu" olabilir ya da "kızgın ama aynı zamanda kibar" olabilir. Öğrenciler, çalıştıkları karakterin yapı kurucu çizgilerini kazandırdıktan sonra kendi özelliklerini, kendi karmaşıklıklarını sırayla katabilirler. Karakter çalışmasında, çalışılan karakterin uzamla kurduğu ilişki mutlaka görünür kılınmalıdır. Karakter, bedensel olarak sorgulanmalıdır. Öğrenciler, hangi temayla oynarsa oynasın, iki karakteri bir an için seyirciye aynı anda gösterebilmelidir. Herkesin katıldığı derslerde yapılan doğaçlamalar, sonrasında Lecoq'un *oto-kur* adını verdiği öğrenci sunumları sırasında geliştirilir. Beşer oyunculu gruplar ortaya çıkar. Bu temrindeki pedagojik amaç, tıpkı diğer temrinlerdeki gibi, oyuncuyu mümkün olabildiğince kendisinden uzak bir ya da birçok karakteri oynamaya zorlamaktır. Temrinin sonunda, beş kişilik gruplar, iki metreye bir metrelik dar bir alanda, kısıtlı küçük sahnede büyük uzamlar canlandırmakla yükümlü olurlar. *Treto* çalışması olarak da bilinen bu toplu doğaçlamalarda öğrenciler dekorlu, kostümlü, nesneli bir sahne hazırlayarak bu kuru tamamlarlar (Bkz. Lecoq, 2015: 77-82).

Buraya kadar genel çerçevesi çizilen Lecoq pedagojisinin fiziksel tiyatro yaklaşımları içinde oyuncuya sağladığı yararlar nelerdir? Oyuncu maske ile

oynamayı öğrenir, bir bedende iki kişi olmayı algılar. Tekniğin bu yönü, oyunculuğun da temel paradoksuna bir cevap verir: Oyuncu aynı anda hem kendi hem de rol kişisi olabilir mi? Lecoq pedagojisinin temsil ettiği fiziksel tiyatro yaklaşımına göre cevap "evet"tir. Oyuncu, seyirci karşısında kendi ile birlikte, yani kendini hiçlemeksizin, maske aracılığıyla başkası olmayı oynar. *Nötrlük, nötr maske*de oynamak, teatral jestlerde ve oyun kurmada oyuncuya ekonomik hareket etmeyi ve yalınlığı öğretir. Basit bir taş atma eyleminde bile, bedenin yalnızca bir kısmının değil, her bir kısmının taş atması gerektiği hareket analizi yoluyla öğretilir. Hareketin psikolojik değil, teatral yönüne vurgu yapılır. Son cümlede, Lecoq pedagojisinin çağdaş tiyatronun geldiği son noktada, sahnesel teatralliğe yatırım yapan bir fiziksel tiyatro yaklaşımını temsil ettiği söylenebilir.

Bir 'İlk Göz Ağrısı': *Şatonun Altında*

Fiziksel Tiyatro Araştırmaları (FTA), Jacques Lecoq pedagojisinin temel alındığı Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu bünyesinde 2016 yılında bir araya gelmiştir. Güray Dinçol, Pınar Akkuzu, Gülden Arsal, Uğur Açıkgöz ve Tuba Keleş'ten oluşan ekip üyelerinin ilk yapım, William Shakespeare'in *Macbeth* tragedyasından hareketle uyarladıkları *Şatonun Altında* yapımıdır. Ekip üyelerinin bir araya geliş şiarı; maske oyunculuğu, fiziksel hikâye anlatıcılığı, grotesk oyunculuk, *clown*, *bufon* gibi farklı fiziksel tiyatro tekniklerinin klasik metinlerle buluştuğu eserleri sahneleme ve bu tekniklerin sahne üstünde araştırılması üzerine kuruludur. Bir uyarlama olarak sahnelenen ilk oyunları olan *Şatonun Altında* da yine bu şiar üzerine doğmuştur. Ekip belirlediği ilkelerin yanı sıra; metni toplumsal cinsiyet eleştirisiyle de irdeleyip uyarladığı bu oyunla seyirciyle buluşturmuştur. FTA, daha sonraki projelerini de aynı temel çerçevelerle devam ettirmeyi planlamaktadır (www.fizikseltiyatroarastirmalari.com, 28.07.2018).

Performans metninin uyarlanışında ve sahneye taşınmasında çağdaş bir yazım belirlenmiştir. Lecoq pedagojisinin en özgün stillerinden biri olan *bufon*lar oyunun temel yapısını oluşturmuştur. *Bufon*ların sahnedeki tek varlık nedeni, hiçbir şeye inanmamak ama aynı zamanda her şeyle de dalga geçmektir. *Bufonl*ar, grotesk figürlerdir; bilinçli olarak formları çarpıtılmış, insanımsı yaratıklardır. Daha çok yeraltı dünyası ile ilişkilendirilirler. Karanlık ve tekinsiz, çirkin ve ucube, ama bir o kadar da sevimlidirler. *Bufon*lar FTA'nın adı geçen yapımında Shakespeare'in en güçlü tragedyalarından *Macbeth* ile buluşturulmuştur.

Sahnelenen yapım, melez olarak adlandırılmaya müsait bir seyirlik sunmaktadır. Shakespeare'in ana metni bir tragedya formunu yansıtırken, FTA'nın

sahne metni trajik bir hikâyeyi komedi unsurlarıyla anlatan iki *bufon*dan oluşur. Bu oyunda Mei ve Po adlı *bufon* teyzeler Macbet'in hikâyesini kendilerince oyun oynama, alay etme ve taklit aracı olarak kullanmak için anlatırlar. Yer altına ait karanlık iki tip, ortalamadan üstün soylu kişilerin konu edinildiği trajik bir hikâyeyi komedi unsurlarının olanaklarını kullanarak, alaya alarak, rahatsız ederek, bozarak, evirip çevirerek kendilerince değiştirirler.

Shakespeare'in ana metni, İskoç kralı Duncan'ın komutanlarından birisi olan, eşi Lady Macbeth'in de cesaretlendirmesiyle, kralı öldürerek tahtı ele geçiren ve krallığı kaybetmemek için cinayetler işleyen Macbeth'in iktidar tutkusunda aşırıya kaçarak felaketlere sürüklenmesini konu edinir. Tahta bırakacağı bir varisi dahi olmayan Macbeth, kendisine inanan pek çok asker arkadaşına, dahası kralına dahi ihanet eder. İktidar hırsı onu oyun boyunca kasıp kavurur. Doğaüstü güçleri olan yaratıkların, cadıların, perilerin kol gezdiği düşsel atmosferleri olan sahnelerde duyulan kehanetlerin de tetiklemesiyle hareket eden Macbeth sonunda hüsrana uğrar.

Tablo 10 Mei ve Po – Şatonun Altında (www.fizikseltiyatroarastirmalari.com, 28.07.2018)

Şatonun Altında oyununda, Shakespeare'in ana metnindeki olaylar dizisini çamaşır yıkayarak anlatan iki hikâyeci kadın çıkar karşımıza. Shakespeare'in yazdığı *Macbeth*'in hikâyesini bir de onların anladığı şekilde, onların dilinden dinler, onların gözünden izleriz. Oyunda esasında, ne anlatıldığından ziyade, nasıl anlatıldığı önemlidir. Mei ve Po, bir zamanlar Duncan'ın, daha sonra da Macbeth'in kral olarak oturduğu şatonun altında, yani yeraltında yaşamakta ve sarayın kanlı – kirli çamaşırlarını yıkamaktadırlar. *Şatonun Altında*'nın hikâyesi, Macbeth'in ölümünden sonra başlar. Sahne aydınlandığında, kirli çamaşırların bir kısmı yıkanmış ve mandallarla iplere gerilmiştir. Fakat o kadar kirlilerdir ki,

yıkanmalarına rağmen kan izleri o ezik büzük çürük çarşaflardan çıkmamıştır. Eciş bücüş, ne oldukları belirsiz, bedenlerinde groteski anıştıran bir form bozukluğu ile ne idüğü belirsiz homurdanmalar eşliğinde iki kadın sahneye gelir. Oyun ilerledikçe seyircinin bakışındaki dehşet dağılır, Mei ve Po seyircinin gözleri önünde, giderek şirin ve komik birer dedikoducu teyze oluverir. Defalarca kendi aralarında oynadıkları belli bir oyun vardır. Ancak oyun başladığında, bu kez oyun arkadaşı olma sırası seyirciye gelir. Mei ve Po, seyirciyle sözleşir ve oyunlarını oynamaya başlar. Böylece, iki sıra dışı hikâye anlatıcısının sunumuyla, sevimli ve neşeli olan ile tekinsiz, şaşırtıcı ve tedirgin edici olanın bir arada olduğu yeni bir Macbeth hikâyesi başlar. Gördükleri şiddet, ölüm, hastalık ve kanın dehşetiyle Mei ve Po'nun bedenleri bozulmuş, olağandışı bir hale dönüşmüştür. Kaç yaşlarında oldukları, ne zamandan beri hayatta oldukları belli değildir. Ama belli ki yaşlarının yettiği zamanların iyi birer tanığıdırlar. Öyle detaylarla öyle sahneler anlatırlar ki, hep olagelmiş olan iktidarların eril ve zorba, şehvetli ve ölümcül hallerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererler. Dekor sadece birkaç buruşuk çarşaf, birkaç mandal ve bir iki çamaşır ipinden ibarettir. Bu malzemeler oyun ilerledikçe, iktidarların görünmeyen karanlık ve kirli yüzünü açığa çıkaran bir oyunun anlamlı birer parçası haline gelir. Hiçbir şeye inanmayan, kendileriyle ve seyirciyle dalga geçen, neredeyse tüm zamanlarda yaşamış çağlar üstü iki kadın, Mei ve Po, Macbeth'in ihanet ve ihtiras yüklü kanlı hikâyesini tüm karanlık ve rahatsız edici komiklikleriyle anlatır.

Tablo 11 Bufonlar – Şatonun Altında
(www.fizikseltiyatroarastirmalari.com, 28.07.2018)

Oyunun tasarım ve uyarlamasını oyuncular Pınar Akkuzu ve Gülden Arsal yaptı. Işık tasarımını Uğur Açıkgöz, proje asistanlığını Tuba Keleş ve yönetmenliğini de Güray Dinçol üstlendi. Bilindik bir hikâyeyi Türkiye seyircisi

açısından hiç aşina olunmayan bir görsel tasarımla sahneye taşıyan ekip üyeleri trajik bir metni seyircinin gözleri önünde komediye dönüştürme işini Lecoq pedagojisinin sunduğu yaratıcı imkânlarla gerçekleştiriyor. Mei ve Po, fiziksel hikâye anlatıcılığına soyunmuş. *Bufon*un sahneyi kaplayan çarpıtıcı ve çarpıcı fiziksel varlığı, seyircinin gözlerini bir an olsun sahneden ayırmasına engel oluyor. Oyun boyunca yer yer hiçbir şey yapmadan sadece duruşlarıyla bedeni ve çıkardıkları homurtularla sesi maskelemeleri, kendi aralarında ve seyircilerle birlikte oynadıkları oyunları mimlemeleri gözle görülür derecede izlenebiliyor. Oyun, sözden önceki sessizlikle başlıyor. Oyun seviyelerinin sabit noktalarla işaretlendiği, sürekli değişerek seyircinin sıkılmasına mahal bırakmayacak derecede titizlikle işlendiği rahatlıkla seçilebiliyor. Ekip üyeleri Lecoq pedagojisinden ne anladıklarını ve Lecoq izlerinin oyunun hangi bölümlerinde nasıl gözlemlendiğini kısaca şu sözlerle anlatıyorlar:

> Jacques Lecoq pedagojisini basitçe; maske oyunculuğu, mimodinamik, grotesk, bufon ve clown gibi oyunculuk stillerinin bir araya gelmesiyle oluşan; oyuncunun uzamla olan ilişkisini, şimdiki zamandaki varoluşunu, sahne üzerindeki mevcudiyetini geliştirmeyi amaçlayan; oyun-oynama hali ile kurduğu ilişkiyi irdeleyen; fiziksel hareket teknikleri ve hareket analizleri ile desteklenen bir oyunculuk metodu olarak özetleyebiliriz. Şatonun Altında performansında, Lecoq pedagojisinin en özgün stillerinden biri olan "Bufon" tekniğinin oyunun temel yapısını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu tekniğin yanı sıra clown, fiziksel hikâye anlatıcılığı, maske oyunculuğu ve grotesk oyunculuk da yararlanılan teknikler arasında. Özellikle hiçbir şeye inanmayan ve her şeyle dalga geçmek için sahnede var olan, yeraltı dünyasına ait iki tuhaf yaratık (çamaşırcı kadınlar), komedi ve trajedi arasındaki gerilimli çizgiyi kullanarak bütün tabuları ve yıkılmaz varsayılan tüm değerleri sarsıyorlar. Bufonlar iç dramaturjisinde olduğu gibi kışkırtıcı, yıkıcı, rahatsız edici ve oldukça komikler. Onlar için insan olma durumu ve insanlık sadece bir oyun oynama, alay etme ve taklit aracı, tıpkı oyunda var olan iki çamaşırcı kadın gibi (Karaibrahimoğlu, 2017).

Ekip üyeleri böyle bir oyun yapma fikrinin, FTA ekibi oluşmadan önce, Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu sürecinde karşılaştıkları *bufon*ların kendilerine sağladığı oyun alanı ve dramaturjik olanaklar doğrultusunda geliştiğini de dile getiriyor. Bir gün mutlaka sahnede bu stili daha derinlemesine araştıracakları bir yaratım sürecini bekleyen FTA ekibi, sahneleme için uygun bir metne ikna olduktan

sonra çalışma üzerinde yoğunlaşıyorlar. Fakat sadece stilin değil, elbette bir metnin de bu yaratım sürecine eşlik etmesi gerekliliği söz konusu oluyor. FTA ekibi, kaçınılmaz olarak en az *bufon*lar kadar kadim bir zekâya sahip William Shakespeare metinleri arasında, özellikle insanlığın bütün zaaflarını gözler önüne serdiği en kanlı tragedyalarından biri olan *Macbeth* ile çalışma ve araştırma sürecine başlıyor. İlerleyen zamanlarda, *bufon* dışında grotesk, *clown*, hareket temelli hikâye anlatıcılığı gibi stilleri de zamanla araştırma sürecine dâhil ediyorlar. İç çerçevede Macbeth'in hikâyesi korunurken, araştırma sürecinin ilerleyen zamanlarında, bu hikâyeye bir dış çerçeve çizerek, bu çerçeve içine de Macbeth'in şatosunun altında, şatonun en karanlık yerlerinden biri olan yeraltı çamaşırhanesinde yaşayan ve orada çalışan, ucube görünümlü iki çamaşırcı kadını yerleştiriyorlar. Araştırma süreci aynı zamanda *Macbeth* metni dışında yeni bir metin, yeni bir anlatı talep ediyordu. Sahne üstü araştırmaları, çamaşırcıların kendi dillerini ve metinlerini yaratmak için fırsat vererek *Şatonun Altında*'yı ortaya çıkarıyor. Oyunu "hem karanlık, hem rahatsız edici, hem de komik bir yolculuk" olarak betimleyen FTA ekibi, seyircinin tam da ağız dolusu gülmeye alışmışken, dehşete düşüren sert bir gerçeklikle baş başa kalarak yüzlerindeki ifadeleri donduran bir deneyime doğru sürüklenmelerini hedeflemiş. Bu hedefi tutturmak için de sahnede rahatsız edici, komik ve birbiriyle uyumlu iki *bufon* tiplemesi üzerinde çalışmışlar. *Bufon*ları canlandıran Pınar Akkuzu ve Gülden Arsal, geçmiş tiyatro deneyimlerinin yanı sıra Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu bünyesinde aldıkları Lecoq eğitimi sonrasında birlikte bir oyun yapmak istiyorlar. Uygun metni bulduklarında çalışmalar hızlanıyor (Bkz. Karaibrahimoğlu, 2017). Oyunculardan Gülden Arsal, Shakespeare'in metniyle nasıl ilişki kurduklarını, uyarlama sırasında neleri ölçü aldıklarını şu sözlerle anlatıyor:

> Metinden seçtiğimiz temaları nasıl bufonlayacağımıza baktık. Erkeklik, kahramanlık, sınır aşımı, dostluk, savaş gibi temalar belirledik ve bunlar üzerine doğaçlamalar yaptık. Shakespeare seçmemizin sebebi, sırtımızı güçlü bir metne yaslama arzusuydu. Prologda, metinden alıntılar yaptık, aralarını kendimiz yazdık. Shakespeare'in diline yaklaşmaya çalıştık. Yazarlık, elimizin titrediği, korktuğumuz bir şey oldu. Lecoq stilinde 'ozan oyunculuk' kavramı vardır; yaptığın işe, aynı zamanda hem yazar, hem oyuncu, hem yönetmen olarak bakman gerekir. Biz oyunculuğa ve yönetmenliğe yatkındık ama yazarlık konusunda kötüydük. Bu yüzden, Shakespeare'in metnini parçalara ayırarak çalıştık. Hikâyenin trajik boyutlarını tartışırken, onu başka bir uzama çekmeyi düşündük. Bu minvalde Eski Ahit'e ve Samuel Beckett'in metinlerine de baktık. 'Godot'yu Beklerken' oyunundaki

> Vladimir ve Estragon karakterleri arasındaki atışma dinamiğini kurmaya çalıştık (Karaibrahimoğlu, 2017).

Sahnelendiği günden bu yana toplam altı ödül alan (Eleştirmenleri Birliği Özel Ödülü, Yeni Tiyatro Dergisi Jüri Özel Ödülü, XVII. Direklerarası Seyirci Ödülleri Yenilikçi Tiyatro Ödülü, 22. Sadri Alışık Oyuncu Ödülleri Anadolu Efes Özel Ödülü, XVII. Direklerarası Seyirci Ödülleri Vasıf Öngören Ödülü, I. Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri Seçici Kurul Özel Ödülü) *Şatonun Altında*'nın bu başarısının ardında, Lecoq pedagojisinin seyirciyle en yalın haliyle karşılıklı bir "oyun oynama" ilişkisi kurulmuş olabilmesi yer alır demek mümkündür. Nitekim oyunun yönetmenliğini üstlenen Güray Dinçol, Mei ve Po'nun oyun boyunca sanki ezelden beri varlarmış ve hep oynayacaklarmış gibi, birbirleriyle ve seyirciyle çocukça oyunlar oynayarak çok eğlendiklerini hatırlatıyor. Bu yapımın ana motifini oluşturan ve seyirciyle karşılıklı bağın kurulmasında büyük payı olan *bufon*lara ve '*bufon*lamak' deyimini şu sözlerle açıklıyor:

> Bufon, clown, grotesk ve fiziksel hikâye anlatıcılığının harmanlanması. Bufonlamak, içini boşaltmak demek. Her şey bufonlanabilir, ancak bufonlar için bazı temalar daha eğlenceli. İnsanı eşelemek, parçalamak, derinliği aramak gibi, komedisi ve trajedisi güçlü temalar ister istemez öne çıkıyor. Bufon stili tamamlanmış bir stil olmadığı için, yaptığımız araştırma dışında bir kaynağımız yok. 'Şatonun Altında'da sadece bufona sarılsaydık, kaybolurduk. O yüzden Shakespeare'in yardımcılığına, hikâye anlatıcılığının basitliğine, clown'ın seyirciyle ilişkisine başvurduk. Clown'lar aptal, naif ve gururludur. Bufonlarsa sadece gururludur. İkisinin de seyirciye açık biçimler olduğu söylenebilir.
> (…)
> Mei ve Po'nun tavırları ya da oynadıkları oyunlar sevimli olsa da, görünüşleri sevimli değil. Grotesk ve bufonda en temel unsurlar, sinir bozuculuk, mevcut estetiğin tersyüz edilişi, güzellik kalıplarının kırılışıdır. Burada ahlaki normlar gibi, fiziksel normlar da yerle bir edilir. Clown ile bufon arasındaki en temel fark ise, clown kendine gülünsün isterken ve sahnede güldürmek için varken, bufonun seyirciye gülmek için orada olmasıdır. Bu da zaten trajediyi yaratır. Mei ve Po oyuncu olarak eğlenirken, bir hezeyana sürükleniyorlar. Bir izleyen, "Bu oyun belli bir sayıda oynandığında, sahnedeki iki kadının büyü ayinine dönüşecek" demişti. Oyunu delilik boyutuna taşımadık belki ama bazı anlar var ki, iki oyuncunun işbirliğinde o deliliği görüyorum, ritüele benzer garip bir hal

alıyor. Sanırım o hal, trajik boyutu taşıyor (Karaibrahimoğlu, 2017).

Sonuç

Tiyatro, birkaç yıllık bir eğitim ile öğrenilebilen bir sanat dalı değil; yaşam boyu süren bir keşif ve öğrenme sürecidir. Tiyatroda sabit bir pedagojik sisteme mahkûm kalarak öğretim yapılanmasını sürdürmek, muhafazakâr bir tutumdan başka bir şey değildir. Eğitim ve öğretimde çağdaş bulguları sistematik olarak takip edememek de yetersizlik ve beceriksizlikten başka bir şey değildir. Gelişmekte olan ülkeler kategorisine giren Türkiye'de, gelişmiş ülkelerin gidişatından farklı olarak profesyonel tiyatro okullarının üniversite çatısı dışında yapılandığı, bu çalışmanın önceki bölümlerinde ifade edilmişti. Türkiye'de benzer bir gelişim sürecinin izlenmesini beklemek çok da gerçekçi olmayacaktır. Zira modernleşme dinamiklerinin gelişmiş ülkelerinkinden farklı bir tarihsel seyir izlediği ülkemizde devlete bağlı veya devlet denetiminde üniversite konservatuvar ve fakültelerinden bağımsız ya da özerk, kendi koşullarıyla büyüyerek marka olabilecek, estetik ve pedagoji üretebilen profesyonel tiyatro okulları geçmişimizin olmadığı da bir gerçektir. Fiziksel tiyatro dinamizmiyle yapılandırılmış çağdaş bir tiyatro pedagojisi bulunan Lecoq Okulu ve benzeri profesyonel pedagojiler her zaman yeni bir şey bulmaya uygun materyalleri bir araya getirerek dönüştürebilme gücüne sahip bir eğitim sunuyor. Fiziksel tiyatro çalışma fırsatı, tiyatro eğitimi artık "demode" kaçan bir ülkenin sahne sanatlarına yeni ufuklar açabilecek formlarla doludur. Çağdaş pedagojiler, günlük yaşamımızda beden hareketleriyle neyi ne kadar ifade ettiğimizi ve oyuncu, yazar, yönetmen ve tasarımcı açısından ne kadar yararlı araçların olduğunu düşünmemizi sağlıyor. Oyuncunun bedenini okunabilen bir metne dönüştüren bir tiyatro eğilimi olarak fiziksel tiyatro, Türkiye'de akademilerde verilen tiyatro eğitimlerinin sorgulanması, taze müfredatlar oluşturulması, akademilerin çağdaş pedagojilere kapıları açması gerektiğini bağırıyor. Gelişmiş ülkelerde üretilen çağdaş tiyatro pedagojileri ile sahne sanatları hızlı yol kat ederken; eğitimini tamamladıktan sonra bile, Türkiye'de hala el yordamıyla, çoğu zaman yönteme hâkim olmadan, sezgileriyle hareket ederek sanatını icra etmeye çalışan oyuncularla karşılaşabiliyoruz. Teori pratiğe yansımıyor; çünkü öğrenilen bilgi somut pratikler üretemiyor.

Lecoq pedagojisinden geçen bir öğrencinin ne tür kazanımları olabilir? Sahnesel teatralliğin temel basamağı olan mim çalışmasında oyuncu adayının bedeni, bu eğitim yönteminde hikâye anlatmak için temel bir araç olarak kabul edilir. Mim ve maske ile çalışırken, oyuncu adayı başı ve sonu olan net hareketlere ve yönlere daha fazla odaklanmayı öğrenir. Yine bu yöntemde, sahne varlığını

güçlendiren mim ve maske oyunculuğu, sadece jestler ve hareketlerle, replik olmaksızın duygu ve düşüncelerin nasıl ifade edileceği ilginç çalışmalara gebedir. Lecoq pedagojisinde bir eğitim materyali olarak kullanılan her formun bir sunum biçimi vardır. Örneğin *clown*, zaafların zafere, beceriksizlik ve başarısızlığın bir sanat eserine dönüşebileceği fırsatlar açan güncel bir araştırma süreci sunar. Bu sadece teknikle ilgili değil, aynı zamanda bir hikâyenin nasıl farklı bir şekilde anlatılacağı ile de ilgilidir. *Clown*, kendine güldürmeyi öğretir; *bufon* başkasına gülmeyi öğretir. Bir sanatçı adayının kendi tarzını bulması şarttır, gereklidir. Bu da deneyerek ve araştırarak, araştırmaya hevesli olarak mümkün olabilir. Fiziksel tiyatro yaklaşımı ile yapılandırılmış olan Lecoq pedagojisi, oyuncu adayına bu araştırma ve deneme seçeneklerini sunar.

KAYNAKLAR

Brionys Blog, 2 Year Course École Internationale De Théâtre Jacques Lecoq. https://cssd-lecoq.weebly.com/brionys-blog, 27.07.2018

Contemporary Performance, Jacque Lecoq 'The Movıng Body: Teachıng Creatıve Theatre'. https://contempperformance.wordpress.com/2013/10/08/jacque-lecoq-the-moving-body-teaching-creative-theatre/, 27.07.2018

Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Adamları Sözlüğü,* (Birinci Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

École Internationale De Théâtre Jacques Lecoq. The School. "http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/school_en-000001.html, 26.07.2018

École Internationale De Théâtre Jacques Lecoq. First Year. http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/school_en-000001.html, 26.07.2018

École Internationale De Théâtre Jacques Lecoq. Second Year. http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/school_en-000001.html, 26.07.2018

Eldredge, A. ve Huston, Hollis W. (1978). Actor Training in the Neutral Mask. *The Drama Review: TDR,* Vol. 22, No. 4, Workshop Issue, pp. 19-28.

Fiziksel Tiyatro Araştırmaları. Hakkında. https://fizikseltiyatroarastirmalari.com/hakkinda/, 28.07.2018

Fiziksel Tiyatro Araştırmaları. Oyunlar. https://fizikseltiyatroarastirmalari.com/oyunlar/, 28.07.2018

Goldman, E. (1999). *The Geometry of Movement: A Study in the Structure of Communication,* Copyright Ellen Goldman.

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens,* Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Huston H. ve Moore, J. (1983). The First New York Festival of Clown-Theatre. *The Drama Review: TDR,* Vol. 27, No. 4, Anniversary Issue: Dreams, Proposals,Manifestos, pp. 112-120.

Kemp, R. (2017). The Embodied Performance Pedagogy of Jacques Lecoq. *Connection Science,* Vol. 29(1), pp. 94-105.

Laban, R.V. ve Ullman, L. (1980). *The Mastery of Movement,* Alton: Dance Books Publications.

Leah, J. (2015). Physical Theatre. *Research Starters,* Salem Press Encyclopedia.

Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden,* (1. Baskı). Çeviren: Mine Çerçi, Ankara: NotaBene Yayınları.

Murray, S. ve Keefe, J. (2007). *Physical Theatres: A Critical Introduction*, (1st Edition). London and New York: Routledge.

Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi II,* (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Overblog. Lecoq: Le silence dans le jeu. http://archithea.over-blog.com/article-22123326.html, 27.07.2018

Rolfe, B. (1972). The Mime of Jacques Lecoq. *The Drama Review: TDR,* Vol. 16, No.1, pp. 34-38.

Schiller, F.V. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup,* (3. Baskı). Çeviren: Melahat Özgü, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Sheppard, S. (2006). *Theatre, Body and Pleasure,* (1st Edition). London: Routledge.

Theatre Arts, Production Photos. https://theatre.uiowa.edu/production/mainstage/iowa-partnership-arts-crescendo, 27.07.2018

Thompson, J. (2004). Digging Up Stories: An Archaeology of Theatre In War. *The Drama Review: TDR*, (48)3, pp 150-164.

Zarrilli, P. (2010). Physical Theatres: A Critical Introduction, and: Physical Theatres: A Critical Reader (review). *The Drama Review: TDR*, 54(1), pp.174-177.