

# COPEAU : AKTÖRÜN NÖTR KONUMUNDAN FİLİZLENEN SAMİMİ TİYATRO

Handan Aydın\*

*“Sık sık benim gelenekle bağı koparmaya giriştiğim söylenir. Aslında doğru olan bunun tam tersidir. Ben (Commedie-Française’in) memur aktörleri tarafından üç yüz yıldır tiyatro üzerine yüklenenleri temizleyerek onu “gerçek gelenek”e yaklaştırma yolunu aramaktayım”<sup>1</sup>*

Maddi zorunluluklar nedeniyle uzun süre yazın alanında kariyer yapan Copeau, ancak otuzlu yaşlarında gerçek tutkusu olan tiyatroya yönelebilmiş ve kendisine Fransız tiyatrosunda “*Dramatik Tamir*”<sup>2</sup> görevini atfederek, aktif tiyatro hayatına başlamıştır. Fakat o döneme kadar da tiyatrodan tamamen uzak kalmamış, editörlüğünü yaptığı *Nouvella Revue Français* dergisinde ya da diğer Paris dergilerinde, tiyatro üzerine eleştiri yazıları yazmış ve Fransız tiyatrosundaki star sisteminin zararlı etkileri üzerinde durarak, tiyatronun ticari sömürüye olan katkısını eleştirmişti. Bu anlamda yazılarında değindiği ve daha sonraki tiyatro çalışmalarında da üzerinde durduğu üç ana nokta; tiyatronun yeniden canlandırılması, yaratıcı aktörün eğitimi ve modern toplumda popüler ve kutsal tiyatronun yerinin bulgulanması şeklinde özetlenebilir.<sup>3</sup>

1879 yılında doğan Jacques Copeau, küçük bir demir fabrikası sahibi orta sınıf bir ailenin çocuğudur. Çocukluğundan itibaren tiyatroya büyük ilgi duyar, lise yıllarında o dönem Fransa’sının önemli tiyatrolarının (Theatre Libre, Comedie Française, Chatelet) oyunlarını takip eder, üniversitede edebiyat ve felsefe okumaya başladıysa da dersler yerine dönemin avangart tiyatrolarının (Theatre de l’Oeuvre, Theatre Antoine) çalışmalarına daha fazla ilgi gösterir. Babasının ölümünün ardından okulu bırakan ve iki senelik bir seyahate çıkan Copeau, bu arada Fransızca dersleri vererek ve çeşitli dergilerde

\* *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi*

<sup>1</sup> Rudlin, John; “*Jacques Copeau: The quest for sincerity*”, *Twentieth Century Actor Training*, (Ed.) Alison Hodge, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2000; s. 55

<sup>2</sup> a.g.e; s. 55

<sup>3</sup> Evans, Mark; *Jacques Copeau*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2006; s. 43

yazılar yazarak hayatını ikame ettirir. 1903-1905 yıllarında her ne kadar kendisi yazı işlerine devam etmek istese de fabrikanın başına geçer, fakat bu işte başarı sağlayamayarak iflas eder. Sonrasında ailesini geçindirmek için bir galeride sergi yöneticiliği yapıp diğer taraftan da çeşitli dergilerde yazmaya devam eden Copeau, 1907'de Grand Revue dergisinden drama kritikleri yazması için teklif alarak çok daha geniş çevrelerce tanınır. Daha sonra Gide, Jean Schlumberger, Andre Ruyters ve Henri Gheon ile 20.yy başındaki en önemli dergilerden birisi olacak Nouvelle Revue Française'i çıkarmaya başlar. Böylelikle ekonomik yönden rahatlayıp belli bir tanınmışlık elde edince tiyatro konusunda yapmak istediklerine yönelir. Jacques Rouche'nin daveti üzerine Theatre des Arts'a 1910-1911 sezonu için Dostoyevski'nin Karamozov Kardeşleri'nden uyarlama bir oyun yazar ve 6 Nisan 1911'de perde açan bu oyun Paris eleştirmenlerinin dikkatini çeken başarılı bir yapıt olarak ses getirir. Ardından Londra'ya bir seyahate çıkar, dönemin önemli aktör ve yazarlarıyla tanışır ve sonunda kendi tiyatrosunu kurmak için yeterli güç ve cesareti toplayarak 1913'de Theatre du Vieux-Colombier'i kurar.

Tiyatronun insan yaşamının iç boyutlarını ortaya çıkarma potansiyeline olan inancı nedeniyle eleştirilerinde bulvar tiyatrolarının içine kapalılıklarını, kendi kendini tatmin için yapılan tiyatroyu eleştiren Copeau, herhangi bir karıştırılma ya da karşılaştırmaya fırsat vermeyecek şekilde kendisine bulvar tiyatrolarından yeterince uzak bir mekan seçer ve fikirlerini uygulamaya da mekan üzerindeki değişikliklerle başlar. Entelektüel çevreden destekçileri için de uygun bir bölgedeki Theatre de l'Athehee'nin öncelikle ismini değiştirerek bulunduğu sokağın ismini verir. Sonrasında bu eski tiyatrodaki sahne ve seyirci alanını yeniden dizayn eder. Aktör ve seyircilerin direkt kontağını mümkün kılacak fonksiyonel ve basit bir dekor anlayışıyla bütün aşırı süslemeleri kaldırır.



**Resim 1.** Vieux Colombier tiyatrosunun Copeau'nun dizaynından önceki ve sonraki görünüşü.

Çalışmalarına on genç aktör ile başlayan Copeau, seçmeler sırasında adaylarda doğal ve zorlanmamış yetenek ile açıklık aramıştır. Bu genç aktörlerin hayal güçlerine önem vermiş, idealist yaklaşımlarını ve başarıma dürtülerini destekleyip yön vermiş, yaratıcılık yönünden onları cesaretlendirmiştir. Öte yandan edebiyat alanındaki birikimi sayesinde tiyatroya dair vizyonunu da açıklıkla onlara aktarabilmiş, böylece grubun istek ve azimle kendisini takip etmesini sağlamıştır. Fakat oyunculuk alanında yapmak istediğini başarması, mekanda yaptığı değişiklik kadar kolay olmayacaktı. Çünkü aktörleri üzerlerindeki birikimden temizlemek duvarları kazımak kadar kolay bir iş değildi. Aktörlerini “cabotinage” in zararlarından korumak istiyordu. Copeau’ya göre cabotinage:

*“Sadece tiyatroya özgü olmayan bir hastalık. Samimiyetsizlik ya da daha doğrusu yanlışlık hastalığı. Bu hastalıktan muzdarip olan kişi otantik olmaktan, insan olmaktan uzaklaşır. O artık güvenilmezdir, doğal değildir... Ben burada sadece deformasyonları bir betimlemeye gerek duymayacak derecede açık olan ve “yıldız” diye adlandırılanlardan bahsetmiyorum. Ben bütün aktörlerden, en önemsizlerinden ve onların en silik jestlerinden, insanın bütün mekanikleşmişliğinden, derin zeka ve gerçek hayal gücününün yitirilmişliğinden bahsediyorum”<sup>4</sup>*

<sup>4</sup> Rudlin, John; “Jacques Copeau: The quest for sincerity”, *Twentieth Century Actor Training*, (Ed.) Alison Hodge, Routledge, Toylor & Francis Group, New York, 2000; s. 56

Copeau bu terimi, ticari aktörlerdeki en değersiz ve aşağı özellikleri, örneğin yıldızların kalıp oyunculuğunu, doğal olmayan aktörlerin hatalarını ya da gerçek duygudan uzak histerik oyunculuğu işaret etmek için kullanmaktaydı. Bu durumların önüne geçmek için de formal bir eğitim gerekliydi ama ilk aşamada Copeau'nun zaman problemi vardı. En azından tiyatronun dışında, doğaya ve hayata dokunabilecekleri bir deneyim yaşamaları için çalışmalarını Paris'in 60 km doğusundaki Le Limon köyündeki ailesinden kalma mekana taşıdı. Aslında fikirlerini pratiğe geçirmek konusunda deneyim eksikliği vardı ama burada açık havadaki çalışmalarda, oyuncuların farklı bir gerçeklik ve doğallık yakaladığını hissetti. Perdelerini Moliere'in "Hastalık Hastası" ve Thomas Heywood'un "Nezaketten Öldürülen Kadın" oyunları ile açan kumpanya, en önemli başarılarını "12. Gece" ile elde etti. Fakat 1. Dünya Savaşı'nın çıkmasının ardından Copeau tiyatro çalışmalarına ara vererek, dönemin tiyatro sanatçılarından düşüncelerini kendisine yakın bulduklarıyla, çalışmalarını kendi çalışmalarını tamamlayıcı nitelikte olduğuna inandıklarıyla buluşmalar yaptı. Bu buluşmalar ilerdeki yıllarda yapacağı tiyatroya ve oyunculuk çalışmalarına büyük katkıda bulundu. Örneğin tiyatroyu sahneleme, dizayn ve ışıklandırma olarak gören Gordon Craig ile yönetmenin tiyatrodaki artistik vizyon yaratmadaki önemi konusunda anlaşılıyordu. Ayrıca sanatın aynı zamanda bir zanaat olduğu ve başarı için yeteneğin yanında teknik becerilerin geliştirilmesi gerektiği konusunda da benzer fikirdeydiler. Copeau, Craig'in ışıklandırma, sahneyi basamaklandırma ve alan kullanımını konusunda yenilikçi düşüncelerinden etkilenmiş ve bu fikirlerin üzerine, Craig'den farklı olarak, tiyatrodaki yaratıcılığın kalbinde yer aldığına inandığı aktörü yerleştirerek istediği etkiye ulaşmaya çalışmıştır. Oyunculuk konusunda da Jacques Dalcroze'un çalışmalarından etkilenmiştir. Besteci ve müzik öğretmeni olan Dalcroze, öğrencilerinde ritm algısını geliştirmek için hareket üzerine çalışmalar yapan bir sanatçıdır. Bu çalışmaların Copeau için ilgi çeker olmasının nedeni, her ikisinin de öğrencilerinde düşünsel ve fiziksel hareketlerin "kasların kolaylıkla ve hızla aklın isteklerini yapması" noktasına geliştirilebileceğini bulmak için tutkuyla çalışıyor olmalarıydı.<sup>5</sup> Son olarak Copeau, Adolph Appia'nın çalışmalarına ilgi göstermiştir. Appia da Copeau gibi aktörün tiyatrodaki birincil yerine inanmaktaydı. Copeau için asıl ilgi çekici olan ise Appia'nın, tiyatrodaki konvansiyonların bir kenara bırakılması gerektiği, resim oluşturma yönündeki sahnelemenin yerine oyuncunun uzamda hareketinin üç boyutlu dinamiklerine eğilmek

---

<sup>5</sup> Evans, Mark : *Jacques Copeau*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2006; s. 17

gerektiği, müziğin ve metnin içindeki değerlerle çalışılması gerektiği konusundaki fikirleriydi. Copeau'nun 19. yy tiyatrosunda var olan hiyerarşik konvansiyonların artık değiştirilmesi gerektiği konusundaki inancı bu sanatçılarla yaptığı görüşmelerde daha da perçinlenmiştir.

Copeau, 1917-1919 yılları arasında Fransız Güzel Sanatlar Bakanlığı'nca kültürel elçi olarak görevlendirilerek Amerika'ya gönderilir. Yeniden bir araya gelen kumpanya, kültürel ve dilsel problemlere rağmen Copeau'nun basit sahneleme anlayışı ve kullandığı fiziksel hareketlerin anlatımsal boyutu ile Amerika'da büyük ses getirir ve Amerikan "Little Theatre" hareketinin ilham kaynağı olur. 44 farklı oyunun sergilendiği New York dönemi Copeau için oldukça yorucu olmuştur ve elde ettikleri büyük başarıya rağmen Paris'e geri dönmeye karar verir.

1920'de kumpanyanın oyuncusu ve Copeau'nun en büyük yardımcısı Suzanne Bing ile Shakespeare'den uyarladıkları "Kış Masalı" oyunu ile Vieux Colombier yeniden Paris'te perde açar. Başarının yanında paranın da geldiği bu dönemde, Copeau'nun yaptığı en büyük değişiklik repertuvarda yarı yarıya yeni oyunlara yer vermesi olmuştur. Çünkü üstlendiği misyon, yani Fransız tiyatrosunun yeniden canlandırılması sadece klasiklere yönelerek mümkün olamayacaktır. Dramanın şiirsel olanaklarını keşifleri konusunda genç yazarları destekleyip cesaretlendirir ve tiyatrosunun olanaklarını önlerine sunar. Bu noktada daha önce ekonomik problemler ve savaş nedeniyle sekteye uğramış olan, oyunculuk eğitimi için okul açma düşüncesini hayata geçirir.

Okul, Copeau'nun tiyatroyu yeniden canlandırma projesinin temel taşıdır. O dönemde Avrupa'da açılmış olan diğer aktör okullarına ve özellikle de Fransa'daki eğitim merkezine bir meydan okuma niteliğindedir Copeau'nun eğitim girişimi. Sistem tarafından kirletilmif aktörlerin yeniden eğitilmesi ile değil yeni gençlerin farklı bir yöntemle yetiştirilmesi ile tiyatronun geleceğine umut beslenebileceğine inanır. Okul sadece bir eğitim merkezi değil aynı zamanda bir deney ve keşif yeridir de. Böylelikle Vieux Colombier, geçmişteki Commedia Dell'Arte kumpanyaları gibi bir "tiyatro ailesi" ne dönüşür. Burada Copeau, eğitimi yaşam ve performansla harmanlar. Bu noktada en büyük yardımcısı ve hatta fikirlerinin eğitim pratiğine dönüşmesini sağladığı için okulun sırtlanıcısı Suzanne Bing olur. Hareket konusunda Dalcroze'un öğrencisi önderliğinde yapılan çalışmaların verimli geçmemesi üzerine Eurhythmic'e olan inancını kaybeden Copeau, oyunculuk eğitimini Fransa'da fiziksel eğitimin gelişiminde büyük etkisi olan

George Hebert'in formüle ettiği “doğal jimnastik” çalışmaları ve Bing'in liderlik ettiği hareket doğaçlaması dersleri üzerine temellendirir. Bing, Amerika yıllarında, okulları ziyareti esnasında çocuklar üzerine yaptığı gözlemler üzerinden doğaçlama çalışmalarını başlatır, daha sonra Hebert'in derslerini izleyip bunu kendi çalışmalarına entegre eder. Aynı zamanda Copeau'nun pedagojik fikirlerini de pratiğe geçirip test ederek çok çeşitli mim teknikleri ve maske doğaçlamaları geliştirir. Yani okuldaki eğitim süreci, eğitimcilerin dürtüleriyle ve yavaş yavaş kazandıkları deneyimle ilerler. Keşif, okulun öğretmenleri ve öğrencileri için ortak sorumluluğa (hedefe) dönüşür<sup>6</sup>.

Copeau 1924'te, büyük bir şöhret edindiği bir dönemde, ani bir kararla tiyatroyu ve okulu kapatarak, hayal ettiği tiyatroyu hayata geçirmek için okuldaki asıl grubu (gençlerden oluşan, “adlanmış grup” olarak adlandırdığı grup) alarak Paris'ten ayrılır. Bu kararında, 1923'te sahnelediği otobiyografik oyunu “La Maison natale” nin başarısızlığı, Avrupa'da baş gösteren finansal zorluklar, Fransa'da tiyatrolara gelen büyük vergiler etkili olur. Tiyatrosunu Paris'in ticari baskısından kurtarmak ister. Fakat, Burgendy'de bir köye taşınmasının asıl nedeni yeni bir tiyatro keşfine yönelmektir:

*“Temellendiği grubun içine dahil olan ve grubun çalışma yaşantısından evrilen, grubun hayat şartlarıyla ilgili üretim yapan; saf, basit ve ciddiyetle aktörün yeteneklerine odaklanmış bir tiyatro.”<sup>7</sup>*

“Les Copiaus” olarak adlandırılan bu grup kırsal alanda komün bir hayat sürerek çalışmalarını sürdürür. İlk dönem gösterileri, prolog, kısa skeçler, tek kişilik oyunlar, şarkı ve dans eğlencesinden oluşmaktadır. Gözlem, maske egzersizleri ve doğaçlamalarla çıkan karakterleri, senaryoları oynarlar. Bu dönemde finansal kaynak oluşturmak zorunda olan Copeau, ders ve seminer vermek gibi profesyonel işler yaparak çoğu zamanını gruptan ayrı geçirir. 1928'de grup, Copeau'nun hemen hemen hiç katkısının olmadığı bir prodüksiyon olan “The Dance of the Town and the Field” ile seyirci karşısına çıkar. Kolektif yaratımın heyecanını ve zaferini taşıyan, birlikteliğin ürününe güzel bir örnek teşkil eden, koral hareketin, maske çalışmalarının verimliliğini gösteren bu yapım, Copeau'dan grubun hiç beklemediği şekilde olumsuz eleştiriler alır. Bir yönüyle grubun kendisinden bağımsız

---

<sup>6</sup> a.g.e.; s.28

<sup>7</sup> a.g.e.; s.31

başarısı Copeau için ego problemi oluşturmuş, diğer yandan zamanla dine yönelmeye başlayan Copeau, oyunu fazla dünyevi bulmuştur. Les Copeaus benzer çalışmaları bir süre daha devam ettirerek 1929 da dağılır. Çekirdek grup Copeau'nun yeğeni ve öğrencisi Saint Denis önderliğinde Compagnie des Quinze adıyla çalışmalarını sürdürür. Copeau'nun tiyatroyu yeniden canlandırma projesi böylelikle ilk fazını gerçekleştirmiştir. Onun öğrencileri gelecek otuz yıllık dönemde gerek bölgesel tiyatrolarda gerek de devlet tiyatrolarında Copeau'dan edindikleri bilgiyi, tekniği ve vizyonu pratiğe geçirirler. Ayrıca Copeau, komün yaşam pratiği ile oluşturulan tiyatronun temelini atarak, sonraki yıllarda bu anlamda benzer deneyimlere yönelen Grotowski ve Barba gibi yönetmenlere öncülük etmiştir.

Artık uluslar arası alanda tiyatronun liderlerinden biri konumuna gelen Copeau, grubun dağılmasının ardından derslere ve seminerlerine Fransa içinde ve dışında devam eder. Fakat bu dönemde Copeau'nun iç dünyasında da önemli değişimler olmaktadır, katolik inancı gittikçe ağır basmaya başlayan Copeau, yeni bir popüler tiyatronun ancak dini bir tiyatro olabileceği yönünde düşünmeye başlar. Zaten her zaman tiyatroyu dinin doğasına sahip, yaşam boyu süren bir yolculuk gibi gören Copeau, tiyatroyu Antik Yunan ya da ortaçağ misteri oyunları gibi sosyal ahlakı açığa çıkaran ve destekleyen bir sanatsal form olarak ele almaya başlar. 1933'te aldığı bir teklifle Floransa'da "Santa Ulvia" adıyla ilk misteri oyununu sahneye koyar. Yine Floransa'da gerçekleştirdiği büyük ölçekli ikinci dini oyunu ile Copeau'ya seyirci ile kurulan ilişki, koro kullanımı, oyuncuların çok geniş, açık alanda hareketleri konusunda farklı tecrübeler kazanır. Buradan elde ettiği tecrübe, Antik Yunan korosu ve Japon No tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmalar, ayrıca Appia ile çalışmasından edindiği tiyatro-müzik ilişkisine yönelik fikirleriyle son büyük prodüksiyonu olan "The Miracle of the Golden Bread" isimli misteri oyununu 1943'te sahneye koyar. Savaş sonrasında sağlığının da kötüye gitmesiyle yönetmenlik alanında çok az sayıda çalışma yaptıysa da 1949'da ölümüne kadar oyunlar yazmış, deneyimlerini ve fikirlerini aktardığı makaleler yayınlamayı sürdürmüştür.

Oyunculuk eğitimi konusunda Copeau'nun yapmak istediklerini, özellikle 1920'de açtığı okuldaki 14-20 yaş arası altı öğrenciden oluşan grupla yaptığı çalışmalarda görebiliriz. Dört senelik bir eğitimin programlandığı bu okulda anahtar ders, Bing tarafından verilen "Dramatik Dürtü" dersi olarak belirlenmişti ve bu ders için Copeau'nun

koyduğu tek şart 3. yıldan önce oyuncu adaylarının hiç diyalog kullanmamalarıydı. Bunun dışında okuldaki eğitim

- Bedenin eğitilmesi (jimnastik, dans, akrobasi, güç ve yetenek oyunları ile)
- Zanaat becerilerinin geliştirilmesi (dekor, kostüm, afiş çalışmaları)
- Şarkı söyleme becerisinin geliştirilmesi (solo ve koral)
- Dramatik anlatım egzersizleri (maske çalışması, fiziksel oyunlar, mim)
- Doğaçlama çalışmaları (bedensel ve sözsöz)
- Diksiyon çalışmaları, hitap becerilerinin geliştirilmesi (açık alanda yapılan yüksek sesli okumalarla)
- Genel kültür ve dramatik teori dersleri (tarih, felsefe vb.)

olmak üzere farklı alanları kapsamaktaydı. Sonuçta bu çalışmaların hepsi Copeau'nun, bu genç oyuncu adaylarını, içlerindeki dramatik prensipleri keşfetmeye, entelektüel rezervlerden uzak naiviteye inanmaya ve duygusal içtepilerine otantik jestler geliştirmeye yönlendirmesine hizmet etmekteydi.<sup>8</sup> Örneğin, büyük önem verilen nefes ve tekst egzersizleri ile istem dışı aktivite kontrol altına alınarak oyuncunun büyük bir samimiyet yakalaması sağlanıyordu. Nefes, Copeau'ya göre jestlerdeki samimiyet ve vokaldeki uzlaş için son derece önemliydi. Ayrıca Bing, dans ve müzik çalışmalarını kendi yaptırdığı egzersizler içine alarak geliştiriyordu. Dramatik anlatım derslerinde öğrencilerin dans ve müzik eğitimlerinde çalıştıkları parçaları zaman, süre, uzay, şekil, güç, hız, hacim, yoğunluk ve ağırlık olarak tartışıyordu.<sup>9</sup> Bütün bu eğitim sürecinde en çok vurgu yapılan "nötr durum", çalışmaların odağını oluşturmaktaydı ve bu duruma ulaşma konusunda geliştirilen maske çalışmaları Copeau ile özdeşleşmiştir. Nötr durum, "bir anlatım için çıkış noktasıdır"<sup>10</sup>; "bir koşucunun yarışın başlama anındaki durumu gibi hareketsiz fakat enerji dolu bir durumdur"<sup>11</sup>. Bir aktörün bu noktada olması demek aslında boş bir kağıt

<sup>8</sup> Rudlin, John; "Jacques Copeau: The quest for sincerity", *Twentieth Century Actor Training*, (Ed.) Alison Hodge, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2000; s. 66

<sup>9</sup> a.g.e.; s. 69

<sup>10</sup> a.g.e.; s. 70

<sup>11</sup> Eldredge, Sears A. - Huston, Hollis W. ; "Actor Training in the Neutral Mask", *Acting (Re)Considered*, ed. Philip B. Zarilli, Routledge, London&New York, 2002; s.140



gibi olması anlamındadır, bir sonraki anda ne yapacağı konusunda hiçbir fikri olmaz, yani nötr durumdaki bir aktör, herhangi bir dürtüye tamamen saf, hissel, otantik tepki verir.

*“Nötr organizma, elindeki görevin ihtiyaç duyduğu kadar enerji harcar. Fakat kişilikler bu enerjiyi genişletirler. Karakterlerin birbirlerinden farklılığı bu ekledikleridir. Yani, bir birey olmak, kendin olmak, nötr olmamaktır.”<sup>12</sup>*

Aslında tanım itibarıyla nötr pozisyon hiçbir zaman tam olarak ulaşılamayacak bir noktadır. Fakat aktör, her yaptığı çalışma esnasında kendinde bulguladıkları ile bu noktaya biraz daha yaklaşır. Nötr pozisyona ulaşma uğraşısında Copeau maske çalışmasını esas almıştır. Bir prova sırasında dediklerini bir türlü uygulayamayan oyuncusunun yüzüne mendilini kapadıktan sonra yaptırdığı denemelerin başarısını görerek, yani tamamen bir tesadüf sonucunda keşfettiği maske fikri, o günden sonra Copeau için vazgeçilmez olur.

*“Yüz, maske ile kapanınca kişi kendini daha az korkak hissediyor, daha özgür ve cesaretli oluyor, samimiyetsizlik açıkça görünür kalınıyor... Maske, jestlerin basitleştirilmesini ve genişletilmesini gerektiriyor; bazen sizi açıklanacak duygunun limitlerine gitmeye zorluyor”<sup>13</sup>*

Copeau'nün 18.yy'da aristokratların sokakta tanınmamak için yüzlerine taktıkları maskelerden esinlenerek “Noble Mask” (nötr mask) olarak adlandırdığı bu maskeler, gülümseme, kaş çatma, yüz buruşturma gibi hiçbir mimik içermeyecek şekilde tasarlanmıştır. Belirlenmiş bir ritüelle takılan maskeler, aktör için nötr duruma geçmeyi simgeliyordu. Bu nedenle konuşmanın asla kullanılmadığı maske çalışmalarında hedef, beş duyunun keşfiydi. Örneğin hayali bir objeyi tutmak, ama bu tutuşu en detaylı şekilde, ağırlığını, şeklini, hacmini, dokusunu, fonksiyonunu keşfederek yapmak başlangıç egzersizlerindendi. Daha sonra bir duyunun yitirilmiş olduğu varsayımı ile benzer

---

<sup>12</sup> a.g.e; s.141

<sup>13</sup> Rudlin, John; “Jacques Copeau: The quest for sincerity”, *Twentieth Century Actor Training*, (Ed.) Alison Hodge, Routledge, Toylor & Francis Group, New York, 2000; s. 72

çalışmanın tekrarı, basit eylem çalışmaları ve en son olarak da duyguların ve kavramların bedenle ifadesine yönelik çalışmalar yapılmaktaydı. Son aşamada ise ses çalışmalarına geçiştir. Spontanlığın kolektif yaratıcılıkta bir anahtar niteliğinde olduğuna inanan Copeau, maske çalışmalarında, söylediği kelimelere oyuncuların hiçbir hazırlık yapmadan bir beden hareketiyle tepki vermelerine yönelik da çalışmalar yaptırmaktaydı.

İlk anda maskenin, bazı şeyleri –belki eksik ve kötü yanları- gizleyeceği düşünülse de aslında bunun tam tersi olarak maske, bir ışıklandırma etkisiyle yapılan şeyleri açıkça görünür kılmaktadır. Yani maske takıldığı anda yapılan şeyin kalitesi daha açık şekilde ortaya çıkar. Bu noktada, eğitilmemiş bir aktörü kontrol altında tutan davranışları ve mimikleri belirgin hale getirir. Fakat diğer yandan çalışmalarını ilerletmiş ve nötr durumu yakalamış bir aktör için maske, bu duruma odaklanması ve onu geliştirmesi için iyi bir araçtır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Copeau için tiyatrodaki asıl olan basitliktir. Bu nedenle dekorda olsun oyunculukta olsun hep fazlalıkları temizlemeye, hareket ya da formun daha görünür kılındığı “saf yüzey” i oluşturmaya çalışmıştır.

*“Aktör de sahne kadar çıplak olmalıdır, ancak böylelikle kendisini basitçe ve açıkça ifade edebilir. Aksi takdirde hareket, temperaman ve konvansiyonların içinde yiter.”<sup>14</sup>*

Sonuç olarak performansı gerçekleştirme değil anlama yolu olarak kullanılan nötr maskeler, yüzü saklasa da davranışların amaçlarını, nüansları, ton farklılıklarını açığa çıkardığı için aktörün beden aksiyonunun kalitesini analiz etmesini sağlar. Aslında kendi bedeninde farklı, ikinci bir kişi yaşıyormuş gibi bir deneyimdir bu. Böylelikle oyuncu kendi hayatının getirdiği alışkanlıklarından ve kabullenişlerden sıyrılabilir. Bu da oyuncunun bedenini iyi akort edilmiş bir enstrüman olarak var etmesi demektir. Böylelikle bütün rolleri basit, otantik ve samimi olarak sahneye çıkarabilir. Copeau, nötr maske çalışmalarında yeterli yetkinliğe erişen oyuncularla, ikinci aşama olarak anlatımsal maske (Commedia dell'Arte maskeleri, palyaço burnu vb) çalışmalarına geçmiştir. Çünkü ona göre nötr maskeyi giyebilen aktör, diğer tüm maskeleri ve karakterleri de üzerine giyebilir.

<sup>14</sup> Eldredge,, Sears A. - Huston, Hollis W. ; “Actor Training in the Neutral Mask”, Acting (Re)Considered, ed. Philip B. Zarilli, Routledge, London&New York, 2002; s. 140

Copeau'dan sonra damadı Jean Daste tarafından eğitilmiş ve maske çalışmalarını daha ileriye taşımış olan Jacques Lecoq, nötr maskeyi denizin tabanı ile özdeşleştirip, anlatımsal maskeleri dalgalar olarak nitelendirmiştir.

Bütün bu maske çalışmalarında aslında Copeau için pedagojik dayanak noktası çocukların oyun aracılığıyla yaptıkları taklitlerin, onları artistik bir anlatıma taşıyor olmasıydı. Bu, yaşamsal durumlara ait repertuvarımızı en otantik şekilde oluşturma aracıydı. Oyunlar aracılığıyla çocuklar eğitimsel bir deneyim edinmekteydiler. Copeau, her ne kadar aktör eğitimine henüz doğal oyun dürtüsünü kaybetmemiş yaştaki çocuklarla başlamak istediye de bu mümkün değildi. Yine de yetişkinlerle yaptığı çalışmalarda, Bing'in Amerika'da ilkokul çocuklarıyla yaptığı çalışmalardaki deneyimlerinden faydalanarak çocukların oyunlarındaki doğallıkta dramatik oyunlar kurgulayarak eğitimi yapılandırdı.

*“Copeau'nün asıl mirası oyunsallığı tiyatroya yeniden dahil etmesi ve içtenliği (samimiyeti ve doğallığı) yeniden oyunların içine sokmak konusundaki arayışıdır.”<sup>15</sup>*

Copeau'nun tiyatroyu yeniden canlandırma düşüncesi sahne ve oyuncu ile sınırlı değildi. Tiyatro kolektif bir aktiviteydi ve bu kolektivite içinde yazara da büyük rol düşmekteydi.

*“Ben öyle bir şair (yazar) istiyorum ki kendisini aktör üzerinden aktarsın. Aktöre olabildiğince yakın olsun, olabildiğince yaslansın, birliktelik kursun. Böylelikle birinin sanatı diğeriyle kaynaşabilsin.”<sup>16</sup>*

Copeau için metin, tiyatronun merkezinde yer alır. Aktörün yaratıcılığı, ancak bu kaynak üzerinden anamlanır. Fakat ona göre, dönemin yazarları, bazı hiyerarşik yapılanmalardan dolayı baskı altındaydılar. Bu, star sisteminden ve ünlü oyuncuların oyun

---

<sup>15</sup> Rudlin, John; “Jacques Copeau: The quest for sincerity”, *Twentieth Century Actor Training*, (Ed.) Alison Hodge, Routledge, T aylor & Francis Group, New York, 2000; s. 75

<sup>16</sup> Evans, Mark : *Jacques Copeau*, Routledge T aylor & Francis Group, New York, 2006s. 49

üzerindeki taleplerinden kaynaklanan baskıydı. Oysa Copeau için aktörlük sanatı, sadece yetenekli bireyin sanatı olacak basitlikte bir şey değildi. Bulvar tiyatrolarındaki star sistemi, tiyatronun sanatsal ve ahlaki yapısına zarar vermekteydi.

*“Koro dramatik şiirin ana hücrelidir. [...] Sahne üzerinde öne çıkmayı hak eden sadece bir büyük kişilik var; o da, şiir ve bu şiirden ortaya çıkan dramatik işin kendisi.”<sup>17</sup>*

Aslında Copeau'nun, bütün süslerinden temizlediği çıplak sahnesi, aktörü daha önce hiç olmadığı kadar öne çıkarmıştır. Fakat aynı zamanda, arkasına sığınabilecekleri bir yapay destek olmadığı için yazar, aktör ve yönetmenin hayal gücünü zorlayıp harekete geçirmiştir.

Yönetmenin görevini, yazarın vizyonunu tiyatro sanatının diğer elementleriyle (oyunculuk, dekor, hareket, ritm, alan, diksiyon, enerji, spontanite) birleştirerek bir birlik içinde anlaşılır bir ifadeye dönüştürmek<sup>18</sup> olarak gören Copeau, hiçbir zaman bir sistem oluşturma çabasına girmemiştir. Kalıp haline dönüştürülmüş bir sistemden özellikle kaçınılması gerektiğini ve deneyimler sonucunda değişimin gerekliliğini vurgulamıştır. Kendisini her zaman kişisel deneyimlerini öneren bir sanatçı olarak görmüştür.

Dönemin Avrupa'da tiyatroya yeni açılımlar sağlayan önemli isimleriyle yaptığı görüşmeler ve fikir alışverişinin yanında Copeau, fikirlerini kendisine yakın bulduğu Stanislavski ile de mektup aracılığıyla bir dostluk kurmuş, daha sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Avrupa turnesi sırasında da O'nun çalışmalarını görerek etkilenmiştir. Copeau Stanislavski'den, samimiyet ve gerçekliğin önemini, aksiyonun psikolojik duruma bağlantılanmasının ve hareketin bir zorunluluktan doğmasının gerekliliğini öğrenmiştir.<sup>19</sup> Fakat oyuncuyu çalıştırma yöntemi olarak Copeau'nun aksiyona vurgu yapması, spontaniteyi desteklemesi, aktörün yaratıcılığını, teksti bir an önce yaşama geçirmesi için yöreklendirmesi, Stanislavski'nin ancak son dönemlerinde benimseyeceği “Fiziksel Aksiyon Yöntemi”nde var olan yöntemlerdir. Aslında her ikisinin de oyuncuda aradığı samimiyetti, fakat Stanislavski bu samimiyeti, oyuncunun duygu (coşku) belleğinden

---

<sup>17</sup> a.g.e.; s. 50

<sup>18</sup> a.g.e.; s. 54

<sup>19</sup> a.g.e.; s. 30

çıkarcasına inanırken Copeau, oyuncunun öncelikle kendi kişiliğinin içerdiği alışkanlık ve kalıplardan kurtularak nötr duruma ulaşması gerektiğine inanıyordu. Çünkü Copeau'ya göre oyuncu, oynayacağı karakterin otantik (doğal) davranışlarını ancak nötr atmosfere eriştikten sonra gerçekleyebilirdi.

Bu noktada Copeau'nun Grotovski'ye yakınlaştığından söz edilebilir. Grotovski de oyuncunun sahneye çıkarken günlük hayattaki rollerinden ve alışkanlıklarından sıyrılması gerekliliğine inanıyordu. Fakat Grotovski'nin tiyatrosunda, bu sıyrılma sonucunda, oyuncu mevcut algı kalıplarını kıran, sıradan olmayan, hatta imkansız gibi görünen hareketlerle seyirci karşısına çıkar. Çünkü gündelik alışkanlıkların ve kalıpların, insanların kendilerini gizlemelerine ve aralarındaki ilişkilerin yapaylaşmasına neden olduğuna inanan Grotovski'nin oyuncuya koyduğu hedef, kendisiyle ilgili, başkalarından saklı tuttuğu hakikate ulaşmasıydı. Yani rol, oyuncunun kendisini açığa çıkarması için bir araçtı. Bir anlamda psikolojik terapiydi ve seyirciyi de benzer bir deneyim yaşamaya davet etmekteydi. Öte yandan Copeau için, aktörün role girmeden önce kendi kişiliğinden sıyrılmasındaki amaç, canlandırma yoluyla seyirci ile ortak bir birliktelik oluşturmaktır.

Copeau, tiyatronun evrensel iletişim potansiyeli taşıdığına inanmaktaydı ve oyunculuk çalışmasında sürekli üzerinde durduğu “nötr durum”, bireyselleşme öncesinde tüm insanların aynı olduğu, aklın evrensel durumuydu. Komün tiyatro deneyimi ile Antik Yunan'daki katarsise ulaşabileceğini, yani duyuların eğitilerek iyi insandaki dengeli ruh durumunun sağlanabileceğini düşünüyordu. Bu anlamda en yakın durduğu yönetmen Peter Brook'tur. Brook'un “boş alan” düşüncesi de Copeau'nun sahnede ve oyuncuda sadeliğe yönelme fikriyle uyuşmaktadır. Her ikisi de tiyatro sayesinde seyirci ile oyuncunun, insan olmanın ortak değerini keşfederek bunun tadına varacaklarına, paylaşılan psikolojik durumla birbirlerine yakınlaşacaklarına inanırlar.

Egzersiz listeleri ve çalışmalarının anahtar noktalarını içeren notları ile tiyatro yazıları, ölümünün ardından ailesi ve ilk dönem çalışma arkadaşları tarafından “Les Registres” adıyla 6 cilt olarak yayınlanmıştır. Copeau, oyunculuk eğitimi ve rejî anlayışı konusunda her ne kadar bir sistem ortaya koymamış olsa da gerek yetiştirdiği öğrenciler, gerek tiyatro üzerine yayınladığı makalelerle 20yy tiyatrosunu etkileyen büyük yönetmenlerdendir. Amerika'da “Little Theatre” hareketinin ilham kaynağıdır. Tiyatro grubunun çalışmalarını komün yaşam içinde, grubun her yönden bağlılıkları temeline oturtmasıyla da Grotovski ve Barba gibi yönetmenlere öncülük etmiştir. Ayrıca genç

Fransız yazarlarla yaptığı çalışmalar, onları cesaretlendiren tavrı, gelecek otuz yıl içinde Fransız tiyatro yazınının Avrupa’da büyük bir yer etmesini ve etkin olmasını sağlamıştır.

### **Kaynakça**

- EVANS, Mark; *Jacques Copeau*, Routledge T aylor & Francis Group, New York, 2006.
- RUDLIN, John; “*Jacques Copeau: The quest for sincerity*”, *Twentieth Century Actor Training*, Edited by Alison Hodge, Routledge, T aylor & Francis Group, New York, 2000.
- AUSLANDER, Philip; *From Acting to Performance*, Routledge, New York, 1997.
- ELDREDGE, Sears A. and HUSTON, Hollis W.; “*Actor Training in the Neutral Mask*”, *Acting (Re)Considered*, ed. Philip Zarilli, Routledge, London & New York, 2002

### **Abstract :**

*Copeau, one of the pioneers of French theatre, is not only a teacher and an example to 20th century’s important play writers, directors, designers and actors with his ideas, writings and practices about dramatic renovation, but he also encouraged them. What he wanted to do in theatre was to close to the ‘true tradition’ and to realize the cathartic effect in modern society with sincerity, by freeing the theatre from all contributions loaded on it during centuries by official actors of boulevard theatre based on the star system. For this purpose, his first step was to stripped the stage from all its decorations and over paintings, then he opened a school and concentrated on the training of young actors to seize the authentic one. He believed that these trainings shouldn’t be formulated and fixed, but they must be developed and changed as the student changes. However neutral mask training which he explored during a rehearsal and then he defined various exercises, became one of the classes which impulses the actor’s creativity in many theatre schools.*