

### Giriş

1960'ların ruhunda yüzyılın başlarındaki dinamiklere eş bir keşfetme duygusu etkindir. Yüzyıl başında toplum ve insan bilimlerinde alınan yolun etkisiyle, yabancı kültürlerle ve bu kültürlerin pratik kaygılarla gerçekleştirdiği sanatsal üretimlere ilgi büyüktür. Perspektifin ve gerçekçiliğin kırılmasının ardından plastik sanatlar alanında beliren çözümlene ve ayırıştırma tutkusu insan bilincine ve bedenine tiyatro yoluyla odaklanmaya başlar. 1960'lar ise sanat alanında devrimci adımların dünyanın pek çok bölgesinde eş zamanlı olarak atıldığı yıllardır. Polonya'da Jerry Grotowski, Danimarka'da Eugenio Barba, Amerika'da Living Theatre, Brezilya'da Augusto Boal, İngiltere'de Peter Brook, Japonya'da Tadashi Suzuki mevcut formların dışına çıkma arzusuyla arayışlara yönelirler. Arayışlar çakışır, çelişir, katlanır ve büyür. Tiyatronun özüne, ritüellere geri dönülür, araştırmalar iki paralelde -bireyin kendini bulgulaması ve ritüellerdeki özün yakalanması- sürer. Oyuncuyu merkeze alan, alışlagelmiş biçim ve işlevleri sorgulayıp dönüştüren, kendi seyircisini oluşturmak isteyen bir tiyatro; aradığı biçimi kaynağından yeniden doğurtmak, tecimsel tiyatronun sahte ilişkisi yerine sahici ve içten bir paylaşımı koymak ister. Batı tiyatrosu 60'larda tıpkı yüzyıl başında Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Alexander Tairov, Vsevolod Meyerhold gibi öncüleri izleyerek yüzünü Doğu'ya döner. Metin merkezli ve psikolojik gerçekçiliğe dayalı bir tiyatrodan kaçışı, oyuncunun 'metaforların yaratıcısı' olduğu Doğu tiyatrosunu anlamaya ve uyarlamaya çalışarak gerçekleştirirler. Bu bağlamda Tadashi Suzuki 60'ların genel atmosferinde farklı bir noktada durur; uzaklara bakmasına gerek yoktur, köklere yönelir. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası Japon kültürü ciddi bir değişim geçirmekte, Batı kültürü etkin biçimde geleneksel olana nüfuz ederek dönüştürmektedir. Suzuki köklere dönerken bu değişim ve dönüşümü de göz önünde bulundurur.

Batı dünyasının yaşadığı değişim, dönüşüm ve çalkantılar Batılılaşma yolundaki Japonya'da da hissedilir. Bunlar arasında ilk göze çarpanlar arasında savaş sonrası

---

\* *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilimdalı Doktora öğrencisi.*

toplumdaki yapılanma sancıları, hızla artan gelir düzeyine karşın gelir dağılımındaki adaletsizlik, işgal kuvveti Amerika'nın getirdiği kısıtlamalar ve yaptırımlar, soğuk savaş ortamında taraf olma ikileminin toplumda ayrışmalara neden olması, dış etkileri tepkiyle milliyetçi akımın büyümesi, bağımsızlık arzusu, öğrenci hareketleri sayılabilir. Bunlara ek olarak halkın tüketim alışkanlıklarında köklü değişimler ve 'moda' kavramı devreye girmiştir. Pirinç rakısı yerini biraya, yeşil çay Seylan çayına bırakmıştır. Özellikle sakinleştiricilerin başı çektiği ilaç tüketimi artmıştır. Halk dışarıda batılı bir yaşam tarzı görünümü vermekte ancak evlerinde geleneksel yaşantılarına olabildiğince geri dönmekteydi.<sup>1</sup> Kısacası bir öz biçim ikilemi yaşanmaktaydı. Tadashi Suzuki bu kaçınılmaz ikilemi tiyatrosallaştırır.

Japon tiyatrosunda en kayda değer gelişmelerin Avrupa'da olduğu gibi 1960'ların ikinci yarısında olduğu söylenebilir. Japon tiyatrosunda devrim, geçerli değerlerin yeni çerçevelerle eş zamanlı yürümesini, hiyerarşiye daha az yer veren grup yapıları ve daha farklı bir oyuncu yazar ilişkisini koşullar. Yazar kenara çekilir, oyuncu merkezdedir ve yönetmen sahneyi yeniden düzenlemektedir. Tadashi Suzuki gibi kimi sanatçılar hem yazar hem yönetmen olarak çalışmayı tercih eder. Tiyatro binaları dışında mekânlarda gösteriler düzenlenir. Sahne ile seyirci arasındaki çizgi daha farklı seyirci gruplarına ulaşabilmek için değişikliğe uğratılır<sup>2</sup>. Paul Allain, Tadashi Suzuki'nin tiyatrosu hakkındaki kapsamlı çalışmasında Doğu ile Batı'nın pratiği ile düşünce tarzlarını olduğu kadar, eski ile yeniyi, kırsal olan ile kentsel olanı, egzersizlerinde ve yapımlarında özümseyerek bir sentez haline getirdiğini söyler. Yazara göre Suzuki'nin vizyonu 1960'lar ve 1970'lerdeki sanatsal canlılığı, toplumsal karmaşayı ve Japonya'daki ulusal kimliğin sorgulanmasını yansıtmaktadır. 1967 yılında Japonya dünyanın ikinci büyük gayri safi milli hâsılasına sahipken bir yandan kimlik kaybı, değişen koşullar ve sahiplenilen yabancı değerlerden kaynaklanan yön değişimi gibi sorunlarla boğuşur. Varoluşçu düşünce Japon entelektüellerini etkisi altına almaya başlar. Bu dönemde Suzuki insan mücadelesinin temel durumunu hatırlamanın gerekliliğine dikkat çeker ve tiyatrosunun misyonunu bu çerçevede belirler<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Bkz. Fernand Braudel, *Uygurlukların Grameri*, Çev. M. A. Kılıçbay, İmge Yay., Ankara, 1996, s. 310.

<sup>2</sup> Bkz. Carol Martin, "Japanese Theatre", *The Drama Review*, Spring 2000, T165, MIT Press, Cambridge, 2000, s.83

<sup>3</sup> Bkz. Paul Allain, *The Art of Stilness; The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Publishing, Londra, 2002, ss.11-20.

## Suzuki tiyatrosunun iklimi ve kaynakları

1939'da dünyaya gelen Tadashi Suzuki II. Dünya Savaşı sonrasında bir yandan yenilginin aşağılanmasıyla başa çıkmaya çalışan öte yandan geleneksel değerlerin korunmasıyla modernleşme ve batılılaşmaya yönelik gergin tartışmaların yaşandığı bir atmosferde yetişir. Japonya'nın Batı'ya ilk açılışı 19. yüzyıl sonlarına doğru Meiji dönemi sırasında başlamışsa da II. Dünya Savaşı sonrasındaki Amerikan işgaliyle gerçekleşen dönüşüm çok hızlıdır. Atom bombasıyla yerle bir olan Hiroşima ve Nagazaki gibi şehirlerde katlanılan büyük acılarla birlikte bu hızlı geçiş dönemi şiddetli ekonomik mücadelelere yol açmıştır. Tadashi Suzuki yapımlarında karşılaşılan serseriler, kolu kanadı kırık yaşlılar ve ekonomik kurbanlar bu gerçekliği ete kemiğe büründürürler. Suzuki'nin bakışıyla tiyatro "*gerçek yoksulluk ve acı çekmede köklerini bulan insan mücadelesi ve sefaletini çizmeli*"dir. Suzuki'nin kullandığı çerçeve ve yeniden bağlamına oturttuğu metinler kaynaklarını Japonya'nın savaş sonrası yoksulluktan dünyanın en zengin uluslarından biri haline gelişindeki hızlı dönüşüme yönelik gözlemlerinde bulur. Japonya'da değişim ve ikilem, Doğu ve Batı arasındaki karşılaşma ve birlikte varoluşa açıkça gözlemlenir. Suzuki'nin 1958-1964 arasında Waseda Üniversitesi'ndeki ilk yönetmenlik denemelerinde bu durumlar araştırılmıştır.<sup>4</sup>

Savaş sonrası dönem Japon tarihinin en uluslararası çağı olarak nitelendirilmesine karşın Japon sanatçılar genellikle ulusal kimlik sorunuyla, Japon olmanın ne anlama geldiğine yönelik sorularla uğraşırlar ve 1960-70'lerde *nihonjinron* kavramı ortaya çıkar. Kavram Japonluk kuramları olarak çevrilebileceği gibi kültürel kimliğini tanımlama ve araştırma konusunda ulusal bir saplantı olarak da açılabilir<sup>5</sup>. Bu sosyal karmaşa, Suzuki'nin, tiyatronun doğasındaki araştırmacıktan etkilenmesinde etken olur. Uluslararasılaştırma gibi hızlı dönüşümler bilinci geliştirir; uluslar kendi geçmiş kimliğini sorguladığı gibi yenilerini de taklit eder. Japon kültürü 1960'larda Batılı oyun metinlerinin ve felsefelerinin ardından doğurgan kanavaların, çoklu-göndermelerin ve tiyatro-ötesi tekniklerin yoğun istilasına uğrar. Bu durum yerli geleneksel formların ve *shingeki*'nin (yeni tiyatro) fosilleştiği duygusunu yaratır. Tanrılar *noh*'da bir kere temsil edilirdi ancak Suzuki'ye göre onlar yararlılık ve ticarilik sunağında kurban edilmişlerdir<sup>6</sup>. Eskinin yeniden değerlendirilmesi ve yeni esinlerin eritildiği pota Suzuki gibi sanatçıları var olan

<sup>4</sup> Bkz. y.a.g.y., ss. 11-20.

<sup>5</sup> Bkz. y.a.g.y., ss. 11-20.

<sup>6</sup> Tadashi Suzuki, *The Way of Acting: Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communication Group, New York, 2000, s. 12.

değerleri yeniden yorumlamaya ve yeniden bağlandırmaya teşvik eder. Tiyatronun dönüştürücü potansiyeli Japon tarihini, geleneklerini ve kimliğini araştırmak için bir alan açar.

1960'da Amerika ile Japonya arasında Ortak Güvenlik Antlaşması'nın (Ampo) imzalanmasına yönelik kamplaşmada sol kanadın davayı kaybetmesi bir güven krizine yol açar. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı nasıl bir inançlar sisteminin sonuna ve kapitalizmin zaferine sembol olduysa, bu çatışma da gerçek bir savaşın belirgin kutuplaşmasını temsil eden bir sembol halini alır. Dolayısıyla bu durum sol kanat politikayla her zaman kol kola olan ve sosyalist gerçekçi ilkelerden beslenen *shingeki* hareketinin yara almasına neden olur. Daha genç sanatçılar alternatif arayışına girerler çünkü 'yeni tiyatro' *shingeki* modası geçmiş ve etkisiz görünmeye başlar<sup>7</sup>. *Shingeki* 20. yüzyılın başlarında *kabuki* stilizasyonuna karşı bir reaksiyon olarak *kabuki* tiyatrolarındaki oyuncular arasında filizlenir. Teorisyen Kaoru Osanai Moskova Sanat Tiyatrosu'nu ziyaretinde çok etkilendiği çalışmalarını tüm detayları ile not alır ve 1926'da "kabuki kalıplarını yıkmalıyız. Gelenekten ayrılarak ve kabuki kalıplarını yok sayarak, tamamen başka kendi tiyatro sanatımızı yaratmalıyız; yeni ve özgür" diyerek hareketi başlatır<sup>8</sup>. Böylece gerçekçilik yeni ortodoksi olarak Japon sahnesinde yerini alır. *Shingekide* tanımlanabilir iki eğilim vardır; psikolojik gerçekçilik ve sosyalist gerçekçilik. *Shingeki*, dönemin egemen formu olması, yanında ve karşısında durulacak unsurlar barındırması nedeniyle Suzuki'nin esin kaynakları arasında önemli bir rol taşır. *Shingeki*'nin modern Japon tiyatrosunda aktörün yerini Stanislavski ilkeleriyle belirlemesi Suzuki'nin aktörlük üzerine görüşlerinin oluşmasında da etkili olur. Aktör oyunun bir enstrümanı değildir. Aktör kendi sahne dilini kişisel tarihi ve özgeçmişi doğrultusunda kendisi oluşturur. Suzuki, karakterlerin anahtarını elinde tutan kişinin yazardan çok oyuncu olduğuna inanır. Aktörün seyirciyle ilişkisinin yazardan daha fazla olduğunu hatırlatır<sup>9</sup>.

Japon Komünist Partisine bağlı İşçi Tiyatrosu Birliği gibi yapılanmaların sahiplendiği *shingeki* daha çok bu grupların seyircisini oluşturmak ve halk desteği kazanabilmek için kullanılmıştır; politikası gereği iş dünyasının sponsorluğundan bağımsız kalır. Ancak zaman içinde gerçekçilik tarafından belirlenen ilk sanatsal ilkelerin ve kurucularının politik yönelimlerinin bir parça ötesine geçilir; önerisi, yönelimi ve amacı

---

<sup>7</sup> Bkz. Allain, a.g.y. ss. 11-20.

<sup>8</sup> Y.a.g.y. s.14.

<sup>9</sup> Bkz. Suzuki, s.16.

kaybolur. 1960 gençliği iç çekişmelerle yıpranan ve kaybeden solun sığındığı *shingeki*'yi Güvenlik Anlaşmasını çevreleyen krize yaklaştığı gibi yetersiz bulur. Önceleri devrimci olan *shingeki*, *angura* (yeraltı) gruplarının yeşermesine, kendi sanatsal kriterlerini oluşturan ve politik duruşlarında pasif yönelimi benimseyen gruplara katalizör olarak görülür.

Alternatif tiyatro yapan öncüler tiyatrodaki bir devrim gerçekleştirilmenin bütüncül ve uzak atımlı bir iş olduğunu, amacın seyircinin bilincinde gerçekleştirilecek bir devrimden daha az olamayacağını kabul ederler. Japonya'da da bu gruplar *angura* hareketinin bir parçası olarak görülürler. 1960-70'lerde gelişen *angura* Japonca yeraltı tiyatrosu anlamına gelir. *Angura* sözcüğünün Japonca'daki küçük düşürücü tınısı alternatif tiyatro hareketini marjinalize etmek için kullanılır. Oysa sözcük daha çok Doğu Avrupa'da, özellikle komünist rejim altındaki yerlerde halkın tercih ederek sevdiği ve resmi partizan kültüre karşıt olan anlamındadır. *Angura* olarak adlandırılan gruplar daha sonra 'küçük tiyatro' adını alırlar çünkü küçük ve ticari olmayan kumpanyalardır. Devlet *kabuki* (17.yy orta sınıf tiyatrosu) ve *bunrakun* (kukla tiyatrosu) geleneksel formlarını desteklemek amacıyla büyük yapılar inşa ederken diğer gruplar kısıtlı mekânları ve çadırları kullanırlar<sup>10</sup>.

1966-69 yılları arasında Suzuki'nin kurduğu *Waseda Küçük Tiyatro* da dahil olmak üzere çeşitli alternatif tiyatro topluluklarından söz edilir. Suzuki tüm gelişmelerin merkezinde, önemli bir rol üstlenir. Bu grupların hepsi güçlü bir yeni hareketin gerektiğine dair ortak bir inanç taşır. Bu dönemde *butoh* (dans) daha ön plana çıkar, heyecan uyandırır. Dansçı ve koreograf Hijikita Tatsumi kültür politikalarını ve 1950'lerden gelen aşırılıkları eleştirmeye başlar. Bu dansla dikkatler çıplaklığın yalınlığına, neredeyse hayvansı bedene ve Japon ruhunun karanlık gizlerine çekilir. Tatsumi'ye göre beden sözcüklerin bir metaforu, sözcükler de bedenin metaforudur<sup>11</sup>:

(...) *Bedenle sözcükler ve bedenle uzam arasında hatırı sayılı bir boşluk vardır. Aralarında hafif bir rüzgâr eser. Böylece siz kavramlarla ve çözümleme arzusuyla boşluğu doldurabilirsiniz*<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Bkz. Allain, ss. 11-20.

<sup>11</sup> Kurihara Nanako, "*Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*", *The Drama Review*, Spring 2000, T165, MIT Press, Cambridge, 2000, s. 16.

<sup>12</sup> Tadashi Suzuki, "Fragments of Glass: A Conversation between Hijikita Tatsumi and Suzuki Tadashi" (deşifre eden : Senda Akihiko) *The Drama Review*, Spring 2000, T165, MIT Press, Cambridge, 2000, s. 62.

*Butoh*'nun figürleri *noh*'un hayaletlerini yeniden çağırır ve tanrıları yeniden tiyatroya getirir. 1972'de *butoh* ilk grubun kuruluşuyla güçlenir; politik düzeyde olduğu kadar sanatsal düzeyde bir ortodoksinin oluşmasına meydan okumadır.

Suzuki dönemin bu hızlı siyasi ortamında apolitik olarak görülür. Bunun mevcut koşullarda bilinçli olarak tercih edilmiş bir duruş olduğu söylenebilir. Anti-Ampo göstericilerin yarattığı ortam ve politiklardan kaynaklanan genel düş kırıklığı karşısında kaçınılmaz bir tepki olarak da yorumlanabilir. Öte yandan “*Japon insanını bilincini değiştirmek istiyorum*”<sup>13</sup> gibi bir iddianın ne denli apolitik olduğu ayrı bir tartışma konusudur. Suzuki üniversitedeyken liderliğini üstlendiği *Waseda Özgür Sahnesi*'nde grubun İşçi Tiyatro Birliği gibi Japon Komünist Partisi'ne üye olmasına karşın politik kavgaları sanatsal meselelerden uzaklaştırmayı tercih eder; temel kaygısı yaratıcı bir yenilenmedir. O zamanlar avant-garde gösterimlerde politik ideolojinin pek çok rengi bulunsa da Suzuki gibi sanatçılar öncelikle tiyatroyu sanatçıları ve seyirciyi yeniden canlandırma ve yapılandırma ile ilgilenir.<sup>14</sup>

Umutsuzluk ve atalet bu yılların Japon toplumuna özgü durumlar olarak betimlenir. II Dünya Savaşı sonrasında geniş alana yayılan yıkım ve atom bombaları ulusa başta bir amaç ve mücadele ruhu verir. Yirmi yıl sonra bu ruh solar. ‘Hiçbir şey değişmedi’ düşüncesi belirir. 1966'da “(...) şu ana kadar hiçbir şeyin değişmediğine inanyoruz. Üzgün insan yığınları için oyunlar sahnelemeyi düşündük”<sup>15</sup> diyen Suzuki'nin 1966'da *Waseda Küçük Tiyatro*'sunda gerçekleştirdiği işlere nüfuz eden öz budur<sup>16</sup>.

*Shingeki* gerçekçiliğinin reddedilişinde Samuel Beckett metinleri çok etkili olmuştur. *Godot'yu Beklerken* Paris'te ilk kez 1953 de oynar, Japonya'da ise ilk kez 1960 Mayıs'ında *Literary Theatre* tarafından sahnelenir ve Betsuyaku gibi önemli yazarları derinden etkiler. *Shingeki* sahte, fazla mantıklı ve edebi bulunur çünkü modern öncesi belirsizlik, manevilik ve doğaüstü unsurlar taşıyan Japon estetiğinden ayrılmıştır. Beckett de Batılı bir etki olmasına karşın ironik olarak genç Japon sanatçılarına realizmin (özellikle Japon yorumlu Batı realizminin) sunduğundan daha fazla olanak tanır. Beckett'in dünyası

---

<sup>13</sup> Tadashi Suzuki'den aktaran David Tracey, “The Theatre of Suzuki”, *SCOT* kitabı içinde (baskı tarihi ve yayınevi belirtilmemiş) s. 69.

<sup>14</sup> Bkz. Allain, ss. 11-20.

<sup>15</sup> Tadashi Suzuki'den aktaran P. Allain, s. 16.

<sup>16</sup> Bkz. Allain, ss.11-20.

ve minimalizmi Suzuki gibi sanatçıları etkiler<sup>17</sup>. Beckett'in aşağıdaki görüşleri, Suzuki'nin tiyatrosunun temel yönelimlerine dayanak olmuş gibidir:

*Dünden kaçış yoktur çünkü dün bizi çarpıtmıştır, ya da biz onu. Ruh halinin hiç önemi yoktur. Çarpılma gerçekleşmiştir. Dün, aşılmış bir kilometre taşı değil, yılların aşınmış yolunda bir gün taşıdır ve onulmaz biçimde parçamız olmuştur, içimizdedir, ağır ve tehlikeli. (...) Bir felaket günü ama bu felaketin içeriğe ilişkin olması gerekmiyor. (...) Bedenle aklın anlık sevinç ve üzüntüleri, zaten gebe olan bir organizmanın daha doğurmadan tekrar tekrar gebe kalmasından ibarettir<sup>18</sup>.*

1960'da Beckett etkisinin ardından Jean-Paul Sartre ve Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürler keşfedilir. Suzuki'nin *poetika*sı diyebileceğimiz *The Way of Acting*'de Sartre etkisi oldukça belirgin olarak hissedilir. Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi* kitabının etkileri daha az açık olsa da önemlidir. Merleau-Ponty'nin felsefesi genel olarak bedeninin dünya ile bağlantısı üzerine kurulmuş bir mantık dizgesidir. Mantıksal ve bilimsel düşüncemizden önce gelen işlenmemiş anlam tabakalarının çözümlenmesine dayanır. Zihinsel ve fiziksel olan arasındaki ayrımı vurgulamıştır. *Algının Fenomenolojisi*'nde yaşanan ve algılanan dünya üstünde durarak genel bir insan özelliği kuramı geliştirmeye çalışmıştır. Algının çapraşık niteliğini ve yalnız algı yoluyla nesnelerin tümüyle kavranılamayacağını savunmuştur. Algının beden yoluyla gerçekleştiğini, bedenin, insanın dünyaya ilişkin yönelimlerinin bir aracı olduğunu ve her şeyi kendi dünya deneyiminden geçirerek kavradığını öne sürer<sup>19</sup>. Bu noktada Merleau-Ponty Sartre ile kontrast oluşturur. Sartre'in özne-nesne ikilemi başkasının (nesnenin) bizi nasıl gördüğünün önemi anlamına gelir. Merleau-Ponty'nin 'bir deneyim alanı olarak dünya'ya bakışı Suzuki'nin düşünce ve işlerinde karşılaştığımız deneysel vurgunun içeriğini oluşturur.

Bir diğer önemli kaynak olan Gerçeküstücülük Japonya'ya 1920'lerde ulaşır ancak 60'larda varoluşçuluk ve Absürd Tiyatro'nun arkasından yalnızca gösterimlerde değil metinlerin oluşturulmasında da etkili olmaya başlar. Bu etkiler Suzuki'nin yapıtlarında da

<sup>17</sup> Bkz. Y.a.g.y., ss.11-20.

<sup>18</sup> Samuel Beckett, *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.24.

<sup>19</sup> Nejat Bozkurt, *Çağdaş Felsefelerden Kesitler*, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1990, s. 98

görlür. Gerçeküstücülük bilinç dürtüleri kadar bilinçaltının da kimliğı belirlediğini savunur: “(gerçeküstücü) resimler, tanımları gereğı antropomorfizmi doruk noktasına ulaştırma ve dış dünya ile iç dünyayı birleştiren ilişki yaşamını olağanüstü biçimde vurgulama amacındadır.”<sup>20</sup> Gerçeküstücülük sanatsal bir tür olarak kolaj, kesintiye uğratma ve absürtlük gibi gösterimde doğrudan uygulanabilecek yapısal araçlar sunar.

*“Artık kolaj, görüntünün yeniden yapılanışının organik unsuru olarak ortaya çıkmaktadır; bu anlamda, görmenin daha sentetik aşamasına karşılık gelir. Uzamın yeni deformasyonlarının yaratıcısı kolaj, assemblage’a, çevre düzenlenmesine, heykel-mimarlık sentezi kavramlarına ve eylem gösterisine (happening) götüren evrim zincirinin anahtar unsurudur.”<sup>21</sup>*

Bu araçlar prova enstrümanı olabildiğı gibi yapımda oyuncunun kendini gerçekleştirebilmesi için provokasyon aracı olarak da kullanılabilir. Suzuki, efsanevi oyuncusu Kayoko Shiraishi’nin potansiyelinin meyvelerini dermeden önce geliştirdiğı eğitim yöntemine, Shiraishi ve diğerlerinin yaratıcı ve duygusal canlılıklarının ortaya çıkabilmesi için, gerçeküstücülüğün biçimsel ve düşünsel araçlarını yerleştirmiştir. Varoluşçuluk, gerçeküstücülük ve fenomenoloji Suzuki’nin dikkatini oyuncuya ve oyuncunun deneyimlerine odaklamasına neden olur. Yazar gerçeklikle köprü oluşturur ve onun bu konumu seyirciyle oyuncu arasında bir mesafe koyar<sup>22</sup>. Suzuki bunu bir mesele olarak görür ve aşmak ister.

Suzuki’ye göre geleneksel bilinci modern alışkanlıklarla bir araya getirecek bir yöntem olması gerekmektedir<sup>23</sup>. Bu açıklama eski değerleri korurken yeniyi de benimseyen genel Japon tutkusunun bir yansımasıdır. Her ne kadar farklar daha az göze batar olsa da hızlı toplumsal dönüşümler bu iki dünyanın Japonya’da (özellikle kırsal ve kentsel ayırımında) bir arada bulunduğu anlamına gelir. Suzuki kendi metodunun ve kabukinin Japon köylülerinin fizikselliklerine dayandığını belirtir. Suzuki’nin Toga’da aradığı kırsal bağlam yalnızca farklı örgütlenmesel, ekonomik ve mekânsal değerleri

<sup>20</sup> André Breton, “Leziz Ceset Oyunu”, Enis Batur (Ed.) *Modernizmin Serüveni*, YKY, İstanbul 1998, s. 339.

<sup>21</sup> Pierre Cabanne, “Kolajlar”, y.a.g.y. içinde, s. 327.

<sup>22</sup> Bkz. Allain, ss.11-20.

<sup>23</sup> Bkz. Tadashi Suzuki, “Tradition and Creative Power in Theatre”, *Distinguished Lecture on Japanese Culture*, (konuşma metni) Columbia Üniversitesi, 30 Nisan 2002, s.1. [http://www.columbia.edu/cu/ealac/dkc/sen/tadashi\\_suzuki\\_text.html](http://www.columbia.edu/cu/ealac/dkc/sen/tadashi_suzuki_text.html)



yakalama fırsatı vermez, köylülerin kaybolmakta olan fiziksellikleri oyuncuların kendi pratiklerine somut bir bağ sağlar. Suzuki Tokyo'ya bir günlük mesafedeki bu köyde kendi gereksinimlerine göre, bölgenin fiziksel olanaklarıyla uyumlu bir mekân oluşturur.<sup>24</sup> Mekân hem *kabuki* ve *noh* sahnelerinin bazı özelliklerini taşır hem de çağdaş oyuncu ve seyircinin gereksinimlerini karşılar. Eski yapılardan unsurların yeni bina da uygulanışı Suzuki'nin deyimiyle tanrıları tekrar tiyatro sahnesine davet eder<sup>25</sup>.

Beckett ve Sartre'in okunduğu dönemde Suzuki bir yandan da *noh*un kuramcısı Motokiyo Zeami'nin çalışmalarını okumaya başlar. 1363-1443 yıllarında yaşamış olan Zeami'nin görüşleri Japon tiyatrocuları olduğu kadar Eugenio Barba, Jerzy Grotowski gibi Avrupalı sanatçıları da etkilemiştir. Zeami oyuncunun kazandığı olgunluk ve mükemmellik çizgisini belirleyen ilkelerin *-yugen\** ve *hana\*\** - yanı sıra seyirciyi okumak gibi ilkeler belirlemiştir. *Noh* gösteriminde üç temel öge bulunduğunu söyler; ten, et ve kemik. Görmeden gelen sanatı, sestem gelen sanatı ve yürekten gelen sanat düşünüldüğünde, Zeami, görmenin tene, sesin, ete, yüreğin kemiğe denk olduğunu söyler<sup>26</sup>. Zeami'nin tezi yalnızca değerli bir tarihi bilgi değil can alıcı yönergeleriyle çağdaş aktör için değerli bir anahtardır. Zeami'nin yazıları ve *noh* Suzuki'ye *shingeki*'den tamamen kopmak için somut teknik ve sanatsal olanaklar tanımıştır. 1972 yılında Paris'teki Théâtres des Nations Festival'de Suzuki bir *noh* aktörünü ilk kez bağlamından kopmuş bir *noh* performansında izler. Paris'teki gösterimde aktör, bütüncül bir performans yerine seçme parçaları icra etmiş, kutsal *noh* sahnesi yerine sıradan bir İtalyan sahnede gösterimi gerçekleştirmiştir. Bu seyir Suzuki'de ciddi bir aydınlanmaya yol açar: Zeami'nin *yugen*'ini, gösterimde hareketsizliğin önemini, bakışın ötesindeki görüşü fark eder. “*Muhteşem bir gösterim için kuralların uygulanması garanti değildir. Bir gelenek başarıyla kırıldığında noh'nun*

<sup>24</sup> Bkz. John Russell Brown,, *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford, 1995, s. 514.

<sup>25</sup> Bkz. Suzuki, 2000, s. 17.

\* *yugen*: Bir estetik değer; belirgin (kaba) yerine gizli/esrarengiz (ince) olanı, doğrudan ifade yerine ima, doğrudan ulaşım yerine dolayımılama, özgürlük yerine sınırlamayı arar. Geçici olan ile değişmeyen, bolluk ile boşluk, parlaklık ile güzellik; sükûnet ile yalnızlık, çeşitliliğin birleşmesi, bir araya gelmesi, harmonisi, zıt güçlerin yükseltici, “uyarıcı” kullanımı gibi unsurlarla belirir.

\*\* *hana*: *yugen*in aksine görünen güzelliştir. Büyülenme, cazibe, yenilenme anlamları da taşır. Seyirciyeye daha önce görmemiş olduğu yeni bir şeyi verebilmek ve eskiyi yeni gösterecek teknikten bir estetik değer yaratmaktır. Çiçek sürekli değişim geçirdiği için güzeldir. Oyuncu için önemli olan tohuma sahip olmaktır. Böylece seyircinin zevkleri beklentileri değişse de oyuncu her mevsim yeniden çiçek açabilir.

<sup>26</sup> E. Barbe- N. Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Çev. Aysın Candan, YKY, İstanbul, 2000, s. 37.

*derinlikleri daha görünür kılınabilir”*<sup>27</sup> görüşündedir Suzuki, bunu sıklıkla dile getirir: “*Gelenek yaratmaya ya da yeni olana doğru bir adım atmaya sağlayacak bir şeydir. Gelenek korunacak bir şey değildir; yaratım için kaynak sağlayacak bir şeydir*”<sup>28</sup>. Suzuki bu sözleri doğrultusunda salt oyunculuk tekniğini değil, dramaturjisini de geleneksel olanın içinden bulgulama yoluna gider.

### **Gelenekten beslenen dramaturji ve reji**

Tadashi Suzuki'nin estetiğinin yapı taşı aktördür. Ancak yine de yönetmen Suzuki, metni merkeze oturtmadan, metnin asıl sorunsalını taşımayı aktöre bırakarak bir sahne metni oluşturmaktan yanadır. Batılı klasikler çalışmalarına “temel” oluşturur.

Tadashi Suzuki'nin sahnelemeleri dört grupta toplanabilir: Kolaj metinler, Antik Yunan metinleri, Shakespeare ve Çehov. Kolaj metinlerde Beckett'den Rostand'a birbirinden çok farklı yazarların parçalarını bir araya getirir. Paul Allain, Polonyalı ünlü yönetmen Tadaeuz Kantor'un Suzuki için ‘metin parçalayıcı’ dediğini aktarır.<sup>29</sup> Yunan, Shakespeare ve Çehov metinlerinden yola çıkar ama genellikle olduğu gibi kullanmaz, yeniden yazar. Bu sahnelemeler üzerinde arayışları son bulmaz. Kanavalarını korumakla birlikte çeşitli değişikliklere uğratarak, metni sahnede yeniden yazarak sahnelemeyi sürdürür.

Özellikle Yunan, Shakespeare ve Çehov oyunlarının seçilmesinde feodalizm ile bağlarını koparmakta güçlük çeken bir toplumun duygularını dile getirme arzusu bulunduğu öne sürülebilir. Suzuki metinleri ele aldığı bir takım değişikliklere uğratarak yeniden yazar ancak öze dokunmaz; buradaki savaş, din, bir ailenin ya da bir dönemin çöküş süreci gibi temalarla ilgilenir. Yunan tragedyelerinde ‘yeni’nin aralayacağı trajik kapıya dikkat çekilir. Kahramandan bir yargı yeteneği beklenmektedir ancak adalet ne tanrılar ne insanlar tarafından sağlanamamaktadır. Suzuki’ye göre Antik Yunan tragedyası ile *noh* soylu kahramanların feci ölümlerini tasvir eder, onların ruhlarını yatıştırır ve onlara saygı gösterir. İnsan anlayışının ötesinde yer alan ölümsüz doğa ya da yasalar bağlamında

---

<sup>27</sup> Suzuki'den aktaran Yukihiro Goto, “*The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi*”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 2, A.B.D., 1989, ss. 104-105.

<sup>28</sup> Suzuki, 2002, s.7.

<sup>29</sup> Bkz. Allain, 2002, Syf. 141

insan zayıflığıyla kaçınılmaz bir olgu olarak yüzleşilir. Bu bakış ve durumun temsilindeki sadelik Yunan tragedyasında ve *noh*da önemli ortaklıktır<sup>30</sup>.

Shakespeare metinlerinde, çatışmalarla süre giden mevcut düzenin nafileliğine dikkat çeker, gönlü güçlü ve toparlayıcı bir yöneticiden yanadır ama iktidarın sarhoş edici koltuğuna oturacak bireyin insani yönlerine ve donanımına güvenle bakmamaktadır. Tadashi Suzuki'nin *The Tale of Lear*'ında Foucaultcu bakışın izleri görülür. Dünya bir akıl hastanesidir, hastalara bakmakla yükümlü hemşireler ve iyileştirmekle yükümlü doktorlar da en az diğerleri kadar hastadır. Yönetmen, kendisinin de hasta olduğunu, yapım yoluyla bu hastalığın nedenlerini araştırdığını söylemektedir<sup>31</sup>. Yalnızca *The Tale of Lear*'de değil, Hamlet ve Macbeth sahnelemelerinde de Suzuki, bir hastane olarak dünya imgesine başvurur. Mikro ve makro tüm iktidar sahipleri ya da iktidar talipleri, tüm oyunlarında tekerlekli sandalyeleri taht ya da iktidar makamı olarak kullanırlar.

Zeami'nin *kyogen*in *noh* gösterimlerindeki işlevi üzerine düşünceleri Suzuki'nin Shakespeare metinlerinde yakaladığı güldürü anlayışı ile ilişkisi olduğunu söylemek mümkün gibidir. Zeami'ye göre "drama" trajik ve komik gibi karşıt unsurlardan oluşur. *Noh* gösterimlerinde *kyogen* bu nedenle gereklidir. *Kyogen* sağlıklı, doğal güldürü anlayışıyla ile sıradan halkın yaşamına yakından bağlıdır. *Noh* ise tragedyanın hakiki doğasına keskin bir biçimde odaklanmıştır ve bu güldürü anlayışını dışlar. Kullanılan dil tıpkı batılı komedy anlayışındaki gibi "yerel" ve "güncel" dildir; *noh* oyunlarındaki "yüksek" dilden oldukça farklıdır<sup>32</sup>. Tüm bu özellikler Shakespeare tragedyelerinin yapısıyla örtüşmekte, ancak biçem farklı oluşturulmaktadır.

Suzuki Çehov ile neredeyse Shakespeare'in sağlamasını yapar. Birey elinden kayıp gidenlere seyirci olmanın ötesinde bir şey yapamamakta, gittikçe daha fazla edilginleşmektedir. Yönetimsel değişiklikler nesnelere yer değiştirmesini sağlamakta ancak nesnelere nüfuz ettiği kadar hızlı bir biçimde bireylere nüfuz edememektedir. Edilgen birey ümidini kaybetmiştir. Suzuki, Çehov'u "yanılsamanın özünü çizme ustası" olarak nitelendirir. Çehov aracılığıyla şu soruyu sormaktadır: "Bedbaht olduğumuz için mi

<sup>30</sup> Bkz. Tadashi Suzuki, "Oedipus Rex", *Director's Note*, SPAC Web Site. <http://www.spac.or.jp/index.html>

<sup>31</sup> Bkz. Tadashi Suzuki, "The Tale of Lear", *Director's Note*, SPAC Web Site. <http://www.spac.or.jp/index.html>

<sup>32</sup> Bkz. Kunio Komparu, *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, Çev. Jane Corddry, Floating World Editions, Tokyo, 2005, ss. 96-97.

yanılsamalarımız vardır, yoksa yanılsamalarımız olduğu için mi bedbaht oluruz?<sup>33</sup>” Çehov’un eksen karakterleri bulutlu yalnızlıkları ile baş başa resmedilirken, onu kuşatan kalabalıktaki “kasaba sakinleri”; birbiriyle didişen, küçük hesaplar yapan, tembelce homurdanan diğer oyun kişileri birer “sepet adam”a dönüştürülürler.

Beckett’in Suzuki üzerinde belirgin bir etkisi vardır ancak kolajları dışında Beckett metni sahneye koymamıştır; bunun yerine bir kaynak metin olarak kullanır Beckett külliyatını ve rejinin dünyaya bakışında, diğer metinleri okuyuşunda Beckett estetik kendini gösterir. Suzuki Antik Yunan’dan günümüze insanın serüvenini Beckett’in oyunlarındaki dar eşiğe sığdırır. Serüven görüşü zayıflatır, yaşamla ölüm arasındaki sınırdaki güçsüzlüğünü bilen insanın tedirginliğine dönüştürür. Bu durumu Japon şiir geleneğindeki iki teknikle açıklamak mümkündür: *honkadari* ve *sekai*.

Tiyatro kanonunun önemli metinlerini kullanan Tadashi Suzuki, bir başka Japon geleneği yoluyla klasiklerden yararlanmaktadır. *Honkadari* 11 ile 13. yüzyıllar arası, Kamakura Dönemi’nde görülen bir tekniktir. Gelenekçilik ve *yugen* bu estetik değerlerin iki yönüdür. *Honkadari* yeni bir şiirin çok eski zamanlara ait ünlü bir şiirin esasları üzerine oluşturulmasıdır. Özgün olandan farklı anlam ve atmosfer taşıyan bu yeni şiir öncekinin ancak bir yankısını/yansımasını sunar<sup>34</sup>. *Honkodari*’nin en iyi örnekleri arasında *noh* oyunları da vardır. Antik Çin ve Japonya’nın pek çok ünlü şairi *noh* oyunlarında birleşmiştir. Zeami de oyunun konusunun tanınmış ya da tarihsel bir yerde/kentte geçmesini, bu yerle ilgili bilinen bir şiir ya da şarkının metne eklenmesini ve oyunun ünlü bir şiirsel kaynaktan alıntı yapmasını önerir. Suzuki de “*Tanınan malzemeyi kullanırken onların bilinen değerlerini yok etmeyi ve aynı zamanda tamamen özgün olanlarını yaratmayı hedefliyorum. Biraz mübalağa ile yeniden söyleme metodum bir işlemle iki dileğimi yerine getiriyor: Eski değerleri yıkmak ve eş zamanlı olarak yeni değerleri inşa etmek*”<sup>35</sup> sözleriyle Zeami’nin önerisini benimsediğini belirtir. Nitekim çalışmalarında özgün trajedilerin bilinen imgeleri tanıdık olanın imasıyla yeni dramatik imgeler oluşturur. Bunu yaparken alttan alta Beckett’in sesini de duyurur. Böylece Beckett, Suzuki’nin *yugeni* gibi tüm sahnelemelere siner. İki ayrı dünyayı, Antik Yunan, Shakespeare ya da

<sup>33</sup> Tadashi Suzuki, SCOT: *Suzuki Company of Toga*, 25. Yıl Kitabı, yayınevi, basımyeri ve yılı belirtilmemiş. s. 42.

<sup>34</sup> Akiko Tsukamoto, “Modes of Quoting: Parody and *Honkadari*”, *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics Conference*, <http://www2.unibo.it/transculturality/files/default.htm>, s.355.

<sup>35</sup> Suzuki’den aktaran Goto, s. 109.

Çehov ile Beckett'i bir araya getirmesi ise dramaturjisinin bir diğer aracına götürür bizi; *sekai* (dünyalar).

*Sekai*, *Kabuki* ve *Noh*'da tarihsel olarak bilinen bir durumun yeniden yaratılması anlamında kullanılır. Özellikle *Kabuki*'de sık kullanılan bu teknik, ayrı ve bilinen dünyaları yeni bir durum için bir araya getirmektir. Örneğin Heike, Genji ve Soga dönemlerinin (dünyaları) kahramanları olan generalleri bir oyunda, yeni bir durumda buluşturulabilirler. *Sekai*, *Noh* dramaturjisini de karakterize etmektedir. Zeami erken Heyan döneminin bir şairinin hayatını kendi dönemine taşımıştır<sup>36</sup>. Bir kurgu tekniği olarak Suzuki'nin dramaturjisinde *sekai* iki düzlemde karşımıza çıkar. İlk düzlemde *sekai*, dramaturjideki güncelleştirme ve Japonlaştırmaya el verir. Antik Yunan tragediyalarındaki efsanevi dünyaların karakterleri ve durumları modern zamanlara taşınır. *Troyalı Kadınlar*'da iki bilinen dünya bir araya gelir: Efsanevi Truva ve II. Dünya Savaşı sonrası harap edilmiş Japonya. *Bakkhalar*'da Dionizyak kültürün antik dünyası ile modern dünyanın "totaliter diktatörlüğü" harmanlanır. *Clytemnestra*'da Orestes efsanesi ile modern ailenin çöküşü arasında paralellik kurulur. İkinci düzlemde ise tüm ele aldığı metinlerle, diğer yazarların dünyasıyla Beckett'in dünyasını birleştirmesidir.

Suzuki provaların ve yaratıcı sürecin temel aşamalarında yapının kavramları ve malzemelerden bir seçkiyi içeren dramatik planları, öykü taslağı ve temaları ön plana alarak çalışmaktadır. Oyuncularıyla çalışırken tüm bunları rehber olarak kullanır ve replikler ekleyip çıkararak, rolleri değiştirerek bir yandan da gösterim metnini oluşturur. Provalar sürecinde oyuncunun yaratıcı etkinliği göz önünde bulundurulur, kolektif yaratımın önemli bir kısmı bu provalardan doğar ama yine de gelişmeler Suzuki'nin önceden belirlediği dramatik planlar dâhilinde gelişir. Suzuki metni seçer, parçalara ayırır, kendi düşüncelerinin taşıyıcısı olarak yeniden düzenler ve sahnede yeniden yazılan metni kendine ait kılar. Metin onun düşlemindeki gösterime ulaşmak için bir araçtır. Bir diğer söyleyişle:

*(K)endi bakışıyla metnin içeriği arasında semantik bir yarılma oluşturarak kendi iç evrenini yaratır ve bunun getirdiği bağımsızlıkla birlikte kendini*

---

<sup>36</sup> Goto, s.112.

*aşkın bir metin biçiminde hissettirir. (...) Suzuki kendi meinini, dingin bir sudan yansıyan ışımalarla “yazmaya”, daha doğrusu çizmeye çalışır<sup>37</sup>.*

### **Suzuki'nin oyuncuya bakışı ve metodu**

Tadashi Suzuki'nin tiyatrosu yukarıda değinildiği üzere *nohdan* önemli ölçüde etkilenmiştir. Oyuncu odaklı bir tiyatro olan *nohdan* Suzuki'nin esinlenme sürecinde önemli dört etken vardır. İlkin, modern öncesi bir dönemi işaret etmekte, insani enerji dışında hiçbir unsura yer vermemektedir. İkinci olarak anlatımının gündelik dışı, gerçek dışı oluşudur. Üçüncü olarak fiziksel bedenin bir aradalığını gösteren törenselliğidir. Sadece *noh* oynamak üzere tasarlanmış kendine özgü sabit bir mekânda gerçekleştirilir. Son olarak tinsel ve dinsel bir aradalığın doruk noktasını vurgulamasıdır. Ölüm dâhil hiçbir nedenle gösterim kesintiye uğratılmaz<sup>38</sup>. Geleneğin bu çekici parçalarını Suzuki, kendi dünya görüşü, estetik anlayışı ve çağdaş Japon tiyatrosunun ihtiyaçları doğrultusunda yeniler, kendi deyimiyle “*eski bir mimari yapının yenilenip kullanışlı kılınarak yaşama kazandırılması*”<sup>39</sup> yoluyla yeni bir tiyatro inşa eder. Dolayısıyla Suzuki'nin tiyatrosu tıpkı *noh* gibi aktör merkezli bir tiyatrodur.

Suzuki eğitimi ve oyunculuk biçimi tamamen fizikseldir. Biçem, oyuncunun içinde etkileşimde bulunduğu ve yarattığı bir uzamı öngörür. Devinimsizlik bir devinim seçimi olarak önemsendir. Bu devinim son derece disiplinli ve stilizedir. Biçem alışlagelmiş temsil anlayışlarına karşıt olarak göstermecidir. Tadashi Suzuki'nin oyunculuk metodunu geliştirirken çizdiği çerçeve ve yaratımı Japon tiyatrosundaki kimi kısır tartışmalara yanıt ararken geliştirilmiştir:

*Moskova Sanat Tiyatrosu'nun güçlü etkisine karşın Modern Japon Tiyatrosu'nun liderlerinden biri, Japon oyuncularının Japon oyun yazarlarının yazdığı Japonca oyunlarda oynaması gerektiğini iddia etmektedir. Yalnızca çeviri oyunlardan bir*

<sup>37</sup> Kerem Karaboğa, “Tadashi Suzuki'nin *Cyrano d Bergerac*'ında ‘Jeu de Theatre’”, İ.Ü. Ed. Fak. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Sayı 3, İ.Ü. Yay., İstanbul, 2003, s. 36.

<sup>38</sup> Bkz. Suzuki, 2000, ss. 29-32.

<sup>39</sup> Bkz. Y.a.g.y., s. 76.

*repertuarın yetersiz olacağı görüşündedir. Neden? 'Öncelikle, bizim görünüşümüz yanlış; kollarımız ve bacaklarımız çok kısa'<sup>40</sup>.*

Japon insanının kendi dış görünüşünü eleştirerek Japon tiyatrosunda yol alınamayacağını düşünen Suzuki, bir Rus'un fiziksel görünümünün gösterimin başarısında başat bir rol oynadığı görüşüne katılmaz. Suzuki'ye göre yakalanması gereken özdür, Rus görgü ve ahlakının Çehov oynayan Rus aktördeki yansımasıdır. Japon aktörlerin fiziksel görünümlerinden esef duyması gerekmez, Batılı gibi oynamaması da yetersizlik değildir.

Suzuki 1868'de Meiji döneminin başlangıcından bu yana Japon kültürünün Batı'ya yakalayıp geçmesi için olağanüstü çaba sarf edildiğine dikkat çeker: Oyuncular bu tür etkinliklerde ön saflarda yer almışsalar da yalnızca yüzeysel taklitlerin üstesinden gelebilmişlerdir ona göre. Yukarıdaki uzmanın Japon bedenini tiyatrodaki yetersiz buluşundan hareketle Batı kaynaklı modern Japon tiyatrosunun esas zayıflığı üzerinde durulabileceğini belirtir:

*Modern tiyatro hareketi Batılı tarzını birebir sahiplendi: sigarayı Batılı gibi içmek, Batılı gibi yemek yemek, onun gibi mendil kullanmak....Tamamen patetik bir kopyacılık<sup>41</sup>.*

Batılı tiyatro adamları Suzuki'nin bakışını doğrular:

*Bütün bu eylemler onlar için yeniydi ve gündelik yaşamlarında herhangi bir gönderme noktası bulunmuyordu. Bu yüzeysel taklit bizim Japonlar gibi çubuklarla yemek yemeye ya da dizlerimizi kırarak topuklarımızın üstüne oturmaya çabalamamız kadar acemice ve gülünçtü<sup>42</sup>.*

Tadashi Suzuki, Miyoshi Juro'nun yazdığı *Man of Flame* oyunundaki Van Gogh karakterini oynayan Takizawa Osamu'yu örnek olarak verir. Aktör Fransa'ya gidip onun

---

<sup>40</sup> Bkz. Y.a.g.y., s. 3.

<sup>41</sup> Bkz. Y.a.g.y. s. 4.

<sup>42</sup> Barba & Savarese., s.75.

geçtiği yollardan yürümüş, kullandığı sandalyenin aynısını yaptırıp oyunda kullanmıştır. Oysa bir Japon yazarın karakteri olan Van Gogh sandalyede oturmazdı. Suzuki'ye göre “*Modern tiyatronun aktörleri gerçekliğin yanılısamasını yeniden yaratmaya düşkün*”. Bir Japon minderinde, yerde otururdu.

Suzuki oyuncu yabancı bir stilde bir şey sergilemek isterse doğal olmayan bir makyaj yetmez diyerek modern Japon aktörün yüzeyselliğine göndermede bulunur ve modern Japon tiyatrosunun bir başka önemli sorununu dil, beden ve jest üçgeninde hassas bir denge anlayışıyla ele alır. Diğer dillerin aksine Japonca vurgulu bir dildir ve cümleler karmaşık biçimde uzun olabilmektedir. Japonca'da fiil sona geldiği için seyirci cümleyi sonuna kadar dinleyemezse anlamaz. İyi ya da kötü- bir Japon aktörün böyle bir dili konuşması gerekir. Rus, İngiliz, Fransız jestleriyle konuşmaya çalıştığında başarısız olur. Çünkü jest o andaki sözcüğe bağlıdır. Sözcükler insan jestlerini temsil eder. İnsanın duygu ve beden ritmine bağlı olmayan sözcük yoktur aslında. Fiziksel koşulları ne olursa olsun bir Japon aktör Çehov oyunculuğunu taklit edemez. Kendi diline uygun jestleri bulması gerekir. Sahne performansındaki başarı bir aktörün gerçek hayatı ne kadar iyi taklit ettiğine bağlı değildir.

*Aktör seyirciyi derinlikli bir hakikate inandırmak için sözcük ve jestleri kullanır. Japon aktörlerin bu açıdan değerlendirilmeleri gerekir. Bu derinlikli hakikati seyircisine aktaramazsa bedensel avantajları bile sahnede yetersiz kalır. Sinemada aktörün çeşitli beden parçalarına teker teker kamerayla vurgu yapılabilir ancak tiyatrodaki aktör tüm bedeniyle vardır. Aktörün istediği görüntüyü verebilmesi oyunculuk sanatına getirilen tanımın bir parçasıdır. Ufak tefek bir aktör donanımlıysa sahnede çok güçlü bir figür olarak belirebilir<sup>43</sup>.*

Tadashi Suzuki yukarıdaki saptamalardan sonra dil, beden ve jest üçgeninin dengeli ve özgün olarak kurulabileceği bir tekniği açıklar. Suzuki yöntemi olarak anılan ‘ayakların grameri’ Tadashi Suzuki'nin geleneksel Japon gösteri sanatları ve çağdaş tiyatronun

---

<sup>43</sup> Bkz. Suzuki, 2000, s.5.



tekniklerinden derlenmiş bir sentezdir ve yaratıcısına göre anahtarı ayaklardır, oyuncunun fizikselliği ayaklarda başlamaktadır.

Suzuki eğitiminin ilk çalışması şöyledir: Belli bir süre ritmik bir müzik eşliğinde ayaklar yere vurarak başlanır. Bunun amacı kalça (pelvis) bölgesinin gevşemesi ve şiddetli bir biçimde yere basarak hareket edilebilmesidir. Müzik bittiğinde sessiz birer ölü gibi yere yatılır ve kısa bir aradan sonra yumuşak bir müzik eşliğinde her oyuncu kendi tarzında doğrulur. Bu egzersiz, hareket ve hareketsizlik üstüne kuruludur. Nefesle desteklenir ve beden gücüne konsantre olunur. Söz konusu çalışmada ayakları ritmik biçimde yere vururken bedenin üst kısmının hareketsiz kalması ve nefeste de belli bir ritimle kontrol kurulması önem taşır. Aksi takdirde üst beden titrer. Bedenin titrememesi için bacaklardan gelen enerji kalça bölgesinde kontrol edilmeli ve tutulmalıdır. Böylece bedenin altı ve üstü arasındaki hareket kontrol altına alınır. Enerjinin kalça bölgesinde kontrol edilmesi özel bir buluş değildir. Suzuki'nin bu konudaki katkısı ayakları yere vururken yerin karşılık verdiğini fark ettiren özel bir bilincin gelişmesine gösterdiği titizliktir. Bu bakış kaynağını fizikselliğin ayaktan geldiğine yönelik inançta bulur. Normal hayatta ayaklarımızın bilincine varmayız, ayaklarımızı yere vurduğumuzda yerden gelen karşılıkla toprakla bedenin iki ayrı varlık olmadığını fark ederiz, bu ilişkiyi ayaklar sağlar. “Biz toprağın bir parçasıyız, ölünce toprağa karışacağız” bilgisi de bu düşüncenin içinde yer alır. Suzuki “çok Japon” olarak nitelendirilen oyunculuk biçiminin ayaklarla ilgili bölümünü açıklamak için bir tür antropolojik çalışma yaparak geleneksel tapımlardan klasik baleye kadar pek çok alanlardan, bedenin yer ile temasının çeşitli biçimlerini örnekleyerek çalışmasının -antropolojinin genel eğilimi olduğu üzere- evrensel yönünü vurgular.

Düşüp doğrulma, belli bir ritimle yere ayak vurarak yapılan tekrarlar bedenin merkezindeki kalçanın sağlam duruşu için geliştirilmiştir; üst kısmın hareketleri tüm bedenin daha yumuşak etki yaratması içindir tasarlanmıştır. Aktör müziğin ritminde bir kukla gibidir. Beden günlük yaşamdan tamamen kopar. Böylece mekanik bir ortak hareket tarzı devreye girer. Gerçekçi gelenekten gelen Amerikalı aktörler bu çalışmalara yüksek bir güçle başlar ancak enerjilerini yitirip anlaşılabilir telaşlı bir şekilde hareket etmeye başlarlar. Bu nedenle Suzuki metodunu bacakları uzun olduğu için yapamadıklarını öne sürerler. Bu bedenin bilincine varmak, bedenin duyarlılığının çeşitli katmanlarını keşfetmek bilinciyle

ilgilidir, hangi ulustan geldiğinizle bir ilişkisi yoktur. Ayaklar yere vurulduğunda kurgusal hatta ritüel bir uzam oluşturulur. Böylece aktörün bedeni bireyselden evrensele dönüşür<sup>44</sup>.

Suzuki eğitiminde tekrar büyük önem taşır; bu tekrarlar bir anlamda tipik bir sanatın öğrenilmesi süreci için kullanılan klasik bir Japon tekniğidir. Böylece öğrenci içgüdüsel biçimde eyleyesiye ve işini ikinci doğası gibi icra edesiye kadar tekrarlar. Amaç, tamamen sessiz ve hareketsizken bile tüm bedeninin konuşmayı öğrenmesini sağlamaktır<sup>45</sup>.

Paul Allain'e göre Suzuki'nin eğitimi talepkâr, titiz ve son derece teknik olmasına karşın, paradoksal biçimde öğrenciye büyük özgürlük alanları yaratmaktadır. Oyuncu arzu ederse bir karakter üzerine çalışmaktan çok kendisi üzerinde çalışabilir ve hareketler için kendi kurmaca bağlamını yaratabilir. Dışsal form kesinleşmiştir ama yaratıcı odak önceden varsayılan seyirciye bağlı olarak belirlenmemiştir. Çalışmanın odaklandığı temel, zihinsel ve fiziksel sistemleri entegre etmek ve bir *body-mind* yaratmaktır<sup>46</sup>.

Çalışmanın ana prensiplerinin başında çalışma esnasında adanma ve enerjinin doğru kullanımı gelmektedir. Öğrenme daha çok izleyerek ve yaparak gerçekteşir, beden yoluyla öğrenilir, sorularla değil. Öğrenciler, içsel bir monologa teşvik edilirler, diğerleri ya da eğitmenle diyaloga girilmesi önlenir. Oluşturulan sessizlik doğal biçimde yoğunlaşmanın kalitesini yükseltir. Bedenin uzamla kurduğu ilişkinin hissedilmesi büyük önem taşır. Tıpkı *noh*daki gibi, uzam oyuncunun bedeniyle birlikte oluşur, oyuncunun bedeni uzamın bir parçası haline gelir. Bunun için mekânda diyagonal duruşların araştırılmasından yararlanılır. Bu araştırma sırasında tamamen bir mekân duygusuyla, bedenin bulunduğu mekâna kendini uyumlamasında bilinçaltından gelen dürtüyle bir diğer kişiye dokunmadan çalışma sonuçlandırılır. Ritm yavaş ya da hızlı gibi uç noktalarda verilir. Müzik yer yer çalışan kişilerin rekabet haline girdiği bir ortak gibi görev yapar. Ritm çalışmalarının esası *noh*daki *jo-ha-kyu*\*'ya denk gelir. *Jo* ile oluşan gerilim, büyük bir enerjiyle *hanın* oluşmasına, kırılmaya yol açar ve *kyu*, sürat başlar. Merkezleme, bir diğer önemli konudur; iki düzlemde ele alınır. Bedenin bastığı mekânda kendini merkeze alması ve bedenin merkezi olarak pelvis bölgesinin tanınarak kontrol edilmesidir. Bu esas dengeyi bozacak hareketlere karşın oyuncunun kendisiyle savaşıma girerek hareketsiz kalmayı

<sup>44</sup> Bkz. Suzuki, 2000, s. 11.

<sup>45</sup> Bkz. Tracey, s. 70.

<sup>46</sup> Bkz. Allain, s. 96.

\* *jo-ha-kyu*: *jo*-giriş, *ha*-kırılma, *kyu*-hız. Performansın içsel uyumunu sağlayan Japon ritmik anlayışıdır. Zeami'ye göre, *jo-ha-kyu* tamamlanmaya giden sürece seyirciyi hazırlayan unsurdur ve seyircinin "yenilenme" hissi duymasını sağlayan etkidir.

başarmasına da hizmet eder. Nefesin kontrolü konuşma, ses ve performansın kalitesi açısından önem taşır. Suzuki'ye göre nefesini kontrol edemeyen aktör konuşamaz. Bu bağlamda nefes, teknik bir gereklilik olmaktan çok tüm ilke ve egzersizlerin altını çizen bir unsurdur. Tüm bu ilkelerle beden farkındalığı ve içsel yoğunlaşmanın kalitesinin bütüncül olmasını, içe ve dışa bu durumun yansımaları koşullar<sup>47</sup>.

Suzuki'ye göre oyuncu seyirciye fizyolojisinin ritmi, sözcükleri, nefesi, devinimleri yoluyla ve sempatiyle dokunur; seyircinin yanıtını bedeni yoluyla hisseder. Bu yaklaşımı Allain, Meyerhold'un "kavrama" kuramıyla ilişkilendirir. Ancak Suzuki oyuncunun varacağı bir son nokta öngörmez. Suzuki'nin odağı daha çok gösterimin bir dizi kalım anından mürekkep olduğu inancından filizlenen "kriz süreci" olarak görülebilir. Suzuki'nin gösterim yoluyla "ben" in nesnelleştirilmesine vurgusu *Algının Fenomenolojisi*'nden taşıdığı bir etkidir. Ona göre, oyuncu ilkesel olarak bir diğer nesne ya da karakterden çok kendisiyle diyalog içindedir ve "drama" beden ile kurmaca arasında değil, öncelikle bedenin kendi içinde gerçekleşir. Oynama dürtü birisi olmanın olanaksızlığından doğar. Gösterimin taklitle hiçbir ilişkisi yoktur. Tiyatrosal esas, oyuncunun kendisinin fiziksel ve zihinsel varoluşuyla çatışmasıdır ve taklit bu mücadeleden kaçınmaya yol verir.

Suzuki tiyatrodan anlatımın yalnızca dans gibi hareketlere bağlı olmadığına dikkat çeker. Ona göre tiyatroyu tiyatrosallaştıran konuşurken bedenin aldığı biçimlerdir. Günlük yaşamda bedenin konuşurken aldığı biçimleri izlendiğinde kısıtlı hareketlerin farklı varyasyonlar içerdiği görülür. Oyuncunun görevi bu hareketleri saptamak, konuştuğu sözcükler arasında bağlar kurup -sözcüklerin duygusal değerini keşfetmek ve bu değerini sözcüklere hangi koşullarda, ne derecede yüklediğini kavrayıp bilincinde olmaktır. İnsan tüm hareketleri birbirine geçişlerle kullanır. Suzuki oyuncunun tüm bu geçişleri nasıl yaptığını sorgular. Konuşurken, nefes ayarlarken bu hareketleri peş peşe nasıl yapar soruları Suzuki'ye çağdaş aktörün bunları nasıl gerçekleştireceği sorusuna götürür ve metodunu geliştirmesinde kapılar aralar. Büyük bir aktör bu konuları aşmıştır ama tüm bunları yapabiliyor olmak gerçekten büyük bir aktör olmak demek değildir. Suzuki geliştirdiği tekniği performans olanaklarını araştırmak için geliştirilmiş bir gramer olarak nitelendirir. Ancak insanların iyi gramer bilmelerinin doğal olarak başarılı bir konuşmacı olmalarını garantileyemeyeceğini de hatırlatır<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Allain, ss. 115-119.

<sup>48</sup> Bkz. Suzuki, 2000, ss. 20-21.

### **Kültürün içinden geçen bir tiyatroya sonsöz**

Tadashi Suzuki'nin tiyatrosuyla Türk seyircisinin ilk karşılaşması 1998 yılında Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali sırasında, *Dionysus* sahnelemesiyle gerçekleşmiştir. Bildik bir metnin Japonca ve İngilizce sahnelemesinde seyirciyi kavrayan, geleneksel beklentinin karşılanması değil, oluşturulan atmosfer ve bu atmosferin içtenliğine seyircinin inandırılabilmesiydi. Bir diğer dikkat çekici nokta tiyatrodaki özgün bir dil yaratılmasına yönelik tartışmalara bir kez de Doğudan bir örnek gelmesiydi. Modern sonrası tiyatronun öykünün etrafında dolanarak öyküyü reddetmesine karşılık Suzuki, öykünün iki ucu keskin bir kılıç olduğunu söylemekte, anlatacak ve paylaşacak bir hikâyesi olduğunu belirtmekteydi<sup>49</sup>. Merak uyandırıcı bir tiyatroyla tanışmıştık. Bu tanışıklık 2006 yılındaki festivalde, Çehov'un *İvanov*'u ile perçinlendi.

Suzuki'ye göre, kültür bedendir. Kültürlü bir toplumun ana göstergesi insan bedeninin kavrayış ve ifade için bütüncül olarak kullanılmasıdır ona göre; çünkü bu kullanım, iletişimin temel ögesidir. Buradan bakarak, her uygar ülkenin daima kültürlü bir toplum olarak görülemeyeceğini belirtir<sup>50</sup>. Suzuki'nin tiyatrosu öncelikle kendi kültürüne odaklanır, daha sonra kendi kültürünün etkileşim içine girdiği diğer kültürlerle eğilir. Kültür, dinamik bir unsurdur, etkileşim içindedir, değişip dönüşmektedir. Suzuki'ye göre tiyatro kültürün önemli bir yapı taşı olarak bu değişim, dönüşüm ve etkileşimleri görüp bünyesine almalı, seyircisiyle paylaşmalı, onun zihniyetini dönüştürebilmeli, en azından Robert Wilson'un da Suzuki'nin tiyatrosunda gördüğü gibi üzerinde düşünülecek bir alan açmalıdır<sup>51</sup>. Bu nedenle Suzuki, Japon yaşantısının *shingeki* ve geleneksel tiyatronun estetizminin kaçınıp sergilemeyi reddettiği 'çirkin' yüzünü sahneye getirmekten kaçınmaz. Japon yaşamının gerçekliğini görür ve konularını yüksek entelektüel sorunsalların arasından değil, insan varlığının aşağı düzeyindeki kısıpırlardan alır<sup>52</sup>. Örneğin, Japon insanın fizikselliğindeki değişimi araştırır Suzuki, II. Dünya Savaşı sorası üç kuşağın bir arada yaşadığı evler yıkılıp darmadağın olunca devlet, çekirdek ailenin ancak sığabileceği

<sup>49</sup> Bkz. Tadashi Suzuki, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı 10. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Basın Bülteni, İstanbul, 1998

<sup>50</sup> Bkz. Tadashi Suzuki, "Culture Is The Body!", SCOT kitabı, s.18.

<sup>51</sup> Bkz. Robert Wilson, "Theatre That You Have to Rethink", SCOT kitabı, s.82.

<sup>52</sup> Bkz. Akihiko Senda, "The Art of Tadashi Suzuki", SCOT kitabı, s.58.

apartmanlar inşa eder. Artık o büyük evlerin kağıt duvar ve kapıları, tahta zeminli koridorları ve insanların evin daha yaşlı, hasta ya da dinlenmekte olan sakinlerini rahatsız etme kaygısı ortadan kalkmıştır; bu nedenle Japon insanın yürüyüşü değişmiştir. Elektronik iletişim nedeniyle cümle yapıları değişmiş, kısalmış bu durumda Japon insanın kendini dille ifadesi değişime uğramıştır. Bu yeni insanın tiyatrodan beklentisi, onun tiyatrodaki temsili bu değişimi göz önünde bulundurmalıdır<sup>53</sup>. Bir anlamda Suzuki burada da Zeami'nin izini sürmektedir. Zeami, gösterimin başarısının seyirciyi okumaktan geçtiğini belirtir. Bir anlamda Suzuki de kültürü, toplumu ve gereksinimleri okumayı çalışmakta, o gereksinimleri karşılayacağını inandığı biçemi geliştirip sistemi kurarak hedefine doğru yol almaktadır.

Suzuki'nin tiyatrosunun hikâyesi bir anlamda içe sinen “doğru” bir tiyatroya, geçmişi ya da geleceği reddetmeden, maymunca taklit yerine yaratıcılığı kışkırtarak, özeleştiriyi yaparak ve eleştiriye açılarak, arayarak ve çalışarak varıldığını gösteren bir örnekleme olarak heyecan vericidir. İçinden heves geçen tiyatro, bir kültürün içinden hakikaten geçerek varolabiliyor gibi görünmektedir.

### **Kaynakça**

- ALLAIN, Paul; **The Art of Stliness; The Theatre Practice of Tadashi Suzuki**, Methuen Publishing, Londra, 2002
- BARBA, E. - N. SAVARASE; **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çev. Aysin Candan, YKY, İstanbul, 2000
- BECKETT, Samuel; **Proust**, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 1999
- BOZKURT, Nejat; **Çağdaş Felsefelerden Kesitler**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1990,
- BRAUDEL, Fernand; **Uygarlıkların Grameri**, Çev. M. A. Kılıçbay, İmge Yay., Ankara, 199
- BRETON, André; *“Leziz Ceset Oyunu”*, Enis BATUR (Ed.) **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 1998

---

<sup>53</sup> Bkz. SUZUKİ, 2002, s. 4.

- BROWN, John Russell; **The Oxford Illustrated History of Theatre**, Oxford University Press, Oxford, 1995
- CABANNE, Pierre; “*Kolajlar*”, Enis BATUR (Ed.), **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul 1998
- GOTO, Yukihiro; “*The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi*”, **Asian Theatre Journal**, Vol. 6, No. 2, A.B.D., 1989
- KARABOĞA, Kerem; “*Tadashi Suzuki’nin Cyrano d Bergerac’ında ‘Jeu de Theatre’*”, İ.Ü. Ed. Fak. **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı 3, İ.Ü. Yay., İstanbul, 2003
- MARTIN, Carol; “*Japanese Theatre*”, **The Drama Review**, Spring 2000, T165, MIT Press, Cambridge, 2000
- NANAKO; “*Kurihara Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*”, **The Drama Review**, Spring 2000, T165, MIT Press, Cambridge, 2000
- SENDA, Akihiko; “*The Art of Tadashi Suzuki*”, **SCOT** kitabı içinde baskı tarihi ve yayınevi belirtilmemiş.
- SUZUKİ, Tadashi, **The Way of Acting: Theatre Writings of Tadashi Suzuki**, Theatre Communication Group, New York, 2000
- SUZUKİ, Tadashi; “*Fragments of Glass: A Conversation between Hijikita Tatsumi and Suzuki Tadashi*” (deşifre eden : Senda Akihiko) **The Drama Review**, Spring 2000, T165, MIT Press, Cambridge, 2000
- SUZUKİ, Tadashi; “*Tradition and Creative Power in Theatre*”, **Distinguished Lecture on Japanese Culture**, (konuşma metni) Columbia Üniversitesi, 30 Nisan 2002 [http://www.columbia.edu/cu/ealac/dkc/sen/tadashi\\_suzuki\\_text.html](http://www.columbia.edu/cu/ealac/dkc/sen/tadashi_suzuki_text.html)
- SUZUKİ, Tadashi; **İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı 10. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Basın Bülteni**, İstanbul, 1998
- SUZUKİ, Tadashi; “*Culture Is The Body!*”, **SCOT** kitabı içinde baskı tarihi ve yayınevi belirtilmemiş.
- SUZUKİ, Tadashi; “*Oedipus Rex*”, **Director’s Note**, SPAC Web Site. <http://www.spac.or.jp/index.html>

- SUZUKİ, Tadashi; “*The Tale of Lear*”, **Director’s Note**, SPAC Web Site.  
<http://www.spac.or.jp/index.html>
- KOMPARU, Kunio; **The Noh Theater: Principles and Perspectives**, Çev. Jane Corddry, Floating World Editions, Tokyo, 2005
- SUZUKİ, Tadashi; **SCOT: Suzuki Company of Toga**, 25. Yıl Kitabı, yayınevi, basım yeri ve yılı belirtilmemiş.
- TRACEY, David; “*The Theatre of Suzuki*”, **SCOT** kitabı içinde baskı tarihi ve yayınevi belirtilmemiş.
- TSUKAMOTO, Akiko; “*Modes of Quoting: Parody and Honkadori*”, **Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics Conference**,  
<http://www2.unibo.it/transculturality/files/default.htm>
- WILSON, Robert; “*Theatre That You Have to Rethink*”, **SCOT** kitabı içinde baskı tarihi ve yayınevi belirtilmemiş.

### **Abstract**

*Tadashi Suzuki, who has been well appreciated in our country by his productions Dionysus and Ivanov, has pertained to a privileged place in the world theatre concerning his theatre which has been nourished by the dynamics of a society which has experienced the disastrous outcomes of a great war and the pangs of Westernisation and is still experiencing the conflicts between the traditionalism and the modernity in many aspects of the daily life. In this paper which studies the theatre of Suzuki, who performs the masterpieces of the Western Drama in an acting style which he himself has improved, Suzuki’s strategies of dramaturgy are being focused and his basic principles of acting methods which he has improved are being attempted to be conveyed viewing the atmosphere in which the director was born, the dynamics of his culture and his contrary and parallel attitudes towards the traditional aspects of the modern Japanese theatre.*