

## Çağdaş Tiyatroda Maskenin Yeniden Keşfi: Artaud’dan Lecoq’a

### Reinventing The Mask in The Contemporary Theater: From Artoud To Lecoq

Oğuzhan VARTOLIOĞLU<sup>1</sup>

**Derleme / Review**

**Geliş Tarihi / Received:**10.05.2022

**Kabul Tarihi / Accepted:**22.07.2022

**Doi:** 10.48146/odusobiad.1114977

**Atıf / Citation:** Vartolioğlu, O., (2022). “Çağdaş Tiyatroda Maskenin Yeniden Keşfi: Artaud’dan Lecoq’a” ODÜSOBİAD 12 (2), 1509-1522, Doi: 10.48146/odusobiad.1114977

#### Öz

İnsanlık tarihi kadar eski olan maske, tiyatronun her evresinde kendini göstermiş ve tiyatro ile gelişmeye devam etmiştir. İlkel törenlerden sahneye olan yolculuğunda maske, inandırıcılık aracı olarak kullanılmıştır. Antik Yunan ve Roma tiyatrolarında kullanılan maskeler Commedia dell’arte ile birlikte zirvesine ulaşmış daha sonra ise tiyatronun gerçeklik ve natüralist anlayışına yaklaşmasıyla kullanımı azalmıştır. 20. yy başlarındaki değişim ihtiyaçları ile tiyatro karşı biçimler geliştirmiştir. Bu değişimlerle tiyatro kendini öz ve ilkele doğru çekmiş ve oradan maskeyi tekrardan sahneye çıkarmıştır. Maske Çağdaş tiyatro ile birlikte bu sefer sadece gösteri aracı olarak değil aynı zamanda eğitim aracı olarak da kullanılmıştır. Bu çalışma ile maskenin tarihçesine inilerek kullanım amaçları araştırılacak daha sonra ise nadir kullanımının nedenleri üzerinde durulacaktır. Çalışmanın odaklandığı diğer bir nokta ise çağdaş tiyatrodaki maskenin yeniden kullanılmaya başlanmasıdır. Burada yeniden kullanım amaçları ve nedenleri mercek altına alınarak maskenin çağdaş tiyatrodaki kullanım örnekleri incelenecektir. Artaud’dan başlayarak Lecoq’a kadar olan süreçte maskenin nasıl kullanıldığı, oyuncuya eğitimsel olarak neler kazandırdığı ve gösteride kullanım şekilleri araştırılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Maske, Çağdaş Tiyatro, Artaud, Copeau, Meyerhold, Brecht, Lecoq,

#### Abstract

*The mask, as old as the history of mankind, has manifested itself in every phase of the theater and has evolved with it. On its way from primitive ceremonies to the stage, the mask was used as a means of persuasion. Masks in ancient Greek and Roman theater reached their peak with the commedia dell’arte, and their use declined as theater moved closer to reality and naturalistic understanding. With the need for change at the beginning of the twentieth century, theater developed counter-forms. With these changes, the theater returned to the basics and principles and brought the mask back to the stage. This time, the mask was used in contemporary theater not only as a means of demonstration but also as an educational tool. This study explores the purpose of the use of the mask by looking at its history and then examining the reasons for its occasional use. Another theme of the study is the reuse of masks in contemporary theater. Here, the purposes and reasons for the reuse of masks and examples of their use in contemporary theater are examined. Starting from Artaud to Lecoq, the study examines how the mask is used, what it teaches the player pedagogically, and how it is used in performance.*

**Keywords:** Mask, Contemporary Theatre, Artaud, Copeau, Meyerhold, Brecht, Lecoq,

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları - Erzurum Devlet Tiyatrosu Sanatçısı, Erzurum,e- mail: o.v@hotmail.com.tr, ORCID ID: 0000-0001-6996-624X.



## Giriş

Maskenin kullanımı tiyatrodan daha eski tarihlere dayanmaktadır. İlkel insanların anlatım aracı olarak kullandığı maske, tanrısal ve dini inançlar için vazgeçilmez bir öğeydi. Tiyatro sanatında maske ise yine aynı amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Yüzyıllar boyu değişen ve gelişen dünya ile birlikte tiyatro sanatı da şekil değiştirmiştir. Maske ise bu süreçte tiyatro sanatı ile evrimleşmiş ve tiyatronun çoğu döneminde birbirine benzer veya zıt amaçlarla kullanılmaya devam etmiştir. Tiyatro sanatının gerçekliğe ve doğallığa yaklaşması, anlatımların tanrısal, dini ve mitsel anlatımlar yerine birey odaklı hikayelere geçmesi maske kullanımını azaltmıştır. Bir zamanlar gerçeklik algısı yaratmak için kullanılan maske, bu dönemlerde gerçek dışı / gerçekliğe uzak olarak görülmüş ve tiyatronun ayrı bir dalı olarak kabul edilmiştir. 20. yy.'dan sonra tiyatronun avangart düşüncelerle yeniden şekillenmesi, maske kullanımını tekrardan gün yüzüne çıkarmıştır. Maske hem gösteri hem de eğitim aracı olarak yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Artaud ile başlayan bu yolculuk Copeau ile tamamen başka bir amaca çevrilmiş, tiyatro sanatı içerisinde maske başka bir konuma oturturulmuştur. Bu çalışma da maskenin tarihsel serüvenine bir mercek tutularak 20. yy.'da kullanımının gerekçeleri ve ihtiyaçları araştırılmıştır.

## Maskenin Tarihi Ve Tiyatroda Maske

Maske ilk olarak, ilkel kabilelerin yaptıkları av ve dini törenlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu törenlerde bir yansıtma aracı olarak kullanılan maskeler, tanrı veya başka bir varlığın taklit edilmesi için kullanılmaktaydı. Av törenlerinde kullanılan maskeler, henüz o çağlarda iletişim aracı olan dilin gelişmemesinden dolayı, bir anlatım ve bilgi aktarım objesi olarak görülmüştür. M. İlin ve E. Segal'in "İnsan Nasıl İnsan Oldu" kitabında maskenin törenlerde temel yaşam ihtiyaçlarının bir sonraki nesle aktarımında kullanılan vazgeçilmez bir öğe olduğunu belirtilmektedir. Bu törenlerde, biri hayvan postunu giyer ve hayvanın hareketlerini taklit ederdi. Avcı ise onu nasıl pusuya düşürdüğünü ve bu hayvanın nasıl yakalanması gerektiğini taklit ederdi (İlin & Segal, 1991). Maske, dini ayinlerde ise tanrının bir sureti olarak kullanılmaktaydı. Şaman ayinlerine bakacak olursak, şaman maskeyi takarak ölü birinin veya tanrının ruhuna girer ve onun ağzıyla konuşurdu. Asya kıtasındaki inanışlarda ise maske, kötü ruhları ve tanrıları sembolize eden bir obje olarak kullanılmaktaydı. Çin geleneğinde çocuklar maskeler takarak sokaklarda koşturur ve kötü ruhların evlerine gelmesini engellemeye çalışırlardı (Brockett & Hildy, 2016).

Tören, ayinler ve mit hikayelerinin belli bir estetik algı ile sahnelere ve gösterilere taşınmasıyla maskeler sahnede yer almaya başladı. Tiyatro tarihi içerisinde maskenin serüveni, ilk olarak Antik Yunan Tiyatrosunda başlamaktadır. Antik Yunan tiyatrosunda kullanılan maskeler ağırlıklı olarak teknik amaçlar için kullanılmaktaydı. Büyük amfi tiyatrolarda oyuncunun seyirciler tarafından görünmesi ve sesinin duyulması için maskeler önemli bir araçtı. Yine aynı şekilde oyunculara birden fazla rol oynama imkanı sağlamaktaydı. Bu konu üzerine Metin And kitabında şöyle söz etmektedir;

*Oyuncu skene'ye çekilir ve maskesini değiştirirdi. Kimi defa aynı karakter için birden çok kullanılırdı; sözgeşi, Euripides'in aynı adlı oyunundaki Helen soluk yüzlü, bir de saçları kesilmiş maske; Sophocles' in Oidipus' unda da Kral Oidipus gözlerini çıkardıktan sonra kanlı bir maske giyerdi (And, 1973: 141).*

Antik Roma tiyatrosunda maske kullanımı ise Antik Yunan tiyatrosu ile hemen hemen aynıdır. Değişen şey estetik kaygı yerine eğlence kaygısının güdülmesidir. Roma tiyatrosunun özellikle eğlence ve gülmeye yer vermesi maskelerin ifadelerini de değiştirmiştir. Maskeler grotesk ifadeyle kullanılmaz, “maskeler grotesk ifadelere sahip, ya da grotesk biçimlerde tasarlanmış ve kullanılmışlardır. Ayrıca Roma tiyatrosundaki maskeler köle oyuncuların soyluları oynayabilmesine imkan sağlamaktaydı (Brockett & Hildy, 2016).



**Görsel 1:** Terentius'un “Andros Güzeli” Oyununda Kullanılan Maskeler (Roma Dönemi) (Brockett & Hildy, 2016: 79)

Maske kullanımının zirveye ulaştığı *Commedia dell'arte*'de ise maske farklı bir dramatik işlev göstermektedir. Antik Yunan Tiyatrosu'ndan beri ağırlıklı olarak tekniksel işlevde kullanılan maske, *Commedia dell'arte*'de karakterin devamlılık illüzyonunu yaratmak için kullanılmıştır. Antik dönemlerde kullanılan maskelerde sabit olan duygu ifadeleri, *Commedia dell'arte*'de kullanılan maskelerde bulunmazdı. Maskeler oyuncunun bedeni ile tamamen bir karakteri yansıtmaktaydı (Ekmekçioğlu, 2014, s. 65). *Commedia dell'arte*'ye maskenin nasıl geldiği araştırıldığında ise karşımıza fikir ayrılıklarının çıktığını görmekteyiz. Araştırmacıların bir kısmı *Commedia dell'arte*'nin kökeninin Roma döneminde düzenlenen eğlence amaçlı gösterilere dayandığını iddia etmektedir. Bu iddia küçük gezgin tiyatro gruplarının bütün Avrupa'yı gezme olasılığından doğmaktadır. Araştırmacıların diğer bir kısmı ise Orta çağ farslarına dayandırmaktadır. Diğer güçlü iddialar ise Venedik Karnaval maskeleri ve o dönemlerde gizlenmek için maske takmanın popülerliğidir (Brockett & Hildy, 2016, s. 117). Sonuç olarak maskeler *Commedia dell'arte* ile birlikte revize edilerek kullanılmaya başlanmıştır. Yarım mask olarak isimlendirilen bu maskeler, oyuncunun göz ve burun kısmını kapatmış ve ağız kısmını boş bırakmıştır.



**Görsel 2:** Commediadell'arte Maske Tipleri

Erişim Adresi: <https://www.strangefacemasks.com/product/commedia-dellarte-mask-set/>  
(14.06.2022)

Batı tiyatrosunda tarih boyunca gelişim sürecinde olan maskenin, doğu (Asya) tiyatrosunda ilklğini (ilkelliğini, özünü) koruduğunu görürüz. Asya tiyatrosu bu hali ile batı tiyatrosu için bir hazine sayılmaktadır. Çalışmanın ileri kısmında değineceğimiz gibi Asya tiyatrosu 20. yy. başlarında birçok yazar ve yönetmenini (Brecht, Craig ve Artaud vb.) maske kullanımı üzerine etkilemiştir. Asya tiyatrosundaki maske kullanımını incelerken üç ülke üzerinde durulması gerekmektedir: Hindistan, Çin ve Japonya. Bu üç ülkenin de ortak noktası, kültürel ağırlığın, dinsel ayinlerin ve teatral gösterilerin yoğun olmasıdır (Vartolioğlu, 2020). Ayrıca Asya ülkelerinde hakim olan Hindu, Budizm ve Şamanizm dinlerinin etkilerini maske kullanımında görmekteyiz. Bu maskelerin dinsel ayin, yaratılış hikayeleri ve hasta tedavileri (teyyam ayini) gibi törenlerde kullanılması bu etkilerin bir göstergesidir. Günümüzde halen yaratılış ve kutsal hikayelerin oynanmaya devam ettiği Hint, Japon ve Çin tiyatrolarında karşımıza tam anlamıyla yüze geçirilen bir maske çıkmaz. *Makyaj-maske* olarak adlandırdığımız bir yapı görülür. Makyaj-maske, ifadelerin ve tavırların doğal boyalar ile yüze işlenmesidir. Şekli ve renkleri usta-çırak ilişkisi ile nesilden nesle aktarılarak sabitlemiştir. Renkler bir tanrıyı, varlığı veya insanı simgelemektedir. Örneğin Hint tiyatrosunda yeşil renk iyi insanı simgelerken kırmızı renk ise şiddetli kişilikleri simgelemektedir (Üstündağ, 2011: 64) Çin tiyatrosunda ise başlarda yüzü tamamen örten maskeler ile yapılan gösteriler daha sonra yerini makyaj-maskelere bırakmıştır. (Üstündağ, 2011: 117). Japon dini gösterilerinde kullanılan Gigaku ve Bugaku maskeleri ise daha sonra ülkedeki tüm kültürlerin, gösterilerin ve ritüellerin bir sentezi olarak kurulan Noh tiyatrosu çatısı altında toplanmıştır. Bu form değişikliğinde genellikle karikatürize edilmiş Gigaku ve Bugaku maskeleri, daha nötr ve sembolik olan Noh maskelerine dönüştürülmüştür. Noh tiyatrosunda kullanılan maskeler ahşaptan yontulmuş olup ağız, göz ve burun deliklerine sahiptir. Diğer bir tiyatro olan Kabuki'de ise maske kullanılmayıp, Hint ve Çin tiyatrosunda olduğu gibi makyaj-maske kullanılmıştır. Renklerin,



dudak yapılarının ve kaş şekillerinin karakterlere özgü olduğu bu makyaj-maskeler yaygın olarak halen günümüze kadar gelmiştir (Üstündağ, 2011: 204).



**Görsel 3:** Hint (Kathakali), Çin, Japonya (Kubiki) Tiyatrosu Makyaj-Maske Çeşitleri

Erişim Adresleri: <https://i.pining.com/originals/od/11/27/od1127d859c053b5ae4b8109b35e5420.jpg> (30.03.2020), [https://resources.made-in-china.com/actives\\_mic/industry\\_info/2/197404/1354755748522.jpg](https://resources.made-in-china.com/actives_mic/industry_info/2/197404/1354755748522.jpg) (02.04.2020), <http://goinjapanesque.com/wp-content/uploads/2016/03/kabuki-kumadori.jpg> (18.07.2019)

### Çağdaş Tiyatroda Maskenin Yeniden Keşfi

Maskenin yukarıdaki bahsettiğimiz dönemlerden sonra tiyatro sanatında kullanımının giderek azaldığını görmekteyiz. Bunun sebebi 17., 18., ve 19. yüzyıllarda tiyatronun giderek daha psikolojik, bireysel sorunları ele alan ve toplum içindeki insanı işleyen bir hale gelmesidir. Gerçekçilik ve natüralist düşüncelerin tiyatro sanatında hakimiyeti maskeyi gerçek dışı bir unsur olarak görmüş ve kullanmayı reddetmiştir. Mit, din ve efsanelerin konu aldığı oyunlar daha çok insana ve bireyselle dönüşmüştür. Bundan dolayıdır ki bir zamanların tiyatrosunda seyirciyi inandırmak için kullanılan maskeler daha sonra gerçekliğin kırıncı bir aracı olarak görülmüştür. Özellikle Çehov ve İbsen ile tiyatro gerçekçiliğin ve natüralistliğin doruğunda iken maskeyi sahnede hiç görmeyiz. Daha sonra gelişen film sanatıyla beraber insanlar teknoloji ve teknolojinin yarattığı gerçekliklerle tanışmış oldu. Film sanatıyla beraber teknoloji ile tanışan sanatçılar ise filmlerde gerçeğin gerçeğini hatta hayalin gerçeğini kurma imkânı bulmuşlardır. Bu şartlar altında yine de insan temel bir dönüşüm ihtiyacında olmuştur. Bu sebeple maske 20. Yy'da yeniden ortaya çıkmıştır. Bu konu üzerine İngiliz mask sanatçısı Toby Wilsher ile yapılan röportajda, Wilsher durumu şöyle açıklamıştır;

*“Ve daha sonrasında film geldi. Ve film geliştikçe ve bizde filmle beraber gelişen teknolojiyle tanıştık. Doğüstü ve inanılmaz olan film sayesinde gerçeğe dönüştü. Bence insan temel dönüşümünde ihtiyaç vardı. Bu sebeple maske 20. yy. yeniden ortaya çıktı. Bu sebepte o anda o dönüşüme gerek olduğu düşünüldü. Üniversiteden bir arkadaşım söylemişti şimdi adımı net hatırlayamıyorum ama bir maskeyi seyrederken pardon bir filmi seyrederken gerçekten kim olduğumuzu ya da hayal gücümüzün ne olduğuna çok daha yakın bir noktaya geliriz. Karanlıkta otururuz. Ve kendimizi karşıdaki imgelere yansıtırız ve bizi büyülerler. Tam maskeyi izlemenin de benzer bir duygusu var. Otururuz ve bu hareket etmeyen yüzlere kendi duygularımızı yansıtırız (Wilsher, 2022).*

Maskenin, tarihi boyunca inandırıcılık aracı olarak kullanılması ve daha sonra inandırıcılık dışı araç olarak görülmesi tiyatro sanatının gerçekliğe ve konuların ise bireyselliğe dönmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak insanların temel bir geri dönüş ve değişim ihtiyacı hissetmeleri tiyatro

sanatında karşı akımların çıkmasına neden olmuştur. Bu karşı akımlar kimi zaman gerinin en başına kimileri ise zamanın ötesine bakmaya ve oradan tiyatro sanatını okumaya ve geliştirmeye çalışmıştır. Bu akımlarla beraber tozlu raflarda duran maske ise yeniden kullanılmaya/keşfedilmeye başlamıştır. Gösteri aracı olarak kullanılan maskeler bu yüzyıldan sonra hem gösteri araçlarında hem de aktörün eğitiminde bir araç olarak kullanılmıştır. Toby Wilsher maskenin 20. ve 21. yüzyıllardaki başarısını şöyle açıklamaktadır;

*O yüzden maske her zaman halk kültürü olmuştur. Maske 20. ve 21. yüzyıldaki başarısının sebebi daha çok ticari tiyatro olmasından ziyade daha küçük ölçekli turne tiyatroların genellikle teatral anlamda daha cahil insanlara götürmesi olmuştur. İstisna burada Aslan Kral (bu bir kuklaların ve maskelerin kullanıldığı oyun) oyunu. Çünkü temel olarak kukla. Bazıları kuklacılığın yeni Rock an Roll olduğunu söylüyor. Aslan Kral, Savaş Atı artık operalarda kuklalar ortaya çıkmaya çağıyor ve ana akım haline geliyor. Diğer taraftan maske daha entelektüel karşıtı ve anti akademik karşıtı diyebiliriz. An'da varolmak sonra yok olmak. O dönüşüm anını kaçırıyorlar aslında. Ve bitiyorlar. Akademinin o sürekliliğine alışamıyorlar. Kesinlikle benim İngiltere'deki kırk yıllık tecrübem (Wilsher, 2022).*

Çağdaş tiyatrodaki ilk maske kullanımına vereceğimiz örnek Antonin Artaud'un tiyatrosudur. Artaud, avangart akımların içerisinde *gerçeküstücü* olarak geleneksel oyunculuk biçimlerini sarsmış ve sahne üzerinde beklenmedik tarz ve öğelerle karşımıza çıkmıştır. Büyüye, ritüele ve efsanelere geri dönme kanısında olan Artaud, tematik ve psikolojik oyunlar yerine kişisel sorunları ele alan, dış dünyanın gerçekliğini değil, insanın iç dünyasının gerçekliğini (metafizik görünümü) yansıtan bir tiyatro üzerinde durmuştur. İzleyiciyi derinden etkileyen, ona acı çektirmeye çalışan ve "İnsan ruhunun en derin çatışmalarını gösteren" bu tiyatro Vahşet (Kıyıcı) tiyatrosu olarak isimlendirilir (Nutku, 2008, s. 127). Artaud'un geçmişe dönüşü, onu ritüellerde kullanılan öğelere (maskelere) götürmüştür. Bir diğer görüş ise izlediği Bali tiyatrosundan etkilenmesidir. Kısacası öz' e dönüş olan Vahşet tiyatrosu dev maskeler, ilkel kostümler ve tek düze şarkılar kullanmaktaydı. Artaud, maske üzerine *Tiyatro ve İkizi* isimli kitabında şöyle durmaktadır;

*Mankenler, kocaman maskeler, oranları şaşırtıcı nesnelere, sözsözsel imgeler eşdeğer nitelikte sahnede yerlerini alacak, bunlar, her imgenin, her anlatımın somut yanını ısrarla vurgulayacak, ama buna karşılık, genelde nesnel figüranlığa gerektiren şeyler es geçilecek ya da gizlenecek (Artaud, 2009: 88).*



**Görsel 4:** Artaud' un Oyunlarında Kullandığı Maskeler

Artaud'un oyuncularının yarattığı maske duygusal değil, ifadeleriyle duygusal halleri nesnelleştiren bir objeydi. Bir oyuncunun bireysel maske yaratmasından ziyade Artaud, her şeyi içine alan ve her aktörü karakteriyle yüzleştiren oyun maskesi yaratmaya çalışmış ve oyuncuları metafizik maskeler oluşturmaya yönlendirmiştir (Mitchell, 1985: 60). O zaman karşımıza şu formül çıkmaktadır: Oyuncu ile oyuncunun oynadığı karakterinin yüzleşmesindeki yakalanan uyum vasıtasıyla, oyunun büyük maskesi oluşur.

Çağdaş tiyatrodaki maske kullanımında üzerinde çokça durmamız gereken isimlerden biri Jacques Copeau'dur. Özellikle oyunculuk eğitiminde maske kullanımı ile tanınan ve öne çıkan Copeau, sonraki dönemlerde birçok tiyatro adamına fikir öncülüğü etmiş ve onların çalışmalarını etkilemiştir. Copeau'yu maske ile çalışmaya iten nedenlere bakıldığında, I. Dünya Savaşı sırasında güncel ve klasik olmayan basit bir tiyatro yaratma fikri yatmaktadır. Copeau'nun amacı büyük hikayeleri basit ifadelerle anlatmak isteğiydi. Bu anlatımı durağan bir zeminde aktarmak için sahnede üzerindeki dikkat dağıtıcı şeyleri kaldırmıştır. Sahnenin tarafsız ve çıplak olmasını isteyen Copeau, bir oyunun her türlü hatasını ve inceliğini ancak bu nötr atmosferde görünebileceğine inanmaktaydı. Bu nötr atmosferi sadece sahne üzerinde değil aynı zamanda oyuncuda da yakalamaya çalışır ve bu durumu oyuncunun açıkça ve basitçe ifade edebileceği özgür bir alan olarak ifade eder. Şekillendirdiği bu fikri oyunculara anlatmak ve öğretmek için *Ecole du Vieux-Columbier* isimli bir okul kurmuştur (Sears & Hollis, 1978: 20). Copeau bu formal eğitim fikrini, yaşadığı dönemde kendi deyimi ile yaygın olan "ticari" ve "yıldız" aktörlerin doğal olmayan *histerikli* oyunculuk kalıbını yıkmak için geliştirdi. Oyunculukta doğal olanı yakalamak için yaptığı çalışmalar sırasında tesadüf sonucu bulduğu fikir onu maskeyle tanışmaya ve egzersizlerine dahil etmeye itmiştir. Olay şöyle aktarılır; *prova çalışması sırasında verdiği komutları bir türlü uygulayamayan ve kaskatı kesilen kadın oyuncunun yüzünü bir mendille kapatır. Çalışmanın devamında yüzü kapalı olan oyuncunun komutları daha rahat bir şekilde uyguladığı gözlemlenir* (Aydın, 2012: 9). Mendil sayesinde oyuncu rahatlar ve bu rahatlama bütün bedenine yayılır, ayrıca mendil sayesinde oyuncu komutları daha verimli şekilde uygulamaya başlar. İşte burada yakalanan kazanım, Copeau'yu, maske üzerine yaptığı çalışmalara daha da teşvik etmiştir. Copeau'yu maske ile çalışmaya iten olay sadece bu değildir. Copeau'nun Commedia dell'arte'e olan hayranlığı, Moliere olan ilgisi ve Gordon Craig ile olan çalışmaları onu oyunculuk eğitiminde yenilikçi maskeler ile çalışmaya itmiştir. Copeau, maskenin özünü kavramak için kökenine inmesi gerektiğine inanmaktaydı. Batı tiyatrosunda maske kullanımının kökenini araştıran Copeau, Antik Yunan tiyatrosunda kullanılan stilize maskeleri fark etmiş, bu onu maskeye daha çok bağlamış ve oyuncunun role yaklaşımında bir anahtar olabileceğine inandırmıştır (Becker, 1997: 36-37). Copeau on iki öğrenci ile birlikte maskenin gücünü keşfetme çalışmalarında, maske üzerine şunları aktarmaktadır;

*Bu bilmediğim (mask) bir sanat ve onun tarihini araştıracağım. Ama görüyorum ve hissediyorum ki, bu sanatın restore edilmesi, yeniden doğması ve yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor (Kirkland, 1975: 58).*

Copeau öğrencilerle ilk önce maskenin hareketsizliğini çalışarak, basiti yakalamayı amaçlamaktaydı. Maskenin ne getirdiğini anlamak için basit jestler denettirdi. Bunlar gündelik eylemde yaptığımız jestlerdi aslında, oturma, ayakta durma ve yürüme gibi eylemlerle basit olanı yakalamak istedi. Copeau'nun buradaki asıl amacı oyuncuya yeni bir güven, otorite, denge ve en önemlisi her hareketin farkındalığını hissettirmektir (Becker, 1997, s. 37). Karakterin mükemmel şekilde sembolize hali olan

maske, oyuncuyla bu karakterin kaynaşmasına müsaade eder. Maske ve oyuncu arasındaki ilişki, maskenin oyuncuya emir vermesi, oyuncunun bu emrin varlığını sorgulamadan ona itaat etmesidir. Maskeyi oyuncunun sadece yüzünü örten ya da ifadesini değiştiren bir nesne olarak düşünmemek gerekir. Oyuncu maskenin hareketlerini, duygularını ve reflekslerini hissederek oynamaya/yapmaya/dışa aktarmaya çalışır. Maske, oyuncunun gereksiz hareketini, ritimsiz eylemlerini ve zıt duygularını azaltarak basit ve doğal olanı yakalamaya çalışır. Zaten maskenin gücü de buradan gelmektedir ki maske ile doğal ve samimiysiz olmamak mümkün değildir. Çünkü maske, doğal ve basit olmayı direkt açığa vurur. Maske ile oyuncu arasında kurulan bağ ne kadar güçlü olursa oyuncu o kadar samimiyet ve doğallık kazanır. İşte burada Copeau'un ulaşmak istediği hedefe varıyoruz: Oyuncuya teatral, doğal ve canlı bir samimiyet kazandırmak.

Copeau çalışmalarının ilk zamanlarında öğrencilerin yaptığı karton kağıt (Papier Mache), keten ve normal kağıtlardan yapılan maskeleri kullanmaktaydı. Heykeltıraş Albert Marque' in yardımlarıyla 18. yy.'da aristokratların tanınmamak için taktıkları maskelerden yola çıkarak *Nötr Mask*'ı tasarlamışlardır. İfade vermeyen bu maskeler yalnızca bedenini ifadesini taşımaktaydı. Bu mimik içermeyen maskeler Copeau' un hedefine ulaşması için önemli bir araçtı. Oyuncuyu "nötr" duruma geçiren bu maskenin amacı beş duyunun keşfedilmesiydi. Copeau nötr maskeyi bazı kötü ve eksik şeyleri gizlemesinin aksine onları ortaya çıkararak, maske takan oyuncunun duygularını ve eylemlerini basit bir şekilde ifade etmesini ve jestlerinin net ve keskin olmasını amaçlamaktaydı (Aydın, 2012: 10).



**Görsel 5:** Neutral Mask (Nötr Maske)

Erişim Adresi: <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1538336633.pdf> (12.03.2020)

Çağdaş tiyatrodaki maske kullanımında bahsedeceğimiz diğer bir kişi ise Modern Fiziksel tiyatrodaki gelişmesinde önemli bir yeri olan Meyerhold'dur. Meyerhold, Copeau gibi maskeyi hem yaratıcı bir nesne hem de oyuncular için bir eğitim aracı olarak yeniden kullanmayı öngörmüştür. Bu fikri Moskova Sanat Tiyatrosu'nda öğrencisi olduğu Stanislavski ile görüş ayrılığına düşerek, Fiziksel Performanslar üzerine yaptığı çalışmalar ve etütler sırasında edinmiştir. Bu çalışmalar esnasında Meyerhold, Commedia dell'arte ve bu tiyatrodaki kullanılan maskelerle tanışma imkanı buldu. 1912' de yayımlanan *Balagan: Panayır Tiyatrosu* adlı yazısında Meyerhold, Commedia dell'arte'de kullanılan maskelerden en meşhuru olan Arlecchino maskesinden bahseder. Bu maskeyi birbirine zıt duyguları içinde barındıran bir nesne olarak görür. Arlecchino'nun hovarda bir uşak, sihirbaz ve cehennem güçlerinin temsilcisi gibi bin bir yüzü ve sayısız nüansları ancak maske yardımıyla aktarılabilirdi. Hareket ve jest kabiliyetine hakim olan oyuncu, seyircinin karşısındakinin kim olduğunu anlatmak için maskenin uygun



yüzünü çevirir. Aynı maske altında seyirci bazen bir uşağı bazen ise şeytani görür. Meyerhold'un burada özellikle altını çizdi nokta, oyuncunun taktığı maskenin cansız olmasıdır ancak oyuncunun bedensel ustalığı sayesinde maskeyi bir anlatım içerisine sokar ve vücut büklümleriyle duruşlarla cansız maskeyi canlandırır. Meyerhold başka bir açıdan da maskenin *zamansızlığının* vurgusunu yapmaktadır. Meyerhold'a göre maske sayesinde, seyirci tek bir Arlecchino'yu değil belleğinde kalmış bütün Arlecchino'ları görür (Berktaş, 1997: 261).

Oyuncunun sanatının esasen hareket sanatı olduğunu vurgulayan Meyerhold, maskeyi Copeau'da olduğu gibi oyuncunun hareket kabiliyetinin gelişim aracı olarak kullanmıştır. Maskeyi bir eğitim aracı olarak gördüğünden sahnede bir karakterin ve rolün canlandırılmasında maskeyi gerekli görmemiştir. Maskeyi karaktere dönüştürmek ve onu psikolojik yönden ele almak yerine, maskenin kişiliğini sosyalleştirmek, nesnel yadırgatıcı bir uzaklığa taşımak ve maskeyi yaratıcı bir biçimde düşünsel ve fiziksel yönden zenginleştirme, boyutlandırma gereğine inanmaktaydı. Meyerhold özellikle maskenin, bedensel hakimiyet gelişimini, hareket duyarlılığını geliştiren bir araç olduğunu ve ayrıca gündelik gerçeğin groteskleştirilmesine ve dinamik bir çatışmayla temsil edilmesine yardımcı olduğuna inanmaktaydı (Karaboğa, 2014: 101).

Çağdaş tiyatrodaki maske kullanımında bir diğer isim ise Epik tiyatronun kurucusu Bertolt Brecht'tir. Aristotelesçi tiyatroya karşı oluşturduğu diyalektik tiyatro biçiminin kökenini; Çin Tiyatrosu'nun göstermecî yapısına, E. Piscator'un Politik tiyatrosuna ve Meyerhold'un tekniklerine dayandığını görmekteyiz (Çalışlar, 1995: 197). Brecht'in Çin tiyatrosundan esinlenmesi, doğu tiyatrosuna olan ilgisi ve özellikle sokak gösterilerine olan hayranlığı onu, burada kullanılan maskeler ile tanıştırmıştır. Brecht'in, bu maskelerin *yabancılaştırma efektine* hizmet ettiğini fark etmesi, oyunlarında sıkça maske kullanmasına neden olmuştur. Böylece Brecht maskeyi, sahnenin çeşitli unsurları arasında diyalektik gerilimler üretmek için önemli bir araç olarak benimsedi. Maskenin yapaylığı Brecht'e dramatik modları kolayca stilize etme fırsatı sundu (Smith, 1984: 135).

Brecht'in oyunlarında maske kullanımının sebebi maskenin psikolojik ve duygusal detayları azaltmasındaki gücüdür. Brecht bazen de fiziksel maskeleri karakterin eylemle olan ilişkisinin işlevini netleştirmek ve artırmak için kullanmaktaydı. Brecht değişen duyguları sembolize etmek için aynı karaktere birden fazla maske taktırmıştır. Brecht maskeyi duygusal değişimin bir *gestus*'u olarak kullanmıştır. *Gestus* kavramı, rol kişinin dahil olduğu sınıf ve statüyü temsil etmesini ve özel bir kimliği saf dışı etmesini ister. İşte bu bilinçle Brecht ve ondan sonraki gelen birçok yönetmen bu *gestus* kavramını pekiştirmek için maske kullanmıştır (Temel, 2010: 81). Maske burada rol kişisini soyutlayarak genelleştirmeye yardımcı olmaktadır. Bu maskeler birer politik ve ahlaki davranış formu oluşturmuştur. Brecht maskeleri pedagojik potansiyelinden ziyade, seyirciden bir yanıt almak için performans aracı olarak kullanmaya odaklanmıştır.

Çağdaş tiyatrodaki maske kullanımına son vereceğimiz örnek Jacques Lecoq'tur. Lecoq gençlik yıllarında beden eğitimi ve spor üzerine aldığı eğitim sayesinde hareketlerin geometrisini keşfederek, bu hareketlerin saf olarak soyut bir özellik taşıdığını ve sporun bir şiirsellik barındırdığı kanısına varmıştır. Lecoq'un okuduğu okulun öğretmenlerinden biri olan Jean-Marie Conty'in, tiyatro ve spor arasındaki ilişki ile ilgilenmesi aynı zamanda Antonin Artaud ve Jean-Louis Barrault'un arkadaş olması Lecoq'un tiyatro sanatı ile tanışmasına neden olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile tiyatro grubu kuran Lecoq, turnede yaptığı bir performans sırasında onu izleyen Jacques Copeau'un yeğeni Jean Dasté,



Lecoq'u sahip olduğu kumpanya ya katılması için davet etti. Bu Lecoq'un ilk profesyonel tiyatro başlangıcı oldu. Jean Dasté sayesinde Lecoq, maskelenmiş oyunu, Copeau'un nötr maskını ve Japon No Tiyatro'sunu tanıma fırsatı yakaladı. İtalya'da üç aylık bir eğitim için davet alan Lecoq, burada tam sekiz yılını geçirdi. Bu yılların içerisinde Commedia dell'arte ile tanıştı ve hayatının belki de en önemli insanlardan biri olan, hem el becerisi ile hem de ilham kaynağı olarak destek aldığı heykeltıraş Sartori ile tanıştı. Lecoq, Milano'da geçirdiği sürede mim konusunda uzmanlık kazanıp, dramatik koreografi alanında tecrübe sahibi olup ve Antik Yunan trajedisi çalışmalarında oyun için güçlü bir dayanak ve etkili bir amaç olan koronun gücünü keşfetmiştir. Paris'e dönen Lecoq, İtalyan komedilerinin teknikleri, Yunan tragedyalarındaki koro ve diğer birikimlerle oluşturduğu bir eğitim pedagojisini öğrencilere aktarmak için *Ecole Jacques Lecoq* adlı bir okul kurdu. Bu okulun amacı aktörün fiziksel dürtülerini ortaya çıkarmak, aktörün yaratma eylemini, Commedia dell'arte oyun prensibi, doğaçlama ve maske yoluyla geliştirmektir (Lecoq, 2015: 21-31). İnsan vücudundan, hareketten ve mimodinamikten oluşan bir mimarlık öğretisi geliştiren Lecoq okulun amacını şöyle açıklar;

*Eğitimin ilk aşamasında psikolojik sessiz oyuna odaklanılır. Gerçek pedagojik yolculuk ise sakinlik ve merak halinden yani nötr bir halden yola çıkarak doğanın dinamiklerini keşfetme ile başlar. Elementler, malzemeler, hayvanlar, renkler, ışıklar, sesler ve sözcükler mimci bedenle yeniden keşfedilir. Hareket analizine dayalı teknik kısımdan sonra sıra doğaçlamaya gelir. Temrinler insan bedeninin daha alımlaması ve ifade etmesi için hazırlar. İkinci Bölümü jest dili üzerine yürütülen çalışmalarla başlar. Bu çalışmayla öğrencilerin farklı dramatik sahaların çeşitliliğini ve birbirleri arasındaki keşfetmesini sağlar (Lecoq, 2015: 31).*

Fiziksel tiyatroyu pedagojik bir yaklaşımla yöntem haline getiren Lecoq'un, maskeyi nasıl ve ne amaçla kullandığına bakıldığında; Lecoq yukarıda da bahsedilen hayatı boyunca edindiği birikimlerle; Commedia dell'arte (İnsanlık Komedi), Tragedya (Koro ve Kahraman), Melodram (Yüce Duygular), Clown, Bufon (groteskten misteriye geçiş) oyuncunun yaratım alanını ve hakimiyetini genişletmeye çalışmıştır. Buradaki yöntemle ifadenin ana hedefinin mimik değil beden olmasından dolayı Lecoq maske çalışmalarına önem vermiştir. Lecoq eğitimlerde, Basel karnavalında kullanılan maskeleri şenlik için boyamadan önceki halleri olan (Larva Mask), *Nötr Mask* ve ifadeli maskeler kullanmıştır. Lecoq, *Nötr Mask*'i var olmayan bir dayanak noktası olarak tanımlar ve maskeyi takan oyuncunun iç çatışmalara yer vermeyecek şekilde çevresini kuşatanı alımlamaya ve eylem öncesine denk gelen nötrlük halini hissettiğini söyler. Bu nötrlük halinde oyuncu boş bir sayfa gibidir. Maskeyi takan oyuncu bireyselliğini silmeye çalışarak özü elde etmeye çalışır ve bir karakter yaratmak yerine insana ulaşmaya çalışır. Kendini *Nötr Mask*'in gücüne teslim eden oyuncu, yüzünü ve sesini kapatan maskeye karşı, bedeni ile ifade etmeyi öğrenir (Lecoq, 2015: 52-54). Lecoq öğrencileri ile *Nötr Mask*'i keşfettikten sonra çeşitli farklı maskelerle çalışır. Bu maskelerle ilgili ise Lecoq şunları söylemektedir;

*... nötr maske tek bir tane ise ifadeli maskeler sonsuz sayıdadır. İfadeli maskelerin bir kısmı öğrenciler tarafından yapılırken bir kısmı ise halihazır okulda bulunmaktadır. Ancak hepsi bir oyun seviyesi önerir ya da daha iyi bir ihtimalle oyuncuya bir oyun seviyesi dayatır. İfadeli maskeler altında oynamak demek, teatral oyunun temel unsurunu yakalamak, bütün bedeni oyuna dahil etmek ve bunun yanı sıra oyuncu için bir kez daha referans olacak bir çöşku ve ifade yoğunluğu hissetmek demektir (Lecoq, 2015: 70).*

Sıklıkla gündelik hayattan alınmış karakterleri temsil eden ifadeli maskeler, oyuncunun, maske ile bedeninin ve ifadelerinin alanını ve kullanımını arttırmaktadır. Lecoq bu yüzden oyunculuk eğitiminde bu maskeleri zaruri görmektedir. Lecoq'un kullandığı ifadeli maskelere baktığımızda yukarıda da bahsettiğimiz Larval Mask' ları yoğunlukta kullanılmaktaydı. Bu maskeler sivri uçlu ve burunun büyük

ifade ettiği “aptal” karakterleri oynayan oyuncuların, tam zıttı olarak, olabildiğinde akıllı olarak da oynayabileceğini ifade eden Lecoq bu durumu ise karşı-gerçek maskeler olarak adlandırır (Lecoq, 2015: 72).



**Görsel 1:** Larval Mask

Erişim Adresi: [https://userscontent2.emaze.com/images/8f8cac18-d936-4cfd-aaod-79c6ad3e8e7b/635405770726725257\\_larvali.jpg](https://userscontent2.emaze.com/images/8f8cac18-d936-4cfd-aaod-79c6ad3e8e7b/635405770726725257_larvali.jpg) (24.12.2019)

## Sonuç

Maske insanlık tarihi kadar eskidir. Bu yüzdendir ki maske, insanların ilk anlatımlarından günümüze kadar gelişimini insanlığın gelişimi ile paralel olarak sürdürmüştür. Maskenin temelinde yatan “saklanmak”, “gizlenmek” ve “başka biri olma” kavramları onun kullanım amaçlarını belirlemiştir. Maske ilkel anlatımların vazgeçilmez aracı olmuştur. Örneğin maskeyi kullanan şaman kendini bir tanrı ya da başka bir varlık olarak gösterebiliyordu. Bu maskeler aslında inandırıcılığı arttırmak ve karşı tarafı büyülemek amacıyla kullanılmıştır. Maskeyi insanlar sadece anlatılarında değil, savaşlarda düşmana heybetli görünmek, bir sonraki nesle avlanma gibi temel ihtiyaçların tekniklerini aktarmak ve gizlenmek için kullanmışlardır. Mitlerin ve ritüellerin sahneye taşınmasıyla beraber maskeye hem inandırıcılık görevi hem de teknik amaçlar yüklenmiştir. Özellikle Antik Yunan tragedyalarında tanrılar ve soylular görkemli maskeler ile temsil edilirdi. Maskeler gelişen tiyatro ile birlikte daha karakterize hale geldi. Bunun en büyük örneği Commedia dell’arte’dir. Maskeler karaktere özgü ve her karakter maskenin şekline göre beden tepkileri verirdi.

18., 19., ve 20. yüzyıllarda gelişen ve değişen tiyatro sanatı daha gerçeğe yaklaşmasıyla anlatılarda maske kullanılmasına gerek kalmamış ve maske bu süreçte tiyatronun sahnesinden ayrılmak zorunda kalmıştır. O dönemin oyunlarının gündelik ve sıradan insanların hayat ve konularına yaklaşması, insanın en doğal haliyle sahnede bulunması maskeyi gerçeklik-dışı, gerek olmayan bir konuma itmiştir. İlkel zamanlardan beri inandırma ve gerçeklik yaratma aracı iken daha sonra maske bu dönemin gerçeklik algısıyla ters düşmüş ve kullanımı azalmıştır. İnsanların değişen algıları ve sorgulayıcı yapıları tiyatronun yeniden biçimlenmesini zorunlu hale getirmiştir. Çoğu avangart akım, değişimi özde aramış ve ilkel olana geri dönme olarak görmüştür. Anlatımdaki bu arayışlar maskeyi tekrar tozlu kulislerden sahneye çıkarmıştır. Ancak bu sefer sadece gösteri aracı olarak değil aynı zamanda bir eğitim aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle 20. yy başlarında maskeler oyunculuk eğitimlerinin önemli bir basamağı haline gelmiş ve bu eğitimler metotlaştırılarak kurumsal bir hale getirilmiştir.



Maske, çağdaş tiyatrodaki asıl amacının yanı sıra farklı amaçlara hizmet etmek için kullanılmıştır. Mesela Brecht yabancılaştırma ve bir ayıltma aracı olarak kullandığı maskeleri, seyirciyi sahnede olan duygudan ayırmak için kullanmıştır. Meyerhold ve Copeau ise maskeyi özellikle oyuncunun beden eğitimi ve beden farkındalığını kazanması için kullanmışlardır. Lecoq ise bu temeller üzerine farklı bir oyunculuk yaklaşımı kazandırmıştır.

Maske çağdaş tiyatro ile birlikte yeniden sahnedeki yerini almış ve bu sefer daha geniş bir hakimiyet alanı kurmuştur. Maske, hem halk komedisinin (Commedia dell'arte, kara komedi gibi) kullanım aracı hem de elit tiyatronun bir gösteri ve eğitim aracı olarak kullanılmıştır. Maskeler Toby Wilsher'ın da dediği gibi; "maskeler çağdaş zamanlarda yeniden keşfedilmenin şımarıklığını yaşayarak kendini her alanda var etmeye çalışıyor" (Wilsher, 2022).

### Çıkar Çatışması Beyanı:

"Çağdaş Tiyatroda Maskenin Yeniden Keşfi: Artaud'dan Lecoq'a" başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### Kaynakça

- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- And, M. (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi*. (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, H. (2012). Copeau: Aktörün Nötr Konumundan Filizlenen Samimi Tiyatro. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi*, 1-14.
- Becker, J. (1997). *The Actor Architect of The Empty Space A Study of The Pedagogical Approach of Jacques Lecoq*. Akron, USA: (Yayınlanmamış Master Tezi), University of Akron.
- Berktaş, A. (Dü.). (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brockett, O., & Hildy, F. (2016). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Ekmekçioğlu, N. (2014). Commedia Dell'arte Geleneğinde Kılık Değiştirme Motifi ve Maskenin Dramatik İşlevi. K. Karaboğa, & O. Arıcı (Dü) içinde, *Maske Kitabı* (s. 63-71). İstanbul: Habitus Yayınları.
- İlin, M., & Segal, E. (1991). *İnsan Nasıl İnsan Oldu*. (A. Zekerya, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Üstündağ, P. (2011). *Asya Tiyatrosunda Maske*. İstanbul : Beta Yayıncılık.
- Karaboğa, K. (2014). Copeau'dan Terzopoulos'a Oyuncu ve Maske. K. Karaboğa, & O. Arıcı (Dü) içinde, *Maske Kitabı* (s. 94-107). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kirkland, C. (1975). The Golden Age First Draft. *Drama Review*, 58-62.
- Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*. (M. Çerçi, Çev.) Ankara: NotaBene Yayınları.
- Mitchell, M. (1985). *The Development Of The Mask As a Critical Tool For an Examination of Character and Performer Action*. Texas: (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Texas Tech University of Fine Art Graduate Faculty.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Sears, A., & Hollis, W. (1978). Actor Training in the Neutral Mask. *The Drama Review*, 19-28.



- Temel, T. (2010). Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hanneh Arendt ile Okumak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 76-85.
- Vartolioğlu, O. (2020). *Oyunculuk Eğitiminde Maske: Copeau, Lecoq ve Bir Model Çalışma*. Erzurum: (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Wilsher, T. (2022, 04 22). Maske ve Maske Tiyatrosu. (O. Vartolioğlu, Röportaj Yapan, & Ş. Bakırtaş, Çevirmen) Erzurum.

### **Extended Abstract**

*The mask, which is as old as the history of mankind, has manifested itself at every stage of the theater and has continued to develop with the theater. The mask was used as a means of reflection and illusion in primitive ceremonies, and its main purpose was to ensure believability. The mask was used in these ceremonies with the intention of hiding, being someone else, and taking someone else's place, and it appeared in different varieties from culture to culture. With the gradual transfer of primitive and religious ceremonies to the stage (screening), the mask began to take its place on the stage. Masks used in ancient Greek and Roman theaters have reached the peak of their use and aesthetics together with the Commedia dell'arte. During these periods, the mask was also used for a technical purpose other than that of reflection. However, in the following periods, the use of theater with reality and naturalistic approaches gradually decreased and even began to be used throughout all of the 20th century. The need for change in humanity and art at the beginning also manifested itself in the theater, and as a result, the theater developed different counterattacks. With these changes, the theater has gravitated toward the essence and principle of conducting new investigations around these formations. However, the mask has begun to reclaim its position on stage. The mask, which was used as a means of persuasion and demonstration from prehistoric times until the earliest stages of theater, began to be used as an educational tool alongside contemporary theater. The mask, which is an important tool in the actor's search for roles and body exploration, has begun to transform as the theater has evolved. In doing so, Artaud reintroduced the mask, an essential element of prehistoric rituals, to contemporary theatrical performances. Many contemporary theater currents have descended into the philosophy of the mask and begun to exploit its effect on people. Both Copeau and Lecoq utilized the mask to develop body awareness, a crucial step in the player's training journey. The mask (in its various forms, such as the Neutral Mask, Larval Mask, Commedia dell'arte Mask, Half Mask, Non-human Mask, and Character Mask) has served as an important tool for the actor to develop body and stage awareness. The mask disables the player's mimicry, creating an environment where physical expression is emphasized. On the other hand, Brecht's use of the mask as a signifier of alienation demonstrates his Asian theater influence. In general, the mask was reintroduced to the stage alongside contemporary theater and began to be utilized from various perspectives and for various purposes. In this study, the purposes of use at that time were determined by examining the history of the mask. Subsequently, it was determined how countries transformed their theaters and how the mask evolved as a means of use. The study also investigates why the mask's use has decreased in contemporary theater and how it has begun to be reintroduced, especially for the theater's*



*eighteenth anniversary and the nineteenth and twentieth centuries. The mask appeared unrealistic due to the formation of the Naturalist, Realist, and Realism movements and their effects, as well as the transformation of mythic and religious stories into individual-focused stories. The need for transformation in the theater has resulted in the reappearance of the mask, which has been the dominant form of expression since prehistoric times. In this study, which also examined the process, the requirements and justifications for mask use were investigated. In this process, beginning with Artaud and ending with Lecoq, the purposes of using the mask were specified one by one, and the purposes of using the mask during this period were examined. This exhaustive study examined the stages of masks used in the educational pedagogies of Copeu and Lecoq, ranging from the training of the player to the purpose of their use in demonstrations. An examination of this period, which contains effective traces of the mask's use today, will benefit from reading about the mask's use, masks, and mask theaters in the present day. This study looks at the mask's past and present, and it also looks at how the mask has been reinterpreted in light of modern ideas.*