



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**SES VE ANLAMIN İZİNDEN KARAKTERİN PEŞİNE DÜŞMEK:
METİN TEMELLİ TİYATRODA
"ÇİĞNEME-KASTETME" EGZERSİZİ**

ÖZLEM TIPIRDAMAZ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN KEMAL SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, OCAK, 2018

SES VE ANLAMIN İZİNDEN
KARAKTERİN PEŞİNE DÜŞMEK: METİN TEMELLİ TİYATRODA
“ÇİĞNEME-KASTETME EGZERSİZİ”

ÖZLEM TIPIRDAMAZ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Anabilim Dalı Oyunculuk Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

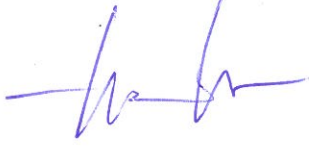
İSTANBUL, 2018, OCAK

Ben, ÖZLEM TIPIRDAMAZ;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinintamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ÖZLEM TIPIRDAMAZ

09.02.2018



KABUL VE ONAY

ÖZLEM TIPIRDAMAZ tarafından hazırlanan **SES VE ANLAMIN İZİNDEN KARAKTERİN PEŞİNE DÜŞMEK: METİN TEMELLİ TİYATRODA “ÇİGNEME-KASTETME EGZERSİZİ”** başlıklı bu çalışma **12 OCAK 2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Kadir Has Üniversitesi)

Yrd. Doç. Dr. Oğuz Arıcı (İstanbul Üniversitesi)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İMZA

Enstitü Müdürü
ONAY TARİHİ: Gün/Ay/Yıl

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. DİL.....	3
2.1 Konuşmanın Serüveni.....	4
2.2 Dil-Ses-Anlam İlişkisi.....	6
2.3 Çağdaş Bilim Işığında: Konuşma.....	13
3. OYUNCULUK.....	20
3.1 Organizma Olarak Oyuncu.....	20
3.2 Organizmanın Oyuncunun Kullanımına Açılan Olanakları	25
3.2.1 Seslerin tadına bakan oyuncular	26
3.2.2 İmajinasyon	31
4. ÇİĞNEME - KASTETME EGZERSİZİ.....	34
4.1 Çiğneme- Kastetme Egzersizi	35
4.2 Odak Grubun Deneyimleri Doğrultusunda Egzersizin Ele Alınması.....	37
5. SONUÇ.....	48
KAYNAKÇA.....	52
EK-1: DR. MUSTAFA SEÇKİN RADYO KONUŞMASI.....	55
EK-2: OYUNCULARLA ‘ÇİĞNEME-KASTETME’ ÜZERİNE ODAK GRUP GÖRÜŞMESİ.....	57
EK-3: ÇETİN SARIKARTAL’LA GÖRÜŞME NOTLARI.....	68

ÖZET

ÖZLEM TIPIRDAMAZ, *SES VE ANLAMIN İZİNDEN KARAKTERİN PEŞİNE DÜŞMEK: METİN TEMELLİ TİYATRODA ‘‘ÇİĞNEME-KASTETME EGZERSİZİ’’*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Bu çalışmada Çetin Sarıkartal’ın geliştirdiği ‘‘Çiğneme-Kastetme Egzersizi’’ne odaklanılmıştır. Egzersizin bu ikili yapısı tezin strüktürünün oluşmasına ön ayak olmuştur. Her bölüm ‘‘Ses’’ ve ‘‘Anlam’’ çatılarının altında bu varlığını ortaya koymuştur. Dil ve oyuncu birer organizma olarak ele alınmıştır. Bu iki organizmanın birbirine olan entegrasyonu sayesinde oyuncuya sağlanan imkanların egzersizde nasıl yer bulduğu incelenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte tartışmaya zemin hazırlaması bakımından köklerini Stanislavski’den alan itkiye dayalı oyunculuğa dair belli bir bakış açısı ortaya konmuştur. Egzersiz incelenirken oyuncu deneyimlerinden faydalanılarak, egzersizi yapan oyuncuların ses ve anlamın izini sürerek karakterin peşine düştüklerinde neler yaşadıklarına yer verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dil, Ses, Anlam, Kelime, Artikülasyon, İtkiye Dayalı Oyunculuk, İmgelem, Organizma, Çiğneme-Kastetme, Karakter.

ABSTRACT

ÖZLEM TIPIRDAMAZ, *PURSUING THE CHARACTER THROUGH THE TRAILS OF VOICE AND SEMANTICS: THE CHEW-MEAN EXERCISE IN THE TEXT BASED THEATRE*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2018

In this work, it is focused on the ‘‘Chew-Mean Exercise’’ developed by Çetin Sarıkartal. The bilateral pattern of the exercise helped to let emerge the structure of the thesis. Each part is presented under the roofs of ‘‘voice’’ and ‘‘semantics’’. The language and the actor are considered as organisms. It is endeavoured to research the opportunities provided to the actor due to the integration of those two organisms in the exercise. In addition to these, the ‘‘acting on impulse’’ that takes its roots from Stanislavski is presented as a point of view to lay the groundwork for the argument. While the exercise is examined, it is tried to mention through the instrument of the experiences of the actors that made the exercise while pursuing the characters trail with the voice and semantics.

Keywords: Language, Voice, Semantics, Word, Articulation, Acting on Impulse, Imagination, Organism, Chew-Mean Exercise, Character.

ÖNSÖZ

Tezi oluşturan başlıkların tam da böyle belirmesi, oyunculuk eğitim sürecimi gözden geçirdiğimde beni pek de şaşırtmadı: Oruç Çakmaklı'nın Renkli Rüya derslerinde *şiiir'in ve kelimelerin gücü* keşiflerim, Tulu Ülgen ve Deniz Karaoğlu'nun sahne derslerinde *an'*ların peşinde koşma çabam, Zeynep Günsür'ün Beden Dramaturjisi derslerinde kendimi *insan-dışı bir yerde* buluvermelerim, Çetin Sarıkartal'ın İleri Oyunculuk derslerinde sinirbilimin sunduğu olanaklar dahilinde *çalıştırılabilir biyolojik bir mekanizma* olduğumu deneyimleme isteğim...

Tezi yazarken *yoldaydım*. Sürecin doğal getirisi olarak araştırma yaptığım konular hakkında hatırı sayılır bilgiler edinmiş oldum; tabii bunlar çok uzak olduğum meseleler değildi. Bundan da öte, kafamda bir şekilde ilişkide olan ama nasıl ilişkilendikleri hakkında pek fikrimin bulunmadığı *şey'*ler ve *şey'ler arası ilişkiler* sürecin vesilesiyle keşfe açılmış oldu. Her bir keşif parçacığı ve bu parçacıkları ortaya koyma arzum ise *yolumu* görünür kıldı.

Özlem Tıyrıdamaz
Ocak, 2018

Teşekkürler,

Adnan Devran, Alp Doğan Urut, Aybike Batuk, Ayfer Tokatlı, Aylin Atmaca, Aykut Özen, Bora Pak, Can Özmen, Cemilcan Yusufoglu, Çetin Sarıkartal, Deniz İnci Yenilmez, Dilara Topuklular, Duygu Tunç, Elif Aydın, Gamze Dirlik, Gökhan Çınar, Hilal Menlioğlu, Ilgıt Uçum, Kerem Semih, Nefise Çekili, Oruç Çakmaklı, Mücahit Koçak, Seda Portakal, Tulu Ülgen, Tuna Baran Urut, Turna Ezgi Toros, Uğur Çağlayan, Zeynep Günsür

1. GİRİŞ

Çiğneme-kastetme, oyuncunun bir metin parçasındaki (tirad) kendi seçtiği cümlede önce ‘ses’ sonra da (ses üzerinden) ‘anlam’ arayışında bulunduğu bir egzersizdir.

Egzersizin bu ikili yapısı tezin strüktürünün oluşmasına ön ayak olmuştur. Her bölüm ‘ses’ ve ‘anlam’ çatıları altında ele alınmıştır. Bu da bölümlere ait rotaların ve alanların belirmesini sağlamıştır. Örneğin ‘anlam’ çatısı altındaki dil bölümünde ‘dil üzerinden anlamın oluşması’ araştırılırken; aynı çatı altında oyunculuk bölümünde ‘imajinasyon’ araştırması yapılmıştır.

Metin temelli tiyatrodaki bir oyunculuk araştırması olarak sınırları çizilebilecek olan tez ‘Dil’, ‘Oyunculuk’ ve ‘Çiğneme-Kastetme Egzersizi’ bölümlerinden oluşur. Bu üç ana başlık, tezin içindeki hacimleri bakımından birbirlerine denktir, ancak tezin bütünlüğü içinde yapılanmaları ve işleyişleri bakımından birbirlerinden farklılık gösterir.

‘Dil’ ve ‘Oyunculuk’ bölümleri ‘Egzersiz’ bölümünden önceki uğrak noktaları olarak düşünülebilir. Dile ve oyunculuga dair belli yaklaşımlar - tartışmalar sonraki bölüm için zemin hazırlayacak şekilde ele alınmıştır. Bu nedendir ki, ‘Dil’ ve ‘Oyunculuk’ başlıkları ilk aşamada birbiriyle ilişkisiz görülebilir; ancak bu iki başlık tezin nihai amacı olan çiğneme - kastetme egzersizinin incelenmesine hizmet edecek şekilde araştırmanın dayanak temellerini oluşturduktan sonra ‘Çiğneme-Kastetme Egzersizi’ başlığında aynı gövdede buluşacaklar ve sonuç itibarıyla birbirleriyle ilişki kuruyor olacaklardır.

‘Dil’ bölümünde dile ilişkin incelemeler tarihsel sürecin ele alınması ile başlatılmıştır. Bu sebeple ‘Konuşmanın Serüveni’ başlığında dilin, parçası olduğu organizmayla kurduğu ilişkiyi katmanlarına ayırmak amacıyla kısa bir tarihsel inceleme yapılacaktır. ‘Dil-Ses-Anlam İlişkisi’ başlığında, dilin anlamı nasıl yarattığı ve sesin anlam üzerindeki etkisi göstergebilime başvurularak çözümlenmeye çalışılacaktır. Bütün bu süreçlerin merkezi sinir sistemimizde nasıl gerçekleştiği ise ‘Çağdaş Bilim Işığında: Konuşma’ başlığında ele alınacaktır.

“Oyunculuk” bölümünde, öncelikli olarak Saffet Murat Tura’nın Madde ve Mana - *Rasyonalitenin Kökeni* kitabındaki organizmaya olan yaklaşımından bahsedilecektir. Bu yaklaşımından hareketle, Çetin Sarıkartal Stüdyosu’nun temelini oluşturan “Aracı Olarak Oyuncu” merkezli bakıştan nasıl bir oyunculuk kastedildiğine dair zemin oluşturulmaya çalışılacaktır. Sağlam bir zeminden sonra “Organizmanın Oyuncunun Kullanımına Açılan Olanakları” başlığında ise “ses” ve “imgelem” birlikteliği ele alınacak; egzersizin nasıl bir oyunculuk eğitim sürecinde yer aldığı, Stanislavski ile başlayan “itkiye dayalı oyunculuk” ekollerinde ses ile özellikle ilişki kuran oyuncuların, onların deneyimlerinden ve geliştirdiği egzersizlerden bahsedilecektir.

“Çiğneme-Kastetme Egzersizi” bölümünün ilk başlığında egzersiz bütün adımlarıyla detaylıca tarif edilecektir. İkinci başlıkta ise önceki iki bölümden edinilenler ve odak grup çalışmasına katılan oyuncuların deneyimleri üzerinden egzersizin oyuncuyu nasıl çalıştırdığı ve özellikle karakterin izini sürerken oyuncuya nasıl yardımcı olduğu keşfedilmeye çalışılacaktır.

Giriş paragrafı, tezin oldukça statik karaktere sahip olduğu yönünde bir algı yaratmış olabilir; ancak işin aslı öyle değildir. Bir çeşit formül denilebilecek bu yaklaşım stratejisi, bölümlerin ses ve anlam çatısı altında bulunuyor olması dolayısıyla oluşturduğu alanları bulmak ve o alanların sınırlarını belirlemek maksadıyla kullanılmıştır. Bu maksadın gerçekleşmesinden itibaren tez hem inşa süreci hem de içeriği bakımından ilişkiler kurmaya yönelik dinamik bir yapıya sahiptir.

Tez, yapısı gereği daha serbest bir salınımında yol aldığı için, okuyucunun odağını tasarlamak da tezin yazılmasına - kurgulanmasına dahil bir süreç olmuştur. Parçaların bütünle ve parçaların diğer parçalarla kurduğu bağlantıların takip edilebilir olması adına, okuyucunun başını nereye çevirmesi gerektiğini belirten bazı ifadeler bu yolda trafik işaretleri olarak görev yapıyor olacaklardır.

2. DİL

‘‘Mesela, 3 yaşımdayım. Masada duran bardağı görüyorum. Bardakla ilk karşılaşmam değil; daha evvel gördüm, tuttum, elimden düştü - kırıldı, su içerken porselenin tadını aldım...Yani bardağın ne olduğunu biliyorum, yalnızca o şeyin bardak diye isimlendirildiğini bilmiyorum. Annem diyor ki bak, bunun adı bardak.’’

Egzersiz mekanik işleyişi ‘‘İlk etapta metindeki bir cümlenin bütünden (tiradtan) seçilmesi ve o cümlenin kelimelere, kelimelerin de kendi içinde seslere ayrılması, ikinci etapta ise ayrılan parçaların anlamların oluşmasıyla birlikte tekrar biraraya gelmesi’’ ifadesiyle tanımlanırsa; yapılan işlem bir çeşit ‘‘demontaj-montaj’’ olarak adlandırılabilir. Demontasyon sırasında, oyuncu yapıyı küçük-alt birimlere ayırırken, sesin bedende bulunduğu yankı / yarattığı etki belirginleşmeye başlar. Oyuncu bu esnada, ses ile dolaysız ilişki kurma şansı yakalar. İşte bu dolaysızlık, sesin tarih tüneline geçerken medeniyetin ışıklarını soğuran anlam katmanlarından muaf kalma kabiliyeti sayesinde gerçekleşir. Evrimsel süreçte insanların ses çıkarırken (aynısı mıdır bilinmez ama en azından) benzer mekanizmaların çalıştığı düşünülürse, bugün sesin organizmadaki deneyimi bakımından yüzlerce yıl önce yaşamış olan insanlarla teorik olarak bir ortaklık kurulmuş olur. İşte bu ‘‘zaman-üstü deneyim ortaklığı’’ ancak ve ancak sesin bedende yarattığı etkinin dinlenmesi koşuluyla yaşanabilir. Ancak dinleme esnasında bilgi, düşünce gibi entelekte dayalı verilerin varlığı askıya alınmalıdır; çünkü bunlar ‘‘sınırlandırılmış bir zaman’’a aittir. Oysa ki, x yıl önce yaşamış Antik Yunanlının da benim de bu dünyada birer organizma olarak varolmamız ve organizmanın olanakları dahilinde deneyimler yaşamamız; ikimizin de sahip olduğu nadir ortak noktalarımızdandır ve zamansızdır. Arkaik ‘‘iz’’lerin peşine düşmek anlamında primitif buluntuları, egzersizin bedensel deneyiminde açılım getirmesi bakımından çok kıymetli görüyorum. O halde, başlayabiliriz.

2.1 KONUŞMANIN SERÜVENİ

Konuşmanın hayatımıza girdiği zaman hakkında çeşitli görüşler mevcuttur. Öncelikle, gırtlak bu serüvende kritik bir yere sahiptir. Deacon, yemek borusuna giden yiyeceğin solunum yoluna kaçabilme riskini ortaya çıkarıyor olması pahasına, insan gırtlığının diğer primatlara göre daha aşağıda olmasını, gırtlığın konuşmaya hizmet edebilmesi adına çıkarılabilecek seslerin çeşidinin ve aralığının arttırılması olarak yorumlar (Bhattacharjee 2004). Buna istinaden, gırtlığın anatomik yapısından yola çıkarak konuşmanın temellerini 300.000 yıl öncesine dayandırır (Bhattacharjee 2004). Genetik bilimi ise, dil ve artikülasyon işlevlerini etkileyen konuşma geni olarak bilinen FOXP2'nin 100.000 - 200.000 yıl önce uğradığı son mutasyon sayesinde, dilsel beceriler için yeni bir düzeyin temellerinin atılmış olabileceğini söyler (Bhattacharjee 2004). Bunun yanısıra, Psikolog Steve Pinker, dil becerisinin en az 50.000 yıl önce Avrupa'da yaşayan insanların akıcı dil kullanımına işaret eden sembolik davranışlarda (ölüleri törenle gömmek gibi...) buldukları bir zamanda yerleşik hale geldiğini belirtir (Bhattacharjee 2004)

Konuşmaya ilişkin farklı disiplinlerin ilgisini çeken bir diğer mesele, beslenme ve iletişimin birliktelik ilişkisidir. Rizzolatti ve ekibi tarafından yürütülen ayna nöron çalışmalarının genel olarak ağız hareketlerini temsil eden F5 bölgesinin yan kısımları (lateral) incelenirken (Rizzolatti, Fadiga, Gallese, Fogasi 2003) beslenme ve iletişime ilişkin nöronların aynı bölgede bulunduğu tespit edilmiştir. MacNeilage bazı yaklaşımların iletişim jestlerinin -en azından bazılarının- beslenme davranışlarından evrildiğinin ileri sürüldüğünü söyler (1998). Bhattacharjee MacNeilage'ın senaryosunu şöyle özetler: "Çiğneme, emme ve yalama hareketleri Broca alanının öncülü olan bölgenin denetimi altında, iletişime yönelik farklı biçimler kazandı; dudak şapırdatma, dil şaklatma, dişleri birbirine vurma gibi. Bundan sonraki aşama, larinksi (gırtlığı) devreye sokarak bu davranışlara ses kazandırmak oldu" (Bhattacharjee 2004). Benzer şekilde Linklater'ın "ağzın çiğnemek, ısırarak, yalamak, emmek gibi iştahla alakalı işlevsel alışkanlıkları boğumlamayla şekillenmiş ve bir anlam kazanmış olabilir. Belki de dil, diş ve dudaklar tamamen yeni taleplere adapte oluncaya kadar iştah ve iletişim

aynı beyin hücrelerine bağlıydı...Zevk, arzu ve doyum konuşma sürecine nüfuz etmiş gibi”¹ ifadesi de bu iddiayı destekler niteliktedir (Linklater 1992: 11-12).

Bhattacharjee konuşan en eski atalarımızın iletişim kurmak için “tıkırtıya” benzeyen sesleri kullandığını söylemektedir. Bunlara tıkırtı diller (*click language*) ismi verilmiş. Ağızın bütün imkanlarını kullanarak ünsüzlerin “tıkırdama”’sından oluşan bu dile Afrika’da ve Avustralya’da rastlanmakta (Trail, 2015). Aslında insan evladının evvelden beri çeşitli “sözsüz sesler” çıkarabildiği, bu seslerin kaba ve ilkel de olsa iletişim kurma işlevi gördüğü ve haliyle bir anlam yarattığı biliniyor. Gelişmişlik olarak insan organizmasından çok daha az karmaşık yapılara sahip bazı organizmaların (örneğin kuşlar) bu şekilde iletişim kurabiliyor olması bunu destekler niteliktedir. Ancak tıkırtı sesleri öteki “sözsüz sesler”den ayıran şey, dilin usta hareketleri ve havanın ağız içine doğru hareket etmesidir. ABD’deki Cornell Üniversitesi’nden dilbilimci Amanda Miller-Ockhuizen, bu seslerin gerçekte yalnızca çok güçlü telaffuz edilen ünsüzler olduğunu belirtiyor (Bhattacharjee 2004). Tıkırtılı konuşanlarla ilgili onlarca belgesel film çeken, ABD’de ki Watertown’dan (Massachusetts) lohn Marshall kendi deneyimlerinden, av peşindeyken iletişim için yalnızca tıkırtıları kullanmanın çok işe yaradığını biliyor. Marshall ve Knight, konuşma seslerinin hayvanları kaçırdığını, tıkırtıların ise, kuru çayırın çıkardığı sesleri andırıldığı için hayvanları ürkütme olasılığını düşürdüğünü öne sürüyor (Bhattacharjee 2004). Tıkırtılı dillerde gırtlığın kullanılmaması MacNeilage’in iddia ettiği çiğneme-emme-yalama gibi diş, dudak, dil, damak gibi ağız önünü ve içini ilgilendiren ilk dillerden olma fikriyle oldukça tutarlı görünüyor.

Bütün bu bilgiler göz kamaştırıyor. Ağızdan çıkan her bir sesin-hecenin-kelimenin vs. benden önce başka bedenlerin icrasıyla bana ulaştığını, benden sonra da başkalarına ulaşacağını ve dilin organizmalar üzerinden hareket etmesini sağlayan evrimini nasıl gerçekleştirdiğini öğrenmek büyüleyici. Bu noktada önemli olan, bahsedilen bilgelerin teknik gelişmeler olmalarının ötesinde ele alınmasıdır. Konuşmanın serüvenindeki her bir aşama (oluşan birimler-formlar) kendi içinde anlamın doğmasına imkan veren ve devamda gelen türevleri sayesinde imkan verecek olan yapılar olarak düşünülmelidir.

¹ Çeviri bana aittir.

2.2 DİL – ANLAM- SES İLİŞKİSİ

“Dil bize fikirleri düzeltebileceğimiz, yansıtabileceğimiz ve gözlem için kullanacağımız sembollerini verir. Başka türlü sahip olamayacağımız soyut akıl yürütmeyi sağlar. Filozof Peter Carruthers, düşüncelerimizi farkındalık bilincine taşıyan içsel, dilsel düşünme tarzının olduğunu savunmuştur. Dil olmadan belki düşünebiliriz ama düşündüğümüzün farkına varmamızı sağlayan şey dilin kendisidir” (Okrent 2013) Buna karşın, ‘başka türlü sahip olamayacağımız’ fikrine Langacker karşı çıkmıştır. Müzik bestelemek, heykel yapmak gibi bazı işlerin dile bağlı olmadığını belirten Langacker, kimi zaman düşüncelerimizi anlatacak sözcük bulamayışımızı da hatırlatarak ‘eğer dil olmadan düşünülemez ise böyle bir sorun ortaya çıkmazdı’ (Aksan 1979: 62) diyerek fikrini ortaya koymaktadır. Langacker verdiği örneklerin desteğiyle ortaya güçlü bir argüman koyuyor olabilir, ancak bu argüman, araştırmanın sınırlarını aşır olma sebebiyle devamı getirilecek bir tartışma konusu değildir. Araştırmanın bu bölümünün egzersizin incelenmesine katkı sağlayacak şekilde dilsel ipuçlarının peşinde olduğunu hatırlamakta fayda var. Tezin niyeti verili metin, dil, ses vs. olanakları dahilinde organizmada karşılık bulan ses, anlam ve bu ikisinin ilişkisinden ortaya çıkan girift desenden faydalanılarak karaktere dair ipuçları yakalamaktır. Bu yüzden, dille olan münasebet dilin bileşenlerinin anlam yaratmadaki rolü üzerinden olacaktır.

Dilin temsiliyetle olan ilişkisinden devam edebiliriz.

Foucault, dilin düşünceyi, tıpkı düşüncenin kendi kendini temsil etmesi gibi temsil ettiğini söyler (1994: 127). Dilin sahip olduğu gücün dilin temsil etme özelliğinden kaynaklandığını düşünmektedir “[...] onun kendi kendini temsil etmekten ötürü sahip olduğu şu güç, yani düşüncenin bakışları altında kendi kendine kısım kısım eklenerek, kendi kendini çözümlenme ve kendini, onu sürdüren bir ikame içinde kendinin temsilcisi haline getiren bir güç bulunmaktadır” (Foucault 1994: 127) sözleriyle bu gücün dilin düşüncesini temsil ediyor olmasının yanı sıra, kendi kendini de temsil ediyor olmasından kaynaklandığını dile getirmektedir. Bir içkinlik hali. İşler daha da karışmadan ana

eksenden sapmamak adına biraz öncesinden almayı öneriyorum.

Diller bir önceki başlıkta ele alındığı gibi belli becerilerin belli yeterlilik seviyesine ulaşması sonucu insan denilen organizmanın edimi olarak kendi doğal süreçlerinde ortaya çıktılar. Bugünlere kadar gelebilmesini ve (çok büyük ihtimalle) varlığını gelecekte de sürdürebilecek olmasını sağlayan şey ise dilin insan organizmasına entegre yaşayan bir organizma olarak katılımcıları (yani o dili kullananlar) tarafından an be an inşa edilmesi, nesiller boyu kendi iç ve dış dinamiklerinin sonucu oluşan devinimleriyle aktarılıyor olmasıdır. Tekil organizmalar olarak bizler ise ortalama yetmiş yıllık ömürlerimiz ile bu devinin yalnızca bir kesidine denk geldiğimizi bilmeliyiz. Yani bizler bir dilin varlığına doğduk. Dil, zamanında insanlar tarafından doğurulmuş ve süregelen bir şekilde yine insanlar tarafından ona can verilmeye devam ediliyor olabilir. Ancak dil, onu bugünlere getiren insanlıkta var olma biçiminden kaynaklı ‘yaşı’ sayesinde tekil organizmalara, yani her birimize ayrı ayrı hükmetmektedir. Bu hükmün haklı tek bir gerekçesi var; bizlere sunduğu uzlaşım imkanı. Dilin hükümdarlığı tekiler arası uzlaşım sağlamaktadır; zaten zamanında uzlaşılan şeylerin bizatihi kendisi dili var etmiş, var etmeye devam etmekte, kuvvetle muhtemel edecektir de. Uzlaşmanın kendisi de temsil meselesini gündeme getirmektedir. Hemen örneklendirelim. Türkçe konuşan hiç kimsenin levreğe su aygırı demiyor olması bu dili kullanan insanlar arasındaki uzlaşmadan ileri gelmektedir. ‘Levrek’ kelimesi ile temsil edilen moronidae familyasını meydana getiren, soğuk ya da ılık denizlerde yaşamını sürdüren derileri büyük pullarla kaplı, boyları 40-100 cm ortalama ağırlığında 10 kg olan balık türüdür². Öte yandan düşünsel süreç her bir insan organizmasında tekil işlemler olarak gerçekleştiği için her bir insanın levrek kelimesi ile zihninde beliren imaj aynı mıdır? Farklı olduğu düşünülmemektedir. Ancak levreği su aygırı olarak değil de levrek olarak isimlendirmemizi sağlayan bir şeyler olmalı. İşte bu, zamanında Türkçe dili içerisinde uzlaşılmış olan levrek kelimesinin o cins balığı temsil ediyor olması ile açıklanabilmektedir. Gri alanlar elbette vardır, dilin bütün mekanizmaları her zaman bu denli birebir çalışmayabilmektedir. Mesela levreği tam olarak tanımayan biri için, alabalık, üzerinde küçük kara benekler bulunduruyor olmasından mütevellit pekala

² <http://bilgihanem.com/levrek-baligi-hakkinda-bilgi/>

“levrek” kelimesiyle temsil ediliyor olabilir; ancak bu durum, dilin uzlaşmaları gereğince yanlış kabul edilecektir.

Devam edelim. Foucault dilin çözümlenmiş bir temsil olduğunu söylemekte ve dili temsilin düşünceyle olan somut bağı olarak tanımlamaktadır (1994: 135). Bu konu biraz açılırsa; tıpkı bardak örneğinde olduğu gibi benim levrek ile ilgili yaşadığım deneyimler sonucu ister istemez levreğin merkezi sinir sisteminde bir karşılığı oluşmaktadır. O şeyin bir isminin olması ve o kişinin de o isme vakıf olması dolayısıyla, merkezi sinir sistemindeki karşılık ve levreğin kendisi arasındaki ilişki-kurulan bağ görünür kılınmaktadır. Yani o bağı görünür-somut bir şekilde varlık göstermesi dil sayesinde olmakta; bu sayede de Foucault’un temsilin çözümlenmesi dediği şey gerçekleşmektedir.

Verilen iki örneğin de kelime olması, yani kelime üzerinden bir örnekleme yapılması tesadüfen gerçekleşmemiş, araştırma içinde tercih edilmiştir. Çünkü kelimeler temel varlık nedenlerini; nesnelere, durumları, olayları, şeyleri vs adlandırmaktan almalarından mütevellit, bahsedilen somut bağı en önemli birimleri olarak görülebilir. Bu da iz sürerek yol aldığımız bu serüvende onların iyi bir rehber olacağı izlenimini yaratmaktadır.

[...] kelimeler, kaba bölümlenmeleri içinde, bilimin algılamayla ve imgelerin yansıtılmasıyla bitiştiği şu ortadan geçen hat boyunca dağıtılmışlardır. Düşünülen şey, onların hakkında bilinen şey haline gelmekte ve buna karşılık, bilinen şey de, her gün kendinde temsil edilen şey haline gelmektedir (Foucault 1994: 141-142).

Sanat ve felsefe tarihinin en sevdiği konulardan olan temsil meselesinin tezi ele geçirmesini egellemek adına, kelime-temsil ilişkisinde ağırlığı biraz daha kelime tarafına doğru vermek isterim. Bu yüzden kelimelerin temsil ettikleri ile ilişkilerini detaylandırmak için göstergebilime göz atmayı öneriyorum.

Göstergebilim ortaya çıkışını 20. yüzyılda gelişen ve anlam sorunlarını çözümlenmeye yönelik üç toplumbilimine -dilbilim, kültürel antropoloji ve bilgi kuramı- dayandıran bir bilim dalıdır (Eziler 1990: 51). Mehmet Rıfat “Gösterge genel olarak, kendi dışında bir

şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir” (1992: 11) der. Dillerin gösterge diye adlandırılan birimlerinin kendi aralarında kurduğu ilişkilerden oluştuğunu söyler ve ilave eder “Dilsel göstergelerin temel özelliği ise, birbirinden ayrılamayan iki düzlem içermeleridir: Bir yanda ses ya da sesler bütünü vardır, bir yanda da kavram. Dilbilimciler sesi ya da sesler bütünü gösteren, kavramı da gösterilen diye adlandırırlar” (Rıfat 1992: 11).

Göstergebilimin dilsel alanda yaygın kullanımının metinsel çözümleme maksatlı olduğunu görüyoruz, ancak araştırma konumuz gereği göstergebilim üzerinden anlam arayışımız kelime düzeyinde kalacaktır. Devam edelim. Bize verilen tanımlar gereğince kelimeler gösteren (gösterge), onların anlamı ise gösterilendir.

Saussure'e göre anlamı doğuran farklılıklardır. "Her kavramın kesinlikle ayırıcı bir niteliği vardır ve kavramlar içeriklerine göre olumlu [aynılık] olarak değil, dizgenin diğer terimleriyle kurdukları olumsuz [farklılık] bağıntısıyla tanımlanır" (Saussure 1998: 162). Saussure bu ifadesiyle anlamsal ayrışmayı kavramların (kelimelerin) birbirinden farklılaşması üzerinden ortaya koyar. Benzer şekilde Eziler de ayrışmadan bahseder; ancak Eziler bunu sesbirimleri (yani harfler) üzerinden ele alır: "[...] "a" sesbirimi ile "b" arasında olumsuz bir bağıntı vardır ve birbirinden farklı bu iki sesbirim yanyana geldiklerinde "ba" hecesini oluştururlar. Aynı yol izlenerek anlamlı birimler de karşılıklı farklılıklardan yola çıkılarak biçimsel olarak elde edilmişlerdir; "bcyaz"ın tek başına bir anlamı yoktur, ama "gri", "bej", "siyah" gibi farklı renklerle bağıntı kurulduğunda, /temizlik/, /kirlilik/, /hastalık gibi anlamları verebilir” (Eziler 1990: 53). Eziler, işi daha radikal bir noktaya taşıyarak anlamı olmayan bir kelimenin anlamı olan kelimelerle olan ses benzerliği üzerinden (adeta matematiksel bir denklem ilişkisi kurarak) anlam kazanabileceğini söylemektedir. Eziler, oldukça iddialı bir söylemde bulunmuştur. Bu söylemin ortaya attığı ses - anlam ilişkisinin doğrusallığı göstergebilimin ilgisini her zaman çekmiş ve göstergebilim tarafından yürütülen tartışmaların başında gelen bir

mesele olmuştur.

Saussure “Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir” (1998: 111) sözleriyle göstergenin nedensizliğinden bahseder ve örnek verir ” [...] örneğin kardeş kavramının kendisine gösterenlik yapan k-a-r-d-e-ş ses dizilişiyle hiçbir iç bağıntısı yoktur”(Saussure 1998: 112). Genel kanı da ilişkinin rastlantısal olduğu yönündedir; ancak öte yandan, dilin evrimsel sürecinde ses ve anlamın birebir ilişkilendiğine dair bazı bulgular mevcuttur. Bunlardan en önemlisi yansıma kelimelerdir. Yansıma kelimeler canlı ve cansız varlıkların çıkardığı seslerden türetilmiştir. Miyavlamak, horlamak, patlamak gibi. Yansıma kelimelerin oluşumları, çeşitli ses kaynaklarından çıkan sesin insan tarafından duyulan haliyle biçimlenmesine dayandığı için; bu kelimelerin anlamları, ses ile kurduğu ilişki bakımından bizatihilik barındırır.

İkinci bulgu takete-baluba deneyidir. Psikolog Wolfgang Kohler Kanarya Adaları’na giderek bir araştırma başlatır; adada yaşayanlara biri sivri öbürü yuvarlak hatlı iki şekil göstererek hangisinin “takete” hangisinin “baluba” olduğunu sorar. İki sözcüğünde hiç bir anlamı yok, uydurulmuş kelimelerdir. Sonuç olarak adada yaşayanların çok büyük bir çoğunluğu sivri hatlı şeklin “takete”, yuvarlak hatlı olanın ise “baluba” olduğunu söyler (Dündar 2016: 31) Aynı deney yıllar sonra Ramachandran ve Hubbard tarafından 2001 yılında bu sefer “kiki” ve “bouba” kelimeleri tekrarlandığında ise Kohler’in sonucuna benzer bir sonuç elde etmişlerdir. Katılımcıların %95i sivri hatlı şekli “kiki” yuvarlak hatlı olanı ise “bouba” olarak adlandırmıştır (Dündar 2016: 31). Ufak bir parantez: İki farklı görselin iki farklı sesle eşleştirilmesi bilim adamları için bir anlamda sinestezi çalışması olmuştur. Sinestezi birleşik duyu anlamına gelmektedir. Sinestezik kişilerde herhangi bir duyunun uyarılması otomatik olarak başka bir duyuyu tetiklemektedir (Dündar 2016: 31). Araştırmayı ilgilediren en önemli bölüm ise Dündar’ın “araştırmacılar duyularımız arasındaki bu çapraz bağlantıların, atalarımızın dillendirdiği ilk sözcüklerin nasıl ortaya çıktığını anlamamıza yardımcı olduğunu belirtiyor” (2016: 32) ifadesidir. Örneğin Ramachandran ve Hubbard tadlar ve sesler arasındaki ilişkiyi incelemek için katılımcıların ağızına tatlı, ekşi, tuzlu, acı çözeltileri damlatıp, onlardan ağızındaki tadı en iyi biçimde ifade edebilecek sesi bulmalarını

istediklerinde katılımcılardan edindikleri şu yöndedir: “ [...] tatlı tadı söylerken ‘u’ sesi gibi söylerken dilin dudakların daha gerisinde, boğaza doğru konumlandığı sesli harfleri tercih eder. Dilin dudaklara yakın olduğu ‘e’ gibi sesleri ise daha çok ekşi tatla ilişkilendirirler. Dolayısıyla sonuçlar burada da belli bir yönelimi gösterir” (Dündar 2016: 32). Bu yönelim aynı zamanda daha evvel de konusu edilen ağzın aldığı şekil, kullanım alanı vs. gibi durumların anlamsal bir ifadede etkili olabileceği yönünde yorumlanabilir.

Üçüncü bulgu ise kelimelerin deformasyonları üzerindedir. Dil tarihi kelimelerin deformasyonu ile doludur: Aynı kelime bölgeden bölgeye sözel ifadede değişikliğe uğrayabilir ya da yabancı dilden alınan bir kelime yerel dilde rahat telaffuz edilecek hale getirilebilir; ancak bunlar kullanım alışkanlıklarına uygun olacak şekilde gerçekleşen bir çeşit fiziksel adaptasyonlardır. Tezin kapsamı bakımından dikkat çekilmek istenen ise kullanıcıların kastettikleri anlama daha uygun düşeceği sezgisiyle kelimenin kendisinde yaptığı fiziksel değişimler. Bununla ilgili iki örnek: Şişman ve artiz kelimeleri.

Türkçe bir kelime olan Şişman, ‘şiş’ fiilinin ‘-man’ eki almasıyla türemiştir³. ‘-man’ eki geldiği kelimeye göre büyük ünlü uyumu kuralınca⁴ ‘-men’ ekine dönüşür; örneğin: çevirmen. Dolayısıyla olması gereken ‘şişmen’ idir. Ancak ‘e’ harfi yeterince ‘dolgun-iri-şişman’ tınlamamış olacak ki, yerine kuralı bozmasına rağmen a harfi gelmiş ve kelime dilimizde ‘şişman’ olarak kabul görmüştür. Benzer bir yorumu şişko kelimesi için de yapabiliriz. "Artiz" kelimesinde ise durum başka türlü cereyan eder. TDK'nın sözlüğünde bulunmayan ‘artiz’ kelimesi ‘artist’ kelimesinin başka türlü söylenmesidir. Eziler’e göre “.../s/ ve /t/ sesleri yerine konulan /z/ sesi içeriğe küçültücü bir anlam katmakta, hatta içeriği farklılaştırmaktadır (1990: 57). Sözel kullanımı epey yaygınlaşmış olacak, TDK yeni bir kelime olarak kabul etmese de artist kelimesinin "güzel sanatlarda birini iş edinen kimse, sanatçı, sanatkâr; eğlence yerlerinde numara yapan kimse" anlamlarına “ Olduğundan başka türlü görünen,

³ <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/%C5%9Fi%C5%9Fman>

⁴ “Bir kelimenin birinci hecesinde kalın bir ünlü (a, ı, o, u) bulunuyorsa diğer hecelerdeki ünlüler de kalın, ince bir ünlü (e, i, ö, ü) bulunuyorsa diğer hecelerdeki ünlüler de ince olur” TDK. Erişim tarihi: Aralık 2017 <http://www.tdk.gov.tr/>

yapmacık ve abartılı davranan kimse'' anlamını da eklemiştir.

Öncelikle bu tezin bir oyunculuk araştırması olduğu unutulmamalıdır. Post-yapısal göstergebilimciler, ses ve anlam ilişkisini büyük oranda rastlantısal buluyor olabilirler. Araştırmanın, göstergebilimin genel kabulüne karşı gelmek, aksini kanıtlamaya çalışmak; ses ve anlam ilişkisinin doğrusal kesinliğini ortaya koymak gibi bir derdi yoktur. Bir oyunculuk araştırması olarak bu tez kapsamında olarak peşine düşülen şey, kelimenin sessel icrasından kaynaklanan bedendeki duyumsamanın oyuncuyu bir anlama-imağa götürme süreci ve böyle bir ilişkinin oyuncunun kullanımına açık bir malzemeye dönüşümü ve bunun olanaklarıdır. Bu anlamda bakıldığında yansıma kelimeler, maluma deneyi ya da verilen kelime örnekleri ses-anlam ilişkisinin gündelik kullanımımıza sirayeti çerçevesinde ele alınmalıdır. Yani bu örnekler, bizler farkında olmasak da sesin anlam evrenine sızıntısının görünen en somut hallerini ortaya koyma gayesiyle verilmiştir.

Dil; sessel, anlamsal, işlevsel, ilişkisel dönüşümlerle belli bir serüven yaşamıştır. Biz de tekil organizmalar olarak yaşadığımız sürece bu serüvenin kesitine- parçasına- aralığına denk geliyoruz. Egzersize dönersek bizden önce bambaşka kesitlerde- aralıklarda bambaşka tekil organizmalarla muhattap olmuş ve zaten bu sayede de bize ulaşmış kelimeler sessel ve anlamsal olarak bileşenlerine ayrılıyor, bu açıdan yapılan şeyi kelimelere ait olan kayıtların (kaset kaydı gibi) geri sarılması olarak düşünebiliriz. Bunu yaparken iki şey (anlam, ses) arasındaki bağ önce koparılır sonra da biraraya getirilmeye çalışılır ki; oyuncu biraraya gelme sürecine tanıklık etsin, nasıl biraraya geldiklerini tam da egzersizin içindeki seslerin arzularını oyuncu bedeninde dinleyerek bulabilsin. Bu konu ilerleyen bölümlerde bugüne kadar bunu deneyimleyip dile getiren tiyatro tarihinde yer etmiş oyuncuların ifadeleri ve egzersizi yapan oyuncuların deneyimleri üzerinden detaylıca ele alınacaktır.

Bu meselelerle neden ilgilendiğimizi hatırladıktan sonra, bu bölümden edindiklerimizi cebimize koyarak tarihsel seyrimize kaldığımız yerden devam edebiliriz. Geldiğimiz

durak bugün. Organizma düzeyinde dilsel üretimin günümüzde nasıl ele alındığını görmek için modern bilimin verilerine başvurmayı öneriyorum.

2.3 ÇAĞDAŞ BİLİM IŞIĞINDA: KONUŞMA

İnsan dışı hayvanlar iletişim kurmak adına çeşitli sesler çıkarabilirler ya da belli hareketler yapabilirler ancak bununla birlikte bildiğimiz anlamda konuşma yetisine sahip olmadıkları bilinmektedir. En yakın dil yetisine ulaşmış olan canlıların dil yetisi bile yeterince Örneğin bir şempanzenin (*Washoe*) dört yıl içerisinde Amerikan İşaret Dili'nden seksen kelime öğrenebildiği 1966 yılındaki deneyle kanıtlanmış (Widdowson 1996: 9) olmasına rağmen, insan dışı hayvanların dilsel becerisi insanların dilsel becerisinin epey altında olduğu kabul edilmektedir. Çünkü Freiderici ve Singer'in belirttiği gibi "[...] insan dili sözdizimi, bilgi taşıma öğelerinin (*kelimeler*) meta yapıları (*cümleler*) birleştirilmesine izin veren bir kural ve işlem sistemi ile ayırt edilir. Bu tür sözdizimsel yapılar, karmaşık ilişkilerin temsili için gerekli iç içe geçmiş ilişkilerin kodlanmasına izin verir [...]" (2015 :330). Oysa ki, insan dışı hayvanların sözdizimsel açıdan daha karmaşık hiyerarşik yapılarla baş edemediklerinin görülmesi (Fitch ve Hauser 2004: 377) bu kabulün nedenini açıklar.

Peki durum insanda nasıldır? Oldukça karmaşık. Yüksek düzeyde kavramsal soyutlama olduğunu düşünülen (Quian 2005 :1102) beyindeki belli (dilsel) anlamlandırma işlemlerinin geçtiği (isimlendirme, konuşma vs...) medial temporal lobda (MTL) (Quian 2005 :1102) belirli bir algının oluşabilmesi yaklaşık iki milyon nöron kullanıldığı hesaplanmıştır (Waydo 2006 :10232).

İşleyişten bahsetmeden evvel, merkezi sinir sistemindeki dil merkezini kısaca tanıtmak faydalı olabilir. Araştırmaya katkı sağlaması bakımından önemli gördüğüm iki ana merkezden ve iki ana merkezin aksaması durumunda ortaya çıkan çalışma bozuklukluğundan (Afazi) başlanabilir: Broca ve Wernike. "[...] her iki alanın da dil işlevleriyle yakından ve doğrudan ilgili olduğu, bunların dil ediniminde başat rol oynadığı klinik bulgularla belirlenmiş durumdadır. Bunlar, sol yarım kürede işitme

bölgesinin önünde frontal lobda yer alan *Broca Alanı* ve daha geride ve altta yer alan *Wernicke Alanı*'dır'' (Ergenç 1994: 37). Ancak Onan dilin işlevleri olarak tanımlanan konuşma, dinleme, yazma ve okuma becerilerinin beyinde sabit bir konumda bulunmayıp, ayrı özelliklere sahip farklı bölgelerin karşılıklı etkileşimi sonucu ortaya çıkan işlevler olmaları durumundan dolayı dil alanlarının bu iki bölgeyle sınırlı kalamayacağını belirtir (Onan 2010: 532). Örneğin konuşabilme, okuma, yazma işlevleri sırasıyla seslerin algılanmasını, görmeyi, kalemi elde tutmayı gerçekleştirmeyi gerektir ve bunların her biri beynin farklı alanlarındaki bağlantılar demek olduğunu (1997: 27) söyler Tanrıdağ ve ilave eder ''İsimlendirme gibi bir işlev ise tüm dil alanlarının ortak çalışmasını gerektirmektedir'' (Tanrıdağ 1997: 27). Genel olarak *Broca* merkezinin dilin anlatım yönü ve buna bağlı dil bilgisi formlarıyla, *Wernicke* merkezinin ise ana dili anlamaya yönelik tüm fonksiyonlarla ilgili olduğunu söylenebilir (Onan 2010: 544). Bu iki merkezden herhangi biri hasar gördüğünde afazi meydana gelmektedir. *Broca* Afazisi'nde ''Hasta, konuşmak için yoğun çaba sarf etmektedir. [...] adlandırma güçlüğü en belirgin bulgulardan biridir (Ergenç 2000: 118). *Wernicke* afazisinde ise hasta ''...işittiği veya okuduğu kelimeleri anlayamaz'' (Heacen 1972: 6).

Bu bilgilere ilaveten, tez içerisinde ilerleyen zamanlarda rastlanabilecek belli kavramlardan bahsedilebilir. Dil; genetik, antropoloji, göstergebilim gibi çeşitli alanlarda incelenmiş ancak dile ait farklı dilsel birimleri ve bu birimleri birleştiren kuralları ele alması itibariyle öncelikli olarak dilbilimin konusu olmuştur. Nörolingüistik araştırmalar da temelde beyindeki dil sisteminin dilbilimin ortaya koyduğu bileşenleri içerdiği düşüncesini barındırmaktadır. Bu bileşenlerden kısaca bahsetmek gerekirse, bunlar: ses birimleri /*fonem*, biçimbirimi /*morfem*, sözlük /*leksikon* ve sözdizimidir /*sentaks*.

Fonem, iki kelime arasındaki farkı sağlayan soyut bir ses özelliğidir (ör. 'Şapka' karşısında 'kedi'). [...] *morfem*, bir kelimedir veya bir kelimenin parçasıdır [...] *leksikon*, kategorisi (ör. ad, fiil) ve ilgili anlamı dahil olmak üzere tüm kelimelerin (kelime formlarının) depolanmasıdır. [...] *sentaks* kelimelerin sözdizimsel kategori bilgilerine dayanarak cümlelere ve cümlelere yönlendirilmesini sağlayan bir kurallar dizisidir (Freiderici ve Singer 2015: 332).

Nörolinguistiğin dilbilim temelli yaklaşımı açıklandığına göre, nöronlara geri dönülebilir. Freiderici ve Singer, nöronların anlamlı bir kelime üretmek için *küçük bir ses seti* gibi çalıştığını söyler:

[...] fonemler ve sözcükler gibi temel dilsel birimlerin, özgün-yüksek oranda özelleşmiş nöronlar tarafından değil, geçici olarak işbirliği yapan nöronların küçük toplulukları tarafından temsil edildiğini varsayıyoruz; bu birimlerin her biri, ilgili ses biriminin veya sözcüğün bir bileşen özelliği olarak ayarlanmıştır. Bu da, seçici nöronların farklı montajlara örnek rekombinasyonu, her bir dilin neredeyse sonsuz sayıda kelime üretilmesini [...] sağlar (2015: 330).

Bu çalışma prensibi çerçevesinde merkezi sinir sisteminin bir kelimeyi öğrenirken yaptığı şey; o kelimeyi stabil bir parça olarak depolamak değildir. Yaptığı şey, öğrenilen kelimeye özgü ve her defasında o kelimenin anlamını üretecek olan “nöron haritasını” oluşturmaktır. Bu haritalar “*time-varying spatio-temporal⁵ desenler*” olarak adlandırılır ki; seslerin kelimelere, kelimelerin kelime gruplarına, onların da cümlelere bağlanmasının bu desenlerin oluşturulmasıyla gerçekleştiği düşünülmektedir (Freiderici ve Singer 2015: 334). Meseleye buradan bakıldığında dilsel yetiler hakkında kullanılan bazı ifadelerin hatalı olduğu söylenebilir. Örneğin, “kelime dağarcığı” denilen kavram dağarcık⁶ kelimesinin hacimsel bir mekanı, kelimelerin ise o mekanda yer alan daha küçük hacimleri işaret ediyor olması sebebiyle yanıltıcı olma riski barındırmaktadır. Çünkü bilimsel veriler gösteriyor ki bildiğimiz bütün kelimelerin toplamı olarak tanımlayabileceğimiz “kelime dağarcığı” hacimsel bir mekan-depo-havuz değildir.

⁵ time-varying spatio-temporal desen zamana bağlı değişen uzay-zaman deseni diye çevrilebilir. Freiderici ve Singer bu desenlerin dilin birleşimsel (*kombinatorial*) karakteri tarafından mümkün kılınan sonsuz cümle sayısıyla uğraşmak için geçici olması gerektiğini söyler (2015).

⁶ Dağarcık kelimesi TDK’deki ilk anlamı “meşin torba” yani içine bir şeylerin konulmasına olanak veren kapsayıcı bir mekan. Sakıncalı anlam buradan kaynaklanıyor. TDK. Erişim tarihi: Aralık 2017 <http://www.tdk.gov.tr/>

Merkezi sinir sistemindeki dil merkezi hakkında teknik detaylara boğulmadan edinilen bu verilerin, araştırma kapsamında genel bir tablo oluşturmak adına yeterli olduğunu düşünüyorum. Şimdi biraz daha özel alanlara girilebilir.

İlk olarak kelimelerin diğer kelimelerle olan etkileşimi ele alınabilir. Seçkin, semantik aktivasyondan bahsederken “bir kelimeyi duyduğumuzda o kelimeyle ilişkide olan bütün kelimeler beynimizde canlanır” der (Seçkin 2016). Böyle bir görüş, deneysel verilerle de uyumludur; anlamsal olarak alakalı kelimeler ('kaplan' ve 'aslan') peşpeşe sunulduğunda bu kelimelerin algılanmasında kolaylık sağlandığı görülmüştür (Levelt 1991: 122). Seçkin’in ifadesine dayanarak, önce söylenen “kaplan” kelimesinin ilişkide olduğu “aslan” kelimesini canlandırdığını söylenebilir. Levelt bu olayı “ilgili çakışmayı temsil eden topluluğun ön etkinleşmesi”⁷(1991 :122) olarak açıklamakta iken, Freiderici “...semantik olarak ilişkili kelimelerin örtüşen nöronal topluluklar tarafından kodlanması...”⁸olarak açıklamaktadır (2015: 336). Li ise bu işleyişi, örtüşmeyen nöronlar üzerinden ele alır ve beyin yanıtlarının belirli bir sözcüğün önceki bağlamdan farklılaştığı özellik sayısının bir fonksiyonu olarak gerçekleştiğini söylemektedir (2006: 1774). Örnek üzerinden düşünürsek, Li’ye göre “kaplan” “aslan” dan farklılaştığı özellikleri sayesinde “kaplan” olabilmektedir. Bu durum bambaşka bir yerden okunduğunda ise, kelimelerin doğuşunun farklılıkların çoğalması üzerinden gerçekleştiğini düşünülebilir. Mesela, aynı kategoriye ait kelime sayısının kültüre göre değişiklik gösteriyor olması, bunun en gözlemlenebilir örneği olarak kabul edilebilir.

İkinci olarak, kelimelerin ilişkiye dayalı temsilinden söz edilebilir. Bir kelimenin “özelliksel bir topluluk olarak temsil edildiği” fikri çeşitli çalışmalar tarafından desteklenmektedir (Freiderici ve Singer 2015). Örneğin Bierwisch

leksikondaki her bir kelimenin, kendi anlam gösterimin parçası olan semantik özellikler paketi (ör., *insan-erkek*) ile ilişkili olduğunu iddia etmektedir (1982: 3). Benzer şekilde Collins ve Loftus kavramsal semantik bilginin, hiyerarşik ilişkilerin kodlanmasına izin

⁷ Çeviri bana aittir.

⁸ Çeviri bana aittir.

verecek şekilde düzenlenmiş semantik ağlarda temsil edildiğini ve bu ağlardaki düğüm noktalarının da o kavrama ait belli semantik özellikleri temsil ettiği söylemektedir (1975: 407). Zihnimize netleşmesi için bu tanımlar bir örnek üzerinden açıklanabilir: Mesela ‘papatya’ bir kavramken, papatyanın ‘canlı olması’, ‘beyaz yapraklı olması’, ‘mevsimlik olması’, ‘falının olması’ (*Bierwisch’e göre*) papatyaya ait semantik özellikler ya da (*Collins ve Loftus’a göre*) papatya kavramının temsil edilmesini sağlayan semantik ağdaki düğüm noktalarıdır. Hiyerarşiden kastedilen ise ‘bitki’ ve ‘nilüfer’ kavramlarının, papatyanın bir bitki olmasından ötürü ‘bitki-papatya’ dan ortaya çıkan ilişkiselliğinin ‘nilüfer-papatya’ dan ortaya çıkan ilişkiselliğinden büyük olması yani hiyerarşik olarak öncelikli olması diye açıklanabilir. Sajin, kelimelere ait anlamsal özellik sayısını semantik zenginlik diye adlandırır ve bir kelimenin tanınma zamanının o kelimenin semantik zenginliği ile ilişkili olduğunu söylemektedir (2014 : 13). Ancak iletişimde kelimeleri en iyi şekilde kullanmak için, tüm özelliklerin etkinleştirilmesi gerekmez (Bierwisch 1982: 3). Papatya örneği üzerinden devam edersek* bir cümledeki 'papatya' kelimesinin doğru bir şekilde kullanılması için (örneğin, 'Papatyalar açtı')⁹ semantik özelliklerin 'çiçek', 'açmak' etkinleşmesi yeterlidir (Bierwisch 1982: 3).

Buradan, anlamsal bakımdan ileri düzeyde karmaşık bir ağ-modelin varlığından bahsedebilir ve bu ağın da her bir kavramın kendini oluşturan farklı sayılardaki anlamsal özelliklerle ilişkide olduğu çıkarımı yapılabilir.

Son olarak da, kelimedenden cümleye geçiş sürecini ele alalım. Kelimelerin biraraya gelmesiyle ilgili belli teoriler öne sürülmüştür. Bunlardan biri de ‘Birleştirme /Merge’¹⁰ dir. Bu teori, en temel sentaks işlemi yapılırken her bir ögenin taşıdığı kategori etiketlerine dayalı sözdizimsel hiyerarşinin dikkate alındığını söylemektedir (Berwick 2013: 89-98). Örnek vermek gerekirse ‘mavi’ ve ‘kapı’ sıfat ve isimdir.

⁹ Bierwisch örneğini ‘kuşlar uçar’, ‘kuş’ ‘uçmak’ üzerinden vermiştir; ancak bir önceki örnekle de etkileşsin diye örneği bu şekilde uyarlanmıştır.

¹⁰ ‘Merge’ kelimesi ‘birleştirmek’, ‘kaynaştırmak’ olarak çevrilir. Erişim Tarihi: Aralık 2017 <https://dictionary.cambridge.org/>

Birleştirme işlemi uygulanırsa kurallar gereğince (kural: sıfat ismin önüne gelir) ‘‘mavi kapı’’ olmaktadır. Başka kelimelerin katılımıyla bu işlem uygulanmaya devam ettiğinde cümle kurulmuş olur ki; Chomsky herhangi bir yapının herhangi bir doğal dilde oluşturulmasını sağlayan şeyin bu işlem olduğunu belirtir (2013: 35). Freiderici ve Singer ‘‘Cümle işleme sürecinde sözdizimsel ve semantik bilgilerin entegrasyonu, her seferinde yeni koordine edilen büyük sayıdaki nöronların aktivasyonu olarak tanımlanabilir’’¹¹ (2015) ifadesi bu yönde açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır.

Dr. Mustafa Seçkin afazi hastalarında görülen bir kelimeyi anlamıyorken o kelimenin geçtiği cümleyi anlaması durumunun ilginçliğinden bahsetmektedir. Bu durumun cümle anlamıyla kelime anlama arasındaki disosiasyonu - ayrışmayı gösterdiğini ifade etmektedir (Seçkin 2016). Cümle anlamlandırmadan sorumlu bölge frontal bölümün alt kısımları iken, kelimeleri anlamlarıyla ilişkilendirmeden sorumlu bölgenin anterior temporal lob olduğunu söylemektedir. Bu iki merkez, aynı işi yalnızca farklı ölçeklerde yapıyormuş gibi dursa da, çalışma prensiplerindeki ufak bir farklılığın varlığı itibariyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu ayrım noktası da araştırmamız çerçevesinde oldukça önemlidir. Şöyle açıklanabilir: Dr. Mustafa Seçkin bir kelimenin anlamının oluşması için gereken sürenin 400-500 ms iken, 10 kelimelik bir cümlenin anlaşılması için gereken sürenin 4000-5000 ms den az olduğunu çünkü ‘‘*predictive coding*’’¹²’in çalıştığını söylemektedir. *Predictive coding*’i ise kendinden sonra gelen kelimenin anlamını çağrıştırmaları olarak tanımlamaktadır (Seçkin 2016). Egzersiz başlığında bu önemli bilgiye tekrar dönmek üzere, şimdilik bu konuya nokta koyuyorum.

Toparlarsak, temel olarak anlam, merkezi sinir sisteminde nöronların kurduğu ilişkiden doğmaktadır. İlişkiler, dinamik bir yapılanma içerisinde gerçekleşen ‘‘örüntüler’’ olarak ele alınabilir. Bu örüntüler çok farklı ölçeklerde oluşabilmektedir. Ölçekler arası ilişkiler ise hiyerarşik yapılanmanın varlığı sayesinde gerçekleşir. Örneğin; Damasio’nun bahsettiği nöral haritalar Freideric ve Singer tarafından nöronların oluşturduğu

¹¹ Çeviri bana aittir.

¹² ‘‘*predictive coding*’’ Türkçe’ye ‘‘tahmine dayalı kodlama’’ olarak çevrilebilir.

‘‘meclisler’’ (2015: 333) olarak adlandırılır. Meclislerin yoğunlaştığı yerler de ‘‘şebekelerdir’’. BA39, BA40, BA45, BA47 gibi dilsel üretimlerin gerçekteştiği merkezler şebekelere örnek olarak verilebilir. şebekelerin çeyitli kortikal loblara uzanan geniş ölçekli bir ağda işbirliği yaptığı saptanmıştır (Freideric ve Singer 2015: 333).

Sonuç olarak, çıkarılan ilk anlamlı ses (morfem) ile dilin tarihi süreci başlamış, o günden bugüne sayısız dil türemiş, sonsuz sayıda ebedi eser ortaya çıkmıştır. Dil, metafor, sarkazm, deyimler gibi soyutlamaya veya kastedilenin dolaylı olarak ifade edilmesine dayalı zenginliklerini üretebilen karmaşık bir mekanizmaya çoktan dönmüş durumdadır. Bu noktaya varılması Freideric ve Singer’e göre ‘‘çok sayıdaki birbirine bağlı merkezin ortaya çıkışı ile ilintili olabilir’’¹³ (2015: 334) ifadesiyle açıklığa kavuşabilir.

¹³ Çeviri bana aittir.

3. OYUNCULUK

İlk bölümde dilin varlığını, organizmaya olan entegrasyonu sayesinde ortaya koyduğundan ve bu sayede sürdürdüğünden bahsedildi. Bunun nasıl gerçekleştiğine bakmak için dilin evrimsel olarak bedenle kurduğu ilişki ve zihinsel süreçlerin işleyişi ele alındı. Bütün bunları araştırılması en nihayetinde egzersizin incelenmesine hizmet etme maksadı taşıdığı için, tezin mimarisi gereği ses ve anlam çatısı altında ele alındı. Bu bölüm de aynı çatı altında bulunmaktadır. Varolan bir dile doğmuş olan organizmanın oyuncu olarak dilsel-sözselses-şel ifadelerle nasıl ilişki kurduğu ‘ses’ ve ‘anlam’ perspektiflerinden değerlendirilerek ortaya konmaya çalışılacaktır. Ancak ilk olarak, araştırmanın ana meselesi olmamasına rağmen tezin her aşamasında atıfta bulunulmasından ötürü açıklığa kavuşturulması gereken bir konu var; organizma. Organizma meselesi önemli bir noktada durmaktadır, çünkü egzersizin anlaşılabilmesi için öncelikle ortaklaşılması gereken bir oyunculuk anlayışına ihtiyaç vardır. Oradan başlanabilir.

3.1 ORGANİZMA: ARACI OLARAK OYUNCU

‘Organizma’ kelimesinin sahne üzerinde kullanılan bir kavram olarak hayatıma girmesi Çetin Sarıkartal’ın dersleriyle başladı. Daha evvel beden, zihin, ses, organik oyunculuk, rol kişisi, oyuncu, ben... gibi kavramlar bütün muğlaklıklarıyla kafamda dönüp duruyorlardı. Bu kelimeyle birlikte bu kavramlar da, temiz rasyonel bir zeminde yeniden tanımlanmaya ve yer bulmaya başladı. ‘Yerleşme’ diye adlandıracağım bu yer bulma gerçekleşirken de her bir kavram bir diğeriyle güçlü ilişkiler kurdu. Organizma temelli bir inşa süreci başlamıştı artık. Ancak inşa kelimesi yanıltıcı olmasın; burada bahsedilen inşa süreci statik bir nitelik taşımamakta, aksine araştırmanın gerçekleşmesini sağlayan ilişki kurmaya dayalı dinamik yapılanma davranışını göstermektedir.

Bütün hikaye tarihsel süreçte hayatta kalmamızı sağlayan bilişsel evrimin sunduğu olanaklar dahilinde zihinsel çözümler üretmemizle ve bu olanakların zamanla genişleyip

bizleri akıyla ön plana çıkan hayvanlara dönüştürmesiyle başlıyor olsa gerek. Bugün evrimin son zincirindeki modern insanlarda yaşanan zihin-beden ayrılığının kaynağı böyle bir yere dayanıyor olabilir. Zihnin beden üstünde kurduğu iktidar, toplumsal gelişmelerle desteklenince inşa edilmiş ben'ler ortaya çıkmıştır. Şöyle ki, Tura'nın bir ben'in (öznenin) olmaması durumunda davranışlarının sorumluluğunu alacak bir muhattap eksikliği yüzünden hukuki, etik ve pedagojik bir boşluk olacağı ve toplumsal yaşamın çökeceği (2011: 65) fikrinden hareketle öznenin varlığının toplumsal hayatta işlevsellik barındırdığı ve sürekliliğini de bu sayede sağladığı yönünde bir çıkarım yapılabilmektedir. Aslında öznesiz süreç yeni bir mesele değildir; ancak ben'e olan inancın neredeyse mutlakiyetinden ötürü, öznesiz sürecin varlığından haberdar olmak adına ona en azından işaret emek faydalı olabilir. Güveloğlu'nun da belirttiği gibi "Öznesiz süreç fikri bazı mistik geleneklerde, tasavvufta, Doğu felsefesinde, Hegel'de, Spinoza'da ve Marx'ta izlerine rastlayabileceğimiz bir düşünce olsa da günümüz neoliberal dünyasında çok ayrıksı duruyor. "Ben"e olan inanç çok güçlü" (2013: 59). Örneğin; pazarlama, reklam, iletişim gibi alanların "ben"e olan inancın gücünden faydalanan olması, bu durumun somut bir özeti olarak okunabilir. Dağılmayalım. Şimdiye ait koşulların ve geçmişten gelen toplumsal mirasın sonucu olarak, bu saatten sonra kendilik hissinin varlığını yadırgayamayız. Tezin kapsamı çerçevesinde üzerinde durulacak olan şey, ben olarak isimlendirilen kendilik hissinin beden-zihin ayrımında kendini zihin tarafında konumlandırması meselesidir. Bu ayrımı, kim olduğumuzu ve dilin nasıl olup da yalnızca zihne ait olduğunu Linklater şöyle dile getirir:

[...] sözel gelenek sesimizi bedende yaşattı ama düşüncelerin ve dilin deneyimi bedenden kafaya taşındı. Genel olarak, "kim olduğumuz" kafamızın içinde yüzümüzün arkasında. Bedenin işlevi, kişiyi bir yerden bir yere taşımak ve yakıt alımını-çıkmasını düzenlemektir. Beden, üzerindeki "kendi" yi taşıyan bir araç olmuştur ¹⁴(1992: 4).

Görüldüğü gibi bu ayrım çoktan kabul görmüş, görevler belirlenmiştir, sınırlar çizilmiştir. Bu tez, böyle bir ayrımın olmadığını düşünen, her bir parçayı bütüne ait bileşenler olarak gören ve bu bileşenlerin de sahip oldukları geniş imkanlar dahilinde birbirleriyle zengin ilişkiler kurduğunu savunan bir tutumu içermektedir. Bu konuya da bu yüzden girilmiştir. Daha detaylı bir açıklama için, köklerini tasavvufta, Doğu

¹⁴ Çeviri bana aittir.

felsefesinee, Hegel'e, Spinoza'ya ve Marx'a salan ve Tura tarafından ‘aşkın bir öznenin varlığını reddeden, insanı doğa olayı’ olarak dile getirilen fikirler kullanılacaktır. Çünkü Tura ortaya attığı fikirler sayesinde organizmaya yaklaşım stratejisi sunmaktadır. Böylelikle oyuncuda kafa karışıklığına neden olabilecek oyuncunun bedeni-oyuncunun zihni, iç-dış gibi kutuplandırma temelli düşünce biçimlerinin ortadan kalkmasını sağlamak hedeflenmektedir.

Organizmaya yaklaşırken bunun örgütlü bir yapı olduğunu, örgütlü yapıdaki bileşenlerin bir araya gelme tarzının rasyonaliteye dayandığını, rasyonalitenin maksadına uygunluk olduğunu, maksadın kendisinin de öznesiz nesnel bir şey olduğunu söylemekte; yani ‘insan; öznesiz-rasyonel tarzda (maksadına uygun) örgütlenmiş biyolojik bir organizmadır.’ demektedir Tura (2011: 125).

Açık açık, ‘Özne yok: İnsan bir doğa olayıdır’ demek ve (Tura 2011: 365) ve bir öznenin varlığını kanıksıyor olmamızı da daha evvel söz edildiği üzere toplumsal yaşama dayandırmaktadır. Bugüne dek öznenin varlığı medeniyetin inşası ve ilerlemesi için işlevsellik göstermiştir. Peki bu durum öznenin varlığını meşrulaştırmakta mıdır? Hayır. Bilimsel olarak, biyolojik bir organizmayı yöneten, ondan daha üstte bulunan ‘aşkın bir ben’ yoktur. O zaman kararı kim vermekte ya da mukayeseyi kim yapmakta? Yani düşünceye dayalı aktivitelerin faili kimdir? İşte bunun cevabı için bir hareket noktası önermektedir Tura : ‘...bütün mesele düşüncenin bir edim mi yoksa bir olay mı olduğu noktasında düğümleniyor.’(2011: 57)

Hemen sade bir örnek desteğiyle açıklayalım.

Bedenimizde gerçekleşen olayları düşündüğümüzde beynimizi diğer organlardan daha farklı bir yere koyma eğilimindeyiz; mesela, ‘kırmızı kemik iliği alyuvar üretir’ derken, ‘matematik problemi çözdüm’ diyoruz. Yani Tura'nın dilinden konuşursak, alyuvar üretiminin kırmızı kemik iliği tarafından gerçekleştirilmesini bir ‘olay’ olarak ifade ederken, matematik probleminin çözülmesinin ben tarafından yapılan bir ‘edim’ olarak ifade ediyoruz. Sadece problem çözmek değil, karar vermek, hayal etmek vs...

gibi düşünceye dayalı tüm aktiviteleri öznesel bir edim olarak kabul ediyoruz. Bu noktada Tura itiraz ediyor;

Düşünce, diğer doğa olayları gibi edimsel öznesi olmayan bir biyolojik olaydır; hepsi bu. Demek ki düşünmüyorum; düşünce olayı "ben" olayında meydana geliyor. Tıpkı kalbimin çarpması ya da böbreklerimin kanımdaki bazı molekülleri süzmesi kısmi olaylarında olduğu gibi düşünce olayı da "ben"de, yani beynimde oluyor. O halde düşüncemin ardında düşüncemi yapan edimsel özne aşkın bir ben yoktur. Düşüncem ben onu yaptığım için değil biyolojik bedenim olarak ben'de gerçekleştiği için içerdiğim bir şey yalnızca tıpkı böbreğimde gerçekleşen bir olayın örneğinin böbrek taşıyı içeriyor olduğum gibi, düşüncemi de içeriyorum" (2011: 54).

Buralara neden giriyorum? Çünkü kendi deneyimlerimden de biliyorum ki, ben- oyuncu-karakter hakkındaki kafa karışıklığının giderilmemesi, oyuncunun mesleğini icra etmesine engel olabilmeye varacak sonuçlar doğurabilme riski taşımaktadır. Öte yandan, organizma meselesi tezin ana konusu olmamakla birlikte, egzersizin doğduğu Çetin Sarıkartal Stüdyosu'nun temel taşıyıcılarından biri olması sebebiyle, bahsedilmemesi durumunda tezin önemli bir ayağının eksik kalacağı hissiyatıyla bu konuya girilmesi tercih edilmiştir. Öznenin varlığına dair inancın en güçlü dayanağı olan eylemlerin bir özne tarafından gerçekleştirildiği fikri, yani öznesel edim fikri, yerini düşünce üretiminin organizmada gerçekleşen bir olay olması fikrine bıraktığında, oyuncunun ben'e olan bakış açısının değişeceği öngörülmektedir. Bu da karakterin belirmesi aşamasındaki en büyük engellerden biri olan oyuncunun sahiplenme temelli yargılama davranışının ortadan kalkması için iyi bir başlangıç adımı olma potansiyali taşımaktadır. Şimdilik bu meseleye ilerleyen bölümlerde detaylandırılmak üzere burada nokta konulmaktadır. Organizma başlığında detaylandırdığımız insanın öznesiz bir doğa olayı olması fikrini de göz önünde bulundurarak "aracı olarak oyuncu" konusuna girebiliriz.

Yoshi Oida ve Lorna Marshall'ın Görünmez Oyuncu kitabı iyi bir başlangıç olabilir. Oida'nın oyunculuk hayatı geleneksel Japon tiyatrosu eğitimiyle başladığı için bahsedilen kutsanmış ben'in varlığından muaf tutulmuş bir temele sahip olduğu söylenebilir. Tam bu geçmişinden kaynaklı olduğu düşünülen sebeple Oida için tanımlar nettir. Ona göre oyunculuk, oyunculuk aracılığıyla başka bir şeylerin ortaya çıkması demektir. Bunun için de oyuncunun görünmez olması gerektiğini savunmaktadır. Bu

fikrini Kabuki tiyatrosundan verdiği örnekle en iyi kendisi ifade etmektedir.

Kabuki tiyatrosunda ‘‘aya bakmak’’ denilen bir hareket vardır. Oyuncu işaret parmağıyla gökyüzünü gösterir. Çok yetenekli bir oyuncu bir gün bu hareketi çok hoş ve zarif bir şekilde yapar. Seyirci ‘‘Hareketi ne güzel yaptı!’’ diye düşünür. Performansının güzelliğine ve teknik ustalığına hayran kalırlar. Başka bir oyuncu aynı hareketi yapar, ayı gösterir. Seyirci hareketinin hoş ve zarif olduğunun farkına varmaz, ama hepsi oyuncunun gösterdiği ayı görür. Ben böyle oyuncuyu tercih ederim, seyirciye ayı gösteren oyuncuyu, ‘‘görünmez’’ olabilen oyuncuyu (Oida ve Marshall 2013: 17)

Aslında Oida açık açık ‘‘Oyuncu yok olmayı başarabilmelidir’’(2013: 18) demektedir. Peki, edimi sahnede varlık göstermek olan biri, nasıl olup da görünmez olmakla hatta yok olmakla yükümlü tutulabilmektedir? Tuzaklı, paradoksal bir ifade olduğunu kabul edelim. Ancak doğru kelimelerle açıklandığında tutarlı bir ifadeye nasıl dönüştüğüne bakalım. Bunun için başladığımız noktaya kısa bir geri dönüş yaparak; organizma olarak oyuncu için Sarıkartal’ın dediklerine kulak vermek epey faydalı olacaktır.

Oyuncunun bir organizma olarak var olduğunu, asal kendilik hissini bu organizmaya ait olduğunu, beninin bunun üzerine kurulan ayrıcalıklı ve varsayılan bir kullanıcı olduğunu, ancak bu organizmanın oyun halindeyken başka kullanıcılar tarafından da kullanılabileceğini ve o kullanıcıların açacağı kimi dosyaların, gösterecekleri kimi karakter özelliklerinin varsayılan kullanıcıninkilerden farklı olabileceğini hayal edip kabul etmesi gerekir. (Sarıkartal 2011)

Şimdi, görünmezlik meselesine geri dönüp, Oida’nın örneğini Çetin Sarıkartal’ın tanımını üzerinden ele alalım. Oida’nın tarif ettiği ilk oyuncuda, seyirci oyuncunun bedensel zerafeti ile ilgilenmektedir. Bunun durum Sarıkartal’ın ifadesi üzerinden, varsayılan kullanıcının (yani oyuncunun bu organizma üzerinde sahne dışı hayatında kullandığı kullanıcısı yani ‘‘ben’’inin varlığının) o organizma üzerinde varlığını halen sürdürmeye devam etmesi olarak açıklanabilir. Buradan hareketle seyircinin, oyuncunun zerafetiyle ilgileniyor olmasının ise, karakterin organizmada net belirmemesinden kaynaklandığı öne sürülebilir. Seyirci ilgisini oyuncunun fiziksel yapabilirliğine vermiştir. Ancak oyuncunun sahnedeki asal görevi karaktere hizmet etmektir ve sahip olunan beceriler bu amaçla kullanıldığında anlam kazanmaktadır. Yani basit bir analogi kurarak tütün sararken kullanılan Arap kağıdını düşünelim. Arap kağıdının en büyük özelliği yandığında hiç bir tat vermemesidir. Bu da içici tarafından tütünün tadının azami düzeyde duyulmasını sağlamaktadır. Oida’nın tercih ettiği oyuncunun görünmezliği de

böyledir muhtemelen. Yani Oida'nın oyuncuda görünmesini istemediği şey oyuncunun varsayılan kullanıcı ben'idir. Sonuç olarak Sarıkartal'ın bahsettiği organizmadaki varsayılan kullanıcının (ben'in) bir süreliğine kenara alınması Oida'nın bahsettiği görünmezliği sağlamaktadır. Oyuncunun görünmezliği sayesinde de seyirci karakteri izleyebilmekte, onun eylemlerini takip etmekte ve sonuç olarak ay'ı görebilmektedir.

Genel hatlarıyla tez; kökleri tasavvufa, Doğu felsefesine, Hegel'e, Spinoza'ya ve Marx'a uzanan ve Tura'nın "organizma" olarak bahsettiği fikri temel alan, Oida'nın görünmezlik olarak söz ettiği Sarıkartal'ın buna başka kullanıcıların kullanımına açılabilen olarak açıklık getirdiği, sahip olduğu imkanları sonuna kadar kullanabilen bir oyunculuk yaklaşımını temel almaktadır. Bu yaklaşımdaki oyunculuk köklerini "organik" kelimesini oyunculuk alanında ilk defa kullanan Stanislavski'ye kadar salmaktadır. Sarıkartal da Stanislavski sistemine dayanan tüm yöntem ve teknikleri organik oyunculuk ya da itkiye bağlı oyunculuk (*acting on impulse*) diye isimlendirebileceğimizi söyler (2011).

Az sayıda teknik terim kullanmıştır. Bunlar Stanislavski ve Oyuncu adlı kitapta enikonu açıklanıyor. Ancak bir kelimeyi özel olarak vurgulamak gerekiyor: Organik. Bu Stanislavskinin son yılları için anahtar bir kelime. Maalesef günümüzde bu kelimeye belirli bir anlam yüklendi. Stanislavski için bunun yemeye içmeyle ilgisi yoktu. O bu kelimeyi insanın organizmasıyla, onun doğal işleyişiyle ilgili olan orijinal anlamda kullanıyordu. Organik, doğal insan süreçleriyle uyumlu olan neyse odur. Oyunculuk normal fizyolojik ve psikolojik süreçlere dayanıyorsa, yapay değilse organikdir (Toporkov 2017: 15).

3.2 ORGANİZMANIN OYUNCUNUN KULLANIMINA AÇILAN OLANAKLARI

Belli tanımlar yapılarak, üzerinde rahatça gezinilebilen bir zemin oluşturulduktan sonra ses ve anlam çatısının oyunculuk bölümündeki karşılıklarına bakılabilir.

Farklı kaynaklarda farklı kategorizasyonlar yapılsa da Chekov oyuncuya dair bileşenleri beş başlıkta toplamıştır: Ses, beden, imgelem, ışım, kolektif yaratıcılık (Zinder 2016: 172). Tezin kapsamı bakımından, ses ve imgelem öncelikli olacak şekilde, beden de ses-beden, imgelem-beden ilişkileri dolayısıyla ele alınacak ancak ışım ve kolektif yaratıcılık direkt olarak ele alınmayıp, sonuç itibarıyla tez içinde rastlanabilir olacaktır. Tezin temel davranışını burada da sürdürmekte olup, organizmanın oyuncuya sunduğu

olanaklar yani oyuncu organizmasının bileşenleri ilişkisel bir yapı içerisinde ele alınacaktır.

Ses, beden, imgelem her an bir diğerini dönüştüren, biri ötekilerinin içinde her an dönüşen devingen süreçler olarak düşünülebilir. Örneğin Oida gökyüzüne doğru aaa ve dünyanın merkezine doğru iii olarak söz ettiği iki sesi, yük kaldırırken kullanabileceğimizi söyler: Yerden bir şey kaldırırken ‘’iiiiyaah’’ sesinin, yukardan aşağı bir şeyi çekerken de ‘’aaahyiiiii’’ sesinin faydalı olacağını, tersinin ise işe yaramayacağını (Oida ve Marshall 2013: 117) ifade ederken, bu örnekle sesin beden üzerindeki dönüştürücü etkisini somut bir şekilde ortaya koymaktadır.

Bu bölümde ses ve anlam arayışımız seslerle ilişki kuran oyuncuların deneyimleri ve imajinasyon üzerinden olacaktır.

2.2.3. Seslerin tadına bakan oyuncular

Elbette ki, tiyatro tarihindeki oyunculuk araştırmalarında sesle ilişki kuran bir çok oyuncu olmuştur. Hangi türden tiyatro yapılıyor olunursa olsun, ses her daim üzerinde çalışılması gereken oyunculuğun önemli bir bileşeni olduğu düşünülmektedir, aksini iddia eden yoktur muhtemelen. Ancak tezin kapsamı itibariyle üzerinde durulan konu konuşmayı / sözel / sessel ifadeyi sahnelenebilir bir estetiğe kavuşturma gayesi içeren ses çalışmalarından ziyade, sesin diğer bileşenleri dönüştürme özelliğinden faydalanıp oradan bir imaja / anlama gitmenin izini sürdüğünü hatırlatmak isterim. Bu anlamda da geldiği tiyatro geleneği itibariyle organizmaya bütünsel yaklaşan Oida’dan, itkiye dayalı oyunculuğun temellerini atan Stanislavski’den; devamında sesin-hareketin-itkinin peşinden giden Grotowski’den; onun kıymetli öğrencisi, *Odin Teatret’in* kurucusu Barba’dan; oyunlar ve doğaçlama üzerinden eğitim rotası çizen Spolin’den ve kaçınılmaz olarak yıllarca ses üzerine çalışan, kendi yöntemini geliştiren Linklater’dan bahsedilecektir. Bu isimler ses ile ilişki kurarken meseleyi farklı açılardan ele almış olsalar da, harflerin sesli ve sessiz ayrımını gözetmek konusunda ortaklaşmışlardır. Belki de ortaklaşılan bu tavır, yapılan bu ayrımın çok temel bir yerden olduğunu

gösteren işaret olarak yorumlanabilir, zira Linklater için bu ayırım seslilerin duygusal bileşen, sessizlerin ise entelektüel bileşen olarak görülebilmesi kadar belirgin ve köktendir (Linklater 1992: 15).

Oida ile başlayabiliriz. Oida sesli harflerin yönlerinden bahseder; ‘‘aaa’’ göğ, ‘‘iii’’ dünyanın merkezine doğru iken; ‘‘ooo’’ ‘‘aaa’’nın kırk beş derece altında (yani gök ile ufuğun tam ortasında) ‘‘eee’’ ise ufuk çizgisinin on derece altında kalmaktadır (Oida ve Marshall 2013: 116) Yani harfler gökten yere doğru a-o-e-i diye sıralanmıştır. Oida özellikle kutsallık barındıran kainatı, yaradanı, yeri, göğü işaret eden özel kelimelerin bu yönler doğrultusunda bir yolculuğa çıktığına inanır.

Dini törenlerde kullanılan kelimelere baktığımızda bu seslerin ve yönlerin dahil edildiğini görürsünüz. Japonca ‘‘Tanrı’’ için kullanılan kelime kami’dır, kaa-mii diye okunur. Yani ses gökten bu sözü söyleyenin içinden geçerek yere ‘‘seyahat eder’’ (‘‘K-aaa-mm-iii’’). İbranice’de ‘‘Yehova’’ (Yee-hoo-vaa) ufkun hemen altından başlar ve çaprazlanmasına gökyüzüne serilir. Latince ‘‘Amen’’ de (‘‘Aa-mm-ee-n) gökyüzünden gelir, söyleyenin içinden geçer ve yeryüzüne iner (Oida ve Marshall 2013: 116).

Bununla birlikte yük kaldırma örneğine benzer şekilde kullanılan ‘‘heave’’ kelimesinden bahseder. Bu ses / kelime ‘‘hiiiv’’ diye okunur ve çok büyük fiziksel güç isteyen eylemler için kullanılır. Bu durumda ‘‘iiii’’ sesi ile toprağın kuvveti üzerine odaklanmak yapılan işi kolaylaştırır. Bu sesler fiziksel eyleme yardımcı olmaları amacı ile seçildiklerine göre bu kurulan bağlantıda bir çeşit enerji barındırıyor olmalı’’ (Oida ve Marshall 2013: 116-117).

İkinci olarak Stanislavski’den bahsedilebilir. Stanislavski’nin öncelikli olarak ses araştırmalarından tanınmadığı ortadadır, ancak organik ilişkilerin peşine düşmesinden mütevellit tabi ki ses ile ilgili çalışmaları da olmuştur. Konu hakkındaki genel fikrini ‘‘Harfleri heceleri insan durup dururken uydurmuş değildir; bunları ona güçlükleri tepkileri, doğanın kendisi, zaman ve çevre esinlemiş gereksinim olarak duyurmuştur’’(1997: 91) sözüyle organik bir ilişki kurarak tavrını ortaya koymuştur. Stanislavski’nin seslere olan ilgisi Tortsov sayesinde ortaya çıkmıştır. Bir Karakter Yaratmak kitabında anlattığı bir anısına göre öncesinde birer simge olarak gördüğü harflerin hakkını vermek için çalışmaya başladığı sırada Tortsov’u fark etmiştir. Çok

etkilenmiştir. Kitabında Torstov için “her sesin her hecenin kokusunu bilen ve onlardan hoşlanan bir sesbilgisi (fonetik) uzmanıydı”(Stanislavski 1997: 94) ifadesini kullanmıştır. Çalışma sırasında Tortsov’un ünlülerinin pırıl pırıl, ünsüzlerinin ise tın tın öttüğünü söyleyen Stanislavski Tortsov’a bakınca yüzünün seslerin tadından ve güzelliklerinden hoşnut, ışıltı içinde olduğunu belirtmiştir (Stanislavski 1997: 94). Yine böyle bir günde olsa gerek, Tortsov “ba” sesi çıkarmaya çalışanları bir anda durdurur ve istediği “ba” sesini şöyle tarif etmiştir:

Ben öyle değişik, açık, yeni ve geniş bir ba-a-a sesi istiyorum ki, şaşkınlığımı, sevincimi, içimi sıcak aydınlığını yansıtın, yüreğimin neşe ile dolup taşmasını dile getirsin. Dinleyin: Ba. B’nin, içimin derinliklerinden uğuldayarak sürüp geldiğini, dudaklarımın bu sesin baskısına nasıl güçlkle karşı koyabildiğini; dudaklarım aralandığında engelin ortadan kalkmasıyla, sanki açılan kollar ya da konuksever bir evin kapı kanatları arasından fırlayarak sevdiği birini selamlamak, karşılamak isteyem bir ev sahibi örneği, sevinçle dopdolu, geniş candan bir A ile nasıl birleşip ileri atıldığını hissediyorsunuz sanırım. Açılmaya çalıştığım bu ünlemimi kağıt üzerine geçirmeye kalksaydım şuna benzer bir şeyler yazmak durumunda kalacaktınız: g-m-B-A-a. İçimden kopup gelen bu sevinç ve neşe yüklü ses, benden size bir şeyler iletmiyor mu? (Stanislavski 1997: 93).

Bunun yanısıra Stanislavski Volkanski’nin Anlatımlı Sözcük adlı kitabındaki “ünlüler bir nehirse, ünsüzler o nehrin kıyı setleridir, taşkınlıkları önlemek için bu sesleri güçlendirmek gerek!” sözünü hatırlatarak (1997: 92), ünlü ve ünsüz ilişkisine de dikkat çekmiştir. Bu benzetme üzerinde düşünülürse, ünlülerin nefes kaynağıyla doğrudan ve kesintisiz bağlantı kurduğu için doğal akışında olan bir nehir ve ünsüzlerin ise dil-diş-dudak-gırtlak gibi organlar sayesinde akış halinde olan ünlü sesleri boğumlamasından kaynaklı nehrin kıyı setleri gibi olduğu yönünde çıkarım yapılabilir gibi durmaktadır. Hatta Linklater’ın bahsettiği ünlülerin duygusal, ünsüzlerin entelektüel bileşen olma niteliği taşıması fikri, nehir metaforunda ünlülerin bir doğal bir akış olması ve ünsüzlerinse kararlı bir hareketle akışı kesintiye uğratmaları fikrine oldukça paralellik göstermektedir.

Grotowski ve kaçınılmaz olarak Barba da ses ile ilgili araştırmaları bakımından atlanmaması gereken iki isimdir.

Barba’nın kurduğu Odin Theatre’in ses alıştırılmalarının bazı kayıtlarına ulaşabiliyoruz. Sesin beden üzerindeki dönüştürücü etkisi bu kayıtlarda net bir şekilde

gözlemlenebilmektedir. Örneğin ‘‘Vocal Training at Odin Teatret’’¹⁵ isimli videonun ilk kısmında iki oyuncu arkalarının dönük olduğu üçüncü bir oyuncunun sesinin değişimine göre bedensel değişim yaşamakta, benzer şekilde üçüncü oyuncunun sesi de onların bedensel değişimlerinden etkilenererek her an değişmekte; devingen bir değişim-dönüşüm süreci yaşanmaktadır. Aynı videonun son kısmında ise ses ve beden artık tek bir oyuncuda toplandığı görülmektedir: Bir kişi şarkı söylemeye yakın bir akışkanlıkta anlamlı-anlamsız sesler çıkarmakta, o esnada bedeninin akışı da seslerin akışkanlığında gerçekleşmektedir (1972).

Grotowski ise çalışmalarında özellikle tınlaticılara ağırlık vermiş, bununla ilgili çok sayıda egzersiz geliştirmiştir. Kendi ifadesiyle de ‘‘Vücut öncelikli titreştirici ve tınlaticıdır’’ onun için (1992: 167). Tez kapsamında dikkat çekici olan şey ise - Barba’nın notları üzerinden derlenen Yoksul Tiyatro’da anlatılanlara göre- Grotowski’nin gırtlığa verdiği önemdir. Grotowski’ye göre gırtlak yani larenks açık olmalıdır; çünkü ‘‘Vokal süreci larenks iyi çalışmadıkça özgür olamaz’’(1992: 151). Her egzersizin de bunu mutlaka vurgulamış, oyuncunun kasılı olmayan açık bir gırtlığa sahip olması gerektiğini savunmuştur. Grotowski’nin gösterdiği bu hassasiyetin gırtlığın konumundan ileri geldiği düşünülebilir. Bedenin gövdesinden başlayan sesi, birazdan şekilleneceği kelimelere cümlelere dönüşeceği ağza varırken geçeceği ilk kapı gırtlaktır. Bu konuyu vurguluyor olmasının altında sesin organik akışının gırtlak tarafından farkında olmadan engellenmesi endişesi yatıyor olması çok olası görünmektedir. Bununla birlikte gırtlığın konuşmanın serüveninde durduğu kritik konumun Grotowski’nin oyunculuk serüveninde de benzer şekilde karşımıza çıkıyor olması ve bu ikisi arasındaki paralellik, üzerine düşünülmesi gereken bir konu olarak ele alınabilir.

Beşinci olarak Spolin’in doğaçlamaya ve oyunlara dayandırdığı kendi metodunda iki tane egzersiz tezin kapsamında ele alınabilir. İlki heceleme egzersizidir. Partnerli bir egzersizdir ve ilk etapta doğaçlama konuşma ile gerçekleşirken, egzersize aşinalık kazanıldıktan sonra metine geçilir. Amaç kelimelerin anlamlarını düşünmeksizin kelimeleri heceleme ve hecelerken harfleri fiziksel olarak ağızda görmektir. Bu

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=uwaA1qSfrgc> Erişim Tarihi: Şubat, 2018.

egzersizdeki amaç ise ‘‘kişisel fikir ve yorumları bir kenara koyup, dilin fizyolojik yapısıyla tanışmaktır’’¹⁶(Spolin 1985: 26).

Spolin’in diğer egzersizi sesli ve sessiz harflerle bağlantı kurmak üzerinedir. Partnerli bir çalışmadır. ‘‘Katılımcılar herhangi bir vurgu yapmadan ya da konuşmanın biçimini değiştirmeden ünlü ve ünsüzlere odaklanır. Mekan elverdiği sürece katılımcılar seslerini alçak tutmaya devam ederek geriye doğru giderek birbirlerinden uzaklaşırlar. Yürütücünün yönlendirmesiyle tekrar birbirlerine yaklaşır uzaklaşırlar.’’¹⁷(Spolin 1985: 25) Araya giren mesafeyle birbirlerini daha az işitiyor olmalarına rağmen ses yüksekliklerini değiştirmemeleri önemlidir, çünkü bu zorluk çalışmanın istediği sesli ve sessiz harflerin farkındalığını arttırmak üzere tasarlanmıştır. Spolin uyarır ‘‘ Egzersiz kafadan ayağa tüm bedeni kapsamaktadır.’’¹⁸ Ve ekler: ‘‘Oyuncular kelimeleri o kelimeye yerleşmiş onun dokusuna göre şekillenmiş ses olarak düşünmelidirler’’¹⁹ (Spolin 1985: 25). Çalışma boyunca sesli ve sessizleri görüp, hissedip, onlara dokunmaları ve onların da oyuncuya dokunması yönünde ikazlarda bulunur (Spolin 1985: 25). Çalışma bitince ise çalışma üzerine konuşurken sorduğu sorular ise şöyledir: ‘‘Kelimeler fiziksel bağlantı kurmak herhangi bir his yarattı mı? Bu his konuşma boyunca muhafaza edilebildi mi? Sesli ve sessiz arasındaki boşluktan anlam doğdu mu?’’²⁰ (Spolin 1985: 25).

Son olarak da ses egzersizleriyle tanıdığımız Linklater’ın görüşlerinden bahsedilecektir. Linklater kelimelerin yapısı içinde dilin evriminin ve dolayısıyla düşüncenin kodlandığını (1992: 6) söyleyerek tezin izini sürdüğü yolda baş yol göstericilerden biri olmuştur. Linklater çalışmalarını kendi ifadesiyle ‘‘...sesin ve dilin yalnızca kafaya (akıl-baş) değil tüm bedene ait olması...’’²¹ (1992: 4) üzerine temellenmiştir.

¹⁶ Çeviri bana aittir.

¹⁷ Çeviri bana aittir.

¹⁸ Çeviri bana aittir.

¹⁹ Çeviri bana aittir.

²⁰ Çeviri bana aittir.

²¹ Çeviri bana aittir.

Kelimeler ağırlıklı olarak kafada deneyimlendiği zaman, ağız kelimeleri akıllı bir yere taşır [...] kelimeler akıl, duygu, beden ve sesin bütün çeşitliliğiyle bağlantı kurmalıdır. Kelimelerin, tadı ve dokuyu konuşmaya geri getirmek için iştahın eski nöro-fizyolojik yolunu yeniden keşfetmesine ; ‘‘medeni’’ ve ‘‘gerçekçi’’ davranış katmanlarının altında uzun zamandır gömülü duran yaratıcı süreçlerin ateşleyicisi hayvansal tepki mekanizmalarını harekete geçirmesine izin verilmelidir.²² (Linklater 1992: 11)

Linklater araştırma kapsamında bahsedilen bütün oyuncuların peşine düştüğü sesli harf - sessiz harf ayrımı hakkında da radikal ve oyuncu için oldukça yol gösterici bir kanıya sahiptir ‘‘Sessiz titreşimleri ten, kas ve kemikten geçerek algılanırken; sesliler solar pleksus²³la olan direkt bağlantısı ünlüleri daha duygu ile ilintili hale getiriyor’’²⁴ (Linklater 1992: 19). Daha evvel de sözü geçtiği üzere seslilerin ağızdan sürekli bir akış halinde çıkıyor olması ve seslilerin o akışı bozan-kesen yani karar verilmiş bir ağız hareketiyle icra ediliyor olması bu duruma paralellik gösteren bir durum olarak ele alınabilir.

3.2.2. İmajinasyon

Ana çatının oyunculuk başlığındaki ‘‘anlam’’ tezahürü olarak organizmanın oyuncunun kullanımına açılan olanaklarından imgelem (imajinasyon) konusu ele alınacaktır. Zinder ‘‘Oyuncu bedeniyle düşünür. Kendi içsel imgelerinde bir karşılığı olmaksızın jest yapmaktan ya da hareket etmekten uzak kalmaz. İmge ne kadar güçlü ve kapsamlı ise oyuncu da sesi ve bedeni ile ona o kadar dahil olur’’(Zinder 2016: 212) sözleriyle imajinasyonun önemini ve gücünü vurgulamaktadır. Peki imgelem / imaj nedir? Nasıl çalışır? İmge uyarısının en ilkel savunma mekanizmamız olduğunu söyleyen Zinder dışardan gelen her uyarıcının zihin gözümüzde bir karşılığı olmasının aksiyomatik bir olgu olduğunu, hayatta kalmak için hafif yanık kokunun ne anlama geldiğini ya da kapının ardındaki sesin ne olduğunu bilmek zorunda olduğumuzu; bunun için de zihnin imgelemimizin bütün olanaklarıyla kaynak araştırması yaptığını söyler (Zinder 2016: 193).

²² Çeviri bana aittir.

²³ Vücuttaki merkezi sinir ağıdır. Yeri kaburgaların bitiminin mide ile buluştuğu boşluğa denk gelmektedir.

²⁴ Çeviri bana aittir.

Öncelikle belirtmek gerekir ki Zinder'in zihin gözü (*mind's eye*) dediği şey metafordur; yani zihnin içerde olup bitenleri gören özel bir gözü yoktur. Benzer şekilde, imaj kelimesi gündelik kullanımda görsel bir anlamı işaret etse de, sinirbilimdeki kullanım kapsamı daha farklıdır. Damasio imaj (image)'in da salt görseli işaret etmediğini, müziğin ya da rüzgardan kaynaklı seslerin de işitsel imajlar olabileceğini söyler (Damasio 1999: 318). En iyisi sinirbiliminin imajı nasıl tanımladığına bakalım; “Mental desenler, yani her bir duyu modalitesinin –görsel, işitsel, tatsal, kokusal ve somatosensoriyel işaretiyle inşa edilen bir yapıdır”²⁵ (Damasio 1999: 318).

[...] aklımızdaki imajlar, belirli bir nesnenin anakopyası değil, daha ziyade, her birimiz ile organizmalarımızı meşgul eden ve organizmanın tasarımına göre sinir deseninde biçimlendirilen bir nesne arasındaki etkileşimlerin imajlarıdır. [...] Cisimden retinaya ve retinadan beyne nakledilen nesne resmi yok. Bunun yerine, nesnenin fiziksel özellikleri ile organizmanın reaksiyon modları arasında dahili olarak üretilen bir imajın oluşturulduğu bir dizi yazışma vardır.²⁶ (Damasio 1999: 320).

İşte Damasio'nun bahsettiği bu yazışma sonucu “’temsil” oluştur. Yani benim masada duran bardağı görmem, onu bardak olarak tanımlamam bir dizi elektriksel iletilerin sinir sistemimde oluşturduğu nöral haritaların karşılığı olan bardak temsili sayesinde gerçekleşir. Haritadan temsile, ama nasıl? Tıpkı Tura'nın maddi bir olay olarak ele aldığı nöral haritaların nasıl olup da bir anlama sahip olduğunun henüz açıklanamadığını belirttiği gibi Damasio da “’ Nöral bir desenin nasıl olup da bir imaja döndüğüne dair problem sinirbilim tarafından henüz çözülmüş değildir.”²⁷ demektedir (Damasio 1999: 322).

Oyuncu olarak, sinirbilimin henüz keşfedemediği koyları bir kenara bırakarak, şimdilik elimizde olan verilerle yolumuza devam edebiliriz.

Okrent, sanatçı ve bilim insanlarının çalışma süreçlerinden bahsederken kelimelere değil imajlara odaklandıklarını söyler (Okrent 2013) ve bizi otistik yazar Temple Grandin'e yönlendirir. Grandin “köpek” kavramı, bildiğim her köpek ile ayrılamayacak derecede bağlantılıdır. Video kütüphaneme daha fazla örnek eklerken gitgide büyüyen, neredeyse

²⁵ Çeviri bana aittir.

²⁶ Çeviri bana aittir.

²⁷ Çeviri bana aittir.

bugüne kadar gördüğüm her köpeğin görüntüsünün olduğu kartlar gibi.”²⁸ (Grandin 1996) sözleriyle dilsel olarak değil de görsel olarak nasıl düşündüğünü anlatırken kavramların birer imaj topluluğu olduğunu söyler (Okrent 2013). Dikkat edilirse Grandin, Damasio’nun ve Tura’nın bahsettiği nöral desenleri- imajları kendi kelimeleriyle ifade etmiştir. Ancak burada önemli olan Damasio’nun da açıkladığı üzere imajların bir fotoğraf gibi değil, nöral haritalar üzerinden örülen desenler üzerinden olduğudur.

Bu bilgilerin farkındalığıyla oyuncu olarak yola devam edebiliriz.

İmajlarla ilgili olarak, Sarıkartal imajın tek çeşit olmadığını söyler; bir sözlerde temsil edilen temsili imajların varlığından bir de sözlerle gerçekleştirilen eylemlerin imajların varlığından bahseder:

Biz, esas olarak bir yandan da teksteki kelimelerin, cümlelerin ve onların birbirine mantıksal olarak anlam üretmek üzerine bağlı yoğun bir imajinasyon faaliyetine giriyoruz. İşte o yoğun imajinasyon faaliyeti sırasında eylemlerin imgeleri geliyor. Yani yalnızca kelimelerde temsil edilen imajlar değil. ... Terliklerini giy kızım derken iki taraf da çok önemli. Burda seni azarlıyorum ama seni terliklerini giy kızımındaki eyleyişimle azarlıyorum. Yani bu tekst aracılığıyla azarlıyorum. Şimdi tekstin burada kendisinin taşıdığı temsil imajları var bir. Terlik –giymek- kız gibi ama bir de benim seni azarlamamın imgesi var. Benim seni azarlamamın imgesi üç kelimeyi söyleyişim sırasında sürüyor. Bir üst imaj olarak onun içinden geçiyor diğer temsil imajları. (Sarıkartal 2017)

O halde, hayalimizi yeniden kuralım; ancak bu sefer satır aralarını doldurarak.

Mesela, 3 yaşındayım. Masada duran bardağı görüyorum. Daha önce de görmüş olduğum için bardağa dair mental desenlerim-temsil imajlarım var. Yine sadece görsel olarak düşünmemek gerek, nesneyle duyuşsal ilişkilerim sonucu (gördüm, tuttum, elimden kaydı kırıldı ses çıktı, su içerken porselenin tadını aldım vs...) her türden imajlarım mevcut; yani bardağın ne olduğunu biliyorum, yalnızca adını bilmiyorum. Annem diyor ki bak, bunun adı bardak. İşte bardak kelimesi bugüne kadar adının bardak olduğunu bilmeden oluşturduğum bardağa dair bütün imajlarla ilişkilenen yeni imaj olarak geliyor. Üstelik bu kelimeyi duyduğum için işitsel bir imaj olarak varoluyor ve

²⁸ Çeviri Cansu İlgen’ aittir. <http://www.bilim.org/> dan alınmıştır. Erişim tarihi: Kasım 2017

Freiderici ve Singer'in dile getirdiği üzere kelimenin özelliysel bir topluluk olarak temsil edilmesinden ötüü bardağa ait tüm özelliklerle ilişkiye geçerek merkezi sınır sistemimdeki haritasını ediniyor. Ancak Bierwisch'in de belirttiği üzere her bardak dediğimde ya da bardak lafını duyduğumda bütün özellikler-haritalar aktif olarak devreye girmiyor. Dr. Seçkin'in açıkladığı üzere semantik aktivasyondan ötüü ilgili kelimeler-haritalar çalışmaya başlıyor.

4. ÇİĞNEME - KASTETME EGZERSİZİ

Sarıkartal'ın egzersizle alakalı olarak "Eylemi bulmuyoruz ama kullandığı dili biz de kullanarak bir kere onu yapıyoruz" (Sarıkartal 2017) sözlerinden anlaşılacağı üzere çiğneme-kastetme egzersizi eylemi buldurmaya yönelik bir egzersiz değildir. Çetin Sarıkartal'ın verdiği örnekten devam edilecek olursa "Terliklerini giy kızım" cümlesinin eylemi dramaturjik çalışmalar sonucu "azarlamak" olarak belirlenmiştir. Sarıkartal'ın da dediği gibi laf bitirene kadar "azarlamak" üst imajı bir kanal gibi devam etmektedir. (Çetin Sarıkartal'ın tabiriyle kelimeler onun içinden geçmektedir). Bu esnada da "terlik", "giy", "kızım" kelimelerinin temsil imajları da çalışmaktadır. Egzersizin peşine düştüğü şey ise, rol kişinin bu kelimeleri tercih etmesinin altında yatanlardır. Bu nedenler bir noktaya kadar metinden elde edilebilir verilerdir. Sınıfsal, ekonomik, kültürel nedenler gibi. Bunlar elbette ki değerlidir ve oyuncuya bir perspektif verir. Ancak oyuncu olarak performansa dayanan bir keşfe çıkma arzusunda olduğumuzdan kelimelerin performe edilmesiyle ulaşılan veriler bu tezin araştırma kapsamını oluşturmaktadır. Mesela karakter "Işığı söndürür müsün çocuğum" cümlesiyle de azarlayabilecekken diğer kelimeleri tercih etmiştir. Demek ki eylemleri aynı olsa dahi; o kelimeleri değil, bu kelimeleri tercih eden bir rol kişinin izi sürülmektedir.

"İz sürmek" en doğru imge olabilir bu egzersizi açıklarken. Genel olarak da, iz sürmek tezin temel davranışı olarak görülebilir. Örneğin dile ilişkin tarihsel süreç ya da bilimsel incelemeler ele alınırken yapılan şey, kullanılan dilin bugününü bir nebze olsun anlama maksadıyla bugüne gebe olduğu düşünülen durumların kıymetli birer "iz"ler olarak değerlendirilmesidir. Egzersiz, kendi içindeki iz sürme davranışını ise ses ve anlam katmanlarının performatif olarak mümkün olduğunca görünür kılınmasını hedefleyen çalışma mekanizması üzerinden gerçekleştirir. Dahası egzersiz, izi sürülen katmanlar ve katmanlar arası ilişkiler sayesinde, oyuncuya kendi ağzından çıkan sözlerin tamamlanmış bir sonuçtan (kelime, ses, cümle) çok daha fazlası olduğunu göstermeyi amaçlamakta; yani oyuncuya keşif alanı açma yönünde hizmet vermektedir. Oyuncu, çiğneme kısmında ses, kastetme kısmında ise anlamla ilişkilendirilmektedir.

4.1 ÇİĞNEME – KASTETME EGZERSİZİ

Egzersizin temel bir işlevi vardır; o da karaktere ilişkin bir doku yakalatmak. Bununla birlikte kendi deneyimim ve odak grup çalışmasındaki oyuncuların deneyimleri üzerinden şu söylenebilir ki, egzersiz asıl işlevi olmamasına rağmen oyuncudaki yargılamadan kaynaklı sahiplenme hissini ortadan kaldırmakta ve oyuncuyu karakterin varlığına dair ikna etmektedir. İki duruma da detaylıca değinilecektir.

Önce egzersizi hemen tarif edelim.

Öncelikle, oyuncu iyi ezberlemiş olduğu bir tiratla gelir. Salt bir ezberden çok neyi neden söylüyor olduğunu bilmesi önemlidir; yani metnin bütününden yaptığı çıkarımlarla (basit bir dramaturji çalışması gibi düşünülebilir) tiradaki eylemlerini biliyor olması gerekmektedir. Oyuncu bu tiradın içinden önemli olduğunu düşündüğü ya da dikkatini çeken bir dize seçer. Örneğin: “Ak kefenler giydi kardan beyaz.” Bu noktadan sonra egzersizin çiğneme ve kastetme olmak üzere iki aşaması vardır.

Çiğneme aşamasında oyuncu ses ile ilişkilendirir. Kelimeler ayrı ayrı sanki ağzın içinde çiğneniyormuş imgesiyle ağzın tüm olanakları kullanılarak harflerin oluşumlarına ve doğalarına uygun olarak artiküle edilir. Üç önemli nokta vardır.

1. Ağızda kelimeyi çiğniyormuş imgesiyle başlayan süreç omuruilik hattı boyunca, yani kuyruk sokumuna kadar devam etmelidir. Bazı oyunculara ıkmak yardımcı olabilir ancak bunu yapacağım derken ağzın içinde kelimeleri çiğneme imgesi kaybolmamalı, egzersizin bu aşaması salt kelimenin fiziksel bakımından zorlanarak söylenmesi basitliğine indirgenmemelidir.

2. Her kelime birbirinden bağımsızca çiğnenmelidir.

3. Kelimenin anlamı katıyen düşünülmemelidir. Bu aşamada oyuncu, kelimenin salt bir ses olarak icrasından ileri gelen bedensel değişimleri (etki-yankı-vibrasyon) dinlemelidir.

İkinci aşama kastetme aşamasıdır ve oyuncu anlamla ilişkilendirir. Yine seçtiği dizedeki kelimeleri artiküle eder, ancak bu sefer anlamlarını da düşünür. Kastedilen kelime anlamsal bakımdan doygun bir noktaya geldikçe, yani kelimeyle birlikte oyuncuda güçlü-belirgin imajlar ortaya çıktıkça oyuncu bir sonraki kelimeye geçip aynı işlemi yapabilir. Bu aşamada da önemli noktalar vardır.

1. Her kelime birbirinden bağımsız kastedilmelidir. Örneğin ‘‘Ak’’ kelimesinden sonra ‘‘kefenler’’ kelimesinin geldiği oyuncu tarafından bilindiği için oyuncu ak kelimesine bir ton atayabilir, ancak bu istenmeyen bir şeydir. Çünkü ‘‘ak’’ kelimesi kastedilirken oyuncunun yalnızca ak kelimesi ile sessel ve anlamsal ilişki kurmasını istiyoruz. Yani öncesindeki ya da sonrasındaki kelimeyle ilgilenilmemeli, önce her bir kelime için ayrı ayrı iz sürülmelidir.

2. Kastetme denilen şey o kelimeye ait sessel ve anlamsal olanaklar dahilinde oyuncuda itki ve imajların belirmesi için yapılır. Yani ‘‘Ak’’ kelimesi kastedilirken ak neyi ifade eder? Neden beyaz değil de ak? Benzer şekilde ‘‘kefenler’’ nasıl bir yere karşılık gelmektedir? gibi araştırmalar yapılır.

3. Kelimeler bir kaç tur ayrı ayrı kastedildikten sonra birlikte durmak isteyen kelimeler birlikte söylenir. Yani ‘‘ak’’ ve ‘‘kefenler’’ birlikte durmak isteyince artık ‘‘ak kefenler’’ diye kastedilir, haliyle oradan yeni bir anlam doğar.

4. Buluşmaya teşne kelimelerin hepsi buluşunca (Mesela: ak kefenler – giydi –kardan beyaz olarak buluştu kelimeler oyuncuda.) ve buluşmuş halleriyle kastedilince sonraki aşamada cümle komple sıkıştırılır, yani ayrışma yapılmadan tek seferde söylenir.

5. Oyuncu, küçük bir kesitten edindiği bedensel deneyime dayalı dokuyu bütüne uygulayarak tiradı baştan oynar.

4.2 ODAK GRUBUN DENEYİMLERİ IŞIĞINDA EGZERSİZİN ÇALIŞMA PRENSİBİ

Bu bölümde hem şimdiye dek mercek altına alınan meselelerden edinilenler hem de odak grup çalışmasında yer alan oyuncuların beyanatları esas alınarak çiğneme-kastetme egzersizinin çalışma prensibi ve egzersizin oyuncuya açtığı yollar açıklanmaya çalışılacaktır. Aslında tezin bu aşamasına kadar birbirinden ayrı gözükten başlıklar nihayet belli bir maksat etrafında buluşacak; ses ve anlam çatıları doğdukları evin üzerini örtüyor olacaktır.

Egzersiz organizmanın sessel-anlamsal imkanlarından faydalanarak karaktere ilişkin ipuçları yakalatmayı amaçlar. Bunu da bizim için alışlagelmiş olan dilsel birimleri kurcalayarak yapar. Deneyime dayalı kurcalama-bozma sayesinde ezber bozmanın önemini şöyle ifade eder:

[...] işitmek tuzaktır; çünkü kelimeleri defalarca duyarız ve anladığımızı düşünürüz... Kelimeler alışkanlıktır. Düşünceler ise bir yolu takip eder. Yoldan sapmadıkları müddetçe varlığımızı garantiye alır ve kendimize - etrafımıza parlak bir bakış atarak uyanmamızı sağlayacak deneyimlerden bizi korur. Eğer daha derin bir deneyim, taze bir bakış istiyorsak; işitme duyumuzu kapatmalı ve kelimeleri duyduğumuz ve hakkında ne düşündüğümüzü bildiğimizi varsaydığımız haliyle algılamayı bırakmalıyız²⁹ (Linklater 1992: 31).

Linklater'ın işitmek ile kastettiği şey yalnızca başka birinin laflarını işitmek olarak düşünülmemelidir. Konuşma eyleminin kendisi de kişinin kendi ağzından çıkanı duyması itibarıyla bu kapsamda ele alınmalıdır. Konuşabilme yetisine sahip bir organizma olan insanda düşünce-anlam ses ile organizmanın dışına taşar. Konuşmak eylemi için dışavurum denebilir; ancak dışa-taşım tezin savundukları kapsamında daha uygun bir kelime olarak özellikle tercih edilmiştir. Çünkü vurmak kelimesi etken özneyi işaret etme riski taşırken, taşmak eylemi öznedenden muaftır; sonuç olarak gerçekleşir, edilebilir. Dolayısıyla konuşmak “ses ve anlamın neredeyse ayrılmaz bir bütünsellik içinde organik sürecin getirisi olarak organizmanın dışına kendiliğinden taşması” olarak tanımlanabilir. Çiğneme-kastetme egzersizi ise, işte bu kendiliğinden gelişen süreci

²⁹ Çeviri bana aittir.

‘‘anlam olmaksızın ses’’ ve bunun üzerinde gelen ‘‘ses + anlam’’ olmak üzere ayırmaktadır. Bu sayede dilsel süreç bir anlamda parçalanmakta, kopartılmakta, yavaşlatılmakta, mercek altına alınıp büyütülmektedir. Egzersiz iki aşamadan oluşuyor olsa da, bu bölümde egzersiz 5 başlıkta incelenecektir: Çiğneme, kastetme, biraraya gelme, doku örneğinin tirada uygulanması ve sahiplenmenin ortadan kalkması.

Parçalamanın ilk aşaması çiğnemede egzersiz başlığında açıklandığı gibi oyuncunun kelimelerle ses olarak ilişki kurmasını içerir. Buradaki en önemli şey sesin anlam içermiyor olmasıdır. Oyuncunun ‘‘şimdi burada ne demek istiyor?’’ ‘‘ karakter burada ne yapıyor?’’ gibi kaygılardan muaf bir biçimde, sadece kelimenin sessel nitelikleriyle ilgilendiği aşamadır. Seslilerin sürekliliği, sessizlerin onları boğumlaması, her an değişen bir mekan olarak ağız, onun içinde-dışında olup bitenler: dilin, dişin, damağın, dudağın, gırtlığın başına gelenleri dinlemek oyuncu adına oldukça oyunsu bir arayıştır. Üstelik, yerine getirilmesi gereken görev epey basit, düşünsellikten uzak, sade bir sorumluluk içermektedir. Bu basitlik oyuncunun konsantrasyonunu tek bir yere kanalize etmesini sağlarken, iyi bir egzersiz girişi olma niteliğini barındırmaktadır. Örneğin çalışmayı ilk defa yapan A1 ‘‘hepsinin seslerine odaklan’’ dedin ya [...] O, çok açtı beni. İşim sadece ses olunca egzersiz çalışmaya başladı’’ dedi (2017). Benzer şekilde C3 de ‘‘Sadece artikule ettiğim için kendimi daha rahat hissediyorum başında, öyle bir şey bana iyi geliyor. Ve o kelimenin kendi içindeki yapısını, özellikle sessiz harflere baskı yapmanın, anlamı olmadan o kelimenin bedenimle iletişime geçirdiğini hissediyorum çok organik bir halde’’ ifadelerini kullandı (2017).

Çiğneme aşamasında çıkarılan seslerin anlam içermemesi gerekmektedir. Karakterin tam olarak belirmesi söz konusu değildir. Ancak oyuncunun ses temelli bedensel deneyim üzerinden bir keşfe çıkması, organizmanın asal kullanıcı ben’in bir süreliğine kenara bırakmasına ortam sağlayabilir. B2’nin başına geldiği gibi:

[...] Ş’nin nasıl çıktığı m’nin nasıl çıktığı ağızımın aldığı şekille şey gelmeye başladı, sesin etkisi gelmeye başladı. Ş’ye vur dedin ya, ş’ye vururken ‘‘Bana ne oluyor?’’u dinlemeye başladım. Oradan Hamlet’ten tamamen bağımsız alakasız biri olmaya başladı: Biri bir şey yapıyordu.

Bunun yanı sıra ses bir madde olmasa bile etkileri gözlemlenebilen bir enerjidir. İşitilen bir enerji olmakla birlikte hacimsel olarak varlığı bedende duyulmaktadır. Çiğnemeyle birlikte belirgin artikülasyonun başlattığı bu fiziksel etkiden kaynaklı bir itkinin doğdurduğunu dile getiren de oldu. Mesela C3 gibi:

Harekete geçen yerlerde de bi kuvvet oluşuyor tam olarak karakterin itkisi diyemem buna ama bazı yerler daha fazla kasılıyor. Güçsüz ya da rahat ya da serbest olabiliyor. Bu da daha sonra kastetmeye başladığında biraz daha harekete geçme kolaylığı sağlıyor sana, düşünmeden yaparsan tabi, karar vermeden yaparsan tabi. Yani bir eylem diyemem bir eyleme hali diyemem, ama eyleme geçmeden önceki o hareket anını yaratıyormuş gibi sanki ona zemin hazırlıyormuş gibi sonrasında karar vermeden araya girmeden aracı olarak tiradı akıtmaya başladığında, oynamaya başladığında, sonrasında eyleme dönüşebiliyor. İşte o yürümesi, boyun kasıntısı vs oluyor. Bu doğru da olabilir yanlış da olabilir o kasılmalar; ama sonuçta eyleme geçmeden önceki bedeni o harekete hazırladığı bir çalışma sağlıyor (2017).

Bu fiziksel ipuçlarının karakterin bu organizmayı kullanırken hangi imkanlarını kullanmış olabileceğine dair belli ipuçları olarak okunabileceğini söyledi. Sözlerine şöyle devam etti:

Bu zemin, dolayısıyla sesin tam olarak nerden çıktığını da etkiliyor. Zaten oyuncu da kendi bi taraftan bunu oyuncu kişisi olarak farkedir; kimi rollerde kuyruk sokumuna kadar inerken kimi göğüste kimisi çok kafada olabilir. Fizikselliği ile bağlantı kurabilir oyuncunun. İşini de kolaylaştırabilir. O kelimelerin, o sessizlerini tam olarak nerelerde boğumladığı ile de ilgili o karakterin o anki fiziksel koşullarını yaratan durumları organik olarak bulma hali aslında (2017).

Egzersize oldukça çabuk cevap veren C3'ün performansı sırasında kendi bedeninde olan değişimlere karşı farkındalığı da epey yüksekti. Örneğin Medea'yı oynarken bir anda ayakkabılarını çıkardı. Röportajda bunu sorduğumda ise "O an, ayakkabı çok yabancı geldi. İstemedim. Çok rahat, konforlu geldi" dedi (2017).

Egzersiz çigneme safhası oldukça bedensel ve ilkel bir arayıştan ibarettir. Çiğneme, oyuncunun, sesin yalnız kendisini çıkarmakla meşgul olması sebebiyle, organizmaya olanları gözlemleyebileceği ve edinimlerde bulunabileceği bir deney olarak görülebilir. Arayışın ilkelliğinin ise dilin kendini inşa eden yapısından ve buna bağlı olarak da geçmişle kurduğu bağların varlığından ileri geldiği düşünülebilir. Örneğin, çiğneme esnasında sessizlerden kaynaklı oluşan etki, onlardan alınan güç (özellikle sert sessizler) ile ilk dil olarak kabul edilen ağzı tüm imkanlarını kullanarak çıkarılan tıktı

dillerindeki seslerin aslında çok güçlü telaffuz edilen sessiz harfler olması birbirine paralellik gösteren iki durum olarak ele alınabilir.

Aslında çiğneme anlamsız sesler çıkarmaktır. Ancak belli bir farkındalıkla, niyetle, istekle yapıldığı için, yapılırken oyuncu kendini yadırgamaz. Mesela bilmediğin bir dilde dua etmek (örneğin Arapça) buna denk düşebilir. Bir maksat etrafında yapıldığı için eylem yadırganmadan gerçekleştirilir (örnek eylem: Tanrı'dan yardım istemek) Ancak bu yapılırken söylenen hiç bir kelimenin ya da cümlenin anlamsal karşılığı yoktur. Sadece sesler vardır. Louis Althusser tam olarak bu duruma istinaden söylemiş olmasa da, bu duruma iyi bir örnek teşkil edecek şu cümleleri sarfetmiştir "Pascal aşağı yukarı şöyle der: "Diz çökün, dua eder gibi kıpırdatın dudaklarınızı, inanç sarar sizi" (1994: 58).

Kastetme aşamasının temel amacı kelimelere ait güçlü imajlar belirmesini sağlamaktır. Çiğneme aşamasından hemen sonra gelen kastetme aşamasında, anlamın sesin bedensel etkisi üzerine konumlanmasından ötürü ses-anlam ilişkisinin oyuncu için belirgin hale geldiği bunun da imajı güçlendirdiği gözlemlenmiştir. Örneğin D4,

Görmeye çalışmakla gelmesi farklı bir şey. İmajları görmeye çalışıyordum. Resmen bir adamı alıyorum dökülüyordu saydırıyordum birisiyle tartışma halindeyken akar gider ya ne kadar ...seslerden sonra yalan nasıl yalan nasıl diye sordun ya işte o zaman keşke hepsini böyle çiğneseydim dedim (2017).

Daha evvel konusu geçen imajların salt görsel bir kare - fotoğraf olarak belirmediği bilgisi katılımcılarının ifadeleriyle desteklendi. Anlatılanlara göre egzersiz esnasında çok çeşitli imajınasyonlar oluştu: görsel, işitsel, dokunsal...Daha soyut ya da geometrik ya da mekansal tanımlar yapıldı. Mesela B2,

[...] net görüntüler görmedim mesela o kadar. Onun yerine böyle bir beyazlık sadece bir renk ve onunla birlikte duygu geldi ve onunla birlikte ısıyı hissetmeye başladım. Yaşam ısısı geldi. Yaşamak nasıl bir şey? dedin ya o sırada bir şey vardı ama o içimdeydi görsel olarak yarattığım oluşan bir şeye dönüşmedi sadece bir renk ve arkada bir çınlama sesi, o kadar (2017).

F6 ise daha geometrik şekiller gördüğünü dile getirdi. "Sınırlı ışıklar gördüm. İmaj olarak "zaten" kelimesi ile ilgili bir hayale gitmektense, o kelimeyi söylerken, "zaten"

derken belli bi şey çıkmaya başladı. Şüphe bir yuvarlak belirmeye başladı bir hayal gibi birşey görmedim. Soyut geldi.” Buna karşın A1’in tasvir ettiği her bir imaj neredeyse bir anı’ya ait mekan ve atmosfer betimlemesine sahipti. “Uyumak. Yatan bir insan. Ama çocuk gibi. Aslında bir baba var, babanın oğlu. Çok standart bir saat: 10’da yatmalı. Baba da çalışıyor. Babanın son kez kapıdan giderken uyumakla deyip gitmesi gibi. Standart bi günü bitirmek. [...]” (2017).

Her zaman bir kelime bir imaja karşılık geliyor kadar basit işlemedi süreç, örneğin B2 şöyle ifade ediyor:

‘Felaket’ biraz daha şey oldu onda şey olarak aslında hata bendeki ama beklentim vardı çünkü yaptığım işten felaket deyince herhalde böyle bir şey çıkar falan diye ister istemez düşünüyordum. Hakikaten bir görüntü bekliyordum . Bir felaket olmalı benim aklımda fikriyle direkt kelimenin karşılığı bir şey olmalı diye düşündüm. Yok, onun yerine bir ‘his’ geldi. Dehşet hissettim aslında kelimeye (2017).

Egzersizle birlikte bazı oyuncuların bedeninde kelimeler belirgin bir şekilde tezahür etti. Hatta F6’nın bazı ifadeleri Oida’nın bahsettiği seslerin yönü ile birebir örtüşüyordu “ [...] kelimelerin vücudumda yer etmeye başlaması... ‘Uyandırmak’ kelimesinde bi uyanma anını görmekten çok bir yükseliş geldi” (2017) derken iki eliyle karnından başlayarak yavaşça yukarı doğru uzanır. Tıpkı kelimenin kendisinin U’dan A’ya doğru gökyüzü yönünde açılması gibi. “ [...] ’yakışıklı’ kelimesi böyle tavuskuşu gibi bir şey” (2017) derken yine elleriyle hafif yukardan başlayıp aşağı doğru çaprazlamasına uzanan bir kuyruğu göstererek ve o uzanmaya eşlik eden yayılmış bir yakışıklılığ dedi.” “Şüphe” derken şüpheli konuşmaktan kaçındım. Bunun için çiğnemeye odaklandım. Yuvarlak bir şey geldi. Sarıyor, kucaklıyor gibi” (2017) ifadesi de bu fiziksel tezahüre örnek verilebilir nitelik taşımaktadır.

Kastetme aşamasında bazı kelimelerin sesleri ve anlamları o kadar bütünleşti ki o bütünlüğün kuvveti diğerlerine de taşıdı. Mesela A1, ‘bütün’ kelimesini çiğneyip-kastederken, kelime anlamını barındırdığı seslerden aldı ve ortaya çıkan anlam da oyuncuya fiziksel bir özellik olarak döndü. Gerçekten de o kelime daha yoğun, fiziksel olarak sıkıştırılmış ve köşeliydi. Mülakat sırasında oyuncunun bu kelime ile

ilgili ifadeleri de gözlemleri onaylar nitelikteydi. "Bütün: Bir kutu. Sıkı ve ayrılmayacak bir şey gibi. Kompakt. Çok ayrılmayacak bir şey" (2017). Benzer şekilde E5'in " 'Acı' çok şey oldu... İçlerinden en çok kastederken de çiğnerken de 'c' harfi çarptı bana" (2017) açıklamasını yaparken "c" harfini canı acıyormuşçasına yüzünü ekşiterek ve dişlerini sıkarak telaffuz ediyor olması sesin bedendeki dönüştürücü etkisi olarak okunabilir.

Linklater sayfada duran bir kelimeyi duyu merkezine taşımaktan bahseder.

Her bir kelimenin birbirinden farklı karakteri ve kendine has işlevi imajinasyonda hayat bulmalı ve duyuşsal ve duygusal sinir merkezlerinde ve sinir uçlarında deneyimlenmelidir. Kelimenin deneyimlenmiş anlamı daha sonra titreşimin ünlü ve ünsüz kanalları ve iştah artikülatörleri aracılığıyla dışa vurulmak zorundadır. Sayfadaki kelime imajinasyondaki anlamına dönüşmüş olur (duyuşsal ve duygusal olarak) ve bu deneyimlenmiş anlam da söylenen kelime olur³⁰ (1992: 31-32).

Sonraki aşama, kelimelerin kendi başlarına sessel ve anlamsal zenginlikleri araştırıldıktan sonra kelimerin irili ufaklı buluşmalar yaşayıp en nihayetinde cümlelerin tamamına varmak üzere birbirlerine kavuşması aşamasıdır. Oyuncunun bu aşamada yaptığı şey bir örgünün peşinden gitmektir: Kelimeden cümleye.

[...] Cümlelerin altında birçok kelime bulunmaktadır, ama dil onlarda tamamına ermemektedir. İnsanın başlangıçta yalnızca basit çığlıklar attığı doğrudur, fakat bunlar dil olmaya, ancak düzen ile cümle arasındaki düzen olan bir ilişkinin içine kapatıldıkları gün başlamışlardır -bu kapatılma isterse tek bir hecenin içinde olsun-. Kavga eden vahşinin uluması, ancak bunun onun duyduğu acının yanlamasına ifadesi olmaktan çıkıp, "boğuluyorum" cinsinden bir yargı veya açıklama değeri kazanması durumunda gerçek haline gelmektedir. Kelimeyi kelime haline getiren ve onu çığlık ve gürültüleri üzerinde ayağa diken şey, onun içine gizlenmiş olan cümledir (Foucault 1994: 148).

Freiderici ve Singer'in daha evvel bahsettiği gibi nöronların küçük bir ses seti gibi çalışmasından üretilen kelimeler, çiğneme ve kastetme ile sessel ve anlamsal katmanlarına ayrılmıştır, ancak bu yeterli değildir. Çünkü kendi içlerinde derinlik değişiminden ötürü kelimeler devingenlik kazanmış olsalar bile, tek başlarına hala

³⁰ Çeviri bana aittir.

hareket edemiyorlardır. Yani sabittirler. Onlara hareket yeteneği kazandıran şey Berwick'in daha evvel bahsettiği belli hiyerarşi ve kuralları gözeterek yapılan dildeki sentaks işlemidir. Bu konudaki hatırı sayılır önemdeki teori de *Merge*³¹'tür. Kelimelerin birbirleriyle kurduğu ilişkiler, semantik aktivasyon sayesinde ve sentaksın sunduğu olanaklar (kurallar-formüller) dahilinde cümlelere evrilir ve yeni anlamlar doğar. Yani birlikte durma isteği ya da kavuşma arzusu dediğimiz şey, dilin sentaksı ile biçimlenmesi ve kelimenin kelimeyi çağıran semantik nedenlerinden ötürü oluşmaktadır. Egzersiz esnasında oyuncu ise, bu arzuyu dinleyerek yavaş yavaş kelimeleri buluşturmaya başlamaktadır.

O bir grup oldu, o bir grup oldu. Ayrı ayrı gruplar oldu. Sonra yaklaştıkça onlar birleştiler. Önceden "düşünün ki" 'uyumakla yalnız" o düşünün ki yoktu. [...] Yani "düşünün ki uyumakla yalnız" bunlar birleşti ve grup oldu. Öldüm dirildim³². Diğer grubu söyledim. Sonra daha büyük gruplar oluştu sonra birleşti. Mesela "yüreğin" birleşmedi uzun bir süre... En sonunda birleşti (E5 2017).

E5'in ifadesinden anlaşılacağı üzere oyuncunun bu aşamada kelime ve kelime gruplarıyla ile yaşadığı deneyim her kelimenin ya da kelime grubunun kendine has süreci olarak gerçekleşmektedir. Hemen birbiriyle kucaklaşan kelimeler de olmaktadır, inatla ayrı durmak isteyenler de. Oyuncuya düşen görev ısrarcı ve müdahaleci olmadan organizmada (merkezi sinir sisteminde) gerçekleşen dilsel prensiplerin işleyişine izin verip, sürece tanıklık etmektir. Zaten kavuşma arzusu diye isimlendirdiğim potansiyel enerji, kelimeler buluştukça daimi bir akışa dönüşecektir. C3 şöyle anlatıyor başına gelenleri:

[...] yakın duranları beraber getirmeye başladığımda akışkanlık devreye giriyor. O akışkanlık da doluyor doluyor ve boşalmaya başlıyormuş gibi bir his bir kanal bulmaya başlıyormuş gibi bir his oluyor ve o kanal akmaya başladıkça başından alıp o kanalı takip ederek bir şeye karar vermeden yanlış-doğru diye hiç düşünmemeye çalışıyorum; yok yanlış tonladım gibi... Bir doku buldum o dokunun devam ederek gidiyor. Ben sadece müdahale de etmek istemiyorum sadece akıtmak istiyorum [...] (2017).

³¹ Dil bölümünde bahsedilmiştir. Kelimelerin biraraya gelip nasıl cümle oluşturduğunu açıklayan teori, birleştirme teorisi.

³² Çetin Sarıkartal'ın egzersizi tarif ederken kullandığı ifade. Sarıkartal kelimenin öncesini sonrasını yani seçilen cümledeki diğer kelimeleri düşünmeksizin yalnızca çığneden ya da kastedilen kelimenin düşünülmesi için bu ifadeyi kullanır.

Bir başka konu, buluşan kelimelerle imajların değişimi oldu. Mesela C3 oluşan yeni imajlarla ilgili şunları söyledi:

[...] önceki imajı hatırlatmıyor bana. “Canını yakmak” dediğimde ilk haliyle alev ette bir acı hissettim daha öyle bir yere çekti gibi oldu bendeki imajını. Mesela gerçekten birinin etini tutup cimcirmek gibi...Artık alevle alakası kalmadı. Öyle bir acı. Can daha gönülle alakalı göğsümün altında bir şeyken canını yakmak daha başka bir şey oldu (2017).

Kelimeler arası bağlar belli bir doygunluğa ulaştığında oyuncuya verilen “sıkıştır” komutuyla birlikte, oyuncudan cümleyi adeta bir resim gibi kompoze etmesi beklenir. Bu aşamada amaç oyuncuda önceden (egzersiz sırasında) oluşan imajlardan doğacak daha yoğun-güçlü tek bir imajın oluşmasını sağlamaktır. Yani bir anlamda sıkıştırma, egzersizin “yoğun fazda buluşma” basamağıdır. Katılımcılardan B2 bu işlemi cümlenin tamamında değil belli bir kısmında kendi başına yaptı ve birleşme sonunda bir “çarpışma” yaşandığını ifade etti.

Birleştiren onları sonra o şeyler yaşama felaketi o yaşamanın sıcaklığı soğudu ama, yani anlamlar birleşti: Birbirini kesti diyeyim. Aslında teknik olarak birleştirmem gerektiği için birleştirmeye başladım kafamda. Ayırmıştım onları. Yaşamak böyle bir şey. Felaket böyle bir şey. Şimdi bunlar tamlama, birleşmek durumunda. “Yaşama felaketi” diyince bir şeyler çarpıştı bir anda (2017).

Egzersiz kelimelerin imajlarını yani temsil imajlarını oluşturmak üzerine temelleniyor olsa da kelimedden cümleye geçerken temsil imajlarının belli bir anlamsallıkta birbirleriyle kurduğu ilişkiden ötürü bazı oyuncular temsil imajlarından fiilin imajına doğru zıpladı. Egzersiz, eylemi buldurmaya yönelik olmasa bile temsil imajlarının güç kazanmasından ve biraraya gelirken birbirleriyle kurduğu ilişkiden kaynaklı olsa gerek, doğru bir eyleme doğru işaret edebiliyorlarmış. D4’in başına gelen budur.

Çok garipti. Tam olarak Hakan’ın (oynadığı oyunun yönetmeni) istediği şey bu tiratta “alay etmeydi” mesela. Ama bunu bir türlü başaramıyordum. Ama bu çalışmada bunu buldum, çok rahat hissettim. Bunun böyle oynanabileceğini anladım (2017).

Egzersizin bu aşamasının oyuncuyu harekete geçiren oyuncuya ayma yaşatan bağların görünür kılınması itibariyle biraz daha detaylı açıklanmasının iyi olacağı kanaatindeyim. Egzersizi önce parçalamak sonra da biraraya getirmek olarak ele alırsak oyuncunun yaptığı işlemin bir çeşit demontaj-montaj olduğundan bahsetmiştik. Bu aşama oyuncunun kelimelerin birlikte durma isteğini dinlerken aslında neden birlikte durmak

istediklerini de an'ladığı³³ dolayısıyla karakterin tam da o kelimeleri ne maksatla peşpeşe kullandığını anladığı aşama olması nedeniyle kritik. Biraz daha öncesinden alırsak; oyuncu çiğneme ve kastetmeyle sessel ve anlamsal olarak önceden bildiği kelimeleri yoğun imajinasyon faaliyetinden ötürü normal konuşmanın ötesindeki bir doyumlukta an-lamış³⁴ - inşa etmiş olmaktadır. Seçkin'in belirttiği gibi o kelimeye etiketlenmiş tüm nöral haritalar aktive oluyor (semantik aktivasyon). Her bir kelime için bu işlem gerçekleşiyor. Kelimelerin bir araya gelmesi ise haritalar arası ilişkiler kurulması ve bu sayede yeni bir haritanın ortaya çıkması demek oluyor. Yani aslında C3 ve B2'nin bahsettiği iki kelimenin bir araya geldikten sonra tekil olarak yarattıkları imajlardan farklı bir imajın ortaya çıkmasının sebebi; oluşan yeni nöral haritalardır. Biraraya gelen kelimelerin oluşturduğu her bir grup kendi haritasına sahip. Dolayısıyla kendi imajını kendi anlamını yaratmış oluyor. Bu işlem bir kaç jenerasyon yinelenerek ana cümleye ulaşılmış olunuyor. Bu montaj süreci de oyuncunun karaktere ilişkin edinimler kazandığı en önemli an-lardır. Çünkü rol kişinin isteği ve eylemi doğrultusunda o cümleyi o kelimelerle o sıralamayla kurmasını sağlayan şey, kelimenin kelimeyi ilişkisel olarak çağırması yani *predictive coding* in çalışmasıdır. Egzersizi yapan oyuncunun da kelimelerin buluşması için kelimelerin kavuşma arzusunu dinleyip, oradan hareket ediyor olması rol kişinin virtüel olarak sahip olduğu *predictive coding*'ini bir ucundan yakalayabilme ihtimalini içerdiği söylenebilir. Çetin Sarıkartal'ın "dedektif"³⁵ metaforu üzerinden konuşulacak olursa, yakalanan bir izden belli belirsiz ipuçları barındıran öteki ize atılan adımın süreci o iki iz arasındaki nedenselliği barındırmaktadır. Yani bu kelimedenden sonra öbür kelimenin gelmesi birbirini takip eden (doğuran, tutanan, eklemlenen vs...) temsil imajları sayesinde gerçekleşmektedir. Bu aşamada oyuncu birbirini çağırın, kavuşma isteği duyan kelime-kelime gruplarını

30 An-lamak.: Damasio'nun bahsettiği yazışmalar olarak ele alınmalı.

³³ An-lamak kelimesi bilinçli olarak bu şekilde yazılmıştır. Sarıkartal anlamının an'lar üzerinden gerçekleştiğini düşünür. Sarıkartal'ın bir başka egzersizi olan "Cıbirca-Şarkı" üzerine araştırma yapan Elif Aydın tezinde bu konuya ders notları üzerinden şöyle açıklık getirmiştir: "Çetin Sarıkartal'ın anlama ile kast ettiği şeye vurgu yapmaktır. "Anlamak" etkilenilen şeye açılmak ve onun kişiye değmesi; bir şeye maruz kalmak demektir. Anlamak için o şey kişiye dokunmalıdır, dokunduğu yerde de bir anı oluşur ve kişi de an'lar, anlar" (Sarıkartal, Ç. 22 Ekim 2013, İleri Oyunculuk I).

³⁵ Çetin Sarıkartal'ın dersinde aldığım notlardan: "Oyuncu olarak, oyunculuk mesleğine dair kafamızda canlanan şey *bir dedektif gibi iz sürme hali* olmalıdır." (Sarıkartal, Ç. 2016. *İleri Oyunculuk Ders Notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi)

dinleyerek, muhtemel bağlantı noktalarından bu arzunun nedenini performe edip anlayarak, karakterin izini sürmektedir.

Dize tamamlandıktan sonra, yani çiğneme-kastetme ve biraraya gelme işlemlerinden sonra oyuncular yakaladıklarını bir şeyler olduğunu söylediler ve yakaladıkları şeylerin parçanın bütününe tesiri hakkında ifadelerde bulundular. Mesela çiğneyip kastettiği cümle ve bu cümlenin tiradın içinde yer bulmasıyla ilgili olarak B2 ‘‘Kastettiğimle, parça içindeki baya değişti ama o şey böyle kilidi açtı. Bir şeyi başlattı ve yerini buldu’’ (2017) derken çiğnenip kastedilen cümlenin bir anahtar olarak çalıştığını belirtmektedir. Bu anahtarla parçanın tümüne bakınca yapılan tekrarlarla birlikte kapıların açıldığını ifade etti.

Kastetmede de karakterin tümünden ziyade bir durumdaki bir adam belirdi. İşte o korku ve yere çakılı kalma durumu içinden oynamaya başladım ve parçayı tekrar ettikçe o durum hamletin içinde bulunduğu duruma dönüştü. Sondan bi önceki alışımda, unutup takılana kadar, hamletin laflarını söylediğini fark ettim (2017).

C3 de benzer şekilde çiğnenip kastedilmiş cümleden sonra oynanan ve tekrar edilen tiradın her defasında başka bir yerindeki anlamın belirginleştiğini söyledi.

[...] mesela tekrar tekrar alırken bazı yerler değişiyor onun farkına varıyorum ve o bir deneme çalışması gibi değil her akıştan sonra o akışın hatırası gibi. Tirada ve karaktere dair bir şey keşfediyorum bedenimde sesimde o kelimenin anlamıyla ilgili. Onun farkına varıp, başka bir partla ilgili yeni bir aydınlanma yaşıyorum (2017).

F6 da tekrarların durumu netleştirdiğini ifade etti. ‘‘Bir akış getirdi bana bu egzersiz, bir hale soktu. Tiradı oynarken her kelimeyi görmeye çalıştım ama hızlı olunca her kelimedede onu yapamadım. Ama tekrar tekrar oynayınca bu yavaş yavaş ortadan kalktı’’ (2017).

F6’nın C3’ün ve B2’nin ifadeleri baz alınarak çiğnenip-kastedilen cümlenin oyuncuya bir doku örneği verdiği yorumu yapılabilir. Bu doku örneği önceki aşamalardan (çiğneme-kastetme-biraraya gelme) kaynaklı olarak işlenmiş ve çözülmeye gebe bir parça olarak düşünülebilir. Bu doku örneğinin öncesine ve sonrasına verdiği referanslar sayesinde tiradta çözümler yaşattığı söylenebilir. C3’ün tirada (olup-bitene denebilir)

ve karaktere ilişkin hep bir şeyler keşfettiğini, bir yerini keşfedince başka bir yeriyle ilgili de aydınlanma yaşadığını söylemesi bu iddiayı destekler niteliktedir. B2 ise doku örneğini ‘’anahtar’’ olarak isimlendirmektedir. B2’de anahtar kapıları açtıkça, ilişkiler çözülmeye başladıkça karakter belirginleşmeye başlamıştır. D4 bunun da üstüne çıkarak tutarlı bir karakterin belirmesi sayesinde kaç oyundur yanlış oynadığı eylemini tespit edebildiğini belirtmiştir.

Son olarak, egzersizin gerçekleştirmeye çalıştığı hedeflerinden biri olmasa bile, sonucu itibariyle karakterin belirmesinin önündeki en büyük engeli yani varsayılan kullanıcıyı ortadan kaldırmakta başarılı olduğu tarafımdan gözlemlenmiştir. Bunun da egzersizin organizmayı görünen bir bileşeninden (ses-konuşma) yakalayıp, görülmez bir bileşenine (anlam-zihin) uzanması sayesinde gerçekleştirdiği öngörülebilir.

Aslında bizim bu organizmayla en dürüst ilişkimiz parçalıdır. Beden bütünlüklü olarak var olma değil, kaybolma eğilimindedir. Çünkü bir tür ekonomi ile çalışır kendi mantığı odur. Biz bu bedene ısrarla sahip çıkmaya çalışıyoruz. Ancak bir olay sırasında, bir eylem sırasında bütünlük kazanır. Mesela şu anda bu beden organik bir şekilde bütünlük kazanıyor size bu önemli şeyi anlatabilmek için. Bu *maksat etrafında* bütünlük kazanıyor. Aslında bu maksat etrafında bütünlük kazandığı sırada da çok dürüst olmak gerekirse bu bana en az yakın olduğu yerde. Ben bu bedene en az sahibim. Ne kadar az sahip hissediyorsan, bu derdi o kadar büyük anlatır bu beden. Yani lazım olan şey, bir kimlik değil ona ait olan dert. Ona ait olan fikirler ve onun gördüğü imajlar. Ve bu bedenin bütünüyle onun emrine verilmiş olması (Sarıkartal 2016).

5. SONUÇ

Giriş bölümünde detaylıca açıklandığı ve tezin içinde yer yer vurgulandığı üzere ‘‘Dil’’ ve ‘‘Oyunculuk’’ başlıkları egzersizin açıklanmasına hizmet edecek şekilde tasarlanmış ve ‘‘Çiğneme-Kastetme’’ başlığında buluşarak görevlerini yerine getirmişlerdir.

Dolayısıyla ‘‘Çiğneme ve Kastetme’’ bölümü; kesişmeler, buluşmalar, karşılaşmalar, çarpışmalar üzerine inşa olmuştur. ‘‘Çiğneme-Kastetme’’ bölümünün sahip olduğu bu mimari yapı, o bölümün çıkarımlar yapılabilmesine, sonuçlar elde edilmesine elverişli bir alan olarak çalışmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, ortaya atılan bilgilerin, tartışmaların buluşarak bir anlamda nihayete varmış olması, ‘‘Çiğneme-Kastetme’’ bölümünün final davranışı sergilemesi sonucunu doğurmuş olabilir.

Önsözde belirtildiği üzere bu tez, benim için bir şekilde ilişkide olan ama nasıl ilişkilendiklerini bilmediğim şey’lerin ilişkilerini keşfetme maksadıyla çıktığım bir yol olmuştur. Bu açıdan, başından itibaren örülen bu ilişkileri ve oradan doğan ilişkilene biçimlerini tümüyle ortaya koymak, yolun kendisini görünür kılacaktır. Bunun için de sonuç bölümü iyi bir fırsattır.

Konuşma yetimizin 300.000 yıl öncesine kadar dayanması, gırtlığın bu süreçte kritik bir görevde bulunuyor olması, ilk dil olarak kabul edilen tıkrıtlı dillerin ağızın çeşitli imkanlarını kullanarak bizlere yapabilirlikler kazandırması, konuşma ve beslenme arasındaki ilişki ve tam da bunu desteklercesine Linklater’ın zevk, arzu ve doyumun konuşma sürecine nüfuz etmiş olabileceği yönündeki iddiası, bugün tamamen formülize edilmiş, kurallar konulmuş konuşma becerimizin nereden geldiğini görmek maksadıyla ele alınmıştır. Çünkü araştırma, oyuncunun o gelinen yerle bağının kopmaması gerektiğine inanan bir tavır çerçevesinde gerçekleşmiştir. Foucault’nun da dediği gibi ‘‘ [...]kendiliğinden olan düzenin (imgelerin ve tutkularınki), en düşünülmüş olanını (mantığinki) öncelediği [...]’’ (1994: 145) bir anlamda kabul edilmiştir. Dile içkin hale gelen zaman’da anlamın ve sesin izinin sürülmesi bu sebeptir.

İz sürme eylemi verili metin, dil, ses vs. olanakları dahilinde organizmada karşılık bulan

ses, anlam ve bu ikisinin ilişkisinden ortaya çıkan girift desenden karaktere dair ipuçları yakalamak maksatlı olmasından ötürüdür. Bunu gerçekleştirmek için de, iz sürme eylemi ikinci olarak dilin düşüncüyü temsil etme görevi üzerinden devam etmiştir. Varlığına doğduğumuz dilin kendi varlığını bizim üzerimizden nasıl sürdürdüğünü, bizim de düşüncelerimizi organizma dışına vurmaya dil üzerinden nasıl gerçekleştirdiğimizi açıklarken dil organizması-insan organizması entegrasyonu ele alınmıştır. Başka bir deyişle, dil, Tura tarafından örgütlenmiş maddenin öznesiz bir özelliği (2011: 181) olarak tanımlanmıştır. Dilsel ifadelerin insan organizmasında anlam kazanması ise, “örgütlü maddi oluşumların insan beyni tarafından anlaşılabilir maddi bir özelliği” (Tura 201: 182) olarak açıklanmıştır. Yani organizmanın anlam üretmesinin dil organizmasının insan organizmasına entegre olarak, dinamik bir ilişkinin cereyan etmesi sayesinde olduğu sonucu çıkarılabilir. İşte bu cereyan hattı, oyuncu için muazzam bir alan açmaktadır. Üstelik, sesin anlam evrenine sızıntılarının su yüzüne çıkmış birebir kanıtları varken, anlam-imağ-karakter arayışındaki oyuncu için “cereyan hattını” görmemenin, burayı keşfetmemenin, buradan faydalanmamanın büyük bir kayıp olacağı söylenebilir.

Tura'nın organizmaya yaklaşımı, egzersizin doğduğu stüdyo tarafından benimsenen oyunculuk anlayışını açıklamak adına bir strateji olarak kullanılmıştır. Bu sayede zihin ve bedene dair ikili bakış açısının ortadan kalkması amaçlanmış, oyuncunun ben algısının değişmesi yönünde zeminler hazırlanmaya çalışılmıştır. Üstelik bu yaklaşımın oyuncunun egzersizi işletebilmesi açısından da önemli olduğu düşünülmektedir. Şöyle ki, Çiğneme kastetme egzersizi sesin fiziksel gücünden başlayıp (basınç, çarpma, yankı titreşim vs) anlamsal bir yere doğru yol izlerken, organizmanın görünür bir bileşeninden tutup, nispeten gizlenmeye daha teşne neredeyse görünmez diğer bileşeninin imkanlarına ulaşmayı sağlamaktadır. Oyuncunun kendini Tura'nın bahsettiği üzere “öznesiz rasyonel tarzda (maksadına uygun) örgütlenmiş bir organizma” olarak kabul etmesi ve bunun bir mekanizma olmasından ötürü, öznenin bağımsız olarak belli tekniklerle çalıştırılabilir olduğunu bilmesi bu noktada önem taşır. Çünkü organizmanın bir ucundan tutup öbür ucunu çalıştırabilme meziyetine sahip bir egzersiz olan çiğneme-kastetme ancak bu yöndeki oyuncuyu mutlu edecektir.

Araştırmada Oida, Stanislavski, Spolin, Linklater'ın deneyimlerine-çıkarımlarına-egzersizlerine-gözlemlerine yer verilmişti. Bu isimler yaptıkları keşifler sırasında B' den A'ya giderken neler olduğunu merak etmişlerdir, sesli harflerin akışından, sessizlerin o akışı kesme gücünden faydalanmışlardır. Ya da bambaşka şeylerin peşine düşmüşlerdir. Ancak sesin sadece olan bir şeyi ifade etmenin, dışa vurmanın çok ötesinde dönüştürücü, devingen, anlam yaratan bir etkisi olduğu konusunda hemfikir oldukları da araştırma içerisinde ortaya konulmuştur. Bununla birlikte tıkrıtı dillerinin aslında çok güçlü telaffuz edilen sessizlerden oluşması, Linklater, Stanislavski ve Spolin'in özellikle bu konuya eğilmesi, çığneme-kastetme egzersizinde sessizlerin basınçsal-vurucu-kesici etkisinden-seslilerin akan etkisinden güç alınması, bu tez kapsamında aynı yerden okunabilir veriler olarak durmaktadır. "[...]'medeni'' ve ''gerçekçi'' davranış katmanlarının altında uzun zamandır gömülü duran yaratıcı süreçlerin ateşleyicisi hayvansal tepki mekanizmalarını harekete geçirmesine izin verilmesi [...]"³⁶ gerektiğini düşünen Linklater'ın görüşleri araştırmanın temel dayanaklarından biri olmuştur.

Her bir kelimenin birbirinden farklı karakteri ve kendine has işlevi imajinasyonda hayat bulmalı ve duyusal ve duygusal sinir merkezlerinde ve sinir uçlarında deneyimlenmelidir. Kelimenin deneyimlenmiş anlamı daha sonra titreşimin ünlü ve ünsüz kanalları ve iştah artikülâtörleri aracılığıyla dışa vurulmak zorundadır. Sayfadaki kelime imajinasyondaki anlamına dönüşmüş olur (duyusal ve duygusal olarak) ve bu deneyimlenmiş anlam da söylenen kelime olur³⁷ (1992: 31-32).

Egzersiz tam da Linklater'ın ifade ettiği konuşmanın-kelimelerin organizmadaki deneyiminden yola çıkarak karakterin izini sürmektedir. Çünkü karakterin, hayalgücüyle, fikirleriyle, duygularıyla kısacası cereyan eden mana'larıyla oralarda şifrelendiği düşünülmektedir. Egzersizi yapan oyuncu ise yakaladığı ufak bir doku, bir parça kod üzerinden bütüne ulaşmak maksatlı yola çıkmıştır.

Foucault, kelimelerin düşüncüyü ikiye katlayan ön cephedeki ince zarlardan çok daha fazlası olduğunu söylemektedir (1994: 128). Bu tezde, az da olsa, Sarıkartal'ın derste sorduğu oyunculuğa en çok benzeyen sanat dalının neden şiir olduğu sorusunun cevabı

³⁶ Çeviri bana aittir.

³⁷ Çeviri bana aittir.

aranmıştır. Tam da buna istinaden olmalı ki Linklater ‘‘Neruda’nın Words³⁸ şiirinden bahsetmektedir. Şiirde geçen görmek, tatmak, dokunmak, hissetmek kelimelerinin düşünce hattına sızdığını söylemektedir. Çünkü Linklater’a göre kelimeler ‘‘Duyguların, hatıraların ve çağrışımların derinine ulaşır ve imajinasyonu harekete geçirir. Can verir’’ (1992: 31).

Katılımcılardan A1’in egzersizi yaptıktan sonra kurduğu şu cümleler, egzersizin tam da nerede durduğunu göstermekte ve sesin ve an-lam’ın muazzam birlikteliğini ortaya koymaktadır.

Bülent Ersoy’un bi sözü var bu konuda. Popstar¹’da jüri. Bir tane çocuk şey söylüyor. Gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar. Bülent Ersoy şey diyor: ‘‘ Böyle mi söylenir bu!? Adam sokakta bitmiş... ıslanıyor, yalnız...’’ Orada ‘‘yalnız’’ diye bi kastediyor. O geldi gözümün önüne’’ (2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=3jwrtgnjUk0>

³⁸ Pablo Neruda – Words şiiri

I am going to crumple this word,
I am going to twist it,
yes,
it’s too smooth,
it’s as though a big dog or a big river
had been licking it over and over with tongue or water
for many years.

I want the word
To reveal the roughness,
The ferruginous salt
The toothless strength of the earth,
The blood
Of those who talked and of those who did not talk.

I want to see the thirst inside the syllables,
I want to touch the fire in the sound:
I want to feel the darkness of the scream. I want rough words, like virgin rocks

KAYNAKÇA

- Aksan, D. 1979. *Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim*. İstanbul: TDK
- Althusser, L. 1994. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev.) Yusuf Alp, Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim
- Aydın, E. 2017. *Metin Temelli Tiyatroda Cıvırcanın Karakter Çalışmasında Kullanımı: "Cıvırca-Şarkı" Egzersizi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Barba E., Grotovski, J. 1992. "Oyuncunun Çalışması (1959-1962)" *MİMESİS Tiyatro Araştırmaları Dergisi Sayı (4) "Yoksul Tiyatro Özel Sayısı"*. (Çev.) İ. Özçıtak. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
- Bhattacharjee, Y. 2004. "From Heofonum to Heavens" *Science* (303): 1326-1328
- Bierwisch, M. 1982. "Formal and lexical semantics". *Linguist.* (80): 3-17
- Chomsky, N. 2013. "Problems of projection". *Lingua* (130): 33-49
- Collins, A.M., Loftus, E.F. 1975. "Spreading activation theory of semantic processing. *Physiol.* (Rev. 82): 407-428
- Damasio, A. 1999. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Dündar, P. 2016. "Duyduğunuz Ses Sivri mi Yuvarlak mı?" *Bilim ve Teknik Dergisi* (581): 30-33
- Ergenç, İ. 1994. "Beyindeki Dil" *Bilim ve Teknik Dergisi* (314): 36-39
- Ergenç, İ. 2000. "Dilin Beyindeki Organizasyonu ve Konuşmanın Gerçekleşmesi" *Multidisipliner Yaklaşımla Beyin ve Kognisyon* içinde (s. 113-126) Ed. Karakaş, S., Aydın, H., ve Er, C. Ankara: Çizgi Tıp Yayınevi
- Foucault, M. 1994. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (2. baskı) M. A. Kılıçbay (Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi
- Freiderici, A. D., Singer, W. 2015 "Grounding Language Processing on Basic Neurophysiological Principles" *Trends in Cognitive Science* 19(6): 329-338
- Grandin, T. 1996 "Thinking in Pictures: Chapter 1: Autism and Visual Thought" Grandin.com. Erişim tarihi: Ekim 2017
- <http://www.grandin.com/inc/visual.thinking.html>

- Güveloğlu, S. 2013. *Öznesiz Bir Süreç Olarak Oyuncu: Fiziksel Eylemler Yöntemi Üzerine*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Heacan, H. 1973. "Beyin ve Konuşma" *Bilim ve Teknik Dergisi* (64): 5-12
- Levelt, W.J.M. 199. "The time course of lexical access in speech production – a study of picture naming". *Psychol.* (Rev. 98): 122–142
- Li, X. 2006. "Mental representation of verb meaning: behavioral and electrophysiological evidence". *J. Cogn. Neurosci.* (18): 1774–1787
- Linklater, K. 1992. *Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text*. New York: Theatre Communications Group.
- Oida, Y., Marshall, L. 2013. *Görünmez Oyuncu* Ö. Turhal de Chira (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Okrent, A. 2013. "Is it Possible to Think Without Language?" Mentalfloss.com Erişim tarihi: Ekim 2017 <http://mentalfloss.com/article/50684/it-possible-think-without-language>
- Onan, B. 2010. "Beynin Bilişsel İşlevleri Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Anadili Eğitimine Yansımaları" *TÜBAR* (27): 521-561
- Rıfat, M. 1992. *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları
- Sarıkartal, Ç. 2011. *Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak*. Yayınlanmamış Konferans Metni, İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Sarıkartal, Ç. 2016. *İleri Oyunculuk Ders Notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi
- Saussure, F. 1998. *Genel Dilbilim Dersleri*. B. Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual
- Seçkin, M. 2016 "Beyin ve Dil İlişkisi" Açık Bilinç Radyo Programı, İstanbul, 14 Haziran 2016 <http://acikradyo.com.tr/acik-bilinc/beyin-ve-dil-iliskisi>
- Spolin, V. 1985. *Theater Games for the Rehearsal: A Director's Handbook*. Illinois: Northwestern University Press.
- Stanislavski, K. 2011a. *Bir Karakter Yaratmak*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tanrıdağ, O. 1997. "Organ Olarak Beyin" *Bilgisayar ve Beyin* içinde (s. 19-27) İstanbul: Nar Yayınları

- Toporkov, V. 2017. *Stanislavski Provada*. (Çev.) C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren. İstanbul: BGST Yayınları.
- Tura, S. M. 2011. *Madde ve Mana: Rasyonalitenin Kökeni*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zinder, D. 2016. *Beden Ses İmgelem: İmge Çalışması Eğitimi ve Chekhov Tekniği*. (Çev.) S. Cevher, Ç. Yılmaz. İstanbul: Mitoş-Boyut

EK-1: DR. MUSTAFA SEÇKİN AÇIK RADYO KANALINDAKİ AÇIK BİLİNÇ PROGRAMINDAKİ KONUŞMASI // 14 HAZİRAN 2016

<http://acikradyo.com.tr/acik-bilinc/beyin-ve-dil-iliskisi>

Bir sözcüğü ifade etmekte-anlamlandırmakta ya da o sözcüğün imlediği objeyi nesneyi bulmakta güçlük çektiği halde hastalar, o sözcüğün içinde yer aldığı cümleyi anlayabiliyorlar. Bu mantığa aykırı birşey gibi duruyor; çünkü cümle sözcüklerden oluşuyor sözcükleri tek tek anlamıyorsak cümleyi nasıl anlayabiliriz diye düşünmek mümkün. Bu mesela afazi konusundan yapılan çalışmaların belki bizim düşündüğümüzden daha farklı bir şekilde bilgi işleme süreçlerini yürütüldüğünün bir göstergesi. İçinde geçen bir kelimeyi anlamadığımız halde cümle karşımıza geldiğinde anlayabiliyoruz.

M.S: Bu gerçekten çok ilginç bir konu. Semantik afazi hastaları özellikle kelimeleri anlayamıyorken bu hastalara cümle anlama testleri yaptığımızda cümleleri anlamada sağlıklı bireylere yakın ya da diğer hastalara semantik olmayan hastalara yakın skorlar aldığını görüyoruz. Bu, kelime anlamayla cümle anlama arasında aslında bir dissosiasyon -ayrışma olduğunu gösteriyor. Bu aslında progresif afazilerden öğrendiğimiz bir şey; çünkü inme tipi afazide 19. yy sonlarında tanımlanan vernike tipi afazide kelime ve cümle anlama arasında fark olduğu belirtilmemişti, bunu progresif afazilerde görüyoruz. Bunun en önemli nedenlerinden biri de progresif afazilerde anterörtemporal lobun izole tutulması selektif olarak seçici olarak tutulması çünkü anterior temporal lob bize öğretti ki bu bölge kelimeleri anlamlarıyla ilişkilendirmede yani bir kelimeyi okuduğumda ya da duyduğumuzda, onu o kelimenin zihnimizdeki temsiliyle ilişkilendirmede görevli bir alan olduğunu öğrendik. Anterörtemporal lob etkilenmişse böyle bir bozukluk oluyor, anterörtemporal etkilenmemişse özellikle de frontal bölümün alt kısımları etkilenmişse cümle anlamı bozukluğu karşımıza çıkıyor.

Birbirinden ilginç çalışmaları çok önemli bir laboratuarda yaptın şimdi cevabını bulmak istediğin ve içinde angaje olduğun projeler neler?

M.S: Az önceki sorunuzla ilişkili olarak cevabını bulmak istediğim ilk soru bu kelime anlamıyla cümleme arasındaki disasiasyonların anamotik olarak koraltarı karşılıkları ile fikrimiz var ama bunun mekanizması nasıl? Beyinde bu süreç nasıl işliyor? Bunun için de semantik aktivasyon diye bir kavram var. Örneğin; bir kelimeyi duyduğumuzda o kelimeyle ilişki olan bütün kelimeler beynimizde canlanır. Ve onunla en uygun olanı seçerek aslında seçerek aslında anlamı oluştururuz ve cümle anlamada da bize bu yardımcı olur. Bir kelimenin anlamı oluşması için 400-500 ms gerekir ama 10 kelimelik bir cümleyi dinlediğimizde 5000 ms beklemeyiz onu anlamak için. Bir kelime kendinden sonra gelen kelimenin anlamını çağırıştırır. Buna ‘*predictive coding*’ denir. Kelimeyi duyduğunuzda sonraki gelecek kelimenin anlamını kodlamaya başlarsınız örneğin ‘‘adam kapıyı kapattı’’ dediğinizde ama İngilizcede ‘‘the man closed the door’’ fiil İngilizcede kodlar çağırıştırır Türkçe’de ise söz diziminden dolayı bu sıra biraz farklıdır sondaki fiil kendisinden önce gelen kelimeyi çağırıştırır ama bu sıra değişebilir de o yüzden Türkçe ile İngilizce arasındaki farklılık da anlamayla ilgili süreci etkiliyor olabilir.

EK-2: OYUNCULARLA ‘‘ÇİĞNEME-KASTETME’’ ÜZERİNE ODAK GRUP GÖRÜŞMESİ

Altı oyuncudan oluşan bir grup üzerinden yürütülmüştür. Birbirlerinden etkilenmemeleri adına egzersiz ve sonrası mülakat her oyuncu için bireysel olarak gerçekleştirilmiştir. Oyuncuların beşi bu egzersizi derste uygulamış ve kendi oyunculuk çalışmalarında kullanırken, biri başka bir dönemde eğitim almış olmasından ötürü egzersizden haberdar olsa bile ilk defa bu odak grup çalışması sayesinde deneyimlemiştir.

Katılımcılar tarafından bilinen ve kullanılan bir egzersiz olmasına rağmen, her oyuncuya egzersiz tarif edilmiştir. Egzersiz sırasında bütün katılımcıların belli bir çerçeveden sapmaması adına yürütücülük görevini üstlendim. Yalnızca gerekli gördüğüm yerlerde ettiğim müdahalelerle alakalı notlarım şu şekildedir:

Çiğneme aşamasında

1. Katılımcılar eğer heceleme yapıyor ve bunu tekrar ediyorlarsa (örneğin: melodik bir tekrar binerse) bunun önüne geçmek için hızıyla oynamak üzerine direktiflerde bulundum: Yavaşla-hızlan.
2. Eğer sesleri tam dinlemiyorlarsa, acele etmemesini; her bir sesin doygunluğunu duymalarını, buna ulaşmaya beklemesini istedim.
3. Katılımcılara özellikle sert sessizlerden güç almalarını tavsiye ettim.

Kastetme aşamasında

1. Anlamı belirginleştirmek için yardımcı olmak adına soru sordum.
‘‘örnek: şüphe nasıl bir şey?’’
2. Çeşitli *‘‘tonlamalar’’*la söyleme şekilleri denemeye başladıklarında hemen müdahale ettim. Anlamı düşünmeye yönlendirdim soruyla.

Egzersiz sonrasında egzersizin etkisi oyuncular üzerinde somut bir şekilde gözlemlenebiliyordu. Bu aşamada da pek müdahaleci olmak yerine, onların eteğindeki taşları dökmelerini tercih ettim. Bazılarında satır aralarından yakaladıkların benim için

yeterli iken, bazılarının daha iletişime açık hallerinden faydalanıp, araya ufak sorular sıkıştırdım.

1. F6 IAGO

‘‘Zaten Casio şüphe uyandıracak kadar yakışıklı’’

1.Neler oldu neler bitti?

Çiğnerken çok bir şey düşünmemeye çalıştım. Anlamını düşünmeden, kelimenin akmasını sağladı. Kelimeye daha yakınlaştım daha normal bi yerden gelemeye başladı. Asıl kastetmeden sonra zaten ve kadar kelimelerinde sınır imajları gelmeye başladı. Sınırlı ışıklar gördüm. İmaj olarak ‘‘zaten’’ kelimesi ile ilgili bir hayale gitmektense, o kelimeyi söylerken, ‘‘zaten’’ derken belli bi şey çıkmaya başladı. Şüphe bir yuvarlak belirmeye başladı bir hayal gibi birşey görmedim. Soyut geldi. Kelimenin yapısı başta kelimeleri benim için zaten bir çizgiydi, şüphe yuvarlak birşeydi. Hayal gibi birşey görmedim. Soyut geldi. Kelimenin yapısı etkili oldu. Kelimeler çiğnerken vucutta yer etmeye başlaması uyandırmak kelimesinde bi uyanma anını görmekten çok bir yükseliş geldi. (iki eliyle karnından başlayarak yavaşça yukarı doğru uzanarak) *(kelimenin kendisi de öyle U’dan A’ya doğru)* yakışıklı kelimesi böyle tavuskuşu gibi bir şey (kuyruğu gösterir ve yayarak yakışıklılığ der) Şüphe derken şüpheli konuşmaktan kaçındım. Bunun için çiğnemeye odaklandım. Yuvarlak bir şey geldi. Sarıyor, kucaklıyor gibi. Bir akış getirdi bana bu egzersiz, bir hale soktu. Tiradı oynarken her kelimeyi görmeye çalıştım ama hızlı olunca her kelimedede onu yapamadım. Ama tekrar tekrar oynayınca bu yavaş yavaş ortadan kalktı.

2. B2 HAMLET

‘‘Yaşama felaketini uzatan işte bu düşünce’’

Kelimelerde *(çiğnemedi bahsediyor)* en net dinlediğim ağzımdı.

İlk kelimeyi ‘yaşama’ yı söyledikten hemen sonra burası bir anda beynimde şişti yaşama derken onları bir şekil oldu dinlemeye başladım istemsiz nasıl derken ş’nin nasıl çıktı m’nin nasıl çıktığı ağzımın aldığı şekille şey gelmeye başladı sesin etkisi gelmeye

başladı. Ş'ye vur dedin ya Ş'ye vururken bana ne oluyoru dinlemeye başladım. Ordan Hamlet'ten tamamen bağımsız alakasız biri olmaya başladı: Biri bir şey yapıyor. 'İşte''ye kadar oluşan şey devam etti aslında. Onu dinledim biri var hoşuma da gitti sadece onu dinliyorum ama işte'de kısaldıkça sadece seslere dönüştü belki konsantrasyonla alakalı o bi anda bu falan b- u o kadar. Onu söyleyen biri olmadı ağızımdan çıkan bir sese dönüştü. Belki baştaki kelimelerin ağırlığından. Biri varolmaya başlamıştı baştan. Sonra sadece seslerin titreşimleri kaldı: işte-bu- düşünce de çok şey yapmadı aslında. Uzatan- felaket- yaşama ...o biriydi işte. Biri şey yaptı.

Kastetme aşamasında

Anlamlarda (*kastetmeyi kastediyor.*) Az önce konuştuk ya daha, hikaye kurmaktan çekinerek biraz başladım aslında, ne olacak acaba diye. Çünkü kendimin çok kullandığı bir çalışma değildi bu, tek başına. Gerçekten korktuğum gibi olmadı aslında. En samimi çığneme çalışmasıydı. Çok net görüntüler görmedim. Onun yerine böyle bir beyazlık sadece bir renk ve onunla birlikte duygu geldi ve onunla birlikte ısıyı hissetmeye başladım. Yaşam ısısı geldi. Yaşamak nasıl bir şey? dedin ya, o sırada bir şey vardı ama o içimdeydi. Görsel olarak yarattığım oluşan bir şeye dönüşmedi. Sadece bir renk ve arkada bir çınlama sesi o kadar. En temel beş duyuda nokta atışlar: Bir renk, ufak bir ses, bir ısı gibi... Onların bütünü bir anda yaşamaya dönüştü benim için, daha duyumsal yani.

'Felaket' biraz daha şey oldu. Onda şey olarak aslında hata bende, beklentim vardı çünkü yaptığım işten. Felaket deyince herhalde böyle bir şey çıkar falan diye ister istemez düşünüyordum. Hakikatten bir görüntü bekliyordum . Bir felaket olmalı benim aklımda fikriyle direkt kelimenin karşılığı bir şey olmalı diye düşündüm. Yok, onun yerine bir 'his' geldi. Dehşet hissettim aslında kelimeye. 'Uzayan' da ağızıma sakız geldi gibi, yine duyusal bişey. Tatlı ama dondurmayı uzatmak gibi bir şey sünen bir şey geldi. Yani süre olarak uzayan değil, sünen birşey bişey geldi. Elastik bir şey. 'İşte' ve 'bu' beklediğimden farklıydı. İkisi birbirinden yine işte önyargı: aynı şey bunlar anlamı ne kadar birbirinden ne kadar farklı olabilir ki diyordum ama birinde ispat isteği geldi. ''İşte'' derken orda bir durum oluştu aslında; sanki göremedikleri bir şeyi gösteriyor.

Gözümüzün önünde birşey var ve insanlar görmüyor nasıl görmüyorsunuz gibi bir durum vardı kafamda. Önümüzde bir şey var, burda. Ne arıyoruz? Bir durum oluştu gözünüzün önünde. 'Bu' kelimesinde bir tercih vardı. Bir şeyi tercih ettiğimi düşünüyordum. O değil, bu. Sahiplenerek yapıyordu beden onu. Benim olan bu. 'Düşünce' kelimesi tuhaf oldu. Nedense kelime ayrıldı kafamın içinde hecelerine bölündü: düşmek -düşünüyor -ben düşünce... diye bir anlama gitti önce. Kafamda çakılı olan ilk anlamı "'ben düşünce..'" fiiliymiş. Orda bir afalladım. Demek bendeki anlamı buymuş. 'Fikir' olsa daha kolay çağırırmış. Diğerleriyle birleştirenince 'düşünce' yerine döndü o düşünce değil bu düşünce. Ama tek başına anlamlandırmaya çalışmak...

Birleştirenince onları sonra o şeyler yaşama felaketi o yaşamının sıcaklığı soğudu ama, yani anlamlar birleşti: Birbirini kesti diyeyim. Aslında teknik olarak birleştirmem gerektiği için birleştirmeye başladım kafamda. Ayırmıştım onları yaşamak böyle bir şey felaket böyle bir şey. Şimdi bunlar tamlama, birleşmek durumunda. Yaşama felaketi diyince bir şeyler çarpıştı bir anda Yaşama felaketi başlı başına onu bozmak istemedim bi taraftaki sıcaklıkla böyle bir şeymiş. Bundan korkmaya başladım belki öncesinde varoluş diye konuşmamızdan etkilenmiş olabilirim uzatan ayrıca bu var. Onu ayırdım özellikle.

Karakterle ilgili olarak

[...] Kıpırdayamıyorum o kolu indirince de içe döndü enerjisi yoğunlaştı, durum büyüdü. Bilinç akışı, delilik... Şey gibi yalnızım ya kendi kendime konuşuyorum aklına şeyler gelir ya saçma sapan hırsızlık planları yapmayacağın ama uyumak üzereyken falan o sosyalliğin kaybolduğu sırada yalnızım ölsem? Lan babam hayalet oldu. Sapkınca.

Kastettiğimle parça içindeki baya değişti onu farkettim ama o şey böyle kilidi açtı Bir şeyi başlattı ve yerini buldu. İşte mesela o cümlenin yarattığı başlı başına bir korku ve ya büyürse tedirginliği vardı o bana o durağanlığı getirdi kıpırdayamamayı ve ordan parça başladı. O cümle, parça içinde değişiyor. Açık açık öldükten sonra bir hayat varsa

sıçtın, ne yapacaksın?... O endişe bana başlamak için yetiyor sanki bir koşul yaratıyor. Yani beni yere çakan o cümle.

Çiğnerken sesleri çıkararak biri oluştu gibi hissettim. Hamletle alakası yoktu sadece kelimelerin çağrıştırdığı bir şeydi. Kastetmede de karakterin tümünden ziyade bir durumdaki bir adam belirdi. İşte o korku ve yere çakılı kalma durumu içinden oynamaya başladım ve parçayı tekrar ettikçe o durum Hamlet'in içinde bulunduğu duruma dönüştü. Sondan bir önceki alışım, unutup takılana kadar, hamletin laflarını söylediğimi fark ettim. Onun dışındakilerde net değildi sanırım.

C3 MEDEA

'Niye yakmak zorunda olayım ki canlarını, babaları acı çeksin diye''

Sadece çiğnediğinde ne oluyor?

Çiğnerken imaj oluşmuyor hiç. Sadece, artikule ettiğim için kendimi daha rahat hissediyorum başında, öyle bir şey bana iyi geliyor. Ve o kelimenin kendi içindeki yapısını özellikle, sessiz harflere baskı yapmanın anlamı olmadan o kelimenin bedenimle iletişime geçirdiğini hissediyorum, çok organik bir halde. Sonrasında anlam işin içine girdiğinde biraz daha şüpheci oluyorum. Çünkü çok fazla karaktare ait bir şey düşünmeden sadece cümledeki cümlede bile değil kelimenin kendi anlamı kadar. Sadece mesela 'yakmak' derken yakma eyleminin özellikle ses olarak vurgusunun da nasıl bir tokluğu olduğunu anlıyorum, ya da işte canlarını derken can kelimesinin bedenimde nasıl bir yerden çıktığını, mesela "yakmak" daha sırt gibi can daha kalbe yakın yerde gibi geliyor. Baba mesela daha kafa bir yerden geliyor.

Yakın duranları beraber getirmeye başladığımda akışkanlık devreye giriyor. O akışkanlık da doluyor doluyor ve boşalmaya başlıyormuş gibi bir his bir kanal bulmaya başlıyormuş gibi bir his oluyor ve o kanal akmaya başladıkça başından alıp o kanalı takip ederek bir şeye karar vermeden yalnız doğru diye hiç düşünmemeye çalışıyorum yok yalnız tonladım gibi.. Bir doku buldum o dokunun devam ederek gidiyor sen sadece müdahale de etmek istmiyorum sadece akıtmak istiyorum ve mesela tekrar tekrar alırken

bazı yerler değişiyor. Onun farkına varıyorum ve o bir deneme çalışması gibi değil her akıştan sonra o akışın hatırası gibi. Tirada ve karaktere dair bir Şey keşfediyorum. Bedenimde, sesimde, o kelimenin anlamıyla ilgili. Onun farkına varıp, başka bir partla ilgili yeni bir aydınlanma yaşıyorum. Başında mesela ‘‘kalmadı cesaretim’’ daha sinirli bir yerden geliyordu. Çünkü onların canlarını yakmak istemiyorum ama sonuna gelince cesaretim kalmadı tükendim gibi başı daha zayıf bir yere kaymaya başladı gibi hissettim ve giderek tırmandı sanki. Bunu mantıken böyle olmalı dramaturjik olarak böyle olmalı gibi değil de, tam da tükendiğini hissettiği anda ‘hayır var içimde o ateşi hıncı hissediyorum, bunu tutmam gerekiyor, bunu unutmamam gerekiyor’ gibi bir etkisi olduğunu hissettim ve mesela hakikatten oynayasımın geldi. Çünkü ortadan alınan bir parça basından alınan bir parça başında da koruyla konuşması napacağım ben Şimdi diye başlıyor. Aslında tirada o çaresizliği kararı var ama yapamayacak gibi hatırladım titremeyecek elim dedikten sonra çocuklarını çağırıyor ve o çağırmaya hazır bir yerde hissettim. Devam etmek istedim onun tarafında oynamaya.

Kelimeler bir araya geldikçe, birlikte durmalarından yeni imajlar doğdu mu? Daha nceki imajlarla ilişkili miydi?

Evet doğdu ama önceki düşündüğüm imajları hatırlatmadı bana. Canını yakmak dediğimde ilk haliyle alev ette bir acı hissettim daha öyle bir yere çekti gibi oldu bendeki imajını. mesela gerçekten birinin etini tutup cimcirmek gibi..Artık alevle alakası kalmadı. Öyle bir acı. ‘Can’ daha gönülle alakalı göğsümün altında bir Şeyken değişti. [...].İmajı görebilmek değil de onu duyumsamaya zemin hatırlamış gibi. Orada fotoğraf olarak aklıma gelmedi. Şu an üzerine konuştuğum için söylüyorum. o thelike daha sonra fiziksel olarak yön değiştiriyor. Eylemin gücü itkisi kalıyor ama eylemin kendisinin itkisi değişiyormuş gibi. Bacaklarımda böyle bir Şey hissettim. Böyle kaslarımda kıvılcımlanma falan özellikle. (egzersizin içinde, hiç egzersizi bozmadan ayakkabılarını çıkardı, nedenini sordum.) ayakkabı çok yabancı geldi. İstemedim. Çok rahat, konforlu geldi. Bunu istemedim. Farkında olmadan ellerimin bir yerde kitlendiğini hissettim. Ara ara bir Şeyler geldi.

Karakterle ilgili olarak neleri keşfettiğin düşünüyorsun?

Çiğniyor ve kastediyor olmak zaten bedende bir şeyleri harekete geçirmeye başlıyor. Harekete geçen yerlerde de bir kuvvet oluşuyor tam olarak karakterin itkisi diyemem buna ama bazı yerler daha fazla kasılıyor. Güçsüz ya da rahat ya da serbest olabiliyor. Bu da daha sonra kastetmeye başladığında biraz daha harekete geçme kolaylığı sağlıyor sana, düşünmeden yaparsan tabi, karar vermeden yaparsan tabi.

Yani bir eylem diyemem bir eyleme hali diyemem, ama eyleme geçmeden önceki o hareket anını yaratıyormuş gibi sanki ona zemin hazırlıyormuş gibi sonrasında karar vermeden araya girmeden aracı olarak tiradı akıtmaya başladığında oynamaya başladığında sonrasında eyleme dönüşebiliyor. İşte o yürümeis boynu kasıntısı vs oluyor bu doğru da olabilir yanlış da olabilir o kasılmalar ama sonuçta eyleme geçmeden önceki bedeni o harekete hazırladığı bir çalışma sağlıyor.

Bu zemin dolayısıyla sesin tam olarak nerden çıktığını da etkiliyor zaten oyuncu da kendi bi taraftan bunu oyuncu kişisi olarak farkedebilir kimi rollerde kuyruk sokumuna kadar inerken kimi göğüste kimisi çok kafada olabilir fizikselliği ile bağlantı kurabilir oyuncunun işini de kolaylaştırabilir. O kelimelerin o sessizlerini tam olarak nerelerde boğumladığı ile de ilgili o karakterin o anki fiziksel koşullarını yaratan durumları organik olarak bulma hali aslında.

E5 HAMLET

“Düşünün ki uyumakla yalnız bitebilir bütün acıları yüreğin”

Çiğneme aşaması

Çok fazla çiğneme yaptığım için ne hissettirdiğini anlamadım. Bu tiradta çiğneme yapmamıştım ama çok fazla çiğneme yaptığım için her çalışmada, alışmışım. Ama kastetmede öyle olmadı. Böyle daha çok gerçekten bir şey oldu vücuduma. Bir şey oldu, bir hal geldi kastetmede. Çiğnemedede çok öyle olmadı. Çiğnemedede, sesi burdan hissedersin ya (bir eliyle göğsünü bir eliyle karnını gösteriyor) onu yapınca daha iyi hissediyorum. (ÇİĞ-NE-MEK diyor çiğneyerek) Buradan bir nefes geliyor böyle. Yani onu yapınca daha oluyormuş gibi oluyor.

Kastetme aşaması

İşte kastetmede deo oldü düşün ki olunca hep böyle şey bağlaç olunca böyle bir insan şey oluyor orayı bağlasam mı birlikte mi söylesem falan oluyor kastederken hep bağlamak istiyorum. Düşünün ki...hep oraya bağlıyorum az öncekine bağlamak istiyorum.

Birlikte durmak isteyenler

O bir grup oldu, o bir grup oldu. Ayır ayrı gruplar oldu. Sonra yaklaştıkça onlar birleştiler. Önceden düşünün ki –uyumakla-yalnız o düşünün ki yoktu. Nasıl ki biz kelimeleri çiğnerken böyle ölüyormuş gibi önce onu söyle sonra öl sonra diril tekrar diğer kelimeyi söyle var ya, öyle oldu. Yani düşünün ki uyumakla yalnız sanki bunlar yine birleşti ve grup oldu. Öldüm dirildim, diğer grubu söyledim. Sonra daha büyük gruplar oluştu sonra birleşti. Mesela ‘yüreğin’ birleşmedi. Uzun bir süre en sonunda birleşti. ‘Acı’ çok şey oldu. İçlerinden en çok kastederken de çiğnerken de ‘c’ ve ‘r’ harfi çarptı bana.

A1 HAMLET

‘ Düşünün ki uyumakla yalnız bitebilir bütün acıları yüreğin.’

Neler olup bitti ?

Çalışma bana güzel bir şey öğretti. Sağol. Beni de az çok biliyorsunuz. Ben gösteren, büyük oynayan bi tipim ya. Ama durduğum yerden de eğer imajlar geliyorsa gözümün önüne ne kadar yüksek söylemenin hiç bir önemi yok. Kendime çok zaman tanıyan bir oyuncu değilimdir. Mesela lafı biliyorum. Çok sevdiğim bi laf hatta, yapıyoruz ya. ‘‘Uyumak, ama düş görebilirsin uykuda, o kötü.’’. Hatta bunla oynuyodum böyle, ne tatlı söz falan diye. O söz geldi mesela ‘uyumak’ ama devamı yok bende. En sevdiğim söz. Ezberim var evet ama işte adama güvenmedim. Ama düş görmesi kendisi söylemeye başladı. Yani benim için çok öğretici oldu. Nooldu. Deniz vardı hakkaten. Ya adam için çok zor. Düş görebilirsin uykuda... Babasını görüyormuş gibi hissettim, hani her yattığında babası geliyo falanmış gibi hissettim. Orası da sağlam bir yer değil.

Çiğneme aşamasında

Sen dedin ya ‘‘hepsinin seslerine odaklan’’ dedin. Düşünün ki-uyumakla-yalnız... sadece sese odaklan. O, çok açtı beni. İşim sadece ses olunca egzersiz çalışmaya başladı.

Kastetme aşamasında

Egzersize başlarken dedim acaba imajlar gelecek mi şimdi? Sonra başladık olmak, olmamak... h.ssktr! Gelmeye başladı. Sonra ‘‘bela denizi’’ falan filan. Garip. Yani ben inanmıyodum yani gelecek mi. Geldi, geliyormuş.

‘‘Düşünün ki’’ burada bir insan topluluğu varmış, mahkeme gibi bir şey varmış. ‘‘Uyumak’’ yatan bir insan. Ama çocuk gibi. Aslında bir baba var, babanın oğlu. Çok standart bi, saat 10’da yatmalı. Baba da çalışıyor. Babanın son kez kapıdan giderken uyumakla diyip gitmesi gibi. Standart bi günü bitirmek. Çocukluğa özlem duyarsın, çok dramatik. Babanla alakası olursa. Özlem duyarsın ya. ‘‘Şahane Pazar’’ vardı. Pazarları banyo yapardın. Dramatik o yüzden.

‘‘Yalnız’’ bana güçlü gibi gelmedi. Yazık. Çubuk falan gibi geldi. Acizlik. Ah yazık adama. Bülent Ersoy’un da buna etkisi var ama. Bülent Ersoy’un bi sözü var bu konuda. Popstar’da jüri. Bir tane çocuk şey söylüyor. Gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar. Bülent Ersoy şey diyor: ‘‘ Böyle mi söylenir bu! Adam sokakta bitmiş ıslanıyor, yalnız...’’

Orada ‘‘yalnız’’ diye bi kastediyor. O geldi gözümün önüne.

(<https://www.youtube.com/watch?v=3jwrtgnjUk0>)

‘‘Bitebilir’’ mümkünatı olan bir şey ama daha çok yarışı bitirmek. Bir süreç gibi. ‘‘Bütün’’ Bir kutu. Sıkı ve ayrılmayacak bişey gibi. Kompakt. Çok ayrılmayacak bişey. ‘‘Acıları’’ derken C’yi buldurdun ya bana. Çok iyi... Acı derken ‘‘c’’ o acıları kesiyo farkında mısın?’’Yüreğin’’ erkeklikle alakalı bişeymiş bence. Yüreklilik...Yürek, böbrek falan alınır ya. Sonra ilk dikkat edince yürekli misin, adamlık falan o jargonun kelimesi gibi geldi.Yapabilecek misin, yapamayacak mısın. Kendi içinde savaşıyo. Bak sana ne derler. Bir erkeklik geldi yani.

D4 JULIET

‘‘Yalan nasıl barınabilir göz kamaştıran bir sarayda’’

Neler oldu?

Bu tirada hiç böyle çalışmamıştım öncelikle. Yalan diyince ilk başta çiğneyerek kastederek tüylerim diken diken oldu. Ama oyunda güzel, zorba bilmem ne imajlarını görerek, çiğneyip kastetmediğim halde görüyordum ama gerçekten güvercini görüp baya baya söylediği şeylerin imajlarını görüyordum. Ama burda böyle olmadı. Burada bildiğin adama hakaret ediyordum. Cümleler geldi ama ne güvercin gördüm ne bişey ama yüklü yüklü hakaret ettim.

Bi yerde oyun döndü, kritik bir eylemi değiştirdin sanırım.

Çok garipti. Tam olarak Hakan’ın (oynadığı oyunun yönetmeni) istediği şey bu tiradta ‘‘alay etmeyi’’ mesela. Ama bunu bir türlü başaramıyordum. Ama bu çalışmada bunu buldum, çok rahat hissettim. Bunun böyle oynanabileceğini anladım.

Görmeye çalışmakla gelmesi farklı bişey. İmajları görmeye çalışıyordum. Mutlaka o da bana yardım ediyordu oyunda. Ordan da beslenip birşeyler çıkıyordu ama böyle hissetmemiştim. Bu farklı resmen bir adamı alıyordum kelimeler çıkıyor. Kendi kendine çıkıyordu. Dökülüyordu. Saydırıyordum. Mesela birisiyle çok büyük bir tartışma halindeyken ne söylediğinin düşünmezsin akar gider ya. Ne kadar şiirsel bir dil olsa da aktı gitti yani düşünmeden içimden döküldü hepsi.

Onları söylerken hepsini o şekilde yapsaydım, iğneseydim ve kastetseydim sonuç farklı çıkabilirdi. Orda mesela anlamlarını düşünmeden sadece söylenen şeyleri, seslerden sonra kastetme aşamasında. Yalan nasıl diye sordun ya. Gerçek anlamlarıyla düşündüm. Tıpkı güvercinde gerçek bir güvercin hayal edersin ve koyarsın ya onun gibi düşündüm. Keşke hepsini böyle iğneseydim dedim. Ama sonunda parçanın hepsiyle bütünleşince o da diğerkleri gibi içten gelen bir hakaret gibi oldu. Yine öyle canlandı.

“Yalan” ı kastederken, tüylerimin diken diken olduğunu hissettim. Resmen buradan (göğsünü göstererek) bir şey geldi kastederken. O aşamada çok faydalı ama parçanın bütünüyle birleştiğinde aynı çiğnemediğim ve kastetmediğim şeyler gibi saydırarak çıktı.

Ama Hakan (oynadığı oyunun yönetmeni) bana böyle yap diyordu mesela. İçinde asla kendimi rahat hissetmiyordum. O yüzden hiç onun dediği gibi oynamadım. Oynadım ama hiç mutlu hissetmedim. Ama şunu yaptıktan sonra, ona kendimi ilk defa teslim ettim ve iyi hissettim evet adam doğru söylüyor bu böyle oynanabilir ve ben oynarsan rahat hissedebileceğimi anladım. Bunu çiğnemek mi o en başta anlamlarını düşünmeden yaptığımız şey mi sağladı bilmiyorum.

EK-3: ÇETİN SARIKARTAL İLE GÖRÜŞME NOTLARI

04 Ekim 2017

Tek çeşit imge yok. Sözlerde temsil edilen temsili imgeler var onları bir görmek gerekiyor, bir de o sözlerle gerçekleştirilen eylemlerin imgeleri var, o geliyor. Asıl onları oynuyoruz. Sözlerin temsil ettiği... (örnek veriyor terliklerini giy kızım diyerek) terliklerini- giy- kızım. Bunların üçünü de görüyorum ben: terlik-giymek-kızım. Ama şimdi şu var terliklerini giy kızım (rica ederek söylüyor) derken bişi yapıyorum terliklerini giy kızım (azarlayarak söylüyor) derken başka bir şey yapıyorum. Bu sırada gerçekleştirdiğim fiillerin imgeleri benim ses tonumu yapıyor. Eylemlerim değişiyor. İki ayrı eylem gerçekleştiriyorum. Cümle aynıydı oysa. Bu cümledeki sözcüklerin temsil ettiği imgelerle olmadı. Peki nereyle oldu? Şununla olabilir: Edebiyat çalışmalarından bunu biliyoruz tekst dediğimiz şey aslında boşluklarıyla birlikte varolan bir şey. Biz, esas olarak bir yandan da teksteki kelimelerin cümlelerin ve onların birbirine mantıksal olarak anlam üretmek üzerine bağlı yoğun bir imajinasyon faaliyetine giriyoruz. İşte o yoğun imajinasyon faaliyeti sırasında eylemlerin imgeleri geliyor. Yani yalnızca kelimelerde temsil edilelen imajlar değil. Onlar olacak mutlaka. Ben seni azarlıyorum ‘terliklerini giy kızım’ derken. İki taraf da çok önemli burada. Seni azarlıyorum ama seni ‘terliklerini giy kızım’daki eyleyişimle azarlıyorum; yani bu tekst aracılığıyla azarlıyorum. Şimdi tekstin burada kendisinin taşıdığı temsil imajları var bir. Terlik – giymek- kız gibi ama bir de benim seni azarlamamın imgesi var. benim seni azarlamamın imgesi 3 kelimeyi söyleyişim sırasında sürüyor. Bir üst imaj olarak onun içinden geçiyor diğer temsil imajları. Şimdi çiğneme ve kastetme egzersizi eylemi bulduran egzersizler değil, ama şimdi bak şöyle terliklerini giy kızım yerine saçını düzelt diye de azarlayabilirim. Ama terliklerini giy kızım diyerek azarlamamamı kendi başına bir önemi var; yani bu cümleyle azarlamayı seçmiş karakter. Dedektif gibi takip ediyoruz derken, çiğneme ve kastetme sırasında bu kelimelerin temsil ettiği şeylerle eylemler gerçekleşiyor ama acaba neden bu kelimeleri seçti bunu hissediyoruz; hem ses açısından, hem de anlamları açısından. Çiğnerken ses açısından, kastederken de anlamları açısından bunu keşfetmiş oluyoruz. Eylemi bulmuyoruz ama kullandığı dili

biz de kullanarak bir kere onu yapıyoruz. Ayrıca ilişkilerin analizinden de yani dramaturji çalışmasından da fiili buluyoruz. Sonra o fiilin imajıyla azarlıyoruz. Azarlamak deyince bir şey geliyor. Onun imajı azarlamanın içinden geçecek bu cümle. Ve cümle bitine kadar azarlama devam edecek, cümle bitince sonlanacak. İkincisi ayrı bi iş, yani dramaturji çalışması olmadan çiğneme kastatme bir işe yaramaz ama çiğneme kastatme olmadan da genel olarak azarlamış olursun. Karakterin kendisine ait özellikler onun dilindedir. Neden o cümlelerle azarlıyor? Terliklerini giysene de diyebilirdi. Kızımı niye diyor mesela? Bunu niçin söyledim? eğer çiğneme ve kastetme çalışacaksan şunu ileriye götürmeni tercih ederim: Fiili buldurmak için yapmadığımızı göre bu egzersizi, bu egzersiz karaktere ilişkin ne bulduruyor? Karakterle bunun dili arasında bir ilişki var mı? Yani onun eylemini bulmak için olduğu kadar eylemi bununla tek başına bulamıyoruz ama sanırım karakterin özelliklerine niteliklerine tercihlerine niyetlerine ait ipuçları buluyoruz burada. Örneğin kültürel kodlarına dair bir şeyler buluyoruz. Sınıfına dair şeyleri buşuyoruz. Tutumuna dair bir şey buluyoruz. Mesela terliklerini giy yavrucuğum (öfkeli söyledi) demiyor. O başka bir ilişki terliklerini giy kızım başka bir ilişki. İşte çiğnediğimiz ve kastettiğimiz sıra bize bir şey oluyor ordan onun tutumunu da anlıyoruz. Yani orayı analiz etmeni isterim. çiğneme kastetme çalışmasıyla karakter arasındaki ilişkiyi bizim keşfimiz açısından dedektiflik faaliyetinin eyleme yönelik değil de karaktere yönelik yönü itibariyle nasıl işe yarıyor? Bu benim için de faydalı olabilir.

Boşluklarıyla birlikte varolur fikri eski bir fikirdir.

şimdi burada yani biz şeye biraz dikkat etmen lazım bunu herhangi bir fiille oynanmamış olabildiğince cümlenin kendisinin karaktere dair bir hissiyat getiriyor. O kelimeleri o sırayla söylemenin farkında olmadan fiillerle hareket ediyor o zaman olmuyor. Burası çok önemli. Fiilleri buldurabilmek için cıbrıca ve sarkı egzersizini yaptırıyorum. Ve de genel psikolojik jestini... uçma hissiyle dil arasında bağlantı kurduğun zaman yerleşikleşiyor, etiketleniyor.

Ö: insanlara egzersizi yaptırırken, gerçekten kastederken başka bir fiil altında değil de ... o sırada gelenin karaktere ait doğru fiil olduğu ne malum? Acele etmemek gerekir.

Çiğneme ve kastetme çalışması bitine kadar dedektif gibi bulduğuna inanmayıp, inanmazlığını kullanarak tekste sadık kalmaya çalışmak gerekir. Ne kadar güçlü çiğnenirse ne kadar net kastedilirse -söylediği lafları görerek- onun getirisine dikkat ederek onu dinleyerek oynamaya çalışmadan... Seni etkilemesi lazım ve sen üzerindeki etkileri dinliyorsun hep. Tanıma çalışması bu yani. Sonra dramaturjiden gelen çalışma. Diyorsun ki ‘‘kızını azarlıyor’’. Ondan sonra verdiğin kararlarla deniyorsun. Ama önceden çiğneyip kastettiğin için laflar ziyan olmuyor. Karakter kaybolmuyor. O konuya ilişkin tutumunu bütün tercihlerini kararlarını tutmuş oluyorsun. Değilse genel geçer bir azarlama olur. Tekrar klişeye düşersin, doğru bir fiili bulsan bile. Zayıf bir çiğneme kastetmede genel bir azarlama oynarsın. Halbuki o kelimeler tersi durumda da güçlü bir çiğneme kastetme yapıp yalnız fiil seçilirse karakter oynar ama istek eylem zinciri bozulduğu için anlarsın ki yanlış fiili seçmişsin. olduğu terliklerini giy kızım karaktere ilişkin çünkü konuştuklarının arasında ortak ne var ona bak. Acaba karakter hakkında mı konuşuyorlar? Aynı kelimelerden hareketle ortak yerlere varabiliyor mu?