



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

YABANCI BİR DİLDE OYUNCULUK YAPMAK

SULTAN ULUTAŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, EYLÜL, 2018

YABANCI BİR DİLDE OYUNCULUK YAPMAK

SULTAN ULUTAŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İSTANBUL, EYLÜL, 2018

Ben, SULTAN ULUTAŞ;

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

SULTAN ULUTAŞ

03.10.2018



KABUL VE ONAY

SULTAN ULUTAŞ tarafından hazırlanan **YABANCI BİR DİLDE OYUNCULUK YAPMAK** başlıklı bu çalışma **13 EYLÜL 2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

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

İMZA

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Kadir Has Üniversitesi

İMZA

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

İstanbul Üniversitesi

İMZA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İMZA
Müdür
Sosyal Bilimler Enstitüsü
ONAY TARİHİ:

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1
I. OYUNCUNUN PARADOKSU	5
I.I. OYUNCUNUN İKİLİĞİ	5
I.II. BAŞKA BİRİNİN DOĞUŞU	8
I.III. BAŞKA BİRİ OLMAK VE KENDİNİ İZLEMEK ARASINDAKİ DENGE ..	11
I.IV. OYUNCUNUN YABANCILAŞMA HİSSİ	17
II. BAŞKA BİR DİLDE TİYATRO PRATIĞI	20
II.I. OYUNDA DİLE GETİRMENİN GÜCÜ	20
II.II. BEDEN DİLİ MESELESİ	25
II.III. KELİMELERE BAĞLI DENEYİM	28
II.IV. BAŞKA BİR DİLDE YABANCILAŞMA DUYGUSU	32
II.V. BAŞKA BİR DİLDE OYUNCULUK YAPMAK : BİR ÇEŞİT ÖZGÜRLÜK MÜ ? .	35
III. OYUNCULARIN YABANCI DİLDE DENEYİMLERİ	41
III.I. BİR OYUNCU OLARAK YABANCI DİLDE DENEYİMİM	41
III.II. LUCA FIORELLO	46
III.III. GUILLAUME TROTTIGNON	49
III.IV. VINORA EPP	50
III.V. YOUJIN CHOI	54
SONUÇ	60
KAYNAKÇA	63
EKLER	65
EK A. BİR OYUN DENEMESİ : LE MAGNIFIQUE	65
EK B. YABANCI DİLDE OYUNCULUK YAPAN OYUNCULARLA	83
RÖPORTAJLAR	83
ÖZGEÇMİŞ	111

ÖZET

ULUTAŞ, SULTAN. *YABANCI BİR DİLDE OYUNCULUK YAPMAK*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Bu tez çalışmasının amacı, yabancı bir dilde oyunculuk yapmanın, oyuncunun bedeni ve imgelemi üzerindeki etkilerini incelemektir. Louis Jouvet ve Valere Novarina'nın, oyuncunun ikili doğasından yola çıkarak ortaya koydukları yaklaşımları takip ederek, oyuncunun bedeninin transformasyonu sırasında, ortaya çıkabileceğini varsaydığımız yabancılaşma hissi bu çalışmanın çıkış noktasıdır.

Bu noktadan hareketle, oyuncunun “gerçekten yabancı” olduğu, mesleğini başka bir dilde ve ülkede icra ettiği bir durumda ne gibi değişikliklerin meydana geldiğine bakmak bu tez çalışmasının ana hattını oluşturur.

Dilbilimcilerin yabancı dil pratiği konusundaki çalışmalarından yola çıkarak, bu pratiğin ses, beden ve imgelem üzerinde meydana getirdiği değişikliklerin tiyatro pratiğine nasıl yansıdığına baktık. Araştırmacı Gisele Pierra'nın yabancı dil öğreniminde tiyatro ve yabancı dil pratiği kesişimindeki çalışmaları ve psikanalist, filozof ve yazar Daniel Sibony'nin iki kültürün ve dilin arasında olma durumuna yaklaşımını “sahnedeki yabancı olma” meselesine yeni bir gözle bakmak için kullandık. Aynı zamanda, başka bir dilde oyunculuk yapan oyuncularla gerçekleştirdiğim röportajlar ve benim bir oyuncu olarak Fransa'daki bir yıllık deneyimim bu tez çalışmasına kaynak oluşturdu.

Ana dilin terkedilmesi, çeşitli kimlik ve kendilik sorularını beraberinde getirdiği gibi, tiyatro sahnesini de bu meselelere mercek tutmaya yarayan bir alana dönüştürür. Ana dilin kendine ait, “güvenli” dünyasından ayrılarak yeni bir dilin hayal ve metaforlar dünyasına yolculuk, oyuncuya yeni imajların keşfi, başka türlü düşünme, kendini ifade etme, ortaya koyma ve hayal etme yöntemleri konusunda kaynak oluşturabilecek bir

Çalışma alanı sunar. Yabancı dilde oyunculuk yapma pratiğinin, oyuncunun kendiyle, oyunculuk mesleğinde karşılaşılaştığı problemlerle ve ana diliyle arasında farklı ve yeri doldurulamayacak bir karşılaşmaya yol açacak bir araç olduğunu varsayıyoruz. Bu pratik, oyuncunun, dil ve beden arasındaki ilişkiyi yeniden dűřünmesini ve fiziksel olarak deneyimlemesini sağlayarak oyunculuk mesleğini yeniden keşfetmesine yol açabilir.

Anahtar Sűzcűkler: yabancı dil, ana dil, oyunculuk, tiyatro, dilbilim, paradoks

ABSTRACT

ULUTAŞ, SULTAN. *ACTING IN ANOTHER LANGUAGE*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2018.

The main purpose of this study is to research the effects of acting practice in another language on the actress's body and mind. Starting point of this research is the feeling of strangeness by following the conceptions of Louis Jouvet and Valere Novarina on the double nature of actress during the transformation of the actress's body.

From this point forth, looking for the changes which come with the acting practice when the actress is a "real stranger" in another country by using another language, is the main idea of this thesis.

Based on the linguistics researches, we looked how the changes of voice, body and imagination which come with this practice, reflect on theatre practice. We used the academic studies of Gisele Pierra on the intersection of theatre and foreign language practices through learning another language. The conception of psychoanalyst, philosopher and writer Daniel Sibony about being between two languages and cultures, helped to look from a new perspective for "being stranger on the scene". At the same time, the interviews with actors who acted in another language and my acting experience in France as an actress were other sources of this study.

Abundance of mother tongue can bring some new questions about identity and self-orientation and also can transform theatre scene to a space of amplification of these subjects. Leaving from the comfort zone of mother tongue and having a journey to the universe of imagination and metaphor of a new language, can provide a new study space to the actress for discovering new images, different ways of thinking, finding different

kind of ways of self-expression, self-assertion and imagination. We assume that acting in another language can be an irreplaceable tool of having a new confrontation between actress and herself, her job and her mother tongue. This practice can lead to actress to rediscover acting by providing her to think about the relation between language and body, and experience it in a different way.

Keywords : foreign language, mother tongue, acting, theatre, linguistics, paradox

GİRİŞ

Tiyatro ve dilbilim çalışmalarının kesişme noktası, iki alanda da yeni bakış açılarına ve yaklaşımlara olanak sağlamaktadır. Tiyatro pratiği aracılığıyla yabancı dil öğrenme çalışmaları üzerine her geçen gün daha çok araştırma yapılmaktadır. Tiyatro pratiğinin yabancı dil öğrenmeye katkısı dilbilimciler tarafından incelenmektedir.¹Bu öğrenme yöntemi günümüzde aktif olarak okullarda kullanılmaktadır.²

Bununla birlikte, tiyatro ve dilbilim ortak çalışmaları daha çok kültürlerarasılık sorusuna odaklanmıştır. Farklı kültürler arasındaki etkileşimlerin tiyatro alanındaki etkileri 20.yy dan itibaren incelenmeye başlanmış ve bu etkileşime olan ilgi 1970 yıllarında daha da artmıştır (Birkiye 2006: 14). Kültürlerarası bir tiyatro oluşturma çalışmaları Antonin Artaud ile başlamış, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook ve Robert Wilson gibi tiyatro araştırmacıları tarafından yeni tiyatro formları arayışıyla desteklenmiş ve sürdürülmüştür (Birkiye 2006).

Bu tez çalışmasının amacı, farklı kültürlerin ve geleneklerin sahnede bir araya gelmesiyle oluşan dinamikleri incelemek değil, yabancı bir dilde oyunculuk yapmanın oyuncunun bedeni ve imgelemi üzerindeki etkileri incelemektir. Kültürlerarasılık aracılığıyla ortaya çıkan farklı oyun metodları da bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Başka bir dille karşılaşmanın oyuncunun oyunu üzerindeki etkilerini araştırmayı hedeflemektedir.

Bununla birlikte, bu etkilerin hangi oyunculuk metodu anlayışı üzerinden inceleneceğini de belirtmek gerekmektedir. Bu amaçla, bu tez çalışmasında kullanılacak olan oyunculuk yöntemine açıklık getirmek adına, öncelikle ele aldığımız “oyun” ve “karakter” kavramını açıklamalıyız. Karakterin varlığı bile günümüzde tiyatro araştırmacıları, düşünürleri ve oyuncular arasında bir polemik konusudur. Oyunculuk anlayışı çağlara ve toplumlara göre değişiklik göstermektedir. Aynı zamanda aynı çağa ait olan tiyatro oyun

¹ Örneğin, Fransız araştırmacı, dilbilimci ve yazar Dr Gisele Pierra'nın çalışmaları.

² Örneğin; Fransa'daki ENS de Lyon ve Lyon 2 Üniversiteleri ile İstanbul'daki Notre Dame de Sion lisesi.

yazarları arasında bile bir fikir veya method birliği olmayabilir. 18.yy da yaşamış olan Fransız yazar ve filozof Denis Diderot'ya göre oyuncu sahnede ikili bir doğaya sahipken, Polonyalı tiyatro kuramcısı ve yönetmen Jerzy Grotowski'ye göre bu ikilik, oyunun organikliğinin düşmanıdır (Diderot 1994, Richards 1995).

Eğer ele alınan oyunculuk metodunda karakter kavramı var ise bu sefer de karakter kavramının ele alınış şeklinin çeşitlendiğini görürüz. Örneğin, tiyatro yazarı ve yönetmen Valere Novarina'ya göre, oyuncu, sahneye girerken karakterini yaratabilmek için vücudunu modifiye eder ve oyun boyunca karakter, oyuncunun bedenine sahip olur (1999: 118). Novarina, karakterin doğması için oyuncunun kendi kendinin kaybından bahseder (1999).

Tüm bu oyun ele alış biçimlerinin farklılığına rağmen genel olarak ortada bir yaratım süreci ve oyuncunun bedeninin transformasyonundan bahsedilmesi söz konusudur. Bu noktada, bir oyuncu olarak zaman zaman deneyimlediğim, bu transformasyonun getirdiğini düşündüğüm garip bir histen bahsedebiliriz. Kendi kendinden ayrılma hissiyatı ya da aynı bedende başka birinin doğuşuna tanık olma gibi tanımlayabileceğimiz bu hissiyata, yabancılaşma hissi diyebiliriz.

Oyuncu, yönetmen ve tiyatro yazarı Louis Jouvet'ye göre sahnede oyuncuya özgü bir his doğar (Jouvet 2009). Çift olma durumu içinde yaşamak (“vivre dans le ddoublement”) kendinden çıkma ihtiyacının bir sonucudur ve bu, oyunculuk mesleğinin doğasından gelir (2009: 50). Denis Diderot'yu takip eden Jouvet, bu ikili olma durumunun bilinçli olması gerektiğinden bahseder (2009: 124). Bu ikili olma (dualite) yaklaşımı daha önce bahsettiğimiz yabancılaşma hissini açıklayabilmek için bize yardımcı olabilir.

Bu yabancılaşma hissini takip ederek yabancı olmanın daha “gerçek” bir versiyonuna geçebiliriz. Oyuncunun gerçekten yabancı olduğu, mesleğini başka bir dilde ve ülkede icra ettiği bir durumda ne gibi değişiklikler meydana gelirdi? Bu soru, bu tez çalışmasının ana hattını oluşturuyor. Bu sorunun gerekli hale getirdiği, pratikte bu deneyimi ya-

şayarak anlamaya çalışmak ise, bu tezin araştırmacısı ve bir oyuncu olarak bana düştü. Bu sebeple, bu tez çalışmasını pratikte araştırabilmek ve bu konuda daha önce yapılan akademik çalışmaları takip etmek amacıyla, tez danışmanım sayın Prof. Dr. Çetin Sarıkartal ile birlikte, Kadir Has Üniversitesi ve Fransa'daki ENS de Lyon ile bir öğrenci değişim anlaşması yapılmasını sağladık. Bu değişim programı kapsamında 2017-2018 akademik yılında değişim öğrencisi olarak bulunduğum ENS de Lyon'da, tiyatro araştırmaları bölümü hocalarından sayın Anne Pellois'nın desteği ve rehberliğiyle, bir oyuncu olarak yabancı dilde oyunculuk yapmanın oyuncunun bedeni ve zihni üzerindeki etkilerini araştırmaya çalıştım. Kendi deneyimim ve tanıştığım başka yabancı dilde oyunculuk yapan oyuncularla gerçekleştirdiğim röportajlar, bu tez çalışmasının ana hattını oluşturdu.

Bununla birlikte çalışmanın daha teorik olan ilk bölümünde, Louis Jouvet'nin bahsettiği ikili olma durumundan yola çıkarak, başka bir dil aracılığıyla kendinden çıkma hissine odaklandım. Bunun için dilbilim araştırmalarında bu konunun nasıl ele alındığına baktım. Bazı araştırmaların yabancı dil pratiği ile tiyatro pratiği arasında bir bağ kurduğunu gördüm. Bu konuda, özellikle araştırmacı Gisele Pierra'nın, tiyatro pratiğinin yabancı dil öğrenen öğrencilere başka biri olmalarına olanak sağlayarak nasıl kendi öznelliklerini kazandırdığından bahsettiği çalışmaları çıkış kaynağı oldu (2006 : 34).

Bu başka olma durumu, tiyatro ve dilbilim araştırmalarının kesişiminde incelenebilir. Bu noktada dilbilim araştırmacılarının bu kesişme noktasıyla ilgili sorduğu soruyu tersine çevirdim. Başka bir dil pratiği ile oyunculuk nasıl değişir? İkili olma durumu ("dédoublement"), başka biri olma, yabancılaşma hissi ve kendine bakış gibi kavramlar bu pratik ile nasıl değişir ? Yabancı dil pratiği oyuna ne katar ya da ne götürür ? Acaba oyuncu sahnede diğerlerinden farklı olma durumunu nasıl yaşar? Başka bir dilin farklı maddeselliğinden, seslerinden, hacminden ve cümle yapısından yola çıkarsak tüm bu değişiklikler bedende oyundan önce bir transformasyona yol açar mı ?

Gisele Pierra'ya göre, bedende başka türlü tınıyan yeni dil, kendini kaybetme (“une perte de Moi”) hissiyatına yol açabilir (2003 : 360). Bu kendini kaybetme hissini takip edersek acaba yeni bir dille yeni bir beden bulma şansımız var mıdır? Eğer yabancı dil pratiğiyle gelen yeni bir beden varsa, oyuncu kendini oyun boyunca nasıl konumlandırır?

Gisele Pierra aynı zamanda dillerin farklı fonetik sınırlara sahip olduklarından bahseder (2003). Yani ana dilden başka bir dil pratiğine geçilmesi ana dilin sınırlarının ötesine geçmeyi gerektirir. Ana dilin sınırlarını aşmak ise, bedende yeni ses alanlarının keşfedilmesine olanak sağlar (2003 : 360). Bu yeni alanların izinde, oyuncu ve karakter arasındaki ilişkinin doğasına ait saklı kalan bazı şeyleri ortaya çıkarmak mümkün müdür ? Bu deneyim bir tür özgürlüğe yol açabilir mi ?

Tüm bu soruları cevaplayabilmek için öncelikle Valere Novarina'nın yaklaşımıyla oyuncunun bedenini bir yer olarak düşünebiliriz. Böylelikle oyuncunun kendi ve karakter arasındaki konumlanmalarını daha net görebiliriz. Bu noktada, Jouvet'nin Diderot'yu takip ederek geliştirdiği oyuncunun ikili doğası da yararlandığım bir diğer yaklaşım oldu.

Çalışmanın ikinci kısmında yabancı dil pratiği konusuna eğildim. Bu pratiğin ses ve beden üzerindeki gündelik yaşamda meydana getirdiği değişikliklerden yola çıkarak oyuncunun işine bu değişikliklerin nasıl yansıdığına baktım. Gisele Pierra'nın çalışmaları, tiyatro ve yabancı dil pratiği kesişmesinde rehberlik yaptı. Ayrıca, psikanalist, filozof ve yazar Daniel Sibony'nin “iki kültürün ve dilin arasında olma” olarak tanımladığı “entre-deux” teriminden yola çıkarak, sahnede yabancı olma durumuna bakmaya çalıştım. Aynı zamanda, başka bir dilde oyunculuk yapan oyuncularla gerçekleştirdiğim röportajlar ve benim bir oyuncu olarak Fransa'daki deneyimim bu tez çalışmasının ikinci ve üçüncü bölümlerine kaynaklık etti.

I. OYUNCUNUN PARADOKSU

II. OYUNCUNUN İKİLİĞİ

Oyun kavramı, Johan Huizinga'nın *Homo Ludens* kitabında toplumla ilişkisi içinde tanımlanır. Huizinga'ya göre, oyun eylemi günlük hayattan, sınırlanmış süresi ve belirli alanıyla başka türlü olmanın bilincinin eşliğinde ayrılır (2013: 50). Oyun kavramının bağımsızlığı kurgu ve gerçek hayat arasındaki ayrımı gerekli kılar (Karaboğa 2008: 129). Oyun kavramının bu özelliklerinden yola çıkarak oyuncunun oyununa bakabiliriz. Oyun terimi burada oyuncunun aksiyonu olarak tanımlanacaktır.

Tiyatroda oyun süresince oyuncunun bedeninde seyircinin her zaman her ayrıntısına şahit olamadığı bir işlemler dizisi meydana gelir. Bu bilinçli veya bilinçsiz işlemler dizisi, oyuncunun bedeninde ayrı bir süreç oluşturur. Oyuncu oyun öncesinde rolüne çoktan çalışmaya başlamışsa bile, tüm bu hazırlıklar sahnede sergileyeceği asıl işine hazırlık amaçlıdır. Oyuncu, oyun kavramından gelen iki benliğe sahiptir, gündelik benliği ve oyunsal benliği (Karaboğa 2008: 130).

Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks adlı kitabında oyuncunun ikiliğinden doğan paradoksları inceleyen Prof. Dr. Kerem Karaboğa, oyuncunun hayatını toplumsal açıdan şizofrenik olarak tanımlar (2010: 30). Bu şizofreniyi oyunculuğun karşı konulamaz bir niteliği olarak değerlendiren Karaboğa, oyuncunun “oyuncu kimliği” ve “gündelik kimliği” arasında potansiyel bir çatışma yaşandığından bahseder (2010: 30).

Psikanalist, yazar ve filozof Daniel Sibony, oyuncunun sahip olduğu araçları, bedeni, ruhu, sesi, hafızası, jestleri, düşünceleri, hareketleri ve kendi içinde zaten bir oyun olan oyun metni olarak tanımlar (1997: 76). Bu araçlar tiyatro oyunu için vazgeçilmezdir. Yani oyuncu, oyun metnini yaşar hale getirmek için kendinden başka bir araca sahip değildir. Sahnenin herşeyi daha da büyütme etkisi oyuncunun seyirciden saklanmasına

izin vermez. Sahne, hem oyuncunun içselliğini hem de kurguyu içinde barındıran bir yerdir.

Farklı oyunculuk yöntemleri, ele alınan tiyatro anlayışına dayanarak, aynı zamanda oyuncunun sahnedeki varlığı üzerine farklı teoriler sunar. Bu teoriler genellikle, günlük benliği ve oyunsal benliği nasıl ele alacağımız üzerinedir (Karaboğa 2008: 129). Örneğin, Konstantin Stanislavski çözümü günlük ve oyunsal benliklerin özdeşleştirilmesinde bulmuştur (Karaboğa 2008: 129). Başka türlü açıklarsak, oyuncu, karakterin duygularını ve düşüncelerini sahnede kendininkilermiş gibi taşır.

Oyunculuk yöntemleri karakterin oyuncuyla özdeşleşme sorusu etrafında buluşur. Bu soruyu başka türlü sorabiliriz: oyuncu sahnede çift midir değil midir? Oyun süresince oyuncunun bedeninde neler meydana geldiğini sorgularız. Oyuncu tarafından benimlenen oyunculuk yönteminden bağımsız olarak, öyle görünüyor ki, oyun aksiyonunun doğası, oyuncuda günlük hayattakinden farklı bir şeylerin doğmasına yol açar ya da oyun oyuncuyu başka bir mekana taşır.

Tiyatro düşünürü ve yazarı Patrice Pavis, oyuncunun anlatıcı olarak ikili doğasından bahseder. Oyuncunun, yazılı oyun metninden yola çıkarak, metinden ve aynı zamanda, bedeninden yola çıkarak, etten oluştuğunu söyler (1987: 28). Yani oyuncu aynı anda yaşadığı ve gösterdiği bir düzen içinde hem kendisi hem de bir başkasıdır (1987: 28). Bu ikilik, mesleğinin doğasından gelir.

Kısaca diyebiliriz ki, bu mesleğin doğasında bir ikileşme meselesi yatar. Oyuncunun oyun dünyasında yalnızca (ya da tamamen) kendi olmadığını varsayabiliriz. Karakter olarak adlandıracağımız kendinin başka bir versiyonunu sunar (ya da yaşar).

Karakter yaratımında birçok farklı yöntem ve süreç vardır. Oyuncu, kendi oyunculuk anlayışında karakterle bütünleşmek istemese bile seyircinin gözünde başka birini temsil eder. Burada bahsettiğimiz karakter kavramı belli bir oyunculuk tekniğine ya da anlayışına

şına bağılı olarak değil, oyun vasıtasıyla başka türlü olmaya bağılı olarak ele alınmaktadır.

Oyuncunun ikileşmesi ("dédoublment du comédien") fikri ilk olarak 18.yy Aydınlanma düşünürü ve yazarı Denis Diderot tarafından ortaya atılmıştır. Diderot'ya göre, gerçek hayat ve tiyatro gerçekliği aynı değildir ve bu nedenle, oyuncu, bir oyunda sanki gerçek hayattaymış gibi davranmamalıdır (1994). Yine Diderot'ya göre, sahnenin şeyleri büyütme etkisi gerçek hayatı tiyatroya modifiye ederek taşımaya zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle, tamamen gerçek hayata ait biri sahnede aynı var olma durumunu bulamayacaktır. Bu kişiyi sahnede temsil edebilmek için onun tiyatro gerçekliği içindeki karşılığını bulmak gerekir (1994: 100).

Diderot, oyuncunun aşırı duyarlılığını sinirlerinin zayıf olmasına verir (1994). Diderot'ya göre, aşırı duyarlılık oyuncunun kendinden uzaklaşmasını engeller ve duygular yoluyla oyun oynayabilmek için gerekli olan bilincin kaybına neden olur (1994: 77). Oyuncu, duyarlılık sayesinde bir kere mükemmel oynayabilse bile, bir sonraki oyunda aynı şeyi yapabileceğinin garantisi yoktur. Bu nedenle, Diderot'nun bahsettiği aşırı duyarlılık, oyuncuya her zaman doğru oyunu verebilmesi için yardımcı olamaz.

Diderot çözümünü duyguların ve aklın ayrımında bulur. Oyuncu sahnede kendisi olmamalıdır. Bu nedenle oynayacağı karakter için bir ideal yaratmalı ve sahnede onu ve duygularının dışı vurumunu kusursuzca taklit etmelidir (1994: 114). Diderot aynı zamanda karakteri yaratabilmek için oyundan önce gözlem yoluyla taklidinin detaylıca kendi dışında tasarlanıp kusursuzlaştırılmasından bahseder (1994: 93).

Diderot'ya göre, oyuncu birini değil ancak kendi yarattığı bir ideali taklit eder. Bu taklidi yaparken sahnede her zaman bilinçli olmak zorundadır. Her anında aslında kendisinin gerçekten karakter olmadığını bilincinde olmalıdır. Öyleyse, kendini gözleme ve oyun bilinci bu ikileşme anlayışında anahtar terimlerdir.

I.II. BAŞKA BİRİNİN DOĞUŞU

Oyuncunun oyun sırasında tümünden değişime uğrayarak “başka biri olarak doğması” metaforu tiyatro yazarları tarafından sıkça kullanılır. Bu düşünce ise bizi yine bir ikiliğe götürür. Bu, kendi kendinin transformasyonu ile meydana gelen bir ikiliktir. Diderot’un düşüncesine göre ise ikilik oyuncunun bir ideali taklit etmesinden ileri gelir.

Oyuncu, yönetmen ve tiyatro düşünürü Louis Jouvét, 20.yy’ın ilk yarısında Diderot’un düşüncesini takip etmiştir.

“Kendini araştırmalarda kaybetmemeli, ancak oyuncunun yönelimini, katılımını ve çağa, o zaman dilimine göre davranışlarını, yunan tiyatrosunda, gizem içinde ya da orta çağ oyununda, Shakespeare, Molière, Racine, 17.yy, 18.yy ve bugünde tanımlamak gerekir; hangi yolla ikileştiğini ve ikileşmenin sonuçlarını göz önünde bulundurmak gerekir” (Jouvét 2009: 50).

Jouvét’ye göre oyuncu, incelikli bir transformasyona maruz kalır (2009: 41). Oyunun doğasında başka biri olmanın ve başka biri olabilme olasılığının getirdiği keyfe dair bir ihtiyaç vardır (2009: 44). Öyleyse bu ihtiyaç, oyuncuyu değişmesi ve başka biri olması için zorlar. Oyuncu, sahnede onun bedeniyle özdeşleşecek başka bir canlı yaratmayı hedefler. Bununla birlikte oyuncu ne tam olarak karakter ne de kendisidir ancak yeniden yönlendirilmiş (“orienté”) kendisidir. Belki de, hem ikisi birden ve hem de aynı zamanda hiçbiridir. Belki de, oyunun içinde kendinin başka bir olasılığını arıyordu.

Jouvét’nin yaklaşımı, oyuncu ve rolü arasındaki istikrarsız ilişkiyi, onu kendi ve kendi arasındaki bir tür hiyerarşi olarak tanımlayarak onaylar (2009: 69). Jouvét’ye göre bu hiyerarşide karakter, bir ayar, ölçü, patron veya model gibidir. Bu benzetme, karakteri bir ideal olarak tanımlayan Diderot’un düşüncesine yakındır.

Jouvét, başka birinin yaratım sürecinde, oyuncunun kendini vermeyi, terketmeyi, kaybetmeyi, kendini etkili bir şekilde yok etmeyi ve mükemmellikle sonuçlanan bir hiçliğe ulaşmayı denediğini söyler (2009: 56). Bunun bir son ve aynı zamanda kendi asıl baş-

langıcına yönelen bir insan aktivitesi olarak ele alınması gerektiğini iddia eder (2009: 56). Demek ki oyuncu, kendi gerçek doğuşunu gerçekleştirmeyi dener. Bu bir başkası olarak yeniden doğuşudur.

Fransız yazar, yönetmen ve ressam Valère Novarina da sahnede bir başkası olarak doğmaktan bahseder. Novarina'nın tiyatro anlayışı dile getirmenin beden üzerindeki gücüne dayanır. Fransız oyuncu Louis de Funès'i model alarak ondan büyük bir oyuncu olarak bahseder. Novarina'ya göre Funès, sahnede her seferinde yine yeniden doğmayı becerebilen nadir oyuncularından biridir (2009: 117). Funès'i bir model olarak alan Novarina onunla ilgili şunları söyler :

“Rol ne olursa olsun, sahnede her zaman, içinde, bedeninin dışarıdan görüldüğünden başka bir şey yapmak isteyen biri vardı. Sahneye hiçbir zaman kendini göstermek ya da saklamak için çıkmazdı (...) ancak rolünün içinde her zaman, karakteri her yanından kırıncaya dek, insanı icra etmeye koşullanmış bir tutsak gibi, daha da ileriye giderdi. Kendini herkesin içinde yalnızlığın içine girebilmek için bozguna uğratmak isterdi (...). Oyuncu, girişlerle sürüp giden hayatında, gözümüzün önünde ortadan yok olmak için ilerleyen kişidir. Biz seyirci olarak bunun için geliriz tiyatroya. Kendi benliğinden çıkması için. Dünyanın yasaları ya da toplumların özellikleri hakkında daha fazlasını öğrenmek için değil. Çünkü insan sadece şunu ister : verilen bedeni değiştirmek” (2009: 119-120).

Novarina, oyuncunun sahneye girdiğinde kendi bedeninden çıkması gerektiğini varsayar. Oyuncuyu gerçek bir “ele geçirilmiş” olarak tanımlar (2009: 119). Novarina'ya göre tiyatro sahnesi oyuncunun kendine karşı savaş alanıdır (2009: 148).

Novarina'nın tiyatro anlayışında, bir kere daha oyuncunun sahnedeki varlığının, onun ikili doğasından yola çıktığını görüyoruz. Oyuncu ve karakteri arasındaki savaş, oyun boyunca durmuyor. Bu var olma hali, oyuncunun daimi evrimi, onun karaktere göre konumlanmasını sorgulatıyor.

Yazar, filozof ve psikanalist Daniel Sibony, kitabı *Oyun ve geçiş : tiyatro ve benlik (Le jeu et la passe : théâtre et identité)* kitabında oyuncunun oyundaki durumunu tanımlamaktadır. Sibony'ye göre, iyi oyuncu kozmik oyunun eşiğinde, oyunun kaynağındadır (1997: 83). Karakter yaratma süreci ise başka birinin derisini icat etmekten ve oraya girmekten geçer (1997: 83).

Başka bir deri icat etme ve onun içine yerleşme metaforu, Diderot'nun büyük oyuncu tarifini akla getirmektedir. Diderot, büyük oyuncuyu tanımlarken, onun kendini, ruhu olacağı hasırdan bir mankene kapattığını söyler (1994: 114). Bununla birlikte Daniel Sibony, Denis Diderot gibi duygular ve akıl arasında bir ayırım yapmaz. Onun bahsettiği ikilik (la duplicité) iki benlik arasındaki geçişi simgeler.

Sibony, oyuncunun var olma halini iki arada (entre-deux) kalmış bir benliğin geçidi olarak tanımlar.

“Karnaval maskesi gibi, her şey, sadece önümüze başka bir benlik figürü çekmeye değil ama başka etnik kimliklere, günlük hayatta sergilediğimizden başka kimliklere doğru serbestçe koşmaya yarar. Bu benlikler artık “gerçek kişilikler” değildir. Artık sadece iki şey arasında kalmış, birinden diğerine ya da biri yoluyla diğerine giden bir geçittir” (1997: 75).

Görünüyor ki oyun esnasında oyuncu için iki kutup vardır; karakterinki ve işini yapan oyuncununki. Belki de oyuncunun işi bu iki kutup arasındaki yolculuktur. Bununla birlikte, birinden diğerine geçiş, ne tanımlanabilir ne de öngörülebilirdir.

Daniel Sibony oyuncu ve oynadığı karakter arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar :

“Oyuncunun zorlu görevi, hem başka biriyle oynamak için onu kırmak, hem de başka birini oynamak için kendini kırmaktır. Bu, başka birinin canlı ve direndiği gerçeğini yaşamak; ve başka birine direnme gerçeğini yaşamaktır. Oyuncunun oyunu, bir melekke, bir gölgeyle, yansımayla, “karakter” ile gövde gövdeye bir savaştır. Bu, savaştığı şeyi bir oyuna riayet ettirmesi ve kendi de kendi oyununa, isteğine riayet etmesi içindir. Gerçekten riayet etmenin ise başka türlü gerçekleşeceğini bilerek yapar bunu; oyuncunun bu rol üzerinde yaptığı büyük yatırım meyvelerini verdiğinde ve “kiralabiliri” ortaya çıkardığında; çünkü oyuncu bu role bütün bedenini vermiştir, sonunda canlandırılmış olan rol ona geri dönüş olarak yeni bir isim verir. Bir kendini yeniden bilme” (1997: 81).

Sibony'nin anlayışındaki oyuncu ve karakter arasındaki bu ilişki, öyle görünüyor ki hem somut bir şekilde ele alınmıştır; örneğin “gövde gövdeye bir savaş” terimiyle, hem de aynı zamanda birbirine dokunması fiziksel olarak imkansız olacak şekilde karakter tasvir edilmiştir; “gölge”, “yansıma” olarak.

Sibony, oyuncunun var olma yerini tanımlarken şu hususlara dikkat çekmiştir; “oyunabilir olma, ihtimalin olayı, oyun durumundaki var olma” (1997: 76). Oyuncunun sahnedeki varlığı devamlı bir değişim halindedir ve oyuncu her an “doğurmaya” hazırdır.

Anlıyoruz ki Daniel Sibony, Louis Jouvet ve Valère Novarina ile aynı doğum metaforunu paylaşmaktadır. Oyuncu, kendini “kaybetmeyi” ve “biri” olmayı dener. Öyleyse kendimize şu soruyu sorarız: eğer oyuncu başka biri olarak doğmak için kendini kaybediyorsa, oyuncunun gündelik benliği nereye ayrılır ?

Ele aldığımız bu farklı yaklaşımlardan yola çıkarak, karakteri başka biri olarak ele alabiliriz. İkileşme dediğimiz, kendi ve başka biri olarak kendi ya da yaratılan başka biri arasındaki savaştan ortaya çıkabilir. Karakter belki de sadece oyun sırasında oyuncudan doğan başka biridir. Onu bir ziyaretçi gibi ele alamayız çünkü bu durumda oyuncu onu “doğurmadan” önce de var olması gerekirdi. Bu durumda, karakteri daha çok doğduğu anda oyuncunun bedeninde bir yer işgal eden biri olarak ele almalıyız. Belki de karakter kendi yerini, içine yerleştiği oyuncunun bedenini modifiye ederek yaratıyordu. Belki de, bu var olma oyunu için, oyuncu, kendi bedenini modifiye ediyordu. Her halükarda, oyuncu ve karakterin arasında çok hassas bir hiyerarşi olduğunu var sayıyoruz.

I.III. BAŞKA BİRİ OLMAK VE KENDİNİ İZLEMEK ARASINDAKİ DENGE

İkili doğa, bu yapıya katılan iki ögenin arasında bir mesafe olmasını zorunlu kılar. Oyuncunun ikileşmesi görüşünden yola çıkarak, oyuncu ve onun karakteri arasındaki mesafeden doğan, ikisinin arasında belli bir alan var olduğunu varsayabiliriz.

Burada soracağımız soru; oyuncu ve karakter aynı beden içinde yer değiştiriyor ve pozisyonlarını geçişli bir ilişki içinde mi alıyorlar ? Bu, aynı zamanda oyun boyunca tekrar eden bir yer değiştirme olabilir. Ya da oyun boyunca yer değiştiren sadece oyuncunun bilincinin bakış açısı mı ?

Bu son soru bizi, aynı oyuncunun ikileşmesi meselesi gibi, üzerinde anlaşmaya varılmamış başka bir konu olan, oyun sırasında oyuncunun kendini izlemesi meselesine getirir. Oyun sırasında oyuncunun kendini izleme eylemi tiyatro düşünürleri tarafından farklı şekillerde değerlendirilir. Bu eylem, oyuncunun kendini oyun sırasında yargılama eylemi olarak değerlendirilebileceği gibi üst düzey bir dışsal bilince de işaret edebilir.

Bazı oyuncular, oyun sırasında kendini izleme eylemini, “karakterden çıkma” olarak tanımlar. Öyleyse, bu anlayışa göre ortada bir yer değiştirme fikrinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu oyunculara göre, kendini izleme eylemi bir hata ya da rolü daha içten yaşabilmenin önünde bir engel olarak değerlendirilebilir. Bu durumda oyuncu, karakterini tekrar “bulduğunda” ve kendi imajının görüntüsünü kaybettiğinde oyun daha doğru kabul edilir.

Oyuncular sık sık sahne üstündeki bir andan bahsetmek için “doğru yerde olma” ya da “orada olduğunu hissetme” gibi deyimleri kullanırlar. Bu tez çalışması için oyuncularla yapılan röportajlarda, genç oyuncular Amerikan Vinora Epp ve Franco-italyan Luca Fiorello, eğer oyun sırasında kendilerini dışarıdan izliyorlarsa, doğru ya da iyi bir yerde olmadıklarını söylüyorlar³. Öyleyse bazı oyuncular ve tiyatro düşünürlerine göre, kendini gözleme eylemi iyi bir şey olarak değerlendirilmemektedir.

Polonyalı tiyatro düşünürü ve yönetmeni Jerzy Grotowski de bu konuya kendi tiyatro anlayışı içinde yaklaşmıştır. Grotowski'nin tiyatro yöntemi, oyun için gerekli olan itki-leri arayarak bir ana hayat akışı içindeki fiziksel aksiyonları ele alır (Richards 1995: 160). Konstantin Stanislavski'nin yönteminde olduğu gibi günlük hayat, onun yönteminin içeriğini oluşturmasa da, Grotowski de bir oyuncu için günlük hayatın gözlemlenmesinin çok önemli olduğuna inanıyordu (Richards 1995: 166).

Grotowski'ye göre, sahnenin gerçekliği her zaman oyuncunun gözünde korunmalıdır (1995:166). Bir oyuncunun sahnede organikliği yaratabilme kapasitesini arttırabilmesi

³ Bakınız III.bölüm röportajlar

için gerçeğin, günlük hayatın, insanların ve kendi davranışlarının gözlemlenmesi bir zorunluluktur. Bu, gerçekliği kurmaya yardım eden ve sonrasında sahnede bu gerçekliği yaşayabilmeye yarayan bir çalışmadır. Bununla birlikte, Grotowski, oyun sırasında iç gözlemciyi tutmanın tehlikesine de dikkat çeker. Eğer oyun sırasında kendimizi gözlemlemeye devam edersek, sahnenin gerçekliğinden çıkma ve oyunun organikliğini kırma riskinin ortaya çıktığını söyler (Richards 1995: 166).

Bazı oyun yaklaşımları ise bu dış gözün oyun boyunca var olması gerektiğini savunur. Daha önce oyuncunun ikileşmesi konusunda ele aldığımız yaklaşımlara göre, oyuncu rolünü “yaşayabilir”, “başka biri” olabilir ve aynı zamanda “kendi” olup ne yaptığını izleyebilir. Kendini bir dış gözle izlediği an, kendinden çıkar ve seyrettiği karakterdir. Kendini izlediği için çifttir ve çift olduğu için de kendini izler.

Oyuncuyla ilgili ikileşme sahnede “kendinden çıkma” hissiyatından geliyor olabilir. Peki oyuncu neden, hangi durumda kendinden çıkar ? Belki de kendi yerini “karaktere”, “oyunun hayaletine” bırakmak içindir. Sadece bunun için değil fakat belki de, kendi kendinin seyircisi olarak ve seyirci için, “kendinin başka bir ihtimali” olmak deneyimini yaşayabilmek içindir. Tabii ki izleniyor olma unsurunun oyuncu üzerinde bir etkisi vardır. Belki de kendini gösterme eylemi öncelikle kendini izlemekten geçer.

Bununla birlikte, kendini izleme eyleminin sahne üzerinde yaptığımız her şeyin bilincinde olduğumuz anlamına gelip gelmediğine bakabiliriz. Bu dış göz, belki de Louis Jouvet’ nin yazdığı gibi bir “kontrol” mekanizmasını temsil ediyor olabilir (1954: 119).

Bazı oyun yaklaşımları, oyun sırasında kendini gözleme ve karakteri yaşama durumu arasında iyi bir denge kurulması gerektiğini iddia eder. Louis Jouvet de oyun oynamak için bir uygunluk durumuna erişmeye çalışmanın gereğinden bahseder : “içsel durum, ruh hali, huy, tavır, hassasiyete yatkınlık, fiziksel yönelim ve kalbin ve bedenin maneviyatı” (1954: 131).

Öyle görünüyor ki, oyuncunun bedeni içinde aynı anda iki süreç işlemektedir; fiziksel durum ve psikolojik durum. Beden karaktere göre kendini yönlendirebilmek için her açıdan hazır durumda olmalıdır. Diderot'nun da bahsettiği gibi hassasiyet (“la sensibilité”) güçlü bir iç durumun gözetimi altında olmalıdır. Louis Jouvet, yeniden oyuncunun ikileşmesi meselesine geliyor ancak oyuncuya karakteri, kontrol altındaki hassasiyeti yoluyla yaşayabilme iznini vererek. Kendini kaybetme durumu içinde, oyuncu, karakterinin hayaliyle ilintili olan duygularını bulacağı yeri anlamak için kendini içsel olarak gözlemlemelidir (1954: 82).

Jouvet, oyuna imkan veren hassas bir meditasyon durumundan bahseder : “değiş tokuş, mutabakat, oyuncunun kendi hassasiyetinin karaktere ulaştığı ve onu anladığı an, kendinde terimleri ve kendi yokoluşunun yollarını arama” (1954: 91).

Yine Louis Jouvet'ye göre, oyuncu sezme yoluyla zihin/ruh'un (“l'esprit”), başka birinin zihninin/ruhunun, kendininkinden başka bir ruhun alıcısı olabilmesi için “boş” olmalıdır (1954: 105). Boş olma durumu burada hassasiyet ve zihnin bir terbiye ve uygunluk durumunu temsil eder (1954: 225). Bu düşünce bizi, bedende, Jouvet'nin bahsettiği, boş olma durumunu nasıl yaratacağımızı sorgulamaya götürür.

Oyunculuk yöntemi ne olursa olsun, oyuncunun oyuna hazırlık çalışmaları her zaman oyuncunun kendini sahnenin tüm olasılıklarına açmasını hedefler. Louis Jouvet tarafından tanımlanan “uygunluk durumu” (“la disponibilité”) oyuncunun ikileşme içinde iyi bir dengede var olabilmesi için oyuncunun tüm duyularını açmayı hedefler. Bu denge, oyuncunun sahnedeki samimiyeti ve kendi kendinin bilincine bağlıdır (1954: 311).

Louis Jouvet oyuncuyu bir ip cambazı olarak tanımlar :

“Mekanik hafıza ve duygulanım, bu sarkacın belalı iki ucudur. Oyuncu rolün icrası sırasında tehlikeli bir biçimde bu gergin ipin üstünde ilerler, kendi kendinin bilincini hiçbir zaman kaybetmeden, ve onu izleyen ve dinleyen seyircinin endişesi üzerinde, ağırlık merkezini kaybetme güçlüğü altında” (1954: 219).

Öyleyse diyebiliriz ki oyuncu sahnede bu denge içinde belli bir var olma durumu bulmalıdır. Jovet bu var olma durumunu “bir yücelme durumu, hala bilinç taşıyan bir trans, çevrelediği her şeyi parlatarak kontrol etme gücüne sahip olma” olarak betimler (1954: 220).

Bu “yücelme durumuna” ulaşmak için, öyle görünüyor ki, oyuncu, yüksek bir bilinç düzeyine sahip olmalıdır. Bu aynı zamanda, oyuncunun sahnede, kendini dışarıdan gözlemleme eyleminden gelen kendini yargılama gibi, karşılaştığı engellerin de üstesinden gelmesini gerektirir.

Kültürlerarası tiyatro üzerine yıllarca Peter Brook ile çalışmış oyuncu ve yönetmen Yoshi Oida da sahnede oyuncunun ulaşması gereken belli bir denge düzeyinden bahseder. Oida'nın bahsettiği denge durumu *riken-no-ken* olarak adlandırılır (2012 : 62).

Riken-no-ken terimi 15.yy noh tiyatrosu başlıca kurucularından, yazar ve oyuncu Zeami Motokiyo tarafından yaratılmıştır (Oida 2012). Kelime anlamı “uzağı görmek” olan bu terim, oyuncu için sahnede yaptıklarını dış göz aracılığıyla izlemek anlamına gelmektedir (2012: 61). Bu eylem, seyirci ve oyuncu arasındaki evreni tecrübe etmek için gerekli görülür (2012: 61).

Tiyatro oyununun sadece oyuncunun iç dünyasında değil ancak seyirci ve oyuncu arasında geçtiğini varsayalım. Bu durum, doğal olarak oyuncunun bilincini kendinin dışına da açmasını gerektirir.

Yoshi Oida'ya göre, bu kendi kendini gözlemleme pratiği gelişmiş bir denge halinde olmayı gerektirir. Eğer oyuncu, kendini çok fazla izlerse veya kendini izlemeyi unutursa, bu denge halinden çıkabilir. Kendini fazla gözlemleme, Grotowski'nin de iddia ettiği gibi, rolü yaşamanın önüne geçebilir. Gözlemlemenin kaybı sonucunda ise, oyuncunun yalnızca kendi tatmini için oynaması ve seyirciyi unutması hatası doğabilir. Yoshi Oida-

'nin aktardıklarına göre, bu dengeyi bulmanın şifresi “her şeye ve aynı zamanda hiçbir şeye odaklanmak ve algımızı devamlı olarak hareket halinde tutmaktır” (2012: 63).

Oida, aynı zamanda bir oyuncu olarak kendi riken-no-ken deneyiminden bahseder. Bir gün sahnede bu denge halini bulduğunda, kendi kendini arkasından izlediğini farkeder (2012: 62). Oyun sırasında kendini izlediği yeri ve açığı bile tam olarak tanımlayabiliyor olması, bizi yine oyuncunun ikileşmesi meselesine getirir ve bu teoriyi destekler.

Diyebiliriz ki, Noh tiyatrosu oyuncusu Zeami Motokiyo'nun felsefesi de oyuncunun ikili doğasından geliyor olabilir. Daha önce açıkladığımız gibi, Denis Diderot oyuncu için soğukkanlı olma halini savunurken, duygular ve akıl arasında bir karşıtlık olduğunu varsayıyordu (Karaboğa 2008: 147). Prof. Dr. Kerem Karaboğa'nın *Tragedya ile sınırları aşmak* adlı kitabında, Diderot ile ilgili aktardıklarından yola çıkarak, Diderot'ya göre, beyin, akıl aktivitelerini kontrol ederken, diyafram kası, duyguları kontrol etmektedir (147). Yani ortada bedeni ayıran iki ayrı merkez bulunmaktadır. Bu yaklaşıma göre, oyuncu, beyni vasıtasıyla diyaframının önüne geçmelidir.

Diderot ve Zeami'nin düşüncelerini karşılaştırdığımızda, Zeami'de de fazla duygulanım ile kontrolü kaybetmemek ve sahnede çok titiz ve iyi çalışılmış bir anlatım biçimini bulmak önemlidir (Karaboğa 2008: 148). Bununla birlikte, oyuncunun ikili doğası -Diderot'nun yaklaşımından çıkarabileceğimiz aksine- bir karşıtlık değil, daha çok farklı güçlerin birliğini temsil eder (Karaboğa 2008: 149).

Karaboğa'nın aktardıklarına göre, Zeami, oyuncunun sahnedeki varlığını betimlemek için, anlamı “denge içindeki karşıtlık” demek olan *sokyokuchi* terimini kullanır (2008: 149). Bu terim, oyuncunun iç disiplinine ve iç dinamizme işaret eder. Oyuncu, sahnede hareket etmiyor bile olsa, her an seyirciyi harekete geçirebilecek güçte olan bu iç disiplin ve iç dinamizmi korumalıdır (2008: 149). Buradaki en önemli unsur, bedenin ve hayal gücünün daimi olarak bir akış içinde olmasıdır (2008: 149). Zeami'ye göre, bu iç

tansiyon oyunculuk mesleğinin temelidir ve tüm dışsal hareketler bu iç tansiyonun üstüne eklenmelidir (2008: 149).

Bu başlık altında, ikileşme kavramından yola çıkarak, oyuncunun sahnedeki var olma halini ele almaya çalıştık. Araştırmalar gösteriyor ki, oyuncu, ikili doğasının getirdiği oksimoronu aşabilmek ve sahnede güçlü bir var olma halini deneyimleyebilmek için bir iç özgürlüğe sahip olmalıdır.

L.IV. OYUNCUNUN YABANCILAŞMA HİSSİ

Oyuncunun ikileşmesi meselesinden yola çıkarak sahnedeki varlığının ortaya çıkardığı oksimoronu daha önce açıklamaya çalıştık. Noh tiyatrosu kurucularından Zeami Moto-kiyo'nun terimlerini kullanırsak “denge durumu içindeki karşıtlık” oyuncunun sahnede ulaşmayı hedeflediği durumdur. Kendini görmek, duymak ve dinlemek, insana belli bir kendinin dışında olma hissi getirebilir. Bu karşılaşma, ikili doğadan gelen spesifik bir duygu ortaya çıkarabilir. Oyuncu, “kendi kendini izleme” ve “başkası olarak yaşama” arasında bir dengeye ulaşmaya çalışırken, yabancılaşma hissi olarak adlandıracağımız bir tür “dezoryantasyon” durumuyla karşılaşabilir.

Louis Jouvet oyuncunun oynayacağı role yatırımı konusunda yazarken, oyuncunun kendi algısının kendine, kendi dışında bir alan yaratacağını açıklar :

“[...] Eylemi çağıran ve yaratılan bir boşluk, duyum ya da duygular, bir çeşit depresyon ortaya çıkar. Yer değişimiyle ortaya çıkan bu hava akımında, oyun ve oyun bilinci olmak üzere iki durum arasında, yeni ve yabancı bir kendilik bilinci veren, kendi durumunun karşı taraftan bilinci diyebileceğimiz, hassas bir döngü oluşur. Bu durumda bir çeşit özgürlük vardır. Orada, hayvandan/apaldan kurtulmada, üretilen bir özgürleşme, dengesizlik gibi görünebilen, ve kişiliğin gerçek bir dengesi, bir ruhanileşme vardır. Diğerinin maddeselliği üzerindeki ağırlıktan kurtulunur. İkilik ayaklanır” (1954: 224).

Bir oyuncu olarak, “yeni ve yabancı bir kendilik bilinci” bana daha önce sahnede deneyimlemiş olduğum yabancılaşma hissiyle ilgili gibi göründü. Bu yabancılaşma hissi, zaman zaman sahnede beni şaşırtan anlar yaşamama neden oluyordu. Oyun esnasında,

bir başkası olarak yaşamak ve kendi kendinin bilincinde olmak arasındaki dengeyi belki de bulamıyordum. Devamlı olarak, bir durumdan diğerine geçişler meydana geliyordu. Kendimden çıkma ve kendimi izleme eylemleri ben farkına varmadan aniden gerçekleşiyordu. Bu durum her seferinde, başka biri olarak kendimle yaşadığım ani ve şok edici bir karşılaşmaya neden oluyordu. Kendimi, beni korkutan ve kendimi kaybolmuş gibi hissettiren tedirgin edici uçsuz bucaksız bir özgürlüğün ya da bir oryantasyon kaybının önünde buluyordum. Özgürlük hissi belki de, aynı bir maskeli baloda olduğu gibi, karakterin ardında olan benim, o an her şeyi yapabilme özgürlüğüne sahip olduğunu idrak etmesinden ileri geliyordu. Çünkü ben ben değil, başka biriydim. Tedirgin edici ve baş döndürücü olmasını ise kendi maskem ile çok ani karşılaşmış olmama ve belki de kendimi tanıyamama gibi bir hissin doğmasına bağlıyorum. Bu, sanki bedeni ele geçiren başka biriyle karşılaşmaktan ziyade, neye dönüşebileceğini ve kendinin başka bir ihtimalini görmek gibiydi. Öyle sanıyorum ki, zaman zaman yaşadığım bu yabancılaşma duygusu, ikileşmenin aniden bilincine varılmasından geliyordu.

Louis Jouvet, bir oyuncu olarak kendi deneyimlerinden bahsederken oyun sırasında kaybolma hissine değinir. Bir gün sahnede, kontrol ve soğukkanlılığını yitirip karakter içinde kendini kaybolmuş gibi hissetmiştir (1954: 26). Bu kimlik kaybolması, sahnede onu korkutmuştur. Bu anekdot, bana yabancılaşma hissiyle ilgili kendi deneyimimi hatırlattı. Belki de başka biri olma deneyimini çok derinden yaşamak, kontrolü kaybetmeme ve korkup kendimden aniden çıkmama neden olmuştu. Belki de bu, kendinden aniden çıkış tepkisi, soğukkanlılığın kaybedildiğini farketmek için ortaya çıkan bir çeşit kendini koruma mekanizmasıydı.

Jouvet, oyuncunun geçtiği aşamaları tanımlarken bir yön kaybı/baş dönmesi (“vertigo”) fazında çift olma hissinden bahseder.

“- Kollara ayırana kadar gücünü arttıran ve sonra birbirinden koparan çift olma (dualité) hissi, sonra belli bir aşamada, yükseklikte ya da sıcaklıkta, iki hattın bir noktada birleşmesi, duyum ya da izlenim, yeni ve eşsiz bir his,

- herşeyin kaynaklanmış, karışmış, birbirinde erimiş olduğu bir vücut bulma; sonra kopma, ayrılma, karakter ve kendi aranda boşanma, sıralanacak nedenlerle [...]; sonra kendi

dışımızda gördüğümüz karakterin bedenden ayrılması, hayalet, kendilik hissi; sonra çift olma hissi, sonra bu yön kaybetme duygusunun sonunda

a) ya hassasiyetin özgürlüğü, kendinden geçme (extase) durumu, görüş (şaşıрма),

b) ya da önceki şaşırmayla aynı duyguyu veren, yeni, biricik, tam, mükemmel bir görüş, ve karakteri (rolü) ve kendi kendini keşfetme, sanki kendi dışına yansıtılmışlar gibi” (1954: 236).

Jouvet'nin yaklaşımından yola çıkarak diyebiliriz ki, yabancılaşma hissi oyuncunun ikileşmesinden kaynaklanan vertigo anıyla ilişkili olabilir. Aynı zamanda, oyuncuyu ilgilendiren ikiliğin “kendinden çıkma” duygusundan gelmesi de mümkün. Bu durumda bir tavuk yumurta ilişkisinden bahsedebiliriz. Öyle görünüyor ki, yabancılaşma hissi her zaman ikileşmeden gelmiyor ancak “kendini izleme” ve “bir başkası olarak yaşama” arasındaki dengeyi tutturamadığımız anlarda, bu halin ortaya çıkması daha olasıdır.

Yine Louis Jouvet'ye göre, oyuncunun dengesi yalnızca kendi kendinin bilincinden gelebilir (1954: 311). Belki de bu yabancılaşma hissini üstesinden gelmenin yolu, uygun bir biçimde kendi kendinin bilincine sahip olmaktan geçmektedir.

II. BAŞKA BİR DİLDE TİYATRO PRATIĞI

II.I. OYUNDA DİLE GETİRMENİN GÜCÜ

Dilbilimcilere göre söz, bedende fiziksel bir güce sahiptir. Tiyatro metni ile başlayan oyunculuk mesleğini ele alırsak, oyun oynarken kelimelerin fizikselliklerinin oyuncunun bedenindeki etkisini yadsıyamayız. Bu durumda söz, daha özel bir değere sahiptir.

Başka bir dilin pratiği ile ortaya çıkan oyuncunun bedenindeki fiziksel etkileri ele alabilmek için öncelikle, bir dilin vücutta nasıl yerleştiğini anlamaya çalışmamız gerekir.

Dilbilimci Edward Sapir, bir dilin üretim süreci sırasında bedende nasıl fizikselleştiğini araştırmıştır. Her dil, üretim sürecinde aynı organları kullanır : “ses tellerinin karmaşık aktivitelerini içinde meydana getirdiği gırtlak, geniz, dil, sert ve yumuşak damak, dişler ve son olarak dudaklar” (1968: 30). Dahası, bu organların tek bir ses birimi üretebilmek için çok hassas bir şekilde iç düzenlemeler yapmaları ve dönüşüme uğramaları gerekir (1968: 30). Öyleyse, bu organlar belli bir dilin ses birimlerini üreterek kas seviyesinde bu dil için belli bir alışkanlık ya da yatkınlık edinirler diyebiliriz.

Başka bir dilbilimci Jean-Marie Prieur’e göre de dil, “bedene ve doğaya, ve birbiriyle karşılaşan halkların karakteristik “yaşam formlarına” katılan” materyal bir güçtür (Pierra 2003 : 360). Bu materyal güç, tüm beden üzerinde belli ve somut bir etkiye sahiptir. Denebilir ki, bir ses biriminin üretim sürecine katılan, yalnızca ses üretim zincirindeki daha önce saydığımız organlar değil ancak tüm bedendir.

Akademisyen ve dilbilimci Gisèle Pierra, Jean-Marie Prieur’ü takip ederek, bir dilin fonetik ve vokal maddeselliğinden yola çıkarak *fonetik sınırlar* terimini kullanmaktadır. Her dil, bir “ses bedene” sahiptir ve, fanteziye ve görevlendirilmeye izin verir (Pierra 2003 : 360). Yani söz, ait olduğu dilin “ses bedeni” sayesinde, onu deneyimleyen kişiyi eyleme yönlendirme gücüne sahiptir.

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde ele aldığımız yaklaşımlar, oyuncunun rolün icrası sırasında, ikili bir doğaya sahip olduğu var sayımını kabul ediyorlardı. Bu yaklaşımlarda genel olarak “başka biri olarak doğma” metaforu kullanılmıştı. Bu yaklaşımları takip ederek, dile getirmenin karakterin doğumuna ya da başka türlü ifade edersek, başka türlü doğmaya yol açacak bir eylem olduğunu göreceğiz.

Louis Jouvet’ye göre, oyuncular ve seyirci için, bir eser fiziksel olarak yaşamaya, dile getirme yoluyla başlar (1954). Çünkü eylemi yaratan şey dile getirmenin kendisidir. Jouvet, oyuncunun metinle ilgilenmeye başladığı anda o metnin artık edebi bir eser olmadığını varsayar. Metin, kendisinin fiziksel bir suretine dönüşür. Metin, ilk olarak “diksiyona ve artikülasyona bağlı olan bir ipucu, nefes alma grafiği” olarak tanımlanır. Karakterin varlığına ulaşabilmek için “bir ipucudur”. Jouvet’ye göre, bir metni analiz etmeye “duyum - onun sayısı - onun ritmi - ifade etme biçimi - nefes alışı” (1954: 205) gibi öğelerle başlanmalıdır.

Jouvet, metnin oyuncuyu belli bir fiziksel duruma soktuğundan bahseder: “Tiyatro metni, okuma sırasında, oyuncuyu fiziksel bir duruma, isteğe ve bitkinliğe sokar. Bu öncelikle başka bir değerlendirilmedir. Bu fiziksel durum gerçek bir bedeni ele geçirmedir” (1954: 205).

Gisèle Pierra da, beden ve metin arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Bedeni, sahne dilinin merkezine yerleştiren yazar ve tiyatro tarihçisi Anne Ubersfeld’den şöyle alıntılar: “Metinlerdeki sözlerin estetik doğası sesler ve bedenler yoluyla geçer. Çünkü onlar da sesin kendisidir” (2006 : 75)

Öyleyse, söz ve beden arasında organik bir bağ vardır diyebiliriz. Tiyatro metni, yalnızca durum ya da rol üstüne bilgilendirici yazılardan oluşmaz. Metin, aynı zamanda oyuncuya oynayabilmesi için somut bir materyal sunar. Metnin dile getirilişi, “başka birinin doğuşu” için hayati bir his duyulmasını sağlar. Metinde seçilen kelimeler, cümlelerin kuruluş şekli, kelimelerin ve cümlelerin sırası, o metne belli bir anlam yükler. Replikle-

rin oyuncunun bedenindeki rezonansı karakterle bir tanışıklığa imkan verir. Aynı zamanda, karaktere giriş, öncelikle dile getirmekle gerçekleşir.

Tiyatro yazarı, yönetmen ve ressam Valère Novarina, oyuncunun bedenini, sözün doğduğu yer olarak ele alır (Novarina 18). Novarina'nın tiyatro anlayışı, sağlam bir şekilde söze bağlıdır. Ona göre, karakter organların duruşundan ve bir ritm seansları sahnesinden doğar (1999: 21). Novarina, sözü, "vücudun ve soluğun zihni/ruhu" olarak tanımlar (1999: 146). Sözün, bir hava gibi olduğunu, ve çıkarken tüm bedeni sarstığını iddia eder. Novarina, vücudun sözle ilişkisini, çok somut terimler kullanarak ifade eder. Bu ilişkide, metnin dile getirilişiyle ortaya çıkan somut gücün bedendeki hiçbir etkisi atlanmaz.

"Bedeni işe koymak. Ve öncelikle, maddesel olarak, metni burnundan soluk almak, çiğnemek, içine çekmek. Harflerden yola çıkarak, sessiz harfleri kastederek, sesli harfleri üfleterek, çiğneyerek, üzerinde güçlü bir şekilde ilerleyerek, metnin nasıl nefes aldığını ve nasıl kendi ritmini aldığını bulmalı. Bu aynı, orada soluğunu kaybederek, kendini şiddetle tekstin içinde harcamaya, ve ritmini ve nefesini bulmaya benzer. [...] İlk bedenini oynamak zorunda olan diğerini- diğer bedeni, diğer nefesi, diğer ekonomiyi- bulmak için öldürmek, zayıf düşürmek" (1999: 20)

Novarina, metni icra ederek "başka bir bedene" ulaşmak için, bedenin farklı bir şekilde soluk alıp verdiği başka bir iç duruş bulunması gerektiğine dikkat çeker (1999: 21). Ağızdan çıkan her kelimenin beden duruşlarına da inmesi gerekir. Bu amaçla, metnin yazılmış olduğu kas duruşlarını ve doğru nefes alışı bulmak amaçtır (1999: 21). Çünkü Novarina'ya göre, karakter tam olarak bu noktadan ortaya çıkıp canlanacaktır.

Öyleyse diyebiliriz ki, Valère Novarina'nın yaklaşımına göre, karakter, bedenin, dile getirilenin gücüyle transforme olmasından doğar. Tiyatro metni, sadece ağız yoluyla söylenen kelimelerden değil ancak tüm bedenin, bedenin her bir parçasının ve boşluklarının bu sürece katılmasıyla canlanır. Tiyatro metni, keşfetmeye çıktığımız yeni kişinin, karakterin nefes alışverişini bulabilmek için ritmini keşfetmemiz gereken organik bir maddedir. Oyuncunun bedeni, tam da bu süreç içinde transforme olur. Karakterin kendi bedeninde doğabilmesi için oyuncunun yapması gereken, yeni bir kas duruşu ve nefes

alışveriş düzeni keşfetmektir. Her karaktere özgü bu beden ve varoluş halini tekrar tekrar yeniden keşfetmek gerekir.

Yine Gisele Pierra da, Louis Jouvet'nin, daha önce bahsettiğimiz, oyuncu için gerekli olan “eylemi çağırın boşluk” tanımından yola çıkarak “kelimelerin çiğnenmesi” meselesine değinir: “Kelimelerin çiğnenmesi, oyuncunun, yeni imajların, fiziksel ve dilsel aksiyonların yaratıcısı olabilmesi ve dahası kaybedilen kendilindenliği (spontaniteyi) tekrar bulabilmesi için kendi bilinçaltıyla iletişime sokan gerekli fiziksel boşluğu yaratmasını sağlar” (2006 : 102).

Louis Jouvet, Valère Novarina ve Daniel Sibony'nin değindiği “bir başkası olarak doğma” fikrini daha önce açıklamıştık. Daniel Sibony de, karakter yaratım sürecinde sözün gücüne dikkat çeken bir anlayışı takip ediyor. Sibony'ye göre oyun, oyuncunun “var olma eylemine” doğmasını sağlar (2006: 78). Bu var olma eylemine geçiş ise, sözün icrası yoluyla gerçekleşir. Oyuncunun amacı, her temsilde yine yeniden doğmaktır. Bunun için, tiyatro metni oyuncuya “dokunmalıdır”. Her temsilde oyuncu, karakterinin bulunduğu fiziksel duruma ancak bu sayede geçiş yapabilir (2006: 81-82). Sibony'nin oyuncuya yaklaşımında özellikle “arada olma” durumu göze çarpar. Bu var olma haline ise, dile getirmenin gücüyle ulaşılır.

“Oyuncu, ruh ve beden, görünen ve hafıza beden arasındadır; bazen bir uçurumun üzerinde, “dua ederek”. Oynamak, zarafetin üretilebilmesi, lütfun yerine gelmesi için beklerken bir tür dua/yakarış şeklidir. Oynamak, *teatral bedeni* oluşturan elementlerin tanışması, buluşmasıdır. Dua : belli bir zaman sonunda, yol dönecek ve orada tiyatro metni tarafından dokunulacaksınız, karakterin bulunduğu fiziksel durumu hissedeceksiniz; zorla onun gibi konuşarak onun var oluşuyla, bedeniyle, ruhuyla eşleşeceksiniz. Bedenle dinle. Bedeni ele geçiren varlığı dinle. Ve geri dönüş olarak, kendi üstüne çıkmadan bu diğer bedenden geleni gör” (2006: 81-82)

Tiyatro metni tarafından dokunulma metaforu, bize bunun nasıl gerçekleşeceğini sorgulatıyor. Sibony, daha önce Novarina'dan aktardığımız sözün bir hava gibi olduğunu ve çıkarken tüm bedeni sarstığını söyleyen yaklaşımı benimser. Ona göre de, metin bir soluk gibidir. Oyuncu ve metin arasındaki ilişkiyi Sibony şöyle açıklar :

“Metin, oyuncuyu üfler. Güçlü bir metin, oyuncuya iletebileceği bir yaşam soluğu verir. Oyuncu, işte bu aktarmadır. Oyuncu, orada, kendi kendini temsil eden her şeyin içinde, bir “kişi”, hiçten bir varlık olarak usulca sokulduğu “kişi” olarak bulunur. Başka bir aidiyeti yoktur” (2006: 79) .

Demek ki, oyuncunun “başka biri olarak doğmasını” ya da “başka birinin doğmasını” sağlayan dile getirmenin gücüdür. Aynı zamanda, söze yaşam veren de oyuncunun kendisidir. Eğer oyuncu, sözü tüm bedeninde çınlayacak şekilde dile getirmezse, söz doğmaz ve hiçbir doğuşa da neden olamaz.

Dilin maddeselliğinden ve farklı yaklaşımdan yola çıkarak görmüş oluyoruz ki, oyuncu, konuştuğu sürece, tüm beden işe koyulur. Kaslar, kemikler ve tüm rezonans alanları sesleri çıkarmak için çalışır. Kelimelerin üretimi, bedeni, gerçekten transforme edebilecek bir güce sahiptir. Bedeni içeriden modifiye etmeden kelimeleri canlı bir şekilde çıkarmak imkansızdır. Beden, kelimelerin çıkarken yaydığı titreşime ve rezonansa organik olarak bağlıdır. Bu, karşılıklı etkileşimin sürdüğü bir ilişkidir. Beden, kelimeleri dile getirmek için modifiye olurken, kelimeler de çıkarken bedeni etkiler.

Ele aldığımız yaklaşımlarda genel olarak metin, bir besin ya da soluk olarak ele alınmıştır. Her zaman oyuncunun bedenine giren ve ona fiziksel olarak karışan bir şey olarak görülür. Bu yaklaşım, Kadir Has Üniversitesi film ve drama yüksek lisans programı başkanı Prof. Dr Çetin Sarıkartal’ın da oyunculuk derslerinde pratik olarak kullandığı bir yaklaşımdır. Oyuncular olarak, Çetin Sarıkartal’ın sahne derslerinde tiyatro metnini karakterin varlığına dokunmamızı sağlayacak bir geçiş aracı olarak kullandığımız alıştırmaları sık sık yaptık. “Metni çiğnemek” ve “kastetmek” yoluyla karaktere ait fiziksel ve duygusal durumu sezinleyerek, oradan doğan nefesle oynamaya çalıştık. Bu alıştırmalar, benim bir oyuncu olarak kesinlikle karaktere fiziksel olarak çok yaklaştığımı hissettiğim anlar doğurdu.

“Metni çiğnemek” bedende karakterin varlığını hissedebilmek ve bir oyuncu olarak en iyi var oluş durumuna geçebilmek için yapılması gereken ilk iştir. Aslında bu çalışma, tüm harflerin kastedilerek ve hakkını vererek söylenmesidir de denebilir. Metinle bu

titiz çalışma, oyuncunun, daha önce bu çalışmanın birinci bölümünde bahsetmiş olduğumuz, sağlıklı bir şekilde ikileşmeye geçişe olanak sağlayan, yüksek denge durumuna erişmesini sağlayabilir. Çünkü tekstin çığnemesi, fiziksel olarak yapılan titiz bir çalışmanın sonucunda bizi, karakteri doğru bir yerden sezineleyeceğimiz yere götürür. Dolayısıyla oyuncu, yalnızca kendi hassasiyeti ve duygularıyla hareket etmemektedir. Bu pratik çalışma, oyuncunun bedenini içsel olarak gerçekten modifiye ederek karakterle fiziksel bağın kurulmasını ya da onu fiziksel olarak tanımayı amaçlar.

Öyleyse tüm bunlardan hareketle diyebiliriz ki, eğer kullandığımız dili değiştirirsek, bedene karışacak olan maddeyi de değiştirmiş oluruz. Bu maddenin, onu deneyimleyen için, pratikte tadı, kokusu ve ağırlığı tamamen farklı olmalıdır. Bu yeni dilin ona ait, Gisele Pierra'nın deyimiyle, başka bir "ses bedeni" olacak ve bu da o yeni dili konuşanın bedenini farklı bir şekilde transforme edecektir. Öyleyse oyuncu, öncelikle içsel olarak kullanacağı dilin "ses bedeninin" şeklini almalıdır.

II.II. BEDEN DİLİ MESELESİ

Her dilin kendine ait bir yapısı vardır. Her bir dilin cümlelerinin kurumunda, terimlerin sıralanmasında, o dile özgü sıra kullanılır. Bu yapı, konuşurken kendine özgü jestleri de beraberinde getirir. Oyuncunun jestleri de öyleyse kullanılan dilin yapısına bağlıdır. Aynı zamanda, her dil kendine ait bir de jestsellik ve beden dili barındırır. Bu kodlar, dillerin yapısı gibi farklıdır ve her zaman başka dillerde aynı anlama gelmezler.

Tiyatro yazarı ve akademisyen Patrice Pavis, dilin yapısı ve jestsellik arasındaki bağa dikkat çeker :

"Bu alt gruplara ayırmaya (dekompozisyon) göstereceğimiz ana yaklaşım, onun fransızcada cümle terimlerinin : özne + yüklem + tamlama şeklinde olan kanonik sırasına gerekçesiz boyun eğdirmesidir. Diğer diller bazen nesne tamlamasıyla başlar. Öyleyse başka bir jestsel zincirlemeye neden olmalıdır. Gerçekte, jestsel kodlamamız ve çözümlememiz bir dilin yapısına uymayabilir ancak bilginin teorisi, retorik ve konuşmanın performansı açısından, hangi yeni bilgilerin konuştuğumuz tema ya da konuya katıldığına bakmak yararlıdır" (2007 : 113).

Pavis'in yaklaşımından yola çıkarak diyebiliriz ki, jestsellik sözsel ifademize yeni fiziksel bilgiler ekler ve sonuçta ortaya çıkan yalnızca kağıtta yazan sözcükler olmaz.

Dillerin jestlerle ilgili farklılıkları dışında, kültür, toplum ve dil arasındaki organik bağa eğilmek beden dili konusunu tartışabilmek için son derece gereklidir. Gisèle Pierra, tarihçi ve dilbilimci Robert Lafont'un yaklaşımından yola çıkarak, beden, dilbilimsel olarak, sözün çıktığı, erotikleştirilmiş ve göstermeci, sembolik bir yapı olduğunu söyler (2006: 22). Robert Lafont'a göre, jestsellik, pozisyonlanma veya mimik olmadan iletişime geçen söz yoktur.

Pierra, aynı zamanda dilbilimci Edward Sapir'den alıntılar yaparak, bazı davranışların kültürel ve aynı zamanda sosyal bakış açısını sezinlemeye olanak verdiğini söyler. Bunun nedeni ise, beden ve kültürlerin birbirlerine bağlı olmalarıdır (2006 : 22).

Öyleyse biliyoruz ki, dil, kültürel ve sosyal bakış açısından ancak aynı zamanda dilin kendi yapısından gelen bir jestselliğe sahiptir. Bu nedenle, kullanılan dili değiştirdiğimizde, beden dilini de hesaba katmak gerekir. Çünkü beden dili, ifadenin tamamlayıcısıdır.

Pierra, yine Edward Sapir'den alıntılar yaparak, diller arasındaki beden dili farklılıklarına değinir :

“Beden dilini anlama zorluğu, onu içgüdüsel olarak bilmeyenler açısından bazen konsantrasyon bozucu olabilir. Çünkü bazı hareketlerin anlamı, onlara eşlik eden verbal sembollerle asıl anlamı çıkarabilesek bile, yakalanabilir ve bu, “bir toplumun en ince niyetlerini ifade ederek rolün önüne geçen sanatçısıdır” (2006 : 22).

Her dilin beden dili de farklı olduğu için, bu, sahnede dili değiştirdiğimizde beden dilini de değiştirmemiz gerektiğine işaret eder. Oyuncu kendi anadilinde oynasa bile, karakterin sosyal ve kültürel kökenini de düşünmemiz gerekir. Öyleyse bu noktada, beden dili meselesinde, her zaman yapılacak iş vardır denebilir. Ancak, başka bir dilin pratiği ile

birlikte, bu iş, anlaşılabilirlik ve dil-beden uyumu meselelerinde çok daha önemli hale gelir.

Pierra, Patrice Pavis'in yaklaşımından yola çıkarak, her türlü postural koşullanmanın ve jestsel yabancılaşmanın bilincine varmanın, daha iyi oynayabilmek adına onları daha iyi ilişkilendirebilmek için, gerekliliğinden bahseder (2006: 74).

Bu çalışmanın birinci bölümünde, oyuncunun sahnede daha yüksek bir dengeye erişebilmesi için içsel bir özgürlük aradığından bahsetmiştik. Bu aynı zamanda, oyuncunun, sahnede, kendini yetiştirdiği toplumda farkında olmadan edindiği davranışsal sembollerden de arındırıp özgürleşmesini gerekli kılar. Bu, oyuncunun, Louis Jouvet'nin bahsettiği *boşluğa*, nötr duruma, harekete geçiş noktasına gidebilmesi için yapması gereken bir çalışmadır. Bu tip özgürleşme, başkası olabilmek için öncelikli olarak ele alınmalıdır. Oyuncu, kendi kültürel referanslarının farkında olmalıdır.

Kalıplaşmış olan beden dilinden özgürleşebilmek için, öncelikle bu iletişimi nasıl kullandığımızı keşfetmeli ve kullanılan dilin içinde onları yakalayabilmeliyiz. Bu, kendi anadilinden başka bir dilde oynayan oyuncu için bir dezavantaj gibi görünebilir. Ancak, tam tersini de düşünmek mümkündür. Oyuncu, bu yeni dilin beden dilini yeterince içselleştirmemiş olacağı ve kendi anadilinde sahip olduğu reflekslere sahip olamayacağı için, nötr duruma geçişi daha kolay olabilir.

Aynı zamanda, başka bir dilde karakter yaratım sürecinde, beden dili çok daha dikkatli araştırılmalıdır. Çünkü oyuncunun karşılaşacağı seyirci de ondan farklı bir toplumdan geliyor olabilir.

Varsayabiliriz ki, jestsel olarak nötr noktaya gitmeyi denemek, başka bir dilde oynayan oyuncuyu jestsel bir keşif veya yeni bir yöntemle yönlendirebilir. Bu, daha evrensel bir iletişim kurma gerekliliğinden kaynaklanır.

Bu tez çalışması için yapılan röportajlarda, oyuncuların beden dili konusuna özellikle eğildiğini görüyoruz⁴. Altı yıldır Fransa’da yaşayan ve Fransızca oynayan Amerikalı genç oyuncu Vinora Epp, oynarken karakterden önce bir “Fransız olmaya” çalıştığından bahsediyor. “Fransız olmak” derken sosyal açıdan sanki Fransa’da doğup büyümüş biri gibi davranmayı anlayabiliriz. Vinora, oyunculuk çalışmasında, beden dili ve ifadeleri konusunda gerçek bir Fransız’a olabildiğince yaklaşmayı hedefliyor. Seyirci tarafından Fransız bir oyuncu gibi algılanmak istiyor. Aslında bu, seyircinin ona bakışında, öncelikle kendi etnik farklılığı nedeniyle değil, bir oyuncu olarak gücü nedeniyle fark edilme arzusundan kaynaklanıyor.

Uzun yıllardır Fransa’da yaşayan İspanyol oyuncu Ana Benito, Fransızca oyun oynama deneyiminin ilk yıllarında kendinde jestsel olarak bir katılık bulunduğundan bahsediyor. Sahnedeki bu katılıkla savaşmaya çalışırken Fransızca oyun pratiği sayesinde, zamanla farkında olmadan kendine özel yeni bir beden dili icat ettiğini söylüyor. Bu süreçte Ana, öncelikle kendi beden dilinde sıfır noktasına gitmiş ve bir süre sonra da farkında olmadan yeni ve kendine özgü bir beden dili oluşturmuştu sahnede. Bugün, yıllarca Fransızca oyun pratiği yapmış bir oyuncu olarak, kendi ana dili olan İspanyolcada da bu beden dilinden faydalandığına dikkat çekiyor. Bu keşfetme yöntemi, belki de, Daniel Sibony’nin bahsettiği, *iki arada olmanın yol açtığı dinamikten* doğan özgürlük alanından kaynaklanıyordur.

II.III. KELİMELERE BAĞLI DENEYİM

Dilbilimci Özden Ekmekçi, Dilbilim Araştırmaları dergisinde yayınlanan makalesinde, dil ve deneyim arasında çift yönlü bir bağ olduğundan bahseder (1990, sayı : 1 : 129). Ana dil gerçek deneyimlerden yola çıkılarak öğrenilir (Sapir 1968: 36). Ana dili öğrenme sürecinde çocuk, kelimelere kendi gerçek deneyimleri sonucunda bazı anlamlar yükler (Özden 1990). Başlangıçta bu kelimeler, direkt olarak bir olaya ya da nesneye bağ-

⁴ Bakınız III.bölüm röportajlar

lyken, zaman içinde bir kelime, yaşanılan deneyimlerin çoğalmasıyla bir olgu haline gelir (Özden 1990).

Başka bir dil, dilbilimcilerin deyimiyle, *yola çıkış*, *referans* dili olarak nitelendirilen ana dilin üzerine yaplanır (Pierra 2003: 358). Burada soracağımız soru, bir kelimeyi başka bir dile çevirdiğimizde ona bağlı olan deneyimler beraberinde aynı şekilde gelir mi? Kelimeye bağlı aynı deneyimi koruyabilir miyiz? Bir kelimeyi çevirdiğimizde doğal olarak o kelimenin söyleyişi, telaffuzu değişecektir. Aynı (ya da yaklaşık olarak aynı) anlama gelen bu yeni kelimenin telaffuzu sırasında, onu yalnızca anlamını kavrayacak ya da akla getirecek şekilde duymak mümkün müdür ?

Oyunculuk yaparken bir kelimenin dile getirilişi sırasında, onun bazı imajları doğurduğunu ya da imajların kelimeyi doğurduğunu söyleyebiliriz. Peki bu yeni dile çevrilmiş kelimenin dile getirilişi sırasında da eskiden kaynak kelimeyle beraber gelen, ona ait ya da onu doğuran aynı imajları yakalamak mümkün müdür ? Bu soru, sahnede yabancı dil deneyimi konusunda çok ilginç bazı verileri tartışabilmemize olanak vermesinin yanında oyunculuğun temelleriyle ilgili de ilginç bir yaklaşım sunabilir.

Dilbilimci Edward Sapir de dil ve deneyim arasındaki ilişkiye dikkat çeker : “Dil, deneyimin getirilerinin mükemmel bir sembolik çevirisidir. Pratikte eylemden ayrılamaz. Evrensel olarak geçerli psikolojik özelliklerin olduğu kadar, sonsuz sayıda belirtici nüansın da taşıyıcısıdır” (1968: 37).

Jean-Marie Prieur’e göre her dil farklı bir sembolik evrene sahiptir (Pierra 2006: 18). Jean-Marie Prieur’ün yaklaşımını takip eden Gisele Pierra, diller ve kültürler arasındaki yolculuğun, gerçekliğin farklı şekilde algılanmasını ve farklı sembolik evrenlerin bir arada var olmasını gerektirdiğini söyler (2006: 18).

Burada bahsedilen sembolik evrenleri bir imajlar topluluğu olarak düşünebiliriz. Öyleyse yeni bir dille başka bir sembolik evrene geçiş, imajları ve kelimelere bağlı deneyim-

leri farklı şekilde ele almamızı gerektirmektedir. Bir kelimenin ses verme niteliği ile o sesin titreşiminin getirdiği/çağrıştırdığı imajlar arasında bir bağ vardır. Bu imajlar, organik bir biçimde ana dile, o kelimeyle ilgili ilk deneyimlere bağlıdır.

Daha önce, sözün maddeselliğinden ve beden üzerindeki etkilerinden bahsetmiştik. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, farklı iki dildeki aynı kelime, bedende farklı bir titreşim yaratacağı için beden üzerinde aynı etkiye sahip değildir. Başka dildeki kelimenin farklı fonetiği, aynı zamanda o kelimenin anlamından bağımsız başka imajların doğmasına ya da pratik eden kişinin ana dilinde bambaşka anlamlara gelen kelimelerin çağrışımına yol açabilir. Öyleyse, yeni bir dile geçtiğimizde, çevrilen kelimenin ses verme niteliği ile ana dilde sahip olduğu orijinal deneyim arasında artık bir bağdan söz edilemez. Kelimenin dile getirilişinde ortaya çıkan ses, artık önceki kelimeyle beraber gelen/doğan/doğurtan zihnimizdeki imajla bağdaşmaz. Yeni kelime ve ses verme niteliği arasında tekrar bir uyuma ulaşabilmek için, o kelimenin deneyimlerini ve imajlarını yeniden yaratmak gerekir.

İspanyol oyuncu Ana Benito, Fransızca kelimeleri Fransızlar gibi değil ama başka türlü gördüğünden bahseder :

“Kelimelerin ses verme niteliklerine karşı çok hassasımdır. Bazen bana öyle geliyor ki, bir kelime her şeyi içinde barındırıyor. Harfleri karıştırıp bir kelime yaratıyoruz. Bütün anlam, bütün imajlar bu harflerde gizli. Tabii ki, kelimeyi okuyoruz, öncelikle gözlerden geçiyor ve sonra bedene gidiyor ve sonra çıkıyor. Öyle sanıyorum ki Fransızca bana ana dilim olan İspanyolcada sahip olmadığım bir şey verdi. Bu şey, kelimelerin hayatı. Kelimeler, hayat kazandılar. Şimdi tek bir kelime benim için çok şey ifade ediyor. Önceden bunun bilincinde değildim. İcra, kelimelere daha az bağlıydı. Şimdiyse, kelimeler ve söz üstünde çok fazla çalışın bir oyuncuyum. Benim için, iyi denmiş bir kelime iyi oynanmıştır”⁵.

Ana dili İspanyolca olan Ana Benito, yaptığımız röportajda, yıllar süren Fransızca oyunculuk deneyiminin sonunda neler kazandığından bahsediyor. Ancak bu deneyimin ilk yıllarında tabii ki yaşadığı zorluklar da var. Örneğin, Fransızca oynarken bazen sahnede bir kuruluk hissettiğini söylüyor. Bu kuruluk hissini, sanki vücudunda yeterince su, yeterince hayat yokmuş gibi tanımlıyor. Bu his, kendinde Fransızca kelimelere bağlı yete-

⁵ Bakınız III.bölüm röportajlar

rince öykü, deneyim ya da imaj bulamamasından kaynaklanıyor. Onları aramak için özel bir çalışma yapması gerekiyor. Bu nedenle, Fransızca oyunculuk yapmak, daha büyük gayret ve zaman istiyor.

Diğer bir röportajda, Amerikalı Vinora Epp, Fransa’da yaptığı bir atölye sırasında yaşadıklarından bahsediyor. Akıldan ilk geçenin hiç üstünde düşünmeden söylenmesi gereken bazı doğaçlama çalışmaları sırasında Vinora, bunları Fransızca yapmakta ne kadar zorlandığını anlatıyor. Yedi yıldır Fransa’da yaşayan ve Fransızca oyunculuk yapan Vinora’ya göre, bu çalışma sırasında zorlanmasının sebebi, Fransızca konuşurken her zaman ufak da olsa ayrı bir gayret göstermesinin gerekmesi. Oysa kendi ana dili olan İngilizcede böyle bir gayrete ihtiyaç duymadan, kelimeleri otomatik olarak dile getirebiliyor. Çalışmanın yürütücüsü, egzersizi İngilizce yapabileceğini söyleyince Vinora rahatladığını söylüyor. Ana dilinde daha geniş bir imaj ve kelime dağarcığı paletine sahip olduğu için kendini daha rahat hissetmiş.

Tüm bunlardan çıkarımla diyebiliriz ki, başka bir dilde oyunculuk yaparken, hayal gücünü besleyip sözü “gerçekten” diyebilmek için, dile getirme anında yeni imajların bulunması gerekliliği vardır. Bu nedenle, günümüzde tiyatro, başka bir dil öğrenmek/öğretmek için etkili bir yöntem olarak görülüyor. Oyun oynamak, başka bir dildeki metinle ve kelimelerle bağlantılı olarak yeni ve çeşitli deneyimler kazandırdığı için, yeni dilin kazanımı, bedenin yaşadığı birebir tecrübe tarafından desteklenerek kolaylaşır.

Bu alanda araştırmalar yapan Gisele Pierra, Daniel Sibony’nin iki aradalık yaklaşımından yola çıkarak, başka bir dilde gerçekleşen teatral eylemde, kelimelerin sessel maddesini, etkilerini ve fantezilerini ortaya çıkararak dilin maddeselliği yoluyla, öznenin, dillerin ve kültürlerin iki arada dinamiği içinde yer değiştirdiğine dikkat çeker (2006: 24).

Sahne kelime kendimizin yapabilmek için, onları doğuran özneliği bulmak gerekir. Hayal gücünü imajlar aracılığıyla uyandırmak, sözün gerçekten doğmasını ve sözün doğru bir şekilde hem oyuncunun bedeninde hem de diğer tarafta seyircinin bedeninde

yankılanmasını sağlamak için gereklidir. Yeni kelimenin sesi aracılığıyla, bedende ve hayal gücünde, geçmişle yeniden bir tanışıklık, geçmişin yankısı yaratılmalıdır. Bu, sözü bedene indirebilmek için olmazsa olmazdır.

II.IV. BAŞKA BİR DİLDE YABANCILAŞMA DUYGUSU

Bu tez çalışmasının ilk bölümünde, Louis Jouvet'nin yaklaşımını takip ederek, yabancılaşma duygusunu ele almıştık. Bu bölümde ise, başka bir dilde oyunculuk yapıldığında yabancılaşma duygusunun ne yönde değişebileceğine bakacağız.

Daha önce, başka bir dil pratiğinin beden üzerinde belli bir fiziksel etkisi olduğunu gördük. Pratik edilen dil değiştiğinde, kendilik duygusu da değişir. Öyleyse bununla beraber, kendine bakış da değişir diyebiliriz. Ele aldığımız yabancılaşma duygusu, kendine dışarıdan bakmadan kaynaklanır. Bu ise, oyuncunun ikileşmesi meselesini beraberinde getirir. Öyleyse, yabancı bir dilin pratiği “kendinden çıkma” durumuna başka bir katman ekler mi? Acaba bu durumda, oyuncu, hem dille hem de karakterle, iki defa başkası olma hissini mi duyar? Bu kesişme ile birlikte oyun pratiğine neler yansır? Acaba çifte yabancılaşma duygusu yaşamak mümkün müdür ya da bu durumda başka tip bir duygu mu yaşanır?

Dil bilimci ve didaktisyen Jean-Pierre Cuq'e göre, ana dilin edinimi doğal bir şekilde gerçekleşir (Pierra 2003: 358). Ana dil, çocuğun hayatındaki ilk sosyalleşmesini temsil eden bir fonksiyon üstlenirken, aynı zamanda kültür ve kimliğe derinden bağlıdır (Pierra 2003: 359).

Ana dili bırakıp başka bir dile geçişi ele aldığımızda, kişinin kendini alışkın olduğu sosyal kimlikten uzakta bulması olasıdır. Jean-Marie Prieur'den aktaran Gisèle Pierra, yabancı dil yoluyla kendini kaybetme hissiyatına dikkat çeker.

“Demek oluyor ki, başka bir dil öğrenme durumunda, her şeyden önce bedenin ve sesin imajları sarsıldığında, iki arada olma durumu, bu dili öğrenme eylemi büyük bir istekle yapılıyor olsa bile, özneye hoş olmayan bir kendini kaybetme hissiyatı verebilir. Çünkü hassaslaşmış ve değişken hale gelmiş özne, diller ve kültürler arasındaki yolculuğu sırasında, kaçınılmaz kimliksel zorluklar yoluyla, kendini, eğer başka tip etkiler bu durumu neyse ki onarmazsa, seçilmiş olmayan “kendinin dağılması” ve bir tür rahatsızlığın yaratıcısı durumunda bulur” (Pierra 2003: 360)

Kısaca söylememiz gerekirse, ana dilinden başka bir dilin pratiği, kişide kendini kaybetme hissiyatının doğmasına yol açabilir. Bu durum, bedendeki içsel veya jestler yoluyla ve ses tonundaki duyulabilir değişimlere de bağlıdır. Tek bir sesin üretilebilmesi için bedendeki transformasyonu göz önüne aldığımızda, başka bir dilin bedendeki etkisini de tahmin edebiliriz. Dilbilimci Edward Sapir'den daha önce alıntıladığımız gibi, her dil, bir transformasyon gerektirir. Bununla birlikte, her dil, kendine özgü ses ve ritmlere sahip olduğu için, üretimi için farklı bir transformasyon gerektirir. Yeni dille beraber yeni bir var olma hali de doğar.

Yeni dilin maddeselliği bedenden daha rahat çıkabilmek için yeni organ duruşlarına ihtiyaç duyar. Öyleyse diyebiliriz ki, yeni bir dil yeni bir beden gerektirir. Dönüşümün yolu ve şekli, oyuncuya bağlıdır. Oyuncu, yeni dil yoluyla, tiyatro ve yeni dille olan ilişkisine göre bir dönüşüme girer. Öyleyse, başka bir dilde oynayan oyuncunun bedeni hali hazırda o “karaktere girmeden” önce zaten bir transformasyona uğramış olur. Bu modifikasyon, bazen özgürleştirici ve belki de bazen, rol ve kendi arasında başka bir ara katman doğmasına yol açabilir.

Daha önce, yabancılaşma duygusunun belki de, oyuncunun iki hali arasındaki geçişin aniliği ve öngörülememesinden kaynakladığını varsaymıştık. Bununla birlikte, bu çalışma için oyuncularla yapılan röportajlara baktığımızda, bu duygunun oyuncular arasında sıkça yaşanmadığını ya da bizim bu çalışmada tanımladığımız gibi tanımlanmadığını gördük. Öyleyse, bu konuyla ilgili bir genellemeye varılamayacağı sonucuna ulaşıyoruz. Her oyuncu, oyun pratiği sırasında farklı/garip bir hissiyatla ilgili kendi deneyimine sahip ancak bu, özellikle bir yabancılaşma duygusu yaratmıyor ya da öyle adlandırılmıyor.

Yabancı dil olarak İngilizcede oyunculuk yapan Franco-İtalyan oyuncu Luca Fiorello ile yaptığımız röportajda, oyun oynarken hissettiği farklı duyguyu bir yabancılaşma duygusu olarak tanımlamıyor ancak yabancı bir dilde oynamanın ona kendinin başka bir ihtimalini gösterdiğini söylüyor. Luca, kendi tiyatro anlayışına göre, karakter ve kendini birbirinden ayırmıyor. Eğer sahnede oyun sırasında ne yaptığını izliyorsa, bu onun için anda olmamak demektir. Ana dili olan Fransızcada, çok iyi bildiği kodlarla ilgili kendini yargıladığı için, andan çıkma halini daha sık yaşadığını söylüyor. İngilizcede ise, ana diliyle olan bu ilişkiye sahip olmadığı için, bu durumun çok daha az ortaya çıktığını söylüyor. Hali hazırda zaten yeni bir dille, yeni bir teknikle başa çıkmak zorunda olduğu için, oyunculukla ilgili kendini yargılamaya ayıracak zamanı ve enerjisi olmadığını olmadığını dikkat çekiyor. Bu nedenle, yabancı dilde oynadığında, rolle olan ilişkisini çok daha samimi olarak nitelendiriyor.

Bununla birlikte, başka bir dilde tiyatro pratiği, oyuncuyu role yaklaştırabileceği gibi, rol ve oyuncu arasında başka bir ara katman da yaratabileceğini görüyoruz. Amerikalı oyuncu Vinora Epp, Fransızca oyunculuk yaparken küçük bir ara katmandan bahsediyor. Yaklaşık 6 yıldan beri Fransa’da yaşadığı için, Fransızcayla arasında, çok yeni olarak yabancı dilde oyunculuk yapmaya başlamış olan Luca Fiorello’nun yabancı dille olan ilişkisinden bambaşka bir ilişki söz konusu.

“Sanırım Fransızca oyunculuk yaptığımda her zaman, ufak bir ara katman var. Söylemek zor ama biliyorum ki benim Fransızcadaki kişiliğim tam olarak aynı değil. Ortada bir kere Fransa ve ABD’ye ait kültürel referanslar var. Artık 6 yıldır Fransa’da yaşıyorum ve buradaki sosyal kodlara entegre oldum. İngilizce konuşmak başka türlü konuşmayı gerektiriyor. Kendini başka türlü ifade etmek zorundasın. İngilizce konuştuğumda Fransızcadakinden bambaşka mimik ve jestlere sahibim. Aynı yüz ifadesini göstermem mümkün değil. Biz ABD’de çok daha fazla ifade gösteriyoruz. Fransızcada ise çok daha düz. Yani Fransızca oynarken bir “Fransızca kişiliğim” olduğunu söyleyebilirim. Evet, daha karakteri oynamadan önce, ufak bir ara katman oluşuyor, Fransızcayla beraber başka biri olma, sanki bir temel gibi”⁶.

Vinora, aynı zamanda Fransızcayla gelen bir zaman aralığına/gecikmeye dikkat çekiyor.

“Bu zaman aralığı orda olduğunda ben daha az kendimim. Evet, sonuç olarak sanırım ben Fransızcada bir yabancılaşma duygusuna sahibim ama bu sevdiğim bir yabancılaşma duy-

⁶ Bakınız III.bölüm röportajlar

gusu. Yani, kökenime döndüğümde, bazen ingilizce bana daha yabancı geliyor daha doğal olsa bile”⁷.

Öyleyse varsayabiliriz ki, yabancı bir dil yoluyla “kendinin başka bir ihtimali” ve oyundan gelen “başka biri olarak kendilik” duyguları aynı bedende buluşur. Bu nedenle, yeni bir dil yoluyla gelen bu garip hissiyat, kendinin başka bir ihtimalini keşfetme ve tanıma gerekliliğini doğurabilir.

II.V. BAŞKA BİR DİLDE OYUNCULUK YAPMAK : BİR ÇEŞİT ÖZGÜRLÜK MÜ ?

Kullanılan dille özgür olma, tiyatro alanında çokça bahsedilmiş ve araştırılmış bir meseledir. Bunun sebebi, oyun yaratım sürecinde dile getirmenin öneminden kaynaklanmaktadır. Tiyatro bilimcisi Georges Banu, oyunun diliyle bir özgürlüğe sahip olmanın önemine ve gereğine dikkat çeker. Banu’ya göre, oyuncu kelimeleri değil ancak kelimeler yoluyla, onlar üzerinden oynamalıdır (Banu 2012: 26). Kullanılan dille olan ilişki kişiselleştirilmelidir ki, oyuncu oyununda daha özgür olabilsin. Georges Banu, kendi tiyatro anlayışına göre ideal olarak ele aldığı “başkaldıran oyuncu” üzerinden oyuncunun dille kurması gereken ilişkiyi şöyle açıklar :

“Başkaldıran oyuncu dil ve kimliği ile kişiselleştirilmiş ilişkisini sürdürür. Bu, aynı zamanda, dilin sarsılma kapasitesinden, onun yapısını çöztürme kapasitesine giden iki ekstrem arasındaki eksiksiz hareketler yoluyla onaylanır. Dille, daha da önemlisi kendi ana diliyle kişisel bir ilişki geliştirmemiş bir başkaldıran oyuncu yoktur. Burada kendime sorduğum soru, acaba yabancı bir dilde oyunculuk yapabilir miyiz ? Bu durumda, özgürlük marjı ne kadardır ? Dilin, söz dizimsel yapısıyla sürdürdüğümüz ilişkisi nasıldır ?” (2012: 27).

Burada, Georges Banu, dille içten bir ilişkiye sahip olmanın önemine dikkat çekiyor. Yeni bir dile geçtiğimizde ise özgürlük alanımızın ne olacağını sorguluyor. Bununla birlikte, yabancı bir dille geliştirilen samimi bir ilişkinin nasıl bir özgürlük kaynağına dönüşebileceğini sorgulayabiliriz.

⁷ a.g.e.

Ana dilden başka bir dile geçiş, sahne pratiğiyle beraber düşünüldüğünde, bir çok teatral soruyu da beraberinde getirir. Bu durum, mesleği derin bir şekilde söze dayandığı için, oyuncu adına daha karmaşık bir hale gelir. Oyuncu, dili bir araç olarak kullanıp, bu kullanımında ustalaşarak sahnede işini yaparken istediği her anlamı verebilecek kapasiteye gelmeyi amaçlar. Bu sebeple, tiyatro metninin dilini değiştirdiğimizde, sözle, karakterle ve kendi kendisiyle olan ilişkiyi değiştirmiş oluruz.

Tiyatro pratiği yoluyla yabancı dil öğrenme üzerine birçok çalışma gerçekleştiren Gisèle Pierra, Louis Jouvet'nin tiyatro üzerine çalışmalarına dayanarak, “başka biri olma”ya izin veren özgürlüğe dikkat çeker. Gisèle Pierra'ya göre, bu “başka biri olma” kendisiyle bir mesafe yarattığı için, bu durum, başka bir dilin pratiği esnasında, daha fazla risk almaya yönlendirir (2006 : 30). Bu durum, dili öğrenme aşamasındaki kişinin kendini yargılamadan ve daha özgürce ifade edebilmesine olanak sağlar. Bunun sebebi, bedenimizin bizim gözümüzdeki imajının değişmiş olmasıdır. Yabancı bir dil konuşurken, yanlışlık yapılsa bile bunu yapan “ben” değil karakterdir. Aynı zamanda, başka bir dildeki bu pratik, öğrenme aşamasındaki kişiyi, onun bedenini ve sözünü, daha önce de bahsetmiş olduğumuz, Daniel Sibony'nin terimi olan, diller ve kültürler arasında bir dinamığe yerleştirir.

Gisèle Pierra, başka bir dilin pratik edilmesi için oyun eyleminden gelen özgürlüğe dikkat çekerken, biz burada tam tersini sorgulamaya girişeceğiz; yabancı bir dilin pratiği ile oyuna gelen özgürlük. Biliyoruz ki, yabancı bir dilin pratiği risk almayı gerektirir. Bedenin, sesin ve kendi kendisinin imajının transforme olması, hali hazırda oyuncu için geçerli olan eylemlerdir. Yabancı bir dilin pratiği ise aynı transformasyonu gerektirir. Ancak bu, diller ve kültürler arasındaki iki aradalığın dinamiği içinde gerçekleşir.

Yabancı dil yoluyla gelen modifikasyonların bazen özgürleştirici olabileceğinden ve bazen ise, rol ve kendi arasında ince bir ara katman oluşturduğundan bahsetmiştik. Kesin olarak söyleyebiliriz ki, yabancı bir dilde oyunculuk yapmak, daha fazla çaba gerek-

tirdiği için, oyuncu için çok daha zorlayıcı bir deneyimdir. Ancak bu deneyim, oyunculuk pratiği açısından aynı zamanda çok ilginç sonuçlara da yol açabilir.

Gisèle Pierra, tiyatro pratiği yapan kişiler için diller ve kültürlerin iki-arada geçişinin avantajlarını açıklar.

“Sözün ve jestin sistematik telaffuzunun koşullanmasının ortadan kaldırılmasını sağlamak, özneye teatralleştirilebileceği yeni hislerin ve davranışların kapısını açan diller ve kültürler arası iki-aradalığı içinde pasajlar kurmasını ve kendini yeni bir merkeze almasını sağlayan, öznenin estetiği ve antropolojisi arasında gözenekliliği göze çarpan bir davranış çizgisidir. Demek oluyor ki, dil öğrenme aşamasındaki kişi, kullanmaktan hoşnut olduğu dilin mutlak efendisi değil ancak tam tersi, kendini, çalışarak alışkanlıklarından kurtulmuş bir bedenle kendi sözünü elde etmesini sağlayan bu diller aracılığıyla, kendi kendini modifiye eder” (2006: 101).

Jestsel, bedensel ve dilsel koşullandırmalardan kurtulmak, aynı zamanda oyuncularla yapılan röportajlarda da sık geçen bir konuydu. Ana dilin terkedilmesiyle birlikte, çok önemli ve temel bir alışkanlık da oyuncu için aniden kırılmış olur. Ana dille beraber, normalde bir oyuncunun istemeyeceği “parazitler” olarak adlandırdığımız, gereksiz ve kalıplaşmış tonlamalar ve jestler gibi kötü alışkanlıklar ve sıradanlıklardan kurtulabilirken, aynı zamanda dil üzerindeki hakimiyet ve titizlik de kaybedilebilir. Öyleyse bu değişiklik, rolün yaratım sürecinde, metnin icra edilmesi, anlaşılması ve telaffuz edilmesi meseleleri üzerine başka bir çalışma gerektirir.

Her dilin bedende yerleşme yöntemine göre, beden bu dile ait kelimeleri dile getirebilmek için yeni bir yöntem bulmak zorundadır. Bu da demek oluyor ki, beden alışkın olmadığı bir yabancı dilin seslerini çınlatabilmek için yeniden transforme olmak durumundadır. Tüm bedeninin dışında, sesi üretmekle görevli, gırtlak, nazallar, dil, yumuşak ve sert damak ve dudaklar, bu yeni dilin telaffuzu için yeni bir yol, başka bir işleyiş biçimi bulmalıdır. Her dilin kendine ait bir doğası olduğu için, bedende farklı bir şekilde ağırlıkları duyulur. Sesin yerleşim yerinin değişmesi, ses tonunun da değişmesine yol açar. Röportaj yaptığımız tüm oyuncular, ana dillerinden farklı bir dilde oyunculuk yaptıklarında seslerinin alışkın olduklarından farklı duyulduğundan bahsetmiştir.

Oyuncu Luca Fiorello, başka bir dilin pratiği ile gelen bazı modifikasyonlardan yola çıkarak bir oyuncu olarak bir çok şeyi keşfettiğini açıklıyor.

“Bu pratik, ana dilim olan fransızcada devam etseydim keşfedemeyeceğim başka bir beden ihtimalini görmemi sağladı. Bedenimde yeni yerler keşfetmemi sağladı. Nasıl sesimin yerini değiştireceğimi de. Mesela şu an bu tekniği fransızcada da kullanabiliyorum. Yeni ses verme nitelikleri, yeni beden duruşları keşfettim. Aynı şekilde, bu keşfettiğim şeyleri kendi ana dilim olan fransızcaya çevirebiliyorum. Oysa önceden böyle bir şey yapamazdım. Çünkü bu yerlerin bedenimde olduğundan haberim yoktu. Örneğin, ingilizcenin müzikalitesi çok daha akıcı ve harmonikken, fransızca çok daha tokkata. Bence bu gerçekten bedenle olan ilişkiyi değiştiriyor. Bedenimle olan ilişkim değişti. Çünkü ingilizce konuşurken beden çok daha rahatlamış bir yapıda, konuşkan bir bedene göre”⁸.

Luca’ya göre, yeni pratik etmeye başladığı ingilizce, ona büyük bir özgürlük sağladı.

“İngilizce yoluyla fiziksel olarak bulduğum bu rahatlama noktasını, kendime bir çok soru sorduğum bir ilişki içinde, onu fransızcadaki oyunuma enjekte ettim. Ve işte orada aslında daha fazla özgürlük buldum. Çünkü bedendeki bu yeni tekniği anlamak için kodlarım yoktu. Şimdi ise ingilizceyle olan ilişkim değişti, daha iyi konuşuyorum. Bu nedenle kendime daha fazla soru soruyorum. Ama önceden, başka türlü yapma şansım olmadığı için çok daha içgüdüsel bir ilişkim vardı”⁹.

İspanyol oyuncu Ana Benito da, yabancı bir dil yoluyla keşfettiklerini kendi ana diline yeniden enjekte etmekten bahsediyor. Ancak, Luca gibi, yabancı dilde oyunculuk yapma deneyiminin başlangıcında, bir özgürlük bulamadığını ve aksine kendini “katı” hissettiğini söylüyor. Ana dili olan ispanyolcaya döndüğünde ise kendini çok daha fazla “suyla dolu” hissediyor. Bunun sebebini, ana dilinde hali hazırda onun için daha fazla imaj bulunurken, fransızcada bunun hazırda olmadığı ve onları araması gerektiği olarak açıklıyor. Bu durum, onu fransızca oyunculuk pratiğinde kendinin başka bir ihtimalini, versiyonunu aramaya yönlendirmiş.

“Ben, bir çeşit, beni kaplayacak bir şey inşaa ediyorum. Kendi etrafıma bir şey inşaa ediyorum. Benim makyajım dilim, çünkü bu benim ana dilim değil. Yani, bu durum biraz makyaj gibi duruyor, jestler ve oynama yöntemim açısından. Öncelikle bu şeyi inşaa ediyorum ve ardından bu inşaa ettiğim şey ben oluyor”¹⁰.

⁸Bakınız III.bölüm röportajlar

⁹ a.g.e.

¹⁰ a.g.e.

Ana Benito'nun bahsetmiş olduğu "makyaj", belki de Vinora Epp'in yabancı dil pratiğiyle beraber tanımladığı "ara katman" gibi ele alınabilir. Öyleyse, ilginç bir şekilde, her oyuncunun farklı yollarla tanımladığı yabancı dil ile beraber gelen bir tür başka bir "deri" vardır diyebiliriz. Aynı zamanda bu yeni "deri", Denis Diderot'nun terimi olan "saman adamı" çağrıştıracak şekilde, oyuncunun ikileşmesi meselesine de başka bir boyut getirebilir.

Özgürlük meselesine dönersek, Vinora ile, Fransızca oynarken bulduğu bu ara katmandan doğan özgürlük üzerine konuştuğumuzda, bu özgürlüğü, ilk defa Fransızca oynamaya başladığı lise yıllarında hissettiğini söylüyor.

"Çünkü o yıllarda İngilizce oynadığımda, alışkanlıklarım, bazı tiklerim ve sık sık başvurduğum bir takım parazitlerim vardı. Fransızca oynamaya başlamak, sanki her şeye sıfırdan başlayan bir oyuncu gibi bu ufak tikleri ortadan kaldırdı. Beyaz bir sayfa açtı. Ancak bugün Fransızca oynamaya çok alıştım. O yüzden, yeni tikler geliştirdim istemeden. Belki de bu yüzden, şimdi ana dilim olan İngilizceye döndüğümde, bir özgürlük hissi buluyorum"¹¹.

Buradan, diller arasında belli bir süreyle git-gel yapmanın bir oyuncu için nasıl faydalı olabileceğini görüyoruz. Yabancı dilde oyunculuk, belli kalıpların dışına çıkmaya ve yeniyi keşfetmeye yönlendiren bir pratik olarak görülüyor. Belki de daha önce Daniel Sibony'nin bahsettiği iki-aradalık durumu, tam olarak da, kullandığın dilin içine tamamen yerleşmemeye, o dile, onun varlığını unutacak kadar alışmamaya dair bir farkındalık durumudur.

Vinora Epp, aynı zamanda, başka bir dilde oynamanın onun oyuncu paletini genişlettiğini açıklıyor:

"Beni en çok ilgilendiren şey, ikisini nasıl karıştıracığımı görmek. Bazen, Fransızca oynarken, biraz kapalı olduğum sanısına kapılıyorum çünkü bu bahsettiğim ek katman ve aksan ve diğer değişen şeyler nedeniyle. Ancak bu pratiğin bir özgürlük olduğuna inanırsam, Fransızca oynamak beni kendime başka şeyler, kafamdaki Amerikan referansları, karakteri, tarzı, oyunu gibi konulardan yarar sağlamam konusunda engellemiyor. Şu anda tekrar İngilizce oynayıp, Fransızca şeyler getirmek isterdim mesela ama şu an tam tersi. Eğer sahnede her şey iyi geçiyorsa, Fransızca oynamak bir özgürlük ama kötü geçtiğinde, bir engelden daha fazlası. Yani, Fransızca oynamak bazen çok özgürleştirici bazen ise kendine karşı bir durum yaratıyor".

¹¹ a.g.e.

Öyleyse aslında, giriş kısmında bahsettiğimiz gibi, her oyuncunun oyunculuk serüveni farklı olduğu gibi yabancı dilde deneyimi de bir süre sonra kendine göre bir hal alıyor diyebiliriz. Burada önemli olan ise her durumu kendi içinde değerlendirmek ve elde edilen donelerden yola çıkarak başka bir kavrayışa ulaşmaktır.

Gisele Pierra da Jean-Marie Prieur'den alıntı yaparak, diller arasındaki hareketliliğin zenginliğinden bahsediyor.

“Öyleyse özne, diller içinde yer değiştiren sözünün içinde var olacaktır. “Dillerin sınırlarını bilmeyen özne, diller arasına geçiş yapar ve inter-linguistik olarak ve plastik olarak, transpozisyonlar ve bir dilden diğer dile oluşan birlikler aracılığıyla yükselen sesler, metaforlar, anlam dizileri ve anlam oyunları yoluyla hareketli bir şekilde oynar” (Pierra 2006 : 107).

Tüm bunlardan çıkarımla diyebiliriz ki, yabancı dil başka bir kendilik bilinci verir ve oyuncuya daha geniş bir palet sunar. Çünkü oyuncu keşfetmek zorunda bırakılır. Louis Jouvet, kendilik bilinciyle gelen bir çeşit özgürlüğe dikkat çeker (1954: 224). Yabancı dil, oyuncuyu, Sibony'nin deyimiyle, iki arada bulunan bir pasajın içine yerleştirir. Bu pratik bazen oyun sırasında kısıtlayıcı da olsa, ana dile geri dönüşte oyuncunun işine çok yarayabilecek, çok zenginleştirici, bazı kendine özgü antrenmanları yapmak ya da yaratmak zorunda kalmasına yol açar. Öyleyse diyebiliriz ki, başka bir dilde oyunculuk pratiği, sarstığı ve farklı bir şekilde getirdiği olma bilinci sayesinde ve aynı zamanda oyuncuyu kelimelerle daha titiz bir şekilde çalışmaya ittiği ve iki farklı kültüre ait referanslardan ve iki farklı dilden de yararlanmasını sağlayabildiği için özgürleştirici sayılabilir.

III. OYUNCULARIN YABANCI DİLDE DENEYİMLERİ¹²

III.I. BİR OYUNCU OLARAK YABANCI DİLDE DENEYİMİM

2017-2018 eğitim öğretim yılında ENS de Lyon'da bir yıl boyunca tiyatro master programına katıldım. Bu değişim programına katılmamın amacı, tez konum olan yabancı dilde oyunculuk yapma deneyimini bizzat deneyimlemektir. Bu master programı çerçevesinde, teorik derslerin yanında, yabancı öğrencilere ayrılmış olan, Tiyatro bölümü hocalarından ve aynı zamanda ENS de Lyon'daki danışmanım olan Sayın Anne Pellois ve Yabancı Diller bölüm başkanı ve hocası olan Sayın Fabienne Dumontet'nin yürüttüğü bir tiyatro atölyesine katıldım. Bu tiyatro atölyesi, estetik kaygılardan uzak, fransızca'yı bir yabancı dil olarak, tiyatro pratiği yoluyla benimsemiş, yabancı bir dili olabildiğince çekinmeden, herkesin gözü önünde (bu durumda seyircinin) konuşabilme amacını güdüyordu. Böyle bir çalışmanın, yabancı dil kazanımında özgürleştirici ve güven kazandıran bir deneyim olduğu varsayılıyordu.

Bir oyuncu olarak bu atölyeye katılmamın sebebi hem dil kazanımını derinleştirmek hem de fransızcanın, yabancı bir dil pratiğinin bana sahnede yaptıklarını gözlemlemektir. İlk defa fransızca dilinde oyunculuk yapıyordum. Fransızca seviyem iyi olmasına karşın repliklerimi verirken dilin hakkını verebilmek ve anlaşılır olabilmek için ekstra bir çaba göstermem gerekiyordu. Sanki bedenimde daha önce kullanmadığım, tanımadığım organlarla, ses üreticileriyle tanışıyor ve onları kullanmaya çalışıyordum. Alışkın olmadığım belli bir sesi çıkarabilmek için tüm bedenimin tetikte olması gerekiyordu. Dolayısıyla fransızcada kelimeleri “çiğnerken” daha üst bir çaba gösteriyordum. Bu durumda zaman zaman bazı seslere ulaşabilmek için fazladan mimik ya da jestler yapabiliyordum. Metin, henüz bedenimde “çok taze” olduğu için öncelikle bu aşamadan geçmemin normal olduğunu düşünüyorum. Yabancı bir dilde oynarken öncelikle o “dilnin sessel bedenine” sahip olabilmek için, bir anlamda bedenimi şekilden şekile sokuyordum. Za-

¹² Bu bölümde yer alan röportajların fransızca orijinalleri Ekler kısmında bulunabilir.

man içinde repliklerimi söylemeye ve benim için yabancı olan sesleri ısrarla çıkarmaya çalıştıkça bedenimin dışsal hareketleri törpüledi ve bu alışkın olmadığım sesleri yalnızca içsel modifikasyonlarla çıkartabildiğimi hissettim.

Bununla birlikte atölyeye katılan 10 oyuncunun da farklı milletlerden geliyor olması, her birimizin Fransızca konuşurken karşılaştığı zorlukların ne kadar farklı olduğunu gösterdi. Örneğin, İngiliz ve İtalyan öğrenciler için Fransızcadaki “ü” sesini çıkarmak çok zorken, ben, bu ses Türkçede de var olduğu için telaffuz ederken hiç zorlanmıyordum. Genel olarak en zorlandığım sesler, Türkçede var olmayan nazallar ve gırtlaktan çıkması gereken ve yuvarlanmayan “r” sesiydi. Özellikle bu seslerin bulunduğu kelimeleri söylerken bedenimin farklı bir hal aldığını farkediyordum. Ancak benim için çıkarması çok zor olan bu seslerin, bedenimde yeni yerleri keşfetmemi sağladığını ve bana bedenimle ilgili başka bir görüş ve boyut kazandırdığını düşünüyorum.

Kelimelere bağlı deneyim ve imajlar konusunda, ENS de Lyon’daki tiyatro atölyesi deneyimim sırasında bu konuya fazla eğilemediğimi düşünüyorum. Sahne üzerinde çok fazla vakit geçirememiş olmak ve bu deneyimin benim için ilk olması, beni dilin hakkını vererek telaffuz etme noktasında bırakmıştı. Ayrıca diğer yabancı öğrencilerin, profesyonel oyuncular olmaması ve ilk kez sahne deneyimini yaşıyor olmaları da benim üzerimde bir baskı kurmuştu. Çünkü oyunun devam edebilmesi için başkalarının da repliklerini ve sahne üzerindeki görevlerini takip etmem ve bir boşluk olursa doğaçlamalarla o sahneyi kurtarmam gerekiyordu. Bu sebeple zaman zaman oynarken zihnimde imajlar yerine kağıtta yazılı olan repliklerimin resmi canlanıyordu. Bu durum da beni, oynamaktan çok, repliklerimi herhangi bir hata yapmadan zihnimden okuma eylemine itiyordu. Bu, oyunun icrası sırasında repliklerimi vermem gereken organik andan beni bir anlık geriye düşürüyordu. Kelimeler, benim için yeterince imajlara ve deneyimlere bağlanamamıştı henüz. Bu eğilim maalesef zaman zaman beni özgürce oynamaktan ve repliklerimi dile getirmem sırasında onların “tadını çıkarmaktan” alıkoydu. Korktuğum anlarda, telaffuz hatası yapmamak için acele ediyordum. Dolayısıyla oyuncum ve rolüm arasında bir denge kuramıyordum. Sanırım bu atölye çalışmasında kelimelerin sesleri ve

onlara bağlı yeni imajları keşfetmek için sahneye çıkmadan önce daha fazla zamana ihtiyacım vardı.

ENS de Lyon’da, ayrıca 2017 Kasım ayında, uluslararası bir tiyatro festivali olan Festival Sens Interdit kapsamında yürütölen, Fransa’daki başka birçok önlü oyunculuk okulu öğrencilerini bir araya getiren, uluslararası sanatçılar tarafından yürütölen bir tiyatro atölyesine katıldım. Katıldığım tiyatro atölyesini daha önce Peter Brook ile çalışmış, Ruanda’lı oyuncu Carole Karemera yürütüyordu. Bu atölye sırasında, henüz Fransızca diline tam olarak hakimiyetim olmadığı için, sahnede doğaçlamalar sırasında konuşmaktan çekiniyordum. Ana dilim olan türkçeyi de olabildiğince kullanmak istemiyordum. Katılımcılar arasında beni tanıyan yoktu. Oyuncular olarak ilk defa bir sahnede karşılaşıyorduk. Benim dışımda ve 6 yıldır Fransa’da yaşayan ve fransızcayı çok iyi konuşan Vinora Epp dışında, herkesin ana dili fransızcaydı. Ancak bu sayede, sahnede herhangi bir dile ait olmayan çeşitli sesler icat etmeye başladım. Ayrıca zaman türkçe şarkılar ve bildiğim melodilerden yararlandım. Bu bana belli bir özgürlük ve vahşi olma hissi verdi. Sanki ana dilimin fransızca olmaması bana belli bir ayrıcalık tanımıştı. İstedğim her sesi çıkarabilir, her kılığa rahatlıkla girebilirdim. Doğaçlamalar sırasında belli bir karakteri canlandırmıyorduk ama kendimi tekinsiz ve daha önce hiç karşılaşmadığım bir versiyonumla karşılaşmış gibi hissettim. Diğerleri için değil ama kendimi şaşırtmaya çalışarak hissettiğim bu ayrıcalıktan faydalandım.

İlerleyen aylarda ENS de Lyon’un davetlisi olarak gelen uluslararası Roy Hart sanat merkezi eğitimcilerinden Linda Weiss’in yürüttüğü bir ses atölyesine katıldım. Bu atölye, kendi sesinin gücünü ve çeşitliliğini keşfetme üzerineydi. Benim dışımda herkesin ana dili fransızcaydı. Atölye başlangıcında herkese bu çalışmaya katılmaktaki amaçları soruldu. Ben, aylardır fransızca konuştuğumu, sesimin kulağıma farklı geldiğini ama yeterince özgürleşemediğinden bahsettim. Gerçekten de, sesimi günlük hayatta istediğim gibi kullanamadığımı farketmişim bir süredir. Sesim sanki doğru yerini bulamamıştı ya da bulmaya “çekiniyordu”. Atölye boyunca alışkın olduğumuz sesleri terk etmeye ve “vahşi” gelen, bastırdığımız, terbiye ettiğimiz yönümüzü çıkarmaya çalıştık.

Bir jazz müzisyeni gibi kendi bestemizi yaratıyor, sadece sesler çıkararak karşılıklı di-
aloglar/sahneler ortaya çıkarıyorduk. Bu atölyede, aylardır bastırmış olduğum bir şeyle-
rin açığa çıktığını, sesimin ve onu takiben bir parçamın özgürlüğe kavuştuğunu hisset-
tim.

Fransa’da kalışımın son dönemlerine gelirken Fransız oyuncularla bir tiyatro projesi baş-
latmaya karar verdim. Projenin konusunu “yabancılaşma hissi” olarak seçtim. Bu his
aynı zamanda bu tez çalışmasının da ortaya çıkış sebeplerinden biriydi. Bu konuda hali
hazırda bulunan bir metni oynamaktansa kendim yazmaya karar verdim. Bunun sebebi
Fransızca’yı bir “Fransız” gibi kullanmayışımın/kullanamayışımın biçim yoluyla Fransız
seyircide belli bir yabancılaşma duygusu ortaya çıkarabileceğini düşünmemdi. Böylelik-
le form ve konu arasında bir birlik oluşturmuş olacaktım. Diğer oyuncularla bir araya
gelip, yabancılaşma duygusu yaşadığımız deneyimlerimizden bahsettik. Ortaya dört ayrı
öykü çıktı. Bu dört ayrı öyküden yola çıkarak otomatik yazım çalışmaları yaptık. Böyle-
likle elimizde benim metni yazmaya başlamama yetecek kadar materyal oluşmuş oldu.
Bu dört tematikten yola çıkarak, otomatik yazım çalışmalarından bazen esinlendim, ba-
zen içlerinden bazı parçaları seçerek farklı şekillerde kurguladım ya da temayı koruya-
rak bazı kısımları tamamen yeni baştan yazdım. Ardından yazmış olduğum dört mono-
loğu, cümle cümle Fransız arkadaşlarımla değerlendirip, hangi Fransızca hataların ya da
farklı kullanım şekillerinin tutulmaya değer olduğuna baktık. Böylelikle ortaya, yaban-
cılaşıma hissiyatını verebileceğini düşündüğümüz dört monolog çıktı. *Le Magnifique*
(*Muhteşem*)¹³ adını verdiğim bu oyunu, anlatıcı yöntemiyle, seyirciyle olabildiğince dü-
rüst bir ilişki içinde olmaya özen göstererek, hiçbir efekt/dekor/kostüm kullanmadan
çalıştık. Amaç hiçbir yan etkinin arkasına sığınmadan sadece metnin ve onun dile getiri-
lişinin seyirci üzerindeki etkisini görmektir. Bu oyunu, Lyon’un önde gelen alternatif
tiyatrolarından birinde sergileme imkanı bulduk ve seyirciden çok güzel tepkiler aldık.

Kendi oynadığım monologda özellikle Fransızca ve Türkçe karışık yazmıştım. Monolog
üçlü bir çevrimden oluşuyordu. Bir öyküyü, öncelikle Fransızca, sonra başka bir yakla-

¹³ Oyunun metni Ekler kısmında bulunabilir.

şım benimseyerek aynı cümle içinde fransızca ve türkçe kelimeler kullanarak, daha sonra da bir kısmı tamamen türkçe oynuyordum. Öykünün tekrarlanması aynı cümlelerin başka bir dile çevrilmesi gibi değildi. Aksine her çevrimde öyküye dair başka bir detay öğreniliyordu ve bakış açısı değiştiriliyordu. Monoloğumun sonunda yine fransızcaya dönüp, hiç bilmediğim Kürtçe dilinde bir şarkı söyleyerek bitiriyordum. Kendi monoloğumu sıfırdan kendim fransızca yazdığım için zaten imajlar çoktan hayal gücümde ve zihnimde oluşmuştu. Çünkü yazarken bana gelen imajları ve hayal gücümdeki öyküyü takip ederek fransızca kelimeleri bulmuş, önce türkçe yazıp sonra fransızcaya çevirmiştim. Hatta bu sebeple bazı kısımları sonradan türkçe yapmak istediğimde metni çevirdiğim için fransızcada yakaladığım organiklik ve doğallık bu cümlelerde yoktu. Dolayısıyla fransızca oynarken imajlar konusunda hiçbir sıkıntı yaşamadım. Fransızca kelimeleri olabildiğince hakkını vererek dile getiriyordum ve bu bana farklı bir enerji veriyordu. Türkçe kısmına geçtiğimdeyse, Fransız arkadaşlarım provalar sırasında, o kısımları anlamasalar da, çok acele ediyormuş gibi görüldüğümünden ve sanki fransızca kelimelere gösterdiğim özeni onlara göstermeyip onlardan keyif almadığımı söylediler. Gerçekten de türkçe cümleler ve kelimeleri, alışkın olduğum için kolaylıkla ama önemsemeden ağzımdan çıkarıveriyordum. O kısımlarda söylediğimi iletme çabam azalıyordu. Dolayısıyla daha az özenli görünüyordu. Bunun üzerine fransızcaya gösterdiğim aynı ilgiyi gösterip, aynı çiğneme ve telaffuz alıştırmalarını türkçe kısımlarda da yaptım. Bu, beni bir oyuncu olarak daha dengeli bir hale getirmişti. Süreç içinde, hem fransızca hem türkçe kelimeler barındıran bir cümleyi “dil değiştiriyorum”, “şimdi ana dilime geçtim” “şimdiyse bana yabancı bir dilde konuşuyorum” gibi sinyaller vermeden oynamayı başardım.

Bu deneyimde benim için en zor kısım bir dilden diğerine geçme anlarıydı. Çünkü bu sırada sesimi başka bir yere taşımam, içsel olarak bambaşka bir pozisyona girmem gerekiyordu. Bu sebeple sık sık dil değiştirmem gereken yerlerde farkında olmadan konuştuğum dilde devam etme isteği duyuyordum ve provalar sırasında da hangi dilde olduğumu şaşırıyordum. Sonuç olarak bu deneyim, çok zor fiziksel bir antrenmanı tamamlamak gibiydi. Arkadaşlarım ses tonumun da dil değiştirdiğimde değiştiğini söylediler.

Bu, zaten benim Fransa'daki günlük hayatımdan farkında olduğum bir şeydi. Bu deneyimin benim için en ilginç yanı, benim kendi anadilime yaklaşımımı değiştirmesiydi. Ona, alışkın ve ustası olduğum bir materyal gibi değil, kendi başına, bağımsız, canlı ve sürekli yeniden keşfedilmesi gereken bir araç olarak yaklaşmamı sağladı.

III.II. LUCA FIORELLO

Luca Fiorello, ana dili Fransızca olan, franco italyan genç bir oyuncudur. Bu röportaj 03.02.2018 tarihinde Saint-Etienne/Fransa'da gerçekleştirilmiştir.

Luca, Fransa'nın en iyi oyunculuk okullarından olan Comédie de Saint-Etienne'de oyunculuk eğitimini almıştır. Bu röportajda Luca, başlangıçta bir okul projesi olan uluslararası bir tiyatro oyunundan bahsediyor. Beş Fransız ve beş Amerikalı oyuncudan oluşan oyuncu ekibi, ABD'de buluşmuş ve bir toplum bize ne yapar sorusundan hareketle İngilizce doğaçlamalar yapmışlardır. Bu doğaçlamaları izleyen bir yazar tiyatro metnini yazmıştır. Proje boyunca dil ve kültür farklılıklarına odaklanmışlardır.

Sultan : Uluslararası bir ekiple çalışırken sana ilginç gelen bazı deneyimler yaşadın mı ?

Luca : Daha önce uluslararası ekiplerle çalıştığım için, yabancı ekip arkadaşarımla uyumluydum. Aynı ana dile sahip olmadığımızın bilincindeydim. Sahnede farklı bir şekilde iletişime geçebileceğimizi gördüm.

Bu projeye özellikle şunu farkettim ki, bir grup oyuncu başka bir grup oyuncunun karşısındaydı. Bu bana sahneyle aynı ilişkiye sahip olmadığımızı gösterdi. Onların (ABD'li oyuncuların) nasıl çok daha rahat ve basitçe kendilerini oyuna ve duygulara verebildiğini gördüm. Oysa biz (Fransız oyuncular) sahnede bir şey yapmadan önce çok daha fazla düşünüyorduk.

Sultan : Peki sence bu Amerikalılar ve Fransızlar arasındaki bir fark mı yoksa onlar kendi ana dillerinde oynarken sizin yabancı bir dilde oyunculuk yapmanızdan mı kaynaklanıyordu ?

Luca : Belki bu da rol oynadı ancak sözsüz yaptığımız alıştırmalarda bile temelde bir farklılık olduğunu görebiliyordum. Onlar bir duygudan, yoğunluktan ve bir gerçeklikten çok daha rahat geçebiliyorlardı. Sanki onlar ortaya konan kurguya çok daha fazla inanıyorlardı ama biz mesafeliydik. Belki de bu dil nedeniyle de öyle oldu.

Başlangıçtaki zorluk benim için, çok iyi İngilizce konuşamamaktı. Bu nedenle konfor alanımda kaldığım için oyunumda bir blokaj vardı. Kelimeleri gidip başka yerlerden toplamam gerekiyordu. Bu benim oyun seviyesinde yer değiştirmeme neden oluyordu.

Sultan : Sana göre, sen ve karakterin arasında bir mesafe var mıdır ? Eğer varsa bu sende bir yabancılaşma hissi uyandırır mı ?

Luca : Fransızcada bu yabancılaşma hissini duyduğumda oyun açısından iyi bir yerde olmadığını düşünürüm. Benim kişisel görüşüme göre, karakter yoktur. Tiyatro metnini, kendi geçmişim ve kültürümle devralırım ve onu bedenime yerleştirmeye çalışırım. Sonrasında bu, bir karakter yaratır. Ben, mesafe almamaya çalışırım. Eğer sahnede ne yaptığımı izlersem, bu demek olur ki anda değilim. Bu Fransızcada çok zorlandığım bir şeydi. Belki de ana dilim olduğu için. O nedenle, yabancılaşma duygusunu daha kolay yaşıyordum. Çünkü bildiğim kodlara göre kendimi daha kolay yargılıyordum. Ben her zaman Fransızca konuştum, bu çok iyi bildiğim bir kod.

İngilizceyle bu ilişkim daha azdı. Çünkü kendime tüm bu soruları soracak zamanım yoktu. Yeni bir dille başa çıkmak zorundaydım. O nedenle, karakter bana hemen daha yakın olmuştu. “Bu karakter nasıl acaba ?” diye kendime soru soracak zamanım kalmamıştı. Sadece bu yeni dille başa çıkmak zorundaydım. Yeni bir teknik de diyebiliriz.

Bu yeni dil bedenimi ve sesimi inanılmaz değiştirdi. Aynı yerleşim değildi. Dolayısıyla farklı bir ses verme niteliği ortaya çıktı. Aynı kası işe koyamıyorsun çünkü. Bu nedenle, beden duruşun farklı olmak zorunda.

Sultan : Aslında bu nedenle, bu değişim bir yabancılaşma duygusu yaratıyor mu diye sormuştum. Çünkü ben de fransızcada bedenimin ve sesimin değiştiğini duyumsuyorum.

Luca : Evet aslında, ingilizceyle tam olarak aynı şeyi hissediyorum ama buna yabancılaşma duygusu demedim ya da bunun bir mesafe yarattığını. Bu pratik, ana dilim olan fransızcada devam etseydim keşfedemeyeceğim başka bir beden ihtimalini görmemi sağladı. Bedenimde yeni yerler keşfetmemi sağladı. Nasıl sesimin yerini değiştireceğimi de. Mesela şu an bu tekniği fransızcada da kullanabiliyorum. Yeni ses verme nitelikleri, yeni beden duruşları keşfettim. Aynı şekilde, bu keşfettiğim şeyleri kendi ana dilim olan fransızcaya çevirebiliyorum. Oysa önceden böyle bir şey yapamazdım. Çünkü bu yerlerin bedenimde olduğundan haberim yoktu. Örneğin, ingilizcenin müzikalitesi çok daha akıcı ve harmonikken, fransızca çok daha tokkata. Bence bu gerçekten bedenle olan ilişkiyi değiştiriyor. Bedenimle olan ilişkim değişti. Çünkü ingilizce konuşurken beden çok daha rahatlamış bir yapıda, konuşkan bir bedene göre.

Sultan : Sence bu deneyim sana bir özgürlük sağladı mı oyuncu olarak ?

Luca : Evet, kesinlikle. İngilizce yoluyla fiziksel olarak bulduğum bu rahatlama noktasını, kendime bir çok soru sorduğum bir ilişki içinde, onu fransızcadaki oyunuma enjekte ettim. Ve işte orada aslında daha fazla özgürlük buldum. Çünkü bedendeki bu yeni tekniği anlamak için kodlarım yoktu. şimdi ise ingilizceyle olan ilişkim değişti, daha iyi konuşuyorum. Bu nedenle kendime daha fazla soru soruyorum. Ama önceden, başka türlü yapma şansım olmadığı için çok daha içgüdüsel bir ilişkim vardı.

Sultan : İngilizce oynarken hiç iki kere oynuyormuşsun hissine kapıldın mı ?

Luca : Sanırım provaların başında bu tip bir hisse kapılmıştım. Çok iyi ingilizce konuşmuyordum. Bu nedenle sahnede oynarken kendi anadilimde düşünmeye devam ediyordum. Bence bu daha uzun bir yolu izlememe sebep oluyordu. Önce fransızca düşünmek, sonra da onu ingilizceye çevirmem gerekiyordu. Ancak provalarda ilk iki haftadan sonra oynadığım dil olan ingilizce düşünmeye başladım sahnede de. O zaman artık iki kere oynuyormuş hissine kapılmadım.

Sultan : İngilizce oynarken daha çok imaj mı yoksa yazılı kelimeler mi görüyorsun zihninde ?

Luca : Sanırım daha çok durumu düşünüyorum. İngilizce oynamak beni cümlelerden daha fazla uzaklaştırıyor. Bu dilde kelimeleri iyi telaffuz etme kapasitem yeterince iyi olmadığı için bir duygu durumundan ya da fiziksel bir durumdan geçmem gerekiyor. Fransızcadakinden daha farklı bir alandan geçiyorum. Oysa ana dilim olan fransızcada tam tersi.

III.III. GUILLAUME TROTTIGNON

Guillaume, ana dili fransızca olan, fransız genç bir oyuncudur. Bu röportaj 03.02.2018 tarihinde Saint-Etienne/Fransa’da gerçekleştirilmiştir.

Guillaume, Fransa’nın en iyi oyunculuk okullarından olan Comédie de Saint-Etienne’de oyunculuk eğitimini almıştır. Luca’nın ABD’de yer aldığı projede o da rol almıştır.

Sultan : İngilizce oyunculuk yapma deneyimin boyunca neler yaşadın ?

Guillaume : Gerçekten sadece durumla ilgileniyordum. Artık fransızca düşünmüyordum. İngilizcede sanırım yerleşen bir müzik var. Çünkü bazen kırmam gereken bazı tonlamalar yapıyorum. Ama çok eğlenceli. Ana dilim olmadığı için bazı şeyleri özgür

bırakıyor. Daha fazla duygu ve özgürleştirici bir yan eklediğimi düşünüyorum oyunuma. İngilizcede hayal gücüm çok çalışıyor ama bu mesafe koyan bir hayal gücü. Bu nedenle oynaması daha kolay. Mesela, daha önce izlediğim amerikan filmlerinden imajlar görüyorum. Ama bu benim temeldeki aracım değil. Bu deneyim daha çok hani küçükken bilmediğin şeylerle oynamak gibi. Bu nedenle daha oyunsal ve daha eğlenceli. Sanki bir oyun aracı gibi. Yeni enstrümanlarla oynayabilirim. Oldukça özgürleştirici yani. Ama anadilimde bu hisse daha az kapılıyorum.

III.IV. VINORA EPP

Vinora, ana dili ingilizce olan, ABD’li genç bir oyuncudur. Bu röportaj 08.04.2018 tarihinde Saint-Etienne ve Lyon arasında bir skype görüşmesi aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Vinora da Comédie de Saint-Etienne’de fransızca oyunculuk eğitimi almıştır. Lisedeyken Fransa’ya gelip henüz fransızcası çok iyi değilken bir süre fransızca tiyatro atölyesine katılmıştır. ABD’de bitirdiği lise sonrası üniversite eğitimini Fransa’da almıştır. Dolayısıyla yaklaşık 6 yıldır Fransa’da yaşayıp, fransızca oyunculuk yapmaktadır.

Vinora : Oyunculuk yaparken bedenimi ve sesimi tanıyorum ama sanki bu benim içerde başka bir ruha/ek bir ruha sahip versiyonum gibi. Sahnede dışarıdan kendimi olabildiğince az izlemeye çalışıyorum. Sanırım bu başıma daha çok geliyordu önceden. Hala kendimden çıktığım ve kendimi yargıladığım zamanlar oluyor. Oyun sırasında her zaman bunun bir kurgu olduğunun farkındayım.

Sultan : Fransızca oynarken kendinde farklı gözlemlediğin şeyler neler ?

Vinora : Kısa bir süre önce bir atölyeye katıldım. Doğaçlamalar sırasında hiç düşünmeden, aklımıza ilk gelen şeyi söylememiz gerekiyordu. Bunu fransızca yaparken çok zorlandım çünkü her zaman ufak bir efor gerekiyor, oysa ingilizcede bu otomatik. Bu de-

neyim çok ilginçti. Ana dilimde daha geniş bir imaj ve kelime paleti buldum. Başka bir atölyede ise aynı teksti hem ingilizce hem fransızca oynamam gerekti. Sesim tamamıyla farklıydı. Ek olarak fransızcada aksanım var. Onu duymasam da hissediyorum. Fransızca oynarken telaffuzuma çok çalışıyorum. Kolaylıkla telaffuz edebilmek için iyice kelimeleri ağızıma yerleştirmeye çalışıyorum onları tekrar ederek. Bu oyunumda özgür olmamı sağlıyor. İngilizce oynamak aksansız olmak, bu büyük telaffuz işini atlamak ve daha özgür olmak demek benim için.

Sanırım fransızca oynarken belirli bir dilde düşünmüyorum. Yalnızca imajlar geliyor kelimeler yerine. Ama metin henüz tazeyken kelimelerin kendisiyle daha çok olabiliyorum.

Sultan : Fransızcada aksanını yok etmeye çalıştığın için, karakterden önce fransız bir oyuncuyu canlandırmaya çalıştığını söyleyebilir miyiz ? Böyle düşünürsek sanki iki katman elde ediyoruz. İki kere oynama hissiyatına kapılıyor musun hiç ?

Vinora : Sanırım bu yanlış değil. Fransızca oynarken hep bir ara katman mevcut. Söylemek zor ama biliyorum ki benim fransızcadaki kişiliğim tam olarak aynı değil. Ortada bir kere Fransa ve ABD'ye ait kültürel referanslar var. Artık 6 yıldır Fransa'da yaşıyorum ve buradaki sosyal kodlara entegre oldum. İngilizce konuşmak başka türlü konuşmayı gerektiriyor. Kendini başka türlü ifade etmek zorundasın. İngilizce konuştuğumda fransızcadakinden bambaşka mimik ve jestlere sahibim. Aynı yüz ifadesini göstermem mümkün değil. Biz ABD'de çok daha fazla ifade gösteriyoruz. Fransızcada ise çok daha düz. Yani fransızca oynarken bir “fransızca kişiliğim” olduğunu söyleyebilirim. Evet, daha karakteri oynamadan önce, ufak bir ara katman oluşuyor, fransızcayla beraber başka biri olma, sanki bir temel gibi.

Sultan : Bu durum belli bir yabancılaşma hissi yaratıyor mu sende? Bu Fransız karakterinle ilişkini nasıl tanımlarsın ?

Vinora : Açıklaması gerçekten güç. Çünkü Fransa’da çok daha fazla zaman geçiriyorum artık. ABD’ye yılda bir hafta gidebiliyorum. Altı yıldan beri, bu Fransız karakter içindeyim. Yani bu daha baskın hale geldi şimdi. Aslında şimdi mesela ABD’ye gittiğimde, tekrar Amerikan ifadesini ve dilini bulmam gerekiyor. Yani şu an bana Fransızcadan daha yabancı geliyor.

Sultan : Ana dilin olan İngilizcede oynadığında bu ara katman kalktığı için daha özgür olduğundan bahsetmiştin.

Vinora : İngilizcede daha doğal olduğum izlenimine kapılıyorum, daha rahat. Ama bu illa ki daha fazla hoşuma gidiyor değil. Nasıl diyeceğimi bilmiyorum. Biraz zor olsa, ekstra bir çaba gerektirse de ve her ne kadar doğal gelirse de, sanırım seviyorum başka bir dil konuşma hissiyatını, bu küçük gecikme/zaman aralığını. Bu zaman aralığı orda olduğunda ben daha az kendimim. Evet, sonuç olarak sanırım ben Fransızcada bir yabancılaşma duygusuna sahibim ama bu sevdiğim bir yabancılaşma duygusu. Yani, kökenime döndüğümde, bazen İngilizce bana daha yabancı geliyor daha doğal olsa bile.

Sultan : Peki sence bu ara katman var olduğunda bu sana bir çeşit serbestlik/özgürlük sağlıyor mu ?

Vinora : Lisede Fransızca oynamaya başladığımda bunu yaşadım. Çünkü o yıllarda İngilizce oynadığımda, alışkanlıklarım, bazı tiklerim ve sık sık başvurduğum bir takım parazitlerim vardı. Fransızca oynamaya başlamak, sanki her şeye sıfırdan başlayan bir oyuncu gibi bu ufak tikleri ortadan kaldırdı. Beyaz bir sayfa açtı. Ancak bugün Fransızca oynamaya çok alıştım. O yüzden, yeni tikler geliştirdim istemeden. Belki de bu yüzden, şimdi ana dilim olan İngilizceye döndüğümde, bir özgürlük hissi buluyorum.

Sultan : Fransızca konuşurken sesinin değiştiğinden bahsetmiştin. Peki bedenini ya da postürünü değiştirdiğini de hissediyor musun ?

Vinora : Fransızcada sesim ingilizcedekinden daha ince çıkıyor. Bunu hissediyorum çünkü mesela bağırarak daha zor oluyor. Okulda bunun üzerine çok çalıştım ince seste. Bedene gelince tam olarak aynı beden dilini ve ifadeleri kullanamıyorum. Ama iyice anlamak için sanırım tekrar ingilizce oynamam gerek. Oyunculuk eğitimimi fransızcada aldım sonuç olarak, ses ve beden eğitimimi fransızcada aldım.

İngilizce oynadığımda fransızcada bulduğum bazı şeyler eksik kalıyor ya da tam tersi de oluyor. Ben ikisini biraz karıştırmayı seviyorum. Mesela bazı ifadeler çok fransız. Eğer bunları ingilizcede oynarken yaparsam komik olur. O yüzden ingilizcede bu ifadenin karşılığını bulmam gerekiyor.

Sultan : Başka bir dilde oyunculuk yapmak sence bir oyuncu olarak paletini genişletti mi ?

Vinora : Evet, öyle düşünüyorum. Beni en çok ilgilendiren şey, ikisini nasıl karıştıracağımı görmek. Bazen, fransızca oynarken, biraz kapalı olduğum sanısına kapılıyorum çünkü bu bahsettiğim ek katman ve aksan ve diğer değişen şeyler nedeniyle. Ancak bu pratiğin bir özgürlük olduğuna inanırsam, fransızca oynamak beni kendime başka şeyler, kafamdaki amerikan referansları, karakteri, tarzı, oyunu gibi konulardan yarar sağlamam konusunda engellemiyor. Şu anda tekrar ingilizce oynayıp, fransızca şeyler getirmek isterdim mesela ama şu an tam tersi. Eğer sahnede her şey iyi geçiyorsa, fransızca oynamak bir özgürlük ama kötü geçtiğinde, bir engelden daha fazlası. Yani, fransızca oynamak bazen çok özgürleştirici bazen ise kendine karşı bir durum yaratıyor.

Sultan : Fransız oyun partnerleriyle ilişkiden bahsedebilir misin biraz ?

Vinora : Ben aksanımı gerçekten duymuyorum. Bu Fransız bir oyuncu ve benim aramdaki bir diyalogda ne etki yapıyor bilmiyorum. Fransızca konuşma alışkanlığım olduğu için, içimden çeviri yapmıyorum oyunculuk yaparken. Ama bazen partnerimle oynarken

acaba kaçırdığım bazı incelikler oluyor mu diye merak ediyorum. Bazen onların ufak tonlama ya da telaffuz farklılıklarını duymayabiliyorum.

Sultan : Peki fransızca oynarken seyirciyle ilişkini nasıl tanımlarsın ?

Vinora : Seyirci beni anlamakta zorluk yaşamasin, aksanım öne geçmesin diye çok çalışıyorum. Bazen oyun iyi geçtiğinde, aksanım çok hafif olduğunda, seyirciler “ilk 30 dakika aksanını farketmedik” diyorlar. Yabancı olmamın oyunun önüne geçmesini istemiyorum. Seyircinin bir oyuncu ve karakter görmesini istiyorum, konuşurken aksanı olan bir Amerikalıyı değil. Bunu olabildiğince aşmak istiyorum. Bir de sürekli olarak seyirciler nereden geldiğimi soruyorlar. Meraklı olmaları normal. Ama bu bazen beni belki de daha iyi bir performans göstermeye itiyor. Bir motor görevi görüp beni motive ediyor.

III.V. YOUJIN CHOI

Youjin, Güney Koreli bir oyuncu. Güney Kore’de oyunculuğa başladıktan sonra Fransa’da iyi bir oyunculuk okulu olan TNS’den fransızca oyunculuk eğitimi aldı. Şu an Fransa’da hem kendi tiyatro ekibiyle sokak tiyatrosu üzerine çalışıyor hem de başka tiyatro yapımlarında oyuncu olarak çalışıyor. Bu röportaj, 14.04.2018 tarihinde Valence şehrinde gerçekleştirilmiştir.

Sultan : Karakterle olan ilişkini nasıl tanımlarsın ? Sahnede karakterinle aranda bir mesafe var mıdır?

Youjin : Bu oyuna bağlı. Çehov ya da Shakespeare oynarken değişir. Tek bir yöntemim yok.

Sultan : Ana dilinde oynamakla fransızca oynamak arasında nasıl bir fark var sence ?

Youjin : Bu tamamen kelime meselesi. Çünkü fransızcada hayatım boyunca telaffuz etmediğim kelimeler var. Mesela “grave”¹⁴ kelimesi. Anlamı değil mesela, tınısı ve imajlar. “Grave” dediğim zaman bu çok fiziksel bir durum. Yeni imajlar, görseller icat etmek gerekiyor. Dilin bir maddeselliği var. İçimizden okuduğumuzda bunu keşfedemiyoruz. Ben sanki korece ve fransızca kelimeler arasında bir serseri (vagabond) gibiyim. Oyunculuk yaptığımda tam olarak fransızca ya da korece değil ama oyunun kendine ait dilindeymişim gibi hissediyorum. Her oyun için bu farklıdır. Onun için her zaman her oyun için yeni bir memleket bulmak gerekir. Onu nasıl konuşacağımızı bulmamız gerekir. Bu bizi onun ses verme niteliği, noktalama ve yapısı üzerine bir çalışmaya iter. Öncelikle iyi demek gerekir.

Fransızca oynarken fransızca düşünüyorum ama fransızcada daha yavaş düşündüğüm izlenimine kapılıyorum. Daha fazla zaman alıyor. Bizim gerçekten atletler gibi olmamız gerek. Daha önce hayatımda hiç kullanmadığım bu kelimeyi canlandırmak gerek.

Sultan : Fransızca oyunculuk yaparken bazen bir tür yabancılaşma hissi yaşıyor musun ?

Youjin : Sanırım maske gibi bir yan var. Eğer biri Fransa’ya gelirse, fransızca konuşmak ve biraz onlar gibi olmak zorunda. Ana dilimizde konuştuğumuzda kendimize çok daha fazla yakınız. Bu çok temel bir düşünce. Ama buna ikna olmuş durumdayım. Korece konuştuğumda, uzun zamanda oluşturmuş olduğum alışkanlıklarım, tiklerim, zevklerim var. Ama bu bana çok yakın. Belki bu ana dile karşı bir tür bir romantizm. Çünkü örneğin bazı kendi ana dilinde oynayan Fransız oyuncular bile, normal hayatlarında doğal olsalar da, baktığında sahnede gerçekleşen hiçbir şey yok. Demek ki mesele dili konuşmak değil. Mesele metin üzerinde çalışmak. Sadece bir Fransız maskesine sahip olmak yeterli değil. Sahne başka bir şey.

Sultan : Yeni dille bir çeşit özgürlüğün geldiği fikrine katılıyor musun ?

¹⁴ Fransızcada “ağır, önemli” anlamlarına gelir.

Youjin : Bir çok avantajı olduğunu düşünüyorum. Risk alabiliriz. Bu hem bir tehlike hem bir avantaj. Fransız olmadığın için aynı anda anlamak ve oynamak zorundasın ve aynı anda kendini tamamen istila edilmeye teslim etmelisin. Sahnede gerçekleşen her şeyi emip, otoriteni ve illa ki ana dilinden gelmeyen duruşunu korumalısın. Bu bir, farklı insanlarla kendi duruşunu bulma fırsatı.

III.VI. ANA BENITO

Ana Benito, İspanya'da Valencia ve Stanislavski yöntemini çalıştığı Madrid konservatuarını bitirmiş İspanyol bir oyuncudur. 25 yaşında Fransa'ya geldiğinde henüz Fransızca konuşmuyordu. 25 yıldır Fransa'da yaşamaktadır. Bu röportaj, 15.05.2018 tarihinde Lyon'da yapılmıştır.

Ana : Fransa'da ilk oynadığım oyun iki dilliydi, Fransızca ve İspanyolca. Aynı oyunda iki versiyon vardı. Önce İspanyolca sonra Fransızca oynuyorduk. Ben İspanyol versiyonunda çalışıyordum. Ancak aynı rolü Fransızca oynayan oyuncu ayrılınca, o versiyonu da ben oynamaya başladım. Fiziksel olarak çok farklıydı. Çünkü Fransızca kelimeler aynı şekilde çıkmıyordu ağızımdan. İspanyolcada kelimeler daha çok beynimdeydi. Tamamen bir özgürlük vardı. Ama Fransızcada telaffuz etmek için çok çaba sarfetmem gerekiyordu. Bugünden çok daha fazla aksanım vardı. Bedenim fiziksel olarak daha kapalıydı. Sesim aynı yerde değildi. İspanyolcada sesim çok daha kalın.

Sultan : Fransızcada hiç iki defa oynuyormuşsun hissine kapıldın mı ?

Ana : İki kere oynamak demek çok olur ama çok farklıydı. Kendimi çok sıkışmış hissediyordum. Hayal gücümü uçmaya, bedenimi serbest bırakamıyordum. Çok katıydım. Başlangıçta birkaç yıl boyunca böyleydi. Ama sonra değişti.

Şu anda yine iki dilli bir oyunda çalışıyorum. Ancak bu sefer versiyon yok. Aynı oyunda bazen fransızca bazen ispanyolca konuşuyoruz. Farkettim ki fransızca kelimeleri Fransızlar gibi görmüyorum. Kelimelerin ses verme niteliklerine karşı çok hassasımdır. Bazen bana öyle geliyor ki, bir kelime her şeyi içinde barındırıyor. Harfleri karıştırıp bir kelime yaratıyoruz. Bütün anlam, bütün imajlar bu harflerde gizli. Tabii ki, kelimeyi okuyoruz, öncelikle gözlerden geçiyor ve sonra bedene gidiyor ve sonra çıkıyor.

Öyle sanıyorum ki fransızca bana ana dilim olan ispanyolcada sahip olmadığım bir şey verdi. Bu şey, kelimelerin hayatı. Kelimeler, hayat kazandılar. Şimdi tek bir kelime benim için çok şey ifade ediyor. Önceden bunun bilincinde değildim. İcra, kelimelere daha az bağlıydı. Şimdiyse, kelimeler ve söz üstünde çok fazla çalışan bir oyuncuyum. Benim için, iyi denmiş bir kelime iyi oynanmıştır.

İspanyolcada oynamayalı uzun süre olmuştu. Bu son oyunla farkettim ki, ispanyolca cümlelerde inanılmaz bir özgürlüğe sahibim. Fransızcada kendimi daha az dolu hissediyorum. Buna kuruluk hissi diyorum. Bazen fiziksel olarak bana öyle geliyor ki, suyum eksilmiş gibi. Bu hissiyatı açıklamak çok kolay değil.

Sultan : Bu iki deneyimi daha nasıl karşılaştırırsın ?

Ana : Bugün artık iki dile de hakimim. Kelimeler orda evet ama bazen onları daha uzakta aramam gerekiyor. İspanyolcada bu hissiyatı duymuyorum. Gerçekten ispanyolca konuştuğumda genişlemiş hissediyorum. Fransızca konuşurken kelimelere hayat vermek için çok odaklanıyorum. İspanyolcada buna ihtiyacım yok. Fransızcada bu doğal değil. Hiçbir zaman da olmayacak bence. Ama fransızca oynamak bana yeni kapılar açtı. Fransızca'yı keşfederken kendi ana dilimi keşfettim.

Sultan : Çünkü fransızcada kelimeleri gerçekten söyleyebilmek için daha fazla imaj bulmalıyım. Belki de şimdi bu araştırma, ispanyolcayla beraber de geliyor. Kelimeleri nasıl diyeceğini daha derinden araştırıyorsun. Örneğin ana dilim olan türkçede “gözlük”

dediğimde, gözlük anlamına geliyor, bu türkçe kelime bana fransızcadaki aynı anlama gelen “lunettes” kelimesinden başka imajlar getiriyor. “Lunettes”te, o kelimenin nasıl yazıldığını, onu nasıl öğrendiğimi görüyorum ama “gözlük” ile çok daha fazla deneyimim var.

Ana : Aynen buydu söylemek istediğim. Bu sebeple ispanyolca kelimeleri söylediğimde hemen kendimi dolduruyorum ama fransızcada bu zaman alıyor. Bunun için kendimi “kuru” hissediyorum dedim, sanki yeterince hikaye yokmuş gibi.

Sultan : Yeterince kaynak...

Ana : Evet, aynen. Kendimi su, hayat dolu, taze hissediyorum. Şimdi fransızcada da öyle ama yine kuruluk anları oluyor. Bazı sesleri çıkartırken hala zorlanıyorum. Bazen bazı cümleler üzerinde çok daha fazla çalışmam gerekiyor. Anlaşılır olması için çok çaba sarfediyorum. Fransızca oynamanın en harika yanı bana kendi dilimi keşfettirmesi oldu. Mesela kendime sordum neden fransızcada “par coeur”¹⁵ derken ispanyolcada “memoria” diyoruz. Daha önce farkında olmadığım birçok soru sordum. Kendi ana dilime yeni pencereler açtı bu deneyim.

Sultan : Daha önce fransızca oynarken kendini fiziksel olarak kapalı hissettiğini söylemiştin. Bugün hala bedeninde aynı şeyi hissediyor musun ?

Ana : Bu katılığa karşı savaştım. Bu sayede daha önce sahip olmadığım bir oyunculuk yapma yöntemi geliştirdim. Beden dili, jestler üzerinde çok çalışıyorum. Kendimi açmak için jestleri dönüştürmeye çalışıyorum. Bu bana farklı bir jestsellik veriyor. Bu bana söylenmeden önce farketmemiştim. Katılığa karşı savaşırken, icramda başka bir jest dünyası yaratmaya başladım, sanki kelimeler yeterli değil ve bedenime başka bir şey vermem gerekiyormuş gibi. Kendi icad ettiğim jestler üzerinde çalışıyorum ve onlardan gerçekliği kaldırıyorum.

¹⁵ Fransızcada “ezbere” anlamına gelir. Kelime kelime çevirisi ise “Kalp yoluyla” demektir.

Sultan : Çünkü öncelikle ana dilin jestlerini ortadan kaldırıp, kelimeleri beden üzerindeki etkilerini duyabileceğimiz yeni bir nötr alana gitmek gerekiyor belki de. Ama bu Fransızları taklit ederek olmuyor, yeni bir yol bulmak gerekiyor.

Ana : Evet, aynen. Ama ben bunların hepsini bilinçli olarak yapmadım. Yavaş yavaş geldi.

Sultan : Karakter ve kendi aranda bir mesafe olduğunu düşünüyor musun ?

Ana : Hiç çift olduğumu düşünmedim. Ben oynarken her zaman kendimim. Ama her zaman yaptığım şeyleri yapmıyorum sadece.

Sultan : Kendinin başka bir ihtimali olduğunu söyleyebilir miyiz ?

Ana : Evet, tamamen. Ben, bir çeşit, beni kaplayacak bir şey inşaa ediyorum. Kendi etrafıma bir şey inşaa ediyorum. Benim makyajım dilim, çünkü bu benim ana dilim değil. Yani, bu durum biraz makyaj gibi duruyor, jestler ve oynama yöntemim açısından. Öncelikle bu şeyi inşaa ediyorum ve ardından bu inşaa ettiğim şey ben oluyor. Başka bir şey tarafından tamamen emilmek/ele geçirilmek istemiyorum. Ben olmayan bir şey inşaa ediyorum ama bu benim yine de.

Sultan : Aslında, çift olma da biraz böyle bir şey benim için. Kendimi başka bir şeye dönüştürüyorum ama ben hala oradayım, bilinçliyim.

Ana : Ben sahnedeysen, inşaa edeceğim şeyi inşaa ettikten sonra, tamamen özgürüm, o an kendimim ve bu inanılmaz anı yaşıyorum. İçimden “eğer istersem şimdi durabilirim” diyorum. Bu müthiş bir özgürlük hissi, bana güç veriyor. Her gün olmuyor bu. Ama bunu hissettiğimde gerçekten orada ve tamamen özgür oluyorum.

SONUÇ

Günümüzde başka bir dilde oyunculuk yapmak, dünyada kültürlerarası karşılıklı alışverişler sayesinde, oyuncular için gitgide daha yaygın bir hale gelen bir pratik olmuştur. Bununla birlikte, her dile özgü ayrı bir oyunculuk yönteminden bahsedemeyeceğimizi biliyoruz. Öyleyse, bu konuda bir genelleme yapılamayacağını da farkında olmalıyız. Kendi ana dilimiz olmayan bir dilde oynamanın belli bir reçetesi yok. Bu çalışma için yabancı dilde oyunculuk yapan farklı kökenlerden gelen oyuncularla yapılan röportajlar bize gösteriyor ki, teatral pratiklerinin ve deneyimlerinin arkasında her zaman başka bir hikaye mevcut. Ayrıca, başka bir dille tanışma ve o dille geliştirdiğimiz ilişki her zaman diğerleriyle aynı değil. Bununla birlikte yine de, bazı özel sorulardan yola çıkarak, ana dilden başka bir dilde yapılan oyunculuk pratiğinin oyuncuya fiziksel olarak neler yaptığını anlamaya çalıştık.

Dualite (ikilik) üzerine sorulan soruların tek bir cevabı olmadığını biliyorduk. Ancak yabancı dilde oyunculuk pratiğinin getirdiği yeni tip bilincin, bu sorular üzerinde yeni bir bakış açısı geliştirmemizi olanaklı kılacağını varsaydık. Aynı zamanda, nasıl tüm oyuncuların, bu pratikle karşılaştıkları engeller karşısında, kişisel bir çözüm veya arkada saklanan başka bir soru ortaya koyabileceğini gördük.

Daniel Sibony'nin görüşlerini takip ederek diyebiliriz ki, başka bir dilde oyunculuk yapan oyuncu, diller ve kültürler arasında bir pasajdır. Bu pasaj, öyle görünüyor ki oyuncu için bir çok avantaja sahip. Bu durum, nasıl konsantre bozucu olabilir ve oyunculukla ilgili aşılması gereken başka engelleri beraberinde getirebilirse de, bu pratiğin zenginleştirici yönünü ortadan kaldırmaz. Yabancı dilde oyunculuk yapmak, oyuncudan gerçekten de başka tür bir titizlik bekler. Bu titizlik, belki de bizim kendi ana dilimizde elde etmeye çalıştığımız ancak ona belli bir ölçüde “yabancılaşabildiğimiz” için onu objektif bir şekilde ele almamızı zorlaştıran engelleri yolumuzdan kaldırabilir niteliktedir. Bu durumda diyebiliriz ki, sahnede rahatsız edici bir duygu olarak varsayabileceğimiz yabancılaşma duygusunun izinde ilerlerken, yabancı dil pratiği yoluyla ihtiyacımız

olan “yabancı” yaklaşıma varmış oluruz. Bu “yabancı” yaklaşım, her şeye yeni bir gözle bakmamızı sağlarken, yeni alanların keşfine de olanak sağlar.

Pratik edilen yeni dilin kelimelerinin arkasında (ya da içinde) saklı olanı bulmamız gerekmektedir. Oysa belki de kendi ana dilimizdeki kelimelere hiçbir zaman böyle yaklaşmamış ve içlerinde gizli olan gücü keşfetmeye çalışmamışızdır. Alışkın olduğumuz dilin kendi dünyasından ayrılarak, kendi hayal gücümüzün, ana dilimizle ve kültürel, toplumsal referanslarla beraber içimize işleyen çok daha ötesine gitmemiz gerekir. Hayal gücümüz de bedenimizle beraber değişime uğrar. Çünkü her dilin aynı zamanda kendine ait bir hayaller ve metaforlar dünyası vardır. Zihin ve hayal gücümüz bu dünyaya uyum sağlayamadığı ya da en azından onun kapısını aralayamadığı sürece, bu yeni dili gerçekten keşfetmiş sayılmayız.

Diyebiliriz ki, yabancı dil yoluyla karşılaştığı bu yeni yolda titizlikle, nereye gideceğini bilmeden çalışma gerekliliği, oyuncuyu daha önce hiç karşılaşmadığı bir imajlar dünyasına götürebilir. Oyuncu bu dünyada, daha önce bilmediğimiz yeni semboller, başka türlü düşünme, kendini ifade etme, ortaya koyma ve hayal etme yöntemleri bulur.

Yabancı dilde oyunculuk yapma pratiğinin, kendi ve kendi, kendi ve oyunculuk mesleğinin engelleri ve kendi ve ana dili arasında önemli bir karşılaşmaya yol açacağını ve bu alanlarda yeri doldurulamayacak bir araç olduğunu varsayıyoruz. Bu pratik aynı zamanda, oyuncuya başlangıç noktasına dönmesine olanak vererek kendi mesleğini yeniden keşfetmesini de sağlayabilir. Oyun paletini genişleten oyuncu, sahnede belli bir yüksek denge seviyesine çok daha kolayca ulaşabilir. Bazen kısıtlayıcı ve bazen de özgürleştirici olan bu pratik, ana dil ve kendi kendimiz üzerine üzerine varlığından haberdar olmadığımız bir çok soruyu getirebilir. Yeni sorular sormak ise her zaman daha önce görmemiz mümkün olmayan yeni bakış açılarını doğurur. Ana dilin terkedilmesi, çeşitli kimlik ve kendilik sorularını beraberinde getirdiği gibi, tiyatro sahnesini de bu meselelere mercek tutmaya yarayan bir alana dönüştürür.

Louis Jouvet'nin yazdığı gibi, oyuncunun mesleği “kendinin reformu, kendinin mercek altına alınması ve Aşk ve Özgürlüğe doğru bir araştırmadır” (1954: 307). Öyle görünüyör ki, oyuncunun kendiyle ilgili arayışı yabancı dil pratiği yoluyla yeni bir boyut kazanabilir.

KAYNAKÇA

- Banu, G. 2012. *Les Voyages du Comédien* (Oyuncunun Yolculukları). Paris: Gallimard.
- Benito, Ana. 2018. İspanyol oyuncu, “Yabancı dilde oyunculuk yapmak” konulu görüşme, 15 Nisan, Lyon/Fransa.
- Birkiye Korad, S. 2006. “Kültürler arası tiyatro ve Grotowski”. *Yaratıcı Drama Dergisi* 1(2) : <http://dergipark.gov.tr/ydrama/issue/23800/253635>
- Choi, Youjin. 2018. Güney Koreli oyuncu, “Yabancı dilde oyunculuk yapmak” konulu görüşme, 14 Nisan, Valence/Fransa.
- Diderot, D. 1994. *Le Paradoxe du Comédien* (Oyuncunun Paradoksu). Paris: Gallimard.
- Ekmekçi, Ö. 1990. “Dil ve deneyim”. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi* 1:123-129.
<http://dad.boun.edu.tr/download/article-file/303016>
- Epp, Vinora. 2018. Amerikan oyuncu, “Yabancı dilde oyunculuk yapmak” konulu görüşme, 8 Nisan, Saint-Etienne-Lyon/Fransa.
- Fiorello, Luca. 2018. Franco-italyan oyuncu, “Yabancı dilde oyunculuk yapmak” konulu görüşme, 8 Şubat, Saint-Etienne/Fransa.
- Huizinga, J. 2013. *Homo Ludens, Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. M. A. Kılıçbay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jouvet, L. 1954. *Le comédien désincarné* (Kendinden Çıkan Oyuncu). Paris: Flammarion.
- Karaboğa, Kerem. 2008. *Tragedya ile sınırları aşmak : Theodoros Terzopoulos'un tiyatrosu*. İstanbul: E Yayınları.
- Karaboğa, Kerem. 2010. *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*. İstanbul: Habitus.
- Novarina, V. 1999. *Devant la parole* (Sözün önünde). Paris: P.O.L.
- Oida, Y. ve Marshall, L. 2012. *Oyuncunun Oyunları*. Ö. Turhal de Chiara (Çev.). İstanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Pavis, P. 1987. *Dictionnaire du théâtre* (Tiyatro sözlüğü). Paris: Editions sociales.
- Pavis, P. 2007. *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (Tiyatro pratiği teorisi yolunda). Lille: Presses universitaires du Septentrion.

- Pierra, G. 2006. *Le corps, la voix, le texte : Arts du langage en langue étrangère* (Beden, ses, metin : yabancı dilde dil sanatı). Paris: L'Harmattan.
- Pierra, G. 2003. "Le poème entre les langues : Le corps, la voix, le texte" ("Diller arasındaki şiir : Beden, ses, metin"). *Études de linguistique appliquée* 3(131) : 357-367. <https://www.cairn.info/revue-ela-2003-3-page-357.htm>
- Richards, T. 1995. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (Grotowski ile fiziksel eylemler üzerine çalışmak). Paris : Actes Sud.
- Sapir, E. 1968. *Linguistique* (Dilbilim). J.-E. Boltanski ve N. Soulé-Susbielles (Çev.). Paris : Les éditions de minuit.
- Sibony, D. 1997. *Le jeu et la passe, identité et théâtre* (Oyun ve Geçit, kimlik ve tiyatro). Paris: Editions du Seuil.

EKLER

EK A. BİR OYUN DENEMESİ : *LE MAGNIFIQUE*

Mariage

Les orteils qui crient pour de l'aide. Les visages camouflés sous les couleurs vives. Les sourires figés. Les respirations retenues. Les ventres massacrés par les ceintures. Les yeux cherchant la familiarité. Les yeux cherchent les nouveaux yeux. Le bilan des vieillissements et des grandissements. Personne ne ressemble à soi-même.

Lui, il est debout dans un coin. Juste un pied pour suivre le rythme de la musique qu'il déteste mais connaît par cœur.

“Il ne faut pas attirer l'attention.”

Il a promis à sa mère.

Mais Il y a une seule chose qu'il ne comprend pas : pourquoi il a choisi ce pantalon de merde ?! Il a envie de s'asseoir mais il ne peut pas. Son pantalon est trop serré pour mettre son cul sur une chaise. Surtout ça pourrait (lui) l'aider pour attirer moins l'attention.

Il aurait dû acheter une taille plus grande.

“Même si on s'en fout, un mariage peut nous faire faire des bêtises”

Deuxième erreur fatale : sa localisation. Il est trop loin du bar, des toilettes et de la sortie. Maintenant il est dans un oxymore; Il a soif et à la fois il a envie de pisser.

Ça fait une demie heure qu'il a fini son dernier verre. Apparemment le serveur ne va pas repasser dans son coin. Et pour pisser, attendre le serveur sert à rien. Il doit trouver une solution tout seul à ces problèmes. Il n'a pas envie d'utiliser son fil parmi ses proches. Surtout, les yeux de sa mère sont sur lui.

“C'est le jour de ta soeur. (Pour) une fois, reste calme et n'attire pas l'attention !”

Comme si c'est lui qui voulait attirer l'attention. Comme si c'est lui qui avait choisi d'être comme ça.

“Alors fait pipi à ma place et apporte moi un verre !”

Il faut qu’il parte...Le chemin qui va l’emmener à la sortie est un peu dangereux. Il faut passer par la piste de danse. Ce n’est pas le bon moment pour passer par là. Mais il se sent qu’il y a une urgence qui commence à apparaître dans sa vessie.

Il regarde la piste. Ils sont tous extatiques, dansent comme les fous. Tous ces étrangers, tous ces proches...font coulé leur transpiration sur la piste de danse.

La natation n’est pas son truc. Il ne peut pas se glisser non plus comme un reptile. Il est pour danser dans l’air.

Ce n’est pas si difficile pour lui. D’abord, Il faut capturer le moment où sa mère est distraite. Et puis tirer secrètement un fil, marcher dessus attentivement sans tomber dans aucune connaissance, aucun “bonjour”. Il peut y arriver.

Voilà ! Sa mère a commencé à parler avec un jeune homme qui a l’air un peu perdu et serré dans son pantalon. C’est son cousin ? Non, peut-être. Peu importe. Elle ne le surveille plus.

Son fil est déjà prêt dessus de ces gens qui respirent leur propre parfum. Il saute habilement dessus. Ce n’est pas très loin, il peut y arriver.

“Vite, vite, vite”

Avant d’arriver au milieu du fil, il entend une voix qui l’appelle en dessous.

“-Bonsoir ! Simon ?

-Bonsoir ?”

Un homme petit, les yeux ouverts le regarde par en dessous.

“- Mais qu’est-ce que tu fait là ?

-...

- C’est moi ! Ton oncle, Teddy ! Mais tu as franchement grandi ! J’ai failli de ne pas te re- connaître !

Oui. C’est vrai. J’ai grandi.

C'est bien ! Il faut grandir. Par contre ton nez est toujours si grand. C'est pour ça je t'ai reconnu. Tu as pris mon nez.

Ah oui ?

Oui, regarde !

Joli pantalon !

Oui, mais un peu serré.

J'adore les jeunes de cette famille ! Ils savent comment représenter une grande famille comme ça ! Tu regarde les jeunes dans mon entreprise, par exemple, ils ne sont pas conscients comme ça. Il y a des conscients mais inconscients sont majorités. Même si ton doigt reste dans la porte, tu dois sourire ! Parce que c'est très important d'être toujours de bon humeur. Le mien aussi, mon pantalon est trop serré autour de ma taille mais je retiens mon ventre. C'est difficile en dansant mais je gère mon souffle. C'est pour ta soeur, pour ma nièce préférée, pour la famille ! Mais tu fais quoi la' ? Viens, danse avec nous !

Non, merci oncle Thierry, je vais aux toilettes. Peut-être après.

Mais, non ! Écoute ! C'est notre chanson !

Viens !

Non, oncle Thierry, non, ce n'est pas une bonne idée de tirer ma jambe. Ne saute pas, tu peux pas m'atteindre. Ne saute pas. Non ! Voilà ! T'es tombé ! Je t'avais dit, ce n'était pas une bonne idée.

Comment il l'a remarqué il en a aucune idée mais au moins sa mère est encore occupé avec ce jeune homme.

“Vite, vite, vite. Je vais y arriver !”

Il y a un point rond rouge sur son fil. “C'est quoi ça, c'est qui ?”

Une femme rouge totalement, ses lèvres, son visage, ses cheveux, sa robe, ses chaussu-

res... “Comment elle marche sur le fil avec ces talons? Impressionnant ! Avec les verres à la main en plus ! ”

Simon ! Mais qu'est-ce que tu fais là ? Ah quelle belle soirée...Ta soeur est comme un ange ! Mais il fait un peu chaud en bas, hein ? C'est mieux ici, bien aéré ! Fais un bisous à ta tante Aurélie ! Voilà ! Tu veux un verre ?

Non, merci. Je suis pressé.

Mais, non ! On va boire un verre ensemble ! Un verre de rosé n'a jamais tué personne. C'est vrai j'en parlais pas plus tard qu'hier avec Pierre on se disait « un verre de rosé n'a jamais tué personne » Pierre, tu te souviens ton cousin ? Il a grandi ! Et puis un jour comme ça c'est bien c'est festif ! Ça fait quoi qu'on s'est pas vu ? Tu as franchement grandi !

Oui. J'ai grandi. Désolé tante Amélie, mais je peux pas rester comme ça pendant longtemps, mon pantalon est un peu serré, je dois avancer si tu me permet.

Ah oui je comprends ! Moi je porte un corset. Mais avec un verre de rosé, je m'en fout si mon foie et mes poumons ont changé de place ! Après la cérémonie on a soif on est serré dans les costumes on a besoin de se lâcher tu vois un petit verre de rosé et puis hop ça permet de danser !

Laissez-moi passer s'il vous plait !

Un verre avec ta tante Aurélie !

Je dois aller aux toilettes tante Amé-Aurélie !

Non. Je ne te laisse pas ! Je t'ai retrouvé après plusieurs années ! Tu vas trinquer avec ta tante Aurélie !

Laisse moi tante Aurélie ! Sinon je vais pisser sur mes proches !
Pourquoi tu veux pisser sur tes proches ?

Dégage tante Aurélie !

Ils tombent dans un grand bruit. (Ils bousculent) Leur roulé-boulé créent une grande pelote d'humain avec tous les gens sur la piste... Une pelote de la famille. Lui, il dérive dans le flux constant de tous ses proches qu'il ne connais pas.

“c'est chaud ici...Salut...j'ai grandi...c'est votre main ? Ah desolé. Oui, tenez, tenez...de rien...oncle Thierry..ça va ? Tu es bien glissé, hein...comment ? J'entends pas trop...excusez-moi ! Est-ce qu'on peut se rouler vers toilettes ?”

La grande pelote sort de la salle de mariage et s'éloigne en roulant travers le paysage dans le crépuscule.

Le fils du diable

“Bonjour ! Vous me reconnaissez ? Je suis le fils du diable. Je suis né avec les yeux ouverts.

Şeytanın çocuğu ?”

Elle a aucune réaction. Lui, Il est resté debout. Il ne s'assoit jamais avant l'invitation. Ça ne correspond pas avec sa personnalité.

Elle, elle est allongée sur son lit. Tranquille, les yeux ouvertes, fixées au plafond.

“Allo ?”

Aucune réaction. Ce n'est pas très gentil.

Il regarde sa peau, tachée, ridée et un peu flasque. Ils sont seul dans cette petite chambre de 10 m2. Il n'est pas sur si elle sait qu'il est là. il n'est pas sur si elle le voit.

“Non. Si elle me voyait, elle ne pourrait pas rester si calme. Elle penserait qu'elle va mourir bientôt. Si elle me voyait, elle me reconnaitrait?”

Non. Je pense pas.”

“Je suis venu pour vous voir. Est-ce que vous m'entendez ? (Non ? Bon)

Bon anniversaire !! */sifflet de fete/*

127 ans de vie. C'est énorme. Félicitations !

J'ai hésité à appeler les journaux pour leur dire que ...

Quoi ? Elle a très vieilli ?! Pour leur dire que ...

Elle ne voit plus ?

Elle n'entend plus ?

Elle ne me connaît plus ?

Pour leur dire que ...

Tout le monde est allé mais elle, elle insiste à rester ? Ses organes crient pour partir et elle est encore là ? Elle a des araignées dans ses oreilles ?

Bon. Rien. Mais j'ai hésité quand même..."

Silence. Toujours aucune réaction. Quand il ne parle pas, il y a du silence. Il n'aime pas ça.

"Est-ce qu'elle est déjà morte ?!"

Il écoute sa respiration. Elle respire lentement et profondément. Ok...elle n'est pas encore morte.

"Non. Vous n'avez pas le droit de mourir aujourd'hui. Au moins pas pendant que je suis là. En plus, c'est votre anniversaire ! Vous avez organisé une fête ?"

Il regarde la chambre. Il y a tout ce dont elle a besoin. Un lit, une chaise - "est-ce qu'elle peut encore s'asseoir ?- , un balai, du yaourt nature à la grec, un moitié paquet de haribos - elle a encore des dents ?-, un disque de Baris Manco -son chanteur préféré-, un ...

... c'est quoi ça ? Bon. Il y a tout.

Vous voulez écouter la musique ? Non ? Mais c'est votre anniversaire ! Un peu Barış Manço ?

/Il danse sur la chanson de Barış Manço./

Ah ! C'est bien ! Je me sens mieux...Moi aussi j'aime bien cette chanson. Ça fait bouger sans se rendre compte. Je vous comprends.

Est-ce que c'est difficile ?

Vous avez personne dans votre vie.

Elle a personne dans sa vie.

Personne ne vous souvient plus. Depuis combien d'année tu vis comme ça ? Est-ce que vous savez que personne ne parle plus de vous ? Ils ont tous oublié. Depuis longtemps. Je ne suis pas sur si il y a encore quelqu'un qui vous rappelle dans ce monde. A part moi, şeytanın çocuğu. Je vous connais profondément. Je vois même votre intérieur.

Vous vous en foutez, hein ?

Bien sur que vous vous en foutez !

Je me souviens même du jour où je suis né, du moment où on s'est vu pour la première fois et votre regard à moi en effrayant. "Şeytanın çocuğu bu !" J'ai appris le sens de mon surnom plusieurs années après, le fils du diable."

Silence. Toujours aucune réaction. Ça fatigue.

"Un petit gâteau ?

Faites un vœux ! Alors, souffle ! Souffle !" / finalement il souffle.

C'est quoi ton vœux ? Qu'est-ce que tu espère ? C'est quoi tes espoirs ? Qu'est-ce que tu attends encore ? C'est quoi ton but dans ta vie ? Juste vivre un jour plus ? Juste manger encore une fois karnıyarık -ton plat préféré ? -Un plat avec des aubergines et la viande hachée- très bon, vraiment.-

Ou tu es plus ambitieuse et tu espère voir encore le printemps ?

Pourquoi tu ne part pas simplement ? Pourquoi tu résiste ! Pourquoi tu es si attaché à ici ? Il y a rien pour toi. Tu ne voit pas ?

Ce silence, ça fatigue.

“Tu parlais pour toi-même quand tu pouvais encore parler. Personne ne te comprenait.”

“Sort ta tête de ton lit poussiéreux et voit ce qu’il y a autour de toi. Est-ce que tu appartiens encore à qqch dans ce monde ? à qqn ?

T’as des enfants qui ne te connaissent pas. T’as des enfants que tu ne connais pas. T’as des petits enfants qui ne te connaissent pas non plus et que tu ne connais pas non plus. Ta vie est déjà dans un placard pourri. On sens la mort que ton corps diffuse par tout. Part à l’endroit d’où tu es venue et soit enterrée la-bas. Ça pourrait être le meilleur vœux pour toi.

Je te promis que tes enfants vont encore savoir rien de toi. Je te promis que personne ne va pleurer pour toi.”

Finalement il s’est rendu compte que ce n’est pas très gentil de parler comme ça. Oui, tout ce qu’il a dit c’est la vérité mais finalement ça ne correspond pas avec sa personnalité.

“Désolé. Mais tu sais je suis le fils du diable. Mon enfer sort de mes yeux et se mélange à tous ce qui se passe autour de moi.”

Usine

4 heures 32 minutes. Ses yeux se saignent. Ce sable, cette farine sous les paupières. ses pieds sur le carrelage froid. Ils ne sont pas contents. Le triple bip du micro onde. La gorge a récupéré le gout du café. Les graviers crissent sous ses pieds lourds.

Personne ne l'avait dit qu'il faisait si froid à 4h32.

Faire demi tour.

Non. Ouvrir les yeux, regarder les bandes sur la route. Concentré.

Faire demi tour.

Non.

Il avance. Ses pieds ne sont plus à lui. Ils décident tout ce qu'il va faire. Ses pieds avancent et lui aussi. Ils entrent. C'est le premier jour du reste.

« Salut. Yannick. Bien dormi, 'fait frais ce matin. On va commencer par t'équiper ensuite tu prendras ton casier. »

Les reflets métalliques des néons suspendus font des clins d'oeil. Ses yeux se piquent.

« Tu as pris ton cadenas au moins, non ? Ok alors suis moi. »

Cet homme qui marche devant lui marche trop vite. Mais ses pieds sont toujours axés sur les ordres. Ils arrivent à le suivre.

Il lui donne une paire de botte. Merci.

Il lui donne un uniforme. Merci.

4 heures 55 minutes.

Plus que quoi ?

Il pousse les portes séparant le vestiaire du personnel de la grande salle des machines. Il n'entend et ne voit rien car il écoute et regarde tout, partout.

Il s'enfonce dans les bottes en plastique trop grandes. Il a déjà des pieds humides. Ses pieds ont froid.

Elle...elle avait toujours les pieds froid. Les petits pieds tout froid...

“ reste-là Toi ton poste c'est ici- ”

Cette fois, ce sont les siens. Un an et puis...

« -ici au bout de la chaîne de production.”

Mais Il est dans un froid appartenant à quelqu'un d'autre. Ce n'est pas son froid, ce

n'est pas son humidité.

“Les gars de l'autre côté approvisionnent les lignes-“

Il est dans les bottes de quelqu'un d'autre. Ses pieds ne sont pas contents. “-approvisi-
onnent les lignes en paniers de champignons. Après le calibrage les champignon-“

Les bottes, elles étaient à qui ?

“-les champignons partent dans les conduits d'eau vers les tapis de triage, les paniers
sont lavés dans la machine là bas et ils ressortent de ce côté.”

C'est vrai elles étaient à qui ?

A qui Il est ou' ?

Il est mort ?

"Toi tu les réceptionnes et tu les montent en palette, quand la palette est pleine on l'en-
voi sur le quai et tu en redémarres une autre. Ok ? Si t'as des questions tu demandes à
Jean Marc il sait. Je repasserai tout à l'heure »

(Silence)

Air étrange mêlé d'acétone et de vapeur légumineuse.

Sur son passage les têtes bleues des employés de l'usine se relèvent. Il jette timides re-
gards à gauche et à droite.

6 heures 43 minutes.

“Plus que quoi ?

Non, ne calcule pas.”

Personne ne semble avoir les yeux piqués comme lui. Personne ne semble porter des
bottes de quelqu'un d'autre comme lui.

De quoi ils vont parler ?

Est-ce qu'ils vont parler ? (Est-ce qu'on va parler ?)

“Bonjour. Je viens d'arriver. Vous êtes tous copains ? Depuis combien d'année ? Je
suis ...

Je suis dans les bottes de quelqu'un d'autre. Je suis ici pour un an.”

“juste pour un an? Pourquoi ?”

Je suis arrivé pour me laisser, me quitter, me frapper, me chanter, me respirer, me transpirer, me trancher, me tomber mais juste pour un an.

“Pourquoi ?”

Ses bras si doux, me tenaient chaud...

“Pourquoi ?”

“Moi. Je suis quelqu’un d’autre.”

“Comment ça ?”

(silence)

7 heures 52 minutes.

Faire demi tour.

Non. Même si il osait, ces bottes ne laisserait pas ses pieds partir.

Il essaie de s'accrocher au vide dans sa tête, il faut qu'il reste. Il faut qu'il reste un an.

Lever, baisser, lever baisser, huitième étage, palette, tourner, palette,

pendant un an et puis...

Il commence à ressentir ses bras.

Ses bras...

Ses bras étaient autour de mon corps...il y a juste une semaine...J'étais dans ses bras.

Juste une semaine...

Faire demi tour.

Non.

Lever, baisser, lever baisser, huitième étage, palette, tourner, palette

J'ai froid. Elle, elle me tenait chaud...pendant un an et puis ...

9heures 03 minutes.

“Plus que quoi ?”

Non, ne calcule pas. Ne calcule pas !”

Treize moins neuf égale quatre, donc quatre heures.

Trop tard, j'ai calculé.

C'est la moitié. Ça va la moitié. La moitié de la journée c'est déjà fait. Déjà passé, 4 heures. Les yeux ne piquent plus.

C'est bien. C'est bien.

Il y a combien d'heure qui reste pour compléter un an ?

Faire demi tour.

Non !

Ok. Pense aux bottes, pas d'heures, pas des bras, pas des pieds !

Les bottes, elles étaient à qui ? Un homme très fort. Il s'appelle ... Aldo! Marc Aldo ! Il n'est plus ici parce qu'il a du partir pour recommencer à tout. Il a du recommencer parce qu'il y avait d'autres personnes qui ont plus besoin de lui. Parce que lui, il était la seule personne qui peut sauver...sauver des enfants. Tous les enfants du monde. Moi, je suis dans les bottes d'un héros ! Jean Marc, le seul espoir d'une génération ! // Combien ? // "Bonjour. Je viens d'arriver. Oui, on m'a choisi pour porter les bottes de Jean Marc ! Oui je sais c'est un vrai honneur. Mes pieds sont très contents...// Combien ?//

Lever, baisser, lever baisser, sept et huit, palette, pendant un an et puis ..., tourner, palette, lever, baisser, lever, baisser.

Combien il reste ?

Combien de palette ?

Combien de pied froid ?

Combien, combien.. (Cetle paragraphe va se jouer en même temps que celle d'avant)

"Arrête de penser !!! Arrête ! Arrête ! Arrête !" (silence)

Sa voix se mélange abruptement à tous les sons d'usine. Les têtes bleus se lèvent tranquillement. Leur regardes restent sur lui juste pour une seule seconde et ils retournent leur travaux dans la même exactitude.

“Mais je n'ai même pas dit “bonjour”.”

Il va continuer à porter les bottes de quelqu'un d'autre. Il va continuer à avoir les pieds froid. Et il n'y aura plus de pensée, plus des rêves des bras lui tenant chaud. Il va continuer à entendre les sons de cette usine pendant plusieurs années.

Celui du fenwick qui va et vient dans les couloirs / Celui de la décompression des portes automatiques des grands frigos / Celui, constant, des roulements des machines ne s'arrêtant qu'en cas de pépin technique / Celui des rideaux plastiques poussés à la volée / Celui du sifflement des ouvriers / Celui du choc des paniers plastiques entre eux / Celui des palettes métalliques que l'on traîne sur le sol en béton / Celui de l'eau qui s'échappe des conduits et s'écrase en contre bas / Celui du frottement de la charlotte en tissu à chaque mouvement de sa tête.

Cache-cache

➔ Dix, neuf, huit, sept, six, cinq, quatre, trois, deux, un.

“Önüm arkam sağım solum sobe. Saklanmayan ebe.”

Elle se cache sous son lit dans le noir. Son dos draine tout le froid du sol, de la maison, de la terre. Elle tressaille jusqu'aux bouts de ses veines.

C'est un jeu ancien auquel ils jouent sans cesse. Il faut se cacher sans rien dire.

Lui, Il se cache très bien. Elle ne le trouve jamais.

Elle, elle se cache toujours sous son lit. C'est plus pratique et elle a des connaissances là-bas.

“Je suis là !”

Et encore. Elle prie pour qu'il la trouve cette fois. Dans toutes les langues qu'elle connaît. “Si j'entends sa voix, je sors en courant, il ne faut pas non plus trop forcer.

Même si je vois juste ses pieds, je sors en courant, il ne faut pas trop forcer.

Même si je sens juste son odeur, ça suffit, je sors en courant !”

“ŞŞŞT ! ŞŞT ! ... ŞŞT ! Hei !”

C’est l’un de ses connaissances sous le lit. “Oui ?”

“Il y a des mots qui te cherchent !”

◆ Et elle s’est réveillée. Juste l’odeur de la pluie tombée, il n’y a personne d’autre dans la maison.

“Le jeu est fini ?”

“Est-ce qu’il se cache quelque part dans la maison ou il n’a jamais été là ?

“Mais non. Son verre est là. Le verre de raki qui me regarde, encore rempli.

C’était moi qui l’avait rempli pour lui.”

Il boit toujours du raki. Il adore.

“Il faut que je trouve une preuve de son existence dans cette maison.”

Elle regarde son verre pour voir s’il a laissé la marque de ses lèvres.

Ses lèvres qui lui racontaient des histoires.

Les plus belles histoires du monde. Elle se souvient très bien de ces histoires, mais elle ne se souvient plus dans quelle langue. Les histoires qui l’emmenaient avec lui jusqu’au bout du monde. Les histoires qui lui ont fait croire aux monstres, aux géants et à la mort mais aussi aux fées, aux héroïnes et à la vie.

Elle cherche les mots sortis de ses lèvres, si il y en a encore cachés quelque part. Dans quelle langue, ce n’est pas important.

“On avait parlé, non ?”

➔ **On, dokuz, huit, yedi, altı, cinq, dört, üç, deux, un.**

“önüm arkam sağım solum sobe ! Saklanmayan ebe !”

“Je me cache **yatağımın altında** dans le noir.

Sırtım draine tout le froid du sol, **evin, toprağın. Titriyorum** jusqu'aux bouts de mes veines.”

“C’est un jeu **çok eski** auquel on joue **durmadan**. Il faut se cacher sans **hiçbi şey** dire.

Lui, Il se cache **çok iyi**. Je ne le trouve **asla**.

Moi, Je me cache **her zaman** sous mon lit.

C’est plus pratique **hem de orada** j’ai des connaissances.”

“**Burdayım !**”

“Et encore. Je prie pour qu’il me trouve **bu kez. Bildiğim** dans toutes les langues.

Si j’entends **adımı çağırdığını**, je sors en courant, **çok da zorlamamak gerek**.

Meme si je vois juste **ayaklarını, koşar çıkarım diyorum içimden**, il ne faut pas trop forcer. Meme si je sens juste son odeur, ça **yeterli, çıkarım** en courant !”

“**ŞŞŞT ! ŞŞT ! ... ŞŞT ! Hei !**”

C’est l’un de ses connaissances sous le lit.

“Oui ?”

“Il y a des mots qui te cherchent !”

“Ah bon ? Lesquels ? ”

“**ŞŞT**, calme-toi ! Ils se cachent depuis très long temps. Ils sont très timide et prudent. Ils ne savent pas si ils peuvent te faire confiance.”

◆ “Et je me suis réveillée.

On écoute le son de la pluie. Il est en face de moi.

Il est si étranger si proche.

Me regarde. Boit du raki. Comme toujours. Il boit toujours du raki. Il adore.

Elle cherche le premier mot qu’elle va jeter. Les premiers mots qui vont remplir le vide entre eux. Les mots qui vont faire un pont de ses lèvres jusqu’au bout du monde. Si elle arrivait à trouver le premier mot, est-ce qu’il se jetterait dessus, les dévorerait ?

Une fois la bouche bien pleine les ferait passer avec un peu de raki, puis les recracherait sur la table basse !

Ou il les regarderait seulement et n'en ferait rien, les laisserait s'enfuir ?

Si les mots s'enfuyaient, où est-ce qu'ils seraient cachés ?

Les mots qui jouent à cache-cache, dans quelle langue ils se retrouvent ?

Mais ils n'arrivent pas à sortir, ces mots. Juste quelques mots, ce n'est pas possible. Pourquoi, elle ne sait pas. Ils parlaient avant, non ? Mais dans quelle langue elle ne se souvient plus.

Maintenant, Il la regarde seulement par la fenêtre de ses grands yeux noir.

Elle se demande, qu'est-ce qu'il voit en la regardant ?

Est-ce qu'il trouve que ses doigts ressemblent encore aux siens ?

Ses cheveux sont encore noir dans ses yeux ?

Sa tête est encore sur ses épaules ?

Est-ce que c'est elle qu'il regarde ou c'est le reflet de lui-meme dans ses yeux ? Pourquoi il ne dit rien ? Il n'a plus d'histoire qui va l'attraper, qui va l'emmener au bout du monde ?

Et maintenant elle attend juste un mot qui va déborder de ses lèvres, dans n'importe quelle langue.

“Même si je comprend rien, dit moi quelque chose !

Hiçbi şey anlamasam bile bana bi şey söyle !

Même si je comprend rien, dit moi quelque chose !

Hiçbi şey anlamasam bile bana bi şey söyle !

Même si je comprend rien, dit moi quelque chose !

Hiçbi şey anlamasam bile bana bi şey söyle !

Juste un mot !

Sadece bir kelime !”

➔ On, dokuz, sekiz, yedi, altı, beş, dört, üç, iki, bir. “önüm arkam sağım solum sobe ! Saklanmayan ebe !”

“Yatağımın altında karanlıkta saklanıyorum. Sırtım yerin, evin, toprağın bütün soğuşunu emiyor. Damarlarımın uçlarına kadar ürperiyorum.

Durmadan oynadığımız çok eski bi oyun. Hiçbir şey söylemeden saklanmak gerekiyor. O çok iyi saklanıyor, bulmak mümkün değil.

Ben, ben her zaman yatağımın altına saklanırım. Hem daha pratik hem de orada tanıdıklarım var.”

“burdayım !”

“Ve yine. Yatağımın altında dua ediyorum beni bulması için. Bildiğim bütün dillerde. Adımı çağırdığımı duyarsam koşar çıkarım diyorum içimden, çok da zorlamamak gerek. Sadece ayaklarını bile görsem koşar çıkarım diyorum içimden, çok da zorlamamak gerek. Kokusunu bile duysam yeterli, koşar çıkarım !”

“ŞŞŞT ! ŞŞT ! ... ŞŞT ! Hey !”

Bu yatağın altındaki tanıdıklarından biri.

“Evet ?”

“Burda seni arayan kelimeler var !”

“A-a ! Hangi kelimeler ? ”

“ŞŞT, sakın ol ! Uzun zamandır saklanıyorlar. Çok temkinli ve utangaçlar. Sana güvenebilirler mi bilmiyorlar.

“Neredeler ? ”

“Sadece gözlerini kapat. ”

◆ Et elle a fermé ses yeux.

En attendant ces mots qui la cherchent, elle essaie de les imaginer. Ils étaient cachés où depuis si long temps ?

Est-ce que ce sont les sons que lui entendait quand il était enfant ? Est-ce que ce sont les histoires de son enfance à lui ?

Les histoires qui l'emmenait aussi au bout du monde ?

Peut-être que c'est une berceuse de sa mère.

Elle sait qu'elle va encore se réveiller mais cette fois avec dans sa poche les mots qu'elle peut émettre. Elle sait que la pluie va commencer et lui, il va revenir.

Enfin ! Elle commence à les entendre. Ces mots, Ils sont très proche.

“Mais oui ! C'est une chanson que je connais !

Une chanson que j'ai jamais entendue mais que je connais par coeur. Je ne sais pas comment mais je la connais, je la connais, je la connais !”

// Elle chante une chanson kurde. // Dar Hejiroke

Sultan Ulutas

Lyon, Juin 2018

Avec les contributions de Simon Alopé,
Simon Teissier et Quentin Barbosa

EK B. YABANCI DİLDE OYUNCULUK YAPAN OYUNCULARLA RÖPORTAJLAR

- **Luca Fiorello**

Le comédien franco-italien, langue maternelle français

03.02.2018 / Saint-Etienne

Luca est un comédien qui a étudié à la Comédie de Saint-Etienne. Dans cette interview, il parle d'un projet du théâtre qui était un projet de l'école à la base. Ils ont travaillé avec 5 comédiens américains en tant que 5 comédiens français. Le texte a été créé en anglais par une écrivaine qui a regardé leurs improvisations pendant les répétitions aux Etats-Unis. Ils sont partis de la question de qu'est-ce qu'elle fait nous, une société. Ils se sont concentrés sur les différences de langage et de culture.

Sultan : Quelles sont tes remarques en travaillant avec une équipe internationale ?

Luca : Comme j'avais déjà travaillé avec les équipes internationales, j'avais plutôt un rapport tranquille avec mes partenaires internationaux. J'étais conscient que l'on n'a pas la même langue maternelle. J'avais vu que l'on pouvait communiquer d'une manière différente sur le plateau.

J'ai découvert avec ce projet particulièrement, que l'on était un groupe d'acteur en face d'un autre groupe. Donc, ça me fait remarquer que l'on n'a pas le même rapport au plateau. J'ai vu comment eux se lançaient dans le jeu dans l'émotion beaucoup plus simplement alors que nous réfléchissions beaucoup plus à ce que l'on faisait avant de le faire.

Sultan : Tu penses que c'était une différence de jeu entre les américains et les français ou c'était l'effet de jouer en anglais qui est leur langue maternelle mais pour vous une langue étrangère ?

Luca : Peut-être ça a joué aussi mais même dans les exercices sans parole je trouvais qu'il y a une différence de manière de jouer de base. Ils passaient beaucoup plus facile par une émotion par une intensité par une réalité. Comme si il croyaient beaucoup plus à la fiction qui mettait à la place et nous qui était beaucoup plus distancié. Peut-être que ça a joué à cause de la langue aussi.

La difficulté au début, pour moi, je ne parlais pas très bien anglais. C'est pourquoi il y avait un blocage dans mon jeu parce que je n'étais pas dans mon endroit confort. J'ai du chercher ailleurs des mots. Ça me un peu déplaçait au niveau du jeu.

Sultan : Tu pense qu'il y a une distance entre toi et ton personnage ? Si il y en a une, est-ce que ça crée un sentiment d'étrangeté ?

Luca : Quand je ressens ce sentiment d'étrangeté en français je sais que je ne suis pas un bon endroit du jeu, pour moi. Dans ma perspective personnelle j'ai l'impression que le personnage n'existe pas. Je prends charge le texte avec mon passé et ma culture et j'essaie de le mettre dans mon corps. Après ça crée un personnage. Moi, j'essai de ne pas distancier les choses. Si je regarde ce que je suis en train de faire sur le plateau, ça veut dire que je ne suis pas dans le présent. C'était une chose que j'ai beaucoup mal à faire en français. Peut-être que parce que c'est ma langue maternelle. Du coup, le sentiment d'étrangeté, je l'ai eu beaucoup plus facilement. Parce que je juge très vite par rapport aux codes que je connais. J'ai toujours parlé français, c'est un code que je connais très bien.

Avec anglais, j'avais beaucoup moins ce rapport-là. Parce que j'avais pas le temps de me poser toutes ces questions. J'avais déjà me battre avec une nouvelle langue. Du coup c'était tout de suite plus proche de moi. J'avais pas du temps pour me poser « comment il est ce personnage ». Il fallait juste de me battre avec cette nouvelle langue, cette nouvelle technique que j'avais pas en fait.

Sultan : Est-ce que tu as eu l'impression que cette nouvelle langue a changé ton corps et ta voix sur le plateau ?

Luca : C'est incroyable comment ça change énormément. Ce n'est pas le même placement, pas le même sonorité. Tu ne mets pas en place le même muscle. Du coup, toute ta posture doit être différente.

Sultan : C'est pourquoi j'avais demandé si ça crée un sentiment d'étrangeté. Parce que par exemple, maintenant quand je parle français, j'ai l'impression que ma voix est totalement différente et ça change aussi mon corps.

Luca : Oui, je ressens exactement la même chose avec anglais. Mais je ne dirais pas que c'est un sentiment d'étrangeté ou que ça crée une distance. Ça me permet de voir une autre possibilité de corps que je n'aurais pas pu avoir si j'avais continué en français. Ça me fait découvrir des endroits du corps et des endroits comment me tenir comment placer ma voix, que maintenant je peux utiliser en français par exemple. Des petites choses en fait, des sonorités, des postures que je peux retranscrire dans ma langue maternelle, que avant je ne pouvais pas. J'avais pas conscience que j'avais ces endroits-la en fait.

La musicalité de l'anglais est beaucoup plus fluide et harmonieux que le français est beaucoup plus toccata par exemple. Je pense que ça a vraiment changé aussi le rapport au corps. Parce que, avec anglais on est dans un truc plus relaxé par rapport au corps plus volubile.

Sultan : Tu pense que ça t'a fournit une liberté d'utiliser une autre langue ?

Luca : Oui, totalement. Cet endroit de détente que j'ai trouvé par l'anglais physiquement, dans le rapport où je me posais beaucoup de question, j'ai réinjecté à mon jeu en français que c'est là-dessus j'ai trouvé plus de liberté en fait. Parce que je ne me pouvais

plus poser les mêmes questions. Parce que j'avais pas les codes pour comprendre cette nouvelle technique en corps. Maintenant mon rapport au anglais a changé, je parle mieux. Du coup je me pose plus de question. Mais d'abord j'avais un rapport plus instinctive que j'avais pas le choix de faire autrement.

Sultan : Jouer devant le public américain a changé quelque chose sur ton jeu?

Luca : C'est une énergie différente mais ça n'a pas changé mon rapport au jeu. Peut-être que c'était l'effet de la scénographie où j'étais tellement au loin du spectateur.

Sultan : Est-ce que tu as eu un sentiment de jouer deux fois en anglais ?

Luca : Je pense que au début des répétitions j'avais ce genre de sentiment. Je ne parlais pas très bien anglais. Du coup, je continuais à penser dans ma langue maternelle, en français, sur la scène. Je pense que c'était un chemin plus long. D'abord penser en français et puis essayer de le traduire en anglais ce que je faisais. Et à la fin, au file de répétitions, au file que je connaissais les scènes plus en plus, je me posais beaucoup moins questions en fait, j'avais beaucoup moins à penser. Au bout de deux semaines de répétitions j'avais commençais à penser en anglais sur le plateau. Du coup la seule pensée qui me venait était en anglais. Ce moment-là je n'avais plus l'impression de cette double scène.

Sultan : Est-ce que tu vois les mots écrites ou les images quand tu joue en anglais ?

Luca : Je pense plus la situation quand je joue en anglais parce que avec le français comme c'est ma langue maternelle. Jouer en anglais ça me distancie plus des phrases en soi. Je sais qu'il faut qu'on passe avec un état émotionnel avec un état physique parce que je n'ai pas de capacité technique pour bien dire les mots en anglais. Du coup il faut que passe par un autre endroit. Alors qu'en français c'est le contraire.

- **Guillaume Trottignon**

Le comédien Français

03.02.2018 / Saint-Etienne

Sultan : Qu'est que tu as vécu pendant ton expérience en anglais ?

Guillaume : Je suis vraiment dans la situation. Je pense plus en français. Du coup j'imagine plus avec mes camarades. Avec les mots anglais, il y a peut-être plus la musique qui s'installe. Parce que j'ai une de prononciation en anglais dès fois qu'il faut je casse. Mais c'est très agréable. Effectivement ça libère des trucs comme c'est pas ma langue maternelle. J'ai l'impression de mettre plus de sensation, plus de chose, un côté très libérateur. Pour moi en anglais, j'ai beaucoup d'imaginaire mais un imaginaire qui met en distant. Du coup, c'est plus facile à jouer. Je vois des images, par exemple, des films américains ou des trucs de ça. Mais c'est pas mon outil de base. Donc, c'est quelque chose avec lequel je peux jouer comme jouer un rôle quand tu es petit un peu, tu joue des choses que tu connais pas. Du coup, c'est marrant parce que c'est très jouissif. C'est comme un matériau du jeu. Je peux jouer avec tous les instruments qui est très nouveau. Assez libérateur, du coup. Avec la langue maternelle, il y a moins de la sensation du jeu.

- **Vinora Epp**

La comédienne Américaine

08.04.2018 / Lyon-St. Etienne

Sultan : Est-ce que tu peux brièvement mentionner ton parcours ?

Vinora : Je suis arrivée en France pour un an quand j'étais au lycée. J'ai contribué à l'atelier du théâtre dans le lycée français. Au début de l'année, je ne parlais pas quasiment le français. A la fin d'année je parlais couramment français. C'était vraiment nette la différence entre jouer en anglais et jouer en français parce que je ne parlais pas très

bien français et j'avais l'habitude de jouer en anglais. Puis, je suis rentrée aux Etats-Unis pour ma dernière année du lycée et j'ai continué à faire du théâtre mais en anglais. L'année d'après je suis revenue en France pour faire mes études universitaires. Je faisais l'atelier du théâtre et là je jouais en français et en anglais. Puis, en faisant le conservatoire de Lyon et l'école de la comédie de Saint-Etienne je n'ai jamais joué en anglais je crois. Maintenant ça fait très longtemps que je n'ai pas joué en anglais et j'ai fait toute ma formation en français. Du coup, il faut que je rejoue en anglais pour me rendre compte la différence.

Sultan : Selon toi, est-ce qu'il y a une distance entre toi et ton personnage lors du jeu ?

Vinora : Oui, je pense. Je n'ai pas l'impression de devenir quelqu'un d'autre mais comme un peu moi-même dans une autre vie.

Sultan : Du coup, tu n'as pas l'impression d'être exactement comme toi-même non plus.

Vinora : Disons que je me reconnais encore, mon corps, ma voix. C'est comme moi avec une autre âme intérieur ou avec une âme supplémentaire.

Sultan : Est-ce que tu te regarde de l'extérieur quand tu joue ?

Vinora : J'essaye de le faire le moins possible. Ça m'arrive souvent en répétition. C'est quelque chose que j'essaye de ne pas faire, surtout en présentation. Je pense que ça m'arrivait plus souvent quand j'étais plus jeune, quand j'ai commencé à jouer. Quand j'ai compris la différence entre quand on se regarde et quand on ne se regarde pas, c'était quelque chose important pour moi. Oui, il y a toujours des moments où je me sort et je me juge dans ma tête. Lors du jeu, j'essaie de croire à l'histoire mais je sais toujours que c'est une fiction dans ma tête.

Sultan : Quels sont tes remarques pendant que tu joue en français ?

Vinora : J'ai fait un stage il n'y a pas longtemps. On faisait pas mal des improvisations et des exercices qu'on doit jouer sans réfléchir et dire la première chose qui se passe par la tête. Pour moi, c'était très dur de le faire en français parce que je me suis rendu compte que si je dois faire la parole spontanée, en français il y a toujours un petit effort alors qu'en anglais c'est automatique. C'était assez intéressant cette expérience. J'ai eu l'impression d'être plus naturelle en anglais. Il y avait la plus grande palette du vocabulaire et de l'image.

Dans un autre stage récent, j'ai joué en français et puis le réalisateur m'a demandé de jouer en anglais la même scène, le même texte. Ça m'a frappé parce que j'ai l'impression que ma voix n'était pas la même, c'était une grosse différence. Ma voix en français est plus aigu que en anglais et puis j'ai un accent en français. Même si je n'entends pas mon accent je le sens.

Sultan : C'est parce qu'il était plus difficile de sortir des mots en français ?

Vinora : Oui. Je travaille toujours beaucoup sur mon articulation quand je joue en français. Je répète beaucoup mon texte pour le mettre en bouche pour pouvoir facilement articuler et pour être libre dans mon jeu. Si je fait ce gros travail j'ai moins d'accent. Jouer en anglais, ça veut dire plus avoir un accent et plus prise en charge ce gros travail d'articulation et être plus libre.

Sultan : Quand tu joue en français, tu pense dans quelle langue ?

Vinora : Je ne sais pas si je pense dans une langue précise quand je joue. Il y a des images, des idées, des pensées qui ont pas des mots et tout se passe très vite. Du coup, je pense que je pense ni en anglais ni en français quand je joue. J'essaie de visualiser plut-

ôt les images à la place des mots. Mais au début, quand le texte est assez frais, je suis plus sur les mots.

Sultan : Comme tu essaie de perdre ton accent, on dirait que tu joue d'abord une comédienne français avant le personnage. Ça fait deux couches. Est-ce que tu as eu l'impression de jouer deux fois quand tu joue en français ?

Vinora : Je pense que ce n'est pas faux. Je pense que jouer en français, il y a toujours une petite couche intermédiaire. C'est difficile à dire mais je sais que ma personnalité n'est pas tout à fait pareil en français. Il y a des trucs déjà culturels par rapport à la France et aux Etats-Unis. Ça fait 6 ans je vis en France et j'ai pas mal intégré aux codes sociaux. Déjà parler en anglais ça te fais parler autrement. Du coup tu t'exprime autrement. Quand je parle en anglais je n'ai pas exactement les même gestes qu'en français ou les mêmes expressions de visage. On est beaucoup plus expressif aux Etats-Unis. En français, c'est beaucoup plus plat. Du coup, jouer en français, je vais dire « ma personnalité française ». Oui, il y a déjà une petite couche, être déjà quelqu'un d'autre en français comme une base avant même jouer le personnage.

Sultan : Est-ce que ça crée un sentiment d'étrangeté par rapport à toi-même ? Ou c'est quoi ton rapport avec cette personnalité française ?

Vinora : C'est vraiment très difficile à dire. Comme je passe beaucoup plus temps en France et je passe aux Etats-Unis deux semaines par an. Depuis 6 ans, je passe mon temps dans cette personnalité française. Du coup, c'est devenu le truc major. En fait, maintenant il y a des moments, quand je rentre aux Etats-Unis, quand je parle en anglais, il faut que je trouve encore cette expression Américaine et la langue. Finalement ça me apparaît plus étranger maintenant que le français.

Sultan : Tu avais parlé d'une sorte de liberté quand tu joue en anglais comme tu laisse cette couche.

Vinora : Je suis sur que en anglais j'ai l'impression d'être plus naturelle, plus à l'aise. Mais ce n'est pas forcément qui me plaît plus. Je ne sais pas comment dire. J'aime bien aussi la sensation de parler une langue étrangère même si c'est un peu pénible et ça nécessite un effort et pas naturelle mais j'aime bien ce petit décalage. Quand ce décalage est là, je suis moins moi-même. Oui, finalement je pense que j'ai un sentiment d'étrangeté mais c'est un sentiment d'étrangeté que j'aime bien. Du coup, revenir à l'origine, à l'anglais dès fois ça me apparaît étrange même si c'est plus naturelle.

Sultan : Tu m'avais dit que tu as trouvé une liberté en jouant en anglais dans un stage. Je vais te demander la question à l'envers. Comme il y a une autre couche dans la pratique d'une langue étrangère, est-ce que ça fournit une sorte de liberté dans le jeu ?

Vinora : Ça me faisait beaucoup ça quand j'ai commencé à jouer en français au lycée. Parce que j'avais des habitudes, des tics et des trucs un peu parasite que je faisais beaucoup quand je jouais en anglais. Le fait de jouer en français est effacé ces petits tics de langage comme une comédienne à zéro. Ça a fait une page blanche. Mais maintenant j'ai pris énormément l'habitude de jouer en français. Du coup, j'ai des nouveaux tics. Peut-être que c'est pour ça, ça me fait en ce moment un sentiment de liberté, quand je reviens en anglais.

Sultan : Tu avais mentionner le changement de ta voix par la langue. Est-ce que tu as l'impression d'avoir d'autre changement de ton corps, de ta posture ?

Vinora : En français j'ai une voix plus aigu qu'en anglais. Je ressens que pour crier très fort, projeter c'est un peu plus dur. J'ai pas mal travaillé la-dessus à l'école sur comment projeter dans l'aigu. Niveau du corps, il n'y a pas exactement des mêmes gestes et des expressions quand je parle français. Mais il faut que je rejoue en anglais pour me rendre compte. Comme j'ai fait ma formation en français, les trucs de la voix, du corps, je l'ai appris en français. Sans doute que ça change aussi dans le corps. En anglais ça passe

beaucoup mieux, tu peux en faire des caisses et ce n'est pas choquant alors qu'en français tu peux quand même en faire des caisses mais c'est un peu choquant, ça se voit plus. Du coup, il y a des trucs qui peuvent me manquer. Quand je parle en anglais il y a des gestes français qui me manquent. Ce que j'aime bien, tu peux mélanger un peu les deux. Par exemple il y a des expressions qui sont hyper français. Si je fait ça en anglais ça fait rire. Il faut trouver l'équivalent de cette expression en anglais.

Sultan : Est-ce que tu pense que cette expérience d'être capable de jouer dans une autre langue, élargit ta palette de comédienne?

Vinora : Oui je pense. Ce qui m'intéresse plus est de voir comment je peux mélanger les deux. Dès fois j'ai l'impression d'être un peu enfermé quand je joue en français parce que il y a cette couche supplémentaire et l'accent et tout. Mais si tu décide que c'est une liberté, jouer en français ne m'empêche pas de me servir des trucs, des références américaines dans ma tête, du personnage, du genre, du jeu. J'aimerais bien rejouer en anglais et emmener les choses du français mais maintenant c'est l'envers. Quand ça se passe bien au plateau ça donne une liberté, mais quand ça se passe mal, c'est un peu plus une contrainte. Du coup, j'ai l'impression que jouer en français est dès fois hyper libérateur mais dès fois contre lui-meme aussi.

Sultan : Est-ce que tu peux parler de ton rapport avec tes partenaires français au plateau ?

Vinora : Moi, je n'entends pas vraiment mon accent. Je ne sais pas ça fait quoi dans un discours entre un comédien français et moi. J'ai d'habitude du français que je ne traduit pas dans me tête quand je joue. Il faudrait demander à mes partenaires. Dès fois je me demande si il n'y a pas des subtilités que je rate avec mon partenaire. Dès fois il y a des petites différences d'intonation et de prononciation que je n'entends pas vraiment.

Sultan : Comment tu peux décrire ton rapport avec le spectateur quand tu joue en français ?

Vinora : J'essaie de faire un gros travail sur la prononciation pour que le spectateur ne fasse pas un effort pour me comprendre et pour que l'accent ne prenne pas beaucoup de place. Quand ça se passe bien mon accent est assez léger et les gens me disent « j'ai mis une demi heure pour entendre que tu as un accent ». Je ne veux pas que mon étrangeté devient l'objet de la pièce, je veux qu'on voit une actrice et un personnage et pas juste qu'on voit une américaine qui parle avec un accent. J'essaie de faire le plus possible pour dépasser ça. Ça m'arrive constamment les spectateurs qui demandent à la fin « tu viens d'où? ». C'est normale qu'il soit curieux. Peut-être que des fois ça me pousse à faire une meilleur performance je ne sais pas. Du coup, ça devient un moteur, ça me motive.

• **Youjin Choi**

Le comédien Sud-Coréen

14.04.18 / Valence

Sultan : Est-ce que tu peux parler un peu de ton parcours ?

Youjin : J'ai commencé à jouer en Corée dans une compagnie et puis j'ai monté quelques pièces de théâtre avec ma propre compagnie. J'ai beaucoup travaillé dans la rue avec la manière du théâtre invisible d'Agosto Boal. Après j'ai quitté le Corée et j'ai fait l'Ecole National Supérieure de Strasbourg. Après 3 ans de formation j'ai parti pour 2 ans en Corée. Puis en 2016 je suis revenu en France. J'ai commencé à monter mes propres projets et jouer. En ce moment je travaille avec la comédie de Valence dans la pièce de Richard Brunelle « Certaines n'avaient jamais vu la mer ».

Sultan : Est-ce que tu considère qu'il y a une distance entre toi et ton personnage au plateau ?

Youjin : Ça dépend des pièces. Si je joue Chekov, si je joue Shakespeare c'est différent. Il n'y a pas d'une seule manière. Je n'ai pas particulièrement une méthode, j'ai ma manière de le faire.

Sultan : Quelles sont la différence entre jouer dans ta langue maternelle et en français selon toi ?

Youjin : Il s'agit des mots. Totalement des mots. Parce qu'il y a plusieurs mots que j'ai jamais prononcé dans ma vie. J'ai découvert dans ma première année au TNS, le mot « grave » par exemple. Il ne s'agit pas de sens. Plutôt avec les sonorités et les images. Quand je dis « grave » c'est très physique. Comme « un gouffre s'ouvrent sous ses pieds ». Il faut inventer des images, des visuels. Comment ça résonne dans le corps, la sonorité. Il y a une matière de la langue. Quand on lit à l'intérieur on ne le découvre pas. Je suis comme un vagabond entre les mots de la langue maternelle coréenne et les mots français. J'ai l'impression que quand je travaille en tant que comédien je suis menacé, danger en territoire pas forcément appartient à la langue française ni à la langue coréenne. La langue appartient à la pièce. Il faut toujours trouver un nouveau territoire pour chaque pièce. Il n'y a pas une seule méthode. Ça dépend des pièces. La langue du texte comme une structure. Il faut qu'on comprenne comment on peut trouver une manière de le dire. Ça nous engage à un travail sur la sonorité, la ponctuation, le structure. Au début c'est compliqué. Il faut d'abord bien dire.

Sultan : Quand tu joue en français, tu pense en français ?

Youjin : Oui. J'ai l'impression que ma pensée est plus lente que les Français. Ça prend plus de temps. Il y a un décalage. Il faut qu'on soit vraiment des athlètes. Il faut réveiller ces mots que j'ai jamais utilisé avant.

Sultan : Est-ce que tu traduit des phrases dans ta tête en coréen au plateau ?

Youjin : Avant quand il y avait plein de mots que je connaissais pas je traduisais. Mais aujourd'hui je fais pas.

Sultan : Est-ce que tu as parfois un sentiment d'étrangeté en français ?

Youjin : Je crois que j'ai un côté comme une masque. Si jamais quelqu'un vient d'arriver en France, il faut qu'il parle en français et devient un peu comme eux. Quand on parle de la langue maternelle on est beaucoup plus proche de soi. Du coup, c'est une idée très basique. Pour faire sortir plus une étrangeté, il y a une sorte d'illusion, une sorte de fantasme. Je suis très proche de moi quand je joue dans ma langue maternelle. Mais là je suis persuadé, quand je parle en coréen naturellement j'ai des goûts, des tics, des habitudes qui sont construit depuis long temps. Mais je suis très très proche de moi. Je sais pas. Peut-être c'est une sorte de romantisme par rapport à sa langue maternelle. C'est mauvaise idée. Parce que même les comédiens français, ils sont naturels dans la vie mais quand ils sont au plateau en français il y'a rien qui se passe. Il s'agit pas de parler la langue française. Il s'agit de travailler sur le texte, la pièce. Juste avoir une masque française n'est pas suffisant. Plateau est une autre chose. Parfois même il y a des mots qu'on comprend pas avec les comédiens internationaux, chacun a une manière différente à trouver.

Sultan : On a des tics, des habitudes dans la maternelle. Je me demande si avec la nouvelle langue on trouve une sorte de liberté comme on n'a pas un rapport habitué avec elle.

Youjin : Je pense qu'on a beaucoup d'avantage. On peut prendre des risques. Ils sont tout en menacé. Si tous les gens étrangers essayaient de faire la même chose qui est déjà faite ça deviendrait monstrueux. Je pense que ce genre de souci est complètement envahissant. Je pense que la seul danger et en même temps d'avantage c'est tout en prenant des risques. Parce que tu n'es pas français, tu es obligé de comprendre et jouer avec et en même temps pas te laisser complètement envahir, absorber par tous qui se passe et

garder son autorité, sa posture unique qui n'est pas forcément vient de la langue maternelle mais une autre chose. C'est une occasion de trouver sa posture unique avec les gens différents.

- **Ana Benito**

La comédienne Espagnole

15.05.2018 / Lyon

Sultan : Est-ce que tu peux brièvement mentionner ton parcours ?

Ana : j'ai vécu en Espagne jusqu'à mes 25 ans. J'ai fait des études conservatoire à Valencia. Puis, j'ai fait deux années d'études dans une école à Madrid où on a travaillé la méthode de Stanislavski et après, j'ai travaillé quelques années dans le centre d'art dramatique de Valencia jusqu'à mon arrivé en France. Quand je suis arrivée en France je parlais pas français. J'ai commencé à travailler après un an et demi de mon arrivé. Le premier spectacle que j'ai travaillé était bilingue, en espagnole et en français. Il y avait deux version dans le même spectacle. On jouait d'abord la version espagnole et puis française. Moi, je travaillais dans la version espagnole. On a beaucoup joué ce spectacle. Quand la comédienne française qui jouait le même rôle que moi dans la version française était partie, j'ai commencé à jouer son rôle en français. Donc, je jouais le même personnage d'abord en espagnole et puis en français.

Sultan : Quelles sont vos remarques dans cette expérience dans le même spectacle

Ana : Physiquement d'abord c'était très différent parce que dans ma bouche les mots français ne sortaient pas de la même façon. En espagnole, ils étaient là dans mon cerveau. Il y avait une liberté totale. En français il me fallait beaucoup d'effort pour articuler. J'avais beaucoup d'accent qu'aujourd'hui. Mon corps était plus fermé physiquement. Ma voix n'était pas dans le même endroit. Ma voix espagnole est beaucoup plus grave que ma voix française.

Sultan : Est-ce que tu as eu l'impression de jouer deux fois en français ?

Ana : C'est beaucoup dire de jouer deux fois mais oui bien sur que c'était très différent. Je me sentais beaucoup plus corseté. J'avais du mal à laisser voler mon imagination, mon corps libre. J'étais trop rigide. C'était comme ça au début pendant quelques années. Maintenant ça a changé.

En ce moment je travaille dans un autre spectacle bilingue « les Ménénes » au théâtre NTH8 après 25 ans de mon premier spectacle en France. Cette fois, il n'y a pas de version. Dans le même spectacle, on joue dès fois en français et à la suite on dit une phrase en espagnole. C'est vraiment formidable. Je me suis rendu compte que je ne vois pas les mots français comme les Français. Je les voit d'une autre façon. Je suis très sensible à la sonorité des mots. Il me semble que dès fois un mot a tout à l'intérieur de lui-même. Quand on mêle les lettres et on crée un mot, sur ces lettres il y a tous le sens, tous les images. Bien sur, le lire ça passe par les yeux, ça rentre dans le corps et ça sort.

J'ai l'impression que le français m'a donné quelque chose que je n'avais pas en espagnole. Maintenant je l'ai aussi dans l'espagnole. C'est la vie des mots. Les mots, ils ont gagné une vie. Un seul mot c'est beaucoup maintenant pour moi. Avant je n'étais pas conscience de ça. L'interprétation était moins liée aux mots. Maintenant je suis une comédienne qui travaille énormément sur les mots, sur la parole. Pour moi une phrase qui est bien dite elle est bien jouée.

Ça a fait long temps que je n'avais pas joué en espagnole. Avec ce spectacle, je me suis rendu compte que quand je dit des phrases en espagnole, il y a vraiment une liberté énorme. Je me sens beaucoup plus remplie en espagnole. En français je me sens moins remplie. C'est le sentiment de la sècheresse que j'appelle. Dès fois ça m'arrive cette sensation corporelle comme si il me manque de l'eau. Ce n'est pas facile à expliquer cette sensation.

Sultan : Comment tu peux comparer cette expérience dans deux langues ?

Ana : Maintenant je domine les deux langues. Ça fait 25 ans que je suis en France. Les mots sont là mais dès fois il faut que j'aie les chercher loin. Je n'ai pas de tout cette sensation en espagnol. J'ai dit une phrase en français et après j'ai dit une phrase en espagnol et j'ai dit vraiment une sensation corporelle d'amplitude quand je parle espagnol. Ça je ne l'ai pas en français. En français quand j'ai dit des mots je me concentre sur bien les avoir pour leur donner la vie. En espagnol je n'ai pas besoin de ça. En français ce n'est pas naturel. Et je pense que ça ne sera jamais.

Mais ça m'a ouvert des portes, jouer en français. Ça m'a fait découvrir la langue française et en la découvrant j'ai découvert ma propre langue à moi.

Sultan : Parce que, avec le français tu dois chercher plus les images pour dire les mots, pour aller chercher comment dire ces mots. Du coup cette recherche peut-être vient avec espagnol maintenant. Tu cherche plus profondément comment dire les mots. Par exemple, j'ai joué une fois français, on n'a pas pu beaucoup répéter c'est pour quoi mes répliques étaient encore frais . Quand je disais mes répliques je voyais les mots en écrit dans ma tête. Je n'avais pas du temps pour chercher les images et les expériences pour dire ces mots. Par exemple, quand je dit « gözlük » en turc, ma langue maternelle, ça veut dire les lunettes. « gözlük » me fait ça m'emmène des autres images que le mot de lunettes. Quand je dit les lunettes je voit comment ça s'écrit, comment je l'ai appris mais avec le mot de « gözlük » j'ai beaucoup plus d'expérience.

Ana : C'est exactement ça que je voulais dire. C'est effectivement, quand je dit des mots en espagnol je me remplit tout de suite. En français je les retrouve mais ça prend plus de temps. C'est pour ça je me dis je me sens sèche comme si il n'y a pas assez d'histoires.

Sultan : Assez des sources...

Ana : Voila. Exactement. Je me sens remplie d'eau, de vie, je me sens fraie. Et maintenant en français aussi mais il y a quand même des moments de sécheresse. Je continue à avoir des difficultés pour prononcer des certains sons. Par exemple tous les nasales sont super difficiles, les différents « e » aussi. Je n'arrive pas très bien. Des fois sur certaines phrase je dois beaucoup travailler. C'est un travail énorme pour que ce soit compréhensible. Et ça difficulté aussi les images les recherches des histoires ça reste je me suis rendu compte que ça fait 25 ans je n'ai pas joué en espagnole jusqu'à maintenant, c'était là, ce n'était pas parti, tout était là. Ce qui est formidable jouer en français, c'est ça me fait découvert ma langue à moi. Je me suis demandé pour quoi on dit en français « par coeur » mais en espagnol on dit « memoria » . Je me posais beaucoup de questions en espagnol je n'étais consciente que c'était comme ça. Ça m'a ouvert beaucoup de fenêtres sur ma propre langue à moi.

Sultan : Maintenant tu as une expérience cette recherche des images avec le français et en espagnol il y a un monde plus riche avec cette expérience de recherche. Ça compte pour espagnol aussi. Tu m'as dit que tu te sentais en peu fermé corporellement avec le français. Maintenant tu te sens comment, ta posture, ton corps quand tu joue en français ?

Ana : J'ai lutté contre cette rigidité. Maintenant ça m'a donné une façon de jouer que je n'avais pas quand j'étais en Espagne. Je travaille beaucoup maintenant sur la gestualité, sur les gestes. J'essai de transformer les gestes pour pouvoir m'ouvrir. Ça m'a donné une gestualité un peu particulière. Je le sais parce qu'on me l'a dit mais je me suis rendu compte après. Je travaillais contre rigidité et j'ai commencé à créer dans mes interprétations un monde de gestes comme si les mots n'étaient pas suffisants et je devais donner d'autre chose avec mon corps et l'assouplir. Ces gestes là je les transforme. Je travaille plus sur les gestes que j'invente. J'essai d'enlever la réalité dans mes gestes.

Sultan : Parce qu'il faut d'abord enlever les gestes de ma langue maternelle. Il faut aller un endroit neutre ou il faut juste attendre les impacts des mots sur le corps. Mais ce n'est pas exactement non plus imiter les gestes des Français en disant « ils font ce geste-là avec cette expression ». Il faut trouver un nouveau moyen.

Ana : Oui, exactement. Mais tous ça je l'ai pas fait d'une façon consciente. C'est venu petit à petit. J'avais besoin de créer mes propres gestes à moi. Gestes qui échappé du réel d'une copie de quelque chose donc j'ai déformé les gestes. C'est subtile. Sur certaines choses, je travaille sur la déformation des gestes qui est lié à cette langue française.

Sultan : Tout est lié au corps. Par Exemple, il y a certain mot en français que je ne peux pas faire sortir sans un mouvement. Est-ce que tu pense qu'il y a une distance entre toi et ton rôle ?

Ana : Cette histoire distanciation est très compliqué à répondre parce que je n'ai jamais l'impression d'être doublé. Je suis toujours moi quand je joue. Quand je dis que je travaille beaucoup sur les gestes sur les façon de dire les mots, je suis toujours moi mais je ne fais pas ce que je fais moi.

Sultan : Est-ce que c'est comme une autre possibilité de toi-même ?

Ana : Oui, exactement. Je construis quelque chose une sorte de...quelque chose qui me couvre. Je construis quelque autour de moi. Mon maquillage à moi c'est la langue parce que ce n'est pas ma langue maternelle. Du coup ça fait un peu maquillage et mes gestes, ma façon de jouer. Je le construis d'abord et après ça devient moi. Quand je joue, je joue quelque chose que j'ai construit mais qui est entré à moi. C'est pour ça c'est difficile pour moi et je ne comprends pas cette histoire de distanciation. Je n'ai jamais senti sur scène vraiment. Par exemple, la méthode de Stanislavski que j'ai travaillé pendant long temps. Si j'arrivais à faire ça pendant long temps sur des improvisations j'étais très jeune et je me laissais beaucoup guidée et dès fois je perdais la tête un peu comme on

peut dire que ça arrive dès fois. Mais dans la vraie je ne me suis senti jamais ça. Je ne veux pas être complètement absorbé par quelque chose d'autre. J'aime bien, « je suis là, je fais mon travail ». Je construis quelque chose qui n'était pas moi mais maintenant entrée à moi mais je suis là, c'est moi.

Sultan : Oui. Pour moi, c'est ça en fait dédoublement. Je me transforme à une autre chose, je devient une autre chose mais je suis là quand même. Je suis consciente.

Ana : Ah d'accord. Pour moi, c'est comme ça aussi.

Sultan : Comme il y a une dualité, est-ce qu'il y a une distance qui vient de ça ? Pour penser sur le rapport entre le rôle qu'on construit et soi-même. Yoshi Oida parlait de son expérience au plateau. Il disait qu'il recherchait un équilibre entre lui-même et le rôle. Comme une autre conscience qui sort et qui regardait ce qu'on fait.

Ana : Si je l'ai senti de's fois, je l'ai senti comme quelque chose de ne pas bien. Je n'aime pas du tout quand je me regarde à faire. Pour moi ça veut dire que je ne suis pas dans le coup. Mais c'est sûrement une expérience beaucoup plus mystique que j'ai vit.

Moi, ce que j'aime beaucoup beaucoup quand ça m'arrive quand je suis sur scène et je suis moi et je suis tellement moi après avoir construit ce que j'ai construit que je suis libre totalement. Je me dis « si je veux maintenant je pourrais m'arrêter » tellement je suis libre, je suis moi en ce moment et je vis maintenant un instant incroyable, un instant présent. C'est tellement incroyable cet instant-là où « je suis là vraiment moi là ». « Je pourrais tout arrêter », ça me donne de la force. C'est une puissance. Ça n'arrive pas tous les jours. Quand je ressens ça, je suis vraiment vraiment là ! Et je suis complètement libre.

Sultan : Je me souviens que j'avais eu cette sensation mais ça m'a fait peur de savoir ce que je pourrais m'arrêter.

Ana : Bien sur, au début. Mais en même temps, moi ça me donne des ailes parce que du coup je peux aller loin sans avoir peur parce que je peux faire ce que je veux. Bien sur que je suis avec mes camarades. Mais je sais que dans ma partition à moi, je peux aller plus loin. Et je n'ai pas peur. Ça, c'est chouette.

Sultan : Est-ce qu'il y a une différence de cette liberté quand tu joue en français et en espagnole ?

Ana : Non. Pas de différence, sincèrement. Quand je l'ai senti pour la première fois je l'ai senti en français. Quand j'étais en Espagne, j'étais beaucoup très jeune pour avoir cette expérience.

Sultan : Est-ce que tu as l'impression d'avoir un autre rapport avec tes camarades en France ou avec le spectateur ?

Ana : Sincèrement, non.

- **Haïni Wang**

La comédienne Chinoise

19.05.2018 / Valence

Sultan : Quel est ton parcours en France?

Haïni : Je suis arrivée en France à 19 ans. Ça fait 9 ans maintenant. J'ai fait le conservatoire de Clermont Ferrand et ensuite j'ai passé l'école du Nord à Lille. L'école du Nord est lié au théâtre du nord à Lille. J'y ai fais 3 ans de formation. Je suis sorti en 2015 et j'ai commencé à travailler à la sortie jusqu'à aujourd'hui.

Sultan : Dans ta conception du jeu, comment tu considères ton rapport avec le personnage? Le personnage existe ou c'est toi qui joue tous les rôles ou tu te sens comme si c'était une autre possibilité de toi même?

Haïni : A l'époque où j'étais en Chine, j'ai cru que pour jouer à fond, être dans le rôle il faut être lui ou être elle. Se perdre soi même. Je me rends compte après que c'est complètement faux. Si tu commences à être vraiment la personne qui par exemple a tué sa mère, si tu deviens comme lui tu peux être en train de pleurer à fond mais le public il sent rien. Tu ne peux pas rester tout le temps dans ton monde, il faut garder un minimum de confiance... autour de toi, te gérer toi même... Et tu ne peux pas perdre le contrôle... mais ça veut pas dire être tout le temps sous la technique...

C'est entre les deux, tu n'as pas besoin d'être lui pour te faire croire que tu es lui. Tu peux aussi être lui sans forcé d'être lui mais en tant que comédienne elle même. Cette conscience est importante. Ne pas se perdre. Les différents je ne crois pas ce sont les costumes qui changent ou les humeurs qui changent pour faire changer les rôles. Je pense c'est les respirations. Si c'est une femme enceinte sa respiration est beaucoup plus dynamique que les autres... changement de rôle c'est changement de respiration.

Sultan : Quel est ton rapport à la langue Française?

Haïni : Une langue qu'est ce que ça sert? ça sert pour communiquer... Le principe de langue c'est d'être compris et c'est bon...Quelque fois c'est vrai dans les pièces traditionnelles tu dois respecter la ponctuation mais quand tu dis le contemporain le principe c'est de faire comprendre aux gens. Un muet on peut le comprendre... On parle une langue qui n'est pas la nôtre mais on parle quand même.

Sultan : En ce moment tu joues dans une pièce en Français mais il y a eu un autre spectacle où tu utilisais le Français et le Chinois. Quelle est la différence pour toi d'utiliser de différentes langues?

Haïni : Aujourd'hui je suis plus habitué de jouer en Français qu'en Chinois. C'est une habitude prise au plateau. Jouer avec différentes langues dans un seul spectacle, je pense que c'est des boutons. Des boutons technologiques. Comme les lumières. Un interrupteur. Si je joue en Français, Chinois ou Anglais je dois préparer 3 lampes et 3 boutons. Ce n'est pas la même lampe, pas la même lumière, pas la même douceur, pas la même voix, présence. Le corps est toujours plus intelligent que la tête, que la bouche. Le corps trouve le chemin pour connecter les 3 lampes. C'est un long chemin à chercher. Comment jouer et alterner les différents boutons.

Sultan : Quelles(s) différence(s) tu observes dans ton corps quand tu joues en Français ? Tu as la même voix ?

Haïni : Quand je parle Chinois je parle beaucoup plus fort. La langue est placée plus en avant aussi. Affaire de prononciation. C'est comme quand tu manges, tu ne réfléchis pas à quelle partie de la langue tu vas utiliser en fonction des aliments. C'est automatique.

Sultan : Est ce qu'il y a un décalage quand tu joues en Français ? Comme si tu te traduisais les mots avant de les dire ?

Haïni : Au début oui. Et cette étape passe. C'est comme le décalage horaire. Au début c'est fatiguant et puis ton corps s'habitue à tout. à l'inconfort et aux voyages à répétitions... Des fois j'écoute du Chinois... des séries... quand je cuisine... ça fait comme un massage pour le cerveau ! [...] La différence de traduction est importante. Si tu dis "j'ai faim" et "I'm hungry" ça veut dire la même chose mais ça n'a pas la même histoire.. la sonorité est différente. L'émotion que ça crée aux oreilles aussi.. c'est difficile la traduction, on traduit les mots mais pas la valeur ajoutée...

Sultan : Est ce que tu ressens un sentiment d'étrangeté sur la scène ?

Haïni : Bien sûr. Quand tu parles ta propre langue personne ne peut juger ton accent. Tu peux douter de toi... En tant que personne. C'est un piège de ce métier. Tu te sens différent et ça te rend fragile.

Sultan : Tu acceptes plus facilement tes erreurs quand tu joues en Français ?

Haïni : Non..Pas vraiment... J'aime bien utiliser des exemples moi. On est des frigos ! On a des fonctions de frigo, simples mais différentes. Le metteur en scène c'est comment placer les frigos. Mais moi je ne pense pas que a un moment quelqu'un demande si le frigo est Français ou Chinois. C'est un frigo. "Made in où" qu'importe tu as une fonction de frigo.

- **Le questionnaire de Yuika Hokama**

La danseuse et comédienne Japonaise

24.05.2018 / Valence

1. Pouvez-vous mentionner brièvement votre parcours professionnel ?

Formation en danse classique et contemporaine au CNSMD de Lyon (2003-2011). Danseuse contemporaine professionnelle depuis 2011 pour Jean Christophe Boclé, Maryse Delente, Davy Brun , Jean Pascal Viault, Jocelyn Cottencin. Comédienne depuis 2015 pour YvesNoël Genod, Richard Brunel et Gildas Goujet.

2. Selon vous, est-ce qu'il y a une distance entre vous et votre personnage lors du jeu sur le plateau?

Cela dépend de plein de choses: style de mise en scène, personnages, condition de jour etc. Mais j'essaie d'en avoir le moins possible et je pense que quand le jeu est réussi c'est qu'il n'y a pas cette distance.

3. Est-ce que vous vous regardez de l'extérieur lors du jeu sur le plateau ?

Je pense que c'est plutôt des aller et retour sans cesse entre l'intérieur et l'extérieur de soi.

4. Considérez-vous que le personnage est séparé de vous ou que vous vous sentiez que vous êtes "une personne" ?

Je pense que je n'ai pas joué suffisamment de rôles différents pour le savoir mais pour peu que j'ai joué, j'ai quand même l'impression que je suis "une personne".

5. Est-ce qu'il y a une différence entre les pratiques de jouer dans une autre langue et dans votre langue maternelle ? Quelles sont vos remarques ?

Ce sont les mêmes difficultés mais l'effort de prononciation et d'articulation est plus important quand je joue en français en France que quand je joue en japonais en France. Ceci dit, je n'ai jamais joué au Japon.

6. Pendant que vous jouez dans une autre langue, est-ce que vous pensez dans votre langue maternelle ou dans cette langue étrangère sur le plateau ?

Je pense dans la langue que je parle sur le plateau.

7. Pendant que vous jouez dans une autre langue, est-ce que vous avez visualisé les mots ou les images par rapport à vos répliques ?

Au début quand la mémoire est fragile, je visualise les mots, les pages du texte. Mais une fois que je connais bien le texte, j'essaie d'enrichir le plus possible avec des images. En français et en japonais.

8. Est-ce que vous ressentez que la pratique d'une langue étrangère a changé votre voix, votre corps et votre posture sur le plateau ? Est-ce que vous pouvez décrire ces changements ?

On m'a dit que j'avais une voix plus grave quand je parle japonais mais je ne me rends pas bien compte. Je ne pense pas que mon corps change.

9. Est-ce que vous avez eu l'impression de découvrir "une autre possibilité de vous" par la pratique de la langue étrangère sur le plateau ?

J'ai commencé le théâtre en France donc je ne sais pas.

10. Est-ce que vous vous sentez plus ou moins libre dans votre jeu par la pratique d'une langue étrangère sur le plateau ? Est-ce que cette expérience vous a fourni une sorte de liberté ?

C'est à peu près pareil pour moi, en français et en japonais.

11. Vous vous sentiez que votre rapport à vos partenaires et au spectateur était différent pendant que vous jouez dans une autre langue ?

Non.

• **Le questionnaire de Kyoko Takenaka**

La comédienne Japonaise

30.05.2018 / Valence

1. Votre origine et votre langue maternelle : Japonaise

2. Pouvez-vous mentionner brièvement votre parcours professionnel ?

Née en 1987, Kyoko Takenaka sort diplômée de l'Université Obirin, section *Performing and Visual Arts* en 2011 à Tokyo. Elle mène une carrière de comédienne au Japon avec Suguru Yamamoto, Yudai Kamisato, etc. Elle poursuit sa formation en France en intégrant en 2013 l'Ecole Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier, suivant les enseignements de Gildas Milin, Cyril Teste, Julie Deliquet, Robert Cantarella et Alain Françon. Dès sa sortie, elle participe en 2016-2017 au *Songes et Métamorphoses*, de Guillaume Vincent, programmé notamment à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris. Parallèlement, elle développe une collaboration avec le metteur en scène François-Xavier Rouyer traitant de la croyance et l'incarnation. En 2017-2018, elle joue seule en scène *La Question de la Fée*, de Satoko Ichihara à Tokyo, au TPAM - Yokohama, au Kyoto Experiment. En 2018, elle joue *Certaines n'avaient jamais vu la mer*, monté par Richard Brunel dans la programmation officielle du 72e Festival d'Avignon. A la rentrée, elle joue LOVE ME TENDER d'après Raymond Carver à la production du Théâtre des Bouffes du Nord.

3. Selon vous, est-ce qu'il y a une distance entre vous et votre personnage lors du jeu sur le plateau ?

Non

4. Est-ce que vous vous regardez de l'extérieur lors du jeu sur le plateau ?

J'essaie au maximum seulement par rapport à la technique (lumière/ son)

5. Est-ce qu'il y a une différence entre les pratiques de jouer dans une autre langue et dans votre langue maternelle ? Quelles sont vos remarques ?

Pour moi, la langue me ramène chaque culture avec laquelle j'ai vécu. Parfois la langue français franchi mon éducation assez rigoureuse lors de mon enfance au Japon.

6. Pendant que vous jouez dans une autre langue, est-ce que vous pensez dans votre langue maternelle ou dans cette langue étrangère sur le plateau ?

La langue étrangère.

7. Pendant que vous jouez dans une autre langue, est-ce que vous avez visualisé les mots ou les images par rapport à vos répliques ?

Petit à petit pendant la répétition. Sans visualiser les mots ou les images, je n'arrive pas à apprendre le texte.

8. Est-ce que vous avez eu l'impression de jouer deux fois par la pratique d'une langue étrangère sur le plateau ?

Non.

9. Est-ce que vous ressentez que la pratique d'une langue étrangère a changé votre voix, votre corps et votre posture sur le plateau ? Est-ce que vous pouvez décrire ces changements ?

J'essaie de faire attention d'abord la prononciation quand je joue en français, mais dès que on joue devant le public, y a pas beaucoup de différence chez moi.

10. Comment ces changements vous ont affecté ?

Je travaille seulement la prononciation avant aborder le travail sur le jeu.

11. Est-ce que vous avez eu l'impression de découvrir "une autre possibilité de vous" par la pratique de la langue étrangère sur le plateau ?

Oui. J'ai le plaisir de jouer des scènes "transgressives" en français. Avec cette langue je peux couper le lien avec une "bonne" éducation japonaise.

12. Est-ce que vous vous sentez plus ou moins libre dans votre jeu par la pratique d'une langue étrangère sur le plateau ? Est-ce que cette expérience vous a fourni une sorte de liberté ?

Sans doute par rapport à l'apparence physique.

13. Est-ce que votre regard à vous-même a changé par cette pratique sur le plateau ?

Non.

14. Vous vous sentiez que votre rapport à vos partenaires et au spectateur était différent pendant que vous jouez dans une autre langue ?

Non.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sultan Ulutaş
Doğum Yeri ve Tarihi : Eminönü / 18.01.1988

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Yıldız Teknik Üniversitesi / Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği (2005-2010)
Kadir Has Üniversitesi / Tiyatro (2010-2014)
Yüksek Lisans Öğrenimi: Kadir Has Üniversitesi / Film ve Drama (2016-2018)
ENS de Lyon / Etudes Théâtrales (2017-2018 / değişim öğrencisi)
Bildiği Yabancı Diller : Fransızca ve İngilizce

İletişim

E-posta Adresi : sultan.ul@gmail.com