



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**METİN TEMELLİ TİYATRODA CIBIRCANIN KARAKTER
ÇALIŞMASINDAKİ KULLANIMI: “CIBIRCA-ŞARKI” EGZERSİZİ**

ELİF AYDIN

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2017

**METİN TEMELLİ TİYATRODA CİBIRCANIN KARAKTER
ÇALIŞMASINDAKİ KULLANIMI: “CİBIRCA-ŞARKI” EGZERSİZİ**

ELİF AYDIN

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İSTANBUL, MAYIS, 2017

Ben, ELİF AYDIN;

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

ELİF AYDIN



29/05/2017

KABUL VE ONAY

ELİF AYDIN tarafından hazırlanan **METİN TEMELLİ TİYATRODA CIBIRCANIN KARAKTER ÇALIŞMASINDAKİ KULLANIMI: "CIBIRCA-ŞARKI" EGZERSİZİ** başlıklı bu çalışma **29/05/2017** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

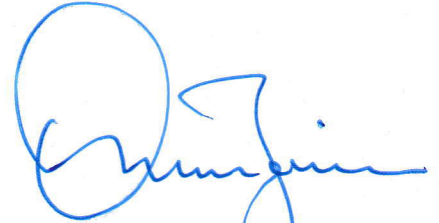
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)

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

Yrd. Doç. Dr. Özlem Hemiş (Beykent Üniversitesi)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



Prof. Dr. Osman Zihni Zaim
Müdür Vekili
29/05/2017

ÖZET

METİN TEMELLİ TİYATRODA CIBIRCANIN KARAKTER ÇALIŞMASINDAKİ KULLANIMI: “CIBIRCA-ŞARKI” EGZERSİZİ

Elif Aydın

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

Mayıs, 2017

Bu çalışmada tiyatro çalışmalarında “cibirca” kullanımına bakılmakta ve Çetin Sarıkartal’ın geliştirdiği “cibirca-şarkı” egzersizine odaklanılmaktadır. Metin temelli tiyatro kapsamında “cibirca-şarkı” kullanımının oyuncunun metinle kurduğu ilişkiye katkısı Sarıkartal’ın yöntemindeki unsurlar bağlamında tartışılmaya çalışılmıştır. Öncelikle cibircanın diğer ekollerdeki kullanımlarına yer verilmektedir; doğaçlama tiyatrodaki ve Stanislavski’nin “sistem”inin Amerika’daki uzantısı kabul edilebilecek metot oyunculuğunda “cibirca”nın ne maksatla kullanıldığı ortaya konmaktadır. Sonrasında da Sarıkartal’ın geliştirdiği haliyle “cibirca-şarkı” egzersizinin kendi yöntemi içerisinde nasıl bir yerde durduğuna ve kendisinden önceki çalışmalara karaktere adım atma noktasında sağlanabileceği katkıya bakılmaktadır. Aynı zamanda egzersizi uygulamada oyuncu deneyimlerinden de bahsedilerek performans cephesinde neler yaşandığına yer vermeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cibirca, Cibirca-Şarkı, Egzersiz, Metin, Karakter, İmaj, Akış, Kelime, Artikülasyon, Sarıkartal.

ABSTRACT

USE OF GIBBERISH FOR CHARACTER STUDY IN TEXT-BASED THEATRE: “GIBBERISH-SONG” EXERCISE

Elif Aydın

Film and Drama, Master

Advisor: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

May, 2017

In this study, how “gibberish” exercise is used in theater is tried to be looked and the focus is basically on Çetin Sarıkartal’s “gibberish-song” exercise. The contribution of “gibberish-song” exercise in relationship between actor and text is tried to be discussed within the concepts of Sarıkartal’s method under the frame of text-based theater. Firstly, the usage of “gibberish” in other approaches is mentioned and for what purpose is gibberish used in improvisational theater and method acting which could be seen as the appendage of Stanislavski’s “system” in America. Then, where “gibberish-song” exercise developed by Sarıkartal stands in his own method, and the possible contribution of this exercise to the previous studies in terms of merely stepping the character is indicated. In addition, what is happening at performance side is tried to be included via mentioned about actors’ experiences.

Keywords: Gibberish, Gibberish-Song, Exercise, Text, Character, Image, Flow, Word, Articulation, Sarıkartal.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iv
TEŞEKKÜR NOTU.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. TİYATRO ÇALIŞMALARINDA CIBIRCA KULLANIMI.....	4
2.1 Cıbirca (Gibberish).....	5
2.2 “Grammelot” Geleneği.....	9
2.3 Doğaçlama Tiyatro & Tiyatro Sporu.....	16
2.4 “Sistem”den “Metot”a: Lee Strasberg.....	20
2.5 Çetin Sarıkartal’ın Oyunculuk Derslerinde Cıbirca.....	27
3. “CIBIRCA-ŞARKI” VE KARAKTER.....	34
3.1 Çetin Sarıkartal’ın Oyunculuk Yöntemi.....	35
3.2 “Cıbirca-Şarkı” Egzersizi.....	45
3.3 “Cıbirca-Şarkı” Egzersizi ve Oyuncu Deneyimleri.....	55
4. SONUÇ.....	65
KAYNAKÇA.....	71
Ek 1 Çetin Sarıkartal ile Cıbirca Üzerine Röportaj.....	74
Ek 2 Oyuncularla “Cıbirca-Şarkı” Üzerine Odak Grup Görüşmesi.....	87

ÖNSÖZ

Kendimi sözlü ifadede bile yetersiz hissederken bir de yazılı olarak ifade etme durumunda olmanın bana ne denli acı verdiğini anlatamam. Ama sözlü ifadeyle nasıl yeniden tanıştığımı, ağzımdan çıkan kelimelerin hem kendim hem de diğerleri üzerinde etkisi olabileceğini, sahne üzerinde “konuşabileceğimi” ve durumu ifade edebileceğimi nasıl anladığımı anlatabilirim. Belki de “cıdırma”yı bu yüzden bu kadar sevdim. Söyleyeceklerimin nasıl yorumlanacağını düşünmek zorunda kalmadan, yalnızca dinleyenler üzerindeki etkisini, onlara dokunup dokunmadığımı görmek ve yaşamak gerçekten çok keyifli... Nihayetinde hissettiklerimi ifade etmek istiyorum; sosyal sınırlılıklara takılmadan hislerini dillendirebilmeyi kim istemez ki!

Gelişigüzel artiküle ettiğin ünlü ve ünsüzlerin yanına bir de şarkı söylemeyi getirmek de tadından yenmiyor... Genel olarak konuşmayı çok sevdiğimi ve becerebildiğimi söyleyemem; ne Elif olarak, ne de oyuncu olarak... Hele bir de heyecanlanırsam iyice tutuk konuşmaya başlarım; ama şarkı söylerken bu denli kronik bir problem söz konusu olmuyor. Çoğu zaman sesimdeki titreşimi hissedebildiğimden bu bana keyif veriyor. Gündelik konuşmamda o titreşimi yakalamam ancak başka birini, belki bir tipi taklit etmemle gerçekleşebiliyor ancak. Konuşmama tercihinin yanında bu denli şarkı söyleme isteği bir tesadüf olmamalı... Müzeyyen Senar da *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* (Crossing The Bridge: The Sound of İstanbul) belgeselinde şarkı söyleme tutkusundan bahsederken kendisinde kekemelik olduğunu; o yüzden hep şarkı söylediğini söylüyor. Bütün kekemelerin de konuşamadığını ama şarkı söyleyebildiğine dikkat çekiyor¹. Sıkıntım kekemelik boyutunda değil belki ama yalnız olmadığımı hissetmek, cıdırcaya eklenen şarkının farklı artıları olabileceğini görmek anlamında bu bilgi yararlı oldu...

¹ *Crossing the Bridge: The Sound of İstanbul*. 2005. Yön. Fatih Akın. Oyn. Alexander Hacke, BaBa ZuLa, Siya Siyabend, Orhan Gencebay, Müzeyyen Senar.

Oyuncu olarak eksiklerim, korkularım vardı. Hâlâ da yok değil. Ama Çetin Hoca'nın çalışmalarına dalınca hem eksiklerimin varlığı gözümde netleşti hem de bunların aşılmasına yönelik bir sürü egzersiz olduğunu ve kendini açtığın müddetçe faydasını görebileceğini deneyimledim. Korkularımı aşma anlamında da beni en çok yüreklendiren egzersiz nedendir bilinmez –ya da belki de bahsettiğim bu nedenlerden ötürü- “cıbirca-şarkı” oldu. Bu sebepten tezi de egzersiz hakkında bilgi vermeye çalışmak ve deneyimlediklerimi paylaşıp başkalarını tetiklemek adına bu konu üzerine yazmaya karar verdim.

Cıbirca ile tanışıklığım 2014 güzünde “Film ve Drama” programına oyunculuk öğrencisi olarak girdiğim sene başladı. İlk zamanlar isminin “cıbirca” bile olduğunu bilmeyerek, daha sonrasındaysa bunun farklı farklı tiyatro ekollerinde de kullanımı olan bir egzersiz ve teknik olduğunu öğrenerek kendisine meylim iyiden iyiye arttı. Türkçe kaynaklar içindeyse resmi olarak bu terimden söz edilmediğini² gördüm ve literatüre de bir katkı sağlayacağına inanarak araştırmaya başladım. Uzun yıllardır türetilmekte ve farklı kullanımlarla karşımıza çıkmakta olan cıbircanın kimi ekollerde kendisini de daha iyi anlamamızı sağlayacak akrabalarının olduğunu ve hâlâ yaşadıklarını, gelenekleşmiş olduğunu gördüm ve köküne, nereden ve nasıl çıkmış olabileceğine yönelik bir iz sürmeye karar verdim. Tabii ki muvaffak olup olmadığım okuyucuya kalmıştır; ama bana kalırsa buna yönelik daha derin bir araştırma yapılması başka sorulara da gebe olacağından verimli olacaktır. Kendi çalışmam çerçevesinde daha ziyade, karşılaştığım cıbirca kullanımları ekseninde “cıbirca-şarkı” egzersizinin nerede durduğuna, oyuncuya metinle kurduğu ilişkide sağladığı katkılara odaklanmaya çalıştım. Hem tiyatro çalışmalarına ilgi duyan okuyuculara hem de oyunculara faydalı bir kaynak olmasını umarım...

² TDK gibi resmi bir sözlükte karşılığı ne yazık ki bulunamamıştır. Hâlbuki "Tiyatro sporu" ekolü örneği olarak bilinen "Mahşer-i Cümbüş" isimli doğaçlama tiyatro grubu “Anında Görüntü Şov” programında kullandığı haliyle egzersizi “cıbirca” şeklinde kullanıma sokmuştur.

TEŞEKKÜR NOTU

Ecem Sarıçayır, Ayris Alptekin, Doğu Akal, Emre Uçaray, M. Ali Dönmez, Mehmet Sami Öbek, Barkın Sarp, Dilara Topuklular, Günce Hafızoğlu, Setenay Paker, Cemil Can Yusuföğlu, Güray Dinçol, Erkan Uyanıksoy, Elif Temuçin, Sinan Kadife, Serpil Özcan, Nesli Yılmaz, Adnan Devran, Adem Mülazim, Mücahit Koçak, Őinasi Sırkıntı, Doğanay Cireli, Ayőegöl Altan, Ilıt Uçum, Eren Kabatepe, Tufan Afőar, Bora Pak, Can Kulan, Meral Karasu, Zeynep Günsür Yüceil, Çetin Sarıkartal ve Kadir Has Üniversitesi Bilgi Merkezi'ne, ve elbette aileme; bu süreçte verdikleri destekten ve değerli katkılarında otürü tek tek teşekkür ederim.

1. GİRİŞ

Odağı Çetin Sarıkartal'ın “cıbirca-şarkı” egzersizinin metin temelli tiyatro³ yapma pratiği çerçevesinde, oyuncunun karaktere yaklaşımı safhasındaki işlevi ve uygulaması olan bu tez iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde literatür⁴ baz alınarak cıbircanın tiyatro çalışmalarındaki izi sürülmeye çalışılmış, birbirlerinden etkilenimle doğan farklı tiyatro yaklaşımları içindeki kullanımları ortaya konulmaya çabalanmıştır. Öncelikle cıbircanın ne olduğunun bilgisi verildikten sonra sırasıyla Commedia dell'Arte geleneğinde “grammelot” kullanımının cıbircayla onomatope -yansıma ses- anlamında kurduğu ilişkiye bakılmış; sonrasında doğaçlama tiyatro ve tiyatro sporunda oyuncunun ifade imkânlarının keşfedilmesi noktasında cıbircanın işlevine değinilmiş; daha sonra Stanislavski'nin “sistem”inden “metot” a uzanan süreçte Strasberg'in çalışmalarında cıbircanın metne ve karaktere yaklaşımda kullanılmasına dair bir

³ Metin temelli tiyatro yaklaşımı derken sahneleme-merkezci değil, metin-merkezci bir görüşten söz edilmektedir. Tiyatro için yazılmış, dramatik metinlerin, basılı metnin temel oluşturduğu, sahenin diğer öğelerinin metni temsilen işlev gördüğü tiyatro bakışına dair bir tartışma yürütüleceğinden bu şekilde sınırlandırmak uygun görülmüştür (Pavis 1996: 233).

⁴ Literatürde cıbirca egzersizlerine dair yapılan taramada karşılaşılmamasına rağmen yer verilmemesi uygun bulunan isimler mevcuttur. İlk olarak Anne Bogart'tan söz etmek gereklidir. “Bakış açıları” (*Viewpoints*) yönteminde cıbirca olarak seçilen bir kelimenin üzerinden de çalışmaları bulunan Bogart'ın cıbirca kullanımının kendi yöntemi içerisinde hatırı sayılır bir yer kaplamadığı düşünüldüğünden ayrı bir başlık olarak açılmaması kanaatine varılmıştır (Bogart, A. & Landau, T. 2005. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communication Group.) Bu anlamda yer verilmemesi tercih edilen ikinci isim de tiyatro ile bir ilişkisi bulunmaması bakımından kapsam dışı bırakılmış olan Osho'dur. “Cıbirca meditasyonu” dediği, aktif meditasyon tekniklerinden biri olan meditasyon yönteminde kişi önce cıbirca olarak hissettiklerini bedenini de katarak bir süre (15 dakikalık setler şeklinde) dışa vurmakta, saçmaktadır. Daha sonra pasif meditasyon safhasında, nefesini ve kendini dinleme sürecine geçmektedir. Aslında yaklaşım olarak tezde ele alınan cıbirca kullanımlarına benzer olmakla birlikte tiyatro egzersizi olarak ele alınamayacağından ve dolayısıyla oyuncu ve karakterle alakalı bir katkı sağlamayacağı düşünüldüğünden çerçeve dışı bırakılmıştır (Osho, Cıbirca Meditasyonu. Erişim <https://www.osho-meditation-festival.com/english-1/osho-meditations/osho-gibberish-meditation/>).

tartışmaya girişilmiş; son olarak da Sarıkartal'ın yönteminde cıbrırcaya nasıl yer verdiği okuyucuya sunulmuştur.

İkinci bölümde tezin bel kemiği olan, Sarıkartal'ın geliştirdiği “cıbrırca-şarkı” egzersizi Stanislavskiye ve metni temel alan bir tiyatro yaklaşımı içinde, karakterle ve metinle kurulan ilişkide nasıl bir yerde durmaktadır sorusuna yanıt aranmaya çalışılmıştır. Bu maksatla önce Sarıkartal'ın oyunculuk yönteminden bahsedilmiş; daha sonra “cıbrırca-şarkı” egzersizi detaylı olarak bu yöntem çerçevesinde incelenmiş; ve son olarak da “cıbrırca-şarkı” egzersizini bir oyuncu olarak çalışırken neler deneyimlediğim ve bir önceki bölümde bahsedilen karakter ilişkisinin ne boyutta olduğu bireysel deneyimimle ve buna ek olarak egzersizi uygulamış diğer oyuncularla belirlenen bir grup üzerinden odak grup görüşmesi yapılarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Oyunculunun uygulamalı bir program olması itibarıyla deneyim paylaşımının ve teoriyle buluşmasının gerekliliği şüphe götürmemektedir. Bu sebeple deneyim kısmında paylaşılanlar karakter bölümündeki ilk iki başlıkta bahsedilen bilgilerden ayrı bir yerde duruyor gibi gözükse de oyuncunun ve potansiyel oyuncu-okuyucunun an'laması⁵ bakımından kritik bir yere sahiptir.

Tezin spesifik olarak “cıbrırca-şarkı” egzersizi ekseninde şekillenmesi tercihinde, cıbrırca egzersizlerinde ortak olarak görülebilecek; oyuncunun blokajlarının kırılması, spontan tepki vermesinin sağlanması, ifade olanaklarının genişlemesi ve ifadenin çeşitlenmesi getirilerine bir katkı olarak Sarıkartal'ın “cıbrırca-şarkı” egzersizinde cıbrırcanın yalnızca anlamsız kelimelerle konuşmaktan öte oyuncunun sesler ve harflerle kurduğu ilişkiyi fark etmesi ve metne dair imajinasyonunun kışkırtılmasının bir aracı olarak görüldüğü varsayımı bulunmaktadır. Spolin ve Strasberg'in kullandığı haliyle cıbrırcada konvansiyonel dili ekarte etme durumunun etkilerinden beslenmek söz konusuysa, “cıbrırc-

⁵ Bu şekilde kesme işaretiyle “an”ın ayrılmasının sebebi Çetin Sarıkartal'ın “anlama” ile kast ettiği şeye vurgu yapmaktır. "Anlamak" etkilenilen şeye açılmak ve onun kişiye değmesi; bir şeye maruz kalmak demektir. Anlamak için o şey kişiye dokunmalıdır, dokunduğu yerde de bir anı oluşur ve kişi de anı'lar, anlar (Sarıkartal, Ç. 22 Ekim 2013, İleri Oyunculuk I). Bu anlamda “kavramak”tan da farklıdır; bilgiye sahip olmak, onu ele geçirmek değil, sende iz bırakarak sana işlemlerini sağlamaya vurgu yapılmaktadır.

şarkı” ezgersizinde cııırcanın aynı zamanda kuralsız harfler ve seslerden oluşın formülsüz bir dil oluşunun da üzerinde durularak oyuncunun bundan da faydalanmasını sağlamanın söz konusu olup olmadığı tez kapsamında değeriendirilmeye çalışılacaktır.

2. TİYATRO ÇALIŞMALARINDA CIBIRCA KULLANIMI

Cıbirca egzersizinin kim ya da kimler tarafından, nasıl geliştirildiğine dair net bir bilgi vermek ne yazık ki mümkün değildir. Ama Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan öğrencileri Maria Ouspenskaya ve Richard Boleslavski'nin Actors Studio'da kullandıkları bir egzersiz olduğu bilinmektedir. Boleslavski'nin kendi çalışmalarından derlenen bir kitabı bulunmakla birlikte Ouspenskaya üzerine yazılmış kaynaklar sınırlıdır ve en azından İngilizce kaynaklar içerisinde egzersizlerine dair bilgiye pek rastlanamamaktadır. Ama oyuncu çalıştırma anlamında doğaçlamaya çok açık olduğu, belirlenmiş egzersizleri rutine uygun şekilde kullanmaktansa öğrencinin ihtiyacı olanları gözlemleyerek bunlara yönelik egzersizler seçtiği ve geliştirdiği de açıkça belirtilmiştir (Garfield 1984: 12). Egzersizin Actors Studio sürecinde oluşturulduğunu iddia etmek şimdilik yalnız olmayacak gibi görünmektedir. Boleslavski ve Ouspenskaya'dan sonra da bu egzersizi yine aynı dönemden öğrencileri olmuş Viola Spolin ve Lee Strasberg de kendi çalışmaları içinde kullanmışlardır. Keith Johnstone, Anne Bogart gibi isimlerin de çalışmalarında cıbircaya yer verdikleri bilinmektedir. Osho'nun meditasyonları içerisinde bile cıbircaya bir pay ayrılmış durumdadır. Farklı farklı tiyatro yaklaşımları ve sağaltım alanları içinde karşılaşılabileceğimiz cıbircanın tek bir çıkışı olduğunu iddia etmeye çalışmak belki de bir bakıma manasızdır. Dille iletişim kuran bir canlı olarak insanın dilin kalıplarından sıyrılmış bir iletişimi araştırması, hele de tiyatro gibi iletişim üzerine kurulu bir sanatta bunun olanaklarından faydalanmayı akıl etmesi şaşılacak değildir. Nasıl şekillendiği bilinemese de temelde iletişime yeniden bakış ve bir çeşit doğaçlama hali olduğu düşünülebilir. Doğaçlama ve sahne ile seyir yeri arasındaki iletişimi sağlama

bakımından da Commedia dell'Arte pratiklerine ve kullanılan *grammelot* diline bakmak; çıkışına, getirdiği yararlar için daha fazla varsayımında bulunmak anlamında faydalı olabilir. *Grammelottan* hareketle cıbırcaya yeniden bakıldığında da, oyuncuda hissedilenin ve etkilenimin dışa vurulması ve kalıpsız bir konuşma doğaçlaması içinde dile, seslere, harflere dair arkeolojik bir çalışma yürütülmesi daha imkânlı hale geliyor gibi görünmektedir. Bu bölümde de sırasıyla cıbırcanın ne olduğundan bahsedilecek; sonra kronolojik olarak Commedia dell'Arte içinde *grammelot* ile başlayan süreçte ve sonrasında Spolin, Johnstone ve Strasberg'in çalışmaları içinde cıbırcaya nasıl yer verildiğine bakılacaktır. Son olarak da Sarıkartal'ın teze ismini veren "cıbirca-şarkı" egzersizinin prensiplerinden bahsedilip, ikinci bölümde Spolin ve Strasberg'in çalışmalarına *grammelotun* esaslarını yeniden değerlendirmiş bir şekilde hangi bakımlardan katkı sağlamış olabileceğine dair tartışmanın temeli atılacaktır.

2.1 CIBIRCA (GIBBERISH)

"Cıbirca" (*gibberish*), "anlaşılamayan ya da manasız şekilde konuşma; saçmalama" anlamına gelmektedir⁶. Dillerin sonuna gelen "-ce/-ca" almamış haliyle bakıldığında da "cıbirma" (*gibber*) fiili "genellikle korkuya ya da şoka dayalı olarak hızlıca ve anlaşılamayan bir biçimde konuşma"⁷ şeklinde ifade edilmektedir. Cıbırcada heyecan, korku gibi nedenlerden ötürü konvansiyonel anlamda düzgün konuşamama ama hissedileni dışa vurmaktan da kendini alıkoyamama halinin söz konusu olduğu söylenebilir. Egzersiz olarak da dramadaki kriz anlarında semantik düzlemde konuşma ve iletişim durumunun ortada kalkması gibi yorumlanabilir. Bunun yanı sıra cıbırcadan "bilinmeyen bir dilde, artiküle edilemeyen şekilde ve hızlı konuşmak" şeklinde de

⁶ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/gibberish>

⁷ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/gibber>

bahsedilmektedir⁸. *Jibber, jabber, jibber-jabber* filleri de cıbrca ile aynı anlama gelmekte ve fonetik olarak da benzeşmektedir⁹. *Gibble-gabble* da “kaba ve gürültülü bir şekilde konuşma, barbarca konuşma” anlamına gelmektedir¹⁰ ama *gib* kelimesi ile anlam olarak bir yakınlığı bulunamamıştır. *Gib* aynı zamanda İngiliz sömürge bölgelerinden biri olarak geçen Gibraltar’ın kısaltması olarak da anılmaktadır ve bu anlamda kelimenin etimolojik köküne dair bir bilgi olarak düşünülebilir. *Jib*¹¹ fiiline bakılacak olursa “atın ayak diremesi” anlamına gelmektedir ve “şahlanmak, sıçramak” anlamına gelen *regimber* kökünden geldiği düşünülmektedir. İlginçtir ki, köken olarak cıbrca ile bir bağı bulunmasa da cıbrcadaki dizginlenemez dışa vurumu akla getirmektedir. *Gibe* ya da *jibe* kelimeleriye “aşağılayarak ve dalga geçerek düşünceyi söylemek, yüze vurmak” anlamlarına gelmektedir. “Kabaca halletmek” anlamındaki *giberdan* geldiği düşünülmektedir¹².

Cıbrcanın etimolojik köküne bakıldığında *gibber* kökünden gelmiş olabileceği ama *gibberish* kullanımına dair kayıtların daha eskiyi işaret ettiği belirtilmektedir. Samuel Johnson’ın *Dictionary of the English Language* sözlüğünün II. cildinde bazı araştırmacıların Fransızca’daki “kandırma” anlamına gelen *gaberden* türediğini, bazılarınsa *jabberden* geldiğini iddia ettiği ama kelimenin 16-17. yüzyılda yazılmış metinlerde *gebrish* şeklinde geçtiği ve muhtemelen Geber ve kavminden ileri geldiği belirtilmektedir. Yine de ortaya atılan bir sürü iddia olduğu, kelimenin en eski yazımının *gibberish* olduğu, yani *geberish* olmadığı ve dolayısıyla Geber’den geliyor olduğunun iddiasının boşa çıktığı vurgulanmaktadır. Neticede nereden, ne şekilde türediği bilinmemekle birlikte 16-17. yüzyıla dayanan bir kullanımı vardır¹³.

⁸ <http://www.etymonline.com/index.php?term=gibberish>

⁹ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/jibber-jabber>

¹⁰ <https://play.google.com/books/reader?id=2dMJOBIOxukC&printsec=frontcover&output=reader&hl=tr&pg=GBS.PT186>

¹¹ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/jib>

¹² <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/gibe>

¹³ Johnson, S. 1827. *A Dictionary of the English Language*, Cilt II, London, Erişim tarihi: Şubat 2017, 195-196.

<https://play.google.com/books/reader?id=2dMJOBIOxukC&printsec=frontcover&output=reader&hl=tr&pg=GBS.PT186>

Gibberish ile bir akrabalıklarının bulunup bulunmadığı bilinmemekle birlikte fonetik olarak benzer olan bazı kelimelere yer verme ihtiyacı görülmüştür. Örneğin “homurdanma, hayvani sesler çıkarma”¹⁴ anlamına gelen *grumble* kelimesi de cıbrıca’yı konuşma dilinde kullanırken tercih edilebilen bir kelimedir. Fransızca’da da *grumble* anlamına gelen *grommeler* kelimesi mevcuttur ve ileriki bölümde bahsedilecek olan *grammelot* (ya da *grommelot*) kelimesiyle bir akrabalığı olduğu düşünülmektedir (Rudlin 2015: 155). Mırıldanma, homurdanma durumu, ifade edilenin anlaşılabilirliğini engelleme çabası bakımından cıbrıca’yı çağrıştırmaktadır.

Gobbledygook kelimesinin de hindinin yemek yiyişini imite etmek anlamından kullanılan, “yalayıp yutmak hapur şupur yemek” anlamına gelen *gobble* kelimesinden türediği düşünülmektedir ve “anlamsız, anlaşılamayan dil” anlamına gelen bir kullanımdır. Cıbrıca ile aynı şeyi karşılaması bakımından, ayrıca yine bir sonraki başlıkta değinilecek olan *grammelot* terimi kapsamında bahsedilecek onomatope -ses yansıması- ve iştah konularını akla getirmesi anlamında ilginçtir. Bir diğer kelime “hızlı ve anlaşılır olmayan bir şekilde konuşma, anlamsız sesler çıkarma” anlamına gelen *gabble*’dir. Almanca’dan geldiği ve taklit edilen bir ses olduğu da belirtilmektedir¹⁵. Yine kurulum ve fonetik anlamında benzeyen *babble* kelimesine bakıldığında “anlaşılamayacak şekilde, heyecanlı, hızlı, saçma bir şekilde konuşma” anlamına geldiği görülmektedir. *Babbling* ise “taşların üzerinden akıp giden suyun sürekli çağıldamasını taklit etme” anlamını taşımaktadır ve kökenlerine bakıldığında çocukların erken dönemlerindeki konuşmalarındaki “ba” sesinden ileri geldiği belirtilmiştir¹⁶. Motor becerilerin gelişmediği dönemdeki agulama halini ifade etmektedir; cıbrıcada da aslında öğrenilmiş dilden kurtulma, motor becerilerin gelişmediği, çocuktaki o hali arama gibi bir durum söz konusudur.

¹⁴ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/grumble>

¹⁵ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/gabble>

¹⁶ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/babble>

Cıbrıca ile benzeyen ama karıştırılmaması gereken, cıbrıcanın ne olduğunu da yanlış anlayıp doğru bir şekilde egzersiz olarak kullanamamaya sebep olabilecek bazı kavramlar, dil yapılanmaları mevcuttur. Onlara da bu başlıkta yer verilmesi uygun görülmüştür. En başta, *gibberish* kelimesi gündelik kullanımda “gevezelik etmek, saçma sapan konuşmak” anlamına da gelmektedir ama egzersiz olarak cıbrıca ile kast edilen tabii ki boşboğazlık, çene çalmak gibi bir şey değildir. Karıştırılmaması gereken kavramlardan ilki olarak “dil oyunları” (*language games*) çatısı altında toplayabileceğimiz birçok dilleştirme, dil değilmiş yanılması yaratma örneği bulunmaktadır. Bunlar dili örtük konuşma çabalarıdır ve cıbrıca'yı bu oyunlarla karıştırmamaya özellikle özen göstermek gereklidir. Cıbrıca egzersizinde dili başkalaştırma, yapısını bozup yine de iletişimi onun üzerinden sağlama gibi bir durum yoktur.

“Çift-konuşma” (*double-talk*) bahsedilen dil oyunlarından bir tanesidir. Al Kelly'nin *The Ernie Kovacs Show*'daki konuşması buna örnek verilebilir¹⁷. Bu şekildeki konuşmada bilinen bir dille başlayıp konuşma sırasında başka bir dile dönmek ya da konuşmaya başlanan dili deforme etmek söz konusudur. Bir diğer dil oyunu örneği, hepimizin çocukluğumuzdan bildiğimiz, “kuşdili” olarak isimlendirdiğimiz oyundur (*ubbi-dubbi, pig latin*). Kelimelerdeki her bir hecenin ya da harfin önüne ya da sonuna getirilen sistematik bir sesle -Kuşdilinde -g sesinin her ünlüden sonra gelmesi şeklindedir- kelimeyi yalnızca şifreyi çözen ya da bilen için anlaşılır kılmak üzerine kurulu bir dildir. Cıbrıcada anlam kelimedede değil, konuşmanın kendisinde ve onunla birlikte ifadede başvurulan tüm araçlarda (beden, jest, mimik) saklıdır. Bu anlamda karıştırılmaması gereken bir diğer kavram da uydurma sözdür (*coinage*). Uydurma-söz, konuşulan dilde var olmayan, çoğunlukla yeni bir anlamı karşılama maksadıyla uydurulan, zaman zaman türetilen sözlere aittir. Aynı şekilde uydurulan kelimeye bir anlam atfetmek de söz konusu olabilir. Bu da cıbrıcada beklenen ve istenen bir şey değildir. Bunun dışında, yine karıştırılabilecek bir diğer terim, dini ayinler sırasında açığa çıkan, anlamsız bir dil olarak bahsi geçen “glossolalia”dır (*speaking in tongues*). Dilin

¹⁷ *The Ernie Kovacs Show*. 1956. NBC. Oyn. Al Kelly. (08.20')
Erişim <https://www.youtube.com/watch?v=34zpEEyHfUc>

yapısızlığı anlamında cıbırcayla benzemesinin yanında aşkın bir dili öngörmesi bakımından cıbırcadan oldukça farklıdır. “Glossolalia”da “açığa çıkan” bir şey olduğu düşünülürken cıbirca dilin yapısından sıyrılarak ifadenin sınırlarını genişletme şeklinde bir teknik, bir egzersizdir. Karşılaşılan ve karıştırılabileceği düşünülen son kavram da “lorem ipsum”dur. Baskı ve dizgide kullanılan uydurma bir metindir. Kalıplaşmıştır ve yazıdaki karşılığı esastır. Cıbircanınsa tam tersine sözde ve seste bir karşılığı vardır ve yazıya dökülmeye kalkılsa bu ne mümkün ne de mükemmelen olur.

Cıbircanın ne olmadığına dair verilen bilgilerden sonra ne olduğunu da biraz daha açmanın gerekli olduğu aşikârdır. Ama zaten tez bir bakıma bunun üzerine olduğundan, cıbircanın olanaklarına, detaylarına ve kullanımlarına tez dâhilinde bakılmaya çalışılacağından burada bu ölçüde bilgi vererek şimdi cıbırcayı tanımaya bir giriş olması bakımından *grammelot* kavramı masaya yatırılacaktır.

2.2 “GRAMMELOT” GELENEĞİ

Cıbircanın tiyatrodaki yerine dair konuşurken *grammelot*dan bahsetmemek cıbırcayı da eksik ve karışık anlatmaya sebep olacaktır, aynı şekilde *grammelot* deyince de Dario Fo’nun sözünü geçirmemek... Tiyatro literatürüne, sahne üzerinde kullanılan bu icat edilmiş dili *grammelot* diye adlandırarak dâhil etmiş olan İtalyan oyuncu ve oyun yazarı Fo’nun *The Tricks of the Trade* kitabında bahsettiği haliyle *grammelot*:

Fransızca kökenli, komedyacı oyuncular tarafından bulunan ve kendinde bir anlam barındırmayan bir terimdir. Dil sanısı uyandıracak şekilde seslerin gürüldemesini kullanmayı kast etmektedir. *Grammelot*, dilin yansımali akışına [*onomatopoeic flow*], bir kafiye ve sebep olmadan artiküle edilmesine işaret eder; ama aynı zamanda çeşitli sesler, ritim ve jestlerle yuvarlanmıştır, bütün bir dilin iletici işlevine de muktedirdir¹⁸ (Fo 1987: 56).

¹⁸ Çeviri bana aittir.

Fo aslında bu cümlelerinde *grammelot*un çıkışı, koşulu ve kullanımına dair birçok şeyden bahsetmiştir. Öncelikle *grammelot*un çıkışına bakıldığında Dario Fo'nun sahne üzerinde kullanımını ve tanımlamasından da önce Commedia dell'Arte geleneğinden gelen bir performans dili olduğunu görülmektedir. Bu bakımdan *grammelot* şeklinde dolaşıma sokan Fo olsa da, onunla başladığını iddia etmek eksik bilgi vermek olur. Bir performans tekniği olarak *grammelot* 16. ve 17. yüzyılda Commedia dell'Arte icracıları tarafından kompleks fiziksel ve jestsel ifadeyle bir arada kullanılmıştır ve uşak karakterlerinden biri olan Zanni'nin kullandığı *grammelot* en bilinenlerindedir (Mitchell 1984: 12). O dönem İtalyan tiyatrosundaki baskıcı uygulamalar ve sansürden kurtulma maksadıyla geliştirilen bu makaronik konuşma, icracılara hem istedikleri her şeyi seyirciyle paylaşma hem de sansürlenmeden kurtulma olanağı açmıştır. Ama *grammelot*un asıl gelişimi İtalyan icracıların ülke dışına yaptıkları turnelerde olmuştur (Jaffe-Berg 2000: 33). Performansçılar ve seyirci farklı diller kullandıklarından (İtalyanca ve Fransızca) performansla olanak sağlayan şey *grammelot* olmuştur; aksi takdirde performansçı ve seyircinin farklı diller kullanması performansın aksamasına neden olacaktır. O dönemki Commedia dell'Arte metinlerine bakıldığında anlamsız iletişime dair veriler "lazzi" (*comic routines*) kavramınca içerilmektedir ama *grammelot* sözcüğüne dair bir şeye rastlanmamıştır. Ama performanslarda *grammelot*da da olan şeylerin kullanıldığı düşünülmektedir; anlamsız telaffuz, nadir konuşulan lehçeler, bağlam dışı sözcükler gibi (Jaffe-Berg 2001: 4). Peki, *grammelot* nereden gelmektedir ve işlevinden öte nasıl bir oluşumu ve yapısı vardır? Fo, *grammelot* ile tarihsel bir bağ kurmaktadır ama hiçbir zaman neden *grammelot* dediğini açmamıştır (Jaffe-Berg 2001: 5). Muhtemelen Jacques Lecoq'tan öğrendiği ve onun da kesin olarak Jacques Copeau'nun Vieux Colombier School'da birlikte çalıştığı Jean Daste'den öğrendiği iddia edilmektedir¹⁹ (Rudlin 1994: 59). Jacques Copeau'nun kurduğu Vieux Colombier

¹⁹ Bu noktada fiziksel tiyatrodaki pedagojisiyle önemli bir yerde duran Jacques Lecoq ve Jacques Copeau'nun maske ve clown çalışmalarında, sessiz egzersizlerden sonra maskede kelimesel olmayan bir şekilde sese (*non-verbal sound*) dair araştırmalara geçilmektedir. Ses konuşmak ya da şarkı söylemekten ziyade ilkel ve kendinden menkul bir şekilde çıkmaktadır. Daha sonra bu sesler cıbrıca dilinin özelliklerini de barındıran *grammelota* döner. Maskede doğan karakter adeta yeni doğmuş bir bebek gibi, henüz dil kavramı olmayan, motor becerileri gelişmemiş bir haldedir ve

School'da *grummelotage* şeklinde bir alıştırma egzersizinin evrilmesiyle “uydurulmuş mim dilinin” kullanıldığı bilinen bir gerçektir (Jaffe-Berg 2001: 4). Ama Jaffe-Berg'e göre, her ne kadar yirminci yüzyılın önde gelenleri gerçek olmayan bu dili evrensel bir iletişim kurmak için bir teknik ve pratik bir yöntem olarak kullansa da, Fo bunu komedi yapma maksadıyla teknikleştirmiş ve kendisinin 16. yüzyıldaki haliyle, *grammelot*²⁰ olarak dolaşıma sokmuştur (Jaffe-Berg 2001: 4).

Grammelotun Zingarelli'nin İtalyanca Sözlüğü'ndeki anlamına bakıldığında Fransızca kökenli ve etimolojik kökü bilinmeyen bir kelime olduğu, “çeşitli aktörlerin komedi ve farstaki karakterleri nakletmek için hakiki kelimeleri telaffuz etmeden, dilin söylemindeki ifadelerin tonlama ve ritminde sesler çıkarmaları” olarak tanımlandığı görülmektedir (Jaffe-Berg 2001: 12). Rudlin'in makalesinde yer verdiği haliyle de duyuları, *onomatopeik* (yansıma seslerden oluşan) seslendirme (*vocalization*) içinde damıtmaktır (Rudlin 2015: 155).

Jaffe-Berg'in bahsettiği haliyle Fo *grammelotu* seçili bir dil (İtalyanca, Fransızca, Almanca gibi) görünümünü veren ama o dildeki kelimeleri içermeyen, kullanmayan bir dil üretme yöntemi olarak tanımlamaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi en bilineni Zanni karakterinin *grammelotu* olan bu dilin, farklı bölgelere göre farklı biçimleri, kelime eklemlenmeleri ve vurguları vardır (Jaffe-Berg 2000: 37). *Grammelotu* basitçe cıbirca manasına gelen bir kavram olarak; ya da muğlak-anlamsız bir dil olarak açıklamak karışık olabilir. Çünkü bakıldığında *grammelot* anlamın hayali bir dil üzerinden üretilmesi iken, cıbirca daha ziyade anlaşılmas seslerin üretilmesiyle anlamın üzerini kapamaya yöneliktir. *Grammelot* ile cıbirca arasındaki fark performans noktasında daha açık ve anlaşılır bir şekilde görülebilmektedir. Cıbirca bağlamından ve içeriğinden bağımsızdır; *grammelot* ise konuya bağlıdır. Bir başka deyişle *grammelot* seyircilere anlamlı gelmelidir ve her bir seyircinin kafasında bir formu, bir karşılığı olmalıdır (Jaffe-Berg 2001). Farklı versiyonlarının olmasının sebebi komediyi yaratacak unsurun biraz da

haliyle karşısındakilerle cıbirarak iletişime geçmektedir. (Rudlin 2000: 74)

²⁰ Rudlin *grummelot*, *grumelot*, *gramelot* şeklinde de isimlendirilebildiği, kendisininse etimolojik kökenden ötürü *grommelot* şeklinde kullanmayı tercih ettiğini belirtmektedir (Rudlin 2015).

seyircinin neyin parodisinin yapıldığını, hangi dilin taklidinin yapıldığını anlayabilmesinde yatmaktadır (Jaffe-Berg 2000: 37). Bu noktada yine cıırcadan farklı olarak spontan değil, tasarlanmış bir dil olduğunu belirtmekte de fayda bulunmaktadır (Jaffe-Berg 2000: 35). *Grammelotta* yaratılan dili kullanılmayan dile benzetme, ya da dildeki kalıpları gerçek olmayan kelimelerle yaratma çabası vardır. Tabii ki seyirci karşısına çıkıldığında tamamen çalışılmış yapıya sadık kalınmaz, seyirciden gelen tepkiye, ne ölçüde nelere reaksiyon verdiklerine göre anda olan, spontan olan şeyler de mevcuttur. Ama yine de *grammelot* konuşmaya başlamadan önce performansçı, en azından Dario Fo, seyirciyi tema hakkında, genel olay örgüsü hakkında bilgilendirme ihtiyacı hissetmektedir; çünkü cıırcadaki gibi hissin ne olduğunun aktarılmasından öte hikayenin takibine öncelik verilmektedir. Performans dili olarak kurgulanan bu uydurma dile bu tezde yer verilmesinin sebebi ve cıırcaya ile ilişkili olduğu nokta ise, *grammelotta* Fo'nun alıntısında da geçen onomatopeik (*onomatopoeic*) yani yansıma sözcüklerin kullanılmasıdır.

Onomatope, ya da *onomatopeia*, “bir kelimenin adıyla ilişkili bir sestem oluşması”na denmektedir. Yunanca’da “isim” anlamına gelen *onoma/onomat* kökü ile “yapma(k)” anlamında kullanılan *poios/poiein* kökünün birleşmesiyle oluşmaktadır ve “isim vermek” anlamında kullanılmaktadır²¹. Yansıma kelimeler şeklinde öğrendiğimiz onomatopeik kelimelere örnek olarak “miyav”, “hav”, “kıkırdamak”, “ciyaklamak”, “çıtırdamak” gibi kelimeleri vermek mümkündür. Yansıma kelimeleri nidalarla karıştırmamak gerekir. Nidalar da hissedilenin sesle ifade edilmesidir ve cıırcaya dair konuşurken üzerinde durulması gereken bir konudur. Zira, cıırmak da sesle başlamaktadır. Artiküle etmek, ünlü ve ünsüzlerin seçilir şekilde devreye girmesi, genelde bir süre sonra gerçekleşmektedir. Onomatopeik kelimelerdeyse işin içine ünsüzler de baskın olarak girmekte ve şeylerin ya da aksiyonların isimlendirilmesi söz konusu olmaktadır.

²¹ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/onomatopoeia>

Aristophanes’in metinlerinde sıklıkla onomatopeik kelimelere rastlamak mümkündür, benzer bir şekilde Shakespeare’in metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Onomatope meselesi dilbilimciler için başka tartışmaları açması anlamında değerlidir. Çünkü kelimenin içerdiği seslerin yapısı itibarıyla fonetik etkileri ile anlamları arasında bir ilişki olup olmadığı da onomatope üzerinden araştırılmaya çalışılmıştır. Saussure gibi dilbilimciler kelimenin anlamı ile isminin örtüşmesinin rastlantısal olduğunu iddia etse de kelimelerin fonetiğiyle anlamının ilişkisel olabileceğini düşünenlerin sayısı da fazladır (Sasamoto 2016: 36). Bu anlamda Köhler'in 1929'da yaptığı deney "Takete-Baluba" adıyla efsaneleşmiş, hatta daha sonra Ramachandran ve Hubbard tarafından 2001'de "Bauba-Kiki Etkisi" olarak anılacak şekilde tekrar denenmiştir. Köhler'in deneyinde biri keskin hatlı ve sivri, diğeri yumuşak hatlı, yuvarlak iki şekil gösterilmiş ve bunlardan hangisinin "takete", hangisinin "baluba" olduğu sorulmuştur. Katılımcıların neredeyse tamamı köşeli olana "takete", yuvarlak olana da "baluba" demiştir. Yıllar sonra bu kez Ramachandran ve Hubbard tarafından "kiki" ve "bauba" isimlerinin keskin ya da yuvarlak iki şekilden hangisine ait olduğu sorulduğunda, katılımcılar tarafından "kiki"nin keskin, "bauba"nın yuvarlak hatlı olan şeklin ismi olduğu cevabı verilmiştir (Sasamoto 2016: 37). Sasamoto'ya göre bu deney üzerinden duyu izlenimleri ile sesler arasında kuvvetli bir ilişki olduğu ve duyu izlenimlerinin seslerde karşılığı aranarak da isimlendirmenin tercih edilebileceği görülebilir. Kendisi de çocuklara hareketin de sezilebileceği birtakım resimler göstererek (örneğin aynı karede düşmekte olan bir panda, bir zebra ve bir aslan) ve hiç kelime önerisi vermeden isimlendirmesini istemiştir ve böyle yansıma sesler, sözcükler kullanmanın sadece söyleme değil, aynı zamanda gösterme etkisi olduğunu da iddia etmektedir (Sasamoto 2016). Her ne kadar yansıma sesler bizim için yalnızca ses çağrışımıyla ilintili olsa da görsellere verilen cevaplar üzerinden genel itibarıyla imajların seslerle ifade edilebileceğini iddia etmek aşırı bir yorum olmayacaktır.

Yinelemek gerekirse, bu tezde *grammelot* çerçevesinde ilgilenilen şey *grammelotun* komedide ya da parodideki yeri değil, gerçekliğindedir. Cıbırcaya da merak salmamdaki en güçlü etkenlerde biri, seyirci olarak oyuncunun içinde bulunduğu koşulların cıbirca ifadesine, ortada reel bir dilden bahsedilemese bile, inanıyor olmamızdır. Bu bakımdan Türkçe iletişim kuran biri olsam da Fo'nun

sıklıkla onomatopeik kelimelerle iletişim kurduğu *Mistero Buffo* (1991) performansındaki *The Starving Zanni* bölümünü izlerken konuşan kişiyi anladığımı, ne yapacağını, ne anlatmaya çalıştığını merak ettiğimi gördüğümü söyleyebilirim. *The Starving Zanni*, açlıktan ölmek üzere olan uşak karakterinin, kendi kendini, uzuvlarını, hayali yiyecekleri, hatta seyircinin kendisini yeme isteğini gerçekleştirme çabasını konu almaktadır (Jenkins 2002: 263). Zanni'nin kendini yeme isteğini anlatırken, görüntüden bağımsız olarak ses dinlendiğinde içi kaynayan, nefesi, sesi yemek borusunun dibine kadar inen ve orada tınlayan, gerçekten tükenmiş ama arzulu biri olduğu kolaylıkla anlaşılmalıdır. Çünkü hissettiği şey olan asitten midesi kaynama imajının farkında olarak ve sesteki karşılığını bulmuş olarak konuşmaktadır. Zaten aksini yapması hem dil kullanamadığından mümkün değildir, hem de dil gibi reel bir aracı olsa da hissettiğini, içinde bulunduğu çıkışsızlığı anlatması bu kadar dramatik ve organik olamaz²².

The Tricks of the Trade kitabında *The Starving Zanni*'nin konuşmasının meali olarak şunları yazmıştır:

Açlıktan ölüyorum. Hiç bu kadar aç olmamıştım. Of Allahım! (*Onomatopeik sesler silsilesi...*). Bir ayak, bir diz yiyebilir; önce bir [dirseği], sonra ötekini çiğneyebilirim; sonra da [dilimi] bir çırpıda yiyebilir ve sonra da [göğsümün] önce bir, sonra diğer yarısını yemeğe girişebilirim. [...] Kahretsin! İçimin her yerini çiğneyebilir, hemen o an elime yumulabilirim. Sonra da ötekine ve oradan da mideye geçerim. (*Onomatopeik sesler. [Midenin] onun muazzam acısını mimleme...*) Kaba etimi lime lime edebilirim. (*Ses uğultuları... Midesindeki abukluğu işaret eden mim...*) Saçmalık! Allah kahretsin böyle dünyayı! Aaaaah! Aç kurtlar gibiyim... ([...]*Sahnenin önüne gelir*) Bu ne kalabalık böyle! Güzel insanlar! Sizlerden biriyle ağzımı tıka basa doldurabilir miyim?²³ (Fo 1987: 22).

Alıntılanan metinde semantik olarak anlamlı olan kısım da tam olarak bir dili elbette karşılamamaktadır. Fo'nun ifade ettiği bu metin grammelot şeklindeki konuşmanın çevirisi gibidir. Performanstaysa Fransızca'yla İtalyanca'nın karma

²² Deneyim ne kadar aktarılmaya çalışılsa da eksik kalacak gibi gözükmektedir. O yüzden bahsedilen performansın kaydını paylaşmak faydalı olacaktır: Fo, D. 1991. "La fame dello Zanni". *Mistero Buffo*. <https://www.youtube.com/watch?v=eMwDObANfIg&t=80s>

²³ Çeviri bana aittir.

bir dil oluşturmasıyla, dinlerken belli kelimelerin seçilebildiği bir dil uydurulmuştur; yani *grammelot* kullanılmaktadır. Fo, yine aynı performans sırasında hayali yemekleri çorba gibi kaçık kaçık içerken “bloup bloup” – Türkçe’de yansımasıyla belki “hp hp”- şeklinde onomatopeik sesler kullanılmaktadır (Jaffe-Berg 2001: 3).

Performansın konusu ve yansıma sesler kullanımı arasındaki ilişki de tesadfiliği anlamında dşnlesidir. En azından böyle grldeme, uğuldama halinde konuşuluyor olunması başka bir konu ele alındığında bu denli etkili olmayabilirdi. İronik olan, zaten kendi kendini yiyen, yemekte olan birinin normal konuşamamasıdır. Kendi kuyruğunu yiyen yılan gibi, kendi dilini yerken konuşmaya çalışan, nefes bile alamayan birinin konuşması zaten ancak çırpınış şeklinde olabilir. Nihayetinde konuşmayı guruldamadan, kkremeden (*roaring*) teye taşıyan şey muhtemelen artikülasyon/boğumlamadır (Linklater 1992: 11). Ve kendi artikülasyon araçlarını -dil, dişler, damak, gırtlak- yiyen biri ne yazık ki uğuldamadan öteye geçemez.

Dilin nasıl oluştuğuna dair net bir bilgi ortaya koymam ne yazık ki mümkün değildir. Ama Linklater ağzın çiğnemek, ısırarak, yalamak, emmek gibi iştah-ilintili işlevsel alışkanlıklar boğumlamayla şekillenmiş ve bir anlam kazanmış olabileceği düşüncesindedir. Belki de iştah ve arzu (*appetite*) ve iletişim aynı beyin hücrelerine bağlıydı; ta ki dil, diş ve dudaklar tamamen yeni taleplere adapte oluncaya dek. Zevk, arzu ve tatmin konuşma sürecine de sızmış gibi düşünülebilir (Linklater 1992: 11-12).

“Hapur şupur yemek istiyorum” derken hapur şupurun yansıma bir kelime olmasındaki temel nokta, kelimenin kelimeyi üreten kişinin haricindeki hareketinin ya da var oluşundansa kelimeyi söyleyenle kurduğu ilişkide kişiye ne yaptığıyla alakalı olabilir kanısındayım. O bakımdan onomatopeik kelimeleri yalnızca “ses taklidi”ne indirgemek doğru olmayabilir. Açlık ve iştahla ilgili bir örnek olan “hapur şupur” derken, gerçekten tüm harfler gereğince artiküle

edildiğinde gırtlakta, dilde, dudaklarda “hapur şupur” ses çıkararak yenen şeyin kişiye yaptığı etki de zorunlu olarak duyumsanmaktadır. Fo’nun *grammelot*undaki onomatopeik sesler, cıbırcada da hissedilenin, imajı oluşanın, duyumsananın, izlenimi olanın sesle ifadesi adına bizi başka bir boyuta taşımaktadır ve bu nedenle bu denli üzerinde durulmak istenmiştir. Çünkü onomatope bir açıdan da kişide olan etkinin dışı vurumu gibi düşünülebilir. Kühler’in deneyinden hareketle “şırıl şırıl” ile “kıtır kıtır”ın bedendeki izi sürülmeye kalkıldığında yalnızca “ş-r” ve “k-t” seslerinin farklılaştığını söylemekle yetinilemeyebilir. “Şırıl”ın ilki sert/ötümsüz seslerden olan “ş” ünsüzü ve ardından gelen yumuşak/ötümlü “r” ünsüzünün zikzağının yarattığı çarpma ve dalga etkisi ile şırıldamanın izleniminin nasıl örtüştüğünü; aynı şekilde her ikisi de sert ünsüzlerden olan “k” ve “t” seslerinden oluşan “kıtır”ın ağızda sertçe öğütülen besinler için kullanılmasını rahatlıkla seçilebilmektedir. Bu anlamda *grammelot* konuşan için de izleyen için de imajinasyon anlamında zengin bir dil olduğundan cıbırcanın yakın bir akrabası olarak kabul edilebilir.

2.3 DOĞAÇLAMA TİYATRO & TİYATRO SPORU

Bir sıçramayla Stanislavski fırtınası sonrası Amerika’daki tiyatro hareketliliğine bakıldığında Viola Spolin’e yer vermek zaruri olmaktadır. Geliştirdiği doğaçlama tiyatro oyunları ile tanınan Viola Spolin de cıbırca egzersizlerine kendi çalışmalarında yer vermiştir. Cıbırca egzersizini kendisinin geliştirdiğine ya da esinlendiği kişilere dair bir bilgi bulunmamaktadır; ama biyografisinde 1935’te Group Theater bünyesine girdiğinin²⁴ ve bu süreçte hocası olan ve kendisi de Stanislavski’nin öğrencisi olan Maria Ouspenskaya’nın “hayvan imajları egzersizi”ni (*animal images*) çalışmasına kattığının bilgisi mevcuttur (Spolin 1986: 151). Cıbırca egzersizini de hocası olan Maria Ouspenskaya’dan aldığı söylemek mümkündür. Spolin’in Group Theater’a girişinden sonra 37’de

²⁴ www.violaspolin.com/bio

Strasberg'in gruptan ayrılmasına kadar (Güngör 2015: 234) bir arada olmuşlardır. Cıbrıca egzersizinin de Group Theater bünyesinde kullanılan bir doğaçlama çeşidi olduğu bilinmektedir (Canavan 2010: 8) ve dönemdaş olan Spolin ve Strasberg de bu dönemde edindikleri cıbrıca egzersizini kendi çalışmaları içerisinde kullanmışlardır.

Spolin, doğal olarak Group Theater bünyesinde aldığı eğitimlerden sonra çalışmalarını geliştirme noktasında Stanislavski'den etkilenmiştir; fakat kendi yöntemi Stanislavski'nin sisteminin dışında, ayrı bir tiyatro ekolü olarak durmaktadır. Her ikisi de doğaçlama çalışmalara odaklanmış ve spontanitenin öneminin farkında olarak çalışmalarını yürütmüştür; ancak Spolin Stanislavski'nin aksine oyuncunun oynadığı role inanmasını -sahnede kendisi değil rol kişisi olarak var olmasını- ve seyirci tarafından izlendiği, dördüncü duvarın bulunduğu -ya da seyircilerin oyuna interaktif bir şekilde katılmadıkları, pasif kaldıkları denebilir- bir anlayışı savunmamaktadır (Uyanıksoy 2007: 33).

Öncelikle Spolin için cıbrıca tanınabilir kelimeler yerine şekillenmiş sesler koymaktır ve anlamı karıştırmak için kelimeleri eksik ve yanlış söyleme şeklindeki "dil oyunları" (*double-talk*) ile karıştırılmamalıdır (Spolin 1999: 112). Cıbrıca'yı yararlı bulmasının sebeplerinden biri bu egzersizin geleneksel bir oyun yöneten yönetmen için "oyuncuları prova sürecinin başlangıcındaki bir sürü teknik zorluktan sıyırması, rolleri içinde kendiliğinden hareket etmelerini"²⁵ sağlamasıdır (Spolin 1999: 112). "Spolin, çalışmalarında oyuncularının kendilerini sınırlayan unsurlardan -örneğin, mantığın kısıtlayıcı faktöründen- kurtulup, düşünmeden tepki vermelerine çok önem verir" (Uyanıksoy 2007: 29). Ayrıca spontan tepkiler geliştirmeye, şimdi-ve-burada olmaya büyük önem veren Spolin'in çalışmaları "şu anın ve burada olmanın dolaysızlığından geçer; bir sonra gelenin ne olduğunu bilmek ya da düşünmek mümkün değildir; bunu kendi kişisel yargılarından ve bir otoritenin onayını istemekten kurtulan herkes başarabilir" (Uyanıksoy 2007: 29-30).

²⁵ Spolin'in *Improvisation for the Theater* kitabının Türkçe çevirisi henüz yayınlanmamıştır. Çeviriyi yapmakta olan ve "Cıbrıca" bölümünü paylaşan Ege Maltepe'ye teşekkür ederim.

Oyuncuyu kısıtlayan gerilimi, kendini yargılama durumunu vs. aşmaya çalışmaya yönelik çalışmalar tasarlamak ve yapmak Spolin'in yaklaşımı açısından çok mühimdir. *Provalar için Tiyatro Oyunları: Yönetmenin Elkitabı* (Theater Games for Rehearsals: A Director's Handbook) kitabında Spolin, tasarladığı tiyatro oyunlarının doğaçlamaya dayalı değil, geleneksel denebilecek şekilde tiyatro yapan yönetmenlerin de provalarında kullanabileceklerini, hangi sıkıntılar durumunda hangi oyuna başvurulabileceklerini ayrı ayrı belirtmiştir. Cıbrıca bu kitapta da spontanite, anda olma ve konuşma becerileri noktasında birçok sıkıntı için ilaç niteliğinde reçetelenmiştir. Örneğin oyuncu repliklerini okuyorsa ve karşısında konuştuğu kişiyi göz ardı ediyorsa buna yönelik birçok oyun ve egzersiz kullanılabileceğini söylemekte ve cıbrıca'yı da bunlardan biri olarak işaret etmektedir (Spolin 1985: 16). Bu anlamda Strasberg'in cıbrıca'yı kullanma sebeplerinden biri olan partneri dinlememe problemiyle baş etme anlamında Spolin'in de cıbrıca'ya başvurduğu görülmektedir. Spolin, "bakmak" (*staring*) ve "görmek" (*seeing*) arasında da bir fark olduğunu, cıbrıcanın oyuncunun hangi fazda olduğunu anlamak anlamında da hızlı bir anahtar olduğunu belirtmektedir (Spolin 1985: 16). "Akort Etmek" (*Tune-Ups*) başlığı altında kitabın 5. bölümünün açılışını cıbrıca ile yapan Spolin, repliklerle ilgili kaygı yaşayan oyuncular için cıbrıcanın birebir olduğunu belirtmiştir. Spolin oyuncuların, repliklerin dinamik bir aksiyondan ve katılımdan ileri geldiği bir faza gelmelerinin zorunlu olduğunu ve bu noktada repliklerini tereddüt ederek okuyan oyunculara cıbrıca ya da kafadan söyleme (*ad-libbing*) verilmesinin işe yarayacağını vurgulamıştır. Cıbrıcanın iletişim kurarken tüm bedenle tepki vermeyi sağladığını ve beraberinde getirdiğini ekleyen Spolin, oyuncuyu hızlı bir şekilde açtığını ve yönetmenlerin oyuncuların potansiyellerini görmesi anlamında da kritik olan bir egzersiz olduğunu altını çizmiştir. Aynı zamanda ilişkiyi ve dâhil olmayı fizikselleştirdiğini de ekleyen Spolin, spontane olma ve blokajın kalkması anlamında cıbrıcanın olağanüstü bir değeri olduğunu yazmıştır. Oyuncuya ve sahneye alışık olmadığımız bir canlılık getirdiğini, bir ivme kazandırdığını da yadsımamaktadır; fakat provalarda cıbrıca'yı kullanırken cıbrıca eğitimi ve bilgisi olmayanlarda kullanmanın daha muazzam sonuçlar verdiğinin de unutulmaması

gerektiğini yazmayı ihmal etmemiştir (Spolin 1985: 52). Oyuncuyu gafil avlamak, alıştığı, dengede olduğu halin dışına çıkarmak (*off-balance*) ve oyuncuyu bilinmeyenle tanıştırmak da cıbirca amaçlananlardandır (Spolin 1986: 124). Spolin'in vurguladığı bu noktalar, Sarıkartal'ın cıbirca kullanımıyla da benzeşmektedir (Sarıkartal 2017). Cıbircanın yanı sıra Spolin'in ayrıca ünlü-ünsüz harflerin fizyolojik yapısını keşfetmek üzere geliştirdiği egzersizler de mevcuttur. Konuşma sırasında ünlüler ve ünsüzlere ayrı ayrı yoğunlaşarak bu harfleri duyumsamak, fiziksel olarak kelimeleri ağızda görmek şeklinde ifade ettiği bu egzersizler de (Spolin 1985: 25-26) Sarıkartal'ın derslerindeki cıbirca kullanımından bahsedilirken üzerinde durulacak olan kelimeleri “çiğneme” ve “kast etme” meselesiyle yakın gözükmektedir.

Öte yandan, Spolin cıbirca yaratıcı olanın akıcılık ve hikâyelendirmeyi sürdürme noktasında olduğunu düşünmektedir. Sarıkartal'ın cıbirca hikâyeleştirmeye izin vermeden, hissedilenleri cıbirca dışı vurma sonrasında oyuncunun metinle ilişki kurması için kullanmasından farklı olarak Spolin, cıbirca diyalog kurarken bilinen bir hikâyenin karşılıklı cıbirca konuşulmasını önerir (Spolin 1986: 127). Zaten çoğunlukla verili bir metin üzerinden çalışmak yerine doğaçlamanın metni oluşturulduğundan takip edilebilir bir olay örgüsü yaratmak oyunu oluşturmaktadır. Bu bakımdan bu tezde araştırılan cıbirca kullanımından oldukça farklıdır²⁶.

Spolin'e ek olarak, yine onunla aynı dönemde tiyatro sporu şeklinde geliştirdiği doğaçlama oyunları bilinen ve cıbircaya dair anılması gereken bir diğer isim Keith Johnstone'dur. Aynı dönem, birbirlerine çok benzer çalışmalar yürütmelerine rağmen Spolin ile birbirlerinden haberdar değillerdir (Okar 2011: 50). Güreş sporundan etkilenerek tiyatro sporları dediği bir gösteri biçimi geliştirmiş olan Johnstone, Kanada'da kurduğu iki doğaçlama takımının

²⁶ Spolin'in “Cıbirca: Satıcı”, “Cıbirca-İngilizce”, “Cıbirca-Geçmiş Olay”, “Cıbirca-Öğretme”, “Cıbirca- ‘Neye?’ Oyunu” gibi birçok çeşitlemesi bulunan cıbirca egzersizi modellerine *Improvisation for Theater* (1999: 112-118), *Improvisation for the Lone Actor* (2001: 39-42), *Theater Games for Classrooms* (1986: 123-130), *Theater Games for Rehearsals* (1985: 53) kitaplarında erişmek mümkündür. Ayrıca Uyanıksoy'un tezinde de bu egzersiz şablonlarının birçoğunun Türkçe'ye çevrilmiş hali yer almaktadır (2007: 58-60).

seyircilerin önerileri doğrultusunda hangi takımın daha iyi doğaçlama yaptığına göre puanlandırılması ve kazananın belirlenmesi üzerine kurulu bir tiyatro müsabakası yaratmıştır (Nutku 2002: 469). Türkiye’de en bilinen doğaçlama sporu takımı Mahşer-i Cümbüş’ün televizyon programında tiyatro sporunu izleyiciye tanıtmasıyla cıbirca doğaçlamasına dair bir aşnalık oluşmuştur. Tiyatro sporunda Johnstone da cıbirca’yı kullanmaktadır, ama seyircinin verdiği anahtar kelimelerle ve benzeri şekilde o an üretilen hikâyeye ne denli sadık kalındığı ve oyuncuların ne ölçüde cıbircaya rağmen “yaratıcı” oldukları cıbircanın işleyip işlemediği noktasında belirleyicidir.

Doğaçlama tiyatro ve tiyatro sporu ne yazık ki anda olma, spontanite noktasında tezle ilişkili olabilmekte fakat metin temelli tiyatro yaklaşımından oldukça farklı olduğundan daha fazla yer vermeye gerek görülmemektedir.

Şimdi de oyuncunun kendini keşfetmesi, grup içinde rahat hareket etmesinin sağlanması anlamında değil, daha ziyade metinle çalışırken karakterle buluşma noktasında oyuncudan gelen açmazları çözmek, ya da karakterin metin-öncesi doğaçlama çalışmalarında cıbircanın yerine bakmak daha verimli olacaktır.

2.4 “SİSTEM”DEN “METOT”A: LEE STRASBERG ²⁷

Metot oyunculuğu yönteminin özdeşleştiği isimlerden olan Lee Strasberg, profesyonel çalışmalarına kurucularından biri olduğu Group Theater’da başlamış, daha sonra asıl ününe kavuştuğu Actor’s Studio’da ölümüne kadar devam etmiştir (Güngör, 2015: 227). Yine Spolin gibi Stanislavski’nin Amerika’ya gelen öğrencilerinden olan Maria Ouspenskaya ve Richard Boleslavsky’nin öğrencisi olmuştur. Cıbirca egzersizini hocası olan Maria Ouspenskaya ve Richard

²⁷ Başlıkta bahsedilen “sistem”, Stanislavski’nin çalışmalarıdır. Kendisi gibi Stanislavski’nin Amerika’daki öğrencilerinin ve hoca olarak onların öğrencilerinin geliştirdiği Metot Oyunculuğu, Stanislavski’nin “sistem”inden büyük ölçüde etkilenmiş ve farklılıklarını da benzerliklerini de ondan hareketle almıştır.

Boleslavsky'den aldığı, kendi kitabı *A Dream of Passion* içinde olmasa da (Strasberg 1987), Lola Cohen'in derslerinin ses kayıtlarından oluşturduğu kitabı *Lee Strasberg Notes* 'ta (Cohen 2011: 51) dile getirilmiştir. Ne yazık ki özellikle Ouspenskaya üzerine neredeyse hiç kaynak olmadığından; Boleslavsky'nin altı derslik kitabında da bahsi geçmediğinden, kendilerinin nereden esinlendiği ve kendilerince nasıl kullanıldığı bilinmemektedir²⁸.

Strasberg oyuncu ile çalışırken öncelikle oyuncunun mental ve fiziksel gerginlikten kurtulması için birtakım egzersizler yaptırmaktadır. Strasberg için oyuncu olarak içsel bir konsantrasyon ve farkındalık geliştirmek için serbestleşebilme becerisine ihtiyacımız vardır ve yumuşama (*relaxation*) egzersizleri ile korkuyu, gerginliği, gereksiz enerjiyi elimine etmek ve vücudun bütün alanlarını uyandırmak niyet edilmektedir (Cohen 2011: 5). Sandalyede oturularak başlanan çalışmada oyuncunun kontrollü bir şekilde kasılı bölgelerini serbest bırakması, konforsuz, rahat olmayan (*uncomfortable*) bir yerde bulunmasına rağmen serbestliği (*relaxation*) yakalamasını amaçlamaktadır. Oyuncu gevşemenin yollarını ararken sonraki aşamada, gerilimli bölgeyi rahatlatmak üzere “ahhh”, “hah” gibi sesler çıkarır: Belki keskin, belki uzun, nasıl geliyorsa o şekilde... Strasberg gerginliğin ifade bulması noktasında seslere yol vermenin önemli olduğunu savunmaktadır. Ses çıkarmayı gelen itkilere yol vermenin bir aracı olarak da görmektedir. Nihayetinde Strasberg'e göre itki ifadeye dönüşmek ister, tıpkı akan bir su gibi akmak ister (Cohen 2011: 11). Rahatlama çalışmalarının sonraki adımı konsantrasyondur. Konsantrasyon için rahatlama olmazsa olmazdır, bu ikili güçlü bir ilişki içindedirler. Bu çalışmaların dışında yine hocası Ouspenskaya'nın çalışmalarından kendi çalışmasına adapte ettiği “duyu belleği” ve “duygu belleği” (*sense memory/emotional memory*)

²⁸ Fakat Boleslavski kitabında Commedia dell'Arte'ye dair prova sırasında bir oyuncunun kullandığı tekniklerden bahsetmektedir. Bir aşırı okuma olarak belki de Commedia dell'Arte geleneğini bilmesine istinaden *grammelot* ile bağlantılı bir şekilde bu egzersizi kullanması ihtimali bir varsayım olarak burada durabilir ve bu alandaki araştırmalar için yeni bir kapı aralayabilir. (Boleslavski, R. 2010. *Acting: The First Six Lessons: Documentary from the American Laboratory Theatre*. (Der.) Rhonda Blair. New York: Routledge, s. 124.) Bir diğer yandan Maria Ouspenskaya'nın kendisinin geliştirmiş olduğu bir yığın egzersiz bulunmaktadır. Cıbircanın da bunlardan biri olduğu iddia edilebilir.

çalışmaları²⁹ da Strasberg'in metodunda merkezi bir yerde durmaktadır (Garfield 1984: 12-13); fakat bu tez dâhilinde cıbrıcayla doğrudan bir ilişkisi bulunmadığından yer verilmeyecektir. "Egzersiz kombinasyonları" dediği, duyu ve duyu belleği çalışmaları da dahil birçok egzersizini bir arada kullandığı çalışmalarda sesi ve konuşmayı bir arada kullanmayı denemektedir. "Kişisel nesne" (*personal object*) ile yapılan çalışmalarda sesi ekleyerek ("ahhh", "hah"), belki daha sonra monologdan bir kelime ya da bir şarkı (sözsüz ya da hırıltılarak da olabilir) ekleyerek oyuncu içinde bulunduğu hali yansıtmaya çalışır (Cohen 2011: 23). Fakat bu aşamada da hala bildiğimiz anlamda cıbrıca egzersizlere katılmış değildir (Cohen 2011: 24). Daha sonra Spolin'in de kullandığı, Ouspenskaya'nın geliştirdiği "hayvan egzersizi" çalışmaları yapılır. Bunlara ek olarak, Strasberg'in geliştirdiği "şarkı-ve-dans egzersizi" de, yine oyuncunun yerleşmiş alışkanlıklarını kırmak için kullanılır. Sarıkartal'ın "cıbrıca-şarkı egzersizi" gibi ikili bir yapısı olduğundan biraz daha açmak yerinde olabilir.

"Şarkı-ve-dans egzersizi"nde oyuncu sahneye geçer ve ortada, seyircilerin karşısında ayakta durur. Sadece durur, durması istenir. Fakat birçok oyuncu "sadece" durma koşulunu gerçekleştirememekte, kimisi gözünü kaçırmakta, kimi kıpırdanmakta, kimisi elini oynatmaktadır genellikle. Egzersizin bu safhasında istenen, gereksiz olan ve ekstra olan hiçbir şeyin yapılmamasıdır. Ama oyuncu ayakta "dikilirken" istemsiz sinirsel hareketler meydana gelir ve itkiler kendini göstermeye başlar. Biyokimyasal olarak nüks eden itkilerin doğası kendilerini "dışa vurmaya" dayanmaktadır. "Şarkı-ve-dans egzersizi"nin niyet ettiği şeylerden biri kişiye duygusal ve fiziksel olarak ne olduğunun farkına varılması ve bunların olmasına izin verilmesidir (Cohen 2011: 36-37). "Zayıf mı hissediyorsun? Sahneden kaçıp gitmek, vurmak, bağırarak ya da çılgınlık atmak mı istiyorsun? Heyecanlı mısın? Keyifli bir heyecan mı? Bizi kucaklamak ister misin? Eğer ağlamak istiyorsan, nedenini biliyor musun? Korku mu hayal kırıklığı mı? Ne hissettiğini bilmek zorundasın" (Cohen 2011: 37). Sarıkartal'ın cıbrıca da dahil birtakım çalışmalarında da benzer bir şekilde ne hissedildiğinin

²⁹ Egzersizlerin detayları için (Strasberg, L. 1988. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Plume, 132-151) ve (Cohen, L (Der.). 2010. *The Lee Strasberg Notes*. New York: Routledge, 13-36) kitaplarına bakılabilir.

farkındalığını yakalamak amaçlanır. Strasberg ise bu egzersizin sonraki aşaması olarak şarkı söylemeyi ekler. Şarkı kompleks olmamalı, mutlaka titreşim olmalı, gırtlaktan değil, göğüsten söylenmelidir. Şarkının her bir sözü tek tek heceleri birbirinden ayrılarak ve uzatılarak söylenir. Örneğin “Mutlu Yıllar” şarkısı söyleniyorsa şarkının alışılmış ritmi ve melodisi hesaba katılmadan, “Muuuuuuuuuuut”, “Luuuuuuuuuu”, “Yuuuuuuuuil”, “Laaaaaaaaaar”, “Saaaaaaaaaaa”, “Naaaaaaaaaaa ...” şeklinde hecelere ayrılarak, sadece ağızda kalmadan, tüm bedenle katılımıyla söylenir. Acele edilmemelidir. Ses boğulmamalı, kelimenin sonu düşürülmemelidir. Şarkı bu şekilde söylendiğinde alışılmış ritmin belirleyici faktör olmadığı görülmektedir. Bir parantez açmak gerekirse, Sarıkartal’ın çalışmalarına değinildiği bölümde de “cıbirca-şarkı”da şarkının benzer bir yere denk düştüğü, temsil edilen ritim ve duyguya kapılmadan, onun aracılığıyla nasıl yeni şeylerin de çıkabileceği tartışılacaktır. Strasberg’in egzersizinde şarkı bir süre bu şekilde söylendikten sonra yavaş yavaş gülme, ağlama gibi çeşitli haller açığa çıkabilmektedir. Oyuncu “Ne halt ediyorum ben?” diye düşünmeye ve düşmeye başladığında bu kez dans eklenir. Dans, bedenle bir ritim kurma ve onu yineleme şeklindedir. Çalıştırıcı hareketi değiştirme komutu verene kadar aynı hareket ısrarla tekrar edilmelidir. Nasıl hareket edildiği düşünülmemeli, hareketin ve sesin aynı anda çıkmasına odaklanılarak tüm bedenle onun peşinden gitmesine izin verilmelidir. “Şarkı-ve-dans” egzersizindeki çoklu görev ve uyaran durumu “cıbirca-şarkı” ile alışkanlıkların dışına dışma, rasyonel aklın süreci kontrolünün önüne geçme ve ses ve bedene ifade alan ve olanak tanıma anlamında benzerdir. “Cıbirca-şarkı”yı tanımak adına da güzel bir öncül olduğu düşünüldüğünden yer vermeden geçilmek istenmemiştir.

Oyuncunun rahatlamasına ve alışkanlıkların kırılmasına yönelik tüm bu egzersizler Lola Cohen’in kitabının birinci bölümünde yer almaktadır. Kitabın ikinci bölümünde ise “Karakterler ve Sahneler” (*Part II: Characters and Scenes*) başlığı altında cıbirca kullanımına geçilmiştir. Bu bölümde sürekli olarak karakteri yaratan şeyin basitçe replikleri söylemekten öte arkasında yatan alt-metin, verili koşullar, nasıl söylendikleri ve bunun keşfi için “doğaçlama”ya yer vermeye vurgu yapan Cohen’in kitabında, “Kelimeler ve Replikler” alt-başlığında

Strasberg kelimelere noktalama işaretleriyle işaretlenmiş konuşmalar olarak bakmanın düşünce akışını durdurduğunu ve bir aktörün yapabileceği en kötü şeylerden biri olduğunu vurgulamıştır (Cohen 2011: 47-48). Stanislavski bu problemi “dilin kaslarına” (*the muscles of the tongue*) yerleşme şeklinde dile getirmektedir; çünkü ağız insanın en eğitilmiş bölgesidir ve düşünceyi alışkanlık olarak ketleyebilir (Cohen 2011: 48). Eğer oyuncunun ifadede sıkıntısı varsa Strasberg bunu replikleri şarkı olarak söyleterek ya da cıbirca söyleterek aşmaya çalışmaktadır. Sesin rahatlamasına ve daha kolay ifade etmeye yardımcı olurlar. Strasberg için konuşma sadece kelimelerle olmaz. İfade aynı zamanda bedeninin etkin oluşuyla paylaşım içindedir. Oyuncudaki “erken önseme” (*anticipation*) problemini de önemseyen Strasberg, doğaçlamanın spontanitesi ve hocaları Boleslavsky ve Ouspenskaya’dan öğrendiği cıbirca egzersizlerinin önceden tahmin edip ona göre davranma problemiyle başa çıkmada gerçekten etkili olduğunu savunmaktadır (Cohen 2011: 51). Bilinçsizce oluşan erken önsemenin oyuncunun yerleşmiş mesleki bir hastalığı olduğunu söyleyen Strasberg’e göre oyuncunun çoğu zaman sahnede ne olacağına dair bir tahmini vardır ve partnerlerinden gelen repliklere karşılık vermeye koşullanır. Bu durum bir andan sonra hangi anın nasıl geleceğine dair merakı öldürür ve oyuncular karşılıklı replik atan oyunculara dönüşürler. Strasberg bu büyük sorunun önüne geçmek için prova sürecinde replikler yerine aynı koşullar altında, aynı istek ve eylemi gerçekleştirecek şekilde cıbirca kullanıldığında “şimdi-ve-burada” olma durumunun geldiğini ve oyuncuların birbirlerini gerçekten dinlemeye başladıklarını dile getirmiştir (Cohen 2011: 52).

“Şimdi-ve-burada” olma ve canlılık için doğaçlama çalışmalarına önem veren Strasberg “kendi repliklerini ilk kez söylüyormuş gibi söylemek, insanları ilk kez duyuyormuş gibi duymak için doğaçlamalara” başvurmaktadır (Güngör 2015: 253). Commedia dell’Arte oyuncularının kullandıkları doğaçlamaları örnek verir, doğaçlama bu türü canlı tutan temel özelliklerdendir. “Alışkanlıkların kırılması için anlamsız kelimelerle konuşma –giberişçe- ve sahne sözlerini başka sözcüklerle açıklama gibi çalışmalar” yaptırmaktadır. Cıbirca aynı zamanda sözel kalıplardan uzak bir ifade kazanmaya da yardımcı olur (Güngör 2015: 254).

Cıbircanın yanı sıra eğer sahne üzerinde bir aksaklık ve/veya oyuncuların endişeleri vs. varsa bunların da “dile getirilmesini” (*speaking out*) ister. “Dile getirmeye örnek olarak: Şok oldum. Ne yapacağımı bilemiyorum. Repliklere çok odaklandım ve konsantrasyonum dağıldı. İyi gitmiyor. Göz teması kurmalıyım. Sahne partnerime kızgınım. Kişisel problemler, defolun!”³⁰ (Cohen 2011: 52). Bu noktada cıbirca kullanımına dair yeni bir pencere açma anlamında, dile getirme durumunun kendisinin de cıbirca yapılabileceği fikri düşünülebilir mi acaba? Çünkü örneğin “Partnerime kızdım” vs. demek de sosyal bir tansiyon doğuracağından, oluşturulmaya çalışılan veya halihazırda oluşmuş açıklık halinin azalmasına ya da kişinin kendisini yeniden kapamasına sebebiyet verebilir. Cıbircada tam da ne söylendiğinin adının konamaması avantajını Strasberg’in neden burada kullanmadığı üzerine düşünülebilir.

Strasberg’in metodunda cıbirca doğaçlaması oyuncunun rahatlamasına, gevşemesine dair bir dizi çalışmayı (sandalyede gevşeme, şarkı-dans) geride bıraktıktan sonra metne geçildiğinde metnin yönergeleriyle uğraşmak yerine ilk olarak sahnenin fiziksel ve duygusal olarak oyuncu tarafından hissedilmesi ve yaşanır olmasını sağlamak ve karaktere bu şekilde adım atmak şeklinde gerçekleştirilir. Sarıkartal’da da ileriki bölümde bahsedileceği üzere cıbirca-şarkı, başka egzersizlerin üzerine eklenen bir sonraki aşama olarak karakterle karşılaşma, ya da metnin yeni olanaklarını keşfetme noktasında kullanılıyor. Bu anlamda ikisinin de kendi yöntemleri içinde aşama aşama ilerlerken karaktere dair çalışmalara geçildiği sıra bu egzersizin farklı varyasyonlarını kullandıklarını söyleyebiliriz. Ama Strasberg cıbirca’yı metinle ve verili koşullarla ilintili şekilde kullanırken, Sarıkartal’ın “cıbirca-şarkı” egzersizi metinle ve koşullarla hiç bağ kurmayarak; ama egzersiz sonrası metne ve koşullara odaklanıldığında oyuncunun bedeninde daha fazla etkilenim sağlamak amacıyla yaptırılmaktadır.

Strasberg’in öncesinde, onun çalışmalarına da öncül olarak şekilde metnin dilin kaslarına yerleşmemesi, etkisini kaybetmemesi için Stanislavski aktif analiz

³⁰ Çeviri bana aittir.

yöntemi dediği, sahnenin iskeletinin ve koşulların sabit kalarak oyuncunun replikler yerine kendi cümlelerini kullandığı doğaçlama çalışmaları yaptırmaktadır. Yazarın yazmış olduğu cümleler, oyuncu onları kendisine ait kılana kadar oyuncuya yabancısıdır. Metni ezberlemeden önce sahneyi anlamak için yapılan bu doğaçlama oyuncunun kendi cümleleriyle, doğaçlama cümlelerle (*ad-libbing*) olduğu gibi Stanislavski'nin “sessiz etüt” (*silent etudes*) adını verdiği, oyuncuların konuşmadan sahneyi oynaması şeklinde de yapılabilmektedir. Pantomimden kaçınılmalı, cümlelerin alt-metni ve eylemler yakalanmaya çalışılarak sözsüz iletişim kurulmalıdır (Özüaydın 2011: 154). Strasberg de “öyküsel monolog” dediği oyuncunun kendi repliklerini söylerken ve partnerinin repliklerini dinlerken aynı zamanda karakterin düşüncelerini, alt-metni sesli bir şekilde dile getirmesi doğaçlamasıyla oyuncunun metinle daha yakından bir ilişki kurmasına çabalamaktadır. Bunun yanında kullandığı bir diğer doğaçlama da cıdırca. Cıdırca:

Oyuncuyu, konuştuğu esnada, cümlelerin arkasında yatan anlamı aktarmada açık ve net olmaya yöneltirken; dinlediği esnada da, konuşma sırasının kendisine gelmesini bekleme hatasına düşmekten çıkarıp, söylenenleri anlamaya çalışmaya zorlar. Aynı zamanda cıdırca, oyuncuyu geçici olarak yazılı repliklerden kurtararak özgürleştirir ve alt-metni aktarmaya yönelterek oyuncunun duygularını harekete geçirir, harekete geçen duyguların metindeki cümlelerden bağımsız bir biçimde kendi orijinal ifadelerini bulmasını sağlar³¹ (Özüaydın 2011: 155).

Bu anlamda Strasberg'in cıdırca kullanımı, Stanislavski'nin metnin dilin kaslarına yerleşmemesi için ezberlenmediği ve kullanılmadığı, oyun yerine oyuncunun kendi cümlelerini ya da oyunu sessiz sürdürdüğü aktif analiz ve sessiz etüt çalışmalarının bir uzantısı şeklindedir ve bu doğaçlamalara bu anlamda katkı sağladığı ve zenginleştirdiği görülmektedir (Özüaydın 2011: 156). Şu da unutulmamalıdır, oyuncunun metindeki replikler yerine kendi cümlelerini kullanmasının metinle kuracağı ilişkiyi zedeleyeceğini ve zorlaştıracağını düşünüp itiraz edenler de bulunmaktadır. Bu anlamda cıdırcaı tercih etmek daha verimli

³¹ Özüaydın da Loraine Hull'un (1985: 228) *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull* kitabına gönderme yapmaktadır; fakat orijinal kitaba erişilemediğinden Özüaydın'ın göndermesi alıntılanmıştır. (Hull, L. S. 1985. *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull*. Connecticut: Ox Bow Publishing Inc.)

gözükmektedir. Peki, yine de cıbirca kullanılmasına rağmen metne geçildiğinde her bir kelimenin birbirini ne maksatla takip edişini duyumsayamamış, kelimelerle ilişki kuramadan ezberlediği metinle iletişim kurmak zorunda kalan oyuncu için bir zorluk söz konusu değil midir? Her ne kadar sahneyi anlamış, içselleştirmiş olsa da bunu metinle paralel olarak yapması daha hızlı ve entegre bir sonuç vermez mi? Bunlar düşünülmesi gereken sorulardır.

2.5 ÇETİN SARIKARTAL’IN OYUNCULUK DERSLERİNDE CIBIRCA

Öncelikle, bu bölümde Sarıkartal’ın cıbirca kullanımına dair başvurulacak başlıca kaynağın kendisiyle bu konu üzerine yapılmış röportaj olduğunu, bu röportaja referans verilerek cıbirca’yı kullanımına bakılacağını belirtmem gereklidir. Röportajın tamamı ekte (Ek 1) bulunmaktadır. Yöntemine dair, henüz hazırlık aşamasında olan kitabına atıfta bulunmayı gerçekten çok isterdim; ama ne yazık ki yapamayacağım. Umarım bundan sonraki tezlerde sözlü dokümanlar yerine basılı kitaba gönderme yapma fırsatı bulunacaktır.

Cıbirca’yı yöntemine hangi isim ya da hangi ekolden hareketle kattığı net olarak bilinmemekle birlikte, tanık olduğu çeşitli atölyelerde ve derslerde oyuncunun metinden özgürleşmesi ve ifade olanaklarının genişlemesi maksadıyla kullanıldığını ve gerçekten özellikle serbestleşme anlamında güçlü bir etkisi olduğunu gören Sarıkartal, yaklaşık 3 yıl önce kendi çalışmalarında da cıbirca’ya yer vermeye başlamıştır. Kendisi de Stanislavski ve Strasberg gibi metin temelli bir yaklaşıma sahiptir; fakat Strasberg’den farklı olarak cıbirca’yı “var olan metni anlatma” maksadıyla kullanmadığını ifade etmektedir. Cıbirca’yı yöntemine entegre etmeden önce de anlatmanın üzerinde durduğunu, oyuncuya “oyna” yerine “anlat” dediğinde oynama sorumluluğunun azaldığını ve aktarmanın ön plana çıktığını, beden bir anda serbestleştiğini, ifadenin bedene yayıldığını vurgulayan Sarıkartal, cıbirca’yı oyuncunun metinden bağımsız olarak, içinde bulunduğu anda kendi hissettiklerini dışa vurma niyetiyle kullanmaktadır.

Konuşulan dil yerine cıbrıca'yı getirmesinin sebebi olarak da sosyallikte hissedilen her şeyin, her şekilde, cıbrıcayla olduğu gibi dibine kadar, özgürce ifade edilememesini göstermektedir ve oyuncunun kendi kendini sansürleme durumunun önüne geçmeye çabalamaktadır.

Sarıkartal öncelikle cıbrıca'yı, yerde yatarken *solar plexus*³² ve göbek deliğinin biraz altında bulunan bir başka sinir ucunu ellerle dinleyerek içten gelenleri sesle dışa vurmaya ve içinde bulunulan hali ve hissedilenleri cıbrıca ifade etmek şeklinde kullanmaktadır. Dinleme sırasında gelişen ekstazik fazın sonuna kadar tüketilmesi ve oyuncunun tükenip bitap düşerek açılması istenmektedir. Bunun haricinde ayakta iken oyuncuları yürütüp hayal güçlerini çalıştırmaya üzere "Aşağıdaki - göbek deliğinin altındaki sinir ucu- ateş topunu duy ve tepeye -*solar plexus*- çıkıp oradan döküldüğünü hayal et" şeklinde telkinde bulunarak ve bir noktada anlatmaları istenerek de cıbrıca uygulanmaktadır. Bu vasıta ile imgelemi aşırı keskinleştirip, belli bir hayalin net olarak görülmesini sağlayıp bunu nefesle ve bedenle bağlamak üzere tam o anda hissedilenleri cıbrıca anlatırma söz konusu olmaktadır. Bu şekildeki cıbrıca kullanımının performansta dayanıklılık artırma gibi bir katkısı olduğunu belirtmiştir. Organizmanın dayanamadığı yerde kapanması durumunu bu şekilde aşmaya çalıştığını ifade etmiştir. Sonrasında da bunu monolog çalışmasında da kullanma fikri doğmuştur (Sarıkartal 2017).

Bunun yanı sıra Sarıkartal cıbrıca'yı şarkı ile birleştirerek "cıbrıca-şarkı egzersizi" dediği bir çalışma geliştirmiştir. Cıbrıca anlatmada, yaşanmakta olan duygu sürecini ifade edip tüketerek oyuncuyu temizlenmiş bir soba haline getirmek ve açmak söz konusuyken; cıbrıca-şarkıda hissedileni nakletme sırasında şarkı ile paslaşılarak sönmelenme değil, enerjinin körüklenmesi söz konusudur ve bu kez oyuncu adeta yanmaya hazır bir soba halini alır.

Sarıkartal'ın derslerde uyguladığı haliyle "cıbrıca-şarkı" egzersizini çalışma prensibi şu şekildedir: Oyuncu-öğrenciler çember olurlar. Çemberden biri olduğu

³² Vücuttaki merkezi sinir ağıdır. Kaburgaların bitiminde, mide ile buluşan ortadaki boşluğu ifade etmektedir.

yerden, olduğu halden hissettiklerini cıbrıca anlatmaya başlar. emberdeki seyircilere anlatıyor olduğunun bilincindedir. Karakterle iliŐki anlamında bir sıfır noktasından, karakteri ve çalıŐtıđı Őeyleri hiç dűŐünmeden, yalnızca bedeninde oluŐan itkilere cıbrıca ile yol verir. Hiç kesmeden, cıbrımayı birbiri üstüne bindirerek yükseldiği ve cıbrıcaya mutlak surette devam etmek istediği bir anda, zirvede, “Őarkı” komutuyla, gelen ilk Őarkıyı söylemeye başlar. Őarkı seçiminde de yine karakter ve alıŐılanlarla hiçbir iliŐki sűz konusu değildir. Zaten bir ”seçim”den de bahsedilemez, çađrıŐımsal bir Őekilde herhangi bir Őarkı söylenmeye başlanır. Burada önemli olan Őarkının içeriğinin ya da melodisinin çalıŐılan monoloğa ya da tirada uygunluğu ya da buna benzer bir Őey değildir. Yalnızca Őarkıyı söyleme sırasında da yine cıbrıca kısmında olduğu gibi hissedilenin anbean ifade ediliyor olmasına, Őarkının melodisinin içinden geçip onu da dűnűŐtürmesine odaklanılmalıdır. Őarkıda da bir süre devam edilip, kiŐinin kendini Őarkıyı söylemekten alamadığı noktada cıbrıcaya dűnmesi komutu verilir. Bu Őekilde ters kűŐe yaparak bir süre (cıbrıca-Őarkı geçiŐinin kaç kez olacağı yükselme grafiğinin oluŐumuna, kazanılan ivmeye bağlıdır) cıbrıca ile Őarkı arasında salınan oyuncu daha sonra bir anda “tut” komutuyla durur ve önce karakterin parçadaki isteğini dűŐünür sonra çalıŐtıđı tiratta önceden belirlemiŐ olduğu, kendisi için en yoğun, en vurucu olan cűmleyi söyler. Kendini dinler. Bir kere daha söyler. Yine dinler. Sonra nefesle birlikte girdiği hali bırakır. Daha sonra, o-an-orada olan kiŐinin, Őimdi-ve-buraya gelmesini sağlamak amacıyla mekânda dikkati çeken bir ayrıntıya bakması (örneğin gözüne takılan bir giysi, duvardaki bir leke ve benzeri) ve detayla ilgili sorulara cevap vermesi istenir. Bu sırada yeniden kendine gelmiŐ oyuncu yine bir nefeste bıraktığı hali tekrar eker ve tiradı oynar.

Egzersiz, Strasberg’in “egzersiz kombinasyonları”na benzer Şekilde birçok katmanı içinde barındırmaktadır. Öncelikle oyuncu “cıbrıca-Şarkıyla” yükseldikten sonra tiradı oynamaya başlamadan önce, önceden tirattan seçilmiş ve Sarıkartal’ın “iğneme-kast etme” dediği egzersizle çalışılan repliği söylemektedir. Bu nedenle “iğneme & kast etme” egzersizine daha yakından bakmak faydalı olacaktır.. Çalışılan tiratta oyuncu için en vurucu olan, en çok

merak uyandıran ve çok uzun olmayan bir cümle –çünkü uzun bir cümlede birden fazla an (*beat*) olması çok muhtemeldir ve bu da aklın devreye girmesini doğurabilmektedir- seçildikten sonra seçilen cümlenin kelimeleri teker teker, herhangi bir vurgu yapmadan, sesli bir şekilde, sesin oyuncuya çarpıp etkili olabileceği şekilde söylenir. Bu “çiğneme” safhasıdır. “Çiğneme” demekteki maksat çiğneme taklidi yaparak ya da benzeri şekilde kelimeyi aşırı artiküle etmek değil, kelimeyi çiğnediğini düşünerek, hiçbir harfi es geçmemek ve yutmamaktır; harfleri oluşumlarına ve doğalarına uygun şekilde çıkarmaktır. Kelimelerin anlamı düşünülmezsizin çiğnenmesi gerekmektedir. Cümle bir süre çiğnendikten sonra kelimeleri kast etme safhasına geçilir. Kast etmede de kelimeler yine tek tek, birbirlerine bağlanmadan, bağımsız olarak birbiri ardına söylenir. Bu kez kelimelerin anlamları de göz önünde bulundurularak, hissettirdiği imajlarla birlikte seslendirilir. “Martıyım ben” derken “martıyım” ne ifade etmektedir? “Kuşum” değil, “martı” değil “martıyım”... Aynı şekilde “ben” nasıl bir yere denk düşmektedir? Kast ederek söylerken kelimeye göre çeşitli imajlar ve itkiler belirir. Kelimeler birkaç tur ayrı ayrı kast edildikten sonra bu kez yan yana durmak isteyenler birbirine bağlanarak söylenir. “Ben de onun kadar güzelim” derken “ben” ve “de” bir arada durmak istemektedir. “De”nin anlamı ve imajı “ben” ile birleştiğinde başka bir şeye işaret etmektedir. Ortada başka biri vardır ve bu kişi de en az onun kadar güzel olduğunu iddia etmektedir... Birbirine bağlanan kelimeler de kast edilerek söylendikten sonraki aşamada cümle komple sıkıştırılır. Hiçbir itki ve imaj eksilmeyecek şekilde kelimeler birbirine bağlanır ve bir cümle oluşturduğu hatırlanır. Kast ederek söylerken bir ton ekleme çabası yoktur, kelimeler imajları farkında olunarak söylendiğinde zaten doğalında, organik bir ses ve uyum oluşur. Çalışılmış bir ton duyulmaz, kelimeyi söylerken söyleyen kişiye ne olduğu duyulur. “Çiğneme” ve “kast etme” ile çalışılan cümle kişi için yoğun imajlar³³ barındırdığından bu cümle üzerinden monoloğun modunu yakalamak da kolaylaşmaktadır. Oyuncu sebebini bilmediği bir şekilde kendisini cezbeden herhangi bir repliği seçmelidir ve replik seçimi anlamında özgürdür. İnsan olarak oyuncu ile çalıştığı karakter arasında hem köprü hem de engel teşkil

³³ İmaj meselesi yöntem bölümünde açıklacaktır.

eden unsurların çözülmesi için metinde oyuncuyu cezbeden repliğin seçilmesi bu bakımdan önemlidir.

Cıdırca-şarkıda seçilen şarkı, konuşan kişinin ana dilinde olmalıdır; çünkü Sarıkartal için şarkının oyun metni gibi bir işlevi vardır. Belli sözleri ve bir melodisi olan şarkıda, cıdırcaadan aniden kopan oyuncu hissettiği şeyi ifade etmeye devam etmeli, akışı ketlememeye özen göstermeli ve şarkının kendi etkisine mağlup olmamalıdır. Sarıkartal'ın röportajda dile getirdiği haliyle:

Şarkı “gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar”dan söz ediyor olabilir, ama sen o sırada o şarkı aracılığıyla, o an hissettiklerini dökmekle görevlendiriliyorsun ya –ben öyle komut veriyorum- örneğin sen büyük bir öfke nöbeti geçiriyor olabilirsin ve o şarkıyı sanki dünyanın en öfkeli şarkısıymış gibi söyleyebiliyorsun. Böylelikle, itkiyle ve o itkiyi fiile çevirdiğimizde ortaya çıkan duyguyla metinde klişe olarak ima edilen duygunun aynı olmayabileceğini deneyimleyerek öğrenebiliyorsun (Sarıkartal 2017).

Hatta, klişeye düşmeme ve kendini şaşırtma anlamında şarkı hissedilenden ne kadar ayrıksıysa egzersiz o denli işlemektedir. Bir bakıma şarkının alakasız oluşu, çatışmanın zıt bir temsil üzerinden daha kuvvetli gerçekleşmesini sağlamaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki, kendisinin de röportajda üzerinde durduğu gibi açıklık, spontanite, blokajın kalkması için yapılan herhangi bir egzersizde olduğu gibi “cıdırca-şarkı” egzersizinde de oyuncunun egzersizi yapma isteğine göre egzersiz işe yaramaktadır. Yani, oyuncu egzersizi geçiştirmek maksadıyla hareket ediyorsa, cıdırca konuşuyor/muş/ gibi, şarkıyı o an bulma/mış/ gibi davranabilir. Ama oyuncu bu şekilde yalnızca egzersizin kendisine etki etmesini engellemekte, alışkanlıklarını muhafaza etme anlamında egzersizin kendisine işleyememesini başarmaktadır. Bu, egzersizi yapamama değil, yapmama tercihidir ve oyuncuya kalmıştır. Bir şekilde bir şarkı geleceğine güven duyulduğunda elbet bir şarkı hatırlanır.

Cıdırcaadan şarkıya geçiş anında bazen oyuncu tereddüde düşüp, gelen şarkılardan hangisine gireceğine dair arada kalabilmektedir. Bu yakalanan akışı kesintiye

uğrattığı için oyuncunun hemen yeniden cıdırcaya dönerek dışa vurumunu kamçılması uygundur. Aynı şekilde egzersiz sırasında kendini körükleyemediğini, düştüğünü hissettiği anda da oyuncu hemen o halden vazgeçip cıdırcaya ya da şarkıya geri dönmelidir.

Şarkıya egzersizden önceden karar vermenin, dramaturjik olarak duruma uygun bir şarkı seçmenin egzersize hiçbir katkısı olmadığı gibi, istenen spontaniteyi de engelleyen bir şey olduğunu düşünen Sarıkartal'a göre egzersizin çalışmamasının bir sebebi de oyuncunun garanti sonuç verecek şeylere odaklanan bu tavrıdır.

Egzersizi bir çalıştırıcı eşliğinde yapma meselesine bakılacak olursa, cıdırca-şarkı egzersizi dışarıdan komut veren, doğru noktalarda şarkıya ya da cıdırcaya girişi yönlendiren bir çalıştırıcıyla olduğu gibi, oyuncunun kontrolü dâhilinde kendi kendine egzersizin aşamalarını gerçekleştirmesi şeklinde de çalışılabilir. Nitekim İleri Oyunculuk II dersini aldığım ve cıdırca-şarkı ile tanıştığım akademik yarıyılıda final sınavı olarak oyuncuların her birinin cıdırca-şarkıyı herkesin önünde kendi başına uygulaması uygun görülmüştür. Çalıştırıcının olmamasının etkileri, uygulama deneyimlerine değinildiği bölümde yorumlanmaya çalışılacaktır.

Sarıkartal röportajda dile getirdiği haliyle “cıdırca-şarkı egzersizi”ni oyuncuyu oyuncu-seyirci çemberinin merkezine koyarak egzersizi uygulattığı gibi birebir çalışmalarında kendisi seyirci olup ve oyuncunun seyirci olarak onu dinlediği şekilde de egzersizi çalıştırmaktadır. Egzersizin hiç seyirci olmadan da çalışılabileceğini ifade etmektedir. Seyircisiz çalışma durumunda bu kez hissi “dağlara taşlara anlatma” gibi bir halin doğduğunu egzersizi kendi kendine çalışırken deneyimlediğini belirtmiştir. Burada seyirci varmış hayali kurmaktan öte, izleniyor olma hali ima edilmektedir (Sarıkartal 2017). Egzersiz deneyimlerinin paylaşılacağı bölümde oyuncu için tek başına çalışmak ile seyircili çalışmak arasında bir fark olup olmadığı, varsa ne boyutta olduğu tartışılmaya çalışılacaktır.

Cıdırcanın Sarıkartal'ın derslerindeki kullanımını ve “cıdırca-şarkı” egzersizinin teknik olarak çalışılma prensibini de aktardıktan sonra tiyatro çalışmaları içinde cıdırca egzersizinin kullanımlarına dair açılan başlığı kapatmak yerinde olacaktır. Sıradaki bölümde “cıdırca-şarkı” egzersizinin oyuncunun metinle ve karakterle kurduğu ilişkide nerede durduğunun tartışması yürütülecektir.

3. “CIBIRCA-ŞARKI” VE KARAKTER

Öncelikle kullanılması tercih edilen başlığı biraz açmak yerinde olacaktır. Bu bölümde Oyuncunun metinle kurduğu ilişkide “cibirca-şarkı” nerede duruyor? sorusuna odaklanmaya çalışılacaktır. Tezin de adını oluşturan “metin temelli tiyatro yaklaşımı” olgusuyla sınırlandırılmaya çalışılan ve karakterin aslında metinde, repliklerde şifrelenmiş olduğu; karakter diye bahsedilen olgunun gerçekleşen eylemlerin toplamından oluştuğu fikriyle tiyatro yapmayı tercih eden kesim için cibirca kullanımının olanaklarına bakılmak istendiğinden “cibirca-şarkı” ile “karakter”in yan yana gelişinin fazla iddialı olmayacağı düşünülmüştür. Belki metin temelli tiyatro demek yerine Stanislavski kaynaklı tiyatro ekolleri diye de tarif edilebilirdi; ama doğru ya da yanlış Stanislavski’nin “sistem”inin yorumlanması üzerinden kendi çalışmalarını sürdüren bir yığın tiyatro araştırmacısı olduğundan, bunu Stanislavski gibi metin odaklı, metindeki verili koşulları temel alarak ve söylenen ve söylenmeyenleri analiz ederek karakteri keşfetmeye çalışan yaklaşımlar diye sınırlandırmak tercih edilmiştir.

Kendisi de benzer bir yaklaşımı benimseyen Sarıkartal, röportajında “cibirca-şarkı” egzersizi ile karakter çalışması arasında doğrudan bir ilişkiden bahsedilemeyeceğini ileri sürmüş olsa da aynı zamanda ilişkiel bir bağdan söz edilebileceğini de yadsımamıştır. Tabii ki virtüel olarak var olan, boyut kazandırılmamış bir karakterin, aktüelitede “cibirca-şarkı” ile ne ölçüde var edilebileceğinin tartışması da bu işte bu bölümde yürütülmeye çalışılacaktır.

Egzersizin geliştirilmiş halinin karaktere adım atma konusunda nasıl ve ne boyutta bir katkısı olabileceği, Stanislavski'nin "sistem"inde metinle ilgili doğaçlama çalışmalarına katkıda bulunduğu düşünülen Strasberg'in cıbrıca kullanımından ne ölçüde ayrıştığı ve yine "sistem"e bir başka açıdan sağlayabileceği katkılar tartışılmaya çalışılacaktır. Strasberg'in replikler yerine cıbrıca'yı getirerek oyuncuyu anda tutması ve rahatlatması, karakterin koşullarını daha fazla fark etmesini sağlamasından farklı olarak Sarıkartal, cıbrıca'yı monoloğu örtmek üzere kullanmanın aksine, hiçbir şekilde repliklerle ya da karakterin koşullarıyla birleştirmeyerek ve egzersize şarkıyı katarak oyuncunun sıfır noktasından monoloğun genel moduna yaklaşma araştırması yürütmektedir.

Bu bölümde öncelikle Sarıkartal'ın oyunculuk yönteminin "cıbrıca-şarkı" ile bağı kurulacak olan kısmı ana hatlarıyla aktarılacak ve sonrasında "cıbrıca-şarkı" egzersizinin nerede durduğunun üzerinde durulacaktır. Daha sonra da oyuncuların bu egzersizle deneyimledikleri aktarılmaya çalışılacaktır.

3.1 ÇETİN SARIKARTAL'IN OYUNCULUK YÖNTEMİ

Stanislavski'nin "sistem"inden ve Grotowski'nin "yöntem"inden oldukça etkilenen Sarıkartal, Stanislavski'nin sıklıkla bahsettiği "bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma" meselesinin araştırılmasına, sinirbilim çalışmalarını da yöntemine dâhil ederek devam etmekte ve geliştirdiği egzersizlerle kendi yöntemini şekillendirmektedir.

Bu bölümde Sarıkartal'ın "cıbrıca-şarkı" egzersizi ile metne dayalı tiyatro yaklaşımında çalışılan karakter arasındaki ilişkiye bakmak için "istem", "itki", "eylem", "imaj" gibi kavramlara bakılacak ve açılmaya çalışılacaktır. Sarıkartal'ın yöntemi aktarılırken derslerinin transkripsiyonu yapılmış kişisel ses kayıtlarına başvurulacaktır³⁴

³⁴ Yöntemine dair hazırlanan kitap henüz yayın aşamasında olduğundan ekte paylaşılması tarafımızca uygun görülmemiştir.

En başta, Sarıkartal'ın da “istek” şeklinde çevirmeyi tercih ettiği, Stanislavski'nin sistem'inde Rusça bir terim olan *zadacha* olarak yer verdiği kavram İngilizce'ye - ve dolayısıyla Türkçe'ye de- birçok farklı şekilde çevrilmiştir. Kerem Karaboğa'nın sözünü ettiği haliyle öncelikle Elizabeth Hapgood bunu *objective* şeklinde çevirmiş, Suat Taşer'in çevirilerini yaptığı Stanislavski kitaplarında da *amaç* olarak isimlendirilmiştir. Jean Benedetti'nin tekrar ele aldığı haliyle Stanislavski çevirisinde *task* (görev, ödev) terimini kullanmayı tercih ettiği bilinmekle birlikte, Sharon Maria tarafından bunun da kapsayıcı olmadığı ve *zadacha*'nın hepsini içerdiği yönünde de bir iddia vardır (Karaboğa 2010: 67). Karaboğa da, şu ana kadar yapılan çeviriler içinde en uygun çevirinin Boğaziçi Üniversitesi Yayınları'ndan çıkan *Bir Rol Yaratmak* kitabında geçtiği haliyle “yönelim” terimi olduğunu ve “bir problemi çözenin, bir görevi yerine getirmeye çalışmanın ya da bir amaç doğrultusunda hareket etmenin tümünün birden eylemsel bir yönelim doğuracağı düşüncesinden yola çıkarak yönelim kelimesini kullanmayı tercih” ettiğini belirtmiştir (Karaboğa 2010: 67). Özetle, “amaç”, “görev”, “yönelim”, “niyet”, “istek” gibi çevirileri bulunan *zadachanın* çevirisi olarak bu tezde kullanılması uygun bulunan kavram, Sarıkartal'ın da kullanmayı tercih ettiği “istek” kelimesidir.

Şunun da belirtmesi gerekir ki şahsen “amaç” ya da “niyet” demektense, “istek” demenin daha doğru olduğunu düşünmekteyim. Çünkü yine ilerleyen bölümde değineceğim üzere istek-eylem arasında birbirini açık eden, birbirini doğuran ve besleyen bir ilişki varken “amaç” denince birinin diğeri “için” -eylemin amaç için- var olduğu gibi bir algı oluşması handikapı mevcuttur. Bu, “amaç” kelimesinin Türkçe'deki çağrışımlarıyla da alakalı olabilir, bu da göz ardı edilmemelidir. “Amaç” denince “Bu amaç için bunu yapıyorum” manasına denk düşmektedir eylem denen şey... Hâlbuki Sarıkartal'ın da sürekli üzerinde durduğu gibi eylemin ne niyetle gerçekleştirildiği yapan kişi tarafından yapıldığı sıra ya da yaptıktan sonra anlanmaktadır. Eylemin icrasında ulaşılmaya çalışılan bir hedeftense kişiyi dürten, iten bir istek vardır. Zaten isteğin sonunun ne olacağını, nereye gideceğini de bilinmemektedir; düşünülmez ve sadece yapılır. “Yönelim” demek de bu noktada doğru olmayabilir. Yönelim daha ziyade yapılan şeyin “nasıl”ını, kişinin

genel yöneliminin isteğinin peşinden giderken o kişiyi nasıl etkilediğini tariflemektedir. Özüaydın “amaç” şeklinde kullanmayı tercih ettiği “istek”i açıklarken, isteği belirten cümlelerin “... -mak / -mek istiyorum” olarak kurulduğunu hâlihazırda ifade etmiştir (Özüaydın 2011: 149). O halde basitçe “istek” demek yeterli olacaktır.

İstek demeyi tercih ettiğimiz *zadacha* kavramının neyi ifade ettiğine gelinecek olunursa, kabaca eylemi gerçekleştirmenin altında yatan, kişinin o davranışlarda bulunmasının kaynağı olan şeydir. Tutarlı bir karakteri oluşturan da gerçekleştirdiği bütün eylemlerin isteklerinin bağlı bulunduğu bir üstün isteğin, kişinin o oyun bazında var olma dayanağının olmasıdır (Alfreds 2007: 49). Metin temelli bir yaklaşımla çalışırken de oyuncu öncelikle her bir karakterin oyun boyunca gerçekleştirdiği eylemlerini açık eden bir üstün isteği ve bu üstün isteğe bağlı, tutarlı olacak şekilde her bir sahnede alt istekleri olduğunu bilmelidir. Bu alt isteklerin de parçalanmasıyla yakalanan cümle bazında istekleri olduğunu da unutmuyarak bu istek cümlelerini sahne üzerine geçmeden önceki süreçte varsayımsal olarak belirlemelidir. Varsayımsal denmektedir çünkü sahne üzerinde diğer karakterlerle ve iç ve dış koşulların kendisiyle bizzat karşılaşan karakter isteğinin ne olduğu konusunda ancak bu aşamada netleşebilmekte ve sağlamasını yapabilmektedir. Peki, istek nasıl belirlenebilir? Çalışılan bir tiratta karakterin o cümleleri bir seferde söylemesinin ardında bir istek vardır. Buna dair küçük bir örnek üzerinden fikir yürütülecek olunursa, örneğin Shakespeare’in *Macbeth* oyununda Lady Macbeth, ilk perdenin 5 sahnesinde Kral Duncan’ın gece Macbeth’lerin şatosunda kalacağını öğrenir. Öğrenmeden hemen önce de Macbeth’ten aldığı mektupta, Macbeth’in cadılardan Cawdor Beyi olacağını öğrendiğini, söyledikleri gibi bunun gerçekleştiğini, aynı zamanda kral olacağına dair de kehanette bulduklarını okur. Ardından Macbeth’in gelmesini ve “sözlerini onun kulaklarından içeri akıtarak” onu yüreklendirmeyi umarak beklemeye başlar. Fakat işler onun kontrolünün dışında bir anda hızla gelişir ve akşamına Duncan’ın şatoya ziyafete geleceğini öğrenir. Dolayısıyla bu kez adeta yüreklendirme işine önce kendisinden başlaması gerekmektedir. Kral’ın gelişinin haberini aldıktan sonra tirat olarak söylediği cümlelerin (1981: 26) üst isteği

olarak “Kendini yüreklendirmek istiyor /Gözünü karartmak istiyor /Kuşkularını def etmek istiyor /Duncan’ı ortadan kaldırma konusunda kendisini ikna etmek istiyor/ Güçlenmek istiyor” gibi çeşitli varsayımlarda bulunmak yanlış olmaz. Fakat bu varsayımların ne ölçüde oyuncuyu karakteri canlandırma anlamında eyleme geçirici olduğu, karakterin üstün isteği ile ne ölçüde örtüşüp örtüşmediği de önceden değinildiği gibi oynama sırasında oyuncuyu yeni ve daha güvenilir cevaplara kavuşturmaktadır.

İstek meselesi Sarıkartal için önemlidir; çünkü eylemlerin ateşleyicisi onlardır. Sözün de eylem olduğu unutulmamalıdır, kendi tiyatro anlayışınca sözlerin neden söylendiğinin bilinmediği noktada konuşmanın da hiçbir etkisi, işlevi yoktur. Anların arasının açılarak eylemleri gerçekleştirme itkisini veren isteklerin keşfedilmesi gereklidir.

Tiradı devam eden, bütünlüklü bir an olarak düşünün. Birbirine bağlı anlar dizisi... Daha önceki derste de değinmişim, bu kompartımanlar halindedir. Bir de her bir alt birimin oluşturduğu an’lar vardır. Anların arkasında senin tek tek, adlandıramadığın, istekler yatar. Çünkü o istek, o anı oluşturmuştur. O eylemlere neden olan istek vardır. Ama biz ne istediğimizi söylerken buluruz (Sarıkartal 22 Ekim 2013).

Anları³⁵ dinlerken de “önsemek” gerekir. Yani Sarıkartal’ın kendi sözleriyle,

Öbür anın seni nasıl çağırdığını dinlemelisin. Bu an sönümlenirken öbür anın nasıl çağırdığını önsemen gerekiyor; çünkü hayatta da böyle olur. Fazla önseme de bir sonraki an senin için gerçekleşmeden zihninde gerçekleşmesine sebep olabilir. Fazla önseme ezberden hareket getirir, itkiyi boğar. Arayı dinleyebilmek için “ne olacak” diye önsemek gerek, öbür tarafın beni çağırışını duyabilmek için. Önsemek yerine bağlamaya çalıştığımda aynılaştır; çünkü ezberimden bir şey gelir (Sarıkartal 5 Kasım 2013).

Burada sözü edilen “itki” meselesi de kritiktir; çünkü isteğin eyleme dönüşmesindeki bağlayıcı unsur itkidir. Önsemek de an’dan an’a geçiş sırasında

³⁵ Alfreds’in tanımladığı haliyle “an (*beat*), en bariz olan ve en küçük eylemdir. Her ne kadar küçük de olsa her geçiş, düşüncedeki her evrilış, davranış ya da eylem yeni bir anı başlatır. Geniş bir eylem içinde bir sürü an olabilir. Anlar, aslında, daha küçük parçaya ayırlamayacak eylemlerdir. [Eylemin atom parçacıkları gibi...] An oyuncunun gerçekte oynamakta olduğu şeydir. Anların birbiri ardına gelişi bir aktörün oynayıışındaki detaylı skordur” [Çeviri bana aittir] (Alfreds 2007: 347).

gelen itkileri dinleyebilmek ve buna açık olabilmektir. Fazla önseme halindeyse gelen itkiye kapılıp eylemek yerine oyuncu direkt eyleme durumu içine girmeye çalışarak an'ların seyirci için takip edilebilir ve an'laşılabilir olmasının önünü tıkamaktadır.

İtkinin ne olduğuna gelindiğinde, Grotowski'nin bahsettiği haliyle itki, fiziksel eylemlerden önce gelen, onu önceleyen, neredeyse görünmez olmasına karşın bedende henüz doğmuş olan ve eyleme dönüşmek üzere kişiyi iten, eylemin en küçük birimini oluşturan belirti olarak kabul edilebilir (Richards 2005: 133). Sarıkartal'ın tanımladığı haliyle de

İtki dediğimiz şey, eylemin kişinin kendi bedeninde başlayan en küçük birim halidir. Eylemin nüvesidir, eylem başlamıştır artık. İtkiyi ya bastırırsın, tutarsın; ya da yol verirsın ve dışa vurulup eyleme dönüşür. İtkiye dayanarak ortaya çıkan her dışa vurum gerçek olur ve eylem olur. Çünkü bedende başlamış olan bir hareketin devamı olduğu için, kendiliğinden gerçekleşen bir şeyin devamı olduğu için gerçektir (Sarıkartal 10 Şubat 2015).

Buradan hareketle eylemin ne olduğuna bakıldığında, karakterin istekleri doğrultusunda, onları gerçekleştirmek için yaptığı her şey, içine girdiği tüm aksiyonlar eylem olarak tanımlanabilir (Alfreds 2007: 65). Yine Lady Macbeth örneği üzerinden yorumlandığında, biraz evvel ilk perdenin 5. sahnesinde kralın şatoya geliş haberini aldıktan sonraki tiradında isteğinin “Kendini yüreklendirmek istiyor/ Gözünü karartmak istiyor /Kuşkularını def etmek istiyor /Duncan'ı ortadan kaldırma konusunda kendisini ikna etmek istiyor/ Güçlenmek istiyor” gibi varsayımlardan hareketle bulunabileceğini iddia edilmişti. Çünkü hemen öncesinde Macbeth'ten gelen mektupta kral olma ihtimalinin bulunduğunu, sevinebileceğini ama sevincini içinde saklayarak o gün gelene dek beklemesi gerektiğini okumuştur ve Macbeth'in “kestirme yoldan gidecek yüreği” olmadığını, geldiğinde sözlerini “Macbeth'in kulaklarından içeri akıtarak” kralı kısa yoldan ortadan kaldırma isteğini kendisinin Macbeth'e işleyebileceğini ve hazırlayabileceğini söyler. Fakat sonra kralın gelmekte olduğunu öğrenince haklı olarak fark eder ki kendisi de hazır değildir. Bu nedenle “cinlerini”, “gecenin karanlık elçilerini” çağırdığı tiradında gerçekten donanmaya, kendisini güçlü

kılacak unsurları yanında tutmaya çalışmaktadır. Eylemi, “safına toplamak”, “çağırarak”, “yardım sağlamak” yönündedir. Ama bunu nasıl yaptığı, yapma sırasında hangi fiilleri gerçekleştirdiği yalnızca cümlelerin anlamlarına bakılarak keşfedilebilecek bir şey değildir. Her ne kadar bölümlene yapılırsa, tirat kompartımanlara ayrılırsa da, an’lar yalnızca cümle bazında değerlendirilemez. Bazen öyle bir durum olur ki, bir cümlede iki anın yaşanması gerekir; o cümlede birden fazla anın yaşanması doğru olacaktır (Sarıkartal 19 Kasım 2013).

İstekle eylemi birbirine karıştırmamak gerekir. Sarıkartal’ın belirttiği şekilde örneğin “benim isteğim onun bana açılmasını, dökülmesini sağlamak; bunun nasıl’ı da, nasıl yapacağım da eylemim... Örneğin davet ederek mi yapacağım, kışkırtarak mı yapacağım, kendimi naza çekerek mi yapacağım bunu nasıl yapacağım, eylemime dair şeylerdir” (Sarıkartal 11 Şubat 2014). Kişi aksiyon içindeyken, eylemde bir fiil gerçekleştirdiğini hissetmektedir. “Eylem dediğimiz şey oynama anında akan aksiyonun kendisidir. Fiil dediğimiz, aksiyonun her bir anında aksiyona dönüşmesi sırasında sizin gerçekleştirdiğinizi hissettiğiniz fiildir” (Sarıkartal 18 Mart 2014). Sarıkartal, Stanislavski’den gelen organik oyunculukla ilgili daha yeni, İngilizce kitaplarda *actioning* teriminin eylemlemeye, *action*’ın eyleme karşılık geldiğini; kendisinin fiil ya da eylem-fiil şeklinde tanımlamayı tercih ettiği *actions* olgusunun da eylem çizgisi içindeki (*through line of actions*) partiküler, spesifik eylemlerin henüz gerçekleşmemiş, eylemleşmemiş halini ifade ettiğini belirtmektedir (Sarıkartal 14 Nisan 2015)³⁶. Sarıkartal *actions* terimi ile kast edilenin, oyuncunun gerçekleştirecek olduğu –oynayacağı- şey ile nihayetinde gözükcek şeyi ayırabilmek anlamında yeterli bulmadığından kendi yöntemi dâhilinde oyuncunun düşüncesinde oturtacağı ve oynayacağı şeyi “fiil” sözcüğü ile ifade etmektedir. Fiil, oyuncunun düşündüğü ve gerçekleştirmek üzere kafasında bulunan şeyken; gerçekleştiği anda artık eylemleşmektedir. Ve eylem sırasında da fiil seyirci tarafından görülemeyebilir. Görünen şey vücut bulan eylem olacaktır. Fakat mühim olan yine de oyun öncesinde fiilleri tespit etmek; gerçekleştirilmesi muhtemel, dramaturjik olarak uygun fiili bulmaktır; çünkü

³⁶ Yöntemini sürekli geliştirmekte olan Sarıkartal’ın 2015’ten günümüze Stanislavki’nin “sistem”i dâhilindeki terimleri Türkçeleştirme konusunda birtakım güncellemeler yaptığını ve son haliyle bu şekilde kullandığını belirtmek gereklidir.

oyuncuyu oynatacak olan, imaj ile itkinin zihindeki karşılığını bulduracak şey fiildir. Fiili belirleme noktasında da soyut değil somut; eylemleşebilecek fiiller olmasına özen gösterilmelidir. Bir örnekle açıklamak gerekirse, Çehov'un "Martı" oyununda Medvedenko'nun Maşa'ya söylediği "Neden hep karalar giyersiniz siz" repliğini, oyuncu "davet etmek" fiilini düşünerek ve oynayarak söylemelidir. Maşa'yı karalardan kurtulmaya davet ederek söylendiğinde dramaturjik olarak doğru bir eylem gerçekleşmiş olacaktır. Davet etmenin nasıl gerçekleşeceğinin performatif yanı da oyunu her oynayıta canlı ve aynı zamanda olması gerektiği gibi kılındır. Öncesinde belirtildiği gibi yinelemek gerekirse eylemleşebilecek fiiller belirlemeye özen gösterilmelidir. Örneğin "sevmek", "düşünmek" gibi fiiller eylemleşebilecek fiiller değildir. Birine sevgi beslemek anlamıyla kullanıldığında "sevmek" fiili soyut kaldığından oyuncunun bunu oynaması pek mümkün olmamakta ve çok havada kalmaktadır. Ya da benzer bir şekilde "düşünmek" fiili oyuncuyu eyleme taşımayacağından "karar vermeye çalışmak" gibi, imajıyla oyuncuyu harekete geçirebilecek ve oynatacak bir fiil yakalamaya çalışmak fiiller üzerinden çalışmanın kolaylaştırıcı yanından beslenebilmek anlamında gereklidir.

Sarıkartal'ın röportaj sırasında kendisinin bahsettiği haliyle oyuncu eylemleri gerçekleştirirken aslında itkilerin sonucu oluşmuş etkilerin imaj-fiillerini oynamaktadır. "Biz bazı fiiller; yani bizde, üzerimizde oluşan etkilerin sonucu olarak oluşan itkilerin ve onların imaj-fiillerinden hareketle eylemler gerçekleştiriyoruz" (Sarıkartal 2017). Peki, bahsedilen bu fiiller ne anlama gelmektedir? Aslında oyuncunun yaptığı, oluşan itkiyi fiile çevirmektir. Örneğin omuzlarının kasıldığını, sanki birinin kendisini omuzlarından bir iple dolayıp sıkıldığını hissetmektedir. İşte oynarken de bu "sıkışmak" fiilini oynamaktadır. Görülebileceği gibi örneği verirken bile fiili imajdan ayırmak pek mümkün değildir. Sonuçta duyuşsal olarak, tende, organlarda, kaslarda bir değişim olduğunda bunlar da imaj olarak temsil edilir ve eylemde karşılık bulur. Bunun sonucu olarak da duygular oluşur: Mesela kişi yaşadığı şeyi "kendimi çok çaresiz hissettim" şeklinde tanımlamaktadır.

İstek itkiyi, itki de eylemi tetiklemektedir. Ve her eylem gerçekleştikten sonra peşi sıra hemen yeni bir isteği doğurmaktadır; bu tıpkı hayattaki gibi, bir akış içinde evrile evrile dönüşmektedir (Sarıkartal 19 Kasım 2013). Ama bunu gündelikte keşfedebilmek pek mümkün değildir. İnsan günlük hayatta sürekli olarak anları dinlemek yerine yaşayıp devam etmektedir. Sahne üzerindeyse anların ve eylemlerin farkında olunması ve bedende bıraktığı izlerin dinlenmesi ve işaretlenmesi gereklidir; böylece her seferinde doğru, tekrarlanabilir ve organik bir şekilde oynamak mümkün olmaktadır. Peki, bu nasıl olmaktadır?

İstek-itki-eylem üçlüsünden bahsedilmesinin maksadı aslında bu süreci bütünlük kılan, organik bir şekilde birbirini tetiklemesini doğuran “imaj” meselesine girmektir. Oyunculuk için çok önemli bir yerde duran ve cıbrıca ile ilişkisi kurulacak olan imaj olgusuna Sarıkartal’ın yaklaşımı şu şekildedir:

[...] Düşünce, duygu, beden kimyasındaki değişiklikler vs.- bedende bir itki oluştururken aslında bedende tek bir süreçte birleşiyorlar. Aslında değişik süreçler tek bir şeymiş gibi yaşanıyor. Ve bunların hepsini aynılaştıran bir maya var. Bunu sağlayan şey ise imaj... Yani hayaldir. Bu kabiliyetin adı da muhayyiledir. Sürecin adı da tahayyüldür. Farkında olmaksızın, dışarıdan aldığımız bütün, en basit fiziksel etkiler de, zihnimizde canlanan düşünceler de, içimizde tuhaf bir şekilde hissedilen duygusal süreçler de hissedilirken aslında imgeleşirler (Sarıkartal 19 Kasım 2013).

Aslında birinci bölümde Dario Fo’nun *grammelot* kullanımında biraz girilmeye başlanmış olan imaj meselesi bu başlıkta daha derinlemesine tartışılmaya çalışılacaktır. Öncelikle imajı yalnızca görsel imajlar şeklinde algılamamak gerektiğini belirterek söze başlamak gereklidir. Sinirbilimci Antonio Damasio’nun belirttiği şekliyle imaj “her bir duyu modalitesinin –görsel, işitsel, tatsal, kokusal ve somatosensoryel- işaretiyle inşa edilen bir yapı, yani mental desenler”dir³⁷ (Damasio 1999: 318). Yunanca’da *beden* anlamına gelen *soma* kelimesinden türeyen somatosensoryel kavramı dokunsal, kassal, ısısız, acısız, içorgansal ve vestibüler³⁸ olmak üzere çok çeşitli duyuyu içermektedir (Damasio 1999: 318).

³⁷ Çeviri bana aittir.

³⁸ Vestibül, içkulaktaki labirente benzer girintili yapının merkezi oyuğudur. (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/vestibule>). Vestibülerse denge duyusuyla alakalı

Dolayısıyla imaj, uyarımların mental temsilleri şeklinde özetlenebilir. Özellikle görsel imajlarla ilgili şu yanılığa düşülmemelidir: Bir nesnenin imajı oluşurken onun resminin nesneden retinaya, retinadan beyne transfer edilmesi gibi bir durum yoktur. Burada daha ziyade nesnenin fiziksel özellikleri ile organizmanın reaksiyonunun biçimi arasında bir yazışma söz konusudur (Damasio 1999: 320). Ve bu yazışma sonucu bir “temsil” oluşur ve algı da oluşan temsil üzerinden gerçekleşir. Peki, imaj sadece görselleri hayalde canlandırmaktan ibaret değilse ve çok daha komplike bir süreçse bu süreç nasıl işlemektedir? Damasio bu problemi şöyle ifade etmektedir:

İmajların nereden geldiği sorusunda bir gizem kalmamıştır. İmajlar beyin aktivitelere ileri gelmektedir ve beyin yaşayan ve fiziksel, biyolojik ve sosyal çevreyle etkileşime geçen organizmaların parçasıdır. Buna göre, imajlar nöral desenlerden, dolaşım halindeki nöronlardan, sinir hücrelerinin oluşturduğu toplama şekillenen nöral haritalardan ya da ağlardan açığa çıkmaktadır. Ama imajların nasıl olup da nöral desenlerden doğduğuna dair bir sır, açığa kavuşturulamamış bir durum vardır. Nöral bir desenin nasıl olup da bir imaja döndüğüne dair problem sinirbilim tarafından henüz çözülmüş değildir. [...] Nöral desen dediğimiz yaygın kabul ile nöral haritanın aktivitesiyle deneyimlediğimiz imajlar arasındaki biyolojik fenomen karakterize [edilememiştir]³⁹ (Damasio 1999: 322).

Her ne kadar sinirbilim çalışmalarında bunun nasıl olduğu tam çözülememiş olsa da varlığı su götürmezdir. Peki, sürecin nasıl gerçekleştiğinin tespit edilememiş olması imajların ortaya çıkışının gerçekleştirilememesi mi demektir? Tabii ki hayır, “Evet, etkinin imajı nasıl yarattığını bilmiyoruz. İtkiyle imaj nasıl birbirine bağlanıyor, bunu bilmiyoruz. Ama [oyuncu olarak] yapmayı biliyoruz” (Sarıkartal 10 Şubat 2015). Etkilenimin gerçekleşmesi için, oyuncunun açık olması ve etkileniminin daha kuvvetli sağlanması için; imajınasyonu harekete geçirmek için çeşitli egzersizler yapılmaktadır. “Cıdırca-şarkı” egzersizinin de bu anlamda çalışan bir yapısı olduğu söylenebilir. Egzersizin yöntemdeki yerine bakarken daha detaylı olarak üzerinde durulacaktır.

Dışa vurma anında imaj belirmelidir yoksa oyun sahne olur; gerçek ve o anda

olarak kullanılmaktadır (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/vestibular>).

³⁹ Çeviri bana aittir.

olmaz. Dışa vurumun organik ve entegre olmasını sağlayan, oyuncuyu hücrelerine kadar o koşulda, istekte ve eylemde kılan ve tutan cümleleri söyleme sırasında gelen imajlardır (Sarıkartal 10 Şubat 2015).

Son olarak, aslında önemi herkesçe bilinen ve belki üzerinde durulmaya bile gerek duyulmayan enerji ve ışımaya konusuna da değinmek hem yöntem hem de egzersiz dâhilinde gereklidir. İstek-itki-eylemin birbirini takip etmesi ve bu sürecin akması için, önce oyuncunun potansiyel bir enerji elde etmesi ve onun karakterin hizmetinde kullanılmasına izin vermesi gerekmektedir. İstek ve eylem, o enerjinin içinden geçip onu da dönüştürerek hayat bulacaktır. Sarıkartal'ın ifade ettiği haliyle:

Evet, hayat doğaldır; ama banaldır. Sahnedeki her şey hayattakiyle aynı görünüşte; ama hayatta yüzüne bakılmaz, sahnedeysen içine düşülür. Çünkü harcanan enerji sebebiyle “ışır”. Duygu, elinde olmadan izleyene bulaşır; çünkü fiziksel olarak etkilenir ve onun da ayna nöronları⁴⁰ aynı şekilde çalışmaya başlar. Bunun olması için bu denli enerji harcanıyor olması gerekir. En büyük ön yargılarımızdan birisi, bir oyuna başlama sırasında görüyorum, insanlar torba gibi duruyor. E böyle birisi niye oynasın? Böyle bir andan başlayarak oynayamazsın. Oynarsın da yalan olur. Neden? Çünkü bu bir atalet anı, durgunluk anı... Oyun ise karakterin eylemiyle başlıyor. Biz karakterin eylemini seyrediyoruz. Ancak seyirci açısından bu bahsettiğim şekilde başlıyor. Oyuncu açısındansa şöyle: Önce yükleniyor, motor çalışıyor “trrrrrr” diye. Ondan sonra koşulların içine geçiyor çok hızlı bir sürede, hemen o koşulları hayal ediyor ve ondan sonra karakterin eylemi başlıyor. O halde senin bir oyuncu olarak bir sıfır noktasına, durgunluk noktasına gitmenin maksadı ne? Gerek olmaması bir yana, yanlış bu! Oyuncu çok yüksek bir enerjide olacak, ondan sonra içindeki enerjiyi eylemin kullanımına bırakacak. Tıpkı prizdeki enerji gibi... Ondan sonra ütü geliyor, takıyorsun ve ütüleme isteğiyle devam ediyorsun. O yüksek enerji karakterin o anki isteğine dönüşecek kafada, düşünceyle... (Sarıkartal 7 Nisan 2015).

⁴⁰ “Maymun görür, maymun yapar” şeklinde de anılan ayna nöron olgusu, bir şeyi izlemekle bir şeyi yapmanın zihindeki aktivite anlamında bir bakıma aynı şey olduğunu ifade etmektedir; çünkü beyinde aynı nöronlar ateşlenmektedir. Aynı zamanda bazı araştırmacıların şimdilerde iddia ettiği gibi insan beyni sadece diğerlerinin aksiyonlarını değil; niyetlerini, davranışlarının sosyal anlamını ve duygularını taşımada özelleşmiş çoklu ayna nöron sistemlerine sahiptir. Ayna nöronlar diğerlerinin zihinlerini kavramsal düşünme ile değil direkt olarak simule ederek yakalamamızı sağlar. Yani hissederek, düşünerek değil... (Blair 2008: 13-14).

Yaratıcı süreci doğuran, enerjinin anbean akıyor olması ve sürekli evrilmesidir. Aksi takdirde oyun içinde, cümleler ve anlar arasında boşluklar oluşur. Boşluk anlarında da “doldurma” maksadıyla, oyuncunun savunma mekanizması olarak ezberden jestler ya da mimikler gelebilmekte; bu da organik olanı, akış içinde olanı ketlemektedir (Sarıkartal 5 Kasım 2013). Oyuncu ileri doğru, kendini akışa kaptırarak devam ettiğindeyse istek ve eylem bir zincir gibi birbirine bağlanmaya ve birbirini tetiklemeye başlamaktadır. *Different Every Night* kitabında Mike Alfreds’in tanımladığı haliyle “istek-eylem-dönüşümü” (*action-turned-objective*) gerçekleşmekte ve karakterin kurduğu cümleler oyuncu için “haliyle” (*therefore*) birbirine bağlanmakta, cümlelerin birbiri ardına neden metindeki gibi sıralandığı isteklerin yeni istekler getirmesi anlamında mânâ kazanmaktadır (Alfreds 2007: 79-83).

Sahne üzerindeki yaşam da tıpkı hayatta olduğu gibi durmamakta ve akmaktadır. Sürekli olarak etkilenimle yeni bir enerji doğmakta ve evrile evrile sürmektedir (Sarıkartal 19 Kasım 2013). Ama gündelikte olduğundan farklı olarak oyuncu bu akış halinde, yaratıcı bir süreç içinde olduğundan “ışımak”tır. *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında Stanislavski günün birinde belki bunun bilimsel inceleme konusu yapılabileceğini ve şimdilik kendisinin “ışın yaymak” şeklinde tanımladığını belirtmiştir (Stanislavski 2011b: 205). Rhonda Blair’ın *Aktör, İmaj ve Aksiyon* (The Actor, Image and Action) kitabında da ifade ettiği gibi

Stanislavski’nin hedefi oyuncuyu metinde verili koşullarla, dikkatin manipüle edilmesiyle, imajinasyonla, hafızayla ve davranışla birlikte bütünleşmiş, tutarlı olarak eklemlenmiş, dışa vurumcu bir varlığa kavuşturmadır. Bu titiz çalışma oyuncuya Stanislavski’nin sürekli olarak üzerinde durduğu “ilham”, “yaratıcılık”, bizim de belki “akış” ve “mevcudiyet” diye isimlendireceğimiz, -oyuncunun tamamen rolün ve anın içinde olma hissi- konusunda yardımcı olmaya hizmet etmektedir (Blair 2008: 51-52).

Akış hissi oyuncu için önemlidir; çünkü gerçekten eylemlerinin anda ve yoğun bir şekilde gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Bu hâl, aynı zamanda kendi gündelik kişininin de tamamen oyun dışında kaldığı ve tüm benliğiyle karakterin dertlerine odaklandığı; kısaca aklının olana müdahale etmeyi bıraktığı bir fazdır. Oynamayı

sanatlaştıran⁴¹, yaratıcı kılan da budur. Akış hissine, enerjinin her an evrilmesi ve organik bağın kurulması durumuna dair daha detaylı bilgi, deneyim aktarımı kısmında verilecektir.

Peki, Sarıkartal'ın yönteminde cıbirca-şarkı egzersizi nerede durmaktadır? Yöntemde bahsedilen etmenleri nasıl ve ne ölçüde doğurmakta ve pekiştirmektedir? Şimdiki başlık altında da “cıbirca-şarkı” egzersizinin olanaklarına ve etkilerine değinilecektir.

3.2 “CIBIRCA-ŞARKI” EGZERSİZİ

Bu bölümde Sarıkartal'ın yönteminde vurgu yapılan “itki”, “imaj”, “an”, “önseme” gibi kavramlarla “cıbirca-şarkı” egzersizi arasındaki ilişki kurulmaya çalışılacaktır. İlk olarak “cıbirca-şarkı”daki cıbircaya odaklanılacak ve seslerin, harflerin etkileri ve bunun metne taşınması durumuna bakılacaktır. Daha sonra “şarkı” ile egzersize ne katıldığına bakılacak, metnin istediği şeye oyuncunun hissettikleri ile katkı sağlaması ve yeni olanakları görmesi ihtimali değerlendirilecektir. “Cıbirca-şarkı”ya bakılırken de ikili yapısının içerdiği geçiş ve imajların keskinleşmesi durumu ve ayrıca oyuncuyu nasıl yükselttiği, ivme kazandırdığı ve akış durumunu doğurduğu ele alınacaktır.

Cıbircanın kimsenin bilmediği bir dilde, anlamsız seslerle, kelimelerle konuşma olduğuna daha evvel değinilmişti. Bilinmeyen, kullanımda olmayan bir dil olsa da bir dilcesine çeşitli sesler, ünlü ve ünsüz harfler içermektedir. Ve hisleri ifade etme aracı olarak kullanılmaktadır. O halde cıbirca'yı anlamak için şimdi neden harflerin özelliklerine ve etkilerine bakılmasın? Konuşma olgusu atomlarına ayrılmasın?

⁴¹ Mihail Csikszentmihalyi de, sanatçıların yaratım sürecindeki bu hallerini genel olarak “akış” (*flow*) şeklinde tanımlamaktadır. “Akış neredeyse otomatik, efor gerektirmeyen ve buna rağmen son derece odaklanmış bir bilinçlilik durumudur” (Csikszentmihalyi 1996: 110). Akış deneyiminin en belirleyici elementi “aksiyonların birbiri içine geçmesi ve farkındalık” halidir (Csikszentmihalyi 2014: 138).

Cıdırcaanın kullanımı teknik olarak Spolin ya da Strasberg'in kullandıkları cıdırca doğaçlamasından farklı olmasa da "cıdırca-şarkı" egzersizi özelinde oyuncuyu sıfırdan metne taşıma, metnin olanaklarını cıdırcayla işaretlenmiş bedende keşfetme gibi bir durum söz konusu olduğundan seslerin, harflerin üzerinde ayrıca durmak gerektiği düşünölmüştür.

Stanislavski'nin, *Bir Karakter Yaratmak* kitabında Tortsov oyuncu olarak cümlelerin, sözcüklerin; hatta hecelerin ve harflerin tadına varabilmenin ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır (Stanislavski 2011a: 82). Harflerin, hecelerin ve kelimelerin durduk yere uydurulmadığının; onların insanın yaşadığı güçlükler, verdikleri tepkilerle doğanın kendisi tarafından bir gereksinimi doyumak üzere verildiğinin altını çizmiştir. Kendisi de kelimelerin tadına varmak ve kelimelerin sembolleri olan harflerin hakkını tastamam verebilmek amacıyla abece'ye yeniden dalmış ve önce ünlüler, sonra ünsüzlere odaklanarak olanaklarını araştırmıştır. Örneğın 'A' sesinin "anlatıma kavuşmak, dışlaşmak isteyen bazı derin coşkusal yaşantılarla yakından ilişkili" olduğunu ve "göğsümüzün köşelerinden fıskırıp" çıkarak derin bir duyguyu anlatabileceğini söylemiştir (Stanislavski 2011a: 84). Ünlülerden sonra ünsüzlere bakmaya koyulan Tortsov, ötümlü ve ötümsüzlerin yapılarını incelemiş ve 'P', 'T', 'K' gibi patlayan, bir çekiç vuruşunu andırırçasına dışarı çıkan ve arkalarındaki bütün ünlüleri de peşinden sürükleyen ünlüler olduğu gibi; 'F', 'S' gibi ötümsüz ve 'sızııcı' ünlüler olduğunu belirtmiştir⁴². Seslerin boş olmadığını, iç dünyamızı dışa vurduğunu ve her bir harfin ruhsal ve coşkusal içerikleri olduğunu da eklemeyi ihmal etmemiştir (Stanislavski 2011a: 85). Cıdırca ile de metindeki kelimelerin içerdiği seslerin boş olmadıkları, cıdırca gibi "anlamsız kelime" bir yapı içinde boğumlamanın, artiküle etme durumunun kendisinin özgürleşmesiyle keşfedilmektedir. Tortsov'un da ünlü ve ünsüzlerin etkilerine dair verdiği derste bir noktadan sonra kendi kendine uydurduğu kelimelerle sesli bir şekilde bir monolog oluşturması ve harflerin tadını çıkarması da belki bu anlamda bir tesadüf değildir (Stanislavski 2011a: 88). Bu ne yazık ki gündelikte kullanılan dilde ifade hissin önünde olduğundan pek

⁴² Stanislavski bu örnekleri Rusça üzerinden veriyorken, çevirmenin bu değerlendirmeleri Türkçe'deki harf ayrımları üzerinden yeniden ele aldığı da unutmamak gereklidir.

gerçekleşmemektedir. Linklater'ın vurguladığı haliyle yetişkinler genellikle hissi “açığa çıkarmak” yerine his “hakkında” konuşmaya şartlandırılmıştır (Linklater 1992: 5). Ama sahne üzerinde bu yeterli ve uygun değildir. Tam tersine, hissi fark etmek ve nakletmek esastır. Belki yüzyılımızda insanlar dinledikleri şeyi “serebral⁴³ olarak çevirmeye daha fazla koşullanmıştır, ama ‘bütün-beden’ konuşması ve dinlemesi hala operasyoneldir” ve sahne üzerinde de hem oyuncu hem de seyirci için gereklidir (Linklater 1992: 14). Bunun keşfi ya da hatırlanması için de cıbrca oldukça etkilidir.

Önceki bölümde *grammelot* hakkında bilgi verilirken onomatopeik kelimelere de değinilmişti ve özellikle bu kelimelerdeki anlam-fonetik ilişkisine bakılmaya çalışılmıştı. Kabul etmek gerekir ki onomatopeik kelimeler bir yana, diğer kelimelere bakarken sözcüğün anlamıyla fonetik yapısı arasında bir ilişki olduğunu ve bu ilişkinin rastlantısal olmadığını söylemek büyük bir iddiadır ve burada tartışmasının yapılmasının ne denli gerekli olduğu da muammadır. Ama cıbrca meselesinde seslerin de imaj ve anlam meselesinde önemli olduğunu düşünmenin ve onları etkilenim için kullanmanın zararlı olmayacağı, faydalı olabileceği göz ardı edilmemelidir⁴⁴.

⁴³ “Hisler yerine mental efor ve akılcı düşünce ile ilgilenme ve bunu talep etme” (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cerebral>)

⁴⁴ Rhonda Blair ve Kristin Linklater kitaplarında, çoğunlukla Shakespeare metinlerinden seçtikleri metinlerle, sesler ve kelimelerdeki imaj ve anlam meselesi üzerinde durmaktadırlar.

Blair *Aktör, İmaj ve Aksiyon* (The Actor, Image and Action) kitabında çeşitli metinlerden replikler vererek, “Ses size ne yapıyor?”, “Hamlet’in cümlesindeki ‘günah’ (*sins*) kelimesini seçişi bedeninizde hissedebiliyor musunuz?” gibi sorularla oyuncunun repliklere, kelimelere ve seslere dair farkındalığını artırmaya yönelik uygulamalara yer vermektedir (Blair 2008: 88). Aynı zamanda seslerin sana ne çağrıştırdığına odaklanmaya yönelik bu egzersizlerin entelektüel ya da dramaturjik egzersizler olmadığını; bedeni zihnin içinden geçerek uyandırmakla ilgili olduğunu ve bu anlamda Stanislavski’nin “bilinç yoluyla bilinçdışına ulaşmak” şeklinde ifade ettiği sürece katkı sağlamak olarak değerlendirilebileceğini belirtmiştir (Blair 2008: 89).

Linklater da *Shakespeare’in Sesini Özgürleştirme* (Freeing Shakespeare’s Voice) kitabında ünlü ve ünsüzlerin fizyolojilerinin yanı sıra Shakespeare metinlerinden çeşitli örneklerle de kelime seçimlerindeki duyusalılığı ortaya koymaya çalışmaktadır. Örneğin “*Poor venomous fool*’daki *venomous* (zehirli) neredeyse bedenin içindeki zehre cızırtılı ünsüzleriyle yol gösterir, *fool* da olanı kabul eder ve buna güler” demektedir (1992: 75). Kelimeleri sayfadan duyu merkezine nakletmek için [...] her bir kelimenin otonom işlevi imajınasyonda hayat bulmak ve duyusal ve duygusal sınır merkezlerinde ve sınır-uçlarında deneyimlenmek zorundadır. Kelimenin deneyimlenmiş anlamı daha sonra titreşimin ünlü ve ünsüz kanalları ve iştah artikülasyonları aracılığıyla dışa vurulmak zorundadır. Sayfadaki kelime imajınasyondaki anlamına dönüşür (duyusal ve duygusal olarak) ve bu deneyimlenmiş anlam konuşulan, telaffuz edilen kelime olur (1992: 31-32). [Çeviri bana aittir]

“Karakter” başlığı altında ses etkisinden bahsediliyor olmasının sebebi de nihayetinde yazarın metindeki kelimeleri seçmesinde ve o şekilde kullanmayı tercih etmesinde bir niyet olabileceği ve kelimenin mânâsının yanında oyuncu için imajı da göz önünde bulundurularak seçilmiş olabileceğidir. Örneğin “siyah” ile “kara” kelimeleri bakıldığında eş anlamlıdır ama kullanımları ve söyleyen kişi için imajı elbette farklı olacaktır. Kelimelerdeki tercihlerde de sadece anlamsal değil; çağrışımsal ve imajsal olana bakılıyor olabileceği unutulmamalıdır. Sarıkartal da sessel etkiyle ilgili şunları belirtmiştir:

“Vicdansız” derken seslerin bana yaptığı bir şey de var; bunu da unutmamak gerek... Kavramların yanı sıra şunun da büyük önemi var: “Vicdan”la “gurur” arasındaki fark -kavram olarak- biraz da “r”lerde gizli... Ünsüzlerin yaptığı etki önemli... “Gurur” derken ses imajının da bir etkisi var şüphesiz. Zannetmiyorum ki birileri “kaporta”ya “şube” desin! Evet, rastlantısal; ama bir ses faktörü de var bana kalırsa. Ve biz söylerken onları da çağırıyoruz, [*ünsüzlere basılarak söyleniyor*] “GuRuRSuZ”, “ŞeReFSiZ” [derken]... O nedenle sen gidip yabancı bir dilde oynayamıyorsun bu kuvvette... (Sarıkartal 10 Şubat 2015).

Cıbrıca da sessel bir dışa vurum olduğundan bu egzersiz itkilerin bünyede etiketlenemesine ve daha sonra yerine replik geldiğinde etiketlenmiş olayla ilişkilendirilip dışa vurumun daha kolay ve etkili olmasına yardımcı olmaktadır (Sarıkartal 2017). Aynı zamanda oyuncu, karakterin cümleleri olan repliklerdeki kelime tercihlerini de daha derinden algılamakta ve replikler oyuncu için herhangi birer cümle olmaktan çıkıp itkinin ve imajın ifadesine dönüşmektedir.

Bakıldığında, karakteri oyuncudan ayıracak olan, rol kişinin gördüğü imajları görmektir. Karakterin yaşadığı, hissettiği şeyi ifade etmek için hangi kelimeleri kullanıyor olduğu bu anlamda önemlidir. Karakteri virtüeliteden aktüeliteye taşıyacak olan, söylenenlerin ve eylenenlerin o anda gelen itkiye yol verme maksadıyla açığa çıkıyor olması, anda olması ve gerçek olmasında yatmaktadır. Belki gündelikte insanlar kendilerini ifade edişte bünyelerinde neler olduğuyula ilgilenmiyor, dinlemiyor olabilir. Sarıkartal’ın da röportajda ifade ettiği gibi anlamlı kelimeler yapı (*langue*) sayesinde, kelimelerin içerdiği sembollerin doğru sıralanışı sayesinde anlaşılabilir olmaktadır; ama aslında ifadeyi oluşturan bu yapı

değil sesler, seslerin çıkışı ve boğumlanmasıdır. Kelimenin anlamlı olabilmesinin koşulu yapı olduğundan, kast edilen şeyin dışı vurumunu da filtrelemekte, sınırlamaktadır. Cıırcadaysa bu anlamda bir yapıdan söz edilemediğinden bu filtreleme durumu aşıp dışı vurum özgürleşmektedir (Sarıkartal 2017). Ve aynı zamanda yapıyı oluşturan harflerin yapıdan bağımsız bir şekilde kullanılmasıyla kendi doğaları keşfedilmekte ve bedende iz bırakmaktadır. Tam da bu nedenle cııırca sırasında kullanılmayan sesler –özellikle ünsüzler- çalıştırıcı tarafından dışarıdan “kkkk”, “ççççç”, “tttt” şeklinde hatırlatılmaktadır.

Oyuncu olarak sahne üzerinde sözcüklerle ifadede bu özgürlüğü ve sözcüklerdeki seslerin etkilerini yaşamayı gerçekleştirmek gereklidir ki her seferinde aynı gerçeklikle, tazelikle ve skorda oynanabilsin. Bu anlamda cııırca önemlidir; çünkü seslerin, harflerin arası açılarak, boşluklar dinlenerek konuşulmaktadır; çünkü ne söyleneceği ve nasıl söyleneceği bilinmezdir. Tabii ki iten bir şey vardır, ama evvelce bahsedildiği gibi yinelemek gerekirse, sembolik düzlemde bir karşılığı yoktur; o yüzden de konuşmayla ifade etme durumu gerçekten anda ve doğaçlama olmaktadır. Dolayısıyla da doğaçlamanın getirisi olarak harflerin birbirini nasıl çağırdığını fark etmek ve süreci dinlemek söz konusu olur. Sarıkartal aslında replikleri söylerken ton duyulmaması, seslerin birbirine bağlanması durumunu dersinde ses çalışması yapıldığı sıra “HammmmmMaaaaaaa” diye titreşimi ağızda toplarken dikkat çektiği şekilde, kendi anlatımıyla güzel özetlemektedir:

Ortadaki “mmmmmm” en önemlisi değil mi? Çünkü o tam kapattığımız sıra ne kadar titreşirse, “Maaa”da tekrar açtığımız sıra o titreşim o ölçüde dışarı salınıyor. Ve konuşurken aynen böyle oluyor. Ünlülerle ünsüzler arasındaki ilişki aynen bu... Örneğin “sert” derken “sssss”tan aldığımı “rrrrr”ye verip “tt” diye kapatırım. [*Ünsüzleri özellikle üstlerine basa basa vurguluyor*] “KaÇıK”! Söyleyince birdenbire anlamlı oluyor değil mi; hiç anlamını bilmeme gerek var mı? “ÇaTlaK”... Kendi çıkardığımız sesin darbe etkisinin size değdiğini görelim. Ben şu an konuşurken benim ağızımdan çıkan her lafın ses etkisi önce bana vuruyor, o sıra ünlüleri nasıl ayarlayacağımı buluyorum. Kelimeleri yapanlar ünsüzler... Ünlüler ne işe yarıyor? İfadeye yarıyor. İtki seni itiyor ya, o sıra doğaçlama için ona ihtiyacın var. Ezberlenmiş cümle söylerken okur gibi yapınca maalesef bu - seslerin birbirini çağırması, sana çarptıkça kelimeleri seçişin vs.-

olmuyor. Oysa sen ezber olsan da karakter ne söyleyeceğini biliyor mu? Bilmiyor? O söyleyeceğini nasıl bulacak? Karakterin nasıl söyleyeceğini ünlüler çıkarken sen dinleyeceksin. Çünkü itki var ya, o ona doğaçlatacak. Hazır ton, önceden seçilmiş ton bu yüzden duyuluyor. Tonlama doğru bile olsa yakışmıyor o an, ton duyuluyor. Önceden tasarlandığı buradan anlaşılıyor. Gördüğümüz bedende yaşayan karakterin o sıra doğaçlamamasından ötürü anlaşılıyor önceden çalışılmış ton... (Sarıkartal 7 Nisan 2015).

Linklater da benzer bir şekilde ünsüzlerin kelime yapılanmasındaki zihinsel bileşenler, ünlülerinse doğrudan nefese ve birincil duygusal alıcı ve verici olan *solar plexus*'a bağlı olduğundan duygusal bileşenler olduğunu belirtmektedir. Linklater için duygu, iştah ve yaratıcı itki ayrılamaz bir şekilde merkezi sinir sistemine bağlıdır (Linklater 1992: 15). Dolayısıyla nefesle ve ünlülerle kurulan ilişkide itkiyi fark etmek ve ünsüzlerle de bunu dışa vurmaya söz konusudur. Sarıkartal'ın yaklaşımı çerçevesinde dil ile temsil etmenin performansı örtmesinin önüne geçmek için cıbırcada ünlülerle dışa vurulmaya çalışılan itkinin ünsüzlerle boğumlanarak filtrelenmesi ve anlama bağlanması söz konusu olur.

Stanislavski'nin kitabındaki Tortsov karakterinin daha önce üzerinde durduğu harfler ve sesler konusunda, imajlarla ilgili de söylenebilecek şeyler mevcuttur. İmaj, nesnenin -ya da herhangi bir uyarının- fiziksel yapısının bedenle ilişkiye geçmesiyle organizmamızda -buna beyin de dâhildir- olan değişime dayanmaktadır (Damasio 1999: 320). İşte bu anlamda cıbırca sırasında sesler ve harfler adeta sesleyeninin dışında, başlı başına bir şeymiş gibi, bir uyarı olarak beden tarafından algılanmaktadır. Nihayetinde ses de duyusal ve dışsaldır ve harflerin fiziksel yapılarının –örneğin, yumuşak ünlü ya da sert ünlü oluşları gibi- bedendeki etkileriyle oluşan itki ve imajlar da yeni sesler doğurmakta ve dışa vurulmaktadır.

Cıbırcada da itkilerin fark edilmesi amaçlanmaktadır. “Cıbırca-şarkı” egzersizinde Sarıkartal'ın niyeti, röportajda da dile getirdiği gibi oyuncunun cıbırca konuşurken hissettiği şeyi söylemesidir. Peki bu hissedilen şey nedir? Temelde itkiye dayalı bir şeydir. Sarıkartal'ın da sözünü ettiği üzere:

Esas olarak itkilerin sezilmesine yönelik bir işlevi var benim kendi uygulamalarımda cıbırcanın. Ve de başlangıçta sözü geri çekerek

cıbirca yapınca, itkileri ayrıca, tane tane sezmek; anları -yani *beat*'leri- ayrı ayrı görebilmek falan gibi bir alışkanlık geliyor. Diyeceksiniz ki, metnin *beat*'leri değil onlar... Konu o değil. Konu, bir anı diğerinden ayırmak, keskin bir şekilde birinden ötekine geçebilmek... (Sarıkartal 2017).

“Cıbirca-şarkı” egzersizi Sarıkartal tarafından, anın içine düşme ve o anki derdin tam da yaşadığı sıra birilerine anlatılması halini oldukça yükselten bir egzersiz olarak değerlendirilmektedir (Sarıkartal 2017). Her ne kadar kendisinin de altını çizdiği gibi cıbirca sırasında direkt olarak metni oynarken olduğu gibi bir itki-eylem ilişkisi olmasa da; hissin kişiyi itmesi ile artiküle bir şekilde dışa vurulan sesin metindeki eylemin simülasyonu gibi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü en azından dışa vurum gerçektir. Söz anlamlı olmadığı için belki eylemsellik anlamında doyurucu değildir; ama tam da bu noktada itkinin dışa vurumunda -belki de semantik olarak anlamlı kelimeler olmadığından- bedene çok daha özgürce başvurulmaktadır. Tabii buradan “söz eylem değildir” gibi bir fikir kesinlikle çıkmamalıdır. Dışa vurumu gerçekleşen her şey artık eylemleşmiştir. Yine daha önce üzerinde durulduğu gibi fiziksel eylem derken kast edilen “hareketler”, “aktiviteler” değildir. İsteğe bağlı, bir niyetle karakterin yaptığı her şey eylemdir.

“Cıbirca-şarkı” egzersizi vasıtasıyla çalışılan karakterin istek-itki-eylemlerinin tespiti ve benzeri bir durum söz konusu değildir. Ama bunlar arasındaki ilişkide daha önce de sözü edilen “an”ların yakalanması ve süreçte an’ların arasının tek tek açılması, istek-itki-eylem arasındaki girift ilişki sebebiyle oldukça gereklidir ve cıbirca-şarkının da bu anlamda oyuncuya yardımcı olduğu düşünülmektedir. Bunların metin üzerinde tespit edilmesi ve sahne üzerinde de gerçekleştirilmesi teoride mümkün gibi gözükse de ne yazık ki süreç bu şekilde işlememektedir. Metin okunduktan sonra herhangi bir egzersize ihtiyaç duyulmadan sıcağı sıcağına sahneye çıkılıp bi çırpıda doğru bir şekilde oynanabileceği olasılık dâhilinde olsa da çoğunlukla çeşitli egzersizlerle metinde yakalananın pratikte açığa çıkmasına çabalanmaktadır.

Oynama sırasında akışın yakalanmasından, istek-itki-eylemin birbirini doğurup birbiri içine geçmesi durumundan da yine yöntem kısmında bahsedilmiştir. Akışın

yakalanması ve hissedilebilmesi için, etmenlerin birbirine bağlanma durumunun fark edilmesi gereklidir. Sarıkartal bunu “İleri Oyunculuk” dersinde şu şekilde açıklamaktadır:

Ben eskiden derslere “baba” kelimesini söyleyiş örneğiyle başladım. Bu kelimeyi söylemede esas olarak yaptığımız şey “b”den “a”ya atlamaktır. Ama öyle atlarız ki “ba” olur. Oynamak da bunun aynısı. Yani “b” çıkarken ağzımızdan “a”yı da bekleriz. Değilse tonlamaktaki gibi monotonlaşma başlar. İllaki tonlar gelmeye başlar. [...] Hiç düşündün mü “b” ile “a” arasında boşluk olduğunu? Olmasaydı duyamazdık. Algılanan ama algılandığı fark edilmeyen bir boşluk... Ya da bir filmi görmenizi sağlayan şey aralardaki siyah kareler değil mi? Aralarda boşluk olmasa film akar mı? Bizim bir şeyi oynayabilmemizi de, seyredibilmemizi de, akışı duyabilmemizi sağlayan şey esas olarak duraklar... [...] Oynarken olan o boşluk da bir yokluk değil... O aslında boşluk da değildir; orada akan bir eylem var. Onun sönümlenişle ötekinin oluşu bağlı birbirine; lafsa duruyor. Çünkü lafın imlediği istek orada sönüyor ve öbür anın zuhur etmesiyle yeni bir istek beliriyor ve iterek yeni bir lafın gelmesini sağlıyor.... Müzik gibi... “Do” derken “sol” sana gelmezse kesinlikle tempo hatası yaparsın (Sarıkartal 5 Kasım 2013).

Cıbrıca sayesinde örnekteki gibi “b”nin “a”yı nasıl çağırdığı, ağızdan nasıl çıktığı fark edilebildiğinden, ezberlenmiş bir konuşmada ton duyulmasının da önüne geçilmektedir. Cıbrıcadan monoloğa geçildiğinde kelimelerin birbirine bağlanması da tıpkı cıbrıcadaki gibi renkli; keskinlikleri, yumuşaklıkları belirgin bir şekilde gerçekleşmektedir (Sarıkartal 2017).

“Cıbrıca-şarkı” egzersizinde cıbrıcanın getirilerine etraflıca baktıktan sonra şimdi de şarkının devreye girmesiyle neler olduğu değerlendirilmeye çalışılacaktır. Öncelikle şarkıya geçiş kısmına eğilmek gereklidir. Cıbrıcadan sonra bir anda şarkıya geçildiğinde sürecin kesintiye uğratıldığı gibi bir düşünce akıldan geçebilir. Ama o yoğunlukta oyuncuya yeni bir komut vermek kişiyi sönümlendirmemekte, aksine bir şeyleri aşır olma hissini yaşamak hem enerji doğurmakta, hem de imajlar keskinleştiğinden oyuncuyu yükseltmektedir. Oyuncu o anda hissedilen şeyle içerik ve melodi anlamında uyuşmayan bir şarkıya girse de hissettiği şeyin şarkının içinden geçip en abuk şarkının bile en doğru ifade aracına dönüşmesi oyuncuyu şaşırtmaktadır. Egzersizi sürprizli kılan önemli unsurlardan biri gelen şarkının önceden tasarlanmamış, karakter ve metin

düşünülmeden, tamamen o anın etkisiyle gelmesidir. “Cıdırca-şarkı”daki şarkının oyun metni gibi bir işlevi vardır ve metinde olduğu gibi şarkının da melodi ve sözler anlamında ilk elden işaret ettiği bir duygu vardır. Söylenmeye başlanan şarkıyla başka duyguların ifadesini de keşfedebiliyor olmak, metinde de yeni ihtimalleri görebilmeyi doğurmaktadır. Örneğin şarkının sözleri ve melodisi çok hüzünlüyken kahkahalar atılarak söylenebilmekte ve bu ne oyuncu ne de izleyenler tarafından yadırganmamaktadır; çünkü o anki durum içinde doğru ve içten olan budur. Buna paralel olarak metindeki repliklerin de sözlerinin içerdiği anlamın yanında satır arasında neler olup bittiğinin araştırmasının yapılması bakımından “cıdırca-şarkı” etkili bir egzersizdir. Karakter hakkında net yargılara varılmasının önüne geçilmektedir. Oyuncu için olasılıklar artmaktadır. Tabii ki x’ten y’ye sıçramak gibi bir durum yoktur; ama x_1, x_2, \dots ’yi deneyimlemek gibi bir süreç söz konusu olmaktadır. Bir bakıma karakter çalışmak da böyle bir süreçtir. Virtüel olarak var olan bir kişiyi, aktüelde yakalamaya çalışılmakta; bu noktada çeşitli elemeler ve sağlamalar yapılarak ona ulaşılmaya ve aksiyonda üç boyutlu hale getirilmeye çalışılmaktadır. Aynı zamanda metin çalışılırken metnin içerdiği anlamın yanında oynama sırasında gelebilecek imajlara açılmanın ve andan ana geçişlerin tüm farklılıkları ve renkleriyle korunduğu, köşelerinin törpülenerek aynılaştırılmadığı, uçlu yapısını koruyarak gerçekleştiği ve oyuncuya provalarda metne ve karaktere yaklaşma anlamında ivme kazandırabilecek bir egzersizdir.

Cıdırca ve şarkı arasındaki geçişlerin ne miktarda ve ne sıklıkla olacağının net bir formülü yoktur. Burada önemli olan, bahsedilen sürprizli yapıyı korumak ve kendini şaşırtmak olduğundan oyuncunun kendini kaptırdığı ve devam etmekten alamadığı bir anda birinden diğerine -cıdırca dan şarkıya ya da şarkıdan cıdırcaya- sıçramak önemlidir; çünkü oyuncunun kapılıp devam etme isteği, kontrolün kendisinde olduğu fikri ve “aklının buna erdiği” düşüncesi rasyonel aklının devreye girdiğinin habercisidir ve böyle bir egzersizde yeni ihtimalleri görme anlamında istenen bir şey değildir (Sarıkartal 12 Mayıs 2015).

Sürecin oyuncunun hakimiyetinde olmadan yürümesi önemlidir; çünkü oyuncunun organizma olarak tüm olanaklarını karakterin hizmetine vermesi

istenmektedir. Egzersiz oyuncuyu kendinden olabildiğince uzak bir yere götürmekte ve aynı zamanda karaktere yakınlaştırmaktadır. Fiziksel anlamda karakterin bu olanakları nasıl kullanabileceğinin araştırmasını yapma ve karakterin atmosferini keşfetme anlamında verimli bir egzersizdir. Oyuncu aynı zamanda kendi olanaklarının karakteri canlandırmak konusunda yeterli olabileceğini deneyimleyerek anlamakta ve karakterle tanışıp kaynaşabileceğini gözü kesmektedir (Sarıkartal 2017).

Son olarak “cıdırca-şarkı”nın bu şekilde ikili bir yapıya sahip olmasının getirilerine bakılacak olunursa; sadece cıdırcayla devam etmek yerine sürece şarkı gibi ikinci bir değişken eklendiğinde ve ikisi arasında sürekli bir geçiş söz konusu olduğunda bu oyuncunun hızlı bir şekilde açılmasını sağlamaktadır. Çünkü oyuncunun dikkat etmesi, dinlemeye devam etmesi gereken daha fazla uyaran olduğunda bu oyuncunun yakaladığı şeyi bozmayı değil, aksine ona çeşitli engelleri aşıyor ve devam ediyor hissi yaşattığından kışkırtmayı getirmektedir ve bu oyunculuk oyuncudaki coşkuyu artırmaktadır. Cıdırca ile şarkı arasındaki paslaşmalarda oyuncunun içinde bulunulan hisse tutunması ama aynı zamanda yeni koşula da adapte olması cıdırca ve şarkı ikilisini birbirine bağlamakta ve akıtmaktadır. Metinde de buna benzer bir şekilde cümleler arasında birbirine bağlanma ve dolayısıyla bir akış yakalama durumunun söz konusu olabileceği düşünüldüğünde egzersiz bunu hissetme anlamında da oldukça etkilidir. Aklen bakıldığında, bu denli kopuk iki şeyin (cıdırca ve şarkı) bile birbirini adeta gereksinmesi ve aynı zamanda tetikleme durumu yaşanabiliyorsa, metne geçişte cümle bazında da bunun hissedilmeye başlanması çok daha olası ve anlaşılırdır.

Neticede “cıdırca-şarkı” egzersizi karakter yolculuğunda önemli bir yerde durmaktadır. Linklater’ın da belirttiği gibi:

Karakter oluş [*becoming the character*] ve durumda olma [*being in the situation*] herhangi bir oyunculuk metodunun nihai amacıdır ve Shakespeare ile⁴⁵ “olma”, kelimelerin cisimleşmesinden, canlanmasından, duyulardan ve duygulardan; organ-ik olarak

⁴⁵ Sadece Shakespeare değil, metin temelli bir yaklaşımca tüm yazarların metinleri bu şekilde düşünülebilir.

konuşma durumundan ileri gelir. Bu durumda oyuncunun, kendilerini organik olarak sunacak birçok eylem içinden seçme olanağı olur⁴⁶ (Linklater 1992: 60).

“Cıbirca-şarkı” da kelimelerin cisimleşmesi ve Linklater’ın vurgusuyla “organ-ik” olan ifadenin keşfedilmesi anlamında; dolayısıyla da karaktere giden yolda önemli bir egzersizdir. Şimdiki başlık altında da oyuncuların bu süreçte neler deneyimlediklerine yer vermeye çalışılacaktır.

3.3 “CIBIRCA-ŞARKI” EGZERSİZİ VE OYUNCU DENEYİMLERİ

“Cıbirca-şarkı” egzersizini uyguladıktan sonra oyuncu olarak daha önce deneyimlemediğim bir şey yaşadığımı hissettiğim için bu denli ilgimi çektiğini ve cıbircaya odaklanmak istediğimi en başta belirtmişim. Bu bölümde de egzersizle tanıştığımda hissettiğim şeylerin diğer oyuncular için de geçerli olup olmadığını merak ederek gerçekleştirdiğim görüşme üzerinden onların neler yaşadıkları ve bu süreçte “cıbirca-şarkı” çalışmalarında deneyimlediklerim aktarılacaktır.

“Cıbirca-şarkı” ile ilgili diğer oyuncularla yapılan görüşmelerin birebir ve sınırlanmış sorularla olmasındansa, odak-grup görüşmesi şeklinde olması tercih edilmiştir; çünkü tek tek konuşmak yerine konuşmayı kendilerine bırakıp deneyimlerini yeniden anımsayacakları ve duyumsayacakları bir alan açacağı düşünülmüştür⁴⁷. Fakat görüşülen ekip 2015-2017 dönemini kapsamakta, üç farklı dönemden de öğrencilerden oluşmaktadır. Bu anlamda topluca görüşmenin hem olumlu hem olumsuz tarafları olmuştur. Olumlu tarafı görüşmenin doğası gereği birlikte hatırlamak ve konuşulanların çağrışımıyla yeni şeyler eklemek iken olumsuz yanı da yine aynı sebepten kontrolünün zor olması ve grupta sadece

⁴⁶ Çeviri bana aittir.

⁴⁷ Zaten odak-grup görüşmelerinde niyetlenen şey de budur. “Karşılıklı etkileşim ve çağrışımlar sonucu, katılımcılar[ın] birbirlerinin zihinlerindeki duygu ve düşünceleri tetikle[mesi]; böylelikle de zengin bir bilgi akışı sağla[ması]” odak grup görüşmelerinin özelliklerindedir (Çokluk ve Yılmaz 2011: 98).

2014-15 döneminden değil diğer dönemlerden de öğrencilerin olması sebebiyle egzersizin uygulaması noktasında ortaklaşmaya çalışılmasıdır. Zaman zaman, 2014-15 dönemi sonrası dönemlerde egzersizin daha farklı uygulamalarının olması ve egzersizin aşamalarının tam hatırlanamaması ve uyuşmaması sebebiyle sohbeti yürütmek konusunda zorluk çekilmiştir. Yine de konuşulanlarda ortaklaşan belli detaylar bulunmaktadır –aynı zamanda benim de oyuncu olarak hemfikir olduğum- ve paylaşılmasının verimli olacağını düşünülmektedir.

Görüşmenin yazıya dökülmüş hali teze eklenmiş durumdadır (Ek 2) ve egzersizin bahsedilen etkilerine dair göndermede bulunurken konuşmacılar konuşma içinde söz alış sırasına göre rakamlarla ve her yeni söz alışları ve eklemeleri itibarıyla da harfle şifrelenmiştir. Örneğin “3/B” diyerek işaret edeceğim görüş konuşma sırasında yeni bir şey ekleyen 3. kişiyi ve - “A” ilki olmak üzere- eklemiş olduğu ikinci görüşü ifade etmektedir. Görüşmecilerin isimlerini vermemek ve burada bahsedilecek deneyimleri spesifik olarak işaret edip takibini görüşme dökümü üzerinde kolaylaştırmak için böyle bir yöntem tercih edilmiştir.

Önceki bölümde bahsedilen etmenler sırasıyla değerlendirilecek olduğunda, öncelikle görüşülen oyunculara cıırcaya adapte olmak bir vakit alsa da dilsel alışkanlığın kırılması ve gerçekten hissedilenlerin aktarılmaya başlamasıyla ifadede özgürleşme, daha ilkel ve merkezi sinir sistemine (*solar plexus*) bağlı bir anlatım gelişmektedir. Zaten egzersizin de öngördüğü bu özgürleşme sürecini görüşülen öğrencilerin hemen hepsi belirtmiştir. Alışkanlıkların kırılması, aklın müdahalesinden kurtulma durumu bazıları için daha sancılı ve uzun bir süreç olsa da, cıırcayla hikâyelendirme durumunun farkına varan, içinde bulunduğu durumu kabul eden oyuncular bir şekilde egzersizin amaçladığı bu etkiyi yakalamıştır. İfadenin olanakları anlamındaki kırılmada çalıştırıcının kullanılmayan harfleri işaret etmesi ve katmasının etkisi olduğuna da değinilmiştir. Oyuncuyu ifade çeşitliliğini görme anlamında da şaşırtmaktadır. Egzersizi çalışmış bir oyuncu olarak bahsedilen bu etkilere katılmaktayım. Bu noktada anlatımdaki akışı yakalama durumunda sanki noktalama işaretiz ve yüklemsiz konuşmaya başlama gibi bir şey olduğunu, bilinç akışı şeklinde sadece

seslerin ve harflerin gelişigüzel ağızdan döküldüğünü söyleyebilirim. Bu anlamda nefesi kesintiye uğratmamak ve aralıksız sesle dışa vurmaya devam etmenin de katkısı olduğunu düşünmekteyim.

Cıbırcayla bu serbest anlatım keşfedildikten sonra şarkıya geçildiğinde gelen şarkının kendisini şaşırttığını belirten oyuncular mevcuttur. Örneğin söylediği çocuk şarkısını, hissettiğini yadsımayarak sinirli bir şekilde söylediğini belirten oyuncu ilginç bir deneyim olduğunu, bunun çok hoşuna gittiğini ve orada dışa vurumun önemli olduğunu ve geri kalanın çok da bir önemi kalmadığını hissettiğini belirtmektedir (4/A). Bir diğer oyuncu, söylemeye başladığı şarkının sözlerini bile doğru düzgün hatırlamadığını, ne şekilde aklına geldiği hakkında hiçbir fikri olmadığını, sevdiği bir şarkı bile olmadığını ve dolayısıyla hayret ettiğini ve o şekilde söylemeye devam ettiğini eklemiştir (7/B). Bunun yanı sıra şarkıya giriş anında gelen şarkının sözlerini tam bilemediğini düşünerek vazgeçip, gelen bir diğer şarkıyla devam ettiğini belirten bir oyuncu da mevcuttur (3/A). Kendi çalışma deneyimimde ben de şarkıya geçiş anlarında bir hayli zorlandım; çünkü şarkının sözlerini bilip bilmemenin de ötesinde “şarkıya geçecek olma” fikri çok baskın olduğundan kendimi cıbırcaya kaptıramadım, bırakamadım; dolayısıyla tabii ki “aklıma” şarkı getirmeye çalıştıkça bir türlü gelmedi. Çünkü akılla gerçekleştirebilmek söz konusu değildir. Ama ne zamanki cıbırcayla anlatıma odaklanıp, devamında hiçbir koşul yokmuşçasına, özgürce anlatmaya başladım ve bu kaygının kendisini de kabul edip hissettiğim yerden cıbırcaya devam ettim, işte o zaman birden hiç tasarlamadan ve duraksamadan “Neden yar neden, bilinmez günü gelmeden” sözleri geldi. Gerçekten ilginç bir andı; çünkü bütün çırpınışlarım bir anda çözüldü. Aynı zamanda böyle bir şarkı olduğunu ve de sözlerini hatırlıyor olduğumu da görmek ayrıca hayrete düşürdü. Bakıldığında şarkının sözleri de manidardır. “Neden”li sözlerin olduğu bir şarkı gelmesi durumunun cıbırcadaki halle ilişkili olabileceğini düşünülebilir. “Olmuyor işte, niye olmuyor?” haliyle, bir bıkkınlık ve yılgınlıkla cıbırcaya devam edince bu serzenişin bu şarkıyı çağrıştırmasının söz konusu olmuş olabileceğini üzerinde durulmalıdır. Gerçekten cıbırca ile şarkı arasında böyle çağrışımsal bir ilişkinin var olup olmadığı bilineemektir; ama buna benzer bir

deneyimi olduğunu söyleyen bir oyuncunun da görüşmede bunu belirtmesi ilginçtir (2/B, 2/D).

Ek olarak egzersizi uygulama sırasında aklıma şarkı gelmediği seferlerden birinde gündüz aklıma gelip söylediğim bir şarkı yeniden geldi. Fakat ne yazık ki o anın etkisiyle mi geldi tereddüdü yaşadığımdan ötürü koştum ve toparlamak için cıdırcaya geri döndüm. Şarkının doğru olup olmadığı, o ana uygun olup olmadığı veyahut “alakasız” olduğu düşünceleri bir yargılama durumu olduğundan, karakteri yargılama potansiyelini de içinde barındırmaktadır. Hâlbuki son derece alakasız olsa da o an kendini ondan alamamak adeta kendi yargılarını bir kenara bırakmaya başladığım bir sürece girdiğinin göstergesidir ve karaktere adım atma anlamında doğru yolda olduğunu göstermektedir. Şarkıya geçişle ilgili ya da gelen şarkıyla ilgili tereddüde düşünce de yapılacak en iyi şey tekrar cıdırcaya dönmek olacaktır. Aynı zamanda “cıdırca-şarkı”daki ilk cıdırca kısmında acele etmemek gerektiğini, sanki sadece cıdırca konuşacakmış gibi düşünmek gerektiğini söylemek yanlış olmaz. Bu durum, egzersiz ilk kez yapıldığında bu kadar etkili olmasının nedeninin de bu olabileceğini akla getirmektedir. Oyuncu gerçekten afallamaktadır; çünkü bir anın içine kendini tamamen bırakmakta ve bu sebepten diğeri doğmakta ve gelmektedir. Sonunu, sonrasını hiç düşünmeden içinde bulunulan durumu en doğru şekilde ifade etmenin, onu tamamına erdirmenin egzersizde kilit rol oynadığını bilerek egzersizi uygulamak gerektiği önerisinde bulunmak yerinde olacaktır.

Görüşmede bu kapılıp gitme halini hem doğuran, hem de her fırsatta önleyen bir egzersiz olmasının üzerinde de durulmuştur (1/A, 1/B). Bunun oyuncuyu sürekli olarak yükseltmekte ama aynı zamanda şimdi-ve-burada tutmakta olduğu ve etkili olduğu düşünülmektedir. Egzersiz dışarıdan gelen komutların bu anlamda kişiyi engellemediği, içerideki motorun çalışmaya devam ettiği ve oyuncunun kendisini yeni görevleri gerçekleştirebilen ve bunun yanında hissini de muhafaza edebilen bir durumda görmesiyle yükselişin kontrollü bir şekilde yaşanması şeklinde değerlendirilmektedir (7/D). Aynı zamanda çoklu uyaran durumunun oyunsuluğu da körüklediği söylenmiştir (3/E).

“Cıdırca-şarkı” egzersizi oyuncuyu yükseltmekte ve enerji sağlamaktadır; ama aynı zamanda oyuncunun karakterin enerjisinin kendisinininkinden farklı olduğunu algılamasını da sağlamaktadır. Karakterin gereksindiği enerjinin, yoğunluğun nasıl bir şey olduğunu “cıdırca-şarkı”dan sonra monoloğa geçen oyuncu bilfiil deneyimlemektedir (3/G). Sarıkartal Medea örneğini vererek egzersizin oyuncunun o yoğunluğun üstesinden gelebileceğini, o noktaya kendini taşıyabileceğini hissettirdiğini zaten röportajda dile getirmiştir. Oyuncuların aktardıkları da bu yönde olmuştur. Örneğin egzersizle Medea’yı çalıştığını belirten oyuncu metni okuyup tespit etmesine rağmen nasıl olacağını bilemediği yoğunluğu çok rahat yakaladığını ve aynı zamanda o enerjinin, nasıl farklı şekillerde açığa çıkabileceğini; hiç bağırmadan, son derece intim bir şekilde çıkabileceğini gördüğünü söylemiştir (7/E). Bir diğer oyuncu da o karakterin monolog anında söylediklerini nasıl bir enerjiyle ve yoğunlukla söylediğini egzersizle sezdiğini ifade etmiştir (6/C). Bu noktada şuna değinmek yerinde olabilir: Enerji derken aşırı coşkunluk, taşkınlık gibi bir şeyden söz edilmemektedir. Mike Alfreds’in üzerinde durduğu gibi:

Enerji her an eylemi dolduracak şekilde ihtiyaç duyulan istemenin yeterli miktarda akışıdır. Çok suistimal edilmiş, hor kullanılmış bir kelimedir. Enerji sahnede olabildiğince coşkun ve çılgın olmak –ki bu da inanılmaz bir gerginlikle eşdeğerdir- demek değildir. Gerilim aslında bloke edilmiş enerjidir. Yönetmenler “Daha fazla enerji!”, “Daha fazla enerji!” diye bağırır ve oyuncular da kaçık kuklalar gibi kendilerini sahnede oradan orada savururlar, ne oynadıklarına dair bütün duyularını kaybederler. Sadece gür bir sese, kabalığa ulaşabilirler –ve de gerginleşmeye...⁴⁸ (Alfreds 2007: 350).

Bu bakımdan egzersizin enerji anlamındaki katkısından söz ederken daha ziyade oyuncunun sıfır noktasından, gündelik kişisinden, karakteri oynayabilecek açıklık ve serbestliği yakalaması, aynı zamanda potansiyel istek ve eylemlere gebe olabilecek enerjiyi taşıması kast edilmektedir. Oyuncu bu halden metinle ve karakterle buluştuğunda da bu enerjinin karakterin istek ve eylemlerince nasıl evrildiğine tanık olmaktadır.

⁴⁸ Çeviri bana aittir.

Oyuncular tarafından “cıbirca-şarkı” egzersizinin aynı zamanda karaktere dair önyargıları, belirlemeleri kırdığı ve karaktere yeni bir boyut kattığı görüşünde vurgulanmıştır (6/A, 10/A, 12/A). Daha önce çalışılmasına rağmen egzersiz vasıtasıyla karakterle yeniden tanışma durumunun yaşandığı belirtilmiştir (4/C). Ayrıca metni anlamaya da yardımcı olduğuna değinilmiştir (1/D). Oyuncuyu oynama sorumluluğundan kurtarıyor olması (10/A) da bahsedilenler arasındadır ve karakterle daha rahat temas kurma anlamında egzersizin üzerinde durulması gereken bir diğer artısıdır.

Bunların yanı sıra, “cıbirca-şarkı” egzersiziyle monoloğa geçildiğinde hem verili koşullara dair hem de karakterin bulunduğu hale dair güçlü imajlar belirdiğinin üzerinde de durulmuştur (2/B, 10/B, 12/A). Bu noktada yine Alfreds’in yaptığı imajın ayrımı dikkate değerdir:

Akıldan ve bağırsaktan –yani içgüdü ve itkiden, bilinçdışından- gelen olmak üzere iki çeşit imajın varlığı vardır. İlkini yaratıcı [*inventive*] ve akıllıca olarak isimlendirme eğilimindeyim. Sonraki ise aktörlerin en yaratıcı oldukları yerdir. İlki “aktör tarafından olur”, diğeri “aktöre olur”. İyi oyunculuğu Zen-gibidir. Siz oyunu oynamazsınız, oyun sizi oynar. Bununla kastım, aktörlerin bir şeyleri oldurmak şeklindeki inançları yerine, bir şeylerin olmasına izin vermeleridir. Kafa ile oyuncular zekâlarını, akıllarını kullanırlar; göreceli olarak objektiftirler ve rolün dışında bir yerdedirler. Bağırsakla ve mide [*gut*] ile içgüdülerinin oyuna dâhil olmasına izin verirler, öznel olarak rolle birlikte dirler. Ve içgüdüler ile derin imajın gelir⁴⁹ (Alfreds 2007: 350).

“Aktör tarafından oldurma” yerine “aktöre olması” durumu bakımından “cıbirca-şarkı” egzersizi oldukça etkilidir; çünkü başından beri üzerinde durulduğu gibi oyuncunun sürekli olarak başına bir şey gelmekte ve buna hayretle tanık olmaktadır. Aynı zamanda merkezi sinir ağı olan *solar plexus* cıbirca ve şarkı sırasında nefesle aktif hale gelmekte ve itkilerden ileri gelen imgelemi, imajın tetikleme sürecidir. Bir öğrenci oynadığı monolog sırasında karşısında olan ve konuşmakta olduğu kişi ile arasında zemin olmadığını ve buna dair bir imaj belirdiğini anlatmıştır. Hâlâ gayet net olan bu imajın, bakıldığında akılla

⁴⁹ Çeviri bana aittir.

ortaya atılabilmesinin pek mümkün olmadığı; rasyonel akılla seçilmiş olsa bile kişiyi bu kadar etkisi altına alamayacağı görülmektedir (12/A).

Seyirciyle birlikte olma durumunun, seyirci çemberinin merkezinde olma halinin de kişiyi yükselttiği belirtilmiştir (12/A). Egzersizi daha önce kendi dönemimde çalışmış olan ve sınavda çalıştırıcı olmadan uygulaması beklenen öğrencilere kendi kendilerine çalışma deneyimleri olup olmadığı sorulduğundaysa bir öğrenci tek başına çalıştığını ama verimli olmadığını belirtmiştir. “Başarma” niyetiyle, sınav için çalışma durumunun bunu yaratmış olabileceğine vurgu yapmıştır (6/B). Kendi deneyimim üzerinden, seyirci çemberinin ortasında anlatma ve oynama durumunun bir getirisi olduğunu, daha fazla kısırdığını ve yükselttiğini söylemem abartı olmamaktadır. Tek bir seyirciyle çalışmayı da deneyimlemiş bir oyuncu olarak, tek seyircinin kişiyi tek bir noktaya odakladığı ve oyuncunun her şeyiyle ve her yere oynama durumunu çember kadar yaratmadığını söyleyebilirim. Ama bunun oyuncu olarak kendime has bir şey olup olmadığı; diğer oyuncuların da hemfikir olup olmayacağı meçhuldür. Ek olarak, şahsen çalıştığım monologda karakterin karşısında konuştuğu biri vardır, dolayısıyla tek seyircide seyircinin bu kişinin işlevini gördüğü iddia edilebilir. Yani karşıdaki bu tek seyirci, sadece izleyici değil aynı zamanda muhatap konumuna da düşmüştür. Eğer kendi kendine konuşulan bir tirat çalışılmış olunsaydı aynı durumun söz konusu olup olmayacağı bilinmemektedir. Zaten ne yazık ki oyuncuların birçoğu yalnızca derste seyirci ortasında egzersizi uyguladığından ve yeniden çalıştırma ya da çalışmalarını isteme gibi bir durum mümkün olmadığından tek seyircinin getirisi ve götürüsüne dair daha fazla şey söylemek anlamlı olmayacaktır.

Seyircisiz bir şekilde, oyuncunun kendi kendine çalışması durumuna bakıldığında öncelikle bunun mümkün olduğu, dağlara taşlara anlatma şeklinde gerçekleşebileceği Sarıkartal tarafından röportajda dile getirmiştir. Yalnız çalışma durumunda neler yaşayacağını merak ettiğimden bu şekilde çalışmayı da denedim. Zorlandığımı itiraf etmek zorundayım. Kendimi bıraktığımda zaman zaman seyirciyle yakalanan konsantre hali yakalayabildim ama egzersiz çoğunlukla kendimi sorgulamakla, olmuyor düşüncesiyle geçti.

Sanki egzersiz sırasında kendim de seyirci gibiydim. Cıdırca da şarkı da, sanki seyirci olarak en çok kendimi şaşırtıp kendimi inandırdığımda yürüdü. Ama yer yer kaybolma durumundan kendimi alamadım. Bu, çok fazla kendimle ilgilendiğim ve kendimde kaldığımdan ötürü olabilir, bu da belki dışa vurmanın önüne geçmiştir. Çoğunlukla itki geldiğinde içine düşüp orada kaldım, hemen ifade edemedim. Hatta belki buna itkiden ziyade kendini ittirmek demek daha doğru olacaktır. Aynı zamanda içten içe kontrolümde devam etmesini istedim. Görüşme sırasında bir öğrenci de buna benzer bir şey yaşadığından bahsetmiştir; ama kendi kendine çalışırken değil, seyirciyle icra ederken başına geldiğini belirtmiştir (9/A).

Egzersizini ilk kez yaptığımda en baskın olarak hissettiğim şey sözün, bedenini, her şeyin birbirine bağlanması, taşların yerine oturması hissiydi. Gerçekten zihin susup sahne karaktere ve onun derdine bırakıldığında elimi, kolumu, sesimi karakterin nasıl kullandığını görmek beni dehşete düşürmüştü ve çok güçlü bir haz vermişti. Organiklik diye bahsedilen şeyin böyle bir şey olabileceğini hissetmiştim. Tez süresindeki çalışmalarında bunu deneyimleyemedim; ama bunu da bir çeşit deney yapıyor olma durumuna bağlamayı uygun buluyorum. Bunun haricinde, ilk deneyimde bahsedilen bu akış, aralıksız geçiş halinin egzersizin aşamalı yapısına yedirilmemesi gerektiğini düşünüyorum. Egzersiz birçok katmandan oluşmaktadır ve her birinin bitişi ve diğerinin başlangıcının net olması gerekmektedir. Bu, süreçte çalışırken görünen önemli detaylardan biri olmuştur. Aceleye getirme ve yakalanan şeyi kaybedileceği düşüncesi yalnızca endişe edildiği gibi kaybetmeye, en azından içinde kaybolmaya sebep olmaktadır. Onun yerine anlar, boşluklar dinlendiğinde sindire sindire ilerlenebilmekte ve sürecin oyuncuda bir iz bırakması da daha mümkün olmaktadır. Bu –çalışma sürecinde- hem şarkıya geçiş, hem çığneme ve kast etme ile çalışılan repliği söyledikten sonra bırakma, bir detay görme, şimdi-ve-buraya gelip çekerek başlama aşamalarında hissedilen bir şey olmuştur. Endişeye düşünce aşamalar bulanmış ve birbirine sirayet etmiştir ve bu da her birinden alınabilecek tadı yavanlaştırmış ve egzersizi yapmış olmak için yapmak gibi bir yere götürmüştür.

Neticede, uygulamada birçok değişken bulunmaktadır ve bunu “test edebilmek” bir bakıma olanaksızdır; ama yine de tecrübe edilenleri aktarmakta bir sakınca olmadığı düşünölmektedir. Böylece kişide egzersizin katkıları ve çalışmadığı yerler ile diğer oyunculardaki durum birlikte değerlendirilmektedir. Oyuncu olarak deneyimlediklerimden sapan, benim o şekilde ifade etmeyeceğim türden herhangi bir paylaşım ile karşılaşmadığımı, bu bakımdan görüşme yapmaktan memnun olduğumu belirterek bu bölümü de sonlandırıp sonuç bölümüne geçmek yeterli olacaktır.

4. SONUÇ

Öncelikle, “cıbirca-şarkı” üzerine yapılan bunca değerlendirmede, ünlü ve ünsüz harflerin, ses çıkışının ve boğumlamanın üzerinde bu kadar durulmasının sebebi temelde metne, konuşmaya, konuşarak iletmeye ve iletişmeye dayalı bir tiyatro yaklaşımı içerisinde bu egzersizin nerede durduğuna bakmaktır. Tabii ki sözsüz, ya da belki anlamsız bir dilde konuşularak performans dilinin cıbirca olarak kurgulandığı; hatta metin kullanıyor olmaya rağmen karakter gibi bir öznenin varlığından bile bahsedemeyeceğimiz performanslar yapmak da mümkündür, fakat “metin temelli yaklaşım” denerek bunlar dışarıda tutulmaya çalışılmıştır. Mesele dil, cümleler ve sözcükler olunca; aynı zamanda karakterin ve durumların altında yatanların burada şifrelenmiş olduğu anlayışı devreye girince kelimelere ve kelimelerin fizyolojisine dalmamak olanaksızdır. Ek olarak, imajların açığa çıkmasında cümlelerin yapılanmasını es geçmek, oyuncunun karakteri duyumsamak anlamında bunlarla iletişime geçmemesini beklemek de aynı ölçüde tutarsızdır. Aslında Stanislavski'nin de ehemmiyetle üzerinde durduğu şeylerden biri budur. Ama metnin ezberlenmesi noktasında kurulacak ilişkinin sağlıklı olacağı endişesiyle bu süreci ertelemeyi tercih etmiştir (Toporkov 2017: 212). Bunun da metinle daha geç ilişkiye geçildiğinden imajları duyumsama ve karakterle tanışma anlamında oyuncuyu süreçte geri bırakmaya sebebiyet vermesi muhtemel olabilir. İşte bu sebepten Blair, oyuncularını oyunun diliyle çalışma ve kelimeleri hatırlamanın mükemmelen olması konusunda zorladığını; bunun, onları aksiyona taşıyacak olan imajların seçimi ve inşası konusunda olabildiğince spesifik ve kişisel çalışmaya olanak sağlaması noktasında gerekli olduğunu

düşündüğünü ifade etmektedir (Blair 2008). Dilin açık ve net olması Blair için, imaj ve aksiyon arasındaki ilişkiye netlik olarak direkt yansımaları için olmazsa olmazdır. Eğer dil değişirse ya da açık olmazsa, sonrasında imaj da değişir ya da bulanır ve bu bir fazlalık ve imajınasyona tepki olarak kendini aksiyonda bir bulanıklık ya da değişim olarak belli eder. Tabii ki söylediği bu şeylerin en geleneksel, metin temelli tiyatro hakkında geçerli olduğunu; doğaçlama ya da interaktif performanslarla ilgili konuşmadığını da eklemeyi ihmal etmemiştir (Blair 2008: 90). Sarıkartal'ın da bu noktada Blair ile hemfikir olduğu iddia edilebilir, zira kendisi de bu konuda oldukça hassastır ve hatta çevirilerde minikmiş gibi gözükken hataların bile önemli yanlış anlaşılmalara sebebiyet verebildiğini, bu konuya da dikkat edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Örneği de Blair'ın da kitabında vermiş olduğu örnek olan (Blair 2008: 113) Çehov'un *Martı* oyununda Nina'nın tiradındaki "Martıyım ben" repliğidir. Rusça'da İngilizce'de olduğu *a/the* ayrılı olmadığından, İngilizce çevirilerde *The seagull* demek yerine *A seagull* şeklinde çevrilmiştir fakat anlamda ve imajda büyük değişikliklere sebep olmaktadır (Sarıkartal 10 Şubat 2015). Bu noktada çeviri metinlerde imajların kaybolmamasına ek olarak eş anlamlı gözükken kelimelerde ses etkisinin de üzerinde durularak tercihte bulunulmasının önemine de değinilebilir. Nihayetinde Sarıkartal'ın da üzerinde durduğu gibi belki de bu sebepten oyuncu kendi dilinde, aşına olduğu dilde daha kuvvetli oynayabilmektedir (Sarıkartal 10 Şubat 2015). Burada tabii ki çeviri olmayan, anadilde yazılan metinler kast edilmemektedir, dildeki ses etkisinin üzerinde durulmaktadır.

Stanislavski'nin metni ezberletmemesi durumuna bir yenilik olarak, daha sonra Strasberg ezberlenmiş metin üzerinden çalışırken kalıplaşmış, ya da kalıplaşabilecek söyleyişlerin üstesinden gelebilmek için cıdırca ile doğaçlamayı getirmiştir. Bu, hem oyuncunun olabilecekleri erken önsemesinin önüne geçmekte, hem de cümlelerin alt-metinlerinin açığa çıkmasıyla gerçek replikleri söyleme sırasında bunların göz ardı edilmeden telaffuz edilmesini sağlamaktadır. Oynaması sırasında, ya da karaktere yaklaşım bakımından oyuncunun yaşadığı kaygılardan kurtulmak için de bunları dile dökme (*speaking out*) yöntemini uygulamıştır. Fakat bu dile döküş oyuncunun kendi cümleleriyle, anlamlı kelimelerle gerçekleşmektedir. Sarıkartal'ın "cıdırca-şarkı" egzersizinin de

Strasberg'in Stanislavski'nin alt-metin ve doğaçlama çalışmalarına cıdırca ile katkı sağlamasına ek olarak, oyuncuda gerginlik yaratan şeyleri dillendirme, oyuncunun tereddütlerini, korkularını, sosyal kaygılarını dökme ve arayı soğutmadan monoloğa sıçrama, oyuncuyu belli bir enerji seviyesine çıkarma ve ifadeyi çeşitleme noktasında katkı sağladığını belirtmek yanlış olmaz. Çoklu bir süreç olarak "cıdırca-şarkı" aynı zamanda karaktere adım atma bakımından da doğru ve etkili bir egzersiz gibi gözükmektedir. Hem alışkanlıkların bertaraf edildiği ve ifade anlamında sınırların genişlediği, hem de egzersizin öncülü olarak "çiğnenme ve kast etme" ile çalışılan repliğin söylenerek karakterin monologdaki halinin hızlı bir şekilde yakalandığını bir egzersiz olduğundan metin temelli bir prova sürecinde karaktere geçiş aşamasında tercih edilebilir. Stanislavski'nin metni ezberlerken yavanlaşması ve dilin kaslarına yerleşmesi sorunsalına yönelik olarak da Sarıkartal'ın yönteminde önerdiği gibi "cıdırca-şarkı"da –aslında herhangi bir oyunda, provada- bir metni ezberlerken çiğneyerek ezberlemek tercih edilebilir.

Spolin'in cıdırca'yı temelde oyuncunun ifade olanaklarını genişletmesi; Strasberg'in de karaktere dair klişelerden kurtulması için kullanmasının yanında Sarıkartal'ın kullanımındaki cıdırca, onomatopeik kelimelerdeki gibi kelimenin anlamıyla içerdiği ses arasında bir ilişki olabileceği ihtimalinin de göz önünde bulundurduğu iddia edilebilir. Bu egzersizi aynı zamanda oyuncunun metinle kurduğu ilişkide de kullanmak, karakter çalışmasında metnin durduğu yeri fark ettirmek esasının olduğu da bu iddiaya eklenebilir. Bunun yanı sıra Strasberg'in "şarkı-ve-dans" egzersizi gibi ikili bir yapısının olmasının yine oyuncuya engelleri aşılıyor hissi yaşatarak kendinden, kendi dertlerinden aşamalı bir şekilde sıyrılmasını doğurması durumuna da odaklanılmaktadır; cıdırca'yı sadece metne dair alışkanlıklardan kurtulmak ya da dili örterek spontane tepki vermek için değil aynı zamanda seslerle ve harflerle kurulan ilişkiyi hissettirmek ve bunun üzerinden metinde de bunun araştırmasının yapılmasına izin vermek için kullanmak da bu iddia kapsamında düşünülmelidir.

Maria Ouspenskaya, Richard Boleslavski, Lee Strasberg gibi Stanislavski ekolünün Amerika'daki temsilcileri olan birçok ismin Yahudi olduğu ve Yiddish Theater geleneğinden geldikleri gerçeğini de vurgulamak gereklidir. Boleslavski

ve Ouspenskaya tarafından, Amerika'daki Actors Studio sürecinde geliştirilen bir egzersiz olduğu düşünülürse, cıbrıca egzersizinin Commedia dell'Arte'deki *grammelotun* yolculuğuna benzer bir şekilde adeta bir ihtiyaçtan türeyip türemediği ve Yiddish Theater pratiklerinin doğaçlama yönü de araştırılması gerekli ve değerli bir alandır.

Egzersizden verim almak anlamında unutulmaması gereken önemli ayrıntılar vardır: “Cıbrıca-şarkı”nın etkili ve verimli olabilmesinin temel koşulu tabii ki oyuncunun egzersizi çalışmaya istekli ve meraklı olmasıdır. Fakat bu koşul sağlansa bile egzersizden daha fazla verim alabilecekken ıskalamak da söz konusu olabilmektedir. İlk olarak oyuncunun çalışacağı monologda ezber tedirginliği yaşamaması, sürecin kendi üzerindeki etkisini takip edebilmesi ve daha fazla dâhil olabilmesi için önemlidir. Yine ezberde kolaylaştırıcı ve sağlamlaştırıcı olarak çiğneyerek ezberlemeyi ihmal etmemek verimli olabilmektedir. Üzerinde durulması gereken bir diğer durum, Stanislavski'nin de, Spolin'in de, Strasberg'in de Sarıkartal'ın da ayrı ayrı üzerinde durdukları gerginlik (*tension*) sorunsalı ve bunun birçok egzersizde yaşanabileceği gibi cıbrıcada da ifadeyi kısıtlamasıdır. Tabii ki cıbrıcanın kendisinin oyuncuyu serbestleştirme anlamında katkısı vardır; ama yine de egzersiz öncesi, prova sürecinde ya da oyuncu olarak yaşantıda daha az fiziksel gerginliğe sahip olmak egzersizin de daha derinden etki etmesine yardımcı olmaktadır. “Cıbrıca-şarkı”da sözelde ifade sınırı genişletilse bile gerginlik neticesinde oyuncu kendini dinleyemez hale gelebilir. Şahsen uzun süredir bu anlamda rahatlama, gerginlikten kurtulma çalışmaları yapmadığımdan kendi çalışmamda bunun önemli ölçüde sıkıntısını yaşadığımı belirtmem gereklidir. Üzerinde durulması gereken bir başka detay ifadenin anlaşılabilirliği, yani metne geçildiğinde temiz ve sağlam bir artikülasyon becerisine sahip olabilmektir. Kişi belki gerçek hayatta kriz anlarında ifadenin nasıl olduğuyla ilgilenemeyebilir; onun yerine yaşamakla meşgul olur. Ama sahnede böyle anlarda bu mümkün değildir. Konuşulan anlaşılmazsa anlaşılmaz ve egzersiz karakteri ve sahneyi keşfetmeye yardımcı olsa da bunu seyirciye ulaştırabilme durumunun önü tıkanmış olur.

Bu tezde kapsam dışı bırakılmış; ama üzerine düşünülmesi gereken ve belki başka çalışmalara kıvılcım olacak, açığa çıkmış birkaç sorgulama alanına da değinmeden tezi sonlandırmak sonuç bölümünü eksik bırakacaktır. Öncelikle görüşme sırasında da değinilen ve şahsen dikkatimi çeken, cıbırcada bir kalıp olmamasına rağmen kişilerin cıbırcalarının farklı dilleri, konuşma alışkanlıklarını çağrıştırmaları durumudur. Kasten yapılmamakta olmasına rağmen, genellikle gerçek anlamda cıbırcada özgürleşildiğinde bazı dil ailelerine aitmiş gibi tınlayan konuşmalar duyulabilmektedir. Oyuncuların kimi damaktan, kimi dilden, ağzın ve boğazın farklı bölgelerinden, farklı şekilde ses çıkarmaktadır. Kimisinininki Uzak Doğu dilleri gibidir, kimisinininki Afrika dillerini anımsatmaktadır. Bu da “kişilerin ses ve harf seçimindeki eğilimleri bir kökene işaret ediyor olabilir mi?” sorusunu akla getirmektedir. Bu tezde cıbırcanın birleştirici dil olduğu görüşü ya da bir özü işaret ediyor olduğu düşüncesi bulunmamaktadır; ama bu da ilginç bir detay olduğundan bahsetmenin gerekli olduğu düşünülmüştür. Fark edilebileceği gibi, tezde dil tartışmalarına, dilin doğuşuna ya da şekillenme sürecine dair varsayımlara girilmemeye özen gösterilmiştir. Zira böyle bir alana girmek, oyunculuk çalışmalarında kullanılan bir egzersizi masaya yatıran bu tez için, merak uyandırmasının yanında bambaşka bir tartışma konusu olduğundan çizdiği sınırların zorlanması demektir. Yinelemek gerekirse, dil olgusuna, insanın dille kurduğu ilişkiye, konvansiyonel dilin bir ihtiyaç olup olmadığına ya da buna benzer tartışmalara girmek çok cezbedici olsa da, bu tez kapsamında buna girilmemeye özen gösterilmiştir. Buna rağmen başka çalışmalar için bir ışık olursa da son derece sevindirici olacaktır.

“Cıbirca-şarkı” egzersiziyle monolog çalışılabileceğinin, özellikle sıkıntı yaşanan monologlar için verimli olabileceğinin, aynı zamanda oyun provaları sürecinde de karaktere dair ivme kazanmak için oyun içinde seçilen bir monoloğun bu egzersizle çalışılmasının tercih edilebileceğinin önceki bölümlerde okuyucu tarafından sezildiği umulmaktadır. Bu egzersiz, çizdiği çerçeve dâhilinde oyuncu ile rol kişisi arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmak için kullanılmaktadır. Strasberg’in ve Spolin’in cıbırcayı partnerli kullanmasına benzer bir şekilde “cıbirca-şakı” egzersizinin de partnerli sahne çalışmasında kullanılıp kullanılmayacağı

okuyucunun aklında kalmış bi soru olabilir. Spolin ve Strasberg doğaçlama yöntemi olarak cıbcayı karşılıklı konuşmalarda oyuncuların birbirini dinleyebilmesi ve gerçek tepkiler verebilmesi için tercih etmektedir. “Cıbcasarkı” egzersizini ise partnerli sahneler çalışmak için kullanmak verim sağlamak bir yana, başka egzersizlerle partnerler arasındaki ilişkinin sezilmesini ketleyebilmektedir. Bu sebepten, şimdilik yalnızca oyuncunun monolog çalışmaları için kullandığı bir egzersiz olarak düşünölmelidir. Partnerli alışamamanın egzersizin bir eksiği olduğu dşünölmemelidir; bunun yerine karakterle kurulan ilişkideki büyülü etkisinin hakkı teslim edilmelidir. Tez kapsamında egzersizin unsurlarını tartışmanın ve masaya yatırmanın; tiyatrodaki performatif ve organik olanın yalnızca metni sahnede sesli okumak ve kabaca onu birtakım jestlerle süslemek değil, ifadenin bedenselleşmesinde –bu anlamda ses de beden bir parçası olarak görölmelidir- ve bedende izinin sürölebilmesinde yattığının altını çizdiği ve oyunculara da karakter çalışmasında bunu araştırmak için bir anahtar sunduğu dşünölmektedir.

KAYNAKÇA

- Alfreds, M. 2007. *Different Every Night: Freeing the Actor*. London: Nick Hern Books.
- Blair, R. 2008. *The Actor, Image and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. New York: Routledge.
- Bogart, A. ve Landau, T. 2005. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communication Group.
- Boleslavski, R. 2010. *Acting: The First Six Lessons: Documentary from the American Laboratory Theatre*. (Der.) Rhonda Blair. New York: Routledge.
- Canavan, C. M. 2010. *Learning to Act: The Politics, Pedagogy, and Possibilities of Contemporary Actor Training in the U.S.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Austin: Teksas Üniversitesi. Erişim tarihi: Mart 2017
<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2010-05-938/CANAVAN-DISSERTATION.pdf?sequence=1>
- Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*. 2005. Yön. Fatih Akın. Oyn. Alexander Hacke, BaBa ZuLa, Siya Siyabend, Orhan Gencebay, Müzeyyen Senar.
- Cohen, L. 2010 (Der.). *The Lee Strasberg Notes*. New York: Routledge.
- Czikszentmihalyi, M. 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins Publishers.
- Czikszentmihalyi, M. 2014. *Flow and the Foundations of Positive Psychology*. New York: Springer.
- Çokluk, Ö., Yılmaz, K. ve Oğuz, E. 2011. "Nitel Bir Görüşme Yöntemi: Odak Grup Görüşmesi" *Kuramsal Eğitimbilim* içinde, 4 (1), 95-107.
- Damasio, A. 1999. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Fo, D. 1987. *The Tricks of the Trade*. (çev) Joe Farrell. London: Methuen Publishing Limited.
- Fo, D. 1991. "La fame dello Zanni". *Mistero Buffo*. Erişim tarihi: Nisan 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=eMwDObANf1g&t=80s>
- Garfield, D. 1984. *The Actors Studio: A Player's Place*. New York: Macmillan Publishing Company.

- Güngör, İ. 2015. “Yaşamı, Görüşleri ve Oyunculuk Tekniği ile Lee Strasberg” *Oyuncunun Yolculuğu* içinde (s. 227-260) der. Selda Ergün. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Hardcastle, T. 2013. *Considering Strasberg’s Method in the Twenty-First Century: A New Pedagogy*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Richmond: Virginia Commonwealth Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tiyatro Bölümü. Erişim tarihi: Mart 2017 <http://scholarscompass.vcu.edu/etd/2992/>
- Jaffe-Berg, E. 2000. “Lingual Interventions in Dario Fo” *QUADERNI d’italianistica*. XX(1): 29-45.
- Jaffe-Berg, E. 2001. “Forays into Grammelot: The Language of Nonsense” *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Bahar: 3-15.
- Johnson, S. 1827. *A Dictionary of the English Language*, Cilt II, London, Erişim tarihi: Şubat 2017 <https://play.google.com/books/reader?id=2dMJOBIOxukC&printsec=frontcover&output=reader&hl=tr&pg=GBS.PA9>
- Karaboğa, K. 2010. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayınları.
- Linklater, K. 1992. *Freeing Shakespeare’s Voice: The Actor’s Guide to Talking the Text*. New York: Theatre Communications Group.
- Mitchell, T. 1984. *Dario Fo: People’s Court Jester*. London: Methuen Publishing Limited.
- Okar, O. 2011. *Doğaçlama ve Oyunculuk*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Sanat Dalı.
- Osho, Cıbrıca Meditasyonu. Erişim tarihi: Şubat 2017 <https://www.osho-meditation-festival.com/english-1/osho-meditations/osho-gibberish-meditation/>
- Özüaydın, U. 2011. *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Pavis, P. 1996. *Gösterimlerin Çözümlemesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Richards, T. 2005. *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. H. Yıldız, A. Candan (Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Rudlin, J. 1994. *Commedia dell’Arte: An Actor’s Handbook*. New York: Routledge.

- Rudlin, J. 2000. "Jacques Copeau: The Quest for Sincerity". *Twentieth Century Actor Training* içinde der. Hodge, A. (s. 55-78). New York: Routledge.
- Rudlin, J. 2015. "Grommelot" *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* içinde (s. 155-164) der. Chaffe, J. ve Crick, O. New York: Routledge.
- Sasamoto, R., Jackson, R. 2016. "Onomatopoeia - Showing-word or Saying-word? Relevance Theory, Lexis, and the Communication of Impressions" *Lingua*, 175-176: 36-53. Erişim tarihi: Nisan 2017
<http://www.sciencedirect.com/science/journal/00243841/175-176>
- Shakespeare, W. 1981. *Macbeth*. S. Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spolin, V. 1985. *Theater Games for Rehearsal: A Director's Handbook*. Illinois: Northwestern University Press.
- Spolin, V. 1986. *Theater Games for Classroom: A Teacher's Handbook*. Illinois: Northwestern University Press.
- Spolin, V. 1999. *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Illinois: Northwestern University Press.
- Spolin, V. 2001. *Improvisation for the Lone Actor*. Illinois: Northwestern University Press.
- Stanislavski, K. 2011a. *Bir Karakter Yaratmak*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. 2011b. *Bir Aktör Hazırlanıyor*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- The Ernie Kovacs Show*. 1956. NBC. Oyn. Al Kelly.
Erişim tarihi: Mayıs 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=34zpEEyHfUc>
- Toporkov, V. 2017. *Stanislavski Provada*. (Çev.) C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren. İstanbul: BGST Yayınları.
- Uyanıksoy, E. 2007. *Viola Spolin'in Tiyatro Anlayışı ve Dramayı Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Van Heerden, E. E. 2007. *Tracing the Impact of Stanislavski's System on Strasberg's Method*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Stellenbosch Üniversitesi, Sosyal Bilimler (Drama). Erişim tarihi Mart 2017
<http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/2626>
- Viola Spolin-Biyografi*. Erişim tarihi: Şubat 2017 <http://www.violaspolin.org/bio>

Ek 1 Çetin Sarıkartal ile Cıbirca Üzerine Röportaj

07 Mart 2017

Cıbirca ile tanışıklığınız nasıl oldu?

Cıbirca'yı ilk kez nerede duyduğumu gerçekten hatırlamıyorum; ama oyunculuk dersleri, atölyeler izlerken ve başkaları çalışırken görmüştüm cıbirca konuşulduğunu. Genelde şey gibiydi –sonraki okumalarımı düşününce- lafi söylerken bir sözü söylediğinin, yazılı bir metni söylediğinin çok farkında oluyor ya insanlar, onunla kast ettiği şeyi söylemesini sağlamak için yaptırılıyordu. Biraz, sanırım Strasberg'in yaptırdığına benzer bir şekilde yani... Orada bir repliğin var, monoloğun var, ya da diyalog içerisinde bir pasaj var söyleyeceğin; onun yerine cıbirca onu söylediğini düşünüyorsun. Ses taklitleri çok yapmamaya çalışıyorsun falan, böyle birtakım egzersizler izlediğimi hatırlıyorum; ama gerçekten nerede izlediğimi hatırlamıyorum. Acaba şey olabilir mi? Uzun süre Haluk Bilginer'in derslerini izlemiştim, acaba orada mı gördüm? Yoksa, aaa (*hatırlıyor gibi oluyor*), sanırım Ezel Akay da öyle bir şeyler yaptırıyordu. Kamera önünde bilmediği bir dilden, uydurma bir dilden konuşturuyordu falan, oralardan da esinlenmiş olabilirim. Taklit ederek uyduruyordun. Aslında yok öyle bir dil, konuşma falan; ama bir şeyleri anlatıyormuş gibi... Öyle bir şeyler yaptırıyordu galiba. Gerçekten tam olarak emin değilim. Ama bir serbestlik etkisi yaptığını hatırlıyorum cıbircanın, oradan benimsedim sanırım.

Peki yönteminizde bunu ne kadardır kullanıyorsunuz, ne zamandır yer veriyorsunuz?

Ben bunu ilk kez 2 sene önce mi ne, yani 2014'ün kışı olmalı, Kasım-Aralık gibi, bir ders sırasında keşfetmişim. Ama nasıl keşfettiğimi hatırlamıyorum. Zaten birçok egzersizi öyle keşfediyorum yani, bir şey yaparken, yaptırırken. Bir yerden bir ilham alıp, çağrışımla oluyor.

Birçok farklı ekolde kullanılıyor. Kullanım alanlarına dair bir bilginiz var mı?

Yok. Genel olarak nasıl kullanıldığını çok fazla da çalıştım diyemem. Yalnızca

şey ilgimi çekmişti, onu hatırlıyorum şimdi: İtalya’da sadece cıbrca performanslar yapan bir performansçının videolarını izledim -daha sonra ama. Yani ilk uygulanırken gördükten sonra değil, çalışmaya başladıktan sonra. Derdi çok iyi anlatmayı sağladığını görmüştüm. Bir de şimdi bak bir şey daha hatırlıyorum, uluslararası çocuk tiyatrolarına yönelik bir festival bünyesinde bir sanatçının parmak kuklayla Kırmızı Başlıklı Kız anlattığını hatırlıyorum. Ya öyle gördüm ya da Hindistan’a gitmiştik Tiyatrotem ile birlikte, o kapsamda başka bir ekibin yaptığı bir iş de olabilir. Yalan söylemeyeyim şimdi; ama orada çocukların, hem de bayağı 3-4 yaş grubu çocukların hiç bilmedikleri bir dilde, cıbrca anlatılan şeyi izlediklerine tanık oldum. Farklı kullanımlarına tanık da oldum ama üzerine araştırma yapmadım, kaç çeşitte kullanılıyor, kim kullanıyor, ne yapıyor ne ediyor diye.

Cıbrıca’yı şarkı ile birlikte kullanma fikri nasıl şekillendi?

Aslında belki başka, daha ileride bir soru olacak, onu yanıtıyor da olabilirim şu anda ama, ben cıbrıca’yı var olan bir metni anlatmak için kullanmıyorum. Ve bu anlatma meselesi benim öteden beri çalıştığım bir şey... Başka egzersizlerim de vardı eskiden. Yani “oyna” yerine “anlat” dediğim egzersizler vardı. Kişilerin oynamak yerine anlatmaya davet edildiklerinde, oyna komutu yerine anlat denildiğinde, hatta “Biz orada yoktuk, sen vardın. Macbeth’in o haline tanıklık ettin. Lütfen hiç değiştirmeden, birinci şahısta, o nasıl söylediye anlat –ki biz de anlayalım” vs. diye davet ettiğimizde, yani kendilerini bir aracı gibi hissetmelerine davet ettiğimde anlatırken birdenbire serbestleştiklerini, oynarken olduğundan daha iyi ifade ettiklerini, anlatımın bedene de indiğini, bütün olanakları kullandığını fark etmiştim. Böyle bir deneyimim vardı. Benim cıbrıca’yı kullanmaktaki maksadım o an hissettiklerini anlatması kişinin... Aklında zaten oynayacağı metin var, onun bir fikri var (onu oynayacağını biliyor daha doğrusu, bilincinde o var) ama ben onu -metni- değil de, dediğim gibi, o an hissettiği şeyi serbestçe anlatabilmesi için cıbrıca’yı getiriyorum; çünkü insanların duygularını söylerken genellikle karşılarındaki tarafından nasıl algılanacağını hesaba katarak çok şekil değiştirdiklerini, yeni biçimler verdiklerini, akıl süzgecinden geçirdiklerini ve sansürlediklerini, sosyal eleştirilere uygun bir şekilde

dönüştürdüklerini çok iyi bildiğim için, buna tanık olduğum için cıbrca anlatmalarını istiyorum. Çünkü cıbrca anlattıkları zaman o lafi o şekilde o dilde söylememiş oluyorsunuz; ama aslında nasıl isterseniz de öyle söyleme imkânı veriyor. İnsanlar anlasalar bile siz bir şekilde de sansürlemiş oluyorsunuz. Bu şey gibi, “biip” sesi gibi bir şey, aynı anda. Hem bir şekilde sonuna kadar yapmış hem de yapmamış gibi oluyorsunuz ya, bunun bir oyunsuluğu da var. Bazı kişilerde özellikle çok zor olabiliyor, cıbrcaya çok zor giren kişiler olabiliyor, buna tanık oldum.

Buna dair konuşmak istiyorum ben de zaten sizinle, ilerleyen sorularda...

Tamam o halde, buna daha sonra gireyim isterseniz... Ama çoğunlukla o engel aşıldıktan sonra inanılmaz bir rahatlık olduğunu ve hakikaten hissettiklerini söylediğini gördüm. Ve de hikâyeye dönüştürmeden. Yani mesela oyuncu hissettiklerini anlatmıyor da, bir şeyler anlatmaya başlıyor; hikâyeye anlatıyor, hikâyeleştiriyor, bir konuşmaya dönüştürüyor bazen. Bunu yapmamak için cıbrcayla daha iyi yönetildiğini gördüm oyuncunun. Şimdi maksat ne o zaman: Hissettiği şeyi söylemesi. E bu hissettiği şey nedir? Aslında itkiye dayalı bir şeydir. O an birtakım itkiler beliriyor ve o itkiler aslında büyük ihtimalle bazı imajlar, fiil imajları oluşturuyor. Ve o imajlarla birlikte ifade edilmesi gerekir.

Zaten sadece seste değil bedende de ifade buluyor... Değil mi?

Evet. Bedende de... Beden zaten çok rahat kalıyor. İşte o imajı bedende ifade ediyor oluyor. Bunu anlatma sırasında da itkiyi daha kuvvetli hissedebilme, farkına varabilme imkânı doğuyor diye düşünüyorum. Esas olarak itkilerin sezilmesine yönelik bir işlevi var benim kendi uygulamalarımda cıbrcanın. Ve de başlangıçta sözü geri çekerek cıbrca yapınca, itkileri ayrıca, tane tane sezme; anları -yani beat'leri- ayrı ayrı görebilmek falan gibi bir alışkanlık geliyor. Diyeceksiniz ki, metnin beat'leri değil onlar... Konu o değil. Konu, bir anı diğerinden ayırmak, keskin bir şekilde birinden ötekine geçebilmek... Akış sırasında geçişi törpülemeyen, köşelerini yuvarlamadan, keskinliklerini hatta yumuşaklıklarını da koruyarak yaşayabilme egzersizi manasına da geliyor bu... Şarkı ile alakasını sormuştunuz demin sanırım... Şarkı bence şöyle bir şey: Dikkat

ederseniz şarkıyı mutlaka kendi dilinde söyletiyorum. Eğer bir kişinin ana dili Türkçe ise ona İngilizce şarkı söyletmiyorum. Ve sözleri var şarkının... Ve de bir ezgisi var. Fakat şarkıyı söylediği sırada da, o şarkı ile o sıra hissettiklerini anlatmasını istiyorum. Aslında bir sır vermek gerekirse bence benim tekniğimde şarkı tam anlamıyla cıbrca yerine tekstin yerini tutuyor. Cıbrcayı alıp tekst koymak yerine şarkı koyuyorum. Bir ezginin ve ezginin sözlerinin olması hala sosyal kalıplara girmesinden onu uzaklaştırmaktadır; ancak ezginin davet ettiği, ilk anda gelen duygular vardır. Yani bir şarkıyı okuduğunuzda, sözlerini dinlediğinizde veya ezgisini dinlediğinizde onun çağırdığı bir duygu olduğunu -ezgisinden ya da sözlerinden- görürsünüz. Doğrudur; ama bu metnin istediği şeydir. Şimdi oyun metinlerini de düşünersek, bu metinler de bizden bir şey istiyor. Ama bu istediklerini mi gerçekleştiriyoruz yalnızca? Hayır. Biz bazı fiilleri yani bizde, üzerimizde oluşan etkilerin sonucu olarak oluşan itkilerin ve onların imaj-fiillerinden hareketle eylemler gerçekleştiriyoruz. Önde eylemler var. O eylemlerin içinden, metnin söylediği, o metnin kast ettiği şeyler de geçiyor. Metnin söylediklerine ve metnin kast ettiklerine mağlup olmama kısmı egzersizdeki şarkı... Çünkü şarkı 'gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar'dan söz ediyor olabilir, ama sen o sırada o şarkı aracılığıyla, o an hissettiklerini dökmekle görevlendiriliyorsun ya -ben öyle komut veriyorum- örneğin sen büyük bir öfke nöbeti geçiriyor olabilirsin ve o şarkıyı sanki dünyanın en öfkeli şarkısıymış gibi söyleyebiliyorsun. Böylelikle, itkiyle ve o itkiyi fiile çevirdiğimizde ortaya çıkan duyguyla metinde klişe olarak ima edilen duygunun aynı olmayabileceğini deneyimleyerek öğrenebiliyorsun. Egzersiz boyunca hem anlatırken hem şarkı söylerken sabit kalan şey, senin hissettiklerini dile vurma isteğinin önde tutulması. Yani itkilere yol vermek her zaman en önemli görev olacak. Cıbrca tekst gibi bir şey ama tekst değil, şarkı aslında duygu gibi bir şey -ezgisi ve sözlerinin anlamları da olduğu için- ama biz senin kendi hissettiğin şeyi istiyoruz.

Peki, burada araya girip bir şey sormak istiyorum da, bu şarkının ezgisinin olması ve ezgiyi biliyor olmak da aslında o bahsettiğimiz sosyalliğe takılıp kalmaya sebebiyet vermez mi?

Olabilir. Eğer oyuncu egzersizi biliyorsa ve oynayacağı parçaya uygun sözleri ve

ezgisi olan bir şarkıyı bilerek ya da bilmeyerek seçtiyse sizin dediğiniz engel oluşur. Yani şarkı ne kadar alakasız olursa egzersiz o kadar iyi işe yarar.

Ama bunu seçme anında zaten oyuncu yine hissettiği yerden çağrışım yapan şeyle başladığı için, oraya takılırsa herhalde kilitlenir?

En önemlisi, egzersizin doğru uygulamasında cıbirca anlatırken anlatırken birden “şarkı söyle” komutuyla –kendi kendine çalışıyorsa bile, kendini şaşırtacak şekilde- hiç ummadığı bir anda, henüz anlatası varken, hala cıbirca konuşmak isterken birdenbire kendini kandırırçasına bir şarkıya –ve o an hangi şarkı geliyorsa o şarkıya- başlayabilmesi... Eğer bunu yapabilirse çalışıyor egzersiz. Herhangi bir şekilde A ya da B şarkısından herhangi birine karar verdiyse çalışmıyor. Yeniden, hemen cıbircaya dönmesi lazım. Zaten şunu biliyorsunuz: Bir süre cıbirca ilerlemeli, bir süre şarkı söylemeli, bir süre cıbirca ilerlemeli, bir süre şarkı söylemeli ve o geçişler sırasında büyük engeller aşıyor gibi oluyorsunuz ya, o engelleri aşarken de hem enerji hem de imajlar çok keskinleştiği için büyük bir yükselme yaşıyor.

Aslında onlar da sanki verili koşullar gibi? Onlara “rağmen” devam etme durumu oluyor...

Evet. Bir anın içine düşme özelliğini artırıyor. Senin o an derdini, tam da o sırada birilerine anlatma halini çok çok çok çok yükseltiyor. Ve çok ilginç bir şekilde bu ikisi arasında git-gel yaparken birdenbire seçilmiş olan, daha önce çiğneme ve kast etme yapılarak seçilmiş olan ve o parçanın nedense senin için en ilginç repliği birdenbire söylediğinde de oyunun bağlamı hemen önümüze, o-an-oraya geliveriyor. Yani seyreden birisi açısından adeta büyümlü bir şekilde önümüze geliyor diyebiliriz. Ama bence çok güçlü bir şekilde “sihirli eğer”i sağlıyor otomatik olarak. Algı çok keskinleştiğinden ötürü diye tahmin ediyorum. Yani hem beyin hem vücut, o anda eylem içerisinde olan bütün sınırlar son derece uyarılmış olduğu için –muhtemelen endokrin sistemi de çalışıyor olduğu için- çok güçlü bir şekilde ana geliyor koşullar.

Stanislavski'nin yaptırdığı psiko-teknik çalışmalara mı benziyor acaba?

Bir kere şunu söyleyeyim: Bu, psiko-teknik sözcüğünün yüzde yüz uyacağı bir iş. Bu psiko-fiziksel bir egzersiz kesinlikle. Ama belki şöyle söylemeliyim, eğer psiko-teknik çalışmalar için de fiziksel faaliyetin psikolojiye giden yeri açmak için kullanıldığı düşünülürse evet... Çünkü burada da esas olan fiziksel olarak komutları yerine getirmek. Psikolojik bir yer düşünmek, duyguları düşünmek, ya da verili koşulları o anda hayal etmek falan filan bile yok. Zihin arka planda o işleri yapıyor olabilir –çünkü oyuncu o parçayı oynayacağını biliyor- ama oraya odaklanmamak işin sırrı; tam tersine önündeki fiziksel göreve odaklanmak.

Cıbrca ile cıbrca-şarkı egzersizlerinin işlevsel olarak bir farkı var mı sizin için? Yani cıbrca'yı salt cıbrca olarak kullandığımız da oluyor mu?

Cıbrca'yı yalnız başına kullandığın zaman ne kadar benim istediğim gibi dışarıdan –çünkü ben adeta kamçılıyorum “anlat”, “düşünme”, “içini dök”, “hikâye yazma” diye- teşvik ediyor olmama karşın cıbrca bir süre devam etse ve oradan oyna desem olmaz; çünkü giderek zihin egemenliği bedenselliği zayıflatacaktır. Çünkü anlatmak sonuçta görev duygusuyla, belli ölçülerde serbestleştiriyor insanı. Yani hissettiğin şeyi anlatırken kendini aracı gibi hissetmek, sorumluluğu azaltmak... Grotowski'nin sözü bu. Grotowski'nin çalışmalarında var olan bir şey bu. Duyduğun gereksiz sorumluluğu azaltmanın çok büyük etkisi var. Sorumluluk çok sosyal bir şey... Evet, başlangıçta hissettiklerini anlatırken sorumlulukta azalma oluyor; ancak anlatın devam ederse alışarak bedensellik azalabiliyor.

Aslında şundan ötürü sormuştum: Kitap kapsamında derslerin ses kayıtlarını deşifre ederken yerde yatarken de “Ne geliyorsa, hissettiğiniz yerden, oradan, bilmediğiniz bir dilde anlat” diyorsunuz. Cıbrca kelimesini kullanmıyorsunuz ama aynı şeyi kast ediyorsunuz gibi...

Aynen, kast etmek istediğim şey o. Benim açımdan zaten egzersizin kökü orası. İnsanlar yatarken ya da daha önceleri yaptırdığım bir egzersiz vardı, yürürken hayal gücünü çalıştırıyordum aşağıdaki ateş topunu duy ve tepeye çıkıp oradan döküldüğünü hayal et ve bir noktada anlat derdim ayakta dururken... Bu imgelemi aşırı keskinleştirip, belli bir hayali net olarak görüp bunu nefesle ve bedenle

bağlayıp tam o anda hissedilenleri anlattırdığım egzersizler yaptırırdım. Ama insanlar bitap düşene kadar anlatırlar ve sonuçta da bitap düşerler yani. O, daha ziyade açılmayı –açıklık halini, etkilere açıklık-, duyarlılığı ve de dışarı serbest bırakabilmeyi sağlamak için... Dışa vurumu serbest bırakabilmek... Bir tür dayanıklılık artırma, performansta dayanıklılık artırma diyebiliriz buna. Çünkü bunların hepsi total olarak dayanıklılığı artırıyor. Yani düşünün ki bir Antik tragedyayı oynuyorsunuz. Süresini düşünün ve ne kadar yüksek zirveler yapan anlar boyunca devam ediyorsun. İşte burada en büyük sorun mukavemet sorunu... Çünkü dayanamadığın yerde organizma hayatta kalma dürtüsünün devreye girmesiyle kapatır ve ekonomik davranmaya başlar, -mış gibi davranmaya başlar, sanki döngüsü devreye girmeye başlar.

Öleceğim herhalde korkusuyla...

Öleceğim sanıyorum diyerek kendisini kurtarma görevi öne geçer ve bu tamamen şeyle ilgili: Koşarken nasıl kalbin duracak sanıyorsun, nefes alamıyorsun ve duruyorsun, onun gibi bir şey... Oynarken de aşırı uyarılmaya katlanabilecek dayanıklılığa gelmesi için yaptırıyordum. Ama daha sonra bayağı, bir monologla ilişkilendirilebileceğini gördüm. Oyun çalışırken de çalışılabileceğini düşünüyorum. Şöyle çalışabiliyor bu egzersiz: Oyunun en önemli monologlarından bir tanesini böyle çalışması durumunda oyunun dünyasına ve oynayacağı rol kişinin genel psikolojik haline –artık ona ne diyelim, atmosferi mi, mood’u mu, halet-i ruhiyesi mi- taşıyabiliyor oyuncuyu.

Peki, egzersizi hep seyirci önünde mi çalıştırdınız yoksa oyuncularla birebir çalıştığınız oldu mu?

Oyuncularla birebir çalıştım. Benim olmam rahat rahat yetiyordu. Yani kalabalık bir seyirci grubunun oluyor olması çok işe yarıyor muydu, hayır. Ama daire biçiminde oturmuş dinleyen insanların ortasında oluyor olmanın baskıyı artırarak daha da büyük yükselme sağladığını da görmüşlüğüm var.

Egzersiz hiç kendi üzerinizde denediniz mi?

Denedim tabii. Kendi kendime de yaptım, bayağı dolaşa dolaşa geze geze yaptım.

Yalnız başına yaparken şey gibi oluyor yalnız, hislerini dağlara taşlara anlatıyormuşsun gibi oluyor. Yine dinleyenler varmış gibi bir şey ima ediyor. İnsanlar falan var gibi görmüyorsun, onu demek istemiyorum da...

Belki mekânda dikkati çeken ayrıntılar?

Evet. Yani, şey vardır ya, bir derdi olup da bağıra çağıra hareket ederek anlatan insanın hali, onun taşkın bir hali oluyor yalnız başına da.

Egzersiz çalışmadığı durumlar ve olası sebeplerine dair deneyimlerinizi paylaşabilir misiniz?

Şöyle söyleyeyim, bütün egzersizlerin çalışmasına engel olunabilir. Yani ben oyuncunun istese de istemese de çalışacak, oyuncunun istese de etki etmesini engelleyemediği bir egzersizle hiç karşılaşmadım. Ne demek istediğimi anlatabildim mi? Bir oyuncu egzersizi kendini vererek yapmayı kabul etmedikten sonra bütün egzersizler çuvalayabilir.

Peki, bundan kaçmak üzere ne gibi yöntemler geliştiriliyor?

Sıklıkla gördüğüm, şarkıya bir şekilde karar veriliyor. Kontrolü kaybetmekten çok korkan oyuncular var ya... Pardon, herkes kontrolü elinde tutmak isteyebilir, bu daha yaygın bir şey ama kontrolün şöyle bir versiyonu var: Garanti sonuç. Sonuç odaklı oyuncular var.

Dramaturjiye uygun tercihlerde mi bulunuyorlar şarkıyı seçerken?

Evet. Şarkıyı seçerken dramaturjik tercihlerde bulunuyorlar. Ya da çaktırmadan anlatım sırasında oyuna ait hayalleri sokuyorlar. O an, anda hissettiklerine odaklanmak yerine öbür taraftan da bir şeyleri buraya getirip anlatmaya çalışıyorlar falan.

Biraz manipüle etmek gibi olacak ama şundan da bahsetmiştiniz: Bir çeşit dil kurma çabası. Bir kelimeye takılıp onu türetme üzerine gramer gibi bir şey yakalamak...

Evet, kaçmanın bir yolu da o. Doğru söylüyorsunuz. Sınıflarda çalışırken sıklıkla

ortaya çıkıyor: O an gerçek olarak çıkan bir kelime ve onun çeşitlemeleri şeklinde... Tekrarlaya tekrarlaya, konuşmak ve anlatmak yerine bildiği kelimeye sığınmak. Ama o aşırı dilsel olmaktan kaynaklanıyor.

Sosyallikte de aşırı dilsel olmak mı kast ettiğiniz?

Evet evet... Kişi çok dilsel ise, dile çok bağımlı ise ve imajlarla konuşmuyorsa; kendi konuşmalarında da imaj görmekten ziyade lafları tarif ederek söylüyorsa o zaman o kişi cıvırcada da aynı şeyi aynı kelimeyle söylemeye takılıyor ve adeta bir dil kurgulamaya çalışıyor. Hâlbuki çok saçma. Dil mantığı çalışmamalı.

Aslında ne anlattığınızla değil nasıl anlattığınızla ilgileniyoruz diyebilir miyiz?

Hayır, orada cıvırcayı kullanmamız bize imajlardan ve seslerden ibaret bir şey bırakıyor. Biz bunu istiyoruz. Biz ünlü ve ünsüz sesler –ki bunlar konuşmadaki artikülasyona benziyor, onun simülasyonu gibi- istiyoruz; ama konuşma sırasında aşırı normalleştirilmiş, kısıtlanmış olayı daha ifadeci bir hale getirmeyi sağlıyor. Çünkü insan bilmediği bir dilde konuşurken çok daha rahat değişik tonlara gidiyor veya değişik notalara iniyor çıkıyor falan; hissettiği itkilerin, imajların etkisiyle. Ama konuşurken bunu yapmakta güçlük çekiyor. Bütün istediğimiz zaten oynarken konuşma sırasında da bunların gelebilmesi. Konuşmayı ezberledikten sonra yapay renklendirme çalışmaları yapmak yerine, konuşma geldiği anda itkinin etkisiyle nasıl bir renkte veya hangi keskinlikte, nasıl bir sesle, hangi tınıda çıkacaksa onun önündeki engelin kaldırılması, rahatça çıkması yani. Ses çalışmalarının da maksadı bu... Buna çalıştırıyor.

Aslında bir hayli değindiniz ama son olarak oyuncu-egzersiz-karakter arasındaki ilişkiye dair eklemek istediğiniz, söylemek istediğiniz bir şey var mı?

Bunun bir karakter çalışması olduğundan emin değilim. Çok elle tutulur bir şey değil. Açık söyleyeyim, herhangi bir sahneyi veya monoloğu bu şekilde oynadığımız zaman karakterin genel olarak halet-i ruhiyesine ilişkin ve -oradan hareketle- oyunun geneline taşınabilecek -tabii değişecek anbean- tavrına erişebilmek için çok önemli bir şey yapıldığını, bir gerçeklikle tanışıldığını

söyleyebilirim. Ama daha sonra oyun çalışılırken oyunun tam da orası geldiğinde bu egzersiz sırasında oynadığı şekilde oynanacağını garanti etmez bu. Onu demek istemedim. Hee, ama o zaman da –Evet, bunun bir karakter çalışması olduğunu da söylememiz gerekebilir.

Yani aşamalarından biri gibi herhalde?

Çünkü karakterle tanıştıyor sizi. Sizi kendinizden uzak, ama karaktere çok yakın bir yere götürüyor. Fiziksel anlamda karaktere yakın bir yere götürüyor. Sonra o karakteri oyunun akışı içerisinde sizin kendi kendinize çalıştığınız şekilde, tam o şekilde görmeyeceğiz; ama o kişi olacak yine. O nedenle karakter çalışması aynı zamanda yani, doğru... Karakteri bulmak için yaptığımız egzersizlerden birisi değil aslında. Genel olarak aslında bu biraz, evet, daha ziyade kendimizden kurtulabilme ve metin dünyasının belli bir anını –yani belli bir anlar grubunu, bir sahneyi- oraya, yani egzersizi yaptığımız yere ve ana büyük bir konsantrasyonla getirmeyi sağlıyor. Yaptığı en büyük etki de o kişiyi, o kişinin eylemini, yani o kişiyi o oyunda oynayabilirim duygusu yaşıyor oyuncuya. Gözünüz kesiyor yani onu oynayacağınızı. Evet, diyorsun, benden onu oynayabilecek bir şey çıkıyor. İnanmanızı sağlıyor ki bu çok önemli. Karaktere inanıyormuş, güveniyormuş gibi oluyorsun. Kendinize güven, özgüven falan gibi sosyal kaygıların dışında bir şeyle tanışmış oluyorsunuz. Ondan sonra belki şu kalabilir: Yine öyle yüksek, tuhaf şekilde oynayabilecek miyim? Bilinmez, ama bir şey oldu. Olabildiğiniz gördünüz, bu bir kazanım. Çok önemli. Kendisi çok çekingen birisinin Medea'nın veya Lady Macbeth'in çok yüksek bir anıyla tanışması gibi bir şey. Evet, Medea bende belirebiliyor ve onun eylemlerini gerçekleştirebilirim bu organizmada gibi bir güven geliyor. O nedenle yani 'karaktere güvenmek' gibi bir duygu yaratıyor dedim.

Bir şeyi atladım, sormak istiyorum: Çalışılan metinlerin yapısının farklılık göstermesi, örneğin Türkçe ya da çeviri bir metin olması, çevirinin farklılık göstermesi, daha şiirsel -Shakespeare'in metinleri gibi- ya da düz yazı olmasının bir farkı oluyor mu çalışırken, cıvırcadan metne geçildiğinde? Buna yönelik bir deneyiminiz ya da merakınız var mı?

Bence burada çeviri olmasının bir etkisi olabilir, o da neden ötürü: Metnin ana dilinde yaratılmış olan temsili imgeler çeviri sırasında başka imgelere dönüştürülebilir. Yani özellikle klasik metinlerde, hele hele manzum olan tiyatro oyunlarında bu imajlar, imgeler çok önemlidir. Çünkü zaten şiir imgelerin görülmesi sayesinde anlaşılır ve hissedilir. Çeviride eğer aynı imgeler öbür dilde de korunabiliyorsa bu açık söyleyeyim bence söz diziminin, hatta edebi şeyin tutulabilmesinden daha önemli. Çünkü aynı imgelerle aynı eylemler gerçekleştirildiği sürece lafların semantik karşılıkları birebir olmasa da bence daha doğru bir çeviri yakalanmış olabilir. İmajdan bahsediyorum yani. Mesela Macbeth hırstan söz ederken, atın sırtına atlayıp öbür tarafına düşmekten söz ediyorsa çevrildiği dilde de bu imajın olmasından söz ediyorum. Çünkü oyuncunun orada kendisini bir atın üzerine sıçrarken fazla hevesten ötürü öbür tarafa doğru devrilirken görmesi lazım. Shakespeare'in anlamını tutan o imaj... Cümlelerin nasıl dizildiği değil, o imaj çok önemli. Çünkü o imaj oynatıyor oyuncuyu. Ve tam o imajı gördüğü anda kendisine ne yapıyor o cümleyi söylemekle? Anladınız mı? Bir, içeride hissettiği ana imaj -oynama sırasında-, iki fiilin imajı yani performatif olan imaj. Ne yapıyor o fiil? Bu ikisini yakalamaya çalışıyoruz. O anı oynamayı sağlayacak olan o.

Atladığım bir şey var egzersizle ilgili, onu da eklemek istiyorum. Bir dil içinde anlam kazanmış olan sözcüklerin tanınmasını sağlayan, "göstergeleşmesi" diye bir süreçten söz edebiliriz. Yani, beliren imajın etkisiyle, duyu izleniminin etkisiyle beliren itkinin sözlü, sesli eyleme diyelim, dönüşeceği sırada bu bir olanak... Bir kısıtlayıcılık değil. Kişi öyle bir şekilde içinden itiliyor ki, onun o sıra ses çıkarması da gerekiyor zaten. Ses çıkarmadan eylemde bulunması yeterli olmayacaktır. Ancak, bunun anlaşılabilir kelimelerle, dilsel bir iletişim olabilmesi için, yani iletişim özelliğini kazanması için bir strüktürün içinde olarak tanımlanabilir bir gösterge haline gelmesi sağlanıyor ya, sözcüklerin aynı anlama gelmesi, aynı duyulması gerekiyor. Yani bir sözcüğü tanımak için "o" şekilde duymamız gerekiyor. Bu düzenleme işlemi kanımca içeriden gelen itkinin dışarı çıkmasını da filtreliyor. Gösterge lehine, anlaşılabilir ve tekrarlanabilir kılmak adına, bunun içten gelen itkinin dışı vurumunu sağlayan, yani duyu izleniminin

direkt dışa vurumunu filtreleyen, maskeleyen bir özelliği oluyor. Cıdırca, bu maskeleyen özelliğini azaltıyor. Ve itkiyi daha iyi dinleyebilmesini sağlıyor; göstereyi doğru dışa vurma, cümleyi, kelimeyi doğru söylemek, doğru sırada söylemek gibi -yani yapıyı, yapısal şeyi düşünmeksizin daha sessel olanla ilgilenmesini yani- yapı üzerine olan düşünceyi zihnin o faaliyetini ortadan kaldırdığı için itkiyle taşınmasını daha iyi sağlayabiliyor. Sonradan repliğe dönüldüğünde, yani gerçekte söylenecek olan söze dönüldüğünde, önceki çalışma sırasında yakalanmış olan, farkına varılmış olan şeyin -ifadenin, ekspresyonun- o replik içine de yedirilmesini, sokulmasını sağlayabiliyor. Böylelikle, “engel” olmak yerine “ifade” etmek için kullanılabilir hale getiriyor aynı kelimeyi...

Herhangi bir kelime değil de “o” kelime oluyor işte... Oyuncuya bazen o kelime yerine “patlıcan” deyip repliği söyle diyorsunuz ya, o da bununla mı alakalı?

O yaptırdığım şey, oyuncu imajı göremediği zaman. Burada şimdi imajı görüyor, ama patlıcan kelimesini, ya da “karabasan” örneğini ele alalım; “Karabasan” sözcüğünün düzgün söyleyebilmek için -zor ya bu, hani “üç tas hoşaf” demek de zor ya, onun gibi- o sıra bunu söyleyebilmek için de bir miktar enerji harcıyor ya, bu yapısal, strüktürel bir şey... Ferdinand De Saussure’ün tabiriyle konuşacak olursak bu *langue*, *langage* dediği şey... Yani yapıyı kuran şey... Zaten o yapısal unsurların doğru dizimi sayesinde bir kelimeleri tekrar yazabiliyoruz, okuyabiliyoruz. Ama ifade aslında, yani içeriden gelenin dışa vurumu, yapı sayesinde anlaşılır olabilir ama yapı sayesinde “ifade” edilmiyor. Sesler sayesinde ifade ediliyor. Seslerin çıkışı ve boğumlanmasıyla ifade ediliyor. Kelime bunlar arasında anlamlı hale gelirken, kast ettiği şeyi dışa vurma özelliğini de filtreliyor. İşte bunu kaldırıncı, o an cıdırca söyletince daha rahat (ifade ediliyor), kelimeyi düşünmediği için, yapıyı düşünmediği için *langue* yerine *parole*, yani sadece *utterance* (telaffuz), düşünüyor [kişi]. Ve itkiyle olan ilişkisi daha yalın kalıyor. Bir dosya kapandığı için -düzgün konuşma dosyası- daha rahat dışarı çıkıyor ve o dışa vurumu sırasında da sessel olarak, cıdırca sayesinde etiketlenmesini sağlanabiliyor.

O sıra ne olduğunun etiketlenmesi, değil mi?

Evet, o sıra kendisine ne olduğunun etiketlenmesi... Ve sonradan cıbrıca yerine normal replik geldiğinde de o etiketlenmiş olan o olayı gerçek replikle ilişkilendiriyor, o daha kolay oluyor yani. Tabii ki bu cıbrıcanın herhangi bir yerde nasıl işe yarayabileceğiyle ilgili... Yani bir replik yaşamıyorsa o replik cıbrıca söylenerek bunu elde etmek denenebilir ama bu benim yaptığım egzersizi açıklamıyor. Ben cıbrıcanın yaklaşık olarak ne işe yaradığını söyledim. Seçilen repliğe de cıbrıcayla başlamamı açıklayabilir bu; neden replikle değil de cıbrıcayla diye...

Şunu sormak istiyorum: Cıbrıcadan sonra metne geçildiğinde bu sefer artikülasyonun tam gerçekleşmemesi durumunu ne yapacağız? Ben kendimde yaşadım bunu... Yani söylediğim şeyler anlaşılmadı. Artiküle edemedim yani... Ya da o “langage” diye bahsettiğiniz şekilde, kelimenin hakkını vererek söyleyemedim. Geçmiş deneyimimden bahsediyorum.

Hissettiğim şeyi bayağı dışa vurdum; ama dışa vururken sözlerim anlaşılmadı mı demek istiyorsun?

Evet, artiküle edemedim...

Evet, ama söz söyleme- enformasyon dersleri onun için... İşte orada bir sanat var. Hissettiği şeyi soruna kadar dışa vuracak ama hala söyledikleri anlaşılacak oyuncunun... O da bir eğitim... Ağız-dil tembellikleri, alışkanlıklar... O ustalığıyla ilgili bir şey oyuncunun. Artikülasyon araçlarının ustalıklı kullanımıyla ilgili bir şey... Bunun ayrıca eğitiminin yapılması lazım. Tıpkı şey gibi işte, beden yumuşatılması, esnetilmesi ve güçlendirilmesi nasıl gerekliyse, o da onun gibi bir şey...

Ek 2 Oyuncularla “Cıdırca-Şarkı” Egzersizi Üzerine Odak Grup Görüşmesi

6 Mayıs 2017

Öncelikle hepimize geldiğiniz için, vakit ayırdığınız için teşekkür ederim. Egzersizi uygulamış olan, 3 seneden de oyuncular var. Hepimiz farklı çalışmış olabiliriz egzersizi, bilemiyorum. Özellikle bir seneden bahsetmiyorsam herkes için geçerli olacak sorduğum sorular. Aklınıza bir şey geldiğinde ekleyebilirsiniz, sırayla konuşmak gibi bir durumumuz yok. Benim ortaya attığım sorularla söz sizde olacak.

Sorulara geçmeden önce –üzerinden çok vakit geçtiği için- herkesten “cıdırca-şarkı” egzersizini, egzersiz sırasında neler yaşadığını bir kez daha hatırlamasını isteyebilir miyim? Hatırladıktan sonra söz alıp anlatabilirsiniz.

1/A Şeydi mesela: Tamamıyla o duyguya kapılmamaya yönelik bir çalışmaydı gibi geliyor bana. Yani hep kırmak, hep kırmak... Önce cıdırca cıdırca yükselip yükselip, ondan sonra çok başka şekilde –karakteri, onu bunu hiç düşünmeyip- bir şarkıya girmek; şarkıya girince de sadece onun içinde yükselmeye yönelik bir çalışmaydı diye hatırlıyorum. Bu aslında bir noktada oyuncunun belki de kendine kapılmamasına sebep oluyor diye hatırlıyorum.

Peki, en yoğun yaşadığınız şey neydi? Mesela düşünürken ilk aklınıza ne geliyor?

2/A Ben şunu söyleyeyim: Egzersizi ilk yapmaya başladığımızda ben yanlış anlamıştım. Kendimiz olarak başlamak şeklinde değil de, daha otururken karakteri, şartlarını düşünerek başlamak şeklinde anladım. Hoca” kalk” komutu verdiğinde ben zaten bir halin içine girmiştım. Hâlbuki kendimiz olarak dinlememizi istiyordu. Bense o sıra karakterin şartlarını düşünüyordum. Doğal olarak oradan başlayınca benim hissettiklerim değil, karakterin hissettikleri gibi oldu [cıdırca] söylediklerim.

Peki, egzersizi doğru anlayıp gerçekleştirmiş olanlar neler söylemek ister?

3/A Şöyle bir şey diyebilirim: Cıbırcada çok rahat bir durum var. Harala hurala devam edebiliyorsun. Gerçi onda da çalıştırıcının komutuyla “k”, “s”, “ç” gibi harfleri kullan diye bir kısıt oluyor... Benim egzersiz sırasında net hatırladığım şeylerden biri, şarkıya gireceğim ya, o sıra bir nidayla, bir şeyle girmek istiyorum. O sıra onu istiyorum ama; hatırlıyorum, bir şarkı geçti –saliseler içinde oluyor bu tabii- “Onun sözlerini bilmiyorum” dedim... Sonra gelene “Heh, bunu biliyorum” dedim ve girdim. Seçerek girdim gibi yani. Ama egzersizi iki kez yaptım. Çalıştırıcıyla yaptığımda, ilkinde bu olmadı. İkincisinde, seyirci önünde kendi başıma yaparken oldu. Cıbırcada seçme durumu yok; ama şarkıda “bildiğim bir şey olsun” gibi bir durum oldu.

4/A Ben de çalışmayla tanıştığımda bilmiyordum hiç nasıl olduğunu... O yüzden her “şarkı” komutu geldiğinde aynı şarkıyı söylemeyi düşünmeden, her seferinde ne gelirse onu söyledim farklı farklı... Şarkı uydurduğumu hatırlıyorum, öyle bir şarkı yok yani. Sonra “Daha dün annemizin” diye çocuk şarkısıyla başladım, “tut” dendikten sonra orada benim en çok sevdiğim şey –yani daha sonra bu tespiti yaptım- o ara benim ağzımdan ne çıktığının bir önemi olmamasıydı. Daha sonra başkalarını izlerken de böyle bir şey gözlemledim. Orada adamın içinde bir şey çalışıyor, izleyenin de içinde bir şey çalışıyor. Onlar böyle, bir frekansı tutturuyor ve izliyor yani. Ağzından ne çıktığının falan da çok bir önemi kalmıyor sanki. Yani ihtiyaç duyduğunda dinliyorsun “Ne hani acaba mevzu” diye. O an ona ne olduğuyla da uyduğunu görünce mest oluyorsun, çok güzel oluyor. O yüzden o çocuk şarkısını -Brütüs oynamıştım- acayip sinirli bir yerden söylediğimi hatırlıyorum; ama “Bunda bir terslik var” gibi bir şey olmamıştı, çok hoş olmuştu bence... Bir de, çalışmanın ne istediğiyle ilgili aklıma gelen bir şey de şu: Dışarıdan hocanın katılımı çok iyiydi. Durup, nötr bir yerden “cıbirca”, “şarkı” diye değil de, sana olana uygun bir şekilde coşkulu komut veriyordu...

1/B Cıbirca kısmı aslında biraz sanki enstrümanı açma gibi de gelmişti bana. O anda ne varsa –“Şu anda ne hissediyorsan” gibi bir talimat da vardı, öyle hatırlıyorum- onu, hislerini cıbirca olarak anlatmak... Çeviri gibi, Türkçe-cıbirca

gibi değil de, ne hissediyorsan onu karşıya atmak... “At”, “at”, “aç”, “aç”... O açmak ve atmak, aslında insanı tamamıyla o anki durumunda [açmak]... Atıyorum ben burada şu anda çok rahatsızsam o rahatsızlığımı da cıbirca dile getirebiliyordum ve belki o rahatsızlık sinire dönüyordu ve o siniri de dile getirebiliyordum, ya da gülmeye başlıyordum... Onun nedeni, şimdi düşündüğümde, aslında tamamıyla o enstrümanı açarken içinde olan duyguların ifadesiydi. Ve cıbirca olduğu için, yani anlamlı kelimeler olmadığı için de çok daha rahat oluyordu. Cıbirca çok büyük bir rahatlık veriyordu ve enstrümanı açmaya yarıyordu. Sonra şarkıya geçtiğinde de, şarkının melodisi mi ya da başka bir şey mi bilemiyorum ama inanılmaz bir keyif veriyordu ve o keyifle birlikte karaktere doğru, bir yerden bir yere, beni alıp götürüyordu. Ve ben böyle kafam iyiiken; her şey açılmışken ve güzelken bir anda “Şunu fark ettin mi”, “Bunu fark ettin mi” denince bir anda başka bir şey oluyor. Bir anda her şey siliniyor gibi ama aslında içinde; o noktadasın ama algıların açık, bilincin açık... Karakterin kelimelerine, repliklere geçince kelimeler seni yönlendirmeye başlıyordu bir yere o zaman. Sen replikleri bildiğin yerden oynamaya çalışmıyordun, “Karakter kral, ve işte böyle konuşmalı” gibi bir yargıyla oynamana izin vermiyordu bu çalışma... Ve seni sıfır noktasından sadece kelimelerin, repliklerin götürebileceği bir yere taşıyordu.

5/A Bu sene [2016-2017 sezonu] iki dönem de iki farklı “cıbirca-şarkı” çalışması yaptık. İlkinde halka olarak oturuyorduk. Ortaya çıkan kişi cıbirca anlatmaya başlıyor, sonra şarkı-cıbirca-şarkı... Sonra tiradını oynamaya başlıyordu.⁵⁰ Bu yaptığımız çalışma için Çetin Hoca “karakterin o anki durumunu anlamamız için

⁵⁰ Daha sonra oyuncu egzersizin kendi dönemindeki diğer uygulamasını tarif ediyor; ama Sarıkartal ile yapılan röportaj çevresinde bilgim olmadığından, tezde bahsedilen egzersiz de bu prensiple uygulanmadığından okuyucuyu dağıtmaması için dipnot şeklinde vermeyi uygun buldum: “İkinci dönem yaptığımız çalışmadaysa, herkes aslında eşit olarak başlıyor. 2’li gruplar halinde herkes ezberlediği tirattan bir repliği karşılıklı olarak birbirine söylemeye başlıyor, bu etkileşim ikililer arasında bir süre devam ediyor. Daha sonra herkes ayrılıyor, bir noktaya bakıp onu [o hali] bırakıp yürüyor, alanda bir süre karışık yürüyüp başka bir noktadan onu çekiyor. Ve buradan cıbirca olarak anlatmaya başlıyor. Herkes cıbirca anlattıktan sonra, belli bir noktaya geldiğinde herkes seyirciye doğru dönüyor. Ve seyirciye doğru cıbirca’yı sürdürerek gidiyor ve birden şarkıya geçiyor. Sonra tekrar cıbirca, tekrar şarkı... “Şimdi karakterinizin dünya üzerinde yapayalnız olduğunu düşünün ve o tek cümlelerinizi söyleyin. Ve sonra da seyircilerden ayrılıp yürümeye başlayın, onu tutarak” komutu gelince de bunlar yapılıyor. Bu çalışmanın karakterin genelini anlayabilmemiz için yararlı bir çalışma olduğunu söylemişti Çetin Hoca”

daha yararlı bir çalışma” demişti. Ben de daha önce bu çalışmayı hiç duymamıştım, çalışmamıştım. Bende de şöyle bir etki yarattı: Evet, cıdırcayla içeride bir şeyler doluyor. Çünkü muslukları açıyorsun. Ama hala belli bir kabın içinde gibi geldi bana. Ne zaman ki o insanlara bakarak şarkı söylemeye başladım, o zaman sanki o kap da açıldı ve şarkıyla beraber dışarı daha fazla akmaya başladı. Cıdırca bunu tekrardan doldurup şarkıyla tekrar akmaya başlarken tirada başlayınca, açıkçası ben kendimi hiç o halde bulmadım daha önce, böyle bir şey hissetmemiştim. Üst üste üç kez oynadım. Daha da oynasam oynardım... Othello oynuyordum, o an ne hissettiğini gerçekten çok iyi anladığımı düşünüyorum. Kalbi bir kafesle sıkıştırılmış gibi bir durumu hissettiğim. Sahnelerken, veya oynarken o yükseklikte mi olur? Bilinmez... Ama hissettiği şeyin ve hissetmem gereken şeyin gerçekten o olduğunu anladım.

3/B Aklıma bir şey takıldı. Bu cıdırca-şarkı egzersizi herhalde hepimizi çok rahatlatan, açan bir çalışma... Bir şey hatırlıyorum, bir kişi “paresi” gibi bir şey takılmıştı. Bu belki hepimizde var, cıdırcamızda... Kelimemsi, sığındığımız şeyler... Var mı yani, bilemiyorum. Cıdırca'yı ilk başta kurduğumuz bir yer var sanki, haliyle. Belki de o kırıldıktan sonra esas açılma oluyor... Atıyorum, birisi hakikaten Korece konuşuyor, çok garip bir şekilde, birisi başka türlü bir dili andırarak konuşuyor... Bir yerden sonra o da yıkılınca esas o zaman çalışmaya başlıyor sanki...

4/B Bende şöyle bir his oluyor: Hani kast ederken seslerin bedene etkisi şey oluyor ya, bedene çarpma etkisi... Orada bazen bazı sesleri ısrarla kullanmadığında hoca söylüyor, oyuncu kullanıyor ve açılmayan bir şey varsa açılıyor, daha da açılıyor.

6/A Ben de neler deneyimlediğimi paylaşmak isterim. “Karakter böyle davranır”, “o durumdaki bir adam böyledir” gibi bir önyargımız var ya, aslında bu önyargının kırılmasındaki en önemli çalışmalardan biri bence. Çünkü şeyi görüyorsun: Sendeki, bedenindeki vücutsal değişimin ne kadar hızlı olabildiğini ve aslında bir olayı nasıl daha farklı bir şekilde anlatabileceğini de görüyorsun. O kafamızdaki yargıların kırılmasına yardımcı oluyormuş gibi geliyor bana... Bir de gerçekten özgürleşme, alan açılması durumu söz konusu oluyor. Çünkü burada

herhangi bir kural yok; kural sadece “ç”, “ş”, “z” gibi daha titreşimli seslerin söylenmesi üzerine... O yüzden bunun nasıl olacağını bilmeden bunu yapıyor olmak aslında onu yapan kişiye de haz vermeye başlıyor bence... Çünkü bilinmeze doğru bir yolculuk başlıyor ve o da çok keyifli bir alan açıyor diye düşünüyorum. Kabul etme ve ileriye doğru gitme noktasında da sanki bu “ç”, “ş”, “z” gibi harflerin titreşimlerinin bedenimizde bir etki uyandırmaya ve bu etkinin bizde yeni bir şeyleri her an dönüştürmesine olanak sağladığını düşünüyorum.

5/B Seslerle ilgili olarak, ikinci tip diye bahsettiğim cıbrıca egzersizinde kullanmadığım ama kullanmam gereken bazı sesleri -“k”, “ç”, “t” gibi- kullanmaya dikkat ettim. Özellikle bir anda bunları kendim cıbrıcanın içine katıp söylemeye başladım. Bir süre sonra çalışma ilerleyince, dolmaya başlayınca bunların hepsini kullanmaya başladığımı fark ettim. Böyle bir katkısı oldu yani başta kendimin bu sesleri dâhil etmesinin.

7/A Biri şarkıyı seçtim dedi sanırım. Seçtin mi yani? Senin deneyiminde böyle mi oldu? Hangisi daha iyi olur diye karar mı verdin?

3/C Gelenler içinden seçtim, evet. Ama demin cıbrıca'yı da seçme⁵¹ durumundan bahsettim.

7/B Benim deneyimim de şöyle: Gelen şarkı beni çok şaşırttı; çünkü o şarkıyı hiç sevmem, sözlerini de hiç bilmem. O şaşkınlıkla söylediğimi hatırlıyorum. “Biliyorum sen bir meleksin...” diye giden bir şarkı var ya, o gelmişti. Ve o an şeyi düşündüğümü hatırlıyorum: “Ben Medea’yı oynayacaktım, bu şarkı ne alaka şimdi”... Bir de, cıbrıca-şarkı süreci evrilip tirada geldiğimde, tiradı şimdi hatırlamıyorum ama çok yoğun bir kıskançlık olduğunu hatırlıyorum. Sanırım düğün gününü anlattığı bir kısımdı. Kafamın yandığını hatırlıyorum tiradı söylerken. Metni oturup okuduğumda, “Hmm, kıskançlık var” gibi bir şey dediğimi hatırlıyorum ama onu nasıl oynayacağım konusunda hiçbir fikrim yoktu, egzersizle tirada geçtiğimdeyse oynarken ellerimin titrediğini, kafamın yandığını hatırlıyorum.

2/B Galiba şey oluyor. Cıbrıca konuşurken hissettiklerimizi söylüyoruz ya,

⁵¹ Konuşma eğilimlerinden, harf seçimlerinden bahsediliyor.

hissetmek de değil de hocanın tam olarak “hissettiklerinizi değil, o an size olanı söyleyin” dediği şey... Bunu yaparken söylediğimiz kelimeler şarkıya götürüyordu sanki... Ben mesela yanlış bir şekilde çıktım yola [karakterin koşullarını düşündüm] ama orada yine bana olanı söylüyordum. Adamın ayağı yok, bir adada tek başına ve birileri yayını almış. Sadece bunları düşündüm otururken. Cıbirca konuşmaya başladığımda da ayağıma olanı falan söylüyordum o sıra ve o kadar uygun bir şarkı geldi ki! “İsyen”... Ben de asla onu söyleyeceğimi tahmin etmezdim. Sonra da [tirada geçince] benim için o sahnede olan imajları şu an bile tarif edebilirim size. Hocanın ben devam ederken “dağı gör”, “yayını kim aldı?” gibi bana sürekli direktifler verdiğini hatırlıyorum ve şu an bile dağ neredeydi, deniz o sıra nerede, arkamda mağara var falan, hepsi üç boyutlu olarak benim için kafamda oturmuş durumda... Ve sol ayağımda, diz kısmında bir acı hissetmişim. Ayağım yok değil, var. Ama o bölgede hakikaten bir şey olmuştu. Adam on yıldır adada tek başına ve sakat; ben de bacağımın aşağısını hissetmiyordum. Ve gerçekten cıbircada da şarkıda da anlattığım şey, burada [*solar plexus*'u gösteriyor]⁵² olan bir şeydi ve tiradı oynarken de burada bir şey oluyordu. Galiba cıbircanın, şarkının ve tiradın bizi tutan ortak bir noktası var herhalde... Çizgi gibi bir şey ve bir yerden başlayıp ilerliyor yani... Cıbircadaki bir şey, o “paresi” ne ise, kişiyi şarkıya götürüyor ve o şarkıdan sonra o tirada geçtiğindeyse bu kez orada oynuyor gibi bir şey hissetmişim.

8/A Yine baştaki soruya yanıt olacak ama beni parçayı oynayacağım yere getiriyordu egzersiz. Yani, blokajlarımı kaldırıyordu. Beni bilinçli alanımdan kurtarıp içsel bir şekilde daha doğru iletişim kurmama sebep olmuştu. Bir şeyi anlatırken doğru kelimeleri seçmek yerine -o an oturduğun yerden hissettiklerini her zamanki konuşmanla anlattığında ister istemez beyin daha bilinçli bir noktaya dönüyor- cıbirca anlattığımızda sesler çok daha ilkel bir şekilde çıkıyordu.

7/C Şey güzel aslında: Oynama derdinden –oynama bir dert değil gerçi ama- kurtarıyor seni. Kendi deneyimimde “Medea'nın bu kıskançlığını nasıl

⁵² Görüşmedeki birçok kişi egzersiz sırasında yaşadığı şeyi tarif ederken, dışa vurumu açıklamaya çalışırken bu şekilde *solar plexus*'tan bir şeylerin dışa atılmasını beden dilleriyle ifade etmeye çalışmaktadır. Konuşmakta olan öğrenci de ellerini kollarını karnından dışarı doğru uzatarak durumu aynı şekilde izah etmeye çalışmıştır. Bu da görüşme sırasında dikkati çeken bir ayrıntı olmuştur.

oynayacağım?” diye düşünmüştüm, egzersiz bu oynama derdinden kurtardı gerçekten... Hiç düşünmeden seni başka bir dünyaya atıyor. Ve sanırım daha ilkel bir yere atıyor sen ve oradan karaktere çıkartıyor...

9/A Benim deneyimimde daha az işe yaramıştı çalışma gibi hissediyorum. Bu arada [çalışmayı derste seyirci ile ilk kez yaptıktan] sonra evde kendi kendime denedim. Bir de daha sonra bir arkadaşım ile denedim yapmayı. Derste yaptığımızda, sonradan şunu anladım: İçimizi dışa vurmamız gerekiyor ya cıbcırcayı konuşurken; bize olanları bir başkasına, diğerlerine anlatmak gerekiyor. Ben bir başkasına anlatmadan ziyade “bana neler oluyor” a takıldığımdan ve dışa vuramadığımdan dolayı şarkıyı söyleyene kadar çok zorlanmışım. Onu kırmakta çok zorlandım. Şarkıdan sonra kırıldı biraz. Önce güzel bir şey başladı, ama sonra giderek tükendiğimi ve artık bana yeni bir şey olmayacağını ve olamayacağını hissettiğim bir anı hatırlıyorum. “Bu noktadan sonra olmayacak herhalde” gibi bir düşünce geldi ve koştum. Ama sonra o durumu da kabul edince –kabul etme durumunu da yeni yeni öğreniyorum- farklı bir şey olmuştu ve “Tamam, anladım” deyip oturmuşum. Şeyi hatırlıyorum: Macbeth’i çalışmışım, ellerimin yandığı hissi gelmişti. Yani hakikaten birini öldürebilirim hissi gelmişti. Egzersizlerden bir tanesi çok iyiydi bu arada, şarkının denk gelmesiyle alakalı herhalde.

Denk gelmesinden kastın ne?

Egzersiz arkadaşım ile çalışırken, Macbeth’in “Yapmakla olup bitseydi” diye başlayan tiradına çalışıyordum ve şarkıyı söylemeye geçince, aslında çıkmadan önce şarkıyı biraz kurmuşum. Kurmuş olabilirim yani...

Kurdum derken, neye göre karar verdin yani?

Sevdiğim bir şarkıyı söyleyeyim dedim. Gelen şarkıyı kabul etmek gibi değil de... Ama son çalışmalarımın birinde, yine arkadaşım ile okulda çalışıyorduk. Kendi içimde böyle şey yaparken bir anda “İstiklal Marşı” geldi. Okulda, bilgisayar laboratuvarlarından birinde birinin bağıra çağıra marş okuması çok korkunç bir şey... Güvenlikler gelecek falan... Ama bir yandan da bırakamıyorum, devam

ediyorum. Oradan hakikaten başka bir şey doğmuştu yani.

10/A Bende de şöyle oldu: “Nasıl oynayacağım” a dair kafadaki dertlerin bir anda sustuğunu fark ettim. Hoca “sende olanı anlat” diyordu; ki cıdırcaya karşı inanılmaz bir korkum vardı. Anlatırken hoca sürekli “Yeni bir dil üretme”, “Sende olanı söyle” diyordu. Ben de anlattığımı sanıyorum ama yine aynı telkinde bulunuyor falan. Ben de içimden “Ya söylüyorum işte, cıdırca konuşuyorum ben” diye diye konuşmaya devam ediyorum...

“Hikâyelendirme” diye bahsedilen şey herhalde...

Evet, hoca bunu kast ediyordu herhalde; ama o kırılma noktası diye bahsettiğimiz şeye kadar ben bunu anlayamadım. O kırılma sırasında gerçekten net olarak hatırladığım, nefesimin düzensizleşmesi ve [*gösteriyor*] bu hatta, burada [*solar plexus*] fiziksel olarak bir değişim... Ondan sonra ne çıktığının bir önemi yoktu, “p”, “ç”, “t”, “k” mı ne çıktığı önemli değildi, gerçekten kendiliğinden o his çıkıyordu. Bu fiziksel değişimi nasıl açıklayacağımı bilemiyorum tabii... Daha sonra gelen şarkı, yine hatırlamadığım ama o anda gelen bir şeydi. Hocanın dediği gibi, bıraksalar sabaha kadar oynayacağım duygusu vardı, bitmek tükenmek bilmeyen bir enerjinin açığa çıktığını hatırlıyorum ve o kadının hissi hâlâ benimle... Kısaca kafadaki seslerin konuşmadığı ve içten dışa taşan bir şeyin olduğu bir hal...

5/C Karakteri anlayabilmek ve içimdekileri çıkarabilmek için çok özgür ve rahat hissettim cıdırca. Egzersizi yaparken başka taraflara bakınca hemen “buraya bak”, “bize bak” diye buraya getiriyordu ama hemen oyuncuyu hoca. Çalışmayı, etkilerini hala hatırlıyorum üzerimde.

2/C Özgürleşme dedin ya, büyük bir itiraf ve küfür alanımız vardı cıdırca. İnsanların ortasında istediğin gibi, istediğin kadar küfredebiliyorsun falan. Tabii ki cıdırca, kimse anlamıyor. Ve itiraf da edebiliyorsun. Ben oturduktan sonra, başkalarını izlerken hocanın bazen “Eveeeet” dediğini, cıdırca konuşana cevap verdiğini hatırlıyorum. O an “Yaa benim söylediklerimi de anladı mı acaba?” paniğine kapılmıştım, bayağı bir iletişim var orada çünkü...

9/B Sanırım egzersiz şöyle bir şeye yarıyor: Hani hepimizin güvenli bulunduğu, oynamayı sevdiği bir alan var ya; o güvenli, bildiğin yerden çıkıp daha iyi anlatmana olanak sağlıyor. Belki de o yüzden cıbirca olarak içimizi dışa vururken “anlatıyoruz” aslında. Devamında tiratta da daha iyi anlatabilmek için...

3/E Oyunsuluğu da artırıyor cıbirca, o işlemler⁵³, komutlar falan oyun oynama halini getiriyor. Ve engel olmuyor, oyunbaz bir metot olduğu için haz veriyor insana.

7/D Ben de şeyi hatırladım: “Cıbirca-şarkı”da birkaç kişiyi kesip bu ana ve buraya getirmek için “Kırmızı şarap mı, beyaz şarap mı?” diye sormuştu hoca tiradı oynama sırasında... O an ona verilen cevap sanki metnin içinde varmış gibi, metinde “Beyaz şarap” repliği varmış gibi, o halden çıkmadan, akış devam ederken söylemişti oyuncu. Ve bir engel gibi değildi, akan bir şey vardı ve o küçük bir taş bile değil, bir çalı gibiydi... Geçti ve devam etti.

Biriniz bahsettiniz ya, gelen güçlü imajlar vardı diye... Çalışma sırasında gelen güçlü imajlar var mıydı sizin için de metne geçince, düşünmediğiniz bir şey falan?

8/B Ben mesela kekelemeye başlamıştım. Cıbircada hiç öyle bir şey olmamıştı ama metne geçince duraksaya duraksaya, tekrarlaya tekrarlaya devam edebilmişim.

Tirattaki bir kelimenin yarattığı imaj, ya da metindeki bir koşulun canlanması gibi bir durum?

10/B Matmazel Julie’yi oynuyordum. O bütün satır tahtası, kan, satır; her şey gözümün önünde yani... Nasıl kestiği falan... Bence imajlar çok güçlü...

⁵³ Bazen tirat sırasında oyuncunun kendine düşmediği, dışarıdaki uyaranları da algıladığı ama yine de içinde bulunduğu hali koruduğu, kısacası master halinin güçlü olup olmadığına dair dışarıdan basit çarpma işlemleri sorularak test edilmektedir çalıştırıcı tarafından; ama bu egzersize içkin bir şey değildir. Oyuncuyu çok fazla kendinde kaldığında bu koşullara ve bu uyaranlara getirmek için zaman zaman tercih edilmektedir.

Biriniz “Kalbimi kafeslenmiş, sıkıştırılmış gibi hissettim” demişti... Bunun gibi bir şey de olabilir, o da bir imaj nihayetinde...

5/D Neredeyse tişörtümü yırtacak kadar sıkışmıştım, o kafesi, sıkışan şeyi açmaya çalışıyordum o sıra. Bu çok netti...

1/C İmaj... İmaj yani zaten... Çetin Hoca derslerinde imajlar geliyor sürekli oynarken... O da onu istiyor ya zaten...

Şunu soracağım: Final sınavında bizden bu egzersizin bir çalıştırıcı olmadan, bu aşamaları kendi kendimize geçerek tiradı oynamamız istenmişti. Benim dönemimde çalışanlar için soruyorum: Sınava kendi kendinize, ya da seyirciyle çalıştınız mı?

3/F Çalışmadım açıkçası. Çalışılabilecek bir şey gibi hissetmedim. Metni ezberledim, repliği seçip çiğneme-kast etme çalışmasını yaptım o kadar. Zaten nasıl çalışabilirsin ki? Hissettiğin şeyi anlatma durumu var. İki gün önce evde başka hissediyorsun, orada başka hissediyorsun. Sadece çalışmanın aşamalarını kafamdan geçirmiştım bir de...

6/B Ben çalışmıştım, çok da iyi olmadı açıkçası. Çünkü başarmak için çalışmak gibi bir şey vardı orada. Bu başarma arzusu da seni hemen bir yere doğru yönlendiriyor yani, “Böyle mi yapsam, şöyle mi yapsam?” gibi... O da çalışmanın doğasına tamamen aykırı bir şey... Çünkü ne varsa o anda oluşması ve onu takip etmen gerekiyorken sen diğer türlü çalıştığında ve başarmaya uğraştığında büyük bir problem oluyor. Ve aslında tiradı nasıl oynayacağını bir anlamda karar veriyormuşsun gibi bir şey oluyor.

Şaşırdığınız bir şey oldu mu peki egzersizi uygularken? “Karaktere dair hiç fark etmediğim şöyle bir şey yakaladım”, “okurken bu vardı ama çok şaşırdım, böyle bir şey hiç beklemezdim...” falan gibi bahsedebileceğiniz şeyler var mı?

4/C Bana has bir durum mu bilemiyorum ama ben bu çalışma için özel bir tirat hazırlamamıştım, daha önceden de çalıştığım bir tirattı egzersizde kullandığım. O zaman daha net görünüyor tabii: Parçanın tamamında ilk defa o adamları tanıştıyormuşum gibi oldu.

2/D Şarkıya girdim “İsyaaaaan” diye; ama devamında sözleri gelmiyor gelmiyor bir türlü... Hoca “değiştir” falan diyecek sanıyorum ama demiyor da; kafayı yiyeceğim. Cıdırcaya geçiriyor, sonra yine şarkıya geçiriyor ve yine gelmiyor, “İsyaaaaan” diyorum ve duruyorum öyle... Sonra birden sözlerini hatırlamaya başladım. O an şöyle bir andı, gerçekten cıdırcaadaki imajla geldi o galiba... “Dert” kelimesiyle herhalde, “Benim bu derdim” diye girdim şarkıya. Çünkü o dertti galiba beni oraya getiren. “Dert” ile birlikte şarkıya girdim ve bayağı hepsini biliyormuşum şarkının...

12/A Ben de kendime şaşırmıştım. Bu programa girmeden evvel arkadaşlarımla cıdırca bir şeyler denemiştik ve ben konuşamıyordum. Ses çıkarıyordum sadece... Derste de biz çember olarak oturmuştuk ve diğer derslerde hep sahneye çıkmaya kendimiz karar veriyoruz ve çıkıyoruz ya, orada hoca dokunuyor ve çıkıyorsun. Bazen de –benimkisi öyle başlamıştı- “Söyle ona bir şey” diyor. Ben de biraz sıkılmıştım ve bir sinir gelmişti. Sahnedekine sinirlenmiş olabilirim, tam da hatırlamıyorum. Normalde bunun gibi duyguları pek ifade etmiyorum. Daha önce hiç kavga etmedim, normalde birine söylenmem bile falan. Ama orada, nasıl olsa bir şey söylemiyorum diye de olabilir ya da zamanı gelmişti falan bilmiyorum, başladım konuşmaya... Baktım cıdırca konuşabiliyorum yani... Konuşurken de duygum değişmeye başladı çünkü ağızımdan çıkan şeylere inanamıyordum. Çok garip sesler çıkıyordu, hani Türkçe’de olmayan bazı sesleri falan kullanıyorsun ya; gırtlaklı, hırıltılı sesler geldi yani. Sonra duyduğum sesteki etkilenişim başka bir duyguya geçirdi beni. O anki duygumu ifade ettim gibi değil de, onu anlatırken o başka bir şeye dönüştü, onlar geldi falan; öyle bir şey oldu. Bir de, bu egzersiz bütün sınıf olarak şimdiki zamanda olmayı en yoğun yaşadığımız egzersizdi bence. Çember olarak oturmanın etkisi de olabilir bu. Ve kimin ne zaman çıkacağına belli olmamasından da olabilir. Herkes gerçekten bir oyun arkadaşım gibiydi, birlikte icra etmeyi yaşadım ben oynarken. Sanki onlar da beni oynatıyormuşçasına bir birliktelik hissi gelmişti. Şarkı söylerken de,

normalde diğer egzersizlerde de hatırlatılan bir Şey var ya “Dizlerini kır, ağzın açık olsun ki nefes alabil ve bedenine kadar inebilsin” diye, bedenime iniŐine de çok hayret ettim. Bacaklarımdan akıyor aŐađıya ve gidiyor falan. Ki Şarkı da söylemem hayatta... Oradaysa, ciğerlerimi söke söke, bütün vücudumda bir karıncalanma hissederek söyledim Şarkıyı...

İsmene’yi oynuyordum. Anlayamıyordum tam olarak. Daha nce Antigone ile çok vakit geçirmiŐtim. Herhalde Antigone’nin tarafından çok baka baka İsmene benim için benim yolundan yürümeyen insan falan gibi olmuştu. Onu anlamamaktı benim iŐim. O yüzden İsmene’yi çalışırken de kendimi onun yerine koymaya çalıŐıyorum falan ama “Nasıl yapmaz ya?”, “Bence de onu gömmesi lazımdı”dan da alamıyordum kendimi. Biraz anlıyordum anlayamıyordum aslında onları nasıl bir Şeyle söylüyor diye. Yaparken nasıl anladım? Anladım yani... İmaj olarak ikimizin arasında bir zemin yok gibi bir Şey gördüm. KarŐımda birini görmedim de –zaten egzersiz sırasında da sürekli dönüyorsun falan- çizgi filmlerde olur ya gökyüzü manzaralı bir toprak parçası bir de karşısında bir toprak parçası ama o asılı havada, köksüz... Asla eriŐemeyeceđim bir yere sesleniyormuŐum da onunla birleŐmeye çalıŐıyormuŐum gibi bir Şey hissetmiştim; birbirimize yryebileceğimiz bir zemin yok gibi bir Şey gelmişti. Bir de, evde çalışırken söylediği Şeylerden etkilenmiyor ve imajları görmüyordum. Derste oynarken kardeŐlerinden bahsettiği yerde onları gördüm. “Birbirlerinin elinden içtiler ecel Őerbetlerini” gibi bir Şey söylüyor; orada iki kardeŐ, birbirlerini öldürmeleri falan, onu görmüştüm.

6/C Ben imaj değil de, karakterin orada kullandığı enerjiye yönelik, karakter o durumda nasıl bir enerji harcıyor aslında, onunla net bir ilişki kurdurduğunu düşünüyorum. Normal hayatta kullandığımız enerjiden çok daha başka bir boyuta getiriyor seni enerji anlamında. O karakterin o anında o Şeyleri nasıl söylediğine ve hangi yoğunlukta söylediğine dair bize bir Şeyler đretiyormuŐ gibi hissediyorum. Aurasına yönelik mi diyeyim? Kelimelerle tanımlanması g tabii...

3/G Ocak gibi... Burada harlı olmalı [ateş], burada da bu kadarı yetiyormuŐ falan dedirtiyor sana...

1/D Metni öğretiyor gibi bir de... Yazarın metni nasıl yazdığını anlamayı sağlıyor. Biz bir yargıyla yaklaşabiliyoruz metne; ama aslında belki o yazar hiç o şekilde yazmamıştır o karakteri falan... Ama bu şekilde, seni bir sıfır noktasında bıraktığı için, tirada geçmeden, sen o açıklıkla onu anlayabiliyorsun. Anlayabilmişim kendi deneyimimde... Ve bu tabii imajlarla geliyor. O an o belirlediğimiz [çiğneme ve kast etme ile çalışılmış] cümleyi söylerken, gerçekten karanlık karanlık şeyler gördüğümü hatırlıyorum şu an mesela.

7/E Oynadığım kadının enerjisi ve gücü beni gerçekten çok şaşırttı, bunu hatırlıyorum. Okuyunca "Yapar mı yapmaz mı bu şeyi?" tereddüdüne düştüm ama oynarken bu kadın gerçekten o içindeki şeyle, bu öfkeyle ve ateşle her şeyi yakar gibi hissetmişim. O kadar güçlü ki! Benden daha güçlü... Tirat sırasında bir yerde, hiç bağırmadan çok intim [derin] bir şekilde söylediğimi hatırlıyorum laflarımı, daha çok çarpmıştı o hali de... Bağıra bağıra değil de o ateşi tutup çok intim bir yerden yapacaklarını söyleyince, gücünü ve neler yapabileceğini hissetmişim. Daha çok da kafamda hissetmişim. Ve hala şarkının sözlerini hatırlayınca şaşıyorum gerçekten...

5/E Benim çalışmamda gelen şarkılar da tiratla falan hiç alakalı değillerdi. "Kara üzüm habbesi", "Urfa'nın etrafı dumanlı dağlar" falan geldi... Nasıl geldi hiç bilmiyorum...

2/E Belki de "duman" kelimesi falan sana bunu çağrıştırmıştır? Mesela cıbrıca anlatırken diyorsun ki belki "Sanki içimde, buramda dumanlar sıkışmış" ve sonra şarkıya geç denince de "dumanlı dağlar" çıkıyor... Böyle olabilir mi acaba? Bende "iiii", "iiii"⁵⁴ "isyaaaaaan" olmuştu yani...⁵⁵

Bence bu üzerine düşünülmesi gereken bir şey ama pek bilebileceğimiz bir süreç değil... İmaj, çağrışım falan çok başka bir süreç ve sinirbilimciler bile

⁵⁴ "iiii"yi söylerken, o hâli tarif etmeye çalışırken ıkınarak, kasılmış gibi söylemektedir.

⁵⁵ "Dert'ten "Benim bu derdim" şarkısı gelmiş olabilir, 'Duman'dan 'Dumanlı dağlar' şarkısı gelmiş olabilir" şeklinde anlatılan şey görüşme sırasında cıbrıca konuşurken söylenen cümlelerin içerdiği bir kelimenin şarkıdaki bir kelimeyi andırması gibi algılanmıştır. Ama kast edilenin muhtemelen, yine hissedilen şeyin ifadesini ararken şarkıya başvurulması gerekince o halin, örneğin sıkışma halinin şarkıyı getirmesi olduğu söylenebilir.

tanımlayamamış bunu henüz...

12/B Sen cıbrıca konuşurken aslında içindeki Türkçe düşünceleri başka bir dile tercüme ediyormuşsun gibi anladım bu dediğinden... Ben yaparken birtakım sesler çıkıyordu ve onun bir duygusu, bir hissi vardı... Ama “Ne dedin şimdi?” diye sorulsaydı ne dediğimi anlatamazdım yani... Seninkinde o an sana ne olduğunu düşünüyorsun, tespit ediyorsun ve başka seslerle ifade ediyorsun gibi olmuş sanki...

Pardon, böldüm ama bence o sıra bu şekilde yaşamıyor süreci... Sonradan dönüp baktığında, kendi deneyimine dair konuşurken bu şekilde yorumluyor. Eyleme durumunun da ismini koyamıyoruz ya, ama master halindeyken sorulduğunda ve dinlediğinde bir fiille, hisle tanımlıyorsun. Onun gibi bir şey...

1/E Cıbrıca sırasında “hebehübe” diye çıkıverdi bir anda sesler, bana ne olduğunu bile dinleyemeden ağızından sözler çıktı ve aslında bir noktada o çıkış kuvveti beni yönlendirdi... Nasıl diyeyim? Aslında onlar histi, durumumdu ama önce ses, sonra hal gibi işledi süreç bende...

2/F Öylesine konuşma gibi değil ama değil mi? İçinden ne düşündüğünü cıbrıcanın o kelimelerine monte etmiyorsun?

1/F Hayır... Enerjiyi kelimeye dökme sürecinden bahsediyorum...

Son olarak bir şey eklemek isteyen var mı? Toparlayalım ve bitirelim artık yavaş yavaş...

13/A O zaman ben de anlatayım deneyimimi... Kukla gibiydim, çünkü bir oyuncu olarak karakter tarafından kullanılıyormuş gibi hissettim. Özgürleşme anlamında... Ve her istediğini yapabiliyordu bana, tiradı oynarken kelimelerle gelen o şeyler... Kukla gibi hisseden ben miydim, karakter miydi onu da bilemiyorum açıkçası... Ama bu hissimi hatırlıyorum... Coriolanus çalışmıştım... Halka konuşuyor ya, çemberdeyken o insanları hakikaten sıçan gibi, fare gibi

görüydüm, onu hatırlıyorum.

2/G Son olarak bir şey eklemek istiyorum. Yağ satarım, bal satarım oyunundaki gibi hocanın kimin omzuna dokunacağını, kimin kalkacağını bekleyişi de çok heyecanlı oluyordu. O tetikte olma, dinleme durumu ve oyun oynama halinin kendisi çok temel bir şey zaten... Bu bakımdan da güzeldi...

6/D Grupla yapıldığında ortadaki çıkıp özgürce hareket ettiğinde sen de kaynamaya başlıyorsun yerinde oturan olarak... Sen de katılmak istiyorsun. Ona ortak oluyormuşsun gibi...

Peki... Çok teşekkür ederim tekrar hepinize katıldığımız için...