

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

TEB OYUN
SAYI 31, GÜZ 2016

TEB ve TEM adına sahibi
T. Yılmaz Öğüt

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Hasan Anamur

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Tijen Savaşkan

YAYIN KURULU
Bekî Haleva
Filiz Elmas
Handan Salta
Metin Boran
Nalân Özúbek
Özdemir Nutku
Ragıp Ertuğrul
Zehra İpşiroğlu

TASARIM
İbrahim Kaçtıoğlu

KAPAK FOTOĞRAFI
Mamiwata oyun maskesi, Afrika

ADRES
Kazancı Yokuşu 18/12 Osmanlı İş Merkezi
34437 Beyoğlu-Taksim / İstanbul
Tel: 0 212 249 87 37-38 Fax: 0 212 249 02 18
Web: www.tiyatrolestirmenleribirligi.org
E-mail: tiyatrolestirmenleribirligi@gmail.com

BASKI
Mutlu Basım
Davutpaşa Cd. Güven İş Merkezi - C Blok
No:256 Topkapı / İstanbul

Sürelî yayın / Üç ayda bir yayımlanır.

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yayımlanan yazılar ve fotoğraflar izin alınmadan ve kaynak belirtilmeden kullanılamaz.

TEB OYUN Dergisi'ne abone olmak için dergimizin yıllık/4 sayı abone ücreti olan 40.- TL.'ni Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Derneği'nin aşığıda belirtilen hesabına yatırıp dekontunu ad soyad, adres, telefon numarası ve e-posta bilgilerinizle birlikte tiyatrolestirmenleribirligi@gmail.com adresine göndermeniz ya da aynı bilgileri 0533 595 3282 numaralı telefona yazdırmanız yeterli olmaktadır.

BANKA HESAP BİLGİLERİ
TÜRKİYE İŞ BANKASI, PARMAKKAPI ŞUBESİ
ŞUBE KODU: 1042, HESAP NO: 580037
IBAN: TR40 0006 4000 0011 0420 5800 37
(Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Derneği adına)

TEB OYUN SATIŞ NOKTALARI
ANADOLU YAKASI
Nâzım Hikmet Kültür Merkezi, Bahariye
Mephisto Kitabevi, Kadıköy
İmge Yayınevi, Moda
Akademi Kitabevi, Bahariye
Tasarım Bookshop, Bahariye

AVRUPA YAKASI
Mephisto Kitabevi, Beyoğlu
Pandora Kitabevi, Beyoğlu
Bibliomania, Cihangir

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN – 4

Sahnedeki Yaşar Kemal

İNCELEME / AYŞEGÜL YÜKSEL – 6

Kültürlerarası Shakespeare

İNCELEME / HASAN ANAMUR – 14

Genco Erkal, Tülay Günel “Tiyatro Bir Tutkudur”

SÖYLEŞİ / NALÂN ÖZÜBEK – 21

Haneye Tecavüz Romanı Nasıl Oyunlaştırılmalı?

SÖYLEŞİ / TİJEN SAVAŞKAN – 32

Robert Wilson’ın Üç Kuruluşluk Opera’sı

ELEŞTİRİ / HASİBE KOCABAY – 42

Simon McBurney’le Çok Katmanlı Tiyatral Karşılaşmalar: *The Encounter*

ELEŞTİRİ / KEREM ÖZEL – 48

DOSYA

ASSITEJ Birmingham On the Edge Festivali İzlenimleri

Unuttuğumuz Gençlik Tiyatrosu Örneklerini İzleme Fırsatı Bulduk

NIHAL KUYUMCU – 53

Düşünce ve Deneyimler Paylaşıldı

HANDAN SALTA – 56

Noktaları Birleştirmek

DEREM ÇIRAY – 62

İstanbul Kukla Festivali

TANITIM / SELEN KORAD BİRKIYE – 66

Kadıköy Belediyesi Çocuk Tiyatrosu Festivali

TANITIM / NIHAL KUYUMCU – 68

DOSYA

Henrik İbsen

Henrik İbsen ve Retrospektif Dram

EYLEM EJDER – 71

Yabancıyı Olmadığımız Bir Manzara: *Bir Halk Düşmanı*

ZEHRA İPŞİROĞLU – 80

Halklar ve Düşmanları

ZEYNEP ERDAL – 83

Bahar Akpınar: Farklı Kadınlık Hallerinin Farklı Tonlardaki Duyguları

EYLEM EJDER – 88

Sanatı Cümleler Arasına Sıkıştırmak

GÜNDEM / DIKMEN GÜRÜN – 94

Cambaza Bak Cambaza

GÜNDEM / HAMI ÇAĞDAŞ – 95

Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

4

Tiyatro sezonu bitti, yaz geldi derken büyük bir Yaz oyunuyla tüm toplum sarsıldık. Yazarı, yönetmeni belli olmayan, şiddet içeren absürd bir kurguyla seyircilerin de oyuna katıldığı katılımcı bir tiyatro. Çok büyük bir prodüksiyon... Mekân, Boğaz köprüsünden başlayarak eş zamanlı olarak tüm ülkeye yayıldı. Oyun çok katmanlı, çok boyutlu, çözümleyebilmek neredeyse imkânsız. Savaş sahnelerinden zafer meydanlarına daha sonra mahkemelere, cezaevlerine uzanan süreçlerle perde perde, sahne sahne, ilmik ilmik örülmeye yeni kurgularla zenginleşmeye devam ediyor. Görünürde, sahne önünde bir darbe kalkışmasını bu toplum bir şekilde püskürttü. Bu, demokrasi adına olumlu görünse de gerçek kurguyu kimse bilmiyor. Oyun komediden trajediye oradan kukla tiyatrosuna evrilirken seyirci sayısı gittikçe artıyor. Suskun, tepkisiz, ne yapacağını bilmeyen bir kitle şimdilik öylece bekliyor... Gündem her gün yeni bir sahneyle sarsılırken, gerçek tiyatrocular da gerçek tiyatrolardan uzaklaştırılıyor. Ödenekli tiyatrolarımızda, basında, okullarda ve her yerde “Fetöcü avı” adı altında tüm muhalifler için cadı kazanları kaynıyor. Değerli yazarlarımız, akademisyenlerimiz, gazetecilerimiz haftalardır saçma gerekçelerle cezaevlerinde hücrelerde... Demokrasi söylemiyse Ohal’e

evrilirken içi tamamen boşaltılıyor... Ve biz hâlâ bu ahval ve şerayette bir tiyatro dergisi çıkarmak için çalışıyoruz.

Sevda Şener hocamızın Yaşar Kemal’in tiyatrosu üzerine bir yazısını sunuyoruz. Onun romanlarından özenle sahneye uyarlanan oyunlar hakkında eksik bilgilerimizi tamamlıyor ve sadece tiyatroyu değil, ulusal ve uluslararası çapta değerlendirilen bale uyarlamalarını ve Yaşar Kemal’in bu toplumun kültürüne değerli katkılarını vurguluyor.

Hâlâ Shakespeare hakkında yazılanları, onun gerçek kimliğini merak ediyoruz. Hasan Anamur bize bu alanda AİCT Genel Sekreteri Michel Vais’in önemli bir makalesinin çevirisini sunuyor.

Ben, bir roman nasıl tiyatro olmalı? üzerine Zehra İpşiroğlu’yla düşünsel bir alışveriş yaparak *ttt*’ün oyun halini düşünüyorum. Genco Erkal ve Tülay Günal, bir okul bahçesindeki eski bir köşkte ısrarla *Güneşin Sofrası*’nı kurmaya çalışırlarken, yasaklarla mücadele ederek yola devam ediyorlar. Nalân Özübek bu ilginç mekâna ve oyuna ilişkin sorular sorarak 2016 Türkiye’sinde kurulan *Güneşin Sofrası*’nı kayda geçiriyor. Biz gelecek kuşakları düşünüyoruz. Belki bir gün Peygamberin hayatının yanı sıra başka şeyleri de merak ederler, bir zamanlar bu ülkede yaşanan kültürel atmosferle, farklı değerlerle

bağ kurarlar diye düşünürüz. İbsen’le ilgili bir dosya yaparak, genç akademisyen adaylarına çalışmalarını paylaşımları için sayfalar ayırıyoruz. Zehra İpşiroğlu bu dosyaya Almanya’dan katkıda bulunuyor. Çünkü “Halk Düşmanları”nın artması gerek. Yine Kerem Özel kültürel atmosferimizi zenginleştirecek yabancı bir oyunu *Karşılaşmalar’ı* (*The Encounters*) bizlerle paylaşıyor. Bir grup Tiyatro Eleştirmenleri Birliği üyesi Birmingham’a gidiyor ve çocuk ve gençlik tiyatrosu örneklerini bizlerle paylaşıyor. Oralarda tiyatro bebekler 6 aylıkken başlıyor ve gençler için önemli tiyatro oyunları sergileniyor. Handan Salta, Nihal Kuyumcu ve Derem Çıray Festival’den farklı izlenimler aktarıyorlar. Bu arada uluslararası Kukla Festivalimiz de başlıyor. Selen Korad Birkiye gerçek kuklaların yer aldığı festivali bizlere farklı bir üslupla anlatıyor. Son olarak, basında Dikmen Gürün ve Hami Çağdaş’ın tiyatro alanında olanları, bitenleri yorumladığı iki önemli yazıyı tarihe not düşürmek amacıyla dergimize ekliyoruz. Bu ortamda tüm bunlarla uğraşarak biz mi yanlış yapıyoruz, yoksa şu anda yaşadıklarımız mı yanlış? Yine de yüzyıllardır tiyatro bize tüm bunların cevabını trajedilerle, komedilerle, absürd ve epik oyunlarla ve insanlığın keşfettiği çeşitli gösterim olanaklarıyla vermeye çalışıyor.

Bazen uyarıyor, bazen güldürüyor bazen kendimize getiriyor. Tiyatrolar kapanmadan, sevdiğiniz oyuncular henüz sahnelerden tamamen gitmeden siz tiyatrolara gidin, salonları sonra da gerekirse sokakları doldurun.

Bizler **hâlâ** tiyatro adına yapılan güzel girişimleri paylaşmaya çalışıyoruz. Kadıköy Belediyesi 15 yıldır çocukları ve halkı tiyatroyla buluşturmak için bir parkta Yıldızlar Altında Tiyatro Festivali düzenliyor. Tüm aileyi televizyon karşısından parka taşıyan bu etkinliği Nihal Kuyumcu’nun kaleminden aktarıyoruz

Sezon başlıyor, büyük kurgulara aldanmadan, onları deşifre edecek minicik sahneler, garajlar, mekânlar sizleri bekliyor. 100 yıllık Şehir Tiyatromuz ve içi boşalan “devlet” kavramına rağmen ülkemizi saran Devlet Tiyatroları’mız aldıkları tüm yaralara karşın seyircisini bekliyor. Perdeler hep açık kalsın. Siz oyunlara gidin ama sakın “oyun” a gelmeyin.

Not: Yaz sayımızda “İbsen Oyunlarının Gerçekçi Oyunculuk Biçimine Etkisi” başlıklı yazının yazarı Ali Cüneyd Kılıcıoğlu’nun soyadı yanlış yazılmış. Yazarımızdan ve okuyucularımızdan özür dileyerek Yolcuoğlu’nu Kılıcıoğlu olarak düzeltiyoruz.

İNCELEME

Sahnedeki Yaşar Kemal

AYŞEGÜL YÜKSEL

*“Halkın mutluluğunun önüne
kim geçiyorsa ben sanatımla ve bütün
hayatımla onun karşısındayım”*

Yaşar Kemal



Geçen yıl Şubat ayında yitirdiğimiz yazın ustası Yaşar Kemal okurlarına metinleriyle seslenmeyi sürdürüyor. Dahası, 2013'ten bu yana Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmekte olan *Teneke*'nin her oynanışında yüzlerce seyirci ayağa fırlayıp Usta'nın doğrularını kutsamakta: "Sen yenileceksin. Yenilmenin tadına varacaksın. Yenilmeyen doğru, yenmiş sayılmaz. Doğru yenile yenile öyle hâle gelmeli ki, yüz bin yıl su altında yıkanmış, düzelmiş çakıl taşı olmalı." 21. yüzyılda gitgide karanlığa gömülen dünyanın insanları, toplumsal gerçekleri mitologya kıvamında sunup evrenselleştiren Yaşar Kemal'in bu sözleriyle umutlanmalı.

Romanları ve öyküleriyle yazın evrenindeki yerini 50'li yıllarda almış olan Yaşar Kemal'in seyirciye "sahnedeki seslenişi" 1960'lı yıllara denk gelir. Türk oyun yazarlığı gizilgücündeki patlama 1960'larda gerçekleşmişti.

1961 Anayasası'nın sağladığı göreceli özgürlük ortamı, bir zamanlar yalnızca yabancı dil bilen aydın azınlığın kitaplıklarında bulunabilen yapıtların çevrilip yayımlanmasını, böylece Türkiye'nin dünya düzeyindeki düşünce, edebiyat ve tiyatro akımlarına büyük oranda açılmasını sağlamıştır. O güne dek Türk yazımına ve tiyatrosuna egemen olan "eleştirel gerçekçi" yaklaşıma, "toplumcu gerçekçi" ve "devrimci" yaklaşımlar da eklenmektedir.

Hem oyun yazarlığı hem de özel ve ödenekli tiyatrolar bağlamında yaşanan gelişme Türk tiyatrosunu "yükseliş" dönemine getirmiştir. Türk aydınları ve kamuoyu, varoluşçu edebiyattan Marksist edebiyata dek, çağdaş tiyatronun - o güne göre güncel - çeşitli türlerine ulaşan bir düşünme ve anlatım biçimleri çeşitliliği içinde devinmektedir. Tiyatromuzun içeriği ve biçimi zenginleşme yolundadır.

1960'lı yıllar, öteki alanlarda olduğu gibi, tiyatro yazarlığı alanında da "arayış" ve "sorgulayış" yıllarıdır... Oyun yazarları bir yandan çağdaş Batı'nın gündeminde olan "epik tiyatro", "absürd tiyatro" gibi türlere

ilgi duyarken, bir yandan da Türk kültürel ve sanatsal kimliğini yansıtacak ulusal modeller yaratma arayışı içindedir.

Sorgulanan temel olgulardan biri toplumsal ve ekonomik adaletsizliktir. toplumsal, ekonomik ve ahlâk değerlerine ilişkin sorunlar bir oranda sınıfsal tabana oturtulmaya başlanmıştır. Bu sorunlar öncelikle, kırk yıllık Cumhuriyet döneminde, düşünme ve davranma biçimlerinin eskiye oranla çok da değişmediği kırsal kesimde yaşanan açmazlarla ilişkilendirilir. "Köy gerçekçiliği" olarak nitelendirilebilecek bir akım oluşur tiyatromuzda.

Bu akım içinde feodal ağaların egemenliğindeki kırsal kesim düzeninde köylünün ezilmişliği, kırsal kesime verilen eğitimin yetersizliği, muhtar - politikacı işbirliğinin köylüye getirdiği yıkım, köylünün tutuculuğu, kandırılmışlığı, yol iz bilmezliği, boyun eğmişliği, köylerdeki erkek-egemen anlayışın kadın üstündeki baskısı, kadına yöneltilen cinsel sömürü ve emek sömürüsü, hepsinin de ötesinde, sahihsizliği içinde törelere saplanmış köylünün kadınıyla erkeğiyle genç kuşağı kurban etmesi dile getirilir.

Türk köylüsünü, yerel çevresiyle, giyim, davranış ve konuşma biçimleriyle sahneye getirmeyi amaçlayan "köy oyunları" tiyatro yazınımızda yeni bir yöneliş belirlemişti. Güngör Dilmen'in *Kurban*'ıyla, "trajedi"yi, Necati Cumalı'nın *Nalınlar*'ıyla "güldürü"nü kucaklayan "köy oyunları"na pek çok yazarımızın emek verdiği görülüyor. Kimi zaman Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ı, Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*'i gibi "kadın" üzerinde odaklanan, kimi zaman da Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ı gibi tüm kırsal kesim halkının yaşamını ve eylemini dile getiren oyunlar büyük popülerlik kazandı. "Sahnedeki" Yaşar Kemal işte tam da "köy gerçekçiliği" doğrultusunda yazılmış yapıtların birbirini izlediği o dönemde gündeme geldi. Yaşar Kemal'in yapıtlarında yansıyan masalsı - destansı anlatımın sahnede yansıtılmasının tam zamanıydı.

“Yaşar Kemal, Teneke oyununda, bir yandan da, savunucularını ‘teneke çalarak’ kovan çaresiz köylüye ağıt yakmaktadır”

Gülriş Sururi - Engin Cezzar Tiyatrosu 1965-66 tiyatro döneminde yazarın - 1955'te roman olarak yayımlanan - *Teneke* başlıklı yapıtını sahnelemek istiyordu.

Teneke, devlet görevi ile ağaların baskı düzenini karşı karşıya getirir. Yapıtta Çukurova'nın çeltikçilerinin bitmeyen sorunu işlenir: Yörenin güçlü toprak sahiplerinin, daha çok kazanç sağlamak için, çeltik zamanında köylerin de sular altında bırakıldığı bir alana yayılma uygulaması, “ezen”e rant, “ezilen”e hastalık ve ölüm getirmektedir. Çünkü, insanların yaşadığı bölgeler de bataklıkla dönüşmekte, köylerde sıtma ve başka hastalıklar kol gezmekte, çocuk ölümlerinin önüne geçilememektedir.

Devletin yasaları, bu tür felâketlere karşı önlemler içerse de, kaymakamlar ağaların baskısıyla baş edememiştir. O ağalar ki - çoğu asker kaçağı ve / ya da savaş zengindir - yurtseverliği kimseye bırakmazlar. Kendileriyle baş etmeye kalkan devlet görevlisini köylülere teneke çaldırarak kasabadan sürdürmeyi de başaracak güçtedirler.

Çukurova'dayız. Yine çeltik zamanı. Kaymakam vekilliği yapan kasaba yerlilerinden Resul, ağaların istediği imzaları atmamak için direnmektedir. Yeni kaymakamın gelmesi de yakındır. Çiçeği burnunda idealist bir gençtir yeni kaymakam. Bozuk düzeni onarmaya kalkacak, başaramayacak ama “doğruları

savunma” yolunda mesleğinde deneyim kazanacaktır. *Teneke* oyunu, bir yandan da, savunucularını “teneke çalarak” kovan çaresiz köylüye ağıt yakmaktadır.

Teneke'nin “oyunlaştırılma” sürecini Gülriş Sururi şöyle anlatıyor:

“Yaşar'ın ağızından girip burnundan çıkıyor. (...) Ve kolları sıvıyor Yaşar, hemen o geceden. Bir ay sonra oyunu veriyor bize. Aman Allah'ım iki elimde taşımaya bile zor, kaç kilo bu? Sevgili romancımız 400 sayfa kadar bir oyuncuk yazıvermiş meğer o küçük hikâyeden, bir ay içinde. Normal bir oyun 50 ile 80 sayfa tutar. Yani bir saat 45 dakikada oynanan bir oyundur bu. Demek Yaşar'ın *Teneke*'sini 32 kısım tekmipli birden oynayacağız. (Hoş bugünkü aklım olsa yapardım ya.) “Altı yedi saatte bitmez bu oyun” diyorum Engin'e, gülüşüyoruz. (...) Engin hemen Yaşar'a telefon ediyor. “Yaşar,” diyor “... biraz uzun olmuş...” Yaşar: “Hemen çabuk gelin” diyor”. (...) ...Ünü böylesi dünyayı birkaç kez dolaşmış usta bir romancıya: “Öylesi olmamış, böylesi olmuş”, diyeceğiz. (...) ... ve her sahne tartışılıyor yeniden, yeniden. Yaşar bıkmadan usanmadan yazıyor, montaj yapıyor Engin. Yaşar ses etmiyor, güveniyor Engin'e. (...) Yaşar'ın bitmek bilmeyen bir enerjisi, sabrı ve inanılmaz bir sağduyusu var. (...) Kısa zamanda bitiriyor *Teneke*'yi. Provalara başlıyoruz. (s.381-382).

Sahneye Yaşar Kemal'in katmerli el emeğiyle çıkan *Teneke* 1966 İlhan İskender Armağanı'na değer bulundu. Bu ilk yapımda dev bir kadro yer almıştı: Kaymakam'ı Şevket Altuğ, Zeyno Bacı'yı Gülriş Sururi, Kürt Eşkiya Mehmet Ali'yi Engin Cezzar, Resul Efendi'yi Mehmet Akan, Murtaza'yı Tuncel Kurtiz oynuyordu.

Teneke'nin sahnedeki serüveni günümüze dek sürdü. Dünya prömiyerinden birkaç yıl sonra gündeme gelen Halk Oyuncuları yapımda Halil Ergün ilk kez sahneye çıkıyordu. Oyun daha sonra oyuncu-yönetmen Zeki Göker tarafından Çukurova Bölge Tiyatrosu ve Ankara Birlik Tiyatrosu yapımları olarak sahnelendi.



Teneke son olarak Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından Gürol Tonbul'un rejisiyle sahnelendi (2013-2014)

1970'li yıllarda kaymakamlıklar tarafından yasaklanan *Teneke* 12 Eylül döneminde de karşısında sıkıyönetimi buluyordu. Zaman içinde İstanbul, İzmir ve Samsun'da farklı topluluklarca sahnelenen oyun (Bkz. Mehmet Esatoğlu *Yaşar Kemal'in Sahne Yolculuğu*) 2013-2014 tiyatro döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından Gürol Tonbul'un rejisiyle sahnelendi. Sahne tasarımında Tayfun Çebi'nin, giysilerde Funda Çebi'nin, ışık tasarımının da Zeynel Işık'ın imzası vardı. Müzik Cem İdiz'indi.

Bu son yapımda yönetmen Gürol Tonbul, Yaşar Kemal'in destansı anlatımına, geleneksel tiyatromuzun "göstermecî" özelliklerine denk düşen "açık biçim"de, bir oranda da "opera" biçimini anımsatan bir reji uygulamıştı. Otuz kişilik kalabalık bir kadroyla sahnelenen *Teneke* yapımında Murtaza Ağa'yı Osman Nuri Ercan, Tellal'ı Nusret Şenay, Resul'ü Şahin Ergüney

oynuyordu. Sibel Erdenk'in koreografisinin "toplular sahneler"e kattığı devinim sahne olayında öne çıkıyordu.

Teneke oyun olarak İsveç'te Göteburg Tiyatrosu'nda da sahnelenmiş. Ancak, en parlak sahne başarısına bir opera yapıtına dönüştürülmüş biçimiyle Ekim 2007'de Milano'nun ünlü La Scala Operası'nda dünya prömiyeri yapıldığında ulaştığı söylenebilir. Librettosunu İtalya'nın önemli ozanlarından sayılan Franco Marcoaldi'nin yazdığı, İtalyan besteci Fabio Vacchi'nin bestelediği *Teneke* operasını yazarımız eşi ve Leyla Gencer'le birlikte izlemişti.

Yaşar Kemal'in 1960'lı yıllarda uyarlanarak sahnelerde günümüze dek yaşatılan bir başka oyunu da *Yer Demir Gök Bakır*'dir. Nihat Asyalı'nın, romanın belirli bağlamlarına odaklanarak bir perdelik bir oyun olarak

Gülriiz Sururi ile Engin Cezzar *Teneke*'de (1965)



Uzundere başlığıyla uyarladığı ve 1966'da Yılmaz Onay tarafından Ankara Deneme Sahnesi yapımı olarak sahnelenen yapıt, XI. Uluslararası İstanbul Kültür Şenliği birincisi olmuş, aynı yıl Fransa'da yapılan Uluslararası Nancy Festivali Büyük Ödülü'nü de Brezilya'yla paylaşmıştır.

Nihat Asyaly kısa süre sonra *Yer Demir Gök Bakır*'ı bütünüyle üç perde olarak sahneye uygulamıştı. 1967'de Haldun Dormen'in rejisiyle sahnelenen oyunla ilgili bir röportaj yapan Selmi Andak Yaşar Kemal'den şu sözleri aktarıyor:

"Bu bir Alegorik eserdir. Ve Cin'in, Korku'nun ve Diktatör'ün alegorisidir. Ama bu alegoriyi etli, canlı insanlarla vermeye çalıştım, sembollerle değil! (*Cumhuriyet*, 16 Ocak 1967)"

Yer Demir Gök Bakır, Çukurova'daki pamuk hasadından Koca Halil tarafından tarlaya geç indirildikleri, üstelik kötü bir tarlaya rast geldikleri için eli boş dönen Yalak Köyü köylülerinin, Ağa Adil Efendi'ye olan borçlarını ödeyememe ve geleneklerini çığneme korkusu içinde, sarılacak bir dal arayarak, düşlerinde kendilerine aralarından bir "ermiş" yaratma eyleminin öyküsüdür. Korkuya düşmüş insanların, sarılacak bir dal arayışı sonucunda Mehmet Taşbaş neredeyse kendisinin de "ermiş" olduğuna inanacaktır. Köyün iki genci Hüsne ve Recep'se törelere karşı çıkarak düğünden önce birbirlerinin oldukları için köyün bu felâketine neden olduğunu düşünmektedir. Kışın kar altında yaşanan olayların ardından bahar geldiğinde Taşbaş yok olmuş, köyden kaçarken kar altında kalan Hüsne ve Recep ölmüştür. Koca Halil'e ne olduğu bilinmez...

Oyunu sahneleyen Haldun Dormen, yapıtı "günümüzün oyunu" olarak nitelemiş: "En önemlisi, yirminci yüzyılı saran büyük korkular (Atom bombası, savaş, hastalıklar...) gibi piyesin de esas anlamının "korku" etrafında toplanmasıdır" (Bkz. Selmi Andak).

Öykü boyunca, tıpkı mitoslarda olduğu gibi insanın ve doğanın devinimi iç içedir. *Yer Demir Gök Bakır* Yaşar Kemal'in mitosa ve

destansı anlatıma en ağırlıklı biçimde dayandığı yapıtıdır. Dormen, bu özellikten yola çıkarak oyunda Antik Yunan tiyatrosundan örgeler kullanmıştır. Şöyle diyor:

"Eski Grek tiyatrosunun birtakım özelliklerini modernize ederek, aynı zamanda köyleştirerek ve Türkleştirerek bu oyunda kullanma imkânını buldum. (...) ...koroda klasik Grek korusu uygulamama rağmen, oyunda bütünüyle gerçekçi bir hava vermeye çalıştım".

(Bkz. Selmi Andak)

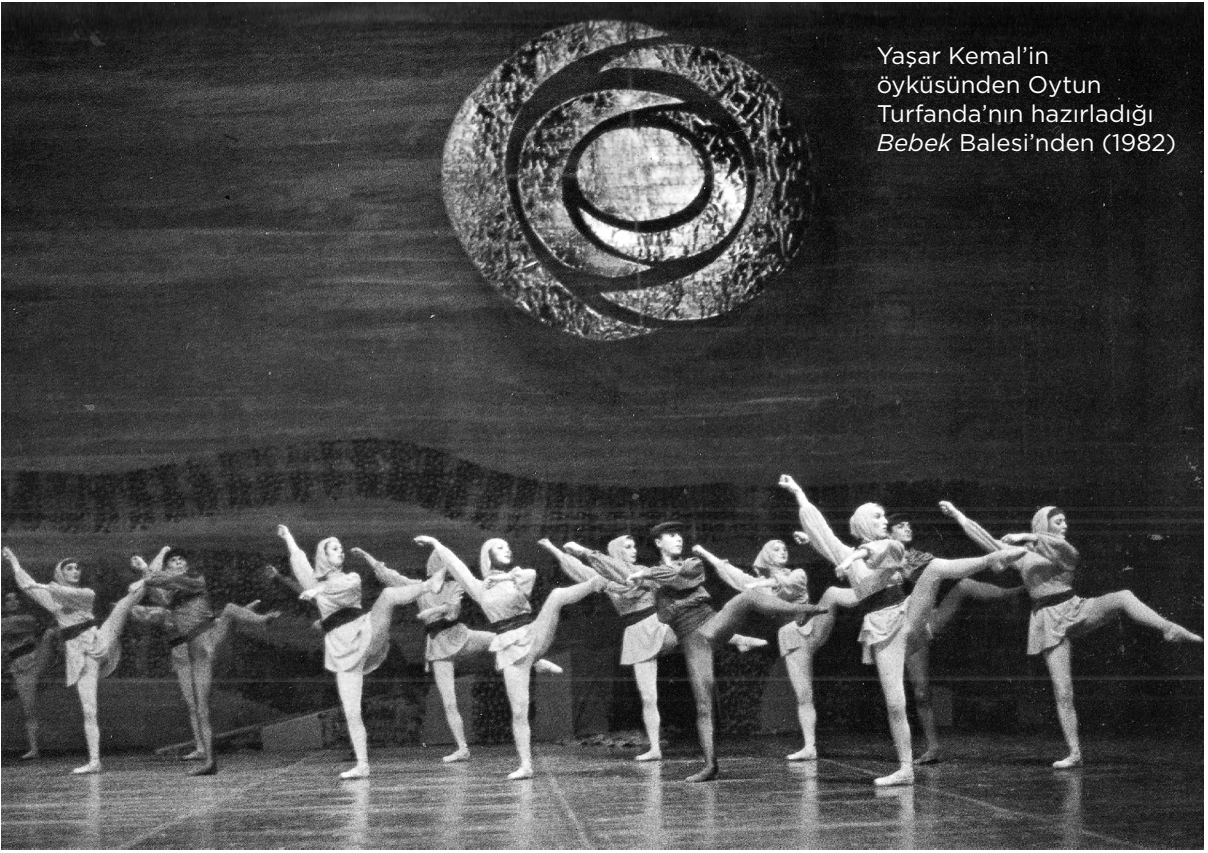
Dormen Tiyatrosu yapımı *Yer Demir Gök Bakır*'da topluluğun o dönemdeki güçlü kadrosundan Erol Keskin, Nisa Serezli, Turgut Boralı, Metin Serezli, Salih Güney, Zeynep Tedü, Güler Kıpçak (Ökten), Nevra Şirvan (Serezli), Hüseyin Kutman, Hadi Çaman, Yüksel Gözen, Göksel Kortay, Erdal Özyağcılar ve başka sanatçılar yer alıyordu.

1993'te Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından Rutkay Aziz rejisiyle sahnelenen *Yer Demir Gök Bakır*, 2003'te Şakir Gürzumar'ın rejisiyle Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından bir Büyük Tiyatro süper-yapımı olarak sunuldu. Yapıt 2000'li yıllarda Ankara ve Trabzon'da özel topluluklar tarafından da sahnelendi.

Ağrı Dağı Efsanesi sahneye çıkarılmış üçüncü Yaşar Kemal metnidir. 1974-75 tiyatro döneminde Ali Taygun tarafından uyarlanarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda sahnelenen yapıtta bir "efsane" canlandırılmaktadır. Kapısına gelen At'ı "kısmet"i belleyen köylü Ahmet'in, At'ın sahibi ve yörenin yöneticisi Mahmut Han'la karşı karşıya gelmesi, Mahmut Han'ın kızı Gülbahar'la birbirlerine âşık olmaları, Ağrı halkının zalim yöneticiye karşı bir olup gençleri savunması, Ahmet'in Gülbahar'ı hak etmesi için sınavdan geçirilmesi, ve yine de iki gencin birbirine yar olamaması üzerine kurulan bir efsanedir dile gelen. İBBŞT'nin bu yapımında Gülbahar'ı Meral Taygun, Ahmet'i Burçin Oraloğlu, Mahmut Han'ı Ağâh Hün oynamıştır.

Yaşar Kemal'in bu yapıtının bir başka

Yaşar Kemal'in
öyküsünden Oytun
Turfanda'nın hazırladığı
Bebek Balesi'nden (1982)



12

uyarlaması da 1981-82 tiyatro döneminde gelir gündeme. Macit Koper'in oyunlaştırdığı ve sahnelediği yapımda ortaya bir destan-tiyatro denemesi konmaktadır. Şiir diliyle soyut-stilize bir sahne anlatımının bulunduğu bu çalışmada "bedensel devinim" en az "söz kadar önemli kılınmıştır. Bu oyunda çoban Ahmet'in "kısmet"i olup da kavuşamadığı "at"ı ve Gülbahar'ı aynı oyun kişisi canlandırır. Yapımda Genco Erkal çeşitli küçük rollerdedir.

Ağrı Dağı Efsanesi Nermin Gök'ün librettosu ve Çetin Işıkoğlu'nun bestesiyle bir opera yapıtı biçimine de dönüştürülmüştür. Bir ikinci başlığı da *Gülbahar* olan bu yapıtın dünya prömiyeri 1988-89 döneminde, Cüneyt Gökçer'in rejisiyle 6. Ankara Uluslararası Müzik Festivali'nde yapılmıştır.

1991'de Yaşar Kemal'in en vurucu yapıtlarından olan *Ortadirek*'in sahne

uyarlaması Mehmet Ulusoy tarafından Paris'teki Théâtre Nationale de la Colline'de Güzin Dino'nun Fransızca çevirisiyle sahnelendi. Çukurova'ya inerek pamuk toplamakla geçinen Yalak Köyü'nden bir ailenin yola çıkma dönemini, zorluklarla süren yolculuğu ve verimsiz tarlalarda emeklerin boşa çıkışını dile getiren bu Fransızca sahne metninde başrolleri Türkiye'den gelen Ayla Algan ve Ayberk Çölok oynuyordu. Müzik Kutsi Ergüner'indi.

Yaşar Kemal'in yapıtlarından uyarlanmış bir başka oyun da *Üç Anadolu Efsanesi* kitabında yer alan "Koroğlu"ya ilişkin bölümün Naz Yeni tarafından sahne metnine dönüştürülmüş *Koroğlu'nun Meydana Çıkışı*'dir. Bu çalışma 2011'de Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Yaşar Kemal'in metinlerinden yapılmış

bale yapıtlarına da değinerek noktalayalım yazıyı. Bu çalışmalardan ilki yazarın erken dönem ürünlerinden *Bebek* başlıklı öyküsünün ülkemizin en önemli koreograflarından Oytun Turfanda tarafından yapılmış bale uyarlamasıdır. Sibelius'un 1 No.lu Senfonisiyle buluşturularak sunulan yapıtın dünya prömiyeri 15 Şubat 1982'de İstanbul, Harbiye'deki Şan Sineması'nda yapılmıştır. Yazarın metinlerine dayandırılmış dans çalışmalarından bir başkasıysa dünya prömiyeri 2010'da yapılan, Yaşar Kemal'in destansı romanı, bir kahramanın oluşumunu anlatan *Çakırcalı Efe*'den aynı isimle uyarlanmış baledir. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nün Birim Dans Tiyatrosu'nda sunulan yapıtın koreografisi İhsan Bengier'in, müziği Cem İdiz'indir.

Yaşar Kemal'in öykü ve romanlarında inceden inceye dokuduğu söylensi -destansı - masalsı kumaşın ülkemizin sahne sanatları için ne denli yoğun bir esin kaynağı olduğu ve nasıl bir yaratıcılığı ateşlediği sanırım verilen örneklerle kanıtlanıyor. Bir başka dikkat çeken nokta da, sunulan belli başlı sahne olaylarının altında çoğunlukla kalburüstü sanatçıların imzasının bulunması, genel olarak da, sahnede yer alan her bir Yaşar Kemal yapıtı üzerinde olabildiğince özenle çalışılmış olması... Yazardan bugüne dek yapılan sahne uyarlamalarını tüketici bir listeyle sunup noktalamak da olanaksız. Görülen o ki, sahneye çıkacak Yaşar Kemal metinlerinin üretimi geçmişte olduğu gibi gelecekte de sürecek...

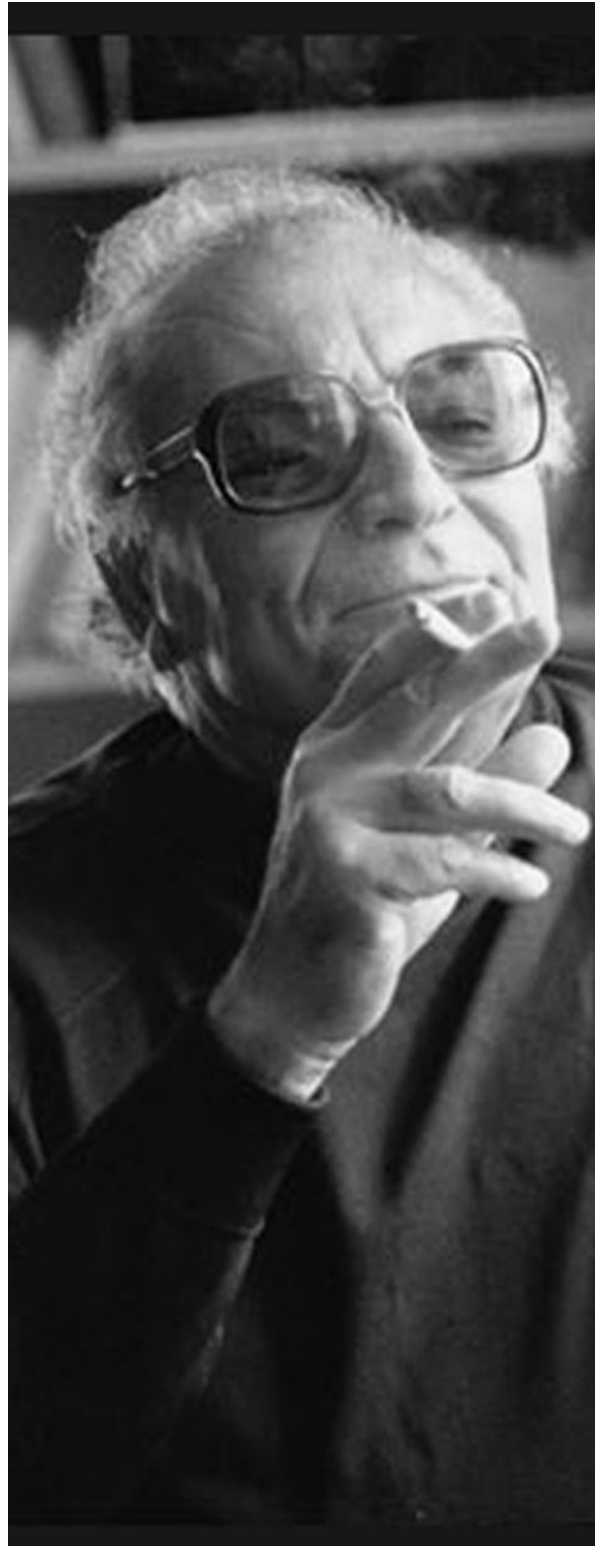
Kaynaklar

*)Andak, Selmi, "Röportaj: *Yer Demir Gök Bakır*" *Cumhuriyet*, 16 Ocak 1967.

*)Esatoğlu, Mehmet, *Yaşar Kemal Metinlerinin Sahnedeki Yolculuğu* (28 Mart 2015) (www.tiyatroportal.com/yasar/kemal/metinlerinin-sahne-yolculugu)

*)Sururi, Gülriz. *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1978.

PATİKA Dergisi'nin izniyle



Kültürlerarası Shakespeare

MICHEL VAIS*

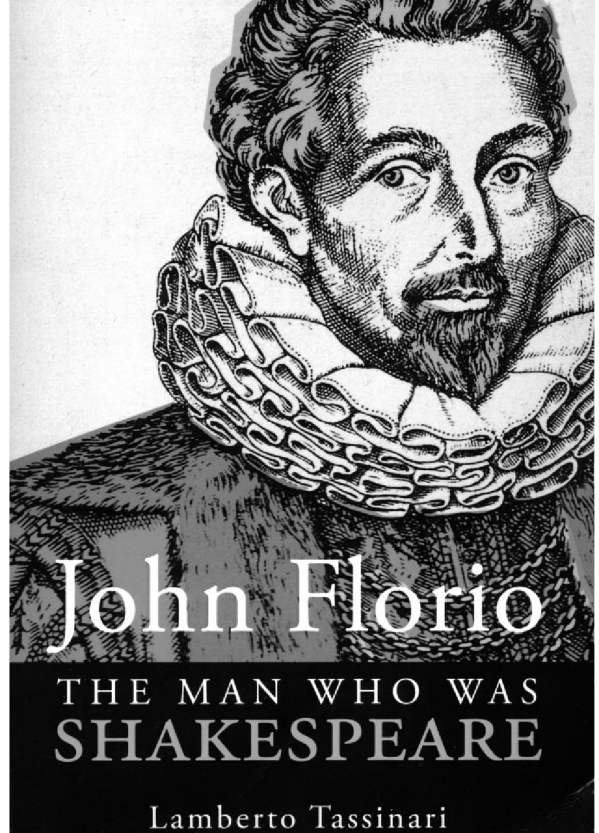
Çev. HASAN ANAMUR

William
Shakespeare

14

Bu yazı, AİCT Genel Sekreteri Michel Vais'in bir süredir Shakespeare'in yaşamı, kimliği, bu imzayı taşıyan yapıtların esrarı üzerine ilginç bir araştırma yayımlamış olan Lamberto Tassinari'nin "John Florio. The Man Who Was Shakespeare / John Florio. Shakespeare Olan Kişi" ** başlıklı denemesini kaynak alan bir inceleme... Bir polis romanı gibi okunan bu kitap tüm tiyatrocuları, özellikle de tiyatro tarihçilerini derinden ilgilendirecek nitelikte.

Her şey on yıl kadar önce başladı. Kültürlerarası yayınlarıyla, özellikle de başka yazarlarla birlikte on dört yıl önce kurduğu *Vice-Versa / Tersî Yüzü* dergisi dolayısıyla tanınan Québec'li Lamberto Tassinari, günün birinde, Shakespeare'in o güne kadar nasılsa okumamış olduğu *Fırtına*'sını, tüm zamanların bu en büyük tiyatro yazarının yazınsal vasiyetnamesi olarak kabul edilen bu oyunu, herhangi bir önyargısı olmadan okumaya ve giderek bu oyunun bir İngiliz



tarafından yazılmış olamayacağını düşünmeye başladı. Ve ana tarafı kültürü ile bir dilden bir başka dile geçiş deneyimlerinin birikimi sonucu Shakespeare denen bu yazarın bu son metninin ancak bir İtalyan tarafından yazılmış olabileceğine karar vermekte gecikmedi. Kısacası, söz konusu oyun ancak kültürlerarası bir yaratı olabilirdi.

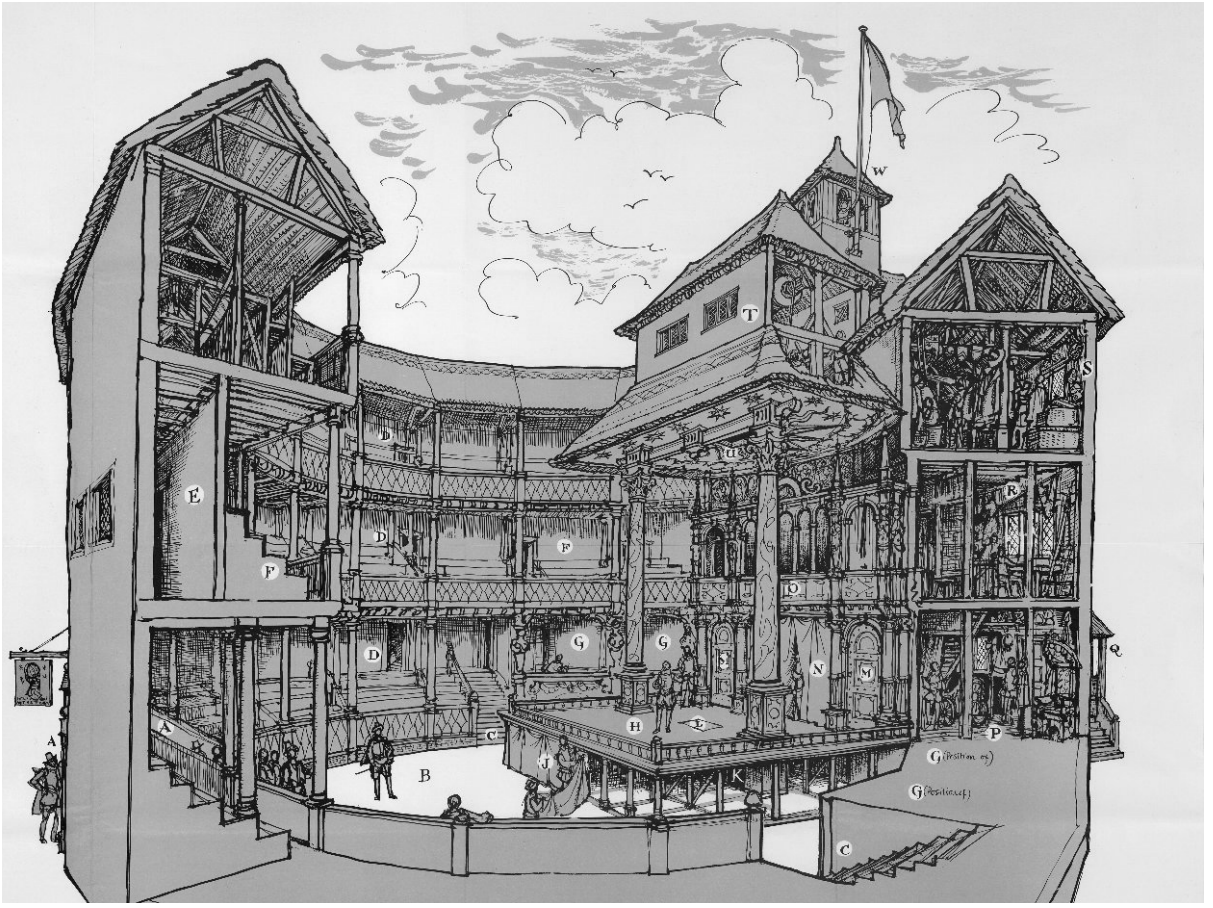
Bunun üzerine, Tassinari, gerçeğe ulaşmak için Stratford'luya mal edilen, soneler dâhil tüm yapıt ile bu yapıt üzerine yayımlanmış yüzyıllara yayılan düzinelerle incelemeyi yutarcasına okumaya girişir ve yalnız *Firtına*'yı değil, tiyatro oyunlarının neredeyse tümünü - giderek aradaki bağlacı yok olan - Shake-Speare takma adıyla John (Giovanni) Florio'nun yazmış olduğuna karar verir. Aslında Tassinari ne ilki, ne de sonuncusudur, dört yüzyıldır tüm dünyanın göklere çıkardığı bir yapıtı bir tek İngiliz yazarın üretmiş olabilmesinden kuşkulanan. Tassinari bu teatral bütünün kişisel ya da birlikte yaratıcılığı için çok sayıda yazar adı da verir (Marlowe, Bacon, 17. Oxford Kontu Edward de Vere ve diğerleri gibi). Roland Emmerich'in yeni çıkan filmi *Anonymus* da doğrudan de Vere üzerinedir ve Mark Anderson'un *Shakespeare By Another Name!* (1) teziyle eşleşmektedir. Ancak Tassinari'ye göre, konuyla ilgilenmiş oldukları için adları bu olağanüstü kitapta yer alan Dickens, Freud ya da Borges gibi farklı eğilimlerdeki yazarlara karşın John Shakespeare'in esrarını ancak Florio bu mükemmellikte çözebilmiştir.

Kitabını İtalyanca olarak 2008'de, *Shakespeare ? E il nome d'arte di John Florio* başlığıyla yayımlayan yazar araştırmalarını sürdürmeye devam etmektedir. İngilizce baskı ilkinde oranla zenginleştirilmiştir. Ancak hâlâ araştırılması gereken alanın büyüklüğü karşısında şaşkınlığa düşen yazar bulduklarının tümünü gözlerini kasıtlı olarak yumanlar dışında herkesin, özellikle de iyi donanımlı ciddi araştırmacıların halk kitaplıklarında, İnternette bulabileceklerini söylemekte ve

akademik kurumun yabancı "adaylık"lara önem vermekte çekinceli davranmasına karşın, incelemeyi sürdürmelerini dilemektedir.

STRATFORD'LU ÜZERİNE KUŞKULAR

Denemeci, ilk önce, Stratford'lu yazarın olduğu ileri sürülen anıtsal yapıtı onun yazabilmiş olmasının olanaksızlığı üzerinde durmaktadır. "On beş belediye çalışanı içinde ancak üçünün okuma yazma bildiği" (s.228) bir kasabada okuma yazma bilmeyen bir eldiven ustasının oğlu olarak dünyaya gelen bu gösteri düzenleyicisi aktörün annesi de okuma yazma bilmezdi; iki kızı da imzalarını ancak haç işareti yaparak atıyorlardı. Evinde hiçbir kitap, İncil bile yoktu. Okula ancak 7 yıl devam etmiş, öğrenimini 13 yaşında babasıyla çalışmak üzere bırakmış, 18 yaşında evlenmiş, 25 yaşına kadar da ortadan kaybolmuştu. Bu dönem "kayıp yıllar" diye adlandırılır. Derken, birdenbire, sofistike bir yapıt üretmeye başlamak üzere ve son derece eğitilmiş bir biçimde, yabancı diller, İncil, Tevrat, mitoloji, müzikoloji, tıp, astronomi, savaş sanatı ve eğitim gibi özel sözlükleri olan alanlar üzerinde derin bilgilerle ve Shakespeare'in yapıtında izleri sık sık görülen Boccaccio'dan, Dante'ye, Arétin'e kadar yüzlerce yazınsal yapıtın izlerini taşıyarak, Londra'da ortaya çıkar. Ne var ki ondan, tereddütlü biçimde atılmış altı imzadan: "Willm Shakp., William Shakspe, Wm Shaksper, William Shakespere, Willim Shakspere, William Shakespeare"den (2) başka yazılı hiçbir belge bulunamamıştır. Shakespeare'deki "e"yse yalnız Florio'nun yazınsal yapıtlarında bulunur. Ayrıca, bu adamın herhangi bir dostu, herhangi biriyle ilişkisi üzerine, ailesi dışında özel yaşamı üzerine hiçbir şey bilinmez; yazmış olduğu bir mektup yoktur, herhangi bir önsöz ya da giriş yazısında ve dönemin yazın ya da tiyatro yayınlarında ondan hiç söz edilmez. (Adının William Shackspeare olduğunu yazmış olduğu) vasiyeti yazınsal ya da sanatsal bir etkinlikten,

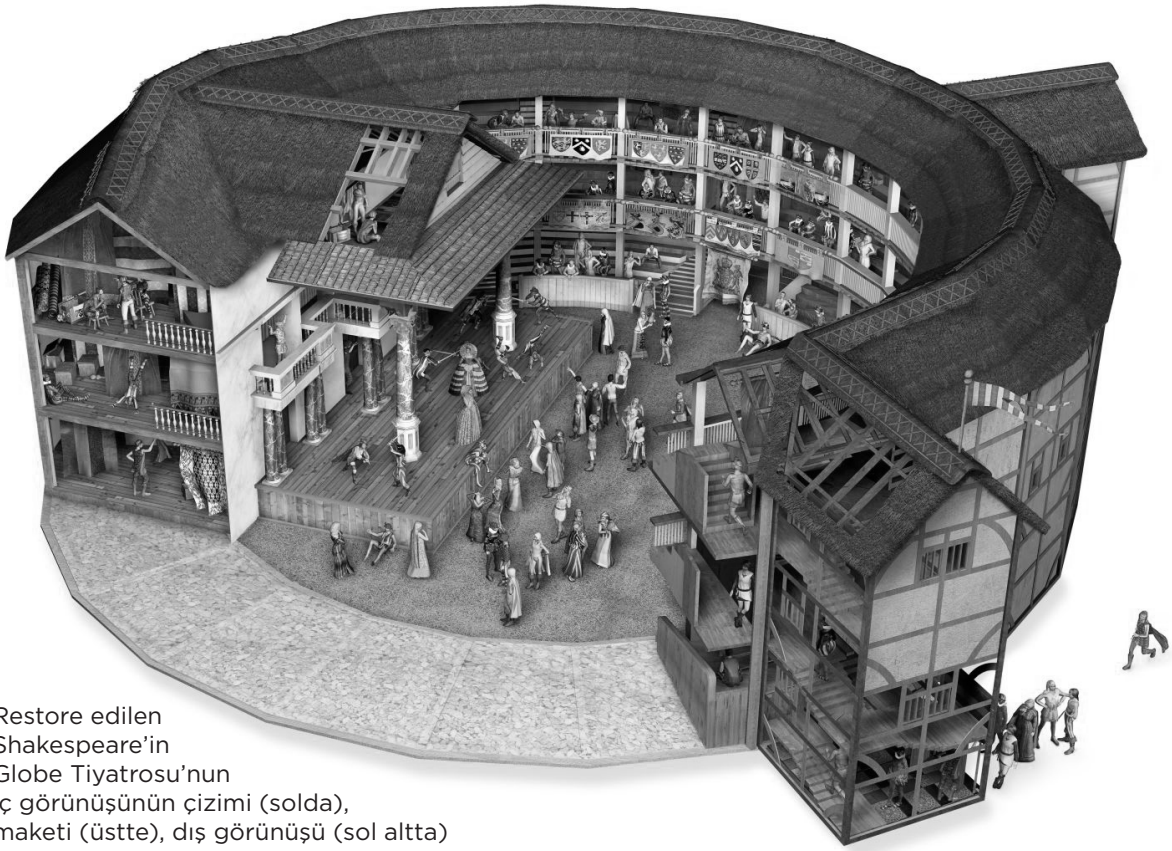


miras bırakılacak bir kitaptan ya da sanatsal bir nesneden, bir kitaplıktan, ailenin küçüklerinin eğitimlerini destekleyecek bir yaklaşımdan söz edilmeyen sıradan bir belgedir. Dönemin noter belgeleri örneğine göre yazılmış, karşılıklar bile içeren bu vasiyette ölen kişi, tersine,

belirgin faiz olanlarıyla yapılmış yatırımlardan söz eder. Döneme özgü başka vasiyetlerde de görülen türden bir belge olan bu metin beceriksiz bir biçimde yazılmış, karşılıklara varan tutarsızlıklarla doludur. Ve yalnız Tassinari değildir bunu söyleyen, dört yüzyıldır tüm dünyanın göklere çıkardığı bir yapıtı bir tek İngiliz yazarın üretmiş olmasından kuşkulanan. Bu kuşkuyu paylaşmak için Tassinari'nin dört satırını alıntılıdığı Shakespeare'in vasiyetini baştan sona ve ekteki referansı (bkz. www.bardweb.net/will.html), özellikle de Bonner Miller Cutting'in yaptığı 32 sayfalık "Shakespeare's Will Considered Too Curiously" (3) başlıklı incelemeyi derinliğine okumak gerekir.

Stratford'lu oyuncunun (Londra'ya yapmış





Restore edilen Shakespeare'in Globe Tiyatrosu'nun iç görünüşünün çizimi (solda), maketi (üstte), dış görünüşü (sol altta)

olduğu dışında...) herhangi bir yere yolculuk yapmış olduğu, herhangi bir yabancı dil bildiğine ilişkin bir iz yoktur. Genel olarak da yapıtta var olan İtalyanca, Fransızca, İspanyolca gibi yaşayan üç dili bilmediği kabul edilmektedir; çağdaşı Ben Jonson bu yapıtta "biraz Latince, daha da az Yunanca" (s.245) olduğunu yazmaktadır; oysa Latince kökenli 200-300 sözcük vardır ilk oyunlarda, bunun üç katından fazlası da son oyunlarda. Şaşırtıcı bir başka olgu da Shakespeare'in 1570'li yılların sonlarına tarihlenen tarihsel oyunlarını daha 15 - 18 yaşları arasındayken yazılmış oluşu (s.111) ve *Coriolanus*'un önemli bir kaynağı olan Lucius Florus'un *Historiae Romanae*'sinin Latince'den İngilizce'ye ancak 1619'da, Stratford'lunun ölümünden üç yıl sonra çevrilmiş oluşudur.

Tassinari uzun uzun İngiliz oyuncunun "eksikleri" üzerinde durur; ama biz tiyatroyun gerçek yazarı izlenimi yaratanın üstün niteliklerine geçelim.

FLORIO'NUN KEŞFİNE DOĞRU

Özellikle çevirmen ve leksikograf olarak bilinen bu derin bilgili kişi üzerine yazılmış çok az sayıda inceleme oluşu gerçekten şaşırtıcıdır. 1533'te Londra'da doğan John Florio, İtalya'dan sürgün edilmiş, dinsel suçlamalardan kurtulmak için Yahudiyken Katolik, derken Protestan olmuş sürgün bir babanın, Michelangelo Florio'nun oğludur. Aynı zamanda büyük bir entelektüel olan bu eğitmenin geniş bir Yahudi kültürü, sonra da rahip ve papaz geçmişi vardır. John Florio 2 yaşından sonra ailesiyle birlikte yirmi

yaşına kadar İsviçre’de sürgün kalır, derken İngiltere’ye dönerler ve Florio, ölümüne kadar, orada, aristokratik bir çevrede yaşar. Derken adının başına “Kararlı”yı (Resolute) ekler, daha sonraları da, dramaturg olarak “Shakespeare” takma adını alır. Bir mızrak olarak kullanmak (*to shake*) niyetinde olduğu kaleme (*spear*) gönderme yaparak. Ne var ki bu ad Londra’da gösteri düzenleyiciliği, emlakçılık, arada bir de tefecilik yapan, ve “Shakspear“, “Shexpir“, “Shagpere” filan denilen Stratford-Upon-Avon’lu bir oyuncunun adıyla neredeyse aynıdır. Bu sonucusu bu durumda bu ses benzerliğinden yararlanmıştır.

John Florio’nun, gerçek adıyla ilk İtalyanca – İngilizce sözlüğü (*A Worlde of Wordes*) ve Montaigne’in *Denemeler*’ini yayımlamış olduğu kesindir. Bu arada Shakespeare’in yapıtında çok sayıda (600’den fazla, (yeni yaratı İngilizce sözcük) bulunduğunu belirtelim. Bu arada Tassinari, Florio’nun burada bir çeviriden çok daha fazlasını gerçekleştirdiğini yazar. *Denemeler*’i özgürce uyguladığını, hatta *Denemeler*’i açıkça, yeni edindiği dilinde, bu dile, İngilizcede ilk kez onun kullandığı yüzlerce Fransızca sözcüğü katarak yarattığını, bu sözcüklerin Shakespeare’in yapıtı dışında, sonraları *Oxford English Dictionary*’ye dönüşen *New English Dictionary*’ye girmiş olduklarını yazar. Kısacası Florio Montaigne’i bir “Elizabeth dönemi kişisine” dönüştürmüştür. Ayrıca Boccacio’yu çevirmiş, büyük bir olasılıkla da Aristoteles’in *Orlando Furioso*’sunu ve – bunu Tassinari, denemesinin İngilizce baskısı yayımladıktan sonra ileri sürecektir - “barbar” bir İngiltere’ye Rönesans’ın büyük yapıtlarını tanıtmak için Cervantes’in *Don Quichotte*’sini çevirecektir. Gerçekte, Florio, çevirmen olarak, yaşamında Shakespeare adıyla yaptığından daha çok kitap satmıştır. Çok ayrıntılı olan bu vasiyette (Tassinari bu vasiyeti denemesinin ekinde bütünüyle verir), yüzlerce kitaptan oluşan ve döneminin en önemli kitaplıklarından birini

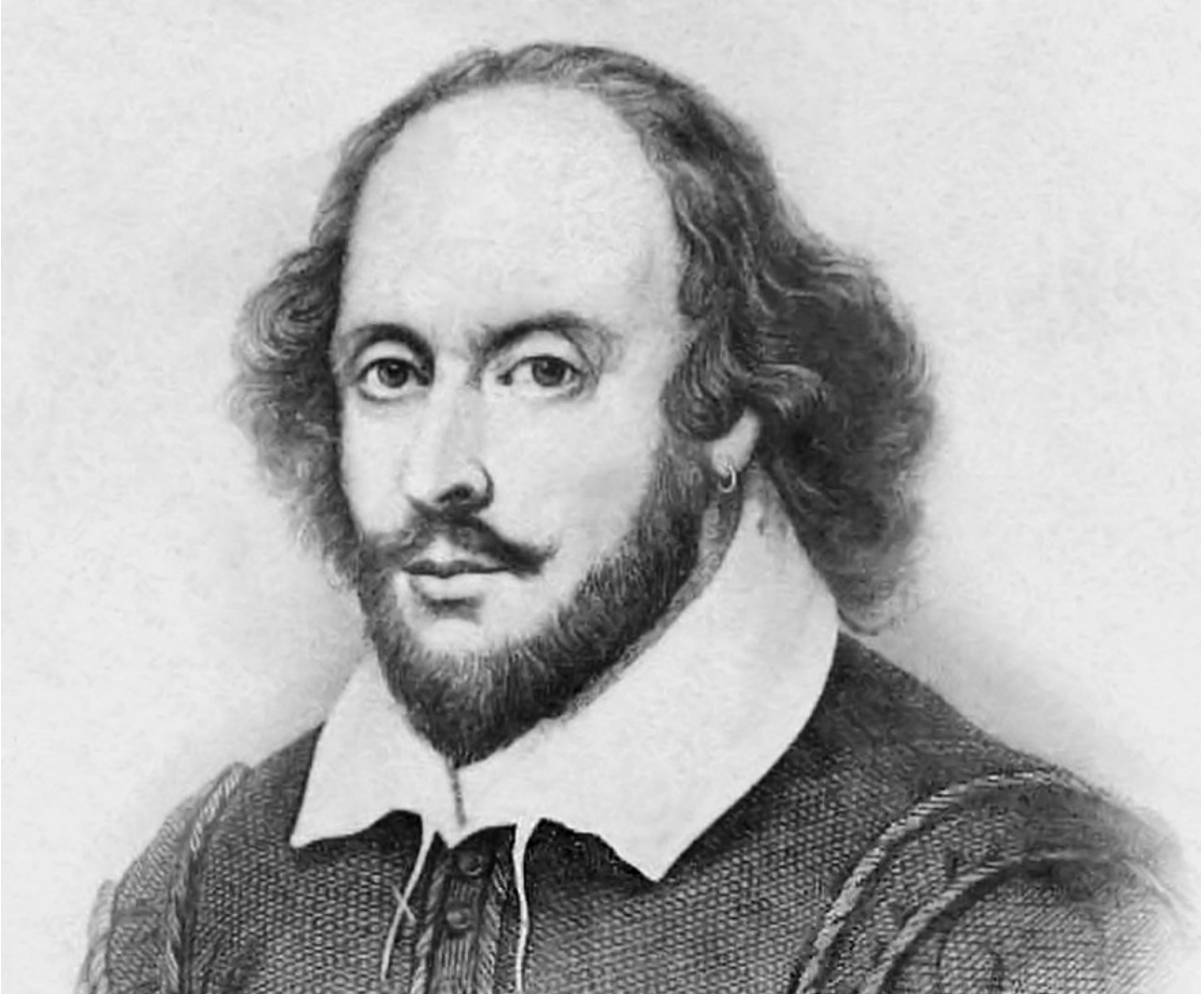
oluşturan bir bağış da vardır.

İngilizcenin yanı sıra başka dilleri de (Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Yunanca, Latince, Yahudice) iyi derecede bilen baba – oğul Shakespeare’in olduğu söylenen sonelere birlikte çalışmış olabilirler. Tassinari, ikisinin de, tüm sürgünlerin paylaştıkları duygularla, yeni vatanlarını anavatanlarının kültürü, bilgileri ve kaynakları düzeyinde donatmak için evrensel bir dürtü içinde olduklarını ileri sürer. Yabancılar ender tanınan bir korunmadan yararlanarak saray ve aristokrat çevrelerin eğlence ortamlarını, müzik, dans, vb. iyi bilirdi; John Florio, 1603’ten 1619’a kadar “*groom of the Royal Privy Chamber*” olarak Prens Henry’nin eğitmeni ve I. Jacques’ın yönetime ortak olan kraliçesi Anne de Danemark’ın özel sekreteri ve sarayın kültür etkinliklerinin denetleyicisi olarak saraydaydı (s.227).

Yazar Shakespeare’in “oluşturulmasında” anahtar rolünü Ben Jonson oynamış görünmekte. Yakın dostu ve hayranı olarak Florio’nun bu konudaki isteklerini yerine getirerek yapıtını İngiliz edebiyatı panteonunda güvenliğe almıştır. Aslında Shakespeare yazın tarihindeki tek düşsel yazar değildir. Tassinari birkaç örnek daha verir, bunlardan en bilineni belki de 16. yüzyıl ortalarında İtalyanca bilen bir grup Lyonlu yazarın düş gücü ürünü olan şair Louise Labé’dir. Bu “dâhice sahtekârlık” ancak 2006’da açığa çıkmıştır (s.66).

İTALYAN SHAKESPEARE

Shakespeare’in 16 oyunu İtalya’da geçer, geri kalan 21’inde de çok sayıda kişi ya buralıdır ya da durum bu ülkeden gelir. Komedya, İngilizler’in pek az bildikleri *commedia dell’arte*’ye göndermelerle dopdoldur. Elizabeth toplumunda yabancılar - Florio’nun çok iyi bildiği gibi – iyi karşılanmazlardı. Denemeci *Love’s Labour’s Lost*’un başlığının 1578’de yayımlanan *First Fruites*’in başlığıyla



neredeşey aynı olduğunu; Falstaff'ın ve Prospero'nun kişilik olarak yazarlarına çok benzediklerini, hatta Falstaff'ın baş harflerinin (J. F.) yazarla aynı olduğunu, ayrıca da İtalyancadan gelen yüzlerce sözcük ile özgün İngilizce deyimlerin ilk önceleri Florio'nun yayınlarında kullanıldıklarını belirtir (4). Hatta ozanın İtalyanca bildiğine ya da İtalya'ya gitmiş olduğuna ilişkin hiçbir belge olmamasına karşın Shakespeare oyunlarının kaynağı olarak bilinen ancak "o dönem İngilizceleri olmayan" (5) tanınmış İtalyan yapıtlarını sayar. Böylece, hakkında "kararlı"dan söz edilen Shakespeare dilinin genelde belirtilen "kuralsız",

"cafcacflı", "garip", "zor", "alengirli", "incelikli" niteliğine bir açıklama getirilmektedir (s.155). Warwickshire'den gelmiş bir kişi söz konusu olduğunda garip kaçacak biçimde ulusal bir mitolojik esinlenme gibi yazarın İngiliz diyalektini hiç kullanmayışı da böyle açıklanmakta (s.176).

Yazar daha sonra, Shakespeare metinlerinde, ancak İtalyanca, Fransızca ya da İspanyolca aracılığıyla anlaşılabilir bir dizi sözcük oyunu, dalga geçmeler, atasözleri sayar. Florio'nun kendi adıyla yayımlanmış yapıtında 6.000 atasözü vardır, kendisinden on bir yaş küçük Stratford'lu kısa pantolonla dolaşırken,

Shakespeare imzalı yapıtta da 3.000 atasözü bulunur. Denemeci, 37 üzerinden 14 piyeste sürgün temasının ana tema olduğunu ve bu oyunlarda en az önemli bir kişinin “sürgün” olduğunu saptar. Bu laytmotifi Stratford’lu adamın “Londra’ya sürüldüğünü” ileri sürerek açıklamak çocukça değil midir? (s.206)

Tassinari, çalışmasına, ender görüldükleri İngiltere’den 1290 yılında kovulduktan sonra ancak XVII. yüzyılın sonlarına doğru dönebilen Yahudilere ilişkin gözlemlerini de ekler. Bu süre boyunca İngiliz ulusalcılığı bir mükemmellik düzeyine ulaştırılmış dillerinin bir yabancının eseri olabileceğini ileri süren araştırmacılara uzun süre izin vermeyecektir. 1920 ve 1930 yılları arasında, birkaç yazar araştırmalarında Florio’ya yer vermişler, ancak bu, gelenek için “tehlikeli”, “sorunlu” olmaya başladığı anda bundan vazgeçmişlerdir. Sonra, sessizlik 2005’e kadar sürmüş, derken İtalyan kökenli yazarla yeniden ilgilenilmeye başlanmıştır.

20

BİR DEHÂNIN KEŞFİ

Stratford’lu adam 1616’da, 52 yaşında ölür. Uzun bir unutulmuş dönemi sonrasında, bir büyük oyuncunun, David Garrick’in (1717-1779) örgütlediği doğumunun 150. yılını kutlama etkinlikleri sayesinde Shakespeare en büyük İngiliz yazarı sayılacaktır. Derken bir “deha kuramı” geliştirilecek ve buna göre her şeyi kendi kendine öğrenen eğitimsiz Stratford’lu sıradan oyuncu ve gösteri düzenleyicinin, bir sünger gibi, döneminin tüm düşüncelerini emerek onları sanata dönüştürdüğü söylenecektir! Tassinari bu girişimin İngiltere’nin ekonomik ve askeri yayılımının bunları destekleyecek güçlü bir ulusal kültüre gereksinim duyduğu bir dönemde başladığının altını çizer. Simon Shephard’a (6) gönderme yaparak İngiliz kaynaklı bu “karşı-klasik” in keşfinin gururlu Albion’un prestijini yükselterek stratejik çıkarlarına hizmet ettiğini yazar. İşte böyle, akademiye bir nimet! olarak “icat” edilmiştir

“sırf sanat, ancak yaşamsız” büyük ozan mitosunu (90). Portresi üzerinde bile ciddi kuşkular vardır (129). Bu yazarın doğal olarak bir yabancı olması aynı etkiyi yaratmayacaktı. Ancak zaman geçtikçe okur daha doğrucu oldu: birer deha olsalar da yazarların yaşamları üzerine daha çok bilgi edinmek ister oldu.

Tassinari’ye inanmalı mı? Ben kesin yanıt verecek düzeyde değilim. Ancak Florio’nun üzerinde ciddi araştırmalar yapılması gereken bir kişi olduğu, çağımızın da, çok uzun zamanlardan beri süregelen bir bilinmezi – hatta bir aldatmacayı - çözümlenecek kadar olgun olduğudur!

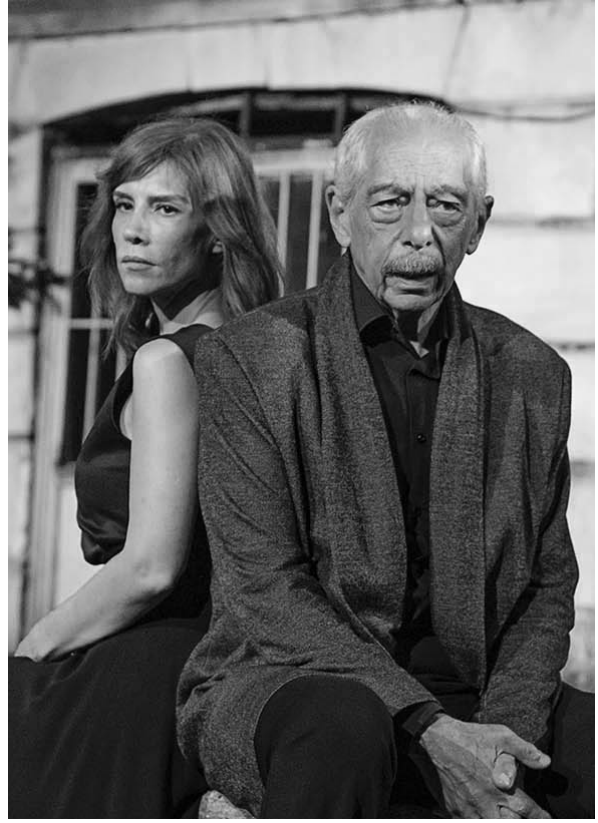
Michel Vais, AICT (Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği)Genel Sekreteri. Bu İnceleme Kanada Tiyatro Eleştirmenleri Birliği yayını *JEU’nün (OYUN) 4 / 2011, Sayı 141, ss.26-29’de* yayınlanmış ve Michel Vais’in izniyle çevrilmiş ve yayınlanmıştır.

** *İngilizceye çeviren: John Florio alias Shakespeare’ William McCuaig, Montréal, Giono Books, 386s., 2008 ve 2013// Fransızcaya çeviren: Michel Vais, Le Bord de l’Eau, 384s., Lormont, 2016)*

- 1) Pinguin Group USA, 2006
- 2) Park Honan, *Shakespeare: A Life*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1998. Bkz. Tassinari, s.336
- 3) *Brief Chronicles*, Vol. 1, 2009. Bkz. <briefchronicles.com>
- 4) *First Fruites* (1578), *Second Fruites* (1591), *A Worlde of Wordes Sözlüğü* (1598 ve İkinci basım 1611), *Denemeler*’in çevirisi, 1600’da bitmiş, 1603’te yayınlanmıştır. Florio *Denemeler*’den sonra kendi adıyla yeni hiçbir şey yayınlamamış, 1625’te ölmüştür.
- 5) Sayfa 127. Ben çeviriyorum (M. Vais)
- 6) Simon Shephard ve Peter Womack, *English Drama, a Cultural History*, Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, 1996. İlk baskı, 1623.

Genco Erkal Tülay Günel “Tiyatro Bir Tutkudur”

NALÂN ÖZÜBEK



Kurulduğu 1969 yılından bu yana ilerici-toplumcu sanat ilkelerini benimsemiş, Nikolay Gogol'den Bertolt Brecht'e, Samuel Beckett'e; Aziz Nesin'den Can Yücel'e, Nâzım Hikmet'e sahnelediği oyunlarla Türk tiyatrosunda farklı ve özel bir yeri olan Dostlar Tiyatrosu'nun kurucusu Genco Erkal ve son oyunları “Güneşin Sofrasında”nın diğer oyuncusu Tülay Günel’la 28 Temmuz’da bir söyleşi yaptık. Söyleşimizin bir yerinde Genco Erkal’ın sözünü ettiği oyunun durdurulma ihtimali maalesef aradan bir hafta geçmeden gerçekleşti. Oyunun sahnelendiği Kadıköy Lisesi Okul Aile birliği “güvenlik gerekçesiyle” tiyatroyla yaptığı sözleşmeyi feshetti. Yoğun bir uğraş sonucu oyunu durdurma kararı kalktı, oyunlar Ağustos sonuna kadar devam etti. Kasım ayından itibaren de oyun, kapalı mekâna uyarlanmış olarak Kenter Tiyatrosu’nda izlenebilecek.

Nalân Özübek: 2012’den bu yana birçok tiyatro gibi Dostlar Tiyatrosu da mekân problemi yaşıyor. Muammer Karaca, ardından Ali Paşa Hanı, arada adeta göçebe bir yaşam. Bu serüveni bir de sizden dinleyebilir miyiz Genco Bey?

Genco Erkal: Sadece bizim değil, Türk tiyatrosunun durumu çok komik. Daha doğrusu acıklı. Devamlı bir tiyatrodaki oynayan topluluk hemen hemen yok gibi. Bugün Triumph’da, yarın Caddebostan’da öbür gün Yunus Emre, öbür gün Kozyatağı Kültür Merkezi, haftaya üç gün Ankara, öbür hafta üç gün İzmir, herkes devamlı şehir içi ve şehir dışı turne halinde. Tiyatro salonu diye bir şey kalmadı çünkü. Tiyatrolar artık daha çok AVM’lere sığındığı için her gece başka oyun oynuyor. Bir tek bu yakada Moda Sahnesi ile Oyun Atölyesi var, onun dışında yok. (50-100 kişilik alternatif sahneleri burada

saymıyorum). Bizim de şu son iki yıldır, hiç olmazsa cuma – cumartesi haftanın iki günü, devamlı oynadığımız bir yer var, Kenterler ama onun dışında sürekli bir göçebe hali. Dünyanın hiçbir yerinde ben böyle bir şeye rastlamadım. Bir oyun başlar, 1 ay mı, 3 ay mı ya da 1 yıl, 3 yıl oynar ama bir tiyatroya yerleşir ve orada devam eder. Böyle bir şey yok artık. Salonlar yok artık. Hep böyle tek geceli turne. Tabii burada müthiş bir nitelik kaybı oluyor çünkü bir oyunun sahne tasarımı, ışığı, her şeyi bir salona göre yapılır. Her gün bir yere dolaşırsanız dekorlar da, ışıklar da ona göre oluyor ve bu hiç sağlıklı bir durum değil. Öyle ki Devlet Tiyatroları bile aynı durumda. Devlet Tiyatroları da ayın bir haftası Caddebostan Kültür Merkezi, bir haftası Küçükçekmece’de, onlar da devamlı bir turne halindedir. Bu gidişi hiç sağlıklı görmüyorum. Her şekilde girebilen oyunlar oluyor. O zaman da çok şey kaybediyor tabii.

22

N. Özübek: **Sizin mekânlara ilişkin daha da hassas bir yaklaşımınız var?**

G. Erkal: Evet, biz son 15 yılımızı Muammer Karaca Tiyatrosu’nda geçirdik. Orada da haftada 5 gün diye başladı, sonra 4 güne indirdiler, sonra 3 güne, 2 güne en son haftada 1 güne indirdiler, sonunda da kapı dışarı ettiler, kapattılar. Orası da AKM gibi problemler bir yer, biliyorsunuz. Buranın tiyatro kimliğini unutturmak istiyor iktidarlar, AKM’de olduğu gibi. Unutulsun, çürüsün, yıkılsın, baştan onların istediği gibi yapılsın. Geçen gün AKM için söyledi zaten, “Biz arkadaki arsaya da alacağız, bilmem kaç kat altına ineceğiz, alışveriş merkezi yapacağız, bu arada bir de opera olacak”. Asıl amaç oradan rant. Büyük “restaurant”lar olacak, Boğaz manzaralı tepede, kat kat otoparklar olacak, dükkânlar olacak, onlar da çok para getirir. Her şeyi rant getirmek üzere düzenlemek istiyorlar. Karaca Tiyatro’da da aynı şekilde, onun da arkasında Fransız Sefareti’nin binası var, çok değerli bir yer. “Yazık değil mi, burası tiyatro olarak

çürüyor”, gibi bakıyorlar. Muammer Karaca ismi, diyoruz. Oysa bu tiyatro tarihimizde ender olan bir şey, bir tiyatrocunun kendi emeğiyle bir salon yaptırmış, kendi adını vermiş. Bu adam da Türk tiyatrosunda çok önemli bir yeri olan bir usta, sonra dara düşmüş, rüşûl borçlarına karşılık belediyeye devretmiş. Siz onu muhafaza etmek zorundasınız, bu ulusal bir değer. Burası bir çeşit Muammer Karaca Müzesidir. Aynı zamanda bir tiyatrodur, onu da unutturup ya otel yapacaklar ya restaurant, o yüzden tiyatro binası yok. Tiyatro binası yapan da yok artık. Ancak alışveriş merkezlerinin içine sığınmış birtakım tiyatrolar var. Bir de üzülüyorum, bizi eleştiriyorlar; “Brecht Triumph’ta oynanır mı?” diye. Sanki biz çok tercih ediyoruz orada oynamayı. “Alışveriş merkezlerinde oynamak Dostlar Tiyatrosu’na yakışır mı?”. Yahu biz bayıla bayıla mı gidiyoruz oraya, çaresizlikten gidiyoruz. Başka alternatif yok. Devlet yapmıyor, Belediye yapmıyor, özel yapılmıyor. Sponsorlar zaten İKSV’nin tiyatro festivalini bile desteklemiyor. Biliyorsunuz, caz, sinema olsun, klasik müzik festivalleri olsun çok sponsoru var, tiyatro deyince hiç kimse yanaşıp beş kuruş vermiyor tiyatroya. Garip bir şekilde gözden düştü.

N. Özübek: **Sizin salon oluşturma alanında bir girişiminiz oldu, Ali Paşa Hanı?..**

G. Erkal: Evet, yaz aylarında kapalı bir tiyatro bulup yapamıyoruz, hiç olmazsa yazlık bir yerimiz olsun istedim. Yarı mülkiyeti bana ait olduğu için orada yapabilirim diye düşündüm ama maalesef aile içinde çekişmeler yüzünden o iş de bitti.

N. Özübek: **Konuyu biraz detaylandırabilir miyiz? Bu gerçeğin Türk tiyatro tarihinde yer alması gerektiği kanısındayım.**

G. Erkal: Ben de öyle düşünüyorum, hatta bu vesileyle böyle bir şikâyetimi de dillendirmiş





olayım. Ali Paşa Hanı'nda yapılan tiyatro olayı bence tiyatro tarihimizde önemli bir girişimdir ve bir modeldir, örnektir. Her zaman gittiğimde, yurt dışında, çok kıskanmışımdır, kiliselerin bahçeleri, şatoların bahçeleri, manastırların avlularında muhteşem festivaller yapılıyor. Biz de tarihi yer olarak çok zengin bir ülkeyiz. Bakın burada böyle bir şey yapıyorum, herkes bundan örnek alsın da böyle birçok açık hava tiyatrosu olsa diye düşünürken, tiyatro dünyamızın bu konuyla yeteri kadar ilgilenmediğini görüyorum. Bunun engellenmesinin bir olay olması lâzımdı ama pek fazla ilgilenilmedi, geldiler, a martılar da var filan, dendi, iki satır birileri bir yazı yazdı ama başka ağırlıklı bir şey olması lâzımdı. Sonra oraya bir saldırı olup parçalandığı zaman da çok büyük bir kamuoyu desteği gerekirdi. Tiyatro dünyasının, sizin derginizi de içine katıyorum, bu konuda yazan çizen düşünen insanların bir tepki göstermesi gerekirdi. Dayanışma içinde olması gerekirdi.

N. Özübek: **Üstün Akmen hariç tabii...**

G. Erkal: Tabii, o her zaman zaten bayrak gibi dolaşırdı. Karaca için de yaptı aynı şeyi, Atatürk Kültür Merkezi için de yaptı, hiç boyun eğmeden bayrak gibi dolaştı ortalıkta. Ama daha büyük bir destek bekledik, doğrusu. Orası bizim hanın ortak mülkiyet alanı. Hisselerin büyük bir bölümü bana ve kardeşime ait. Tabii başka dükkânlar da var. Kardeşim başlangıçta çok olumlu baktığı halde birdenbire döndü, nedenini bilmiyorum artık. Ben burada tiyatro oynanmasını istemiyorum, dedi. Sonunda gizlice bir bayram tatilinde platformları parçaladı. Mahkemelik olduk, mahkeme bizi haklı buldu, başka davalar da açtı bana, hepsini ben kazandım ama sonuçta onun izni olmadan da orada oyun oynayamıyorum, ruhsat alamıyorum. Belediye diyor ki, buranın yarı hakkı kardeşinizde, onu ikna edin, biz gereken her şeyi yaparız. Fatih Belediyesi bize çok yakınlık gösterdi ama

kardeşim kabul etmedi. Sonunda ben oradan vazgeçtim. Buraya kafamı yorup da büsbütün sinirimi bozacağıma, gideyim başka bir yer bulayım. Yeni bir yerde yeni bir başlangıç olsun istedim.

N. Özübek: **Sonra İstanbul Kadıköy Lisesi bahçesindeki Mahmut Muhtar Paşa Konağı'nı buldunuz?**

G. Erkal: Evet, ben yine tarihi bir yer olsun istedim, ama her türlü yeri gezdim. Boş arsalar, okul bahçeleri, buradaki kiliseler. Avrupa yakasında da Fransız liselerine gittim, epey yerler baktım ama daha çok ayağım bu yakaya geliyor, neden bilmiyorum. Biraz Nâzım da beni buralara çekti, diyorum şimdi. Yurt dışına gitmeden evvel son evi buraya çok yakın bir yerde, Mühürdar'da. Herhalde o da beni davet etti, diyorum. Dolandım dolandım en nihayet burayı görünce, tamam dedim, aradığım yer burası. Ama çok problem olabilirdi, okul çünkü; Milli Eğitim. Biz muhalif görüldüğümüz için, malum, kötü kişi olarak biliniyoruz. Ancak Müdür çok yakınlık gösterdi, Aile Birliği de öyle. Daha evvel burada kermesler yapılmış, etraftan çok şikayetler olmuş, yüksek sesli pop müzik çalınıyor sabahlara kadar filan. Yakışıyor mu bu okula, şuraya yakışır bir şey yapın, deniliyormuş. Kendisi de geldi oyunlarımızı izledi ve bu işe baş koydu. Belediye'den, Milli Eğitim'den, Kaymakalıktan tüm izinleri Müdür aldı. Şimdilik böyle gidiyoruz, umarım devam eder.

N. Özübek: **Tülay Hanım, Devlet tiyatrosu sanatçısı olduğunuzu, 5 yıldır da Dostlar Tiyatrosu'nda rol aldığınızı biliyoruz. Öncesinde, 1996-1997 sezonunda da Dostlar'da çalışmışsınız. Bu aradaki süreci bize nasıl özetlersiniz? Onca yıl sonra sizi tekrar Dostlar Tiyatrosu'na yönlendiren itici güç neydi, siz nasıl görüyorsunuz bunu?**

Tülay Günal: *Simyacı* oyunundan sonra

görev yerime döndüm, oyun asılmıştı, o yüzden Devlet Tiyatrosu'na geri döndüm. Genco Erkal'ın da o dönem başka bir projesi vardı. Uzunca bir süre Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oyunlarda oynadım. O arada özel tiyatrolarda da çalışıyordum. Oyun Atölyesi'nde *Jeanne d'Arc'ın Öteki Ölümü*'yle tekrar İstanbul'a geldim. Tekrar görev yerime döndüm, böyle bir döngü içinde gidip geldim, en son işte 13-14 yıl sonra Genco Erkal bir gün aradı, bir kabare fikrinin olduğunu, *Ben Bertolt Brecht*'i sahneleyeceğini söyledi, 'Birlikte olalım mı?', dedi. Tabii uçtum diyebilirim, çünkü Genco Erkal'la tekrar o süreci yaşayacaktım, çünkü tiyatro serüveninizin onunla birlikte yürümesi bir oyuncu için gerçekten büyük bir şans, çok şey öğreniyorum kendisinden. Mesela biraz önce Ali Paşa Hanı'ndan bahsettiniz, orada oynayamayacağımız ortaya çıktıktan sonra daha da hırslandı, ben gider yine bir yer bulur, yine bir yerde oynarım, dedi. Tiyatrocu, yer neresi olursa olsun sahneye çıkabilir, yeter ki bir şeye inansın. Tiyatro bir tutku çünkü. Bütün yaşamının merkezine tiyatroyu oturtmuş Erkal, bunlar bizim için çok anlamlı, örnek oluşturuyor bizlere. Böylece başladık *Ben Bertolt Brecht*'le, sonra *Yaşamaya Dair* yapalım, dedik. Yine müzikli bir oyundu. Sonra "Nâzım ile Brecht'i birleştirmek istiyorum, yapalım mı?" dedi. Gerçekten ortaya yeni bir tiyatro olayı çıktı. Bu köşkte de yaptığımız işi çok önemli buluyorum.

N. Özübek: **Bir söyleşinizde bu oyunun ilk gösterimi diyebileceğimiz, Amerika turnesinde, Nâzım ile Brecht - Kabare adı altında oynadığınızı söylemişsiniz. Sonrasını sizden dinleyebilir miyiz?**

T. Günal: Tabii, *Nâzım ile Brecht - Kabare*'nin Amerika turnesinde çok beğenildiğini gördük. Genco Erkal bu kolajı tasarlarken bir konser formatında düşündü. Sonra Stuttgart'a gittik, orada da çok yüksek bir ilgiyle karşılandı. Buraya geldiğimizde,

“Genco Abi, ne yapacağız, burada da oynayacak mıyız?” dedim. “Yok,” dedi, “bunu bir süre için saklı tutalım”; fakat bir süre sonra buradan da istek gelmeye başladı ve biz ilk İzmir’de, Festivalde oynadık ve baktık çok iyi tepki alınca, bunu repertuara alıp uzun soluklu oynamaya karar verdik.

G. Erkal: O biraz farklıydı tabii, kuyruklu piyano, violonsel, konser formatında bir şeydi. Sonradan tiyatrolaştırdık burası için.

T. Günal: Zor olan bir şey vardı ki, kolaj meselesi; Nâzım ile Brecht’i bir oyunda buluşturmak çok zor ve ustalık istiyor. Genco Erkal bunun pîri, metinlere o hayati müdahaleleriyle gerçekten çok iyi bir iş çıktı.

N. Özübek: **Tülay Hanım, Dostlar Tiyatrosu’nda izlediğimiz oyunlarınızda sesinizin ve yorumunuzun çok etkileyici olduğunu görüyoruz. Tiyatro serüveninizin yanı sıra müzik alanında da devam edegelen bir eğitim ve deneyiminiz var mıdır, yoksa bu oyunlarla mı sınırlı?**

T. Günal: Dil ve Tarih Coğrafya, Tiyatro Bölümü mezunuyum ve okulda bize hep bir oyuncunun sahneye çıkıp sadece replikleri söyleyerek değil, bedenini sesiyle, dansıyla en yetkin bir şekilde kullanması gerektiğini söylerlerdi ve gerçekten okulumuzda çok iyi şan hocaları vardı. Buna çok önem verdiler ve açıkçası biz de hocalarımızı sömürebildiğimiz kadar sömürdük. Öğrencilik yıllarımda uzun süre caz barlarda caz söyledim. Caz söylemeyi çok seviyorum çünkü. Sonra bunun tiyatrodan çok da uzak bir şey olmadığını daha iyi anladım, dramatik bir yapısı var. Giderek bunu geliştirme yönünde çok iyi müzisyenlerle çalıştım ama kalbim hep tiyatroydu. İstersem belki öyle bir yol da çizebilirdim kendime ancak Diyarbakır Devlet Tiyatrosu sınav açınca, tamam, dedim, senin yolun bu. Daha sonra da, bir role, bir karaktere bürünerek şarkı söylemenin bana her zaman için çok daha büyük keyif verdiğini keşfettim.

Bunların hepsi birbirine bağlı, eğitim çok önemli ama deneyim, iyi hocaların, iyi ustaların yanında olmak bambaşka. Örneğin Genco Erkal’dan ben her saniye yeni bir şey öğreniyorum ve daha iyi öğreniyorum çünkü görüyorsunuz, şahit oluyorsunuz; o anları çok iyi değerlendirmek gerekiyor.

G. Erkal: Onun dışında Ankara Devlet Tiyatrosu’nda müzikal çalışmaları var; *Üç Kuruşluk Opera, Atları da Vururlar, Mutlu Son*. Üç tane müzikal çalışması var. Zaten ben de yeniden bir Brecht müzikali yapmayı düşünürken, Ankara’da turnedeysen bir caz kulüpte dinlemiştim Tülay’ı, hatırladım. Ve, Tülay işte, dedim. Üstelik daha önce de çalışmışız birlikte ama *Simyacı* sırasında öyle bir sesi olduğunu bilmiyordum, sonradan o kulüpte gördüm, bir de *Mutlu Son*’u seyrettim. Ankara’da izledikten sonra kafama yazmışım, çengel atmışım sonra zamanı geldiğinde buluştuk.

N. Özübek: **Ali Paşa Hanı’yla beraber, yazlık sinema geleneği gibi, yazlık tiyatro geleneği öncülerinden oluyorsunuz diyebilir miyiz, Genco Bey?**

G. Erkal: Aslında böyle bir gelenek var, nasıl yazlık sinema varsa yazlık tiyatro da vardı. Ben Kenterler’de 59-60 sezonunda başladım. O zamanlar, biz yazın Caddebostan, Göztepe, Kartal, Maltepe, Üsküdar’da yazlık sinemaları dolaşıp haftanın belli günlerinde turne yapardık. Yazlık sinemaların kapanmasıyla birlikte yazlık tiyatrolar da bitti. Ama o turne biçimindeydi. Şimdi önerdiğim benim bir mekâna sahip çıkıp, özellikle bu mekânın da bir anlamı olması adına, herhangi bir arsa değil bu, oraya özgü, oranın estetiğine uygun bir oyun üretip, orayla oyunu bütünleştirmek, ışığıyla, tasarımıyla estetiğiyle, her şeyiyle oranın oyunu yapmak çok önemli. O mekânı devamlı, bütün yaz ayları boyunca kullanmak. Bilmiyorum daha evvel var mıydı ama Ali Paşa’yla başladık, Mahmut Muhtar Paşa’yla



devam ediyoruz. Paşaları dolaşıyoruz biz.

T. Günal: “Burada olmazsa, gider yeni bir yer bulurum”, diyor Genco Erkal. Enerjisi inanılmaz, inanın.

G. Erkal: Şimdi bakın, artık söyleyeyim bunu; bu darbe ertesi bir yasaklanma ihtimali çıktı ortaya. Burada o kadar iyi davrandı dediğim müdüre yukarıdan baskı yapıldı. “Siz bu oyunu bir an evvel kapatın, çünkü bu oyun hükümete karşı bir oyun”. Ne alâkası var, hiç hükümete karşı bir şey yok içinde aslında. Yazılanlar 50-60 yıl evvel yazılmış, bana ne, ben yazmadım ki bunları. Bugün hâlâ uygun düşünüyor ona da ben yapmış değilim. Yazan 50 yıl önceden bu günün hükümetinin kim olacağını nereden biliyordu da... Evet, büyük bir bâdire atlattık, dediler ki, 1 hafta sonra burayı kapatalım, tepeden çok baskı oluyor. “Kendi isteğimle kapatmam”, dedim. “Sözleşmem var, iznim var, her şeyim hazır, kapatmak istiyorsa biri gelsin kapatsın, yasaklasın. Her gece 250 kişi geliyor buraya,

gelip anlatsınlar niçin yasakladıklarını. O arada, boş ver başka bir yer buluruz, başka bir yere gideriz”, dedim. Halbuki şurada çok rahat etmiştik, seneye de burada oluruz. Buraya uygun oyunlar üretiriz diye sohbetler ederken bu çıktı. Burası sürprizler ülkesi, ne olacağını bilmiyor insan ve ben artık bu yaşımdan sonra hiçbir şey beni şaşırtmaz derken, her sabah gazeteyi açtığımda şaşkınlıktan ağızım açık kalıyor. Bir ara bakarsınız, bizi de Cemaatçi diye götürebilirler. Her şeye hazırlıklı olmak lâzım. B planı, C planı mutlaka olmalı.

N. Özübek: **Genco Bey, “sanat politiktir” sıklıkla kullandığınız bir söylem. Siz oyunlarınızı oluştururken ne tür çevresel ve siyasi dinamiklerden etkileniyorsunuz?**

G. Erkal: Şimdi seçtiğim yazarlar da öyle yazarlar. Biraz önce söylediğim gibi 50-60 yıl önce yazılmış şiirler, oyunlar bugün yazılmış kadar güncel, çünkü bu insanların dünyası,

yazdıkları hiçbir zaman eskimez, her zaman taze kalır. Yazdıkları pek çok şey var tabii, günümüze göre olanlar seçilip, dediğiniz gibi göndermelerle zenginleştirerek günümüze uyarlanıyor. Şimdi tiyatro politiktir, diyoruz ama biz de politikiz. Sabah akşam ne oluyor, ne bitiyor, kafa öyle çalışıyor. Ben, ne yaparsam bugünkü seyirciye ulaşabilirim kaygısı taşıyorum.

N. Özübek: **Müzik seçimini siz yaptınız, düzenleme Yiğit Özatalay?**

G. Erkal: Müzik seçimini beraber yaptık. Tülay'ın da çok katkısı var.

T. Günal: Orada özgür bıraktı Genco Erkal beni, "Sen bir dinle" dedi, "Bütün Nâzım parçalarını, kendine en yakışanını, en yakın hissettiklerini belirle, bir seçme yap" dedi. Ben de yaptım.

G. Erkal: Evet, Nâzım bestelerinden herkes kendine göre birtakım seçmeler yapsın istedim. Sonra bakayım, ben kafamdaki

kurguda onu bir yere yerleştirebilir miyim. Çok güzel bir parça var ama bizim kurguya uymuyorsa, kullanamayız tabii. *Ben Bertolt Brecht*"te de öyle oldu, "Bütün yorumları izle", dedim, sana yakın gelen, işte Amerikalı var, Alman var, daha çağdaş yorumlar var, Rock yorumları bile var. Böyle farklı yorumları bulup birbirimize dinleterek, hepsini dinleye dinleye sonunda en bize yakın, en şu anda bize uygun yorumları seçtik sonra da müzik direktörümüz Yiğit Özatalay bizim oyuna, bizim seslerimize uyarladı. Önce piyanoyla başladık sonra viyolonsel kattık. Bu sene bir de nefesli saz kattık, klarnet ve saksofon. Giderek orkestra büyüyecek galiba.

N. Özübek: **Bu arada Kârhane sahnesinde müzisyenlerde de bir kostüm değişikliği görüyoruz?**

G. Erkal: Evet, Tülay, "Orada öyle oturmasınlar, bir sarı peruk var, onu vereyim," dedi. "Müzisyenlerden biri de satılık

Genco Erkal'ın Kadıköy Lisesi bahçesindeki Güneşin Sofrasında gösterimlerinin yasaklanmasıyla ilgili açıklaması

İstanbul Kadıköy Lisesi Okul Aile Birliği Başkanlığı, okulun bahçesindeki tiyatro faaliyetimizle ilgili sözleşmeyi, Milli Eğitim Bakanlığı'nın Emniyet ve Güvenlik Tedbirleri konulu yazısına dayanarak güvenlik gerekçesiyle feshettiğini bildirdi.

Bu beyan asıl nedeni gizlemek için kullanılan bir kılıftır. İki hafta öncesinden okulda, milli eğitim çevresinden, oyunlarımızı bir an önce kesmemiz istendiği, hakkımızda şikâyet olduğu, oyunumuzun

"hükümete karşı oluşundan" bazı çevrelerin rahatsız olduğu haberi bana gelmişti.

Ben onlara Nâzım Hikmet ile Bertolt Brecht'in metinlerinde hükümet aleyhinde hiçbir atıf olmadığını belirtince, bu sefer benim sosyal medyadaki paylaşımlarımı gündeme getirdiler. Şikâyet varmış.

Ben onlara aramızda Ağustos sonuna kadar yazılı bir sözleşme olduğunu, oyunlarımızı İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü'nün izni ve kaymakamlığın onayıyla oynadığımızı belirttim. Kendi isteğimle oyunları kesmeyeceğimi, dilerlerse yasaklayabileceklerini söyledim.

Arada Milli Eğitim Bakanlığı'nın Türkiye'deki bütün okullara yolladığı adı geçen yazı geldi. Bu yazı onlara, asıl nedeni

kadınlardan olsun,” dedi. Taktık sarı peruğu. Diğerleri şapka takıyor. Her gün değişik bir şeylerle zenginleştiriyoruz olayı.

N. Özübek: **Genco Bey, siz yaşınız gereği Türkiye’de yaşanan bütün darbeleri, girişimleri, “kalkışma”ları, Sivas Katliamı’nı, Gezi Direnişi’ni, her şeyi yaşadınız. Tülay Hanım, eminim ki sizin de tüm bu yaşananlar bilginiz dahilinde. Şimdi de 15 Temmuz’da tamamen farklı bir boyutta yaşananlar var. Bu konudaki düşüncelerinizi alabilir miyiz?**

T. Günal: Bu son yaşadığımız durum, terör olayı gibi bir şeydi. Kendi halkına silah sıkkan insanlar vardı karşımızda. Bir distopya filminin içine düşmüş gibiydik 15 Temmuz gecesi. Oynuyorduk yine biz, eve gittik, jetler, sesler ve anlayamıyorsunuz. İlk defa korku nedir onu hissettim. Korku böyle bir şeymiş, bilmediğiniz, anlam veremediğiniz ve hiç şahit olmadığınızı; anlaşıyor ki Genco Erkal



29

gizleyerek, “güvenlik gerekçesiyle” oyunları durdurma fırsatı verdi.

Dostlar Tiyatrosu olarak biz okulun bahçesinde bir açık hava tiyatrosu oluşturmak için yoğun emek harcadık, büyük masrafa girdik. Önümüzdeki üç haftanın biletleri bütünüyle satılmış durumda. Şimdi bilet ücretlerini de iade etmek zorunda kalacağız. Bu zararın hesabını kim verecek?

Bir de şu var. Söz konusu yazı daha çok okulların açık olduğu dönemlerde uyulması gereken kuralları sıralıyor oysa şu anda tatil dönemindeyiz.

Başbakan OHAL’in bir şey değiştirmeyeceğini, normal hayatımıza devam edebileceğimizi söylemişti. İfadesi tam olarak şöyle: “Devlet kendisine

OHAL ilan etti, millete değil”. Sonuç bu mu olmalıydı? Demokrasi ve Şehitler Mitinginde Nâzım Hikmet’in şiirini okuduğu için Başbakana teşekkür ediyorum. Mesele güvenlikse, milyonların katıldığı mitinglere sağlanan güvenlik 250 kişilik tiyatroya neden sağlanamaz?

En korkulan konu buydu zaten. Darbe gerekçe gösterilerek muhalif seslerin susturulması mı acaba esas amaç? Birlik ve beraberliğin en gerekli olduğu bu dönemde tiyatrodan korkmak, yasaklamak değil, tam tersine sanatın birleştirici gücünden yararlanmalıyız.

Bu durumu eli kolu bağlı kabul edemeyiz. Gereken girişimlerde bulunarak yasal hakkımızı arayacağız.

da, önceki dönemleri yaşayanlar da böyle bir duruma şahit olmamışlar.

G. Erkal: Bir kere bizim yaşadığımız darbeler hep emir-komuta zinciri altında oldu. Bir tek Talat Aydemir'in iki girişimi vardı, o bu tür bir cuntaydı ama böyle dini bir tarafı yoktu. Atatürkçü subaylardı, ordu içindeki bir cuntaydı. Bu seferki bambaşka bir şey. Zaten sadece Ordu değil, şu son olaylardan görüyoruz ki bu adamlar her yere sızmışlar.

T. Günal: Adliye, Mülkiye, Harbiye. Üçüne sızdığı zaman zaten...

G. Erkal: Ama onunla bitmiyor. Hastahanelerin dörtte üçü bunlarda, okullar inanılır gibi değil. Bunlar bütün ülkeyi ele geçirmişler ve renk vermeden, belli etmeden, şimdi çıkıyor ortaya.

T. Günal: Hem demokrasiye hem halkın iradesine yapılmış bir darbe girişimi bu. Şu anda aslında küçücük de olsa içimde bir umut var. Tartışma programlarını izliyoruz, eğer ki bu girişim başarılı olsaydı şu anda biz bambaşka bir ülkede yaşıyor olacaktık. Şu anda hiç değilse insanlar birlik beraberlikten bahsedebiliyorlar, "Bir arada karşı koyduk",

diyorlar. Bir umut oldu yine de içimde. Balyoz mağdurlarını, Ergenekon mağdurlarını izliyoruz, ne kadar parlak, klas, vatansever insanlar ve bunlar yok edilmek istendi. Aylarca, yıllarca içeride kaldılar. Onları görmek iyi geldi, kendimi güvende hissettim. Şimdi görüşü ne olursa olsun herkes bu darbe girişiminin karşısında, laik ve demokratik değerlerden vazgeçmeden güzel bir ülke yolunda gitmeyi umut ediyoruz.

N. Özübek: **Gerçi yine de beni bu demokrasi nöbetleri de korkutmuyor değil...**

G. Erkal: Tabii, çünkü onların derdi başka, ortada söylenen sloganlar var. Biraz önce siz Sivas Katliamı dediniz, aynı şey, ben de öyle bir şey paylaştım sosyal medyada, güya demokrasi bayramı kutlanıyor, zikir sesleri, tekbir sesleri, bana doğrudan doğruya 1993'teki Sivas sokaklarını hatırlattı. Madımak olayı. Bu ne biçim demokrasi bayramı, böyle demokrasi bayramı mı olur? Bütünüyle din ağırlıklı, zaten bugüne kadar iki taraf kardeş gibiydi, bugün karşı karşıya gelen cemaat ile iktidar kardeş gibi, et ile tırnak gibi ayrılmaz durumdaydılar,

30

Dostlardan Dostlara Teşekkür

Dostlar Tiyatrosu'nun Kadıköy Lisesi bahçesindeki *Güneşin Sofrasında - Nâzım ile Brecht* gösterimlerinin durdurulması basında ve sosyal medyada geniş yankı buldu. Hayatımızı karartan, kâbus gibi yaşadığımız beş gün boyunca bizi ayakta tutan, izleyicilerimizin, basın, kültür ve sanat örgütlerinin, siyasetçilerin, belediye başkanlarının yakın ilgisiydi. Herkes ben ne yapabilirim, nasıl destek olabilirim telaşındaydı. Yasak kaldırılсын diye başlatılan imza kampanyası büyük ilgi gördü.

Avukatımız Turgut Kazan'ın yönetiminde

çok yönlü, kapsamlı bir mücadelenin ardından, sayın Kılıçdaroğlu ve CHP'li milletvekillerinin konuyu TBMM'ye taşıması, ilgili bakanlarla, İstanbul valisiyle yapılan görüşmeler sonucu bizi derinden yaralayan durdurma kararı kaldırıldı.

Şimdi Mahmut Muhtar Paşa Konağı'nın önünde, kediler, martılar, mehtap ve yıldızlarla, *Güneşin Sofrasında* dostların karşısına yeniden çıkmamızın, bu anlamlı buluşmanın heyecanını yaşıyoruz. Yaşadıklarımızdan şunu öğrendik. Sevgi, dostluk, dayanışma her derde deva olabiliyor. Haklıysanız, bu enerji başarıya ulaşmanızda en etkili itici güç oluyor.

Bütün dostlara yürekten teşekkür ediyoruz.

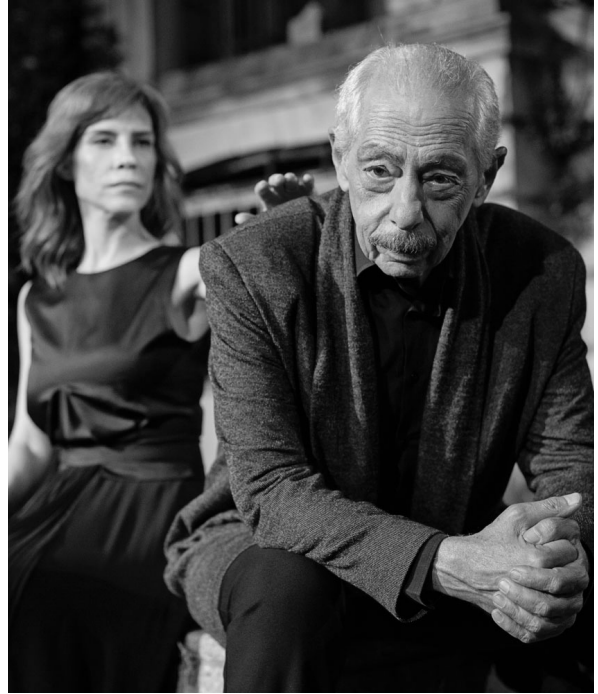
ikisini de birleştiren ilahi bir ideoloji var, din var. Bugün de ben hâlâ -AKP'nin duvarlarına Atatürk'ün posterleri filan asıldı ama- samimi olduklarına hiç inanmıyorum. Bu iktidarın cumhuriyetle olan kavgası devam ettikçe de bu iş düzelmez. Bugün muhalefetle de el sıkışıyor, hiç inanmıyorum. O yine kendi çıkarını düşünüyor sadece, çünkü kaybedeceği çok şey var. Çok açık verdi daha evvel, çok yakalandılar yani. Onu örtmek ve bu arada da cemaati temizlemek uğruna şirin görünüyor, hoş görünüyor, beraber görünüyor, hiç inanmıyorum. Bu tamamen bir takiyedir çünkü onun cumhuriyetle kavgası bitmez. "Demokrasi bir tramvay durağıdır, gittiği yere kadar giderim", diyen bir adamın, "Benim referansım İslamdır", diyen bir adamın Atatürk'le, Cumhuriyet'le filan ilgisi olamaz. Onun kafası başka yerde. Onlar da çok iyi, kardeş gibiydiler ama Allaktan böyle bir şey girdi aralarına da yoksa nasıl temizleyecektik bunları? Hiç olmazsa Cemaat temizlenmiş oldu, diyelim. O da büyük bir kazanımdır.

T. Günal: 80'li yıllardan itibaren bütün iktidarların Cemaat'in bu noktaya gelmesinde katkısı var.

N. Özübek: **Ben söyleşiyi yine tiyatroyla sonlandırmak istiyorum. Tülay Hanım, biraz bahsettiniz ama Genco Erkal'la sahne arkası, sahne üstü, provalar, oyun öncesi nasıl bir ilişki içindesiniz? Bizimle paylaşabileceğiniz neler var?**

G. Erkal: Ben gideyim de rahat konuşsun bari.

T. Günal: Doğrusunu isterseniz üretim aşamasında Genco Erkal gibi görmüyorsunuz, bir meslektaş ve birlikte oturup tartıştığınız biri gibi görüyorsunuz. Son aşamada artık bir yönetmen olarak tavrını koyuyor; "Şunu istiyorum, bunu istiyorum, şöyle istiyorum" gibi... Bu çok da doğru bir sistem. İlk başta beni özgür bırakıyor, yaratım aşamasında kullanabileceğim en üst aşamaya çıkarıyor, daha sonra da yönetmen olarak müdahale



edip kısımlara başlıyor. Oyunun ilk günü heyecanını görmemiz gerekiyor. Okuldan yeni mezun olmuş ve ilk kez sahneye çıkacak gibi. Ben de çok heyecanlanan biriyim, ilk gün elim ayağım titrer ve bununla baş edemediğim için sinir olurdum kendime ama, baktım ki koskoca Genco Erkal de öyle, demek ki doğru yoldayım, dedim. Bir çocuk kadar pır pır oluyor, kalbi atıyor, onu görüyorsunuz. Sahne üstünde de çok iyi anlaştığımızı düşünüyorum. Benimle bazen çok uğraşiyor, çok kalbimi kırıyor. Şaka bir tarafa, uğraşsa bile çok tatlı uğraşiyor, tartışıyoruz tabii ki, ama oradan bir şey doğuyor, bir şey üretiliyor. Ben de hiç çekinmiyorum, aklıma ne geliyorsa. paylaşıyorum, büyük bir özgürlük ve rahatlıkla. "Partönerim" der, Genco Abi, partönerim, ustam, hocam, dostum, arkadaşım, her şeyim Genco Abi. Çok saygı duyuyorum ve kendimi çok şanslı görüyorum. Belki onun yanında olmasaydım böylesi bir kariyer yapamayacaktım.

Haneyeye Tecavüz Romanı Nasıl Oyunlaştırılmalı?

TIJEN SAVAŞKAN

32

Son sıralarda roman uyarlamaları sahnelerimizde her zamankinden daha fazla yer bulmaya başladı. Bu sezon toplumsal cinsiyet, kadın ve şiddet konusunda *Antabus* oyunu bu uyarlamaların en başarılılarından biri. Toplumsal cinsiyet teması dışında da, özellikle genç ve “alternatif” dediğimiz tiyatrolar uyarlamalara ilgi gösteriyor. Sarı Sandalye Topluluğu ile yaptığım bir görüşmede “Neden uyarlama?” diye sorduğumda: “Öyle hissediyoruz ki, önümüzde çokça hikâye varken sadece tiyatro hikâyeleriyle yetinmek istemiyoruz. Bir de tabii denemek istediğimiz yenilikleri bitmiş bir metne nazaran tiyatro için henüz işlenmemiş bir metinde daha geniş hayal edebiliyoruz”, yanıtını almıştım. Gerçekten de oldukça yaratıcı ve tiyatral olanın katkısıyla çok daha zenginleşmiş ve seyirciyle daha yoğun duygusal düşünsel ilişki kuran çalışmalar izledik. Son olarak Zehra İpşiroğlu’nun *Haneyeye Tecavüz* romanı Ali Berktaş tarafından tiyatroya uyarlanıyor. Zehra İpşiroğlu ile genel olarak tiyatro uyarlamaları ve *Haneyeye Tecavüz*’ün uyarlaması hakkında bir söyleşi yaptık.

Tijen Savaşkan: **Siz, Avrupa’da da uyarlama oyunları izliyorsunuz, sahnelenen oyunlarınız da var... Uyarlama konusunda neler söylemek istersiniz?**

Zehra İpşiroğlu: Son yıllarda romandan

tiyatroya uyarlamak neredeyse moda oldu. Tiyatro oyunları yeterince var oysa. Klasik oyunlar da o kadar çok ki. Bu nedenle bu eğilimi pek anlayamıyorum. Ama belki yeni bir dramaturji çalışmasına yol açtığı için tiyatrocuların yaratıcılığını kamçılıyor. Batı ülkelerinde özellikle klasik romanlar, söz gelimi Dostoyevski’nin, Tolstoy’un romanları çok sık sahneleniyor. Belki de bu okuma alışkanlığının genelinde azalmasına bağlı. Bir Dostoyevski romanını, örneğin *Budala*’yı, günlerce, haftalarca okumanız gerekir. Ama aynı romanın tiyatro uyarlamasını iki saatte izleyince belli bir kültürel birikimi kısa yoldan elde etmiş oluyoruz. Sonra işin reklam yanı da var. Kafka’nın bir romanı sahneleniyor dediğiniz anda Kafka’nın sadece adını



duymuş olanlardan Kafka'yı okumuş olanlara değin herkeste bir merak uyanıyor. Bir de tabii teknik olanaklar bugün çok gelişmiş, barkovizyon örneğın, yani tiyatral öğelerin yanı sıra, bu tür epik anlatım öğelerinden de geniş çapta yararlanmak mümkün. Münih Kammerspiel'de sahnelenen, bizde de geçen Tiyatro Festivali'nde gösterilen Kafka'nın *Dava* uyarlamasını hatırlıyor musunuz? Dönerek yukarı doğru kalkan yuvarlak bir sahne tasarımıyla yola çıkılmıştı. İnsanlar bu sahnede kayan, yuvarlanan hamam böceklerini andırıyorlardı. Bu tasarım Kafka'nın grotesk dünyasını çok güzel görselleştiriyordu. Oyunu sahneye koyan da zaten sahne tasarımcısıydı. Tabii Kafka'nın derinliği uyarlamada kaybolmuştu ama yine de çok başarılı bir sahnelemeydi. Aslında roman türünün dramatik bir yanı olduğu için filme de, tiyatroya da uyarlanması kolaylaşıyor. Ama bunun nasıl yapılacağı tabii ki romanın nasıl bir kurgusu olduğuna bağlı. Karakter mi ön planda? Eylem mi? Mekân mı? Uyarlamayı da belirleyen bu olmalı. Ama uyarlama o romana, öyküye ya da anlatıya bir şey katıyor mu katmıyor mu asıl soru bu. Söz gelimi Gogol'un *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni düşünelim. Bu uyarlamada Genco Erkal'ın yorumunu düşünüyorum, metne gerçekten bir şey katılıyor. Gogol'un biraz alaylı, biraz hüznünlü metnini okuduğunuzda oyunu sahnede gördüğünüz kadar etkilenmiyorsunuz, öyle olunca da böyle bir uyarlamanın çok büyük bir değeri olduğunu düşünüyorum.

Bu yıl Duygu Asena ödülü alan *Haneyecavüz* başlıklı romanınız, şu günlerde kadın ve şiddet gibi çarpıcı bir konuya parmak bastığı için çok ilgi görüyor. Siz de bir kitap tanıtım etkinliğinde Fatmagül Berktaş'la birlikte romanı ve ardındaki dinamikleri farklı açılardan irdelediniz. Toplumsal cinsiyet temasına odaklı ve ataerkil sistemin çeşitli hallerinin görünür kılındığı,

sosyo-ekonomik, sınıfsal ve kültürel art alanları bireysel yaşamlar yoluyla deşifre ettiğiniz bu son çalışmanız, yarı belgesel bir roman. Romanda altı farklı kadın ve bir transın yaşam öyküleri kendi ağızlarından anlatılıyor. Ancak çok katmanlı bir kurgusu, zamanı ve mekânları olan bu roman bence sadece roman olarak kalmamalı ve bir tiyatroya eserine dönüşmek üzere uyarlanmalı, diye düşünüyorum. Çünkü anlatı özelliğine karşın, içinde tiyatral olanaklara açık, çok zengin ve ilginç bir malzeme barındırıyor. Üstelik seyircisiyle kuracağı dolaysız bir iletişim çok daha dinamik, güçlü bir etki ve farkındalık yaratabilir gibi görünüyor. Son sıralarda gördüğüm iki oyun bu fikrimi destekler nitelikte. Biri yukarıda söz ettiğim Seray Şahiner'in kaleme aldığı *Antabus* hikâyesinden uyarlanan aynı başlıklı oyun. Bu oyun sahnede, tiyatral olanın katkısıyla, seyirci üzerinde yazılanlardan çok daha güçlü bir etki bırakmayı başararak, seyircinin farklı bir deneyim ve farkındalık yaşamasına neden oldu. İkincisiyse, bu yıl 20. gerçekleşen İKSV Uluslararası Tiyatro Festivali'nde sergilenen, yine belgesel tiyatroya örneği olan *Her Gün Biraz Daha* başlıklı yapımdır. İran'ın son 30 yılına yayılan bir zaman diliminde üç farklı kadının kendi yaşam öykülerini paylaştıkları anlatı tiyatrosu gerçekten oldukça etkileyici bir kadın oyunuydu. *Haneyecavüz* özellikle bu oyunla çok fazla paralellik barındırıyor. Buradan vardığım kanı, kadın oyunlarında, anlatı biçiminin gerçekten etkili olması. Özellikle de gerçeklerden beslenen bir belgesel niteliği varsa. Tabii konunun ya da öykünün önemli olduğunu düşünmekle birlikte biçimsel olarak da doğru katarılabilmesi koşuluyla. Çünkü herkes kadın öyküsü anlatabilir ama biçim olarak doğru kalıbı

bulamazsa anlatılanların tüm içeriği ve mesajı değişebilir. Hatta etkisi istenenin tam tersi bile olabilir. Bu nedenle, ben bu söyleşiyi başka bir odağa kaydırmak ve bu romanın oyunlaştırılması olasılığı üzerine birlikte düşünce üretmek, gerekirse sizinle tartışmak niyetindeyim. Bu durumda sadece soru sormak değil, romanın tiyatro diline çevrilirken, hem kurgu ve içeriğinin hem de biçim ve oyunculuk tekniklerinin nasıl düşünsel ve görsel olanaklara sahip olduğunu irdelemek ilginç olabilir. Belki de bir çeşit ön dramaturji çalışması sayılabilecek bu süreç, ileride oyunu yönetmek isteyenlere de farklı pencereler açabilir. Ama önce romanla ilgili genel birkaç soru sormak istiyorum. Roman kahramanlarının kurgulanması, aşağı yukarı on yılı alan röportaj çalışmalarınız, kadın araştırmalarınız ve toplumsal cinsiyet üzerine çalıştığınız projelerinize dayanıyor. Ancak özellikle şiddet bu çalışmaların o kadar merkezine oturdu ki, neden? diye soracağım.

Kadına karşı şiddetin üst düzeyde yaşandığı bir ortamın içindeyiz. Şiddet her zaman vardı, ama bugün doruğuna ulaşmış durumda. Önce yağmur yağıyordu, sonra sağanak, bugünse bir dolu fırtınasına yakalanmış gibiyiz. Böyle bir ortamdan etkilenmemek mümkün değil. Ben de yıllardır toplumsal cinsiyet konusuyla yoğun bir hesaplaşma içindeyim. Son yıllardaki yayınlarım *Özgürlük Yolları*, *Aydınlanan Yollar*, *Kadınların Gözüyle Yazmak ve Yaşamak*, *Tabular*, *Korkular ve Kadınlar* kitaplarımda hep değişik açılardan bu konu üzerinde duruyorum. Bu çalışmalarımın hepsi gerçek yaşam öykülerine dayanıyor, farklı coğrafyalar ve toplumsal katmanlarda yaşayan kadınların ya da kız çocuklarının öyküleri bunlar. *Haneyecavuz*'deyse farklı biçimlerde şiddeti yaşayan kadınları anlatıyorum. Belgesel bir roman kurgusu çerçevesinde kadına uygulanan

şiddetin kökenlerine inmek, nedenlerini ortaya çıkarmak istedim. Mikro düzeyde sadece birbirleriyle yolları kesişen yedi kadının öyküsünü anlatıyorum ama makro düzeyde bunun nedenleri çıkıyor ortaya. Yani şiddeti körükleyen bütün bir zihniyet çıkıyor.

Peki çok kısaca kim bu yedi kadın? Romandaki bu kadınların sosyo-ekonomik, kültürel yapılarından ve karakter özelliklerinden kısaca bahsedebilir misiniz?

Kadınların ortak yönü bir şekilde şiddeti yaşamış olmaları. Bu da onları farklı çözüm arayışlarına götürüyor. Söz gelimi romanda önemli bir konumu olan Falcı Serpil ataerkil düzenin izin verdiği çerçevede arıyor yolunu. Diğer kadınları sömürerek inanılmaz paralar kazanıyor ama bunları da kocasına ve oğluna yediyor. Kazandığı paraların ona hiçbir yararı olmuyor sonuçta. Buna karşılık şiddeti aile içi şiddet, baba şiddeti, koca şiddeti, polis şiddeti, devlet şiddeti gibi tüm boyutlarıyla yaşayan Çilem en dibe vurduğu noktada yeniden doğuyor. Kadınların hepsi bir arayış içindeler, kendilerini var etme arayışı. Bir kaçış içindeler ama kaçarak bir yerlere varılamıyor, kendilerini yeniden var edebilecekleri bir mekân yaratmaları gerekiyor ki işte asıl güçlük burada başlıyor. Bu sürecin sonunda kimi başarılı oluyor, kimi de olamıyor, bu biraz da geldikleri coğrafyaya ve yaşadıkları şiddetin boyutuna bağlı. Kim bilir, belki de en dibe vuranların kurtulması daha kolay oluyor.

Romanda bir de bu kadınlarla bağlantılı olan erkek karakterler var. Onlar da kendilerini anlatıyorlar. Neden onlara da bir alan açtınız? Bu seçimin romana kattığı ne var?

Çalışma sürecinin ilk aşaması birbirleriyle bir şekilde yolları kesişen kadınların kendi ağızlarından öykülerini anlatmalarıydı. Bu süreç tamamlandıktan sonra bana bir şeyler eksik kalmış gibi geldi. Dikkat ettiniz

mi? Sinemada özellikle son yıllarda yapılan filmlerde bir eğilim vardır, ele alınan konunun ne kadar toplumsal ya da politik boyutu olursa olsun olaylar hep üç beş kişinin çerçevesinde geçer, toplumsal arka plan pek gösterilmez. Bu da anlatılanların sosyal boyutunun yeterince ortaya çıkmasını engelleyen bir etkidir. Böylece biz olayları toplumsal bağlamından soyutlayarak sadece üç, beş kişinin başına gelenler gibi izleriz. İşte *Haneyecavüz*'de bu engeli aşmak istedim. Şiddetin kökenleri nedir? Nasıl doğuyor? Nasıl dal budak sarıyor? Bunu besleyen zihniyet nedir? Gibi soruların üzerine gitmek istedim. Böylece kadınların yaşamında yer alan erkeklerin sesine de yer verdim.

Gelelim asıl odağımıza. Roman tiyatroya uyarlanırsa, çok basitçe, sezgisel olarak sizce nasıl bir oyun olmalı *Haneyecavüz*?

Sanırım belgesel ya da yarı belgesel bir oyun. Çünkü gücünü gerçeklerden alıyor. Yıllar boyu hem bizde hem de Almanya'daki üniversitede sürdürdüğüm yaratıcı yazma ve röportaj seminerlerim çerçevesinde yaptığımız onlarca röportaja dayanıyor. Farklı toplumsal katmanlardan gelen kadınlarla uzun uzun konuştuk, şiddeti nasıl yaşadıklarını empati kurarak anlamaya çalıştık. Sadece öğrencilerim değil ben de çok şey gözlemladim, birlikte öğrendik ve yaşadık bu süreç içinde. Belki en önemlisi de kendimizi sorgulamamızdı. Ataerkil bir toplumun insanları olarak biz neredeyiz? Sorunlara nasıl bakıyoruz? Farkındalığımız ne kadar gelişmiş? gibi soruları ister istemez kendimize de yönlendiriyorduk. Bizde şiddeti sadece kırsal kesimden gelenler yaşıyor, biz bütün bu sorunlardan çok uzağımız gibi bir görüş vardır. Bu alanda çalışırken bunun da ne kadar yanlış olduğunun bilincine vardık, şiddet toplumun her katmanında var, ama farklı biçimlerde ve boyutlarda... Kimi kez gerçekler kurgusal

olanı, söz gelimi bir romanda, bir tiyatro oyununda anlatılanları kat kat açıyor. *Haneyecavüz*'le bu gerçeği yakalamaya çalıştım. Belgesel roman kurgusunun ve kurmacanın gerçeğin hizmetinde olmasına özen gösterdim kurguda. Tabii ki tiyatro uyarlamasında da bu çizgi tutturulmalı. Öte yandan bu çarpıcı konu tiyatronun görsel gizilgücünden yararlanılarak sahneye taşınabilmeli. Gerçeklerden kopuk hiçbir şeye yer verilmemeli. Yani yol göstericimiz her şekilde gerçeğin kendisi olacak. Belgesel tiyatro deyince doğrudan belli bir iletisi olan politik tiyatro geliyor akla, çoğu kez de kişilerden çok konunun ön plana geçtiği çok kuru bir tiyatro anlaşılıyor. Oysa önemli olan hem kişilerin bizim içimize işleyecek bir biçimde canlandırılması hem de belgelerin öyle bir kurgulanması ki sorunun iyice derinine inebilelim, farklı boyutlarını görebilelim.

Belgesel roman üzerinde çalışırken ben böyle bir öğrenme sürecinden geçtim. Söz gelimi hem meslek yaşamında çok başarılı bir feminist olan, hem de özel yaşamında şiddeti yaşayan Serra karakterinin ruhuna girdiğimde onun yaşadığı çelişkileri anlamaya başladım. Büyük olasılıkla aynı süreçten okuyucu da geçecektir. Tiyatroda aynı şeyi Serra karakterini canlandıran oyuncu da yaşayacak, kendi birikimi ve yaşam deneyimiyle Serra'yı canlandıracaktır.

35

Belgesel olduğuna göre ve romanın özellikleri göz önüne alındığında dramatik aksiyon, diyalog yerine anlatı öne çıkıyor, ancak bu anlatının biçimsel olarak nasıl çerçeveleneceği önemli. Yani anlatı sahnede farklı bir aksiyon yaratacak biçimde ve belli bir dinamikle seyirciyle buluşabilmeli ki romandan daha etkili olabilecek bir tiyatral dilin katkısını da yanına alsın. Ancak dil de oyunda çok önemli, bunun seyirciye yansıtılabilmesi için sizce neler yapılmalı?

Dil çok önemli, çünkü yaşananları hep karakterlerin ağzından dinliyoruz. Okuma sürecinde o kişiler gözümüzün önünde canlanıyor. Sahneye taşındığındaysa karakterler bu kez oyuncular aracılığıyla canlandırılacak. Bu açıdan tiyatrodaki izleyici okuyucuya oranla daha pasif konumda. Yani alımlaması kendi hayal gücüne değil, oyuncunun yorumuna bağlı. Bu nedenle de eğer iyi bir uyarılma yapılsa tiyatronun vurucu gücü sizin de söylediğiniz gibi çok yoğun olabilir.

Şimdi tüm bunlardan sonra *Haneyecavüz* uyarlamasıyla ilgili biraz daha detaylı düşünelim istiyorum. Sanırım anlatı ağırlıklı bir roman olduğu için oyunculuk biraz daha öne çıkacak. Ama mekân tasarımı da çok önemli özellikle bir metafor olarak. Tüm iç ve dış dünyaların ve hepsini saran eril dizgenin sahnede temsil edilebileceği çarpıcı ama çok basit ve okuması kolay bir mekân hayal ediyorum. Öyle ki, tüm öyküler bu mekân içinde anlam kazanacak, yani mekânlar anlatılanların kabı olacak ve anlatı onların biçimi içine yerleşecek. Yoksa birkaç karakterin acılı hayat hikâyesini radyo tiyatrosu ya da okuma tiyatrosu gibi dinlemiş oluruz. Oysa mekân hem toplumsal ard alanları, hem kadınların içinde buldukları ve çıkamadıkları bağlamları, labirentleri, duvarları temsil edebilmeli. Bu kabın içinde öyküler, seyirciye sadece öykü olmayan farklı bir ileti, duygusal ve düşünsel zemin sağlayabilmeli. Tabii sahnede de görsellikle bu sağlanmalı. Bence oyuncular kadar sahne tasarımcısına da çok iş düşüyor. Çünkü tüm bunları yaparken oyun yaratıcı biçim denemelerine de kurban gitmemeli.

Haneyecavüz uyarlamasında oyuncular çok doğal ve iyi oynuyorlarsa metne yeni bir boyut katabilir. Romanda şiddete uğrayan

kadın karakterlerin öyküleri ön planda. Yani eylem önemli. Ama bu daha çok anlatılarak gösteriliyor. Yani Çilem çocukken imamın kendisine neler yaptığını anlattığında, imamın bir çocuğa nasıl tecavüz etmeye çalıştığını görmüyorsunuz tabii. Ama belki Çilem anlatırken barkovizyonda imam gösterilebilir ve konuşturulabilir, bu mümkün. Böylece Çilem'in yaşadıklarının nedenleri, yani yaşadıklarının ardındaki zihniyet netleşecektir. Bence uyarlamada belirleyici olan karakterlerin yaşadıklarını nasıl anlattıkları. Acı, aşağılanma, korku, öfke ruhumuza dokunacak bir biçimde nasıl anlatılabilir? Bu yakalanabilirse uyarılma da çok başarılı olacaktır. Okurken okuyucunun bütün kişileri kafasında canlandırması gerekiyor, oysa sahnede doğrudan onlarla karşılaşılıyor. Bu karşılaşmanın inandırıcı olması gerekiyor, yani sahnedeki kişiler metni taşıyabilmeliler, bu önemli.

Nasıl bir oyunculuk önerirsiniz? Yukarıda söz ettiğim her iki oyunda da son derece gerçekçi oyunculuklar vardı ve sanırım seyirciyi bu kadınların sahnedeki güçlü temsiliyeti çok etkiledi. Çünkü tiyatrodaki asla temsil edilemeyecek kadınlar bunlar. Çok genel olarak, tiyatrodaki eril dizgenin oluşturduğu kadınların temsiliyetini izliyoruz. Erkeğin kadını gördüğü biçimde temsiliyetler ve “kadın” kurguları bunlar. Oysa bu kadınlar gerçek öyküleriyle kendileri olarak sahneler ve sadece kendilerini temsil ediyorlar. Bu nedenle de anlatı çok anlamlı, diyalog ve aksiyon çoğu zaman bu gerçekliği yok edebiliyor. Ben bu oyundaki oyunculüğün film oyunculluğu gibi gerçekçi olması gerektiğini düşünüyorum, öylesine gerçekçi olmalı ki sanki oyuncu oynamıyor kendi yaşamını anlatıyor gibi olsun. Hiçbir tiyatrallık, hiçbir abartı



Haneye Tecavüz ile Duygu Asena Roman Ödülü'ne değer bulunan Zehra İpşiroğlu tören sonrasında

37

olmamalı. Abartılı, yapay, dramatik bir oyunculuğu böyle bir uyarlama hiç kaldırmazdı. Belki öyle bir sahne tasarımı olabilir ki oyuncular başlangıçta ya da oyun süresince izleyicilerin arasında oturabilirler. Onlar lafa karıştıklarında, konuştuklarında bir süre izleyici mi yoksa oyuncu mu olduklarını anlayamayız bile. Belki şiddet üstüne çalışan bir yaşam koçu oyunda yönetici işlevini üstlenerek: “İçinizde hiç şiddet yaşamış olan var mı?” Sorusuyla bütün oyunu yönlendirebilir. Böylece karakterler kendi öykülerini anlatabilirler. Bu süreç içinde duruma göre hem yaşam koçu hem de diğer karakterler araya girebilirler, soru sorabilirler. Böyle bir tasarım rahatlıkla olabilir. Ama şunu da söylemeliyim ki hiç oynamıyormuş gibi oynamak, yani minimalist oynamak ve doğallığı

yakalamak hiç de kolay bir şey değil. Bunu dizide ya da filmde yakalamak daha kolay ki o alanda bile sorunlar yaşanıyor, tiyatrodaysa daha da zor. Dizilerde bir rol çoğu kez klişeleştirilerek donduruluyor, karakterden çok tip ortaya çıkıyor, bu da sanırım büyük oranda senaryoya bağlı. Tiyatrodaysa kolaylıkla dramatik ya da melodramatik bir oyunculuğa kayılıyor. Belli bir karakteri çok doğal biçimde canlandırabilen oyuncu çok fazla değil. Son zamanlarda izlediğim *Kördüğüm* dizisindeki Alican Yücesoy'un yorumunu olumlu bir örnek olarak getirebilirim. Hiç oynamıyor gibi ama karakterin özelliklerini çıkartabiliyor ya da kadına karşı şiddet sorununu çok çarpıcı bir biçimde işleyen *Fatmagül'ün Suçu Ne?* dizinde köylü kızı Fatmagül'ü canlandıran Beren Saat'in oyunculuğu da

hiçbir abartıya kaymadığı, son derecede doğal oynadığı için çok vurucuydu, üstelik de durağan bir karakter değildi, bir değişimi gösteriyordu. İşte ben de *Haneyeye Tecavüz*'ün tiyatro uyarlamasında böylesine doğal ve akıcı bir oyunculuğu hayal ediyorum. Bu açıdan uzun süreli doğaçlama çalışmaları önemli. Oyuncuların rollerini kendi yaşantılarından ve gözlemlerinden yola çıkarak yoğurmaları kolay değil. Ama mümkün, çünkü kadın ve şiddet konusunda mutlaka herkesin bir deneyimi vardır. Bana göre ancak ödenekli bir tiyatronun proje olarak geliştirebileceği böyle bir çalışmanın uzun süreli provalara ihtiyacı var. Oyunculuk üzerinde konuşurken ister istemez mekân da gündeme geliyor. Çünkü bu seçim seyirciyle ilişki aşamasında çok önemli, değil mi? İtalyan sahne bence bu iletişim için yeterli değil. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Haklısınız. İzleyici ile sahne arasında interaktif bir ilişki olacaksa ülkemizde yaygın olan İtalyan sahne pek uygun değil tabii. İç içeliğin sağlanmasını öneren bir sahne tasarımı önemli. Öyle bir bütünlük olmalı ki izleyicide rahatlıkla “Ben de bu şiddet kültürünün bir parçasıyım” duygusu uyanmalı. Anlatılanların içinde hissetmeli kendini. Aslında bu romanda da var. Bazı okuyucularım romanı okurken çok yoğun bir biçimde içine çekildiklerini ve anlatılan birçok öyküde kendilerinden bir parça bulduklarını yazmışlardı. Yani okuyucu da “Bu olaylar benim dışımda olup bitiyor, benimle hiç ilgisi yok”, demiyor. Öyle olduğuna göre uyarlamada da metnin bu gizilgücü ortaya çıkmalı. Tabii tiyatronun olanakları bu alanda sınırsız. Yaratıcı bir yönetmen bu iç içeliği sağlamak için çok şey yapabilir. Mekân konusunu tabii ki metne bağlı olarak da düşünmemiz gerekecek. Kendine ataerkil kurallar çerçevesinde

fal kahvesiyle bir mekân yaratmış Falcı Serpil'in dışındaki karakterler kendilerini var edebilecek bir mekân arayışı içindeler. Daha önce de söylediğim gibi hep bir kaçış içindeler, çünkü içinde buldukları mekân onlara kendilerini var etme fırsatını tanımıyor. Sanırım bu bağlamda romanı tiyatroya uyarlayacak dramaturga ve yönetmene çok iş düşüyor. Bence önemli olan sadelik, mekânın karakterlerin çıkmazını ve arayışını çok net bir biçimde ortaya çıkartabilecek bir biçimde kullanılması. Öte yandan izleyiciyle de interaktif bir iletişim kurulmasının önemli olduğunu düşünüyorum. Yani bu uyarlama sahne ile izleyici arasında dördüncü duvara pek fırsat tanımıyor.

Belki oyun eş zamanlı olarak yedi kişinin belirlenen farklı mekânlarında birbirlerinin öyküsünü bölerek, bazen sırayla bazen iç içe oynanabilir. Ortak mekân fal kahvesi de merkezde zaman zaman herkesin ziyaret ettiği, girip çıktığı sembolik bir mekân olabilir. Siz bir konuşmamızda kafes gibi bir mekândan söz etmiştiniz. Zaman zaman içine girilip çıkılabilecek...

Evet gözümün önüne böyle görüntüler geliyor ama her şey henüz çok soyut. Bence oyuncularla canlandırdıkları kişiler ve söylemleri üzerinde çalışırken sahne tasarımı kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Ben biraz farklı düşünüyorum. Önce mekân-seyirci ilişkisini kurmak, diğer unsurları buna göre yerleştirmek ve doğaçlamaları bu mekânla ilişkili bir biçimde yönlendirmek önemli. En azından seyirciyle farklı bir iletişim bekliyorsak mekândan yola çıkmak gerekiyor. Çünkü aslında her şeyi kuşatan çerçeveyen mekân. Tabii bu mekân unsurunu, sadece sahne mekânı değil, karakterlerin temsil edildikleri kendi mekânları ya da ortak



Tijen Savaşkan, Zehra İpşiroğlu ile söyleşisini Duygu Asena Roman Ödülü sonrasında gerçekleştirdi

mekân fal kahvesi vb. öne çıkardığımızda bireylerin yaşamını çerçeveleyerek odağa alıyoruz ve zamanı düşünmeden o mekân içinde akışı durdurarak, düşünsel süreci toplumsal ve kültürel bağlantılar üzerine odaklıyoruz. Tiyatronun diğer öğeleri de, film, ses, ışık vb. bu iç içeliği sağlayabilmek için kullanılabilir. Özellikle ödenekli tiyatroların çoğunlukla İtalyan sahne özellikleri düşünülürse, başka unsurlara ihtiyaç olacaktır.

Barkovizyon'un böyle bir tasarımda çok önemli olduğunu düşünüyorum. Geçenlerde Münih Kammerspiele'de Amerikalı yazar T.C. Boyle'nin romanından uyarlanan *Amerika* oyununu izledim. Oyunda sığınmacılar sorunu gündeme geliyordu. Uyarlama olduğu için oyundan çok anlatıya dayanıyordu, arka sahneye yerleştirilmiş olan altı dev ekranda anlatılanları pekiştiren ve olayların geçtiği bölgeyi gözler önüne seren görüntüler gösteriliyordu. Çok çarpıcı bir sahne

tasarımıydı doğrusu.

Mekân dışında bir de Yıldız'ın Duvargeçen adlı bir bloğu ve ona toplumun her kesiminden yazan bireyler var. Ayrıca, Blog sürecine kadar geçen bir zaman var sahnede, kadınların değişimlerine, dönüşümlerine yol açan bu zaman nasıl verilebilir? Hangi teknikler kullanılabilir? Kısaca bir yandan, akışı anlatıyla durağanlaştıran ard alan bağlantılarını açığa çıkarmak ki bu durağan mekânlarla olabiliyor ancak, diğer yandan değişimi, dönüşümü gösterebilmek için zamanı umuda açılan bir unsur olarak diyalektik biçimde sahneye yerleştirmek. Daha önce mekâna ilişkin sorduğum bir soruda mekân tasarımının bir metaforun görselleşmesi biçiminde olması gerektiğini vurgulamıştım. Romanın çok önemli başka bir katmanı olan bu blog için

neler söyleyeceksiniz? Çünkü diğer bir metafor da bu duvarlardan, labirentlerden ufak da olsa bir çıkış yolu olduğunu sahnede görselleştirmek. Bu bölüm belki de romanın içeriğini ve iletisini tamamen değiştiren üçüncü önemli katman. Kadın anlatılarının ardından erkeklerin anlatıları zaten düşünsel bir zemin hazırlarken, üzerine bir de Yıldız'ın Duvargeçen Bloğu, romandaki umutsuzluğu delme konusunda büyük bir katkı sağlıyor. Ayrıca kapalı ve durağan mekân kavramının içine zamanı sokarak geleceğe yönelik umut yaratıyor. Bu katman ya da metafor sahnede nasıl kullanılabilir?

Tabii Duvargeçen gibi bir eğretileme sahnede nasıl kullanılabilir bilemiyorum. Ama bu imge *Haneyecavüz* imgesinin tersine bir umuda işaret ediyor. Kadınları sımsıkı kuşatan duvarlar var, bu duvarları kırmak hiç de kolay değil. Kimi Falcı Serpil gibi duvarların içinde kalarak kendine bir yaşam alanı yaratmaya çalışıyor; kimi Sibel gibi duvarların dışına çıkma cesaretini buluyor, kimi de Yıldız ya da Hazal gibi gerçekten duvarları kırabiliyor. Öte yandan kendine yeni bir yaşam alanı yaratmada dağ gibi engellerle karşılaşılıyor ya da bunu hiç başaramıyor. Çünkü duvarları geçmek çok ama çok riskli bir iş. Sahnede tabii ki duvar imgesi kullanılabilir. Duvarlar duruma göre parçalanabilir, yırtılabilir, duvarlara tırmanılabilir, hepsi mümkün. Önemli olan görsel düşünebilmek. Münih Festivalinde Halévy'nin *La Juive* operasında (Yönetmen Calixtro Breito) duvarlarda odaklaşan çok çarpıcı bir sahne tasarımıyla yola çıkılmış. Bu tasarımda sürekli hareket eden çelik duvarlar var, öne geliyor arkaya gidiyor, insanları duruma göre sıkıştırıyor. Koro da aynı şekilde duvar gibi kullanılıyor. Belki *Haneyecavüz*'de de böyle bir sahne tasarımı çok çarpıcı olabilir.

Gelelim gülmecenin bu romanda

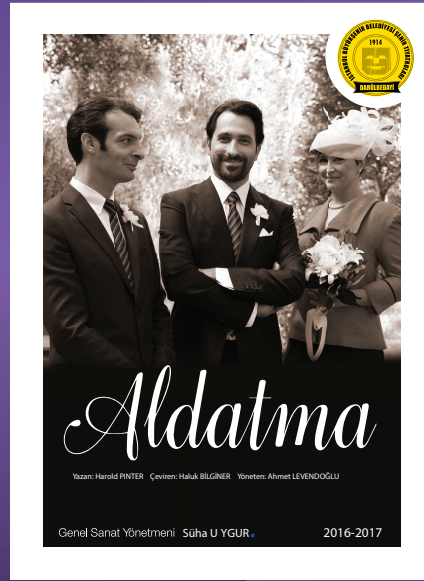
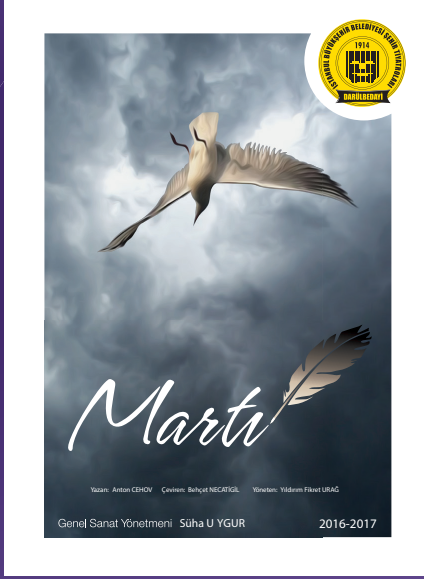
bir strateji olup olmadığına. Yine *Antabus*'a dönersek gerçekten en güçlü strateji farkındalık yaratma anlamında gülmeceydi ve çok iyi kullanılmıştı. İstemsiz olarak gülerken seyircinin iyice canı yanıyordu. *Haneyecavüz*'de de zaman zaman gülmece ögesi etkili olabiliyor. Siz ne düşünüyorsunuz? Ayrıca tiyatro uyarlaması söz konusu olduğunda nasıl ortaya çıkacak bu unsur? Oyuncular anlatı içine nasıl yerleştirecekler bu stratejiyi? Sahici ve belki de aşırı naif bir oyunculukla mı? Burada özellikle erkek oyuncuların seyirciyi tebessüm ettiren aşırı naif ve sevimli görünmemesi önemli, çünkü onlar kendileri olarak değil, orada bir sistemin sözcüleri olarak varlar. **Seyirci bir yandan tebessüm ederken bu gerçeği de fark etmeli.**

Tabii konu öyle ağır bir konu ki bunu ancak çok kısıtlı olarak kullanabildim. Öte yandan kadınların içindeki "Gizli Polis" özellikle bazı karakterlerde çok belirgin ortaya çıkıyor. Bu karşıtlık, yani hem özgürleşme isteği hem de kendini engelleme zaman zaman mizaha yol açıyor. Öte yandan maço erkek figürlerinin söylemleri de çok acıtıcı bile olsa insana yer yer komik geliyor. Bunun tabii ki kesinlikle komikleştirilmemesi gerekiyor; abartılı oynayarak dozu kaçırdığınız anda oyunun eleştirel boyutu da yok olabilir. Bu açıdan çok haklısınız. Ama bu konuya duyarlı bir dramaturg ve yönetmenin bu işin altından kalkabileceğini düşünüyorum. Bence her şekilde oyunculuk çok doğal, çok gerçekçi olmalı, mizah en küçük bir zorlama bile olmadan kendiliğinden çıkmalı.

Umarım *Haneyecavüz*'ü etkili bir kadın oyunu olarak, en yaratıcı ama özün önüne çıkmayan, tam tersine onu öne çıkaran bir sahne tasarımı ve oyunculukla izleriz. Söyleşi için çok teşekkür ediyorum.



5 Ekim ...Ve Perde.



Süha UYGUR
Genel Sanat Yönetmeni



/sehintiyatrosu



/sehir_tiyatrosu



/sehirtiyatrolari

www.ibst.gov.tr



Robert Wilson'ın Üç Kuruluşluk Opera'sı

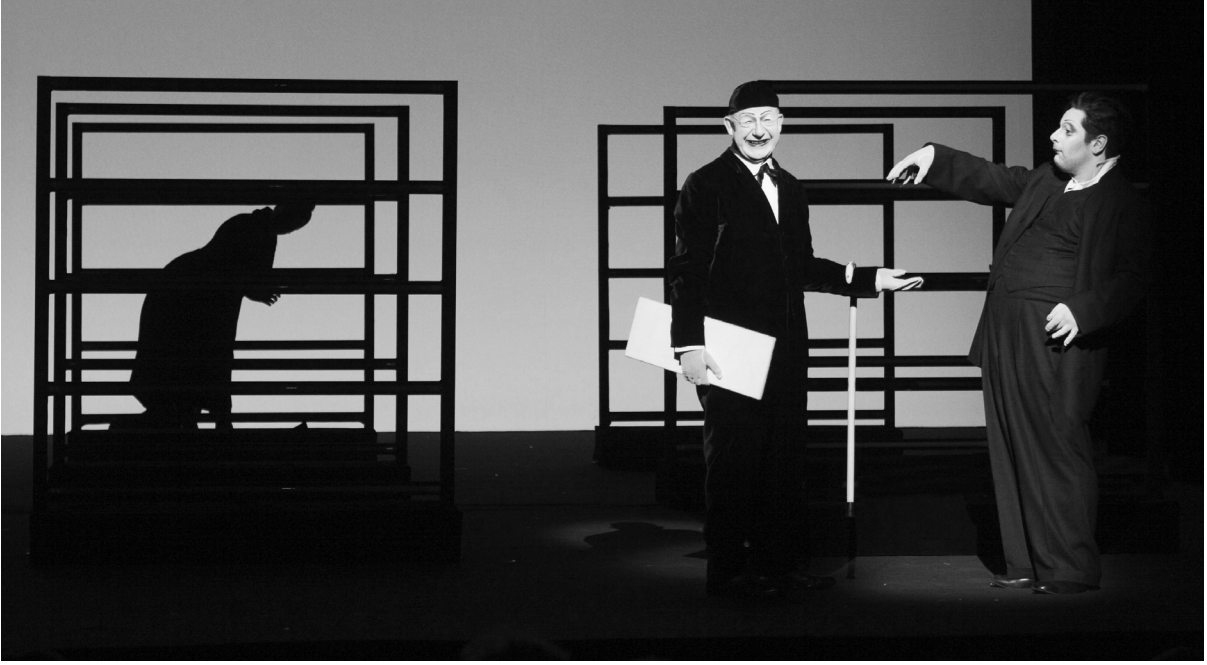
HASİBE KOCABAY

42

Türk seyircisini yönetmen Robert Wilson'la tanıştıran, uzun yıllar İKSV İstanbul Tiyatro Festivali Başkanlığı'nı yürütmüş olan Dikmen Gürün'dür. 1996 yılında 8. Uluslararası Tiyatro Festivali'nin açılış oyunu Wilson'un *Persefone* başlıklı oyunuyla yapmak, o dönem için hayli cesur bir karardı, çünkü *Persefone* gösterildikten sonra oyun, uzmanlar ve seyirciler arasında ciddi tartışmalara yol açtı. Ali Ketencioğlu'nun *Milliyet* 20.5.1996 tarihli yazısına göre izleyicilerden bazıları oyunu yarısında terk etmiş, Zeynep Oral'ın *Milliyet Sanat Dergisi*'ndeki ifadelerine göre de: "Birçok anlı şanlı tiyatrocumuz "Böyle tiyatro olur mu?", "Rezalet" diye çok kızmışlar, çok burun bükmüşler ve "Bunun' tiyatro olmadığına karar vermişler". Oysa aradan yirmi yıl geçtikten sonra, artık Wilson'un dördüncü oyunu İstanbul izleyicisiyle buluştuğunda tepkiler çok farklıydı. 13 ve 14 Mayıs 2016 günlerinde, İKSV ve Enka'nın sponsorluğunda Zorlu Performans Merkezi'nde Robert Wilson tarafından yönetilen ve Berliner Ensemble'de 2012 yılından bu yana sahnelenen Brecht'in *Üç Kuruluşluk Opera'sı* seyircinin beğenisine

Robert Wilson





sunuldu. Brecht ekolünün Türkiye temsilcisi Zeliha Berksoy'a göre: "Tek kelimeyle muhteşem" olan oyun herkes tarafından çok beğenildi, dakikalarca ayakta alkışlandı. Seyircilerin iki oyun arasında bu kadar farklı tepki göstermesinin nedeni aradan geçen 20 yılda seyircinin Robert Wilson'ın ayrıksı sahne estetiğine alışmış olması mıdır? Yoksa bu zaman içinde yönetmenin sahne estetiği değişime mi uğradı ve seyircilerin büyük çoğunluğu tarafından daha anlaşılır hâle geldiği için mi bu kadar büyük bir coşku yarattı? Bu soruyu Robert Wilson'ın Türkiye'deki sahneleme serüveninin izini sürerek yanıtlamaya çalışacağım.

İlk kez 1996 yılında Robert Wilson'ın bir prodüksiyonuyla tanışmış olan seyircilerin büyük bir kısmı karşılaştıkları sahne estetiğine çok yabancı oldukları için oyuna çok tepkiliydi. "Böyle sanat gösterilerine pek alışık olmadığımızı, ama zamanla alışacağımızı" ifade ederek, Dikmen Gürün'ün arkasında duran İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı, Gürün'le birlikte, bir yıl sonra

Wilson'ı bir retrospektif konferans için yeniden Türkiye'ye çağırdılar. Festival yönetimi seksenli yıllardan itibaren farklı bir sahne estetiğinin temelini atmış olan ve doksanlı yıllarda dünyada çok ses getirmeye başlayan Wilson'ın estetiğini seyirciye tanıtmak ve sevdirmek konusunda ısrarcıydı. 1998 yılında 10. Tiyatro Festivali kapsamında gösterilen İbsen'in *Denizden Gelen Kadın*'ıyla devam eden, ardından 2000 yılında ABD, İtalya, Fransa, Türkiye ortak yapımıyla üretimine dahil olduğumuz *Ölüm, Yıkım & Detroit III*le yakın temasta bulunduğumuz bu oyunları farklı ve birçok izleyici için yabancı kılan özellikleri kısaca gözden geçirelim.

60'lı ve 70'li yıllarda *Against Interpretation (Yoruma Karşı)* başlıklı makalesiyle ciddi bir kültür eleştirisinde bulunan Susan Sontag, bir sanat eserinde göstergelere duyularla yaklaşarak onları olduğu gibi algılamak yerine, bir göstergeye ânında başka bir anlam yükleyerek yeni bir anlam dünyası yaratmaya çalışan geleneksel yorumlama tavrına karşı çıkmaktadır. Sontag'a göre yorumlama arzusu,

kişinin duyumsama yeteneğini köreltmektedir oysa günümüz dünyasındaki binlerce uyarıcıyla baş etmenin tek yolu duyuları yeniden geliştirerek daha çok görmeyi, duymayı ve duyumsamayı öğrenmekten geçiyor. Wilson tiyatrosundaki tiyatral öğeler bu nedenle izleyicinin anlamlandırma ve yorumlama alışkanlığına direnir, her bir öğe ayrı telden çalar. Dramatik tiyatronun temelini metin oluştururken ve diğer tüm tiyatral öğeler metni açıklamaya yarıyorken, postdramatik tiyatrodaki her bir tiyatral öğe kendi diline ve eşit öneme sahiptir. Bu tür oyunlarda anlam üretebilmenin tek yolu sahnedeki göstergeleri doğrudan anlamlandırmadan biriktirmek ve oyunun sonunda göstergelerin bütününden kişisel anlamını oluşturmaktır. Buradan bakıldığında bu süreçte seyirciye herhangi bir anlam dayatılmadığı için onu daha özgür, ama aynı zamanda kendi anlamını yaratma konusunda da etkin kılan bir özelliğe

sahip postdramatik tiyatro. Postdramatik tiyatronun yaratıcılarından Robert Wilson mimarlık eğitimi aldığı için onun tiyatrosunda görsellik çok önemli bir yer tutar. Karmaşık bir ışık dramaturjisi ve sahnede kullanılan yoğun renkler Wilson estetiğinin başat unsurlarından bazılarını oluştururken, oyunlarının temel özelliği sahnede anlam üretmeye karşı olan duruşudur. Wilson anlama direnen sahne estetiğini geliştirirken başta Japon No tiyatrosu olmak üzere farklı kültürlerin tiyatro geleneklerinden yararlanmış; ayrıca biri otistik, öteki sağır olan evlâtlıklarının kapalı dünyalarından da etkilendiğini ifade eder. Sahnede yavaşlayan zaman, sessizlik içinde donup kalan oyuncular, ışık ve ses rejisiyle birlikte durağan tablolar hâline gelir. Bu tablolara anlam yüklemekse seyircilerin görevidir.

1998 yılında seyirciyle buluşan *Denizden Gelen Kadın*'ın görsel tasarımı Wilson'ın



estetiğini sonuna kadar yansıtmakla birlikte takip edilebilir bir metne sahip olduğu için daha az anlama direnen bir yapıya sahipti. Her ne kadar oyuncuların beden hareketleri geleneksel tiyatronun kodlarına sahip olmasa da, yani oyuncuların hareketleri o anda söyledikleriyle hiçbir ilişki kurmasa da metnin öyküsü olan bir oyun metni olması seyircinin sahneden kopmasını engelliyordu. 2000 yılında İKSV Tiyatro Festivali ortak prodüksiyonu olarak izleyici karşısına çıkan *Ölüm, Yıkım & Detroit III* başlıklı oyun sahnelendiğinde, seyirci artık Wilson'un estetiğine daha aşinaydı. Oyunda, daha sonraki yıllarda yitirdiğimiz Semiha Berksoy'un sahneye çıkmış olması, ya da üç Türk oyuncunun (Şahika Tekand, Devrim Naz, Yetkin Dikinciler) yer almış olması oyunu biraz daha Türk seyircisine yaklaştırmıştı sanki. Büyük çapta Umberto Eco'nun *Önceki Günün Adası* başlıklı felsefi romanından oluşan metin,

“Robert Wilson’ın bütün oyunlarında yoğun renkler sahneyi doldurarak büyüü bir atmosfer yaratıyor, ıııkla mekânın sınırları ortadan kaldırılarak derinleşiyor”

başrol oyuncusu İsabelle Rossellini tarafından İtalyanca, Türk oyuncular tarafından da Türkçe olarak okunurken, okuyanlar sahnede hareketsiz duruyorlardı. Metin sahnede olup bitenle bir ilişki kurmaktan çok bir ses perdesi olma özelliğine sahipti. Toplam iki bölüm ve on iki sahneden oluşan oyun mahşer gününden başlayarak, geri dönüşlerle tarihsel süreç içinde yıkım ve yeniden yapım olgusu üzerine kurulmuştur. Bu oyunda da Wilson'ın diğer tüm oyunlarında olduğu gibi yoğun renkler sahneyi doldurarak büyüü bir atmosfer



yaratıyor, ışıkla mekânın sınırları ortadan kaldırılabarak derinleşiyordu.

Kısa aralıklarla ve ısrarla Türkiye'ye getirilen Wilson prodüksiyonlarının estetiği zaman içinde seyirciler için daha âşina hale gelmiş olsa da oyunlar daha çok ya beğenilme ya da karşı çıkma ekseninde değerlendirilmiştir. Anlama büyük çapta direnen ve görsellik odaklı olan oyunların parçalı yapısının yarattığı atmosfere teslim olmayı reddeden bir seyirci bu oyunlara karşı çıkıyor, çok beğenen de belki oyunların çarpıcı görselliğinden etkilendiği için oyunlar hakkında olumlu düşünüyor. Ayrıca Armani tasarımı kostümler,



star oyuncular ve mükemmel teknik bir sahne donanımı Wilson prodüksiyonlarını son derece pahalı bir hâle getirdiği için yapıtları elitist olmakla suçlanıyordu. Ne var ki 1996'dan 2000 yılına değin yoğun bir Wilson eğitiminden geçen festival izleyicisinin yeniden bir Wilson oyunuyla karşılaşması için tam 16 yıl geçmesi gerekti.

Mayıs'ta Wilson'un yönettiği Berliner Ensemble yapımı *Üç Kuruşluk Opera*'nın İstanbul Zorlu Performans Merkezi'nde sahneleneceği haber alındığında akla ilk gelen sorulardan biri, bu kadar politik bir oyunun postmodern yorumunun nasıl olacağıydı. Bertold Brecht'in Elisabeth Hauptmann'la birlikte 18. yüzyıla ait bir İngiliz operasından yola çıkarak yazdığı, şarkıları Kurt Weil tarafından bestelenen *Üç Kuruşluk Opera* ilk kez 1928 yılında Theater am Schiffbauerdamm'da sahnelendiğinde o kadar başarılı oldu ki, 1933 yılına kadar, yani Hitler rejimi tarafından yasaklanana kadar kesintisiz olarak sahnelendi ve onlarca dile çevrildi. Dilenciler kralı Bay Peachum'un, kızı Polly'nin hiçbir suçu işlemekten korkmayan Sustalı Mac'le evlenmesini sindiremeyen babanın bütün çabası polis tarafından aranan damadını yakalatıp astırmak ve böylece kızını ondan uzaklaştırmaktır. Sustalı Mac'in Başkomiser Tiger Brown'un askerlik arkadaşı olması bu işi zorlaştırırsa da sonunda asılmasına karar verilir, ancak sistem eleştirisini baştan sona ironik bir üslupla ele alan yazarın son sürprizi adaletin yerine gelmesini engeller, Mac Kraliçe tarafından affedilir ve hatta lordluğa terfi eder. Perdenin önünde bulunan "die dreigroschenoper" yazısı eşliğinde orkestranın uvertürüyle başlayan oyun yalnızca bir ara ile üç saat sürmesine karşın, seyirci bir an bile sıkılmadı, çünkü Robert Wilson mükemmeliyetçi bir yönetmen olarak oyuncuların her hareketini, dekor ve ışıkta her detayı matematiksel bir titizlikle hesaplamış ve neredeyse kusursuz bir uyum



içinde ilerleyen müzikal bir gösteri yaratmış Berliner Ensemble oyuncularıyla birlikte.

Wilson'ın yorumu kısmen oyunun yazıldığı dönemin, yani yirmili yılların siyah beyaz sessiz sinema estetiğini, biraz da o dönemin kabarelerini anımsatıyordu. Beyaza boyanmış suratlarıyla, stilize ve zaman zaman anlamsız hareketleriyle oyun kişileri kendileriyle dalga geçen neredeyse grotesk bir boyuta sahipti. Adalet ve düzen gibi toplumsal değerlerin para uğruna tümüyle yok sayıldığı bir düzenin eleştirisini yapan *Üç Kuruluşluk Opera* üç saatin sonunda İstanbul seyircisi tarafından ayakta alkışlandı. Brecht uzmanı Zeliha Berksoy'a göre Robert Wilson bize Epik Tiyatronun ne olduğunu göstermiş oldu bu sahnelemeyle. Oysa Brecht'in yarattığı bu kirli dünyayı son derece şık ve biçimci bir çerçevenin içine oturtturarak bence yabancılaştırmanın da yabancılaştırmasını gerçekleştirmiş oldu

yönetmen. Wilson'un reji konseptinde metin seyirlik bir dünya için araç niteliğinde kaldı. Oyun o kadar çok oyuncuların güzel sesleriyle söyledikleri şarkılara, sahnenin ritmine uygun jest ve hareketlerine, oyuncuların dekorlarla kurdukları ilişkilere odaklanmıştı ki, izleyici ne anlattığından çok nasıl anlatıldığına yoğunlaşmaya yöneltiyordu. Brecht'in mesajı da böylece o yoğun sahne ışıkları arasında belli belirsiz bir gölge olarak kalıyor.

Artık 75 yaşında olan Robert Wilson *Üç Kuruluşluk Opera*'yla bir uzlaşma örneği sergiliyor. Onu yirminci yüzyılın en önemli yönetmenlerinden biri haline getiren postmodern sahneleme estetiği metne direnen, başta ışık olmak üzere her bir tiyatral öğeyi bir oyuncu gibi düşünüp ona bağımsız bir alan açan yönün izleri yoğun olarak hissedilse de, seyirci sahneye artık daha önceki oyunlarında olduğu gibi yabancı ve yalnız hissetmiyor. ...

Simon McBurney' le Çok Katmanlı Tiyatral Karşılaşmalar: *The Encounter*

KEREM ÖZEL

48

Tiyatro kelimesinin, neredeyse bütün dillerde Yunancadaki “görmek”, “izlemek”, “gözlemlemek” anlamlarına gelen *theáomai* (θεάομαι)’den türeyen *thea* - ile ‘araç’ anlamına gelen *-tron*’dan oluşan *theatron* (θέατρον) ‘izleme aracı’ kelimesinden geldiği ve dolayısıyla tiyatro sanatının başat özelliğinin ‘izlemek / görmek’ olduğu genel bir kabuldür. Peter Brook’sa 1989 tarihli “Bütünlüğe teşvik etmek” (*) başlıklı metninde tiyatronun başka bir özelliğine dikkat çeker:

“Tiyatronun ilk şartı oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiyi kurması, güçlendirmesidir. Bu ilişki çok temel faktöre bağlıdır. Tabii ki görsellik / görünürlük önemlidir, ancak akustik daha çok önemlidir. Bir keresinde Afrika’da popüler bir komedyenin oynadığı bir tiyatro gösterisi izlemiştim; baraka gibi bir alandıydı; 200 kişinin sığabileceği alanda 1000 kişi vardı. Kavurucu sıcakta seyircilerin yarısından fazlası sahneyi görmüyordu, ama komedyenin her kelimesi seyirci tarafından müthiş bir alkışla karşılanıyordu. Akustik, ilişkiyi kuran görünmez bağdır; ve böylece oyuncu ile seyirci birbirine bağlanır.”

THE ENCOUNTER

Simon McBurney’in kurucusu olduğu *Complicite*’nin son yapımı *The Encounter* (*Karşılaşma / Yüz yüze gelme*), “beyaz adam”ın uygarlığından korunmuş bir kabileyi belgelemek üzere 1960’ların sonunda Amazon’a doğru yolculuğa çıkan bir fotoğrafçının başından geçen gerçek olayları konu eden, Petru Popescu’nun aynı başlıklı kitabından esinlenilmiş bir tiyatro oyunu. *The Encounter* zamanın ve mekânın, zamanların ve mekânların, kişilerin ve aralarındaki ilişkilerin iç içe geçtiği bir sahne yapıtı. Zaman, mekân ve kişi kelimelerinin çoğulunu kullanıyorum ancak oyunda öyle art arda hızlıca değişen, kayan, sofita boşluğunda kaybolan dekorlar, ışık oyunları ve kalabalık bir oyuncu kadrosu yok; sadece tek bir oyuncu var ve tiyatral açıdan -neredeyse- tek bir anlatı aracı: ses.

ZAMANLAR

Şimdiki zaman: seyircilerin oyunu seyrettiğimiz tiyatro oditoryumunda oturduğumuz ve sahnedeki Simon McBurney’i izlediğimiz zaman.

“The Encounter
1960’ların sonunda
Amazon’a doğru
yolculuğa çıkan
bir fotoğrafçının
başından geçen
gerçek olayları
konu ediniyor”



49

Geçmiş zamanlar: McBurney’in seyircilere sunduğu oyunun son üç dört yıla yayılmış tasarım ve hazırlık sürecinin farklı zamanları.

Kurgunun zamanı: McBurney’in oyunu uyarladığı kitapta anlatılanların zamanı.

Kurgunun içindeki geçmiş zaman: Gerçek bir hayat öyküsüne dayanan kitapta hikâyesi anlatılan fotoğrafçının zamanı.

Sabitlenen zaman: Fotoğrafçının çektiği fotoğraflarla durdurduğu, çerçeveye aldığı zaman.

İlerleyen zaman: Fotoğrafçının koluna takılı, ‘uygar’ zaman göstergesi saatin tiktakları.

Genişleyen zaman: Fotoğrafçının keşfe çıktığı kabileyle geçirdiği zaman.

MEKÂNLAR

Şimdiki gerçek mekân: Oyunun sahnelendiği tiyatro binasının mekânı.

Şimdiki olası kurgu mekân: Tiyatro binasının yakınındaki otel odasında kalmakta olan McBurney’in kızının mekânı.

Geçmiş mekânlar: Simon McBurney’in evinde bu işi hazırlarken yalnız başına oturduğu odası; kızının habire kapısını açıp içeri daldığı; pencereyi açınca Londra’nın gürültüsünün duyulduğu; ve ayrıca McBurney’in bu işle ilgili olarak röportaj yaptığı insanların her birinin mekânları.

Kurgunun genel mekânı: Amazon ormanı coğrafyası.

Kurgunun geçici mekânları: Amazon’a inmeden önceki uçak, Amazon’a indikten sonraki ilk kamp yeri, kabilenin inşasını yarım bıraktığı ilk köy, kabilenin inşa ettiği ikinci köy.

Hayal mekânı: Fotoğrafçının zihni.

KİŞİLER

Her bir seyircinin ona tahsis edilmiş

kulaklıkla takip ettiği, sadece seslerden oluşturulmuş kocaman bir dünya, uçsuz bucaksız bir hayalgücü.

Sadece ‘ses’in kullanımıyla, ses’in kurgusu ve efektleri sayesinde yukarıda saydığım bütün bu zamanlar, mekânlar ve kişilerle örölmüş girift anlatı içinde seyahat eden seyirci. Aracısız olarak kulaklıktan doğrudan beyine giden sesler sayesinde; ânında bir zamandan diğerine, bir mekândan öbürüne geçen, aralarında anlık olarak gidip gelen, dolaşan seyirci.

Zamanlar ve mekânlar serbestçe birbirlerinin içine geçiyorlar, birbirlerinin içinde doluyorlar ancak seyirci anlatının hangi zamanında, hangi mekânında olduğunun her an farkında. *The Encounter*’ın ustalığı ve tüyler ürpertici güzelliği de burada zaten; seyircinin oyunun her ânında, zaman ve mekâna dair her bir detayın farkında olmasının sağlanmış oluşu. Hikâyedeki fotoğrafçı Amazon’da, hikâyeyi konu eden oyunu hazırlayan McBurney’se tasarım sürecinde kayboluyorlar belki, ama tiyatro binasındaki hikâyeyi “dinleyen” seyirci hiç kaybolmuyor. Seyircinin kaybolmasına izin verilmiyor, kulağındaki kulaklık onu esir alıyor ve dikkat ve algısının başka bir yere gitmesi engelleniyor. Seyirci her an, işin hazırlama ve tasarım sürecindeki McBurney’in değil, şimdiki zamanda sahnede oyunu anlatan / oynayan McBurney’in omuzunun üstünde, dizinin dibinde; takipte. McBurney oditoryumu dolduran seyircilerin tamamını esir aldığından ve büyülediğinden o kadar emin ki, olur da kazâra biri cep telefonunu açmış olsun, hemen müdahale ediyor, o seyirciyi bütün salona ifşa ediyor.

HÜNER

The Encounter’da McBurney kendi konuşma sesini, bedeninden çıkardığı sesleri; sahnedeki masa, plastik su şişeleri ve teyb bantlarıyla yarattığı sesleri; cep telefonunda ve küçük kayıt cihazlarında kayıtlı sesleri; biri mekânsal, ikisi sabit, biri de yüzüne monte edilmiş hareketli

olmak üzere dört mikrofon ve sahnenin farklı yerlerinde zemine sabitlenmiş sayısız loop düğmeleri yoluyla bizzat sahne üstünde; iki ses teknisyeni de önceden kayıt edilmiş diğer birçok ses, efekt ve müzikleri kontrol masasında senkronize bir şekilde, canlı - veya naklen de denebilir - montajlıyorlar. Yani aslında sahnede McBurney yalnız görünse de oyunda tek başına değil; sonda alkışları keserek özel bir teşekkür gönderdiği üzere, ses dünyasını yaratmak konusunda ona sahne gerisinde yardımcı olan iki ortağı var.

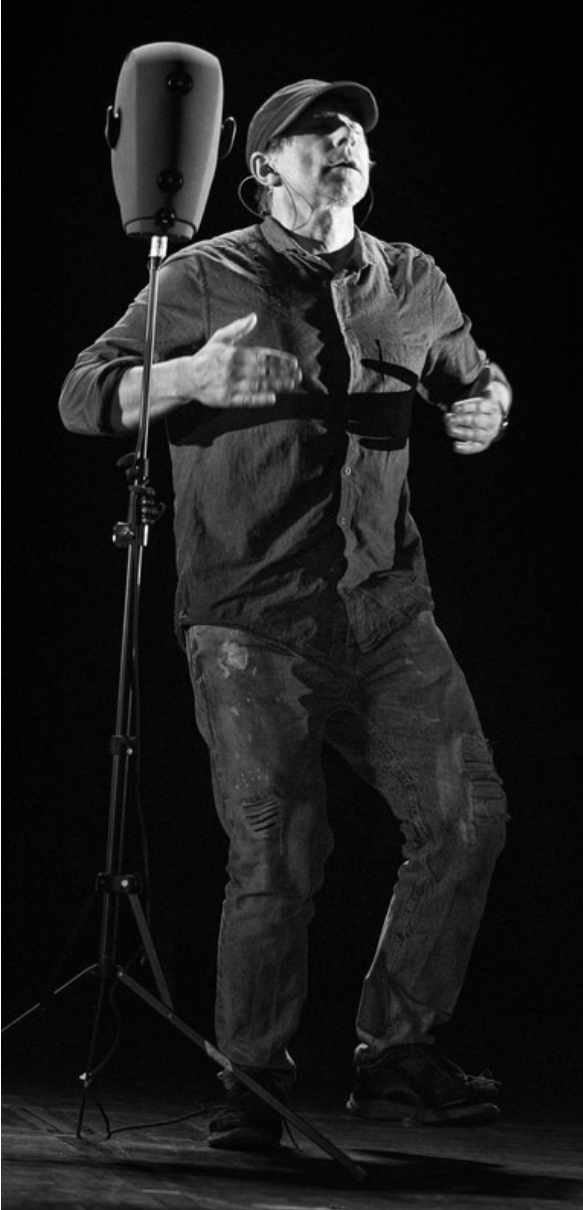
Yukarıda belirttiğim gibi oyunun tasarımı / yapısı; seyircinin zamanlarda ve mekânlarda kaybolmasına izin vermiyor ama teknik olarak seslerin üretilmesinde ve montajında hangilerinin şimdiki zamanda McBurney tarafından sahnede üretildiğini, hangilerinin kayıttan verildiğini, hangilerinin kurgu kayıtlar (örneğin sivrisinek vızıltısının yapay olarak üretilmiş olması ve bu yapaylığın sahnede özellikle “gösterildiği” gibi) hangilerinin gerçek kayıtlar olduğunu, McBurney’in ne zaman gerçekten sahnede konuştuğunu, ne zaman sesinin banttan verildiğini seyircinin anlamasına izin vermiyor; kasıtlı olarak.

Seyircinin hikâye anlatısının zamanları, mekânları ve kişileri arasında kaybolmaması, ancak aynı zamanda anlatıda neyin kurmaca neyin gerçek olduğunun ayırdına varamaması için belirsizlikler ve olasılıklar üzerine kurgulanmış bir teknik hüner gösterisi *The Encounter*. Prologda McBurney’in dediği gibi; “Hayat da öyle değil mi; gerçekten neyin “gerçek” neyin hayalgücümüzün ürünü olduğunu bilebiliyor muyuz?”

HİSSE

The Encounter bütün bu sesle yaratılmış eşzamanlılığı ve mekânsallığıyla (yani zamanların ve mekânların birbirlerinden ayrılamayacak şekilde iç içe geçirilmiş örüntüsüyle) ve gerçek-kurmaca belirsizliğiyle ne anlatmak istiyor seyircilere?

Simon McBurney oyun sonrası yapılan soru-cevap seansında “Özellikle kulaklık kullandık çünkü her seyircinin fotoğrafçının Amazon’daki yalnızlığını, çaresizliğini hissetmesini istedik” diyerek ipucu verdi. Oyunu beraber seyrettiğim dostlarımla oyun sonrası yaptıkları yorumlarda altını çizdikleri hususlardan biri: konu edilen Amazon kabilesinin hiçbir eşyayı sahiplenmemesi;



eşyaların onları esir aldıklarını düşündükleri için belli zaman aralıklarıyla bütün eşyalarını yakmaları ve hiçbir zaman bitmiş bir köye sahip olmayıp, yerleşimlerini hep yarım inşa ederek, bozup başka bir yerde tekrar inşa ediyor olmaları üzerinden oyunda McBurney’in günümüz tüketim dünyasına yönelttiği müthiş bir eleştirinin saklı olduğuydı. Hele sahnede en kalabalık nesne grubunun pet şişeli sular olduğu düşünülürken çok da haklılardı.

Ama yapıt bana göre temel öğeleri olan eşzamanlılık, mekânsallık ve belirsizlik üzerinden başka bir yere işaret ediyor; en azından benim kıssadan çıkardığım hisse şöyle:

İster oyunun sahnelendiği herhangi bir şehirde, ister Amazon’da, ister Simon McBurney’in ya da kitabın yazarının evinde ya da McBurney’in röportaj yaptığı bir bilim insanının mekânında; isterse zamanın ‘Batılı’ tarzda ilerlemediği bir Amazon kabilesinin geçici köylerinden birinde, ister 1960’ların sonunda, ister şu anda, ister -oyunda referans verilen- dört veya üç veya bir buçuk yıl öncesinde olun; ister anlatılardaki herhangi bir kişiye, bir bilim adamına veya kabile üyesine aşına, isterse hiçbirini tanımıyor olun; eninde sonunda bütün bu zamanları, mekânları ve kişileri içine alan, paylaşan insanlığın, yani kolektif bir belleğin parçalarıyız ve -oyunda sıklıkla denildiği gibi, sadece “bazılarımız” değil- aslında hepimiz dostuz, bütün insanlık birbiriyle tanışık! Ve aslında herkesin aradığı, -oyunda Simon McBurney’in kızının ısrarla talep ettiği gibi-, huzurlu bir uykudan, belki de ölmeden önce içimizi rahatlatacak o ilk öyküyü; hepimizi birleştiren, aynı kaynaktan geldiğimizi bize hatırlatan o başlangıç hikâyesini, bizi şefkâtle saran ve bize ilgi gösteren birisinden “dinlemek”...

51

•)Peter Brook’un sözü edilen metni Gaelle Breton’un *Théâtres* başlıklı kitabında yayımlanmıştır.

ASSITEJ
Birmingham
On the Edge
Festivali
İzlenimleri



Unuttuğumuz Gençlik Tiyatrosu Örneklerini İzleme Fırsatı Bulduk

NIHAL KUYUMCU

Birmingham, İngiltere’de Londra’ya 2,5 saat uzaklıkta güzel küçük bir şehir. Tiyatroları sinemaları, eğlence yerleri, Senfoni orkestrası ve irili ufaklı birçok tiyatro salonuyla büyük bir şehri aratmayacak olanaklara sahip. Bu yıl ASSITEJ 2016 etkinliği “On The Edge” Birmingham’da düzenlendi. Festival’de birçok konunun ele alındığı sempozyumların yanı sıra, dünyanın çok farklı köşelerinden oyunlar vardı.

Ülkemizde henüz izleme şansı bulamadığımız bebekler için oyunlardan biri olan Sarah Argent and Theatr Iolo’nun sunduğu *Out of the Blue* 6 ile 18 ay arasındaki çocuklar için tasarlanmış olmasına karşın biz yetişkinler de oyunu çocuklar kadar zevkle izledik.

Açık mavi ve beyaz renklerin hâkim olduğu sahnede dekor olarak beyaz bir yer lambası, bir sehpa gibi bir iki küçük eşya yer alıyordu. Sahneyi, fonda beyaz tül den biraz kalın mavi ışıklarla renklendirilmiş beyaz perdeler çevreliyordu. Seyirci bölümüyse hemen sahne olarak düzenlenen mekânın önünde, çocuklar isterlerse emekleyerek ulaşabilecekleri uzaklıkta düzenlenmişti. Minderlerin serpiştirildiği bebeklerin anneleriyle birlikte yerleştirildiği yerin arkasında bir sıra sandalyeye “İçerde bebekler var lütfen çok sessiz, ayaklarınızın ucuna basarak salondaki yerlerinizi alınız” uyarısıyla alındık. Oyuncumuz sahnede yerde oturuyordu.

Oyuncu, çocuklara bakıyor gülümsüyor

onlarla iletişim kurmaya çalışıyordu. Kapı zili çalmasıyla oyun başladı. “Kapı çalıyor” diyerek yerinden kalkan oyuncu, sahne gerisine gitti ve elinde bir zarfla geldi. Zarfı açtı, içinden çıkan kartta tek kelime “tebrikler” yazıyordu. Sonra onunla oynamaya başladı. Başının üstüne koydu, yere düşürdü, aldı bir daha koydu tekrar düşürdü. Bu arada bebekler dikkatle bakıyorlar, zarfın her yere düşüşünde gülüyorlardı. Bu kapı çalmalar ve bir şeyi açarak, örneğin zarfla başlayan ve çeşitli boyda kutular, poşetler, çantalar içinden bir şeyler çıkarmalar oyun boyunca devam etti. Her kapı çalındığında bir beklentiye giren seyirci yine ne gelecek, geldiğinde de elindeki paketin / poşetin / çantanın içinden ne çıkacak diye düşündüğü bir sürece giriyordu. İçinden kıvrıkcık beyaz yün parçaları, çingirak, üflediğinde ses çıkaran boru gibi bir şey, mulaj kağıdı, parlak kağıtlar, içinde bezden bir bebeğin olduğu küçük bir puset, vb. şeylerin çıktığı paketler sırayla sahneye geldi ve çocukların meraklı bakışları altında açıldı. Oyuncu kıvrıkcık yün parçalarını başına sararak kuzu sesleri, mulaj kağıdını buruşturup, yırtarak farklı sesler çıkarıyor, parlak büyük kağıdı havada uçurup üstünde çeşitli ışık oyunları yaparak çocukların dokunmalarına izin veriyordu. Böylece oyun 40 dakika sürdü. Çocuklar pür dikkat olanları izlediler. Bu yaş grubunun daha çok tekrarlarından, çıkan seslerden hoşlandığı düşüncesiyle oluşturulan bu sempatik oyunda anı sesler, ışık değişimleri, sert hareketlerden

Out of the Blue
(Theatr lolo)



54

kaçınılmıştı. Oyuncu sahnede gayet ağır hareketlerle yüzünde bir gülümsemeyle oyunu sergiledi.

Bir başka keyifle izlediğimiz oyun *Boing!*, Travelling Light Theatre Company ve Bristol Old Vic topluluğunun sunduğu bir oyundu. Bu oyunda seyirciler sahneye konulan kocaman bir yatağın çevresine yerleştirildi. Son derece dinamik, hareketli ve sözsüz olan bu oyunda iki erkek kardeş bir Noel akşamı yataklarının baş ucuna astıkları çoraplarına konacak hediyelerin heyecanıyla yatıyor ama bir türlü uyuyamıyorlardı.

Yatağa gitmeden önce diş fırçalayarak yaptıkları eğlenceli oyunlar yataktaki atlamalar zıplamalar, bir sürü akrobatik hareketler, danslar, muzip şakalarla uyumaya çalışırken, yatakta alınan komik pozisyonlarla 50 dakikanın nasıl geçtiğini anlamadık. Bu arada bizler de çocukluğumuza döndük, kardeşlerimizle uyku öncesi, birbirimizi uyutmamak için yaptığımız türlü çeşit yaramazlıkları hatırlarken, çocuk seyirciler de

heyecanla oyunu izlediler. Sonunda Noel baba hediyeyi getirmediği gibi çocuklarla da dalga geçti. Çocuklar, üstlerine kaz tüyleri yağarken uyku müziğiyle uykuya daldılar.

Koreli Grup Haddangse Theatre'nun *Brush* başlıklı oyunu teknik olarak ilgi çekiciydi. Sahneye yerleştirdikleri büyük bir pano üstüne yaptıkları, oyundaki hikâyeyi destekleyen resimlerle, boyamalarla, oyuncuların birden fazla rolü üstlenerek ortaya koydukları oyunculuklarıyla sevimli bir Uzak Doğu oyunuydu.

Shona Reppein sunumuyla *The Curious Scrapbook Of Josephine Bean* bir başka ilginç oyundu. Sahneye yerleştirilmiş olan kocaman bir kitabın sayfaları gizemlerle dolu bir dünyaya açılan pencere gibiydi. Josephine Beane kimdir? Tozlu, lavanta kokularının birbirine karıştığı sayfaların arasında bulunan, kimi kez küçük bir not, eksik bir resim ya da kuru bir çiçek, bizi merakla ve adım adım Josephine'nin daha önce hiç duyulmamış hikâyesine götürüyor. Sahneye yerleştirilen bir

Shona Reppein,
*The Curious
Scrapbook of
Josephine Bean*
oyununda



tepegöz, sayfalar arasında gezerken en küçük resimleri, şekilleri seyirciye görme, takip etme olanağı verirken çocukların, hatta bizlerin de görselleri ilgiyle takip etmemize yardımcı oldu.

Wot? No Fish!! 20. yüzyıl başlarında Londra'da yaşayan bir Musevi ailenin gerçek hikâyesi. 1926'da ayakkabı tamircisi Ab Solomons, evlendikleri günden itibaren 1982 yılına kadar kronik olarak, bazı karalamalarla, çizgilerle eşi Celie'yle olan inişli, çıkışlı aile yaşamını resimlemiştir. Danny Braverman'ın tek kişilik gösterisi bu komik hareketli hikâyeyi büyük dayısı Ab'a ait olan bu kayıp eserleri nasıl keşfettiğini anlatıyor. *Wot? No Fish!!* aşk ve sanat üzerine olağanüstü bir hikâye ve bir anlamda da tarih. Ailenin hikâyesini dinlerken bir yandan fonda tarihsel olayları da izliyoruz.

Oyuncu elinde bir ayakkabı kutusuyla geliyor ve içinden yavaş yavaş çıkardığı resimler duvara da yansırken, ailenin hikâyesini dinlemeye başlıyoruz. Aslında çocuklar için ve tek kişilik bir gösteri olarak

düşündüğümüzde süresi oldukça uzun. 90 dakika. Ancak oyun, anlatım biçimi, küçük hareketlere büyük meraklı noktaları saklayarak sunması ve eğlenceli, komik ve aynı zamanda hüzünlü detaylarla seyirciyi kendisine bağlayarak zamanı unutturuyor. Yıllar sonra Danny Braverman, *Büyük Dayı Ab*'ın 3000 adet resimden oluşan hikâyesine güzel bir performansla sahnede hayat veriyor.

Anlatılabilecek birçok oyun var geride... Unuttuğumuz gençleri, gençlik tiyatrosu örnekleriyle izleme fırsatımız oldu... +13 için 20 Stories High and Theatre-Rites'in hazırladığı *The Broke "N" Beat Collective* başlıklı performans müzik, rap dans, hip-hop, kuklalar, üst üste konmuş kutular ve güzel bir hikâyeyle seyircileri sarıverdi.

Gençlik sorunlarından kendisiyle, bedeniyle barışık olamama üzerine kurgulanan hikâye sahnede kuklalarla anlatılıyordu. Gençler büyük bir keyifle izlediler oyunu.

Anlatmaya değer güzel başka oyunlar da izledik, ama galiba en iyisi gidip görmek...

Düşünce ve Deneyimler Paylaşıldı

HANDAN SALTA

Bu yaz 2-9 Temmuz tarihleri arasında Birmingham'da ASSITEJ işbirliğiyle bir çocuk ve gençlik oyunları festivali ve ona bağlı olarak bir sempozyum ve yan etkinlikler yapıldı. Dünyanın farklı ülkelerinden gelen yapımları beklerken Avrupa merkezli bir festival izledik. Kore'den gelen *Brush* adlı oyun dışında bütün yapımlar Avrupalıydı. Bazıları ASSITEJ ve Avrupa Birliği fonlarıyla gerçekleştirilen ortak yapım bu oyunları Birmingham'da okullarına halâ devam eden öğrencilerin yanı sıra çocuklar için tiyatro yapan topluluklar, oyun yazarları, yapımcılar, akademisyenler ve ASSITEJ üyeleri izledi ve tartıştı.

Oyunlar dışında yapılan panellerde yeni işlerin geliştirilmesinde festivallerin rolü, uluslararası işbirliği yapmanın ve Avrupa Birliği fonlarından yararlanmanın yöntemleri, engelliler ve tiyatro, gençlik sanat ve tiyatro, genç izleyiciler için oyunlarda konular, sanat mekânlarının nasıl daha ulaşılabilir hale getirilebileceği, dijital teknolojilerin kullanımı, müzik ve tiyatro ilişkisi, gençlik tiyatrosunda ifade özgürlüğü gibi her biri hakkında ciltlerce kitap yazılabilecek bir dolu konu üzerine konuşmacılar ve katılımcılar düşüncelerini ve birikimlerini paylaştılar. '*Work in Progress*' bölümünde oyunlarının tasarımı bitmemiş

topluluklar gelen meslektaşlarıyla oyunlarını konuştular, daha iyisini yapmak için kafa kafaya verip düşündüler. 'Next Generation' kısmında genç sanatçılar bir araya gelip işlerini, festival üzerine düşüncelerini, deneyimlerini paylaştılar.

Akşamları kısıtlı bütçelerinin el verdiği oranda İrlanda, İskoçya, İngiltere ve Galler gecelerinde sunulan içkiler Birmingham'ın soğuk havasıyla birlikte ülkenin üzerine çöken Brexit sisini de dağıtmaya çalıştı. Açılış ve kapanış konuşmalarında Brexit ve yeni hükümetin eğitim politikalarında sanata verilen yer ve önemin azalmasına yönelik uygulamalar ve telkinlerin eleştirisi en fazla vurgulanan unsurlardı. Açılış ve kapanış törenlerinde profesyonel sanatçıların olmayışı bütçenin darlığından mıydı bilemiyorum ama genç sanatçılar, üzerlerine yüklenen büyükçe bir sorumluluğun altında biraz ezilseler de sahiplenecekleri, insiyatif alabilecekleri bir iş yapma deneyimi yaşayarak uluslararası bir iş kotarmış olmanın gururunu yaşadıklarını yansıtan bir performans sergilediler.

Festivalin içinde üretim yapanların bulunduğu, paylaştığı etkinlikler bulunması bir yandan katılanları pasif izleyici konumundan başka bir konuma taşıırken, tanışma ve işbirliği yapma olanaklarını konuşmak üzere bir



araya gelmelerini kolaylaştırmaktaydı, hatta 'speed dating' başlığı altında gerçekleştirilen buluşmalar da düzenlenmişti. Sanatçıların birbirleriyle bu kadar yakın ilişki içinde olduğu, genç yeteneklere, farklı seslere ve yeni projelere bu kadar önem veren bir festivale gittiğim için kendimi şanslı sayıyorum.

Her birinin yaş hedefi, kullandığı medya, oyunculuk tarzı, öyküleme tekniği birbirinden farklı oyunların sahne aldığı festivalde nicelikten çok niteliğe önem verilmiş, her biri bir türü temsil eden oyunların yanı sıra festival katılımcılarının diğer etkinliklere de katılması amaçlanarak bir program hazırlanmıştı.

İlk kez bu festivalde bebekler için tasarlanmış bir oyun görmenin heyecanını yaşadım. Sarah Argent ve Theatre Iolo'dan izlediğim 'Out of the Blue' adlı oyuna yerdeki minderlerin üzerine anneleriyle birlikte oturan ve en küüğu yaklaşık altı aylık bebeklerin

oyuna verdikleri tepkiler en az oyun kadar ilgi çekiciydi. Bebeklerin seslere verdiği tepkiler, büyük-küçük gibi kavramlarla karşılaşma anları, annelerin odağını kaybeden çocuklarını tekrar oyuna yöneltirken gösterdikleri farklı tavırlar oyuncunun ne görmezden geldiği ne de üstüne basıp tökezlediği etmenlerdi, yumuşacak bir tonda hikâyesini anlatan oyuncu bebeklerle kurduğu iletişimde bu yumuşak, duyarlı tavrını sürdürerek beni kendisine hayran bıraktı.

Güney Kore'den gelen Haddangse Tiyatro topluluğunun oyunu *Brush* maske, kukla ve boyama tekniklerini kullanarak bir öykü anlatırken sahnenin tam ortasına yerleştirilmiş panolara öykünün mekânı, kişileri izildike yetişkin, ocuk, hepimiz gözlerimizi sahneden alamadık. Basit çizgilerle yaratılan atmosfer hem öyküye hizmet ediyor, hem de görsel haz veriyordu. Ancak



Boing
(Traveling
Light Theatre
Company)

oyun ilerledikçe oyunculuğun büyükleşip kabalaşması kurulan incelikli dünyayı bozdu. Oyunun sonuna doğru öykünün de şirazesinden çıkıp vahşileşmesi bana “acaba oyunun başıyla sonunu aynı kişi yazmadı mı?” sorusunu düşündürdü.

Burkina Faso asıllı Fransız dansçı ve koreograf Seydou Boro, Burkina Faso’dan bir efsaneyi sahneye taşıyan ve festivalin en uzun isimli oyunu olan *‘Neden Sırtlanların Arka Ayakları Ön Ayaklarından Kısadır ve Neden Maymunların Kıçları Çıplaktır’* adlı oyununda sahnelerimizde izlemeye alışkın olduğumuz mesaj kaygısıyla iyi kotarılmamış dramaturjiyi

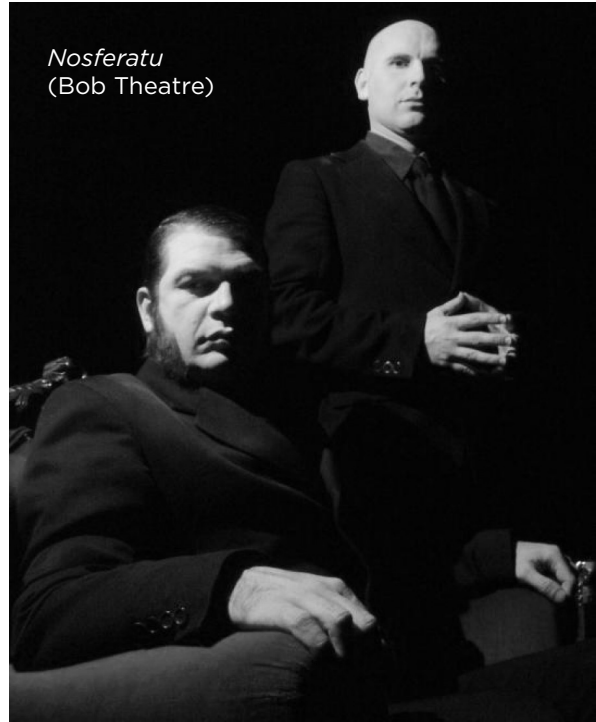
ve amaca hizmet edemeyecek kadar kötü kostümleri birleştirerek güzelim dansçıların yeteneğini ve emeğini çarçur etmişti.

Traveling Light Theatre Company’den izlediğimiz *Boing*, Noel Baba’nın hediyelerini almak için sabırsızlanan iki kardeşin beklemek, uyum sağlamak, itaat etmek, sorgusuz sualsiz inanmakla merakının peşinde koşmak arasında kalan hallerini anlatıyordu. “Noel hediyesi almak istiyorsan uyumalısın” mesajı zihinlerinde çınlarken bir türlü uyuyamamalarıyla başlayan macera son derece sıradan bir gündelik olaydan seyir nesnesi çıkarmanın oldukça nitelikli bir örneğini gösteriyordu. Oyuncular dişlerini fırçalayıp oyuncak ayılarına sarılarak yattıklarında uyuyacaklarını zanneden izleyici çocuklarda bir kıpırdanma başlar başlamaz sahnedeki iki kardeş de kıpırdanmaya başladı. Santa’nın doldurması için tepelerine astıkları dev çoraplara ne konulacağını görmek için uyumaları gerektiğini bilen ama oyun oynamaktan kendilerini alamayan iki kardeş yastık kavgası yaptı, minnacık bir tüyle dakikalarca oyalandı, yorgandan gemi yaptı, yatağın altına sakladıkları yiyecekleri seyirciler görmesin diye çarşafın altına girerek yedi, oyuncak ayılarını çarşafın içinde sallayarak uyutmaya çalışırken seyircilerin farkına varıp sahnenin dört tarafına oturan çocuklara attı, ellerine ve ayaklarına taktıkları renkli ampullerle kendi çaplarında bir macera filmi çekti, hatta bir ara çarşaftan pelerin yapıp Süpermen oldular. Uyumak konusunda sıkıntı çeken çocukların hislerine tercüman olan oyuncular ucundaki vaat çok çekici görünse bile uyku baskısını oyunla ve eğlenceyle alt etmeye çalışan iki kardeşin macerasını son derece hareketli, yer yer seyirciyi de içine alan bir rejiiyle aktardılar. Santa’nın vaatlerini bir noktadan sonra umursamayan kardeşlerin yatağına oyunun sonunda dökülen tüyler yatağı kapladığında karşı karşıya kaldıkları sembolik

armağan ise izleyiciler üstünde şaşırtıcı bir etki bırakarak, asla didaktik olmayan bir sonu haber veriyordu.

The Curious Scrapbook (*) of Josephine Bean Birmingham Repertuar Tiyatrosu'nun bu tek kişilik oyununun anlatıcısı (aynı zamanda tasarımcısı ve oyuncusu) Shona Reppe sahneye geldiğinde rol kişisi olarak kendisini tanıtarak oyunu açtı. Scrapbook uzmanı bir doktor olarak ele alacağı yeni vakadan bahsederek izleyiciyi oyuna hazırladı ve Victoria döneminde geçen bir hikâye anlatmaya koyuldu. Laboratuvarındaki araç gerecin yardımıyla yapayalnız yaşayan bir saat tamircisinin tuttuğu defterdeki ayrıntılardan yola çıkarak izleyicilerini döneme tanıklık etmeye, saatçinin gizemini çözmeye davet etti, zaman zaman izleyiciye görevler vererek süren anlatı boyunca yetişkinler dahil hiç kimse gözünü sahneden ayırmadan Josephine Bean'ın kimliğine ilişkin gizemli hikâyenin çözülme sürecini takip etti. İncelikle düşünülmüş ve aslında çok basit buluşlarla anlatı ete kemiğe bürünürken insan ister istemez elektronik oyuncaklar çağında bir öyküyü zihinde canlandırmayı başarmanın zorluklarını ve kolaylıklarını düşünüyor. Masalların tekrar popülerleştiği günümüzde sözün gücünü hatırlamak şifa veren bir haber gibi geliyor. Arka planda işleyen tarih bilgisi ise oyunun yan etkisi kontenjanından kazanım hanesine yazılırken eğitimde tiyatro disiplinin nelere kadir olabileceğini bir kere daha hatırlatıyor.

Vampir anlamına gelen *Nosferatu* sözcüğünün ardına 'Ama Bildiğiniz Gibi Değil' ibaresini ekleyerek izleyicisini oyun öncesinde farklı bir yorumla hazırlayan Fransa'dan Bob Theatre, Dracula'nın hikâyesini Avrupa'daki veba salgınında mezarlıklar yapan iki kardeşin gözünden anlatıyor. Bilinen hikâye üzerinde Jonathan Harker'ın ve Mina'nın adı, artık evlenmiş olmaları gibi birkaç değişiklik dışında biçimsel bir değişiklik yapmayan



reji, Drakula'nın İngiltere'ye getirdiği veba imgesiyle bence günümüze güçlü göndermeler yapıyor. Avrupa'ya veba mikrobunu taşıyacak fareleri getiren Dracula yorumu Brexit ve Suriyeli göçmenler problemiyle birleşirken batının kendisine içeriden bir bakışı da inceden öneriyor. "Vampirler boş inanç işidir, batıldır derler ama onlar halâ yaşıyor" cümlesiyle biten oyunu tasarlayanların sekiz yaş ve üzeri izleyicilerinin bu meselelere ne kadar hakim olduğunu öngördüğünü kestirmek zor. Biz yetişkinler dramaturjiyi düşünedururken Transilvanya'ya giden ampullü kılığındaki katip masa örtüsüne dikilmiş dağların arasında örtünün çekilmesi suretiyle ilerliyor, örtünün ters yöne çekilmesiyle de İngiltere'ye geri dönüyor, anlatıcıların hikâyedeki herkesi birer ampulle canlandırdığı sahnelemede ölenlerin ışığı sönüyor, anlatıcılar farklı kişileri seslendirirken seslerini değiştirmeden önce grotesk sesler çıkarıyorlar ve dolayısıyla seyirciler gözlerini

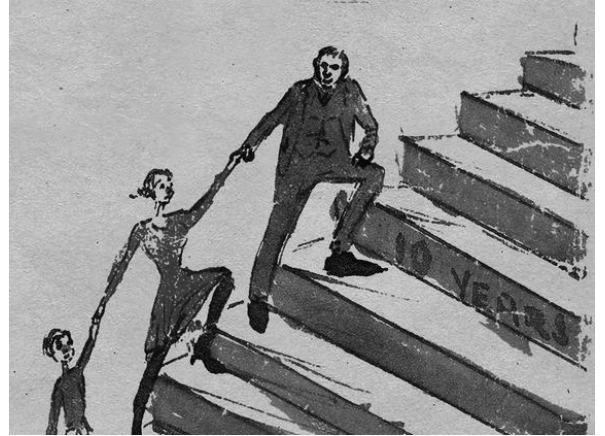


Wot? No Fish!! (Danny Braverman)

60

sahneden alamıyorlar. Bunca sade, basit ve akıllıca kotarılmış manevraların izleyicinin dikkatini nasıl çektiğini gördükçe sanat eğitiminin gerekliliğinin eğitim kurumlarının başındakiler tarafından da düşünülmesini arzu ediyorum. İnsanın sadece bedeniyle ve hayal gücüyle yapacaklarını, ekrandaki iki boyutlu dünyayla karşılaştırıldığında söz konusu ikilinin sunacağı geniş olanakları düşünüp ferahlamakla ülkemizdeki sanat eğitimini düşünüp daralmak arasında kalarak salondan çıkıyorum.

Avrupa Birliği Kültür Programı desteğiyle 4 ülkenin ortak yapımı (İngiltere, Finlandiya, Danimarka, Norveç) olarak hazırlanan *Pim and Theo* festivalin en ilgi çeken oyunlarından biriydi. Politik içeriğinin yanı sıra seyircilerin oyunu ayakta izlemeleri, oyunun gelişimiyle paralel olarak sahne içinde sürekli yer değiştirmeye yönlendirilmeleri, varlıklarıyla ve bazen de aksiyonlarıyla oyunun bir parçası olmaları oyunu diğer çocuk ve gençlik oyunlarından ilk bakışta ayırıyordu. Ian Buruma'nın aynı adlı romanından uyarlanan oyun Hollanda'da işlenen iki cinayeti bir arada değerlendirirken İslam fobisi, yabancılar, ifade özgürlüğü, Batı-Doğu çatışması gibi



gündemi halihazırda da meşgul eden konular üzerine seyircilerin rahatını bozan, yapılan konuşmalara kulak misafiri eden, maruz ve tanık kılan bir rejî anlayışı benimsenmişti. 2002 yılında İslam karşıtı görüşleri nedeniyle otoparkta kafasına sıkılan kurşunla öldürülen Hollandalı politikacı Pim Fortuyn ve İslamda kadının konumuna eleştirel yaklaşımı nedeniyle 2004 yılında bisikletiyle işe giderken öldürülen Hollandalı sinemacı Theo Van Gogh'u gerçek hayatta olduğu gibi oyunda da birbirlerine yakın ve sürekli bir fikir alışverişi içinde izledik. Öldürüldükleri ânı sürekli kılan görüntüleriyle karşımıza çıktıklarında Pim'in

başında bir yara bandı, Theo'nun karnında bir bıçak vardı. İzleyiciler salona alınırken küçük bir kulübenin içinden geçerek mekanda tüllerle çevrili bir alanın içine daire şeklinde dizildiler, biraz sonra perdeler kapandı ve gerçek Pim ile Theo'ya oldukça benzeyen aktörlerin ardındaki perdede Pim ve Theo'nun görüntüleriyle oyun başladı. Bazen Pim'in bazen Theo'nun evinde olan biteni izleyen seyirci, kendi ülkelerinde yaşayan bazı 'yabancılara' sivri gelen ve ölümlerine neden olan görüşlerini bu defa seyirci önünde dile getirdiler, birbirleriyle kıyasıya tartıştılar, televizyon programına çıktılar, kamuoyunun nabzını tuttular ve sonunda öldüler. Seyirci salonun içinde bir oraya bir buraya koşturulduktan sonra nihayet oturmasına izin verildiğinde olay çoktan vahim bir hal almıştı bile. Avrupa'nın karşılaştığı ve çözmekte çok zorlandığı sorunları öldürülen iki karakter üzerinden tartışan oyunun oynandığı her ülkede verimli ve canlı tartışmalara neden olduğu, seyircilerin salonu kolay kolay terk etmediklerinin söylendiği panelde de gerçek bir olayın sahneye taşınmasının yanı sıra içinden çıkılmaz hale gelen sorunun bu beğenide payının büyük olduğu vurgulandı. Salman Rüştü'den Charlie Hebdo'ya, Fransa ve Belçika'daki saldırılardan silah tüccarlarına uzanan yolda herkesi nerede hata yapıldığını düşünmeye davet eden oyunun bizim ülkemize de gelebilmesini ve sağ salim dönebilmesini diledim salondan çıkarken.

Oyuncululuğunun ve yazarlığının yanı sıra hocalık da yapan Danny Braverman tarafından anlatılan bir hikâye *Wot? No Fish!!* Benim için festivalin görkemsiz, teknolojisiz ama en etkileyici, en kalbe dokunan yapıymıydı. Otobiyografik bir hikâye dinlediğime inanıp inanmamak arasında kaldığım ve tam bu sırada mesleki deformasyon yaşayıp yaşamadığımı sorgulamama yol açan şey ise Bravermann'ın hikâyesindeki içtenlik ve performansındaki doğallıktı. Birkaç kuşağın yer aldığı aile hikâyelerinden biriyle daha karşı karşıya

kalacağımızı bilmeden salona girdiğimizde Danny elindeki köfteleri salondakilere dağıtmaya başladı ve salondaki Sih öğrencileri görünce bu köftelerin helal ya da koşer olmadığını ekleyerek hikâyesinin öncelikle tadına baktırdı, dinsel ya da kültürel nedenlerle birbirimizden ne çabuk ayrışabildiğimizi yemek üzerinden şipşak söyleyiverdi ve hikâyesine başladı. Moda olan semtlere taşınmak için biriktirilen paralar, yapılan fazla mesailer, engelli çocuğundan utanan anne babanın çocuğu gönderdiği bakımevinin hüznü ve anne-babada bıraktığı acı tat, doktorların karamsar öngörüsüne rağmen yaşama azmi ve ayrıntılarıyla hatırlayamadığım birçok minik ayrıntıyı her gün fişlerin arkasında çizen amcamın resimlerinden yola çıkarak oluşturulan aile tarihi biraz önceki köfteleri yemeyenleri bile birleştirecek kadar evrenseldi. İlkokul öğrencilerinden büyükanne ve büyükbabalara kadar (salona sorulan sorulardan birinin cevabı olarak bunu öğrendik) her yaştan izleyicinin nefesini tutarak dinlediği hikâyenin görselliği sadece ekrana yansıyan fotoğraf ve çizimlerden oluşuyordu ve sahnede üzerine bol gelen (seneye de giyer mantığıyla) takım elbisesi içinde mütevazı bir adam, sahnedeki tek eşya olan masanın üzerinde duran minik fotoğrafları ve resimleri ekrana yansıtmaktan, arada sahne üzerinde yürümekten başka bir şey yapmadan bizi bambaşka bir dünyaya götürdü.

İzlenimlerimi aktardığım oyunlar dışında birçok oyunun daha sahneye çıktığı On The Edge festivali nitelikli seçimleri, tiyatro yapanlarla izleyenlerin bir araya geldiği bereketli atmosferiyle dünyanın her yanından tiyatro insanlarını bir araya getirdi, ASSITEJ'in Mayıs 2017'de Güney Afrika, Johannesburg'da buluşma dileğiyle sona erdi.

*)Scrapbook: Gazete kùpürleri ve diğèr nesnelèrin deftere yapıştırılıp yapılan albüm

Noktaları Birleştirmek

DEREM ÇIRAY

Temmuz ayının ikisiyle dokuzu arasında İngiltere'nin Birmingham kentinde düzenlenen *On the Edge Tiyatro Festivali*'nde idim. Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları birliği ASSITEJ'in düzenlediği festivale, ben de *Next Generation* programının bir parçası olarak katıldım. Yirmi beş kişilik ekibimizde Türkiye'den gelen tek katılımcıydım. Almanya, Afrika, Pakistan, Hindistan, İrlanda, Yeni Zelanda, Avusturya, Almanya, Singapur, Japonya ve İskoçya'dan gelen katılımcılarla bir hafta boyunca oyunlar izleyip kendi deneyimlerimizi paylaştık. Katılımcıların arasında çocuk tiyatrosu yapan yönetmenler, oyuncular, koreograflar vardı. Aralarındaki tek oyun yazarı bendim ve oraya bir süredir yazmak istediğim bir çocuk oyununu geliştirmek üzere gitmiştim. Öyle yoğun bir festival programı vardı ki, hafta boyunca birkaç not dışında bir şey yazacak vakit bulamadım. Ama bilinç altımın bir yerlerinde yazmak istediğim oyunun gelişmeye başladığını hissediyordum. Tabii festivalin benim için en ilham verici kısmı izlediğim oyunlardı.

Çeşitli yaş gruplarına göre ayrılan oyunlar arasında henüz 6-18 aylık bebekler için olanlar bile vardı. Bunlardan *Out of Blue* adlı oyun kısıtlı hikâyesine rağmen soft ışıklar, basit sesler ve ufak hareketlerle annelerinin kucağındaki bebek seyirciyi büyülemeyi başardı. Oyundan öyle etkilenmiş olsalar gerek ki, ağlamak bile akıllarına gelmedi. Bir yandan oyunu izlerken bir yandan da bebeklerin

o küçük ses ve ışıklara verdikleri tepkileri izliyordum. Tiyatro sahnesinde bebek seyirciyi etkilemek basit ama bir o kadar da zordu.

Üç yaş üstü çocuk seyirci için olan *Boing*, uyku üzerine enerjik bir oyundu. Bir Noel gecesi Noel Baba'nın hediye getirmesini bekleyen iki kardeşin uyku ve uyanıklık arasında gidip gelen maceralarının işlendiği oyunda seyirci bir an olsun sahneden gözlerini ayıramadı. Oyundan çıkıp "peki ama bu oyun ne anlatıyordu" diye kendime sorduğumda, güçlü bir cevabım yoktu. Ama fiziksel başarısıyla seyirciyi tam anlamıyla yakaladığı da bir gerçektir.

Pim ve Theo gerçek bir hikâyeye dayanan, zekice diyaloglarla örölmüş başarılı bir metindi. Sahnelenişi de bir o kadar güçlüydü. Seyirci olarak oyun boyunca ayakta, oyuncuları takip ederek yer değiştirmek biraz beni yorduysa da, konusu itibarıyla beni hemen kendine çekmeyi başardı. Oyun ifade özgürlüğü üzerineydi. Öldürölen bir politikacı ve onun yönetmen arkadaşı arasında geçen oyun, seyirciyi sansür ve otosansür üzerine düşünmeye sevk ediyordu.

Festival boyunca izlediğim en kafa karıştırmacı oyun Belçika'lı tiyatro topluluğu Hetpalies'in sahnelediği *The Hamilton Complex*'ti. On üç yaşındaki on üç genç kızın ve bir body'ci adamın komplike ilişkileri ve kafa karışıklıklarını, bunalımlarını ve isyanlarını seyirciye yaşatan, rahatsız ederek utanç konusunda düşünmeye zorlayan provokatif bir oyundu. Oyun sonrası fuayede yetişkin



Pim ve Theo
(Theatre Royal Plymouth)

seyirciler arasında oyun üzerine yoğun tartışmalar yaşandı. İzleyen herkes iyi ya da kötü, oyundan etkilenmişti.

Modern bir Dracula hikâyesi olan *Nosferatu*, festivalin en beğenilen oyunlarından biriydi. Neredeyse tamamen karanlıkta geçen oyunda sahneyi ampulden kuklalar aydınlatıyordu. Sahne tasarımı ve hikâye anlatıcılığı anlamında benim de en beğendiğim oyunlardan biri oldu.

Favorilerime gelince, biri; dramatik kuralları yerle bir eden, ama bunu çok güçlü ve etkili bir biçimde yapmayı başaran *Wot? No Fish!!* adlı oyundu. 20. yüzyıl Londra'sında yaşayan Yahudi bir ailenin hayat hikâyesini bir anlatıcı üzerinden aktaran oyunda, karakterlerden birinin çizdiği resimler seyirciye kılavuzluk ediyordu. Oyun "anlatı" tarzında olmasına rağmen öyle gerçekçiydi ki, karakterleri tanımış, bir dönem onlarla yaşayıp, hayatlarına tanıklık etmiş gibi hissettim. Bu bende güzel bir anı biriktirdiğim duygusu yaşattı.

Anı toplamak... Bunu kendine tema edinen

iki oyun daha izledim. Bir tanesi anıları toplayıp kesesine atan bir karakteri anlatan *Losha*, diğeryse benim festival boyunca izleyip en beğendiğim oyun olan *The Curious Scrapbook of Josephine Bean*'di. İskoç sanatçı Shona Reppe'in tek başına yaratıp sahnelediği Josephine Bean, bir anı albümünden yola çıkarak geçmişte yaşamış bir adamın ve onun gizemli aşkının anlatıldığı, orijinal ve yenilikçi bir oyundu. Oyun boyunca gizemli aşık Josephine Bean'in kim olduğunu merak eden seyirciyi, oyunun sonunda "ufacık" bir sürpriz bekliyordu. İlk kez 2012 yılında Edinburgh Fringe Festivali'nde sahnelenen ve Total Award ödülünü kazanan oyun, dünyanın çeşitli yerlerindeki tiyatro festivallerinde perde açmaya devam edecek gibi görünüyor.

Festival anılarım elbette izlediğim oyunlarla sınırlı değil. Dünyanın her yerinden bir dolu tiyatro sevdalısıyla bir hafta boyunca bir arada olmak, birlikte üretmek, öğrenmek, tartışmak ve paylaşmak unutamayacağım bir deneyimdi. İşin en güzel tarafı, dünyanın



Losha (Monkeyshine Theatre)

64

neresinden gelmiş olursanız olun, tiyatronun kapıları size açıldı. Tiyatro sevdası altında buluşmuş yüzlerce insan tüm aykırılıklarıyla bir aradaydı. Tiyatro hepimizi birleştirmişti. Kimin hangi ülkeden geldiği, kimin hangi inanca sahip olduğu, kimin kadın kimin erkek, kimin hangi cinsel yönelişte olup olmadığı önemli değildi. Bir aradaydık, tiyatro adına düşünüyor ve paylaşıyorduk. Önemli olan tek şey buydu...

On the Edge, katıldığım 4. Uluslararası Tiyatro Festivali'ydi. Daha önce 2013'te Edinburgh Fringe Festivali, aynı sene Avusturya'nın Bregenz kentindeki Interplay Genç Oyun Yazarları Festivali, 2014'te de Avusturya'nın Linz kentinde yapılan Shaxpir Festivali'ne katılmıştım. Birbirinden değerli bu festivallerden üçünü ASSITEJ düzenledi. Milliyet, kültürel kimlik, etnik ayrılıklar ve inanç gözetmeksizin çocukların kültürel, sanatsal ve eğitimsel haklarına kendini adanmış bir birlik olan ASSITEJ, her sene

düzenlediği festival ve programlarla, dünyanın her yerinden çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında çalışan insanları bir araya getiriyor. Çocuk tiyatrosunu anlama ve ilerletme adına bir sürü insan bu sayede buluşup bilgi ve pratiğini birbiriyle paylaşıp, derin bağlar geliştiriyorlar. Profesyonel olarak tiyatroyla ilgilenen herkes (yönetmen, oyuncu, koreograf, sahne tasarımcısı ya oyun yazarı olması fark etmez), ASSITEJ'in internet sitesinden festival çağrılarını takip edip, kişisel ya da topluluk olarak başvurabiliyor. Seçilen kişi ve gruplar bir hafta boyunca festivalin bir parçası olmaya ücretsiz hak kazanıyor. Üstelik bu festivaller her sene başka bir ülkede gerçekleşiyor. ASSITEJ'in yaptığı şey, dünyanın farklı yerindeki noktalar arasına çizgiler çekmeye benziyor. Noktaları birleştirdiğinde ortaya güzel bir şekil çıkıyor. *BoJack Horseman* adlı çizgi filmde de dediği gibi; "Bu dehşet verici dünyada sahip olduğumuz tek şey kendi kurduğumuz bağlar."

T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı
Devlet Tiyatroları

DT

HUZUR ERMIŐLER YA DA GÜNAHKARLAR
SACİDE **YA DEVLET BAŐA YA KUZGUN LEŐE**
FATİH (BİZANS DÜŞTÜ) TEK KİŞİLİK ŞEHİR
GÜRÜLTÜLÜ PATIRTILI BİR HİKAYE **AYIŐIĐI SİRKİ**
BU DA GEÇER YA HU İSTANBUL EFENDİSİ **HIDRELLEZ**
DELİ BAYRAMI **FELATUN BEY İLE RAKİM EFENDİ**
ÜÇ KIZ KARDEŞ İBİŐ'İN RÜYASI **RUMUZ GONCAGÜL**
SEKSEN GÜNDE DEVRİ ALEM GÖLGE USTASI
FEHİM PAŞA KONAĞI **OYUNLARLA YAŞAYANLAR**

Bu Toprakların Hikayesi...

Ekimde Sahnede

İçimizdeki Çocuk Ekim Ayında Geri Dönüyor İstanbul Kukla Festivali

SELEN KORAD BİRKİYE

66

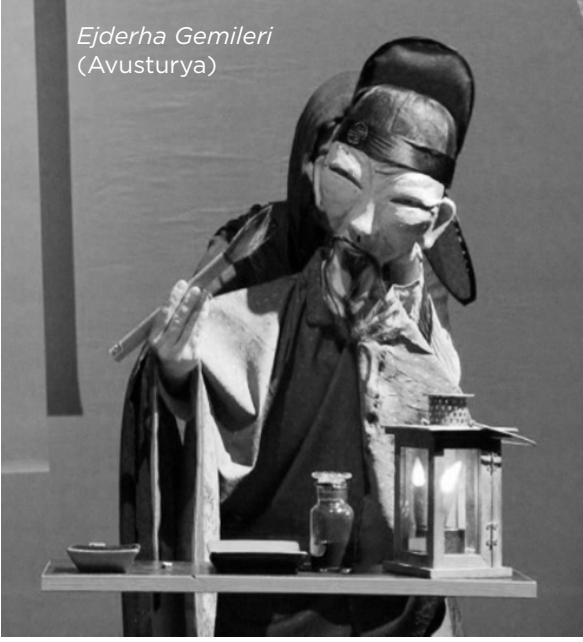
Her sene Uluslararası Kukla Festivali yaklaştığında içim kıpır kıpır olmaya başlar. Bunun altında özel olduğu kadar, sanatsal heyecanlarım da yatar hiç kuşkusuz. Özel olarak heyecanlanırım, çünkü festivalin ilk kurulma sürecinde Cengiz Özek'in hayalinin peşinden ben de sürüklenmiş ve bu inanılmaz düşü gerçekleştirmesinde çorbaya biraz tuz atmıştım. Sanatsal olarak heyecanlanmamın sebebiyse, bu festivalin kukla adı altında bir zamanlar son derece kısır bir algısı olan Türk izleyicisi ve sanatseverlerine, sahne sanatlarının tüm kategorilerini içinde barındırabilen, disiplinlerarası, yaratıcılığı kıskırtan, imkânsızlık sözünü kabul etmeyen bir sanatın ufuklarını açmasıdır. Kişisel serüvenimde kukla her zaman sevdiğim, ama tiyatro ve çağdaş dansla bir tutmadığım bir sanat dolu olmuştu, ta ki Cengiz'le tanışana kadar. Onunla gittiğimiz festivaller, izlediğimiz oyunlar, geliştirdiğimiz fikirler, bu kıyıda köşede kalan algının ne kadar yanlış olduğunu tüm netliğiyle gösterdi bana. Böylece, İstanbul Kukla Festivali vasıtasıyla herhangi bir alternatif tiyatronun düşlerinde yatan tek kişilik *Hamlet*'lerden, pek çok saygın operanın sahnelemek için can attığı Dido ve Aenas'a, edebiyat hayranlarının özel bir yere oturduğu Knut Hamsun'un *Açlık*'ından, varyete dünyasının renkli şovlarına, geleneksel

dünya kuklasının en seçme örnekleri olan Bunraku ve Su kuklalarından, en avant-garde'ına kadar her türlü kukla oyununu izleme olanağı bulduk. Kukla denilen sanatın aslında herhangi bir obje ya da objelerin sahnede can bulmasıyla ortaya çıkan büyüli bir sanat olduğunu anladık. Sadece çocuklarla özdeşleştirilen bu alanın, içimizdeki çocuğu ortaya çıkarttığını, oyun güdüsünü sonuna



Je Boîte
(Fransa)

Ejderha Gemileri
(Avusturya)



kadar kullanarak sadece çocuklara değil, en sofistike beklentileri olan sanatseverlere hitap edebileceğini de anladık. Ülkemizde kukla sanatına gönül ve emek vermiş değerli ustaların unutulmadığını göstermek için her yıl içlerinden biri festivalin onur konuğu oldu. Sempozyumlar, film gösterimleri, atölyeler, sergiler düzenlenerek kukla her yönüyle irdelendi. Kısacası kuklanın “basit ve müzelik bir çocuk eğlencesi” olmadığı anlatılmaya çalışıldı. Sanırım başarılı da olundu.

Kukla festivali ortaya çıktığında yeni doğan çocuklar şimdi 19 yaşında. İlk festivalde yerli kukla grubu bulmak için kırk takla atarken, şimdi çoğalan kukla grupları arasında en ilginç olanları seçmeye çalışıldığı bir ortama adım attık. Kuklalar 15 Ekim’den itibaren perdelerini açacak. Bu seneki festivalde son derece önemli bir sergi göze çarpıyor. *Karagöz’ün Dünyası* adı altındaki sergi Karagöz üstadı Cengiz Özek’in figürlerini sanatseverlerle buluşturacak. Bu sergi Hacivat ve Karagöz dışında son derece geniş bir yelpazede yer alan diğer gölge figürlerine ve yapım tekniklerine odaklanıyor. Böylece Karagöz’ün beslendiği kültürel ve

coğrafi etkilenimlerin de bir panoraması sunulmuş oluyor. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Merkezi’nin açılış etkinliği de olacak sergi 10 Aralık’a kadar gezilebilir.

Programda altı yerli, 10 ülkeden 12 yabancı topluluk yer alıyor. Yerli gruplar, Cengiz Özek, Gösteri Sanatları Merkezi, Emin Şenyer, Meddah Yapım, Tiyatrotem ve Tiyatro Gülgeç’ten oluşuyor. Yabancılar; Avusturya’dan Karin Schafer Figurentheater, Belçika’dan Vlinders Theater & Co, Fransa’dan Cinemarionette ve MalaStrana Company, Hollanda’dan Ananda Puijk Company, İspanya’dan Jordi Bertran ve Joan Baixas, İtalya’dan Pulcinella di Mare, Macaristan’dan Markus Zinhaz, Romanya’dan Tandarica Theatre, Singapur’dan Puppets and Mascots Specialists, Yunanistan’dansa Antamapantahou topluluğu.

Oyunların hedef kitleleri de küçük yaşlardan yetişkinlere dek farklılık gösteriyor. Geleneksel kukla örnekleri olan *Pulcinella* ve *Karagöz*’ün yanı sıra, medya tiyatrosu, dans ve mask tiyatrosu örneklerini görebileceğimiz yapımlar da mevcut. *Pepe’nin Kabini* gibi intim ve sınırsız oyunlardan, Hollanda’dan *Transit* oyununda kukla ve beden vasıtasıyla kimliğin sorgulandığı son derece sofistike oyunlardan, Yunanistan’dan *Müziğin Telleri* ve İspanya’dan *Görsel Şiirler*’de olduğu gibi, müzik ve kukla sanatının etkileşimine yoğunlaşan oyunlara, ve Avusturya’dan *Ejderha Gemileri* ile Romanya’dan *Kuşlar Meclisi* gibi Doğu öyküleri üzerine kurgulanmış yapımlar da mevcut. Festival’in oyunlar dışında küçük kukla severler için bir de sürprizi mevcut: Cengiz Özek’in yürüteceği bir atölye çalışmasıyla Karagöz figürleri yapmayı öğrenebilirler.

Sonuç olarak, Uluslararası İstanbul Kukla Festivali’nin bu yıl da her yaşa, her ilgi alanı ve beğeniye hitap edecek çok farklı üsluplar ve tekniklerle dolu bir programla karşımıza çıkıyor. Sakın kaçırmayın, kuklaya ayıracak bir saat her zaman bulunur.

Yıldızlar Altında Tiyatro

Kadıköy Belediyesi Çocuk Tiyatrosu Festivali

NİHAL KUYUMCU

68

Kadıköy Belediyesi her yaz ‘Yıldızlar Altında Tiyatro’ adı altında Özgürlük Parkı’nda bir Çocuk Tiyatrosu Festival’ düzenliyor. Çocukluğumuzun yazlık sinemalarını çağrıştıran bir havada akşamları, Kadıköy İlçesi’nde ve çevresinde oturanlar, televizyonun esaretinden kendilerini kurtarabilenler çoluk çocuk tiyatro seyretmeğe geliyorlar ve Özgürlük Parkı’nı dolduruyorlar. Kadıköy Belediyesi çok güzel bir etkinliğe imza atıyor. Önce çocuklara sonra da yetişkinlere yönelik bu Festival bu yıl 15. yaşını geride bıraktı.

Çocuk tiyatrosu Festivali’nin belki de en zor kısmı oynanacak oyunların seçilmesi. Herkesin mutlu olması, seçime saygı göstermesi elbette beklenemez. Ancak bu alanda ciddi sorunlar var.

Çocuk tiyatromuz nerede? Tiyatro grupları, çocuk seyircileri, çocukları nasıl görüyorlar? Elbette herkes iyi niyetli. Ancak yaklaşık yirmi yıldır bu alanda çalışan biri olarak hâlâ aynı oyunlar aynı mantıkla karşımıza çıkıyorsa üzerinde düşünmek gerekir.... Yirmi yıl önce bilgisayar yoktu, teknoloji bu kadar yaygın değildi. Dünya bu kadar acımasız olaylarla dolu değildi. Haberlerde güzel olaylar da izliyordu çocuklarımız. Cep telefonu henüz çoluk

çocuğun eline düşmemişti ve ulaşım alanları bu kadar geniş değildi. Çocuklar sokakta oynuyorlar, şimdikinden daha çok kitap okuyorlardı. İlkokula başlayan çocuklar en erken yılbaşında okumaya başlarken, şimdi çoğu okumayı sökmüş olarak okula başlıyorlar. Aileler biraz daha çocuklarına özen gösteriyor, kendi yapamadıklarını çocuklarında gerçekleştirmeğe çalışıyorlar.

Tiyatro gruplarına baktığımızda hâlâ ve hâlâ nitelikli işler yapan grupları sayarsak iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar azlar. Nitelikli işler derken, bir tiyatro grubunun bir yetişkin oyununda nelere dikkat ediyorsa, bir çocuk oyununda da aynı şeylere dikkat edebilmesinden, yani karşısındaki çocuk seyircinin herhangi bir seyirciden bir farkının olmadığı bilincinde olarak oyunlar sergileyen gruplardan söz ediyoruz.

Çocuk olarak bizim farklılığa dikkat çekmemiz sadece çocuğun yaşıyla sınırlıdır. Oyunlarda şunu görüyoruz; çocuk seyirci anlamaz, fark etmez, tiyatroya sadece eğlenmek için gelir, onu güldürmek temel amacımız olmalı, güldürmek derken geri geri gidip çarpışmamız yeterlidir. “Merhaba arkadaşlar!” diyerek oyuna başlamalıyız. Hatta yarım konuşursak, ya da ağzımızı büzerek konuşursak çocuk kendini bize



daha yakın hisseder. Dikkatlerini çekmek için salona mutlaka soru sormalıyız. Onlar ne kadar çok bağırarak cevap verirlerse o kadar çok oyunu beğenmişler demektir. Böyle yapa yapa tiyatro seyretme âdabından giderek uzaklaşan, maç seyrederek gibi oyun seyreden çocuklarla geleceğin seyircisini yetiştiriyoruz. “Tiyatroda fındık fıstık yenmez!”, diyen Muhsin Ertuğrul acaba yaşıyor olsaydı ne düşünürdü?

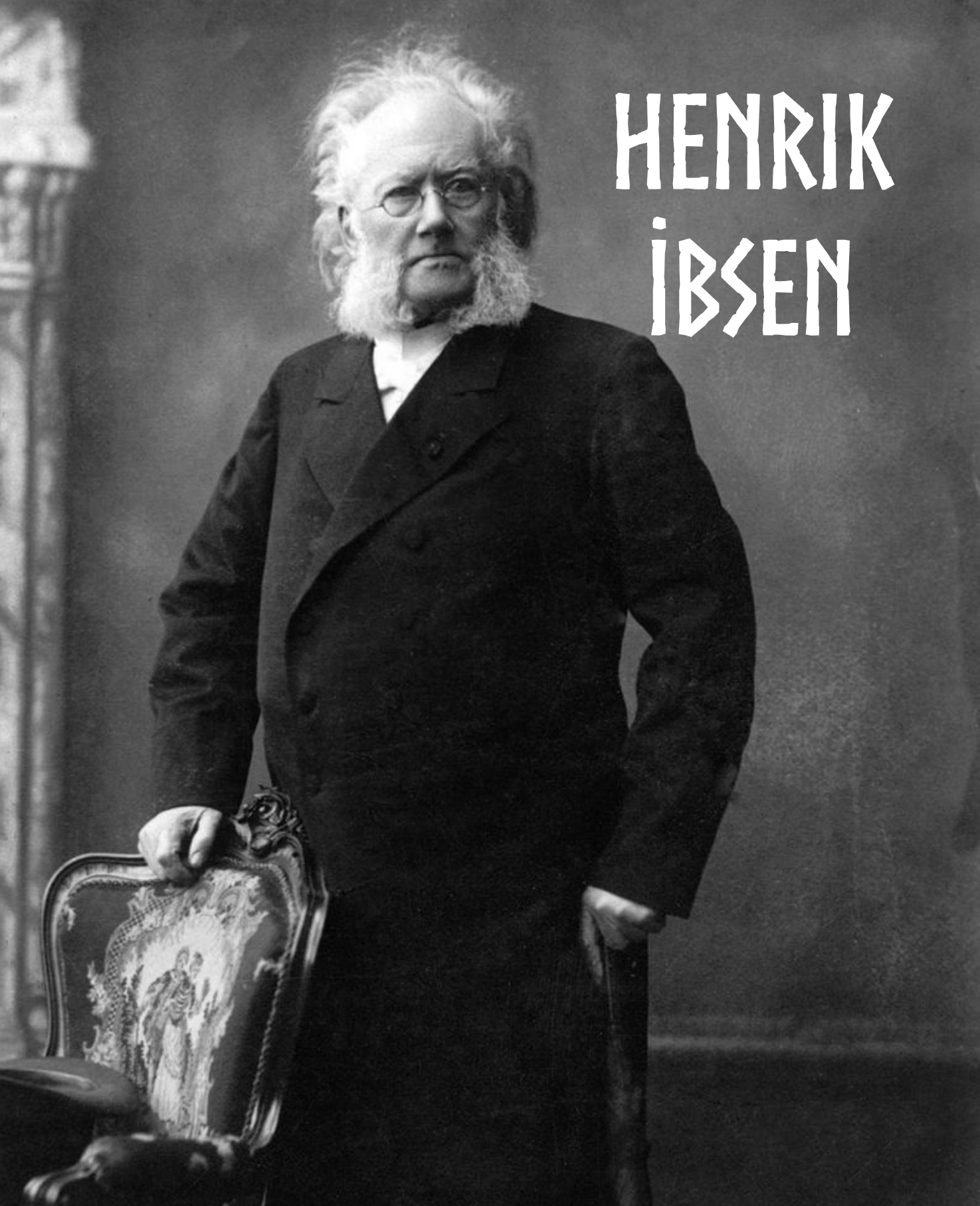
Oyunlarda işlenen konular hep aynı. Daha doğrusu konu kimsenin umurunda değil! Bir iki küçük tartışma, sonra hesaplaşma ve nihayet barışma... Oyunların çatısı çoğu kez bu mantık üzerine kuruluyor. Süreç yok, inandırıcı değişim dönüşüm yok, mücadele yok! ... Yok! Yok! Yok! Çok şikâyet ettik ama lütfen sevgili tiyatro, sevgili çocuk tiyatrosu dostları eğer oyunlarınızda bunlardan biri dahi oluyorsa lütfen dönün bir kez daha bakın, değiştirin. Bir şeyler yapın ama çocukların karşısına o şekilde çıkmayın.

Özgürlük Parkı’ndaki festivale gelince... Parkın içindeki anfitiyatroda sergilenen oyunlar inceleniyor, belli kriterler

çerçevesinde değerlendiriliyor. Kriterlerin ne kadarı uygulanabiliyor tartışılır. Herkesin mutlu olması mümkün değil, ancak seçilenlerin de dört dörtlük oyunlar olduğu söylenemez. Parktaki Anfitiyatroyu dolduran seyirciler yazlık sinemaya gider gibi geliyorlar. Bu durum hem iyi hem kötü... İyi; bir yaz akşamını aile çocuğuyla gelip bir oyun izleyerek geçiriyor. Açık havada, televizyondan, televizyondaki aptal dizilerden uzak... Kötü çünkü oturan, kalkan dolaşan, dışarı çıkıp içeri giren, cep telefonu ile oynayan, çocuğunun sahneye tırmanmasına seyirci kalan, sahnenin önüne yollayıp oyun sırasında fotoğraf çeken, selfie çekenleri görmek mümkün. Bu durumun önüne geçmek için belki, oyun öncesi çocuklarla röportajlar yapan, oyuna hazırlayan palyaço kılığındaki kişi çocuklarla konuşurken küçük küçük uyarıları aralara sıkıştırabilir ve sanırım bunlar çok yararlı da olabilir.

Her şeyiyle “Yıldızların Altında Tiyatro” güzel bir proje. Uzun yıllar devam etmesi dileğiyle...

HENRIK IBSEN



Henrik İbsen ve Retrospektif Dram

EYLEM EJDER

“Şimdi geçmişe dönüp baktığımda, gerçekten hoş ve sürükleyici bir şey olduğunu görüyorum.”

‘Hedda Gabler’

“Başımdan geçen, inandığım, fakat bana adeta unutmuşum gibi görünen bir şeyi hatırlamak, yeniden ele geçirmek için çarpınarak azap vermişim ben.”

‘Yapı Ustası Solness’

“Peşimi bir türlü bırakmayan hortlaklar var, ruhumu kemirip duruyorlar.”

‘Hortlaklar’

Henrik İbsen araştırmacıları tarafından oyunları ilk, orta ve son dönem olmak üzere üç ana bölümde incelenir. Tarihsel-ulusal dramlar olarak bilinen ilk dönem oyunları, manzum biçimde yazılmış daha didaktik oyunlardır. *Catiline*, *Lady Inger*, *İmparator ve Galile*, *The Vikings at Helgeland* gibi pek çoğu henüz Türkçeye çevrilmeyen bu oyunlarda İbsen 1850’lerde çağın talebi olan ulusal bilinç oluşumuna hizmet eder. Henüz genç olan İbsen, Norveç’in ulusal bağımsızlığını kazanmaya çalıştığı dönemde romantizmin etkisi, Norveç halk kültürü, mitolojisi, kahramanlık öyküleri, tarihi olaylardan esinlerle Norveç’te ulusal bir dram inşa etme görevini üstlenir. (1) Bu dönemin sonlarında 1866 tarihli *Brand* ve

1867’de yazdığı *Peer Günt*’le Avrupa’da büyük bir ün kazanır. 1873’te yazdığı *İmparator ve Galile* oyunu İbsen tarihsel dramla yolunu ayırmaya başlar ve bu tarihten sonra yazacağı ilk düz yazı oyun denemeleriyle bugün İbsen döngüsü diye de bilinen *Toplumun Direkleri*’yle başlayıp *Biz Ölümler Uyanınca*’yla biten on iki oyun gelecektir.

Manzum biçimde yazılmış, kahramansı, destansı öykülere yer veren oyunlarından sonra İbsen, eski melodram ve Fransız ‘iyi kurulu oyun’ geleneklerinin hem etkisiyle hem de onlardan farklılaşarak düz yazı oyunlarını biçimlendirir. Bu on iki düz yazı oyunu da kendi içinde üç gruba ayrılır: İlk grup oyunları *Toplumun Direkleri* (1877), *Nora Bir Bebek Evi* (1879), *Hortlaklar* (1881), *Bir Halk Düşmanı* (1882). İkinci grup oyunlarıysa *Yaban Ördeği* (1884), *Roshmersholm* (1886), *Denizden Gelen Kadın* (1888), *Hedda Gabler*’dir (1889). Son dönem oyunlarıysa *Yapı Ustası Solness* (1892), *Küçük Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) ve *Biz Ölümler Uyanınca* (1899). Adı geçen oyunlar İbsen’in “modern dramın babası”, “modern dramın mucidi” ya da “kurucusu” sıfatıyla taçlandırılmasını sağlar. Örneğin; Joan Templeton’a göre “İbsen, modern dramın kurucusu statüsünü aynı anda iki şeyi başararak kazanmıştır: gerçekçi düzyazı oyunlarını icat ederek ve tiyatroyu



Hortlaklar
(Ensemble Theatre)

72

bir tartışma forumuna dönüştürerek". (2) Çünkü gerçekçi düz yazı oyunlarında İbsen, *Nora*'da evlilik kurumunu sorgulamak, *Bir Halk Düşmanı*'nda birtakım çıkar gruplarının toplum ve birey üzerindeki baskısı, *Rosmersholm*'de liberal düşünce ile muhafazakâr baskının çatışması gibi temalarla tam da Templeton'un sözünü ettiği gerçekçi diyaloglar aracılığıyla tiyatrodaki bir tartışma alanı yaratır. Templeton'un saptadığı haliyle İbsen'i modern dramın kurucusu yapan iki özelliğin ardına bir yeniliği daha eklemek gerekecektir: İbsen'in retrospektif dram keşfi ya da bu konuya ilk kez değinmiş olan William Archer'in tanımıyla: "Bu tekniğin modern dramda İbsen aracılığıyla yeniden keşfi". (3) Bu yazıda ağırlıklı olarak İbsen'in düzyazı oyunları döngüsü olarak tanınan on iki oyunundan örneklerle onun dramatik tekniğinin retrospektif (geçmişe ilişkin) doğasına, oyunlarda geçmişin

rolüne değinilmeye çalışılacaktır. *Toplumun Direkleri* ve *Bir Halk Düşmanı* oyunları hariç bu on iki oyun döngüsünde İbsen'in dramatik yönelimi bireyin geçmişiyle olan karmaşık ilişkisi üzerine temellenir. İki ya da üç günlük bir olaylar örgüsü zamanında geçen oyunların aksiyonunu etkileyen tüm olaylar neredeyse oyun başlamadan önce olmuş bitmiş, geçmişte kalmıştır. Oyunların şimdisindeyse karakterlerin konuşmaları aracılığıyla geçmişte olanlar serimlenmektedir. *Nora*'nın kocasından gizli yaptığı imza sahteciliği, küçük Hedvig'in Hjalmar'ın öz kızı olmaması, *Ellida*'nın söz verdiği denizci yerine başkasıyla evlenmesi, *Yüzbaşı Alving*'in evin hizmetçisiyle olan ilişkisi, *Solness*'in malikânedeki yangın çıkmasına göz yumması, *John Gabriel*'in âşık olduğu *Ella*'yla değil yükselme hırsları için onun ikiz kardeşiyle evlenmesi gibi geçmiş hikâyeler üzerine kurulur oyunların 'şimdi'si. Olaylar örgüsü

ilerledikçe oyunun ‘şimdi’sinden önceki geçmiş de kat kat açılmaya başlar. Aslında geçmişin şimdiyi etkilediği böylesi bir dramatik aksiyonda Yunan tragedyalarından, özellikle Sofokles’in *Kral Oidipus*’undan beri bilinen, Schiller, Goethe gibi yazarları cezbeden bir teknikten, analitik dramın imkânlarından yararlanma eğilimi vardır. İbsen de benzer şekilde hikâyenin geçmişe doğru açıldığı, geçmişte olanların bugünü etkilediği analitik dramlar yazacaktır. 1912 tarihli çalışmasıyla dramatik olaylar örgüsünde kullanılan retrospektif tekniği açıklamaya çalışan William Archer’a göre: “Teknik ilk kez Yunan tragedyalarında kullanılmıştır ve geçmişin dramı ile şimdinin dramını sıkı biçimde birbirine dokuyan İbsen’le birlikte yeniden keşfedilmiştir. Bu keşif, İbsen’in en büyük başarısıdır”. (4) İbsen araştırmacılarına göre bu tekniği en iyi biçimde uyguladığı *Hortlaklar* oyununa geçmeden önce retrospektif tekniğe kısaca değinmek aydınlatıcı olacaktır.

RETROSPEKTİF DRAM

“Bütün gerçeğin açığa çıkması gerekli.”

“Doğuşumun gizini aramaktan vazgeçemem.”

‘Kral Oidipus’

“Ben yalnızca bir düğümü çözmek istiyordum ama onu çözer çözmez arkası çorap söküşü gibi geldi.”

‘Hortlaklar’

Yunan tragedyalarında geçmişin ağırlığının söz konusu olduğu iki oyun örnek verilebilir. İlki Aiskylos’un *Oresteia* üçlemesi, öteki Sofokles’in *Kral Oidipus*’u. İlkinde Agamemnon’un sefere gidişi, ailesinin işlediği suçlar, seferde kızı İphegenya’yı kurban etmesi gibi geçmiş olaylar koro aracılığıyla aktarılır. Oyunun şimdisinde gerçekleşen tüm aksiyonda geçmişin rolü büyüktür. Agememnon’un karısı Klytemnestra oyun başlamadan önce olmuş bir olay için, kocasının kızını kurban etmesi yüzünden üçlemenin ilk oyununda kocasını öldürür. İşbirliği yaptığı

âşığıysa Agamemnon’un kuzenidir ve geçmişte babalarının işlediği hatalar yüzünden oyunun şimdisinde düşmandırlar. Ardından babası Agamemnon’u öldürdüğü için Orestes öz annesini öldürür. Görüleceği gibi şimdideki aksiyonlar zincirleme biçimde geçmişte olanlara bir tepki, ‘adalet’ arayışı olarak doğar.

Öteki örnek *Kral Oidipus*’taysa durum daha farklıdır. Eski kralın katilini aramak için adeta bir dedektif gibi geçmişe yönelik soruşturma yürüten Oidipus aslında kendi geçmişinin sır perdesini aralar. İki oyunu retrospektif açıdan kıyaslayan Archer, ikisinde de geçmişin etkisinin önemli olduğunu, ancak Oresteia tragedyasının geçmişten hareketle ileri doğru açılırken, *Kral Oidipus*’un seriminin geçmişe, geçmişte kalmış sırlara doğru ilerlediğini belirtir.

Oresteia’da koro geçmiş hakkında konuşur ama *Kral Oidipus*’ta insanlar geçmiş hakkında konuşmaktan imtina ederler ve Oidipus geçmişinin şimdiki olaylarla nasıl bir ilişkisi olduğunu anlayamaz. Böylece olaylar dizilimi (plot) aksiyonu [Oresteia’da olduğu gibi] ileriye doğru değil, şimdide yaşanan duruma cevaben geçmişe doğru açar. Şimdide olan durum geçmişteki gizli nedenleri içerir. (5)

Dolayısıyla olaylar örgüsünün geçmişe doğru serimlendiği retrospektif ya da analitik dram *Kral Oidipus* örneğiyle uyumludur ve İbsen’i cezbeden de Sofokles’in kullandığı tekniktir. Birinci grup oyunlarından *Nora*’da bu teknik kısmen görülür. Oyunda Nora’nın geçmişte yaptığı kocasından habersiz birinden borç alma ve babasının imzasını taklit etme eylemi oyunun şimdisinde kendisine karşı bir tehdit unsuru olarak kullanılır, böylece Nora’nın evlilik yaşamı tehlikeye girer. Ancak bu oyunda Nora’nın - sonraki oyunlarında görüleceği gibi - geçmişle takıntılı bir ilişkisi pek yoktur. İbsen bu tekniği ilk kez ve yetkin bir biçimde tam da Nora’yı kapıyı çarpıp çıktığı eve Bayan Alving olarak geri döndürdüğü *Hortlaklar* oyununda uygular.

HORTLAKLAR

Hortlaklar'da oyunun şimdisine oyunun adı gibi "hortlaklar", bir başka ifadeyle geçmiş musallat olur. On yıl önce ölen kocasının günahları ve ona ait her şeyden kurtulmak için kocasının servetiyle bir yetimhane açan Bayan Alving'in bütün dramatik yönelimi geçmişini silmek, geçmişten kaçmak, onu yeni baştan kurmaktır. Geçmişte kocasının evin hizmetçisinden çocuk yapması, başka kadınlarla ilişkisi, içkiye düşkünlüğü gibi olumsuz özelliklerinden oğlu Oswald'ı uzak tutmak için onu yurtdışına göndermiştir. Ancak bütün oyun boyunca Bayan Alving'in geçmişi feshetmek uğraşları boşa çıkacak, daha birinci perdede Bayan Alving bir zamanlar kocası ile evin hizmetçisini yakaladığı limonlukta bu kez oğlu Oswald ile evin genç hizmetçisi Regina'yı birlikte yakalayacaktır. Durum geçmişe göre daha trajik bir hal almıştır. Çünkü genç "âşıklar" aslında kardeştir. Bu oyun boyunca Oswald, babasının bir kopyası gibi sahneye çıkar ve babasından geçen frengi hastalığı yüzünden oyun sonunda ölür. Ayrıca geçmişin günahlarını temize çekecek yetimhane daha açılmadan çıkan yangın sonucu kül olur. Geçmişin sürekli şimdinin içine sızdığı *Hortlaklar*'da İbsen tam olarak bu sızma, ele geçirme durumunu Bayan Alving'in ağzından "hortlaklar" diye tanımlamaktadır:

Bayan Alving: "(...) Peşimi bir türlü bırakmayan hortlaklar var, ruhumu kemirip duruyorlar. (..) Hortlaklar. Odadan Regina ile Oswald'ın sesini duyunca hemen önümden bir çift hortlak olduğunu düşünüyorum, Bay Manders. Anne babalarımızın ruhları bizim içimizde yaşamakla kalmıyor, bunun yanı sıra öldü sayılan her türlü inanç ve düşünce de yeniden ortaya çıkıyor. Bunlar içimizde uykuya yatmış gibi; varlıklarından haberdar bile değiliz; ama yine de onlardan kurtulamıyoruz. Ne vakit bir gazete alıp okusam satır aralarından kayıp giden hortlaklar görüyorum

sanki. Hortlaklar bütün dünyayı sarmış... her yerde... kum gibi kayıyorlar. Bizse aydınlıktan öylesine korkuyoruz ki, hepimiz. (6)

Bayan Alving'in yukarıda aktarılan sözlerinde hortlaklar'ın ne olduğu ya da neyin sürekli hortlayıp İbsen karakterlerine musallat olduğu anlaşılabilir. "Ruhumu kemirip duruyorlar"la Bayan Alving boğuştuğu korkularını dile getirir; geçmişte kocasının sorumsuz yaşamının getirdiği korkulardır bunlar. İkincisi: "Anne, babalarımızın ruhları içimizde yaşamakla kalmıyor", sözleriyleyse aileden geçen geleneksel değerler, kalıplar, eski fikirler kastedilir. "Gazetenin satırları arasında kayıp gidenler"se dışarıdaki toplumsal ön kabullere, değerlere vurgu yapar. Böylelikle hortlaklar büyük ölçüde kişinin geçmiş yaşantısı, atalarının söylemi olduğu kadar toplumsal baskılara da işaret etmektedir. Yani, bu hortlaklar ölmüş birinin ruhu olmaktan çok, sürekli bastırılan, üstü kapatılan geçmişin, tedavülden kalkmış eski fikirlerin, değer yargılarının hortlaması, bu niteliğe sahip bir geçmişin kendini sahnede de yeniden canlandırmasıdır. (7) Belki de bu yüzden Marvin Carlson, "İbsen'in öğrencileri arasındaki popüler bir söylemin onun bütün oyunlarının adının Hortlaklar olabileceğini" (8) hatırlatarak "Ölümün, yaşam üzerinde sürekli güç kurması, geçmişin sürekli şimdinin tam ortasında tekinsiz ve beklenmedik biçimde yeniden ortaya çıkması gibi konuların modern Avrupa tiyatrosunun etkili oyun yazarı İbsen'in şiirsel imgelemine derinden nüfuz eden endişeler" (9) olduğunu söyler. Benzer biçimde Archer da hatırlama, bastırma yoluyla geri gelen geçmişin bu hortlaksı özelliğinden ötürü İbsen'in bütün oyunlarının "geçmişteki şeylerin hatırlanışı ve bastırılışı" başlığı altında toplanabileceğini iddia eder. (10) İbsen'de dramatik aksiyonun asal çatışmasını oluşturan işte bu hatırlayış ve bastırılışın sonuçlarıdır. Geçmişte bir yerlerde, bir zamanlar bir şeyler olmuş, üzeri



Yapı Ustası Solness (Yale Reportary Theatre)

kapatılmıştır. Şimdiyse hatırlama yoluyla ya da bastırılanın geri dönüşüyle geçmiş intikam alıcı, istilacı, düşmansı bir güç olarak İbsen oyunlarında kol gezmeye başlamış, adeta kendi başına bir karaktere dönüşmüştür. Bu sayede birileri geçmişte olanların acısını yaşamaktadır. Dolayısıyla pek çok İbsen araştırmacısının söylediği gibi iki ya da üç günlük bir zaman diliminde geçen bu düz yazı gerçekçi oyunların şimdideki aksiyonunda çok az şey olur. Hatta onun analitik dramlarını Sofokles'in Oidipus'uyla karşılaştıran Peter Szondi'ye göre İbsen oyunlarında geçmişin ağırlığı o denli büyüktür ki, oyunların şimdisini neredeyse tamamen geçmiş istila etmiştir. Szondi için Sofokles'in Oidipus'unda olaylar örgüsü geçmişe doğru açılarak ilerlerken bu teknikle gizi çözülen, açığa çıkan hakikat geçmiş değil oyunun, Oidipus'un şimdisisidir. Tragedyanın 'şimdi'si Oidipus'un babasının katili, annesinin kocası, çocuklarının kardeşi olduğu gerçeğiyle işgal edilmiştir. Ancak benzer tekniği kullanan İbsen'de açığa çıkan şimdi değil geçmiştir. Sürekli geçmiş hakkında konuşan karakterler aracılığıyla dramın temel

ilkesi olan mutlak şimdi sarsılmakta, bu sayede İbsen'le dram krize girmektedir. (11) Archer'ın yorumu da Szondi'yle yöndeş görünmektedir. O da geçmişin sürekli İbsen karakterlerini bir gölge gibi takip etmesinden ötürü "İbsen oyunlarının bir eylemin taklidi olmaktan çok, daha önce gerçekleşmiş, olmuş bitmiş olayların sonuçlarının temsili olarak bir eylemin taklidi" olduğunu söyler. Bu demektir ki, karakterler şimdide eylemezler, şimdide geçmişteki eylemleri eylemler.

ROSHMERSOLM

"Zalim hayaletler dadandı bana!
Bunlardan hiç kurtulamayacağım."
"Ben... sırtımda bir ölüyle
yaşamaya devam edemeyeceğim."
"Şimdi hayatın tüm mutluluğu bana
sunulmuşken,
tek hissettiğim geçmişim yüzünden bundan
mahrum kaldığım."

'Rosmersolm'

Özellikle *Hortlaklar* oyunundan sonra İbsen bütün oyunlarını geçmişin sırları etrafında kurmaya devam eder. Hortlaklar gibi yine

Oidipus'la kıyaslanan bir başka oyunu, on iki oyun döngüsünün ikinci grubunda yer alan ve psikolojik oyunlarından diye de bilinen Rosmersolm'la (12) incelemeye devam edilebilir.

Bulunduğu bölgenin en güçlü din adamı olan, rahipler ailesi soyundan gelen rahip Rosmer, üç yıl önce malikânesine kâhya olarak gelen genç, özgürlükçü düşüncelere sahip Rebecca sayesinde değişmekte, kiliseyle bağıni koparmaktadır. Fakat oyun boyunca Rosmer'in yakasını ne iki yıl önce ölen karısının anıları, ne de rahip atalarının ruhları rahat bırakır.

Oyundaki konuşmalardan şunu öğreniriz: Rosmer'in karısı Beata, Rebecca'nın malikâneye gelişinden sonra ikisinin arasında bir ilişki olduğu fikrine kapılmış, kocasına bir çocuk veremediği için kendisini suçlamış, eşinin kiliseden soğumaya başladığını anlayınca ruh hali iyice bozulmuş ve intihar etmiştir. Yaklaşık on sekiz ay önce bir perşembe günü akşamüzeri Beata bu korkularını ağabeyine açmış, iki gün sonra cumartesi akşamı evin yakınındaki değirmenden kendini bırakarak intihar etmiştir. Oyunun şimdisindeyse Beata'nın intiharından önce gördüğü söylenen, birinin ölümü, hayaleti olduğu kadar, kişinin hatalı geçmişini, günahlarını, işlevini yitirmiş geleneksel fikirleri, geçmişi simgeleyen beyaz atların yeniden malikânenin etrafında görüldüğü söylenmektedir.

Sürekli Rosmerler'in geçmişinden kopamayacağı, geçmişin Rosmerler'in yakasını bir türlü bırakmayacağına vurgulandığı oyunda yavaş yavaş Beata'nın ölümüne dair ayrıntılar ortaya çıkar. Bu sayede Rosmer'i özgür fikirli bir adama dönüştürmek için uğraşan Rebecca'nın geçmişi de aydınlanır. Rebecca sadece Beata'nın birtakım kuruntulara kapılarak intihar etmesine sebep olmamıştır aynı zamanda geçmişte örtük bir aşk yaşadığı Doktor West'le ensest bir ilişkisi olduğunu öğrenir. Çünkü gerçekte Doktor West

öz babasıdır. Bu olayların ardından ne ailesinin muhafazakâr düşüncelerinden vazgeçip liberalleşmeye çalışan Rosmer ne de Rebecca için yaşanacak bir yer kalmayacak, ikisi de çözümü Beata'nın intihar ettiği değirmenden kendilerini suya bırakmakta bulacak, Beata'nın "gittiği yoldan gidecekler", oyunun son cümlesinde olduğu gibi "ölü kadın onları alıp gidecektir". Bir başka ifadeyle sürekli şimdiye sızan geçmiş, şimdi üzerinde galibiyetini ilan edecektir. Örnekleri çoğaltarak ilerlersek İbsen'in bu tekniği kullanmaya devam ederken nelerin değiştiğini de görebiliriz. Örneğin son dönem oyunlarından Yapı Ustası Solness.

YAPI USTASI SOLNESS

Yapı Ustası Solness (13) oyununda bir zamanlar kilise, kilise kuleleri gibi yüksek yapılar inşa eden, o yapıların en tepelerine kendi elleriyle çelenkler asan mimar Solness'in hikâyesi anlatılır. Solness, geçmişteki uğursuz olaylar (Solness'in malikânede bilerek çıkardığı yangın, sütten kesilen ikiz bebeklerinin ölümü) ve şiddetli baş dönmeleri yüzünden artık yüksek kuleler, kiliseler inşa etmekten vazgeçmiş sadece insanlar için mutlu evler, ocaklar yapmaya kendini adanmıştır. Ancak on yıl öncesinden - pek çok İbsen oyununda olduğu gibi - geçmişten gelen bir davetsiz misafir yüzünden Solness geçmiş günleri, günahlarını su yüzüne çıkarmaya başlar. On yıl önce gittiği bir kasabada bir kilise kulesi inşa etmiş, kulenin en tepesine kendi elleriyle büyük bir çelenk takmıştır. Orada tanıştığı kendisine hayran olan çocuk yaştaki Hilde on yıl sonra oyunun şimdisinde Solness'in evine gelmiş, on yıl önce kendisine verdiği sözleri tutmasını istemektedir. Solness vaat ettiği gibi ona bir krallık kuracaktır.

Solness'in bilinçdışı gibi konuşan Hilde oyun sonunda ünlü Yapı Ustası'nı kendisi için bir kule inşa etmeye, onun en tepesine çelenk asmaya ikna eder. Ancak baş dönmesi yüzünden Solness çelengi astıktan sonra

kulenin en tepesinden aşağı düşer, ölür. Bu oyunda daha önce örnek verilen *Hortlaklar* ve *Rosmersholm* oyunlarındaki geçmişin rolü açısından farklı bir özellik vardır. Solness, geçmişte olan biten her şeyi büyük çoğunlukla kendisi anlatır. Karısıyla evlenmesi, karısının ailesinden kalan malikânede baca çatlağını yangına sebep olacağını bilmesine rağmen önlem almaması ve çıkan yangından istifade ederek araziye yeni evler yapıp satması vb bütün olaylar bizzat Solness'in geçmişten gelen misafiri Hilda Wangel'le konuşmalarından öğrenilir. Yalnızca Hilde, Solness'e hatırlamakta güçlük çektiği anıları hatırlatır. Yıllar önce kendisine göklerde bir krallık kuracağına dair verdiği söz gibi.

Örneğin *Hortlaklar*'da geçmişte olanları Bayan Alving'ten öğreniriz. Yine de Bayan Alving'in trajik durumunu güçlendiren oğlu Oswald'ın babasıyla aynı yazgıyı paylaştığını, bütün uğraşlarının nâfile olduğunu görmesi olur. Bayan Alving ne kadar uğraşsa da Oswald'ın babasının hayatını yeniden yaşamasını engelleyememiştir. Çünkü babanın frengi hastalığı cinsel yolla Oswald henüz doğmadan kendisine geçmiştir. Yine *Rosmersholm*'da Rosmer, yaptıklarıyla karısı Beata'nın ölümüne sebep olduklarını göremez. Ancak Halvard Solness her şeyin farkındadır. Oyunun şimdisinde bunca yıl bastırıldığı her şeyi birer birer hatırlamak, anlatmak ister gibidir. Oyunda her şey Solness'in belleğinin bir yansıması gibidir. Aslında olaylar örgüsü içinde bir krizi tetikleyeceği düşünülen hiçbir olay olmaz. *Yapı Ustası Solness*'ten önceki İbsen oyunlarından farklı olarak bu oyunda geçmişini hatırlayan ve hatırlatan ağırlıklı olarak Solness'tir. Hilde'nin anlattığı bir anının dışında geçmişten konuşan ve hatırlamak, günahlarını teker teker ortaya dökmek isteyen kişi Solness'tir. Son dönem oyunlarından John Gabriel Borkman'da da durum pek farklı değildir. Her şey çoktan olmuş bitmiş ve

şimdi hatırlayıp azap çekmekten, pişmanlık duymaktan başka yapacak bir şey yoktur.

GEÇMİŞ İLE ŞİMDİNİN ETKİLEŞİMİ

Tam bu noktada İbsen'in retrospektif tekniğinin bir başka yüzünden söz etmek gerekecektir. Retrospektif teknikle, yani geçmişe doğru açılarak olaylar örgüsünün kurulduğu İbsen oyunları aynı zamanda kahramanın kendisine dair iç gözlem yapmasını sağlar, bu açıdan introspektiftir (içe dönük). Şayet geçmiş sürekli karakterler aracılığıyla, hatırlamayla şimdiye geliyorsa burada içsel bir durum söz konusudur. Çünkü hatırlama her zaman için geçmişi olduğu gibi değil, bir parça da olsa olduğundan farklı şimdiye getirmek, geçmişi kurmak demektir. Benjamin K. Bennett de İbsen oyunlarının bu özelliğini vurgulayarak gerek İbsen'de gerek Avrupa dramının başka örneklerinde hikâyenin ardında bir geçmiş yaratmayı dramın başarılması gereken bir yanılsama olarak görür. Seyirci iki saatlik bir olayda iki günde geçen ev içi bir hikâyeyi izlemektedir. Oysa bu hikâye de daha uzun bir geçmişe dayanır. Dolayısıyla nasıl ki Rönesans'tan beri süregiden resim anlayışında iki boyutlu kanvasta, üç boyutlu bir uzam, derinlik yaratma problemi varsa, dramda da bu yanılsama problemi zamanı kurmakla çözülebilir. Bunu başarmanın en iyi yolu retrospektif tekniktir. Böylece Bennett, İbsen'in oyunlarında geçmişin rolü ile resimdeki merkezi perspektif yasaları arasında bir ilişki kurar. (14) Bir adım daha ileri giderek İbsen'de hatırlamanın etkisiyle, merkezi perspektifin akışkan bir hal aldığını ve onun oyunlarında geçmişin tıpkı izlenimci ressamın elinden çıkmış resimler gibi örgütlenmeye başladığını iddia eder. İbsen'in tıpkı izlenimci ressamlar gibi geçmişi ele aldığını, geçmişin sadece kaderimizin belirleyicisi değil, şimdinin içinde, bizim sosyal, ruhsal yaşamımızda



mevcut olarak etkinlik kazandığını belirtir. Dolayısıyla sorun geçmişte ya da geçmişin ne olduğundan çok geçmişi nasıl gördüğümüz, hatırladığımız, algıladığımızdır. (15) İbsen’de geçmişi tartışmak, kişinin geçmişiyle kurduğu o tuhaf, tam ele geçmez, bütünüyle bilinemez bir durumu tartışmaktır ve bu tuhaf alan sürekli İbsen karakterlerine musallat olmaktadır. Dolayısıyla İbsen’in karakterleri geçmişleriyle kurdukları bu hatalı, telafi edilemez ilişkiyi aslında sürekli hatırlayarak geçmişi bugüne getirmekte ve bu geçmişi temize çekecek eylemlerde bulunmaya çalışmaktadırlar. Brand’ın buzdan kilisesi, Solness’in insanlar için yuva olacak evler inşa etmesi, Bayan Alving’in yetimhanesi, Rubek’in diriliş gününü temsil eden yeni eseri, Hedda Gabler’in Lövborg’un başında Dionisos’un asma yapraklarını hayal etmesi, Rosmer ve Rebeka’nın özgür bir yaşam biçimi hayalleri

aslında bir masumiyet, özgürlük kaynağı olarak kahramanın geçmişiyle, İbsen’in deyişiyle “hortlaklar”la olan mücadelesidir. Yine de kahramanın geçmişi yıkıcı güçlerinden kaçmak, geçmişi hatalarını temize çekmek için giriştiği eylemler tatminkâr kalmayıp *Hortlaklar*’da yetimhanenin yanması, Hedda’nın, Rosmer ve Rebecca’nın intiharları, Solness’in vertigo yüzünden kilise kulesinin tepesinden yuvarlanıp ölmesi gibi daha yıkıcı sonuçlar doğurmaktadır.

Böylece Avrupa dramının en önemli figürü olan Henrik İbsen, Yunan tragedyasında ilk örnekleri görülen retrospektif tekniği yeniden keşfetmiş olur. Onun “yeniden keşfettiği”, şimdinin ardında mekanik bir biçimde dizilen bir geçmiş değil, geçmiş ve şimdinin sürekli etkileşimidir. İbsen, bu teknikle sadece daha önce olmuş olanı dramatize etmez, artık tartışma konusu edilen bireyin, geçmiş, şimdi,

gelecekle ilişkisini canlandırır.

Bitirmeden önce zamanını bekleyen birkaç soru ortaya atılabilir. *Hortlaklar* ve son oyunu *Biz Ölümler Uyununca*'nın başlıklarıyla bile İbsen'in insanları uyanması, dirilmesi gereken ölümler olarak gördüğü açıktır. İbsen, geçmişine tutulu kalmış karakterleri yaratarak, geçmişin hem dramın şimdisinde hem de karakterlerin zihninde yeniden zuhur etmesi fikriyle bize ne söylemektedir? Ne yaparsak yapalım geçmişimizden kaçamayacağımızı mı, geçmişiyile yüzleşemeyenin onu tekrar yaşamak zorunda kalacağını mı yoksa sağlıklı bir toplumun hortlaklarıyla yüzleşmek ve onları defetmeye çalışmak zorunda olduğunu mu?

Eylem Ejder: Ankara Üniversitesi, D.T.C.F, Tiyatro Bölümü, doktora öğrencisi.

*) Bu çalışmanın ortaya çıkmasında desteğini aldığım Yurtiçi Doktora Burs Programı'ndan ötürü Tübitak'a teşekkür ederim.

- 1) İbsen'in tarihsel-ulusal dramları konusunda detaylı bir inceleme için bakınız; Bjørn Hemmer. 'Ibsen and the Historical Drama', İç: 'The Cambridge Companion to Ibsen'. Ed. James McFarlane. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994.
- 2) Joan Templeton, 'Genre, Representation, and the Politics of Dramatic Form: Ibsen's Realism', İç: 'Ibsen's Selected Plays'. Ed: Brian Johnston. New York: W.W. Norton & Company, 2004, ss. 587-602 - 595-596.
- 3) William Archer. 'Playmaking, A Manuel of Craftsmanship'. Boston: Small, Maynard and Co, 1912, s. 107. Aktaran: Thomas Elwood Postlewait, 'The Design of The Past: Uses of Memory in Drama of Henrik Ibsen, Samuel Beckett and Harold Pinter', Faculty of The Graduate School of The University of Minnesota, 1976, s. 40.
- 4) A. g. e.

5) A. g. e. Parantez içi vurgular bana ait.

6) Henrik İbsen. 'Hortlaklar', çev: İbrahim Yıldız, Ankara, İmge Kitabevi, 2001, s.54.

7) İbsen oyunlarında geçmişin yeniden canlandırıldığı sahneler üzerine bir çalışma için bakınız; Eylem Ejder. 'Dar Alanda Geniş Zamanlar: İbsen Oyunlarında Yeniden Canlandırılan Geçmiş', İç: İstanbul Üniversitesi 3. Uluslararası Disiplinlerarası Tiyatro Buluşması: Zaman - Mekân Sempozyumu, Sunum Metni, İstanbul, 5-6 Mayıs 2006.

8) Marvin Carlson. 'Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine', U.S.A, The University of Michigan Press, 2003, s. 1.

9) A. g. e.

10) Aktaran Postlewait, a.g.e., s. 40.

11) Szondi'nin iddiasını güçlendiren dayanak elbette İbsen'den örnek verdiği John Gabriel Borkman oyunudur. Bu oyunda gerçekten daha önce yazılan oyunlardan farklı olarak "uzun yıllar", "boşa geçen yıllar" gibi sayıklamalarla geçmiş sürekli yâd edilir, pişmanlıklar, üzüntüler, hüznler dışa vurulur. Peter Szondi: 'Theory of The Modern Drama', Translated by: Michael Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, s. 12-17.

12) Henrik İbsen. 'Rosmersholm', İç: 'İbsen Oyunları - İki', çev: Bilge Rovesti, Beliz Güçbilmez, Ankara, Deniz Kitabevi, 2007.

13) Henrik İbsen. 'Yapı Ustası Solness', İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1948.

14) İbsen oyunları ile merkezi perspektif yasaları arasında başka bir analogi kuran detaylı bir inceleme için bakınız: Beliz Güçbilmez. 'İbsen Tiyatrosunda Geçmişin Ağırlığı, Zaman/Zemin Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu', Dost Kitabevi Yayınları, Ankara: 2016.

15) Benjamin K. Bennett. 'Strindberg and Ibsen: Toward A Cubism of Time', İç: Modern Drama', University of Toronto Press, Volume 26, Number 3, Fall 1983, pp. 262-281, s. 263.

Yabancı Olmadığımız Bir Manzara *Bir Halk Düşmanı*

ZEHRA İPŞİROĞLU

80

“Dr. Stockmann - Yok burada mı kalacağım yani? Bana halk düşmanı dedikleri, beni teşhir direğine bağlayıp evimin camlarını şangur şungur indirdikleri bir yerde? Şuraya bak şuraya Katrin, güzelim siyah pantolonumu ne biçim yırttılar!

Bn. Stockmann - Ayy, Thomas, en iyi pantolonundu, tüh!

Dr. Stockmann - Demek ki, gerçeğin ve özgürlüğün kavgasını vermek üzere dışarı çıkarken en iyi pantolonunu giymeyeceksin”.

Henrik İbsen’in 1882 yılında yazdığı *Bir Halk Düşmanı* başlıklı oyunda bir kasabada doktorluk yapan Stockmann, kasabanın en önemli gelir kaynağı olan kaplıca sularının sağlığa zararlı olduğunu bulgular. Tek çözüm, tüm su şebekesini ve havuzu yenilemektir. Bu da çok büyük bir maliyet ve kaplıcaların en az iki sene boyunca kapanması, yani hissedarların gelirlerinin kesilmesi demektir. Kasabanın belediye başkanı, aynı zamanda Stockmann’ın ağabeyi - bu kirliliğin açıklanması halinde kaplıca sahiplerinin ve kasabanın zarar göreceğini söyleyerek durumun gizli tutulmasını ister; bu mümkün

olamayınca da olayı yalanlamak için her türlü iktidar olanaklarını ve yandaş kesimleri (Liberalleri, küçük burjuvaları, medyayı) seferber eder. Dr. Stockmann bu zor labirent içinde haklılığını kanıtlama mücadelesi vermeye çalışır. Ancak çoğunluk Başkanın yanındadır ve olaylar Dr. Stockmann’ın evinin “Halk Düşmanı!” haykırışlarıyla taşlanmasına kadar varır.

Liberallerin özgürlükçü tutumlarının, burjuvazinin iktidar alanında nasıl bir ahlâk sorunu haline geldiğini, İbsen’in deyimiyle mülk sahiplerini ve sermaye iktidarını ayakta tutan çoğunluğun zihin payandalarını, aydın-entelektüel kesimin haksızlığa karşı mücadelesindeki tereddütlerini ve adımlarını, özcesi, yüz yıldan fazla zaman önce yazılmış, ancak bu coğrafyada / burnumuzun dibinde yaşanıyor muş gibi hiç yadırgamadığımız İbsen’in bu güçlü oyununu, Mehmet Ergen’in özenli dramaturji ve rejisiyle izlemek, özellikle bu günler için kaçırılmayacak bir tiyatro ziyafeti.

19. yüzyılın ortalarından başlayarak, burjuva düzeni değerlerine karşı bir çıkış olarak yaygınlık kazanmış olan Eleştirel Gerçekçi Tiyatronun ilk akla gelen önemli



Talimhane Tiyatrosu'nun Mehmet Ergen yönetiminde sahnelediği *Bir Halk Düşmanı*'ndan (2014-2015)

yazarlarından biridir H. İbsen. 1848 devrimlerinin iklimini soluyan yazar; sanayi devrimini büyük ölçüde tamamlamış Avrupa'da, sanayicilerin ve tüccarların gelirlerindeki olağanüstü büyümenin yanı sıra geniş emekçi kesimlerin olağanüstü sefalet ve yoksulluğunun toplumsal yaşamda var ettiği çelişmeleri eleştirel, reformcu çizgide ve dramatik tarzda - konu almıştır.

Bir Halk Düşmanı başlıklı oyun, yazılı yüz yılı aşkın bir süre geçmiş olsa da, ele aldığı toplumsal sorun; bu soruna taraf olan kesimlerin nitelik ve yönelimleri / pratik tutumları eskimiyor bir tür. Bu bakımdan güncelliğini koruyan bir oyun. Bir asır öncesinde burjuva kapitalist düzenlerin var ettiği çelişmelerin, geline tarihsel aşamada emperyalist kapitalizmin egemenliğinde, tutum ve niteliğini koruduğunu görmek,

zaman farkı açısından ilginç gelse de tarihsel ve ekonomik gerekçeler bakımından yadırgatıcı değil kuşkusuz.

Kuşkusuz, burjuvazinin ömrünün henüz tamamlanmamış olması ve toplumsal yaşamda var ettiği çelişmelerin hâlâ varlığının sürmesidir oyunu bu denli güncel kılan. Bu güncellikte bir kerâmet aranacaksa, o kerâmet burjuvazinin kendisine aittir.

Eleştirel gerçekçiliğin ürünleri, toplumsal gerçekçiliği besleyen en önemli akımlardan biri olma özelliğiyle toplumsal / politik konuları ele alış tarzı bakımından toplumcu sanat laboratuvarının önemli inceleme konusu olma özelliği taşır, *Bir Halk Düşmanı*'nda olduğu gibi.

Bu denli güncel çizgiler taşıyan *Bir Halk Düşmanı* konusu, teatral yapısı ve toplumsal çelişkiler üzerinde yükselen örgüsü

**“ Bir Halk Düşmanı
bir çevre kirliliği olayı
üzerinden iktidar
ilişkilerini didiklerken
ortaya çıkardığı politik
manzara izleyiciye hiç
de yabancı gelmiyor ”**

bakımından güçlü bir metin. Kimi toplumsal kesimlerin konumlanmalarını, çelişkilerini ve çelişmelerini ortaya koymanın yanı sıra, liberalizmin çelişkileri içinden, oyunun yazıldığı tarih itibarıyla cılız da olsa, kulağımıza gelen faşizmin ayak sesleriyle de dikkat çeker oyun.

Ancak bu güçlü metin; kimi karakterlerde, olay örgüsünün bazı yerlerinde ve özellikle çoğunluk konusundaki değinmelerinde dikkatli olmayı gerektiren taraflar da taşıyor. Örneğin Henrik İbsen, oyunun yazılmasından yıllar sonra Dr. Stockmann hakkında şunları söyler: “Ham bir kişilik ve ne istediğini bilmiyor”.

Dr. Stokmann’ın (ve kimi karakterlerin) oyun metninin bazı yerlerinde net duramayan / alımlanamayan düşünsel yapısı, politik görüşündeki netleme zorlukları ve bunların davranış ve tutumlara yansıyan belirsizlikleri, diyalektik gelişimden uzak âni sıçrayışları, işçi sınıfının görünmezliği gibi konular başta dramaturgi olmak üzere dikkatli olunmasını gerektiren hassas alanlar oluşturabiliyor.

Yapı olarak ustaca işlenmiş ama öz olarak İbsen’in yaşına göre genç kalan bu oyun, dramaturgi bakımından dikkate alınmadığında kaç yapayım derken göz çıkarabilecekken, Talimhane Tiyatrosu,

Mehmet Ergen yönetiminde etkili bir dramaturgi çalışmasıyla seyre değer etkili bir oyun gerçekleştirmiş.

Yönetmenin metine yaptığı başarılı müdahalelerden bir örnek vermek gerekirse; devrimci gibi gözükmeye çalışsan, ama devrimcilikle, devrimci mücadeleyle hiçbir ilgisi olmayan, olumsuz karakter Bilingi, yazı işleri müdürü Hovstad’ın liberal çizgisine alarak hem metnin güncelliğinin kuvvet kazanmasını sağlamış hem de Hovstad’ın liberal tutumunun daha da netleşmesine yol açmış. Diğer karakterlerde de bu belirginleşmeyi gerek metin üstündeki dokunuşlarla gerekse oyunculuk yönetimiyle sağlamış Mehmet Ergen.

Kostümlerin günümüze ait olmasının, yüz yıl önce yazılmış oyunda - metne büyük ölçüde sadık kalınarak oynanmasına rağmen - herhangi bir uyumsuzluk yaratmaması oyunun güncelliğine katkı sağlıyor.

Bu tarz oyunlarda tercih edilen ağır ve kalabalık gerçekçi dekor yerine, sade, hafif ve oyuna işlevsellik katan Jemima Robinson’un basit ve etkili dekor tasarımı son derece başarılı. Ev, matbaa, toplantı salonu gibi sahnelerin geçişleri oyunu yormadan, izleyiciyi soğutmadan gerçekleştiriliyor.

Çevre ve kamu kaynakları talanının kâr etme şımarıklığıyla son sınırına dayandığı, uygulanagelen liberal ekonomi politikalarıyla doğa tahrifatının neredeyse geri dönülemez noktaya getirildiği bu dönemlerde, *Bir Halk Düşmanı* son derece yerinde bir seçim. Oyun bir çevre kirliliği olayı üzerinden iktidar ilişkilerini didiklerken ortaya çıkardığı politik manzara izleyiciye hiç de yabancı gelmiyor. Bu tanıdık olma halinin keyfi, sahnelemenin başarısıyla sahneden izleyiciye hemen ulaşıyor. Bu düşünsel misafirperverliğe ev sahipliği yapan, üç taraflı seyirci oturma düzeni içinde sağlanan yabancılaştırma ve özenli oyunculuklarla ustaca bir iş kotarıyor.

Halklar ve Düşmanları

ZEYNEP ERDAL

Halk kimdir?
Düşman nedir?
Hain kime denir?

Norveçli yazar Henrik İbsen'in on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı kaleme aldığı şahane eser. *Bir Halk Düşmanı*. Norveççe aslından Türkçeye çevirisiyle okuyamasak da Almanca ve İngilizce çevirilerini bulmak mümkün. Yaklaşık bir buçuk asır önce yazılmış olmasına rağmen güncelliğini hâlâ koruyan bir metin. Buna ne yazık ki mi denir yoksa bir yazarın konu seçimindeki dâhiyane sezgisi mi denir, bakış açısına göre değişir elbette. Metne dramaturjik çözümlemeyle yaklaşıp temel çatışması, teması, yan temaları, önermeleri gibi unsurlardan söz etmek mümkün ve elbette gerekli. Yine de yazının ana eksenini yukarıda sormaya çalıştığım kavramlar üzerine oturtmak ve oyun içinde bu kavramların konumlanışını aramak benim temel meselem.

Halk kimdir?

Düşman nedir?

Hain kime denir?

Küçük bir kasabada var olan kaplıca sularının keşfedilmesiyle başlıyor hikâye. O zamana kadar ekonomisi iyi gitmeyen kasaba, kaplıca suyundan "şifa" arayan pek çok insanın akın akın geldiği bir yer oluyor. Böylelikle, kasaba duyulur hâle geliyor. Kasabadaki mülk fiyatları

artıyor, esnaf kalkınıyor, kasaba ekonomisi düzeliyor. Kısacası bölgeye refah geliyor. Bu duruma katkısı olan en önemli kişilerden biri de kaplıca doktoru Dr. Stockmann. *Halkın Postası* gazetesine yazdığı kaplıca ve bölgeyi tanıtan yazıları övünç kaynağı. Bölgenin tanınması ve kalkınmasından kaplıca yönetim kurulu başkanı aynı zamanda (Dr Stockmann'ın ağabeyi) belediye başkanı, mülk sahipleri, gazete müdürü, basımevi sahibi, çok ama çok memnun. Doktoru yere göğe sığdıramıyorlar. İşinde titiz, inatçı ve dürüst olan Stockmann halkın adeta sevgilisi. Ne zamana kadar? Dr Stockmann, birkaç kişinin kaplıcayı ziyaret ettikten sonra rahatsızlanmasını göz önünde bulundurup kaplıca sularından bir numuneyi tahlile yollayana kadar... Hikâye, burada bitiyor. Oyun (!) tahlil sonuçları geldiğinde başlıyor. Kaplıca suları zehirli...

Stockmann haberi alır almaz, kaplıcanın derhal temizlenmesi gerektiğini dile getiriyor. Nasıl olacak bu? Bir süreliğine kaplıca kapatılarak. O sırada yanında olan herkes - Dr Stockmann'ın ağabeyi dışında - öneriyi destekliyor. Hatta Doktor'u bölgenin kurtarıcısı, kahraman ilan ediyorlar. Doktor, bu durumdan son derece hoşnut. Aslına bakılırsa hoşnutluğu, biraz da ağabeyi dahil çevresindeki



Bir Halk Düşmanı
(Schaubühne Berlin/ 2014 İstanbul Tiyatro Festivali)

84

insanları tanımamasından ileri geliyor. Kaplıcanın bir süre kapatılması, temizlenmesi ve tekrar tadil edilmesine herkesin olumlu tepki vereceğini düşünüyor. İlk başta öyle de oluyor. Oyunda basını temsil eden Hovstad'tan, sermayeyi temsil eden; mülk sahipleri başkanı Aslaksen'den destek alıyor Dr. Stockmann. En çok da özgür basının sesi dediği Hovstad'tan. Aldığı destek çok önemli Dr. Stockmann için. Başat çoğunluğu kendisinin yanında görüyor. Her şekilde destekleneceğine inanan Dr. Stockmann'a ilk karşı çıkansa ağabeyi oluyor. Doktorun önerdiği temizlik ve diğer işlemler çok büyük bir maliyet içermekte çünkü. Dahası, kasabanın adının bir kez olsun kötü duyulması hiç de iyi olmayacak bir hâdise. Kaplıcaya gelen, dahası gelecek insanların akıllarını bulandırmaya gerek yok. Onlara küçük uyarılar yapılabilir ya da tedavi için öneriler sunulabilir. Doktor'un ağabeyi, kaplıcalar kurulurken işin

başında. Kurulan her sistemde kendisinin imzası var. Şimdi çıkıp bunlar yanlış olmuş demek, kendi güvenirliliğine de zarar getirecek. Bütün bu kaygıların karşısındaysa bildiği doğruyu kanıtlı bir şekilde söylemekten kaçınmayan ve bundan geri durmayan Dr. Stockmann konumlandırılmış. Ağabeyi bürokrasi içinde gemisini yürüten çıkarıcı kaptanı temsil ederken, Dr. Stockmann doğru bildiğini söylemekten kaçınmayan, inatçılığı dürüstlükten gelen aydın kesimi temsil ediyor. Ne var ki bu aydın kesim çoğu zaman yanı başında yaşanan gerçeklikten uzaktır ve kendilerini sorumlu tuttıkları halkı ve bu halkı yöneten bürokrasiyi tanımazlar. Dr. Stockmann, ağabeyinin uyarılarına rağmen kaplıcanın kapatılması konusunda ısrar ediyor. Yani, doğru bildiğini söylemeye devam ediyor. Peki, her doğru her yerde söylenmeli midir, söylenir mi? Gazete çalışmanı Billing



ile Doktor'un oğullarının sohbeti sırasında Billing inançsız olduğunu söylüyor çocuklara. Çocukların annesi bu itiraftan rahatsız. Bu gibi şeylerin çocukların yanında konuşulmasına taraftar değil. Bir okulda öğretmenlik yapan kızı Petra'ysa annesinin tavrından rahatsız. Evde susmayı, okulda da inanmadığı şeyleri çocuklara anlatmayı bir türlü içine sindiremiyor. İbsen, kamuda yaşanan ikiyüzlülüğü Dr. Stockmann ve ağabeyi arasında ördüğü ilişkiyle ortaya koyduğu gibi Petra'nın bu itirafıyla da perçinliyor.

Ünleml(!) bir oyun başlıyor cümlesi kullandım yazının başında. Oyun(!) Dr. Stockmann'ın kaplıcaların suyunda zehir olduğunu söylemesi ve kaplıcaların maliyeti ne olursa olsun temizlenmesi gerekliliğini söylemesiyle başlıyor, demiştim. Teknik olarak bir oyunun aksiyona en yakın yerden başlaması gerektiği düşünülürse, evet asıl oyun buradan

başlar denilebilir. Öte yandan kaplıcannın kapatılması, çeşitli çıkar gruplarının ama en başta sermayenin ekmeğini elinden alacağı korkusuyla Stockmann'ın ağabeyi tarafından Stockmann'ın başına örülen çoraplarla da bir başka oyun başlıyor. Sonuçta ağabeyinin kendisinin kaplıca suyuna zehir karışmış olmasını tespit etmesiyle mutlu olacağını düşünen Doktor yanılıyor, hem de epeyce. Ağabeyi yani başkan, kendi öz kardeşini hiç tereddüt etmeden halk düşmanı olmakla suçluyor. Ne kadar kolay öyle hemen birini hain ilan etmek (!). Argümanı, Doktor'un kaplıcannın yarattığı ekonomiyle kalkınan memleketini kaplıcayı kapatarak kötü durumda bırakmak istemesi. Aslına bakıldığında mülk sahiplerinin baskısı, kendi oturmakta olduğu koltuğun ikbali başkanın derdi. Ağabeyi, Stockmann'ı işinden olmakla tehdit ediyor. Yine de ağabeyinin tehdidi Stockmann'ın



Bir Halk Düşmanı (Talihane Tiyatrosu)

umurunda değil. Stockmann'ın karısı korkuyor başkanın ileride olacakları öngörerek çizdiği tablodan. Endişeleniyor, çünkü çocuklarının henüz şekillenmemiş gelecekleri söz konusu. Endişeleniyor, çünkü yaşadıkları konforlu rahat hayatı kaybetmek söz konusu. Dahası bu hayatı Doktor'un kendisi de seviyor. Ona göre iyi besinlerle beslenmek, iyi şaraplar içmek ve iyi dostlar edinmek bir bilim adamının hakkı. Yine de ağabeyinin tehditlerine göz yummuyor. Evet, iktidar ağabeyinden yana ama hak da kendisinde. Kaplıcaların zehir sızdırdığını açıklayan yazısını *Halkın Postası*'nda yayımlatmak için çok hevesli ve heyecanlı. Kendisini yüreklendiren yazı işleri müdürü Hovstad da öyle. Stockmann, mücadele etmesi gerekenin yalnızca bir kaplıca olmadığını, ikiyüzlü bir zihniyet meselesi olduğunu fark ediyor. Amacı arkasına aldığı başat

çoğunlukla uyuyan halk kitlelerini, mülk sahibi olmayanları uyandırmak ve iktidarı gerçek sahiplerine devretmek. Fakat başkan, gazete sahibi (aynı zamanda mülk sahipleri başkanı) Aslaksen'i kendi tarafına çekmeyi başarıyor. Bunu nasıl mı yapıyor? Çıkar çevrelerinin tek gerçeği olan parayı kullanarak. Kaplıcaların temizlenmesi durumunda oluşacak masraflar vergiler artırılarak küçük burjuvanın sırtına yüklenecek. Üzerine iki yıl kaplıca kapatılacak, esnafın turistten kazanç elde etmesi de engellenmiş olacak. Bu durum Aslaksen'in hiç hoşuna gitmiyor. Mevcut iktidar ile kendi çıkarları icabı iyi geçinmeye çalışan bu adam Doktor'un yazısını basmayı reddediyor. Öte yandan halkın uyanışını destekleyen Hovstad da çark ediyor. İbsen'in ustalığı oyunun ana karakteri olan Dr. Stockmann'ı iyi örmesinin dışında oyunun her kişisini birer karakter

edâsıyla işleme. Hovstad meşrebinde bir adam son derece ateşli ilerici düşünceleri savunurken neden birden vazgeçer? İşinden olma gibi bir sebebi vardır kuşkusuz. Her ne kadar devrim idealizmi içinde yaşasa da hayatın pratik gerçekleri farklıdır. Bir gazete yazılacakları yazı işleri müdürünün değil, okurun belirlediğini söyleyerek itiraf eder bu pratik gerçek karşısında farkındalığını. Stockmann'ın kızı Petra'ya ilgisineyse ondan karşılık göremeyişi Dr. Stockmann karşısında gösterdiği bu tavır değişikliğine iyi bir zemin oluşturur. İbsen bu oyunda gazete sahiplerinin günümüzde olduğu gibi başka bağlantılara tâbi olduklarında ne kadar “gerçekten” uzaklaşmak zorunda kalacaklarını gösteriyor. Petra'nın Hovstad'a karşı sert tutumu da yine o soruyu sormamıza neden oluyor. Gerçek her yerde söylenir mi? Bu sorunun oyunda siyah ya da beyaz kadar keskin bir cevabı yok. İnsanı çok keskin bir ikirciğe sokuyor sadece.

Kapılar her şekilde yüzüne kapanan Dr. Stockmann son çare olarak kaptanın kapısını çalıyor. Kaptanın zaman zaman kasabaya geldiğinde ikâmet ettiği evinin salonuna topluyor tüm ahaliyi ve “gerçeği” herkese orada haykırmaya niyetleniyor. “Gerçek” artık sadece kaplıcanın suyundaki zehir değil Doktor'un deyişiyle. Burjuvazinin içine çöreklenen çıkar çevrelerinin, öncesinde arkasında olduğuna inandığı liberal başat çoğunluğun ikiyüzlülüğü! Bu çoğunluk her daim, haklının değil güçlünün yanında. Kimi zaman var olan gücü kendi lehine çevirip kullanarak, kimi zaman da parasal çıkarı uğruna yapıyor bunu. Bu çevre hele bir de yazılı ve sözel medya gibi halkı etkileyebilecek argümanlara sahipse bunu çok daha kolay yapıyor. Böyle olunca çok da kolaylıkla (istedikleri) birini “halkın düşmanı” ilan ediveriyorlar.

Oyun(!), Doktor'un kayınpederinin torunlarının payına ayırdığı parayla kaplıcaları almasıyla devam ediyor. Dr. Stockmann yaptığı mücadele bir yana çocuklarının geleceğini de

düşünüyor. Dedelerinin mirasını torunlarına bırakacağı düşüncesi, Dr. Stockmann'ı çocuklarının geleceğini düşünmeden azâde hareket etmesine sebep. Kayınpederi bu mirasla kaplıcaları satın alınca ise Doktor'un eli kolu iyice bağlanıyor. O zamana kadar süregiden inatçılığı kırılıyor. Devam ederse, çocuklarının geleceğini elinden alacak; parasal olarak. Aslında iddiasına devam etmez ise yine çocuklarının geleceği gidecek olan. Bir yandan da güvendiği başat çoğunluk onu “halk düşmanı” ilan etmiş.

Yaklaşık bir buçuk yıl önce kurgulanan(!) bir oyundan yaşadığımız zaman diliminde bize bir şeyler ifade ediyor mu? Kuşkusuz. Kurgu sözcüğünü seçişim bilinçli. Zira, Dr. Stockmann'ın dokunduğunda yandığı kimi gerçeklere bedel, kendisine yaşatılan hayat. Kurulan düzen, birileri tarafından sorgulanmazsa çarklar döner. Peki, bu her şeyin yolunda gittiğine mi delâlet eder? Cevap kesin ve net: Hayır! Fakat sorgulanmazsa, o çarklardan nemalananların nemaları zarar görmezse yani; düzen işliyor, her şey yolunda gidiyor demektir. Peki, o çarkların içine biri bir gün çomak sokarsa ve sokması da gerekirse? Düzen denilen şeyin bir düzmece olduğunu fark ederse biri(leri)? Ne yapılır? Nasıl bertaraf edilebilirler? Öyle ya kol kırılrsa da yen içinde kalmalı. Kol kırılrsa da yen içinde kalmadığı için Dr. Stockmann, çok sevdiği, büyük bir ideale gittiği kasabasından evinin camı penceresi kırılarak atılıyor. Oluşan baskılar sonucu yakınları işlerinden oluyor. Nedir bu derece nefrete gark eden o kasaba halkını? Stockmann'ın gerçekten artık kasabanın kalkınmasını istememesi, çıkarlarını kollamaması mı? Yoksa sermayedarların çarklarına çomak sokması mı? O zaman Dr. Stockmann, halk düşmanı mı oluyor, yoksa sermayedarların düşmanı mı? Bütün bu sorular eşliğinde etrafa bakmak gerekiyor belki yeniden. Halklar ve düşmanlarını görebilmek için...

Bahar Akpınar: Farklı Kadınlık Hallerinin Farklı Tonlardaki Duyguları

EYLEM EJDER

Bahar Akpınar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisi. 2013 yılında April Yayıncılık tarafından Norveç Konsoloslğu desteğiyle *İbsen'in Sıradışı Kadınları* başlıklı kitabını yayımladı. Uzun zamandır İbsen üzerine çalışmalar yürüten Akpınar, yine Norveç Konsoloslğu davetiyle her yıl Oslo'da düzenlenen İbsen festivalini de yakından takip ediyor. Bahar Akpınar'la *İbsen'in Sıradışı Kadınları* başlıklı kitabı, *İbsen oyunları*, *Türkiye'deki sahnelemeleri* ve takip ettiği *İbsen Festivalindeki izlenimleri* üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

88

Eylem Ejder: **2015 yılında İbsen'in Sıradışı Kadınları** başlıklı bir kitabınız yayımlandı. Öncelikle bu kitabın oluşum öyküsü, sizi toplumsal cinsiyet bağlamında İbsen'in kadınlarını incelemenize iten sebepler üzerine konuşalım isterim. Bize kısaca bu çalışmanın ortaya çıkışından, İbsen'le ilgili çalışmalarınızdan söz eder misiniz?

Bahar Akpınar: Bu kitap Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde



Bahar Akpınar

aldığım yazarlık eğitimim sırasında sekillenmeye başladı. Toplumsal cinsiyet ve feminist eleştiri üzerine çalışmaya başlayınca her zaman ilgi duyduğum bir oyun yazarı olan Henrik İbsen benim için veri dolu bir inceleme alanına dönüştü. Hemen ardından Türkçe’de İbsen’le ilgili bir referans kitabın olmadığını fark ettim. Bu boşluk kitabın tasarladığımdan daha kapsamlı olmasını zorunlu kıldı. Dilimizdeki İbsen biyografilerinin de yetersiz ve hatta hatalı olduğunu gördüğümde detaylı bir biyografi yazmakla işe başladım. Böylece yaklaşık elli sayfalık bir İbsen biyografisi ilk bölüm olarak kitaptaki yerini aldı. Bu bölümü çok önemsiyorum çünkü İbsen’in oyunlarına onun hayatını bilerek baktığımız zaman bambaşka gerçeklerin farkına varıyorsunuz. Nora’yı kurmaca bir karakter değil de, İbsen’in bizzat tanıdığı Laura Kieler, Hedda Gabler’i Emilie Bardach olarak görmeye başlıyorsunuz ki bu dönüşüm bizi oyun dünyasından alıp 19. yüzyıl gerçekliğinin ortasına bırakıyor. Bu zamansal yakınlaşma hissi toplumsal cinsiyet çalışanlar için benzersiz bir yolculuk imkânını olanaklı kılıyor. İbsen’e bu açıdan baktığımızda zamanın ruhuyla benzersiz bir karşılaşma yaşıyorsunuz. Bir incelemeci olarak bu çalışmada beni en heyecanlandırıcı nokta bu olmuştur. Bu heyecanın bir yansıması olarak çalışmamı Nora, Hedda Gabler, Bayan Alving gibi birincil oyun kişilerle sınırlı tutmayıp İbsen metinlerinde yer alan kadın rol kişilerinin tümü kapsamında genişlettim. Böylece toplumun farklı katmanlarından kadınların 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıp yargıları tarafından nasıl kuşatıldığı, bunlarla nasıl mücadele ettikleri ya da edemeyip kabullendikleri ve bu kabullenişin toplum yaşantısını nasıl etkilediği üzerine düşünme fırsatı yakaladım. Ne mutlu ki bunu okuyucuyla da paylaşma şansım oldu. Bu kitabın ilk baskısı Ankara’daki Norveç Büyükelçiliği tarafından 2013 yılında basıldı. Bu özel baskı, kitabın yolunu açmış oldu.

Kendilerine buradan bir kez daha teşekkür ederim.

Bu kadınları sıra dışı kılan özellikler nelerdir?

Benim açımdan bu sorunun yalın yanıtı mücadele edebilme güçleridir. İbsen’in kadınları kimi zaman kendilerine dayatılan hayatı reddetmek, kimi zaman da o hayatı devam ettirebilmek adına müthiş mücadeleler veriyorlar. Bunu yaparken kabulleniş ve vazgeçiş ekseninde olanca sakinlikleriyle geziniyorlar. Kimi kabullenmeyip Nora olarak yoluna devam ediyor; kimi kabullenip Bayan Alving olarak karşımıza çıkıyor; kimi de Hedda Gabler gibi hayatından vazgeçiyor. Seçimleri her ne olursa olsun bu kadınların her biri bir rol modele dönüşüyor. Bence yalnızca topluma dur demek değil, toplumun dayattığı hayatı, kendi kurdukları düzen içinde yürütmek de cesaret gerektiren seçimlerdir. Yaşadığımız toplumda bugün hâlâ birçok kadının kendilerine dayatılan kısıtlı ve kısıtlanmışlık hissi yaratan hayatlara devam etmekte olduklarını düşündüğümüzde İbsen’in kadın karakterlerine yaptırdığı bu seçimler son derece cesur ve sıra dışı kalıyor.

89

İbsen’in kadın kahramanlarının bir melankoli halinde yaşadığını görüyoruz. Hedda Gabler’in “iç sıkıntısı”, Denizden Gelen Kadın’da Ellida’nın denizi izleyerek dalıp gitmeleri, Yapı Ustası Solness’te Bayan Solness’in mutsuzluğu gibi örnekler çoğaltılabilir. Brand oyununda Agnes belki de bütün İbsen kadınları için durumu özetleyen bir soru soruyor kendine: “Kapalı, her şey kapalı... Ben çıkmak istiyorum. Bu yalnızlığın dehşeti içinde soluk alamıyorum. Çıkmak mı? Nereye gitmek için? (...) İstersem bu hüznün verici boşluğun dehşetinden kaçabilir miyim?” Kadın kahramanların her biri birbirlerinden farklı olsalar



da ortak yaşadıkları bu “hüzün verici boşluk”un kaynağı ve dramatik aksiyondaki etkisi için ne söyleyebiliriz?

Ben bu durumu melankoli tanımı içinde genellemeyi doğru bulmuyorum. Bu kadınları melankolik algılamak var oldukları zeminin de kayganlaşmasına neden oluyor ve bizi hatalı analizlere yönlendirebiliyor. Mesela örneklediğiniz bu kadınlar farklı yaş ve sınıftan geliyorlar. Hedda Gabler dediğimizde toplum içinde kabul edilebilir bir hayat sürebilmesi için evlenmekten başka seçeneği olmayan genç bir kadına bakıyoruz. Hedda gibi kendine ufuk çizgisini hedef alan bir kadına: “Sen bahçede oyna” dersanız elbette bir iç sıkıntısı yaşamasına neden olursunuz. Aline Solness’e baktığımızdaysa uzun süreli bir evliliği olan, ikiz çocuklarını kaybetmiş bir anne ve eşi tarafından sürekli olarak genç

kadınlarla alenen aldatılan bir eşle karşı karşıya kalıyoruz. “Hüzün verici boşluk” olarak tanımladığınız yapı onun anne ve eş olmasıyla ilişkilenebilir. Ellida’ysa evlendiği erkeğin ilk kızından birkaç yaş büyük olması nedeniyle diğerlerinden ayrılıyor. Uzunca bir süre onu aile yapısının harcı içinde doğalında kaynamış bir kum tanesi gibi değil de, sürekli düşüp duran ve orada durması için olduğu yere itilen bir çakıl taşı gibi görüyoruz. Geçmişteki aşk hikâyesi de eklenince Ellida’nın içinde olduğu girdap paylaşılabilen sırların etkisiyle daha da hızlı dönmeye başlıyor. Bütün bu duygu durumlarına detaylıca baktığımızda bunların kadın olmalarıyla bağlantılı olduklarını görüyoruz. Farklı kadınlık hallerinin farklı tonlardaki duyguları bunlar. Bu yüzden karakterin aksiyon yönelişinde dinamo işlevini görüyorlar. Verdiğiniz örnek

“Kadın ve erkek cinsiyete dayatılan roller yine toplumun beklediği şekilde yerine getirilmektedir. İbsen’in yaptığı işte bu yapıyı sorgulamak, dahası bu yapıyı yıkmaktır”

çok çarpıcı. İbsen’in gerçekçi oyunları arasında sınıflandırmadığımız ve manzum olarak yazdığı *Brand*’da Agnes, belki de şiirsel anlatımın da etkisiyle, sadece kendisinin değil, diğer İbsen kadınlarının ve 19. yüzyıl burjuva toplumundaki tüm kadınların içinde olduğu durumu çarpıcı bir şekilde dile getiriyor. Burada ben de ondan bir alıntı yapmak isterim: “Fırtınalara göğüs germek, savaşımın dolu bir yaşam... Bunlar nedir ki! Kolay işler... Bir de beni düşün... Saatlerin sonsuz uzunlukta geçtiği bu yıkık evde oturan beni düşün... Savaşımın ne olduğunu bile bilmeyen, eylem ateşinin kıvılcımını bile görmemiş olan beni düşün... Burada oturan, geçmişini anımsamaktan korkan ama hiç unutmayan beni düşün!” Bu satırların o dönemde ve bir erkek tarafından yazılmış olması benim açımdan onları çok ama çok kıymetli kılıyor.

İbsen’in özellikle düz yazı oyunları eski melodram geleneği, Fransız iyi kurulu oyun tekniğinin bir uzantısı olarak aynı mekânda, burjuva evlerinin oturma odalarında geçer. İbsen’in (tekinsiz) evlerini merceğine alan Mark Sandberg, her bir oyunda görünüşte mutlu yaşamı olan bu evlerin oyun sonlarında yıkıldığını söyler. Dahası bir oyunda

metaforik anlamda yıkılan, çökmeye mahkûm olan evler bir diğer oyunda yeniden kurulup yeniden yıkılmakta, her zaman İbsen’in retoriğinin içini boşaltacak yeni bir ev kurulmaktadır. Sizce İbsen evlerini “çökme tehlikesi”ne maruz bırakan sebepler nelerdir?

Elbette toplumun kendisidir. Yalnız ben bu evleri dediğiniz gibi tekinsiz olarak nitelendirmiyorum. Toplum açısından baktığımızda bu evlerin her biri gayet tekinli mekânlardır. Oyunların başlangıcında hemen hepsi tam da toplumun olmasını istediği gibi tasarlanmıştır. Kadın ve erkek cinsiyete dayatılan roller yine toplumun beklediği şekilde yerine getirilmektedir. İbsen’in yaptığı işte bu yapıyı sorgulamak, dahası bu yapıyı yıkmaktır. Kadın cinsiyetin bu derece kısıtlandığı bir yaşam içinde o evlerin birer birer çöktüğünü, çökeceğini söyler İbsen. Kendi hayatına baktığımızda da bu durumu annesinin yaşantısında olanca açıklığıyla görürüz zaten. Annesine yakın bir çocuk olarak yetişen İbsen için o günün aile yapısında bir şeylerin yolunda gitmediği gerçeği bir çocukluk anısı kadar canlı gerçeklerdir. Toplumsal değişimin zorunlu olduğu, bu değişimin kadınlara verilecek haklar ve baskıların kaldırılması yoluyla gerçekleşmesi gerektiğini göstermekten vazgeçmemesi, bu konudaki bilinçli ısrarı sözünü ettiğiniz metaforik çöküntünün başlıca nedeni.

Oslo’da düzenlenen İbsen Festivali’ni takip ettiğinizi biliyoruz. Bu festivallerde İbsen sahnelemeleri, İbsen üzerine yeni perspektifleri, oradaki izlenimlerinizi paylaşabilir misiniz?

İbsen Festivali, yeryüzünde bir yazar için sürekli bazda ve uluslararası çapta yapılan bir festival olması nedeniyle çok çok özel bir festival her şeyden önce. Dünyanın pek çok yerinden tiyatro insanlarına bir araya gelme fırsatı sunuyor. Benim için festivalin



92

en heyecan verici yanı bu çok kültürlü yapısı. Hepimiz artık neredeyse ailemizden biri kadar yakından tanıdığımız İbsen'i kendi kültürümüz, dünyayı algılayış şeklimiz ve bilgilerimiz üzerinden birbirimize yeniden ve yeniden anlatıyoruz. Bu çok önemseydiğim bir zenginlik. 2014 yılındaki festivalde Japonya'dan bir tiyatro grubunun geleneksel Japon tiyatrosu tekniklerine sadık kalarak sahnelediği *Bir Bebek Evi*'nden çıkıp Norveçli bir topluluğun aynı oyunu sahnelediği bir dans gösterisine gittiğimde aldığım kültürel hazı ve bana sordurduğu yepyeni soruları evimde otururken düşünmem çok olası değildi. Benzer şekilde o sene *Bir Halk Düşmanı*'yla festivale katılan Thomas Ostermeier'la oyunu hakkında söyleşebilmek, bunu dünyanın farklı yerlerinden gelen araştırmacılar ve yönetmenlerle birlikte yaşamak, yeni sorular sorup, yeni cevapları beraberce aramaya

çıkma benim açımdan festivali önemli kılan başka bir ayrıntıdır. İbsen'i daha yakından tanımak bakımından da Oslo'da olmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Bugün müzeleştirilen İbsen'in yaşama veda ettiği evi dolaşmak, Oslo Üniversitesi'nde bulunan ve kapıları dünyanın her yerinden İbsen araştırmacılarına açık olan İbsen Merkezi'ni ziyaret edip birçok farklı kaynağa ulaşmak festivalin sunduğu farklı zenginlikler arasında. Dünyanın küçüldüğü ve bir internet bağlantısıyla pek çok bilgiye ulaşabildiğimiz günümüzde bir arada olmayı, aynı konu üzerinde üreten insanları bir araya getirmesi bakımından çok kıymet verdiğim bir festival.

Türkiye'deki İbsen sahnelemelerinin son yıllarda arttığını görüyoruz. Devlet Tiyatrosu'nda *Nora*, *Hedda Gabler*; İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda *Hedda Gabler* ve Talimhane Tiyatrosu, *Bir Halk Düşmanı* sahnelemeleri ilk aklımıza gelenler ve ayrıca Türkiye'de en çok sahnelenen İbsen oyunları. Bir karşılaştırma yaptığımızda buradaki İbsen sahnelemeleri, İbsen oyunlarına bakışı nasıl değerlendirirsiniz?

Umut verici fakat yetersiz buluyorum. Ben tiyatromuzun çok Shakespeare sever olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle sahnelenen oyunlara baktığımızda klasik eser kotasının genelde Shakespeare'le dolduğunu, İbsen'in kendine pek yer bulamadığını görüyoruz. Oysa burada önemli bir nokta var. İbsen oyunları birer klasik olmalarına rağmen içerdikleri konular açısından günümüz Türkiye'si için güncelliklerini ne yazık ki hâlâ koruyorlar. Dramatik malzeme olarak baktığımızda bu toplum için çok canlı metinler ve ele aldıkları tartışma bizim hâli hazırda üzerinde toplumca uzlaşmadığımız konuları kapsıyor. Toplum olarak aşamadığımız bir eşğin oyunlarına karşı bu derece ilgisiz kalmayı doğru bulmuyorum açıkçası. Bu nedenle İbsen

eserlerine tiyatromuzun daha içten sarılması gerektiğini düşünüyorum. Sözüne ettiğim bu sarılmayı İbsen oyunlarının İngiltere’de ilk sahnelenişlerinde görebiliriz mesela. *Bir Bebek Evi* 1886’da Londra’da okuma tiyatrosu olarak sahnelendiğinde Nora’ya Karl Marx’ın kızı Eleanor Marx hayat verirken, Krogstad’ı Georg Bernard Shaw okumaktadır. Entelektüel çevre bir lokomotif gibi İbsen eserlerine sarılır. Bizde böyle bir kabul ne yazık ki olmamış ve yok. *Bebek Evi*’nin Türkçe’ye çevrilmesi 1942, Devlet Tiyatrolarında sahnelenmesiyse 1965’tir. Bu geç kalınmış, geriden gelen ilginin artmasını bekliyorum. Burada Türkiye’de düzenlenen festivallere de önemli bir görev düşüyor bana kalırsa. 2014 yılında İKSV tarafından düzenlenen Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali’ne Thomas Ostermeier’in sahneye koyduğu *Bir Halk Düşmanı* gelmiş ve büyük ilgi görmüştü. İbsen’in yurtdışında gördüğü bu ilginin gecikerek de olsa ülkemizde de yeşermesini arzulamanın ötesinde bu toplumda yaşayan bir kadın olarak buna ihtiyaç duyuyorum.

Son olarak; dram sanatı alanında eğitim alan ya da oyun yazmaya çalışan herkesin yolu İbsen oyunlarıdır. Bugün klasikleşmiş ve her tiyatro öğrencisinin klasik dramatik yapıyı kavramak için başvurduğu oyunlar bunlar. Siz, İbsen’den neler öğrendiniz? İbsen’in sizin üzerinizde bıraktığı etki nedir? Sizce, Türkiye’de genç oyun yazarlarının İbsen’den öğrenecekleri nelerdir?

Bir oyun yazarı olarak İbsen’den öğrendiğim en önemli konu yazdığım bir oyunun uyarılama yapılabilecek bir öz içermesine dikkat etmek ve bu tarz konulara yönelmek olarak belirtebilirim. Bugün birçok oyun yazarı eserlerinin aynen yazdıkları gibi sahnelenmesi konusunda tutucu davranıyor. Oysa İbsen’e baktığımızda oyunlarının uyarlamalarının yapılmasını çeşitli kereler dile getiren ve bu



93

istegini belirten bir yazarla karşılaşıyoruz. Belki de bu yüzden Ingmar Bergman gibi pek çok önemli yönetmenin İbsen’le yol arkadaşlığı yaptığını görüyoruz. Bunlardan biri az önce sözüne ettiğimiz Ostermeier. *Hedda Gabler* ve *Bir Halk Düşmanı*’nı sahneledikten sonraki bir söyleşisinde oyuna eklediği bölümleri yazarken eğer İbsen yaşasaydı bugünün insanına neler söylemek isterdi diye uzun uzun düşündüğünü belirttikten sonra ekler: “Onun yazmayacağı hiçbir şeyi kaleme almadım”. *Bir Halk Düşmanı*’nın sinema uyarlaması olan *Jaws*’ın yönetmeni Steven Spielberg’se filmini “*Moby Dick* ile *Bir Halk Düşmanı*’nın karşılaşması” olarak özetler. Bir oyun yazarının kendisinden sonra gelen sanat insanlarına eserlerini böyle bir düşünsel cömertlik içinde sunmasının büyük bir başarı olduğunu düşünüyorum ve oyun yazarlığında nitelikli uyarlamaların artmasını umuyorum.

Sanatı Cümleler Arasına Sıkıştırarak

DİKMEN GÜRÜN

Sanatta din, dil, ırk, milliyet, cinsiyet ayırımı olmayan paydaş bir dünya vardır. O nedenle de sanatı “vatan milliyetçisi” gibi cümleler arasına sıkıştırmak doğru değildir.

3 Temmuz 1941’de, Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını verirken dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel yaptığı anlamlı konuşmanın bir yerinde şöyle der:

“Tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. (...) Türk hümanizması, beşer eserine istisnasız kıymet veren, ona zamanda ve mekânda hudut tanımayan hür bir anlayış ve duygudur. Hangi milletten olursa olsun insanlığa yeni bir düşünüş, yeni bir duyuş getiren her esere bizim yüreklerimizin besleyeceği his, ancak saygı ve hayranlıktır.”

Tiyatroyu, operayı ve de tüm sanat dallarını böyle geniş bir perspektifle kucaklamak evrenselden yerele, yerelden evrensele gidiş yolunda temel bir anlayışı dile getirir kuşkusuz.

“Müellifi bizden olmayabilir, bestekâr başka milletten olabilir. Fakat o sözleri ve sesleri anlayan, canlandıran biziz. Onun için Devlet Konservatuvarının temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar Türktür ve millidir” derken de yine bu sanatların evrensel dili üzerine odaklanır.

Dün Hasan Âli Yücel’in zengin söyleminden bugün Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Nejat Birecik’in repertuarla ilgili olarak yaptığı açıklamaya geliyorum. Birecik, “Milli ve

manevi duyguları pekiştirmek için hümanist vatan milliyetçisi sanatçılar olarak vatan bütünlüğüne katkıda bulunmak amacıyla” 12 bölgede 65 sahnede sadece yerli yapımlarla perde açılacağını belirtiyor. Öncelikle, bu açıklamanın baştan sona haması ifadelerle dolu olduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz. Kaldı ki; Devlet Tiyatrolarının kuruluş ilkelerinden en önemlisi değil midir zaten yerli yazarları, yerli oyunları desteklemek? Geçmişte, kimi zaman edebî kurullarla tartışmalar yaşansa da bu temel amaca daima özen gösterilmiştir. Ama aynı şekilde, yine ilkelerinden biri olarak dünya klasiklerini de sanatçıyla ve seyirciyle buluşturmak



Ragıp Yavuz

durumundadır Devlet Tiyatroları. Her şey bir yana; sanatta din, dil, ırk, milliyet, cinsiyet ayırımı olmayan paydaş bir dünya vardır. O nedenle de sanatı “vatan milliyetçisi” tarzında cümleler arasına sıkıştırmak doğru değildir.

YAP-BOZ OYUNU GİBİ

Haberlerde okuduk; İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin baş baleti Yücel Emre Kaynarsu mantık sınırlarını zorlayan bir nedenle görevinden uzaklaştırılmış. Bu tür olaylar insanları ürkütüyor ve bezdiriyor.

Bir kez daha İBB Şehir Tiyatroları'na bakacak olursak; “performans yetersizliği” nedeniyle paldır küldür işten atılan sanatçılardan 11'i geri çağrıldılar. Niye atıldılar ve sonra neden çağrıldılar gibi bir soru sormuyorum. Tek sorum; diğer 9 sanatçının durumu ne olacak? Her atılan adımın bir açıklaması

olmalıdır herhalde. Öte yandan, açığa alınan kadrolu sanatçılardan Ragıp Yavuz Şehir Tiyatroları'ndan ihraç edildi. Sosyal medya takipçisi değilim ama yıllardır yönettiği oyunlarla tiyatro dünyasında önemli bir yeri olan bir sanatçının bu kuruma dair sosyal medyadaki muhalif paylaşımları gerekçe gösterilerek işten atılması baskıcı bir yaklaşım değil midir?

Biraz da sanatla yatıp kalkalım artık... Özel tiyatrolardan tüm olanaksızlıklara karşın güzel haberler geliyor yeni sezona dair... Ödenekli tiyatrolardan da çekişmelerin yerlerini, yerli ya da yabancı, güçlü yapımlara bıraktığı oyunlar beklemenin zamanıdır .

Bu yazı 13 Eylül 2016 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayımlandı.

Cambaza Bak Cambaza

95

HAMİ ÇAĞDAŞ

Bir zamanların İstanbul'unda tatil günleri meydanlarda eğlence parkları kurular bunların da yıldızı tel cambazları olurmuş. Halkın ilgisinin yanı sıra yankesiciler de bu gösterilere ilgi gösterir, cambazı ilgi ile izleyenlere yaklaşıp ceplerinden cüzdanları çalarlarmış. Bu durumu hissedip etrafına bakınanlara da yanlarındaki erkete “Cambaza bak cambaza” diyerek kurbanın dikkatini yeniden cambaza çekermiş.

Son günlerde böyle bir “cambaza bak” dirimi yaşıyoruz her alanda. Her yerde FETÖ'cüler var. Kaçak kat çıkarsanız ihbar eden FETÖ'cü, size ceza kesen de, yolda arabanıza çarpan da, rakip firmada çalışan da, karşı dükkânın sahibi de. Yıllarc a yapmak isteyip de yapamadığınız ne varsa yapınız ne de olsa FETÖ var...



Nejat Birecik



İstanbul D.T. perdelerini İskender Pala'nın *Jennifer'in Düğünü/Osman Gazi* oyunuyla açtı

96

Sanat dünyası da bundan nasibini aldı. Darbe girişiminin hemen ertesinde dizi sanatçılarından FETÖ'cü olanların ayıklanması, zam ve daha iyi çalışma koşulları isteyen çalışanların da bunlarla beraber gözüaltına alınması istendi. Malum bu sektörde acımasız bir rekabet ortamı var. Ardından yazarlar, şairler geldi "darbeci" olarak... Sıra elbette tiyatroculara gelecekti. İstanbul Belediyesi bu fırsatı kaçırmadı ve Şehir Tiyatroları'nda "çıban başı olanların" işine son verdi... Bütün bu olup bitende FETÖ'cü olmamanın bir ispatı yok elbette...

Son sürprizi Devlet Tiyatroları yaptı ve bir açıklamayla "hainliğe karşı milli ve manevi duyguları pekiştirerek milletin birliğine katkı sağlayacak ve bu toprakların hikâyesine ışık tutacak 'yerli' oyunları repertuarına ekledi"ğini halkımıza müjdeledi. Bu yılın sloganını "Türkiye'nin Perdeleri Türk Tiyatrosuyla Açılıyor" olarak belirlediğini açıklayan Devlet Tiyatroları'nın genel müdürü Nejat Birecik açıklamasını "Kaba siyaset rutubet

gibidir sanatı çürütür, işimiz incelikli sanatçı bilinciyle estetik üretmek. Bu nedenle Devlet Tiyatroları, kaba siyasetten uzak incelikli sanatçı sorumluluğuyla halkıyla bütünleşerek çalışmaya devam edecek." diyerek tamamlıyor.

Açıklamanın tümü medyada yer aldı. Böylece darbe girişiminin en önemli nedenlerinden birinin yabancı oyunlar olduğunu ve birlik ve beraberliğimizin temelinde dinamit koyanların da bu oyun yazarları olduğunu öğrenmiş bulunuyoruz. Hemen bir iade listesi hazırlayıp bu FETÖ'cü yazarları ülkelerinden isteyip gözüaltına almalıyız. Biz tiyatro izleyicileri de bu durumun hiç de 'kaba siyaset' sonucu olmadığını da bilmeliyiz... Peki bu karar siyaset sonucu değil de ne? Sanatımızı dışa kapatarak ne elde edebiliriz... "İncelikli sanatçı bilinciyle estetik üretme"nin yerli - yabancı oyunla ilgisi ne? Yani yabancı oyunlar sahnellerseniz bu (ne demekse) gerçekleşmiyor. Estetik üretmek hem de incelikli sanatçı bilinciyle yalnız yerli oyunlar sahnelenerek başarılabilir.

Elbette Devlet Tiyatroları yerli yazarlarımızın oyunlarını sahneleyecek. Bu kurumun görevlerinden biri de bu... Ama evrensel nitelikte, günümüzün sorunlarına ışık tutacak oyunlar... Asla peşin bir yargım yok ama, oyun seçimlerinde bir süre sonra "bizden olan" yazarların öne çıkmasından, tarih dersi canlandırmasına dönüşmesinden, bir de 'yerli oyun' tartışmasının 'türban' tartışmasına dönüşmesinden, kendimiz pişirip kendimizin yemesi durumunun yaşanmasından korkarım.

Sanırım "kandırılan" kervanına Nejat Birecik de katılıyor. Son açıklamalardan da bîhaber kendisi; Devlet Tiyatroları özelleştiriliyor. Bakanımızın açıklamasına göre özelleştirmeye taşınmazları satılıyor. Nerede "yeni sezonda yeni sahnelerin faaliyete geçmesi ve atölyelerin devam etmesi"...

Bu yazı diren sanat (www.dirensanat.com) internet sitesinde yayımlanmıştır.