

Tiyatroyla  
ilgili  
her şey...

TEB OYUN  
SAYI 32, KIŞ 2017

TEB ve TEM adına sahibi  
**T. Yılmaz Öğüt**

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ  
**Hasan Anamur**

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ  
**Tijen Savaşkan**

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

TASARIM  
**İbrahim Kaçtıoğlu**

KAPAK FOTOĐRAFI  
**Mbuya Ya Gandambu Maskesi, Afrika**

ADRES  
Kazancı Yokuşu 18/12 Osmanlı İş Merkezi  
34437 Beyođlu-Taksim / İstanbul  
Tel: 0 212 249 87 37-38 Fax: 0 212 249 02 18  
Web: www.tiyatroelestirmenleribirligi.org  
E-mail: tiyatroelestirmenleribirligi@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 Derneđi'nin aşığıda belirtilen hesabına yatırıp dekontunu ad soyad, adres, telefon numarası ve e-posta bilgilerinizle birlikte tiyatroelestirmenleribirligi@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 Derneđi 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, Beyođlu  
Pandora Kitabevi, Beyođlu  
Bibliomania, Cihangir

# İçindekiler

## Editör

TIJEN SAVAŞKAN — 4

## Tiyatro Şiddete Karşı

İNCELEME / AYŞEGÜL YÜKSEL — 6

## Macbeth ve Lady Macbeth

İNCELEME / ÖZDEMİR NUTKU — 20

## Tiyatro Eleştirmenliği Üzerine Ayrıksı Düşünceler

İZLENİM / ROBERT SCHILD — 26

## Shakespeare ve Florio Üzerine Gözlemler

İNCELEME / MICHEL VAIS — 32

## Vaclav Havel'in Oyunları *Bildirim* ve *Largo Desolato*

İNCELEME / BERNA ATAĞLU — 39

## Duyguların Yoğunluğunda Münih ve Köln'de *Lucia di Lammermoor*

ELEŞTİRİ / ZEHRA İPŞİROĞLU — 43

## Bizi Yaratan Shakespeare

ELEŞTİRİ / YUSUF ERADAM — 46

## Sızının da, Umudun da Yuvası *Aşiyân*

ELEŞTİRİ / FATMA ONAT — 52

## Göç ve Tiyatro Şermin Langhoff ve Maxim Gorki Theater

İZLENİM / BEKİR AKBAŞ — 55

## Hangi Çocuk Tiyatrosu

TANITIM / BEKİ HALEVA — 60

## Marina Carr'dan Üç Oyun Türkçe'de

TANITIM / HANDAN SALTA — 62

## DOSYA

### Uluslararası Arenada Henrik Ibsen

*Halk Düşmanı* Çapulcu mu Psikopat mı?

ZEHRA İPŞİROĞLU — 66

Errol Durbach Ibsen'e Çevirmen Bakışı

ERROL DURBACH — 70

Marvin Carlson: Uluslararası Başarı Kazanan İlk Yazar Ibsen

EYLEM EJDER — 76

Freddie Rokem: Kamusalla Mahrem Sınırında Ibsen

EYLEM EJDER — 78

Tim Etchells: Hayatı Sanat Üzerinden Sorguluyoruz

BAHAR AKPINAR — 81

### Çocuklar ve Gençlere Sanat Festivali

İZLENİM / HAKAN SİLAHSIZOĞLU — 83

### Uluslararası Genç Eleştirmenler Semineri

TEB ETKİNLİK / HANDAN SALTA — 86

### Interferences Tiyatro Festivali ve Genç Eleştirmenler Semineri

TEB ETKİNLİK / EYLEM EJDER — 93

### Tiyatro Eleştirmenleri Belgrad'ta Toplandı

TEB ETKİNLİK / RAGİP ERTUĞRUL — 95

# Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

**B**undan önceki yıllar hiçbir yıl 2017 kadar büyük umutlarla ve dileklerle gelmemiştir. Çünkü ilk kez bu dilekler kitleler tarafından paylaşılan, neredeyse hiç bireysel olmayan, toplumsal içerikli, biraz da karamsarlıkla dillendirilen umutlardan ibaretti. Barış, demokrasi, özgürlük, huzur... Her zaman öylesine ağızdan çıkan bu kavramların bu kez ülke genelinde niteliği içten ve sahici, anlamları ise iyice yüklü ve çok ağırdı.

Tüm bu umutlar 2017'nin ilk saatlerinde ölü doğdu. "Söz bitti, umut bitti, inanç bitti" ... derken, ışık bir yerlerden sızıyor. Sızmak zorunda.

Evet her gün her saat yeni bir gündem ve korkunç bir olayla hayatlarımız kuşatılmış durumda. Kurşunlar, bomba yüklü araçlar, canlı bombalar, şehit haberleri, bitmeyen kaos ortamı, savaş... Belli ki bizi kurtaracak bir kahraman gelmeyecek. Bir at sineği, belki de herkesin bir at sineği olma zamanı geldi de geçiyor. Neden at sineği? Bilen bilir.

2500 yıl önce idam kararı öncesi savunmasında, "Yavaş ve dürtülmesi gereken bir atı andıran insanlığı yerinden oynatmak için Tanrı'nın tebelleştiği bir at sineğini kolay kolay bulamazsınız. Ben Tanrı'nın devletin başına tebelleştiği bir at sineğiyim" demiş ve şöyle devam etmiş, "Her gün her yerde dürtüyor, uyarıyor, azarlıyorum, ardınızı bırakmıyorum. Benim gibi birini bulamayacaksınız yargıçlar. Onun için beni esirgemenizi, Tanrı size acıyıp benim yerime başka bir at sineği gönderene kadar, kendinizi

benden yoksun bırakmamanızı salık veririm. Yoksa yaşamınızın geri kalanında uykuya dalarsınız yine."

At sineği deyip geçmemek gerek, değerli gazetecilerimizden, sanatçılarımızdan, yazarlarımızdan ve akademisyenlerimizden, bırakın kahramanlığı sadece bir at sineğinin işlevini yerine getirenlerin bir kısmı içeride, dışarıdakiler de artık çok az. Ama yetmiyor işte. Son olarak, Ankara DTCF Tiyatro Bölümü'nün değerli akademisyenlerinden Süreyya Karacabey öğrencilerinden kopartıldı. Birlik olarak sonuna kadar yanındayız.

Sanatımız tiyatro da şimdilerde bir at sineğinin işlevini üstlenmek durumunda. Sezon oyunlarının bir kısmında ağır ya da hafif toplumsal göndermeler, seyirciyi heyecanlandıran, ayna tutan, kitlesel duyarlılığımızı paylaşan anlar, replikler, aksiyonlar yok değil. Bazen de insanlığımızı, farkındalığımızı tetikleyen, nefesimizi ve gözümüzü açan o anlarda kanatlanır gibi oluyoruz. Ama yetmiyor işte. En azından durmamak, bu ortamda anlamsız da gelse, daha fazla üretmek ve paylaşmak gerekiyor.

Sezon her şeye karşın yoğun bir tempoda sürerken biz Kış sayımıza yine değerli hocalarımızın inceleme yazılarıyla başlıyoruz. Özdemir Nutku Macbeth ve Lady Macbeth üzerine, Ayşegül Yüksel'se Tiyatro Şiddete Karşı başlıklı değerli incelemeleriyle sayfalarımızda. Shakespeare ve Florio Üzerine Gözlem başlıklı inceleme, Michael Vais'in Hasan Anamur tarafından çevrilen ve geçen sayıda paylaştığımız yazının devamı niteliğinde.



Eleştiri yazılarımıza gelince; Yusuf Eradam'dan sezondaki üç Shakespeare oyunu üzerine bir değerlendirme, Fatma Onat'tan *Aşiyân* oyunu üzerine bir eleştiri ve son olarak Zehra İpşiroğlu'ndan Almanya'da, Köln ve Münih'te sahnelenen Lucia di Lammermoor'un iki farklı yorumu üzerine bir opera eleştirimiz var.

Yine Almanya'da yeni yönetimi ve farklı çizgisiyle Gorki Tiyatrosu'nu mercek altına alan bir izlenim yazısı Bekir Akbaş imzasını taşıyor. Türkiye'de eleştiri ve eleştirmenlik üzerine düşüncelerini paylaşan Robert Schild, özellikle ülkemizdeki tiyatro eleştirisi üzerine önemli saptamalarda bulunuyor.

Dosyamıza gelince, son iki sayıdır Ibsen üzerine odaklandık ve bu sayı çıtaı biraz daha yükselttik. Geçen sayımızda yine değerli yazıların oluşturduğu bir dosya çalışmamız vardı, ancak bu kez uluslararası alanda önemli Ibsen uzmanları sayılan Kanada'dan Errol Durbach, ABD'den Freddie Rokem ve İngiltere'den bu yılki Ibsen ödülü sahibi Tim Etchell'e sayfalarımızda yer veriyoruz. Eylem Ejder'in öncülük ettiği *Uluslararası Platform'da Ibsen* adlı bu dosyamızın ilgi çekeceğini umuyoruz.

Geçen sayıda bir teknik hata sonucu Zehra İpşiroğlu'nun Ibsen'in Halk Düşmanı üzerine yazdığı yazı yerine ülkemizde sahnelenen Mehmet Ergen'in yönettiği Halk Düşmanı üzeine bir yazı basılmıştı. Bu sayı okurlarımızdan ve yazarımızdan özür dileyerek bu karışıklığı düzeltiyor

ve dosyamıza İpşiroğlu'nun Almanya'dan yolladığı Halk Düşmanı Çapulcu mu, Psikopat mı? Başlıklı yazısını koyuyoruz.

Kitap tanıtımlarına gelince, Mitos Boyut yayınlarından çıkan üç yeni kitabı Beki Haleva, Handan Salta ve Berna Ataoğlu tanıtıyor. Ataoğlu'nun tanıtımı bir yandan da kapsamlı bir Havel incelemesi niteliğinde.

Birliğimizin etkinliklerine dergimizde zaman zaman yer veriyoruz. Önceki sayılarımızda 2016'da gerçekleştirdiğimiz Çocuk Tiyatrosu Çalıştay'ına ayrıntılı biçimde yer vermiştik. Bu kez İKSV'nin desteğiyle birliğimizin gerçekleştirdiği Genç Eleştirmenler Semineri İstanbul kapsamında genç eleştirmenlerin yazdığı birkaç eleştiri yazısını paylaşacağız. Üyesi olduğumuz Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (The International Association of Theatre Critics-IATC)'nin 28. Genel Kurulu ve Uluslararası Konferansı, 27-28 Eylül 2016 tarihlerinde Belgrad'da yapıldı. Bu toplantıyı Ragıp Ertuğrul'un kaleminden aktardıktan sonra, yeni üyemiz Eylem Ejder'in Romanya Genç Eleştirmenler Semineri izlenimlerini aktaracağız.

Çocuk Tiyatrosu bizim için önemli bir alan, sizlere Hakan Silahsızoğlu'nun kaleme aldığı, İstanbul'da bu yıl ilki gerçekleştirilen Uluslararası ATTA Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Festival yazısıyla veda ediyoruz.

Tiyatrolar her şeye karşın perdelerini açıyorlar, ışıkları perde aralarından sızıyor, biraz umut biriktirmek ve paylaşmak için oyunlara gidin.

# Tiyatro Şiddete Karşı

AYŞEGÜL YÜKSEL

**A**ntik Yunan'ın Altın Çağı sayılan İ. Ö. 5. yüzyıl, toplumun sanat, kültür, bilim ve siyaset alanlarında hızlı bir gelişim içinde olduğu, tiyatronun da dünya sanatına armağan edildiği dönemdir.

Yunan tragedyasının büyük ustaları Aeskilos, Sophokles, Euripides gibi ozanların metinlerinde “şiddet” içeren sahneler yer almaz. Çünkü tiyatro eğriyi doğruyu soğukkanlılıkla değerlendirme uzamıdır. Toplumun “aşırılığa kaçma”yı her alanda sakıncalı gördüğünü gösteren “altın orta yol” ilkesi tiyatrodada

geçerlidir. Aşırı duygulardan kaynaklanan şiddet sahnelerinin gerçek dünyada da şiddeti tetiklemesi istenmediğinden, sahne olayının içerdiği kavga, döğüş, işkence, cinayet, intihar sahneleri, seyirciye, “anlatıcı” görevi taşıyan Ulak ya da Haberci tarafından, geçmiş zamana indirgenmiş – yaşandığı andaki sıcaklığı bir oranda soğutulmuş - biçimiyle aktarılır.

## SAVAŞA KARŞI TİYATRO

Dahası, ister tragedya ister komedyaya olsun, Antik Yunan döneminin oyunları, siyaset



yönünden de “savaş”a karşı “barış”ı savunan, bu yönde kadınların da etkin bir rol oynadığı yapıtlardır.

Kadınların barışçıl tepkisi arketipsel bir özellik taşır. Antik Yunan’ın üç büyük yazarının üç büyük oyunu, “kadın duruşu”nun (erkek-egemen varoluşun, tanrı Zeus’u örnek alan şiddet bağımlılığına karşı) barışa yönelmede nasıl sağlam bir cephe oluşturduğunu gösterir.

Sophokles’in *Antigone* trajedisi Tebai krallığını elde etmek için -barışçıl çözüme sırt çevirerek iç savaşa neden olan iki erkek kardeşin ölümü üzerine yapılandırılmıştır. Antigone, iki erkek kardeşinden birinin gömülmesine izin vermeyen siyasal erkin zorbalığına barışçıl tutumuyla karşı çıkarak kardeşini gömecek, sonra da yaptığı özgür seçimin bedelini ödeyecektir.

Euripides’in *Truvalı Kadınlar*’ı, 11 yıl süren, hem Yunan hem de Truvalı binlerce erkeğin ölümüne neden olan Truva Savaşı’nın ardından, esir/köle olarak Yunan gemilerine bindirilen, savaş ylığını kadınlara yüklenen acının anlatımıdır.

“Altın Çağ”ın politik komedi yazarı Aristophanes’in *Lysistrata* (*Kadınların Savaşı*) oyunuyla savaş bağımlısı kocalarını yataklarına almayan kadınların “barış” eylemini anlatır.

İnsanların şiddet izlemekten büyük keyif aldıkları, Hıristiyan esirlerin gladyatörlerle döğüştürülmesinin ya da arslanların önüne atılmasının en popüler seyirlikler arasına girdiği Antik Roma dönemindeyse tiyatro sahnesindeki yapay şiddet önemsiz kalmıştır. Ünlü tragedya yazarı ve eğitimci Seneca’nın yapıtları, ahlâk değerlerini yücelten bir yaklaşımla biçimlendirilmiş olsa da, ürkütücü şiddet sahneleri içerir. (Bu arada, Seneca’nın oyunlarının yalnızca “okunmak” için yazıldığı, dolayısıyla da şiddet olaylarının sahnede canlandırılmadığı savını da anımsatalım.)

İngiliz Rönesansı, tüm başka Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, Antik Roma’nın Latin uygarlığına taşıdığı tiyatro olgularının benimsemiştir. 16. yüzyılın büyük ozanı Shakespeare, tüm çağdaşları gibi Seneca’nın



Euripides’in *Troyalı Kadınlar*’ı (Soldaki fotoğraf: Türkiye, Almanya, Yunanistan ortak projesi, 2014) ile Sofokles’in *Lysistrata*’sı (Sağdaki fotoğraf: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Yönetmen: Can Doğan, 2014) yüzyıllardır kadınların savaşa karşı direnişinin sembolü olarak sahneleniyor.

Istanbul Tiyatro Festivali'nin  
'Köprü Projesi'nde Sam Mendes'in  
yönettiği III: Richard'ta Kevin Spacey



8

yapıtlarından etkilenmiştir. Bu nedenle, tiyatrodaki altın çağını yaşayan İngiltere'de trajediler, çoğunlukla sahne üstünde yer alan şiddet olaylarıyla yoğrulmuştur. Shakespeare sahnedeki şiddeti, şiddete karşı olan tutumunu belirlemek için kullanan bir yazardır.

### **SHAKESPEARE'DEN İÇ SAVAŞA KARŞI UYARI**

Modern öncesi İngiltere'sinin parlak çocuğu Shakespeare'in temel politik yaklaşımı "güçlü ve âdil" bir devletin varlığının korunmasıydı. İngiltere'de iki büyük iç savaşın yer aldığı 15. ve 17. yüzyılları birbirine bağlayan sancılı bir politik dönemde doğan ozan, devletçe Katolik inancının yasaklandığı ve Protestanlığın dayatılması sonucu toplumda yoğun biçimde yer alan ihbarcılığın, tutuklamaların, işkencenin, idamların oluşturduğu travma ortamında yaşamıştı. Kraliçe I. Elizabeth'in arkasında bir veliaht bırakmayacak oluşu da Shakespeare'in iç savaş tehlikesi karşısındaki tedirginliğini pekiştirmiş olmalı.

Shakespeare, 15. yüzyıl İngiltere'sini 30 yıl boyunca kanlı bir kardeş kavgasına sürüklemiş olan Güller Savaşı'nı (1455-1485), "tarihsel

oyunları" arasında yer alan *Henry VI* üçlemesi ve *Richard III*'le sahneye getirmiştir. Bu şiddet yüklü metinlerin içerdiği temel eksenlerden biri, toplumun en az üç kuşağının yaşamını karabasana çevirmenin ağır sorumluluğunu taşıyan tarihsel kişilerin, karakter ve eylem boyutunda, yoğunlukla irdelenmesidir.

*III. Richard* oyununun başkışisi Gloucester Kontu Richard, İngiltere'yi uzun yıllar acılara boğmuş olan iç savaşın (Güller Savaşı) son aşamasında, tahta geçmede önceliği olan akrabalarını (ağabeyini, yeğenlerini) ve hızla gerçekleşmesini istediği siyasal yükselişine engel olabilecek herkesi yok etme eylemine girişir. Bu yolda kullandığı araçlar, yalan, tehdit, rüşvet, iftira, dinsel gösteriş, her türlü ikiyüzlülüktür. Richard tipik bir Makyevelist kıyıcı olarak çıkar karşımıza. Amacına ulaşması için her yol geçerlidir. Gözünü bile kırpmadan başvurduğu şiddet onun vazgeçilmez yaşam biçimi olmuştur. Krallığı eline geçirdiği noktadaysa erkini yitirme korkuları başlar. İşte tam bu aşamada, güce ulaşma savaşımında kendisine hizmet etmiş olan dalkavuklarını da safdışı edecektir. İç savaşın yeniden başlamasına neden olmuş, tüm ülkenin lanetlediği bir canavar



olarak yapayalnız bırakılmıştır. Richard'ın sonu, çıkarları adına toplumunu kana boğduğu sürecin noktalanacağı aşamada gelir. Richard yaralıdır. Savaş alanında atını bile yitirmiştir. Elinde kılıcı, var gücüyle bağırılmaktadır: “Çabuk bir at bulun bana. Bir ata Krallığım!” Yükselme tutkusuyla, nice yaşamları söndürdüğü serüven, onu büyük bedeller ödeyerek ele geçirdiği krallığı, bir “at” karşılığında verebilecek duruma düşürmüştür. Vuruşmada yenik düşerek ölümcül son darbeyi alır. Kesik başı bir sopanın ucundadır artık. Toplum Richard'dan kurtulduğu için bayram yapmaktadır...

Geçelim İngiltere'ye ilişkin söylensi / tarihsel oyunları, ya trajediler? *Hamlet* hırslı bir kralın toplumun esenliğini yok edişinin öyküsüdür. *Kral Lear*, kendini tanrı sanan şımarık bir kralın ülkesini içine attığı iç savaşı da öykülemektedir. *Macbeth*, zorbalığa tutsak bir ülke yöneticisinin erk tutkusu adına toplumu sürüklediği iç savaşın da anlatımıdır. *Romeo ve Juliet* bile, Verona kentinde gündelik yaşamın, iki aile arasındaki düşmanlık nedeniyle iç savaşa dönüştüğü, ancak iki sevgilinin kurban verilmesiyle sonlanan bir “nefret öyküsü” değil midir?

Danimarka bir zindandır üniversiteli Prens Hamlet için. Gücünün doruğundaki kral babası “uyku sırasında” öldürülmüş, “katil amca” Claudius, Hamlet'in annesi dul kraliçeyle evlenerek yükselme tutkusunun son basamağını aşmıştır. Danimarka'da bir otorite boşluğu olması olasılığından yararlanan Norveç Prensi genç Fortinbras da yıllar önce Danimarka'nın Norveç'ten aldığı toprakları geri kazanmak için çete düzeninde savaşa geçmiştir.

Bu arada katil Kral, “kısa devre” yaparak “tahtla arasına girdiği” Hamlet'in Wittenberg Üniversitesi'ne dönmesine izin vermez. Hamlet'i Danimarka'da tutsak eder. Toplumunun esenliğini düşünen Hamlet, düzenin raydan çıktığı bir ortamda, “duyarlı denge”leri yeniden kurabilmenin zorluğuyla boğuşur. Sıradan bir “ölümlü” olduğunun bilincine varan tek kişidir oyunda. Dalkavukluğun, işgüzârlığın,

saray dalaverelerinin, çıkar kaygılarının dostu düşmana dönüştürdüğü bozbulanık ortamda, Saray Nâzırı Polonius'un oğlu Laertes bile isyan çıkartıp kral olmaya çalışır. Sonunda herkes ölüp de Danimarka'da tahta çıkacak kimse kalmayınca, siyasal güç “altın tabak” içinde Norveçli Prens Fortinbras'a sunulur. Danimarka, Danimarka'yı yok etmiştir.

Kral Lear erk sarhoşudur. Devleti uzun yıllar başarıyla yöneten bu yaşlı kral artık sorumluluklarından sıyrılmak ister. Ne ki sorumluluk ile yetkinin birbirinden ayrılamayacağını bilmez. Üç kızını çağırıp kendisine olan sevgilerini güzelce dile getirebilirlerse ülkesini onlar arasında paylaşacağını söyler. Dalkavukluğa açık çağrı çıkarmaktadır. İki büyük kız abartmalı sevgi sözleriyle babalarının “tanrıçılık” oyununa katılır. Küçük kızsız bu küçültücü yarışmaya katılmayı reddettiği için Lear tarafından cezalandırılır. Toprakları paylaşan iki büyük kız, “erk”ini kendilerine sunan yaşlı ama şımarık babalarına kısa sürede sıradan bir bunakmışçasına davranmaya başlar. Beklenmedik anda ulaştıkları güc, içlerinde sessizce yaşattıkları tutkuların ortaya çıkmasına neden olmuş, sonunda her ikisi de Gloucester Kontu'nun “piç” oğlu Edmund'un yükselme tutkusunun araçlarına dönüşmüştür. Lear'sa “dürüst” kızı Cordelia'nın, kendisi tarafından azledilmesine karşın Kral'ını en düşkün günlerinde bile yalnız bırakmayan Kent Dükü'nün, doğruları yüzüne söylediği için onu çok kızdıran Soyтары'sının değerini, dayanılmaz acılardan geçtikten sonra anlayacaktır. Ne ki Lear'in erkini yanlış ellere vermesinin bedelini yalnız aldatan ve aldananlar değil, gerçeği görebilenler, dürüstlükten ödün vermeyenler, gerekli uyarıları yapmış olanlar da ödeyecektir. Öykünün sonunda, güçlü bir krallıktan geriye boynu bükük bir toplum kalmıştır. Şiddet dolu bir öyküdür *Kral Lear*. Gloucester Kontu'nun sahne üstünde damadı tarafından gözlerinin oyulduğu sahne dehşet vericidir.

Macbeth İskoçya'nın en yiğit, en güçlü, en

yetenekli beylerindendir. Ülke dışından destekli bir iç savaşı bastırmada gösterdiği yetkinlik nedeniyle krallığa en yakın aday olduğunu bilir. Ne ki Kral Duncan kendi oğlunu tahta vâris ilan eder. Ölesiye istediği ve hak ettiği “erk”e uzak düşmeyi kabullenemeyen Macbeth, canavarca bir eyleme girdiğini bile bile, aynı zamanda akrabası olan Kral’ını, şatosuna konuk olduğu bir gece, “faili meçhul” süsü vererek öldürür. Kral’ın oğullarının kendi başlarını kurtarmak için ülke dışına kaçmalarıyla taht Macbeth’e kalır. Önceleri çevresini aldatmayı başaran bir zamanların dürüst kahramanı, siyasal gücü ele geçirdiği andan sonra, bu gücü yitirme korkusu yaşamaya başlar. Kendisine karşı olduğunu düşündüğü tüm odakları canavarca ortadan kaldırma aşamasında maskesi düşer. İskoçya kana bulanmış, yeni bir iç savaşın eşliğine gelmiştir. Kendi şatosunun insanların bile onu terk ettiği noktada Macbeth, kendisini bile içine soktuğu karabasandan uyanarak sıradan bir “katil” olduğunu anımsar:

“... Hayat dediğin ne ki:  
Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:  
Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!  
Bir daha da duyulmayacak artık sesi  
Bir aptalın anlattığı bir masal bu:  
Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu.”

Macbeth kısa bir süre sonra çatışmada ölür. Onun yükselme tutkusunun bedelini tüm toplum ödemiştir.

## **TIYATRODA ŞİDDETİN SÖMÜRÜLMESİ**

Tiyatroda şiddetin, tıpkı Antik Roma’nın doğuş gösterilerinde olduğu gibi, seyircinin ilgisini çekmek için kullanılması, orta sınıfın İngiltere’de ve Fransa’da yükseldiği 18. ve 19. yüzyıllara rastlar. Bu iki yüzyılda “melodram”, tiyatronun baskın seyirlik geleneğidir. Orta sınıf ahlâk değerlerinin korunduğu, düşündürmekten çok duygulandırmaya yönelen, merak duygusunu sürekli ayakta tutan bu oyunlarda bireysel şiddet “iyi” ve “kötü” arasındaki çatışmanın temel gösteri aracıdır. Kötünün iyi

olana karşı kurduğu tuzaklar, cinayet ve intihar sahneleriyle bezenir.

Tiyatroda “melodram” çağı 19. yüzyılın sonunda “gerçekçi” tiyatronun oluşumuyla noktalanır gibi olmuşsa da, melodram türü önce sinemada, sonra da televizyon dizilerinde kesin egemenliğini kurmuştur. Seyirciyi yaşamın / toplumun gerçeklerinden uzaklaştırmak için oluşturulmuş popüler medya kültürü içinde şiddetin yalancı görüntülerini sunmakta günümüzde de son derece başarılıdır.

“Gerçekçi” tiyatroya, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişin tüm siyasal-ekonomik-toplumsal sancılarını yansıtırken, melodram türünün içeriksizliğine karşı çıkmış, şiddetin bir seyirlik öge olarak sahneye çıkartılmasına da tepki getirmiştir. Gerçekçi tiyatroya yaşananlar, “değişim” sürecinden geçen toplumlarda “örtük” olarak var olan “dolaylı” şiddetin yansımalarıdır. Şiddetin gerçek yüzüyse, çoğunlukla sahnenin geri düzleminden ya da dışından gelen bir çığlık ya da bir silah sesinde belirginleşir. Ibsen, Strindberg, Çehov oyunlarında olduğu gibi... Dahası, tiyatro yazarı olma heveslilerine, bir oyunun ilk perdesinde duvarda asılı bir tüfek varsa, oyunun sonunda o tüfek mutlaka patlamalıdır öğüdünü veren Çehov bir adım daha ileri gitmiş, söz gelimi *Vanya Dayı* oyununda, patlayan silahın hedefi vurmayı beceremeyişyle, şiddet olgusunu gülünçleştirmiştir.

## **BRECHT’İN ŞİDDET ELEŞTİRİSİ**

İlk Dünya Savaşı’ndan her açıdan kesin bir yenilgiyle çıkan Almanya’nın savaş yorgunu konumuna en etkili ve güdümlü tepki Brecht tiyatrosunda anlatım bulmuştur. Brecht iki dünya savaşı arasında başladığı ve 1956’daki ölümüne dek sürdürdüğü tiyatro yazarlığı uğraşında şiddetin hemen her tür görüntüsünü eleştirmiştir.

*Galileo Galilei*, Katolik kilisesinin işkence aletleriyle gözdağı vererek, bulgularını halk arasında yayılmasını engellediği ünlü bilim adamının, insan olarak yenilgisinin öyküsünü



Eskişehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Yunus Emre Bozdoğan'ın yönettiği 'Aslan Asker Şvayk'tan (2015)

anlatır. *Kafka's Tebeşir Dairesi*, şiddetin sevgi ve emek duvarını geçemeyişinin masalıdır. *Sezuan'ın İyi İnsanı* ekonomik şiddetin insanı nasıl bencil ve acımasız kıldığını gösterir.

Savaşın dehşet vericiliği de Brecht'in pek çok oyununda dile gelir. *Cesaret Ana ve Çocukları* 30 Yıl Savaşları boyunca, arabasıyla cepheden cepheye giderek, ekmeğini savaştan kazanan bir kadının, sevgili çocuklarını birer birer yitirişinin öyküsünü anlatırken, "örtük" biçimde, savaş endüstrisiyle dünyayı egemenliği altında tutan emperyalizmi hedef alır. Erken dönem oyunlarından *Adam Adamdır*'sa nefis bir kıssadan hisse iletir. Gally Gay adlı obur bir askerin, karnını gönlünce doyurabilme özgürlüğü karşısında nasıl dehşet saçan bir şiddet aracına döndüğünü anlatır. Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda oyununun sonundaysa, üstünlüğünü yeryüzünü kana boyayarak ilan eden Adolph Hitler'i öldürmeyip süründürür.

Dünyaya yolunu şaşırtan Adolph Hitler, savaş alanında "yolunu yitirince", çarıklı kurmay, "küçük adam Şvak"ın "yol göstericiliği"ne sığınmak zorunda kalacaktır!

Peter Weiss'sa II. Dünya Savaşı'nın ve emperyalizmin şiddet edimiyle hesaplaşan *Soruşturma*, *Saloz'un Mavalı* gibi oyunları yanında, muhteşem bir sahne yapıtı olan *Marat -Sade*'la Fransız Devrimi günlerine dönerek, baş karakterlerden biri olan Marki de Sade aracılığıyla "sadism" in birinci elden irdelemesini yapar.

### **DÜRRENMATT'IN ŞİDDETE TEPKİSİ**

İsviçreli Dürrenmatt'ın en önemli oyunlarını yazdığı dönem, II. Dünya Savaşı yaşandıktan sonra başlar, savaş-sonrası dünyasının "Batı" ve "Doğu" olarak iki "blok"a ayrıldığı "Soğuk Savaş" yıllarında sürer ve iki blok arasındaki duvarlar yıkılmadan noktalanır. Bir başka

deyişle, Dürrenmatt tiyatrosunun “toplumsal / ekonomik / politik bağlamdaki odak noktası”, II. Dünya Savaşı’nda “güç” odaklarınca uygulanan baskı ve şiddet, Soğuk Savaş döneminde “güç” odaklarının dünyayı ele geçirme yolundaki hazırlıkları ve uygarlığın son aşamalarına yaklaştığı düşünölen Batı dünyasında, eskisinden çok daha “vahşi” olduğu kısa zamanda anlaşılacak olan kapitalist/emperyalist düzenin yükselişidir. Dürrenmatt’ın *Fizikçiler*, *Büyük Romulus*, *Yaşlı Bayanın Ziyareti*, 5. *Frank*, *Uyarca* ve başka oyunlarının temelinde, “erk” anlayışının, ancak dolaylı ya da açık şiddet aracılığıyla elde edilebilen, “para”, “yetke”, “ölüm” kavramlarıyla belirlenmiş bir üçgenin içinde hapsediğı görülür.

## İONESCO TİYATROSUNDA ŞİDDET

Çağdaş Fransız tiyatrosunun yaşamın her cephesindeki şiddeti irdeleyen biricik yazarı Jean Genet’dir. Genet, özellikle *Siyahlar*, *Pervaneler*, *Balkon*, *Hizmetçiler*, genel olarak da tüm oyunlarında, sömürgecilikten, ırkçılığa, sınıf farklılığından, yeraltı dünyasının karanlık işlerine dek toplumunun tüm çarpıklıklarını, sahne dilinin “açık” ve “örtük” şiddet anlatımlarıyla işlemektedir.

İki dünya savaşının yarattığı dehşet ortamının Fransız sahnelerindeki en şiddet yüklü örneği Jean-Paul Sartre’in *Mezarsız Ölümler*’dir. Yazar, şiddet olgusunu *Sinekler*, *Kirli Eller* ve başka oyunlarında da irdelemeyi sürdürür.

Sartre’in tiyatrodaki “gerçekçi” yaklaşımının karşısına, aynı dönemde Eugene İonesco’nun toplumsal ve siyasal boyuttaki şiddeti irdeleyen absürd yaklaşımı çıkar. “Dil”in bile bir şiddet unsuru olarak kullanılabileceğini gösteren ünlü yazarın *Gergedanlar* oyununda, sürü psikolojisinin bireyin beynini yıkamada nasıl bir şiddet ögesi olarak kullanılabilirdiği, *Makbett* oyunundaysa “küreselleşme” yalanının “saçma”sının nasıl çıkarıldığı görülür. Shakespeare’in *Macbeth* trajedisinin parodisi olan oyunda, zorba Macol açık bir şiddet

yanlısı olarak, iktidara geçer geçmez “evrensel barış”ı alt üst edeceklerini, “prenslüklerini” bir imparatorluğa dönüştürüp, kendilerini de “imparatorlukların ve imparatorların imparatoru” ilan edeceklerini söylemektedir.

II. Dünya Savaşı’nın yaşamı yok etmeye yönelik şiddet ortamı İonesco’nun başka oyunlarında ve Beckett’in kimi oyunlarında örtük biçimde yer alır. İonesco’nun *İskemleler* ve Beckett’in *Godot’yu Beklerken* oyunlarında Paris kenti milyonlarca yıl öncesinde var olmuş bir kent olarak gösterilir. Beckett’in *Oyun Sonu* oyununda, dünyadan tüm canlıları yok eden bir bomba geçmiş gibidir.

## AMERİKAN TİYATROSU ŞİDDETE KARŞI

A.B.D.’de II. Dünya Savaşı sonrasında sürdürölen “Kızıl Avı” (Red Hunt), iki bloka ayrılmış dünyanın Soğuk Savaş ortamında, kapitalizmin, komünizm karşısındaki konumunu sağlamlaştırmak için alınmış önlemlerden biriydi.

Senatör Joseph McCarthy’nin, 1950 yılında - A.B.D.’nin komünizm tehlikesiyle yüz yüze olduğu yönündeki propagandanın Kore Savaşıyla ilişkilendirilip pekiştirilmesiyle oluşan “sürü psikolojisi”nden yararlanarak - politikadaki geleceğini kollama adına ivmelendirdiğı bu sağ kampanya, insan yüreğinde dehşet yaratabilme gücüne ulaşıyordu. Birçok sanat - kültür insanının “Amerika’ya Karşı Eylemleri Soruşturma Komitesi”nin karşısına çıkarılıp kendilerini savunmaya ve başkalarını ihbar etmeye zorlandığı bir baskı ve korku ortamı yaratılmıştı. Kişilere yöneltilen suçlamaların somut delillerle dayandırılmayışı nedeniyle adalet kavramının yok edildiğı bu ortamın simgesel anlatımı *Cadı Kazanı* oyununda gerçekleşti. Arthur Miller, A.B.D.’nin “güncel”inde yaşananların metaforunu Amerika’nın “geçmiş”inde yakalamıştı. Seyircisini, köktendinci Puritan topluluğun yaşadığı Massachusetts eyaletinin Salem kentinde 1692 yılında yer almış gerçek



bir “cadı avı”nın anlatımıyla sarıp sarmalarken, adalet duygusunun devreden çıkartıldığı tüm toplumlarda yaşananların aynası olacak bir dramatik metne imza atıyordu.

“*Cadı Kazanı*” “sözde cadılık” eylemi bağlamında oluşturulan sürü psikolojisine kapılanlarca, davranışlarını onaylamadıkları ya da çıkarlarına ters düşen kişilerin hiçbir delile dayanılmaksızın suçlandığı, insanların bu amaçla kurulmuş mahkemece itirafa zorlandığı ve idamla cezalandırıldığı bir toplumsal isteri ortamında yer alır.

Bir yandan gelişmiş teknolojisiyle dünya düzeyinde “uygarlığın doruğu” görünümü sergileyen, öte yandan, emperyalizmin bayrağını “sömürgeci” Avrupa devletlerinin elinden aldığından bu yana dünyanın çeşitli bölgelerini “kana boyama”yı iş edinen “önder Amerika”yı irdeleyen sahne yapıtları da İkinci Dünya Savaşı’ndan bu yana birbirini izliyor.

Söz gelimi Sam Shepard tiyatrosunu

ateşleyen etkenlerden biri, çeşitli ülkelerden gelip de “Amerikalı” kimliği altında buluşmuş insanların “söylensel” (mitolojik) bağlamda ortak bir kökene sahip olmayışlarıdır. Ne Olympos tanrılarının egemen olduğu ne de Doğu’nun gizemiyle sarmalanmış binlerce yıllık bir geçmişi vardır Amerikalı’nın. İşgal ettiği “yeni dünya”nın Kızılderili geçmişini bile yok etmiştir. “Beyaz Amerikalı”nın kökeni olsa olsa Pekos Bill’e dayanır. Vahşi Batı’yı fethetmek için harekete geçmiş binlerce atlinin ailelerini barındıran arabalardan birinde doğup da vahşi ıssızlığın bir parçası oluveren, doğanın bağına basıp büyüttüğü Pekos Bill. Yalnızlığıyla arkadaş, alabildiğine özgür, adaleti kendi elleriyle gerçekleştirebilecek düzeyde korkusuz, bileği bükülmez Pekos Bill. Yunan mitolojisinin Herkül’ünün, söylensel Oğuz’un “Amerikalı” karşılığı: Yalnız Kovboy!

Ve yine Shepard’ın gözüyle bugünün Amerikalısı: Dev endüstrilerin ve teknolojinin





'Bütün Oğullarım'ın Ege Aydan yönetiminde Bursa Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenışinden (2011-2012)

hızına koşut bir sıçan yarışı içinde kuklalaşmış, bireysel yükselişini “en çok para kazandıran” a endekslemiş, çalışkan, huzursuz Amerikalı. Başarılı “uygar beyaz”!

Günümüzün siyaset sahnesinde boy gösteren “Amerikalı”ysa bir “ucube” görüntüsü yansıtıyor. “İlkel” olan ile “uygar” olanın biçimsiz bir bulamacı... Shepard'ın *Vahşi Batı* oyunundaki zıt özellikli iki erkek kardeşin – kendini çöllere vurmuş “yalnız kovboy” Lee ile Batı uygarlığının övünç veren bireyi olarak yetişmiş Austin'in – son aşamada buluştukları katıksız “şiddet ortamı”ndayız...

Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi* oyunu “dünya merkezi” sayılan New York kentinin tam göbeğindeki Central Park'ta geçer. Toplum dışı kalmış “serseri / bilge” Jerry, parkta karşılaştığı “uygar” Amerikalı Peter'la iletişim kurabilmek için “konuşma”nın yetmeyeceğini bilir. “Uygar” söylem denendikten sonra “söz” de ve “davranış” ta aşama aşama “daha ilkel” olana geçilir. Son aşamada Jerry'nin bıçağı el değiştirir ve Peter'ın eliyle Jerry'nin göğsüne saplanır. Jerry ile Peter arasındaki “iletişim” ironik bir biçimde, ancak “en ilkel” e indirgendikleri noktada, şiddet yoluyla gerçekleşir. Peter'ın, “uygar” görüntüsü altında, “ilkel” i gizlediğinin bilincine vardığı aşamada...

“Savaş kurbanı” izleğini işleyen Amerikan

oyunları arasında Arthur Miller'ın II. Dünya Savaşı sonrasında yazdığı “*Bütün Oğullarım*” ın yeri özeldir. Hava Kuvvetleri uçaklarına “parça” üretimi yaparak savaştan tatlı kazanç sağlayan Joe Keller, sattığı defolu parçalar nedeniyle birçok uçağın düşmesine neden olmuştur. Joe'nun işlediği insanlık suçunu öğrenen büyük oğlu, defolu parçaların kullanıldığı uçaklardan birinde özellikle görev alarak bile bile ölüme gider; babasının “savaş kazancı” uğruna işlemiş olduğu cinayetlerin bedelini oğul yaşamıyla ödemiştir. Joe, ölümüne neden olduğu bütün Amerikalı pilotların “kendi oğulları” olduğunun bilincine yıllar sonra varacaktır.

Vietnam Savaşı sonrası oyun yazarlarından David Rabe'in *Kemik Kuran Sopalar (Sticks and Bones)* oyunundaysa bir başka dramatik durumun altı çizilir. Anlatılan, Vietnam Savaşı'ndan, gördüğü şiddet nedeniyle gözleri kör, ve yarattığı şiddet nedeniyle vicdanı acıyla yüklü olarak dönen oğullarının, sorunsuz sandıkları gündelik yaşamlarını alt üst etmesine dayanamayan “kutsal Amerikan ailesi”nin, delikanlıya elbirliğiyle bir “intihar töreni” hazırladıkları tüyler ürpertici bir sahne olayıdır.

## YENİ-GERÇEKÇİ İNGİLİZ TİYATROSUNDA ŞİDDET EĞİLİMİ

II. Dünya Savaşı sonrası İngiliz tiyatrosu örtük



Martin McDonagh'ın 'Inishmorelu Yüzbaşı'sını 2013'te İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Murat Karasu yönetti

ve açık şiddet olaylarıyla bezelidir. Dönemin en önemli yazarlarından Harold Pinter oyunlarında her türlü şiddet olgusunu sorgular. *Oda* oyununda farklı ırklara yönelik şiddet, *Git Gel Dolap*'ta mafya örgütleri gibi çalışan toplumsal-siyasal mekanizmalar, *Doğum Günü Partisi*'nde topluma uyumluluk kurallarının baskı aracı olarak kullanılışı, *Bir Tek Daha* oyununda faşist sorgulama yöntemleri, *Dağ Dili*'ndeysel anadili yasaklayan ve devletin öngördüğü dili dayatan rejimler mercek altına alınır.

John Whiting'in *Şeytanlar* yapıtı, siyasal erk sahiplerinin, ideolojilerini sağlamlaştırmak adına, ortaçağ alacakaranlığından sıyrılamamış bir küçük kentin özgürlükçü papazını, bile isteye, küçük rahibelerin ve halkın isterisine nasıl kurban ettiklerini anlatırken, bir toplumun çeşitli katmanlarında beslenen ikiyüzlülüğün sözel-sessiz-bedensel "şiddet"e dönüşme dinamiğini sergiler.

John Arden'in *Musgrave'in Dansı* oyunuyla İngiliz kapitalizminin ve emperyalizminin ülke içinde de dışında da benzer biçimde işleyen saldırgan mekanizmalarını sorgulayan anti-militarist bir metindir. Bu mekanizmalar içinde sıkışıp, kafası karışarak "barış havarisi" olma adına "şiddet"e başvuran Çavuş Musgrave'in yanlısını şöyle dillendirmiştir Arden: "Şiddeti şiddetle yok edemezsin."

Edward Bond'sa gerek "gerçekçi", gerekse "epik" türde yazdığı oyunlarla siyasal, ekonomik ve bireysel şiddeti en sık sorgulamış yazarlardandır. Gerçekçi biçimde yazdığı *Kurtarıldı (Saved)* oyununda, arabasında parka götürülen bir bebeğin ağlamasını engellemek için serseri babası ve onun serseri arkadaşları tarafından nasıl taşlanarak öldürüldüğünü sahne üstünde gösteren Bond, bir bakıma, İngiltere'de yıllar sonra gündeme gelecek olan "suratına tiyatro" biçiminin öncüsüdür.

"Suratına tiyatro" akımı, İngiltere'de başlayıp, A.B.D.'de yaygınlaşan ve neredeyse popülerleşen bir yaklaşım olarak, küçük burjuva toplum kurallarının sahnede gösterilmesini uygun görmediği, tecavüz, ensest, seks, uyuşturucu bağımlılığı, açık saçık dil kullanımı gibi olguların "tabu" sayılmaması gerektiğini ve şiddet içeren sahnelerle canlandırılmasından yana olduğunu gösteriyor. Sahnede izlenen "tabu yok edici" sahneler, "terbiyeli" tiyatronun ötesinde arayışları olan seyirciyi etkiliyor.

İrlanda tiyatrosunun yeni yazarlarından Martin McDonagh'ın *Inishmorelu Yüzbaşı'sı* bu tür yapıtlara tipik bir örnek oluşturur. Yazar McDonagh, İrlanda'da İngiliz sömürgeciliğine karşı başlatılan "bağımsızlık savaşı"nın, zaman içinde İngiliz Kraliyeti yanlısı protestanlar ile bağımsız İrlanda yanlısı katolikler



Uğur Mumcu'nun 'Sakıncalı Piyade'si son olarak İstanbul'da Mehmet Ulay yönetiminde sahnelendi (2010)

arasındaki çatışmaya dönüştüğü şiddet ve karışıklık ortamından yola çıkarak, İrlanda'nın kuzeybatısında yer alan, ülkenin en geri bırakılmış, dolayısıyla insanların işsizlik ve yoksullukla boğuşmaya itildiği Aran Adaları'nda geçen oyununda, bölüne bölüne, üç beş kişiye indirgenmiş "örgüt"lerin, ilk amaçlarından uzaklaşmış, kafası karışık insanların bir hastalığa dönüşen "şiddet kullanımı"nın "kara gülmece"sini kotarmaktadır.

İspanyol Lorca'dan, İtalyan Dario Fo'ya, Arjantinli Ariel Dorfman'a uzanan çizgide, özellikle ülkeleri faşist uygulamalara sahne olmuş pek çok büyük yazarın şiddete karşı geldiği pek çok oyun kalıyor geriye. Ama tek bir yazı içinde her birinin başlığını bile belirtme olanağı yok...

## TİYATROMUZDA ŞİDDET İRDELEMESİ

Dram sanatımızın 150 yıllık tarihinde, dile getirdiğimiz biçim ve biçemlerde pek çok çeşit şiddet olgusu yer almıştır oyunlarda. Bir yandan, Tuncer Cücenoglu'nun *Çıkılmaz Sokak* oyununda işkencecisinin kıstıran bir genç kadının yaşadığı travma anlatılırken, öte yandan, Memet Baydur'un *Yeşil Papağan Limited* oyununda mafya düzeninin kara güldürüsünün yapılıyor olması bu çeşitliliği göstermeye yeterli olacaktır.

Ne ki Türk tiyatrosunda şiddetin insanlık dışı boyutlarını en yoğun biçimde bilinçlere yerleştiren belgesel tiyatro oyunları olmuştur.

Dostlar Tiyatrosu'nun 2007-2008 tiyatro

döneminde sunduğu *Sivas '93* yapımı, Sivas'a kültür sanat etkinlikleri için gelmiş aydınlık insanların Madımak Otel'i'nde azgın bir grup tarafından yangına kurban edildiğini gösteren sarsıcı bir çalışma olarak yıllarca sahnelendi. Oyunu yalnızca "belge"lere dayandırarak "söz"e ve "görüntü"ye döken Genco Erkal'ın metni ve bu metinden yola çıkarak sahnelediği tiyatro olayı birçok ödüle değer bulunmuştu. *Sivas '93* metni oyunculara sahnenin geri düzleminden eşlik eden - hareketli görüntülerden ve fotoğraflardan oluşmuş - bir belgesel filmle koşutluk içinde baştan sona doğru akıyordu. Bir başka deyişle, yazılı metin yanında, bir de hareketli görsel metin oluşturulmuş ve bu iki metin birbirine kurgulanmıştı. Bunca inceliğin yanında, bir de oyunu sarıp sarmalayan Fazıl Say müziği vardı.

Daha önce de ilginç belgesel çalışmalar yapılmıştır. Ülker Köksal'ın, yazılışından yıllar sonra Devlet Tiyatroları'nca sahnelenen ve Kubilay Olayı'nı sahneye getirerek şiddeti lânetleyen *Karanlıkta İlk Işık* oyunu bu tür metinlerdendir.

*Gün Dönerken* oyunu Dostlar Tiyatrosu'nda sergilenen Yavuzer Çetinkaya da belgelere dayandırdığı metnini yazarlık incelikleriyle cilâlamıştı. Oyun, Nazizm'in Almanya'daki tırmanışında, insanların yüreğine "uluslararası komünizm" korkusu salmak için kotardığı Rayştag Yangını "senaryosu"na "sanık" olarak kattığı Bulgar devrimci Dimitrof üzerinde odaklanmaktaydı.



A.S.T.'in unutulmaz yapımlarından *Sakıncalı Piyade*, Uğur Mumcu tarafından, 12 Mart süreci içinde -askerlik yaparken- gözlemlediği olayları içeren aynı başlıklı kitabından sahneye uyarlanmıştı. Yaşanmış gerçeklerin genel bir anlatıcı kullanımıyla -işkence olgusunu da içeren- tablolar biçiminde sunulduğu çalışma ilk kez 1977-1978 döneminde sahneye çıkartılmıştı.

A.S.T.'in gündeminde, Faruk Erem'in, mesleğinin çeşitli aşamalarında gözlemleyip bire bir yansıttığı -çoğu şiddet içerikli- olayları içeren *Bir Ceza Avukatının Anıları* kitabının uyarlaması da vardı.

1995-1996 tiyatro döneminde Ankara Ekin Tiyatrosu tarafından sahnelenen, Halûk Işık'ın *Külrenge Sabahlar*'ına değinmeden de geçmek olmaz. 12 Eylül dönemi henüz noktalanmadan yazılmış olan bu oyunda yer, zaman ve kişilerin özel isimleri belirlenmiş olmasa bile, ay ve gün olarak verilen tarihler, canlandırılan olayın Türkiye'de bu dönemde yaşanmış ve belgelenmiş gerçekleri bire bir dile getirdiğini göstermekteydi. 18 Eylül'de -"demokrasiyi rayına oturtmak" için müdahalede bulunmuş askeri yönetimin ilk günlerinde - başlayan olaylar 13 Aralık'ta sona eriyordu oyunda. Bir inzibat erini öldürdüğü savıyla yargılanan "on yedi" yaşındaki "gösterici" gencin idam edildiği tarihtir bu... Işık'ın oyunu "hüzünlü" bir "geriye bakış"tı 1990'lı yıllarda. Daha sonra, Metin Balay'ın yazıp A.S.T.'ta sahnelediği *Deniz Diye Bir Delikanlı* başlıklı oyunda Deniz Gezmiş'in yaşamı yarı kurmaca/yarı belgesel bir yaklaşımla irdelenirken aynı hüzünlü geriye bakış söz konusudur. Tıpkı 2002'de Ali Berktaş'ın kaleminden çıkan *Benim Meskenim Dağlardır* oyununda, Sabahattin Ali'nin 1940'lı ve 50'li yılların Türkiye'sindeki toplumsal / siyasal duruşunun ve gizemi tam açıklanmamış ölümünün bir kez daha gündeme taşınışında olduğu gibi. Aynı yaklaşım, *Simurg* oyununda 1993'teki Sivas olayını canlandırmış olan genç yazar Serdar Doğan'ın, 1978'deki Maraş olaylarının 30. yılında yazdığı, Canlar

Tiyatrosu tarafından sahnelenen *Yangın Yeri Maraş* oyununda da yansımaktadır. Cuma Boynukara'ysa belgesel ağırlıklı oyunlarında yabancı kültürlerde oluşmuş izlekleri kucaklamayı seçiyordu. İlk kez 2001 yılında Bizim Tiyatro yapımı olarak sunulan *Ölüm Uykundaydı*, bir Güney Amerika ülkesinde dört aydının bir hapisane hücresinde işkenceye, baskılara karşı verdikleri savaşımı anlatırken, İzmir Devlet Tiyatrosu'nun sunduğu *Yoksun*, açlıktan ölmek üzere olan bir Afrikalı çocuğu ve onu parçalayıp yemek için ölmesini bekleyen akbabanın oluşturduğu görüntüyü *Akbaba ve Çocuk* fotoğrafıyla ölümsüzleştirerek 1994'te Pulitzer Ödülü alan Kevin Carter'ın çok kısa bir süre sonraki intiharını irdelemekteydi.

Esen Çamurdan, Mitoş Boyut'tan çıkan *Şiddet ile Oynamak* (Ekim 2004) adını taşıyan çalışmasında on çağdaş Türk oyununu ele alıyor ve bu oyunlarda toplum yaşamımızı kuşatan *görünür/görünmez* şiddet edimini inceliyor. Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi*, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*, Önemli Adam, Melih Cevdet Anday'ın *Ölümler Konuşmak İster*, *Müfettişler*, Adalet Ağaoğlu'nun *Kozalar*, Murathan Mungan'ın *Mahmud ile Yezida*, *Taziye* ve Turgay Nar'ın *Çöplük* oyunlarındaki farklı türdeki "şiddet görünümleri"ni ustaca bir kurgulamayla on bir ayrı bölümde iç içe irdeliyor Çamurdan.

Bu oyunlarda "dolaysız ve açık şiddetten çok, örtük ve dolaylı olan"ı çözümlüyor yazar. On oyunda yansıyan en belirgin özelliğince "şiddetin ana kaynağının, ayak uydurulamayan veya beceriksizce uydurulmaya çalışılan dayatmacı toplumsal düzen / otorite / iktidar" olduğu sonucuna varıyor.

Çamurdan kitabın en başına Sebastiao Salgado'dan çarpıcı bir alıntı koymuş: "Fotoğraflarınızı ait olduğunuz kültürle birlikte çekersiniz." O fotoğrafları çeken başka yazarlarımızı da anımsamadan olmaz. İşte, "destanı"ni korumak için şiddete başvurmak zorunda kalan Keşanlı Ali'nin yaratıcısı Haldun



Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nun sahnelediği Yurdaer Okur'un yönettiği Murathan Mungan'ın 'Taziye'sinden



18

Taner; işte yoksulluk nedeniyle, beynini *Canlı Maymun Lokantası*'nda Amerikalı turistlere sunan Çinli'yi karabasanlarımıza katan Güngör Dilmel; işte gecekondü düzenindeki erkek egemenliğinin ayaklar altına aldığı Ayten'le bizi Çil Horoz'da buluşturan Oktay Rifat; işte "katil" olmakla "kahraman" olmak arasındaki ayrımı görmeyen toplumun yücelttiği *Toros Canavarı*'nı ibret olsun diye gözümüze sokan Aziz Nesin ve daha niceleri...

Soğuk Savaş dönemi noktalandığından bu yana, gitgide "savaş"a kilitlenen bir dünyada yaşıyoruz. Kana bulanma aşamasındaki dünyada ve erk sahipleri tarafından düzeni / değerleri alt üst edilmiş toplumlarda "duyarlı dengeler" in kurulmasının gitgide güçleştiğini görüyoruz her geçtiğimiz gün. Ülke içinde ve dışında, şiddetin, terörün ve savaş çılgınlıklarının

yüreğimizi titrettiği bir dönemden geçiyoruz. Hazır-yiyici ekonomimizin zor bir sürece girmesi, etnik sorunların çözümünde itiş kakış düzeyine gelinmesiyle toplumumuzun gitgide yoğunlaşan bir iç savaş ortamına çekilmesi, dış politikamızdaki yersiz çıkışlar ve yönelişler sonucunda vardığımız umarsız noktada şiddete 'dur' demenin zorunluluğu ortadadır.

Oysa uygarlık tarihi boyunca beslediğimiz siyasal / ekonomik / teknolojik bakış açıları bir "oyun" olarak görüyor savaşı. En zengin ve tahribat gücü en yüksek olanın kazanacağı bir oyun... Aziz Nesin, *Düdükçüler ile Fırçacıların Savaşı* başlıklı sahne yapıtında, ülkeler düzeyindeki bu şiddet oyununu kocaman bir gülüşle taşlamaktadır. Birbiriyle savaşmaya doymayan "Fırçacılar" ve "Düdükçüler" ülkeleri, sonunda yeryüzüne "kaşıntı" ve "kahkaha" gazlarını salmıştır. "İnsanlığın sonu" gelmiş, nasıl yok olacağımız belli olmuştur: "Güle güle öleceğiz, kaşına kaşına..."

Dram sanatının büyükleri, toplumların ve insanların bu noktaya gelmesini engellemek için, yüzlerce yıl boyunca düşünmeye yönlendirmiştir bizi. Oysa insanoğlunun en ilkel dürtüsü olan "şiddet", düşüncenin sınırlarını çoktan aşmıştır.

T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı  
Devlet Tiyatroları

**DT**





# Macbeth ve Lady Macbeth

## ÖZDEMİR NUTKU

**B**ir isyanı bastırılmış olan Macbeth, tahta en yakın kişidir. Kral olabilir, onun için de olmalıdır. Önce kralı, sonra cinayetin tanıklarını öldürür, daha sonra ondan kuşkulananları ortadan kaldırır. Günler geçtikçe daha çok kişinin canına kıyar; çünkü herkes ona karşıdır artık. Oyunun en hareketli bölümlerinden biri olan V. Perde, 3. sahnede buyruğunu verir Seyton'a (1):

20

*“Daha çok atlı yollayın, dolanıp gözlesinler her yanı; Korkudan sözedeneri birbir toplayıp assınlar”.*

*Hamlet, Troilus ile Cressida, Kral Lear*'de genellikle nefret motifi dikkati çeker. Bu tragedyalarda, insanoğlunun hedefe varmadaki ısrarını, dünyanın çelişkileri ve uyumsuzlukları içindeki doyumsuzluğunu izleriz. Bunun için de bu tragedyaların kahramanları kötüye değil, iyi olana işaret eder; onların hüznü inkârları, güçlü bir hak iddiasının yansımasıdır. Böylece, onlar insancıl düşüncelerin birer yorumcusu durumundadır ve bu oyunlardaki kötülük, insanın olumlu isteklerinin inkârı olarak düşünülmelidir.

Oysa *Macbeth*'te hüznü değil, hiçlik vardır: kötülük görece değil, mutlaktır. Bu tragedya, cehennemın işkencelerini gösteren bir karabasandır. Buradaki kötülük mutlaktır, dolayısıyla insanlığa yabancıdır, bu yüzden insanlık dışı ve doğüstü bir temele oturtulmuştur. Bu temel yapı da şiirle yoğurulmuştur. Şiir, dramatik atmosferi

ve tavrı getirecek yoğunluktadır. Örneğin, Macbeth, Cawdor Beyi olduğunda kendi kendine şöyle mırıldanır:

*“Bu olağanüstü haber kötü de değil, iyi de: Kötü olsa, ne diye böylesine başarı tutkusunu salsın içime, Doğru olanı ne diye söylesin? Cawdor Beyi oldum işte; İyi olsa, ne diye tüyler ürpertici korkunç şeyler getirsin aklıma, Yüreğim doğama uymayan bir biçimde atsin, Yerinden fırlayıp kaburga kemiklerime çarpsın? Günlük korkular iğrenç düşüncelerden yeğdir. Henüz bir hayalden ibaret düşüncelerimin cinayeti,*

*Düşüncesi bile derinden sarsıyor zayıfbenliğimi Hedefim kuşkularda boğuluyor, Olmayan şey, olandan çok etkiliyor, Ve o olmayan, tek şey ileriye kalan”.* [I. P./3. s.]

Burada, Macbeth'in gizli tutkusu etkili bir biçimde vurgulanmıştır. *Macbeth*'teki birçok sahne gece geçer. Aslında gecenin her saati kullanılmıştır; bazan gece, bazan geceyarısı, zaman zaman da geceyarısından sonra ya da sabaha karşıdır. Tüm oyuna egemen olan ya karanlık ya da alacakaranlıktır. Nitekim Macbeth, Kral'ın ertesi sabah gideceğini söylediğinde Lady Macbeth, *“Hayır, güneş asla öyle bir yarın görmeyecek”* [I/5], diye yanıtlar. Hizmetkârlar meşaleler taşırlar, onları yakıp söndürürler. Macbeth'in ülkesinde uyku yoktur, güzel düşler de yoktur; yalnızca





karabasanlar vardır. Macbeth uykuyu öldürmüştür.

*“Bir ses duyar gibi oldum: ‘Uyumak yok artık! Macbeth öldürdü uykuyu.’- o masum uykuyu”*

[II/2]

*Macbeth’in dünyasında aşka da yer yoktur, dostluğa da... İstek, şehvet, bunların tümü de cinayetlerin kurbanıdır. Macbeth ile Lady Macbeth arasında da bu kısırlık, bu kuruluk egemendir; çocukları yoktur ya da ölmüştür. Lady Macbeth ailenin erkeği gibidir. Macbeth’ten erkekliğini kanıtlaması için çocuk değil, cinayet ister. Bu istek adeta cinsel birleşmenin yerini alır. Lady Macbeth’in bütün konuşmalarında aynı sabit fikir yer alır: “Sevgini de böyle bileceğim bundan böyle. (...) Bu işi yapmayı göze aldığında İşte o zaman erkektin sen.*

*Olduğundan daha fazlasını olabilmek için Daha çok erkek olmaya hazırdım. (...)* [I/7]

André Malraux’nun *La Condition Humaine*

(*İnsanlığın Durumu*) başlıklı yapıtında terörist Chen yirminci yüzyıla özgü şu sözleri söyler:

*“Hiç kimseyi öldürmemiş olan kişi bákirdir”.*

Bu sözlerin anlamı şudur: öldürme eylemi bir birleşmedir. Ancak cinsel birleşmede bir iletişim, oysa öldürmede iletişimsizlik söz konusudur. Ne ki bu sözlerden ikinci bir anlam daha çıkıyor: öldürme eyleminde bulunan kişi büyük değişim geçirir. Macbeth de ilk cinayetinden sonra şöyle der:

*“Bundan böyle bir anlamı kalmadı benim için yaşamanın;*

*Her şey birer oyuncak sadece:*

*Büyükklükmüş, güzellikmiş öldü gitti*

*Yaşamın şarabı çekildi damarlarımdan”* [II/3].

Macbeth yalnızca kral olmak ya da hükmetmek için değil, bir de kadınına karşı kendi erkekliğini kanıtlamak için öldürmüştür. O, baştaki öldürmekten korkan Macbeth ile katil Macbeth arasında bir seçim yapmıştır. Ve öldürmeyi seçmiştir. “Öldüren

Macbeth yeni bir Macbeth'tir. O, yalnızca bir insanın öldürebileceğini değil, öldürmesi zorunluluğunu da bilir”(2). Onun bu seçimi yapmasında en büyük etken elbette Lady Macbeth'tir:

*“Lady Macbeth:*

*Korkuyor musun yoksa, hareketlerin ve  
yiğitliğininle isteklerini gerçekleştirilmekten?  
Macbeth:*

*N'olur yeter artık!*

*Bir erkeğe yaraşan her şeyi yapmayı göze  
alırım;*

*Daha fazlasını göze alan insan değildir.*

*Lady Macbeth:*

*Öyleyse hangi canavardı*

*Bana bu girişimini haber vermeye zorlayan?”*  
[I/7]

Macbeth bu konuşmalardan sonra Kral Duncan'ı öldürür. Erkekliğini kanıtlamıştır karısına.

Lady Macbeth, “Yalnızca iradeli bir kadın değil, güçlü saplantıları olan bir kadındır; kötü tutkuların kölesidir. Hiçbir şey onu bu fikrinden vazgeçiremez”(3):

*“Gelin, siz kötü ruhlar,*

*Kanlı niyetlerin uşakları;*

*Gelin, alın benden kadınlığımı,*

*Doldurun içimi tepeden tırnağa*

*Acımasızlığın en korkuncuyla!”* [I/5]

Bu, Lady Macbeth'in, “doğaya zarar vermek için fırsat arayan göze görünmez cinayet elçileri”ne hitaben yaptığı yoğun, şeytansı tutkuları içeren konuşmasının bir bölümüdür.

Bilim adamı Faust'un dünya nimetleri karşılığında kendini Mefistofeles'e satması gibi, Lady Macbeth de tutkuları uğruna insanlığını, kadınlığını kötü ruhlara teslim eder.

Bu gizemli, korku verici, ama büyüleyici atmosfer kötülüğün karabasanından başka bir şey değildir. Ama onun yine de kadınsı bir yanı vardır; Macbeth ona Duncan'ın kanlı bedeninden söz ettiğinde bayılır. Kocası cinayet üzerine cinayet işlemeye başladığında,

Lady Macbeth'in oyundaki işlevi azalır; hatta o kadar ki, ruhen çökmeye, uykusunda yürüyüp sayıklamaya başlar, ta ki ölüm onu kucaklayıncaya kadar...

Lady Macbeth'in, doymak bilmez güç tutkusu dışında, içindeki her şey yanıp kül olmuştur. İçi boşalmıştır, ama yanmaya devam eder. Sevgili ve anne olamamanın öcünü almaktadır. Lady Macbeth'in yaratıcı yanı yoktur. Bunun için de başlangıçtan itibaren kendini olduğu gibi kabul eder ve sonra da kendinden kurtulamaz (4). Oysa Macbeth'in yaratıcı bir fantezisi vardır. O kendini olumsuzlayarak kabul eder:

*“Hedefim kuşkularda boğuluyor,*

*Olmayan şey, olandan çok etkiliyor,*

*Ve o olmayan, tek şey ileriye kalan”.* [I/3]

Macbeth bu sözleri ilerdeki kötülüğü hissettiği zaman söyler; henüz temizdir, hiçbir kötülük yapmamıştır; ama ilerideki kötülükleri hissedip ürpermektedir. Onu ele geçirecek, bilinmeyen büyük bir güçten korkmaktadır. Bu tirad, Macbeth tasarımının mikrokosmosudur ve tüm oyunun çekirdeğidir.

Macbeth'in, Cawdor Beyi'nin öldürülüşü sırasında soylu ve onurlu bir biçimde davrandığı düşünülecek olursa, Macbeth'in ölümü kabul edişinin farklı olduğu görülür. Macbeth, onurlu olmaya artık inanmaz; o, insan deneyiminin sınırına ulaşmıştır. Onda geri kalan tek şey alçalmadır. İçinde insana ilişkin her şey parça parça olmuştur ve hiçbir şey kalmamıştır. *Kral Lear*'de ve *Troilus ile Cressida*'da olan *katarsis*, *Macbeth*'in sonunda da yoktur. Bilinçli intihar ya bir protestodur ya da suçun kabulüdür. Oysa Macbeth kendini suçlu görmediği gibi, protesto edeceği bir şey de yoktur. Bütün yaptığı ölürken birçok kişiyi de hiçliğe götürmektir; tıpkı Roma İmparatoru Caligula'nın saçma dünyasında olduğu gibi.

Her ikisinde de vatan sevgisi diye bir şey yoktur. İktidar hırsı içindedirler ve kendilerinden başka hiçbir kimseyi ve hiçbir şeyi düşünmezler. Birbirlerine bağlıdırlar, birbirlerini korurlar ve birlikte acı çekerler.



Bütün benzerlik bu kadardır. Ama daha çok zıt özelliklere sahiptirler. Zaten oyunun aksiyonu da bu zıtlıklar üzerine kuruludur.

Oyunun başlarında hükmeden Lady Macbeth'tir, ama oyun geliştikçe o arka plana çekilir ve ön plana Macbeth geçer. Genel kanının tersine, Macbeth, Lady Macbeth'ten de karmaşık bir karaktere sahiptir.

Yumuşak, adaletli ve sevilen bir kralın yeğeni olan Macbeth, savaşta büyük bir yiğitlik örneği vermiştir ve kralın en gözde komutanı olmuştur. Herkes tarafından da saygı görür. Yine başlarda onurlu ve iyi bir insandır. İçindeki insanlık henüz Lady Macbeth tarafından öldürülmemiştir. İnsanlık duyguları zayıf olan karısı onu bir türlü anlayamaz.

Macbeth bu iyi yanları yanı sıra son derecede hırslıdır. Bu hırsı evlendikten sonra daha da artmıştır. Bu hırs, Lady Macbeth'in ateşlemesiyle bir tutku haline dönüşür.

Buraya kadar, Macbeth karakterindeki her



Türkiye'de de çok sayıda tiyatro tarafından sahneye konan *Macbeth*'i Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Kubilay Karşlıoğlu'nun yönetiminde 2012 yılında sahneledi

şey normaldir. Ama Macbeth karakterinde garip bir özellik vardır: bu son derece hırslı adamın, bir yanda, şairlerde bulunan, bazı şeylere karşı duyarlı bir yanı varken, öte yanda, hem zihnen hem de bedenen şiddete eğilimli bir yanı bulunur.

Doğüstü güçlere inanır ve bu güçlerden korkar. Bu korku, onu, vicdanını dinlemeye ve onurunu düşünmeye iter. İmgelemi onun en iyi yanındır; vicdanından ve hırslarından daha derin ve yüce bir şeydir. Eğer imgelemine itaat etmiş olsaydı, güvende olabilirdi.

Lady Macbeth, onun bu yanını hiç anlamaz, kendisiyse kısmen farkındadır. Cinayeti işledikten sonraki kıvrınmaları, onun benliğinin derininden gelen protestosudur (vicdanının sesidir). Lady Macbeth, Macbeth'i bu durumda gördüğünde, bunun, sadece korkuyla karışık bir sinir bozukluğu olduğunu sanır. Oysa Macbeth, her şeye karşın derinden derine bu vicdan azabını yaşamaktadır.





Verdi'nin *Macbeth-Lanetli Arzu* operası  
Mersin Devlet Operası (2015)  
Yöneten: Recep Ayyılmaz

24

Her cinayetinin sonrasında, ruhsal sarsıntılar geçiren Macbeth, her eyleminden sonra daha fazla şiddete doğru yönelir.

Macbeth'in imgelemine bir sınırı vardır. Hamlet'teki evrensel, felsefeye dayalı bir imgelem değildir bu. Ne Hamlet gibi, yaşam ve ölüm üzerine düşünür, ne de Othello gibi savaş serüvenini, aşkın sonsuzluğunu hissederek. Bu yönden, biz Macbeth karakterini sevmeyiz, sadece ona acırız.

Macbeth değiştiğini bilir. Oyunun sonlarına doğru, onun nasıl değiştiğini şu dizelerden anlarız:

*"Zamanla soğuyup buz tuttu bütün duyularım,  
Bir zamanlar bir çığlık duysam karanlıklarda,  
Elim ayağım kesilir, diken diken olurdu saçlarım.  
Artık senli benli olmuşum korkunç olanla"*

[V/10]

Oyunda Macbeth'in tiradlarının çoğu, onun imgelem zenginliğini gösterir ve biz bu katilin şiirsel dizelerini şaşkınlıkla izleriz:

*"Nedir bu eller? Gözlerini oyuyor bu ellerim!  
Koca Poseidon'un bütün denizleri  
Yıkayabilir mi bu elleri? Yıkayamaz!"*

*Ellerim kana boyar denizleri,  
Kızla çevirir sonsuzluğa giden dalgaları."*

Banquo'nun hayaleti, yine onun kendi vicdanıyla karşı karşıya geldiği yerdir:  
*"Bir insan neyi göze alabilirse, almışım ben;  
Yaklaşma bana, kılı bir kutup ayısı gibi,  
Zırhlara bürünmüş bir gergedan,  
Aç bir Kaplan gibi yaklaşma!  
Böyle görünme de, hangi biçime girersen gir,  
Kılım kıpırdamayacak karşında."* [III/4]

Hayalet, aslında Macbeth'in kanlı eyleminin ve suçlu vicdanının görüntüsüdür. Onun doğüstü güçlere olan korkusu, burada yine ortaya çıkar. Onun bu şekilde karşı durması korkusundandır.

Lady Macbeth, kocasının zayıf yanını bilir. Macbeth'in zayıf yanı, onun iyi yanını zaman zaman ortaya çıkan vicdanıdır. Lady Macbeth Macbeth'in bu olumlu yanına karşı koyar. Kralı öldürmek istemeyen Macbeth'e tavrını koyar:  
*"Sevgini de böyle sayacağım bundan sonra."  
"Beynini ezerdim kendi yavrurumun,  
Senin ettiğin yemini etmiş olsaydım".* [I/7]

Lady Macbeth, bu sözlerle hiçbir erkeği

cinayet eylemini gerçekleştirmek için kandıramazdı, ama karşısında kendini kanıtlamak isteyen bir *erkek* vardır. Madem yemin etmiştir; istese de istemese de karısının isteğini yerine getirecektir.

Lady Macbeth'in gözü tahttadır ve bu onda bir saplantı halini almıştır. Bu işin sonucunu düşünmez. Kurnazdır ve cinayeti Kralın yanındaki sızmış sarhoşlara yükleyecektir. Bundan da bir nebze bile vicdanı sızlamaz. Lady Macbeth, cadıların başı Hekate'yi andırır. (Sahne yorumunda Lady Macbeth ile Hekate'yi aynı oyuncuya oynatmak bile düşünülebilir.) Lady Macbeth kör bir cesaretin temsilcisidir, sarsılmaz bir kararlılığa sahiptir.

*“Lady Macbeth:*

*Bu hançerleri ne diye getirdin. Orda bırakmalıydın.*

*Götür geriye; kan bulaştır uşakların üstüne de! Macbeth:*

*Bir daha gitmem oraya.*

*Düşünmekten bile korkuyorum yaptığım şeyi. Dayanamam bir daha görmeye.*

*Lady Macbeth:*

*Ne korkak bir yüreğin varmış! Bana ver hançerleri! Uyuyanlar ve ölüler birer resimdir sadece; Yalnızca çocukları korkutur umacı resimleri.” [II/2]*

Lady Macbeth, III. Perde'den sonra, IV. Perde'nin başından sonuna kadar ortadan kaybolur. Artık kötülöklere hükmeden kişi Macbeth'tir. V. Perde'de iyice sapıtan Lady Macbeth'in ölüm haberini alırız.

1) *Macbeth*'ten yapılan bu ve bundan sonraki çeviriler Özdemir Nutku'ya aittir.

2) Jan Kott, *Shakespeare Our Comtemporary*, Methuen & Co. Ltd., London 1964,

3) G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, Meridian Books, New York 1957, s.152.

4) Jan Kott, s.96.



İngiltere Old Glob Theatre'in günümüze uyarladığı *Macbeth*'den (2016) Yöneten: Brian Kulick



# Tiyatro Eleştirmenliği Üzerine Ayrıksı Düşünceler

ROBERT SCHILD

**N**eredeyse 20 yıldır tiyatro eleştirileri yazıyorum. Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları'nın *Küheylan*'ıyla 1997'de Şalom Gazetesi'nde başlattığım 13 sezonluk serüvenimi kısa aralıklarla *tiyatronline*, *minidev* ve *t.24* internet sayfalarında sürdürürken, 2003'te önce yazar

26

kadrosuna, ardından yayın kuruluna katıldığım *Tiyatro... Tiyatro...*'nin basılı dergisinin [www.tiyatodergisi.com.tr](http://www.tiyatodergisi.com.tr) portalına katkıda bulunmaya devam ediyorum, arada bir *Oyun*'a da keyifle konuk olarak... Tek tek saymadım ancak word.doc'ları bilgisayarımında kayıtlı dört yüze yakın eleştiri yazısı olmuştur.

Bu yazıların acaba kaç övgü içeriyor, kaç *yıkıcıydı*? Bunların da tam sayısını kestirmek zor – ancak, kendimi bildiğim kadarıyla, hemen hiçbir yapıma *kötücül* biçimde yaklaşmadığım gibi, herhangi bir oyunu *batırmak* türünden önyargılar da beslemiş olmam söz konusu olamazdı... Öte yandan, hiç kuşkusuz beğenmediğim (bireysel veya toplu) performanslar hakkında çekinmeden, yaratıcılarının daha önceki olası başarılarını, saygınlıklarını ve – özellikle – tanışıklığımızı hiç dikkate almadan, *olumsuz* eleştiriler yazmak, bu uğraşıya karşı gönül borcumdur!

Sahnelerimizdeki oyunlar hakkında son yıllarda yayımlanmış eleştirilere baktığımızda, büyük bir çoğunluğunun *olumlu* olduğunu görürüz. (Bu tümceye “*ne yazık ki*” sözcüklerini ekleyecektim – ancak eleştirilerin olumlu çıkmalarıyla “*yazık*” kanısı bağdaşmadığından vazgeçtim! Öte yandan, bu çelişki hakkında birazcık kafa yormak gerekmez mi?)



Johann  
Wolfgang  
von Goethe



Marcel Reich Ranicki

İstanbul sahnelerinde son birkaç sezundur en az 200 oyun prömiyer yaparken, bunların o denli büyük bir oranının beğenilir derecede bulunması doğal mı? Eleştirmenlerimiz bu denli “tatlı” kişiler olması, acaba hangi nedenlere bağlanabilir? Yazdıklarında *eleştiri* ögesinin, daha çok *tanıtımın* arkasında kalmasına mı? “*Notu bol*” birer değerlendirmeci olduklarına mı? Bol bol mavi boncuk dağıtarak, bu yoldan tiyatroların *cesaretlerini kırmak istemediklerinden* mi? Yoksa *beğenmedikleri oyunlar hakkında eleştiri yazmadıklarından* mı? Ben daha çok bu son eğilime göz kırpyorsam da, diğer eleştirmenlerin eğilimleri hakkında kestirmelerde bulunamayacağımdan, konuyu birazcık değiştirelim!

Özellikle “*Batı*” dünyasında sanatsal yapıtların eleştirmenleri hiçbir zaman *sevilmemiştir* – nedeni de açık olsa gerek: “*Ulvi*” bir uğraşıda bulunarak bir “*eser*”

yaratmış olan sanatçının karşısına dikilen, çoğu kez *aynı alanda hiçbir yapıt vermemiş* bir kişi, değerli çalışmaları hakkında yargılarda bulunuyor! Bakınız, Alman edebiyatının gelmiş geçmiş en büyük ismi olarak bilinen Johann Wolfgang v. Goethe, bundan neredeyse 250 yıl önce kaleme aldığı “*Eleştirmen*” başlıklı taşlamasında ne demişti: *Geçen gün bir konuk geldi; / beni rahatsız etmedi... / Hemen soframa oturdu / ve durmaksızın tıkindı! / Çorba, et, tatlı demedi / ne varsa onu bitirdi! / Doyunca komşuma gider / ve yemekleri kötüler: / “Çorba feci baharatsızdı, / rosto yavan, tatlı tatsızdı!” / Bu ne biçim bir rezalettir! / Vurun onu – eleştirmendir!..*

20. yüzyıl Alman yazın dünyasının “*korkulu rüyası*” olarak anılan eleştirmen Marcel Reich-Ranicki, “*Goethe'nin en saçma-sapan şiiri*” olarak tanımladığı, nâçiz çeviri denememi yukarıda gördüğümüz bu taşlamaya da bizzat kendisi takılmadan edemedi! (1) Her şeyden önce, *şairin acaba bir eleştirmeni niye yemeğe davet ettiğini* soruyor! Ardından, mealen “*tamam, bir konuğun hemen komşuya gidip ona şikayette bulunması görgü kurallarına ters düşebilir, ancak fikirlerini, yani yemeği beğenip beğenmediğini dile getirmesinde ne sakınca olabilir ki?*” sorusunu yönelterek, acımasızca şöyle bitiriyor yorumunu: “*Eleştirmenin öldürülmesini istemesi, idam cezası taraftarı olduğunu gösteriyor üstadın – kaldı ki, düşünce özgürlüğüne karşı çıktığı gibi, halkı eyleme geçmeye de kışkırtıyor!*” Gene MRR'nin araştırmalarına göre, döneminin önde gelen oyun yazarlarından Heinrich L. Wagner, benzer biçimde yazdığı karşı bir şiir aracılığıyla Goethe'yi “*eleştirilmeyi kabullenemeyen bir yazar*” olarak tanımlamıştı.

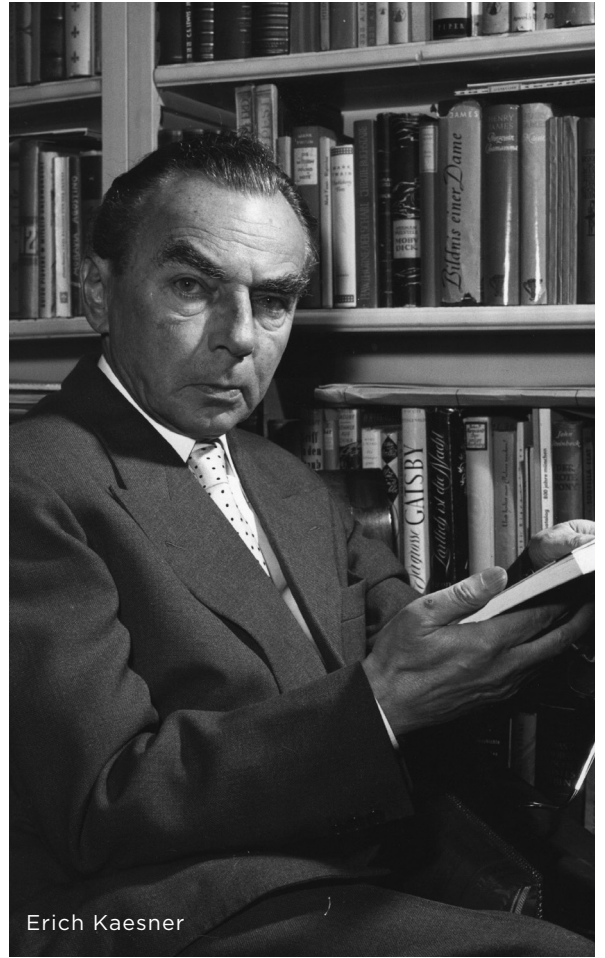
“*Korkulu rüya*” demişken, özellikle Batı Avrupa ve A.B.D.'nin büyük metropollerinde kalem oynatan kimi eleştirmenlerin gerçekten de piyasaya yeni çıkmış olan bir oyunun “*rating*”ini etkileyebileceğini, keza nice sanatçının kariyerini olumlu / olumsuz

biçimde yönlendirme gücüne sahip olabildiğini görebiliyoruz. Örneğin Londra, New York, Paris ve Berlin'deki tiyatro prömiyerlerinin ardından – çoğu kez hemen ertesi gün – bu kentlerin belli başlı gazetelerinde yayımlanan oyun eleştirileri, sahne emekçileri tarafınca ilgi ve endişeyle beklenir! Bu olgu sadece tiyatro için değil, tabii ki müzikal / opera / bale ve bunun yanı sıra Batı sanat müziği ile yazın dünyası için de geçerlidir.

Kendisi de gençliğinde Berlin'de tiyatro eleştirmenliği yapmış, ardından da çok sevilen çocuk romanlarıyla hiciv dolu şiirler, bu arada birkaç başarısız (!) oyun da yazmış olan Erich Kaestner, bu meslek erbabı için şu çarpıcı açıklamalarda bulunuyor: *“18. yüzyılda bilinen bütün canlıları bir cetvelde göstermiş olan İsveçli biyolog Carl Linnaeus'dan esinlenerek, insanları iki gruba ayırabiliriz. Bunlar, 'iyi / kötü' olup, ikinci kategoridekilerse 'doğuştan kötü / sonradan kötü olanlar' diye gene ikiye ayrılır, bunların ikinci grubu da 'eğitimsizler' ve 'eleştirmenler' türlerine ayrılırken, böylece bu sınıflandırmanın en dibinde yer alanlar, tiyatro eleştirmenleridir!”* Onlar da iki ana nedenle oyun izlermiş: *Öfkelenmek* – veya buna herhangi bir neden bulamıyorlarsa, *sıkıntıdan patlamak* için... İşte bu bağlamda *“bir türlü bitmek bilmeyen”* bir oyun hakkında 20. yüzyılın ilk yıllarında Viyana'da yazılmış olan bir tiyatro eleştirisinden şu cümleyi aktarıyor Kaestner: *“Oyun saat 19.30'da başladı... Taaa 23.30'da saate baktığımda, 20.30 olmuştu!..”*

Ya bizde durum nasıldır? Günümüzün tiyatro ortamında bir eleştirmen, irdelemiş olduğu bir oyunun geleceğini etkileyebiliyor mu? İstanbul veya Ankara gibi büyük metropollerde gösterime giren sahne yapıtlarının *“gişe yapması”* için, dahası bazı yazar / yönetmen / oyuncuların benimsenmesine yönelik, az da olsa, bir etkisi olabilir mi tiyatro eleştirmenlerimiz?

Bana kalırsa, koskocaman bir hayır! Türk basınına baktığımızda, günlük gazetelerin



Erich Kaesner

bir elin parmaklarından daha azında haftalık tiyatro eleştirileri yayımlandığını görürüz – ve bu gazetelerin tirajları, ne yazık ki oldukça düşüktür. Sanat konularına değinen aylık dergilerin de pek azında doyurucu tiyatro eleştirileri yer almakta... İki yıl önce yeniden şekillenen bir aylık derginin yayın yönetmeniyle bu konudaki yazışmamızda *“Tiyatro elbette bizim ilgi alanımızda. Ancak konu çeşitliliği sağlamak açısından yeni formatımızda sabit sayfalara son verdik. Böylece geniş işleyebileceğimiz konulara daha çok yer ayırabiliyoruz...”* bilgisini veren değerli açıklaması üzerine *“peki o halde, acaba sanat etkinliklerine yer verecek ayrı bir bölüm veya bir ek düşünebilir misiniz?”* şeklindeki nâçiz



soruma “*Ek çalışması güzel olur tabii, ama bu işin de ayrı bir ekonomisi var, gerekli şartlar hayat bulursa neden olmasın .:)*” yanıtını almıştım!

Geleneksel basınımızın bu denli *eleştiri fakiri* olmasının nedeni ne olabilir acaba? Eleştirmen kıtlığı mı, okurların ilgisizliği mi, maliyet öğeleri mi – yoksa bu eksiklik, sanat editörlerinin kimi önyargılarından, kararsızlıklarından mı kaynaklanıyor? İngiliz gazeteci A.A. Gill, neredeyse 10 yıl önce kaleme aldığı “*Eleştirmenler İçin Perde*” başlıklı yazısında, Londra’daki bir sanat editörüne yönelttiği “*Kültür-sanat sayfalarında tiyatro eleştirileri önemini niye gittikçe yitiriyor?*” sorusuna şu çarpıcı yanıtı aldığını aktarmıştı: “*Çok basit: Eleştirilerin kalitesi çok düştü. Bense gazete satıyorum – tiyatro koltuğu değil!..*”(2)

Bir eleştirmen olarak, basınımızın bu türdeki çalışmaların niteliği hakkında yorumlarda bulunmam beklenemez elbet... Ancak şunu savlayabilirim: Bizde gazete (ve dergi) satmak gündün güne zorlaşırken, bunun çeşitli (!) nedenlerinin arasında ekonomik kısıtlamalar da yer aldığından, kimi “*lüks*” konular gittikçe internet ortamına kayıyor. İşte buradan hareketle uzun süredir yayında olan [www.tiyatronline.com](http://www.tiyatronline.com) ve [www.mimesis-dergi.org](http://www.mimesis-dergi.org)’un yanı sıra, son 1-2 yıldır [www.tiyatrodergisi.com.tr](http://www.tiyatrodergisi.com.tr), [www.diken.com.tr](http://www.diken.com.tr), [www.artfulliving.com.tr](http://www.artfulliving.com.tr) ve [t24.com.tr](http://t24.com.tr) gibi portallarda, nice sanat içerikli konuların yanında tiyatro eleştirileri de boy göstermeye başladı.

Bu bağlamda, internet ortamı sayesinde tiyatro eleştirmenliğinin yeni bir “*bahar*” yaşadığını, hele bu konudaki yazıların sosyal medya aracılığıyla hatırı sayılır bir okuyucu kitlesine de ulaştığını sevinerek gözlemleyebiliyoruz. Kaldı ki, tiyatro eleştirmenlerimiz *seviliyor* da!

Bu son saptamamızın nedenini soracak olursanız, yanıtı çok açıktır: *Eleştirmenler sosyalleşiyor*. Bu olguysa en başta tiyatroların

gittikçe önem vermeye başladığı *galalar* aracılığıyla gelişmiş, kimi *ödül törenlerinde* de perçinleşmiştir... Böyle kutlamaların ardından alışlagelmiş, zaman zaman ikram ve giysi yarışlarına dahi dönüşebilen resepsiyonlar güzel tanışıklıklara, gittikçe gelişen dostluklara ve (iyimser kalmak üzere!) “*hoş*” sohbetlere birer ortam sağlıyor kuşkusuz. Bu güzel birlikteliklerin ardından *kötü* bir eleştiriye kaleme almak, tabii ki zor düşebilir kimi dostlara! Kaldı ki, bazı tiyatro bilimlileri “*hoca*”ları, sahnedeki öğrencileri için veya (daha az olmakla birlikte, tersini de düşünecek olursak!) bazı genç öğretim görevlileri, kimi gedikli tiyatrocuları ve ablalarına yönelik olumsuz bir şeyler yazabilirler mi hiç? Burada hemen geleneksel “*büyüklere saygı*” alışkanlığı ile “*gençleri teşvik*” öğesinin de kolayca göz ardı edilemeyeceği de apaçık ortadadır! Alt tarafı, hepimiz “*büyük bir aile*” değil miyiz, ödenekli sahneler ile (bazen iç içe girmiş) özel ve repertuvar tiyatrolarının emekçi / sanatçıları ile yıllar ilerledikçe bu sosyal çevreye entegre olmaya başlayan “*alternatif*” tiyatroların gençleri – kaldı ki, televizyon / dizi dünyası ile çeşitli *casting* kurumları, bu tür bir kaynaşmaya da kendi olanaklarıyla katkıda bulunuyor – ve eleştirmenler, bu *renkli dünyanın* kenarında kalmadan, onlarla birlikte arada bir kadeh kaldırmak ister elbet!..

Sözünü ettiğimiz bu tür güzel birlikteliklerin dışında, oyun sonrası kuliste “*tebriğe kalmak*” alışkanlığıysa, daha sonraki olası bir eleştiride öne sürülebilecek kimi yargıları “*boğabilir*”, onların ileride dile getirilebilmesini olumsuz kılabilir. Keza, ışıklar içinde uyusun, sevgili (ve kendi tanımıyla) “*eleştirmen amca*”mız Üstün Akmen’in bir yazısında (3) Prof. Sevda Şener’in kendisine “*yıllar önce lütfettiği: ‘Oyundan çıkar çıkmaz fikir mülhaza, mütalaa falan serdetme; sabahı bekle, düşüncelerinin tamamı değişebilir’ nasihatini(...)*”nden kaynakla, belki de en iyisi, oyun sonrasında hiçbir yorumda bulunmamak, *sadece kısa bir*



*tebrikle yetinmektir...* Bu düşüncemi biraz açmak gerekirse: İzlediğimiz bir oyundan birlikte çıkarken, dile getirdiğim “çok kötüydü” yorumuma sevgili Akmen şifahen katılmıştı; lâkin benim *Tiyatro... Tiyatro...* Dergisi’ndeki *olumsuz* eleştirimden 2-3 hafta sonra – kendince tabii ki haklı olarak – aynı oyun hakkında *olumlu* bir yazı yayımlarken, yukarıda alıntıladığım açıklamayı getirmişti. Peki bunun tersi olsaydı, herhangi bir oyunun ardındaki heyecanla bir eleştirmen sanatçılara kuliste “*mükemmeldi(niz)!*” demiş olup, örneğin “*sabahı bekle*”dikten sonra “*düşünceleri değişseydi*” ne olacaktı?

Tiyatro eleştirmenleri için bir diğer çekincenin, oyunlara *davetli* olarak gitmeleri olduğunu söylemek biraz abartılmış gibi görünebilirse de, bu gibi durumlarda tiyatro yetkililerinde bazı “*beklentilerinin*” oluşabileceği yadsınamaz. Bunun, kaleme alınacak yazının *olumlu* / *olumsuz* olmasından öte, bir çeşit “*yazma sorumluluğu*” belirtisine yol açması dahi, eleştirmeni rahatsız edebilir...

Bu “*meslek(?) erbâbı*” için en büyük sıkıntıysa, hiç kuşkusuz, tiyatro dünyasının bireyleriyle kurulabilecek *dostluklardır*. Kültür akademisyeni Peter Conrad, İngiltere’nin gelmiş geçmiş en ünlü tiyatro eleştirmeni Kenneth Tynan’ın anılarının yayımlanması

üzerine kaleme aldığı “*Vülger*” (= kaba) *Tynan hepimize ders olmalı*”[4] yazısında, *üstâdın* ömründe yapmış olduğu en büyük iki hata arasında, çok beğendiği *oyuncularla yakınlık kurmasını* ilk plana alıyor! Bu bağlamda, eleştirisini yayımladığı tiyatrocuyla yanak yanağa fotoğraf çektiren bir eleştirmenin, daha sonraki oyun irdelemelerinde aynı kişi hakkında ne denli tarafsız kalabileceği hakkında kuşku uyanmaz mı acaba?

Çalakaalem alt alta yazdığım bu düşüncelerin ışığında, sanal bir *homo criticus*’un ilke edinilmesini önerdiğim (ve çoğuna uymanın *imkânsız* olduğu!) “*eleştirmenin yedi altın kuralı*” denemesiyle bu sohbetimizi noktalayalım:

- 1) Oyunlara mümkün olduğunca davetiyeyle gitme; gişeden al(dır)acağın biletleri yayın kurumun ödesin!
- 2) Eğer galalara gidersen, ardındaki resepsiyonlarda kısaca görün, teşekkür et ve çık.
- 3) Oyun sonrası “kulis tebriğine” kalmamaya çalış...
- 4) Tiyatrocularla birlikte, hele kol kola, yanak yanağa fotoğraf çektirme.
- 5) Tiyatro çevreleriyle yakın dostluklardan kaçın!
- 6) Eleştiri yazılarını veya internet linklerini ilgili tiyatrolara ulaştırma.
- 7) Ortak görüşme/danışmayla karar verilen bir tiyatro ödülü seçici kurulunda bulunduğun dönem içerisinde eleştiri yayımlama.

---

1) “*Rezensent*“ von Johann Wolfgang von Goethe – Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.01.1990

2) *Curtain for critics* – The Sunday Times, 24.06.2007

3) *E be çocuklar, siz ne ara bu hale geldiniz?: “Küçük”* – Evrensel Gazetesi, 22.05.2014

4) *Tynan the vulgarian should be a lesson to us all* – The Observer, 14.10.2001 (başlıkta *Conan The Barbarian* filmine gönderme var!)



BURSA  
BÜYÜKŞEHİR  
BELEDİYESİ  
ŞEHİR TİYATROSU &  
ORKESTRA ŞUBE  
MÜDÜRLÜĞÜ

GÜNGÖR  
DİLMEN

AŞKIMIZ

Aksaray'ın

En Büyük

Yangını

MÜZİKAL  
2 PERDE



YÖNETEN - ÖZER TUNCA

DEKOR-ETHEM ÖZBORA / KOSTÜM-TÜLAY KALE / MÜZİK-KEMAL GÜNÜÇ

DANS-MELTEM YORULMAZ / IŞIK-ÖZKAN SEZER / DRAMATURJİ - RUTEBA DOĞAN / ŞARKI SÖZLERİ-ÖZER TUNCA

24 OCAK 2017'DEN İTİBAREN  
MERİNOŞ - ATATÜRK KONGRE VE KÜLTÜR MERKEZİ



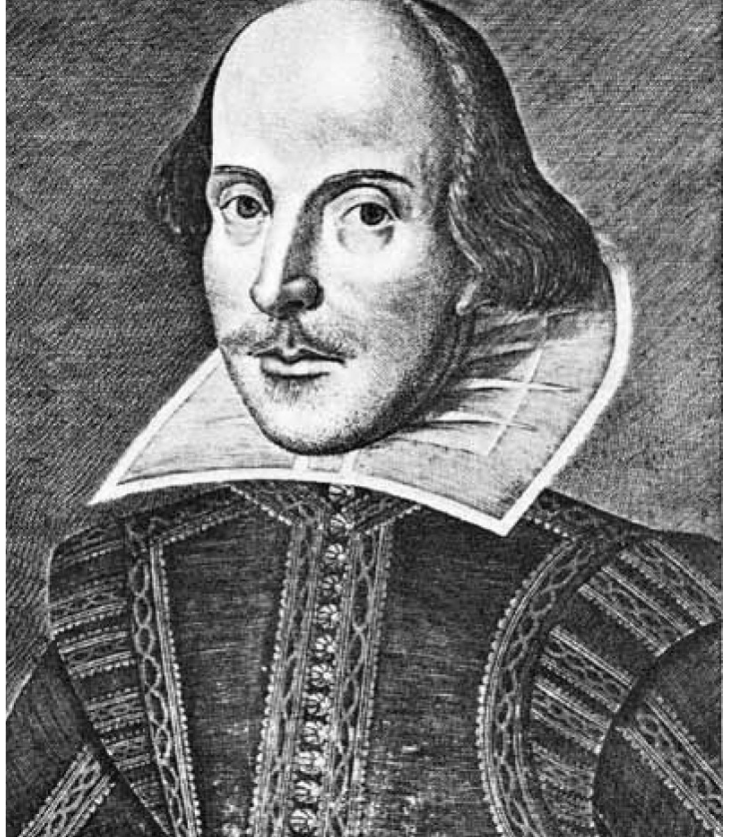
# Shakespeare ve Florio Üzerine Gözlemler

MICHEL VAIS

ÇEV. HASAN ANAMUR

32

*Shakespeare'in yaşamı, kimliği ve bu imzayı taşıyan yapıtların gizemi üzerine ilginç bir araştırma yayımlamış olan Lamberto Tassinari'nin John Florio. The Man Who Was Shakespeare / John Florio. Shakespeare Olan Kişi (İngilizceye çeviren Williem Mccuaig, Montréal, Giono Books, 386s., 2008 ve 2013 ve John Florio alias Shakespeare (Fransızcaya çeviren Michel Vais, Le Bord de l'Eau, 384s., Lormont, 2016) başlıklı yapıtı üzerine AİCT Genel Sekreteri Michel Vais'in JEU Dergisi'nin 141. sayısındaki (2012) bir incelemesinin çevirisini dergimizin 31 GÜZ sayısında yayımlamıştık. Bu sayımızda da Michel Vais'in aynı konu üzerine JEU Dergisi'nin 144. sayısında (2012) yayımlamış olduğu ikinci bir yazısını bulacaksınız. Lamberto Tassinari'nin bir polis romanı gibi okunan kitabı tüm tiyatrocuları, özellikle de tiyatro tarihçilerini derinden ilgilendirecek niteliktedir.*



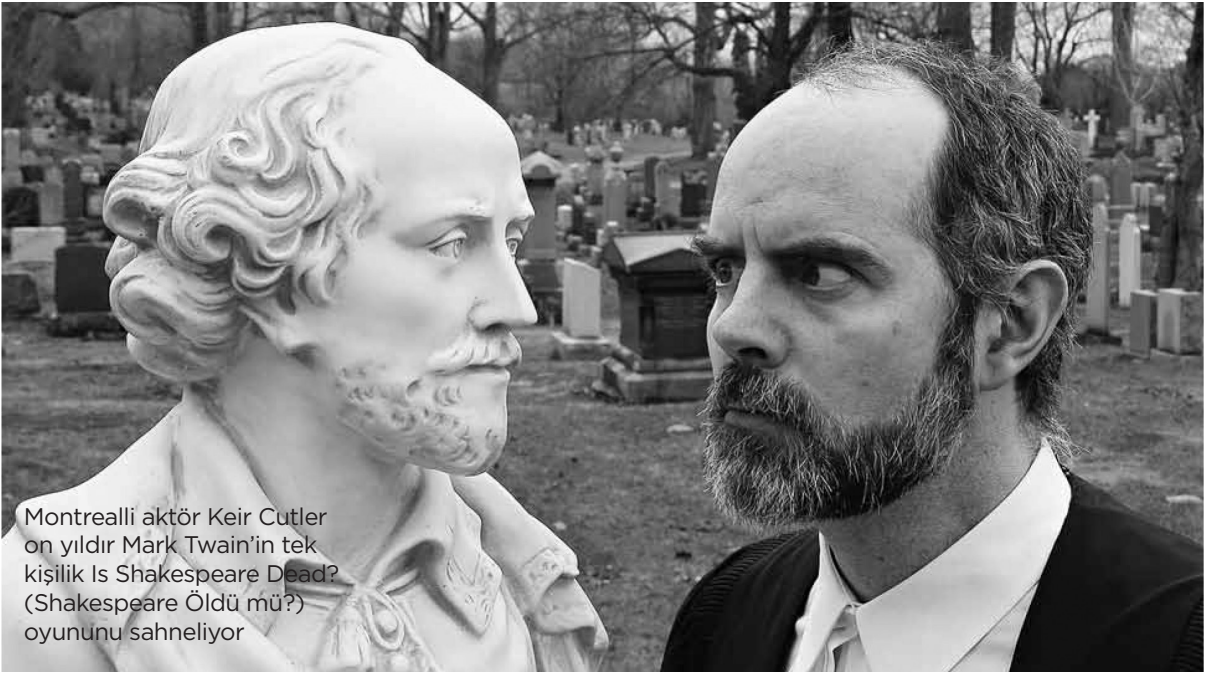
Shakespeare'in tüm yapıtlarının 1623 tarihli özgün baskısının ilk sayfasında bulunan iki sağ gözlü, iki sol kollu ünlü portresi

**B**ugüne dek Montreal'in yetkili yöneticilerince Québec'i tek başına kurmuş olduğu kabul edilen saygın kişi Chomeday de Maisonneuve'ün, aslında, kenti tek başına değil, 1642'de Jeanne Mance'la birlikte kurmuş oldukları 370 yıl sonra artık kabul edilmiş bulunuyor. Aslında bu olasılık çok ciddi olarak 1930'lardan beri gündemdeydi... Tıpkı Shakespeare'in yazmış olduğu varsayılan oyunların gerçek yazarının aslında Florio olduğunun kabullenilmesine benzer biçimde.

*JEU (OYUN)* Dergisi'nin 141. sayısında Lamberto Tassinari'nin 2009'da yayımlanmış olan *John Florio. The Man Who Was Shakespeare / John Florio. Shakespeare Olan Kişi* başlıklı kitabı üzerine yazdığım bir makaleyle görüşümü bildirmiştim (Bu makale *TEB OYUN* Dergisi'nin 31. Güz sayısında da yer almıştır.) Yayımlandığında pek ciddiye almamıştım bu kitabın başlığında ileri sürülen görüşü ama okuduğumda gerçekten etkilendim. Çünkü bir keşif denemesi niteliğinde olan her çalışma gibi bu inceleme de ciddi araştırmalara dayanmaktaydı ve yalnız bir yazarı değil, bütün bir kültürü ve sanayii gündeme getiren bu tür çalışmalar kesinlikle hafife alınmamalıydı. Bunun üzerine yazdığım bir makalem Nisan 2012'de Bilbao'da yayımlanan *Artez* Dergisi'nin 180. sayısında yayımlandı.

Avrupa Konseyi, 2014'te doğumunun 450. yılı, 2016'da da ölümünün 400. yılı anılacak olan Stratford'lu kişinin bu törenlere hazırlık olarak Cecilia Jorgensen başkanlığında bir araştırmacı gurubuna Shakespeare imzalı yapıtı inceleme görevi vermiş, bu grup da, sonunda bu yapıtın aslında bir ortak çalışma ürünü olduğu sonucuna varmıştı. Bu araştırmaya, yakın zamanlarda da, "bu oyunların yazılmasında I. Jacques'ın sarayında dilbilim ve İngilizce – İtalyanca öğretmenliği yapan John Florio'nun rol oynamış olabileceği" de (aynen çeviriyorum) eklenmiştir. Ayrıca, herkese açık olan bir *Declaration*

*of Reasonable Doubt About the Identity of William Shakespeare (William Shakespeare'in Kimliği Konusunda Mantıksal Bir Kuşku Bildirisi)* imzaya açılmış, ben bu makaleyi yazarken 416'sı üniversite çevrelerinden, 32'si alanın tanınmış kişilerinden olmak üzere 2.384 "denetlenmiş imza" toplanmıştı. Bütün bu kişiler genelde Stratford'lunun yazmış olduğu var sayılan yapıtlar konusunda kuşkuya kapılarak Sigmund Freud'lere, Orson Welles'lere ve Charles Dickens'lere katılıyordu. Makalemin *Jeu* Dergisi'nin 141. sayısında yayımlanmasından sonra düzenlediğim ve yönettiğim, "Shakespeare Sorunu: Yapıtın Altında Kalan Adam" başlıklı halka açık bir audio kayıtlı belge olarak İnternet sitesi <revuejeu.org>ta (1) bulunabilir. Ayrıca bkz. <iconsofeurope.com> sitesi; (2) bkz. 66 jeu 144 / 2012; (3) "Espace Théâtre" sitesi. Bu konudaki tartışma 14 Ocak 2012'de Montreal Dramatik Sanatlar Konservatuarında yapıldı. Zaman zaman tonu yükselen tartışmalara Tassinari'den başka Ottawa Üniversitesi'nden profesör Tibor Egervari, Montreal Üniversitesi'nden profesörler Leanore Lieblien ile Gilles Marsolais de katılmaktaydı ve aynı görüşü paylaşmaktan da uzaktı! Sahneye koyucu Michel Monty'nin tartışmalardan sonra bana iletmiş yorumların dökümünü saklıyorum. Monty, Shakespeare'deki kişilerden pek çoğunun *Kısasa Kısas'ta* (*Measure for Measure*), *Onikinci Gece'de* (*Twelfth Night*), *İstedığınız Gibi'de* (*As You Like It*) ve daha başka oyunlardaki kişilerin kimliklerine aykırı düşüklerini; bunun da bu tiyatrodaki "neredeyse sık rastlanan" bir durum olduğunu belirtmekte, ancak İtalyan kökenli olmasının Tassinari'yi Florio'yu savunmaya yetmediğini eklemekteydi. Hatta ona bir takma ad almasını önererek şunları ekledi: "Norveçli (ya da İngiliz) olsaydınız belki daha başarılı olurdu." Bunu, Shakespeare'in İtalyanlığına görmek için İtalyan kültürüyle yetişmiş olmak gerektiğini söyleyerek yanıtlamak zorunda



Montrealli aktör Keir Cutler on yıldır Mark Twain'in tek kişilik *Is Shakespeare Dead?* (*Shakespeare Öldü mü?*) oyununu sahneliyor

hissediyorum kendimi. Sonraları, 7 Nisan 2012'de, Toronto York Üniversitesi'nde, profesör Don Rubin "Shakespeare: Yazarlık Sorunu" başlıklı etkileyici bir kolokyum düzenledi. Kolokyuma profesörün bu konuda verdiği derse katılan 26 öğrenci dışında görüşlerine bağlı Stratfordlular, (Kont Edward de Vere yandaşları) Oxfordlular, Florio'yu savunan, benim de eşlik ettiğim, Lamberto Tassinari çağrılıydılar. Böylece, altmış civarında kişi tartışmalara katıldı. Katılanlara dağıtılan bir belgede, yapıtın yazarı konusundaki tartışmanın 1769'da Herbert Lawrence tarafından *Sağduyunun Yaşamı ve Maceraları* (*The Life and Adventures of Common Sense*) başlıklı bir araştırmayla başlatılmış olduğu hatırlatılıyordu. Bu arada Don Rubin'in, kürsüsünde bu konuda bir ders açılması önerimiz üzerine yaptığı girişimlerin, tüm çabalarına karşın kürsü profesörlerince kabul edilmediğini hatırlatalım. Oysa, biri İngiltere'de (Brunel), biri ABD'de (Concordia), biri de Kanada'da olmak üzere programlarına

böyle bir ders koymuş olan üniversitelerin sayısı bugün üçe çıkmış bulunuyor.

### TWAIN VE ANDERSON

Toronto Kolokyumu, Montrealli Keir Cutler'in Kanada'da ve ABD'de on yıldır sahnelemekte olduğu Mark Twain'in *Is Shakespeare Dead?* (*Shakespeare Öldü mü?*) başlıklı oyunuyla neşeli bir biçimde başladı. Keir Cutler Kanada'da ve ABD'de oynamakta olduğu bu tek kişilik oyunu Fringe Festivali'nde *Fou de Shakespeare* (*Shakespeare Tutkunu*) başlığıyla Fransızca olarak sahneledi. Sahnede yalnızca bir masa, bir sandalye, bir kitap ile Stratford'lunun alçıdan yapılmış bir büstünü kullanan Cutler büyük bir yaratıcılık sergileyerek yapıtı sahiplenme olasılıkları olan Edward de Vere'i, Christopher Marlow'u ve Francis Bacon'u ele aldı ve de her biri için adaylığın saçmalığını sergiledi. De Vere *Othello*, *Kral Lear*, *Macbeth*, *Antonius ve Kleopatra*, *Fırtına* gibi kimi önemli oyunlardan yıllar önce ölmüştü; ilk ciddi aday olarak kabul edilen Bacon, soyundan gelmiş olabilecek Delia

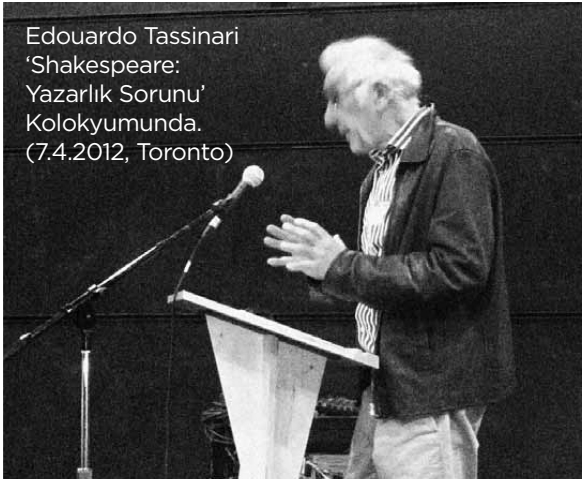


Bacon tarafından 1857’de gündeme getirilmiş ve o tarihten beri hararetle savunulmuştur; ne var ki günümüzde pek az kişi Bacon kuramını benimsemektedir. Gerçek bir haydut olan ve (dinsizlikten, casusluktan, sahtekârlıktan, eşcinsellikten, ahlâkdışı davranışlardan, düellolardan...) idama mahkûm olmuş Marlowe’a gelince, onun, aslında, bu hüküm yerine getirilmeden hemen önce, 30 Mayıs 1593’te, 29 yaşında, bir cinayete kurban gitmiş olduğu söylenir. Kimilerine göreyse, öldürülmemiş, bilgi taşıyıcı olarak hizmet verdiği güçlü koruyucularca (Gizli Servislerin kurucusu ve başkanı Sir Francis Walsingham tarafından) gizlenmiş, sonra da Shakespeare imzalı oyunlar yazmak üzere İtalya’ya gönderilmiştir.

Mizah havası içinde gelişen gösteri Twain’i, Cutler aracılığıyla, yeterince inandırıcı kılmakta. Cutler’ın özellikle beklediği -bildirilerden sonraki tartışmalarda da belirttiği gibi- üniversitelerin yapıtın yazarı konusundaki araştırmaları ciddiye almaları oldu. Aslında çok kişi Shakespeare imzası altında yayımlanmış olan yapıtın Shakespeare tarafından yazılmış olamayacağı konusundaki kuşkuları paylaşıyordu. Adaylar arasında en moda olanlardan Edward de Vere, Toronto’da, *Shakespeare by Another Name. The Life of Edward de Vere, Earl of Oxford – The Man Who Was Shakespeare (640s.) / Başka Bir Ad Altında Shakespeare. Oxford Earl’i Edward de Vere’in Yaşamı. Shakespeare olan Adam*) yazarı Mark Anderson tarafından ateşli bir biçimde savunuldu. Konferansın bu yıldız konuşmacısı beceriyle kullandığı PowerPoint’e yüklenmiş bir belgesel aracılığıyla da uygulamasını ve suskunluklarını bir sahne ustası gibi ateşli bir gösteriye dönüştürerek dinleyicileri güldürmeyi de başardı. 1930’dan beri J. Thomas Looney tarafından savunulmakta olan bu Oxfordcu kuram, Anderson’un kapsamlı araştırmaları sonunda, ve belki de, yeni gösterime giren ve aynı kişi üzerine çekilmiş

*Anonymous (Yazarı Bilinmeyen)* başlıklı, yapımcılarınca “tümüyle düşsel” bir yaratı olarak sunulan filmin de etkisiyle gündeme gelmişti.

Shakespeare gizemi üzerine on yıl çalışmış olan genç, dinamik, bağımsız yazar Anderson, Toronto’daki konferanstan önce, Venüs’ün 5 Haziran 2012’de gerçekleşecek geçişi gibi ender bir astrolojik olay üzerine yazmış olduğu *The Day the World Discovered the Sun (Dünyanın Güneşi Keşfettiği Gün)* başlıklı kitabının yakında yayımlanacağını haber vermek için de yararlandı, sonra da sadistçe bir zevk de eklenmiş bilimsel bir yaklaşımla Stratford’lu adam görüşünü yıkarak, *Oxfordian Conjecture’ü (Oxfordlu Görüş)* gerçeğe en uygun yaklaşım olarak sundu. Ayrıca İtalya’da on ay kalmış olan de Vere Shakespeare’in yapıtında sözü edilen bütün kentlerde bulunduğunu ve Shakespeare’in diye bilinen tablonun da de Vere’in bir portresi üstüne yapıştırılmış olduğunu iddia etti. De Vere’in 1604’te ölmüş olması da onu iddiasından vazgeçirmedi: Kimi kaynaklara göre son oyunların 1604’ten önce yazılmış olduğunu ve “Shake-Speare fabrikasının o yıl kapandığını” söyledi. *Joyeuses Commères de Windsor’un (Windsor’un Şen Kadınları)* konusunun, tıpkı oyundaki gibi, amcası tarafından “300 ile 700 lira” verilerek bir başkasıyla evlendirilmek üzere olan bir kadınla evlenen de Vere’in yaşamını yansıttığını belirtti ve Oxford Kontunun yaşamı ile *Hamlet’in, Kral Lear’in* ve daha başka oyunların öyküleri arasında pek çok benzerlikler olduğunu savundu. Öğleden sonra Michael de Peer’in televizyon için yapmış olduğu ve Derek Jacobi’nin canlandığı, *The Shakespeare Conspiracy (Shakespeare Komplosu)* başlıklı bir film gösterildi. Filmde aktarılan çok sayıda görüşmelerden anlaşıldığı üzere Shakespeare’in torunu da dedesinin hiçbir zaman şair olmadığını; ölümünden çok sonraları Stratford’lu adamın (doğduğu evdeki)



Edouardo Tassinari  
'Shakespeare:  
Yazarlık Sorunu'  
Kolokyumunda.  
(7.4.2012, Toronto)

heykelinin eline bir kalem tutuşturulduğunu; ortalıkta dolaşmakta olan portresinin de tümüyle uydurma bir yaratı olduğunu; ünlü tablodaki kişinin dimdik bakan iki sağ gözü ve iki sol kolu olduğunu söylediği görülmekte! Bu tablodaki yüzün çevresindeki çizgi de bunun bir başka yüzün üstüne yapıştırılmış bir maske olduğunu göstermekte. Jacobi ile Peer'e göreyse, Edward de Vere'in Shakespeare olduğunda hiç şüphe yoktur. Bu "kanıtlar" Don Rubin tarafından davet edilmiş olan koyu Stradfordcuları neredeyse dondurdu. Onlara göre bu hikâyeler bir şakadan, ya da yapacak işleri olmayan kişilerin uydurmalarından başka bir şey değildi. Hatta bir profesör: "Yazar üzerine hiçbir şey bilmemek aslında bir avantajdır, çünkü bu durum anıtsal yapıta tüm alanı açar", bile dedi. Yadsıma konusunda en ileri gidense, söylediğine göre, Ontario'daki Stratford Festivali'nde yayımlanmış tüm bildirilerden ve Festival üzerine halkın görüşünü temsil etmekten sorumlu olduğunu söyleyen David Prosser oldu. Salondan, özellikle de öğrencilerden, şiddetli yuhalamalar gelmesi üzerineyse katılımcılara World Trade Center'in ikiz kulelerinin 11 Eylül 2001'de bir saldırıya uğrayıp uğramadığına, hatta Kıyım'a inanıp inanmadıklarını sordu! Ona

göre Stratford'lunun yapıta babalığı bu tarihsel olaylar kadar yadsınmazdı ve bunları kabul etmemek ancak hastalıklı bir düş gücünün işiydi. Uzun süre Stratford Festivali'nin sanat yönetmenliğinde Richard Monette'in sağ kolu olmuş olan, *Globe & Mail*'in saygı duyulan bu eski tiyatro eleştirmeni düş kırıklığı yarattı. Prosser'in patronu Stratford Festivali'nin bugünkü genel yöneticisi Antoni Cimolino'nun Ekim 2011'de Montreal McGill Üniversitesi'nde yıllık Shakespeare Konferansına davet edildiğinde, "Avon'lu Ozan, Shakespeare yapıtının gerçek yazarı" başlıklı bir savunma bildirisini gönderdiğini, medyaya da: "Tanrının varlığı üzerine yapılan tartışmalarda yadsınamaz bir biçimde doğrulanacak ya da çürütülecek bir yan yoktur. Sonunda bu bir inanç sorunudur", diye bir kelâmda da bulunduğunu hatırlatalım. Bildirilerden sorumlu direktörünün yazınsal olmayan bu durum alışını bugün de sürdürdüğü üzerine iddiaya girebiliriz.

### FLORİO KARŞI-ATAĞA KALKIYOR

Bütün bunları, Lamberto Tassinari, tırmanmak zorunda olduğu Everest'in farkında olarak, ama soğukkanlılığını koruyarak bir bir yanıtladı. Birden fazla kez Richard Paul Roe'nun Kasım 2011'de HarperCollins'te yayımlanan *The Shakespeare Guide to Italy (Shakespeare'in İtalya Kılavuzu)*'na göndermeler yaptı. Richard Paul Roe, düklerin *Firtına*'da belirttikleri gibi Milano ve Verona'nın XVII. yüzyılda birer liman kenti olduğunu; *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda adı geçen Atina'nınsa, Mantoue yakınlarındaki "Küçük Atina" denen İtalyan kenti Sabbioneta'ya gönderme yaptığını; Rönesans'ın bu gerçek mücevherinin mimarlık ve sanat tutkunu dük Vespasiano Gonzaga tarafından çizilip inşa edilmiş olduğunu keşfetmişti. Quince ve Bottom'un oyunda dedikleri gibi dük Vespasiano Gonzaga'nın heykeli burada hâlâ bir çınarın altındadır. Tassinari'ye göre, bu oyunlardaki coğrafya ve



yer betimleme göndermeleri ve bütün öteki oyunlardakiler de, uzun zamanlar sanıldığı gibi Stratford'lunun düş gücünün ürünü değil, de Vere'in yapmış olduğu on aylık yüzeysel bir turistik geziden edinilen bilgiler de değil, İtalya'yı çok iyi bilen biri tarafından, Florio tarafından yapılmıştır. Bu yapıt, yalnızca, yazarında var olan bir İtalya geçmişini değil, onda önceden de var olan bir "öteki dünya"yı da yansıtmaktadır.

Buna karşılık Anderson de Vere'e karşı olan temel kanıtın artık aşılmış olduğunu ileri sürdü. Bugüne kadar, (1610'da oynanmış ya da yazılmış olan) *Fırtına*'daki gemiye kaynak olarak 24 Temmuz 1609'da, (yani Oxford Kontunun ölümünden sonra) Bermuda yakınlarında batan *Sea Venture* gemisinin örnek alınmış olduğu söylenmekteydi. Ancak Amerikalı araştırmacı Roger Stritmatter, William Strachey'in 1610'daki bu batma olayını anlatan kitabında, 1516, 1523 ve 1555'te yayımlanmış çizimleri kullandığını tartışılmaz bir biçimde ortaya çıkarmıştı. Ancak Tassinari, bu görüşün eline geçen her şeyi okuyan (özel kitaplığında, bugün hepsi kaybolmuş bile olsa, beş dilde en az 600 cilt kitabı bulunan) Florio'ya karşı bir kanıt olmadığını, bir şey kanıtlamadığını, çünkü Florio'nun da pekâlâ Strachey'in kitabını olduğu kadar bunu kopyalamış yazarları da okumuş olabileceğini söyleyerek yanıtladı.

Aslında, Anderson'un araştırmalarında öne çıkan en sağlam kanıt 1991'de, de Vere'in kitaplığında bulunan *Cenevre İncil*'idir. Bu İncil'de Shakespeare'in oyunlarında var olan pek çok bölümün altı çizilmiştir. Ne var ki, yine hiçbir şey de Vere'in bu İncil'in yüzyıllar boyunca tek sahibi olduğunu ve kimi bölümlerin altlarını onun çizdiğini kanıtlamaz. Florio'nun savunmacısına göre bu da bir başka rastlantıdan başka bir şey değildir. Tassinari bu göstergeler çığına ona özgü bir fikirle karşı çıkmakta: yapıt – olağandışı – bir yazım olduğuna göre, bu yazımın



Fot: Michel Vais

inanılabilir kaynaklarını araştırmak doğaldır. John Florio'nun, çoğu Shakespeare imzalı oyunlardan önceye tarihlenen yazılarında bunlardan yığınla vardır. Bugün, enformatik ve internet sayesinde araştırmalar kolaylaşmıştır. Tassinari, World'ün herkese sunduğu bu olanaklar sayesinde araştırmalarında Florio'nun *First Fruites*, *Second Fruites*, *A World of Wordes*, *İtalyanca-İngilizce Sözlük*, ve *Essais de Montaigne* gibi kimi yapıtlarında yeni İngilizce sözcükler yaratmış olduğunu; bu sözcüklerin daha sonraları Shakespeare'in oyunlarında görüldüğünü belirlemiştir. Burada Florio'nun Shakespeare üzerine bir etkisi mi yoksa sadece, iki farklı ad kullanan tek bir kişinin varlığı mı söz konusudur?

Aslında, John Florio, Shakespeare oyunları yazarıyla birlikte, İngiliz Rönesans'ının en büyük sözcük üreticilerinden biridir: Yazar 1969 sözcük, Florio 1149; eğer ikisi aynı kişiye iki rakamı toplamak gerekir. Ayrıca, Shakespeare yazarlığını sahiplenen adaylar arasında, kendi adıyla hiçbir tiyatro oyununa imza atmamış olmasına karşın, Florio, dil, sözcük ve stil bakımlarından Shakespeare'in kullandıklarına yakın ve benzer bir yazılı bütün bırakmış tek kişidir. Bu arada, *commedia dell'arte* dahil olmak üzere XVI. yüzyıl İtalyan tiyatrosunun kırktan fazla yapıtını, neredeyse

tüm yayınları kitaplığında bulundurduğu dikkate alınacak olursa tutkulu bir tiyatro okuru olduğunun da altını çizmek gerekir. Yalnız, sahip olduğu Fransızca, İspanyolca, Latince, vb. dillerdeki tiyatro kitaplarının başlıklarına ulaşamadık. Bu arada, Ben Jonson'u saray çevresine "maske" denen, tiyatro ile müziğin kaynaştığı küçük operalar yazarı olarak soka da Florio'dur. Florio'nun *Essai*'lerin (*Denemeler*) İngilizce çevirisini 1603'te yayımladığı, De Vere'inse 1604'te öldüğü, dolayısıyla oyunlarda bu yapıttan yapılmış alıntıların De Vere tarafından, ancak ölümünden hemen önce, birkaç ay içinde yerleştirilmiş olabileceği görüşünüyse Anderson, Oxford kontunun Fransızca bildiği, Montaigne'in yapıtını kuşkusuz Florio'nun çevirisinden önce okumuş olduğu yanıtıyla karşılık verdi. Öyle olsa bile Florio tarafından oluşturulmuş olan çok sayıdaki sözcük dizininin ve o dönemde ender rastlanan sözcüklerin Shakespeare'de varlığı nasıl açıklanabilecektir? George Coffin Taylor'un *Shakspeare's Debt to Montaigne* (*Shakspeare'in Montaigne'e Borcu*) (1925) başlıklı, araştırmacılarca bugün unutulmuş gibi olan kitabı, Fransız törecinin sözcük alanında olduğu kadar felsefe alanındaki etkisinin de oyun yazarı üzerinde geniş ve derin etkiler bırakmış olduğunu göstermektedir.

Bu konuda, New York City Üniversitesi profesörlerinden Madrigal'in kısa bir süre önce yapmış olduğu araştırma son derece aydınlatıcıdır. Madrigal, Google yardımıyla, kimi kez Shakespeare'in olduğu ileri sürülen imzasız oyunlar üzerine 40 sayfalık bir inceleme yayımlamıştır. İlk folioda belirlenen 36 oyunun yanı sıra kırk kadar başka oyunun da kimi kez Shakespeare'in gibi görüldüklerini burada anımsatalım. José Luis Madrigal, KWIC (Key Word in Context) başlıklı bir bilgisayar programı sayesinde yazarı belli olmayan oyunlar ile Shakespeare'in,

Marlowe'un, Ben Jonson'un, özellikle de Thomas Middleton'un oyunlarındaki sözel paralellikler ile ender sözcükleri karşılaştırmış ve sonuçta, *The London Prodigal*'in (*Londra Savurganlığı*) tümüyle, *Lord Cromwell*'in de bir olasılık olarak, Shakespeare tarafından yazılmış olabileceği sonucuna varmıştır. *The Yorkshire Tragedy* (*Yorkshire Tragedyası*) ile *Puritain*'e (*Ahlâk Düşkünü*) gelince, Shakespeare, Middleton'un (3) katkısıyla, bunun da asıl yazarı oldu.

Çağdaş araçlar yapıtların yayımlanmasından yüzyıllar sonra bile beklenmedik hizmetler vermekte. Yalnız önyargılarla kuşatılmış kişiler bunu yadsımakta. 2012 Nisanında Krayova'da (Romanya) iki yılda bir yapılan Shakespeare Kolokyumu - Festivaline katıldığım da önemli bir Stratfordcuyu düşünce açıklığı konusunda sorgulamak istedim. Stratford Shakespeare Enstitüsü'nün (İngiltere'deki, tabii, Ontario'daki değil!) tanınmış profesörlerinden biri olan Stanley Wells'in özgeçmişinde bir zamanlar Globe Tiyatrosu konseyinin üyesi ve Royal Shakespeare Company'nin başkan yardımcısı olduğu belirtilmişti. Stanley Wells halk ozanına sadakatini Stratford-Upon-Avon *surları içinde* yerleşmeye kadar götürmüş olan biri... Stanley Wells'e kendisine bana *Shakespeare Guide to Italy*'yi (*Shakespeare'in İtalya Klavuzu*) okumamı önerip önermeyeceğini sorduğumda beni: "Hayır", diye yanıtladı. Kendisine bu kılavuzu okuyup okumadığını sorduğumdaysa, bana yine "Hayır" dedi. Peki niye okumak istemiyordu? Yanıtı: "Çünkü ben önyargılıyım" oldu. (Kanıtlanması gereken de buydu!).

1) Bkz. Site <konsofeurope.com>

2) Bkz. <doubtaboutwill.org/declaration>

3) Bkz. «The Shakespeare Apocrypha in the Time of Google», <http://projects.chass.utoronto.ca/chwp/madrigal/Madrigal.htm>. 28 Mayıs 2012'de incelenen sayfa.

# Vaclav Havel'in Oyunları

## *Bildirim ve Largo Desolato*

BERNA ATA O Ğ LU

**T**iyatro yazarı ve Çekoslavakyalı Vaclav Havel'in (1936-2011) tiyatro oyunlarından *Bildirim* Zehra İpşiro Ğ lu; *Largo Desolato (A Ğ ır Yalnızlık)* Yılmaz Onay çevirileriyle 2015'te Mitos- Boyut tarafından yayımlandı.

### **BİLDİRİM**

*Bildirim* dilin iletişim aracı olmaktan çıkıp anlamsızlığın, korkunun, baskının kayna Ğ ı haline dönüşmesini konu alır. İnsanlar tarafından, işlerin kolaylaşması düşüncesiyle yaratılan yeni bir dilin yaratıcılarını ele geçirişini işleyen oyun dünyanın hemen her yerinde görülebilecek bir devlet dairesinde geçer. "Çok meşgulüm", derken bile aslında hiçbir üretimde bulunmayan, sadece tüketen, kendi oluşturdukları düzende yarattıkları kısırdöngünün içinde devinen insanlardan oluşan bu dairenin müdürü Gross'a bilmedi Ğ i dilde bir bildirim gelir. Şirket içi yazışmalar için yeni bir dil geliştirilmiş, okullar kurulmuş, yeni yasalar oluşturulmuştur. Tüm bunlardan en son haberdar olan Gross bir türlü elindeki bildirim çevirisini yaptıramaz. Bürokrasi o kadar yoğun ve anlamsız bir hal almıştır ki

başvurduğu tüm yollar sonuçsuz kalır. Yeni geçilen sistemde çeviri yaptırabilmek için izin almak, izin alabilmek için bazı evraklara sahip olmak ve evrakları edinebilmek için de bir bildirim almamış olmak gereklidir. Gross bu paradoksun içinde sıkışıp kalır, kuralları delmeye çalışır. Müdür olmasına rağmen otoritesi yoktur, kontrolünü kaybetmiştir. Yardımcısı Balas, Gross'un onayını almadan değişiklikleri organize etmiştir ve savunması bütün bunları mesai saatleri dışında yapmış olmaktadır.

"Balas: Çalışma programımı hazırlarken size danışmam gerekti Ğ i görüşüne katılıyorum ama boş zamanı içeren düzenlemelerde ba Ğ ımsız karar verebilirim.

Gross: *Şu an aklıma gelmiyor ama bunun bir yanıtı olmalı."*

Bu diyalogun oyun boyunca Balas ve Gross arasındaki çekişmeyi sembolize etti Ğ ini söylemek yanlış olmaz. Gross dili bir silah olarak kullanmakta başarılı olan yardımcısıyla yaptığı bütün konuşmalardan kaybetmiş olarak çıkacaktır. Balas, Müdür'ü görevini suistimal etmekle ve sonrasında suçunu örtbas etmeye çalışmakla suçlayabilmek için



birtakım dolaplar çevirecek ve Gross'u her seferinde köşeye sıkıştıracaktır. Fakat bu oyunun bir kazananı olamayacağını Balas da deneyimleyecektir.

Dairede çalışan diğerlerinin sohbetleri yemek yemek, genç kızlarla öpüşmek, alışveriş yapmak gibi tüketim odaklıdır. İnsanlar büyük bir mekanizmanın dişlileri gibi hareket eder, konuşurlar. Tek tiplleşmişlerdir, insani duygu ve samimiyetten yoksunlardır. Oyun kişilerinin hiçbiriyle özdeşleşmemize izin vermeyen Havel tek bir suçluya da işaret etmez. Gerçeğin en absürt halini sunar ve bu saçmalığın tam da ortasında olduğumuzu, en az oyun kişileri kadar çarkın bir dişlisi olduğumuzu yüzümüze vurur.

Resmi yazışmalar için oluşturulmuş Pitidapca isimli bu yeni dilde özgürlüğün simgesi "Kuş" sözcüğünün karşılığı üç yüz on dokuz harften oluşmaktadır. Dolayısıyla işler kolaylaşmamış, insanlık kendi tutsaklığını yaratmıştır.

40

Dilin yasaklanmasını isteyen Gross yine Balas'ın cümleleri karşısında paralize olur, kendini kurtarmak için Pitidapca'nın kullanımına onay verir ve hatta müdürlük makamını da Balas'a bırakır. Yöneticinin değişmesi genel durumu değiştirmez. Balas bir kazanan değildir. Bir süre sonra Gross'un yaşadığı her şeyi o da yaşar. Balas kendi öncülüğüyle oluşan düzenin kontrolünden çıktığını, dilin bir canavar gibi herkesi yutmaya başladığını, bu durumla baş edemediğini fark eder ve büyük hayal kırıklığı yaşar. Koyduğu kuralları değiştirmeye çalışır. Bu sırada Gross kendisine âşık olan Marie'yi elindeki bildiriye çevirmeye ikna eder. Bildiride Gross'un yeni oluşuma müdahale etmesinin istendiği yazıyordu. Gross Balas'la tekrar bir mücadelenin içine girer fakat yine köşeye sıkışır. Balas bu sefer de Pitidapca yerine Korukar dilinin oluşmasını sağlamıştır.

İnsanların yaptığı hiçbir şey içinde bulunulan durumu değiştirmez. Sürekli bir mücadelenin içinde oradan oraya koşturduklarını düşünen

insanlar topluca bir hiçliği üretirler. Çarkın içinde uyumsuzmuş gibi duran Gross sonunda diğerleri gibi sistemdeki yerine entegre olmuştur. O da tek amacı yemek yemek olan diğer güruha karışmıştır. Birkaç kez yeni baştan başlama fırsatını yakalamış olan Gross ve Balas hiçbir durumda farklı davranmazlar ve mekanizma her koşulda kendini tekrar eder. İnsan, benliğini kaybetmiş ve sadece dilin şekillendirdiği kuklalara dönüşmüştür. Dil insanlık için değil insanlık dil için var olmaya çabalar hâle gelmiştir.

*"Gross: Keşke küçük bir çocuk olsaydım ve her şeye yeni baştan başlayabilseydim.*

*Balas: Yeni baştan başlasaydın yine de aynı sonucu alırdın çünkü değişen hiçbir şey yok."*

## **LARGO DE SALTO**

Kimliğini yitirmiş, korku tarafından tutsak edilmiş bir aydının kendisiyle ve etrafındakilerle iletişim kuramayışını ve üzerinde kurulan baskının onu yok edişini konu alan *Largo Desolato* başlıklı oyun felsefeci Leopold'un karısı Susanna'yla yaşadığı evin salonunda geçer. Leopold İnsan Benliğinin Fenomenolojisi başlıklı makalesi yüzünden tutuklanmaktan korkar. Bu korkuyla baş edemez ve kendini eve hapseder. Dekor salondan, dışarıya, odalara, balkona açılan kapılardan oluşur. Oyun Leopold'un tedirgin bir şekilde sokak kapısına gidişi ve kapıyı dinleyişle açılır ve hemen sonra perde kapanır. Bu tablo üç kez tekrar edilir. Bir kısır döngüye girmişçesine yapılan bu tekrarlarla evin içinde yaşanan tedirginliğe, oyun kişisinin bozulmuş ruh hâlinin oluşturduğu atmosfere ve bu durumun süreğenliğine seyirci /okuyucu da dahil edilir. Perdenin üçüncü açılışında gelen arkadaşı Uli'nin balkon kapısını açmayı teklif edişi bile onu ürkütür. Leopold sokak kapısından gelen her yeni kişiyle yalnızlığına ve derin çaresizliğine daha da gömülecektir. Sadece iktidar değil tüm çevre ona karşı bir baskı unsuru olarak işlenmiştir.



Götürülmeyi beklerken yaşadığı kaygı nedeniyle hem bedensel hem ruhsal sağlığını yitirmiş olan Leopold bunalımını alışverişten dönen karısı Susanna'ya anlatmaya, onunla konuşmaya çalışır. Akşam yemeğini birlikte yemeyi teklif eder. Ancak Susanna sinemaya gitmek için plan yapmıştır ve tüm konuşma içerisinde umurunda olan tek şey Leopold'un gümüş kaşıkla yumurta yemiş olmasıdır. Leopold'un yardım ister tavrına karşılık Susanna ruhsuz, net ve onun duygu durumuyla ilgilenmekten uzaktır. Evli olmalarına rağmen her ikisinin de başkalarıyla ilişkileri vardır. Leopold'un Lucie'yle, Susanna'nın da Uli'yle. Çiftler birbirini tanır ve sever görünür, kimse bu durumdan rahatsız değildir. Sevgi, aşk, dostluk, sadakat gibi kavramların içi boştur. Karısının onun yalnızlığıyla ilgilenmeyişi gibi o da sevgilisinin yalnız hissedişiyile ilgilenmez. Leopold Lucie'e karşı bir heyecan hissetmez,

onu da kendisinden sevgi, ilgi bekleyen, üzerindeki baskıyı artıran biri olarak görür.

*“Lucie: Herkes senin yeni makaleni bekliyor”.*

Kendisine destek olmak için ziyaretine gelen kağıt fabrikasında çalışan işçilerin kullandığı sevgi ve inanç dolu cümleler de onu rahatlatmaz aksine sorumluluğunu artırır.

*“Birinci Wenzel: Pek çok insan için siz bir dayanak, bir umutsunuz... asla ödün vermeyin biz size inanıyoruz, ihtiyacımız var size...”*

Birileri onun kahraman olmasını beklemektedir oysa o nefes almaya bile korkan ve hayatını tamamen kontrol altına almış bu kaygıyla baş edemeyen biridir. Kendine özel alan yaratmak konusunda da yetersizdir. İşçilerin defalarca *rahatsız ediyorsak söyleyin gidebiliriz*, diyor olmalarına karşılık rahatsızlığını dile getiremez.

Gelen bir diğer kişi tüm arkadaşları adına konuştuğunu söyleyen dostu Olbram'dır.

“Olbram: Hepimiz seni seviyoruz, bundan kuşku duymuyorsun öyle değil mi?”

Bu sevgi Leopold’un hayatına müdahale edişlerini haklı çıkarmak için kullandıkları bir kılıftır ve beklentisiz değildir.

“Olbram: Bizi hüsrana uğratmandan korkmaya başladık.”

Uzun uzun arkadaşının içinde bulunduğu durumun tahlilini yapan Olbram felsefi ve psikolojik süslü cümleler kurar. Leopold önce sevgilisiyle, daha sonra ziyaretine gelen felsefe öğrencisi Marketa’yla konuşurken aynı cümleleri kullanacaktır. Lucie’ye: aşka esir olmaktan, bir kadının kendini esir almasından korktuğunu, bu nedenle ondan uzaklaşıyor olduğunu söyler. Kimliğini bulamamış kendini başkalarının gözünden var etmeye çalışan, bazen demagoji yapmak bazen de farklı görünmek ve böylece karşısındakini etkilemek için Olbram’ın cümlelerini kullanan Leopold’un samimiyetsiz ve acıdan beslenir tavırları ondan uzaklaşmamıza neden olur.

Beklenen kişiler birinci perdenin sonunda nihayet gelir ve ona bir teklifte bulunur. Yazdıklarını yazan kişinin kendisi olmadığına dair bir kâğıdı imzalar; bir daha böyle şeyler yazmazsa hapse girmeyecektir. Leopold’un ne cevap verdiğini ikinci perdede görürüz.

İlk perdenin başında olduğu gibi ikinci perde de Leopold’un tek başına aynı tedirgin hareketleri tekrar edişleriyle başlar. Bu kez kapıya gidip dinlemek davranışına, gizlediği ilaç kutusundan ilaç alıp içmek ve banyoya gidip yüzünü yıkamak da dahil edilmiştir. İlk perdeye göre gerginliği daha da artmıştır. Bu tekrarlar sonrası kapıdan alışveriş torbalarıyla Susanna girer. Leopold olanları anlatmaya başlar. Susanna anlatılan hikâyede yine en saçma yere, dün geceki akşam yemeğinde tavaşının kullanılmış olmasına takılır. Leopold önce tavaya bir şey olmadığı konusunda karısını ikna etmeye çalışmak zorunda kalır. Sunulan teklifi düşünmek için zaman istediğini öğrenen Susanna öfkelenir ve ona hakaret eder.

“Susanna: Sen bir paçavrasın”.

Leopold yaşadığı gerginliğin tırmandığı noktada hayaller görmeye başlar. Tüm oyun kişileri kapılardan gelip hep bir ağızdan konuşur. Replikler birbirine karışır. Herkes bir başkasının cümlesini kurar. Leopold’un karışık zihni sahneye taşınmıştır ve sonunda “Yeter” diyerek isyan eder.

Oyunun son tablosunda felsefe öğrencisi Marketa’nın gelişi biraz da olsa Leopold’u heyecanlandırır. Marketa onun bütün makalelerini okumuş, ona hayranlık duyan bir genç kızdır. Daha önce demagoji yapmak için kullandığı cümleleri bu kez de karşısındaki genç kıızı etkilemek için kullanır. Etrafındaki herkesin ondan bir şey istiyor olmasına karşılık Marketa ona aşk vaat eder. Fakat bu heyecanlı sohbet teklifin cevabını almak isteyenlerin tekrar gelişiyle kesilir. Leopold artık gitmeye hazırdır. Kâğıtları imzalamayacak ve hapse girmeyi kabul edecektir. Fakat gelenler, onun hapse girip kahramanlaşmasını istemediklerinden durumun ertelendiğini söyler. Yaşadığı gerilim dolu bekleyişlerin böylelikle son bulamayacağını anlayan Leopold neredeyse beni hapse atın, diye yalvarır. Biraz önce kendisine destek olan genç kız da aynı baskı dolu cümleyi kurar.

“Marketa: Kalk artık yoksa yalvaracak mısın?”

Oyun Leopold’un yeter artık rahat bırakın beni, diyerek haykırışıyla biter.

Havel’in oyunlarında mekanikleşmiş, kendine, çevresine yabancılaşmış insanlar çürümeyi hızlandıran birer kurtçuğa benzer ve dil, iletişimi değil bu kemirişi kolaylaştırır. İnsanlığın kendi hapisanesini yine kendi eliyle yaratışına tanık eder ve çözüm sunmaz. İşleyişi, kurgulanışı bakımından absürt özellikler taşıyan bu oyunlarda Havel kendi yarattığımız çaresizliğin derinine inmemizi, kendi trajikomik hikâyelerimizle yüzleşmemizi ve bu hesaplaşmanın sonunda da umudu yaratabilmemizi diler.



# Duyguların Yoğunluğunda Münih ve Köln'de *Lucia di Lammermoor*

ZEHRA İPŞİROĞLU

**O**n dokuzuncu yüzyıl İtalyan operalarında Verdi, Puccini, Donizetti'de bugün de süregelen toplumsal konular sergileniyor. Özellikle kadın sorunları hep ön planda. Namus, şiddet cinayetleri, aile baskısı, zorla evlendirilme, mahalle baskısı, iktidar hırsı gibi ataerkil sistemi belirleyen sorunlar, aşk, tutku, öç alma, şiddet, yıkıcılık gibi motifler operanın gündeminden neredeyse hiç çıkmıyor. Amaç tıpkı bugünün TV dizilerinde ya da bir dönemlerin Yeşilçam filimlerinde olduğu gibi bir gerilim yaratarak duygulara seslenmek... Bunu özellikle Belcanto operalarında görüyoruz.

Belcanto operasının en önemli özelliği daha ilk anda inanılmaz bir gerilim yaratarak izleyiciyi içine çekmek ve gerilimi perde perde arttırarak duygusal yoğunluğu nerdeyse dayanılmaz bir hale getirmek. O kadar ki izleyiciye bir an bile soluk almak ya da olup bitenler üzerinde düşünmek hakkı tanınmıyor. Bu duygusal yoğunluğu sağlayabilmek için librettoda olsun müzikte olsun her tür efekt geçerli. Önemli olan opera kahramanları arasındaki inanılmaz çatışmalar ve bu çatışmaların önüne geçilmesi olanaksız olan yıkıcı gücü. Yapay bir kurgu çerçevesinde

birbirini baş döndürücü bir hızla izleyen trajik olaylar opera kahramanlarının kan revan içinde sahnede yuvarlanarak içler acısı arylar söyledikleri dehşet verici bir sonla noktalanıyor.

Belcanto operalarıyla günümüz televizyon dizileri arasında izleyiciye soluk aldırmayan bir gerilim yaratma açısından koşutluk olsa bile en temel fark dizilerde genellikle mutlu sonun olması, buna karşılık operanın trajik bir sonla bitmesi... Bir de tabii operada müziğin olağanüstü güzelliğini de hesaba katmak gerekir... Bu açıdan operayı dizilerle karşılaştırmak biraz haksızlık gibi oluyor... Ama bir dönem opera da televizyon dizileri gibi çok geniş kitlelere sesleniyordu. Öte yandan seslendiği kitle sadece bir burjuva kesimdi, yani televizyon dizileri gibi alt katmanlara ulaşamıyordu. Bugün ise opera hâlâ müzik ve tiyatroyla ilgilenen herkese seslenme iddiasında olsa bile yavaş yavaş dönemini kapama sürecinde. Almanya'da operaya gittiğinizde elli yaşın altındakileri görmede zorlanıyorsunuz. Tek tük istisnalar var tabii, ama onlar da daha çok müzik öğrencileri ya da klasik müziğe özel meraklı olan dinazor gençler.

Bugünlerde Münih Bayerisches Staatsoper ve Köln Operası'nda art arda Donizetti'nin



Lucia di Lammermoor  
Münih Bayerisches Staatsoper  
Yön: Barnara Wysocka

44

“Lucia di Lammermoor” operasını izledim (Yönetmen: Barnara Wysocka) Müzik ve seslerin kusursuzluğu konusunda her iki opera sahnelemesi de birbiriyle yarışıyordu. Ama sahneleme açısından karşılaştırdığımızda Köln Operası (yönetmen: Eva Maria Höckmayr) güncel ve bütüncül yorumuyla başı çekiyordu. Önemli bir olgu da kadın ve şiddet konusunu gündeme getiren bu opera yorumlarının hem yönetmenlerinin hem de orkestra şeflerinin kadın olmasıydı. Münih’de Oksana Lyniv, Köln’de Eun Sun Kim orkestra şefiydi. Almanya’da yönetmenlik de orkestra şefliği de yakın zamana kadar hiç de kadın işi olarak kabul edilmiyordu.

Sahnelemede müzik, oyunculuk, sahne tasarımı, koro, koreografi, ışık vb. öğelerin bütüncül bir biçimde ele alınması işin içine özellikle ön planda olan müzik girdiği için bir tiyatro oyununun sahnelenmesi kadar kolay değil. Öte yandan en önemli olgu müzik olduğu için operada farklı kültürlerden ve toplumlardan opera şarkıcıları, yönetmen ve orkestra şefi bir araya geliyorlar. Söz

gelimi Köln’de Enrico Fransız, Lucia Rus, Edgardo Brezilyalı, Arturo Koreli, Raimondo İsveçliydi. Aynı şekilde Münih’de de dünyanın dört bir yanından ünlü opera şarkıcıları ve müzisyenler bir araya gelmişlerdi. Bu kadar farklı kültürlerden ve şan ekollerinden gelen insanların ortak dil müzikte bütünleşebilmeleri, öte yandan oyunculuklarının ve beden dillerinin de uyum içinde olması neredeyse mucizevi bir olgu...

“Lucia di Lammermoor’un konusu basittir: Tıpkı Romeo ve Juliet gibi birbirine ölesiye düşman iki aileden gelen sevgililer Lucia ve Edgardo Lucia’nın ağabeyi Arturo’nun entrikalarıyla birbirlerinden koparılırlar. Ağabeyin baskısıyla zorla sevmediği biriyle evlendirilen Lucia gerdek gecesi kocasını öldürür. Sevgilisi Edgardo başkasıyla evlendiği için ona ihanet ettiğini sanarak intihar eder, Lucia da bütün bu yaşadıklarının sonunda delirir.

Münih’de belki yeterince prova yapılamadığı için bir türlü tam bütünleşemeyen bir yorumla karşılaştım. Sahneleme, sesler, oyunculuk

hepsi hamuru tam tutmamış ama inanılmaz lezzetli pasta gibi dağılıyordu. Konu altmışlı yılların Amerikası'nda geçiyordu. Lucia'nın sarı saçları pırıltılı mini elbisesiyle Marilyn Monroe'yi çağrıştırması ya da sevgilisinin James Dean'i anımsatması, öte yandan kullanılan eşyalar, kostümler hep o döneme gönderme yapıyordu. Ama neden böyle bir gönderme yapıldığı bunun yorumuna ne kattığı pek anlaşılmıyordu. Öte yandan müzik yorumu da çatışmaları anlatmada yeterli olmuyordu. Örneğin türlü entrikalar çeviren ağabey Arturo'nun (Galeano Salas) öylesine ipek gibi yumuşak ve tatlı bir sesi vardı ki uzun bir süre amacının ne olduğunu, ne tür dalavereler çevirdiğini anlayamadık bile. Ya da tıpkı Medea gibi kocasını öldürerek bir başkaldırıcıyı sergileyen Lucia (Diana Damrau) inanılmaz sesine rağmen öylesine içe dönük söylüyordu ki hem sesi hem de yer yer bir taş bebeği anımsatan oyunculuğu bu role hiç mi hiç uymuyordu. Sahnede arada bir görünen sarı saçlı küçük kız ise kuşkusuz Lucia'nın çocukluğuna gönderme yapıyordu ama bu da sahnelemeye bir şey katmıyordu.

Böylece Münih'de kendimi seslerin büyüüne kaptırarak konuya hiç mi hiç odaklanamazken Köln'de seslerin, oyunculuğun, sahne tasarımının uyum içinde olduğu dört dörtlük bir sahnelemeyle karşılaştım. Konunun belli

bir tarihsel döneme yerleştirilmesi, olayların 2. Dünya Savaşı sonlarına doğru geçmesi Lucia'nın(Olesya Gonovneva) ailesinin faşist kökenli Nazi bir aile olması buna karşılık Enrico'nun (Jeonkgski Cho) ailesinin Nazilerin baskısını yaşayan Yahudi kökenli bir göçmen aile olması sahnelemeye yepyeni bir boyut getiriyordu. Dört ayrı mekanda aynı anda sergilenen bu yorumda, alt sahne, bir yüzme havuzu ve salon, merdivenler, üst sahne yatak odası çatışmaları gündeme getiren sessiz sahneler opera sahnelerine öyle bir eşlik ediyordu ki bir an bile dikkatimiz dağılmadan soluk soluğa izliyor ve dinliyorduk Lucia di Lammermoor'u. Köln'de beni tek yadırgatan Lucia'yı zorla sevmediği bir adamla evlenmeye zorlayan ağabeyin sonradan inanılmaz bir vicdan azabına kapılarak ya da belki de kıskançlıkla Lucia'nın kocasını öldürmesi. Oysa orijinalde asıl katil Lucia'dır. Onun katil olmasının nedeni uğradığı haksızlığa tepkisidir. Bu yorum da değiştirilince Lucia erkekler arasında sıkışıp kalmış bir kurban olarak kalıyordu. Yani şiddet dolu başkaldırısı ortaya çıkmıyordu. Yönetmenin iki kardeş arasındaki gizli aşka gönderme yapan yorumu açıkça bana biraz zorlama geldi. Opera bittiğinde en azından on beş dakika süren alkış ve bağrıışmalar izleyicilerin inanılmaz coşkusu gündeme getiriyordu.

45



Lucia di Lammermoor  
Köln Operası  
Yön: Eva Maria Höckmayr



# Bizi Yaratan Shakespeare

YUSUF ERADAM

**B**atı edebiyatının başyapıtlarını incelediği yapıtının giriş bölümünde Harold Bloom “bizi” (Batıyı) yaratanın Shakespeare olduğunu iddia eder.

Bu yazımda Shakespeare ustanın ölümünün 400. yılında sergilenen oyunlardan izleme olanağını bulduğum üç yapıttan örneklerle kadın, iktidar ve iktidarda ya da sahnede kalmak için oyun oynamak gereği üzerinde duracağım.

46

## **EN KISA GECENİN RÜYASI**

*Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve *Bahar Noktası* (Can Yücel) başlığıyla belleklerimize kazınan oyunun iki versiyonu sergilendi geçtiğimiz sezon, tam anlamıyla bir kültür merkezine dönüşen Moda Sahnesi'nin tiyatro yönetmeni Kemal Aydoğan ve arkadaşlarının bu belleği her anlamda farklı bir yorumla değiştirme riskini şimdiye değin yaptıkları gibi yine başarıyla göze alabildiklerine tanık olduk. Ünlü Shakespeare komedisini Emine Ayhan ve Aysun Şişik başlıktan itibaren Moda Sahnesi için yeniden çevirmişler ve bu işin üstesinden de alınlarının akıyla gelmişler. İç çamaşırlarıyla bezeli, disko ışıtma süsleriyle kasıtlı bir “kitsch” sahne dekoru beklentileri oyunun cinsellik bağlamlarının ön plana çıkacağını ve pek eğleneceğimizin beklentisini oyun başlamadan yaratmıştı bile. Yıllardır yurt içinde ve yurt dışında izlediğimiz tiyatro sanatçıları Shakespeare yorumlarında biz

izleyenlere “Du bakali bu sanatçılar ustanın eseri üzerinden kendilerini yeniden nasıl yaratacaklar, nasıl yorumlayacaklar da yeni, yepyeni olacak bu 400 yıllık yapıt?” sorusunu sormayı da öğretti. Hem “bize özgü” bir yorum diyebilmek adına, hem de yapıtın evrenselliğinin (kanonize oluşunun) “yerellikten” geçtiğinin de bilinciyle “ustaya saygısızlık edildi” korkusuna da kulak asmayıp, hatta aksine ustanın yapıtlarının çağdaşlığının ve işlediği konuların, mecazların, gönderimlerin ölümsüzlüğünün de süregenliğinin ancak böylelikle sağlanabileceği bilinciyle birçok tiyatro kumpanyası Shakespeare yapıtlarını “kendilerince” sahnelemekten geri durmamışlardır.

Aydoğan ve arkadaşlarının ikili karşıtlıklar üzerine kurulu ve kadın-erkek karşıtlığından da “usanmadan” beslenen yorumunda, ustanın yapıtının dili ve kullanılan dilin Kürt kimliğinin ötekileştirilmesi gerçeğinin de şimdiye değin TV skeçlerinden “alışageldiğimiz” “alay konusu” ediliyormuş gibi sunulan şive farkından yola çıkarak tam tersi bir Nick Bottom (Caner Erdem) sunumuyla ve bu sunuma ayrılan zamanın “tahammülün alışkın olduğundan daha uzun bir süre tanınmış olmasıyla” şu gerçeğin altı çiziliyordu: *Asıl ayrımcılık başka kimliğe tahammül etmekte yatmaktadır*. Ortaya son derece sevimli, baskın bir Nick Bottom karakteri çıkınca oyun özellikle finale yakın dönüm noktası



“Moda Sahnesi’nin *En Kısa Gecenin Rüyası*, bütün olarak oturmuş, ‘kendine özgü sahneleme biçimi’ne sahip”

sahnelerinde Kürt kimliğine giyinmiş karakterinin etkin olması ve aşağılanmadan güldürebilen bir karakter olmayı da başararak oyunu tamamen özgün bir “bize özgünlük”le “kendilik” kazanan özgün mü özgün bir yorum olarak kayıtlara geçti. Bu kararın nasıl alındığına ilişkin bilgiyi de topluluk meraklısına sunmuş. Oyunun web sitesinde birçok tiyatro kumpanyasına da örnek olması gereken “ulaşılabilir” prova notlarında (21 Eylül 2015) KA’nın (Yönetmen Kemal Aydoğan olmalı) bu konuda şöyle dediği belirtiliyor :

“Bir kere esnaf, farklı konuşuyor. Bizim saraylı erkeklerin durmadan esnafın konuşma tarzını eleştirmesini şöyle anlayabiliriz: Esnaf bize şunu diyor: sen istediğin kadar titizlen, ben bozarım senin gramerini, dilini. Buradayız ve varız diyorlar. Senin “noktalamama”nın ve gramerinin dışına da bal gibi çıkarız. Az sonra da o soylu tiyatroyu bozacaklar, ondan da rahatsız olacaklar saraydakiler. Senin kurallarını çalıştırmıyorlar çünkü. İhlal! Zaten tiyatroyun yapacağı şeylerden biridir bu. Tiyatro, düzenin bozulabileceğinin işaretidir.

Yani âşıklara diyeceğim şudur: O “doğru” denen Türkçe’yle konuşun. Diksiyon hocalarınız oyunu izlediğinde sizi takdir etsin, oradan anlayalım doğru oynadığınızı.”

İkinci sezonunda olsun kaçırılmaması gereken bu yorumunda Moda Sahnesi’nin bir bütün olarak oturmuş bir “kendine özgü sahneleme biçimini” de oluşturup yerleştirdiğini gösteren oyunun kadrosu şöyle:

Sahne Tasarımı: Bengi Günay; Işık Tasarımı: İrfan Varlı; Müzik: Can Güngör; Koreograf/Kondisyoner: Yeşim Coşkun; Asistanlar: Ferhat Asniya-Ahsen Özerca; Afiş Tasarımı: Ethem Onur Bilgiç;

Oyuncular: Timur Acar (Theseus-Oberon); Didem Balçın (Hippolyta-Titania); Onur Ünsal (Lysander); Mert Fırat (Demetrius); Beyza Şekerci (Hermia); Melis Birkan (Helena); Murat Tüzün (Egeus-Peter Quince); Volkan Yosunlu (Philostrate -Puck); Ezgi Coşkun (Peri); Caner Erdem (Nick Bottom); Mert Şişmanlar (Francis Flute); Hasan Demirtaş (Tom Snout); Alper Baytekin (Snug); Çağlar Yalçınkaya (Robin Starveling)

## OTHELLO

Müziyenliğinden ve kukla tiyatrosu geçmişinden tanıdığım Emre Tandoğan ve oyuncu eşi Elif Arman'ın kurduğu bu adıyla müsemma Küçük Salon, yetmiş dakikaya şaşırtıcı bir başarıyla kısaltılmış oyunun merkezine fitne deyince aklımıza gelen ilk Shakespeare karakteri İago'yu taşıyarak ve tüm diğer ayrıntıları ayıklayıp sadece kadın erkek karşıtlığı genelinde, kıskançlık teması ve iktidar için iktidardakilere oyun oynamak fesadı üzerinde odaklanan bir yorum sergilerken hareket-vahşet tiyatrosu karışımı bir oyun sundu, oyunculuk da kalburüstüydü. Yolları açık olsun. Sahne dekorunda yapıştırma tuğla duvar kâğıdının -mış gibiliğinin belirginliği oyunun ve oyuncuların başarılarını gölgeliyordu. Çıplak duvar yeterliydi. Oyunun çevirmenin de ismi hiçbir yerde gözümüze çarpmadı, çünkü Emre Tandoğan birçok metinden ayıklayıp kendi deyişiyle "işine geldiği gibi bir İago yaratacağı için" tek çevirmenin diline uymamış. Bu da yabancı oyunlarda bir ilk.

48

Hareket tiyatrosundan, vahşet tiyatrosuna, hatta gotik kılık ve makyajla zombi çağrışımlarıyla izleyeni şaşırtan bu Küçük Salon *Othello* yorumu hakkında yönetmen Emre Tandoğan şunları söylüyor:

"Kurguyu yaparken İago'yu merkeze aldım. Aslında olup bitmiş olayı seyirciye, cezalandırılmış İago'nun halüsinasyonlarında izletmek istedim. Othello, Desdemona ve diğerleri için olup bitecek hikâye İago için asla bitemeyecekti. Bu nedenle oyun finalde tekrar başlangıca dönecekti ve bu her defasında yenilenecekti. Dolayısıyla seçilen oyun aletleri (caraskal, tahterevalli) karakter çözümlmeleri için izleyiciye bir gösterge oluyor. Othello'nun kaba saba olması ve bir hayvan gibi tepelerde dolaşması gibi aynı zamanda İago'nun bilinçaltındaki denge unsurları da izleyiciye kurgunun genel akışı içinde sunuluyor. İago'nun Othello'yu sarsmak

istediğinde ipini çekmesi ya da boşaltması, Othello ile Desdemona'yı bir çatışma içine soktuğunda iki sevgilinin tahterevalli üzerinde olmaları buna verebileceğim örnekler olabilir. Sonuç olarak, öldürme eyleminin de bu materyallerle olması kaçınılmaz olacaktır. Diğer bir kişi olarak tek bir küttele toplanmış dört ayrı karaktere geldiğimizde, bu kişilerin her biri ayrı bir oyuncu olsaydı kendi hikâyemi oluşturmazdım çünkü oyun boyunca eğer İago yalnızsa, diğer her şey birer halüsinasyon olacaktı ve böylece çeşitli hatırlama tablolarıysa Othello ve Desdemona net, ama diğerleri belli ölçüde flu kalmalıydı. Tek kişinin eyleminin de bunu desteklediğine inanıyorum. Oyunun finaline doğru bu sözsüz karakterin İago'ya tekrar kendi gerçekliğini hatırlatmak için yapabileceği en önemli değişken "konuşmak" olacaktı. Bu kitlenin içinde barındırdığı Emilia karakteri olarak konuşmaya başlaması, İago'ya en yakın karakter olmasından ötürü tercih sebebiydi."

Oyun yönetimindeki tercihlerini böyle açıklayan Tandoğan, dikkat çektiğim ve tartışmak istediğim konumun odak noktasını oluşturan Shakespeare "ustanın" sözünü tabu görüp sanatçıların hayal güçlerini kısıtlı kullanması tavrına ilişkin de şunları söylüyor: "Shakespeare'i yıllar içinde farklı metinleri üzerinden incelediğimde, oyunların asıl öykülerinin - genel metin içerisinde - ölçü belirtmek gerekirse 10-15 sayfa içinde olup bittiğini gördüm. Diğer yan karakterlerin kendilerine ait olaylar, onları tanımamıza yardımcı oluyor ancak diğer tüm sayfalarda alt karakterlerin yaptıkları konuşmaların, oyunun yazıldığı döneme ait sosyo-politik ve o günün güncel dedikodularından oluştuğunu gözlemledim. Shakespeare'ın bazı oyunlarında ana öykünün altında olup bitenleri şimdinin günceline taşıyanları gördüm. Globe Tiyatrosu'nun da bunu yaptığına (yeni seçilecek Amerikan başkanına laf çarpmalar vb.) şahit oldum. Ama ben bununla uğraşmak





“Emre Tandoğan'ın Küçük Sahne'deki *Othello*'su hareket-vahşet tiyatrosu karışımı bir yorumdu”

yerine ana olayı tahmin dışı metaforlar ve sembollerle ortaya koydum. Shakespeare'in döneminde yazdığı alt metinlere alternatif olarak kullandığım gösterge diliyle seyirciye olayın ilk halinin dışında yeni bir alt metin okuması yaptırmaya çalıştım.”

Yeni tiyatroların çoğalmasında dileğimle Küçük Salon'un oyun künye bilgileri şöyle:

Uyarlayan ve Yöneten: Emre Tandoğan;  
Sahne ve Kostüm Tasarım: Elif Arman; Işık Tasarım: Enrico Zeber; Müzik Kurgusu : Emre Tandoğan; Teknik: Anıl İnce

Oyuncular: Cenk Dost Verdi (*Othello*),  
Ediz Akşehir (*İago*), Elif Arman  
(*Desdemona*), Rukiye Yenigül (*Brabantio*,  
*Roderigo*, *Cassio*, *Emilia*)



### **STAGING HENRY, THE EIGHTH (SEKİZİNCİ HENRY'Yİ SAHNELEMEK)**

İstanbul Kültür Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarımızdan Esin Akalın bu yıl ilk kez açtığı dersin gereği olarak öğrencilerle birlikte bir oyunu baştan yeniden yaratıp Shakespeare'den yararlanarak hem yazdı hem de yönetti. Bir dönem boyunca üzerinde çalışılan oyun Shakespeare'in *Sekizinci Henry* başlıklı oyununu sahnelemeye çalışan bir tiyatro grubunun atölyesinde geçiyor. İngiltere'nin Rönesans döneminde tarihe mal olmuş ünlü İngiliz kraliçeleri hakkında bir oyun yazan gizemli bir kadın yazar, aynı zamanda bu tiyatro grubunun bir katılımcısıdır da. Atölye oyuncularının *Sekizinci Henry* üzerine çalışmaları özünde bir tiyatro oyununa hazırlık sürecini sahnedeki seyirciye yansıtıyor da, kadın yazarın 16. yüzyılda yaşamış kraliyet kadınları üzerinden odaklandığı toplumsal cinsiyet, güç ve şiddet kavramlarına da kısmen ayna tutmaktadır. Bu hassasiyet Esin Akalın hocamızın elinden kaleme alınırken öğrencilerin de benimsemesi sağlanmaktadır. Sekizinci Henry'nin 6 karısından 4'ünün ağırlıklı olarak işlendiği oyunda kadının değersizliği ve erkek iktidarının elinde varlığı ile yokluğunun bir oluşu dile getirilirken, oyun sergileme, prova ipuçları verilmekte, oyun sergilerken katkıda bulunanların da eğlendikleri de seyirciye

iletilirken, kimin karakter, kimin oyuncu olduğu gibi tiyatroya özgü - mış gibilikler tıpkı James Saunders'ın tiyatro derslerimin girişinde kullandığım *What Theatre Really Is* başlıklı kısa oyununda olduğu gibi yabancılaştırma tekniği kullanılarak iletiliyor, hem de çok güzel sesli öğrencilerimizin çağdaş Batı müziği şarkılarıyla. Shakespeare'e özgü oyun içinde oyun sunumu da yabancılaştırma etkisini güçlendirirken oyuncuların farklı İngilizce telaffuz, aksan ve kendilerine özgü özelliklerine *tuhaf bir doğallık* da katıyor.

Aralarından tiyatroya bağlanacak birkaç öğrencinin çıkacağından emin olduğum bu çalışma öğrenci tiyatrosunun çok ötesinde İngilizce bir sunum ve 23 Aralık günü İstanbul Kültür Üniversitesi, Ataköy yerleşkesindeki Önder Öztunalı salonunda sahnelendi. Emeği geçenlerin isimleri şöyle:

Yazan ve yöneten: Esin Akalın; Yönetmen yardımcısı: Emre Pala;

50

Oyuncular: Ahmet Burak Alanyalı, Bilgi Özunal, Büşra Kurt, Çağla Tanrıverdi, Cem Selçuk Öztürk, Demet Karaman, Deniz Kışmır, Emre Pala, Eren Akyüz, Ghenadie Achisin, Ilgın Acar, Işıl İlker, Katya Bakırgil, Linda Serkizyan, Metehan Fındıkoğlu, Pelin Yalkın, Tahir Kıran, Tuğçe Özdiç.

Shakespeare o denli büyük bir sanatçıdır ki onu müteakip tiyatro, şiirle uğraşan herkesin onun yetenekleriyle aşık atmaları gerekmiştir ve onunla, onun sayesinde, ona karşın, onun tabularını yıkarak ya da onun tabularına yapışarak, bir şekilde Shakespeare'le var olmak bunca yüzyıldır süregelmiştir.

Harold Bloom'un Shakespeare hakkındaki bu yazımın başlığına taşıdığım sözüne ancak bu açıdan katılabilirim: "Shakespeare'le haşır neşir olarak kendimizi yeniden yaratabiliriz." Zekâsına, dehasına ve yarattıklarına katılmak için sanatçıların hemen hepsinin kendisinden, hayal güçlerinden o yapıtının yeni sunumuna bir şeyler katmasına olanak tanınması ve yapıtlarının çağdaşlığını hep

koruması. Aksi takdirde, ustanın eleştirilecek çok yanı vardır, ötekileştirme tuzaklarına çanak tutması, iktidar illetini eleştirirken kraliyet kavramına söz etmeyişi, Arap, Türk ve Doğu'yu öteki gösterdiği, ama bunu ustalıklı, sözün kalitesinden, sanatından ödün vermeden yaptığı için de aşağılanıp tekilleştirilmeyi bile sevdirdiği, misojenliği, evet kadını ikincil veya değersiz görüşü ve ne yazık ki bunu eşcinsel olup olmadığı tartışmaları içinde değerlendirilişine yol açması kolektif bellekteki birçok yanlışın da önyargılar sofrasının ana menüsünde tekrar tekrar tezahürünü sağlamıştır.

Shakespeare yapıtları neredeyse evrensel geçerliliğe sahip konularının hepsini içerir ve kadın, erkek herkes onun içinde karakterlerinin kendilerine, başkalarına, sevdiklerine, iktidardakilerin kendilerine ve başka herkese oynadıkları oyunlarla örüntülenmiş piyeslerini kendi zaman dilimlerinde sahnelerken (oyarken) işte bu yüzden ustanın çağdaşlığını vurgulamak için özellikle kendi zamanlarına uyarlarlar, sözü aynı tutsalar bile, sahne tasarımı, dekoru, kılık kıyafeti ve sahne direktiflerinin azlığıyla yazarın olanak sağladığı ölçüde seyirciye sürpriz yaşatacak davranışları ya da sonları hazırlayarak kendi hayal güçlerini Shakespeare ayarına çekmeye, onunla aşık atmak değilse de aynı hayal gücü familyasına ait olma ve böylelikle de Batı kanonuna aidiyet ihtiyaçlarını da ele verirler. Bunda yanlış bir şey yoktur. Bloom Batı edebiyat devlerinin neden kanonu oluşturduklarını açıklarken sıraladığı ölçütlerde "yandaşlık" yapmış olabilir fakat sanatçımız da bu kanonla yetişmiş ve ürün olduklarından onların görme biçimleri de yaratıcılığın Batıdaki en büyük "tanrısının" da izini sürmeyi gerektirmiştir.

Bir farkla, Shakespeare risk almıştır, iktidarın her türlüyle hep sorunu olmuştur. Oyun hangisi olursa olsun, Shakespeare'in bu tiyatronun da işlevine, hatta varoluş amacına



“Staging Henry, the Eighth, Sekizinci Henry’yi sahnelemeye çalışan bir tiyatro grubunun atölyesinde geçiyor”

uygun “hayırlı saplantısına” ve Bloom’un vurguladığı tuhaflıklarına sadık kalmak hem Shakespeare’in hem de tiyatronun kalıcılığı açısından elzemdir. Lâkin, usta özellikle trajedilerinde “Eyvah, peki devlet ne oldu? Biz tiyatrodan çıkınca dünya başımıza yıkılacak mı? Kral öldü ama yeni kral gelecek mi başımıza?” benzeri sorularla Globe’da açık havada yağmur altında izleyen halkın kaygı dolu sorularını gidermek için de bir toparlayıcı son bölüm (denouement) ekler, düzenin her zamanki gibi süreceğinin garantisi olsun diye. Shakespeare’in kanonize ve 400 yıldır eskimeyişinin temel sebeplerinden biri de budur.

Bloom’a (\*) göre, kanona alınmayı hak eden yapıtlarda bulunması gereken ortak nokta o yapıtlardaki özgünlüğün keskin tadıdır. “Başlangıçta” böyle olması gerekir derken de, bu yapıtların kendi tarzlarında bir ilkörnek (arketip) olmasını da önkoşul görüyor gibidir. Joyce’u, Beckett’i, Proust’u ve Kafka’yı kanonize yapan da önce Shakespeare, sonra da Dante’yle aşık atma cesaretini göstermeleri ya da o ustaların yapıtlarıyla kazandıkları “saygıdeğerliğe ve mükemmeliyete” ulaşmaya

çalışmak mücadelesini göstermiş olmalarıdır.

Hocalığımın kırkınıcılında kanonize yapıtlar olmasaydı, hayatımı kazanamazdım deyince başlayan Batı Kanonu’nu sorgulama sürecimin bir ürünüdür bu yazım ve haliyle de yine ancak o kanon tartışması içinde var olabilen bir metindir. Batı Kanonu olmasaydı ben İngiliz ve Amerikan edebiyatı hocalığı yapamazdım, ekmeğimi başka yollardan kazanmaya çalışmak zorunda kalırdım. Fakat bu gerçek ya da bana rahatsızlık veren bir gerçeğe ayma süreci (*Batı kanonunun sakıncasız ötekiler dediğim yabancılaşmış başkalarını azizleştirerek özendirme yoluyla yetiştirdiği tezimi*) daha da acımasızca, çuvaldızı kendime batırarak işlemekten de beni alıkoyamayacaktır.

\*) Bloom, Harold. (1994). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*. Çeviren: Çiğdem Pala Mull, İthaki Yay. ss.11-20, İstanbul, 2014.

**Yusuf Eradam:** Prof. Dr. İst. Kültür Ün. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı

# Sızının da, Umudun da Yuvası Âşiyân

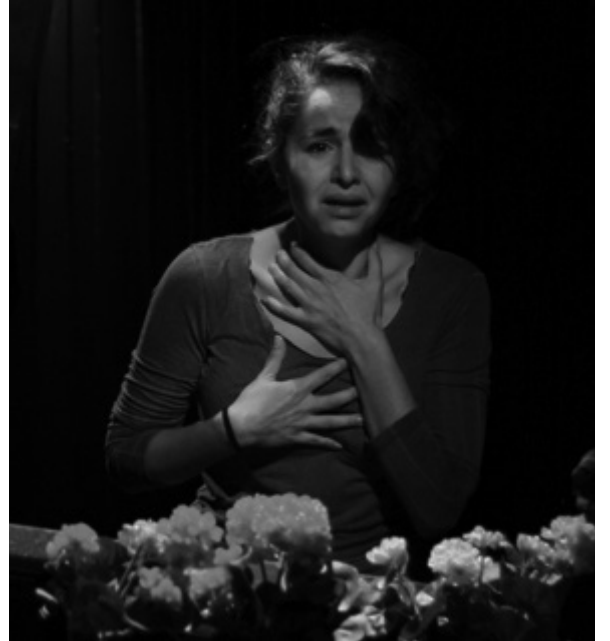
FATMA ONAT

52

Sarkıların eşlik ettiği bir atmosferin içindeyiz. Pikaba takılan plaklarla, karakterin hayatından akan şarkıların sesi birbirine karışıyor. Sahnenin dekoru daha salona girerken oyunun sesini duyuruyor. Klasik bir ev gibi ama klasik değil. Formu, duruşu bambaşka her bir eşyanın. Mobilyaların başı öne eğik. Yerçekiminin kuvvetiyle alt üst olmuş bir “normal”lik seziliyor. Belli ki aşına olduklarımız yerle bir olmuş. Deprem gibi bir sarsılma değil bu, koca bir duygunun ağırlığı çökmüş evin salonuna. Çiçekler var neyse ki, bir de yeni bir nefes var oyunda. Onlar soluk almasını kolaylaştırıyor seyredenin ve tabii oyun kişisinin. Hepimizin tutunmaya çalıştığı hayatın bir ucunda durmuş, gitmek ile kalmak arasında kendine varlık arayan bir genç kadın var sahnede. Duygusu bedeni kadar hafif değil belli ki. Yaşadıkları ve olası yaşayacakları arasında sıkıştığı an karşılıyor bizi. Seyirci varlığımızın güç kazandığı bir an yakalıyor olmak performansın kuvvetini arttırıyor. Biz de oradayız, bildiğimiz bir zemin belli ki. Gözyaşlarımız ortaklaştığımız yerden mi bilinmez ama insanın ağlamaktan öteye taşınacak duygusal gücüne inandırmalı kendimizi dedirten bir karakter var karşımızda sanki. Bu intibalar yanlış mı doğru mu

bilmeden kendimizi teslim ediyoruz bir saatlik bir seyre.

Hüznü, uktesi, travması büyük bir oyun kişisi olarak çıkıyor karşımıza Bihter Dinçel. Dinledikleri kadar söyledikleriyle de içini döküyor. Bir biyografiyi sahiplenmişçesine hâkim bulunduğu alana. Çok tanıdığı bir yerden kurmuş sanki oyununu. Benimsemiş ve dramatik bir metne dönüştürmüş gibi. Çok







Bihter Dinçel *Aşıyan*'ın, yazarı, yönetmeni, oyuncusu

uzağımızda olmayan, hatta çok yakınımızda bir yerden kuruyor hikâyesini. Faili meçhuller, sokağın gerilimi, toplumsal kodlar, entelektüel olmanın dayanılmaz ağırlığı, cehalete yapılan güzellemenin etkiledikleri, patlayan bombalar var oyunda. Geçmişin, yakın tarihin ve şimdinin ortaklığında oluşmuş bir oyun zamanı var. Her an sizi de, olası yaşanacakları da içine çekmeye hazır bir oyun.

Özetle buradayız hepimiz, oyun kişinin hissiyatına el uzatacak kadar yakın, hikâyenin gerçeğine yaklaşamayacak kadar uzak. Bu uzaklık mesafeden değil, korkudan en çok. Elinin yanacağını bildiği yere temas etmeme konforundan. Karakterin, bu konforun sunduğu rahatlıktan müthiş azap duyması ve bunun ağırlığı altında huzursuz olması da insanın eylem ile eylemsizlik arzusu arasındaki paradoksu koyuyor ortaya. Buralardan duygu yüklenmiş bir oyun *Âşıyan*. Teyfik Fikret'e de, Vedat Türkalî'ye de uzanıyor oyunun sesi. Oyunun ve insanın dünyasına iyi gelen Dersimli karı koca da var. Okumanın, bilmenin gücünden korkan bir annenin ve babaannenin de sesi duyuluyor oyunda. Bildiklerinden sebep ıstırap çekenlerin, sevdiklerini bilmemeye yaklaştırmaya çabası da seziliyor.

Hani dünyanın “cehalet”le flörtleştiği, “vasatlık”la kucaklaştığına tanık olanlar için inandırıcı bir ebeveyn tavsiyesine dönüşüyor bu. “Çok bilme”nin, “öğrenme”nin mağduriyet yarattığına inananlar çok da uzağımızda değil artık. Herkes birbirinin iyiliği için “aşağı çekilme” nasihatinde bulunuyor. Şimdinin yükselen değeriyle varoluşun hakikati arasındaki çatışmanın sonunun nereye varacağı belirsiz. Ne güzel ki bu “bilgisizlik” çabaları oyun içinde haklılık kazanan çabalara dönüşmüyor. Oyun kişilerinin kişisel niyetleri olarak yer alıyor.

Karakterimiz “güvenli alan”ından çıkmıyor zaten. “Sokağa çıkılmıyor ki” cümlesi en büyük bahanesi. Oyunun söylem zeminini bu cümlenin tekrarları oluşturuyor. Evinden kurguladığı hayatına tehlike bulaştırmama çabasında, internetten de uzak durmaya çalışan, kapısı ve penceresi kapalı alanında tehlikeden uzakta olduğuna inanmaya çabalayan, ama bu korunaklı alanında bütün varoluş sorgulamasını gerçekleştirirken tükenmek ile yeniden doğmak arasındaki keskin sınırlarda gezinen bir karakterle yakınlaşıyoruz. Çok âşınayız bu karaktere. Çocuklarımızda var olan, çağın hastalığı onda da



var. Yapmak ile yapmamak, gitmek ile kalmak arasında hep kolaya kaçmaya çabalayan, ama bu kaçışın hafifletemediği, bilakis ağırlaştırdığı bünyelerden biri Deniz'in ki. Bu noktalarda hissiyat kodları güzel yerleşmiş bir oyun Âşiyân. Ancak toplumsal duyarlılığı oyun içine daha organik yedirmek mümkün olsaydı keşke.

Karakterin kendine serzenişiyle seyirciye spotlar sunması birbirine geçiyor çoğu zaman. Bundan sebep didaktik bir üslûbun sesi duyuluyor az da olsa. Oysa o sesi duyurmadan, oyunun kendi döngüsünde niyetini özgün bir biçimde ortaya koyma potansiyeli var. Dinçel, anlatısına, cümlesine biraz yazık etmiş bu noktada. Akan suyun yolunu keser gibi oluyor kurmacasının matematiği. Keşke biraz daha salınmasına izin verse karakterinin. Oyun kişinin üzerinden kendi elini biraz daha çekse, atlamaktan ya da eklemekten korkmadan devinse Dinçel, böyle bir durumda hikâyeyle kurduğu o güçlü ilişki çok daha organik ortaya çıkacak gibi. İlişkisi güçlü, çünkü son yıllarda ve şimdide nasıl soluk al(ama)dığımızı bütüne iyi yediriyor. Hiçbir şey yapamamanın verdiği huzursuzluğun

insanları kemirdiği noktalara çokça temas ediyor metninde. İnsanın kendi utancıyla muhabbeti, üzülmünün insanı eylemsizleştiren, zavallılaştıran noktasını, eylemsizliğin mantığa büründürülmesini Deniz karakterinin hakikati içinden pek güzel kurgulayabilir belli ki. Kısmen de başarılı olmuş bir kurgu bu. Ancak tespit ile organik akış arasında biraz daha zarif bir ilişki, söylemlerle oyun kişinin hayatı arasındaki bağın biraz daha kendiliğindenliğe teslim edilmesi gerekiyor. Hele de oyunun son çeyreği üzerinden biçimsel olarak da biraz daha geçmek gerekir gibi, çünkü oyunun bütünündeki ritmi bozan duygusal bir köpürme seziliyor buralarda. Biraz daha sükûnet, oyunun kendi akışına teslimiyet gerekiyor gibi. Özetle, temsil Deniz, bir hakikat olarak çoklarımıza imleyen bir ayna gibi. Güldüren, hüznülendiren, yüzleştiren çokça da ağlaştıran ve ağırlaştıran, bakmaya yüzümüzün olmadığı bir ayna.

Yazan/Oynayan: Bihter Dinçel

Yöneten: Cem Emüler

Dekor Tasarım: Barış Dinçel

Kostüm Tasarım: Başak Özdoğan

# Göç ve Tiyatro

## Şermin Langhoff ve Maxim Gorki Theater

BEKİR AKBAŞ

Berlin Mitte’de, Unter den Linden Bulvarı’na birkaç adım mesafede, “Palais am Festungsgraben” ile Humboldt Üniversitesi’nin arasında, biraz geride duruyor. 18. yüzyılın ortalarında, Kral Friedrich II.’nin uşağı Donner’e hediye ettiği arazinin üstüne inşa ettirilen, eski adıyla “Palais Donner”in devasa yapısının önünden geçerken hiç görünmüyor, sarayın köşesinden dönünce karşımıza mütevazı ama bir anıt gibi çıkıyor Maxim Gorki Theater.

Burası Berlin’in en eski konser salonu. 1829 yılında Bach’ın *Matthäus Passion*’unu Mendelssohn burada sahneye koyuyor. “Bach Rönesansı’nın heyecan verici başlangıcı. 20. yüzyılın başlarında, olağanüstü akustiği nedeniyle Marlene Dietrich’in *Ich bin von Kopf bis Fuss Liebe eingestellt* yorumu da dahil sayısız plak kaydına sahne olmuş. İkinci Dünya Savaşı ertesinde, harap olan yapıyı Sovyetler teslim aldıktan sonra da, 1947’de Alman-Sovyet Kültür Merkezi’nin tiyatrosu yapıyorlar”, diye söz ediyor Şermin Langhoff.

Ünlü Sovyet yazarı Maxim Gorki’nin adını taşıyan, Doğu Berlin’de 1952 yılında kurulmuş Berlin’in 5 devlet tiyatrosundan biri - en küçüğü - olan Maxim Gorki Tiyatrosu bugün, Çerkez-Türk asıllı Alman vatandaşı bir kadın tarafından yönetiliyor. Şermin Langhoff,

bir aktivist, rejisör, zengin deneyimleri olan sinema ve tiyatro insanı, bir anne, tahmin ediyorum ki “avant garde bir anne”.

Karşılaşmamızda, yönetiminde olduğu üç yıl içinde seyirci sayısını sezonda 60.000’den 120.000’e çıkardıklarını henüz söylememişken, Onun, onların, bulunduğu koltuğu nasıl hak ettiğini hemen anlıyorsunuz.

2013’ten bu yana Jens Hillje’yle birlikte

55



Şermin  
Langhoff

Fotoğraf: Ute Langkafel

Gorki Tiyatrosu'nu birlikte yöneten Şermin Langhoff, bulunduğu konuma bakmaksızın bizi tiyatronun kantininde, tiyatronun sıradan bir çalışanı gibi ağırıyor. Yemek saati ve kalabalık olmasa, "makamını" bile görmeyebilirdik. O tiyatronun her noktasında yaşıyor. Yarım saat süren görüşmemizde, geçen üç yılı öyle özetliyor ki, biz "kala kalıyoruz"!

Langhoff'un yüksek duyarlılığı, Balkanlar'dan Asya'ya, Uzakdoğu'dan dünyanın diğer köşelerine kadar uzanıyor. Bugün dünyanın en büyük sorunlarından biri olan göçmen sorunları, Gorki Tiyatrosu'nun repertuarında olmazsa olmaz bir öneme sahip; öyle ki, göçmen sorunlarını yoğun bir biçimde işleyen oyunları oynadıkları yetmiyormuş gibi, bu "insanın halini", hüzünlü olayları yaşayan insanları ya da yakınlarını bulup buluşturup, onları oyuncu kadrosuna dahil ederek, yaşanan trajik hikâyeleri, anlatımlarda birlikte tekrar yaşıyorlar.

Anlatıcının oyuncu, oyuncunun dinleyici, rejisörün izleyici olduğu alışkın olmadığımız bir süreç yaşanıyor provalarda; biz de tiyatroyu gezerken sahne üstünde tanık oluyoruz buna...

"Yeni bir şeyler yapmak istiyoruz, yapılmayanların peşindeyiz" diyerek, oyuncuların, rejisörlerin ve tüm kadronun bir aile gibi olduğunu, alınan kararlara katıldıklarını ve mümkün olan alanlarda kolektif bir yönetim ve üretim sureciyle çalıştıklarını belirtiyor. Kısa görüşmemizde, Berlin'e, Berliner Ensemble'da oyun izlemeye geldiğimizi öğrenince, gelecek sefere Gorki Tiyatrosu oyunlarını da izlememiz için davette bulunuyor.

1978 yılında Nürnberg'de AEG fabrikasında çalışan annesinin yanına, Lesbos adasının karşısındaki küçük bir Ege kasabasından gelen Şermin'in "göçmenlik macerası" daha 9 yaşındayken başlıyor. Türkiye'den ayrılırken, büyük ebeveynlerinin O'na verdiği kısa

## **Beyond Belonging III. Almanca Tiyatro Festivali**

İstanbul ve Berlin arasındaki kardeş şehir ilişkisinin 20. yıldönümü kutlamaları çerçevesinde, 2009'da "Beyond Belonging III. Almanca Tiyatro Festivali" İstanbul'a da taşındı ve bu kapsamda tiyatro ve film buluşmalarına sahne oldu.

Festivalin küratörü Şermin Langhoff, festival öncesinde yaptığı yazılı açıklamada bu etkinlikle Berlin'den tiyatro ve göç bağlamında en yeni ve yaratıcı örneklerden bir demetin İstanbul'a taşınacağını belirterek: "Berlin ve İstanbul gibi metropollerde, tamamen farklı deneyimlere sahip insanların yolları kesişir. Metropollerin sunduğu bu yerellikler ve farklı kültürel biçimlerin karşılaşabilmesi için bir buluşma noktası olmaları, yeni bir şeylerin yaratılabilmesi için de bir fırsat sunar aynı zamanda... Festivalin İstanbul'da

gerçekleştirilecek bu üçüncü sunumunda yer alan Berlin kökenli kültürler ötesi gerçekliklerde İstanbul'un da önemli bir yeri var." dedi. Yönetmen Fatih Akın'ın elde ettiği uluslararası başarıdan beri Almanca imajının değiştiğini vurgulayan Langhoff, iş göçünün başlangıcından yaklaşık 50 yıl sonra bir zamanların misafir işçilerin çocukları ve torunlarının hikâyeleriyle Almanya'dan İstanbul'a geldiklerine dikkati çekti. Langhoff, etkinlikte genç Alman-Türk yönetmenlerin sahnelenecek 6 tiyatro projesinin yanı sıra "Karşı Resimler" başlıklı, Alman-Türk sinemasının örneklerinin yer aldığı film programı ve 2 DJ müzik gecesinin de yer aldığını bildirdi.

Kaynak: NTV Türkiye 2009





Foto: Thomas Aurin, Maxim Gorki Theater/Leitung Presse

nasihat, “Zenginlik bir çırpıda sona erebilir. Güzelliğin sona ermesiyse bir sivilceye bakar. Ama kafanda ve kalbinde taşıdıklarını senden kimse alamaz”, olmuş. Bunu yaşam mottosu olarak gören bu sıradışı kadın, Almanya’ya geldiğinde dördüncü sınıftan eğitimine başlayarak, ilköğretimini bitirdikten sonra, liseye devam etmesi yönünde tavsiye alıyor.

Lise eğitimi sırasında federal düzeyde öğrenci temsilcisi olan, öğrenci grevlerini organize eden, hem okul hem de sokak tiyatrosu yapan genç Şermin, politik bilincini geliştiriyor ve toplumda daha iyi bir fırsat eşitliği ve adalet çabalarına destek veriyor.

Yayıncılık eğitiminden sonra, film ve TV çalışmalarında prodüktör ve yardımcı yönetmenlik yapan Langhoff, 1996 yılında, Deutsches Theater’i 25 yıl yönetmiş Wolfgang Langhoff’un da dahil olduğu, birkaç kuşaktır tiyatro dünyasının içinde olan Langhoff Ailesi’nden, rejisör Lukas Langhoff’la evleniyor. Film festivalleri, göçmen konulu tiyatro projeleri organize ediyor, *Duvara Karşı (Gegen die Wand)*, *Crossing The Bridge*

- *The Sound of İstanbul* filmlerinde Fatih Akın’la çalışıyor, 2006’da *Beyond Belonging (Aidiyetin Ötesinde)* projesini hayata geçiriyor. 2003-2008 yıllarında Hebbel Tiyatrosu’nda küratörlük, 2008-2013 yılları arasında Ballhaus Naunynstrasse’de sanat yönetmenliği yapıyor ve orada da bir tiyatro festivalini (Dogland-junges postmigrantisches Theater Festival) organize ediyor.

Uluslararası Viyana Tiyatro ve Müzik Festivali’nin tiyatro sanat yönetmenliği teklifi için prensip olarak anlaşmışken, Berlin Belediye Başkanı ve Kültür Senatörü Klaus Wowereit’tan Maxim Gorki Tiyatrosu’nun sanat yönetmenliği teklifi gelince, Savaş sonrası Berlin’de, Brecht’ten sonra Berliner Ensemble’in başına geçen Helena Weigel’den beri, bir tiyatronun başına geçen ilk kadın oluyor.

2013’te Maxim Gorki Tiyatrosu’nun başına getirildikten bir yıl sonra, *Theater Heute* dergisi tarafından verilen 2014 Yılın Tiyatrosu Ödülü, Maxim Gorki Tiyatrosu’na bu yıl 2016’da ikinci kez verilirken, bu yıl da Shermin (Şermin) Langhoff, Gorki Tiyatrosu’nu



58

birlikte yönettikleri Jens Hillje'le birlikte 2016 Berlin Tiyatro Ödülü'nü kazanıyorlar. Ödülün Langhoff'a verilmesi jüri tarafından şöyle açıklanıyor: "Shermin Langhoff 10 yıl önce Berlin'de "Beyond Belonging" başlığı altında bir festival yarattı ve tiyatroya, "Göç Sonrası" (post-migrant) kavramını kazandırdı. 2008'de Ballhaus Naunynstrasse'yi devraldı ve orada, farklı kültürlerden insanlarla empati kurabilen bir Almanya için, çok farklı milletlerden oluşan bir toplulukla, tiyatroya yeni hikâyeler, estetik ve bakış açıları kazandırdı..."

Yönetime geldiğinde, alışılmış iki yıllık hazırlık safhasını bir yıla indiriyor, kendinden önceki yönetimden tek bir oyun dahi devralmıyor. Hemen hemen tüm oyuncular tiyatrodan ayrılıyor. Normalde ellerinde bulunması gereken stok oyunlardan bile mahrum kalıyorlar. İlginçtir, bu sıkıntılı durum onlara yeni kapılar açıyor, yeni bir topluluk ruhuyla, yeni bir düşünce geliştirmek zorunda kalıyor ve bunu da yürekten istiyorlar!

Gorki Tiyatrosu'nu sadece bir tiyatro işletmesi (kurumu) değil aynı zamanda insani duyguları olması gereken bir yapı olarak gören Şermin Langhoff, 3 yıl içinde Maxim Gorki Tiyatrosu'nu belli bir seviyede dönüştürüp onun ülke çapında tanınmasını sağlıyor. 430 kişilik ana salonun yanı sıra, "Studio R" adlı bir

de deneme sahnesi oluşturuyorlar.

O'nun özel alanı olan "Göçmen Sorunları" kapsamında, geçtiğimiz sezonlarda yılın en iyi 10 oyunu arasına girip "Theatertreffen"de gösterilen *Common Ground* ve *The Situation* gibi oyunlarla, olayları yaşayanları ve yakınlarını bir tiyatro buluşması altında bir araya getirerek hikâyelerini oyunlaştırmalarını, "bir insanlık maratonu" olarak tanımlıyor ve bunun nasıl olur da Berlin gibi bir şehirde daha önce yapılmadığını sorguluyor: "Bu, bir şehirde farklılıkların fark edilmesi anlamına gelir ki, sürgünler ve göçmen hareketlerinden söz edilmeksizin; 750 yıl önce neredeyse tüm nüfusu göçmen olan Berlin, göç olmasaydı bugünkü Berlin olur muydu? Biz bunu görmezden gelemeziz."

Kriz bölgelerinden gelen oyuncularla bir "Exilensemble" hayata geçirip, Gorki rejisörleri bu bölgelerden gelen oyuncularla workshoplar ve sahne üstü çalışmalar yapıyor hatta bu oyunculardan yedisini Gorki Tiyatrosu'na kazandırarak farklı bir model oluşturuyorlar.

Göreve geldikten hemen sonra 2013'te *Der Tagesspiegel*'e verdiği söyleşide, Şermin Langhoff'a yöneltilen:

"Bir yanınızda Alman Tarihi Müzesi (Deutsche Historische Museum), diğer yanınızda Humboldt-Üniversitesi, karşınızda

Unter den Linden’de Devlet Operası (die Staatsoper) ve Saray, oldukça “sıkı” bir lokasyon; özellikle Berlin’le ilişkilerde, bu sizde bir baskı oluşturuyor mu?” sorusuna verdiği yanıtı: ”Tam aksine, yeni sorular sormak, yeni yanıtlar almak konusunda beni teşvik ediyor”, oluyor.

Yönetimindeki ilk yılda kapalı gişe oynayan ve “Off Theater” dalında ödül alan, alt kültürlerden kaynaklanan Alman şovenizmine (Leitkultur-Chauvinismus) bir sınır getirmeyi denedikleri Ballhaus Naunynstrasse’de yaptıkları işlerden bahsederken, söyle devam ediyor: “Ballhaus Kreuzberg’dir, Gorki’yse bir devlet tiyatrosu, burada ödeneklerle iş yapıyoruz. Kamu için çalışıyoruz. Ballhaus’da olay basitti; geçmiş elli yılda Almanya’ya gelenlerin öykülerinden yola çıkmak; bu yapılmıyordu ve biz bu açıkları kapatmış oluyorduk. Gorki Tiyatrosu’nda da bizim işimiz toplumdaki çatışmaların, çelişkilerin analizini ve tasvirini yapmak. Bu gerekli ve şehrin buna ihtiyacı var. Ballhaus hâlâ ötekilerin tiyatrosu - yanlış anlaşılmalı da olsa -, Gorki de göçmenlerden ve göçlerden etkilenen Almanya’nın yeni göç sonrası tiyatrosu”.

Ünlü Gazeteci Arno Widman’ın Shermin Langhoff’la *Berliner Zeitung*’da yaptığı ve 2015’in Ocak ayında yayımlanan söyleşisinde Widmann, Maxim Gorki Tiyatrosu’nda Langhoff yönetime geldikten sonra oynanan hemen tüm oyunları seyrettiğini ve Çehov’un *Vişne Bahçesi (Kirschgarten)*, Volker Braun’un *Geçiş Toplumu (Übergangsgesellschaft)* gibi oyunları değil ama *Small Town Boy*, *Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen* ve *Common Ground* oyunlarını mükemmel bulduğunu belirtiyor ve ekliyor: ”Karşılaştığım bir kadın, bana, kendisinin on yıldır yapmadığı bir şeyi, o’na *Common Ground* oyununun yaptırdığını ve ‘ağladığını’ söyledi!”. Langhoff ”Cumhurbaşkanı da!” diye araya giriyor; Widmann yukarıda oyunlardan bahsederkenki görüşünü kastederek sorusunu soruyor: “Bu

durum bana mı böyle geliyor yoksa biraz genel bir bakış mı?”

Langhoff yanıt veriyor: “Sorunuzu anladım, tiyatro hâlâ tiyatro olmayı sürdürüyor mu?, diye soruyorsunuz. Sanıyorum bu genel bir sorun. Sizin hoşunuza giden oyunlar, aktüel ve güncel olanlar. Siz’in aracısız, direkt olana ilginiz var. Yazar Sibylle Berg örneğin, *Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen* başlıklı bir metin geliştiriyor. Bir rejisör metnin etrafında döne dolaşa, 4 kadın oyuncuyla birlikte bir oyun çıkarıyor. Bu arada yazar metnin ilk satırını bile yazmadan, bu oyuncularla görüşmeler yapıyor; tabii ki bu sohbetlerin metnin yazım aşamasını hiç etkilemediği söylenemez. *Common Ground*’da zaten doğrudan oyuncuların biyografilerinden yola çıkılmıştı. İlk kez bir araya geldiklerinde, bir oyuncunun babasının (Bosnalı) bir toplama kampında tutuklu olduğu ve öldürüldüğü; diğer oyuncunun (Sırp) babasının aynı kampta komutan olduğu ortaya çıkıyor. Tiyatroda bundan daha dramatik bir şey olabilir mi? Bu andan itibaren hikâye belliydi; dramatik olan aslında metinde değil, oyuncuların bedenlerinde ve kafalarında. Tabii ki Yael Ronen gibi bir hârika yönetmen, böyle bir hikâyeyi, unutulmaz bir suareye dönüştürebiliyordu”.

Sırp oyuncu Bosnalı’yı, Bosnalı oyuncu da Sırp’ı canlandırarak, empati ve mesafeyi kuruyor; böylece uzun zamandan beri oynanan oyunlardan çok başka bir iş çıkarıyorlar.

Amaçlarının olaylara eleştirel bakmak, yeni perspektifler açmak olduğunu söyleyerek, Alman toplumundaki kimi vurdumduymazlıkları, politikacı ve sivil toplum kuruluşlarını da eleştiren Langhoff’un eleştiri hedefinde Avrupa kadar Türkiye de var!

### Kaynaklar

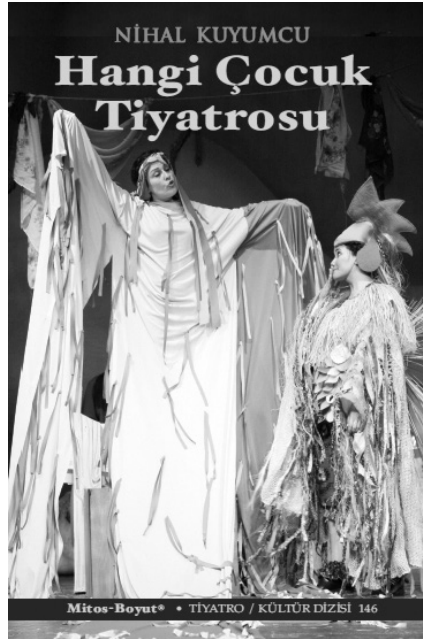
*Berliner Zeitung* // [www.nzz.ch](http://www.nzz.ch) // *Die Zeit* // *Tagesspiegel* // *Morgenpost* // [www.taz.de](http://www.taz.de) // *Radikal* Gazetesi

# Hangi Çocuk Tiyatrosu

BEKİ HALEVA

**N**ihal Kuyumcu, Türkiye’de çocuk tiyatrosu dediğinde akla ilk gelen isimlerden biridir kuşkusuz. Kendisi tiyatronun hayli ihmal edilmiş bir alanına, çocuk tiyatrosuna gönül vermiş ve akademik olsun ya da olmasın bu alana yönelik üretimiyle öne çıkmıştır. Tiyatroyla ilgili olan okurlar onu, yıllardan beri *Tiyatro Tiyatro* Dergisi’nde üstlendiği çocuk tiyatrosu sayfasından ve kitaplarından tanır. Kuyumcu en son Mitos-Boyut tarafından yayımlanan *Hangi Çocuk Tiyatrosu*’yla (*Mitos-Boyut Yayınları İstanbul, 2016*) yine karşımızda.

Yazar bu çalışmasını 2007 yılında yayımlanan *Çocuk Tiyatrosu mu Dediniz* başlıklı kitabının devamı olarak niteliyor. Bu kez de seçtiği başlıkla sitem ediyor, sorguluyor, sanki okuyucuyu daha ilk aşamada uyarmak istiyor. Öyle ya, çocuk tiyatrosu yazarın da vurguladığı üzere ülkemizde 1935’ten bu yana faaliyet gösterse de, “kuramsal temele oturtulmadan biraz el yordamı ile bir şeyler yapılmaya çalışılmıştır” (s.9). Bu durumun doğal bir sonucu olarak da “çoğu kez ortaya edebi



ve sanat değeri olmayan, estetikten uzak, sloganlarla şişirilmiş oyunlar” (s.10) çıkmıştır. Bu nedenle yazarın bu haklı eleştirisini kitabının başlığına taşıması kanımca çok isabetli, dikkat çekmesi açısından da işlevsel.

Kitap üç bölümden oluşmakta. İlk bölümde yazar farklı alt başlıklar altında, metinlerin uzunluğunu okuyucuyu sıkmayacak bir biçimde ayarlayarak, alanın kuşbakışı bir profilini çiziyor. Şöyle ki çocuk tiyatrosunun ülkemizdeki durumuna değindikten sonra, alanı farklı açılardan geniş bir yelpaze

içinde, eş zamanlı ve art zamanlı bir çizgide ele alıyor ve bir yandan bilgilendirirken, öte yandan da çocuk edebiyatından çocuk eğitimine, hatta çocukluk algısına dek alanı sorguluyor. İkinci bölümdeyse yazar, 2000’li yıllardan günümüze, çoğunlukla yurtiçinde ödenekli ve özel tiyatrolarda izlemiş olduğu oyunlardan bir seçkiyi okuyucuya taşıyor. Seçiminde çocukluk dönemimin ilk üç evresi olan bebeklik çağı, okul öncesi çağı ve ilköğretim çağına yönelik oyunlardan örnekler yer vermiş. Bir kısmı *Tiyatro Tiyatro* Dergisi’nde yayımlanmış eleştiri yazılarından oluşan





Nihal Kuyumcu  
çocuklarla yaptığı bir  
atölye çalışmasında

bu seçkide Kuyumcu, “Hangi oyunlar hangi düşüncelerle sahnelenmiş, nasıl bir seyirci hedeflenmiş, kabul gören oyunların ortak, belirleyici özellikleri neler?” (s.7) gibi sorulara yanıt getirmeyi amaçladığını belirtmekte. Bu bölümün kanımca bir başka işlevi de ülkemizdeki çocuk tiyatrosu belleğine katkı sağlaması. Üçüncü bölüm yazarın yurtiçinde ve yurtdışında katılmış olduğu çocuk tiyatro festivallerine dair izlenimlerini kapsıyor. Kitap ikinci bölümde ele alınan oyunların, kuşe kâğıt üstüne sayfa boyutunda basılmış renkli fotoğraflarıyla zenginleştirilmiş.

Yetişkinlere ya da çocuklara yönelik olsun, tiyatronun genelde eğlencenin yanı sıra bir eğitim ve kültür aracı olduğu düşünülürken, çocuk tiyatrosunun önemi daha da öne çıkmaktadır. Özellikle de günümüzde, teknolojinin boyunduruğundan çocuklarımızı kurtaracak bir alternatif de tiyatro olmalıdır. Ne var ki Kuyumcu’nun da belirttiği gibi “ülkemizde çocuk oyunları ciddi sorunlar

barındırmaktadır.” (s.16) Yıllarını bu alana adanmış bir tiyatro insanının bu tespiti hafife alınmamalıdır. Bu çerçevede yazarın öteki kitapları gibi bu kitap da çocuk tiyatrosuyla ilgilenen kişilerin (son zamanlarda çocuk tiyatrolarının nitelik bağlamında olmasa da nicelik bağlamında sayıları artmaktadır) danışacakları bir başucu kitabı olarak kabul görmelidir. Yazarın konuyu tarihsel boyutuyla sunması, günümüz kapsamında irdelemesi ve sorgulaması bilgi dağarcığımızı zenginleştirirken, oyun incelemelerinde kuram ile uygulamayı bağdaştırmasıysa kitabı yol gösterici bir düzleme taşıyor. İster yazar, ister yönetmen, ister oyuncu olsun, alanın tüm aktörlerinin ilgi göstermesi gerektiği bir çalışma bu kanımca. Ayrıca kitabın festival izlenimlerine ayrılmış bölümü de ufuk açıcı ve ilham verici nitelikte. Umarım bu kitap yazarın öngördüğü gibi geleceğe gönderilmiş bir mektup olmakla kalmaz ve bugünün çocuk tiyatrosuna yön verenlere de bir mektup olur.

# Marina Carr'dan Üç Oyun Türkçe'de

HANDAN SALTA

**M**itos Boyut Yayınlarından yeni basılan Marina Carr oyunları sayesinde kadın meselesi üzerine kafa yoran bir yazarla daha tanışma fırsatı yakalıyoruz. 1964 doğumlu ve bol ödüllü İrlandalı yazar Marina Carr'ın yazdığı yirminin üzerinde oyunun birçoğu farklı tiyatrolar tarafından oynanmış, birçok dile çevrilmiş. Sanatın gündelik hayatın parçası olduğu bir evde büyüyen Carr çocukluğunda okuduğu Antik Yunan klasiklerini oyunlarında sıklıkla kullanmış; çoğunluğu kadın olan oyun kişilerinde tragedyalardan fırlayıp gelmiş kadınların ruhlarını, nefeslerini hissediyorsunuz.

*Kediler Bataklığı'nda*, *Portia Coughlan* ve *Mai* başlıklı oyunların her birinde bir göl, ırmak, bataklık kıyısında ve boğucu bir atmosferde geçmişin yaraları ve aile sırlarıyla ağırlaşmış kadınların hikâyelerine tanıklık ediyoruz. Söz konusu oyun kişileri kitaptan fırlayıp oturma odanıza gelseler eni konu sohbe başlayacağınız kadar canlı çizilmiş. Acıları, hayal kırıklıkları, intikamları ve ölümleriyle kesinlikle yakınlık kurabileceğiniz bu kadınların var olmaya



çalıştıkları kasabalarında, evlerinde, aile düzeninde boğuştuğu sorunlar sınıflı toplumdaki, ataerkil bakış açısına göre şekillendirilmiş toplum yapısından, dogmalara sıkı sıkıya bağlı olmaktan kaynaklanıyor. Anti kahramanlarımız ekonomik, sosyal, cinsel özgürlüklerin hayalini kurmak, ailenin özenle saklanan sırlarıyla yüzleşip kendilerine bir yol açmak, saydamlaşıp iç dünyalarını ve düşlerini görünür kılmak istedikçe ayaklarına bağ olan

sistemle imtihan ediliyor. Nesilden nesile aktarıldığı gözlenen bu lanete son vermek isteyen âsiler ile uyum taraftarlarının ya da neye uyduğunu bile bilmeden yaşayanların çatışması olarak değerlendirebileceğiniz oyunlarda acıklı, melankolik, trajik kadınların bu hayatlara katlanmak için kuşandıkları kalkanlarını ve kaçışlarını olduğu kadar komik ve dalga geçen hallerini de gözlemliyoruz.

Euripides'in *Medea*'sının İrlanda versiyonu kabul edebileceğimiz *Kediler Bataklığı'nda* başlıklı oyun Hester'in Carthage'la ilişkisinin bitmesine neden olan aykırı duruşunun Carthage'da uyandırdığı tepkiyle şekillenir. Carthage kendi Glauce'sini bulup evlenmeye

karar verdiğinde Hester'a göç yolları görünür. Varoluşunu toplumca kabul gören herhangi bir kurum (aile, iş, sosyal statü) üzerinden kurmayı reddeden, en çok yüceltilen aile kurumundan en fazla zararı görmüş olan Hester bir hüdayınabit olarak kendisine yönelen tüm sevgiyi de, nefreti de bu varoluşa borçludur. Toplumun bütün kurumlarıyla üzerine üzerine geldiği, bağımsız, özgür seçimlerinin itibarsız kılındığı bir sistem içinde kendisine ve etrafına yönelttiği şiddetten başka hiçbir silahı kalmayan bireyin bir kadın olarak çaresizliğini görürüz Hester'da. Euripides'ten bu yana hâkimiyetini sürdüren dinamikleri göz önünde bulundurarak yazdığı oyununda Marina Carr, Hester'ı bangır bangır bir sessiz intikama yöneltir.

*Portia Coughlan* oyununda da Marina Carr bizi Coughlan ailesinin sırlarına davet ederken ikizlik - kardeşlik ilişkileri, evlilik, annelik, kadınlık, akrabalık, zina, sınıf ayrımı gibi dünya kurulduğundan beri konuştuğumuz, cebelleştığımız durumlarla tekrar karşılaştırıyor. İrlanda'nın minik bir kasabasında önemsiz bir ailenin başına gelenlerin ne kadar evrensel, ne kadar tanıdık olduğunu Antik Yunan tragediyalarına göndermeler yaparak örnekleyen Carr, pek de arkadaş olmak istemeyeceğiniz oyun kişileriyle dolu bir dünya yaratıyor.

*Portia Coughlan* kapkara bir oyun. İkizinin ölümünü, aradan geçen 15 yıla rağmen kabullenemeyen ve bu ölümden ötürü kendisini suçlayan Portia sabah erkenden içmeye başlıyor, çocuklarına bakmıyor, hatta kocası bu konuda onu uyardığında çocukları öldürmekten korktuğu için kendisinden uzak tuttuğunu söyleyiveriyor. Kasabadaki erkeklerin aklını başından alacak kadar alımlı, birkaçıyla birlikte olacak kadar çapkın, ama seksi anlamsız buluyor, sevişeceğine oturup manzara seyretmeyi tercih edeceğini söylüyor. Seyretmek istediği manzaraysa hayatının



Marina Carr

en önemli olaylarının tanığı (cinsel olanlar ağırlıklı olmak üzere) olan Belmont Nehri'nin kıyısı. Kişisel alanda olması beklenen tüm yaşantılarını kamusal alanda gerçekleştiren Portia'nın ölümüne de aynı nehir kıyısı tanıklık ediyor.

Kayınvalide oğlunun başının etini yiyor, gelinin sülalesinin ne kadar aşağılık olduğunu her fırsatta hatırlatıyor, teyzesi emekli bir "fahişe" olan Portia annesinden nefret ediyor, babası ile kocasını para kazanmak dışında hiçbir şeyden anlamadıkları için aşağılıyor ve daha ne şenlikli olaylar var! Kendisiyle yapılan bir röportajda Marina Carr İrlandalı şair Patrick Kavanagh'dan yaptığı alıntıyla tragedyanın gelişmemiş komedi olduğu fikrine katılarak bizleri de bu katranlı hayatın arasına saklanmış komedi unsurlarını bulmaya çağırıyor. Oyunun sonunda ne olduğunu ikinci perdede gösterdikten sonra gelen üçüncü perdeyse ölünün ardından konuşmama kuralına nanik yaparken seyirciye de gökyüzünün altında yapılmış hiçbir şeyin gizli kalmayacağı fikriyle göz kırpmıyor.

*Kediler Bataklığında*  
(By The Bog Of Cats)  
Dublin Abbey Theatre  
Yön: Cartmell Selina  
(2015)



64

Kitaptaki üçüncü oyunun adı *Mai*. Evini, üç çocuğunu bırakıp giden Robert'ın ardından yaptırdığı minik sarayında yıllar boyu kocasının dönmesini bekleyen çağdaş bir Penelope öyküsüye karşı karşıyayız bu defa. Bunca yıl sonra gittiği gibi sessiz sedasız geri dönen Robert'ın artık değiştiğine inanmakta direnen Mai ile insanların değişmeyeceğini tecrübesine dayanarak ısrarla vurgulayan büyükanne Fraochlan arasındaki tartışma elbette büyükanne lehine sonuçlandığında Mai'nin yaşama nedeni kalmaz, intihar eder. Mai'nin ölümünü ikinci perdede öğrendiğimiz oyunun üçüncü perdesinde olayların değerlendirilmesini düğün sonrası dedikodu yaparak bütün aileyi çözen kardeşler toplantısına benzetmek mümkün.

Mai'nin üç çocuğundan sadece Millie'nin görünürde olması ve oyun boyunca sahnede bulunarak olayların içyüzünü seyirciye aktarmasıyla yaratılan masal atmosferi oyunun tüm zamanlarda geçebileceğine işaret ediyor, Penelope'yi Mai'yle buluşturuyor ve öykünün dünyanın herhangi bir yerinde yaşanabileceğine dikkat çekiyor. Aynı

zamanda aile denen kurumun insanı içten içe yiyen bireylerinin, yaşlıların bencilliğinin, çocukların tutsaklığının benzer örneklerinin dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir zaman diliminde görülebileceğine de işaret ediyor.

Çeviride bazı deyimlerin kullanılışıyla ilgili çevirmenin yaklaşımını merak etmediğimi söyleyemem. *Portia Coughlan*'da "Hepsi aynı soyun bokudur" veya "...dik kışını otur evinde" ifadelerini neden ters yüz ettiğini kendime sordum mesela. Ya da I. Perde 5. Sahnede "Sen! Sen Bayan!" ifadesi biraz önce sözünü ettiğimiz kayınvalidenin geliniyle konuşurken tercih edeceği bir hitap mıdır sorusuna kendimce olumlu bir cevap bulamadım. Mai'nin ilk sayfasında kişilerin tanıtıldığı kısımda Fraochlan'ın Mai'nin annesi olduğunun yazılması gözden kaçmış bir teknik hata.

Oyunculuk bölümündeki kadın öğrencilerin güçlü kadın rolleri arayışına iyi bir örnek oluşturabilecek bu metinlerin erkeklerin dünyasında kendilerine bir varoluş arayan kadınları anlatan, oyunculuk adına güçlü olanaklar sağladığını da eklemek gerek.

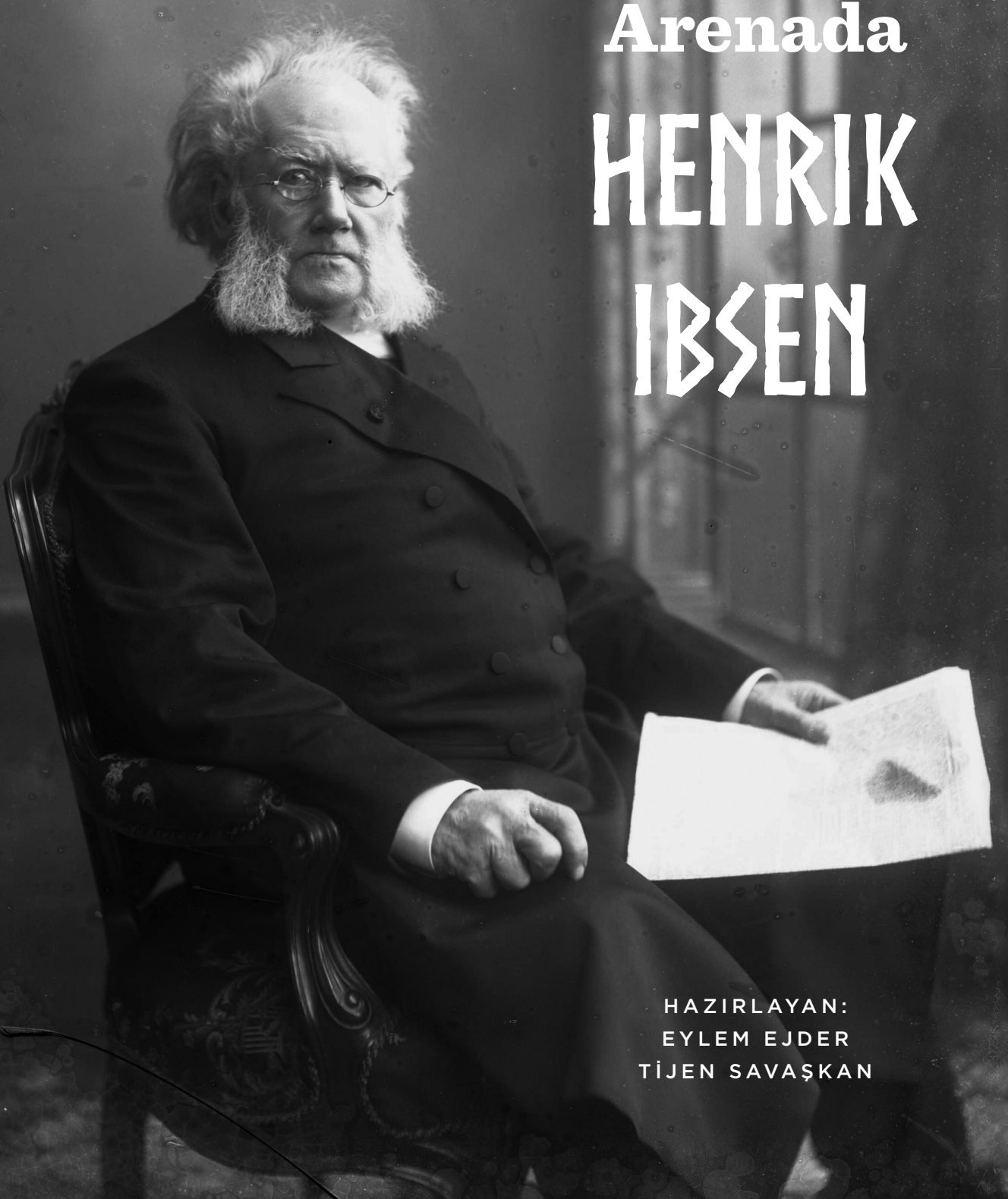


**Uluslararası**

**Arenada**

**HENRIK**

**IBSEN**



HAZIRLAYAN:  
EYLEM EJDER  
TİJEN SAVAŞKAN

# *Halk Düşmanı*

## Çapulcu mu Psikopat mı ?

ZEHRA İPŞİROĞLU

66

**M**üzik, dans, kahkahalar, alkışlar, sohbet tam bir eğlence havası... Doktor Stockmann'ın küçük oğulları breakdance gösterisiyle eş dostun gönlünü kazanırken sosisler kızartılır, biralara dağıtılır. Doktor, karısı, çocukları, gazeteci arkadaşı ve koca göbekli belediye başkanı ağabeyi, herkes çok keyiflidir. Bu kutlama havasına eşlik eden eğlenceli bir canlı müzik izleyiciyi de daha ilk anda oyunun içine çeker.

### **HALK DÜŞMANI**

Henrik Ibsen'in bütün oyunlarında olduğu gibi bu oyunda da görünüş yanıltıcıdır. Yüzeyi azıcık kazımaya başladığımız anda bambaşka bir görüntü ortaya çıkar. Çünkü kaplıcalarıyla ünlü olan bu Norveç sayfiye kasabasında bir şeyler yolunda gitmemektedir. Bunu Doktor Stockmann ortaya çıkarttığı anda bütün düzen bir anda alabora olacaktır.

Doktor şifalı kaplıca sularına sağlığa çok zararlı olan kimyasal maddelerin karışmış olduğunu keşfetmiştir. Bu da bazı şeylerin kökünden değişmesi demektir. Bu gerçeği dile getirdiği anda belediye başkanını karşısında bulur. Şifalı sular bu kasabanın tek gelir kaynağı olduğundan bu keşfinin büyük bir sır olarak kalması zorunludur. Böylece iki kardeş arasındaki gerçek-yalan çatışması giderek

yaygınlaşarak önce doktorun yakın çevresini, sonra bütün kasabayı kuşatır. Kasabanın hayrı için halkın kandırılarak bu yalanın sürdürülmesi midir doğru olan, yoksa gerçeğin söylenmesi mi tartışması oyunun ilerleyen aşamalarında kıyasıya bir savaşa dönüşür. Gerçeğin söylenmesi kasabanın büyük bir dar boğaza girmesi anlamına gelir, bundan en çok zarar göreceği olan da kuşkusuz halkı yönetenler, yani politikacılarıdır.

Başlangıçta onu destekleyen medyanın bile ona sırt çevirmesiyle birlikte doktor tam bir çıkmaza girer. Ama pes etmez, ne olursa olsun gerçek açığa çıkmalıdır. Artık dönüşü olmayan bir yoldadır. Ona ve ailesine karşı başlatılan linç kampanyası doktorun kasabada halk düşmanı ilan edilmesiyle birlikte doruğuna ulaşır. Çıkarıcı yönetici güçler ile Stockmann arasındaki savaşta bireyin çoğunluğa karşı bir şey yapma olanağı olmadığı için Stockmann'ın yenilgisi kesindir. Ibsen idealist Stockmann'dan yana olmakla Stockmann'ı da çelişkileri içinde gösterir. Özellikle oyunun finalindeki konuşmasındaki antidemokratik öğeler, halkı aşağılaması Stockmann'ın haklı savaşına gölge düşürür. Bu açıdan bu oyunun tıpkı Ibsen'in diğer oyunlarında olduğu gibi basit bir ak-kara doğru-yanlış karşıtlığının çok daha ötesinde bir derinliği vardır.



## **ACIMASIZ BİR İKTİDAR VE GÜÇ SAVAŞIMI**

Köln Schauspielhaus'da İsviçreli yönetmen Roger Vontabel'in oyunu yedi kişiye indirgeyerek aşırı kısaltan sahnelemesinde (Dramaturg: Thomas Laue) oyunun başkişisi Stockmann halkın iyiliğini her şeyin üzerinde tutan ve bunun için sonuna kadar savaşmaya razı olan bir idealistten çok kendini beğenmiş, egosu yüksek bir narsist olarak yorumlanmış. Bu açıdan da sorunları sadece kendi açısından değerlendiren batılı entelektüeli canlandırıyor. Böylece iki kardeş arasındaki savaş da gerçek - yalan karşıtlığından çok acımasız bir ego ve iktidar savaşına dönüşüyor. Bu savaşta güçler yalanı bir silah olarak kullanan belediye başkanının elinde olduğundan Stockmann'ın adım adım nasıl köşeye kısırıldığı izliyoruz. Finalde çaresizliğini gündeme getiren konuşması da tam bir histeri krizine dönüşürken Stockmann neredeyse bir psikopata dönüşüyor. Oyunun eksenini oluşturan her iki kardeşin de karikatürleştirilerek canlandırılması, diğer kişilerin ikinci planda ve gölgede kalması Ibsen'in iletisinin yeterince çıkarılmasını engelliyor. Çünkü doktoru da, belediye

başkanını da yeterince ciddiye alamıyoruz. Öte yandan çatışmalarında doğru-yanlış, iyi-kötü ikiliğinin iyice bulandırılarak iç içe girdiğini görüyoruz. Söz gelimi iki kardeşin çatışmasının gösterildiği oyunun doruk noktasında tanık olduğumuz sadece egosu yüksek iki kardeş arasındaki iktidar savaşımı.

67

Oyunun başındaki eğlence havası, sahne aralarındaki yoğun trafik, kasaba halkının motosiklet, bisiklet, tekerlekli ayakkabılar, vb. araçlarla hızla sahneden geçmeleri aşırı konuşma ve tartışmaya dayanan bu oyunu hafifletici yapay efektler olarak kalıyor.

Öte yandan sahne tasarımındaki minimalist yaklaşım, çıplak bir sahne, birkaç sandalye dışında hiçbir eşyanın kullanılmaması, sahneyi çevreleyen izleyicilerin de yer yer oyuna katılmaları, mekân kullanımının çatışmaları görselleştirmesi (örneğin kişilerin iletişim kopukluğunu belirginleştirmek için birbirlerinden uzaklaşarak sahnenin bir ucundan öteki ucuna doğru konuşmaları) sahne yorumunda bu dramatik yapıyı oyunun epik tiyatrodaki olduğu gibi küçük küçük epizotlara ayrılması, oyunun düşünsel boyutunun belirginleşmesine yol açıyor. Sonuçta oyuncuların performansına dayanan



68

ama hiçbir biçimde yüreğe dokunmayan çok yalın bir sahne yorumu izliyoruz. Yer yer gülüyoruz, yer yer de bu çatışma üzerinde düşünüyoruz ama hiçbir biçimde etkilenmiyoruz. Bunun da temel nedeni oyunun sosyal ve politik iletisinin iyice bulandırılarak iletisinin sadece özel alana, yani kardeşler arasındaki ego savaşına indirgenmiş olması.

### **OYUNUN GÜNCELİĞİ BİREYSEL BAŞKALDIRIDAN TOPLUMSAL BAŞKALDIRIYA**

Ibsen'in bu oyunun bugün bize söylediği bir şeyler yok mu? Günümüzde de politikacılar kendi çıkarlarına göre sürekli yalan söylemiyorlar mı? Halkın yöneticiler ve medya tarafından güdümlenmesi sadece bizim gibi yarı demokratik toplumlarda değil, ileri demokrasilerde bile sürekli gündemde değil mi? Konuya bu açıdan bakınca bu sahne yorumunun bu kadar yavan ve yüzeysel kalmasının nedenin Ibsen'in metninden değil de doktorun savaşımını hiç de ciddiye almayan

yorumdan kaynaklandığı düşüncesi oluşuyor. Ancak Doktor Stockmann'ı ciddiye aldığımızda güncelleştirerek modern bir uyarlamaya gitmemiz de kaçınılmaz oluyor.

Bizim açımızdan bakarsak Ibsen'in oyunu bireyin dönüştürücü gizilgücüne inanan Kemalist bir dünya görüşüyle örtüşüyor ki bugün bu düşüncenin de aşınmış olduğunu görüyoruz. Çünkü gerçeği savunmanın ayrıcalıklı bir kesimin tekelinde kaldığı ve tabana ulaşmadığı sürece hiçbir gücü olmadığı açık. Öyle olduğu için de doğruyu ve iyiyi savunan Doktor Stockmann'ın hiç şansı yok. Yozlaşmış bir sistem öylesine kök salmış ki bunun değişmesi bireye ve bireyin gücüne değil, kitleleri harekete geçiren çok daha farklı bir mücadeleye bağlı.

Öte yandan politikacıların iki kere ikinin beş olduğunu iddia ederek kör gözüne yalan söyledikleri bir ortamın içindeyiz. Bu ortamda doktor gibi yalanı görüp de gerçeklerin açığa çıkması için savaşanlar hapse tıkmaktan, sokak ortasında öldürülmeye değin büyük bir tehlike içindeler. Bu tehlikeye karşı ne olursa olsun savaşarak göğüs gerenlerden, korkutulup sindirilenlere, *Halk Düşmanı*'nındaki *Halkın Sesi* Gazetesi'nin yöneticisi gibi kendi çıkarlarıyla bağdaşmadığı için susanlar ya susturulanlardan, konformizm akımına kapılanlara değin çok farklı söylemlerin ve duruşların içindeyiz.

Ibsen gerçeği savunan Doktor Stockmann'ın nasıl bir yalnızlığa itildiğini gösteriyordu. İşte güncel bir uyarlama bu noktada tek adam ideolojisi kırılarak oyunun orijinalinden ayrılabilir. Çünkü Türkiye'nin bugünkü koşullarında bir değil milyonlarca Stockmann var yalana karşı direnen. Spontane bir direniş olarak gerçekleşen Taksim Gezi olayları bunu çok çarpıcı bir biçimde kanıtlamıyor muydu?

Köln'deki yorumda Stockmann oyunun finalindeki konuşmasında histeri krizi geçirirken, bu yoruma karşıt olarak benim hayalimde bir direnişi dile getiren bir çapulcu





canlanıyordu. Kendini beğenmiş, kendiyile dolu bir aydın değil, yalanlara hayır diyen milyonlarca insandan biriydi Stockmann...

İstanbul Tiyatro Festivali izleyicisinin bundan birkaç yıl önce izlediği Thomas Ostermeier'in Berlin Schaubühne'de sahnelediği *Halk Düşmanı*'nda interaktif bir yaklaşımla izleyici de oyuna katılmıştı. Stockmann'ın konuşmasından sonra izleyicilerin de görüşleri alınmıştı... Bu interaktif bölümde izleyiciler de sorular sormaya, sistemi eleştirmeye, politik düşüncelerini açıklamaya başlamıştı, oyuncular da doğaçlamayla izleyicilere tepki veriyorlardı. Bu da bu yoruma inanılmaz bir heyecan ve canlılık katmıştı.

Ostermeier'in yorumundan esinlenerek gözümün önünde canlanan güncel uyarılama şöyle: Oyuna çapulcu izleyicilerin de görüşlerini içeren öyle bir ek yazılabilir ki Stockmann'ın da baskılara direnen milyonlarca insandan biri olduğu çok net

ortaya çıkabilir. İzleyicilerin arasında oturan çapulcu oyuncular ve barkovizyondan Taksim gezi hareketini yansıtan görüntüler bireysel değil de toplumsal bir direnişin habercileridir. Çapulcuların söylemleri bağlamında Stockmann'ın konuşmasındaki sivrilikler de söz gelimi çoğunluğu aptalların oluşturduğundan söz etmesi ve halkı aşağılaması, ister istemez ikinci plana itilmiş olacaktır. Öte yandan polisler, gaz gibi görüntülerin yaşadığımız baskıya gönderme yapması yalanı savunmak adına şiddeti körükleyen gerilimli ortama gönderme yaparak *Halk Düşmanı*'na çok daha farklı bir boyut kazandıracaktır.

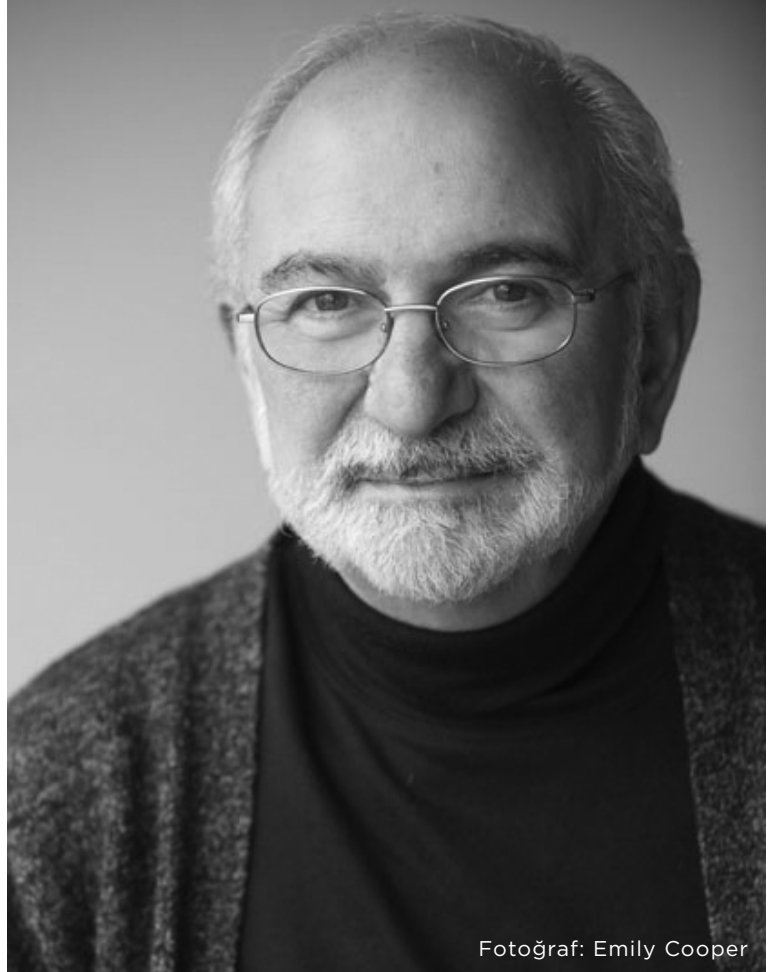
*Halk Düşmanı*'nın yaşadığımız dönemi yansıtan çok ama çok güncel bir oyun olduğunu, ancak çok iyi tasarlanmış bir uyarlamayı koşulladığını düşünüyorum. Bizim Halk Düşmanımız psikopat değil çapulcu olmalı, haksızlıklara, yalanlara karşı direnen gerçek bir çapulcu...

# Errol Durbach: Ibsen'e Çevirmen Bakışı

ERROL DURBACH  
ÇEV. EYLEM EJDER

70

Emekli tiyatro profesörü ve Ibsen uzmanı Errol Durbach, Kanadalı okuyucu, seyirci için Norveççe dilinden Ibsen'i çevirirken edindiği tecrübeleri Türk okuyucu, seyirci, yönetmen, çevirmenlerle paylaşmak için bu yazıyı hazırladı. Akademisyen, yönetmen, yazar, çevirmen Errol Durbach'ın modern dram, tiyatro tarihi, teorisi üzerine pek çok makalesi bulunuyor. Bunlar arasında özellikle Henrik Ibsen dramları üzerine yazdığı *Ibsen The Romantic, A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation* ile editörlüğünü yaptığı *Ibsen and The Theatre* başlıklı kitapları sayılabilir. Durbach, halen Kanada'nın Vancouver şehrindeki British Columbia Üniversitesi Tiyatro Programı'nın yöneticisi. Eylem Ejder\*: Ankara Üniversitesi, Tiyatro Bölümü, Doktora Öğrencisi.



Fotoğraf: Emily Cooper

Ibsen'in Kanada sahnelerindeki popülerliği yeni kuşak yönetmenleri onun dramalarını yeniden düşünmeye teşvik etmiş ve bu durum oyunlarını yirmi birinci yüzyıla taşıyan birtakım çevirileri gerektirmiştir. Burada, modern sahneleme için Ibsen'in beş oyununun çevirmeni olarak karşılaştığım bazı problem ve onlarla mücadele biçimleri yer almaktadır.

## DİL

Ibsen oyunlarını yazmaya başladığında on dokuzuncu yüzyıl Norveç'inin 400 yılı aşkın bir süredir Danimarka yönetimine bağlı olması yüzünden resmi dil ve edebiyat Norveççe'nin modern biçimlerinden çok Danca'ya yakındı. Ibsen, oyunlarını "İskandinavyalı" yapabilmek için Danca ve İsveççe'de de anlaşılabilen bir dili, Riksmål denilen melez bir biçimi kullandı. Bu dil artık Norveç'te bile kullanılmıyor, bu yüzden Ibsen'in oyunları bugün sadece çeviride yaşıyor. Norveççe bazı bilgilerin sürece yardımcı olmasına karşın, bu durum çevirmenin karşılaştığı ilk zorluktur.

## PEER GYNT'Ü ÇEVİRMEK ZORLUKLAR VE SEÇİMLER

### 1) Yol Gösterici İlkeler

Yönetmene danıştıktan sonra, oyunun, bazı Kanadalı içeriklerle Norveçli unsurlarını birleştiren yeni bir uyarlamasını yaratmaya çalıştım.

Norveçli unsurlar - Edward Grieg'in müziği, asıl dilin bazı şarkı ve diyalog parçaları için nadiren kullanılması, troller ve Boyg gibi mitolojik yaratıklar - umuyordum ki seyirciye oyunun ilksel kökenlerini hatırlatacaktı. Kanadalı içerikle - örneğin güncel politik referanslar ve dağlık manzaraları hatırlatan şeyler - modern Vancouver izleyicisini güncelleştirilmiş oyunla ilişkilendirerek çağdaş bir yorum yapılmaya çalışılmıştır.

### 2) Kafiye ya da Kafiyesiz Dize

Ibsen'i İngilizce'ye çeviren ilk kişi William Archer'dı ve Ibsen'in orjinal kafiye ölçüsünü muhafaza etme sorununu doğurdu. Çünkü titiz bir doğruluktan yanaydı, Ibsen'in Peer Gynt'teki dizelerini arıtmayı ve sözcüklerin doğru karşılıkları ilkesine uymayı seçti (İngilizce karşılığı dayatan bir çeviride kafiyenin aynısını yapmayı bekleyemeceğiniz doğru bir varsayımды). Benim çalışma ilkem yedi saatlik eserin, uzunluğunun üçte birine düşürüldüğünde bu "doğruluk"un özel bir avantaj sağlamadığı ve Ibsen'in tüm nüktelinin onun uyaklı dört heceli beyitler ve dörtlüklerinde yer almasıdır. Archer'in kafiyesiz şiir uyarlaması kafiye uyarlama yerine düz yazıyı seçen bütün çevirmenlerin yaptığı gibi tüm espriyi kaçıırıyordu. José Ortega y Gasset'in "çeviri, özgün metnin kopyası; eserin farklı kelimelerdeki hali değildir. Basit gerçek, çevirinin eserin kendisi değil, esere doğru giden bir patika olduğudur" (1) kuramsal ilkesi bana rehberlik etmiştir. Dolayısıyla manzumun amansızlığını kırabilmek için düzyazı pasajlarıyla dönüşümlü olarak kafiye ölçülerinin çeşitli biçimlerini kullandım.

### 3) Dramatik Şiir ya da Şiirsel Dram

Oynanması için değil okunması niyetiyle Ibsen'in yazdığı "Dramatik Bir Şiir" altbaşlıklı Peer Gynt, 1867 yılında ortaya çıkmıştır. Bu tarihten sekiz yıl sonra oyun nihayet sahnelendiğinde yapısında hiçbir değişiklik olmaksızın - keskin biçimde Ibsen'in önerisini kesip atmaları gerçeği ve Greig'in müziğini eklemeleri (görünüşte boşluğu kapamak için) dışında- adapte edilmişti. Benim niyetim ise dramatik şiiri şiirsel bir drama dönüştürmektir: Ibsen'in çoğu ana sahnesini dahil ettim, ama tutarlı bir tema - ortaçağ moralite oyunlarında olduğu gibi, hayatının "muhasebesini" yapmaya çağrılan kahramanın sahici bir ben arayışına girmesi temasını - yaratmak



*Yapı Ustası*  
Theatre at UBC & Yorick Theatre  
ortak yapımı (2009)

için onların birçoğunu yeniden düzenledim ve sıralarını değiştirdim. Sadece şiirin arkaplanındaki anlatıda beliren karakterler şimdi sahnede görünüyordu ve bazı sahneler Ibsen'in ıskartaya çıkarılan malzemesinden alınmıştı. Hiç olmazsa Ibsen'in kimlik, gerçeklik ve tiyatronun kendi doğası hakkındaki fikirlerini içeren mektubunun ruhuna uygun olarak bazı materyallerin arasına ilaveler de yaptım.

#### 4) Peerler: Kaç Tane?

Peer Gynt, kişinin tüm yaşamını kapsayan, Peer'in 20'sindeki bir gençten 70'lerindeki bir yaşlıya doğru ilerleyişini anlatan bir oyun olduğu için bu rol pek çok oyuncu tarafından oynanabilir. Tek bir oyuncuyla çalışmayı seçen yönetmenler ya yaşlıyı oynayabilecek genç

oyuncuyu ya da genci oynayabilecek bir yaşlıyı seçmek zorundadır. Alternatiflerin hiçbiri pek tatmin edici değildir. Başka yönetmenler ise Peer rolü için insanın farklı yaşlarını canlandırmayı ve bir bütün içinde her bir parçayı sıra sıra oynayan farklı oyunculara rol vermeyi seçerler. (Peter Stein'in Peer'in kariyerinde yedi farklı evreyi oynayan beş oyuncusu olmuştu.) Benim seçimim bir genç ve bir yaşlı olmak üzere sıra sıra değil de eşzamanlı olarak oynayan iki Peer'den ibaret. Birinci perdede, yaşlı Peer romantik kökenlerini, bu kökenlerin yaratıcı yaşama gücünü ve potansiyel tehlikelerini över; ve ikinci perdede genç Peer kendi bilincine doğru yolculuğa çıkmış gibi seçimleri ve göz ardı ettiklerinin belirtilerini değerlendirir. Karakterin benliğini yaratırken neden-sonuç



arasındaki dinamik ilişki biçimiyle ilgilendim ve genç/yaşlı Peer bu keşfi Ibsen'in özgün metnindeki gerçekçi-olmayan dramatik formunda mümkün kıldılar.

## **DÜZ YAZI OYUNLARI ÇEVİRMEK**

Ibsen, sonrasında kariyerinde manzum oyunlardan düz oyunlara geçiş yaptığında, sıradan, gündelik, gerçekçi konuşmaları yazmaya kalkışmanın çok daha zor olduğunu düşünmüştü. Pek çok meslektaşım onun gerçekçiliğini modern zaman dilimi içerisinde günü geçmiş olarak gördükleri için (Harold Pinter ve diğer gerçekçiler yeni bir diyalog formu yaratırlarken), ben Ibsen'in *Hortlaklar*, *Yapı Ustası*, *Hedda Gabler* ve *John Gabriel Borkman* düz yazı oyunlarını çevirirken seyirciye Ibsen'in aynı zamanda bir şair olduğu ve hatta düz yazı oyunlarının dahi karakterlerin gündelik konuşma dillerinin altındaki lirik özelliği açığa vurduğunu hatırlatma ihtiyacını hissettim.

Bir örnek verilirse, *Hortlaklar* çevirim asal figür Bayan Alving'in karanlık ama küçük bir nokta ile aydınlatılmış bir sahnenin merkezinde oturmasıyla başlar. Bayan Alving gerçekçi-olmayan bir Beckett oyunun karakteri gibi seyirciye konuşur; konuştuğu sözcükler Ibsen'indir - "Lysræd" (aydınlık korkusu) başlıklı yıllar önce yazdığı bir şiirin düz yazı açıklamasıdır. "Lysræd", Bayan Alving'in ikinci perdede psikolojik durumunu açıklamak için yaptığı o büyük konuşmasında kullandığı aynı sözcüktür- kendi anıştırmasında neredeyse Freudyen olan bir fobiyi tarif etmek için bulduğu bir sözcük:

Yalnızca çocuklar karanlıktan korkar -ve karabasanlar ve hortlaklar rüyalarına girer ve uykularına musallat olur, onları korkutur... Ama biz yetişkinler daha iyisini biliyoruz. Doğmakta olan güneşin daha ölümcül korkular getirdiğini biliyoruz... sabahın gündüzün habis trolleriyle üşüşüp geldiğini- biz ise yürek ürperten ve bizi

ödleğe çeviren aydınlıkta titriyoruz. Bu yüzden karanlıkta sığınmaya çalışıyorum.- O benim evim, huzurum ve işimi en iyi gölgede yapıyorum- kendimi gecenin şalına sarıyor ve yüksekte süzülüyorum... Şafak vakti dehşetim artıyor... ve alacakaranlıkta, en sonunda tutulma gününde azalıyor.

Beklemekten başka, tekrar, gecenin serbest kalması için, kaygı ve acının kısa bir anlığına unutulmuşu için yapabileceğim hiçbir şey kalmayınca dek beni sürükleyen bu aydınlık korkusudur.

Eğer yaşamda önemli herhangi bir şey başarırısam, bu karanlığın eseri olacaktır...

"Aydınlık korkusu", benim için, Ibsen'in *Hortlaklar*'ının asal temasıdır; ve dolayısıyla oyunun en başında bu fikri belirginleştirmek istedim. Bayan Alving, ikinci perdedeki hortlaksı süreç hakkındaki konuşmalarında bu korkunun hepimiz için ortak olduğunu söylemeye çalışır- "og så er vi så gudsjammerlig lysrædde allesammen" (2) ("Bizse aydınlıktan öylesine korkuyoruz ki, hepimiz, tanrı bize acısın ve hepimiz için ağlasın.) Bir başka ifadeyle, "lysædde"- hakikatin ışığıyla yüzleşmekten aciz olma durumu - çeviride vurgulanması gereken psikolojik bir fenomendir. ( Bu replikteki bir diğer sözcük de açıklamaya gerek duyar: "gudsjammerlig". Norveççe-İngilizce sözlüğünde bu terimin anlamına bakılırsa, terimin bugünkü anlamı her biri oldukça belirsiz ve soyut durumlar olan, "acınacak", "biçare" ya da "zavallı" sözcükleriyle karşılaşılır. Riksmål dili ise daha fazla şiirsellik içerir. "Gud" Tanrı'ya gönderme yapar ve "jammer" gözyaşlarına boğan bir acıyı imler, bu yüzden sözcüğe dair çevirim İngilizce'de iki söz arasında ayrım yapmayı gerektirir.

Halihazırda, bir geç dönem Ibsen oyunu olan *John Gabriel Borkman*'ı çeviriyorum ve Ibsen'in 1850 yılında yazdığı ve izleyen yıllarda yeniden gözden geçirdiği

“Bergmannen” (“Dağ Madencisi”) başlıklı bir şiirinin düz yazı halini yaşadığı çatı katı odasında konuşan John Gabriel figürüyle oyuna başlıyorum. Monolog aşağıdaki gibidir:

Çekiç üstüne çekiç vur, ta ki kayanın yüzü parçalanıncaya dek...  
[*yorgunluktan homurtular çıkarır.*]  
Çekiçle... çekiçle... en derine -en alttaki madenlerin şarkısını duyana dek- karanlıklarını infilak ettirinceye ve altın kolları beni kucaklayana ve beni aşağıya çekip, beni kendimden geçirtinceye dek!- çekiçle... çekiçle... ıssızlığın derinlerine doğru, yaşamın anlamının ortaya çıkmayı beklediği kalbin o gizli odalarına doğru, çekiçle... çekiçle... karanlığın daha derinine doğru vur, madenin körlüğünün güneşin körlüğünü yansıttığı yere.  
[*Izdıraplar içinde ağlar.*]  
Çekiçle... çekiçle... çekiçle... aklın en derin girintilerine... Ebediyetin sırrına doğru... Aç onu! Varlığımı paramparça et ve parlasın! - - Çekiç üstüne çekiç vur. Üstüne ve üstüne, üstüne... Ve henüz hiçbir gizem açığa çıkmadı. Boşluktan gelen ışık gibi hiç umut yok! Fakat zaman son buluncaya dek çekiç vurmak zorundayım. Çekiçle... çekiçle... çekiçle...  
[*Sesi gitgide azalır, ışıklar en üst seviyede kararmaya başlar ve aşağıdaki oturma odası aydınlanır. Borkman takip eden sahnede kimi zaman aşağıdaki konuşmaları dinlemek için süzülen, kimi zaman da hapsedildiği uzamında volta atan gölgevari bir varlığa dönüşür.*]



Errol Durbach'ın Peer Gynt adaptasyonu  
Blackbird Theatre (2006)

Sözcükler Ibsen'in ancak içerik benimdir. Oyunda John Gabriel Borkman ikinci perdeye kadar hiç görünmez fakat onun önemini vurgulamak ve Borkman'ı karakterize eden ızdırabın kimi hallerini seyirciye önceden göstermek istedim. Bir başka ifadeyle oyunun yapısını kurcaladım, ki bu da benim "uyarlama"dan anladığım şeydir.

## **IBSEN'İN OYUNLARINI UYARLAMAK**

Ibsen'in oyunlarını çevirirken kullandığım yol gösterici ilkeler onun kendi dili – şiiri, oyunlarını yazmadan önce aldığı notları ve oyunların ilk taslağındaki bazı malzemeleridir. (tüm bu malzemeler James McFarlane ve Graham Orton'un editörlüğünü yaptığı The Oxford Ibsen klasik sayısında kolaylıkla bulunur.) Fakat temayı vurgulamak ya da Ibsen'in o zamanki yapısında bulunmayan modern tiyatral biçimleri daha fazla dahil etmek için oyunun kimi sahnelerini çoğu kez yeniden düzenledim. Bugün, Harold Pinter, John Osborn gibi yeni gerçekçi oyun yazarlarının etkisiyle "gerçekçiliğin" -on dokuzuncu yüzyıl sonlarında devrimci yeni bir biçim olan- ayağı kaydırılmış olsa da bu gerçekçilik bir dizi alternatif tiyatral biçimlerin ipuçlarını barındırır. Ibsen'in "modern dramın babası" olduğu ve Pirandello'dan Beckett'e dek oyun yazarlarını önceden sezinlediği sık sık söylenir. Dolayısıyla ben de alternatif dramatik formlarla Ibsen'in gerçekçi biçimini yerinden etmek için kimseden izin almaya pek gerek duymadım. Bu tekniğin iki örneği zaten bu yazıda geçiyor: Bayan Alving'in oyun başında Ibsen'in erken döneminden bir şiiri ve John Gabriel Borkman'ın bir başka Ibsen şiirinin daha önce yazılmamış bölümünü okuması. Samuel Beckett'in itirafkar monologlarına aşina olan okuyucular Ibsen'in gerçekçiliğine alternatif olan bu tarzı fark edecek ve umuyorum ki, kahramanın en derinindeki arzu ve umutların veçhelerini açığa çıkaracak yoğun psikolojik analizleri onaylayacaklardır.

Bir nebze farklı amaçla yaklaşarak Peer'in kariyerine uygun bir yapıyı sunabilmek için beşinci perdedeki Button Moulder figürünü, hayatının muhasebesini yapması için Peer'e meydan okuyan kanatsız bir meleğin gelişini oyunun başlangıcına taşıdım. (Bu teçhizatı kahramanın bütün varoluşuna değer atfetmek için başvurulmuş bir yerden, ortaçağ moralite oyunlarından ödünç aldım.) "Uyarlama"nın bu biçimlerinde Ibsen'in metinlerinde belli özgürlükleri kullandım fakat bunun dışında oyunlara dokunmadım.

## **SONUÇ**

Bir çevirmen olarak kendi "kişisel görüşümü" tanımlarken, niyetim Türkiye'deki çevirmen / uyarlamacıların Ibsen oyunlarına yaklaşım biçimlerine sınır koymak değildir. Daha önce başkalarının da yaptığı gibi, onlar da kendi takdirlerini uygulamakta özgürdüler. *Bir Bebek Evi* veya *Bir Halk Düşmanı* gibi oyunlar ev içi ve politik krizlerden -kadınlar üzerindeki baskı ya da ekolojik felaketler- muzdarip olan toplumların dikkatini cezbeder ve bu oyunlar eskiden beri devam eden sorunların modern dünyada yeniden su yüzeyine çıktığı kültürlerin gereksinimleriyle buluşmak üzere uyarlanır ve çok çeşitli sunumlarla göndermeler yaparlar. Ibsen'in oyunlarını çağdaş sahnede sunmak için pek çok yaklaşım vardır, ayrıca ne kadar çeviri ve uyarlama ilkesi varsa, bir o kadar da performans vardır.

75

---

1) Ortega y Gasset, "Misery and Splendor of Translation (1937), Çeviren: Elizabeth Millar, Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida, ed. R. Schulte and J. Biguenet (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992, 93-112), 109.

2) Henrik Ibsen, Gengangere, Henrik Ibsen: Samlede Værker Vol. VI, Gyldendalske Boghandel, Christiania and Copenhagen (1914), sf.127.

# Marvin Carlson: Uluslararası Başarı Kazanan İlk Yazar Ibsen

EYLEM EJDER

76

Marvin Carlson, New York Şehir Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde Tiyatro, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Ortadoğu Çalışmaları profesörü. Araştırma ve öğretim alanları dramatik teori, Batı Avrupa tiyatro tarihi ve teorisi, özellikle ve 18., 19. ve 20. yüzyıl dramatik edebiyatı. Bu çalışmalarıyla ATHE Kariyer Başarı Ödülü, George Jean Nathan Ödülü, Barnard Hewitt Ödülü, George Freedley Ödülü, Edgar Rosenblum Ödülü, Oscar G. Brockett Ödüllerine değer bulundu. Kitaplarından *Tiyatro Teorileri* ve *Performans* Türkçeye çevrildi. *Hamlet's Shatters Mirror: Theatre and the Real (Hamlet'in Parçalanmış Aynası: Tiyatro ve Gerçek)* kitabı 2016 yılında yayımlandı. 19. ve 20. yüzyıl dramı, Ibsen oyunları hakkında pek çok makalesi yayımlanmış akademisyen, editör, yazar Marvin Carlson'la *Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Oyun* dergisi adına Henrik Ibsen dramları hakkında konuştuk.

**E**ylem Ejder: *Ibsen modern dramın kurucusu olarak bilinir. Ibsen bu statüyü nasıl kazanmıştır? Çağdaşlarından farkı nedir?*

Marvin Carlson: Ibsen, bu türü karakterize eden biçimde - küçük düzenlemeler, genelde tek bir dekor, gizli sırların açığa çıkışı, çağdaş dekor ve sosyal meseleler, gerçekçi konuşma ve eylemler, titiz bir yapı - oyunlarla uluslararası başarı kazanan ilk dramatik yazardı. Ibsen'den önce yalnızca birkaç oyun yazarı bu formu kullandı, özellikle Hebbel ve Lessing, ama daha az hüner ve kadın hakları gibi çağdaş toplumsal meselelerle doğrudan ilişkiyi daha az kurarak.

*Ibsen'i "modern dramın yapı ustası" olarak tanımlıyoruz. Fakat Ibsen, Bir Bebek Evi oyununu tarif ederken modern tragedya terimini geliştiriyor. Ibsen'in gerçekçi düz yazı oyunlar icat ederek (Aristocu) modern bir tragedyaı da icat ettiğini düşünüyor musunuz?*

Daha önce de söylediğim gibi, Ibsen aslında bu formu icat etmedi ama bunda uluslararası düzeyde başarı kazanan ilk yazardı.



*Zola'nın "naturalizmin temiz havası" argümanına karşın Ibsen oyunlarında klaustrofobik oturma odaları yaratmakta ısrarcı görünüyor. Ibsen'in "havalandırılmamış/boğucu natüralizmi" ve elbette bunun sahneleme, dramatik aksiyondaki rolü için ne söylemek istersiniz?*

Ibsen'in kapalı odaları (pek çok natüralist ve gerçekçi dramda bulunan) sadece oyunun aksiyonu yoğunlaştırılmaz, daha önemlisi karakterlerin yaşadıkları toplum, inançları, kendileri ve oyundaki diğerlerinin önceki eylemleri yüzünden kapana kısılmış durumda hissetmelerini pekiştirir. Tüm bunlar natüralizmin insanlık durumu görüşüyle sıkı bir uyum içindedir.

*Ibsen sadece geçmişin anlatıldığı retrospektif-analitik dramı yeniden icat etmemiş, anlatılan geçmişi sahne sahne yeniden canlandırmıştır. Haunted Stage kitabınızda bütün Ibsen oyunlarının Hortlaklar olarak tanımlanabileceğini söylüyorsunuz. Ibsen'in bu hortlaksı geçmişle olan alâkası nedir?*

Ibsen'in bütün oyunları geçmişin şimdi üzerindeki etkileriyle alakâdar olmuştur ve bu oyunlarda Ibsen'in geçmişte yapılan seçimlerin kaçınılmaz sonuçları olarak insan eylemine dair görüşü merkezdedir.

*Ibsen oyunlarında ev fikri de merkezi rolde. Aksiyon genelde evlerin oturma odalarında geçiyor. Bu oturma odası dramları sanki hortlaksı geçmiş ile dar odalar arasındaki işbirliğini gösteriyor. Fakat, "Dramatik Bir Son Söz" alt başlıklı Biz Ölümler Uyanınca'yı düşündüğümüzde bu oyunda bir evin olmadığını görüyoruz. Bu durumda geç Ibsen'de evin olmayışı ya da tahliye edilişi hakkında ne söyleyebiliriz? Karakterler kendilerini evcil mekândan özgürleştirdiklerinde geçmişlerinden de kurtulmuş olurlar mı?*

Eğer Ibsen'in tüm oyunlarına bakılırsa, sadece "orta" ya da "gerçekçi" dönem diye tanımlanan oyunlarının oturma odalarında geçtiği fark edilir. Oyunların çoğunluğu, bazı büyük oyunları da dahil, aslında oturma odalarında geçmez. Evden dışarıya çıkan son dönem oyunlarının ilki, kimi zaman "geç" oyunlar diye de tanımlanan ve farklı türde bir oyun olan *Yapı Ustası*'dir. John Gabriel Borkman da dağlara çıkarak yaşadığı oturma odasını reddediyor; dolayısıyla bu durum *Biz Ölümler Uyanınca*'da görülen bir yenilik değildir. Yine de bu dışarı çıkış asla bir özgürleşme anlamına gelmez, örneğin Borkman böyle olacağını düşünmüş olsa bile. Oyunun sonunda onun kalbini ele geçiren demir yumruk aslında kendi geçmişidir.



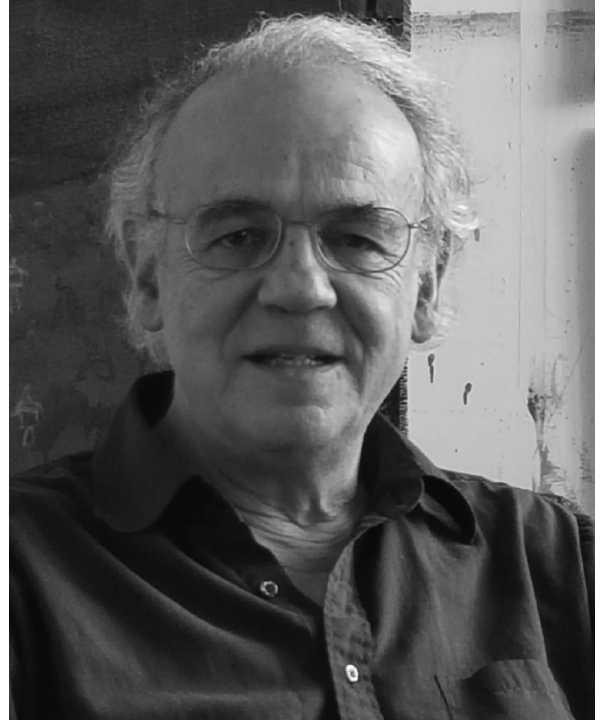
John Gabriel Borkman  
Berlin Theatertreffen (2016)

# Freddie Rokem: Kamusalla Mahrem Sınırında Ibsen

EYLEM EJDER

Freddie Rokem. Tel Aviv Üniversitesi Tiyatro Bölümü (emekli) profesörü. Aynı bölümde, Sanat Fakültesi Dekanlığını üstlendi (2002-2006). 19. ve 20. yüzyıl Sanatları için Emanuel Herzikowitz Kürsüsünün yürütücülüğünü (2006-2016), *Theatre Research International* dergisinin editörlüğünü (2006-2009) yaptı. Halen Palgrave/Macmillan yayınlarının *Performance Philosophy* başlıklı kitap dizisinin editörlerinden. Amerika Birleşik Devletleri, Finlandiya, İsveç'te konuk profesör olarak bulundu. 2017'den 2020'ye dek Chicago Üniversitesi Tiyatro & Performans Çalışmaları bölümünde Wiegeland Konuk Profesör. Ayrıca uygulamalı dramaturg. Son yıllarda yayımlanan kitaplarından bazıları: *Philosophers and Thespians: Thinking Performance (Filozoflar ve Tiyatrocular: Performansı Düşünmek)*, *Jews and the Making of Modern German Theatre (Yahudiler ve Modern Alman Tiyatrosunun Oluşumu- Jeanette Malkin'le ortak editör)*; *Strindberg's Secret Codes (Strindberg'in Gizli Şifreleri)* *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre (Tarihi İcra Etmek: Çağdaş Tiyatroda Geçmişin Tiyatral Temsilleri)*. Yazarın Ibsen'i tartıştığı *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov, and Strindberg: Public Forms of Privacy (Ibsen,*

*Çehov Strindberg'te Tiyatral Uzam: Mahrem'in Kamusal Biçimleri*) başlıklı bir kitabı daha bulunmaktadır. Freddie Rokem'le modern dramın öncüsü Ibsen'in dram teorisine katkıları, ona özgü dramatik teknikler, ev içi oyunlarındaki mahremiyetin kamusal boyutları üzerine e-posta aracılığıyla Aralık 2016 tarihinde bir söyleşi yaptık.





*Hortlaklar*'ın Avrupa'daki ilk gösteriminden, 1883

**E**ylem Ejder: *Henrik Ibsen "modern dramın babası / kurucusu / yapı ustası" olarak tanınıyor. Bu başarının sebebi olarak Scribyen iyi-kurulu oyun yapısını toplumsal sorunların işlendiği bir tür kamusal foruma dönüştürmesi gibi pek çok nedenden söz edilir. Ibsen'in yenilik getiren başlıca katkılarının neler olduğunu düşünüyorsunuz?*

Freddie Rokem: Sanırım, soruya tam ve öz bir cevap verebilmek için Ibsen'in oyunlarının iki özelliğini düşünmek, bilhassa da Ibsen'in bu iki özelliği nasıl bir araya getirdiğini anlamaya çalışmak zorundayız. İlki, Ibsen her zaman oyunlarının nasıl biteceğine odaklanmıştır. İyi kurulu oyunlarda âniden değişen, büyük sürpriz yaratan bir durumu oyunun son anlarının birine dâhil etmek her zaman mümkündü. Ibsen'se birbirini takip eden olaylardan ve özellikle belli bir oyunun sahne dilinin bu sonu desteklediği yahut olanaklı kıldığı hallerden türeyen, oyunu mümkün olduğunca mantıklı bir sona götüren bu kaçınılmazlığa uygun formları arzu etmişti. *Bir Bebek Evi*, Nora'nın sahneye bir yılbaşı ağacıyla girişiyile başlar ve çarparak çıktığı kapıyı, evliliğini ( evlilik yüzüğü de dâhil)



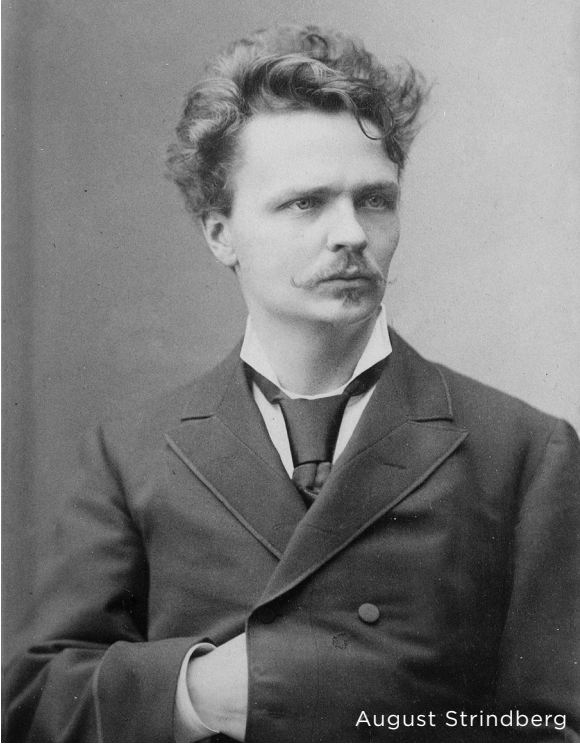
Oyunun Broadway yorumu: Harvey Tiyatrosu, 2015

ardında bırakmasıyla biter. Aksiyon boyunca her şey bu sona zemin hazırlar; dikkatimiz sürekli arka duvardaki iki kapıya çekilir: Bu kapıların biri, kocasının çalışma odasına (ve burjuva değerlerine), diğeri dış dünyaya ve seyircilerin çoğunluğunun da paylaştığı boğucu ahlaki, toplumsal normlardan kurtuluşa açılır. Ibsen'i modern yapan, tamamiyle sahnede işlevsel olacak ve seyirciyi düşündürtecek bir dram anlayışına sahip olmasıdır ki bunun için performansın farklı öğeleri arasında bağlantılar kurmak, kombinasyonlar yapmak, her bir öğeyi daha geniş bir toplumsal ve ideolojik bağlamda sürekli yorumlamaya olanak sağlamak gerekir.

*Ibsen'in düz yazı oyunlarında aksiyon evde, özellikle de oturma odasında geçer. Siz bunu "oturma odasının mahremiyeti" diye tanımlıyorsunuz. Peki, sahne dışındaki kamusal dünya ile sahne üstündeki mahrem oda arasında nasıl bir ilişki vardır? Ve bugün Ibsen'in oyunlarını sahnelemede bu mahremiyetin önemi nedir?*

Her sanat yapıtı bazı yollarla seyirciler, okuyucular, dinleyenlerin bir roman





80

okudukları, bir müzik dinledikleri ya da bir tiyatro gösterisini seyrettikleri vakit ne yaptıklarını anlamaları ve o sanat eserinin ne anlattığını da kavramaları için bağlantı kurmak zorunda kaldıkları bir kamusal alan olduğunu varsayar. Hem tiyatro hem de aslında tüm diğer canlı performans biçimleri, sanatların en “kamusal” olanlarıdır ve bunun sebebi de bir aktör / aktrisi, onu bir sanat eserine dönüştürerek izlememizdir. Aynı zamanda her sanat eseri, kendisinin paylaşılabilecek hale gelmesinden önce, şu ya da bu şekilde bir mahremiyeti, mahrem bir alanı ve bir yaratıcılık ânını; hatta onu tarif edecek kelimelerden önce, dil-öncesi bir deneyim evresini varsayar. Tiyatro ve bilhassa Ibsen oyunları bu diyalektik gerilimi birçok yolla sahneler / icra eder ve kayıp dördüncü duvarın ardında, sahne üstünde temsil edilen oturma odasının bütünüyle kamusal bakışa açık olmasının sebebi budur ve bu oldukça cezbedicidir. Burada en gizli sırlar “kamusal

olarak” açığa çıkar. Bu yüzden bugün herhangi bir Ibsen oyunu performansı mahrem ile kamusal alan arasındaki sınıra ve bu sınırın belli bir gösteriyi planlayan oyuncu topluluğu, sahne tasarımcısı, yönetmen aracılığıyla nasıl deneyimlendiğine gönderme yapmak zorunda gibi görünüyor. Keza, biz seyirciler mahrem ile kamusal arasındaki hassas denge oyunlarını izlemeyi severiz.

*Strindberg üzerine yayımladığınız kitabınızda, kitabın da adı olan Strindberg’in Gizli Şifreleri’nden söz ediyorsunuz. Ibsen’in de “gizli bir şifresi” olduğunu düşünüyor musunuz? Eğer bu soruya cevabınız olumluysa, bunun kendi zamanında Ibsen oyunlarının sahnelenme biçimlerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?*

Her yazar ya da sanatçının gizli yahut saklı bir “şifresi”, şahsi bir eğilim, kasıtlı ya da kasıtsız olarak eserinin bir parçası haline gelen bir karakter özelliği vardır. Ama ben yine de bir oyunu anlamak veya yorumlamak için dikkate şayan olduğuna inandığımız böyle şifreler bulmaya çalışmanın gerektiğini düşünmüyorum. Strindberg’in “şifrelerine” dikkat çekilmesinin ve onların gizli olarak tanımlanmasının sebebi, Strindberg’in kendisinin farklı yollarla, rüyalarla ve gerçekliğin farklı görünüşlerini birleştiren, doğaüstü birçok dışavurum biçimini içeren ‘kök-sistemler’e sahip dillerle ilgilenmiş olmasıdır. Doğaüstü fenomen kuşkusuz Ibsen oyunlarındaki birçok karakterde de bulunur. Yine de Ibsen’in kendisi, karakterlerin inançlarını Strindberg’in yaptığıyla aynı derecede tasdiklememiştir. Ancak ben, bugün hem Ibsen hem de Strindberg’in oyunları sahnelendiğinde böylesi fenomenleri göz önünde bulundurmanın çok önemli olduğuna inanıyorum. Aynısı Shakespeare’in oyununda Hamlet’in babasının hayaleti için de geçerlidir, ancak bu zaten burada tartışılmaya çalışılanın çok ötesinde bir meseledir.



# Tim Etchells: Hayatı Sanat Üzerinden Sorguluyoruz

BAHAR AKPINAR

2007 yılından beri verilen ve bugün dünyanın en büyük tiyatro ödülü olan, Uluslararası Ibsen Ödülü Forced Entertainment'a verildi. 450 bin Amerikan Doları değerindeki ödül Norveç Dışişleri Bakanlığı tarafından finanse ediliyor. Bu ödülün verileceği kişi veya topluluklar, önerilen adaylar arasından bir komite tarafından seçiliyor. Ödülün önceki sahipleri arasında Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jon Fosse, Heiner Goebbels ve Peter Handke de bulunuyor. Uluslararası Ibsen Ödülü'nün bu yılki sahibi, İngiliz avangard

tiyatrosunun öncülerinden Robin Arthur, Tim Etchells, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor'dan oluşan Forced Entertainment oldu. 1984 yılından beri Kuzey İngiltere'deki Sheffield kentinde tiyatro yapan topluluğunun lideri Tim Etchells. Aynı zamanda görsel sanatlarla da uğraşan Etchells, hikâyeler yazıyor ve Lancaster Üniversitesi'nde performans ve yazarlık dersleri veriyor. Etchells'le aldıkları ödül, tiyatro anlayışları ve Forced Entertainment üzerine konuştuk.

81



Forced Entertainment: Robin Arthur, Tim Etchells, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor

**B**ahar Akpınar: *Öncelikle bu çok prestijli ödül için tebrikler. Ödül ilk defa bir gruba verildi. Bu size ne hissettiriyor?*

Tim Etchells: Her şeyden önce yaptığımız işin farkına varılmış, dahası kabul görmüş olmasından dolayı çok mutluyuz. Bu kabulün böylesine önemli bir ödülle yapılmış olması bizi onurlandırıyor. Sanat alanında bu gibi ödülleri yazar ve yönetmenlere verme yönünde eğilimin olduğu bir çağda, toplulukların yaptıkları işin niteliğinin belirlenmesinin görece çok daha zor ve hatta puslu olduğu aşikâr. Forced Entertainment olarak böyle bir takdire lâyık görülme büyük onur!

*Siz altı kişi 1984'ten beri birliktesiniz. Bunun için bile bir ödül verilebilir. Exeter Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nden mezun olduktan sonra çoğunluğun aksine Londra'ya değil de Sheffield'e gidiyorsunuz. Bu seçim bana ilginç geliyor. Neden Sheffield?*

Böyle bir seçimin nedeni bizim tiyatro anlayışımız ve arayışımız. Londra, o zaman da, bugün de İngiltere'de gücün ve paranın merkezi olan bir şehir. Halbuki o dönemdeki Sheffield, Margaret Thatcher politikalarıyla düşüşe geçmiş bir endüstri kentiydi. Bizse, akademide öğretilen tarzda tiyatrodan uzak durmak, kendi anlayışımızda yeni bir tiyatro arayışına girme ihtiyacındaydık. Bu arayışın da Londra gibi her şeyin kesin tanımları olan bir merkezde değil, Sheffield gibi taşrada olabileceğini düşündük. Taşra enerjisinin böyle arayışlara olanak veren bir yanı olduğuna inanıyorum. Bizim aradığımız özgürlük ancak böylesine ihmal edilmiş bir yerde olabilirdi. Yaşadığımız ve ürettiğimiz yerin taşra olması, orasını bizim merkezimiz haline getirdi. Peşine düştüğümüz çağdaş tiyatro dilini yaşadığımız hayatın içinden sökerek oluşturduk. Ibsen Ödülüyle verdiğimiz kararın ne kadar doğru olduğunu da kanıtlamış olduk.

*Hemen tiyatro anlayışımızdan bahsedelim o halde. Uluslararası Ibsen Ödülü Komitesi, ödülünüzü gerekçelendirirken tiyatro tarihi içinde kendinize özgü performatif bir alan açtığınızdan, var olan tiyatral kalıpları yıkıp bunların yerine tiyatroyu toplum içindeki merkez ses olarak tanımlayarak, onu topluma ait bir tartışma, yansıtma işlevini gören, etik ve sosyal değerlerle örülü şiirsel bir alan haline getirmiş olmanızın altını çiziyor. Böyle bir tiyatroyu nasıl oluşturduunuz? Nasıl bir üretim süreciniz var?*

Provalarımız bir yaratım laboratuvarı gibidir. Biz bunu böyle tanımlıyoruz. Hep birlikte uzun saatler boyunca yaptığımız tartışmalar, doğaçlama ve yazma eylemiyle beklenmeyi keşfetmek, hayatı sanat üzerinden sorgulamaya çabalıyoruz. Otuz yılı aşkın zamandır bunu yapan altı insan olarak birbirimizi ve bakış açılarımızı bilmek birçok şeyi hızlandıran düşünsel bir arşivimizin olmasını sağladı. Birkaç istisna dışında hazır bir metinle yola çıktığımız hiç olmadı. İçinde olduğumuz hayattan yükselen ses ne ise, onu koparıp, onun üzerinde düşünüp tartıştık. Hemen her şey doğaçlama üzerine kurulu. Provaları kayıt edip, yeniden seyretmek, üzerinde tartışıp var olanı adapte etmek de başvurduğumuz yöntemler arasında.

*Altı kişi tam 32 yıldır birlikte tiyatro yapıyorsunuz. Bu zaman boyunca aranızdaki çalışma ilişkisinde ne gibi değişiklikler oldu?*

Bir topluluğun bu kadar uzun bir süre hem yaratım hem de arkadaşlık ilişkisinde olması olağanüstü hissettiriyor. Bu durum aynı derecede rahatsız edici de olabiliyor!

*Son olarak bu ödülle birlikte 450.000 Dolar kazandınız. Forced Entertainment bu parayı nasıl değerlendirecek?*

Bu paranın büyük bölümünü yolun henüz başında olan diğer tiyatrolara vermeye karar verdik. Bununla ilgili detaylar üzerinde çalışıyoruz.

# Çocuklar ve Gençlere Sanat Festivali

atta  
fes ival

HAKAN SİLAHSIZOĞLU

*“Çocuklar dinlenme, boş zaman değerlendirme, oynama ve yaşına uygun eğlence (etkinliklerinde) bulunma ve kültürel ve sanatsal yaşama serbestçe katılma hakkına sahiptirler.”  
B.M. Çocuk Hakları Sözleşmesi*

**B**irleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesinin belirlediği çocukların sanat ve kültürle ilgili haklarından yola çıkan Atta Festival’in ilki 18-21 Kasım 2016 tarihleri arasında İstanbul’da gerçekleşti. Türkiye de dahil olmak üzere Meksika, İspanya, Fransa ve İsveç’ten gelen beş ülkenin sanatçıları, çocuklara yönelik performans ve atölyeleri; Bakırköy Belediye Tiyatroları, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi, Trump Kültür & Gösteri Merkezi, Cihangir Akademi, Modafen ve Koşan Kaplumbağa Anaokulu’nda gerçekleştirdi.

Planlama aşamasında festivalin ismi konusunda farklı düşünceler oluşsa da hem çocuklar ve ebeveynleri için anlam ifade eden Türkçe bir kelime olması hem de festivale katılan tüm izleyici ve sanatçılar için kelimenin tam anlamıyla “gezme, gidilecek yer” ifade etmesi nedeniyle “ATTA” isminde karar kılınmış. “Şehrin uluslararası çocuk ve gençlik festivali” olarak tasarlanan

Atta Festival klasik sanat ve performans biçimlerinin yanı sıra, teknolojik ve interaktif içerikleri de barındırmakta. Festival; gerek çocuk izleyiciye, gerek velilere, gerekse profesyonel sanatçı ve drama eğitmenlerine renkli ve dopdolmuş bir içerik sunmayı hedefledi.

İstanbul gibi çok büyük bir metropolde yaşayan çocukların ebeveynleriyle birlikte

83



*Kırmızı Balon,  
Eskişehir B.Ş.B Şehir Tiyatroları*



*Papirus, Xirriquiteula, İspanya*

dünyanın farklı yerlerinden gelen sanat kalitesi yüksek performansları seyrederek atölyeler ve yaratıcı çalışmalara katılmalarını amaçlayan Atta Festival, önümüzdeki yıldan itibaren 0-3 yaş grubu çocuklar için özel bir programla seyirci karşısına çıkacak. Atta Festival'in önem verdiği bir başka konu da engelli seyircilerin de katılabileceği "rahat performanslar"la bu konuda öncü olmak.

Atta Festival'e katılan uluslararası toplulukların ilki Meksika'dan Tricoclo Rojo topluluğu. On yıldır Meksika'yı baştan başa gezerek turneler yapan topluluk, özellikle fakir mahallelerde çocuklara yönelik performanslar sahneliyor. Edinburgh Festivali'nde de çocuk şiirselliğindeki dans-palyaço performanslarıyla beğenileri üzerine toplayan ekip *Vagabond* başlıklı sözsüz gösterisini festival kapsamında Trump Kültür & Gösteri

Merkezi'nde sahneledi.

Atta Festival'in diğer bir konuğuysa Fransız dans topluluğu ACT2'ydi. Topluluğun kurucusu ve *Miravella* başlıklı dans gösterinin koreografı Catherine Dreyfus deniz canlılarını konu aldığı performansını hem 3 yaş hem de 6 yaş üzeri çocuklar için ayrı ayrı kurgulamış. Çocukların deniz canlılarının kalp atışlarıyla bütünleşmelerini amaçlayan bir performans olan *Miravella* müzik ve dansla örülü şiirsel gerçeküstü bir hikâyeyi festivalin ana mekânlarından biri olan Bakırköy Belediye Tiyatroları'nda sahneledi. ACT2 topluluğu dans gösterisinin ardından çocukların aileleriyle birlikte katıldıkları bir atölye de gerçekleştirdi.

Festival'e performansları ile katılan son uluslararası konuk *Papirus* başlıklı gösterisiyle İspanyol Xirriquiteula ekibiydi. Çocukların rahatça takip edebildikleri sözsüz bir performans olan *Papirus*, kalpten iletişime izin verdiğimizde gerçekleşen o olağanüstü büyü hakkında. Oyunda, iki yabancı kelime olmadan jestler, şekiller ve boyayla konuşarak kurdukları iletişimin merak uyandıran serüvenine eşlik eden çocuk ve yetişkin izleyiciye, cömertlik hakkında ümit dolu bir hikâye sunuldu. Bugüne kadar Ortadoğu, Çin, Asya, Avrupa, Afrika'da sahnelenen oyun, Türkiye'de ilk kez sahnelendi.

Atta Festival'in ilk yılında Türkiye'nin önde gelen tiyatroları da gösterileriyle festivale destekle bulundular. *Seksen Günde Dünya* Turu'yla Akbank Sanat, Köşe Bucak İstanbul'la Bakırköy Belediye Tiyatroları festival kapsamında ilk kez Anadolu yakasına geçerek Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nde *Kırmızı Balon*'la, Eskişehir Şehir Tiyatroları'ysa yine ilk kez Bakırköy Belediye Tiyatroları'nda sahnelendi.

Her yıl "Çocuk Hakları Günü" etrafında gerçekleşecek Atta Festival'in ilk yılına özel olarak yayınevlerinin kitap evlerinde ve farklı illerdeki okullarda yaratıcı drama üzerine





*Vagabond, Triciclo Rojo, Meksika*

çalışmalar yapan Çiğdem Odabaşı ile “yaratıcı okuma atölyeleri” gerçekleşti. Atölyeler serisinin ikinci ayağınıysa Özlem Saraç’ın “beslenme dedektifleri” atölyesi oluşturdu. Sağlıklı beslenmeye yönelik bu atölyede çocuklar ve ebeveynleri sağlıklı beslenme konusunda uzmanından tüyoları oyunlar oynayarak keyifli bir şekilde bilgi edindi.

İsveç’te 40 yıldır çalışmalar yapan ünlü çocuk tiyatrosu Unga Klara’ysa çocuklara yönelik çalışmalar yapan bir sanatçılar atölyesinin yanı sıra, drama dersi veren öğretmenlere de bir seminer vererek Atta Festival’in atölyeler ayağını tamamladı.

Atta Festival’in programında ayrıca çok özel bir sergi de vardı. İtalyan La Baracca Testoni Ragazzi’nin özel izniyle gerçekleşen 18 maddelik “çocukların kültür ve sanata erişim hakları” sergisi Avrupa’lı sanatçıların illüstrasyonları üzerine hem Türkçe hem de beş farklı dünya dilinde basılarak Bakırköy

Belediye Tiyatroları’nda yer aldı.

Festival’deki performanslara katılan çocuklar ve yetişkinler, tiyatro ve dans gösterilerine yoğun bir katılım gösterirken çocukları ciddiye alan ve anne-babalarıyla birlikte izleyebilecekleri kaliteli sanat işlerinin değerine dikkat çektiler. Atölyelere katılan öğretmen ve sanatçılar da yurt dışından gelen sanatçıların çocuklara bakış açısındaki farklılıklara ve bunun yaratıcı süreçteki önemine vurgu yaptılar.

Akbank Sanat, Bakırköy Belediye Tiyatroları, Eskişehir Şehir Tiyatroları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Cervantes Enstitüsü, İstanbul Fransız Kültür Merkezi, İstanbul İsveç Başkonsolosluğu gibi kurum ve tiyatroların değerli katkıları ve Koşan Kaplumbağa Anaokulu (BBOM), Cihangir Akademi ve Modafen işbirliğiyle ilk yılını tamamlayan Atta Festival gelecek yıl 20 Kasım - 3 Aralık 2017 tarihleri arasında gerçekleşecek.

# Uluslararası Genç Eleştirmenler Semineri

HANDAN SALTA

TEB tarafından düzenlenen Genç Eleştirmenler Semineri İstanbul Tiyatro Festivaliyle eşzamanlı olarak ve İKSV işbirliğiyle 18-21 Mayıs günleri arasında düzenlendi. Handan Salta koordinatörlüğünde gerçekleşen seminere moderatör olarak Fransa'dan Jean-Pierre Han ve Hindistan'dan Deepa Punjani davet edildi. Dünyanın farklı ülkelerinden gelen genç eleştirmenler Fransızca ve İngilizce yapılan oturumlarda bir önceki gün gördükleri oyunları değerlendirme fırsatı bulmalarının yanı sıra yeni arkadaşlıklar edindiler, ülkemiz tiyatrosuna ve kültürüne yakından bakabildiler. Ne yazık ki yaptığımız duyuruya ülkemizden çok fazla genç eleştirmenin –dil engeli nedeniyle- cevap vermemesi üzerine bir de Türkçe seminer düzenlemeye karar verdik. Bu konuda ricamızı kırmayıp Türkçe yapılan seminere moderatörlük yapan İstanbul Üniversitesi Öğretim Üyesi Oğuz Arıcı'ya yürekten teşekkür ediyoruz.

86

## KATILIMCILAR

Jean-Pierre Han (Fransa) ile Deepa Punjani'nin (Hindistan) yönettiği Genç Eleştirmenler Seminerine: Karolina Rospondek (Polonya), Natália Kovács (Macaristan), Aditi Sharma (Hindistan), Nino Chkhaidze (Gürcistan), Réka Szabó (Romanya), Lucia Galdicova (Slovakya), Silvia Dumitrache (Romanya), Valeri Otkhozoria (Gürcistan), Josiane Desloges (Kanada), Tina Peric (Sırbistan) ile Türkiye'den de; Ece Yassitepe Ayyıldız, Mustafa Bal, Şükrü Buğra Akkemik, Zeynep Kuyumcu, Fatma Damak, Efe Eğilmez, Berfin Karatay, Barış Caniklioğlu katıldı.

## SONUÇLAR

Seminere katılanlara birkaç soru yönelttik ve İstanbul'da izledikleri oyunlarla ilgili birer eleştiri yazmalarını istedik. Barış ve refah içinde özgürce sanat yapılabilen bir atmosferde yeni seminerler gerçekleştireceğimiz, konferans ve uluslararası toplantılar düzenleyeceğimiz aydınlık günlerin umudunu taşıyoruz.

# Genç Eleştirmenler Ne Düşünüyor

*Genç Eleştirmenler Semineri'nde sizce en önemli şey neydi?*



Uluslararası bir seminer olması, kariyerimde önemli bir nokta. Ayrıca birçok farklı ülkeden arkadaşım oldu.



Bence en önemlisi gerçekten İstanbul'du! Sonra oyunlar. Daha sonra da eleştirmenlikteki yetersizliklerimi gördüm; yönemselsel yaklaşımımı, algılayışımı, hayal gücümü, anlayışımı, nasıl yansıttığımı, kavramlaştırma ve yazma becerimi nasıl geliştireceğim konusunda fikir edindim.



İstanbul'u içeriden görmek fırsatı buldum ve bu sadece kente ve insanlarına dair değil tiyatrolarına, oyunlara ve tiyatronun dinamiklerine de ilişkindi.



Başka ülkelerden meslektaşlarımla tanışmak ve eleştiri üzerine fikirlerimizi paylaşmak oldu.



Dünyanın dört bir yanından insanlarla tanışmak ve her birinin kültürü hakkında bilgi edinmek benim için çok önemliydi.



En önemli an farklı ülkelerden gelen genç eleştirmenlerin ilk karşılaştıkları andı. Birbirimizle sanat, tiyatro ve dünya hakkındaki düşüncelerimizi konuştuk; meslektaşlarımızın benzer konularda neler düşündüğünü öğrenmek her zaman sağlıklı bir geribildirim getirdiği gibi birbirimizle yüzleşme fırsatını da sağlıyor.



Yeni bir kenti keşfetmek çok güzeldi. Sadece dar anlamıyla sanatı değil, politika, din gibi konuları farklı bakış açılarından görme fırsatı yakaladık.

*Genç Eleştirmenler Semineri'nde edindiğiniz bilgiler sonucu tiyatroya eleştirmenliğiyle ilgili yeni bir keşfiniz oldu mu?*



Tiyatro eleştirisinin sadece bir metin, zor bir akademik analiz olmanın ötesinde eleştirmen için de zorlu bir iş olduğunu fark ettim. Eleştirmen o dramatik algıyı ve duyarlılığı her zaman beraberinde taşımalı.



Jean-Pierre Han'ın bize verdiği çok değerli ipuçlarının yanı sıra genç meslektaşlarımla bakış açıları da benim için aydınlatıcı oldu.



Bu seminerden aklımda kalan şu cümle olacak: "Eğer iyi bir eleştirmen olmak istiyorsanız resim galerilerine gidin, kitap okuyun, film izleyin, seyahat edin, bazen de tiyatroya gidin".



Akademik bir makale ile tiyatro eleştirisi hakkındaki farkı daha iyi kavradım. Eleştiri çok daha öznel ve bu öznelliği korumak çok değerli.



Bir eleştiri yazısının nasıl yazılacağını, anayapının nasıl ortaya çıkarılacağını öğrendim. Bu seminerde benim için yeni olan birçok şey vardı.



Jean-Pierre Han öyle deneyimli ki!  
En çok da tiyatro eleştirmeninin her  
şeyden önce gazeteci olduğu fikri  
hoşuma gitti.



En önemli şey bir ülkenin sosyo-politik,  
tarihi ve kültürel mirasını görebilmektir.  
Daha önceleri eleştiri yazarken bol bol  
örnek kullanarak yapımın ayrıntılı analizini  
yazmaktan çok daha önemli geldi bana.

***Seminer bakış açınızı genişletti mi,  
yeni bir bakış kazandı mı, nasıl?***



Bazen eleştiri yazarken kendime  
şunu sorardım: “Ben bunu yazacak  
kadar yektin ve değerli miyim peki?”.  
Profesyonel anlamda yetkin ve güvenilir olmak  
kaygısıyla zaman zaman kalemimi korkak

alıştırdım, ama Deepa Punjani'den aldığım:  
“Bilginin senin üzerinde olmasına izin verme”  
tavsiyesi çok anlamlıydı.



Bu seminerden sonra eleştiri kuramı ve  
eleştirel algı psikolojisiyle ilgilenmeyi  
düşünüyorum; algının bireyde kültürel  
ve ontolojik travmalarını araştırmak istiyorum.



Basit yazmayı ve girişte bilgi vermeyi  
öğrendim.



Bir eleştiri yazısının temelini  
oluşturacak iki ya da üç cümle  
olması gerektiği, tiyatro eleştirisinin  
son derece öznel bir şey olduğu ve kişisel  
görüşünüzü yansıtması gerektiği.



Jean-Pierre Han



Deepa Punjani



# Eleştiriler

## *Köpeklerin İsyan Günü*

NİNO CHKHAİZDE

**K**öpeklerin *İsyan Günü* başlıklı oyun Türkçe bilmeyen ve üstyazıyı takip etmek zorunda kalan seyirci için oldukça zor bir performanstı. Seyirci bir seçim yapmak zorundaydı: Ya üst yazıyı takip edecek ya da oyunu seyredecekti. Aslında, en iyisi sadece oyunu seyretmekti. Çünkü sözler, dekorların ve oyuncuların oyunda verdikleri ölçüde önemli detayları vermez. *Köpeklerin İsyan Günü*'nde de oyuncular enerjilerini ve kendi aralarında yaşadıkları çatışmaları, ruhsal ve fiziksel gerilimleri seyirciye başarıyla yansıttılar.

Efendiler ve hizmetkârları, şehir ve taşra hayatı, Marx'ın sözünü ettiği "kapitalist fahişelik" oyunun merkezini oluşturmakta ancak bunu eski bir tarzda, yanlış, banal ve yavan bir şekilde ele almış oyun. Ancak bu bir tiyatro olmamıştı, bu sizi içine çeken ya da iyi bir oyun seyretmişcesine haz veren bir tiyatro olmamıştı. Oyunun temel ögesi sayılan müzik de zayıf kalmıştı. Oyuncular fazla duygusal ve aşırı abartılı oynuyordu. Aslında, bu oyunda hiç vurucu bir an bulamadım... Mark Levitas'ın yönetmenliğini yaptığı, Sao Luiz Teatro Municipal ve İstanbul Tiyatro Festivali'nin ortak yapımı olan *Köpeklerin İsyan Günü* pek muhteşem bir oyun sayılmaz ancak Cem Yılmaz'ın yaptığı geometrik, hareketli ve minimalist dekor sahneye çok yakışmıştı. Dış anlatı olan görselin dışında, iç anlatıda da, sürekli saldırıcağı gibi görünen, ancak hiçbir zaman ortaya çıkmayan köpekler hep varlığını hissettirdi.

89



*Köpeklerin İsyan Günü*

# Kargalar

JOSIANNE DESLOGES

**K**ürt Tiyatro tarihine ve mirasına sâdık kalan Şermola Performans Tiyatro Topluluğu, seyirciyi şaşkırtıcı, trajikomik ve müzikal bir ritüele dahil eder, bu ritüelde sürgüne mahkûm edilen oyuncuların zihinleriyle oynayan *Macbeth*'in cadıları vardır. Topluluğun adı "Kargalar"dır. (oyunun başlığı da buradan gelir.) Bu topluluk savaşın bitip tükenmediği yerlerde dolaşır durur. Seyirci gelince, onların tepkilerini ölçer, onlara hitap ederler ve onlara oyun oynarlar. Kazanan kişi şapkayı başına koyar, bu şapka şansla taçlandırılmıştır ve bu yüzden de kazanan kişi bu şapkayı uzun süre başında tutamaz.

Bu kırılğan güç, Shakespeare'in *Macbeth* oyunundan bir ses bulur, topluluk bu sesi yaptıkları için belirsizliğinde ve kendi insanlık durumlarında görür. Oyun, baş dönmesine yol açabilen, birbirine geçmiş alegorik motifleri, kinâyeleri, palavra sözleri ve hayalî çözümleri bütün boyutlarıyla anlatır. Öncelikle, uzun süre Türkiye'de yasaklanan Kürtçenin oyunun dili olması sebebiyle seyircilerin çoğu İngilizce ve Türkçe olan üst yazıları okumak için gözlerini yukarı kaldırmak zorunda kalır.

Rol olarak sadece üç kadının üç şeytan temsili vardır. (Doğu geleneğinde Cinler ya da *Macbeth*'in cadıları da denebilir). Bu şeytanlar hikâyeye fantastik bir boyut kazandırır. Savaşçı kadınlar gibi parlak ve bütün vücudunu saran elbiseler giyinmiş, saçları onlar gibi yapılı, onlarınki gibi ayakkabı giymiş, siyah-beyaz makyaj yapmış bu kadınlar, ruhların, mitlerin zamanı ile döngüsel zamanı oyuna dâhil etmek için mevcut zamanın akışını ve tarihsel dizgesini bozarlar. Bu kadınlar sayesinde, insanlığın büyük anlatısına yer vermek için

Kürtlerin kaderi farklı bir gerçeğe doğru gider, ancak onları ezip geçen güçlere bağlı kalırlar. Bütün oyuna geleneksel dans ve şarkılar damga vurur, bunlar da küçük bir yabancılaşma etkisi yaratan ancak hikâyeyi canlandıran anlatıyı yarım bırakır. Gösteri sürekli olarak kesintiye uğrar. Sahnenin bir köşesinde hemen hemen hareketsiz ve yığılmış bir şekilde duran canlı kuklalara benzeyen yedi müzisyen, kolektif birliktelik anlarını vurgular.

Direnişçilerin ve sürgünlerin kültürünün manifestosu sadece kaybolmuş olabilir ve topluluk bizi bu yeri belli olmayan, çalkantılı, aynı zamanda yaratıcılığın ve kültürün birlikte yer aldığı bu girdabın içine almayı başarıyor.

Şermola Performans'ın *Kargalar*'ı. Mirza Metin tarafından yazılmış, Mirza Metin ve Berfin Zenderlioğlu tarafından sahnelenmiştir. 19 Mayıs 2016 tarihinde Moda Sahnesi'nde İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında izlenmiştir.

## En Kötü İş

LUCIA GALDIKOVA

**M**odern Dans ve Performans bölümü öğrencileri tarafından sahneye konan *En Kötü İş* performansını izleyen yabancı tiyatro eleştirmenleri için en güç durum, son dönemlerde meydana gelen trajik olaylar hakkında bilgi eksikleri olmasıydı. Performans, feci bir maden kazasında toprak altında kalarak hayatını kaybeden maden işçilerini anma amacıyla ortaya konmuştu. Bu bilgi dahilinde, performans belgesel tiyatronun bir çeşidi niteliğinde bakılabilirdi. Fakat oyunun yaratıcıları, bu felâket (olay) hakkında derinlemesine bilgi verme ve sonuçlarının



etkilerinden söz etme amacından çok, yaşananlardan ilham alarak, yalnızca beden devinimleri ve dans koreografilerinden oluşan bir performans sahnelemişlerdi.

İnsanın doğumu ve ölümünü simgeleyen toprak, sahnede önemli bir efekt olarak kullanılmış, fakat daha geniş bir kültürel içeriği tam olarak yansıtamamıştı. Öte yandan, performansta kullanılan baret, oksijen maskesi gibi destek malzemelerse, daha soyut olan fiziksel hareketlerin yanında fazla açıklayıcı ve somut kalmıştı.

Performans sanatçıları, madencilerin hikâyelerini seyircilere trajik bir ifadeyle yansıtmış, dahası, kimi zaman bu duygusallık biraz abartılmıştı. Yaşanan üzücü yerel olaylara hâkim olmadığımızdan, onların acılarını ve yaslarını takip edebilmek daha da karmaşık bir hâle geliyordu. Oyunun bir noktasında, oyuncular seyircilere yaklaşarak onlardan kendilerine kişisel bir şeyler vermelerini istediler. Yüz ifadeleri hayaletlere, hareketleriyle Zombilere benzeyen

performansçıların izleyiciyle iletişimleri oldukça karışıktı. Bu sebeple hikâyeyi yorumlama biçimleri bize fazla dramatik geldi ve performansa entegre olabilmemiz pek mümkün olmadı.

Bu performansta kavrayabildiğimiz şeyler, güç ilişkileri, cinsiyet, baskın olma ve aşağılama arzusu gibi, her dönemde çağdaş sayılan tema ve motiflerdi. Fakat sahnedeki büyük duman bulutuyla beraber bağırın ve çığlık atan performansçılar, izleyicide endişeyle dolu bir rahatsızlık yarattı. Büyük olasılıkla performansın yaratmak istediği duygu da buydu; fakat kullanılan teatral araçlar bu ciddi temaya pek uygun değildi.

## Şizo Şeyks

NATALIA KOVACKS

91

Yiğit Sertdemir adlı performans sanatçısı tarafından yönetilen Şizo Şeyks, yalnız ve şizofren bir adamın, kendini öldürmek isteyen bir katil tarafından sürekli takip edildiğini zannetmesi üzerine kuruluydu. Performanstaki en ciddi problem, alt yazılarda Shakespeare alıntılarının Türkçeden İngilizceye zayıf bir çeviriyle aktarılmış olmasıydı. Bu sebeple performansın dramaturjik temasını takip etmek kolay değildi. Çeşitli Shakespeare oyunlarından birçok alıntı yapılmış, ama ne yazık ki bunlar, birbirinin yanına rastgele konulmuş, hikâyenin kurgu çizgisine uzak ifadelerdi.

Prodüksiyon, tehlike ve tehdit temalarını izlediğimiz bir filmle açıldı; burada âşık bir çift, silahlı bir adam tarafından vuruluyordu. Oyuncunun prodüksiyon ekranına girdiği ve akan bir filmin parçası olduğu sahneyse, heyecan ve korkunun seyirciye yansıdığı andı. Ölümüne korku duyan bir adamın

monodramasında, oyuncuya birçok karton kutu eşlik ediyordu; adam, “vatandaş” dediği bu kutularla bir etkileşim içine giriyor, bazen arkalarına saklanıyor, bazen de onlara karşı savaşıyor hatta onları yok etmeye çalışıyordu.

Yiğit Sertdemir, bize pesimist dünya görüşünü yansıttığı performansta, jeopolitik olaylar ve insanların bireysel hayatları dahil, dünyadaki her şeyin değişken ve güvenilir olmadığını vurguluyordu.

Dünyamız nefret, sonu gelmeyen savaşlar, ihanet ve kötü niyetli hırslarla, güçlerini kötüye kullanan insanlarla dolu. Masum ve derin bir aşkın bu korkutucu ilişkiler arasına girmesi ve insanların kalplerinde yer bulmasıysa, gün geçtikçe zorlaşıyor.

## ***Vanya Sonya Maşa ve Spike***

92

REKA SZABO

**A**merikalı oyun yazarı Christopher Durang tarafından yazılan ve Türk yönetmen Yücel Erten'in sahneye koyduğu *Vanya ve Sonia ve Masha ve Spike*, Chekhov'un oyunlarının şiirselliğini, popüler televizyon dizilerinde görmeye alıştığımız, hafif mizahla dolu yapmacık bir komediye dönüştürüyor. “Herkes antidepresan alsaydı Chekhov hakkında yazacak şey bulamazdı” cümlesi, bu performansın tarzına, gelişimine ve izleyiciyle iletişimine tamamen uyuyor.

Kitch ağaçlarla oluşturulan ve oturma odasının bir bölümü olan sahne tasarımı, mutsuz üvey kardeşler olan Vanya ve Sonya'nın zamanının büyük bölümünü geçirdikleri yerd ve pitoresk bir ortam yaratıyordu. Performansın en büyük niteliğiye başrollerdeki hârika oyuncular - Vanya (Şerif Erol), Sonia (Tilbe Saran) ve



Vanya Sonya Maşa ve Spike, Tiyatro Pera

Masha (Nesrin Kazankaya). Karakterleri canlandırmalarındaysa, bir miktar ironi ve uzaklık / soğukluk da hissediliyordu.

En ilginç an, Vanya'nın dar görüşlü genç jenerasyona kızgınlık dolu konuşmasıydı. Bu monolog, Treplev'in *Seagull Monoloğu*'yla bir benzerlik taşıyordu. Başarılı bir kariyeri olan tek karakter olmasına rağmen Masha, bir yandan çok mutsuz ve tatminsiz bir hayat yaşıyor, bu da yaşlı aktris Arcadina'ya benziyordu.

Sonuç olarak bu performans, nâzik ve hassas bir mizahla doluydu ve bir yandan anlayış ve sempatiyi, diğer yandan da karakterlerin kendi hayatlarını istedikleri şekilde yönlendirememesi konusunda hafif bir eleştiriyi barındırıyordu.

**ÇEVİRİLER:**

**İngilizce: GİZEM GEDİK**

**Fransızca: ECE YASSITEPE AYYILDIZ**



# Interferences Tiyatro Festivali ve Genç Eleştirmenler Semineri

EYLEM EJDER

**Y**abancı (stranger) sözcüğü bize ne anlatır ya da biz bu sözcükle ne anlatmaya çalışırız? Ben ve öteki ayrımını neye göre, nasıl yaparız? Kişi nasıl bir yabancı haline gelir? Yabancı farklı dil, kültür, din, cinsiyete mensup bir “öteki” midir? Bu yabancı, gruba dışarıdan gelen bu tanıdık olmayan neden bizim için hep bir tehdit unsurudur? Peki ya biz içeridekiler, aynı evin, aynı ailenin, milletin içindekiler, birbirimize yabancı mıyız? Kendi benliğimizdeki, varlığımızdaki yabancılıktan söz edebilir miyiz? Nasıl?

24 Kasım - 4 Aralık 2016 tarihleri arasında Romanya'nın Cluj-Napocca şehrinde beşincisi düzenlenen *Interferences* Uluslararası Tiyatro Festivali (*The Stranger's Odyssey*) sahnede, seyir yerinde, düzenlediği çeşitli panellerde, genç eleştirmenler seminerinde, oyun fuayeleri, tartışmalarında bu soruların peşinde bizlere olağanüstü tiyatro dolu günler sundu. İki yılda bir düzenlenen ve bu yılki teması yabancı(lık) olan festival Shakespeare, Gorki, Beckett, Brecht, Euripides, Sofokles, Ionesco, Goethe'den klasiklerin uyarlamalarına, Almanya, Kore, Rusya, İngiltere, Macaristan, Makedonya, Fransa gibi pek çok ülkeden

tiyatro gruplarına ev sahipliği yaptı. Festivalin öne çıkan, ilgi uyandıran birkaç oyunundan söz edilirse: Koreli Seonbukdong Beedoolkee Tiyatro grubu ve yönetmen Kim Hyuntak'ın metin düzenlemesiyle sahnelenen *Medea on Media*, başlığın da imlediği gibi trajik kahraman Medea'nın hikayesini günümüzün medyatik araçlarıyla – paparazzi programları, melodramatik filmler, video oyunları, aksiyon-polisiye filmler, realite showlar, yoga seansları, kılıç savaşları- anlatan fakat oyunun akışı içerisinde medyadan doğru Medea'yı değil, Medea vasıtasıyla medyanın bizleri nasıl manipüle ettiğini gösteren oldukça keyifli, yaratıcı bir oyundu. Frank Hoffmann'ın yönettiği Lüksemburg Ulusal Tiyatrosu'nun, oyun kişileri Brenger ile Jean'ın seyirci koltuklarında “absürd” bir meseleyi dakikalarca tartışıp seyirciyi güldüren fakat bütün gergedanlaşma, yabancılaştırma sürecini adım adım seyir yerine taşıyan *Gergedanlar* oyunu, kullanılmayan boş bir fabrikaya kurulan sahne, o sahnedeki raylar üzerinde karşılıklı ilerleyen oyun arabaları üzerinde, *Kral Lear*'den epizodlardan oluşan Romanyalı yönetmen Gavriil Pinte'nin *In the Heart Of The Night* oyunu, Alman topluluk



Schauspielhaus Bochum'un Joseph Roth'un aynı adlı romanından sahneye uyarladıkları, Rus Yahudisi bir ailenin hayatla baş etmesi, arzuları, beraberinde gelen mucizeler, felaketler, ölümlerin boş, kapalı, dar, üçgensel bir mekanda oynadıkları *Job* ve son olarak Andriy Zholdak'ın yeniden yazdığı, uyarladığı, tamamiyle şiddetin, dolayısıyla insanın doğasına eğildiği dört saatlik Elektra performansı... Örnekler çoğaltılabilir. Fakat bu kısa raporda değinilmesi gereken bir diğer etkinlik de katılımcısı olduğum Genç Eleştirmenleri Semineri.

Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (IATC) tarafından festival bünyesinde düzenlenen genç eleştirmenler seminerine Hırvatistan, Moldova, Portekiz, Japonya, Çek Cumhuriyeti, Slovenya, Romanya, Türkiye'den katılan genç tiyatro araştırmacıları, eleştirmenleri ve seminer

liderimiz Diana Damian ile bir hafta boyunca birlikte tartıştık, ürettik, oyunlar izledik, yazdık. Beş gün boyunca günde ortalama 4 ila 5 saat süren seminerlerde farklı yerlerden gelen katılımcılarla eleştirinin işe yarar bir reçetesini vermeye çalışmadan ortak bir dil yakalamaya gayret ederek tartışmalar yapıldı. Sanırım seminer ve festival boyunca en zor görünen görev izlediğimiz oyunlar hakkında her gün İngilizce yazmak, yazılarımızı birbirimizle paylaşarak tartışmaktı. Fakat seminer bitiminde görüldü ki eleştirmenler semineri açısından en verimli çalışma zor olsa da her gün yazmaktı.

Bu kısa haber yazısı aracılığıyla Uluslararası Genç Eleştirmenler Semineri'ne başvurmamda, dolayısıyla *Interferences* Tiyatro festivaline katılmamda bana referans, destek olan Tiyatro Eleştirmenler Birliği'ne çok teşekkür ederim.

# Tiyatro Eleştirmenleri Belgrad'ta Toplandı

RAGIP ERTUĞRUL

**U**luslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (The International Association of Theatre Critics-IATC)'nin 28.

Genel Kurulu ve Uluslararası Konferansı, 27-28 Eylül 2016 tarihlerinde Belgrad'da yapıldı. Genel Kurul'da birliğimizi saymanımız Nalân Özübek'le birlikte temsil ettik. Öncelikle, birliğimizin kurucusu sayın Zeynep Oral'ın sürdürülebilir kıldığı ilişki ve katılımları sayesinde Türkiye Section'ının tüm IATC camiası tarafından memnuniyet ve takdirle kabul gördüğüne tanık olduk.

Uluslararası konferans “Newness and Global Theatre: Between Commodification and Artistic Necessity” başlığını taşıyordu. Tiyatro alanındaki yeni yaklaşımlar, yeni performans alanları, tiyatronun postmodern izdüşümleri ve artık kanıksanan yakın tarihli çağdaş tiyatrodaki yenilik arayışları konferansa katılan akademisyenlerin ve eleştirmenlerin yoğunlaştığı konular oldu. Konferansta birliğimiz üyesi Ayşe Draz, “Documentation of Performance Art: Between Commodification and Artistic Necessity” başlıklı bir bildiri sundu. Benim kişisel olarak en çok ilgimi çeken sunumlarsa Alexandra Jovisevic'in “The Heritage of Bertolt Brecht in the Contemporary Theatre: More than Activism

and Less Than Art” ile Prof. Dr. Lamice El-Amari'nin “Art Festivals: Curse or Bliss!” başlıklarını taşıyanlardı.

IATC Genel Kurul'unda bu yıl, İsveç'ten şu anki başkan Margareta Sörenson, Kanada'dan şu anki Genel Sereter Michel Vaïs, İngiltere'den Mark Brown, Sırbistan'dan IATC Sırbistan Başkanı ve aynı zamanda 50. yılını kutlayan BITEF Festivali'nin Genel Sanat Yönetmeni Ivan Medenica, Çin'den Peng Tao, Fransa'dan şu anki Yönetim Kurulu'nda eğitim programlarını koordine eden ve Mayıs ayında İstanbul'da düzenlediğimiz Genç Eleştirmenler Seminerinin Fransızca Grubu moderatörü Jean-Pierre Han, Japonya'dan Mariko Anazawa, Hindistan'dan yine Genç Eleştirmenler Seminerimizin İngilizce moderatörü Deepa Punjani, Nijerya'dan Emmanuel S. Dandaura, Amerika'dan Jeffrey Eric Jenkins, Gürcistan'dan Irina Gogoberidze, Kanada'dan Martin Morrow, Polonya'dan Konrad Szczebiot ile birlikte Türkiye'den ben aday oldum. Genel Kurul'da on iki ülkenin desteğini aldık ama bu dönem yönetimde yer alamadık. 2020'deki kongrenin Kanada'da gerçekleşmesine yönelik karar alınması dolayısıyla 2022'deki kongreye İstanbul'un ev sahipliği yapması yönünde bir de öneri sunduk.



96

Türkiye'deki politik istikrarsızlık ve güvenlik sorunları nedeniyle yabancıların gözünde oluşan negatif algıyı yıkmak için güç birliği yapmak zorunda olduğumuza inanıyorum. Tabii ki güç birliği yapmaktan kastım istikrarsızlığı, adaletsizliği, vurdumduymazlığı ve sanatın önüne konulan engelleri savunmak değil, bilakis dünyayla daha fazla entegre olarak yalnız bırakılmış bir ülke konumundan sıyrılmak. Özellikle sanat alanında binbir zorluklarla yapılan çalışmalar, bu şekilde nitelendirilmeyi hak etmiyor.

Kongreyle aynı zamanda gerçekleştirilen ve 1967 yılından bu yana düzenlenen Belgrade International Theatre Festival (BITEF)'e gelirse; Festivalin açılış konuşmasını IATC Başkanı Margareta Sörenson'un yapması, festivalin eleştiri alanıyla ne kadar yakın bir ilişkisi olduğunun temel bir göstergesiydi. Tiyatro uygulamalarının eleştiriden arındırılması ve eleştirel düşünceye kapalı

olması söz konusu olamaz. İster yönetmen, ister yazar veya dramaturg, ister oyuncu olsun bütün tiyatro yaratıcılarının eleştiriyi yüz yüze kalacağı her türlü platform ve kanalı kullanılabilir kılması gerekiyor. Festivalde dikkatimi çeken seçilen oyunların hemen hemen hepsinin göçmenlik, ırkçılık ve savaş gibi nedenlerle mağduriyet yaşayan, yaşamak zorunda bırakılan ve genel ifadesiyle ötekileştirilenlerin hikâyelerine odaklanıyor olmasıydı. Ve şunu da açıkça söyleyebilirim ki yeni tiyatro arayışında daha çok gerçek, daha çok belgesel anlatım, daha fazla empati, buna karşılık daha az kurgu ve daha az rol var.

IATC tarafından her yıl verilen Thalia Award da Alman Büyükelçiliği rezidansında düzenlenen bir törenle bu yılki sahibi Nijeryalı oyun yazarı, yönetmen, oyuncu, şair, yazar ve eleştirmen Femi Osofisan'a tüm dünyadan eleştirmenlerin huzurunda takdim edildi.

Genel Kurul vesilesiyle tanışma fırsatı bulduğum Critical Stages portalinin editörü Savas Patsalidis'in çağrısına da tercüman olmak istiyorum. IATC'nin tiyatro eleştirmelerinin yanı sıra tüm uluslararası tiyatro dünyası için nitelikli bir bilgi ve paylaşım platformu olan Critical Stages'i ([www.critical-stages.org](http://www.critical-stages.org)) tüm üyelerimizin, öğrencilerin ve akademisyen dostlarımızın takip etmesini öneriyorum. Bu platform sayesinde IATC'nin resmi dilleri olan Fransızca veya İngilizce dillerinden birinde yazdığımız çalışmalarınızı tüm dünyadan tiyatro araştırmacılarının paylaşımına sunabilir, tiyatro alanında düzenlenen uluslararası etkinlikleri takip edebilirsiniz.

Uluslararası arenada Tiyatro Eleştirmenleri Birliği olarak katılım gösterdiğimiz tüm etkinliklerde, ülkemizdeki eleştiri algısının ve eleştiri kültürünün geliştirilmesine yönelik girişimlerimizin yanı sıra Türkiye'de yapılan araştırma veya uygulamalar dahil tüm yüksek nitelikli tiyatro çalışmalarının tanıtımında gönüllü elçi olmaya da devam edeceğiz.