

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN — 4

Üniversitelerde Sanat Eğitimi

ÖZDEMİR NUTKU — 6

Bir Kamusal Tiyatro Mekânı Olarak Cezaevi

TÜBA AKSU ŞENER — 13

DOSYA: Göç ve Tiyatro

EYLEM EJDER — 20

Göç Tiyatrosu Göçmen Tiyatrosu

HASİBE KALKAN — 22

Barişta Adanmış Bir Yaşam

ZEHRA İPŞİROĞLU — 25

Theater An Bauturm'dan Bir Göç Öyküsü

ZEHRA İPŞİROĞLU — 28

Kalamayanlar Gidemeyenler Yaşayamayanlar

BERNA ATAĞLU — 31

Sahibinin Sessizliğinden Suriye Gerçekliği

EYLEM EJDER — 35

Tatavla Tiyatro'dan *Antigone*

ALİ CÜNEYD KILCIOĞLU — 38

Sadeliğin Estetiği *Godot'yu Beklerken*

BANU ÇAKMAK — 43

TEB OYUN

SAYI 34, YAZ 2017

TEB ve TEM adına sahibi

T. Yılmaz Öğüt

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Hasan Anamur

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Tijen Savaşkan

YAYIN KURULU

Metin Boran

Filiz Elmas

Ragıp Ertuğrul

Beki Haleva

Zehra İpşiroğlu

Özdemir Nutku

Handan Salta

Eylem Ejder

TASARIM

İbrahim Kaçtıoğlu

KAPAK FOTOĞRAFI

Ngaadi amwaash maskesi,

Bakuba (Kongo)

Hıfzı Topuz koleksiyonundan

ADRES

Kazancı Yokuşu 18/12 Osmanlı İş Merkezi 34437 Beyoğlu-Taksim / İstanbul

Tel: 0 212 249 87 37-38 Fax: 0 212 249 02 18 E-posta: tiyatrolestirmenleribirligi@gmail.com

www.tiyatrolestirmenleribirligi.org

BASKI

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

Sürelili yayın / Üç ayda bir yayımlanır.

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

Bir Meşrutiyet Faciası Yahut Gündüzlerimiz

NURTEN ÇELİK – 46

Su Basmış Opera Sahnesinde Aryalar: Pina Bausch'un Arien'i

MEHMET KEREM ÖZEL – 50

biriken ile Söyleşi: Kıyamet, Aşk ve Tekillik

MELİKE SABA AKIM – 55

47. Aprilfestival İzlenimleri

GÜLDEN ATEŞ – 62

12. Eskişehir Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali

Eskişehir Festivali Heyecanını Yitirmedi

NİHAL KUYUMCU – 70

Eskişehir'de Her Şey Çocuklarla Çocuklar İçin

NALAN ÖZÜBEK – 75

Bir Tırtıl Hikayesi

SUNA TURGUT – 76

BİR OYUN ÜÇ BAKIŞ: Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar

ba- Disiplinlerarası Sanat Topluluğu Oyunun Yaratılış Sürecini Anlatıyor

YUSUF DEMİRKOL – 80

“Resimdeki Zamanda Yaşıyorum”

ÖZDEN SÖZALAN – 90

Seyirci İzlenimleri

MEHMET DEMİRSOY - SERKAN ALGÜL – 94

KİTAP: Jean Genet'nin Ezilenleri ve Hainleri

BEKİ HALEVA – 95

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

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

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

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

Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

Bazı oyunlar vardır, birinci perdenin sonunda, seyircilerden çıkıp gidenler, pes edenler olur. Oyun “kötüdür”, “yanlıştır”, değişmesi imkânsızdır. İkinci perde için umutlar bitmiş görünür. Çoğu zaman öyledir de. Ama bazen bir mucize olur. İkinci perdede, nâdir de olsa oyun değişir ve bambaşka bir enerji akmaya başlar sahnedeki. Seyirciyi şaşırtır. İşte bu nedenle ikinci perdeler beklemeye değerdir. Reji bütünlüğü mantığına rağmen, değişimin aynı oyun içinde bile mümkün olduğu performanslar vardır çünkü. Çoğu zaman birden oyuncular parlayıverirler, aksiyon, ritim artar ya da toplumsal bir gönderme yerini bulur ve iletişim yeniden kurulur seyirciyle.

Şu sıralar ülkemizde böyle bir ikinci perde başladı. Karamsar, sıkıntılı, şaşkın, umarsız, ilgisiz, acılı ve kâbus gibi bekleyişler bir anda yerini sahnede farklı eylemlerin, direnişlerin temsiliyetine bıraktı.

Bir yanda yüzlerce gibi haksız yere işlerinden, ekmeklerinden edilen iki eğitimcinin inatla ölüme meydan okuyan, ama zaman geçtikçe hepimize kaygı, acı ve utanç yaşatan onurlu bir açlık grevi eylemi, diğer yanda tüm hak ihlallerine karşı ana muhalefet partisi liderinin başlattığı ve her gün artarak ona eşlik eden, her görüşten kitlelerin katıldığı ADALET için yürüme eylemi.

İkinci perde, ülkemize geç gelen ama sıcakların birden arttığı tuhaf bir Yaz'ı kendisine mekân yaparak, pek alışmadığımız ama gittikçe umutsuzluğu kıran eylemlerle devam ediyor.

Yaz sayımıza Özdemir Nutku'nun okullarda sanat eğitiminin önemini konu alan bir incelemesiyle başlıyoruz. Özdemir hoca yazısının bir yerinde “...bir insan hangi meslekten olursa olsun, kendi mesleğinde parlayabilmesi için sanatsal duyarlılığı edinmiş olması gerekmektedir...” diyor. Ardından gelen Tuba Aksu Şener imzalı, *Bir Kamusal Tiyatro Mekânı* Olarak *Cezaevi* yazısıysa bu sözleri kanıtlarcasına Bakırköy Kapalı Kadın İnfaz Kurumu'nda “sanatı hayatının içine alan, sanat duyarlılığı gelişmiş bir kamu görevlisinin”, savcı Mustafa Hakan Uyar'ın bir kamu mekânına tiyatronun nasıl getirildiğini ve oradaki mahkumların, çocukların bu projeye dahil edilmesini, gösterilen oyunlarla ve etkinliklerle ayrıntılı bir şekilde anlatıyor.

Dosya konumuz, şu sıralar hem dünyanın hem de ülkemizin gündemini fazlasıyla meşgul eden göç olgusu ve bu olgunun tiyatroya nasıl yansdığıyla ilgili küçük bir örnek çalışma. Sezondan ve Almanya'dan seçtiğimiz oyunlar, Almanya'ya işçi göçüyle başlayan süreçte Türkiyeli tiyatronun macerası, ve son olarak Suriye'deki savaşın ülkemize etkisi ve buradan çıkan bir göç oyunu, *Göç ve Tiyatro* başlığı altında hem soruları çoğaltıyor hem de bazı örneklerle konuyu irdeliyor. Zehra İpşiroğlu, Hasibe Kalkan, Berna Ataoğlu ve Eylem Ejder'se dosyaya katkıda bulunan yazarlarımız.

Eleştiri yazılarımıza gelince, Tatarla Sahne'nin *Antigone* yorumu; Ali Cüneyt Kılıcıoğlu, Stüdyo Oyuncuları'nın bol ödüllü *Godot'yu Beklerken*'i; Banu Çakmak,

Seyyar Sahne'nin *Bir Meşrutiyet Faciası ve Gündüzlerimiz* oyunuyla Nurten Çelik tarafından değerlendirildi.

Bir süredir ara verdiğimiz *Dans / Performans* bölümümüze, bu sayı Pina Bausch'un, 17 yıl sonra sergilenen *Arien*'ini bizimle paylaşan Kerem Özel'le yeniden dönüyoruz.

Söyleşi bölümümüzde bu sayı, sizlere Biriken Tiyatro Grubu'nu daha yakından tanıtmak üzere Melike Saba Akım'ın *Kıyamet, Aşk ve Tekillik* başlıklı çalışmasına yer veriyoruz. Grubun sezon sonlarında başlayan son oyunu *Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi* bu söyleşinin odağında yer alıyor.

Sırada yurtdışından ve ülkemizden iki önemli gençlik ve çocuk tiyatrosu festivali var. Danimarka'dan 47.si gerçekleşen Aprilfestival izlenimleri Gülden Ateş; Eskişehir'de 12.si gerçekleşen Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Festivali izlenimleri ise Nihal Kuyumcu tarafından kaleme alındı. Sayfalarımızda ayrıca Festival üzerine Festival yöneticisi Pınar Bekâroğlu'yla yapılan bir söyleşimiz var. Festival sırasında bir de cezaevi tiyatro buluşması olmuş. Suna Turgut'un Eskişehir'de açık ve kapalı cezaevlerinde gerçekleştirdiği anne-çocuk ilişkileri üzerine; sadece çocuklarla yapılan bir atölye çalışması da yine kendisi tarafından sayfalarımızda paylaşılıyor.

Dergimizin son bölümünde, *Bir Oyun Üç Bakış* adını verdiğimiz, geçmişte de birkaç kez yaptığımız bir çalışma var. Bu kez ba-Disiplinlerarası Sanat Topluluğuyla yapılan

bu çalışma, *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar* başlıklı oyun üzerine. Bu bölüm oyunun yazarı, yönetmeni ve oyuncusunun birlikte yaptıkları bir söyleşi, oyunla ilgili eleştiri yazan bir akademisyen ve seyirci yorumlarından oluşuyor. Oyun sezon boyunca çok farklı tepkiler ve eleştiriler aldığından dolayı bu bölüm için özellikle seçildi. Çok beğenenler ve hiç iletişim kuramayanlar arasında tartışmalara neden oldu. Sezonda seyirciden özel bir katkı isteyen, kendi diline seyirciyi davet eden bu tür oyunların biraz daha açılması ve farklı bakış açılarıyla değerlendirilmesinin tiyatromuza ve seyirci alımlamasına katkıda bulunacağı kanısındayız. Bu nedenle ara sıra bu çalışmayı tekrarlamamızın gerekliliğine inanıyoruz.

Yaz sayımızın son yazısı bir kitap tanıtımı. Beki Haleva, Banu Ayten Akın tarafından yazılan ve Mitoş-Boyut yayınları tarafından yeni basılan *GENET'nin Ezilenleri ve Hainleri* başlıklı kitabı bizler için değerlendiriyor.

Bu yıl sezon geç bitti, hâlâ bazı tiyatrolar perde açıyor ya da perdelerini kapatan tiyatrolar Yaz Festivallerinde oyunlarını sergilemeye devam ediyorlar. Kaçırduğunuz oyunları seyretme şansı hâlâ var.

Evet, artık oyunların çoğu tek perde. Genelde çok da iyi kotarılıyorlar. Ancak öte yandan, sabrı gittikçe azalan, kısa yoldan, kolay ve çabuk tüketen insanlarız. Bazen sabır, direnç ve zaman gerekiyor; ikinci perdeye kadar beklemek, sahnedeki oyuncuların performansına katkıda bulunmak ve değişime şans vermek için...

Üniversitelerde Sanat Eğitimi

ÖZDEMİR NUTKU

6

Son yüzyılın en önemli ve ilginç yazarlarından biri olan Anna Seghers, «*Sanatın gücünü bildiğimiz içindir ki, sorumluluğumuz o denli büyük*», demiştir. Sanatın günlük yaşama girdiği ileri çağdaş ülkelerde, sanatı üretenler kadar, o ülkeyi yönetenler de bu sorumluluğu duyarlar. Çünkü bu, toplumu oluşturan bireylerin yaratıcı bir ortamda yaşamaları, onların kendi alanlarında da yaratıcı olmalarını sağlar. Tarihe baktığımızda, insanlığa hizmet etmiş, insanlara yeni ufuklar açmış ve bulgularıyla ileri teknolojiyi yaratmış nice kişiliklerin sanatın mutlaka bir dalına da ilgi göstermiş olduklarını görürüz. Kimi keman, kimi çello çalar, bakarsınız bir başkası aynı zamanda ressam, öbürü tiyatrocudur. En azından sanatın içten bir izleyicisidir. Konserlere gider, resim sergilerini gezer, tiyatrolara, operalara koşarak yalnızca insanlığa özgü olan kültür yaşamını sürdürür. Bu, onlar için yaşamsal bir gereksinimdir. Sonsuzluğa uzanan formüllerin, sayıların ötesine geçip o sayılara can veren, formülleri gerçek yaşama geçiren bu bilim adamları, sanatın yaratıcı gücünden yararlanıp

çalışmalarına renk ve anlam getirmişlerdir. Bunun için de sanatın insanları geliştirmekteki gücünü kavramış olan ileri ülkelerin yöneticileri de ellerinden geldiği kadar, sanatın gelişip yaygınlaşması için çaba harcarlar, olanak sağlarlar. Atatürk, bu gerçeği gördüğü için, sanatı bir ulusun “can damarı” olarak tanımlamıştır. Onun izinden giden devlet adamları da sanat etkinliklerini izlemekte halka örnek olmuşlardır.



Bertold Brecht

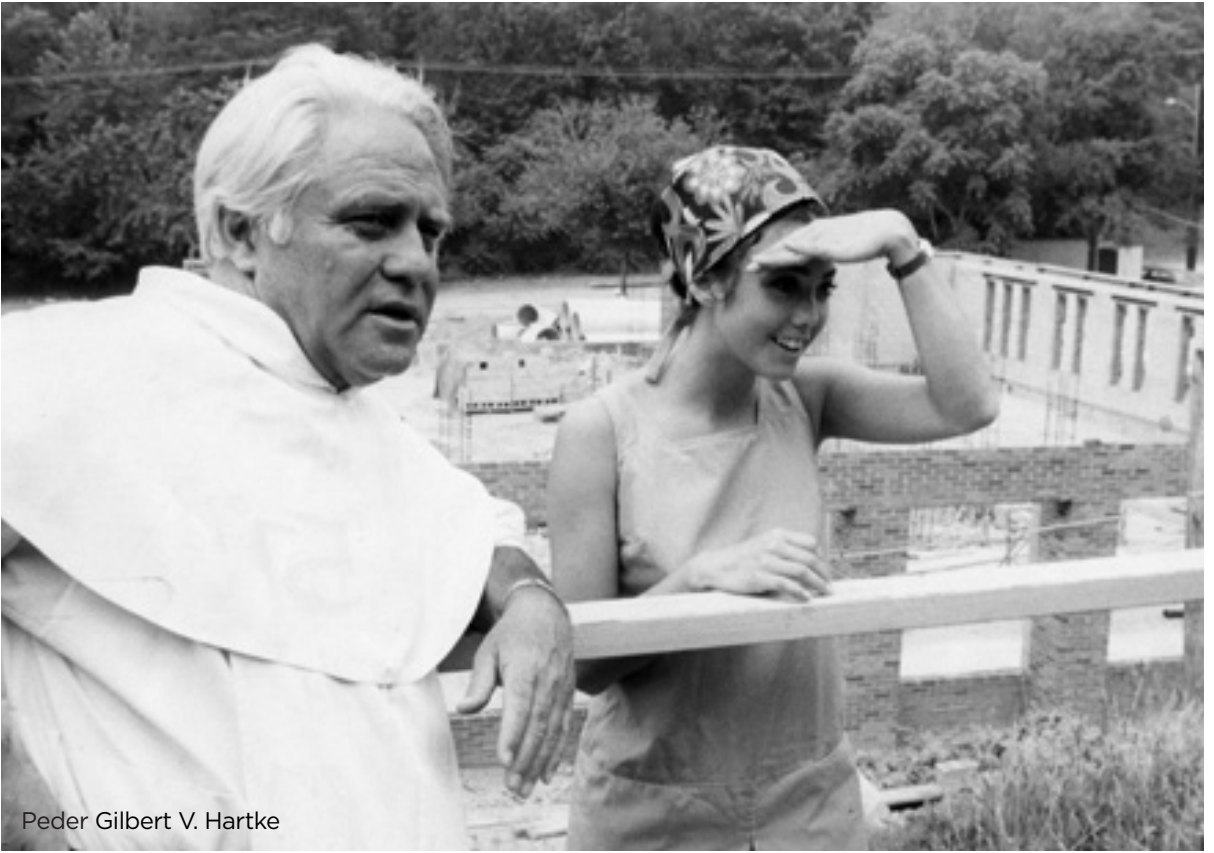
Oysa bugün ülkemizde bir kaos yaşanmaktadır. Bir yandan festivallerin, konser ve gösterilerin sayıları artmış, öbür yandan sanat olaylarından çok maçlarda boy gösteren yönetici tipi ortaya çıkmıştır. İletişim araçlarının en az yer ayırdıkları konu sanat olmaktadır. Televizyonda diğer konulara göre sanata ayrılan süre maçlara ayrılan sürenin yirmide biridir; bir futbol maçı ya da sohbeti için bir sanat programı hemencecik yayından kaldırılabilir. Çoğu gazetenin iki spor sayfasına karşılık bir ya da iki köşeye sıkıştırılmış sanat konuları yer almaktadır. Halkı yönlendiren iletişim araçları sanata bu kadarlık yer ayırırsa o halkın ne kadarı sanatı bir gereksinim olarak duyar? Özel tiyatrolara yardım on ayrı kategoride ellilin üzerinde özel tiyatro arasında paylaşılırken bir spor kulübüne bir defada milyarlarca lira vermenin adalet duygusuyla nasıl bağdaşabildiğini düşünmek gerek! Çağdaş bir süper devlet olmak sözü ağızımızdan düşmüyor, ama daha ne sinema ne de tiyatro endüstrisini kurabilmiş değiliz. Türkiye’de sanatı hakkiyle yapabilenler bunu daha çok özveri ve insanüstü bir çabayla gerçekleştirebiliyorlar. Hele bu işi çok başarılı bir biçimde yaptıklarında, bir mucize olduğunu kabul etmeliyiz!

Bu tablo içinde, toplumumuzda büyük bir kopukluk yaşanmaktadır. Bireyler, genellikle, küçük yaşamlarını çevreleyen dar bir çerçeveye içine kendilerini hapsedmişlerdir. Bu kopukluk, 12 Eylül’den sonra, giderek artan bir yoğunlukla, toplumsal bir otizmi getirmiştir. Bugün 12 Eylül’ün sonuçlarını yaşamaktayız. Bu hastalık sanat dünyasında da kendini gösterdi. Sanatçılar yalnızca kendi sanat alanları içinde kalıyorlar. Bunu genellersek, tiyatrocunun, tiyatrodan başka bir sanata ilgi duymuyor (hatta bazı durumlarda tiyatroya bile ilgi duymuyor) müzisyen müzikten başka hiçbir sanat olayına katılmıyor, ressam daha da içe kapanık... Kendi kentleri dışında olan bitenden haberdar olanların

sayılarıysa çok az. Neden? Çünkü birlikteliği ve paylaşma mutluluğunu sağlayan sanata olan ilgi nüfus artışına göre artmadı, geriledi; yine sanatın var ettiği sevecenlik ve hoşgörü giderek azalıyor toplumda... Birbirimize olan ilgi azalıyor; birlikte yaşayamaz duruma girdik. Daha doğrusu, başkalarını değil, yalnızca kendimizi dinler hâle geldik.

Bilim, birikim, demektir. Birikimse, ham madde olarak varolan yaratıcılığı – eğer varsa – arttıran, onu zenginleştiren, bir bilgiler ve deneyimler toplamıdır. Bilimin olmadığı yerde uydurmacılık, sistemsizlik, bilgisizlik, teknik ve sıradanlık vardır. Evrenimiz o kadar büyük, insan dediğimiz varlık o kadar sınırsız potansiyellere sahiptir ki, bunun bilincine ancak bilim yoluyla varılabilir. Her alanda olduğu gibi, bilim, bu dünyada yalnızca insanlara özgü bir yaratış ve varoluş biçimi olan sanatın yol göstericisidir; çünkü bilim, sanat yapan insanların giderek daha derinleşen bir ufku görmelerine, giderek daha uzakları algılayan antenlerin oluşmasına neden olur.

Kanımcıca, sanat da bu sürekli zaman akışı içinde, insanın öz varlığının en anlamlı ve önemli öğretisidir. En anlamlı öğretisidir, çünkü insanı doğru ve güzel şeyler yaratmaya yöneltir; en önemli öğretiler, çünkü Brecht’in deyişiyle, *“insanlığın en yüce sanatı olan yaşama sanatını öğreten bir araçtır”*. Sanat, insanın birlikte düşünmesini, birlikte yaratmasını, birlikte üretmesini sağlayan, insanlar arasındaki en etkin birleştirici güçtür. Sanat, insan olmanın, yaşamanın, gelişmenin, yükselmenin en anlamlı göstergesidir. Hiç kuşkusuz, insan doğasında kendini aşmak isteği var; tek başına, kendi kendine yetmiyor; *“tüm insan olabilmek için”* başka insanlarla, başka düşünce ve duygularla, başka olaylarla birliktelik sağlamak istiyor. Bunun için de, Fréville, *“Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik beğenileri ve dolayısıyla*



Peder Gilbert V. Hartke

sanatçıların yapıtları da değişir”, diye yazar.

Yaşamın bir aynası olan sanat, bir yandan da bireyin, insan olmasından ileri gelen, temel tinsel gereksinimdir. İnsanları, dünyanın öteki yaratıklarından ayıran ve onlardan üstün kılan bu temel gereksinim, insanın kültür düzeyinde yaşama yeteneğidir. Öteki temel gereksinimler, beslenme, barınma ve üreme, tek hücreli amipten dev cüsseli hayvanlara kadar bütün yaratıklar için geçerlidir. Bizi onlardan ayıran da, onlarda olmayan, kültür düzeyinde yaşama gereksinimidir. Sanatsa kültürün enerji kaynağıdır. Sanatın görevi, insanlığı bütünlüğü içinde, her zaman heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamıyla bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır. Fischer’in deyişiyle: *“Sanat, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde*

taşıdığı büyü yüzünden gereklidir sanat”.

Sanat, kültürün enerji kaynağıysa, bu enerji kaynağında yer alan tiyatro da toplumun dinamosudur. Shakespeare’in dediği gibi: *“Tiyatro yaşamın çeşitli evrelerinin bir yorumu”*dur. Alman ozanı Novalis, tiyatroyu *“İnsanoğlunun canlı yansıması”* olarak deyimler. Bu yıl 123. doğum yılını kutladığımız büyük tiyatro adamımız Muhsin Ertuğrul, *«Ademoğlunu hoyratlıktan kurtarıp insanlık düzeyine getirmek için izlenecek yol, tiyatrodan geçer,»* diyerek tiyatronun kültür tarihi içindeki yerini belirlemiştir.

Benim de tanımaktan kıvanç duyduğum Washington’daki Katolik Üniversitesi Tiyatro Bölümü Başkanı rahip Gilbert V. Hartke, günümüz toplumunda insanları tiyatrodan toplamanın, bir tapınakta birleştirmekten çok daha geçerli olduğunu belirtti

sonra bana şöyle demişti: “*Aydın rahip yetiştirmektense, aydın sanatçı yetiştirmeyi seçtim. Bir tapınak kurmaktansa, bir tiyatro açmayı, günün yaşayış ve anlayış koşullarına daha uygun buldum*”. Bu aydın, olgun rahibin gözünde, tapınaktaki vaaz, artık ilkel kalmıştır; tiyatrodaki oyunsu daha çekici, daha alımlı, daha etkili düşüncelere ve duygulara yönelmiştir. Tek seslilik yerine, çok seslilik. Aynı şeyleri tekrarlamak yerine, çağdaş insanı doyuracak yeni, geliştirici düşünceler ve duygular! Nitekim, Peder Hartke’ye göre, hiçbir kilise vaazı, tiyatronun sahneye çıkardığı Shakespeare’in *III. Richard* tragedyası ölçüsünde kötüyü canlandıramamıştır. Çünkü tiyatro bir düşünce ve duygu yumağıdır; oyuncu bu düşüncenin temelini kurar. Tiyatro bir dünyadır; oyuncular bu dünyada çeşitli insanları canlandırırılar. Tiyatro, başka bir boyuttur; oyuncular bu boyuta yeni boyutlar eklerler. Tiyatro toplumun hizmetindedir; oyuncular da bu toplumun hizmetkârlarıdır. Tiyatro, halkın malıdır; oyuncular halkın kendisidir.

Bilim ve Sanat, kültürün en üst aşamasıdır. Bilimin olmadığı yerde hurafe ve uydurma inançlar, sanatın olmadığı yerde ölüm ve şiddet içgüdüğü oluşur. Bugün bizler yalnızca tehdit edilen yığınların içinde değil, aynı zamanda bizi birbirimize tıpatıp benzeten kalıplara dönüşme tehlikesi içindeyiz. Farketmeden, benliğimize keskin biçimde adım adım etki eden bir normlaşma, kimlik kaybetme değişimindeyiz. Özgün yaratıcılığın yerini sentetik üreticilik aldı. Toplum olarak sanat olaylarına daha az katılır olduk. Daha az kitap okuyoruz. İletişim kurmakta güçlük çekiyoruz, çünkü televizyonun buzlu camı önünde hipnoz durumdayız. Giderek daha büyük yalnızlıklar içinde bilgisayarın sanal dünyasının içinde kaybolmak üzereyiz. Birbiriyle iletişim kuramayan insanların sağırılar sövüşmesi içinde, şiddet en geçerli özellik haline geldi. Düşünceden ve sevgiden

nasibini alamamış tahammülsüzler, nadir yetişen insanlarımızı öldürüyorlar. Böylece, giderek birbirimize yabancılaşıyoruz, yaptıklarımıza, yarattıklarımıza katılma sevincini yitiriyoruz. Kısacası, yaratıcı varlık olma durumundaki üstünlüğümüzü kaybedip giderek ya yaşamı uzaktan seyredenler, ya da anlamsız yokediciler olmaktadır.

ÜLKEMİZDEKİ SANAT EĞİTİMİ BAŞIBOŞLUKTAN KURTARILMALI

Ülkemiz, üstün nitelikte ham maddeyle doludur. Bu ham madde, çağdaş bir eğitimle en iyi biçimde işlenebilir. Bu ham madde, kendinin eğitilmesi gerektiği doğrusunu kabul etmiş, bilgisiz olduğunun bilincinde, öğrenmeye hazırdır. Asıl sorun ham maddeyi işleyecek olanların ehliyetidir. Bunların bir bölümü, henüz kendilerinin işlenmeye gereksinimleri olan kişilerdir. Yarımıyamalak bilgi ve pedagojik yetersizlik, tam bilgisizlikten daha tehlikeli olduğuna göre, sanat eğitiminin başıboşluktan kurtarılması önemlidir. Burada verimli üretime geçmek şöyle dursun, yalnızca yarım (hatta köhnemiş) bilginin tüketimi söz konusudur. Örneğin, sahne sanatçısı, seyirci karşısına çıktığında daha önceden kalıplanmış, yaratıcılığı yok edilmiş, kısacası daha başlangıçta tüketilmiş durumdadır. Basmakalıp bir aylık, üç aylık kurslarla, gençlerin oyunculuk sanatına girmelerini sağlamak şöyle dursun, böylesine kurslar onları yaşamları boyunca mutsuz ve sakat bırakabilir. Örneğin, beden çalışmalarında her gence aynı temrinleri uygulamak gibi... Çünkü oyunculukta tek reçete yoktur. Herkesin reçetesi ayrıdır - hem fiziksel, hem tinsel olarak...

Toplumun toplumu yapan, o toplumun bireylerini gelişmeye açık tutan, o toplumu duyarlı bir barometre durumuna getiren sanatsal bir çevrede yetişme olgusudur. Platon, *Devlet* adını verdiği ünlü yapıtında, devletin toplumsal birliğini korumak ve iyi



Joseph Beuys

10

yurttaş yetiştirebilmek amacıyla nasıl bir öğretim ve eğitim yapılması gerektiği üzerinde durmuş ve şu sonuca varmıştır: “İnsanın ruhsal eğitimi temel ilke olmalıdır”. Eğer insanın ruhsal, yani özvarlığı sağlıklı ve yüksek düzeydeyse, artık o kişi maddi varlığına, yani bedenine de özen göstermenin bilincine varmış demektir. Bu nedenle, herşeyden önce insanın moral varlığını yücelterek ruhsal dengesini sağlamak gerekir. Bugün, biz de biliyoruz ki, bir insan hangi meslekten olursa olsun, kendi mesleğinde parlayabilmesi için sanatsal duyarlılığı edinmiş olması gerekmektedir. Onun için dünyanın en büyük matematikçileri, tıbcıları ve fizikçileri, bu büyüklüklerini sanatsal duyarlılığı elde etmiş olmalarına borçludurlar. Estetik yetiştirme, en geniş anlamında, insan yetilerinin olanaklar ölçüsünde geliştirilmesi anlamına gelmektedir.

Çağımızda, bu noktaya dikkatimizi odaklıyanlardan biri 1986’da ölen Joseph

Beuys’tur. Düşüncelerini ve sanatını günlük yaşama uygulama çabasına giren Beuys’un “Her insanın bir yerde sanatçı olabileceği” savı, sanatsal duyarlılık konusunda bir uyarıdır. Sanatsal duyarlılığı olan bir toplumdaki gelen Beuys, “İnsanın her yaptığıının sanat olabileceğini kanıtlamak istiyorum”, demiştir. Toplum içinde estetik ölçüler, sanatsal duyarlılık varolduktan sonra Beuys’un bu sözleri daha iyi anlaşılabilir.

Bir toplumdaki sanatçının değeri, yarattığı yapıtlarla vermiş olduğu yaygın eğitim sonucunda gençlerimize ve tüm insanlarımıza aşıladığı güzellik sevgisi, özgürlük duygusu ve düşünce saygısıyla varolur. Öyleyse, çağdaş duyarlılığı ve bilinci yitirmeden saplantısız bir sanatsal yetişişin doruk noktası karşılıklı olarak düşüncelere saygıdır. Herkesin yeni yaratılara, karşıt düşüncelere, en az kendisinininki kadar saygı göstermesi ancak estetik duyarlılığı elde etmiş kişilerce benimsenebilir. Tek düze monolog söyleyen, dediğim dedikçi, yüzeyde, bu yüzden baştansavmacı bir tutum yerine, özeleştiriyeye alışkın, tartışmaya uygarca açık, karşısındakiyle diyalog kurabilen, kanıta dayalı yapıt üretebilen, davranış esnekliği erdemiyile donanmış bir tutum yetkinliğine erişmek gereklidir. Gerçek sanatla, sanat olmayan etkinliklerin kamu iletişim araçlarında sanat olarak gösterildiği ve sanatın erozyona uğratıldığı bir süreçte, sanatın gerekliliği daha da güncellik kazanmıştır.

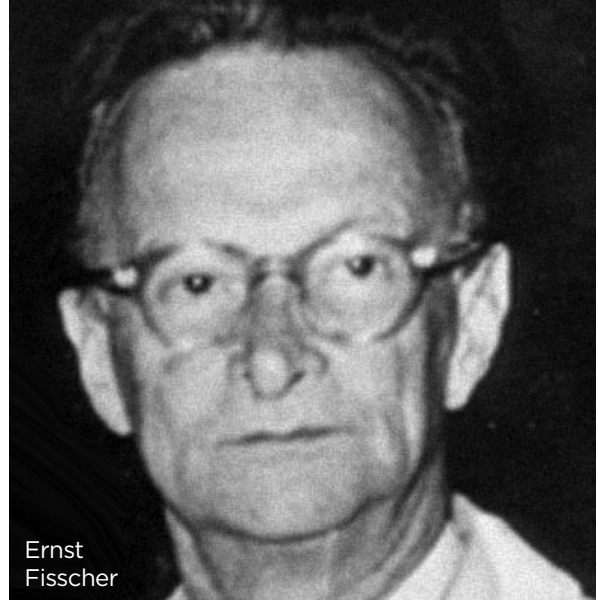
Sanatın, amacı, insan dediğimiz idealin sağlıklı yaşamını sürdürmek içindir. Sanat tarihçisi Herbert Read’in dediği gibi, nükleer savaştan, çevre kirliliğinden ve bazı toplumların açlık sorunlarından bir gün kurtulabiliriz. Ama boşlukta kalmış insanların çoğalmasıyla, başka bir deyişle “ölüm güdüsü”nün yayılmasıyla yok olmaktan kurtulamayız. Sanat, sınırsız toprakları üzerinde, yarının dünyası için estetik dünyayı yaşatacak bir araçtır.

ÜNİVERSİTELERDE SANAT

“Üniversitelerde Sanat” konusuna gelince, bunu iki ayrı konumda ele alabiliriz: İlki, sanat eğitimi olarak, ikincisi de herhangi bir disiplindeki öğrencinin etkinliği olarak. Ben burada sanat eğitiminin temel kuralları üzerinde duracağım. Eğitim, bir gencin yaşamından sorumlu olması, demektir. Doğru dürüst bir sanat eğitimi, öğretim elemanının ne öğretebileceğine göre değil, ancak öğrencinin neye gereksinimi olduğunu saptayarak yapılan eğitimidir. Öğitmenin mutlaka belli bir yetiştirme yöntemi olmalıdır. Her iyi sanatçı eğitmen olamayacağı gibi, her eğitmen de iyi bir sanatçı olmayabilir. Burada, önemli olan, eğitmenin, gencin o işi en iyi biçimde yapabilmesini sağlayacak donanıma sahip olmasıdır. Eğitim deney demektir. Deneyi olmayan sanat, gelişmeyen sanattır. Gelişmeyen sanatsa yaratma olanaklarını elden kaçıran, toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimlere ayak uyduramayan, giderek kalıplaşan, ticaret düzeninin arz ve talep koşullarına uymak zorunda bırakılan bir meta’dır. Sanatın insanlar için çok önemli olan işlevini yitirmesi, değişen ve ileriye giden yaşamla uyum kurabilmesi sürekli devinimi sağlayan deneylerle gerçekleşebilir. Deney, sanatın yürek atışlarını denetleyen ve düzenleyen, onu, yaşamın gelişme hızı içinde tutan bir işlemdir.

Birinci adım, öğrencinin kendi kimliğini öğrenmesidir. Sanatçı adayı, önce kendi kimliğinin bilincine varmalı, bunu derinlemesine incelemeli ve sonra da sanatsal ortama ne gibi katkılarda bulunabileceğini bilmelidir. Kişinin genellikle yaptığı en büyük yanlış: kendi özelliklerine ve deneyimlerine dayanarak bir araştırmaya gitmek yerine, etkilendiği bir ustayı taklit etmesidir. Sanatçı adayı, çok iyi bildiği ve bir usta sanatçının yapıtını, başka bir sanatçının damgasıyla değil, kendi öz yaratısıyla üretmelidir.

Bunun için de, sanat eğitiminde:



Ernst
Fisscher

- 1 - Öğretmene ya da eğitime göre dersler değil, öğrencinin ileriki mesleği için ihtiyacı olan dersler ve uygulamalar konulmalıdır;
- 2 - Bütün öğrencilere tek bir reçeteye değil, her öğrenciye kendi reçetesiyle yaklaşılmalıdır;
- 3 - Antenleri açık, kimlikleri oturmuş, kompleksiz gençler yetiştirmeye çalışılmalıdır;
- 4 - Öğrencinin imgelem zenginliğini sağlamak için “Ne?” sorusunu değil, “Ne olabilir?” sorusunu sormayı öğretmek gerekir;
- 5 - Öğrencilere kolektif çalışma bilinci aşılacak önem taşır.

Sanat yapabilmek için Peter Pan gibi uçabilmek gerekir; ve sanat, bulutlar üzerinde yeni dünyalar aramaktır. “Uçmak” sözcüğü, yaratıcılık adına, “NEDİR?” yerine, “NE OLMASI OLASIDIR?” sorusunun yanıtlanmasıdır. Yaratıcılıksa, olaylara, öykülere, üretime farklı sonuçlar getirmektir; sözcüklerden kolajlar yapmak; kapı yerine pencereden çıkmak; karda bale pabuçlarıyla yürümek; ağacı görmeden ormanı görebilmektir. Bunun için de, insanın içindeki çocuğu bir an bile gözden yitirmemesi,

onun sesine kulak vermesi gerekir.

Evet, herşeyin bir bedeli vardır ve doğru dürüst bir şey yapabilmek için o bedeli ödemeye kararlı olmak gerekir. Sanat, kişinin kendi öz olanaklarıyla savaştırması, yaratma olayı üzerine eğilmesidir. Dâhilerin o bitmez tükenmez sabrı da, sanatla, yani yaratıcılıkla ilgili bir uğraştır. Sanatçı öğrendiklerini, bilgisine, tekniğine ve kendi özvarlığına geçiren insandır. Bu da, başka bir eşi olmayan yaratmayı var eder. Sanatçıyı, sanatçı olmayandan ayıran şey, yaratmanın varlığını belli eden şeydir.

Öte yanda, formüller, klişeler, kalıplar, alışkanlıklar ve ham taklit bütün cılız üretimlerin birbirine benzemesine yol açar ve sanatın yorgun düştüğü anda onun yerini alır. O zaman birtakım ham yetenekler boy boy ortaya çıkarlar, <köşeyi dönmek> için kullanılan formülleri ezberliyerek dikkat odağını sanattan, zanaate, yaratıcılıktan aldatmacaya kaydırırlar.

Bütün gerçek sanatçılar, dikkatli ve titiz olmak zorundalar! Bu birbirinin aynı, hiçbir etki yaratmayan, kalıcı olmayan, toplumuna bir şey kazandırmayan, yeniliğe gebe olmayan ve gerçek tiyatro sanatının önüne konulmak istenen düzmece sanata karşı durmalıdırlar. Her özgün yaratma, yeni ve içten bir anlatım gerektirir. Biliyorum, şu yaşadığımız süreçte, kimse ötekini dinlemiyor ve en iyisini kendisinin düşündüğü varsayımından hareket ediyor. Ama yine de, beni dinleyen çıkar diye, siz gençlere bir iki önemli noktayı anımsatmak istiyorum: İllerin müzisyenleri, ressamaları, heykeytraşları, tiyatrocuları, sinemacıları, fotoğrafçıları ve diğer sanat dallarının sanaçı adayları; yönetmenler, oyuncular, tasarımcılar ve ilerinin sanatçıları olacak bu alanda yetişmekte olan öğrenciler!

Yeni bir şeyler yaratılmadığı, hep aynı entrikalarla gedik kapatıldığı, hep aynı şeylerin pişirilerek öne sürüldüğü sürece, elinizdeki o muhteşem aracı boşuboşuna

döndürmüş olursunuz, ki bu da korku verici bir tükenmedir. Gerçi bu şahane araç, herkese açıktır; çünkü öyle sallapati bir hali vardır ki, insana çok kolay kullanılacakmış duygusunu verebilir. Ama işte onun bütün hırpalanmalara karşın, bitip tükenmeden yüzyıllar boyu sürüp gelmesini ve durmadan yenilenmesini sağlayan bir gizilgücü vardır. Bu gizilgücü keşfetmelisiniz! Sanat, duyarlılıkla, bilgiyle ve yaratıcılıkla kullanılmadığı anda, onu kullananı ele verir ve kepaze eder.

Sevgili genç yetenekler! Önemli ve güzel şeylere ancak büyük çabalarla ulaşılabilir, bunu hiç unutmayın! Bugünden başlayıp yarınlarınızı hazırlayın! Sanat eğitimi ancak sizin çabalarınızla başarılı olabilir. Biz, eğitimciler, sizlere yol gösteririz, sizleri bilgilendiririz ve sizlere ipuçlarını veririz. Bu, bir buz dağının görünen yüzüdür, yani o dağın onda biridir. Buzdağının geriye kalan onda dokuzu okyanusun derinlerine uzanır, işte bu da sizin çabalarınız ve sizin çalışmalarınızdır. Derslerde anlatılanlar ve gösterilenler sizi yönlendirmek içindir; ne yapılması gerektiğini belirtmek içindir. O konular üzerinde derinlere inmek sizin görevinizdir. Genellikle, orta öğretimdeki ezbercilik, sınıfta not tutup öğretmenin dediğini olduğu gibi geri vermek, üniversite öğretiminde papağanlık yapmaktan öteye gitmez. Ancak bir tek yerde ezber geçerlidir, o da, tiyatrodan oynayacağınız rolün sözleridir.

Üniversite eğitimi, araştırmaya, derinleşmeye oradan da yorumlamaya dayanır. Sizler, hem ders, hem de ders dışı araştırmalar ya da uygulamalarla ilerideki profesyonel dünyaya hazırlanmak zorundasınız; çünkü o profesyonel dünya sizin için bir cennet ya da cehennem olabilir; Unutmayın, hepiniz işlenecek birer kişiliğiniz, bunu, sıradışı, değerli bir duruma getirecek olan – eğitimcilerinizin kılavuzluğunda – yine sizler olacaksınız.



Bir Kamusal Tiyatro Mekânı Olarak Cezaevi

TÜBA AKSU ŞENER

Tiyatro, sınırları çizilmiş bir boşlukta seyirci ile oyuncunun buluşmasıysa, bu sınırları çizen düşünsel anlamda metin, fiziksel anlamdaysa mekândır. Mekânı sosyal morfoloji olarak ele alan Henri Lefebvre yaşanan deneyimle anlam kazandığını belirtir. Anne Ubersfel de, Lefebvre'in yaklaşımını benimseyerek, mekânın tiyatral sunumunun mutlaka sosyopolitik bir yoruma sahip olduğunu vurgular ve tiyatrodaki yerine getirdiği işlevleri beş başlık altında sınıflandırır.

Hatırlarsak:

- 1 - Sahne mekânı (*espace scénique*)
- 2 - Dramatik mekân (*espace dramatique*)
- 3 - Tiyatral mekân (*espace théâtral*)
- 4 - Sahne yeri (*lieu scénique*)
- 5 - Tiyatral yer (*lieu théâtral*)

Sahne mekânı oyun oynanan alanı; dramatik mekân metinden yola çıkılarak tanımlanan mekânları; tiyatral mekân tiyatroya dair bütün mekânsal organizasyonları ve işlevleri içinde barındıran bütüncül soyut bir kavramı tarif eder. Sahne yeri ve tiyatral yer, tiyatrodaki



Şaşkın'ın oyuncularına mahkumlar tarafından üretilmiş küçük hediyeler takdim edildi.



14

Tuba Aksu Şener, “mahkumların beceri kazanımına yönelik en sevdiğim bölüm kostüm atölyesi” diyor

mekâna ilişkin olan toplumsal arka planı kapsar. Sahne yeri, oyunun geçtiği kurmaca yerle birlikte, verili bir toplum içindeki belirli bir topluluğun deneyimlediği, sosyal mekânın başlıca özelliklerinin topolojik değişimini içermekte. Tiyatral yerse; hem kentsel bağlam içindeki tiyatronun oynandığı binayı, bu yapının karakteristik olarak içerdiği bölünmüş mekânı kapsamasından dolayı mekânın fiziki özellikleriyle yakından ilişkili olduğu kadar sosyal organizasyonun şekline de bağlıdır. Sahne tipi tiyatral yerde sahne mekânının, yani oyun alanının nasıl kurulduğunu da belirler. Mevcut bir mekânın tiyatro gösterimi için kullanımının getirdiği en büyük özgürlük oyuncu - seyirci ilişkisinin, alışlageldik sahne tiplerine bağlı kalmadan, sıfırdan tekrar kurulabilme imkânıdır. Mevcut mekânın; içerdiği işlevin gerektirdiği

fiziki koşullar ve yaşanmışlıklardan dolayı yüklendiği sosyal ve toplumsal bellek o mekânda sunulan oyunun sahneleme stratejisinde anlam yaratmak amacıyla kullanılabilmesi gibi, göz ardı da edilebilir.

Uluslararası tiyatro arenasında geleneksel tiyatro binası dışında gerçekleştirilen tiyatro gösterimlerinin 19. yüzyılın son çeyreğinden günümüze uzanan geçmişi, azımsanmayacak çeşitlilikte bir oyuncu - seyirci - mekân ilişkisi repertuarı oluşturmuştur.

Aynı şekilde, bu yapımlar, kullandıkları mevcut özel veya kamusal mekânların içerdikleri anlamsal, işlevsel, sosyal veya fiziki potansiyelleri değerlendirmiştir. Her yeni yapım bu potansiyelleri kullanmaya devam etmektedir. Batı tiyatrosunda son 40 yıldır bu tarz yapımların olağanlaştığını rahatlıkla söylemek mümkündür. Türkiye’deyse mevcut mekânları, özellikle de kamusal mekânları kullanma imkânı bulan tiyatro yapımları enderdir.

Çok eski kullanım ismiyle “dam”, sonrasında “mahpushane”, “hapishane”, yaygın olarak “cezaevi”, hukuki tanımlamasıyla “ceza infaz kurumu”. Adına ne denirse densin hüznü ve her insan için korkutucu mekânlar. Hürriyetin kısıtlanması, dışarıya ve dışarıdakilere özlem, hiç tanımadığı insanlarla kısıtlı alanlarda yaşama zorunluluğu, suçluluk ve / veya daha yoğunlukta hissedilen biçimiyle haksızlığa uğrama duygusu, sesini duyuramama, unutulmak bir nevi yok olmak endişesiyle girift, sarmal bir ruh hali.

Cezaevi kamusal alanı içinde tiyatro mekânı oluşturulursa bunun temel ayrımı da işte bu duygu durumu içindeki seyirci profili olacaktır. Soğuk yüksek duvarlar arasında mahkûm sıfatlarının altındaki insanı yakalayabilen oyunlar ve sahneleme biçimi aranacaktır.

Modern infaz anlayışı islah ve rehabilitasyon çalışmalarında kullanılmak

üzere tiyatroyu artık daha fazla talep ediyor. Yarattığı psikososyal faydanın cezaevi sınırlarını aşabilecek geniş bir toplumsal kesimi etkileyebilecek güçte olduğu bazı yöneticiler tarafından tespit edilmiş durumda. Buna ait iki çalışmayı takip etmek üzere davet aldım. Bakırköy Ceza İnfaz Kurumu Kadın Cezaevi'nde Abdullah Şahin Nokta Tiyatrosu'nun Şaşkın, Adana Seyhan Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun da *Plastik Hayatlar* başlıklı oyunlarını izledim.

ŞAŞKIN

“Sonraki etkinlikte görüşmemek dileğiyle...” Bu, hangi oyunun sonunda seyirciye söylenebilir? Hangi gösterimin seyircisi ilgiyle izlediği bir oyunun sonunda bu dileği alkışlarla kabul edebilir? Tiyatro mekânı cezaevi seyircileri onun zorunlu ikamet eden hükümlüleri olunca finalin duygusu ve talebi de bu oluyor işte.

17 Nisan pazartesi günü Bakırköy Kapalı Kadın İnfaz Kurumu'nda yaklaşık bin kadar kadın mahkûmla birlikte Abdullah Şahin Nokta Tiyatrosu'nun vodvil oyunu Şaşkın'ı izledim.

Demir kapıdan içeri girip güvenlik prosedürlerini geçtikten sonra tahminimin aksine oldukça aydınlık ortak alanlar, gün ışığı alan, duvarlarına yağlı boya resimler asılmış ve rengârenk boyanmış koridorları takip ettim. Tekstil, resim, takı atölyeleri, bilgisayar ve dil eğitimi verilen dershaneler, kütüphane, kadın kantini, kuaför ve müstakil olarak geniş bir alanda yapılmış kreşi gezdim. Türkiye İnsan Hakları Hareketi Konferansı'nın 2000 bildirimleri kitabında yer alan *Cezaevinde kadın olmak* - Meryem Erdal çalışmasını, TBMM İnsan Hakları İnceleme Komisyonunun cezaevlerinde yaptırdığı çalışmanın 2011 yılı raporunu temel alırsak ihtiyaca yönelik mekânsal değişim dikkat çekiciydi. Yaşayan, üreten, dinamik kadına özel alanlar oluşturulmuş. İnfaz koruma



Savcı M. Hakan Uyar, Tiyatro'nun Genel Sanat Yönetmeni Tamer Gözüdeli'ne teşekkür plaketi sundu

15

memurlarının tamama yakını kadın ve bir kadın cezaevi müdür yardımcısı var.

Koşu kapılarının açıldığı geniş uzun yol çok amaçlı kullanılan kapalı spor salonuna çıktı. Burada sahne platformu, dekor kurulmuş, ışık - ses hazır, seyirciler yerlerini almıştı. Metropol İstanbul'un cezaevi de çok uluslu, çok renkli, çok şöhretli. Dikkat çekici sayıda Afrikalı mahkûm var. “Hiç şöhretli” olanların hikâyelerini bilmek gerekmiyor trajik durumlarını kavramak için. “Çok şöhretli” olanlarınkini de biz bildiğimizi sanıyoruz. Göz göze gelmemeye rahatsız etmemeye çalışıyorum. Oysa onlar oyunu izlerken ben sadece onları izlemek istiyorum.

Benim için bu gösterimin başrolünü üstlenen seyircisi aslında. Sahneye her giren sanatçı alkışla karşılanıyor, oyun güzel bir enerjiyle başlıyor.

Abdullah Şahin, Gökçe Seç'i'nin metnini kullanmış. Kendisi dışında Toygun Ateş, Ortans Kıvanç, Yusuf Atala, Suna Yıldızoğlu gibi tecrübeli, Aylin Altunkaya, Dilek Karaduman, Ceren Bayır ve Sinem Çınar gibi genç başarılı oyuncularını bir araya getirmiş.

Şaşkın çok sıkı dokulu olmayan bir vodvil. Orta sınıf, zıt özellikler taşıyan iki arkadaşın, şaşkın ve kurnazın yıllar sonra karşılaşmaları. Arkadaş, akraba ve sevgililerinin katılımıyla birbirlerinin aşk hayatlarına müdahaleleri. Kim kiminle olsa daha iyi olur? Kim kiminle kimi kıskandırırsa amaca hizmet eder? Yoksa işler iyice mi karışır? Şaşkın tiplemesinin arzu nesnesi olmasından çıkan komik unsurlar. Zaman zaman temaya uygun şarkıların da girmesiyle neşeli, keyifli bir akış. Abartma, yineleme, şaşırtma, yanlış anlama ve rastlantılar zaten türün gereği ve bolca kullanılmış. Durum komedisi, yer yer İngilizce doğaçlama diyaloglar ve şarkılarla beslenince Türkçe bilmeyen seyircinin de oyunu takibi kolaylaşıyor. Düğümün çözülmesi ve çiftlerin evlilikle nihayetlenen mutlu sonu.

Bakırköy hava trafiğinin bir sonucu olan uçak sesi salonda sık sık yankılansa da, sahne bu kadro ve tempo için biraz küçük gelse de yüzlerce kadın büyük bir dikkat ve keyifle başarılı oyunculukları izlediler. Sanatçıların empati içeren iyi dilekleri, çiçekler, takı atölyesinden gelen küçük hediyeler ve finalde Suna Yıldızoğlu'nun tribünle kurduğu iletişim. Rock'n'roll şarkısına siyahi bir mahkûmun caz gırtlığıyla muhteşem katkısı.

Evet, yaşam mantığının aranmadığı bir oyun metni ve biçimi bugün için iyi bir seçimdi. Eğlenmek isteyen abartılı komedi unsurları içinde kendisini iyi hisseden bir seyirci vardı. Abdullah Şahin ve arkadaşları bunu herhangi bir maddi bedel talep etmeden gönüllü olarak gerçekleştiriyor ve cezaevlerini geziyorlar.

Cezaevi kamu yapısı içerisinde tiyatroyu ısrarla kullanan, kreşteki mahkûm

çocuklarını ayda birkaç kez çocuk tiyatrolarına götürülmesini sağlayan, sonuçlarını takip eden, mesleki araştırma kitapları yanında şiir ve yemek kitapları da olan bir savcı var bu projenin arkasında: Mustafa Hakan Uyar. Sanatı hayatının içine alan, sanat duyarlılığı gelişmiş kamu görevlilerine ne kadar hasretiz ve ekibiyle birlikte yarattığı fark ne kadar aşikâr.

Kapanış konuşmasındaki *bir sonraki etkinlikte görüşmeme dileği* de ona ait.

Bu oyunun adli suçlardan oluşan seyircisinin büyük bir çoğunluğunu dışarıdaki hayatlarında belki de hiç tiyatroya seyretmemiş kadınlar oluşturuyordu. Umarım gösterimlerin sıklığıyla izleme alışkanlığı gelişir. Ütopik dileğim çıkınca da imkân bulmaları ve tiyatroyun iyileştirici gücünden faydalanmaları.

Sonuçta hayat vodvildeki kadar kolay olmasa da mutlu sonu talep eder.

PLASTİK HAYATLAR

sahte iyi oluş hâli

Bağımlılık, insanın zarar görmesine rağmen madde kullanımına devam etmesi, uzun süre bırakamaması, sürekli arayış içinde olması ve bunu giderek arttırması durumuyken... Bağımlılık, sadece maddeyi kullanan bireyin yaşamını değil, içinde bulunduğu toplumu da etkileyip, cinayetlerin %50'si, saldırıların %40'ı, tecavüzlerin %33'üyle ilişkilendirilirken (Egm 2016 verisi) fizyolojik etkileri, algılamada ve gerçeklik değerlendirmesinde sorun yaratmaktayken... Yani bağımlılık insana özgüyken; Bu sahte iyi oluş halini talep etme nedenleri ve sonuçları da elbette tiyatroyun konusu olmakta her insana özgü olan hal gibi.

Adana Seyhan Belediyesi Şehir Tiyatroları (SBŞT) Genel Sanat Yönetmeni Tamer Gözüdeli madde bağımlılığı sorununu bir sosyal farkındalık projesi olarak gündemlerine alıyor. İrfan Yalçın'ın *Plastik*



“Oyunun sahneleneceği salona gelmek cezaevi mekanının kendine has prosedürlerini de izlemek demek”

Hayatlar başlıklı oyununu kaynak metin olarak kullanıp günümüze uyarlıyor. Rejiyi de üstleniyor. *Plastik Hayatlar* Belediye Başkanı Zeydan Karalar’ın projeye olan desteğiyle yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da geniş bir seyirci kitlesine ulaşıyor. Taşınabilir sistemle yüzlerce öğrenci oyunla buluşturuluyor. Bu gösterimlerin bazıları cezaevlerinde de sahnelenmekte. Adana’da SBŞT’nin, artan uyuşturucu kullanımı konusunda tiyatrolarıyla bir farkındalık yaratma arzusu, İstanbul’da tiyatronun hükümlü rehabilitasyonunda bir araç olarak değerlendirilmesi talebiyle örtüşüyor.

Bu kez izleyenlerin maksimum fayda sağlaması ve konunun anlaşılabilirliğini arttırmak için önceki oyuna göre daha az sayıda bir hedef seyirci kitlesi belirlenip

salona alınmıştı. Çoğunluğu madde bağımlılığı ve ticaretiyle ilişkili suçlardan hükümlü kadınlardı bunlar. Roman vatandaşlarımızın hâlâ ağırlıkta olması ayrıca bir sosyolojik tahlil gerektirebilir. Oyun bu çalışmada tek perde yaklaşık bir saatlik kısaltılmış versiyonuyla sahnelendi.

Bir psikiyatri kliniğinde uyuşturucu madde bağımlısı olarak tedavi gören gencin, terapi sürecini izliyoruz, geçmişe dönüşler, zaman atlamalı kurguyla. Bu trajik gelişimin muhtemel nedenleri, aile, aşk hayatı, sosyal çevre ilişkileri, yaşadığı travmalar, uyuşturucu ve suç sarmalına girmesi, yozlaşma, değer kaybı, ahlaki çöküntü epizotlar halinde sahneye geliyor.

Mafya figürlerinin bağımlıdan uyuşturucu ticaretinde kullanılması için bir bebeği

öldürüp iç organlarını boşatmasını istemeleri gibi gerçek mi, düş mü olduğu bilinmeyen olaylar suçluluk duygusunun ne denli güçlü olduğunu gösteren sembolik veriler. Yine çocukluğunda çok sevdiği Karaburun adlı kuzusunun ölmesi / öldürülmesi / öldürmesi bilinmezinde zedelene güven ilişkisi, yine suçluluk. Para için kız arkadaşını gözden çıkaracak dibe vuruşlar. Aile yapısının zayıflığı. Anne babanın çocukluk dönemindeki yanlış tutumları yanında bunların bir benzerini hâlen hastane ziyaretlerinde bile sürdürebilmeleri. Kısaca aile vurgusu ağırlıklı geçmişten gelen ve hâlâ var olan sorunların sergilenmesi. Oyun dili çok didaktik olmayan göstergelerle söze boğulmadan mesajını vermekte. SBŞT bu oyun için Adana'da döner sahne kullanıyormuş. Dekor malzemeleri de büyük ve kurulumu güç olduğundan getirilmemiş. Ancak cezaevinde üretilen siyah kumaşla kaplı panolar istenen sahne derinliğini gayet güzel verdi. Hareket kabiliyeti de kazandı. Işığın tematik değerlendirilmesiyle yer yer karanlık kırmızı loş karamsar atmosfer, yer yer klinik ortamının soğuk efekti yakalandı. *Plastik Hayatlar* gençlerin ağırlıkta olduğu tecrübeli oyuncularla da güçlenen geniş bir kadroya sahip. Selçuk Şahin, Veysel Sadak, Neslihan Yeten, Neslihan Sönmez, Polen Emre, Can Sönmez, Süleyman Söylemez, Mehmet Kara, Buket Elik ve Merve Bulat bağımlılığın özgürlüklerin kaybedilmesi, kendine güvenin zayıflaması, ideallerinin yok olması, değerlerin yitirilmesi ve sonrasındaki rehabilitasyon sürecini gayet güzel işliyorlar. Gereken tempo yakalanmış, devinim yerinde ve zamanında bedensel aksiyonların gerçekleşmesiyle iyi. Dikkatle izlenen bir oyun çıkmış. Metin epeyce kısaltılmış olduğu için ilgili yıkımın olaylarla bağlantısında eksiklikler hissediliyor. Ancak mevcut yapı bile gereken dramatik etkiyi seyirciye geçirmekte başarılı. Ajitasyondan

uzak durmak isteyen gerçekçi bir rejiiye rağmen salondan zaman zaman ağlama sesleri yüksek sesli tepkiler geliyor. *Plastik Hayatlar* direkt muhataplarının kendileriyle yüzleşmesi için kıymetli bir alan oluşturuyor.

Oyunda klinik ziyaretçileri tarafından sık sık istediği bir şey olup olmadığı sorulan bağımlı genç, her defasında Kuzusu Karaburun'u talep ederken yani geçmişle hesaplaşmayı sürdürürken, finaldeki arzusuysa artık ana rahmine dönmek. Dünü kapatması kendisiyle barışması. Hayata yeniden sıfırdan başlama talebi.

Metin ve reji pozitif bir final öngörmüş. Ancak aslında gence etki eden unsurlarda bir değişme, iyileşme de sunmuyor. Problemler var diyor ve hep var olabilir, olacak. Çözüm kendinde. Senin çabanda. Yenilmeyeceksin. Bahane üretmeyeceksin. Plastik hayatlardan, sahte iyi oluş hallerinden ve yıkımından ancak böyle kurtulabilirsin.

Hapishane mekânı içindeki bu oyunla söz yerini buluyor, mesaj dileğe dönüşüyor. Güzel bir veda seremonisi ve tekrar *bir sonraki etkinlikte görüşmeme dileğiyle* sahne kapanıyor.

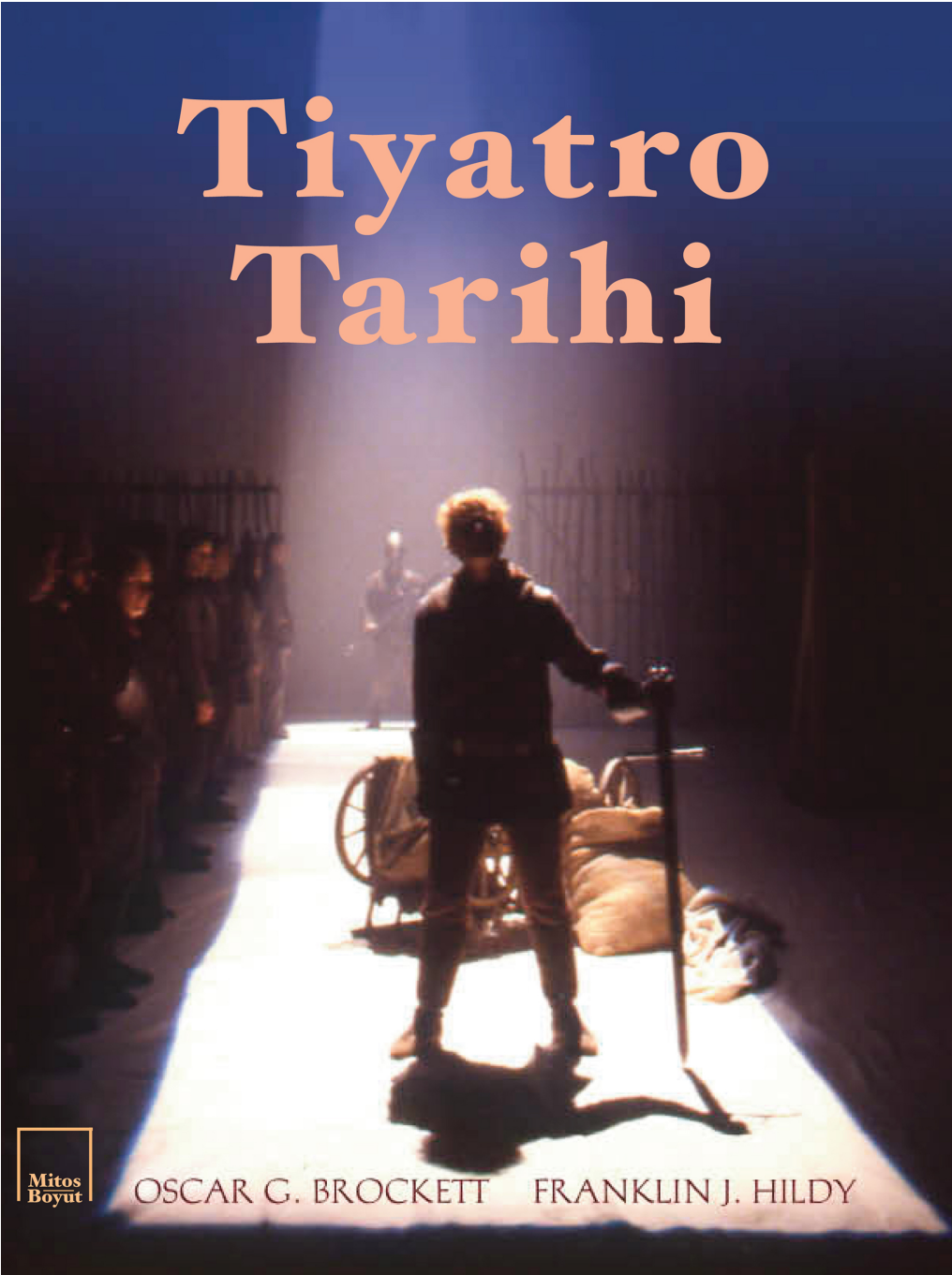
SONUÇ

Her iki oyunda da kamusal tiyatro mekânı olarak kullanılan cezaevi, hem metne, hem oyunculuklara, hem de sahneye koyma biçimine etki etmiştir. Anne Ubersfel'in sahne mekânı, dramatik mekân, tiyatral mekân, sahne yeri ve tiyatral yer ayrımlarının sosyopolitik yorumla çok güzel algılandığı bir örneklem olmuştur.

Nihan Geyran Koldaş. 'Tiyatroda Mekân ve İnsan: Metin Deniz', Maya Kitap, 2003.
Memet Fuat. "Her Yer Tiyatrodur", Yapı Kredi Yayınları, 1997.
Mustafa Hakan Uyar. 'Yaşamın Kıyısında', Martı Yayınları.



Tiyatro Tarihi



Mitos
Boyut

OSCAR G. BROCKETT FRANKLIN J. HILDY

Mitos-Boyut®

Basılışının 40. yılında yapılmış ve güncellenmiş 10. Edisyonunun çevirisi.

Ciltli, 672 sayfa, kuşe kâğıt, 21.5x28 cmxcm boyutunda

[Yayınevinde ve www.mitosboyut.com.tr internet sitesinde, indirimli: 144 TL.]

DOSYA

Göç ve Tiyatro

20

Ekonomik, siyasal, toplumsal veya dini nedenlerden dolayı ülkesini, şehrini, mahallesini, köyünü, evini, yurdunu terk eden, terk etmek zorunda kalan, terk etmeye mecbur bırakılan, dilini bile bilmedikleri bir yerde, hiç tanımadıkları bir kültürde, tamamen yabancıları oldukları bir ortamda hayata veya köklerine tutunmaya çalışan insanların durumunu anlatır göç sözcüğü. Sonuç, seçilmiş ya da seçilmemiş, zorunlu kılınmış yeni bir yaşamdır.

Belki de içinde yaşadığımız yüzyıl tüm zamanlar içinde en trajik göç hikâyelerini saklar bağrında. İnsanlık tarihi kadar eskidir göçün tarihi. Hep bir göç hikâyesi değil midir insanın, hayatta kalmak için, daha iyi bir yaşam için, korunmak için, sığınmak için. Tiyatro tarihinin en kadim örneklerinden Kral Oidipus'un başına gelen de bir göç değil midir? Evinden kovulma, yeni bir ev bulma, evinden gönüllü ayrılma, bilmeden yine evine/yurduna / toprağına varma. Bunun bedelini ödememiş midir Oidipus? Öyleyse neredeyse dram tarihinin başlangıcından itibaren tıpkı Oidipus gibi göç yollarında acı çeken, kendini, kimliğini sorgulayan insanın hikâyesidir gördüğümüz. Keza Cumhuriyetin erken döneminde İbsen'in Peer Gynt'ünün, "kendin olmak ne demek" diye soran deli dolu göçmen kahramanın epik serüveninin sıkça sahnelenmesi birtakım genel geçer estetik haz, ilgilerle açıklanmasa gerek. Göç yollarında kendini arayan, sonunda yolları "evine" çıkan

HAZIRLAYAN: EYLEM EJDER

Peer'in yazgısıyla yolun başındaki genç ama yorgun bir ulusun, yaşanan büyük radikal değişimlerin altında kendi kimliğini bulma çabasının, arayışının bir yansıması değil midir bu tercih? Bir bakıma bütün tiyatro tarihi bir nevi evden ayrılış - eve geri dönüş tarihidir, göç etmenin tarihidir. Öyle ya, eğer göç isteyerek ya da istemeyerek kendi evinden, toprağından ayrılmaksa, bu meşakkatli yolun sonunda binbir zorlukla boğuşacağına koca bir deryaya dalmak, gittiğin yerde hep bir sıla hasreti çekmekse bütün evden ayrılış - eve dönüş hikâyeleri birer göç hikâyesidir.

Peki nedir göç? İlk göze çarpan bir mekân değişimi olduğudur. Mesafenin uzunluk kısalığına bakılmaksızın bir konumun değişmesidir: artık "evde" olmama halidir, yani bildiğin, tanıdığın, güvendiğin, sığındığın, emin ellerde değilsindir bundan böyle. Freud'dan bildiğimiz bir tekinsizliğin içine adımını atmıştır göç eden. Göç etme hâli bir tekinsizlik hâli, Heideggerci bir korku, havf hâli midir? Bir bilinmezlik, bir tedirginlik? Nedir bu mesafe değişiminin yarattığı şey? Ne olur mesafe değişince? Mesafe ne kadar değişirse evden, yani anadilinden, kültüründen, coğrafyasından o kadar uzaklaşır insan. Öyleyse sadece fiziksel bir değişim, bir ayrılış değil göç. Bir kültürden diğerine / diğerlerine geçiş, bir boğuşma, bir mücadele, bir kültür şokunu yaşamaktır. Bir bakıma göç etmek öncelikle bir uzam, ama bununla birlikte bir zaman değiştirmektir, belki daha isabetli bir ifadeyle zamanın, mekânın / uzamın arasında kalmak, arada olmak, aradalıktır, eşikte olma hâlidir.

Şu halde bir mekân yaratma hatta "mekânda bir an" yaratma sanatı olan tiyatro göçmenlerin mekân ve anda sıkışmışlıklarını nasıl temsil eder? Bu boşluk, buğuluk nasıl yansır "yaşamın aynası tiyatroya"? Sadece yaşanan kültür şoku değil, ölümle burun buruna gelmenin şoku nasıl bir "estetik şok"a dönüşür? Tiyatro göçün yarattığı

boşluğu doldurabilir mi? Yahut belleğin yaralarını sarabilir mi? Göç temasını işleyen oyunlar hep bir adaletsizlik, baskı, şiddeti, dilinden, kültüründen mahrum kalmayı, bu mahrumiyetin sancılarını mı barındırır? Göçmenlerin hikâyeleri için mutlu son var mıdır? İzlediğimiz oyunlar daha iyi bir yerde, daha iyi bir yaşamın mümkün olduğunu mu göstermek ister, yoksa bunun bir yanılsama olduğunu mu? Bu ve benzer soruları çoğaltmak elbette mümkün. TEB Oyun dergisinin bu sayısında "Göç ve Tiyatro" başlıklı bir dosya hazırlamaya karar verdiğimizde bu sorulardan hareket ettik. Yerli oyun yazarları, yeni genç yönetmenler ve yurtdışındaki tiyatro pratiklerinin hem içerik, hem de estetik açıdan ne tür bir göçmenlik deneyimini sunduğunu tartışmaya çalıştık. Bir bakıma Türkiye ve Avrupa tiyatrosunun göçmüş hâlini resmetmeye niyetlendik.

Bu dosyaya katkıda bulunan yazarlar 2016-2017 tiyatro sezonunda Türkiye tiyatrosunda ve Avrupa tiyatrosunda, bilhassa Almanya tiyatrosunda göç temasına ilişkin olarak sahnelenen kimi oyunların izini sürüyor. Dünyanın farklı coğrafyalarında şiddete, savaşa, haksızlığa maruz kalmış, hayatını kaybetmiş çocuklara adanarak yazılan ve Galata Perform tarafından sahnelenen Yaşlı Çocuk, Çehov'un Hayal Perdesi'nce sahnelen Üç Kız Kardeş uyarlaması; Türkiye prömiyerini yapan B Planı'nın İstila'sı, Gaziantep'te yaşayan gençlerin savaş ve göç deneyimlerini sözsüz oyunla sahneledikleri performansları göçmenlik perspektifinden değerlendirilen yerli oyunlardan birkaçı sadece. Şüphesiz bu dosyada ele alınan oyunlar yerli oyunların "göç halini" resmetmek için yeterli değil. Zira bu dosya aracılığıyla niyetlenen şey yerli oyun dağıncılığına a'dan z'ye göç kavramı etrafında taramak değil, göç ve tiyatro ilişkisine, bu ilişkinin sezon oyunlarında içerik ve biçim açısından nasıl temsil edildiğine dair sorular üretebilmektir.



Göç Tiyatrosu

Göçmen Tiyatrosu

HASİBE KALKAN

22

Türk Dil Kurumunun Sözlüğüne göre göçmen “kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk)”tur. 1961 yılında Alman ve Türk hükümetleri arasında imzalanan İşçi Alımı Anlaşması’ndan sonra Türkler Almanya’ya çalışmak için konuk işçi statüsünde geçici süreyle kalmak için gittiler. Başta Almanya’ya yerleşmek üzere gitmedikleri için çeşitli dernekler bünyesinde yapılan ilk tiyatro çalışmaları da tamamen Türkiye’deki politik ve sanatsal gelişmeleri referans alıyordu. Bu dönemde Türkler tarafından yapılan tiyatroyu bu nedenle göçmen tiyatrosu olarak adlandırmanın çok da doğru olmayacağını düşünüyorum. Ancak yıllar geçtikten sonra Türklerin birçoğu oraya yerleşmeye karar verdi ve Almanya’da kalıcı bir düzen kurdular. Orada büyümüş olan ikinci kuşağın katkılarıyla artık bir çeşit göçmen tiyatrosundan söz etmek olası oldu, çünkü bu dönemde sahnelenen bazı oyunlarda Türkler yaşadıkları ülkeyle hesaplaşmaya başlamışlar ve Alman seyircisini de tiyatroya çekebilmek için Almanca oyun özetleri hazırlamışlardır. Ne var ki 2000’li yıllara kadar Almanya’da Türkler tarafından yapılan tiyatronun, Peter Stein ve Beklan Algan’ın öncülüğünde 70’li yıllarda oluşturulan Schaubühne projesi ve 80’li yıllarda Berlin Senatosu desteğiyle kurulan Tiyatrom’un

sahneye koyduğu tek tük oyunlar dışında, tamamen içe dönük, yani Almanlar tarafından neredeyse hiç alımlanmayan bir tiyatro olduğu söylenebilir. Başka bir ülkeye yerleşmiş olan insanlar tarafından yapılan tiyatro olarak tanımlayabileceğimiz göçmen tiyatrosunun Türkiye kökenli uygulamalarının Almanlar tarafından fark edilmesi ve alımlanmaya başlanması, ancak göçmen tiyatrosu kavramıyla ciddi biçimde hesaplaşılması ve onu yapıbozumuna uğratarak yeniden tanımlanması sonucunda mümkün oldu.

2008 yılında Berlin Senatosu’nun desteğiyle yıllardır tiyatro olarak kullanılan eski bir balo salonunda kendisini “Postmigrant”, yani göçmen sonrası tiyatro olarak adlandırılan bir tiyatro kuruldu. Postkolonyalizm tartışmalarından çok etkilenmiş olan tiyatronun genel sanat yönetmeni Shermin Langhoff, artık Almanya’da yaşayan üçüncü kuşağın işlerini tanımlamak için göçmen kavramını kullanmanın yalınış olduğunu ifade eder, çünkü ona göre onlar herhangi bir yerden başka bir yere göçmemişlerdir. Göçmen sonrası tiyatro kavramı Almanya’da doğmuş olan ve anadili Almanca olan, yalnızca daha karmaşık kimlik yapılarına sahip olan bir kuşağın konularını işleyen ve bu kuşağın temsilcileri tarafından sahnelenen oyunları çok daha doğru biçimde tanımlamaktadır Langhoff’a göre. Çünkü bu uygulamalar

Shermin Langhoff
Tuncay Kulaoğlu



göçmen deneyimini yaşamış olan ve bir kayıp ya da travmayla hesaplaşan uygulamalar yerine, yeni bir Alman perspektifinden ortaya çıkan uygulamalardır. Şarifi Azadeh'e göre göçmen sonrası tiyatro, Alman toplumu tarafından kişilere yüklenenden farklı, kendilerine ait bir kimliği inşa etme çabasını anlatır. Langhoff o zamana değin Feridun Zaimoğlu ya da Fatih Akın gibi daha çok edebiyat ve sinemada farklı bir estetik oluşturmuş ve bununla Almanya'da bir hayli ses getirmiş olanlara benzer bir yaklaşımı tiyatroya aktarmaya çalışmıştır. Bunun için Ballhaus Naunynstrasse'nin genel sanat yönetmeni öncelikle Almanya'da dağınık bulunan sanatsal güçleri bir araya toplamaya ve onlara göçmen sonrası konularla ilgili sanatsal ifade biçimleri üzerine deneysel çalışmalar yapabilecekleri bir platform sunmaya çalışmıştır. Tiyatroyla uğraşan çok fazla yönetmen bulunmadığı için Langhoff başta daha çok Neco Çelik ya da Ayşe Polat

gibi sinema eğitimi almış olanlarla çalışmaya başlamıştır. Ancak Ballhaus Naunynstrasse'de en fazla oyuna imza atan yönetmen Türkiye'de oyunculuk eğitimi aldıktan sonra Berlin'de rejî eğitimi almış olan Nurkan Erpulat'tır.

Etnik ve cinsel kimlikleri arasında sıkışan ve gerçek yaşam öykülerine dayandırılmış epizodlardan oluşan *Öte Taraf, Gay misin? Türk müsün?*, Tuncay Kulaoğlu'yla birlikte Scola'nın *Lö Bal* filminden uyarlanmış olan ve Türklerin Almanya'daki tarihini konu alan ve büyük çapta belgesel malzemedan oluşan *Lö Bal Almanya* ve nihayetinde 2011 yılında Berliner Theatertreffen Festivaline davet edilmiş olan *Delikanlı* başlıklı oyunlara imza atmıştır Erpulat, Jens Hillje tarafından *La journée de la Jupe* başlıklı filminden Almanya'da bazı okullarda müslüman gençlerin sorunlarına uyarlanan filminden yola çıkan *Delikanlı* Ballhaus Naunynstrasse'nin en çok seyirci çeken oyunu olmuştur. Ballhaus Naunynstrasse'nin kuruluşunun temel

Neco Çelik



Ayşe Polat



24

amaçlarından biri olan göçmenleri görünür kılmak ve toplumun onları alışageleninden farklı biçimde görmelerini sağlama amacı ilk etapta yerini bulmuş gibi görünse de, Shermin Langhoff'a göre oyuna hâkim olan ironik dil Alman seyircisi tarafından doğru alımlanmadığı ve oyun mevcut önyargıları doğrulayan, çözüm olarak da geleneksel eğitim anlayışını sunan bir model olarak algılandığı için bu başarıyı kazanmıştır. Yani Ballhaus Naunynstrasse'nin tarihindeki en çok ses getiren oyunu genel sanat yönetmeninin değerlendirmesine göre yalnız anlaşıldığı için bu etkiyi yaratmıştır. Yine de birçok oyunun sanatsal yeterlikleri tartışılabilir düzeyde olsa da Langhoff'un medyadaki güçlü varlığıyla birlikte Ballhaus Naunynstrasse göçmen konularına dikkatleri çekmeyi başarmıştır. Shermin Langhoff başında bulunduğu tiyatrodaki üretilen çeşitli prodüksiyonların yanı sıra medyada sürekli olarak çok kimlikli ve çok kültürlü bir toplum haline gelmiş olan Almanya'nın kendisine "Biz kimiz?" sorusunu sorması gerektiğini, bu bağlamda toplum olarak kendisini yeniden tanımlaması gerektiğini vurgulamıştır.

2013 sezonunda Shermin Langhoff ilk Türk kökenli kadın olarak Berlin'in eski ödenekli tiyatrolarından biri olan Maxim Gorki tiyatrosunun genel sanat yönetmenliğine atanmıştır. Göçmen sonrası tiyatroların isim

annesi olarak kabul edebileceğimiz Langhoff, Ballhaus'da birlikte çalıştığı bazı kişileri ve prodüksiyonları buraya taşımış olsa da artık asıl odak göçmen ve sonrası konular yerine Berlin'in çok kültürlü yapısı olmuştur. Genel sanat yönetmeninin bu yeni yönelimi "göçmen sonrası" kavramının süresinin dolduğuna işaret etmektedir. "Bugüne kadar sadece Kreuzberg'ten Tempelhof'a göçtüm ben", diyen ve her türlü tanımlanmaya karşı çıkan Türk kökenli Alman oyuncu ve yönetmen Tamer Yiğit'in ifade ettiği gibi, Almanya'da doğmuş ve Alman vatandaşı olan birinin kökleri nereye dayanırsa dayansın o bir Alman'dır, yaptığı işleri de ne göçmen, ne de göçmen sonrası sanat olarak tanımlamak mümkündür. Bu nedenle bu tür kategorileştirmeler uygulayıcılarına maddi destek almada kolaylık sağlasa da, sonuçta onları belli kimlik çekmecelerine yerleştirerek sanatsal ve kişisel ifade alanlarını daralttığını da kabul etmek gerekir. Günümüzde Almanya'ya yıllar önce yerleşmiş ya da zaten orada doğmuş olan Türk kökenli tiyatroların işlerini bu nedenle Alman tiyatrosu olarak değerlendirmek gerekiyor.

*) 2016/17 sezonunda Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda sahnelendiği Gülünç Karanlık oyunu Afife Jale en iyi prodüksiyon ödülünü kazanmıştır.



Barışa Adanmış Bir Yaşam

ZEHRA İPŞİROĞLU

Yıl 2009. Filistinli jinekolog İzzeldin Abuelaish İsraililerin Gazze'deki saldırısında üç kızını ve bir yeğenini yitiriyor. Yaşadıklarını 2011 yılında çıkan ve yirmi üç dile çevrilen Türkçe olarak da yayınlanan *Nefret Etmeyeceğim* başlıklı otobiyografisinde anlatıyor. Almanya'da bundan kısa bir süre önce yaşam boyu barış için mücadele eden, Toronto'da bir barış vakfı kuran bu hümanist doktorun yaşam öyküsü tek kişilik bir oyun olarak tiyatroya uyarlandı. Bugün çeşitli kentlerde farklı sahne yorumlarıyla sergilenerek büyük bir beğeni topluyor.

Tıpkı Ortadoğu'ya barış getirmek amacıyla 1999'da Ortadoğu ve Avrupa'dan genç müzisyenlerin yer aldığı bir orkestra kuran (Doğu Batı Divanı Orkestrası) Yahudi kökenli ünlü orkestra şefi Daniel Barenboim gibi İzzeldin Abuelaish de bütün yaşamını barışa adıyor. Yıllarca Tel Aviv'deki büyük bir hastahane kadını doğumda çalışıyor ama ailesiyle birlikte Gazze'de yaşıyor. İzzeldin'in doktor olarak tek amacı var, o da insanlara dil, ırk, millet gözetmeksizin yardım etmek.

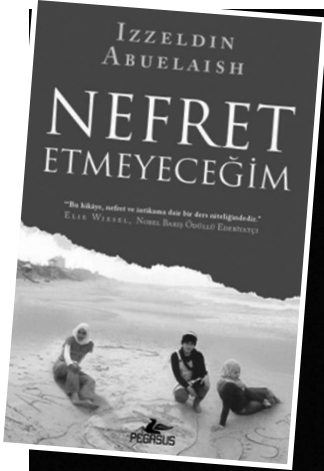
Köln Theater Tiefert'da Michael Morgenstern'in inanılmaz bir dinanizmle oynadığı oyunda İzzeldin'in yaşamının çocukluğundan dünyaca ünlü bir doktor olana kadarki çeşitli aşamaları geriye dönüşlerle kâh oynayarak, kâh anlatarak canlandırılıyor.

Varlıklı bir çiftçi ailesinin çocuğu olarak

yerinden yurdundan sürgün edilerek Gazze'ye gelişi ve Gazze şeridindeki bir mülteci kampında yoksulluk ve sefâlet içinde geçen çocukluğu, ailenin en büyük çocuğu olarak üç beş kuruş kazanmak için inanılmaz mücadelesi öyle bir canlandırılıyor ki izleyicinin dikkati daha ilk anda sahnede yoğunlaşıyor. Çarpıcı anıları zaman zaman



İzzeldin Abuelaish
Filistinli göçmenler için
yapılan bir toplantıda



I was locked in an airless cubicle.
I began praying for God.



26

yaşadıklarına simgesel bir boyut katıyor, öğretmenin ona hediye ettiği bir silgiyi bütün ailenin bir mucize gibi görmesi, silginin bir anda her şeyi yok edebilen sihirli gücü karşısındaki şaşkınlıkları buna bir örnek veriyor. Keşke silginin savaşı da yok edebilme gücü olsa.... Küçük İzzeldin tek kurtuluşun okuma olduğunun bilincine vardığı anda, kendisini okumaya öyle bir adıyor ki eğitimini Mısır'da alarak, sonra da İngiltere ve Amerika'da okuyup Harvard'ı bitirerek ailede okumayı başaran ilk kişi oluyor. Böylece okuma, doktor olma, insanlara yardım etme hayalini türlü engellere karşı adım adım gerçekleştiriyor.

İzzeldin 1997'de Tel Aviv'deki ünlü bir hastahane çalışmaya kabul edilen ilk Filistinli doktor oluyor. İşine öylesine yürekte bağlı ki, hastahane zaman zaman hastalar tarafından ötekileştirilmesi ya

da sınırda her gün saatlerce bekletilerek yaşadığı güçlükler, insanlara yardım etme, dünyaya yeni insanlar getirme sevincinin yanında önemini yitiriyor. Doktor Tel Aviv'de canla başla çalışırken, onca meslektaş, arkadaş ve dost edinerek kendine yeni bir yaşam alanı kurarken İsrail ile Filistin arasındaki gerilim aşama aşama yükseliyor.

“Sen İsraili çocukların dünyaya gelmesini sağlıyorsun”, diyor yakın çevresi ona. “On beş, yirmi yıl sonra bizi toptan yok edecek yeni bir kuşağın doğması için uğraşıyorsun”.

Hayır, hangi ülke ve hangi kökenden olursa olsun önemli değil; doktorun tek amacı yaşamın sürmesini sağlamak ve bunun için insanlara yardım etmek. Eşi ve yol arkadaşı Nadya da bunu yürekte destekliyor. Yaşamını anlatırken kendi önyargılarını da sorgulaması, özeleştiriden hiç kaçınmaması da çok çarpıcı. Londra'da ötekileştirildiği

yanılsamasıyla hocasını suçlaması, güvenlik güçleriyle yaşadığı sıkıntıları evde ailesinden çıkarması kendini sorguladığı çok duyarlı duraklama anlarını oluşturuyor.

Doktora göre “İsrail bizim düşmanımızdır” düşüncesi zaman zaman durulur gibi olsa da hiç bitmeyen kanlı bir politik oyunun bir parçası. Ne yazık ki doktorun bu oyuna gelmemek için sürdürdüğü mücadele, Hamas’a karşı tavır alarak politikaya atılmaya karar vermesi ve varını yoğunu bu amaç için barışçıl çözümlere yatırması azınlıkta kaldığı için başarısızlıkla sonuçlanıyor. Öte yandan uluslararası ün kazandıkça sorunlar azalmıyor, tersine büyüyor. Çünkü doktorun yaşamı her şeyden değerli gören idealist dünyası ile şiddet ve savaşı savunan politik oyunlar arasındaki uçurum baş döndürücü büyüklükte.

Oyunun sonuna doğru dramatik gerilim aşama aşama yükselirken felâketler zinciri de birbirini izliyor. Londra’dayken eşinin kanser olması, onun yanında olmak için apar topar döndüğünde İsrail polislerinin ve bürokrasinin baskısı altında sıkışıp kalması, saatlerce, günlerce bekletilmesi, sorgulanması, hapis tutulması, hastahaneye yetişmesinin engellenmesi, karısının ölümü, sekiz çocukla ortada kalışı, İsrail tanklarının Gazze’deki kanlı saldırısı, İsrail medyasının İsrail’de de çok ünlü olan bu doktoru desteklemesine karşın, top mermilerin 2009’da Gazze’deki evini yerle bir ederek çocuklarını öldürmesi yaşanan dehşetin ve şokun boyutlarını sergiliyor. Ama yaşam bütün bu acılardan bağımsız sürüp gidiyor. Oyunun belki de en çarpıcı yanı İzzeldin’in bütün bu yaşadığı acılara rağmen nefret, öfke ve kin duygularının onu ele geçirmesine izin vermemesi. Einstein’ın da dediği gibi: yaşam tıpkı bir bisiklet gibi; düşmemek için bisikleti hiç durmaksızın sürmek, hareket etmek gerekiyor. İzzeldin Abuelaish de barış yolunu sürdürüyor.

2014’de Gazze yine bombalandığında

doktor yardım etmek üzere oraya gidiyor. Bugün Gazze yerle bir edilmiş durumda. Yüz bin insan evsiz yurtsuz kalmış, insanlar sefâlet içindeler. Doktor: “Öldürülen kızlarıma söz verdim, nefret etmeyeceğim”, diyor. “Ve bu sözü her zaman tutacağım. Ama Filistinlilerin özgür yaşayabilmeleri için İsrail’in bu politikadan vazgeçmesi gerekiyor. Böyle bir durumda sadece ezilen Filistin halkı değil, İsraililer de sürekli savaşan ve baskı yaratan konumlarından kurtularak özgürleşecekler. Biz onların da artık korkusuz yaşamalarını ve askerî yöntemlere başvurmamalarını istiyoruz”.

Oyunu tiyatroya uyarlayan ve yöneten Ernst Konarek: “Filistin’de iki ülke arasında denge ve barış politikasını isteyen, bunun için de hem İsrail’den hem de Filistin’den çok şey bekleyen insanlar olduğunu göstermek istedim”, diyor. “Doktorun da otobiyografisinde dile getirdiği gibi artık oturup konuşma zamanı”.

27

BARIŞA ADANMIŞ BİR YAŞAM

Tıpkı yaşamını insana ve yaşama adayan ve çok zor koşullarda yaşayan binlerce kızın kurtulmasını sağlayan Doktor Türkan Saylan gibi Doktor Abuelaish de yaşamı seçiyor. Toronto’da kurduğu vakıf özellikle kendi ülkesindeki kız çocuklarını ve kadınları destekliyor. Çünkü Doktora göre barışı ve hümanizmi savunan bir dünya ancak kadınların kurtuluşuyla gelişebilir. En büyük umuduysa, kızlarının “Filistin ve İsrail arasındaki barışa giden yolda verilen son kurbanlar” olmasıdır.

Toplumumuzda bizim gibi düşünmeyenlere karşı duvarlar örmenin, sınırlar çizmenin doğal sayıldığı, kutuplaşmanın giderek bir uçuruma dönüştüğü, Kürtlerle savaşın hiç bitmediği bir ortamda İzzeldin Abuelaish’in yaşam öyküsü sadece Filistin ve İsrail halklarını anlatmıyor, aynı zamanda hümanist duruşa örnek veriyor.



Theater An Bauturm'dan Bir Göç Öyküsü

ZEHRA İPŞİROĞLU

28

Fazıl Say, bir söyleşisinde Chopin çalmayı ertelemesinin nedenlerinden biri olarak o dönemde diğer bestecileri özümseyemediği kadar Chopin'i özümseyemediğini söyleyip: "Otuz yaşıma kadar Chopin çok çaldım ben. Yaklaşık on iki yıldır ara vermiştim. Bu sene, yeni parçalarla tekrar başlıyorum. Uzun yıllar Chopin çalmamamın sebebi, diğer bestecileri çok özümsemiş ve içselleştirmiş olduğumdandı. Ayrıca istediğim seviyede Chopin çalamayacağımı düşünüyordum. Yani istediğim derinlikte. Mükemmel çalmak kolaydır ama derin çalmak zordur. Bir yorumcu olarak, besteciye anlamamız ve onun ruh hâline girmemiz lâzım. Bu da zor bir şey. Ama şimdi o kıvama geldiğimi hissediyorum", demişti. (Y. El. İlgü'yle 24.11.2011 tarihinde yayımlanan söyleşi)

Mükemmel çalmak teknik açıdan kusursuz olmak demektir, ama derin çalmak müziğin derinlerine inmek, ruhuna girmek, büyüsunü yakalamaktır ki bu da yaşanmışlığı, olgunluğu, dahası bilgeliği koşullar.

Mükemmellik - derinlik ayrımını müzik, sinema, edebiyat, tiyatro, kısaca sanatın her alanı için yapabiliriz. Kuşkusuz üst düzeyde bir sanat her ikisinin de bulunduğu noktada geliyor. Ne var ki ikisinden birini seçmem gerekse mükemmellikten çok derinliği seçerdim. Varsın mükemmel



Alen Meskovic

olmasın, belki de teknik aksamalar ya da tökezlemeler olsun, ama yaşanmışlığı, içselleştirilmişliği, özgünlüğü hissettirsin. Oysa günümüzde tam tersi bir eğilim geçerli. Çünkü sanata hâlâ egemen olan postmodern eğilim derinlik diye bir şeyi kabul etmiyor.

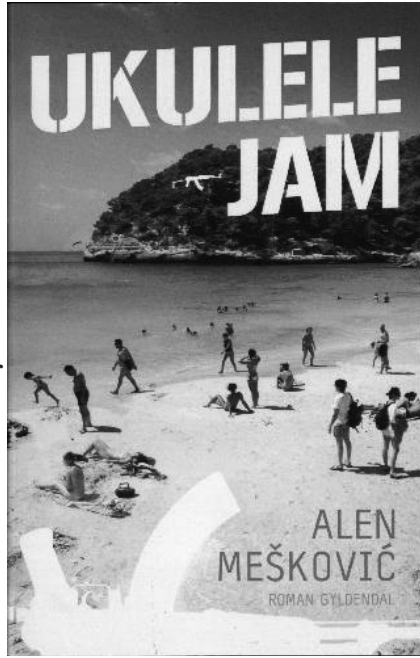
Tiyatroda göz kamaştırıcı bir sahne tasarımı, inanılmaz bir beden hakimiyetine dayanan bir oyunculuk, zarafeti ya da yakışıklılığıyla seyirciyi büyüleyen gösterişli alımlı oyuncular, kulağa hoş gelen güzel bir müzik, harikulade bir ışıklandırma, şahane

kostümler, kısaca tam bir mükemmellik bizi öylesine büyülüyor ki, seyrettiğimiz oyunun düşünselliği, duygusal yoğunluğu, iletisi ikinci plana itiliyor. Oyun bizi çok etkilese bile ruhumuza dokunmuyor.

Son yıllarda Almanya'da izlediğim oyunların neredeyse hepsinde bu özelliği görüyorum. İşin şaşırtıcı yanı sosyal ya da politik sorunlara yönelen, yani yaşadığımız ortamla hesaplaşmayı amaçlayan sahnelemelerin bile bu sorunu aşamamaları. Bu bağlamda büyük tiyatrolar göz kamaştırıcı, kalabalık kadrolu pahalı gösterilere yönelirken, küçük tiyatrolar daha çok oyuncunun performansına dayanan sınırlı kadrolu oyunlar sergiliyorlar.

Köln'de Theater am Bauturm genç ve dinamik bir yönetici ekibi olan küçük ama tanınmış bir alternatif tiyatro. Son yıllarda toplumsal ve politik sorunlarda odaklanan oyunlara ağırlık veriyor. Her oyunla da büyük bir başarı kazanıyor. Seyrettiğim tek kişilik oyun *Ukulele Jam* Alen Meskovic'in otobiyografik izler taşıyan romanından tiyatroya uyarlanmış.

Bu oyun ailesiyle birlikte Bosna savaşından



kaçan on dört yaşındaki Bosnalı Miki'nin öyküsünü anlatıyor. Yıl 1992. Etnik kargaşanın ve savaşın doruğunun yaşandığı yakıcı bir ortam. Bosna'da evlerini basan Sırp askerler aileye yaka paça toparlanıp otobüse binmeleri için sadece birkaç dakika veriyorlar. Yolda Miki'nin ağabeyini esir alıyorlar. Aile uzun yıllar Sırp tarafından köle gibi çalıştırılan oğullarından haber alamıyor. Kosova'da turistik bir kıyı kentindeki sığınmacı kampında yaşayan aile sefalet yoksulluk ve korku içinde yaşamlarını

sürdürürlerken Miki'de on dört yaşın getirdiği enerji ve vurdumduymazlıkla müzik, cinsellik, serserilik dolu yaşamını sürdürmeye çalışıyor. Turistik mekân, Heavy metal müziği, güzel kızlar, içki, eğlence Miki'ye yaşam enerjisi veriyor. O her şeye rağmen on dört yaşında ergenlik hayalleri içinde olan bir çocuk. En sonunda da kafasında bir cennet gibi canlandırdığı İsveç'e kaçmayı başarıyor.

On dört yaşındaki Miki'yi oynayan Jonas Beck'in performansı çok şaşırtıcı. İnanılmaz bir enerjiyle kâh oynuyor, kâh dans ediyor, kâh anlatıyor. Zaman zaman sahnede sadece Miki'yi değil Miki'nin annesini, babasını, ağabeyini, arkadaşlarını, Sırp askerlerini, turist kızları canlandırarak sahneyi onlarca insanla dolduruyor. Zaman zaman izleyiciyi de oyuna katarak iki saat boyunca tempoyu bir an bile düşürmeden sürdürüyor oyunu. Şaşırtıcı olan büyük bir doğallıkla bir duygudan ötekine kayması, korkularını, çaresizliğini, özlemlerini, mutluluk anlarını ifade ederken en küçük bir zorlamanın bile hissedilmemesi. Kısaca Genco Erkal'ın tek kişilik oyunlarından alışık olduğumuz gibi dört dörtlük bir

Jonas Baeck



30

oyunculuk. Ama arada büyük bir fark var: O da derinlik. Genco'nun oyunları her zaman çok daha farklı bir boyutu yakalarken, bu oyunun yüzeyselliği insanı iyice şaşırtıyor.

Ukulele Jam bugün yaşadığımız göç ve mültecilik sorununa gönderme yapmak iddiasında bir oyun. Göç insanları nasıl etkiliyor, göçü yaşayanlar ne tür kaygı ve korkular yaşıyorlar, bunlarla nasıl başa çıkıyorlar, yaşamlarının altüst oluşunun, oradan oraya savrulmuşlarının altından nasıl kalkıyorlar, vb. sorunlardan yola çıkıyor. Ne var ki oyun boyu bu sorunlardan hiçbirini ciddiye alamıyoruz. Çünkü sahnede gördüğümüz kafasında müzik ve kızlardan başka hiçbir şey olmayan serseri bir çocuk. Peki, savaş, göç, mültecilik bu çocuğun üzerinde hiçbir iz bırakmamış mı? Öyleyse bu çocuğun özelliği nedir? Yaşadıklarına bakacak olursak onun tüketim toplumunda yaşayan herhangi bir ergenden farksız olduğunu düşünüyoruz. Belki romanı

okusam, farklı bir boyutu yakalayabileceğim ama oyunda bunu başaramıyorum.

Zor koşullarda yetişen gençlerin tüketim toplumlarında rahat koşullarda yaşayan yaşlılarına oranla çok daha farklı bir duyarlılık geliştirdiklerini, çoğu kez de tam bir ölüm kalım savaşının içinde olduklarını biliyoruz. Sözelimi feodal bir yaşamın içine sıkışmış olan Kürt kızlarını anlattığım *Aydınlanan Yollar, Kardelen Öyküleri*'nde okuldan alınma, erken evlendirilme, berdel, vb. sorunlarla boğuşan çocukların yaşadıkları çok vurucu. Ya da göçmen işçi çocuklarının yaşamlarını içeren *Özgürlük Yolları*'nda yabancı olanı dışlayan Alman toplumu ile ataerkil aile yapılanmasının içinde sıkışıp kalmış olan gençlerin yaşadıklarına kayıtsız kalamıyoruz. İnsanın ruhuna dokunan bu öykülerden her biri yeni bir yaşam deneyimini gündeme getiriyor, her deneyim yeni bir mücadeleye yol açıyor, her mücadele türlü engellerle dolu bir yolda yeni kapılar açıyor. Sonuçta korku, öfke, direnme, acı gibi duygular inanılmaz bir yaşam gücünü ve enerjisini, duvarları kırma, engelleri aşma çabasını da beraberinde getiriyor. Bu açıdan da öykülerin hemen hepsinin tiyatroya uyarlamaya çok uygun olduğunu söyleyebiliriz.

Peki, ailesiyle birlikte savaştan kaçan Miki'nin mücadelesi nedir? Hangi engellerle savaşıyor? Kısaca Miki'nin öyküsü bize ne anlatıyor? İşte tam bu noktada oyunun yüzeyselliği ortaya çıkıyor, çünkü Miki'nin öyküsü sıradan bir gencin anlatacaklarından fazlasını anlatmıyor, öyle olduğu için de oldukça yavan kalıyor. Ne savaşın acımasızlığını yaşıyoruz, ne yerinden yurdundan olan bir ailenin acısını hissediyoruz, ne de Miki'nin ergen dünyasıyla özdeşleşebiliyoruz. Sadece sahne diline sonuna değin hâkim çok yetenekli bir oyuncuyu izlemiş olmanın keyfini yaşıyoruz. Sonuçta mükemmellik evet, derinlik hayır.



Kalamayanlar Gidemeyenler Yaşayamayanlar

BERNA ATAĞLU

Kimi zaman meraktan, kimi zaman zorunluluktan, kimi zaman da daha iyiye varılabileceğine ilişkin umuttan beslenen gitmek - göç etmek olgusu hiç şüphesiz insanlık tarihi kadar eski. Sosyolojik, psikolojik, ekonomik, politik ve siyasal dinamiklerden etkilenen ve aynı zamanda onları etkileyen göç kavramı, Türkiye'nin bugünkü sosyo-politik atmosferinde önemli bir yere sahip. 2016-2017 tiyatro sezonunda bu meseleyi konu edinen üç oyun izleyebilme olanağı buldum. Bu yazıda izlediğim üç oyunu göç kavramına bakış açıları üzerinden incelemeyi amaçlıyorum.

Oyunlardan ilki Tunus asıllı İsveçli yazar Jonas Hassen Khemiri'nin yazdığı ve B Planı tarafından sahnelenen *İstila*. Yazar, İsveç'te bir göçmen olarak yaşıyor ve kendi deneyimlerinden de yola çıkarak "öteki" olma halinin yarattığı psikolojiye ve birilerine "öteki" derken sığındığımız dayanakların saçmalığına odaklanıyor.

İkinci oyun Hayal Perdesi prodüksiyonu *Üç Kız Kardeş*. Yönetmen Aleksandır Popovski, Çehov'un oyununu göçmenlik kavramı ekseninde yeniden uyarlıyor ve gitmek

isteyenlerin yaşadığı sıkışmışlığı irdeliyor. Entelektüel ve hatta kendi ülkelerinde statü sahibi insanların bile yersiz, yurtsuz, kimliksiz kalabileceklerini ortaya koyuyor.

Son oyun GalataPerfom'dan Yeşim Özsoy'un yazıp yönettiği *Yaşlı Çocuk*. Oyun, dünyadaki savaşların, katliamların ortasında yaşama hakları ellerinden alınmış çocuklara dikkat çekiyor. "Eğer ölmeselerdi nasıl bir hayatları olabilirdi?" sorusundan yola çıkarak ütopyik bir dünya kuruyor.

KALAMAYANLAR : İSTİLA

Sami Berat Marçalı çevirisi ve yönetiminde sahnelenen, Barış Gönönen, Hakan Kurtaş, Efe Tunçer ve Seda Türkmen'in rol aldığı tek perdelik oyun yaklaşık seksen dakika sürüyor.

İstila, bir şekilde "gidebilmiş" insanların "kalma" mücadelelerine, toplumun kendinden olmayana karşı geliştirdiği algı kalıplarına ve kimlik, din, ırk gibi kavramlara yüklediğimiz anlamların önyargılı oluşuna odaklanıyor. Derinlemesine tanımaya ya da anlamaya çalışmadan, farklı olanı "Öteki" haline getirişimiz, ondan korkuşumuz ve nihayetinde hayaletler yaratıyor



oluşumuz, bazen komik bazen de insanın içini burkacak bir üslupla anlatılıyor.

“Abulkasem” kelimesinin etrafında ilerleyen ve İsveç’te geçen oyunda, bilinmeyen bir kelimeye anlam yükleme tavrımızın trajikomikliği üzerinden, içselleştirdiğimiz önyargılarımız açık ediliyor. Dil, tehdit oluşturma ve “korkuları cisimleştirme” aracına dönüşüyor. Televizyon, sinema, eğitim, bilim gibi birçok alanda “ürün” olarak yerini alan bu farklı olanı tehdit olarak görme düşüncesi, toplumun her kesimince içselleştirilen ve her fırsatta yeniden üretilen bir “tüketim nesnesi” halini alıyor. İstila, birbirini sürekli besleyen bu üretim - tüketim sarmalına nasıl destek olduğumuzu görelim ve bu tavrımızla yüzleşelim istiyor.

Oyun, monologlar, anlatılar ve anlatılanın canlandırılması gibi tekniklerle ve dört tahta kasanın konumları değiştirilerek oluşturulan dekor eşliğinde sahneleniyor. Sahnenin arkasındaki dev parmak izi figürü, insanların her şeyden önce parmak izleriyle birbirinden farklı oluşlarını sürekli hatırlatması açısından önemli. Oyunculukta kimi zaman

gerçekçi, kimi zaman grotesk biçim tercih ediliyor. Böylece, hakikat algısının içindeki “gerçek / grotesk” ayrımı muğlaklaşıyor ve izleyici kendi düşünme biçimindeki keskinliklerle hesaplaşma sürecine giriyor.

GİDEMİYENLER : ÜÇ KIZ KARDEŞ

Özge Özder, Selin İşcan ve Tuba Karabey’in oynadığı oyun tek perde ve yaklaşık bir saat. Popovski’nin uyarlamasında, Çehov’un “Üç Kız Kardeş” isimli oyunu için rahatça prova yapabilmek ümidiyle Berlin’e gitmek isteyen oyuncuların, sınırdan geçemeyişleri ve oynamaya niyetlendikleri karakterlerin kaderlerine hapsolmalarıyla sonuçlanan bir sıkışmışlık anlatılıyor. Berlin’de belki de daha “iyi” daha “sanat dolu” daha “özgür” bir ortam hayal eden bu kadınlar, gitmek istedikleri yerin kapısına kadar gelebiliyor fakat içeri alınmıyor. Geri de dönemiyorlar. Geldikleri yerde “ünlü” olmalarına rağmen, pasaportları yangında yok olunca, kimlikleriyle birlikte geçmişlerini, geleceklerini kaybediyor ve boşlukta asılı kalıyorlar. Sınırdaki görevliler, Almanca bilmeyen, İngilizceleri de yeterli olmayan bu



Üç Kız Kardeş

kadınları dinlemiyor, anlamıyor, alay ediyor ve bekletiyor. Bu bekleyiş çaresizliği, mutsuzluğu ve arada kalmışlığı beraberinde getiriyor. Sadece bir kurgudan ibaret olan “Üç Kız Kardeş” oyunu onların gerçekliğine dönüşüyor. Popovski, Çehov’un oyunlarındaki umutsuz, çıkışsız atmosferi bugüne taşıyarak, yılların geçmesi, dünyanın gelişmesinin aslında bir şeyi değiştirmedeğini, gidecek bir yerin olmadığını, köklerimizden kopunca dönecek bir yerimizin de kalmadığını vurguluyor. Sınırların keskinliğini ve dışarıdakilerin kollarını açıp bizi beklemediğini hatırlatıyor.

Sahnede etrafı naylonlarla çevrilmiş küçük bir alan yaratılmış. İzole edilmiş dışarıdan bakanın netlikle göremediği bu alanın içinde parlayan ve hışırdayan birer ambalaj kağıdını anımsatan şallara sarılı dolaşan kadınların görüntüleri, kozasının içinde kımıldayan ve kelebek olmak için çırpınan tırtılları çağrıştırıyor. Kadınların yersiz, yurtsuz kalışları gösterilerek tırtılların hiçbir zaman kelebek olamayacaklarına, doğu batıyı kurtuluş, batı da doğuyu tehlike olarak görmeye devam ettikçe sınırların

geçilemeyeceğine vurgu yapıyor.

YAŞAYAMAYANLAR: YAŞLI ÇOCUK

Hayatını kaybeden dört çocuğun yaşıyor olduklarını hayal eden bir ütopya şeklinde kurgulanan oyunda, Akant Çetin, Yeşim Özsoy, Ceren Demirel, Emre Yetim, Bertan Dirikolu, Enginay Gültekin, Erdem Kaynarca ve Metin Belgin oynuyor.

Metne konu olan çocuklardan biri ailesiyle birlikte Suriye’den Kanada’ya kaçmaya çalışırken boğulan ve cesedi 2 Eylül 2015’te Ege sahiline vuran 3 yaşındaki Alan Kurdi. Oyunda yasal olmayan yollarla Yunanistan’a göç etmeyi başarmış olan ve bir otelde kaçak çalışan Allen Türkleri ve denizi sevmiyor. Sürekli Kobane’deki babasıyla mektuplaşıyor ve onun yanına gitmek istiyor.

10 Ekim 2015’te Ankara’daki barış mitingine düzenlenen bombalı saldırı sonucu babasıyla birlikte hayatını kaybeden 9 yaşındaki Veysel Deniz Atılğan oyundaki çocuklardan bir diğeri. Hukuk fakültesinde öğrenci olan ve annesiyle birlikte yaşayan Deniz, kuzeninin düğününe gitmek istiyor.



Yaşlı Çocuk

Annesi Deniz'in sesini hiç duymuyor, oğlunun konuşmayı sevmediğini sanıyor.

Gazze'de parkta salıncağa binerken yine bir bombalı saldırıda ölen 8 yaşındaki Jamal Salih Eliyan, oyunda, eşi Viktoria ve iki çocuğuyla Londra'da yaşıyor. Jamal hayali durumun içinde bile kurtuluşu göçmekte bulabilmiş biri olarak kurgulanmış.

Fakat Gazze'ye geri dönmek istiyor.

7 Eylül 2015'te henüz 10 yaşındayken Cizre'de evinin önündeki silahlı çatışmada vurularak öldürülen ve sokağa çıkma yasağı nedeniyle cesedi üç gün derin dondurucuda saklanan Cemile Çağırğa'ysa oyunda kocasıyla Milano'ya gitmek isteyen mutlu bir doktor.

Ortak güdüsü gitmek olan bu çocuklar gidemiyor ve oyunun zamanına sıkışıp kalıyor. Her ne olursa olsun nerede yaşarlarsa yaşasınlar ölüm, öldükleri an onları çağırıyor. Zaman, mekân, hayal, gerçek gibi her şeyin birbirine karıştığı, tüm algı biçimimizi yapı sökümü uğratan *Yaşlı Çocuk*'ta çocukların her birinin 30 yaşında olduğu var olamayacak bir gelecekte bugünkü gerçekliklerine dönüşleri işleniyor. Her çocuk kendi hikâyesini monolog halinde anlatırken, sessiz ve yavaşça sahneye giren diğer oyuncular sürekli bir devinim halindedir. Tek bir alanı kullanan, birbirine dokunmayan ve görmeyen dört farklı hikâyeye, aynı anda sahnede. Hayali olandan gerçek olana döndüklerinde ortaklaşan bir algı dünyaları var. Ölümüne sebep olan bomba, kurşun, dalga seslerini sadece onlar duyabiliyor.

Dekor olarak sahnenin ortasında diyagonal duran bir yatak, eski çürümüş bir buzdolabı, bir tekli koltuk, bir tahta bavul, bir beyaz balon ve birkaç aksesuar kullanılmış. Arka planda sürekli çalan müziğin gittikçe farklılaşan ritmi, hikâyenin gidişatına göre değişen ışık ve efektler ile barkovizyon kullanımları, sahnede derinlik yaratılmasına ve zemini kumlarla döşeli alanın bir deniz kenarına dönmesine olanak sağlıyor. Böylelikle sahnelemenin bütün öğeleri yaratılmak istenen post-realist atmosferi destekliyor.

Yaşlı çocuk, hiçbir zaman yeni yaş alamayacak çocukları, deniz kenarında bir başka ütöpik dünyada, birlikte kurdukları bir oyun alanında bırakıyor. Oyun, onların hiç olmazsa bundan sonra mutlu olduklarını ümit eden bir sonla bitiriliyor.



Sahibinin Sessizliğinden Suriye Gerçekliği

EYLEM EJDER

Göçmen tiyatrosu (immigrant theatre) kavramı her şeyden önce göçmenlerin, sığınmacıların, belki sürgünlerin yabancıları oldukları bir yerde (göçtükleri, sığındıkları, sürüldükleri) tiyatro aracılığıyla kendi sorunlarını dile getirmek için bir araya gelmelerine işaret ediyorsa Türkiye’de belirgin bir göçmen tiyatrosundan söz etmek pek mümkün görünmüyor, en azından benim bildiğim kadarıyla.

Ne var ki 21 Mayıs akşamı İkinci Kat’ın misafir ettiği Suriyeli gençlerden izlediğimiz US-N Fiziksel Tiyatro Performansı sanırım bu tarife uyuyor, en azından ortak bir sorunu deneyimlemiş, bu sorun etrafında bir araya gelmiş bir topluluğun performansı olması sebebiyle. Oyun sonrası İkinci Kat’ın fuayesinde *TEB OYUN* dergisi editörü Tijen Savaşkan’la birlikte en küçüğü on üç, en büyüğü yirmi altı yaşında olan altı kişilik oyuncu kadrosu (Farah Adanahli, Amarji Almohammad, Wesam Salim, Fawaz Omar, Mohammad Zeno, Abdalmajeed Khteeb) ve yönetmen Walid Kowatli’yle sohbet ettik, hem onların hem de performansın oluşum hikâyesini dinledik. Topluluğun tamamı Suriye’deki savaşın ardından birkaç yıl önce aileleriyle Gaziantep’e sığınmış. Gaziantep’teki Cut Academy’nin çağrısını duyarak bir araya gelmiş ve Suriye’de yaşananları,

yaşadıklarını, bir bakıma Suriye gerçekliğini bütün kelime dağarcıklarından feragat ederek sözsüz, beden diline dayalı, eleştirel bir uslûpla anlattıkları bir oyun çıkarmayı amaçlamışlar. Oyunun yönetmeni 1979-1992 yılları arasında Şam’daki Tiyatro Sanatları Yüksek Enstitüsü’nde profesör olarak çalışmış, Beckett’ten Brecht’e, İonesco’ya sayısız oyunu yönetmiş Walid Kowatli. Savaşın ardından rejimin istediği oyunları sahnelemeyince Kowatli, Dubai’ye yerleşmiş, orada tiyatro yaşamına devam etmiş. Gaziantep’e yerleşen yakınlarını ziyareti esnasında burada yaşayan Suriye’li gençlerle “Suriye’deki savaşın tüm karmaşıklığını, hususiyetleri ve birbirlerine girmiş unsurlarını” birtakım metaforlar, semboller kullanarak seyirciye aktarabileceği bir oyun sahnelemek istemiş. Böylece yaklaşık dört- beş aylık bir çalışma sonucu çoğunluğu ilk kez sahneye çıkan gençlerden oluşan US-N Fiziksel Tiyatro Performansı ortaya çıkmış.

Performansın sözsüz oyunlardan oluşması birtakım pratik gerekçelerden ötürü - söz gelimi oyuncuların Arapça bilmeyen bir topluluğa oynayacak olmaları - tiyatronun ortak dili olarak beden dilini kullanmayı tercih ettikleri düşünülebilir. Ancak sohbetimiz esnasında yönetmen Kowatli’nin de vurguladığı gibi anlatılan şey bütün dünyanın tanıklık ettiği, seyirci kaldığı bir trajediye,

Walid Kowatli'nin yönettiği
US-N Fiziksel Tiyatro Performansı

Fotoğraf: Münir Alayobi



36

yani savaşın ta kendisiyse bunu hangi dil ifade edebilir? Hangi sözcük yaşanılanlara tercüman olabilir? Bu nedenle söze, dile dayalı dramatik bir tiyatro yerine bedenün ön planda olduğu ve bu oyunculuk biçiminin ses, ışık efektleriyle desteklenerek yaşanan Suriye gerçekliğini estetik bir dile dönüştüren bir performans tercih edilmiş.

Performans on iki sözsüz sahneden oluşuyor. Üç kadın, üç erkek oyuncu birinci sahne/ tabloda sahne zeminine yayılmış kenar şeritleri siyah olan kirli beyaz bir çarşafın altına girerek uzanıyor, ışık oyunları ile çarşafın altında ayağa kalkarak salınıyorlar. Bir kıyamet ya da diriliş gününü resmeden bir sahneyle başlıyor oyun. Ardından her bir oyuncu geliş güzel sahneye yerleştirilmiş sandalyelere oturarak hem seyirciye hem de birbirlerine bakıp gülüyorlar. Deyim yerindeyse gülmekten karınları patlayıncaya dek bu sahne devam ediyor. Ardından gelen sahneye aynı sandalyelerden alaşağı edildikleri, sürekli sandalyelerine oturmaya çalıştıkları, bir türlü başaramadıkları görülüyor. Ard arda gelen bu iki sahne şu veya bu şekilde yerleştikleri, oturdukları yerde

(sandalyede) mutlu insanlar var, gülüyorlar, hayatın olağan akışında olağan anlar yaşanıyor, derken bir şey oluyor ve bir gün o güvendiğiniz yerden tepe taklak ediliyorsunuz, bu da (canhıraş biçimde sandalyeye oturma mücadeleleri) diye düşünmemizi sağlıyor. Sohbet ettiğimiz oyuncular bu yoruma katılıyor ama: “Her birimizin güldüğü şey birbirinden farklıydı aslında”, diye ekliyorlar. Yani her oyuncuya bol bol “boş alanlar” tanımış yönetmen Kowatli. Kimi oturduğu yerden Esad’a gülmeyi, kimi koltuğundan vazgeçmemek uğruna bu trajediyi yaşatan siyasetçilere taşlama yapmayı tercih etmiş söz gelimi. “Ne kadar çok seyirci varsa o kadar çok seyir deneyimi vardır” sözünü oyuncular yani sahne cephesinde de işletmeye çalışmış yönetmen.

Bir sonraki sahnede bitişik sandalyelerde gazetelerini okuyan insanlar çok geçmeden birbirinin gazetesindeki habere bakıp duruyor ve soldan sağa birbirlerini iterek en uçtaki kişinin düşmesini sağlıyor, giderek artan bir öfkeyle gazetelerini yiyip, tükürmeye başlıyorlar. Yere düşen kişinin sol başa oturmasıyla oyun altı kez devam ediyor.

Haberlerin, gazetelerin inandırıcı, samimi gelmemesi, bir tür duyarsızlaşmayı anlatmaya çalışıyorlar. Ardından savaşın herkesten ve her şeyden çok kadınları hedef almasına odaklanan sahneler geliyor. Üç kadın sırt sırta ayakta dururken sol ve sağ tarafta iki erkek elindeki siyah bez parçalarını kadınlara atıyor. Yerde oturan diğer erkekse yere düşen siyah bezleri toplayarak diğer ikisine veriyor, böylece bir döngü tamamlanıyor: Işid'ın kadınlara yönelik baskı ve vahşeti yerde paşa paşa oturup onları besleyen "Işid patronu"yla sağlanıyor. Bir sonraki sahnede uluslararası bir futbol müsabakası canlandırılıyor. Üç kadın siyahlar giyinmiş arkaları dönük biçimde olanlara hiç bakmıyorken bir erkek oyuncu öteki iki erkeğin oynadığı bir futbol topuna dönüşüyor. Bir tür "süper güçler / büyük Devletler" in itip kaktığı bir yarış nesnesi haline geliyor Suriye. Arap ülkelerinin payına düşense sırtını dönüp olanlara seyirci kalmak oluyor. Ardından sahne ortasında duran üç kadın silahların hedefi oluyorlar, çünkü savaşın ilk mermileri her zaman kadınlara sıkılıyor.

Görsel açıdan performansın en etkileyici sahneleri kuşkusuz oyuncuların çift taraflı maskelerle sahneye çıkmalarıydı. Dramatik bir fon müziği eşliğinde acıklı, boynu bükük yüzlerle seyirciye bakıp duruyor beyaz maskeli oyuncular. Bu sayede seyircinin televizyon karşısındaki merhametli ama eylemsiz bakışlarına okları batırıyorlar aslında. Geriye döndüklerindeyse maskenin öteki tarafındaki kanlı yüzler görünüyor. Maskenin çift taraflılığı gibi sahnenin estetik dilinde de benzer bir çift anlamlılık göze çarpıyor.

Son sahnelere doğru boş, karanlık uzamda âniden gelen uyarıcı seslerle sahnenin kimi bölgelerine lokal ışık veriliyor, tüm oyuncular o ışığın altına girip yukarıya, umuda uzanmaya çalışıyor, umut nerede yanıyorsa oraya koşup duruyorlar. Sonrasında su damlasını andıran bir ses efekti eşliğinde oyuncular

seyirciye bakarak ağızlarını olabildiğince açıyorlar ama nafiye, hiçbir sözcük, bir harf bile çıkaramıyorlar. Nihayet yapabildikleri tek şey uzun bir "Ahh", bir çığlık oluyor. Son sahnedeysen her biri ellerine aldıkları boruları / silahları önce seyirciye doğru tutarak ateşliyor, sonrasında ters çevirerek alüminyum bir malzemeye kapattıkları parlak ucu bir ayna misali seyirciye tutuyor, "seyirci kalarak" bastırdığımız, dışa vurduğumuz her şeyde beklenmedik küçük yarıklar açıyorlar. Bu açıdan performansın seyircinin gündelik yaşamında olanlara "seyirci kalması" tavrını estetik gözleme aldığı söylenebilir.

Söz konusu trajediyi bizzat yaşamış insanların canlandığı on iki sözsüz tablo birbirinden bağımsız bir biçimde bir araya gelmiş, ardışık olarak izlenmesi gereken bir olay örgüsüne sahip değil. Her bir tabloda yaşanan, yaşadıkları, deneyimledikleri savaşın önünü, ardını doğuran sebepleri son derece eleştirel ve estetik bir dille sahneliyorlar. Oyun sonunda "insanın kendi acısını sahnelemesi, üstelik bu acının sahneye yeni çıkmış olmanın heyecanı ve seyirciyi memnun etme çabasıyla iç içe geçmesi nasıl bir duygu acaba diye düşünürken" bütün ekibin onları izlemeye gelen aileleri, yakınlarıyla beraber İkinci Kat fuayesini sazları, sözleri, şarkılarıyla bir düğün yerine dönüştürmesi ayrıca şaşırtıcıydı. Abbas Kiyarüstemi'nin elli binden fazla insanın hayatını kaybettiği 1990 İran depremini konu ettiği "92" tarihli *Ve Yaşam Sürüyor* filmi geliverdi birden aklıma. Deprem sonrası yıkılan köyleri ziyaret eden, onca yıkımın, kaybın ardından sığındıkları bir dağın tepesine televizyon kurup o akşamki dünya kupası maçını izlemeye çalışan insanları görünce şaşırıp kalan şehirli bir baba ile oğlundan söz ediyorum. Depremden henüz çıkmış bu insanların dünya kupası maçını dert edinmelerine şaşırıp kalıyordu adam, ama aldığı cevap netti: "... ve yaşam sürüyor ya da her şeye rağmen hayat devam ediyor."



Tatavla Tiyatro'dan *Antigone*

ALİ CÜNEYD KILCIOĞLU

Sophokles'in metninden hareketle Jean Anouilh tarafından döneminin koşullarına göre yeniden kaleme alınmış *Antigone*. Yazımın içeriğini de iki metnin karşılaştırılması ve Tatavla Tiyatro'nun yorumu üzerine oluşturmaya çalışacağım.

Sophokles'in *Antigone*'si ile Anouilh'in *Antigone*'u arasında önemli farklar var. Anouilh ilginç bir şekilde oyunun içinde tragedyayayla ilgili görüşlerini ve tragedyaya ile dram arasındaki farklılığı Koro'nun ağzından söyler. Tragedyada insanın kurtuluşu olmamasının getirdiği rahatlıktan söz ederek dramdaki kurtuluş ihtimaline uzanır. Oyunun ana hikâyesinden bağımsız gibi duran bu kısım aslında oyunun yazılış amacını da bize sezdirir. Onun *Antigone*'u da bu kurtuluş ihtimali olmamasının rahatlığıyla yazılmıştır.

Sophokles'in metninde çatışma Tanrı - Bu Dünya arasındayken Anouilh bu çatışmayı Devlet - İnsan arasına çeker. Hatta J. P. Vernant ile P. V. Naquet yazılarında bu durumu ilginç bir soruya dönüştürürler: "*Antigone* tarafından temsil edilen vahşi genç kız ile Kreon tarafından temsil edilen soğuk devlet mantığı arasında bir çatışma mı söz konusudur?". Bu soruya kendileri cevap verirler. "*Bu dramı Sophokles değil, Jean Anouilh sunmuştur.*"

"Psikoloji"nin keşfiyle sanat ve edebiyatta karakterlerin psikolojik olarak oluşturulması ve çözümlenmesi yazarlara geniş imkânlar

sundu. Malûm Antik Yunan'da karakterler psikolojik durumlarından çok değerleriyle var olurlar. Çatışma da bunun üzerine kurulur. Sophokles'in *Antigone* oyununda Antigone'nin taraf olduğu "Tanrı Yasası" değerleriyken, Kreon'un taraf olduğu "Devlet Yasası" değerleridir. Sophokles, bu Tanrı Yasası - İnsan Yasası (Devlet) çatışmasını Antigone, İsmene, Kreon üzerinden sıklıkla verir. Oyun bu çatışmanın hâlleriyle örülüdür.

Sophokles'in karakterleri insani tavır gösterebilir de bir fikrin, düşüncenin temsilcileridir.

Antigone'nin eylemi sevgiden ziyade bir nevi görevdir, Hades'in emrini yerine getirme görevi... Ama bu görev Kreon tarafından lânetlenir. Yer üstü tanrılarının bile yer altı tanrılarına karışmaya hakları yokken, *Antigone*, üstelik kadın olduğu halde, -Antik Yunan'da kadının bir değeri olmadığı bilgisini de hatırlayarak - bildiğini okur.

Tragedyalarda oyun kahramanlarını felâkete sürükleyen onları aşırılıkları olduğunu biliyoruz. Pathos, Katharsis de bu aşırılık üzerinden gerçekleşiyor. Sophokles'in oyununda da Kreon'un aşırılığı felâketine yol açıyor. Anouilh metninde antik tragedyalardaki karaktere felâketi getiren aşırılığı çok iyi bir şekilde işlemiş, buradan da aslında günümüzle bağ kurmuş. Demokrasinin aşırılıklar



karşısındaki savunmasızlığına, tek taraflı “Devlet” kavramı için yasaları düzenlemenin tehlikesine, insanlarca oluşturulan devlet mekanizmasının başıboş bir Minotor’a dönüşüp Minotor’un yarı insan tarafını da yitirmesine işaret eder ki işte Eraslan Sağlam tam da bu aralığa inşa ediyor rejisini.

İki metnin farkları üzerine Vedat Günyol şöyle bir vurgu yapar: *“Sophokles’te kişilerin yazgısı tanrısal güçlerin istemlerine bağlıydı, ne olup olmayacağı önemliken Anouilh’da ne olup olacağı önceden kestirilip atılmıştır, önemli olan ne olacağı değil nasıl olacağıdır”*. Anouilh’un metnindeki prologda anlatıcı olacakları, karakterlerin başına gelecekleri en baştan söyler. Böylece metinde Antigone ve Kreon’un karşılıklı kıyasıya hesaplaşmaları yer alır.

Anouilh’un metninde Kreon - Antigone çatışmasına farklı bir boyut eklendiğini de

görüyoruz. Bu çatışma da “Mutluluk” tanımı üzerinden yapılır. Oyunda krallık görevi nedeniyle tüm kötülöklere “Evet” diyen bir Kreon vardır. Krallık için vicdanını kaybetmiş, görevin gerektirdiği bir bilince bürünmüştür. Antigone, Kreon’un ve halkın bu bilinçsizlik durumuna isyan eder ve gerçek mutluluk için “Hayır” diyebilme özgürlüğünü korumaya çalışır. Çünkü elinde kalan tek insani şeyin bu olduğunu farkındadır. Antigone, Kreon özelinden aslında “Devlet” kavramının kendi yararı için her şeye “Evet,” demesini, seçimsizliğin tek seçim olarak sunulmasını eleştirir. Bir insanı görünür kılan onun seçimleridir; ve o kanımca, seçme hakkı elinden alındığında onun ölümlerden bir farkı olmadığı vurgulanmakta.

Anouilh’un metninde kahramanlık / hainlik meselesinin içinin kofluğuna işaret edilir. Kreon’un gözünde iki kardeş eşit

değerde, hatta aynı değersizliktedir. Kreon ölen kardeşlerden birine diğerinden daha yakın değildir. O, sadece sürecin devam etmesinin, “istikrârın” peşindedir. Anouilh metinde, Sophokles’ten farklı olarak törenlerle gömülen ile kuşlara yem bırakılan kişileri belirsiz bırakır. İki kardeşin savaşp ölmelerinden sonra cesetleri tanınmaz hâle gelmiştir, Kreon cesetleri ayırt edememiştir. Törenlerle gömülen Eteokles midir, açık arazide cesedi kurda kuşa bırakılan Polyneikes midir bilinmez. Kreon için söz konusu olan kelimenin en kuru anlamıyla «ceset»tir. Burada önemli olan o cesetlere “Devlet” tarafından yüklenen anlamdır. Önümüzde bir kahraman ceset, bir de vatan haini ceset vardır. Zaten Anouilh tam da bu noktada bize evrensel bir metne imza attığına dair göz kırpar.

Eraslan Sağlam’ın rejisindeki “Beden vurgusunu” önemli buluyorum. İnsan hem canlı hem de cesetken bile siyasal olan her şeyi ürkütmüştür. Gerek Sophokles, gerekse Anouilh ölü beden / ceset üzerine vurgu yapar. Kreon, “*Götürün bunu*, böylece ölümüyle biz kirlenmiş olmayacağız” diyerek yaşayan ölümlülerin bir cesetten dolayı kirlenmesinden söz eder. Doğar doğmaz bir bedene sahip olmak, bedenle görünür olma durumu kelimenin geniş anlamındaki bütün iktidarların, kişilerin üzerinde zulüm gösterdikleri, kendi gereklerine uygun olarak dönüştürmeye çalıştıkları bir toprağa dönüştürür. Haz ve acının sürekli bir arada olduğu beden, sürekli canhıraş yaşama hali Eraslan Sağlam’ın rejisinde de vurgulanmış. Oyuncular bir hareket, koşuşturmaca halinde, sahne bedenlerin hareketiyle deviniyor. Bilhassa muhafızın Antigone’yi yakalayıp üstüne oturduğu sahne, bedeninin nasıl ideoloji tarafından ayaklar altına alındığının bir fotoğrafı adeta.

Anouilh’un Antigone metni prologla başlar. Anlatıcı, sahnedeki şahısların Antigone’un macerasını oynayacaklarını

söyler. Reji yorumu olarak oyunda prolog sahnelerinin çıkarıldığını görüyoruz. Çıkarılan prolog yerine oyunun başında bir hareket dramaturjisiyle sinema filmlerinin başındaki sessiz planlar gibi bütünsel bir sahne oluşturulmuş. Böylece gerilimin izlerini taşıyan prologun anlatısal bölümü başka bir anlatım diline evrilmiş. Prologdaki anlatının getirdiği dilsel yük, ya çıkarılmış, ya hareketle anlatılmış ya da oyunun ilerleyen kısımlarında anlatı olarak oyuna yedirilmiş.

Fransız yazarın, oyunu 2. Dünya Savaşı sırasında Alman işgâli altındayken yazması önemlidir. Nazi zorbalığını anımsatmak amacıyla yazıldığı belli olan metin karşılığını da bulmuştur. Dönemin izleyicileri tarafından Kreon, Vichy Hükümeti; Antigone, Fransız direniş hareketi olarak anlamlandırılmıştır. Sağlam rejisinde bu anımsatmayı fiiliyata geçirir. Oyuna bir final sahnesi yazar ve ekler. Metnin 1944 Paris’inde Nazi zorbalığı altındaki direnişe denk geldiği zamanın altını çizerek daha geniş bir zamana çeker. Naziler tarafından kuklalaştırılmış bir yönetim özelinden faşist bir yönetimin kuklalaştırdığı düzene işaret eder.

Anouilh, psikolojinin de bilgisiyle, Kreon’u çok boyutlu yazmıştır. Bir yandan Antigone’u kurtarmaya çalışırken ve bunun için Antigone’a yalvarırken (Sophokles’in metninden farklı olarak Antigone’un cesedi toprakla örtme eylemini bile örtbas etmeye çalışırken), öte yandan statükonun devamlılığını sağlamaya çalışır. Biz tüm bu çatışmaları Erhan Tuna üzerinden görmekteyiz; tavırları, bedensel jestleri bunu destekler.

Reji, metindeki Koro bölümlerini Dadı üzerinden söyler, böylece Aysan Sümercan Koro’nun üstlendiği vicdanın sesi olma durumunu kendi karakterine göre yoğurarak katmanlı bir oyunculuk gösterir.

İsmene’e hayat veren Tuğba Zehra Sağlam, iki kızkardeş arasındaki o derinlerdeki



çekişmeyi, kıskançlığı, hayranlığı, karındaşlığı çok güzel yansıtıyor.

Sophokles diğer tragedyalardan farklı olarak Antigone metninde silik, kişiliksiz bir nöbetçi asker yerine kişilikli bir nöbetçi/ muhafız yazar. Hatta bunun trajik gerginliği azaltmak için konmuş bir karakter olduğunu yorumlayanlar da olmuş olsa da bu onun gerçekliğidir. Çünkü onun hamuru asıl soydan değildir. Anouilh da metninde Sophokles'in bu karakterine sâdik kalmıştır. Muhafız yer yer Shakespeare tragedyalarındaki uşaklara benzeyen eğlenceli bir tiptir. Sadettin Okumuş tam da bu belirtmelere uygun bir muhafızı canlandırıyor. Haimon'u canlandıran Ekremcan Arslandağ oyunun başarılı ışık tasarımını da üstlenmiş. Bilhassa final sahnesinin zorluğunu düşününce gerek oyunculuk, gerekse ışık tasarımı anlamında kıymetli bir emek verdiği belli oluyor.

Yâveri canlandıran Oğuzalp Kutlu ile 2. Muhafızı canlandıran Gökçe Taş'ı da tebrik ediyorum.

Sahne karakterini ayakta tutanın önündeki engeller karşısındaki eylemi sürdüren motivasyonu olduğunu biliyoruz. Antigone'ye hayat veren Ayça Bildik karakterin tutku ve öfke arasında gezinme halindeki motivasyona çok hâkim.

Giysi Tasarımını üstlenen Hüseyin Özay işlevsel ve dönemler arası geçişliliğe vurgu yapan bir çalışmaya imza atmış. Sahne tasarımını yapan Cihan Aşar'ın, yazarın belirttiği



“Birbirine benzer üç kapı” vurgusuna sâdik kalıp rejinin dekor yorumunu hayata geçirmiş. Dekor tragedyalardaki “Yazgı, Çember” vurgusuna gönderme yaparak hem antik, hem de günümüz arasında bağ kuruyor.

Oyundaki aksesuar kullanımı da oyunun dili açısından önemli. Bilhassa sahnedeki tek büyük aksesuar olan masa: şölen sofrasına, dertleşme sofrasına, kumar masasına, iktidarın masasına, yazgıyı kesintiye uğratmak için çembere konan kadere, iktidarın taşıması gereken yüke, kurban - işkenceci arasındaki vicdan / alay sınırına, Antigone’un çocukluğunda altına sığındığı masaya / elini tuttuğu babasına, mezar taşına, gerdek yatağına, İsmene’nin attığı köprülere, Antigone ile Kreon’un kıyasıya çekiştiği bir mekân / veyahut akıl ile vicdanın yüzyıllardır çekiştiği yer kürenin kendisine dönüşme fikrini beğendim. Böylece tek bir nesne üzerinden çok anlamlı bir katman oluşturulmuş.

Sophokles’in Antigone’sinde biz Antigone’yi

mağaraya gönderildikten sonra görmeyiz, Antigone tragedyası onsu devam eder ve biz Kreon’un felâketine tanık oluruz. Aynı durum Anouilh’un metninde de söz konusu. Sağlam’ın rejisi burada bir kapı açar. Bu kapı bana André Bonnard’ın çok sevdiğim bir betimlemesini hatırlattı: “*Yeryüzünün o zifiri karanlığına diri diri kapatılacağını bilen Antigone’un cevapları, konuşmaları, hareketleri sanki ateş parçalarına dönüşür. Antigone’un kendi ölümüyle birlikte görkemli bir utkuya ulaşacağı konusunda bizim içimizde umut yeli estirir*”. Tragedyalardaki yoğun pathos / acı seyirciyi kilitler; amacı da budur zaten. Sağlam rejisinde Bonnard’ın umut betimlemesine nazire yaparcasına oyunun sonuna kadar Antigone’u sahnede tutar. Antigone’u, mağaradaki hâli ve sonrasını sahnenin seyircilerce görülecek en yakın noktaya konumlandırır. O görkemli yok oluş ve umut sahnede, seyircinin aklında asılı kalır. Böylece biz o acı halinden bir nebze de olsa sıyrılır ve düşünme imkânı yakalarız.



Sadelğin Estetiği

Godot'yu Beklerken

BANU ÇAKMAK

Stüdyo Oyuncularının sahnelediği *Godot'yu Beklerken* oyununu, yılın son gösteriminde, 15.05.2017 pazartesi akşamı saat 20.30'da Zorlu Drama Sahnesi'nde seyrettim. Samuel Beckett'in yazdığı bu oyun, zaten farklı anlatım biçimi, içerdđi anlam evreni ve tiyatro tarihinde bir dönüm noktası oluşturması dolayısıyla benim okuma serüvenimde çok özel bir yerde konumlanmıştı. O yüzden ne zaman, nerede, kim tarafından sahneye koyulursa koyulsun dikkatimi çekecekti. Ancak oyunun, yılın oyunu, yönetmenin yılın en iyi yönetmeni ödülleri almış olmasıyla elbette daha çok meraklandırdı beni.

İnsan bu kadar ödül almış, son zamanlarda epey ses getirmiş bir oyun söz konusu olup metin de bu denli önemli olunca ister istemez "Acaba sahnelemede ne yapıldı?" sorusunu soruyor. Bunun içine benim ilk baktığım yer genellikle oyunun afişidir. Baktığım afiş bilinçli bir biçimde fazlaca sadeydi, hatta oyunun dekor eskizi gibiydi, denilse yeridir. Kişilerin sahnede nerede konumlandığını, sahnede hangi nesnelere kullanıldığını sadece yazılardan ve küçük taş parçalarından anlayabileceğiniz bir eskiz... Afiřin bir başka özelliği de fazlaca matematiksel, öğelerin bulunduğu yerler itibariyle fazlaca geometrik oluşuydu. Oyuna gidince aslında bu afişin bütün oyunu nasıl da özetlediğini

anladım. Gösterişsiz, yalın, basit...

Aslında oyunlarda en çok dikkat ettiğimiz şey metne getirilen yeni yorum ya da sahneleme biçiminde dramaturjik olarak merkeze alınıp büyütölen bir öğedir. Ancak bunun aksine bu oyunda görölen, bilinçli bir yorumsuzluk, abartıdan uzaklıktı. Şöyle de denilebilir: metnin üzerine çıkan bir yorumdan kaçış dramaturjik bir tercihti sanki. Çünkü bazen metin tek başına zaten o kadar çok anlam içerir, duygu ve imge uyandırır ki insanda, onun üzerine çıkmaya gerek kalmaz. Tam da böyle bir özellik taşıyan *Godot'yu Beklerken*'in Stüdyo Oyuncuları tarafından gerçekleştirilen Şahika Tekand yönetimindeki sahnelenmesi metne sadık bir yalınlaştırmanın eseriydi. Belki de en önemli şeyi, "hayatın saçma ve anlamsız olduğu gerçeği"ni anlatmanın tek yolu olarak anlamsızlığı seçmiş bir yazarın oyununu sahnelerken anlamdan özellikle kaçınarak yazara bir saygı duruşunda bulunuyordu yönetmen.

Sahne ışıklandığında sahnedeki manzara şuydu: kuru bir ağaç, arkada projeksiyonla yansıtılmış ay görüntüsü, önde şapkasıyla uğraşan Viladimir, arkada ayakkabılarıyla başı derte olan Estragon... Oyunda metne yapılan tek ekleme arkaya yansıtılan ay görüntüsüydü ve bu o kadar önemli, bir o kadar da basit ekleme zaman ve mekân konusundaki tüm bilgiyi üzerinde taşıyordu. Ayın arkadaki



görünümü, seyircinin bu çorak arazinin dünyanın herhangi bir yeri olduğunu anlaması için yeterliydi, yine bu ayın farklı görünüm alması, arkada çeşitli yerlerde konumlanması aslında zamanın geçmekte olduğunu tek açık göstergesiydi. Oyun, Viladimir'in "Yapacak hiçbir şey yok" cümlesiyle başlıyor, bu cümle oyunun çeşitli yerlerinde yine onun tarafından tekrarlandıkça hiçlik duygusu bir tokat gibi vuruyordu seyircinin yüzüne. Zaten sadece bu cümleyle oyunun her şeyi anlattığı düşünülürse çok büyük yorum ve eklemelere gerek olmadığı da anlaşılabilir.

Oyunda oyun oynayarak, öyküler anlatarak zaman geçirmeye, oyalanmaya çalışarak Godot'yu bekleyen iki oyun kişisi hem ilk perdede hem de aradan zaman geçtikten sonra ikinci perdede birbirlerine köle-efendi ilişkisiyle bağlanmış Pozzo ve Lucky'yle karşılaşır. Lucky ilk perdede, konuşup dans edebilir ama saçmalar, ikinci perdede Pozzo kör, Lucky dilsizdir. Zamanında efendisine ses çıkarmayan, düşünmeyen, anlamlı cümleler kuramayan Lucky için artık iş işten geçmiştir. Yoksunluğun, bağımlılığın, eksikliğin bir örümcek ağ gibi çevresini kuşattığı bu insanlar çaresizdir. Bu durum sıklıkla yinelenen bir başka cümlede durmadan hatırlatılır. Estragon her gitmek istediğinde Vladimir ona gidemeyeceklerini

söyleyip Godot'yu beklediklerini anımsatır. Bu kişiler bu sözlerle ölümü beklemeye yazgılı insanlığın çaresizliğinin göstergesi olurlar. Öne çıkan duygu, tekrarlanan cümleler eşliğinde önce hiçlik sonra çaresizliktir.

Aslında bütün dünyanın, insanlığın durumudur bu. Metne getirilen küçük bir başka yenilikle verilir bu düşünce. Lucky'nin efendisi Pozzo'nun direktiflerine uyararak saçma sapan dans ettiği sahnede arkada ay çeşitli evrelerde hareket ederek zaman geçmeye devam eder. Lucky sürekli elinde Pozzo'nun eşyalarını, daha açık bir deyişle dünyanın yükünü taşımaktadır. Bu haliyle Zeus'un cezalandırdığı mitolojik karakter Atlas'ı anımsatır. Bir başka bakış açısından dünyevi olanın peşinde amaçsızca koşup anlamsızca konuşarak zamanın geçtiğini unutan insanlığın taşıdığı yüküdür bu. Neresinden bakılırsa bakılınsın Lucky'nin gülünç ama bir o kadar da acıklı durumu yakın gelir insana bu sahnelemede.

Beklemek eylem midir? Tartışılır hep... Ama bu oyun gösterir ki aslında en çekilmez, en zor olanıdır beklemek, hepimizin yaptığı da budur ve böylece insanın hayatı boyunca yaptığı onca şey yalnızca ölümü beklemeye indirgenmiştir. Beklemenin farkında olduğu an acıtıcı bir deneyime dönüştüğünü göstermek için seyirci de oyunda bekleme edimiyle yüzleştirilir. Öyle ki uzun uzun seyirci ve oyuncu birbirine bakar,

ne bir söz söylenir ne de sahnede bir şey olur. Yer yer karanlıkta kalıp bekler seyirci, bazen de hareketsiz, boş bir sahneye bakar. Klasik tiyatro algısını kıran bu uzun sessizlikler tam da oyunun tartıştığı kavramı sorgulamaya hizmet eder: beklemek nasıl bir şeydir? Zor!

Ağaç yeşerir, ay evreler yaşar, yer ve görünüm değiştirir ama insan hep bekler, bu hiç değişmez, hatta beklerken yaptığı şeylerde de bir değişiklik olmaz. İki perdenin sonunda da küçük bir çocuk gelir, metinde de olduğu gibi. Godot'un bugün gelmeyeceğini, yarın geleceğini söyler. Bu sahnelemedeki tek fark çocuğun modern kıyafetler giymiş olması ve sürekli elinde günümüzde çok yaygın olan tabletle oynamasıdır. Ana metindeki küçük ve yapay umudun güncelleştirilmesidir bu adeta. Bu yolla oyunda yaşanan durumu fazla uzakta değil, bizzat yaşadığımız çağda bulabileceğimiz gösterilmiş, çağımızın izleyicisine şöyle bir göz kırplılmış olur.

Oyunun sonuna doğru Pozzo'nun söylediği sözler bir kez daha çok etkili bir tonda pekiştirir oyunda hâkim olan duygu ve düşünceleri: Bir ayağımız mezarda doğuyoruz hepimiz. Daha açık bir deyişle, bu sözle, doğduğumuz andan beri ölümü beklediğimizin farkındalığını yaratır oyun bizde. Bütün olarak bakıldığında o çok değer verdiğimiz yaşamak, beklemeyle eşitlenmiş olur.

Böylece görüyoruz ki, söylemi, biçimi, üslubuyla iyi bir oyun metnine bazen hiç müdahale etmemek yeniden yorumlamak için onu bozmaktan çok daha iyidir. Yalnızca metni anlamak, onun taşıdığı duyguları hissetmek ve bunları en etkili şekilde seyirciye aktarmanın yolu, belki de Viladimir'in dediği gibi hiçbir şey yapmamaktır. Özetle, afişinden dekoruna, oyunculuğundan rejisine sadeliğin estetiğiyle yetinen Stüdyo Oyuncuları'nın Şahika Tekand yönetimindeki *Godot'yu Beklerken* yorum(suzluk)u, hem varoluş sorunu hem de tiyatro adına hiçbir şey söylemiyor görünürken pek çok şeyi haykırmanın ironisini taşıyor...



Bir Meşrutiyet Faciası Yahut Gündüzlerimiz

NURTEN ÇELİK

46

Hepimiz “Ben kimim?” sorusunu kendimize sormuşuzdur ve bu zor soruya yanıt ararken bir çıkmazın içinde bulmuşuzdur kendimizi çoğu zaman. Nedir bizi “Biz” yapan? Başkalarından farklılığımız mıdır benliğimizin sınırlarını çizen? Benliğimizi kendimiz mi yaratırız, yoksa başkaları mı yapar bunu bizim adımıza? Benliğimizle ilgili bir soru başka bir soruyu arkasında getirir ve bizi bilinmezliklere sürükler. Tüm sorular yanıtsız kalabilir, kalacaktır da çoğu. Benliğimizi keşfetme süreci yanıtsız sorularla boğuştuğumuz bir yolculuktur o zaman ve cevaba ulaşamayacağımızı bildiğimiz halde yolculuğa çıkmayı göze alırız o zor soruyu kendimize sorarak. İşte Seyyar Sahne’nin yeni oyunu *Bir Meşrutiyet Faciası Yahut Gündüzlerimiz* çarpıcı hikâyesiyle benliğimizi sorguladığımız böyle bir yolculuğa çıkarır bizi.

Volkan Çıkıntioğlu’nun kaleme aldığı ve Celal Mordeniz’in yönetmenliğini üstlendiği *Bir Meşrutiyet Faciası Yahut Gündüzlerimiz* üç farklı karakterin kendi benliklerini bulma sürecini gözler önüne serer. Sadece üç tane sandalyenin bulunduğu sahnede, oyun rüyada olduğunu sandığımız, birbirini tanımayan üç karakterin (Ali, Metin ve Feyyaz) geçmiş yaşantılarını seyirciyle paylaşmalarıyla başlar. Bir yazar olan ve henüz hiçbir kitabı basılmamış olan Metin (Volkan Çıkıntioğlu)

nişanlısı tarafından terk edilir. Şiir ve dinî kitaplar okumayı seven ve kurallara bütünüyle bağlı bir memur olan Ali (Hakan Emre Ünal) müdürüne şiir okumakta ve dinî söylevlerde bulunmaktadır. Feyyaz (Doğu Can) ilaçlarla hayatta kalmaktadır; baba ve ablasından nefret eden Feyyaz babasının ölüm haberinin üzerine dört gözle beklediği mîrası artık alabilecektir. Gözlerini açtıklarında kendilerini çok farklı bir mekânda ve uzamda bulan oyuncular çıkışı olmayan, bilinmeyen bir mekânda sıkışıp kalmışlardır. Nerede olduklarını, niçin oraya geldiklerini, en önemlisi var olup olmadıklarını sorgulamaya başladıklarında, gerçek ile hayâlin arasındaki ince çizgi ortadan kalkar; gerçek ile hayâl artık iç içedir. Arada bir konuşan, dıştan gelen boğuk ses, oyuncuların farklı bir uzamda ve mekânda olduğunu açıkça gösterirken, seyirciyi karakterlerin hayâl mi, gerçek mi olup olmadıklarını sorgulamaya iter. Sahnede oyuncuların karanlıkta kalması ve ışık renk tonunun oyuncuların durumlarına göre değişmesi seyirciye iki farklı uzamın varlığını işaret eder. Karakterlerin durumlarıyla ilgili belirsizlik, seyircide merak uyandırmakta ve bu merak duygusu arada bir konuşan adamın mırıltılarıyla ve ışık efektleriyle daha da artmaktadır.

Üç farklı kişi kendi varlıklarını sorgularken seyirci de aynı soruları kendine sorar. Üç oyuncu kendi benliklerini tanımlamak



*Bir Meşrutiyet
Faciası Yahut
Gündüzlerimiz'in*
oyuncuları:
Hakan Emre Ünal
Doğu Can
Volkan Çıkıntoğlu

için farklılıklarını sıralar: Feyyaz uzundur, Metin kısadır; Metin'in sakalları daha az çıkmıştır, Ali sakallıdır. Farklılıklarıyla benliğini ortaya koymaya çalışan bu üç karakter sahnede birbirine ayna tutmaktadır. Kendi benliğini arayan seyircinin de ister istemez kendi farklılıkları gelir aklına ve böylelikle bu üç oyuncu seyirci için adeta ayna olur. Kuralları tanımayan, yaratıcılığını ortaya koymak isteyen ve toplumsal ve dini kurallara sıkı sıkıya bağlı karakterler ölmek üzere olan bir kişinin üç farklı yönünü yansıttıklarını düşündüklerinde, aslında bizim benliğimizin de farklı yönlerine ışık tutmaktadırlar. Hem kurallara uymak isteriz, hem de onları yıkmak, hem üretmek isteriz, hem de hiç çalışmamak... Yani, bu üç karakter bizim iç sesimizdir ve sahnede insan benliğinin karmaşasını sunar seyirciye.

Oyuncular kendilerini bir yazarın kafasında

yarattığı üç farklı karakter olduklarını varsaydıklarında, yeni bir benlik sorgulama süreci başlar. Oyuncuların gerçeği artık onların hayali olmuştur. Karakterlerin davranışlarını yazar mı belirler yoksa böyle davranmakta özgürler mi? Kim karar verir buna? Yaşayan mı? Yaratan mı? Tüm bu sorular onların benliklerinin sınırlarını kesinleştiremez ve seyirci yine bir belirsizlikle karşı karşıyadır. Oyuncuların yazarı görüp tasvir etmeleri gerçeği hatırlatır bize ama karakterlerin hayâli olur bizim gerçeğimiz. Ya yazar yaratmaktan vazgeçerse bu karakterleri? Ne olacaktır? Onlar ölecek mi daha var olmadan yoksa başka bir yazarın kaleminden mi doğacaklardır?

Sahne baştan sona üç karakterin varoluşlarını sordukları farklı bir uzamsal mekândır artık bizim için; ölmek üzere olan kişinin geçmişi yahut istekleri, bir yazarın karakterlerini yarattığı yer veya bir rüya



âlemi. Bu üç farklı âlem zaman zaman karakterlerin geçmiş yaşantı hikâyeleriyle bölünmekte ve bu durum seyircide belirsizlik duygusu yaratmaktadır. Kim olduklarını sorgulamaları bitmeyecektir. Bu benliğini arama süreci karakterlerin bu üç farklı boyut arasında geçiş yapması ve geçişlerde sahnede konumları değişmeleriyle daha da çarpıcı hâle gelir. Yerine göre sandalyede oturmakta ve sandalyelerini değiştirmekte veya sandalye üstünde ayakta durmaktadırlar. Rüyada olduklarında hikâyeleri birbirine geçmektedir. Yazarın dünyasında yarattığı karakterler olduklarını düşündüklerinde hareketlerini kontrol edemezler; sanki dışarıdan gelen komutlara göre hareketleri şekilleniyormuş hissi uyanır seyircide. Yazar ne yazıyorsa onlar için, o rolü oynarlar.

Oyunun son sahnesinde varoluşlarıyla ilgili çeşitli görüşler öne sürerler. Belki de onlar gerçektir ama onları yaratan yazar hayaldir. Belki de üç evsizdir onlar; kendilerini Ali, Metin ve Feyyaz diye çağırıyorlardır. Yazar ölmüş müdür? Yeni Aliler, Metinler, Feyyazlar yaratılacak mıdır? Bitmek bilmez kendini bulma çabası... Ali, Metin ve Feyyaz uçsuz bucaksız denizde gün batımını izlemeyi ve

yıldızlara bakmayı hayâl ederler. Bir kaçıştır sanki rüya olduğunu düşünmek. Yanıtını bulamadığımız soruları bir yana bırakıp rüyamıza dalmak... Bizim kaçışımızdır onların kaçışı... Belki de bu yüzdendir ki, oyun sonunda, yıldızların altında hoş bir müzik eşliğinde oyuncuların rüyasına ortak oluruz ne zaman uyanacağımızı bilemeden. Bu rüya hep devam edecektir midir, bilinmez. Oyun başlığının çağrıştırdığı gibi, oyuncuların kendi benliklerini bulmaya çalıştıkları rüya aslında kâbusa dönüşür onlar için. Onlara bakan gözler olarak onların rüyalarına da, kâbuslarına da ortak oluruz. Onların rüyası bizim rüyamız, kâbusu bizim kâbusumuz olur. Bu rüya-kâbus ne zaman bitecektir bilinmez. Belki de “Ben Kimim” sorusunun cevabı gelene dek bitmeyecektir rüya. Bizi bu rüyanın içine çeken oyun kendi benliğimizi anlamamızda bize çözümler sunar fakat kesin bir cevap vermez, hatta sorularla baş başa bırakır. Bizi bitmek bilmeyen bir yolculuğa çıkaran, eğlendirirken düşündüren ve gerçek ile hayâlin iç içe geçtiği oyunda benliğimizin en derin gizlerine tanık oluruz. Oyunun sonunda “Ben Kimim?” sorusunu defalarca tekrarlarken buluruz kendimizi.





Sezonun en büyük alkışı bizden seyircimize gelsin

2016 - 2017 Tiyatro Sezonunda*

14 Farklı Oyun ile,

Bölge Turnelerinde **10 temsil**, Ulusal Turnelerde **13 temsil**,
Uluslararası Turnelerde **3 temsil** ve Merkezde **185 temsil** ile

Toplamda 211 Temsil, 56,730 Seyirci



*Ekim 2016 - Mayıs 2017

Su Basmış Opera Sahnesinde Aryalar: Pina Bausch'un *Arien*'i

MEHMET KEREM ÖZEL

50

Büyük bir kısmı suyla kaplanmış sahnede, loş ışıkta, bir yandan da yağmur yağdırılırken, hırçınca etrafa sular sıçratarak dans eden dansçıların arasından belirip, sahnenin en arkasından öne doğru yavaş ve paytak adımlarla yürüyen bir su aygırı; kaybolmuş gibi, şaşkın, mâsum ve savunmasız. Kim yanlış yerde; su aygırı mı yoksa dansçılar mı? Yer neresi? Gerçek bir sahnede miyiz, yoksa dansçılardan birinin zihnindeki - belki de rüyasındaki - bir mekânda mı? Su aygırı kadar, bulunduğu mekâna yabancı kalan başka kimler var? Dansçılar mı? Biz seyirciler mi? Yoksa insanlığın geneli, hepimiz mi? Dünyada ve hayatta hepimiz birer su aygırı mıyız? Yalnız, şaşkın ve kaybolmuş? Su aygırı yalnız değil aslında; bir genç kız var onunla ilgilenen, ona âşık olan, kur yapan. Belki de genç kızın hayâlidir o su aygırı; hiç karşılaş(a)mayacağı âşkıdır; kim bilir?...

Yukarıda anlattığım sahne ve yaptığım yorumlar Pina Bausch'un *Arien* (*Aryalar*) başlıklı yapıtına ait. *Arien* 2000 yılındaki son sahnelenmesinden 17 yıl sonra, 18-28 Mayıs 2017 tarihlerinde, 1979'da ilk defa sahneye konduğu Wuppertal-Barmen Operası'nda seyirciyle tekrar buluştu.

GERÇEK İLE GERÇEKLİK

Arien bütün yan ve arka sınırlarına kadar gözüken çıplak bir sahnede; (ortadaki) esas sahne zemininin bütününün ayak bileği yüksekliğine kadar suyla kaplı olduğu, yan ve arka sahnelerinse normal / kuru olduğu bir mekân düzenlemesine sahip. Sahnenin derinlemesine iki yanında makyaj masaları, boy aynaları ve sandalyeler dizilmiş; bazısı su içinde, bazısı kuru tarafta. Şöyle de söylenebilir: büyük bir kısmını su basmış bir kulis görüntüsü var karşımızda. Yapıtın başlamasına yakın, sandalyelere yavaş yavaş dansçılar yerleşiyorlar; kitap okuyan, aralarında sohbet edenleri, sigara tütüreni, yalnız oturanı, aynada prova yapanı; hepsi kendi dünyalarındalar ve bu dünyayı su basmış olduğunun farkında değil, ya da bu durum onlar için sıradışı değil, normal; onların normal bu; biz seyircilerin anormal bulduğumuz.

Dansçılar yapıt boyunca bazen kendi içlerine / dünyalarına kapalı olarak zaman geçirecekler, bazen bizi bütünüyle fark ederek davranacaklar; bizden özür dileyecekler, bizlerden bir şeyler talep edecekler, bize bir şeyler yaptırmaya, bir şey anlatmaya, sevimli

gözükmeye çalışacaklar, bizi güldürecekler; bazense sanki bizler veya sahnedeki diğer dansçılar yokmuşcasına, kendi yalnız âlemlerinde yaşayacaklar, kaybolacaklar; örneğin çırılçıplak bir adam, sahnenin arka tarafında derin bir havuza dönüşen suya girecek, yüzecek, balıklama atlayacak - yani etrafında kimsenin olmadığını düşünen doğadaki veya kumsaldaki çırılçıplak bir insanın sahip olacağı bütün doğallığıyla suyla hemhal olacak, sudan çıkıp yüzüstü yatıp dinlemeye başlayacak, ama - gerçekten de o zaman zarfında ne bir ses, ne bir insan varken ortaklıkta - nedense bir anda huzursuz olacak, belki uzaktan birilerinin geldiğini zannedecek -birileri de gelmeyecek aslında -, ve utanıp havluyla önünü gizleyip hızla sahneden kaçacak. Dolayısıyla Pina Bausch *Arien*'in arsız 130 dakika süren seyri boyunca her bir sahnesinde gösteri sanatlarının hem "gerçek"i hem de "gerçeklik"iyle oynayarak seyircinin farkındalığını her an diri tutuyor.

ATMOSFER

Arien'de bolca çocuk oyunları oynayan, çocuk şarkıları söyleyen; çocuklar gibi koşuşan, kontrolsüzce bağırıp çağıran, şakalaşan; - tam da çocuklar gibi - bir anda yaptıkları şeyi bırakıp sahnedeki büyük masaya yığılı yiyecek-içecekten hızlıca bir şeyler atıştırıp sonra tekrar yaptıkları işe dönen; biz seyircilere fıkralar, kısa komik hikâyeler anlatan; birbirlerini sanki oyuncak bebeklermiş gibi rengârenk kıyafetlerle, aksesuarlarla ve makyajla süsleyip püsleyen dansçılar var. Haliyle yapıtta coşku ve neşe eksik değil. Ancak yapıtın atmosferini yaratan esas duygu hüznün. Hatta sahneyi kaplayan öyle ağır bir hüznün ki, yalnızlıkla, ıssızlıkla ve huzursuzlukla katmerlenmiş.

İnsan sesi *Arien*'de hep tehditin, huzursuzluğun habercisi ve kaynağı oluyor. Hemen en başta, sakın caz müziğinin dingin atmosferini yırtan tiz bir kadın sesi,



onu sırtında taşıyan adamdan bağırarak indirmesini isterken kulaklarımıza tecavüz ediyor resmen; alçak tonda başlayan masum çocuk kahkahaları zamanla bir kakafoniye, tehditkar çığlıklara dönüşüyor; herkes bir çocuk oyununa dalmışken, dansçılardan birinin birinci balkondan aşağı atlamaya yeltendiğini fark ediyoruz hep birlikte, bu sefer sahnedeki diğer dansçılar gırtlaklarını patlatırcasına bağırarak onu vazgeçirmeye çalışıyorlar.

Sessizlik de var tabii yapıtta; ancak o anların dinginlik vermedikleri kesin. Sessizlikler uzun. Uzunlukları rahatsız ediyor; sessizliklerden



kesif bir tekinsizlik hissi yayılıyor salona. Örneğin; birebir canlandırılan, sâkin ve vakûr bir cenaze sonrası toplantısının sessizliği hiç de huzur verici değil.

SAHNE

Ayak bileği yüksekliğine kadar suyla kaplı sahne dansçıların hareketini kısıtlıyor, güçleştiriyor; bacaklara, bedene yapışan gece kıyafetleri dansçıları aşağıda çekiyor, ama onlar hiç istiflerini bozmamaya çalışarak vals yapmaya devam ediyorlar. Su, bazı sahnelerdeyse, hareketleri çoğaltıyor, hacimleştiriyor, etkisini artırıyor. Pina Bausch'la birlikte “dans tiyatrosu”nun temelini kuran en önemli figürlerden biri, aynı zamanda Bausch'un o yıllardaki hayat arkadaşı, mekân / sahne ve kostüm tasarımcısı Rolf Borzick, hareketin zeminle kurduğu ilişkiyi dert edindiği denemelerine *Arien*'de suyu

kullanarak devam ediyor. Nasıl 1975 tarihli *Der Frühlingsopfer*'de sahne mekânına hâkim olan killi toprak; nasıl 1980 tarihli *1980*'de Peter Pabst'ın, bir yıl önce zamansız ölen Borzick'in fikri doğrultusunda zemini bütünüyle kapladığı gerçek çimen; nasıl 1977 tarihli *Komm tanz mit mir*'de kıvrılıp duvara dönüşen sahne zemini dansçıların hareketlerini etkilediyse, nasıl 1978 tarihli *Café Müller*'de sahneyi kaplayan sandalye ve masa kalabalığı dansçıların hareket mekânlarına engel oluşturduysa, *Arien*'de de su sadece dansçıların hareketlerini değil yapıta dair her şeyi, bütün atmosferi belirleyen ana tasarım öğesi.

SIFIR NOKTASI

1979 tarihli *Arien* Pina Bausch'un öyle bir yapıtı ki, Bausch'un bundan önceki yapıtlarındaki bütün yaptıklarını, yapmaya çalıştıklarını, fikirlerini topluyor,



olgunlaştırıyor ve bundan sonraki yapıtlarına aktarıyor. *Arien*'deki birçok sahne, durum, hareket, olay; yapıtın ritmi, dengesi, kurgusu, atmosferi; eşya, obje, sahne ve müzik kullanım şekli hem ondan öncekilerden izler barındırıyor, hem de sonrakilere esin kaynağı oluyor. *Arien*'de çok bâriz bir şekilde *Café Müller* (1978) de var, *Vollmond* (2006) da, *Kontakthof* (1978) da *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2002) da, *Bandeneon* (1981) da, *Masurca Fogo* (1999) da. Bu nedenle sanki, geleceğe tek “Bir Pina Bausch Yapıtı” kalması gerekse; belki *Café Müller* veya *Das Frühlingsopfer* gibi başyapıtı sayılmasa da, en doğru seçim *Arien* olurmuş gibi geliyor bana; çünkü *Arien* Bausch'un, yaratma süreci dansçılara yöneltilen sorular üzerinden kurulan, belirgin bir hikâye izleği takip etmeyen, kurgusu serbest, sahne tasarımı görkemli, müzik seçimi eklektik

“dans tiyatrosu”nun bir nevi referans kitabı, hatta kullanma kılavuzu niteliğindeki bir örneği; *Arien* öncesi ve sonrası olan bir milat gibi.

YENİDEN SAHNELEME

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch topluluğunun idari müdürü Dirk Hesse'nin “yeni bir yapıtın prömiyeri kadar önemli” nitelemesini hak eden bu yeniden sahnelenme, Pina Bausch'un 2009'daki âni ölümünden bu yana topluluğun ramp ışıklarına çıkardığı en eski ve en görkemli Bausch yapıtlarından biri olmasının yanısıra, teknik olarak da en zorlularından biri.

Yapıtın bu yeniden sahnelenmesini önemli yapan başka bir öge de, topluluğun post-Bausch sürecinin yeni bir evresini başlatıyor olması. *Arien*, 2016 başında ismi açıklanıp, 2016-17 sezonunun başından beridir



toplulukla dirsek temasında olan, 1 Mayıs 2017'deyse görevine resmi olarak başlayan yeni sanat yönetmeni Adolphe Binder'in ilk icraatı. Tepedeki bu değişime paralel olarak, dansçı kadrosunda yaşanan kan değişimi de yine en bariz olarak bu yapımla görünür hâle geldi. *Arien*'in 23 kişilik dansçı kadrosunun neredeyse üçte ikisi topluluğa son beş yılda katılmış ve Bausch'la bizzat çalışmamış olan gençlerden oluşuyor. Neyse ki, bu yeniden sahnelemeyi çalıştıran kişi, Pina Bausch'un davetiyle ilk yılından itibaren Tanztheater Wuppertal kadrosunda bulunmuş ve *Arien*'in 1979'dan 2000'e kadarki sahnelemelerinde başrolü oynamış, topluluğun en eski protagonistlerinden Josephine Ann Endicott. İster seyirci olun ister eleştirmen "Bir Pina Bausch Yapıtı"nından alınan en büyük keyiflerden biri, yıllar boyunca

sahnelede görerek neredeyse ailenizden biri gibi tanıdığımız dansçıları seyretmektir. Her ne kadar bu yeniden sahnelemede bu keyiften büyük oranda mahrum kalınsa da, Endicott'un titizliği sayesinde, başta Endicott'un rolünü üstlenen Breanna O'Mara olmak üzere bütün genç dansçılar, rollerini neredeyse kendileri (kendi geçmişlerinden, kendi duygusal dünyalarından, kendi bedenlerinden) çıkarmış kadar, Bausch'ın inceliklere vakıf olmaya çalışıyorlar.

Hiç kuşkusuz Bausch'un gözü, dolayısıyla sahnelemelerin o hayattaykenki kalitesi, artık hep eksik kalacak, ama bu yeniden sahnelenmeyle bir kere daha kanıtlandı ki, Bausch'un dünyasına en yakın, onu en iyi anlayan sahnelemeler Tanztheater Wuppertal Pina Bausch'un eski ve yeni dansçılarının işbirliğinden çıkacak.



biriken'den: Kıyamet, Aşk ve Tekillik

MELİKE SABA AKIM

Biriken, Melis Tezkan ve Okan Urun tarafından kurulan ve iki kişiden oluşan bir sanat topluluğu. 2006 yılından beri video, performans, yerleştirme gibi disiplinleri kendilerine has bir dille bir araya getirerek çeşitli teatral işler üretiyorlar; fakat ekip daha çok 2015 yılından bu yana sahnelenen *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'yle görünürlük kazandı. biriken'le Moda'da buluştuk ve diğer işlerine de yer yer değinerek, prömiyerini 20. İKSV İstanbul Tiyatro Festivali'nde yaptıkları oyunları *Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi*

üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Melike Saba Akim: *Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi'yle (KKKK) başlayalım. Mekân bir pavyon, ya da "pavyon" kodlarını kullanarak kurguladığımız belirsiz bir aralık. Üç kişi var içeride; sözde kalplerini kapatmışlar, kıyamete kadar. Kıyamet bir yandan bir sonu, yok oluşu imliyor; öte yandan ne zaman geleceğini bilemediğimiz bir varsayım; bir gerçeği var mı, yok mu bilemiyoruz. Fakat korkunç bir varsayım, tüm günahların etrafa saçıldığı, acının, yıkımın geldiği bir bitiş miti. Kıyamet üzerine konuşalım önce.*

55



biriken ekibi: Melis Tezkan, Okan Urun



Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi

56

İyiliklerin ve kötülüklerin hesaplanacağı bir zaman kıyamet, seçtiğiniz mekânsa bir pavyon. "Zaten kıyameti yaşıyoruz" gibi bir şey söylenebilir mi çok kabaca?

Melis Tezkan: Bizim çıkış noktamızda sanırım kıyametin iç içe geçmiş iki hâli vardı. İlk kişisel kıyametler, en basitinden aşk acısı gibi kişisel kıyametler. Böyle söylüyorum çünkü oyuna referans olan Tarkan'ın şarkısı da *Kış Güneşi* kıyameti biraz oradan yaşıyor. Şarkıda "aşk acısı eşittir kıyamet" denmese de, sonuçta sözcük o kavramsal çerçeveye içerisinden kullanılıyor. İkincisi de tabii dışarıda kopan kıyamet. Aslında her iki tarafta da dinsel bir referanstan çok biraz deyimsel bir yaklaşım var. Kişisel kıyamet: kalbinin yarılması, kalp acısı, kişisel olarak kendi hayatında yaşadığın kıyametler. Ötekiyse dışarıda gerçekten olmakta olan şey. Şu an belki biraz daha alıştığımız bir süreçten geçiyoruz ama bir buçuk yıl önce bu işin hazırlığı içerisindeyken, dışarıda olup bitenler git gide daha fazla kıyamet gibi geliyordu bize.

Okan Urun: Ama tabii ki doğrudan kutsal kitaplardaki şekliyle düşünmesek de, kıyamet ve dünyanın sonu fikri var

oyunda. Oyun kişileri için belli bir zamanda bir şeyin sonu gelmiş, o zamandan sonra da artık oradalar. Daha fazla acıtmamak ve acıtmamak için oyalanıyorlar. Aslında kıyamet gibi olan şey orada yaşanıyor bir süre sonra. Aşk kıyameti, ya da aşk felaketi o ortamın da değişmeye başlamasıyla apokaliptik bir şeye dönüşüyor. Atmosferi de öyle düşünüyorum ben, ışık da öyle, sahne de öyle, biraz apokaliptik bir durum var.

M. Tezkan: Bir yandan da erotik bir tarafı var. Kıyametten tut atmosfere kadar.

O. Urun: En başta henüz karakterler de ortada yokken gece fikri üzerine, gecenin o ikircikliği üzerine düşünmüştük. Sen demin dedin ya, sevap / günah, iyilik / kötülük... Gece hem esrarlı, gizemli, tehlikeli, ama öte yandan kendin olmana imkân veren bir tarafı var gecenin. Çünkü karanlıkta dönüşebilirsin. Ya da kendini gösterebilirsin. Paradoksal olarak, korkarak içine çekileceğine, daha da açabilirsin kendini. Yani gündüz bambaşka, gece bambaşka olan insanlar örneğin. Kurt adam miti gibi.

M. Tezkan: Evet, kıyamet acaba aslında insanlığın da sonu mudur, yani insanlığın

sayısal olarak tükenmesinden çok kalitesinden vermesi. Git gide insanlığından çıkması. Biraz da böyle bir dönemden geçiyoruz ya. Sayısal olarak tükenmenin de ötesinde, insanla ilgili iyi olduğu söylenen şeylerin bitişine tanık oluyoruz. Belki kıyamet temasını bize getiren ve onu gündelik anlamda yaşatan, “dünyanın sonu” deyimini dilimize düşüren şey biraz da bu. Aslında karanlık, insanların içgüdülerine döndüğü bir alan. Hayvanlar da öyle, geçen gün okuduğum bir yazıdan aklıma takıldı: kadınların %99’u doğuma gece başlıyorlar, gece vücudun harekete geçmeye başlıyor. Hatta o yüzden “Doğum odalarının aydınlık değil karanlık olması gerekir”, deniyor. Çünkü tıpkı cinsellik gibi bu da mahrem bir şey ve tıpkı hayvanlardaki gibi karanlığa kaçıyorsun aslında.

O. Urun: Kediler de karanlığa saklanır ya, dolaplara girerler.

Kalplerini kapatmış, öfke içinde ve acı çeken üç kişi var pavyonda; sonra içeri bir melek sızıyor. Aslında çok bilindik bir dramaturji bu. Kapalı, korunaklı bir alana dışarıdan biri gelir ve tehlikeyi getirir. Bu şablonu ters yüz ettiğinizi söyleyebilir miyiz? Korunaklı alana - ki burada pavyon - dışarıdan gelen kişi - pek iyilik timsali olmasa da - bir melek bu kez.

O. Urun: Tabii, pavyon aslında ne kadar korunaklı bir alan olabilir ki; ve evet orada melek özelliklerini taşıyan bir varlık var. Fakat kötü melekler de var, melek zaten her zaman iyi bir şey değil. Bunun üzerine gittik, başta melek diyorduk biz de, fakat bir süre sonra melek de dememeye başladık. Ama biliyorum ki bütün göstergeler öyle bir varlığa, yani gizemliliği olan ve insan dışı bir enerji yayan bir varlığa işaret ediyor. Bu da hoşumuza giden bir şey.

M. Tezkan: Belirli bir noktada klasik dramaturjiye kayıyoruz, dedin ya, aslında biraz da bu. Hem ona dokunuyor, hem de değil. Aslında klasik bir eserin çağdaş yorumundaki gibi tıpkı: melek

melek değil, kıyamet kıyamet değil.

Aşkta söz edelim. Aşk yıkıcı bir güç olarak var oyunda. Kişilerin aşkı duyumsama biçimleri ve ikili ilişkiler, kişiler arası güç dengeleri... “Faşizm iki insan arasındaki ilişkide başlar”, der ya Bachmann.

M. Tezkan: Aşkın matematiğinde aslında gerçekten yok edici bir şey var mı, ona bakıyoruz oyunda. Dolayısıyla aslında bütün tehlike bunun etrafında dönüyor, diyebiliriz. Yani kalbini açmak, bir şeyler hissetmeye izin vermek, buna izin verdiğinde karşılık olarak ne yaptığın, ne tepki verdiğin.

O. Urun: Melek sahneye girdikten sonra oyun kişileri bir hatırlayış içine giriyorlar. Geçmişlerindeki aşk ağrını, aşk parçalarını ya da aşksızlık parçalarını anımsıyorlar. Bir de geçmiş aşklarının bu içeri giren oğlarda bir anda vücut bulması var. Benim oynadığım karakter, mesela, bence hiç olmayan bir aşkı yansıtıyor. Yani hayatında belki de hiç olmamış, yok olan bir şeyi var etmeye çalışıyor. Olmasını istemediği ya da olmasının canını acıtacağı bir şeyi yansıtıyor. Dolayısıyla o kemirme, birbirini yok etme hâli aslında aşkın duygusuna dair bir şey.

Oyunun kapamış sahnesi çok etkileyici. Aşk bizim kültürümüzde hep bir “sahipleniş” üzerinden tanımlanıyor gibi gelir bana. Yani birinin diğerine ait olması, diğerinin sevgisiyle var oluş. Her kültürde benzer motivasyonlar var elbette, fakat özellikle arabeskin içinde bu türden bir aşk kavrayışı var. Oyununun sonundaki balon metaforu aşktan boğulup patlama halini çok güçlü anlatıyor; nasıl doğdu bu fikir?

M. Tezkan: Aşkın yapıcı gücü bu. Gerçek anlamıyla güç kelimesi uygun burada. Karşılıklı üretim gücü, tam pembe dizilerdeki gibi, âşık oluyorsun ve bir anda sana “her şeyi yapabilirsin” gücü geliyor, suratına bir gülümseme geliyor. Bunun bir sonraki etabı sahip olma güdüsü, dolayısıyla



Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi

kaybetme korkusu ve bu korkuyla birlikte girdiğin hırçınlaşma hâli. Muhtemelen insana dair bir şey bu. Oyunda metaforik bir kanibalizm var. Başkasıyla bütünleşme hali, onu yemek şeklinde cereyan ediyor. Sen birine âşık olduğun için, birini sevdiğin ve ona yaklaşmak istediğin için dışarıdan gelen yabancıнын kim olduğunu anlamak ve belki de kendine dahil etmek için aslında onu yiyerek onunla bütünleşiyorsun.

O. Urun: Balon objesi de bir tür onların o çocukla beraber canlanan aşk meselelerinin yolculuğu aslında. O bilgelikle beraber büyümeye başlıyor. Sonunda da onun arkasına saklanıp yok oluyor çocuk zaten. Orası girilmeyen bir alan. Bu kodlarla bakıldığında mesele çok net, ama tabii öte

yandan elbette balonun bir obje değeri var.

Bir dönemin kültürünü kopyalayıp yapıştırır yapar gibi hem metne, hem müziğe yediriyorsunuz oyunda. Melis bir röportajınızda “Arabeski ve pavyonu “ready-made” gibi ele aldık”, diyor. Açar mısınız bunu?

M. Tezkan: Arabeski ve pavyona nasıl yaklaşabiliriz, diye baktık; bütün işlerimizde mekândan ve müzikten yola çıkıyoruz zaten. Bunun neresinden bakacağız, bunun neresinden geçeceğiz diye düşünüyoruz. Burada tamamen yaklaşım ready-made oldu: kavramlar alındı ve birer nesne olarak yorumlandı. Pavyonun renklerini aldık, duygusunu aldık, karanlığını, erotizmini, değişmeye izin vermesini aldık. Arabeski aldık ve duygusunu tuttuk, estetiğini çıkardık

oradan ama içi, duygusu oradaydı ve oyunun her tarafında bir şekilde belirdi. Zaten bütün bunların içerisinde hep bir hüzün geçiyor, hepsinin ortak noktası sanırım hüzün. Bir Ajda Pekkan şarkısı, bir Esengül şarkısı, hakikaten ready-made gibi orada. Onu alıp, yapı-bozumsal bir çalışmadan geçirip, başka bir şeye çevirmek. Şarkı hem orada, ama değil; aslında bu bizim jenerasyonumuzu tam olarak da yansıtan bir şey. Sadece yaş olarak değil, coğrafya olarak da içinde bulunduğumuz ready-made durumu bu; hepimiz birer ready-made gibiyiz zaten.

Oyun kişilerinin ancak birer nesne olarak var olabildiklerini görüyoruz, özne olmaktan çok uzaktalar. Aşkın nesnesi gibi, bir şeye mâruz kalarak onun nesnesi olmak. Bu aslında doğrudan postmodern durumla alakalı elbette, fakat her ikiniz de Fransız ekolünden geliyorsunuz ve Fransız düşün geleneğinde çok güçlü bir leit-motif bu aslında, tekillik (singularity). Maurice Blanchot'un "mutlak yalnızlık" (solitude absolue), Le Clézio'nun "öteki taraf" (autre côté), George Bataille'in "egemenlik" (souveraineté) kavramlarının her biri tekil bir öznenin ancak bir başka özneye girdiği ilişkiyle tanımlanabileceği fikri üzerinden ilerliyor. Aspesifik, yersiz-yurtsuz, temsilin, analoginin, metaforun ötesinde bir birey bu. Koltes'in Ormanlardan Hemen Önceki Gece'sini (OHÖG) sahnelediniz, bu da aynı meseleyi irdeleyen bir metin. Beraberce Ölmek'te de bu tema çok belirgindi bence. "Tekillik" meselesine odaklanmanız biraz da Fransız geleneği içinden gelmenizle ve bunun işlerinize bir şekilde yansımalarıyla ilgili olabilir mi, ne dersiniz?

O. Urun: Yansıyor tabii. Beraberce Ölmek'te bunun üzerine düşündük. Doğrudan bu kavramlarla değil ama düşündük bunu ve sanırım bu bizim hep ilgimizi çeken şey oluyor, şimdi dönüp bakıyorum yaptığımız bütün oyunlara. Dediğin doğru.

M. Tezkan: Bizim Okan'la birlikte çalışmaya başladığımızdan beri üzerinde düşündüğümüz kişisel ile politiğin ilişkisi gibi bir bağlam var. Benim de üzerine akademik olarak çok düşündüğüm, üzerine gerçekten sürekli tartıştığımız ve fark etsek de etmesek de zevklerimizden yaşayışımıza bizi üzerine çok düşündürten bir kavram bu. Bugün zaten hepimiz kişisel hikâyelerin ne kadar ilginç olduğunu gözlemliyoruz. Etraf kişisel hikâyeden geçilmiyor zaten. Sen diyorsun ya "özne değililer de aslında nesne gibiler", evet ama bir taraftan da aslında özne olmaya çabaları. Bu böyle bir şey aslında, "Ben" deyince hiç kimsenin ben dememesinden geçiyor mesele. "Ben" derken, sahnede özellikle, bir temsil etme olayı koyuyorsan oraya, ben diyen kişinin ben olmadığını gayet iyi biliyorsun. Bir taraftan bunu teorik olarak besleyen çok fazla şey var, fakat bizim oradan beslenmemize gerek kalmadan zaten dünya oraya doğru gitti.

59

Fransız tiyatrosunun hiçbir zaman tam olarak metinden vazgeçmediğini söyleyebiliriz. Dili reddederek, dile rağmen ve dilin içinden yazmaya devam eden bir gelenek. Öznenin kurulumunda dilin kaçınılmaz bir egemen olduğu ve tüm ifade alanını / anlamı belirlediği / sınırladığı düşüncesiyle tekil özneyi de birer tekil nesne olmaya koşullanmış olarak okuyan bir gelenek. Sizin de dili bu şekilde kullandığınızı görüyorum.

O. Urun: Evet, benim yazma eylemiyle ilişkim biraz böyle zaten. Küçük bir bireyin kelimelerle savaşı gibi geliyor bana yazma. Tüm metinlerimizde böyle bir şey var, bir üstesinden gelememe durumu. Kelimelerin üstesinden gelememe, durumların üstesinden gelememe, hislerin üstesinden gelememe ama her şeye rağmen bunu ifade etme. Fakat bir şekilde hep erör veren bu şeyin de altını çizme. Ben masaya oturduğum zaman hep böyle bir şey çıkıyor genelde.



This is The End, Beautiful Friend

60

Bildiğim kadarıyla özgün metin ürettiğiniz iki işiniz var, ilki Beraberce Ölmek, ikincisiyse bu oyun, KKKK. Laf aramızda, beni en çok etkileyen işleriniz de zaten bu ikisi. Özgün metin üretmekte çok başarılı buluyorum sizi. Mesele elbette salt metinle de alakalı değil, atmosfer yaratmak konusunda çok çok iyisiniz; inanılmaz etkili işlerdi her ikisi de. Sizin için durum nasıl, metin sahnelemek mi? metin üretmek mi? Hangisi daha içinize siniyor?

O. Urun: Aslında bir de ilk yaptığımız performans var, kimsenin görmediği: çünkü iki kez oynadığımız (gülüyor)... Şimdi Bizim Evin Yerinde Çukur Var, ben sahnedeyim, Melis sahnede, beraber yazdığımız bir şey.

M. Tezkan: Senin soruna gelirsek, ben kendi adıma her projeye aynı heyecanla yaklaşıyorum. Ama şunu biliyoruz ki, her şeyin baştan sona sana ait olduğu bir şeyde kendini çırılçıplak bırakıyorsun, ama bence güzel olan kısmı da bu: bize iyi geldiğini düşünüyorum. Birebir özgün olan bir şeyde elbette kendimizi başka türlü hissediyoruz. "Biz buyuz ve çırılçıplak karşınızdayız" gibi bir his oluyor. Sahne yazımı, metin

yazımı, oyuncunun sahnedeki temsiliyetinin yazımı... Hepsi paralel olarak gerçekleşiyor ve projedeki herkesle hepimiz aynı balona binmiş oluyoruz. Ama metin sahnelemenin de çalışma süreci bence çok keyifli.

Neredeyse izlediğim tüm oyunlarınızda sahnede şeffaf bir kabin var. Benim izlediklerimin hepsinde vardı, şimdiye kadar.

O. Urun: (Gülüyor) Hepsinde yok aslında, Tatyana'da var, OHÖG'de var, KKKK'de var...

Sharjah Bienali'ndeki This is the End, Beautiful Friend başlıklı yerleştirme performansınızda var, Beraberce Ölmek'te var, içine giriyorsun sen, soyunuyorsun ediyorsun...

O. Urun: Hayır Beraberce Ölmek'teki dolaptı aslında bildiğin, ama aklında öyle kalmış senin. O çok objesel bir şey. Fakat geometrik olarak var tabii sahnede. Dikey bir şey, ki öyle dikey bir şey Şimdi Bizim Evin Yerinde Çukur Var'da bile vardı, ayna vardı.

M. Tezkan: Kabin bir ekran efekti. Evet, bir ekran bizim sahnemizde her zaman var. Yani

This is The End, Beautiful Friend



video kullanmadığımız yegâne projelerde bile ekranal bir yapı oluyor. Oyuncu o ekranın arkasına geçtiği zaman oluşan bir buğululuk durumu var. Bir kabinin içerisine girmek ve o kabinin içinde olan şeyin video aracılığıyla dışarı yansması aslında şunu yaratıyor: O kişi içeride sözde mahrem olan şeyi kendi özelinde yaşayabiliyor bu yolla. *OHÖG*'de Rıza'nın (Kocaoğlu) delirme anları o kabinde yaşanıyor. Ya da en kırılğan olunan anlarda, kedi dolaba saklanır ya, bir saklanma ânı yaratıyor sahnede.

O. Urun: Bir de yakın plan efekti yaratıyor, yani sahne üstünde sinematografik bir şey yaratıyor teknoloji kullanmadan. Üstelik oyunculukla vereceğin bir derinliği aslında skenografinin yardımıyla vermiş oluyorsun.

Kabin kullanımınızdaki gibi bir de mikrofon kullanımınız var. Sesi hemen hemen tüm oyunlarımızda yer yer kırıyor ve başkalaştırıyorsunuz. KKKK'de mikrofonun dışında bir de maske altından konuşma vardı, bu da sesi iyice deforme eden bir şey.

M. Tezkan: Ben bu tarz kullanımların

hem bir karanlık, hem de bir ekran efekti olduğunu düşünüyorum. Bir taraftan hakikaten bahsettiğin deformasyon var, ama demin sözünü ettiğim karanlığa kaçmak gibi bir şey de var. O maskenin altında o mikrofonla başka türlü bir karanlığa gitmek, bir itiraf alanı yaratmak gibi.

O. Urun: Bir oyuncu için çok rahat bir şey bu arada.

Çünkü yüzün yok.

O. Urun: Evet, çünkü yüzün yok. Orada başka türlü bir sesle konuşuyorum ben ve o sesi maskesizken çıkardığımı, öyle oynadığımı düşünemiyorum (gülüyor). Maske çok enteresan, zaten tabii maskenin bu özelliği bilinen bir şeydir, dolayısıyla değişik bir şey katıyor.

Son olarak, önümüzdeki sezon Fransa'ya gideceksiniz, biraz da bu süreçten bahsederek noktalayalım.

O. Urun: Aslında şöyle, Eylül'de Fransa'da 6 günlük bir residency yapacağız. Ekim'de de Fragments diye birkaç kurumun bir araya gelerek yaptığı ve birkaç senedir düzenlenen bir festival var. Orada gruplar en fazla 40-45 dakikalık work-in-progress bir işlerini gösteriyorlar, gelecekte tamamlanacak bir işin ilk aşaması gibi, "maket" deniyor Fransa'da buna. Tabii bunun sonrasında geri dönüşler oluyor ve o işin olurluğu varsa buna dair bir yol açılmış oluyor. Yani biz Fransa'da okuduk ettik ama hiçbir zaman orada bir turneye dahi gitmedik. Tuhaf bir şekilde Amerika'ya bile gittik, ama oraya gitmedik (gülüyor). Son bir buçuk senedir sürecimizi biraz o tarafa kaydırmak, orada bir şeyler yapabilmek gibi bir isteğimiz var ve onun bir aşaması olacak bu. Belki *KKKK*'nin Eylül ayında Paris'e bir festivale gitmesi söz konusu. Yani Fransa serüveni bizim için başlayacak ama bu süreç bizi nereye götürecektir, ne gibi geri dönüşler alacağız, bunu göreceğiz.



47. Aprilfestival İzlenimleri

GÜLDEN ATEŞ

62

Aprilfestival (Genç İzleyiciler İçin Tiyatro Festivali) bu yıl 23- 30 Nisan tarihlerinde Danimarka'nın güneyinde Syddanmark eyaletine bağlı Sonderborg belediyesinde gerçekleştirildi.100'den fazla tiyatro ekibinin katıldığı festivalde 700'ün üzerinde tiyatro oyunu seyirciyle buluştu. 1971 yılından bugüne kadar süren, oldukça iyi organize edilmiş, her yıl ülkenin farklı şehirlerinde düzenlenen, çocuklara ve gençlere yönelik festivalin 47. yılını geride bırakması, çocuk ve gençler için yapılan sanatsal çalışmaların devamlılığını göstermesi bakımından önemi yadsınamaz bir ayrıntı. Teatercentrum tarafından organize edilen festival, genç seyirciye yönelik dünyanın en uzun festivali olarak nitelendirilmektedir. Festivalin fonuysa belediye, Kültür Bakanlığı, Ulusal Tiyatro Konseyi ve Danimarka Kültürel Kalkınma Merkezi tarafından karşılanmaktadır.

Seyircisine birbirinden farklı seçenekler sunan festivalde tercihim daha çok çocuk oyunlarından yana kullandım. Bunlardan dikkat çeken oyunlardan bazılarını kısaca değinmek gerekirse:

Small-size kategorisinde, Teater Minsk'in *Himmel (Sky)* oyunu iki kişilik dans tiyatrosu

niteliğindedir. Süresi 35 dakika olan oyun 1,5-5 yaş aralığındaki çocuklar için tasarlanmıştır. Sahnenin farklı yerlerine tül den perdelerin asıldığı hareketli dekor, dingin müzik ve seyirciyi imgesel düşünmeye teşvik eden çizgisel bir anlatıya dayanmayan dansa dayalı



Fusskopf
Teatret Fyren Og Flammen

gösteri ilham vericiydi. Oyuncuların seyircin in odağını kaybetmemelerine gösterdiği özen ve sakinleştirici bir sahne atmosferi yaratmaları sahnenin ilgiyle izlenmesine olanak veriyordu. Sahnenin farklı yerlerine yerleştirilmiş perdelerde oyuncuların dalgalanmalar yaratması ve bunun yarattığı oyunsuluğun keşfi, yağmur damlaları imgelerinin oluşturulması, bulutlarla dans etme, bulutların üstünde uçmanın dansı, boş poşetlerin yine dans yoluyla oluşturulan havayla şişirilmesinden yaratılan eğlenceyi çocuklarla paylaşmak sahne dilinin seyirciyle buluştuğu küçük ayrıntılar arasındaydı.

Teatret KrisKat ekibinin 40 dakikalık, 1,5- 3 yaş arası bebekler için hazırladığı *Fur* oyunu da keyifli oyunlardandı. Kreş kütüphanesinde oyunu izlemek için bekleyen bebeklerin sessizliği ilgi çekiciydi. Sonrasında bu bebeklerin kitaplarını seçmek için kütüphaneye sık sık uğradıkları ve o nedenle mekâna yabancılık hissetmediklerini öğrendim. Aşına bir yere gelmenin huzurunun dışında ayrıca festival boyunca takip ettiğim kadarıyla bebeklerin genel olarak sâkin ve ilgiyle oyunları seyrettiklerini gözlemlemek kültürel farklılığa işaret ediyor olsa gerek. Oyuna gelince, *Fur* oyunu küçük, yünden yapılmış hayvanların yuvalarından çıkarak çocukların ilgisini toplamasıyla başlayıp, farklı türden hayvanların eğlenceli bir atmosferde çocuklarla iletişim kurması üzerineydi. Oyun boyunca her hayvanın kendine özgü konuşma şekli kuklalara ayrı bir sempatiklik kazandırmıştı. Yünden minderler üstünde oturan çocukların oturdukları minderlere bağlı iplerle sahnede gezdirilip bu hayvanlarla tanıştırılması, fonda sürekli devam eden dingin müziğin işitilmesi, bebeklerin rahatlıkla sahnede dolaşmalarına, aksesuarları incelemelerine, kuklalara dokunmalarına fırsat verilmesi onları oldukça eğlendirdi.

Teatret Fyren Og Flammen ekibinin

Fusskopf oyunuyla 2-5 yaş arası çocuklar için hazırlanmış, 30 dakika süren tek kişilik bir oyundu. Oyun beş tane ayağı olan, oynamaktan, dans etmekten koştuktan hoşlanan bir adamın ayaklarını keşfedişini hikâye ediyordu. Oyunda arka fonda sürekli duyulan müzikle oyuncu önce iki ayağını, sonra ellerine taktığı ayaklarını, en sonunda da başına taktığı ayağıyla çocukları da eğlencesine katarak bedenini keşfetmesini konu alıyordu. Üç taraflı sahne, oyuncunun hareket çeşitliliğini arttırmasını gerektirirken sahne zeminine oturtulan küçük seyirciyle sürekli bedensel diyaloga geçmesini, onlarla oynarken oldukça hesaplı hareket etmesini zorunlu kılsa da oyuncunun sahne hâkimiyeti dikkate değerdi. Yürümeyi, koşmayı, dengede durabilmeyi, konuşmayı, duymayı keşfetme sürecini ele alan bir oyun olması, bu süreci yakın zamanda deneyimleyen çocukların oyuna katılımını da kolaylaştırıyordu.

Meridiano Teatret'in *Paper Moon* başlıklı oyunuyla minimalist tasarlanmış sahne dekoruyla dikkat çeken bir oyundu. 3-5 yaş aralığındaki oyunun yaş sınırlaması olmasına rağmen yukarıda bahsi geçen *Himmel* oyununda da olduğu gibi yetişkinlerin de ilgisini çekebilecek konusu ve anlatım biçimiyle, izlemesi keyifli 35 dakikalık kısa bir oyundu. İki kişinin oynatıcı olduğu sahnede geniş bir masanın üstüne yerleştirilmiş, küçük boyutlarda çocuk odası dekoru çocukların sık sık karşı karşıya kaldığı bir durumu ele alıyordu: Geceleri uyuyamama sorunu. Oyun, uyuyamayan bir çocuğun kitap okuyarak, küçük biblolar şeklinde tasarlanmış aksesuarlarla oluşturulan farklı mekânlara yolculuğunu ele alıyordu. Kitapların dünyasında gezintiyi ele alan oyunda ışık ve müzik kullanımı sahne metninin izlenirliğini kolaylaştıran unsurlar arasındaydı. Kitap sayfası olarak tasarlanan geniş masanın kapağı çevrildiğinde dekor değişiyor ve



çocuğun hayal dünyasına geçiş de başlamış oluyordu. Dünyanın farklı yerlerinde yaşayan hayvanlar, geceleyin yavaş yavaş aydınlanan kent görüntüsü, kentin kıyısındaki deniz ve denizden geçen vapur gibi her yeni mekân dekorun farklı sayfalarının çevrilmesiyle ortaya çıkarılıyordu. Sahne estetiği titizlikle öne çıkarılan oyunun konusunun öğrenme, kendi kendine yetebilme ve merak etme temasını didaktik bir anlatıma başvurmadan göstermesi dikkat çeken özellikleri arasındaydı.

Genel olarak seyrettiğim oyunların Danca olması oyunların hikâyelerini yakalamakta güçlük yaşamama neden oluyordu, fakat yine de hikâyesini anlayamadığım oyunların sadece görselliği bile oyunu izlemekte merakımı tetikleyebiliyor, oyuncuların ustalığını izleme keyfi ayrı bir tat veriyordu. Bu oyunlardan biri de De Rode Heste Og Teater Refleksion'un *Ja Ja Nemlig* başlıklı çalışmasıydı. Ekibin parmak büyüklüğünde iki kuklayla sahnede estetik hazzı yüksek bir görsellik yaratmaları izlemeye değerdi. Sahnede iki kuklanın güne başlamadan

önce minimal bir alanda maket olarak tasarlanmış şehir görüntüsüyle başlaması ve arkada şehrin sesinin fon olarak verilmesi görselliğiyle dikkat çekiciydi. Oyunda şehirde yaşayan insanların belirli bir ritimle beraber işe gitmek için çalan saat sinyalleriyle ard arda uyanmalarının binaların farklı pencerelerinin ışıklarının yanmasıyla gösterilmesi zamanı özel kıldığı gibi şehrin canlanmasının ayrıntılarını tekrar hatırlatması ve bunu estetize edilmiş bir anlatımla sağlaması önemli ayrıntılardı. Kukla tasarımı sade ve orijinaldi. Oyunun farklı zamanlarında hiç umulmadık anda farklı mekânların sahnede gösterilmesi şaşırtıcıydı. Örneğin sahnenin ön duvarına monte edilmiş, oyuncunun kapağını açınca üçgen biçimde tasarlanmış küçük bir kütüphaneyi görmek sahne alanının gizemini ve çok farklı kullanım olanakları sağladığını hatırlatmak bakımından ilginçti. İlham veren oyunlar arasında bu oyunu da sayabilirim.

Teatergruppen Batida ekibinin oyunlarından birkaçını yıllar önce videodan izleme şansım olmuştu. Yaratıcı fikirleriyle

ekibi Bursa Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivalinde de *Kronen pa Hovedet* oyunuyla izleyebilmiş ve etkilenmişim. Danimarka'da iki oyununu seyretme fırsatı buldum. Ekibin her oyununda oyuncuların farklı enstrüman çalabiliyor olmaları, dekor ve aksesuar kullanımındaki yaratıcılık, oyunculuklardaki hüner, ekip ruhu denilen atmosferin sahne metninde hissediliyor oluşu, müzikal kalitesi ve sahne enerjisi yüksek seyir fırsatı sağlamakta.

Ekibin kurucu yönetmenlerinden Soren Valente Ovesen' nin enerjisi, merakı, hayata mizahi yaklaşımı ekibin geri kalan üyelerine de sirayet etmiş olmalı ki, her oyunun kendine has bir yapısı olduğu açıklıkla söylenebilir. İzlediğim oyunlardan *Solo For 2* konser için son hazırlıklarını yapan bir orkestra şefinin teker teker her müzisyenden konsere katılmayacağına dair telefon alması ve konserin iptal edilmesi durumuyla karşı karşıya kalmasıyla başlıyor.

Şef artık müzisyenlerin konsere katılmayacaklarını düşünerek kendi solo konserini vermeye karar verir. Ancak son anda sahne gerisinden gürültüler eşliğinde bir müzisyen gelir ve onunla şef arasında eğlenceli bir çatışma başlar. Geç kalan müzisyenin yanında taşıdığı viyolonsel çantası sürprizlerle doludur. Çamaşır yıkama makinesi, buzdolabı, fırın, televizyon gibi gündelik hayatta ihtiyaç duyulan birçok teçhizat müzisyenin ihtiyaçlarını karşılamak için oyunun farklı yerlerinde ortaya çıkarılır. Güldürü öğesi de hem bu şaşırtıcı yaratıcılıktan hem de kişilik olarak çatışan karakterler arasındaki uyumsuzluktan çıkar. Oyunun sonunda tesadüfen bu iki müzisyenin çantalarından çıkardıkları bir eserin kaybolan iki parçasını birleştirmeleri aslında geçmişte birbirleriyle bağları oldukları anlamalarını sağlar. Kaybolan eserin yırtık parçasının üstünde mandolin çalan bir kişinin fotoğrafı, öteki yırtık parçasındaysa akordeon taşıyan

bir adam vardır. Müzisyenlerin aslında ikiz kardeş olduklarını anlarız. Oyun, hem oyuncuların hünerlerini izlemek açısından, hem de konunun işleniş biçimi açısından eğlenceliydi. Oyun her anında sahnede nasıl yaratıcı olunabileceğine dair fikir verebilen biçime sahipti. 50 dakikalık oyunda zamanın nasıl hızla geçtiğini anlayamadım bile.

Ekibin bir başka oyunuysa *Manden de Kaldte Rolex* 12 yaş üstü, 70 dakikalık, yine her oyuncunun farklı türlerde enstrüman çaldığı, yer yer şarkılı, yer yer anlatıya dayalı bir çalışmaydı. Oyunun dili Danca olmasına karşın kullanılan dekor parçaları ve tiplerle oyun hikâye düzleminde olmasa da kişiler arasındaki çatışmayı anlamaya olanak verebiliyordu. Yine enerjisi yüksek, ekip ruhunun baskın bir biçimde hissedildiği, neşeli müziklerle anlatının desteklendiği, sahne matematiği titizlikle düzenlenmiş bir oyun seyrettiğimi söyleyebilirim.

Minimal tasarım ve mizahi anlatımıyla uluslararası performans kategorisindeyse Belçikalı Cie Gare Centrale ekibinin *Ressacs* oyunundan da bahsetmeden geçemeyeceğim. Bir kadın bir erkek iki kişilik oyunun süresi 70 dakikaydı ve 14 yaş üstü seyircilere yönelikti. Oyun masa başında oturmuş iki çiftin yoksullaşma hikâyesini esprili bir anlatımla seyirciye sunuyordu. Oyun sarhoş çiftin oyuna başlama müziğini (erkek oyuncu saksafon, kadın küçük piyano) çalmalarından sonra yerlerini almaları ve oyunun bitimindeyse bitiş müziğini çalarak oyunu bitirmeleri arasındaki sürede insanın yükselme hırısı ve bu hırının yarattığı gülünçlükleri mizahî ve ironik bir dille sunuyordu. Oyunda her iki oyuncu bir zamanlar mutlu bir çiftin bir çiftlikleri, ağaçları, arabaları ve bir köpekleri olduğundan bahsederler. Sözü edilen çift, araba, ev ve köpek biblo olarak masaya yerleştirilir. Sonra ansızın bu çiftin her şeylerini kaybettikleri söylenirken,



araba, ev, ağaçlar masadan kaldırılır. Erkek oyuncu her şeyini kaybeden çiftin giyeceklerini de kaybettiğini bu nedenle üstündekileri de çıkarmaları gerektiğini söyler. Kaliteli ceketini, gömleğini çıkarır ve üstü çıplak bir şekilde yerine oturur. Kadın da üzülerek kaliteli ceketini ve elbisesini çıkarır. Artık yoksullaşmışlardır. Bu yoksulluklarından ellerinde kalan tek şey köpekleri Bob'dur. Bob'u da yanlarına alarak boş valizlerle gemiyle yolculuğa çıkarlar. Sahne olarak kullanılan masaya küçük gemi yerleştirilir. Oyuncular, anlatıcı ve oyun kişileri olarak çift katmanlı bir anlatı sunarlar. Gemi yolculuğunda kadın kocasının ilgisizliğinden yakınıyor, adamsa yalnız kalamamaktan. Çiftler arasında mutsuzluk sözlerdeki vurgu ve oyunculuklardaki bedensel ifadelerle gösterilir. Bir adaya düşen çifti, adayı sömürgeleştirmeleri,

ve tekrar yoksullaşmaları, Bobi'nin de ellerinden alınması masaya konan nesnelere görselleştiriliyordu. Tekrar güçlendiklerinde kendilerini kral ve kraliçe ilan eden bu çiftin mutlulukları sürekli kesintiye uğrar. Kendilerini adanın kral ve kraliçesi ilan eden çiftin mutlulukları yine yarıda kalır ve adadaki fil sürüsü evlerini, arabalarını, bahçelerini yıkıp geçer. Oyunun sonunda uzayda yaşayan çiftin her tarafa santraller, fabrikalar kurdukları ancak, kral ve kraliçenin zafer konuşmalarında santrallerin patladığı, yolların çöktüğü yine nesnelere yoluyla oldukça esprili bir anlatımla sahnede sunulur. Aralarda şarkılı anlatım, anlatıma dayalı kurgu, oyuncuların hikâyedeki oyun kişilerini canlandırmaları ve sürekli komik durumlarla çiftin başarılarının kesintiye uğratılması, anlatının fil, ev, araba, çit, fabrika bacası, santral gibi nesnelere



görselleştirilmesi sahnede her ayrıntının önem kazandığı bir dil oluşturuyordu.

Dansk Rakkerpak'ın 6 yaş üstü çocuklar için hazırladığı *Rickshaw* oyununu oryantalist bulduğumu söyleyebilirim. Konusu bir Hintli'nin "Batılı" bir yolcuğu istediği yere götürürken ondan para koparmak için yaptığı kurnazlıklar ve sonrasında "Batılı" tipin tüm parasını elinden almasını konu ediniyordu. Sözü kullanılmadığı oyunda, hareket komiklerinden ve karikatürize edilen tiplerden yararlanılmıştı. Baştan itibaren kurnaz olarak çizilen Hintli'nin dinsel ritüellerinin de "kabaca" gösterildiği oyunda sıradanlaştırılmış ötekileştirici bakış hâkimdi.

Zebu'nun *Afraid of the Dark* oyunu da gençlere yönelik hazırlanmış bir çalışma olmakla birlikte söze dayalı, rejisini parlak bulmadığım bir oyundu. Konusu uzun süredir

görüşmeyen üç arkadaşın buluştuktan sonra geçmişte birbirlerine anlattıkları / oynadıkları korkutucu hikâyeler etrafında dönüyordu. Sahnede karanlıkta anlatılan hikâyelerin korkutucu etki yaratmamasının sahnede yaratılan atmosferle bağlantısı olduğunu düşünüyorum. Oyuncuların geçmiş ve şimdi arasında keskin geçişler yapamıyor oluşları da bu düşünceyi oluşturdu. Ama elbette kültürel farklılık, dil öğesinin sahnedeki atmosferi eksik yorumlamamda etkisinin olması da kaçınılmaz.

Paolo Nani Teater ekibinin 10 yaş üstü seyirci için sunduğu *Jekyll on Ice* oyunu başarısız bir dondurma satıcısının dondurma satmaya çalışırken yaşadığı trajedi-komik durumları clown oyunculuk biçimiyle canlandırmasına dayanıyordu. Tek kişilik gösteride oyuncunun ilgi çekici kostümü, ince bir ses tonuyla cıbrıca

konuşması, seyirciyi de oyuna katan şaşırtıcı komik durumlar yaratmasıyla keyifli bir atmosfer oluşmasını sağlıyordu. Önce dondurma fiyatlarını yüksek tutan dondurma satıcısı müşteri gelmediğini görünce daha düşük bir tabelayı tezgâhın önüne koyar. Yine müşteri gelmez ve bu sefer nakit para yerine kredi kartı da kullanabileceklerine işaret eden tabelayı arabaya yerleştirir. Müşterinin gelmediğini görünce seyircilerden birini müşteri olarak tezgâhına çağırır, ona dondurma ikram eder ama dondurmayı vermeden önce müşteri tam dondurmayı elinden alacakken, dondurmayı vermez, ondan önce para vermesini ister. Ya da çocuklardan birini alır ve ona dondurma ikram edermiş gibi yapar ama gidip ebeveyninden para ister. Para alamayınca tezgâhından çıkardığı dedektörle seyircilerin üstünü tarayarak para bulmaya çalışır. Buna benzer örneklerle seyirciyi sürekli oyuna katan, onu sahnenin bir unsuru haline getiren, şaşırtıcı durumlarla karşı karşıya bırakan oyuncu oyunun sonunda seyircilere dondurma ikram ederek gösteriyi sonlandırmış oldu. Keyifli ve kahkahası bol bir oyundu.

Teatret Gruppe 38 ekibinin *En Lille Sonate* oyununda oyuncuların biri de canlı bir tavuktu. Gezgin bir kumpanyanın *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın hikâyesini anlatmak için seyirciyle buluşmasını konu alan oyunda, oyunun anlatıcısı ile kumpanyanın müzisyenleri arasında oyunun başlaması için yeterli hazırlık yapılmamasından dolayı oluşan aksilikler komik bir anlatımla seyirciye sunulur. Dekor olarak küçük bir kamyonetin kullanıldığı oyunda kırmızı başlıklı kızın hikâyesi anlatılacaktır. Masal kişilerinin yumurta, patates ve püre makinesiyle temsil edilmesi, oyun içinde oyun ögesine dayalı sahneleme ve canlı müzik kullanımı dikkat çeken öğeler arasındaydı. Önce kumpanyanın masalı

anlatmak için hazırlanması gösterilir. Anlatıcı oyuncu Kırmızı Başlıklı Kız yerine kullanılacak yumurtayı arar, bulamaz. Tavuk henüz yumurtlamamıştır. Anlatıcı / oyuncu hikâyeyi anlatmadan önce yumurtlaması için tavuğu ikna etmeye çalışır. Yumurtlaması için tavuğu kamyonetin bagajına monte edilmiş yuvasına yerleştirir ve saatini ayarlar. Belirli bir sürede yumurtlaması için tavukla tartışır. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalındaki anneanneyi göstermek için kullanılan patates kayıptır. Bu sefer de patatesin nerede olduğu üzerine anlatıcı oyuncu ile müzisyen oyuncular arasında bir tartışma olur. En sonunda patatesin kirli bulaşık suyu için kullanılan leğende olduğu anlaşılır. Küçük gözlükler takılan anneanneyi (patates) yiyen kurdu göstermek için de patates püre makinesi kullanılır. En sonunda hikâyeyi tamamlayacak tüm malzemeler hazırlanır ve masal kamyonetin üstüne monte edilmiş küçük bir sahne düzeniyle seyirciye aktarılır. Tavuğun varlığı ve kişileştirilmesi oyunun belki de en akılda kalıcı özelliğiydi.

ASSITEJ Danimarka, Theatre Centre ve The Danish Cultural Institute tarafından davet edildiğim festivale Ankara Üniversitesi ve Assitej Türkiye Merkezi adına katıldım. Aprilfestivalde emeği geçenleri tebrik ediyor, uzun ömürlü festivale katılmama vesile oldukları için ASSITEJ Danimarka Başkanı sevgili Louis Valente'ye, Theatre Centrum'dan Festivalin Uluslararası Koordinatörü Peter Manscher ve Theatre Centrum Başkanı Henrik Kohler'e, Danish Cultural Institute'nin Proje Danışmanı Jesper Boysen ile Proje Asistanı Esra Salebci'ye ve Festival süresince katılımcılarla tek tek ilgilenen bütün festival ekibine teşekkür ediyorum.

Gülden Ateş: Ankara Üniversitesi
Tiyatro Bölümü Doktora Öğrencisi,
Öyp Araştırma Görevlisi





12.

Eskişehir Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali

Eskişehir Festivali Heyecanını Yitirmedi

NİHAL KUYUMCU

Geçtiğimiz günlerde Eskişehir’de bir festivaldeydik. Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali. Bu yıl 12.si gerçekleştirilen Festival’de 7 yerli, 7 yabancı grup olmak üzere 14 oyun sergilendi. Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir tiyatroları her yaştan seyirciye hitabeden tiyatro oyunları, açık hava gösterileri, konserler, panel ve atölyelerle Senfoni Orkestrası’nın yer aldığı zengin bir programla konuklarını ağırladı.

Açılış, Es Es bandosunun Adalar’da verdiği konser ve konukların katılımıyla başlayan yürüyüş ve Haller arkasında bulunan festival alanında İspanyol grup Cia Alta Gama’nın *Tutku* başlıklı sokak gösterisiyle başladı. Müziği ve şarkılarıyla var olmaya çalışan bir kadın ve beceriksiz asistanının kimi kez yüreğimizi ağızımıza getiren bisiklet üstündeki akrobasi gösterileriyle, kimi kez de çocuk seyirciyle kurdukları iletişimle keyifli bir 50 dakika geçirdik. Aynı alanda yer



12. Eskişehir Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali açılışı, Porsuk'ta kurulan bir sahnede yapıldı.



Miravella, Act2 Kumpanya, Fransa

alan bir başka gösteriyse belki de festivalin en ilginç gösterisi, Japon Kuklacı Yuki'nin sergilediği *Gizli Bahçe*'ydi. Dekor, kostüm, sahne, oyuncu, oyunculuk, kukla, öykü, kurgu, seyirci kısaca tiyatroyla / gösteriyle ilgili ne varsa Yuki hepsini 3 dakikaya sığdırmıştı. Önünde uzun kuyruklar olan kukla gösterisini biz yetişkinler de merakla bekledik ve seyrettik. İyi ki izledik.

Bir başka ilginç gösteri Fransız grup Act 2 Kumpanya'nın sergilediği *Miravella*'ydi. Bu gösteriyi izlerken çocuk tiyatromuzun yanı sıra çocuk seyircimizle ilgili de alacağımız çok yolun olduğunu bir kez daha gördük. Açık mesajı olan, çocuğu düşündürüp araştırmaya yönlendirmeyen, merak uyandırmayan, sonunun ilk sahnede belli olduğu oyunlara alıştırdığımız çocuklarımızın soyut bir oyunla karşılaştığında nasıl bir maç seyircisine dönüştüğünü gördük. Sahnede devasa şeffaf balonların olduğu (bir çeşit koza diyebileceğimiz), içindeki yaratıkların yavaş yavaş hareket edip dansla içinden çıktığı ışık ve müziğin estetik bir bütünlük içinde sunulduğu oyun öncesinde, belki bir açıklama yapmak, oyunun konusu hakkında bilgi vermek, çocuk seyircinin sessiz bir şekilde oyunu takip etmesine

yardım edebilirdi. Bunu yapmamız gerekiyor, çünkü çocuklarımızı böyle alıştırdık.

Alman grup Tiyatro Gruene Sosse'nin oyunu *Üç Kral*, kral olma düşleri kuran üç adamın aralarındaki çekişmeleri rüyalarını, kâbuslarını, gizli arzularını ve isteklerini ilginç bir dekor içinde izledik. Oyun 1 saat 15 dakika sürdü ve bazı sahnelerin ne anlattığını, bütünü içinde nasıl bir işlevi olduğunu zaman zaman çözmekte bizler gibi çocuklar da zorlandılar. İngiliz topluluk Finger and Thumb Tiyatrosu sahne önünde oluşturduğu gölge oyunları müziği birleştirmişti. Zaman zaman, piyanistin ve kendisinin de bir parçası olduğu oyun, ilginçti. Büyük bir maharetle eline verdiği biçimlerle gölge perdesine yansıttığı hikâyeleri çocuklar ilgiyle izlediler. Yine bir başka gölge oyunuyla festivalde yer alan İran'dan gelen Tiyatro E Like Emotion grubunun *Kağıttan Rüya* oyunu +7 için hazırlanmıştı. Farklı ülkelere seyahat eden ve savaşın gerçekliğiyle yüzleşen oyun, özellikle son sahnelerle çocukları duygusal bir ortamın içine aldı. Bulgaristan'dan gelen Tiyatro Trio'nun tek kişilik oyunu bir palyaçonun kuklalarıyla kurduğu renkli dünyası 40 dakikalık bir gösteriydi.

Bizim gruplarımıza gelince... İBŞT



Polyanna oyunuyla katıldı. Dekor, kostüm, orkestra, kalabalık bir oyuncu grubu. Bir çocuk tiyatrosundan beklediğimizin çok çok ötesinde her şey vardı. Gerçekten müthiş bir yapım, hiçbir fedakârlıktan kaçınılmamış. Ama çocuklar bir süre sonra kendi aralarında konuşmaya başladılar. Oyun iki perde ve 100 dakika. Çıkışta konuştuğum çocuklardan aldığım izlenim konuyu tam olarak takip edemedikleri yolundaydı. Bu oyunu İstanbul'da birçok kez seyrederek ciddi bir seyirci araştırması yapmak isterim. Seyircilerin bu tavırlarının birçok nedeni olabilir. Örneğin günümüz çocuklarının – hatta biz yetişkinlerin de - dikkat toplama sürelerimizin kısılması, Pollyanna'nın konusuna, bireyselliğin ön planda olduğu, ilişkilerin zayıfladığı günümüz dünyasında çocuklar için çok şey ifade etmemesi veya çocuklarımızı tiyatro seyircisi olmak konusunda yeterince eğitememek. Her birinin doğruluk payı var elbette, en çok

da nerede nasıl davranmaları gerektiğini çocuklarımıza anlatmıyoruz, öğretmiyoruz. Tiyatroda en azından sahnedekilere saygı gereği konuşulmaması gerektiği, cep telefonlarının kapatılması, arada kesinlikle sahneye çıkılmaması, sahnedeki materyallerin ellenmemesi, vb. birçok şey sayabiliriz. Anneler oyun sırasında bile çocuklarının resimlerini çekiyorlar. Sahneye çıkarıp arkayı dekor olarak kullanıyorlar. Çocuğa müdahale edilmesini, özgür, kendine güvenli olma adına istemiyorlar. Muhsin Ertuğrul'un bu konuda gösterdiği hassasiyet belki de bugünlere gelme korkusuydu. Bu konu festival sırasında düzenlenen "Türkiye'de Çocuk Tiyatrosunda Gelenek ve Örgütlenme" başlıklı panelde de gündeme getirildi. Bu konu ayrıca ele alınacaktır.

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir tiyatroları *Tiyatro Makinesi*'yle çocukların karşısına çıktı. Oyunda, robotlar ile oyuncuların neler yapabildikleri sorgulandı.



Teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin, hayal gücünün sadece insana özgü bir şey olduğunu ve robotların hiçbir zaman insanın yerini alamayacağı gerçeğini, çocuklar sahneye yerleştirilen seyirci platformunda ilgiyle izlediler. Ankara Devlet Tiyatrosunun +5 yaş için hazırladığı oyun *Arkadaş* bir sokak köpeği ile çocuğun arkadaşlık hikâyesi üzerine kurulu. Üç clownun sözsüz olarak sergilediği oyunda oyuncuların, özellikle köpeği oynayan oyuncunun performansı övgüye değerdi. Köpeğin beden dili, yüz ifadesi, çocukla kurduğu iletişim, annenin tavrı ve bu sürece eşlik eden orkestra... Her biri ayrı ayrı dikkate değer, oyuna hizmet eden, bazı durumların altını çizen, kuvvetlendiren öğelerle seyircinin zevkle seyretmesine yardım eden bir oyun çıkmış. Ankara'dan gelen ikinci oyun Tiyatro 1112Garaj'ın sergilediği *İsimsiz Bahçe*'de maskın kullanılmasının bir oyunu ne kadar zenginleştirdiğini gördük. Sahnede

yer alan küçük bir arabada oluşturulan gölge perdesiyle desteklenen hikâye +3 yaş için ilginç bir deneyim oldu.

Ayşe Lebriz Berkem'in hazırladığı *Masal Gülleri* yıllar öncesinden gelen bir kukla oyunu. Üç kat oyun alanını küçücük bir kutuya sığdıran Ayşe Lebriz Berkem yumuşacık ses tonuyla hem anlatıyor, hem oynuyor. Ortaya sevimli bir hikâye çıkmış. Çocukları merak etme, araştırma konusunda temkinli olmak kaydıyla cesaretlendiren, onlara sonunda bir rüyada da olsa bir deneyim yaşatan bir oyun. Cengiz Özek Gölge Tiyatrosu *Çöp Canavarı*'yla çevre kirliliğine dikkat çekti. Yaklaşık 20 yıl önce – ki az bir süre değil - Alaçatı'da izlediğim bu oyun hâlâ güncelliğini koruyorsa ve bugünün dünyasında da söyleyecek sözü varsa oturup okul programlarını, eğitim yöntemlerimizi bir kez daha gözden geçirmemiz gerekiyor. Öte yandan bu oyunun bir Cengiz Özek klasığı olma



yolunda olduğunu da vurgulamamız gerek.

İki gençlik oyunu diyebileceğim – bunu yazarken neye göre gençlik oyunu olarak adlandırdığımı düşündüm ve sadece “çocuk ve gençlik tiyatroları festivali” başlığındaki “gençlik” ibaresinden bu kararı verdiğimi anladım. Her iki oyun da çok güzeldi. Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu Gençlik Sahnesinin oyununda siyah bir örtü ile gençlerin heyecanı bir araya geldiğinde ne çok şey yapılabildiğini gördük. İstanbul Fiziksel Tiyatro Araştırmalarının oyunu – ki bu sezon birçok ödül aldı - Şatonun Altında yine en çok beğenilen oyunlar arasındaydı.

Son akşam Eskişehir B.B. Senfoni Orkestrası eşliğinde Küçük Prens’in hikâyesini dinledik. Berkay Akın’ın seslendirdiği eser dolu bir salonda çocuk, yetişkin herkesin pürdikkat izlediği bir etkinlik oldu. Eskişehir, Anadolu’da kasaba ile küçük bir kent arası bir yerken, Yılmaz Büyükerşen nasıl bir dünya yaratmış, nasıl bir kültür ve seyirci oluşturmuş, Opera sahnesinin dolu salonları bunu çok güzel açıklıyor.

Festivalde gösterilere ilaveten Panel ve atölyelerin de yer alması ve bazı oyunların H Tipi Kapalı Cezaevinde, Çifteler Kadın Açık Ceza İnfaz Kurumu Es Çocuk Evi gibi mekânlarda yapılması festivali daha da özel kıldı. Bu mekânların daha çok kullanılması eminim oralarda anneleriyle yaşayan çocuklar kadar annelere de bir nefes alma alanları oluşturmuştur. Öte yandan Opera binasında yer alan iki sergiden birinde H Tipi Kapalı Cezaevi İnfaz Kurumunda kalan hükümlü çocuklar tarafından yapılan karikatür sergisi. Bu karikatürlerin her biri çok ilginç, çok şey anlatıyordu, her biri üzerine sayfalar dolusu yazmak mümkün. Keşke onlar bir albüm haline getirilebilse. Öteki sergiyse Meltem Karakaş’ın Eskişehir’in çocukları. Çocuklar her yerde aynı, her yerde masum, yeter ki biz onların masumiyetlerini koruyabilelim.

Son söz olarak, İstanbul dışına çıktığımızda heyecanlı, amatör bir ruhla, ama profesyonelliği bırakmadan heyecanını yitirmemiş, keyifle çalışan grupları, ekipleri görmek bizlerin gelecekle ilgili kaygılarımızı unutturuyor. İyi ki varlar!



Eskişehir'de Her Şey Çocuklarla Çocuklar İçin

NALÂN ÖZÜBEK - PINAR BEKÂROĞLU

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, 12 yıldır, çocuklarla çocuklar gibi büyüyen, büyüdükçe güzelleşen bir Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali düzenliyor. Coşkulu ve dinamik bir ekipten oluşan festival komitesi, her yıl zekice buluşlarla festivali zenginleştirmeye, çocukları tiyatronun / sanatın içine daha fazla çekmeye özen gösteriyor belli ki, çünkü her sene çeşitliliğin de, renkliliğin de arttığını görüyoruz. Bu sene de 10 ülkeden tiyatro grubu ağırlayan festivalin koordinatörü Pınar Bekâroğlu'yla festivale dair söyleştik.

Nalân Özübek: Ne zamandır festival komitesindesiniz, ne zaman koordinatörlüğü üstlendiniz?

Pınar Bekâroğlu: 5 yıldır festival komitesindeyim. 10. Eskişehir Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'nden sonra talebimi ilettim ve 2 yıldır festival koordinatörüyüm... Hayal ettiğimiz bir sürü şey vardı. Onlara bir nebze yaklaştığımızı düşünüyorum, ama yapılacak daha çok şey var...



Pınar
Bekâroğlu

Son katıldığım festivalin açılışı Sazova'da yapılmıştı; bu seneki farklılığın sebebi nedir?

P. Bekâroğlu: Festival koordinatörü olduktan sonra, festivali Sazova'dan şehre taşımak, daha görünür kılmak ilk düşündüğüm şeydi. Festival süresince bir festival alanı olsun istiyorduk merkezde. Böylelikle daha çok kişiye ulaşacaktık. Daha çok açık hava etkinliği ve atölye çalışması gerçekleştirebilecektik. 2 senedir bunu hedefliyoruz ve başardık sanırım. Şehirde daha çok insanın haberi var artık Festivalden. Haller Gençlik Merkezi yanı - park kısmını festival alanımız olarak kullanıyoruz festival süresince. Sazova, tamamen kopmak istemeyeceğimiz kadar güzel bir alan, orada da birçok etkinlik gerçekleştiriyoruz.

Bu yıl bir farklılık daha gözlemledik; yarıaçık ve kapalı cezaevlerinde de oyun gösterimi / atölyeler yapıldı. Bunu nasıl başardınız?

P. Bekâroğlu: Kendimize şunu sorduk öncelikle; Biz bu festivali niçin yapıyoruz? Hedeflerimiz neler? Dünyanın birçok ülkesinden ekipler geliyor ve burada çocuklarla, gençlerle buluşuyorlar; ama bu yeterli mi? Daha çok etkinlik yapmalı ve ulaşamadığımız, bize ulaşamayan çocuklara, gençlere ulaşmalıyız, diye düşündük. Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Çocuk Hakları Birimi bize bu konuda çok yardımcı oldu. Onların desteğiyle Eskişehir'de yaşayan göçmen ve sığınmacı çocuklara ulaştık ve

Bir Tırtıl Hikâyesi

SUNA TURGUT

Eskişehir'den Pınar Bekâroğlu arayıp "ES Çocuk Evi bu yıl tekrar atölye yapmanı istiyor, bir de acaba cezaevinde de anne-çocuk atölyesi yapar mısınız?" diye sorduğunda hiç düşünmeden: "Tabii ki çok isterim," dedim... Ama cezaevlerinin benim kafamda (filmlerde izlediğim, yaşayanların anlattığı, gündelik hayatta gitgide bizi daha mutsuz eden hikâyeler...) oluşan hallerini hesaba katmadan, çünkü hem çok hassas, hem de çok duygusalım ve bu bazen profesyonelliğimin önüne geçebiliyor... Hele ki böyle bir durum... Çok heyecanlandım ve açıkçası çok da endişelendim...

Planlanan ES Çocuk Evi'nde ve Açık Cezaevi'nde iki atölye yaparken, Pınar, bir atölye de Kapalı Cezaevi'nde yapamayacağımı sordu... Koşulları Açık Cezaevi'ne göre çok daha farklıydı. Neyse, daha çok düşünmeye başladım tabii... Hiç bilmediğim, solumadığım bir yer olduğu için, nasıl çalışıyorsam öyle davrandım ve bazı ana hedefler koydum gruba göre değişecek, dönüşecek. Bunlardan bazıları:
-Anne - çocuk iletişimini güçlendirmek,
-Annenin, bulunduğu koşullarda (!) çocuğuyla yapabilecekleri konusunda bilgi ve becerisini arttırmak,
-Anne - çocuğun nitelikli zaman

onlarla 3 günlük bir atölye gerçekleştirdik ve oyunlara getirdik bu çocukları... Ayrıca Çocuk Hakları Birimi'nin yardımıyla bir araştırma yaptık çevre ilçelerle ilgili. Festival ekibi olarak çevre ilçelerdeki çocukları da festivale getirelim, gerekirse biz gidelim oyunlar oynayalım, atölyeler yapalım diye düşünürken cezaevleri ve oradaki çocukları da "es" geçemeyeceğimizi fark ettik. İlk sordüğümüz soru, bu çocuklara nasıl ulaşabiliriz ve onları oyunlara getirebilir miyiz? Biraz uğraştıktan sonra H tipi Kapalı Cezaevi Eğitim Müdürü Naci Bey'e ulaştık. Çok ilgilendi ve kendi de zaten cezaevinde bir sürü çalışma ve etkinlik yaptığı için bize yardımcı oldu. İlk önce

bizi davet etti, cezaevine gittik ve nasıl bir çalışmalar yapabileceğimizi konuştuk. Orada bulunan tutuklu çocukların bir karikatür kursu sonunda yaptıkları karikatürleri gösterdi Naci Bey bize. Çok etkilendik ve bu karikatürleri sergilemek istedik Festivalde, çünkü gerçekten böyle çocuklar olduğunu unutuyoruz ve onlar aslında bu karikatürlerle bize sesleniyor: "Biz buradayız, bu benim dünyam, bunlar da benim hayallerim", diyorlar. Ben böyle duydum o karikatürlere tek tek bakarken. Gerçekten çok etkilendim ve hissettiğimi herkes hissetmeli, görmeli, o sesleri duymalı ve paylaşmalı diye düşündüm. Ayrıca anneleriyle yaşayan çocukları oyuna getirmek mümkün olmadığı için atölye

(eğlenirken eğitimsel sürece dahil olma) geçirmeleri vb. Ama orada gördüm ki, anne - çocuk arasındaki ilişki, iletişim kimsenin anlayamayacağı kadar sağlamdı zaten. Hem de çok sağlam. Sıkı sıkı bağlıydılar birbirlerine ve çok özenli, düşünceli davranıyorlardı karşılıklı. Birbirlerine sarılışlarında da, dokunuşlarında da bu çok hissediliyordu. Sevgi dolu ve anlayışlıydı herkes. Bazıları çekingен ama sevgi dolu... Bir taraftan çok şaşırtıcıydı benim için bu durum, bir taraftan da olması gerekendi. Garipti yani. Kapalı Cezaevi'nde, kreş dedikleri, yüzlerce gerekli gereksiz oyuncağın olduğu o upuzun ve daracık koridorda ya da Açık Cezaevi'nde, o küçücük salonda, altına koğuşlardan getirilen bir battaniyeyi serdiğimiz masal örtümün üstünde kurduğumuz dünya, ne onların oradaki dünyalarıydı, ne de bizim dışarıda yaşadığımız dünya... Bambaşka bir dünyaydı, bizim

yarattığımız, bizim yaşattığımız... Hepimiz çocuktuk ve oyun oynuyorduk sadece. Gerçekten çok eğlendik. O gün atölye için seçtiğim oyun, küçük bir tırtılın, kelebeğe dönüşme hikâyesiydi. Bir oluşumu, bir mucizeyi özellikle seçtim (artık materyallerden bir şeyler oluşturabilme, oyun kurabilme, çok eğlenme, kapalı, daracık bir tünelde de çok eğlenebileceğimizi gösterme gibi örtük amaçlar vardı tabii). Küçücük bir tırtıldı kahramanımız, kuştan korkmayan, ona direnen, sabreden ve sonunda da rengârenk bir kelebeğe dönüşen küçücük bir tırtıl... Götürdüğüm ve her birine de oyun sonrası bıraktığım renkli tüllerle o kadar çok şey yaptık ve yarattık ki... Kim bilir, oraya, oralara bir seferliğine gitmediğim, bunun bir başlangıç olduğunu düşündüğüm için hassasiyetimi değil de enerjimi, pozitifliğimi kullanma gücü buldum belki de... En zoru, sıkı sıkı sarıldıktan sonra vedalaşmaktı. İşte o anda kendi dünyalarımıza döndük.



78



Festival süresince, çeşitli mekanlarda çocuklarla atölye çalışmaları yapıldı

çalışması yapmaya karar verdik H tipi kapalı cezaevinde. Hem annelerle, hem çocuklarla birlikte bir çalışma yaptık. Çifteler Kadın

Açık Cezaevi'nde de hem oyun oynadık, hem de atölye yaptık. Oradaki kadınları ayrıca festivalden önce oyunlara getirdik ve bu çalışmayı önümüzdeki yıl bütün seneye yaymaya karar verdik... Sezon boyunca kadın mahkûmları oyunlara getirmeye devam edeceğiz. Bu çalışmaların sadece Festivalde kalmaması için de bazı projelerimiz var... Umarım faydalı şeyler yapabilir ve oradaki çocuk / genç / kadın herkese ulaşabiliriz.

N. Ö. - Önümüzdeki seneler için Festivalde gerçekleştirmek istediğiniz farklılıklar var mı?

P. Bekaroğlu: Var tabii, olmaz mı! İyi bir ekibiz her şeyden önce... Festival ekibi olarak bir sürü hayalimiz var önümüzdeki yıllara dair, ama bunlar iyi bir çalışma gerektiriyor öncesinde. Ortak projeler yapmak ve açılışı yine şehrin merkezinde yapmak; ama daha farklı planlamak -Festival alanını daha çok hareketlendirmek -örneğin büyük bir festival çadırı almak... Aslında çok şey var ama gerçekleştirdikten sonra konuşmak daha güzel olabilir.



**BİR
OYUN**

**ÜÇ
BAKIŞ**



79

**Hafızasını Kaybeden
Müzedeki Bir Traktöre
Mektuplar**

ba- Disiplinlerarası Sanat Topluluğu Oyunun Yaratılış Sürecini Anlatıyor

YUSUF DEMİRKOL - NİLAH ERDÖNMEZ - FERDİ ÇETİN

80



Ferdi Çetin, Nilay Erdönmez ve Yusuf Demirkol

Yusuf Demirkol: *Oyuna çalışma sürecimizdeki “arayış”, mesleğinde ve özellikle hayata bakışında neleri nasıl etkiledi?*

Nilay Erdönmez: Mesleğimde hep arayıp durduğum bir yere denk düşüyor aslında. Oynadığım oyunlarda role ait sözler önümde hazır olsa da aradığım hep söz ve söylenmeyen söz ilişkisi oldu. Söze değil, söze giden süreci oynamak ve sonuçta bir şekilde ağzından çıkıvermesi bir şeylerin... Ancak sözün getirdiği yer diyelim yalnızca bir ara durak da olsa, sonuçta o sözün orada yazılı olduğunu biliyorsun. Gelelim bu oyuna... Burada sözler sınırlı, hatta metinde tarifi tam olarak verilmiş durumlar da yok. Bir his var, temsilini arayan ya da bir ses, ne bileyim... İşte tam da bu, yukarıda bahsettiğim arayışın biraz daha derinine gidebilmeme vesile oldu. Uzun bir metnin ya da paragraflarca anlatılacak bir şeyin yerine bir sesin, bir nidanın, bir hareketin gelebilmesi... Buna paralel olarak hayata bakışım da hep bakmaya çalıştığım bir yeri geliştirdi, o da; baktığın yerde her şeyi görebilme gayreti, diyelim.

N. Erdönmez: *Sen aslında oyun yazarı değilsin, öykü yazarısın; yazdığın bu mektuplara da aslında bir ailenin öyküleri, bir ailenin başından geçenler diyebiliriz. Peki, yazarken bunların bir oyun için yazıldığını bilmek fikri diğerlerinden farklı bir yazma hâli ya da farklı bir kaygı yaratıyor mu?*

Ferdi Çetin: Aslında, sahne için, yani bir oyun için yazdığım öykülere, metinlere biz “sahneleneceğini bilen metinler” diyoruz. Bu metinlerin, yazdığım ve çeşitli dergilerde yayınlanan diğer öykülerden farkı şöyle özetlenebilir: Yusuf’la oyun yapmaya karar verdiğimizde, bir kavramla ya da bir imgeyle yola çıktığımızdan ve sahnenin gerekliliklerini ve çizgilerini Yusuf çizmiş olduğundan, o dünyaya uygun metinler yazıyorum. Ama, mesela, *Ev*,

Mercedes ve Anneler oyunu için yazdığım metni bir yerde *Annem ilkokul, babam boş başlığıyla* da yayınlattım. Dolayısıyla sahne için yazdığım öyküler ile yayınlanması için yazdığım öyküler arasındaki sınır çok belirsiz. *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar’ın* başlangıcında “mülkiyet” ve “kimlik” gibi kavramlar vardı aklımızda ve Yusuf konsept tasarımı olarak bir piramit etrafında şekillendirmek istiyordu oyunu. O aşamada mektup fikri çıktı ortaya ve öyküyü geliştirmeye başladık. Ama mektuplar ortaya çıkınca provalarla ve oyuncuyla “arayış” sürecinde nereye evrileceğini çok da tahmin edemiyordum. Aslında çalışmalar ilerledikçe de ortaya çıkan dünya beni hep heyecanlandırmaya devam etti. Başında da belirtmeye çalıştığım gibi bu metinler “sahneleneceğini bilen metinler” ama nasıl sahneneceğini, nasıl bir imgeye dönüşeceklerini bir türlü bilmiyorlar. Ben o süreçte de yanlarında olmuyorum. Bir yerden sonra Yusuf bana anlatıyor, nasıl bir imge çıkaracağını ortaya.

F. Çetin: *Yönetmenlik ve konsept yaratıcısı olarak cevap verecek olursan Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar’ı tiyatroya neresine konumlandırırısın?*

Y. Demirkol: Tiyatro sahnesinde yapıyor oluşumuz var sadece bende. Nilay’la ne yaptığımız, bu oyunların nereye denk geldiği üzerine konuştuğumuzda, benim için pek tiyatroya denk gelmiyor yaptıklarımız. Her zaman sahnede oyun yönetiyor gibi bakmıyorum, o yüzden öykü var zaten. Oyun yönetmiyorum, öyküyü de oyunlaştırmıyorum. Belki başka bir form deniyoruz ve bunun için sahneyi kullanıyoruz gibi geliyor bana. Öykü yazarken klavye kullanmakla ya da roman yazarken kalem kullanmakla aynı şey. Yani oradaki aracı değiştiriyormuşuz gibi geliyor. Orada elimizde kalem yok da sahne var gibi. Belki de roman yazıyoruz birlikte.

Y. Demirkol: *Oyun yazmak ile bir oyuna metin yazmak arasındaki fark ne? Ne olmalı?*

F. Çetin: Aslında oyun yazmak ile bir oyuna metin yazmak arasındaki fark beni bu şekilde yazmaya ikna eden şey. Klasik dramaturji çerçevesinde yazılmış metinlere de çok fazla mâruz kalıyorum ve “iyi yazılmış metin” nasıl işliyor, hangi dinamikler üzerine kurulur konusunda sürekli düşünüyorum ve o türden yazılmış metinler beni heyecanlandırıyor. Ama böylesi bir oyun metni yazma konusuna gelince ister istemez duraklıyorum. Çünkü daha oyun metnini okurken, hangi karakterin ne söylediği konusunda bile bir endişe duyuyorum, ardından kesin yargılar, önermeler ve önü sonu belli dünya tasvirleri geliyor... O sırada klasik dramaturjiyle yazılmış bir metne karşı ilgimi yitiriyorum. Bir oyun için metin yazmaksa özgürleştiren bir şey. Bazen bir paragraf boyunca bir imgeyi, bir ânı yakalamaya çalışmak, bazen de bir anda ortaya çıkan ve kaybolan bir öykünün peşinden gitmek. Aradaki fark, emin değilim, ama galiba belirsizliklerin bol olmasında yatıyor. Sahnede yaratılan dünyanın anahtarı boşluklarda sanırım.

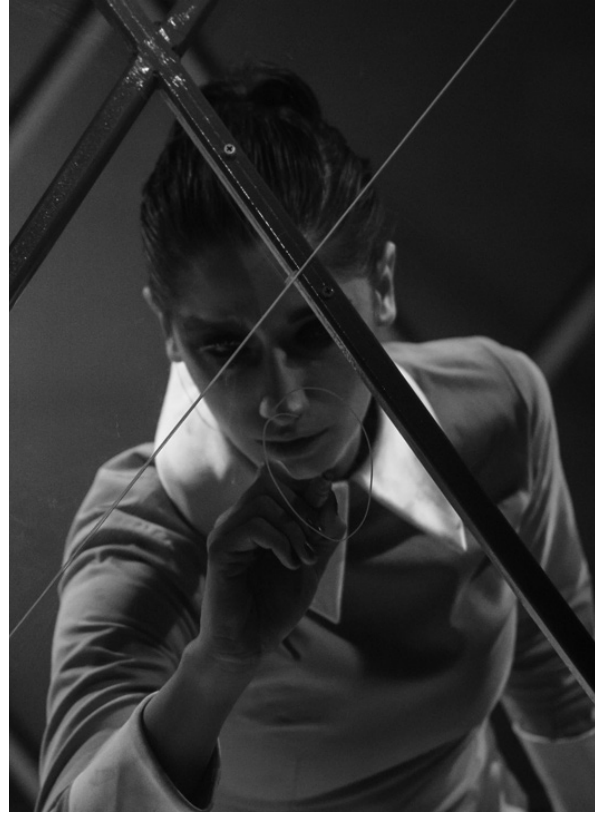
F. Çetin: *Yer aldığın öteki oyunları da düşünerek soruyorum: Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar oyununda oyunculuk olarak nasıl bir sürecin oldu? Metinler parçalanırken kendini bu dünyada nasıl konumlandırдың? Bir karakter diyebilir miyiz izlediğimize?*

N. Erdönmez: Benim hayatta, daha doğrusu insanda, karakterin ne olduğuyla ilgili net hiç bir fikrim yok. Geldiğim eğitim konvansiyonel bir eğitim ve aslında hep şunun altını yontarak yetiştirildik: buluşma yeri size ait olan o biricik yer ile herkese ait olan o yer olmalıdır. Örneğin, dürüst, cimri, iyi, kötü gibi tanımların hayatta hiçbir insanı inşa edilebileceğine inanmıyorum; haliyle sahnede de inanmıyorum; yine haliyle karakteri tanımlayan bu tip

niteliklerse eğer, karakter diye birşey yok. Zaten yok. Bunun yanında daha önce çalıştığım işlerden ötürü sahnede “figür” fikrine de yabancı olmadığımından “Bu parçalılığın içinde nasıl var olacağım?” gibi sorular pek oluşmadı kafamda. Fakat yönetmen figür kelimesini kullandığım anda “Yok, ona figür de demesek aslında...” deyince orada bir korkmadım değil... (Gülüyor) “Peki bu neyin temsili olacak?” sorusunu sordum yönetmene, Yusuf dedi ki: “Olabilseydi eğer, hatırlamanın temsili olabilirdi, belki...” Kim olarak, ne olarak, müzenin temsili miyim, müze kimdir, hâfızanın temsili mi? Hâfızayı mı temsil ediyorum? Hayır, hâfızanın hatırlayamayışımı belki... Bu ve bunun gibi dağıldıkça aslında çoğalan şeyler sonunda yalnızca bana ait olan bir yere götürdü beni; o da şu: sadece bir elim anlatsaydı eğer bu öyküyü, acaba o elin bir ifadesi tüm o mektupta yazılanları anlatmaya yetebilir miydi? Hatırlayan bir el... ya da bir bakış... Hangi bakışım? Sadece o bakış o ânı anlatmak için yeter mi?... Sonunda aslında kendi bedenimin parçalarıyla ilişiklendiğim bir yerde, yine parçalı olarak bir bütünün içinde kendimi buldum.

N. Erdönmez: *Oyuncunuz Nilay Erdönmez’le geçirdiğiniz süreci sizin gözünüzden merak ediyorum. Yönetmek, yaratmak anlamında o yol nasıl bir yoldu?*

Y. Demirkol: Az önce benim sorumda da aynı şey vardı, o “arayış”. O zaman doğru yerdeymişiz yan yana. Yani bir şey aramışız demek ki. Benim de tek beklentim oydu, birlikte bir şey aramak. Bu; sahnede üç kez hapşurduktan sonra sağa dönmen de olabilir, “Gerçekten dinazorlar yaşadı mı? ya da “Hayatın anlamı nedir?”e kadar gidebilir; yani herhangi bir şey. Ama o kadar da açıktı ki ucu, o yüzden de hepsine gittik. Bence sürecin en keyifli yönü de buydu.. Hiç aklıma gelmeyen yerleri de düşündük, hiç sevmediğim yerleri de konuştuk ya da senin çok sevdiğin, benim



sevmediğim ya da ikimizin de çok sevdiği yerleri de konuştuk, Ferdi'nin hiç aklına gelmeyecek yerleri de konuştuk. Üçümüzün hiç aklına gelmeyecek şeyleri de konuştuk. Zaten amaç oydu bence. En güzeli de o.

N. Erdönmez: *Peki oyuncu terörüne mâruz kaldığın yerler oldu mu? (Gülüşmeler)*

Y. Demirkol: Oldu, arada oyuncu beni yönetti, ama ona da alan açtık. Oyuncu da yönetsin dedik; yönetmen de arada oynasın demedik; o yüzden ben bir şey yapamadım. Umarım cevabım bir yere deymiştir.

N. Erdönmez: *Bunu aslında daha mesleki bir yerden tarif etsen yani senin rejisör olarak oyuncuyla çalışma biçimin nasıldı?*

Y. Demirkol: Aslında oyuncuyla çalışma biçiminde aradığının tam karşılığı olarak sana soracağım bir soru var. Soruyu

sana sorayım, böylece nasıl bir yerden olabilirsiniz yanıtını birlikte konuşalım. Soru şu: *Oyunda, sahneyi çeviren, dekoru düzenleyen, projeksiyonu ve ses kayıt cihazını çalıştıran, ara sıra replikler söyleyen çeşitli hallerde bir "işçiye" dönüşüyorsun. Oyuncunun işi tam olarak nedir?*

N. Erdönmez: Bence oyuncu dediğin zaten işçi. En temelde, yani klasik anlamda, merkezinde edebiyat olan bir sanat tiyatrosu. Tiyatroya mal olmuş edebiyat eserlerinin yazarlarının her biri bir dünyaya bakış şekli koyarlar ortaya, yani birer filozof, birer sosyologlar. Sen bunların eserlerini oynadığında zaten merkezine edebiyatı alan bir iş yapmış oluyorsun. Ve bu şekilde aslında hayatla ilgili bir fikrin peşinden gidiyorsun. Yazarsa sana bu fikrin bir elçisi. Hayata, dünyaya, varoluşa... bunun elçiliğini yapıyor, diyor ki: "Bak hayat böyle bir şey" ya



da “Böyle bir şey değil, hadi bir de buradan bak”, diyor. Oyuncunun hizmeti de bu elçiliğe elçi olabilmek, yani aracıya aracı olabilmek. Tek odağım “Bunu seyirciye daha iyi nasıl geçirebilirim? sorusu. Yani oyuncu Ayşe’yi, Ahmet’i izlemek benim ilgimi çekmiyor. Ya da, işte ne bileyim, en ruhsal coşkusundan tut, bedensel performansına kadar onun o oyuncu kişiye aitliğini gördüğüm zaman, benim için değerini yitiriyor. Kemancının ellerini görmeye başlarsam müzik bitiyor yani, öyle birşey... Sonuçta enstrümanın senin bedeninin, ruhunun, sesinin, işte insanın araçları her neyse onlar ve sen bununla ilgili geliştirdiğin farkındalık kadar varsın. Silinebildiğin kadar, görünmez olabildiğin kadar... Bunun için de işçilik gerekiyor. İşçi oyuncu bence bunu yapabilen kişi.

N. Erdönmez: *Oyunu iki kere seyirciyle birlikte*

oturup seyrettin; oyunlarını seyreyemediğini de söylemiştin, iki kere başardın, seyredememe sebebin ne, heyecanlandığını görüyoruz, ne yaşıyorsun oyundan önce?
F. Çetin: Oyunu yazıp bitirdiğim anda başlıyor aslında heyecan, provalarda da öyle, duramıyorum orada, uzun kalamıyorum, aslında hep oradayım ama bir türlü tam orada olamıyorum. Oyun çıktığında da prömiyer gecesi seyrediyorum, sonrasında nâdiren devam eden oyunlardan bir tanesini daha seyredabiliyorum. Galiba, prömiyer gecesi yaşadığım büyüünün bozulmasını istemiyorum. Bu belki yaptığımız işi romantize etmek olacak biraz, ama öyle. O gece oyunun doğduğunu görüyorum ve o büyü aklımda kalsın istiyorum hep.

N. Erdönmez: *Peki, bunun seninle ilgili bir kısmı da var mı? Ben, mesela, kamera*



karşısında yaptığım bir işi sonrasında izlemek istemiyorum, oyunların kayıtlarını izlemeyi de sevmiyorum. Çünkü o an çıplakmışım gibi hissediyorum, ve kendimi öyle görmek istemiyorum, hoşuma gitmiyor. Farkındalığı yitirmek gerekiyor ya hani, o sırada, farkında olsan oynayamazsın... ona benzer bir şey mi?

F. Çetin: Aslında oyuncu nasıl oynarken sahnede “çıplak” halde kalıyorsa yazar da yazma ânında öyle bir anda sanırım. Çünkü yazarken kafanda bir öyküyle ya da bir dünyayla ilgileniyorsun, o dünyaya dalmış oluyorsun ama bir yandan etrafında olanlar da bir şekilde giriyor metne, yani metnin yazılma ânı da sürece dahil oluyor, duyduğun bir kelime, fark ettiğin bir bakış... Sahnelendiğinde bambaşka bir şey oluyor o metin, ama yine de duyduğunda kendini kamerada izlemek gibi bir duyguya da kapılıyorsun belki öyle bir duyguyu yaşamak istemiyorum. Yine o az önceki

“büyü” meselesi de var. Öyle kalsın istiyorum zihnimde. Çünkü metnin, kelimelerin seyirciyle buluştuğu ân senin için ölmeye başlıyorlar, ya da başka bir hayatı yaşamaya başlıyorlar. Ben ölmeden önceki halleriyle hatırlamak istiyorum onları belki, diyebilirim.

F. Çetin: *ba-Disiplinlerarası Sanat Topluluğunun önceki oyunlarını da düşündüğümüzde Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar oyununda metin kullanımı görece daha farklı; çünkü mektuplardan oluşan bir metin. Bu tercih için ne söylersin?*

Y. Demirkol: Cevabı da içinde sanki sorunun. Mektup, dedik çünkü mektupta ne var, gönderen – alan ilişkisi, tartışmamızın özünde olan bir şey bu. Daha iyi bir form bulsaydık belki o olurdu, kadehle anlatabileseydik, kadeh olurdu. O zaman kadehin nasıl yapıldığını

anlatırdık, bu sefer metnimiz o olurdu. Ama mektup o her şeyi aslında mülke çevirmesi, romantize etmesi, zamanı da mülkleştirmesi, seninle yaşadığımız, Ayşe'yle yaşadığımız o ânı da mülke çeviriyor. Bir yandan da bahsettiği eşyaları mülke çeviriyor. Senin kimliğini de mülke çeviriyor. Aslında bütün oyunda anlattığını mülke çeviriyor. Ve başlı başına bunu gönderenden alana ulaştıysa zaten bir yerde saklıyor. Onlarla kendi geçmişini kurduğun için kimliğini de onlarla tanımlıyorsun. Bu sadece mektup da değil, mail de olabilir, birine ilkokulda defterin kenarına yazıp verdiğin not da olabilir, bir cümle de olabilir, ilkokul defterin de olabilir, ama bir ilişki kurabildiğin ve yazılabilen bir araç olarak mektup var. Ama şöyle bir şey de var: mesela, mektup yerine SMS de kullanabilirdik. Mail de, belki biraz ona meylettik ama sonra kullanmadık maili çünkü onlar çok bugüne ait, çok fazla romantize edebileceğin şeyler değil, yani sms kullansan ne olacak, yarın yine atarım, silerim de ama bir bağ kurmam, yarın sildiğim maille, SMS olarak kalır. Özenmediğim ve saklamaktan çekineceğim ya da saklamayı düşünebileceğim “seçilmişlik” gibi bir şey olmaz içinde. Yani bir SMS’i seçerek düşünmezsin hakaten karşındakine değer vermiyorsan kelimeyi beş kere düşünmezsin, geliyorum, geldim, gidiyorum, gittim dersin. Ama bir mektupta, yerine ulaşıp ulaşmayacağı sorusu o kadar büyük ki! İçine yazacağı şeyler de o raddede büyük ve değerli oluyor. Dolayısıyla içine kendine ait her şeyi koyuyorsun. O zaman oyuna ait de, hayata ait de her şeyi oraya koyabilirsin. O zaman seyirciye ait olan her şeyi de mektuba koyabilirsin. O zaman o mektubu da seyirciye göndermek için sahneyi kullanırsın yine.

Y. Demirkol: *Oyuna, mülkiyet ve kimlik kavramları üzerine düşünerek başladık. Es geçtiğimiz bir konu geldi aklıma. Sence sanat eseri kimin mülküdür? Bu soruyu nasıl*

oyuna dahil edebiliriz? Yoksa ettik mi?

F. Çetin: Mülkiyet fikrine aslında çok kişisel bir noktadan dokunduğumuzu söyleyebilirim. Aslında mülkiyet fikrine dair büyük sözler etmek değildi niyetimiz, zaten bizden büyük Karl Marx var! O bu konuya uzun uzadıya eğiliyor. Elbette bir sanat eserinin yoluyla bir filozofun yolu ve yöntemi karşılaştırılmaz ama oyunda kişisel hikâyeler ön plandaydı bizim için. Bir üst düzlemde bakacak olursak da aslında mülkiyet üzerine birtakım öyküler geliştirip, sonra da bunları oyun diline adapte ettiğimizde oyuna koyduklarımız da bizim mülkümüzdü bir anlamda. Fakat enteresan şekilde hepsi bir araya geldiğinde ortaya çıkan sanat eserinin sahibi, alımlama boyutunda mülkiyeti galiba seyircide kaldı. Bir saat boyunca seyretti ve yanında götördükleri de oldu.

Y. Demirkol: *Ama şöyle de bir gerçek var. Mesela mektuba her şeyi yazmak gibi sen de, ben de, Nilay da hafızamızda toplu olan her şeyi oyunun içine doldurduk. Bu şimdi kimin mülkü oluyor? Bir yandan bizim mülkümüz de olmuyor mu?*

F. Çetin: Aslında bu biraz da şöyle bir şey gibi; örneğin, bir yazar yazana, yayınevine teslim edene kadar, hikâye, roman onundur, ama yayınevine verdikten sonra hikâye artık onun değildir. Araya artık o çok kağıt, çok matbaa, çok vitrin, çok kitapçı olan bir dolayımlayıcı girmiştir. Artık yazar ona dokunamaz hâle geliyor ve hikâye kendi başına dışarıya açılıyor, kendi yolculuğuna başlıyor. Yazara en az ait olduğu anlar başlıyor...

Y. Demirkol: O zaman, senin oyunu izlerkenki kaygın belki de buraya geliyor.

F. Çetin: Evet, kesinlikle biraz buradan kaynaklanıyor, ve elinden uçup gittiğini görüyorsun sanki. Burada da o yüzden biz evet kendimizden olanı koyduk buraya, yani benim çok etrafımdan olan, çok duyduğum, çok gördüğüm ya da çok deneyimlediğim



bir yerden geldi her şey. Aynı şekilde senin de öyle, Nilay'ın da öyle. Herkes fazlasıyla kendi bakışını koydu oyuna. Ama galiba bizden çıktı artık hepsi.

Y. Demirkol: *Peki, şöyle de bir şey var. Belki de oradaki "kaygı" kendi kimliğinden bir parçayı oraya atmanın ve o kimliğinin özüne ait olan şeyi kaybetmenin yası olabilir mi, yine oyunla ilişkili olarak?*

F. Çetin: Galiba öyle bir kaygı bu, elinden yitip gittiğini görmenin kaygısı ya da bir daha geri gelememenin kaygısı.

N. Erdönmez: Oyuncu açısından ancak anlatamamanın kaygısı olabilir. Oynadığının farkında olursam kaygısı o; ya zihnim açık kalırsa, yaptığım şeyde anda olamazsam kaygısı. Bunu sahnede başaramazsam tüm bu tartışma geçersiz kalır. Tamamiyle performanssız olma kaygısı, ya performanslı kalırsam kaygısı... Siz

"Her oyun biraz daha elinizden kaçıyor mu?" diye kaygılanırken ben ya yakalayamazsam diye kaygıya kapılıyorum. (Gülüyor)

F. Çetin: *Yazara ve yönetmene süreç içinde birer kitap önerecek olsan, hangi kitapları okumalarını önerirdin? Neden?*

N. Erdönmez: Yusuf'a İnsanlığın Yıldızının Parladığı Anlar'ı önerirdim. Sonra zaten hediye de ettim. Stephan Zweig'ın. Zweig çok iyi biyografi yazıyor. İçinde zaman zaman kurgusal bir şeyler yakalar gibi oluyorsun sanki, ama sürekli şüphede kalıyorsun bununla ilgili. Gerçek hikâye anlattığı için, gerçek bir hikâyenin teatralleştirilmiş hâli gibi. Gerçek, ama tiyatro. Bu çok kıymetli geliyor bana. Bir de o kitapta çok sevdiğim şu: bir "an"dır bütününde o kitap, bütün öykülerde, ne bileyim Goethe'nin hikâyesinde de böyledir, bir "an"dır aslında her şeyi



dönüştüren, İstanbul'un fetih hikâyesinde de öyledir, bir kapının bir an aralık kalıvermiş olmasıdır... Sana da Haldun Taner'in tüm oyunlarının şarkılarının nota dökümleriyle bir arada yazılı olduğu bir kitap olsa onu alırdım. Birlikte çalışıp söyledik belki diye.

N. Erdönmez: *Afişte ismini konsept / yönetmen tanımıyla görüyoruz ve bu tanım âşina olduğumuz bir durum değil. Alışık olduğumuz şey dekorun kendi başına durabilen bir tasarım olması ve o tasarımcının adını afişte görmemiz ve aynı şekilde kostümün ve ışığın da... Senin adını karşılayan bu konsept / yönetmen tanımını altında oradaki görevin tam olarak nedir? Disiplinlerarası arayışınızla olan bağlantısına da biraz işaret ederek anlattırsan iyi olur.*

Y. Demirkol Aslında disiplinlerarasından başlayalım, çünkü ilk başladığımız disiplin edebiyat, Ferdi ile ikimizin. O yüzden ondan kopan hiçbir şey yapamıyoruz. İsteddiğimiz kadar tiyatro okuyalım, ben istediğim kadar film izleyeyim, sabaha kadar müzik dinleyelim, çağdaş sanat eserlerine mâruz kalalım ya da kavramsal sanata meyledelim ama hepsinin çıkış noktası edebiyat. Fakat yalnız edebiyat metniyle tiyatrodaki eyleme dönük bir şey yaratmak mümkün değil. İlk başladığımız yer orası, hep de bizi zorlayan oydu, yani oturup eylem yazmak ile oturup yazınsal ve şiirsel olanı yazıp sonra eyleme çevirmek... Bu başka bir şey. Bunun ayırıcıyla başlıyoruz, o yüzden her zaman öncelikle ne anlatacağımızı tartıştıktan sonra yazınsal olanla başlıyoruz. Ferdi bu nedenle önce metin yazıyor, nedir buradaki metin? Örneğin mektup ya da bir başkasında nedir, öykü bir başkasında belki oturup şiir yazacak gerekirse, ama edebiyat olanı yapacak. Yani “edebiyat” nedir? Basılabilir ve tek başına okurla karşılabilecek olan şey. Bu her şey olabilir, bunu önce Ferdi yapıyor. Dolayısıyla, edebiyat olmadan, ki bu çoğu işte de böyledir, yani edebiyata öykünün iştir kalıcı olan, edebiyatla yola çıkan kendini

gösterebilir. Biz de edebiyatla yola çıkıyoruz. Ama şöyle bir “meydan okuma” başlıyor. Bunu nasıl ayıracağız ya da bunu neye evrilteceğiz? Yani bir öyküyü nasıl sahneleriz? İlk akla gelen oyunlaştırmaktır. Oyunlaştırmak ne? Parantez içlerini yazmak, kim girecek, kim çıkacak metne bunu koymak, ama bu oyun yazmak oluyor. Bu aynı edebiyatta olduğu gibi bir sorunun peşinden gitmek ya da oyuncunun arayacağı alanları yaratmak için yeterli değil. Çünkü o da kapalı bir kutuya dönüşüyor, bir engel oluyor. Dolayısıyla sahnede neler olabilir ihtimali, görünecek olanı, yani seyircinin neyi göreceğini, hangi eylemlere mâruz kalacağını, kısaca bütün “eylemleri” - görünecek bir videodan tut, oyuncunun kuracağı cümleye kadar - ancak oyuncunun kuracağı cümlelerin biçimlerini oyuncuya bırakacak bir alan. Yani tüm bunları oyunun nasıl kullanacağını birlikte arayacağımız bir alan. Bu da şu demek oluyor, edebiyat olan metni sevmek ve onu korumak ama bir o kadar da onu sahneye dönüştürebilecek kadar parçalamak ve sahnede görünecek her şeyi koymak, artık her neyse onlar. Ama bu koyduğun her şeyin de biricik olmadığını düşünmek, nasıl metni parçalıyorsak, oyuncunun da gelip orada rejiyi pamparça edeceğini ve istediğimizi birlikte seçebileceğimizi bilmek, konsept dediğim bu. Yani büyük fikri her zaman hatırlatacak olan şey aslında, oyuncuya: “Bak biz mülkiyet anlatıyorduk, oralarda fazla dolanma”, ya da yazara: “Bak mülkiyet anlatıyorduk, sen metinde o kadar da eski aşklarından bahsetme”, bak bunu anlatıyorduk hatırlatmak ya da yönetmenin kendi kendine işte bak biz mülkiyet anlatıyorduk “şimdi sahneye yok yere bir tane at koyma”yı hatırlatması, konsept bu. Hangi fikrin etrafında, hangi kavramın etrafında toplayacağımızı toplamak. Yönetmek kısmı da artık objelerin ve tavırların seçim şekline kalıyor. Yani yönetmen de orada rejisi masasında doğru fotoğrafı seçen kişiye dönüşüyor. Böyle bir iş.



“Resimdeki Zamanda Yaşıyorum”

ÖZDEN SÖZALAN

Hafızasını *Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar*, kayıpla başlayıp travma ve yaşla devam eden ve psikozla nihayetlenen bir geçmişe yolculuğun temsil edilebilirliğini sorunsallaştıran bir oyun. Sahne tasarımı, Louvre müzesinin avlusunu çağrıştırıyor, ortada camdan bir piramit, içinde bir kadın ve çeşitli eşyalar. Yangında hafızasını kaybeden müze ile sahibini kaybeden traktörü buluşturan bu alanın etrafında yerlerimizi alan bizler, hem tiyatro seyircisi hem müze ziyaretçisiyiz artık; oyun boyunca kullanılan aynalara yansıyan kendi imgemizle de yüzleştiğimiz o tekinsiz alanın parçalanmış öznelerine biz de dahiliz. Ortak noktamız kaybettiklerimizin yası.

Geçmiş anlatmak her durumda, içinde bulunulan andan geriye bakarak mümkündür ancak, dolayısıyla her zaman zorunlu olarak öznel, zorunlu olarak kurmacadır. Geçmiş bakan özne, her seferinde hem o geçmiş, hem kendini yeniden ve başka türlü kurar. Pinter’ın *Old Times (Geçmiş Zamanlar)* oyununda Anna’nın dediği gibi, “Öyle şeyler hatırlıyorum ki hiç yaşanmamış olabilirler, ama hatırlarken yaşanırlar.” Hatırlamak bu yüzden yaratıcı bir eylemdir. Kayıplarla, travmalarla, yerinden edilmelerle yüklü bir geçmişin öznesi içinse,

bildik temsil uzlaşıları kullanılarak varılacak “gerçeği yansıtan” bütünlüklü bir anlatı kurma çabası hepten nafiledir. Travmanın öznesi, bireysel ile toplumsalın, nesne ile nesneye dair

90

konsept ve yönetmen
YUSUF DEMİRKOL

metin
FERDİ ÇETİN

oyuncu
NİLAY ERDÖNMEZ

üst ses
TURAN ÖZDEMİR



Hafızasını Kaybeden
MÜZEDEN
Bir Traktöre
MEKTUPLAR

garajistanbul

www.ba-bel.org

ba-
bel

anılarının, insan ile insan olmayanın, geçmiş ile bugünün arasında olduğu varsayılan sınırların bulanıklaştığı tekinsiz bir alandır çünkü.

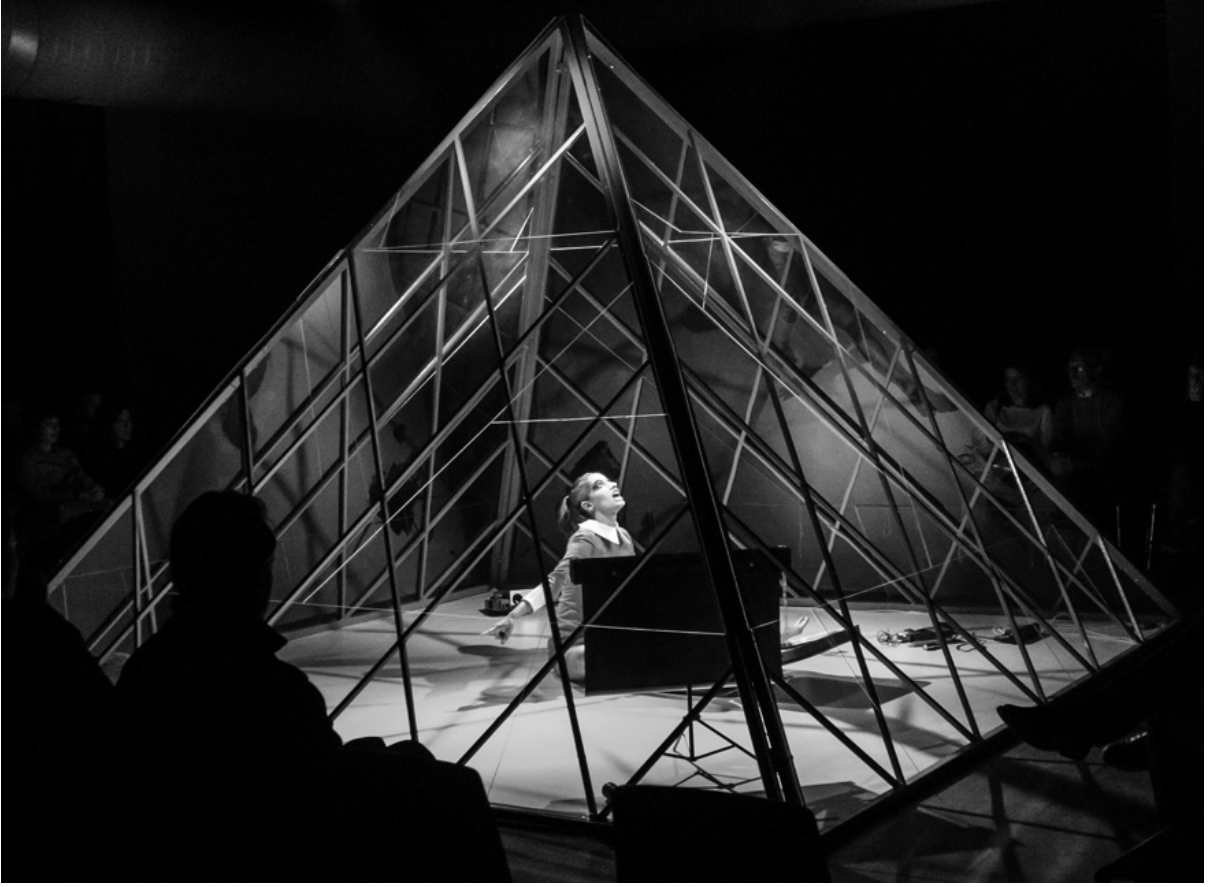
Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar, işte o tekinsiz alanda, görsel, işitsel ve duygusal hâfızadan geriye kalmış bölük pörçük imgelerle, tiyatronun, performansın, bedeninin, sesin, sözün, müziğin, filmin çoklu dillerini harmanlayan başka bir dilde bir metin. “Zihnim bulanıklaşıyor, hissediyorum,” diyen bir sesin peşinde, anlatılamaz olana işaret eden, psikozun eşliğinde şiire yakın duran bu dil, duygulanım (affect) estetiğine yaslanıyor; gerçekçi olma kaygısından uzak ama sahici. Oyuncunun biyo-mekanik beden kullanımı, sözlere, objelere verdiği tepkiler ve onlarla kurduğu ilişkiler, dokunduğu imgeleri büyütüyor, bağımsızlaştırıyor ve her birini yüzen birer göstergeye dönüştürerek anlam katmanlarını çoğaltıyor. Bakan-bakılan ilişkisi, bakanın durduğu yerle belirleniyor ve sürekli değişiyor, geçmişe bakarken yaptığımız gibi. Sahnedeki hareketi seyircilere oturdukları yere göre farklı açılardan gösteren mekân düzenlemesi, oyun sırasında piramidin içindeki eşyaların düzenini değiştiren oyuncu aracılığıyla, kurmacada perspektifin önemine vurgu yaparak, mimetik tiyatroya özgü temsil yöntemlerini sorguluyor.

Performans metninin, yani sahnede izlediğimiz şeyin kendi yöntemlerini sorgulayan öz-düşünümsel (self-reflexive) yapısı, oyun metninde de kendini ele veriyor. Örneğin: “Yazıyla aktarılan keder hiçbir işe yaramaz, biliyorum, aramızdaki mesafe yiyip bitiriyor her şeyi.” Sözler, oyundaki mektup yazarlarından birine, karısına yazdığı mektupta babasından kalan kol saatini kaybetmiş olmanın acısını aktarmaya çalışan bir adama ait; gerçeği temsil etme iddiasındaki dilin kifayetsizliğine, temsil eden ile temsil edilen arasındaki kapanmaz uçuruma işaret ediyor. Öyle bir uçurum ki ifadesini dilde ancak “yaşayan bilir” sözleriyle

bulur. O her şeyi yiyip bitiren mesafe, kişiler arasında olduğu kadar, keder ile kederi anlatmaya çalışan dil arasındadır haliyle.

Oyunda kayıp duygusunun izleri, biçimsel ve tematik düzlemlerde sürülüyor. Müze hafızasını, traktör sahibini, traktörün sahibi elini, oğullar babalarını, anne zihin bütünlüğünü kaybetmiş, baba hatırası kol saati bile yok ortalarda. Yıllar sonra dönülen baba evinde artık yalnızca eşyalarla ilintili anılar boy gösterebilir. Üç kuşak boyunca bir ailenin yaşadıklarını anlatan mektupların merkezinde yas var. Anlatı dili olarak seçilen mektup formu, gönderen ile alıcı arasındaki mesajlaşma ilişkisi yanlısamasını kıracak biçimde kullanılıyor: “Bu mektup sana ulaşacak mı, onu da bilmiyorum.” Üstelik kaynağı zaten kayıp bir ses, çünkü tek bir ses - o da dışardan ve kaset kayıtlarından - okuyor farklı insanların kaleme aldığı mektupları. Bu seçim, temsildeki mesafeye bir katman daha eklemekle kalmıyor, dağılmış, parçalanmış bir öznellik haliyle karşı karşıya olduğumuza da işaret ediyor.

Dolaylı alıcısı haline getirildiği mektupların mahremine giren seyirci, kendi mahremiyet alanının da ihlâl edildiği bu tekinsiz mekânda, sahnede gördüğü Kadının dört başı mamur bir özne olarak durduğu sabit bir yer aramak yerine, oyuncunun piramidin içindeki objelerle ve dış sesle kurduğu ilişkilerde kayıp duygusunu – kendi kayıplarını da – yaşıyor. Sahnedeki Kadın, hafızasını yitirmiş bir müze olabiliyor: kendi kaybından söz ediyor, yangın sırasında gördüklerinden, hissettiklerinden, hafızasını nasıl kaybettiğinden. Yangından çıkmış bu müze, gizlice çıktığı gece gezmelerinin birinde tanıştığı sahipsiz bir traktöre mektup da yazabiliyor tutkuyla. O traktör de, ailenin ilk kuşak babasının idealist genç bir akademisyen olduğu yıllarda çiftçilere tarımı öğretmek için köy köy gezerken kullandığı araç. Oyuncu, mektuplar okunurken kimi zaman kocasını düşünen bir kadın, kimi zaman babasını özleyen bir çocuk olabiliyor. Daha sonraki



kuşakların mektupları okunurken de, gönderen ve gönderilenleri imleyen sözler, sesler, mimikler ve hareketlerini yakalayabiliyoruz oyuncunun. Ama bütün bunlar oyuncu açısından öylesine hızlı ve ustaca geçişlerle, rejî ve dramaturji açısından öylesine özenle önce parçalara ayrılıp, sonra alışılmadık biçimde birleştirilerek yapılıyor ki, çok geçmeden “Bu kadın kim?” sorusuna cevap arayan aklımızı devreden çıkarıp, gördüklerimizin de, duyduklarımızın da hepimize ait olduğu bu ortak mekânda, “şimdi ve burada” oluyoruz.

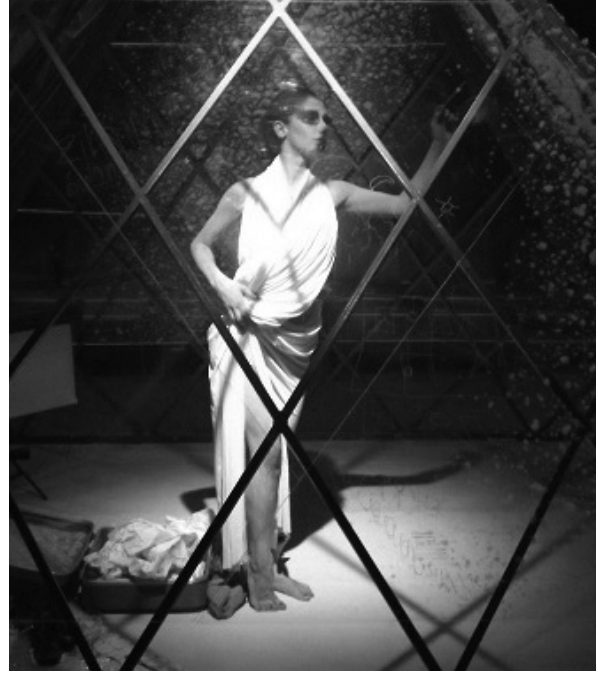
Oyun metninde de yazıldığı gibi kostümüyle *Hârikalar Dünyası*’nda dolaşan Alice’i andıran Kadının, Lewis Carroll’ın bir tavşanın peşinden koşarken içine düştüğü fantezi dünyasını anlamlandırmaya çalışan kahramanıyla ortaklığı bununla sınırlı değil. “Tüm bunlar

ne demek oluyor?” diyerek giriştiği bu yolculuk boyunca, kendini içinde bulduğu mekânda keşfettiği aile fotoğrafları, kasetler, kasetlerden dinlediği mektuplarda geçen kelimeler, bavuldan çıkardığı dantel, tabak, kadeh ya da bir köşede duran yün yumağı gibi objelerle kurduğu ilişkilerle benzer bir çabaya girişiyor. Carroll’ın romanı, dil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi bir çocuğun gözünden sorgularken, bu oyun kendi mecrasının çok dilli olanaklarını kullanarak, temsil kavramının kendisini masaya yatırıyor. Aslında romandan daha çok, gerçek ile kurmacanın, fantezi ile doğalın, canlı ile cansızın sınırlarını ortadan kaldıran, Jan Svankmajer uyarlaması *Neco z Alenky (Alice’den Bir Şey)* filmini çağrıştırıyor sahnede tanık olduklarımız. Filmin, rüya âleminde imge bombardımanına uğrayan

Alice’i gibi, piramidin içinde duyduğu, gördüğü ve dokunduğu şeylerle “oyunarak” bir anlatı kurmaya çalışsan biri var sanki karşımızda.

Oyunda her şey yersiz-yurtsuz, her şey kayıp duygusuyla malûl. Mektuplarda üç kuşağın da hayatına damgasını vuran yurdundan, evinden uzak olma hâli, sık sık şehir değiştirmeler, otel odalarına yapılan vurgunun yanı sıra, müze de üzerinde durulmayı hak eden bir imge. İşlevi açısından zaten yerinden edilmiş objelere ev sahipliği yapan müzenin piramit formu, hem Louvre’a hem de orijini olan kayıp Mısır uygarlığına gönderme yapıyor ki metinde geçen ünlü sfenks bilmecesiyle de bu göndermenin altı çizilmiş. Üstelik hâfızasını kaybetmiş müze, başka bir şehrin, İstanbul’un sokaklarında geziniyor. Sahibi öldüğü için başıboş kalan ve ait olduğu toprakları terk etmiş traktör gibi. Sahne üstünde gördüğümüz objeler de, bavul başta olmak üzere, yersiz-yurtsuzluğa işaret ediyor. Bağlamlarından uzak, parçalanmış, farklı zaman ve mekânlardan bir dolu anlamla yüklü olarak gelmiş görsel ve işitsel göstergeler, bir araya getirildikleri bu metinde kendilerini yeniden yazıyorlar, yeni anlamlara uzanıyorlar.

Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar, Kadının ağlayan görüntüsüyle başlayıp, Milo Venüsü heykeli pozunda hareketsiz imgesiyle sona eriyor. Sembolleştirmenin, temsilin mümkün olmadığı dil-öncesi bir geçmişten kalan ilk ağlama sesini, oyuncunun dille henüz tanışma evresindeki bir çocuğu andıran konuşma çabaları izliyor. Bir ara kedi gibi oynadığı pembe yün yumağıyla kurduğu ilişkiyse, Freudiyen çağrışımlarıyla, dilin itici gücü olan arzunun kaynağındaki kayıp duygusuna işaret ediyor. Cismin kaybının telâfisi isimle, suretle mümkün; oyundaki kayıt sesler, fotoğraflardaki, projeksiyonlardaki suretler, artık burada olmayana, kaybedilenlere, işaret ediyor. Parçalanmış özne, etrafındaki imgelerle kurduğu nesne ilişkilerinde, arzunun kayıp nesnesini arıyor oyun boyunca. Antakyalı bir heykeltıraşın elinden çıkma



Afrodit heykelinin, Milos adasından İstanbul’a, oradan Paris’in Louvre müzesine uzanan yolculuğu gibi, kim bilir hangi savaşlarla, yangınlarla, travmalarla dolu bir geçmiş, kendini anlatabileceği, içinde yeniden var olabileceği bir dili arıyor. Başlarda bir yerde Kadın şöyle diyor: “Hatırlamamı bekliyorsunuz ya şimdi (...) Her şey yeniden gelecek, yeniden eski yerini alabilecek ama benim için nasıl bir şey olacak bilmiyorum.” Oyunun sonunda, piramit, ters çevrildiğinde kar yağdıran bir küreye dönüşüyor; içinde temsil sanatı tarihinin en eskilerinden Milo Venüsü, sessiz, sözsüz, hareketsiz duruyor. Bir kez daha çevrilse, her şey yeniden eski yerini alabilecek mi? Başka bir oyun mu izleyeceğiz, yoksa? Bizim için nasıl bir şey olacak? Bilmiyorum. Bildiğim birazdan çoktan kaybolmuş bir Beyoğlu’nun sokaklarında, hâfızasını kaybeden müzeler gibi dolaşılıyor olacağımız.

Özden Sözülan: Prof. Dr. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı



Seyirci İzlenimleri

MEHMET DEMİR SOY

Emekli, 61 Yaşında

94

Uzun bir zaman önce başlamış bir oyuna açılan, sanki bir parantezmiş duygusu veren, bir başlangıcı olmadığını düşündüğüm; karşımızda, uzağımızda değil de, tam da içimizde, ortamızda, herkesin hikâyesini cam fanus içinde tek bir hikâyeye dönüştüren bir oyundu. Yaşarken anlam veremediğimiz, geçmişte bıraktığımız, “herkesi, her şeyi”, yazdığımız ya da okuduğumuz bir mektuba, yazdığımız ya da okuduğumuz bir fotoğrafa dönüşen insanları, eşyaları, insan-insan, insan-nesne ilişkileri içinde değerlendirmemize vesile olup kendi müzemizin de (hayatımızın) nâdide bir parçasına dönüştü. Üstü örtülen heykeli ve de kalan her şeyi bu kez ayakta durduğumuz yerde değil de yol alırken alkışlıyoruz. Sanki müzemizde taşıdığımız her heykeli, her resmi, her nesneyi alkışlıyoruz.. Aslında bir traktörün aracılığıyla artık farkındayız hem kendimizin ve hem herkesin müzesinin. Çünkü bu oyun, sona erdiğinde bence bitmeyip yeniden başlıyor.

SERKAN ALGÜL

Mali Müşavir, 42 Yaşında

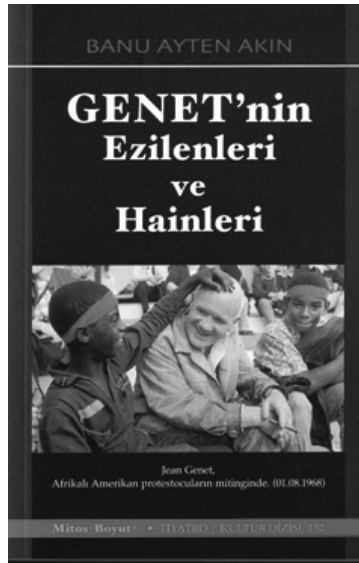
Yıkıntılar içerisinde kurtulan bir kadın, sistematik hareketlerle neler olduğunu anlatmaya, yanındaki valizden çıkan eşyalardan bir şeyler hatırlamaya çalışıyor. Kasetlerde babasının anlatımları dolayısıyla, başına gelen felâketin bir traktör yüzünden olduğunu düşünüyor. Kasetlerde baba aileyi neden terk ettiğini anlatırken, o hayellere dalıyor ve yanındaki eşyalarla güzel yaşadığını düşünüyor. Kadın bazen sitemkâr olsa da, baba değil de kullandığı traktör suçlu gibi. Oyun esnasında ben de acaba babamı küçük yaşta kaybetmeseydim yaşantım farklı olur muydu diye hafızamı yoklamadım diyemem.



Jean Genet'nin Ezilenleri ve Hainleri

BEKİ HALEVA

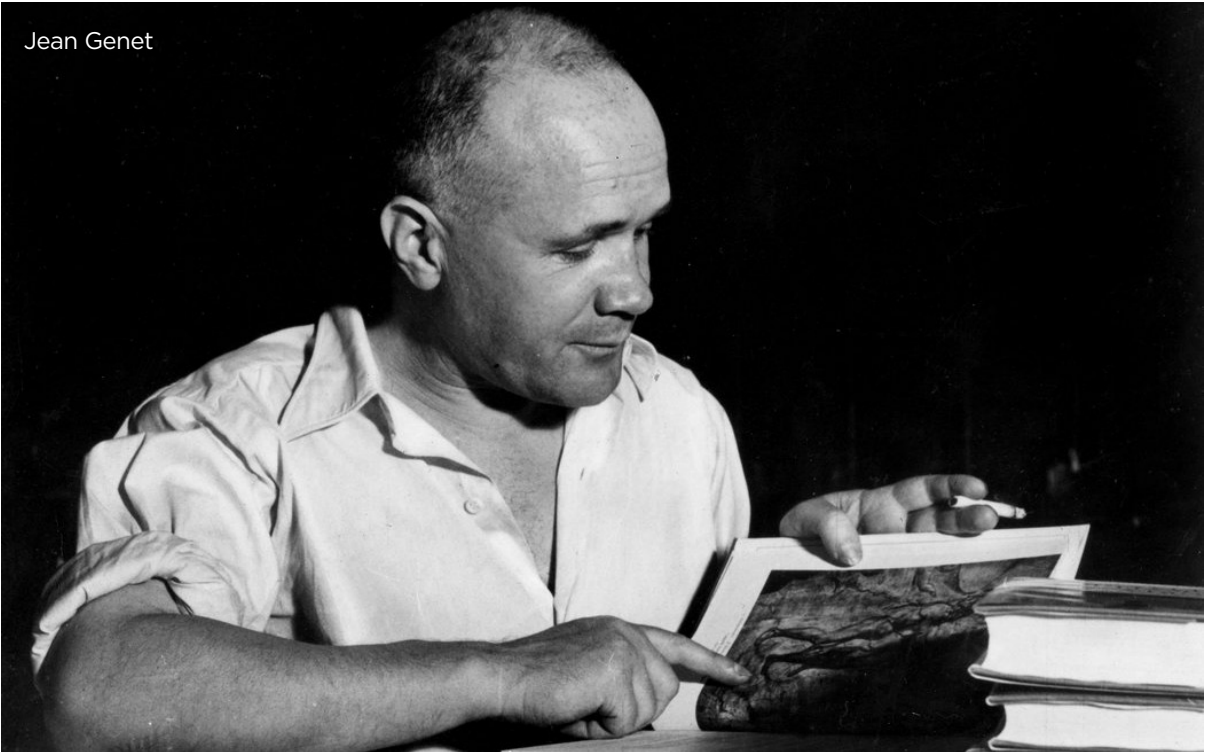
Fransız yazın dünyası geçmişten bu yana tıpkı Orta Çağ şairi François Villon örneğinde olduğu gibi sıra dışı olarak nitelendirilebilecek yazarlara kucak açmıştır hep. Fransız okuyucu daha yakın zamanlarda da sisteme karşı çıkan, gerek anarşist ruhlarıyla yaşama tutunamayanlara arka çıkan, gerek sürdürdükleri yaşam biçimleriyle karanlık evrenlerde dolaşan şairlere, yazarlara tanık olmuştur. Çağdaş Fransız edebiyatının aykırı kalemi Jean Genet de sıra dışı kimliğine ve yaşantısına karşın edebiyat dünyasına girebilmiş ve tıpkı çağdaşı Bernard-Marie Koltès gibi kendisine kalıcı bir yer edinebilmiş marjinal isimler arasında yer alır. Otobiyografik anlatının hâkim olduğu şiir, roman, oyun ve hatta makale türündeki üretimiyle uluslararası bir üne sahip olmuş, okuyucuların ve seyircilerin yanı sıra akademik çevrelerin de ilgisini çekmiş bir sanatçıdır Genet. Yurtdışında olduğu



gibi ülkemizde de yazarın yapıtları çokça incelenmiş, özellikle de lisansüstü araştırmalara, tezlere konu olmuştur. Banu Ayten Akın'ın kaleme aldığı *Genet'nin Ezilenleri ve Hainleri* başlıklı çalışmasını da bu kategoride değerlendirebiliriz. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sahne Sanatları Anabilim Dalı öğretim üyesi olan Yrd. Doç. Dr. Banu Ayten Akın, akademisyen, dramaturg, oyun yazarı kimliklerini bir arada barındıran, kısacası kuramı uygulamayla

deneyimleyen bir isim.

Söz konusu kitap, Türk tiyatro dünyasına sonsuz katkı sağlayan, sadece tiyatroya odaklanan yayınlarıyla türünün ülkemizdeki ve belki de dünyadaki tek örneği olan Mitos-Boyut Yayıncılık tarafından Mayıs ayında yayımlandı. Akın, akademik bir bakış açısıyla incelediği yazarı ve oyunlarını iki bölüm halinde okuyucuya sunuyor. Yazarın



yazınsal kimliğinin oluşum sürecine, üretim yelpazesine koşut olarak değinen giriş yazısını takiben, kitabın ilk bölümünde “Hayatı ve Edebi Kimliğine Etkisi” inceleniyor. Ortak kabul görmüş bir düşünce olmasa da, kanımca yaşanmışlıklar yazınsal yapıtları şekillendiren en önemli etmenlerdendir. Genet’nin yapıtı tam da bu noktada yaşamının bir yansıması niteliğindedir. Akın’ın alıntılanarak aktardığı üzere, otobiyografik öğelerle harmanladığı *Hırsızın Günlüğü*’nde, “Ailesi tarafından terk edilmiş biri olarak toplumdışı olmayı, erkeklere âşık olmayı, çalmayı ve suç işlemeyi severek daha da derinleştirmeyi doğal buldum. Böylece beni reddetmiş bir dünyayı ben de bütünüyle reddettim” (s.17) diyerek yazar da bunu dile getirmektedir. Bu bölümde Genet’nin yaşam öyküsü yazarın yapıtlarına göndermelerle ele alınırken, aktivist yanı, dünya görüşüne ve siyasi yaklaşımlarına yönelik düşünceleri de gerek kendisinin, gerek araştırmacıların

yapıtlarından alıntılarla vurgulanıyor.

Kitabın ikinci bölümü “Jean Genet Tiyatrosu”na ayrılmış. Bu tiyatrodaki Akın’ın da belirttiği gibi yazarın “parçalanmışlıklar toplamı olan dünyaya olan protestosunun oldukça yoğun izleri söz konusudur. Gerçekler ve düşler iç içe geçmekle birlikte temelde Jean Genet adının değişmez çağrışımı olan başkaldırıya hizmet ederler.” (s.37) Bu bölümde Genet’nin bir oyun yazarı olarak profili çizilirken, *Hizmetçiler*, *Balkon*, *Zenciler*, *Paravanlar* ve *Sıkıgözetim* başlıklı tanınmış oyunları da daha ayrıntılı olarak ele alınmış.

Genet’nin Ezilenleri ve Hainleri, yazarı tanımayanlar için, bu sıra dışı kişilikle tanışmak ve tiyatrosuna bir adım atmak için iyi bir fırsat. Özellikle de dil engeline takılan frankofon yazarları Türk okuyucuya tanıtan bu tür çalışmaları kaleme almak kanımca faydalı bir girişimdir. Frankofon araştırmacılar umarım bu düşüncemi paylaşırlar ve Fransız yazarları tanıtıcı incelemelere yoğunlaşırlar.

