

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN — 4

Aklın Durduğu An

ÖZDEMİR NUTKU — 6

Tiyatronun “Can”ı Nerede?

TÜLİN SAĞLAM — 9

Tiyatro Tarihi İçinde ‘Teatral Olan’ın Yolculuğu

ZEYNEP ERDAL — 11

Susanları, Susmak Zorunda Bırakılanları Konuşmak

FATMA ONAT — 18

Ortak Kadınlık Hikâyeleri *Kadınlar, Filler Ve Saireler*

FATMA IŞIK TUĞCU — 22

DOSYA: Uyarlama ve Tiyatro

EYLEM EJDER — 25

Uyarlama, Teatrallik ve Bugünün Tiyatrosu

EYLEM EJDER — 26

Dramaturji ve Yaratıcı Yazının Birleştiği Noktada Uyarlama

BANU ÇAKMAK — 33

Shakespeare’in Sözlerinin İşitilmediği Hissedildiği Bir Uyarlama

MEHMET KEREM ÖZEL — 40

Bireysel ve Toplumsal Şiddetin Sahneye Uyarlanması

OZAN ÖMER AKGÜL — 44

TEB OYUN

SAYI 35, 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

Sadi Gökay Gadış

KAPAK FOTOĞRAFI

İgala maskesi, Nijerya

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.

Öyküden Sahneye : *Sessizin Sesi*

BERNA ATAÖĞLU — 49

Günümüze Başkaldırı: *Gergedanlar*

NURTEN ÇELİK — 52

Sarı Sandalye'nin Edebiyat Uyarlamaları

AYFER ÇİÇEK — 55

Münih Opera Festivali'den Üç Oyun Eril Bir Dünyada Kadının Kuşatılmışlığı

ZEHRA İPŞİROĞLU — 60

Kültürlerarası Bir Uyarlama: Bir Halk Düşmanı'ndan Bir Olay'a

XUAN HU — 69

Ege'den İki Festival Bir Oyun

NALAN ÖZÜBEK — 74

MonoFest'17 İzlenimleri

EMRE YÜKSEL — 81

Şârâ Sayın'ın Ardından

NİLÜFER KURUYAZICI — 85

Bir İncelikli Emekçiydi Ahmet Cemal

YUSUF ERADAM — 90

Memleketimden Kadın Manzaraları

MERAL HARMANCI — 94

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

4

Bir toz bulutu içinde varlığımızı gittikçe sıkıştırıp boğan, alanları nefes alacak yer kalmamacasına daraltan bir siyasi sahnedeyiz. Kurgulanan sahte görüntüler, temsiller, algı operasyonları ve yaratılan meta dil eşliğinde karabasanın performatif halini yaşamaya devam ediyoruz. Algının artık gerçeği çoktan yok ettiği bu ortamda sorgulama gücünü neredeyse kaybetmiş, kalınlaşmış derilerimizle “Gergedanlar” gibiyiz.

Oysa, gerçeğin şifrelerinin peşine düşen ve sahte şifreleri kırarak toz bulutunu aralamaya çalışan bir başka sahne var; tiyatro sahnesi. Sezon başladı ve gördüğümüz her oyunda yazarlar, yönetmenler, oyuncular ve sahne emekçileri işte bu amaçla yine ışıkların altında. Onlar gerçeğin şifrelerini biriktirerek ve bize sunarak, toplumsal, politik ve bireysel yaşantılarla ilgili farkındalıkları, gerçekleri ve önerileri sürekli paylaşıyorlar.

Bizlere düşen de bu çabaları kayıt altına almak, paylaşmak ve en azından tiyatro alanında toplumsal bir bellek oluşturabilmek.

Güz sayımıza yine Özdemir Nutku'nun güncel siyasi ortamla bağlantılı, KHK sürecinde, genelde devlet üniversitelerinin, özelde DTCF Tiyatro bölümünün içinin boşaltılma sürecini paylaşan “Aklın Durduğu

An” yazısıyla başlıyoruz. Ancak bu yazının asıl amacı, ülkemizde geriye doğru tiyatro eğitiminin hangi çabalarla bugüne geldiğinin altını çizmek ve bu birikimi paylaşmak. Tülin Sağlam'ın tiyatronun “can”ının nerede olduğunu araştıran yazısıysa, seyir yeri - sahne yeri ilişkisini mercek altına alarak, konuyu derinlemesine irdeliyor.

Teatrallik kavramının değişimi ve dönüşümü, tiyatro tarihi içinde maceralı ve izlenmesi gereken bir süreç. Zeynep Erdal, bu süreci hem kavramın anlamını araştırarak, hem de tiyatro tarihi içinde, sahnedeki karşılığını sayfalarımıza sığdığı kadarıyla özetlemeye çalışıyor.

Dosya konumuz bu kez “Uyarlama ve Tiyatro” başlığını taşıyor. Bu konuyu hem kavramsal hem de kuramsal bir çerçeve eşliğinde, çok farklı bakış açılarından, uyarlanmış oyun örneklerinden ve sorulardan oluşturduk. Uluslararası platformda, farklı gösterim türlerinden örneklerle, Almanya'dan Çin'e, Fransa'dan Kanada'ya ve topraklarımıza uzanan uyarlama yazıları ve örnekleri, Eylem Ejder'in çabasıyla Zehra İpşiroğlu, Banu Çakmak, Kerem Özel, Ömer Ozan Akgül, Nurten Çelik, Ayfer Çiçek ve Xuan Hu tarafından oluşturuldu. Bu kadar geniş

bir konuyu tabii ki birkaç örnekle tartışmak yetersiz, ancak düşünsel anlamda bir yol açmak ve özellikle tiyatromuzda gittikçe artan uyarılma örnekleriyle ilgili soruları çoğaltabilmenin önemine inanıyoruz.

Eleştiri yazılarımıza gelince, geçen sezon başlayan ve güldürürken düşündüren, toplumsal cinsiyet bağlamı *Kadınlar, Filler ve Saireler*, Fatma Işık Tuğcu tarafından kaleme alındı. Yeni Zelanda'dan Other(Chinese) ve Ranterstrantrum, toplumdaki "öteki" kavramını tartışan ve "susanlara, susmak zorunda olanlara" odaklanan iki farklı oyun. Fatma Onat'ın kaleme aldığı ve farklı bir ülkeden "öteki" kavramına bakışı teatral anlamda değerlendiren bu iki oyunun, ülkemizde aynı soruna yaklaşımda yol açacağını düşünüyoruz.

Tiyatro festivalleri, yaz aylarına damgasını vurur. Ege'den "Karaburun Sokakta Tiyatro Festivali" ve bu yıl ilki gerçekleşen "Kuşadası Tiyatro Festivali" dışında, Bodrum Deneme Sahnesi'nin kuruluşu da önemli bir tiyatro haberi. Sonbaharın başındaysa, Şirince'de Tiyatro Medresesi'nin tek kişilik oyunlardan oluşan ve üçüncüsü gerçekleşen "Monofest Uluslararası Monodrama Festivali" vardı. Dosyamızın

içerdiği sorulardan biri olan monolog ya da tek kişilik anlatı uyarlamaları bağlamında, bu oyunlara göz atmak ilginç olabilir. Nalan Özübek ve Emre Yüksel, Ege'deki festival izlenimlerini bizlerle paylaşan yazarlar.

Ne yazık ki Ağustos ayında kaybettiğimiz Şârâ Sayın ve Ahmet Cemal tiyatro dünyamıza büyük katkıları olan, önemli ve değerli iki insandı. Şârâ Hoca özellikle akademik çalışmalarıyla, Ahmet Cemal ise çevirileriyle alanı zenginleştirdi. İzleri hiç silinmeyecek ve ışıkları yollarımızı aydınlatacak bu değerli insanlardan Şârâ Hoca'yı Nilüfer Kuruyazıcı, Ahmet Cemal'i ise Yusuf Eradam yazılarıyla sonsuzlaştırdı.

Sayfalarımız, Zehra İpşiroğlu'nun yeni çıkan *Memleketimden Kadın Manzaraları* adlı toplumsal cinsiyet ve şiddet odaklı oyununu tanıtan Meral Harmancı'nın katkısıyla son buluyor.

Sizleri sezon boyunca tiyatro salonlarında, tiyatro emekçileriyle gerçeğin ve geleceğin şifrelerini çözmeye ve içinde bulunduğumuz karabasanın toz bulutunu birlikte aralamaya davet ediyoruz. İstanbul'da İKSV Uluslararası Tiyatro Festivali'nin taçlandıracağı sezonda, her yere yayılmış sahnelerimiz sizleri bekliyor ve inanın tiyatro gerçekten bağımsızlık yapıyor.

Aklın Durduğu An

ÖZDEMİR NUTKU

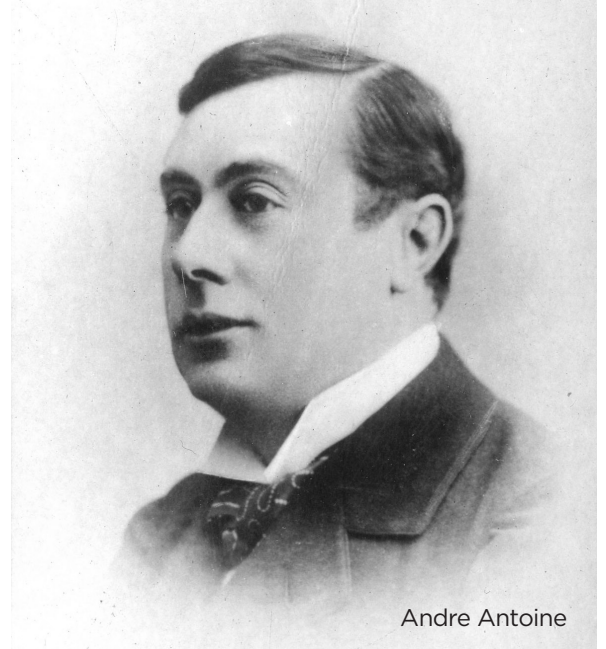
Devlet Üniversitelerinin içi boşaltılıyor ve şimdiden iyiden iyiye boşaldı da. Üniversiteden K.H.K yoluyla atılanlar hem ücretlerinden hem de yıllarca emek vererek aldıkları unvanlardan soyuluyor. Yıllar süren araştırmalar, öğretim üyesi yetişmesi için harcanan onca zaman ve para... Bu akademisyenlerin yerine yetişmiş eleman var mı? Sanmıyorum. Gerçek yani saygın bir akademisyenin yetişmesi yıllar alıyor. Yarının Türkiye'sini geliştirecek olan gençlere en iyi eğitimi vermek için bunca emek ve çaba bir anda güme gidiyor. Bu, aklın durmasından başka bir şey değil.

Son ötekileştirmenin ya da dışlamanın bir örneği, kendimi de ilk kurucularından saydığım Ankara Üniversitesi D.T.C.F, Tiyatro Bölümü'ndeki altı akademisyenin bir anda sokağa atılması, beni şoka uğrattı. Bu aile kurmuş, çocukları olan ve yıllarca çalışarak araştırmalarını yapan öğretim elemanları ve yardımcılarının beş parasız bırakılıp unvansız sayılmaları adalet midir?

Tiyatro eğitiminin üniversite düzeyinde ele alınması, bizde çok geç başlamıştır. Birtakım Avrupa ülkelerinin tarihine bakarsak bunların çoğu, üniversite düzeyindeki tiyatro eğitiminin önemini kavradıkları için, bu eğitimi 19. yüzyılın ikinci yarısında başlatmışlardır. Tiyatro bir sanat olmasının

yanı sıra, güçlü bir eğitim aracıdır, hatta toplumun vicdanıdır bile diyebiliriz.

Günümüzün tiyatro eğitmenlerini ve sanatçıları üniversite seviyesinde yetiştiren bu ülkenin ilk eğitim kurumu, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'dür. 1958 yılında, araştırmalar yapmak ve oyun yazarı yetiştirmek için, önce bir Tiyatro Enstitüsü olarak kurulmuş, sonradan görülen rağbet ve ilgi üzerine, 1962 yılında, Tiyatro Bölümü hayata geçirilmiştir.



Andre Antoine



Bedrettin Tuncel

Ülkemizde, tiyatronun yükseköğretim düzeyinde bir eğitim gerektirdiğini ilk kez, 1914 yılının yaz aylarında, Darülbeydi'yi kurmakla görevlendirilen ünlü Fransız kuramcı-yönetmen André Antoine söylemiştir. Bu düşünceyi benimseyen Reşat Nuri Güntekin, 1918 yılında *Temâşâ* dergisinde, tiyatronun üniversitede öğretilmesi için uzunca bir yazı yazmış ve nedenlerini belirtmiştir. Genç Muhsin Ertuğrul, o tarihten itibaren onayladığı bu fikrin bayraktarı olmuş ve 1954'te, Delhi'de düzenlenen Uluslararası Tiyatro Kongresi'nde, tiyatro eğitiminin artık üniversite seviyesinde ele alınması gerektiğini söyleyen ve bunun nedenleri üzerinde duran bildirisi oradaki akademisyenlerin alkışlarıyla son bulmuştur. Haldun Taner, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne bir tiyatro ana sanat dalı kurulması için istekte bulunmuş ama, bu önerisi ne yazık ki geri çevrilmiştir.

Nihayet, 1958 yılında, DTCF Profesörler Kurulu'nun önerisi ve Üniversite Senatosu'nun oybirliğiyle Tiyatro Enstitüsü kurulmuş ve Enstitü müdürlüğüne Prof. Bedreddin Tuncel, yardımcılığına da Prof. İrfan Şahinbaş

seçilmişlerdir. Bu iki değerli öğretim üyesi bir an önce Enstitü'yü açmak için geceli gündüzlü çalışmışlar ve aynı yılın Ekim ayında Enstitü'ye öğrenci kabulüne başlamışlardır. İlk asistan, sonradan tiyatronun duayenlerinden biri olan Sevda Şener'dir; ertesi yıl, 1956 yılında, Alman hükümetinin bursuyla rejisörlük eğitim için gittiğim Almanya'dan 1959'da dönünce ikinci asistan da ben olmuştum.

İlk yıl, ABD'nden birçok oyun yazarının mentoru ve ünlü oyun yazarı Eugene O'Neill'n de eğitmeni olan, Prof. Kenneth Macgoven, ikinci yıl da yine oyun yazarlığı profesörü olan Grant Redford yazarlık semineri için davet edilmişlerdi. Türkiye'nin kalburüstü şairleri, yazarları, gazetecileri Enstitü'ye bu Amerikalı profesörlerin seminerlerine katılmış ve bu seminerlerde oyun yazmanın tekniğini öğrenmişlerdir. Bir fikir vermek için belirteyim; biz asistanlardan hem yaşları hem egoları büyük, ünlenmiş birçok şair, yazar ve gazeteci arasında, Haldun Taner, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu, Dr. Orhan Asena, Çetin Altan, Aziz Nesin, Cahit Atay, Turgut Özakman, Aydın Arıt, Yıldırım Keskin, Dr. Hidayet Sayın ve şu an aklıma gelmeyen ünlü kişiler, ayrıca yüksek rütbeli, tiyatro meraklısı, emekli subay öğrenciler sayılabilir. Biz Amerikalı profesörlerin söylediklerini *ex tempore* (hemen) Türkçeye çeviriyorduk; ayrıca da tiyatro dersleri veriyorduk. Bu bizim için oldukça zordu. Bunca tanınmış yazar ve şairin önünde ders vermek öyle kolay bir şey değildi.

1964 yılında Tiyatro Bölümü kurulunca, biz de öğretim üyesi olmaya bir basamak daha yaklaşmıştık. Bölümün başına, aynı zamanda Milli Eğitim Bakanlığı, Hasan Âli Yücel yayınları arasında oyun çevirileri de olan Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanı Prof. Dr. Melâhat Özgü geçti. 4 Ocak 2001 günü, 95 yaşında, aramızdan ayrılan Prof. Dr. Melâhat Özgü'yü ilk kez 1964 yılında, Tiyatro Kürsüsü'nün başına geçtiğinde daha yakından



8

Alim Şerif Onaran, Öğrenci Zafer, Metin And, Murat Tuncay, Melahat Özgü, Öğrenci Ali Kalıpçı, Muhsin Ertuğrul, Bir Öğrenci, Sevda Şener, Öğrenci Mustafa Mutlu, Öğrenci Güven Sülükioğlu, Özdemir Nutku, Öğrenci Okan Kılan, Personel İsmail Efendi

tanıma olanağına kavuştum. Cumhuriyet'in ilk idealist kuşağının temsilcisiydi ve Mustafa Kemal Atatürk devrimlerini adım adım yaşamış, coşkulu, duygulu ve inandıklarından bir adım geri atmayan bir bilim kadınıydı. Bu minyon profesörün Berlin Üniversitesi'nde, o dönemin en büyük germanistlerinden biri olan Prof. Dr. Julius Peterson'un yanında doktora yaptığını ve 1934'te yurda dönüp 1935'te kurulan Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin ilk öğretim elemanlarından biri olduğunu öğrenmiştim.

Bu bölümün hazırladığı oyunlar uluslararası tiyatro şenliklerinde ödüller kazandı. Nancy'de iki, Erlangen'de "Reji Birinciliği Ödülü" aldı. İskoçya'daki York kentinin 1000. yıldönümüne çağrıldı. Bu

bölüm, dünyada da, öğretim elemanları ve öğrencileriyle tanınan bir eğitim kurumudur. Asıl önemli olan, bugünün tiyatro çevresinin yetişmesinde büyük katkısı olan bu kurumun öneminin yetkililerce bilinmemesidir.

Eğitim dünyası için bu olay, sadece kahredici, utandırıcı ve küçültücü bir hareket değil, aynı zamanda üniversite eğitimine vurulmuş büyük bir darbedir. Bu işlemden sorumlu olanlar bilerek ya da bilmeyerek bir yanlışlık yapmışlardır. Vatanını seven her vicdan sahibi, bu yanlış kararın düzeltilmesi için çaba göstermelidir; çünkü, tiyatro eğitiminin bu zengin kaynağının, ülkemiz eğitimi için olmazsa olmaz bir gereksinim olduğu bilinmelidir.



Tiyatronun “Can”ı Nerede?

TÜLİN SAĞLAM

Tiyatro canlı bir sanattır. Bunu söylerken çoğunlukla kastettiğimiz şey, bir sanat eseri olarak tiyatronun seyircinin karşısına çıktığı zaman tamamlanmasıdır. Tüm çalışmalar, provalar seyirciyle karşılaşma ânına hazırlık için yapılır. Seyircinin karşısında, “burada” ve “şimdi” gerçekleştirilir tamamlanmış sanat eseri. Her seferinde yeniden ve yeni bir seyirci için icra edilir. Bu nedenle her karşılaşma yenidir ve bir ilktir. Ancak, bu anlamda “canlı” bir performansta “can” sıkılması da yabancı değildir çoğumuza. Dolayısıyla “şimdi” ve “burada” karşılaşmanın “canlı” olmak için yeterli koşul olmadığını hissediyoruz zaman zaman. Bu karşılaşmayı hem seyir yeri hem de sahne için canlı kılmak için “can” katmak gerektiğini biliriz. Peki nedir bu “can” ve nerededir?

Seyir yeri sahne yeri ilişkisinin dinamizmi o andaki etkileşimin niteliğine bağlıdır. Sahne kendini bakışa açtığı kadar seyir yerine de bakar; ondan etkilenir. Her gösterim seyirci için yeni bir deneyim olduğu gibi sahnedekiler için de her gösterim yenidir. “Bugün seyirci...”yle başlayan ve hemen her oyun sırasında ve sonrasında yapılan değerlendirmeler bu karşılaşmanın sahne için ne denli önemli olduğunun işaretidir. Tiyatronun nabızı seyir yeri ve oyun yerinde birlikte atar. Tiyatronun canı buradadır; bu ilişkinin hâkikiliğindedir.

Seyirci dinamik bir birim olarak anlamın bütünleyicisidir. Anlam seyirciyle birlikte, ortaklaşa üretilir ve paylaşılır. Ancak sahneye bakan her seyircinin aynı anlam dünyası içinde olduğunu söylemek mümkün değildir.

Her bir seyirci kendi hazır bulunuşuyla sahnede olanı algılar, yorumlar, kendi anlamını oluşturur. Oyun seyirciyle her paylaşıldığında anlam yeniden ve çeşitlenerek çoğalır ve bu son temsile kadar devam eder. Seyirci sahneden, sahne de seyirciden alır varlık enerjisini. Dolayısıyla seyir yeri - sahne yeri arasındaki iletişim iki taraf için de hayatidir.

Kendini tek odak olarak gören temsillerin “can”sız ya da “can” sıkıcı olması bu yüzdendir. Şimdi ve burada olmak yetmez canlı olmak için; şimdi ve burada gerçek bir paylaşım, o âna özgü yeni bir deneyim gereklidir. Sahnede ve seyir yerinde hazır bulunan “can”ların bir ortaklık kurmadığı durumlarda, varlık nedeni olan seyirciyle iletişim kuramayan “can”sız bir tiyatrodan söz ediyoruz demektir.

“Can” sözcüğünün sözlük anlamına bakıldığında “şimdi ve burada” olmanın neden yeterli olmadığı açıkça görülür. Can, birçok farklı anlamı olan, hem maddi, hem madde dışı bir varlıktır. Farklı kullanımların sözcüğe kattığı anlam derinliği ve zenginliğini saklı tutarak ortak bir paydayı “yaşamayı sağlayan güç” olarak belirleyebiliriz. Öyle bir güç ki varlığın özünü, o öze gerekli olan diriliği veriyor. Sadece fiziksel değil verdiği güç; aynı zamanda tüm iç dünyayı da kaplıyor. Duygu ve düşünce dünyasını da var ediyor. Yokluğu ölüm anlamına geliyor. Tiyatroyu var eden, ona can veren, yaşamasını sağlayan güç seyir yeri - oyun yeri ilişkisindeyse, o zaman bu ilişkinin asal niteliğine bakmak gerekir.

Tiyatro gerçekleştiği mekâna da adını veren bir sanattır. Tiyatro denen bir mekâna tiyatro seyretmeye gidilir. Temsil sokakta bile

gerçekleşse, orası bir süreliğine teatral bir uzama dönüşür. Bir mekânda toplanmanın amacı yeni bir deneyimi -burada teatral bir deneyim-, o mekânda -tiyatrodan- paylaşmaktır. Paylaşmanın olmazsa olmazı ortada herkesi ilgilendiren bir “şey” olmasıdır. O “şey”in paylaşımına açık olmasıdır. Seyirci oyunun kendisinin de olduğu, kendisini de ilgilendirdiği ve kendi etkisine açık olduğu hissiyatını aldığı andan itibaren oradadır - o ânın içindedir ve etkileşime açıktır. Oyun o andan itibaren seyirciyi içine alır ve birlikte bir yolculuğa çıkarılır. Yaşam gücü iki taraftan gelen enerjiyle çoğalır. Tek taraflı-sahneden gelen - enerji oyunu başlatır, ama ilişki kurmaya yetmez.

Tiyatro “eşikte olma”, “arada olma” ve “geçiş”, hâline işaret eder. Sevda Şener hocamızın da dediği gibi: “Tiyatro insanı eşiklerde sınar”. O öyle bir eşiktir ki oyuncusu, seyircisiyle herkesi ilgilendirir. “Arada olmak” tekinsiz bir durumdur; nereye doğru gidileceği belli değildir. Bu durum merak, heyecan, tedirginlik, rahatsızlık ama en önemlisi “can”lılık katar o âna. Bir değişim ânına tanıklıktır “can” katan o âna. Risk almayan “can”lı olamaz.

İçinde yaşadığı toplum üzerine düşünme olanağıdır tiyatro, tüm kültürel performans türleri gibi. Yâni oyuncusu ve seyircisiyle, bir tür kendi üzerine düşünme hâlidir. Dolayısıyla içinde yaşadığı toplumun hassasiyetlerini gözetken bir tiyatro her halükârda etkileyici ve “can”lı olabilme ihtimalini bağrında taşır.

“Can”lı tiyatro için elzem olan şeylerden biri de, sahnede yaşananların oyuncu için hakiki bir deneyim olabilmesidir. Eğer oyuncu oynadığından etkilenmiyorsa, seyirciyi etkileyebilme olanağı pek yoktur.

Tiyatro gösterimi estetik bir dille biçimlendirilmiş olmalıdır. Orada gündelik olanın dışında biçimlendirilmiş bir davranış söz konusudur. Sahne, soyutlama, stilize etme, yeni ve yaratıcı bağlantıları ustalıklarla kurma yoluyla kendi gerçekliğini oluşturur.

Aksi takdirde sahne ve seyir yeri arasında estetik mesafe kurulamaz ki etkili iletişimin “can” damarlarından biri de budur.

Tiyatroda “can”lı bir iletişim ortamı için bir unsurun daha önemli olduğunu düşünüyorum; “es”lerde soluklanma.

İletişim iki tarafın etkili katılımıyla mümkündür. Sahnenin seyirciye soluklanma, düşünme, değerlendirme olanağı vermediği temsillerde seyirci edilgindir. Sahneden üzerine boca edilenleri dinlemek ve seyretmekle yetinmek zorunda kalır. Araya girmek, kendi anlamını oluşturmak, yâni sahneyle düşünsel ve duygusal bir iletişim içinde olabilmek “es”lerde olanaklıdır. O “es”ler seyircinin kendi sözünü söyleyebildiği anlardır. Sahne için de gereklidir bu “an”lar. Seyirciyi o anlarda dinleyebilir, hissedebilir, “Can”lı temsiller o anlarda paylaşılır.

İçinde yaşadığı toplumun üzerine düşünen, seyircisini temsilin organik bir parçası olarak konumlandırılan, bir değişim ânına ortak tanıklık etrafında örgütlenen, risk alan, seyir yeri - oyun yeri için hakiki deneyim olanağı sunan, estetik bir mesafe oluşturabilen, “es”lerle seyircisini oyununa katan bir tiyatronun “can”lı olma olasılığı yüksektir, ama garantisi yoktur. Çünkü her şey, iletişim için gerekli koşulların oluşmasına bağlıdır.

Tiyatronun ortak dertler etrafında toplanmak, içinde yaşadığı topluma, sorunlarına hassas olmak dışında bir seçeneği yoktur aslında. Çünkü asal yapı taşı insandır; değişimden hem sorumlu, hem ona marûz kalan; koşulları hem oluşturan hem ondan etkilenen insan. Tiyatroda insan kendi hakkında düşünmek, kendi yarattığı dertlerle ilgilenmek ve hatta kendi alternatifini de araştırmak zorundadır. Değişimin dinamosu olabileceğinin bilincinde olmalıdır tiyatro. Çünkü aynı dert etrafında toplanan bir seyirciyle birlikte oluşturduğu önemli bir gücü ve canlılığı vardır.



Tiyatro Tarihi İçinde 'Teatral Olan'ın Yolculuğu

ZEYNEP ERDAL

Teatrallik kavramı antropolojiden, sosyolojiye, felsefeye kadar geniş bir alanda araştırma konusu edilmiştir. Bu kadar geniş yelpazede mevcudiyet gösteren bir kavramı kuşkusuz tek bir sözcük ya da cümleyle tanımlamak epeyce zor zira, kavramın anlamı tiyatro sanatı içinden oluşmuş sonrasında sosyal yaşamın her alanında uygulanabilir hale gelmiştir. Her tanımlama, kavrama bir önlük daha giydirmiştir. Böylelikle, hareket alanının özgürlüğünden aldığı hız, kavramı geniş bir yelpazede tanınır kılmıştır.

Teatrallik, bir temsil kipi, tarihsel olgular tarafından karakterize edilmiş bir çeşit davranış pratiğidir. Diğer yandan kavrama, bir çeşit özdeşlik yorumuyla da bakılabilir. Teatrallik, özü gereği, bir çeşit tören, toplumsal bir festival, karnavalesk halk gösterisi olarak görülebilir. (1) Sanat tarihçileri, sosyal bilimciler, felsefeciler tarafından yapılan pek çok farklı tanım kavrama olumlu ve olumsuz anlamlar yükler. Teatrallik, kimi zaman Antik Yunan dönemindeki mimesis ile kimi zaman da Ortaçağ'daki, bütün dünyanın bir sahne olduğunu iddia eden *teatrum mundi* düşüncesiyle ifade edilmiştir. Tanımlamalar

özel olarak farklı olsa da, kavramın ifadesine kuşkusuz katkı sağlamışlardır. Sonu Dolayısıyla yapılacak tüm okumalar, tekil bir bakış açısının değil çoğul bakış açılarının birleşik bir yansıması olmayı hedeflemektedir.

Tarihsel süreç içinde izi ilk sürülecek kişi Platon'dur. Platon, *Yasalar* (2) adlı eserinde insan yaşamını tanrılar tarafından sahnelenen bir kukla gösterisine benzeter. Platon her şeyin "aslı"nın "idealar dünyası"nda bulunduğunu, insanların -olumsuzlayarak- bu dünyada yalnızca idealar dünyasının birer taklidi olduklarını ileri sürmüştür. (3) Platon tüm sanatları da birer ikinci taklit olarak görmektedir. Duyularla algılanan da zaten taklittir. Sanat eseri de bu durumda takliden takliddir. Bu yüzdendir ki Platon Homeros'tan bu yana tüm şairlerin birer taklitçi olduklarını ileri sürmüştür. (4) Taklit ile 'hakikat'ten, bilgiden uzaklaşılacağını söyleyen Platon'un aksine, dram sanatının ilk kuramcısı Aristoteles, *Poetika*'da ancak taklit yoluyla insanlığın bilgiye sahip olabildiğini söyler. (5)

Antik Yunan dönemindeki mimesisi, Ortaçağ'ın ibret (*morality*) ve mucize (*miracle*) oyunlarında görmek mümkündür. Toplumun Hristiyan olmasının etkisiyle,



theatrum mundi imgeleri ön plana çıkar. Bütün dünya bir sahnedir ve dünya tiyatrosunun bir tek seyircisi vardır; Tanrı. Tanrının aşağıda caka satarak kılıktan kılığa giren çocuklarını göklerden seyrettiği düşünülür.

Tiyatroya, dolayısıyla 'teatrallik' olgusuna olumsuz bakan diğer iki isim -erken dönemde- Friedrich Nietzsche ve Jean-Jacques Rousseau'dur. Tiyatroya ait olan; 'oynamak', 'rol', 'sahneye çıkmak' terimleri tasarlanmış, kurgulanmış olanı içerirler. Dolayısıyla bu terimlerle hareket eden bir kişinin karşısındakini kandırması kaçınılmazdır. 'Teatrallığe' gıyabında tiyatroya yöneltilen olumsuz bakış Jonas Barish'in *Anti-Teatral Önyargı (The Antitheatrical Prejudice)* kitabında saptadığı değerlendirmesiyle, tiyatronun -aldatma sanatında usta olan oyuncularıyla- seyirciyi 'hakikat' olandan uzaklaştıracağı yönündedir. Tiyatroda, 'rol' yapılarak, -temelde 'gerçek'liğin zıddı görüldüğü için- "teatral" bir tavır içine girilerek yani; 'teatrallik' vasıtasıyla bu uzaklaştırmaya zemin hazırlanır. (6)Ortaya

konan pek çok olumsuz görüşe karşı tiyatronun 'teatrallik' olgusuna tam da sendelediği yerde koltuk çıkan, dil bilimci, sosyolog Dell Hymes olmuştur. Hymes, 'hakikat' olarak nitelenen gerçeklik özünün tam da 'teatrallığın' ortaya çıktığı yerde neşet ettiğini söyler. Bir şeyin 'gerçekliği' ile o şeyin 'anlatımının' birbirinden farklı olduğunu iddia eder Hymes. Bu yüzden, gerçekliğin temsili tarafından aşındırıldığını, teatral olanın bu aşınmış olanla gerçeği arasında tomurcuklandığını düşünür. (7) Seyirci gerçekliği fark edemediğinde, oyunla bir suç ortaklığına girer. Bu iki uçlu suç ortaklığını, hem seyirci hem de oyuncu yaşar. Bu durum Hymes'e göre bir çeşit yönlendirme değildir. "Hakikat", ancak böyle yakalanabilir. Dolayısıyla teatrallığın konumlandığı yer, tam da bu farkındalığın (*awareness*) olduğu yerdir. Farkındalığı; 'mimetik bilmece' olarak tanımlayan Hymes, seyirci ve oyuncuların kuşkusuz bir gerçeklik içinde olduğunu ancak paradoksal bir biçimde mimesisin gerçeklikten yoksun kalınarak oluşabildiğini tespit etmiştir. Hymes'ın çığır açan bu saptaması,

Hymes'dan yıllar önce, "yaşam hakikati" ile "sahne hakikatini"nin ayrılması gerektiğini söyleyen Denis Diderot'yu hatırlatır. Bin yedi yüzlerin ikinci yarısında sahnede nasıl rol yapılması gerektiğini tartışan Diderot, sahnede, tasarlanmış, üzerine düşünülmüş ve belirli sınırlar içinde tutulmuş bir yapıya ancak mimesis ile ulaşılabileceğini iddia eder. (8) İnsanların tanrının birer kuklası ve tanrının da bu çaresiz kuklaların tek seyircisi olduğu fikrinin Aydınlanma Çağı ile değişmesiyle 'varlık', çeşitli düşünürlerce sorgulanır olmuştur. Düşünürlerin başında, 'ilk-bir' (9) fikrine dayanarak insanın varoluşunu, dünyanın varoluşuna paralel 'ilk-bir' tasarısıyla açıklayan Nietzsche gelir. Nietzsche'ye göre dünyada, sonra oluşan her şey, 'ilk-bir' kavramına özlem olarak ortaya çıkmıştır. "Tanrının Ölümü"nü ilan etmesiyle yaşanan kriz sonucu, estetist bir tavırla mevcudiyete yaklaşıp "dünyanın kendi kendini doğuran bir sanat yapısı" olduğunu iddia eder Nietzsche. Schoupenhauer'dan aldığı tasarım (*vorstellung*) fikrini, Schelling'e yaslanarak devam ettirir. Dünya mütemediyen yaratılan, yeniden yaratılan bir sanat yapısıdır ve bu yaratının önünde ya da ardında hiç bir şey yoktur. (10)

Bütün bir tarih akışı içinde teatrallığın mimesisten ayrı düşünülememesi, dünya sahnesine 'teatrum mundi'nin (bir sahne olarak dünya) türevleri olarak yansımıştır. Özellikle felsefe ve sosyal bilimlerde görünür olan 'teatrallık' kavramı; yaşam ile sahne arasında Shakespeare'den ödünç aldığı bir metaforla tekrar sahnededir. Bütün dünya bir sahnedir; yaşam ve ölüm dramın her iki ucundadırlar ve insanlar basit oyunculardır. Tanrı, kader, gelecek -her ne denirse- senaryoyu yazıyordu. (11) Bu düşünce sahne ile yaşam ikilisini metaforik bir ilişkiyle birleştirir. Alegorinin ifade ettiği gibi, *teatrum mundi* düşüncesi insanların gündelik yaşamlarında birer "oyuncu" olduğunu imler.

Bu oyuncu sahnede kendi mevcudiyetini fark ettiğinde, seyirciler de kendi mevcudiyetlerini fark ederler. Yani, sahne olan bu dünyada birer "rol'ü olan her 'oyuncu', - Ben Johnson'un da ifade ettiği gibi- mimetik bir refleks tarafından kontrol edilir. (12)

Eğer tiyatro ve yaşama ayrılmaz bir ikili olarak bakılırsa, davranışlar -yalnızca- bir dizi rolden ibaret görülür. Dolayısıyla kişiler yalnız birer 'oyuncu'ysa, mimesis için de bir başlangıç noktası belirlenemez. Belirsizlik, dönemin tiyatro düşüncesini yanlış bir idealin kaçınılmaz taklidine saplar. "Hakikat'in özünü barındırdığı düşünülen 'gerçek', sahnede 'yanılsama' yoluyla görünür kılınmaya çalışılır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde Craig, Artaud, Evreinov, Pirandello, Grotowski gibi sanatçılar, yanılsama yoluyla gerçekliğe ulaşamayacağını düşünürler ve kendi dönemlerine kadar tiyatronun yok saydığı, anlamlandıramadığı 'başlangıç noktası'nın peşinden giderler. Vardıkları temel nokta, insan varoluşunun sahnede yanlış bir temsilden kaynakladığıdır. Sahnede bu yanlış temsili kırmak, 'hakiki' olan 'öz' ile seyirciyi buluşturmak için Craig oyuncu yerine kuklayı, Meyerhold gerçekçi oyunculuğu yerine duyguların geri plana alındığı mekanik oyunculuğu önerir. Kavramı teorik alanda okumaya çalışan bir diğer isim Rus avangartlarından Nikolai Evreinov'dur. Evreinov, tiyatronun yalnız kendini yansıttığı 'öz-gönderimsel' tiyatroyu savunur. Öz-gönderimsel tiyatro düşüncesi tiyatronun yaşamın bir kopyası olarak görülmemesini, tiyatronun yalnız ve sadece tiyatro olduğunu ve dolayısıyla kendine ait 'gerçekleri' olabileceği varsayımına dayanır. (13)

Modernizmin karşısında yer alan avangart sanatçılar, 'gerçekçi tiyatro düşüncesi'nin karşı istikametinde konuşularak meseleye bakmaya çalışırken, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı oluşmaya başlayan 'gerçekçi tiyatro düşüncesi' kendi içinde

doğan melodrama sırt çevirerek -farkında olmadan- 'teatrallik' olgusuna kucak açmıştır. Amaçları, Nikolai Evreinov'un tiyatronun öz-gönderimselliği olarak tanımladığı bir dizi teatral girişimi ve teatrallığın görünür işleyişini silmek, tiyatroyu 'gerçekçi-teatrallik' düşüncesiyle şekillendirerek tekrar modernize etmektir. Bu düşünce, bir çeşit 'sade sanat' (*artless*) (14) fikri üstünden yürür.

Avangart düşüncenin etkisinde artık tiyatro, 'teatrallik' olgusunun ön plana çıkarıldığı büyütülmüş gerçeklik ile karşı karşıyadır. Bu gerçek, seyirciye sürekli olarak 'tiyatro'da olduğunu ve kendisi için kurgulanmış bir gösteriyi izlediğini hatırlatır. Sahne, -aslında Diderot'dan aldığı bilinçaltı bir mirasla- kullandığı teatral enstrümanlarla kendi dilini konuşur ve kendi kurallarını dayatır olmuştur. Alexander Tairov'un saptamasıyla, tiyatronun zincirlerinden kurtulmasıyla oluşan değişim, -sahnede yalnızca 'şimdi' ve 'burada', olanın var olması- tiyatrodaki ikonik göstergelerin ilk sıraya yerleşmesini sağlamıştır. (15) Bu değişim, teatrallik kavramının tanımını bir kez daha düşündürmüştür. Roland Barthes'ın önerdiği gibi, teatrallik, tiyatroyu metinden arındırmak mıdır, yoksa yazılı metinden başlayan ve sahnede inşa edilen işaret ve algı süreci midir? (16) Barthes, teatrallik metinden arındırarak sahnedeki performansın işaretleriyle sınırlar fakat Anne Libersfeld bu bakış açısını reddeder. (17) Meyerhold, temsil ile gerçeklik arasında gözetilmesi gereken bir denge olmadığını, dahası teatrallik ne gerçekle ilişkili bir illüzyon içinde ne de özel bir estetiğe bağlı olduğu düşüncesindedir. Bir yandan kavramın tiyatronun özünde, teatral işlevin merkezinde durması gerektiğini, diğer yandan da teatral üretim sürecinin önemli olduğunu, bu süreçte gerçeklikle dışarıdan herhangi bir şekilde ilişkilendirilebilecek her şeyin birer gösterge haline dönüşebileceğini söyler. (18) Teatrallik anlamak ve anlamlandırmak için

bir yorumlama modeli inşa etmeye çalışan semiotikçiler, dramatik kodları tanımlamak için yine dramatik metinden yararlanırlar çünkü Süreyya Karacabey'in de belirlediği gibi, diğer sanatların temsil edici olmayan estetiğine karşın tiyatronun tanım ölçütü 'temsile' bağlıdır. (19) Erika-Fischer Lichte tiyatronun ayırıcı özelliğini, gerçek dünyanın materyallerini gösterge olarak kullandığını ifade eder. "Göstergelerin göstergesi", gerçek nesnelere kurmaca dünya içine yerleştirir ve böylelikle o nesnelere ikili anlam kazanırlar. Böylelikle, sahnedeki olaylar ile kurmacanın işaret ettiği dünya arasında kesintisiz bir iletişim oluşur. (20) Bu iletişimin sürekliliği, teatrallik sonsuz iletişim sürecinde yüzen işaretler haline getirir. Böyle olunca kavram, kendi içinde daha da belirsizleşir. Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis, iletişim sürecindeki tüm işaretlerin teatrallik birer göstereni olarak algılandığında, teatrallik olarak tanımlanan alanın nasıl özelleşeceği sorusu üzerinde dururlar. (21)

Her şeyin bir gösterge haline gelmesi, hiçbir şeyin tek başına mevcudiyet gösterememesi demektir. Artık bir şey bir diğer şeyle kurduğu ilişki ölçüsünde mevcut, aksi halde namevcuttur. Bu ilişkiyi, 1967'de yazdığı dönem için çığır açan makalesi *Sanat ve Nesnelik'de (Art and Objecthood)* olumsuzlayarak tanımlayan Micheal Fried teatrallik öznelere arası yarıktaki konumlandırıp, 'farazi bir boşluk' olarak niteler. (22) Fried, resim-heykel sanatı ile tiyatro sanatını karşılaştırmış, kavramı bugün tartışılan boyutuyla keşfeden ilk eleştirmen olmuştur. Teatrallik, yükselen postmodernizm akımına karşı bir tehdit olarak gören Fried, modernizmi (resim ve heykel sanatı başta olmak üzere) savunmuştur. Modern sanat eserinin kendi içinde 'özgünlük' olarak tanımlanabilecek bir bütün oluşturabildiğini, teatrallik ise sanat eserinin özündeki bütünlüğüne zarar verdiğini savunur. Fried'ın burada



İsviçreli performans sanatçısı Milo Moiré'nin 2015 yılında Art Basel'de gerçekleştirdiği performans

bahsettiği 'literalist sanat', bir eser olarak tamamlanmak için seyircinin bakışına muhtaç olmayan, modern sanattır. Bir eserin büyük sanat yapıtı olması modernizmin "şimdilik" (*presentness*) ilkesine uyması, anlık olması yani esere bakan alımlayıcının esere baktığı 'şimdi'de bir bütünlük bulması demektir. Modern sanatın çöktüğünü ilan eden Fried bu çöküşü, nesne ile seyirci arasındaki ilişkinin teatralize edilmesine bağlamıştır. Postmodern eserlerin nesne ile seyirci arasındaki bir algı alışverişiyle tamamlandığı hesaba katılırsa Fried, sanat eserinin kendisini tamamlayacak bir bakışa ihtiyaç duymaması gerektiğini savunur. Tamamlanmak için alımlayıcısının (seyircisinin) bakışına ihtiyaç duymayan heykel ya da resim ise, teatralize edildiğinde, alımlayıcısı (seyircisi) ile arasındaki ilişki bozulur. Eser ile alımlayıcı arasındaki ilişki nesneleşmiş yani, teatralize edilmiş olur. Nesneleşmeyi sanatın yozlaşması olarak tanımlayan Michael Fried, sanatın tiyatrodan kaçabildiği ölçüde yozlaşmadan kurtulacağına inanır. (23) Teatrallığı farazi bir boşluk olarak tanımlayan Fried'in düşüncesini Rosalind Krauss, bir çeşit

'hükümsüzlük' olarak nitelemiştir. (24) Dolayısıyla her şeyin bir gösterge haline geldiği postmodernizmle birlikte 'teatrallık', yazılı argümandan başlayarak sahne üzerinde inşa edilen gösterenlere ve duygular yoğunluğuna bağlı olan bir kavram halini almıştır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, mimesisi öne çıkararak 'tiyatro düşüncesi', geçmişine dönerek 'oluşumunu' aramaya başlar. Bu 'arama'ya *'Yaşamdaki Tiyatro (The Theatre in Life: 1927)* incelemesindeki 'estetik öncesi içgüdü' tanımlamasıyla katkı sağlayan sanatçılardan biri Evreinov'dur. Evreinov, tiyatroyu 'geniş zamanlı bir metaforik biçim' olarak belirler. (25) Amacı, ahlaki değerlere sahip saf bir teatrallik için belirli iddialarda bulunmaktır. Glen McGillivray *Eleştirel Bir Kavram Olarak Teatrallığın Söylemsel Biçimlenişi (The Discursive Formation of Theatricality as a Critical Concept: 2009)* makalesinde, Samuel Weber'in Derrida'nın bir makalesinden yola çıkarak oluşturduğu bir saptamayı değerlendirir. Weber, kavram olarak 'yorumlamayı' ve 'yorumlama pratiklerini' tartıştığı *Tesis ve*

Yorumlama (*Institution and Interpretation*: 1987) kitabının girişinde, Derrida'nın Batı düşüncesinin yorum sürecini yapı-söküme uğrattığı; *Beşeri Bilimler Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun* (*Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*: 1978) çalışmasını yeniden okumuştur. McGillivray, Weber'in tespiti olan; Derrida'nın süreç, oyun ve anlamın ertelenmesine yönelik 'olumlayıcı (*affirmative*)' yorumlaması ile nihai bir 'hakikat'i ortaya çıkarmayı amaçlayan 'nostaljik' teleolojik (26) yorumlama arasındaki bölünme fikrini ele alışına ve Batı söyleminin bu iki yorumsal konumlanış arasındaki bir üstünlük savaşıyla karakterize edilmesine yönelir. (27) Evreinov gibi tiyatroyu antropolojik bir bakışla yorumlayan Barba'nın da amacı, meseleye nostaljik teleolojik kökene dair bir okumayla yaklaşmaktır. Barba, tiyatro antropolojisi özelinde bu amaç doğrultusunda çalışmıştır. Fakat Jacques Derrida ve sonrası bazı çağdaş araştırmacılar kökene dair 'nostaljik' incelemenin karşısında konum alırlar. Bunun yerine 'olumlayıcı (*affirmative*) yorumlamayı' benimserler. Olumlayıcı yorumlama, 'hakikat'i kökende aramayı reddeder onun yerine, gerçekliği özneler-arası ve tesadüfi kesişmelerden müteşekkil bir şey olarak görür. (28) Performans/tiyatro sanatını, Lacan'cı bir ayrımla imgesel ve sembolik ilişkiler üstünden okuyan Josette Féral de Derrida'nın olumlayıcı yorumlama stratejisini benimseyenler arasındadır:

Teatrallik, sonu gelmez oyunun ve arzunun konumunun durmak bilmez yersizleşmesinin (displacement of desire) ürünüdür. Bir başka ifadeyle, imgesel bir yapısal-alanla meşgul olan öznenin konumunun ürünüdür. (29)

Arzunun konumunun yersizleşmesi, daimi değişen özneler arası ilişkilerin sonucu oluşur. Özneler-arası değişen ilişkiler dolaylı olarak 'alan'ı da etkiler. Alan, her defasında merkezleştirilmiş halde (de-centered) tekrar yapılır. Bu noktada teatralliğin

iki alan arasında tomurcuklandığını tespit eden Anne-Britt Gran ve Féral'in görüşlerine yönelmek yararlı olabilir. Féral'in belirlemesiyle iki alandan kasıt; 'gerçek' yaşam alanı ve kurgusal alandır. Teatrallik, gerçekliğin askıya alındığı kurgusal alanda meydana gelen 'yarık'ta oluşur. Bu yarıktaki bir 'araf', bir 'aradalık' halinden bahsedilebilir çünkü yarık tamı tamına ne gerçek alanın içinde ne de kurgusal alanın dahilindedir. Tiyatroda 'oyun' olgusundan işte böyle bir yarık içinde; böyle bir aradalık halinde bahsedilebilir. Olumlayıcı yorumlamanın benimsenmesiyle, Derrida'nın varsaydığı, -kökene doğru meyleden bir konum yerine- oyunu onaylayan; her defasında yapıyı tekrar kurarak bir öncekinin ötesine geçmeyi amaçlayan bir yorumlama stratejisi geliştirilmiştir. (30) Bunu da kuşkusuz öznenin yerinin -dolayısıyla- alanının daimi değişimi çağırır. Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis'in editörlüğünü yaptığı ve kavrama dair geniş yelpazede incelemeler içeren *Teatrallik* (*Theatricality*: 2003) derlemesinin girişinde teatrallik Potlewait ve Davis tarafından, "gün gibi aşikardır ki teatrallik kavramı, belli bir şeye özgü tam anlamlardan mahrum olsa da, bütün anlamları kapsamaktadır" (31) sözleriyle ifade edilmiştir. Bunun yanında, Fried'in teatralliği olumsuzlarken kullandığı *ne o ne o; hem o hem o* (32) tanımlaması da, çalışmanın başından bu yana genel görünümü çizilmeye çalışılan kapsayıcılığı işaret eder. Féral, kapsayıcılıkla kastedilene billurlaştırdığı *Teatralliğin Yükselişi ve Düşüşü* (*The Rise and Fall of Theatricality*: 2002) makalesindeki tespitinde meseleyi şöyle özetler:

Teatrallik mefhumu, hilebaz değildir, daha ziyade tiyatro tarihinin yeniden canlandırılmasıdır. Çünkü bilhassa tiyatro mefhumu değiştiğinden biz de teatrallik kavramını sürekli olarak yeniden tanımlamak zorundayız. (33)

Tiyatro düşüncesi değiştikçe teatral olanın

da deęiŖeceęini öne süren Féral, her iki kavramın da (tiyatro ve teatrallik) yeniden keŖfedilmesi gerektiğine inanmaktadır.

YaklaŖık yirmi beŖ asırlık bir tarih söz konusu olduğunda görülebilir ki 'teatral olma' olgusu, dolayısıyla teatrallik, kimi dönemlerde sahneden seyirciye taŖan fazlalık, kimi dönemlerdeyse olmazsa olmaz bir gereklilik olarak görölmüŖtür. Tarihsel süreç boyunca gelinen son nokta, kavramın kökene dair nostaljik teleolojik ve oyunsu olanı öne çıkararak olumlu (*affirmative*) olmak üzere iki Ŗekilde yorumlanabileceğidir.

Zeynep Erdal: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Doktora Öğrencisi

- 1) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 1.
- 2) Platon, Yasalar, Çev. Candan Ŗentuna, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007.
- 3) Platon, Devlet, 2016, s. 232.
- 4) ibid, s. 84.
- 5) Aristoteles, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Yayınları: İstanbul, 2010, s. 16.
- 6) Jonas A. Barish, The Anti-Theatrical Prejudice, California: Univ. of California Press, 1985,
- 7) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 6.
- 8) Denis Diderot, duygulardan arınılabildiği ölçüde sahici oyunculuğa ulaŖılabilineceęini savlar. Onun sözünü ettiği istikrardır. Duygulanımları doğrultusunda oynayan bir oyuncunun her temsilde aynı duygu durumunu yakalaması muhtemel değildir. Duygularından arınmıŖ, düşünerek, sağduyulu oynayan bir oyuncunun ise her temsilde istikrarlı olarak aynı duygu durumunu yakalayabilmesi muhtemeldir. Biri, kendisini duygularının çoğumuna bırakıyordu diğeri ise ilk temsildeki oynama biçimini taklit ediyordu. Bkz: ibid, s. 19.
- 9) Friederich Nietzsche kendi gerçeğimizi bir an için bir kenara bırakırsak, der kendi görgül varoluŖumuzu dünyanın varoluŖu gibi,

"ilk-bir" in her an üretilen bir tasavvuru olarak kavrarız. Erken dönem fikirleriyle Dionizyak olanı yücelten Nietzsche sonrasında 'teatral' olanın yanında durmuŖtur. Bkz: F. Nietzsche, 2016, s. 31.

- 10) Allain Megill, AŖırılıęın Peygamberleri, Çev. Tuncay Birkan, İst. Say Yay. 2012, s. 73.
- 11) ibid, s. 9.
- 12) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 10.
- 13) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 11-12.
- 14) ibid, s. 12.
- 15) ibid, s. 13.
- 16) Roland Barthes'tan aktaran T.Davis & T. Postlewait, 2003, s. 24.
- 17) ibid, s. 24.
- 18) J. Féral, 2002, s. 105.
- 19) Süreyya Karacabey, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, Ankara: De-Ki Yayınları, 2006, s. 123.
- 20) ibid, s. 124.
- 21) T.Davis & T. Postlewait, 2003, s. 24.
- 22) G. McGillivray, 2009, s. 105.
- 23) ibid, s. 831.
- 24) Rosalind Krauss'dan aktaran G. McGillivray, 2009, s. 105.
- 25) ibid, s. 109.
- 26) Teleoloji, maddesel dünyayı Ŗekillendiren bir doktrindir. Olayları varsayılan sebepler doğrultusunda açıklamaya dayanır. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/teleology>.
- 27) G. McGillivray, 2009, s. 3.
- 28) ibid, s. 109.
- 29) Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", Modern Drama, Vol. 25, N. 1, 1982, s. 177.
- 30) G. McGillivray, 2009, s. 110.
- 31) T. Postlewait, & T. Davis, 2009, s. 1.
- 32) Fried'tan aktaran Elif Apaydın, Shakespeare'in Teatralliği, Ankara Üniversitesi, 2016. (yayınlanmamıŖ Yüksek Lisans Tezi)
- 33) Josette Féral, "Forward", SubStance, Vol. 31, N. 2, 2002, s. 4.



Susanları, Susmak Zorunda Bırakılanları Konuşmak

FATMA ONAT

18

Konuşamayanların, konuşmasına izin verilmeyenlerin sesini duyurmak niyetini tiyatro da taşır. Bir anlamda “sessizin payına konulmuş el”i kaldırmak gayretidir biraz da bu. Seçilmiş meseleyi sahnenin imkanlarıyla ortaya koyabilmek çabasıdır. Bunu yaparken eleştirdiği şeye dönüşmek, el konulan paydan “kendine miras çıkarma”ya yeltenmek riski de vardır. Buradan hareketle zeminin ikiye bölünmüşlüğünde temellenmiş, üretimini yaparken bu ikiye bölünmüşlüğü düşme riski de taşıyabilen iki oyundan bahsedelim şimdi. Bambaşka iki prodüksiyon, ama “öteki”yle temas, sessizliği bozma noktasında önemli ortaklıkları olduğunu söylemek mümkün. Bu iki oyunun da yaratıcıları Yeni Zelanda’dan.

OTHER (CHINESE)

Alice Canton’ın ‘Other (Chinese)’ projesinde drama oyunu biçiminde kurgulanmış bir çeşit belgesel tiyatro örneği izliyoruz. Geçmiş tiyatro sezonu için ‘White/Other’ projesine de imza atan Canton, Auckland’da yaşayan, farklı meslek ve yaş gruplarından yirmi kişilik bir Çinli ekiple sahnede. Uzun soluklu bir atölye çalışmasının neticesi izlediğimiz

prodüksiyon. Bir netice de değil aslında, izleyenle aktaranlar arasında başlamış yeni bir süreç de denilebilir. Auckland’da Çinli olmak üzerinden temellendirilmiş yapıda, ülkenin kültürel ve ekonomik hayatında büyük etkisi olan insanların gündelik içinde maruz kaldıkları, koşullandıkları, sınırlandırıldıkları, mutlu, umutsuz, heyecanlı, sıkılğan oldukları durumlara, bir anlamda kendi olma çabalarıyla başka bir ülkede “öteki” olma gerçeği arasında neyi anlatmak istediklerine yoğunlaşmış Canton. Olaylar ve durumlar sahne olarak belirlenen alan içinde görünür kılınırken; tartışma, sorgulama ortamı daha izlenildiği an başlayabiliyor. Sahnedeki temsiller, hakikatlerini anlatan özneler aslında. Ancak sahne üzerindeki yapı, dönüştükleri şey, onları özne olmaktan çıkarıp bir anlatıcı olmaya götürüyor. Bu noktada “konuşanlar” kendi öykülerini anlatanlar olmaktan çok, birer aktarıcıya dönüşüyor. Kendilerine yabancılaştıkları bir sahanın içinde en iyi bildikleri şeyi anlatmaları onları “kendi” olmaktan çıkarıp oyun kişisine dönüştürüyor.

Canton’un oyun kurucu olarak sahne üzerinde bir drama oyunu oynatması hem katılımcıları hem de yapıyı yumuşatan bir



çözüm. Ancak beri yandan durumların her an dönüşebileceği ve sahnedekilerin bunun farkındalığıyla bir tedirginlik içinde olduğu duygusu, izleyen tarafın kısmi gerginliğine de sebep olabiliyor. Bu noktalarda Canton'un varlığını hissettirmesi, yaptırımcı bir lider kimliğinden uzak, oyunun kurallarını daha iyi bilen ve oyundaşlarına tüyolar veren bir mahalle arkadaşı olarak varlık göstermesi sahne kişilerini de, izleyeni de rahatlatan bir durum. Oyunun ilk gösterimini izleyince, sonraki gösterimlerinde sürecin nasıl aktığını daha çok merak edebiliyorsunuz. Bu noktada seyirciyle ilk buluşmada yaşanan deneyimin sonraki gösterimlere yansımaları ve oyunun organik bir şekilde dönüşmesi sürecin de bir devamı olarak çalışmayı canlı tutuyor. Canton akışı belirleyen sorularını soruyor katılımcılarına. Sağlık sisteminden güvenliğe, idamdan intihara kadar birçok konuda hazırlanmış sorular üç seçeneikli (katılıyorum, katılmıyorum, ortadayım) bir yanıt sahası içinde aktarılıyor. Herkes sahası içinden gerekçeleriyle konuşmaya yönlendiriliyor. Ama seyir boyunca sahne üzerindeki tam anlamıyla bir "dürüstlük" içinde olduklarına ikna olamıyorsunuz. Bunun belki atölye



"Alice Canton'ın *Other (Chinese)* projesi drama oyunu biçiminde kurgulanmış bir çeşit belgesel tiyatro örneği"

19

katılımcılarının profilleriyle de ilgisi olabilir. Çünkü sahnedeki hemen herkes bir şekilde bu ülkede yaşamaya alışmış bireyler. Bir yanı sıra "minnet" duygusu taşımak zorunda oldukları bir yerden konuşuyorlarmış gibi. İnsan izlerken şunu düşünmeden edemiyor, eğer bu ekip takma isimler ve maskelerle oyuna dahil olsaydı sorulan sorulara yanıtları ve ifade biçimleri bu şekilde mi olurdu?

Koşulların ortalamanın üstünde olduğu bir atmosferde içinizdeki "olumsuzluklar"ı ortaya çıkaracak bir zemin bulamayabilirsiniz çoğu zaman. Ama ne zaman ki işler sizin aleyhinize

bir sapma yaşar, o vakit siz de çizginizden çıkabilirsiniz. Aleyhinize de olması gerekmiyor aslında, aleyhinize dönebilme ihtimali ya da aleyhinize dönme ihtimalinin ihtimali de yeterli. Hele de “akılcı” tarafından yaklaşmaya çalışma halleri. Kötücüllüğü hoş görmediğini iddia edenlerin bile gerekçelendirilmiş olana teması sıcak oluyor. Hele de kitlesel bir gerekçe üretimiye, bu ayıbın, hatanın, kötülüğün sorumluluğu çoklarla paylaşılıp en aza indirgeniyor. “Ama”larla başlayan cümlelerin sonu gelmediği hepimizin malumu.

RANTERSTANTRUM

Yeni Zelandalı tiyatrocular da buldukları coğrafyanın “öteki” ile olan ilişkisine, “ama”lara tutsak bakış açılarına kafa patlatmakta. İki yüzlü görme biçimlerinin, koşullara göre belirlenen “ahlaki” bakış açılarının, kucaklamakla dışlamak karmaşasının, nezaketin altındaki sinsî kabarcıkların kokusunu sahneye yayıyorlar. Bu niyetle temellenmiş oyunlardan *Ranterstantrum*, gündelik bir akışın içine olağanlaştırılmayan durumlar yerleştirerek başlatıyor eylemini. Bir “yabancı”yla karşılaşma anı meselenin kokusunu yayıyor ortama. Güçlü bir tekst olduğunu söylemek gerek *Victor Rodger*’ın yazdığı *Ranterstantrum*’un. Özellikle de medeniyetin iki yüzlülüğünü ortaya koymak noktasında iyi bir kara komedi örneği. Centilmenliklerinden, nezaketlerinden taviz vermeyeceğine kendini bile inandırmış olanların, şüphe, yargılama, kabalasma boyutlarını, insanın icabında çizgisinden nasıl ağır bir nezaketle çıkabildiğini bir gecenin içine sığdırıyor anlatı. Tecavüzle suçlanmaya yeltenilenin suçlu olmadığı ihtimali doğunca, aslında suçlu olduğu, potansiyel olduğu üzerinden dönen bir tartışma var akışta. Bunun da temelini “beyaz” ve “siyah” insanlar oluşturuyor. Beyazların, kendilerinden olmayana bakış açıları. Aynı pasaporta sahip olmanın

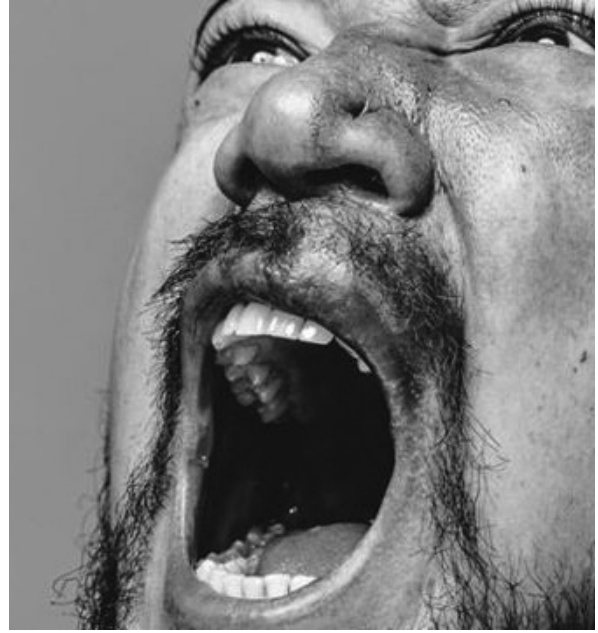


Vela Manusaute

bir ortaklık sağlasa da içinde ayrışma da yaşattığını ortaya koyuyor: beyazlar ve ötekiler.

Genç çift cinselliğin ve uyuşturucunun coşkusuna kapıldıkları bir gecenin içinde karşılaşıyorlar yabancıyla. Bu durum vurgusu, bir yanıyla gece boyu olacaklara dair güven-güvensizlik çizgisinde bir yüzleşme içine bırakıyor seyirciyi. *Vela Manusaute*’un yönettiği oyunda ev bir laboratuara, karakterler önyargıyla kuşatılmış “nazik” deneklere benzemeye başlıyorlar. Fakat bu intiba karakterleri kuklalaştıran bir yere değil, hakikati ortaya koyabilen güçlü bir yere taşıyor.

Hikayenin kendi zamanıyla, olay örgüsünde sahnelenen oyunun kendi zamanı farklı katmanlar olarak akıyor sahnede. “Mış gibi yapma”nın sahnedeki ve hakikatteki temsillerinin büyük çatışması var oyunda. İzlediğimiz oyundaki oyuncu kişiyle, oyun içindeki oyuncu kişinin yargılandığı durumun aynı olması bu çatışmayı ortaya koyan temel durum. Oyun, yanılısma ve hakikat aralığında gündelik



“Ranterstantrum’unda karakterler çelişkileriyle varoluyor, izleyici Ne nefretin ne de sempatinin tarafı oluyor.”

ikiyüzlülüklerle muhatap ediyor izleyeni.

Dışlayıcı, suçlayıcı görme biçimlerinin bilincin bir köşesinde sağlam bir yer edindiğini, “olumsuz koşullar” sırasında ortaya çıktığını söylemek mümkün bu oyunu seyir sürecinde. Evde karşılaşılan yabancı Joe’yu (*Ali Foa*) görme biçimi yansıtıyor sahnede. Karakterde, bu bakışın getirdiği mizah anlayışını, fiziksel aksiyonları görüyoruz bir yanıla. Yemek yerken, şaka yaparken, sohbet ederken hep iki üst perdeden hareket ediyor Samualı Joe. Hoyratlığı, umursamazlığı onu neredeyse her türlü suçun yıkılabileceği bir duvara dönüştürüyor. Umursamaz görünmek bir yanıla maruz kaldıklarına tahammül edebilme gücü katıyor karaktere. Yönetmen bu katmanları oyunculuklar arasında farklı davranış tonları, tolerans düzeyleri kurgulayarak ortaya koyuyor. Fiziksel aksiyonlarına da yerleştiriyor bu düzeyleri. Bu teknik sayesinde söylem ve eylem birliğinin düzeyiyle güzel bir oyun kuruyor. Çelişkileriyle varoluyor karakterler. Ne bir nefretin ne de sempatinin tarafı

oluyorsunuz izlerken. Dinliyor ve tanıklık ediyorsunuz sadece. Seyirci olarak size bırakılan aralıkta şüphenin, yargıların, bilinmezliğin olduğu yerde kendi konumunuzu belirliyorsunuz. Bu anlamda güzel bir seyirci-sahne birliğinden de söz etmek mümkün.

Bu iki farklı oyunun ortaklaştığı meseleleri işleyiş biçimlerinde “el koyma” duygusu yaratmamaları, dinlemek istediklerini konuşurma niyetleri önemli. Ancak, adaletsizliğe maruz kalanın “el koyulan payını geri alma” gibi iddiaları da yok. Zaten bunun şart olduğunu söylemek de üretilen işe haksızlık olabilir.

Hakikatten ilhamla sahne üzerine taşıdıkları hikayeler ve kişiler noktasında, sorgulama ve sorgulatma zeminini kurmak güçlü bir eylem. Akışın göbeğinde olmalarına rağmen dışında bırakılmaya çalışılanların varlığını hatırlatmak, sahnenin imkanlarını susmak zorunda bırakılanların sessizliğini bozmak adına kullanmaksa, hayat için de, sanat için de daima kıymetli bir hamle.



Ortak Kadınlık Hikâyeleri

Kadınlar, Filler Ve Saireler

FATMA IŞIK TUĞCU

22

Türkiye’de feminist teorinin terminolojisini oluşturan ve 1980 sonrası oluşan Türkiye Kadın Hareketi’nin öncülerinden olan, geçtiğimiz ay kaybettiğimiz Doç. Dr. Şirin Tekeli, son çalışması, *Feminizmi Düşünmek* kitabının sunusunda, kitabın yayınlanma nedenini şöyle açıklar: “Bu kitabı yayımlamamın ana nedeni, tarihe not düşmek. Kadınların tarihini bilenler, bu tarihin inişli çıkışlı olduğunu ve kadın hareketinin güçten düştüğü dönemlerde kadınların tarihinin el birliğiyle unutturulduğunu, hatta belgelerinin kaybolduğunu iyi bilirler.” (*)

Kadınların tarihinin değil, toplumsal hayattaki varlığının sınıandığı ülke koşullarında kadın mücadelesi, kadın sorunlarının görünürlük kazanması, tam da bu yüzden her zamankinden daha değerli... Son on yıllık kadına yönelik şiddet ve cinayet sayısındaki artış ağır bir tablo ortaya koymaktadır. Sorun, kadının toplumsallaşmasıymış gibi bir algı yaratılmakta, çözüm olarak da, “Pembe Otobüs” projeleriyle, kadının kamusal alanlardan izolasyonu, topluma onaylatılmak istenmektedir.

Yunus Emre Gümüş’ün yazdığı, Özen Yula’nın yönettiği *Kadınlar, Filler Ve Saireler* oyunu yaşanan güne denk düşmesi bakımından

önemli bir yapım... Her ne kadar oyundaki kadınlar, yaşadığımız toplumdaki kadınlardan daha özgür görünseler de, “izole olma halini” içselleştirdiklerinden, bu güzergâh üzerinden okunmaya elverişli... Oyunda aynı apartmanın üç farklı dairesine gömülmüş, üç yalnız kadının hayata ilişkileniş ve / veya ilişkilenemeyişi hikâyelerine tanıklık ediyoruz. Üç kadının da adı yok; ortak kadınlık hikâyeleri anlatılmak istenmiş. Üç kadının “dış dünyayla” kurdukları ilişki anneleri ve sevgilileri üzerinden ilerliyor.

Açelya Topaloğlu’nun canlandığı karakter, çocuk yaşta bir trafik kazasında anne-babasını kaybettiğinden, bu boşluğu onların fotoğraflarıyla doldurmaya çalışmakta, fotoğraflarla dertleşmekte, dış dünyanın hoyratlığından onlara sığınmakta... Yoğun yalnızlığını, sosyal medyada yarattığı “profiller” ve günü birlik ilişkilerle örtmeye çalışmakta... Tek amacı, hayata onu bağlayan biricik umut evlenilebilecek bir koca bulabilmek...

Vahide Perçin’in canlandığı, ekolojik bir dünya özlemiyle yaşamış, gençliğini bu mücadeleye adanmış karakterin de tek umarı, çocuk sahibi olabileceği bir erkek bulabilmektir. Zira yakalandığı hastalıktan kurtulabilmesi ancak bu yolla mümkündür. Baba adayı ararken karıştırılan eski telefon



“Kadınlar Filler Ve Saireler geride sorular bırakan, gülmeceyle birlikte tedirginlik de yaratan bir oyun”

defterlerinden, anneye yapılan telefon konuşmalarından onun da hayatta “elde var sıfır” noktasında olduğunu görüyoruz.

Üçüncü karakteri, Yasemin Conka canlandırıyor. Mutlu evlilik hayali terk edilmesiyle noktalanınca dünyası başına yıkılan ve sonra aslında bu hayalin bile kendisine ait olmadığını fark eden bir kadın...

Üç kadın da alabildiğine yalnızlar, üç kadın da kurtuluşu evlikte görmekteler. Bu üç kadının bir başka ortak noktası -ki benim en çok hoşuma giden ortaklıkları- her şeye rağmen alabildiğine neşeliler.

Her üçü de yalnızlıklarıyla, yenilgileriyle, hüsrancılarıyla, sosyolojik düzlemin dışına taşmışlıklarıyla dalga geçebilecek kadar güçlüler. Ancak çıkışı, kurtuluşu bir “erkek bulmak” üzerine kurabilecek kadar da, “toplumsallaştırılmışlar”. Neyse ki, oyunun sonunda âni bir aydınlanma yaşarlar ve kadın dayanışması ağının ilk ilmeğini atarlar.

Kadınların, vardıkları bu ortak ‘çözüm

noktası’ üzerinden sorulabilecek en doğru soru bu üretilen çözümün tesadüf olup olmadığı... Oyun metni, bu konuda ufak işaretler verse de, bu soruyu sormak, sorgulamak, hayattaki izdüşümünü bulmak seyirciye kalıyor. Kadın sorununun ekonomik, ideolojik, politik, psikolojik yönleri ve bunların iç içe geçmişliği, zaman zaman gülmece öğelerinin altında kalsa da, sorun olarak “toplumsal erkeklik kodlarını” değil, “erkeği” gösterse de geride sorular bırakan, gülmeceyle birlikte tedirginlik de yaratan bir oyun, *Kadınlar Filler Ve Saireler...*

Çünkü kadın sorunu ancak bütünsel bir teorik yaklaşımla ele alındığında anlam kazanabilir. Toplumsal cinsiyet rejiminde kanıksatılan cinsiyet rolü klişeleri, erkeklik imgelerini iktidar ve otorite kurma çabasıyla özdeşleştiren toplumsal ve kültürel bağlar, kadınları olduğu kadar erkekleri de sınırlamakta, yaratılan kodlara uygun davranmalarını beklemektedir. Toplumsal cinsiyet rejimi kadınları ve erkekleri



birbirlerinden yalıtılmış bloklar olarak inşa eder. Tüm davranış biçimlerini, toplumsal cinsiyet imgelerini oluşturan fikirler ve söylemlere bağlar. Dışıl olan, “sevgi, bağımlılık, zayıflık”la eril olan “iktidar, şiddet ve güç”le eşleştirilir. Bu eşleştirme kurumsallaştırılmış, toplumsallaştırılmış ve bireyler tarafından da içselleştirilmiştir. Sosyal üretim süreçlerinden kopartılan kadının asıl görevinin ailesine karşı olmasını sağlamak adına merkezinde kadının doğurganlığının yer aldığı ideolojik bir sistem kurulmuştur. Din, ahlâk, eğitim, felsefe, edebiyat, medya ve devlet -yasaları ve baskı aygıtlarıyla - kadının beşikten mezara kadar durumunu kabullenmesini sağlayan inançları üretmekte, yaymakta ve sınırı aşanları zorlamakta, sonrasında da cezalandırmaktadır. Kadınlarla fillerin benzerliği de işte bu kabullenme, içselleştirme düzlemi üzerinde kurulmuş. Öğretilmiş çaresizlikle kadınlar da, filler de, sunulu toplumsal veriler silsilesini

sorgulamaktan vazgeçerler.

Hindistan’da filler çok küçük yaşlarda eğitime başlanır. Ayaklarındaki kalın zincirlerle bir ağaca bağlanırlar. Bağlandığı ilk andan itibaren zincirini parçalamak için tüm gücünü ve zamanını kullanan yavru fil, bunu asla başârâmaz. Özgürlüğüne kavuşmak için günlerce gecelerce uğraşsa da, zinciri koparamaz. Sonunda çabalamaktan vazgeçer. Bu aşamaya geldiğinde artık filin ayağındaki zincir çıkarılıp yerine bir odun parçası bağlanır. Yavru fil, gördüğü odun parçasıyla bağlandığı ağacı hatırlar ve asla kurtulamayacağını sanır. Bulunduğu çevrenin sınırlarını geçmez. Büyüyen fil ağaçları sökecek güce ulaşmıştır ama gücünü sınamayı asla göze alamayacak kadar ehlileştirilmiştir. Oyunda kadınlar ile filleri bağlayan ana damar, bu ehlileştirilme hâli. Bunun yanı sıra, fillerin yaşadıklarını unutmamaları, vefakâr olmaları ve hakkaniyetli davranışları gibi özellikleriyle de kadınlara benzetilmiş.

Oyunda tiyatronun tüm bileşenleri, oyunun türüne uygun olarak birbirlerini besleyecek biçimde birleştirilmişler. Dekordaki renklerin canlılığı, oyuncuların şen şakrak hallerine ortak olmuş. Yine dekorda saati çağrıştıran irili ufaklı göstergeler zamanın, toplumsal değerlerin kazanmasındaki etkisine vurgu yapıyor, gibi geldi bana. Muhtemelen oyunun tasarımcısı Barış Dinçel de böyle düşünmüştür. Durmaksızın, sessiz bir inatla çalışarak, bilincimize kazınan toplumsal cinsiyet normlarının taşıyıcıları... Nâlan Alaylı’nın kostüm tasarımının da çok başarılı olduğunu söylemeden geçmemek gerek. Oyuncuların hiç düşmeyen oyun tempoları, neşeleriyle keyifli bir seyirlik; *Kadınlar, Filler ve Saireler...* Daha da önemlisi, sözü olan bir oyun...

*) Şirin Tekeli, *Feminizmi Düşünmek*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay. İstanbul 2017



DOSYA

UYARLAMA VE TİYATRO

25

HAZIRLAYAN
EYLEM EJDER

Tiyatro Eleştirmenler Birliği (TEB) *Oyun* dergisinde dosyalar hazırlayarak tiyatro çalışmalarını alanına yeni tartışmalarla katkı sunmaya çalışıyoruz. Bu sayının dosyası: Uyarılma ve Tiyatro. Tiyatroda uyarılma konusunu ele alan bir dosya hazırlama fikrimiz hem çağdaş dünya tiyatrosunda hem de günümüz Türkiye tiyatrosunda uyarılmaların sıklığı, çeşitliliği ve bilhassa yerli tiyatromuzun neden bu kadar uyarılmaya sığındığını tartışabilmek. Banu Çakmak, bu teknolojik çağda tiyatronun yaşadığı krizin ilacı olarak “dramaturji ve yaratıcı yazının birleştiği noktada” uyarılmayı tartışıyor. Berna Ataoğlu Kronik Kolektif Topluluğu’nun Oğuz Atay’dan öykü uyarılmaları üzerine gözlemlerini aktarıyor. Ayfer Çiçek, edebiyat uyarılmalarıyla adını duyuran Sarı Sandalye Topluluğuyla söyleşi yaptı. Mehmet Kerem Özel, Anne Teresa de Keesmaeker’in Shakespeare uyarılmasını, Ozan Ömer Akgül, 2016 yılı Avignon festivalinde sahnelenmiş Angelica Liddell’in Bu Kılıçla Ne Yapacağım adlı performansını “bireysel ve toplumsal şiddetin sahneye uyarılması” olarak ele alıyor. 2017 Edinburg tiyatro festivalinde *Gergedan* sahneleyen DOT’un uyarılmaya yaklaşımını ise Nurten Çelik yazdı. Çin’in Nanjing Üniversitesi’nden Xuan Hu, Çin’de uyarılmanın kendi adı gibi politik bir olaya dönüşmüş *Bir Halk Düşmanı Olayı*’nı kültürlerarası bir perspektiften anlattı.

Uyarlama, Teatrallik ve Bugünün Tiyatrosu

EYLEM EJDER

26

Uyarlamak, birbirine herhangi bir bakımdan uyar duruma getirmek, intibak ettirmektir. Edebî eserleri, sinema, tiyatro, radyo ve televizyonun teknik imkânlarına uygun duruma getirmek, bir yabancı eseri, kişi ve yer adlarını değiştirerek yerli bir eser durumuna getirmek, adapte etmektir.” (1)

Uyarlama sözcüğü ya da edimine dair bu açıklama Türk Dil Kurumu’na ait. Bu tanımlamada çelişkisel olan iki olgu göze çarpar. Birincisi, uyarlama sözcüğüyle, dışsal bir olgunun, bir kültürün, coğrafyanın kendi imkânlarına uygun kıvama getirilmesi yani yerelleştirilmesi çabası olduğuna işaret ediliyor. İkincisinde ise sözcüğün varoluş koşulu olan bu yerelleştirme arzusuna karşın yine de onu Fransızca kökenli *adapte*, *adaptation* (adaptasyon) sözcüğüyle birlikte anmaktan –uyarlamak, adapte etmektir diyerek- paçamızı kurtaramadığımız açığa çıkıyor. Sözcüğün kendisi de tıpkı işlevi gibi yabancı bir olgunun adının değiştirilerek yerel hâle getirilmesidir. Bu yüzden *yerelleştirilmiş* uyarlama sözcüğü kaçınılmaz olarak dış kaynaklı adaptasyon

sözcüğüyle birlikte anılmaya yazgılıdır, tıpkı bu dosyada tartışılacak olan uyarlama/ adaptasyon sürecinin her zaman hem kaynak, yani model alınan esere hem de hedeflenen (uyarlama) esere işaret etmesi gibi.

Biraz da sözcüğün kendi varlık koşulundan türeyen bu paradoks yüzünden, bu yazıda doğru sözcüğün hangisi olduğu tartışmasını yapmak yerine iki sözcüğü kopmaz bir ilişkiler bütünü olarak düşünmeye ve bunun sonucunda adına uyarlama denilen süreci başka kavramlarla ilişkisi içerisinde anlamaya çalışacağım. Bir kez daha TDK’nın ilgili tanımına dönülürse uyarlamanın hem bir intibak ettirme, bir bakıma yerelde karşılığını bulma sürecinin ve bu sürecin sonunda ortaya çıkan eserin ortak adı olduğu görülür. Şu halde ister *yerel uyarlama*, ister *dış kaynaklı adaptasyon* sözcüğünü kullanalım, her ikisi de hem bir iş yapma sürecine hem de ortaya çıkan esere gönderimde bulunur. Mademki uyarlama, adaptasyon sözcüğünün dilimize “uyarlanmış” halidir, şu halde kaynak sözcüğün anlamına bakmakta fayda var. Patrice Pavis, terimi ilk kez kullanan Alain Rey’e işaret ederek ilk defa 1885 yılında, bir metnin



sahneye veya beyaz perdeye aktarılması için kullanıldığını, şimdise her türlü sanatsal malzeme arasındaki aktarım, dönüştürme süreci için kullanılabildiğini söyler. (2)

Söz konusu “her türlü sanatsal malzeme arasındaki aktarım süreci”nin ne olduğu, nasıl işlediği analiz edilirse bir dönüştürme, hatta bir yorumlama süreci olduğu söylenebilir. Benzer soruları soran Pavis, bu süreci;

- 1) Bir dilden bir başka dile aktarma, çeviri yapma;
- 2) Farklı sanatsal türler arasında, söz gelimi romandan tiyatro oyununa, tiyatro oyunundan sinemaya;
- 3) Bir türden bir başka türe, tragediyadan komediye aktarım yapma;
- 4) Bir oyunculuk üslubunu bir başka oyunculuk üslubuna dönüştürme olarak özetler.

Bu süreçler elbette çoğaltılabilir. Sözelimi bir metni farklı bir dile çevirmekten tutalım da bir oyunun -metnin hiç değiştirilmemesine rağmen- her yönetmen tarafından farklı sahnelenmesine, aynı kaynak eserden farklı teatrallikler üretilmesine kadar kanıksanmış birçok şeyin uyarlama olduğunu söylemek mümkündür. Böyle değerlendirilince

mitlerden hareketle yazılan bütün Antik Yunan tragediyaları, yaşanmış olaylardan, gazete haberlerinden esinle yazılan oyunlar, hikâyeler, örneğin Ibsen’in *Nora*’sı, Lorca’nın *Kanlı Düğün*’ü gibi klasikleşmiş dramlar uyarlama çatısı altında kendine yer bulabilir.

Ancak hepsinden önemlisi uyarlama ile *ne* yapıldığı, *nasıl* yapıldığı, dahası uyarlamaya *neden* ihtiyaç duyulduğudur? Bir şeyi, bir başka şeye aktararak, uyarlayarak ne yapmış oluruz ve buna neden ihtiyaç duyarız?, Herşeyden önce model alınan eseri kendi bakış açımız ve yöntemimizle yeniden okumuş, yeniden analiz etmiş, yeniden yazmış oluruz. Pavis’e göre, tüm bunları icra ederken eserin içeriğini göz önünde bulundurur, bu içeriği nasıl bir dramaturjik analize tabii tutacağımızı, ona nasıl yaklaşacağımızı ve nihayet onu nasıl yorumlayacağımızı kurgularız. Bu kurgu elbette kaynak eserin hikâye, karakter, olay dizilimi, dil, anlatım biçimi gibi özelliklerinin bir ya da bir kaçından hareketle yapılabilir. Bir başka ifadeyle uyarlanacak eserde neyin bizi cezbedtiği -hikâye, karakter, anlatım biçimi-, neden etkilendiğimizi seçer, onu yeni bir estetik biçime dönüştürecek şekilde yorumlarız.

UYARLAMANIN HUZURSUZLUĞU YAHUT TEATRALLIĞI

Hans-Thies Lehmann'ın tanımıyla bugün yaşadığımız “post-dramatik çağ”dan (3) önceki metin merkezli tiyatrodan yani “dramatik metinler çağ”ında elbette metnin egemenliği, kutsiyeti söz konusuydu. Dolayısıyla bir metnin içeriğini, öyküsünü bir başka eserde kullanmanın kaideleri vardı. Eserin biricikliği, orijinalliğiyle yakından ilgili olan bu erken modern çağ, kuşkusuz uyarlamadan pek haz etmiyordu. Bu düşüncenin yankılarını bugün dahi işitmek mümkün. Bugün bile pek çok uyarlama eser “orijinal olmamakla”, “taklitçilikle”, bir başka yerden (ç)alıntı olmakla suçlanıp hor görülebiliyor. (4) Oysa on dokuzuncu yüzyıl sonu avangard dönem ve peşi sıra gelen “post-dramatik çağda” performans karşısında kutsiyetini, egemenliğini kaybeden metne, her türlü müdahale ve muameleyi yapmak mübâh sayılmaktadır. Bu durum sadece post-modern çağın hiç bir eseri tamamlanmış ve orijinal görmeyişinden kaynaklanmaz. *Haunted Stage* adlı kitabında Marvin Carlson'un işaret ettiği gibi “herşey çoktan yapılmış, bütün hikâyeler yeniden ve yeniden söylenmiş, yaşanmış tüm olaylar zaten çoktan yeniden canlandırılmış,

deneyimleyecek yeni bir şey kalmamıştır”. (5) En konvansiyonel haliyle tiyatrodan dramatik metinler icra ettiğini ön kabulüne rağmen yeni oyunlar yazmaktansa dönüp dönüp hem eski oyunlarla oynamakta, hem de onları oynamaktayız. Dolayısıyla Carlson'un “bellek makinesi” adını verdiği tiyatrodan kendisi hep “yenidenlik”, “tekrar”dan, bir bakıma hortlaklığı bir geçmişten ibaret olacaktır. Bu koşullarda tiyatrodan payına düşen tek şey yeniden bir araya getirmek, yeniden hatırlamaktır. Herbert Blau'nun ifadesiyle “görmekte olduğumuz şey daha önce gördüğümüzdür” (6) ancak bütünüyle değişmiş, bir zamanlar âşına olduğumuz eser yabancılaşmış, demek ki tekinsizleşmiştir. Kuşkusuz, tüm bu yorumlar, bize günümüz çağdaş sahnesinde popüler bir yeri olan uyarlamadan işleyiş mekanizmasını da anlatmaktadır. Zira uyarlama, Margherita Laera'nın yakıştırmalarıyla “geçmişe takıntılı, fazla nostaljik bir edimdir”. (7) Tuhaf olan şu ki; uyarlamadan bu geçmiş takıntısı hem bir hayranlığı hem de bir reddedişi barındırır. Söylenmek istenen şey en güzel biçimde orada ifade edilmiştir edilmesine ancak uyarlamadan tüm bu söylenenlerle (ne anlattığı ve nasıl anlattığıyla) bir derdi vardır. Bu yüzden uyarlama adını verdiğimiz bu aktif dramaturjik



Seyyar Sahne, Çocukluğun Soğuk Geceleri, Oynayan: Nesrin Uçarlar

sürecin bir açıdan teatrallikle, dar anlamda tiyatronun kendi ontolojisiyle benzer bir çalışma prensibine sahip olduğu söylenebilir. Eğer teatral bir olayın ortaya çıkması Josette Féral'ın tanımlamasıyla her zaman bir seyreden bakışı ve bu bakışın odakta olan bir olayı belli bir çerçeveden ele alması, yani onu gündelik mekân ve zamanından koparmasıyla mümkünse, teatrallik ya da tiyatrosal bir olay bu uzam ve zamandaki bölünme sonucunda oluşacaktır. (8) Bir diğer ifadeyle, bir olayın teatral olduğunu idrak edebilmek için onun gerçekten “şimdi ve burada” icra edildiğini değil, “bir zamanlar ve orada” olanı “şimdi ve burada”nın koşuluna aktararak taklit ettiğini, bir anlamda “uyarladığını” görmek gerekecektir. Bu sebeple uyarlama sürecinin kendisi zaten teatral bir süreçle benzer çalışma mekanizmasına sahiptir. (9) Çünkü uyarlanan her zaman çoktan bitmiş, “mazide kalmış ama mazi olamamış” bir eserin, demek ki “bir zamanlar ve orada” olanın “şimdi ve burada”nın koşullarına uygun hâle getirilmesidir. Hâlihazırda teatral olan bir eseri yeniden teatralleştirmektir.

Teatrallik ve uyarlamanın ortaya çıkış koşulları itibariyle benzerliklerinden söz ettik. Bu benzerliğe her ikisinin de ortaya çıkışını sağlayan bir başka unsur ekleyebiliriz. Ragnhild Trostad, teatrallığın “bireyin konumladığı yeri yetersiz görmesiyle ortaya çıktığını” (10) söyler. Sorun “şimdi ve burada”dır öyleyse, çünkü bu zemin yetersizliğin, kaygının ve dolayısıyla huzursuzluğun kaynağıdır. Bu huzursuzluk teatrallığı doğuran bölünmeye neden olur. Yukarıda, uyarlamanın şimdi'yle bir derdi olduğu ve bu yüzden geçmişe takıntılı olduğu söylenmişti. Dolayısıyla hem uyarlama, hem de teatrallik kişinin/eserin/tiyatronun bulunduğu konumdan huzursuz oluşuyla ortaya çıkar. Peki uyarlamanın bu huzursuzlukları Türk tiyatrosunda nasıl seyreder?

UYARLAMA TEORİSİNE DOĞRU

“Uyarlama ve Tiyatro” dosyamızın amaçlarından biri de günümüz Türk tiyatrosunun neden bu kadar uyarlamaya sığındığını tartışabilmek. Son birkaç yılda Türkiye sahnelerinde gördüğümüz uyarlamalar bu zengin repertuarın sadece bir kaçı: Shakespeare, Çehov klasiklerinin uyarlamaları. Örneğin Şehir Tiyatrolarının *Macbeth*, *Onikinci Gece*, Devlet Tiyatrosu, Versus Tiyatro ve Ekip Tiyatrodan *Hamlet*'in farklı uyarlamaları; Altıdan Sonra Tiyatronun *Şizo Şeyks* adlı monodram formunda yazılmış Shakespeare kolağı ve bu sezon sahnelecek *III. Richard*'ı, Beliz Güçbilmez'in yeniden sahnelenecek olan *Othello. Bir İntikam Provası* oyunu, Fiziksel Tiyatro Atölyesi'nin sıradışı *Macbeth* uyarlaması *Şatonun Altında*, Sahne Altı ekibinin *Romeo ve Juliet*'in *Tarifsiz Hikayesi*, Hayal Perdesi'nin *Üç Kız Kardeş* ve *Oyunbaz*'dan yeni bir Çehov uyarlaması olan *Vişne Bahçesi*...

Bu yazıda tartışıldığı üzere uyarlama, uyarlanacak şeyi, kendi kültürüne uygun hâle getirmek, bir “dışsal” olguyu “içer almak/içselleştirmek”, aktarmak, dramaturjik bir inceleme yoluyla yorumlamak ve nihayetinde yeni bir teatral anlatım olanağı yaratmaktır. Fakat uyarlama konusunda söz Türkiye tiyatrosuna geldiğinde şöyle bir manzara ortaya çıkıyor kanımca. Tanzimatla birlikte, sadece batılı eserleri (örneğin Victor Hugo, Moliere'in oyunları) değil, batılı anlamda tiyatro yapma, oyun yazma biçimini kendine model almış, hem eserleri hem de biçimi uyarlamaya niyet etmiştir tiyatro. Bu açıdan Türkiye'de oyun yazarlığı serüveninin uyarlamayla kan bağı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak vurgulanması gereken bir diğer nokta şu: hem Tanzimat hem de erken Cumhuriyet döneminde uyarlamayı doğuran koşullar -modernleşme deneyimi- uyarlamanın nasıl yapılacağını da belirliyordu. Türk modernleşmesine dair pek

çok çalışma, bu modernleşme deneyimini batı ile karşılaşma sonucu oluşan travmatik bir model kayması olarak okumaktadır. “Gecikmişlik”, “idealini kaptırmışlık”, “yaralı bilinç”, “babasızlık” söz konusu modernleşme deneyimiyle eşleştirilen mefhumlarda sadece birkaçı. Ama hepsinin ortak vurgusu, teatrallik ve uyarlamanın kesişimlerinde duran huzursuzluk ve bölünmüşlükle ilgili. Osmanlı-Türk Modernleşme deneyimi ve onun ürünü/ aracı olan tiyatro, “şimdi ve burada”da kendini eksik görmekte, kaygı ve huzursuzluk içinde bölünerek “bir başka zamanda ve orada”ya sığınmakta, oranın koşullarını idealize etmektedir. Bu yüzden 19. yüzyıl ikinci yarısı itibarıyla batıya öykünerek hem belli oyunları hem de tiyatro yapma biçimini uyarlayan Osmanlı-Türk tiyatrosunun uyarlamayla olan kan bağının çifte bir huzursuzluk ve teatrallik barındırdığı söylenebilir. Bunun çok açık iki sebebi var: Birincisi, uyarlamanın barındırdığı huzursuzluk ve teatralliğin kendisi. İkincisi ise Türk tiyatrosunu uyarlamaya iten sebeplerin benzer bir huzursuzluk ve teatrallikten doğması.

“Şimdi bu başlangıç noktasından, Tanzimat Dönemi’nin en çok yatırım yaptığı (bu yolla kendisi de uyarlanmış bir dramatik tür olan) melodram uyarlamalarından günümüz yerli oyun yazarlığında revaçta olan monolog, monodram ve solo performans formunda karşımıza çıkan Türk edebiyatı uyarlamalarına hızlı bir sıçrama yapalım. Yerli tiyatronun neden yeni oyunlar yazmak yerine edebiyata “kaçtığını”, bilhassa Oğuz Atay, Tezer Özlü (bakınız Seyyar Sahne ve Kronik Kolektif Oyunları), Ferit Edgü (bakınız Sarı Sandalye topluluğu), Turgut Uyar (Ekip Tiyatronun yeni oyunu *Dünyanın En Güzel Arabistan’ı*) gibi isimlerin eserlerini ve bunun yanından gerçek yaşamdan uyarlanmış biyografileri sahnelemeye ihtiyaç duyduklarını soralım. Hepsinden öte bu edebiyat ya da klasik oyunların uyarlamalarını neden solo

performanslara, monodramlara, monologlara dönüştürdüğümüzü. Bir başka ifadeyle anlatının geri döndüğü bugünün “ifşa çağında” en derin bireysel ve toplumsal yaralarımızı tiyatro yapma biçimimize nasıl aktardığımız, bunu sahnede nasıl deneyimlediğimiz ve bu açık yarayı uyarlama/sahnelemeler yoluyla nasıl sardığımızı (belki de kanattığımızı) düşünelim. (11) Bu sorulara sosyolojik, ekonomik verilerle ilk elden yanıt vermek kısmen kolay: “bireyin gittikçe yalnızlaşması”, “siyasette, toplumsal yaşamda diyalogun tıkanması”, “tiyatroların maddi krizi, “ödeneksizlik”, “monolog, monodramların daha kolay sahnelenen türler olduğu düşüncesi (?)”, “yeterli oyun yazarımız yok, hikâyesiz kaldık hayıflanmaları”, “monologun kalıplaşmış bir tiyatro anlayışından özgürleşme imkânı sunması”, “sadece Türkiye’de değil bütün dünyada tekil anlatıların popüler olması”... Ancak hepsinden daha önemli olan olgu, burada sıralanan ve ona eklenebilecek tüm bu pratik, psikolojik, toplumsal gerekçelerin -şüphesiz doğruluk paylarının sınanması gerekir- kendi teorisini de üretmeye başladığıdır: Sahne gittikçe travmatik bir hâl alarak küçülmekte, kendi içine kapanmakta, yalnızlaşmakta mıdır? (12) Öyleyse sırasını bekleyen son bir kaç soru daha beliriyor: Bu içe kapanma hâli toplumun/tiyatronun kendi tıkanıklığı -eğer bir tıkanıklıktan söz edilebilirse- sayesinde şekillenen hem de bu tıkanıklığı derinleştiren bir buhran mıdır? Şayet öyleyse, her buhran anı gibi kendi açılım olanaklarına zaten baştan gebe midir? Örneğin on yıl önce Beliz Güçbilmez, gerçekçi Türk tiyatrosunun geçmişsizliğinden, geniş bir an olarak şimdi’ye sıkışmışlığından dem vuruyor ve bunun sebebini Türkiye’nin modernleşme sürecinin ürünü olan kültürel bellekteki süreksizliğe bağlıyordu. (13) Sanırım, geçmiş artık tüm o bastırılmışlığının hıncıyla kendisiyle beraber bastırılan ne varsa ardına alarak monolog formuyla geri



Altıdan Sonra Tiyatro, Şizo Şeyks
Yazan-Oynayan: Yiğit Sertdemir

dönmüş görünüyor. Sahnesel şimdi artık “boş sahnede” sürekli anlatan, itiraf eden Atayvari karakterlerin belleğinin oynadığı “tehlikeli oyunlar”dan, susturulmuşlardan, toplumun “ötekiler”inden, ötekileştirilmişlerinden ibaret. Sahne, artık seyirciyi farklılıklar, bastırılanlar, reddedilenlerle karşılaştıran bir buluşma yeridir. Bu karşılaşmanın en bariz örnekleri Mekân Sahne’nin sahnelediği Şâmil Yılmaz oyunları ve Seyyar Sahne’nin oyunlarında bulunabilir.

Bu giriş yazısı elbette tüm bu derin sorulara yanıt bulmak, kanıtlar sunarak alana dair boşlukları doldurmak niyetinde değil. Daha ziyade, bu soruların dile gelmesi, tartışma olanağı bulması, böylece daha fazla boşluk açılması gayretindedir.

- 1) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59c12056d00852.52495391
Erişim Tarihi: 19.09.2017
- 2) Yazı boyunca Patrice Pavis’den aktarılan her yorum Pavis’in yakın zamanda uyarlama konusu üzerine yayınlamayı planladığı kitabından alınmıştır. Bu yazıda kullanılmak üzere çalışmasının taslağını paylaşan Patrice

Pavis’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Pavis’in bu konudaki benzer yorumları için bakınız Patrice Pavis. *The Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press, 1998, s. 14.

3) Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Translated by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

4) Eleştiri tarihi, bilhassa Türkçe eleştiri gösteriyor ki bizde uyarlama, yorumlama süreci epey sancılıdır. Yukarıda sözcüğün barındırdığı bir açmaza değinmiştik: yerelleştirilmiş uyarlama ile dışarıklı adaptasyon. Bu çelişkiyi doğuran sebeplerden biri de uyarlamamın eleştiri tarihimizde genellikle “taklit”, “sahte” ve “yabancı” olmakla suçlanmasıdır. Sorun şu ki: eser, uyarlanılacak modele tamamen biat ettiğinde özgünlükten, yerel dağarcıktan uzak bir “yabancılık”la damgalanırken, kendi gerçeklik koşullarına “fazla kaçtığında”, yani fazla “yerel olduğunda” ise yavanlıkla suçlanmaktadır.

Bu eleştirilerin örneklerini görmek ve bu konuyu orjinallik, taklit, gecikmiş modernite kavramlarıyla tartışan bir makale için bakınız Nurdan Gürbilek, “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel”, *The South Atlantic Quarterly*, Volume 102, Number 2/3, Spring/Summer Summer 2003, pp. 599-628.

5) Marvin Carlson, *Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press, 2001, s.3.

6) Blau’dan aktaran Marghenta Laera. (ed.) *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat: The Theatricality of Adaptation*. Bloomsbury, 2014, s. 3.

7) Laera, *a.g.e.*, s. 3.

8) Bakınız Josette Féral, “Theatricality: A Specificity of Theatrical Language”, *SubStance*, vol.31, 2002. Josette Feral, “Forward”, *SubStance*, University of Wisconsin Press, Vol. 31, 2002.

9) Uyarlama ile teatrallığın ortak bir çalışma

Seyyar Sahne Tehlikeli Oyunlar

Oğuz Atay



32 Seyyar Sahne *Tehlikeli Oyunlar*. Oynayan: Erdem Şenocak

ilkesine sahip olduğunu Laera da iddia eder. Ancak burada benim yaklaşımım Laera'nınki arasında fark var. Laera'ya göre uyarlamının teatrallığı, performansın kalbinde yatan "onarılmış davranışları" üretmeye öykünmesinden kaynaklanır. Benim vurgulamaya çalıştığım ilişki teatrallığın ortaya çıkmasını sağlayan gerçek ile kurmaca, şimdi ile geçmiş, burası ile bir başka uzam arası bölünme, bu arada-oluş hâlidir. Uyarlamanın da bu açıdan geçmiş ile şimdi arasında, model ile hedef arasında salındığını söyleyebiliriz.

10) Ragnhild Tronstad, "Could The World Become A Stage", *SubStance*, Vol. 31, 2002, pp. 216-223, p. 220.

11) Burada uyarlamayla yerli tiyatronun kurduğu ilişki sadece bir oyunu uyarlamaktan ibaret değil şüphesiz. Daha ziyade bir dramatik türü uyarlamak, örneğin batılı bir tiyatroyu model alarak kendi teatral serüvenini inşa etmek. Daha açık bir ifadeyle Tanzimat

döneminde popüler bir yazma biçimi haline gelen melodramlar, sonrasında gerçekçi tiyatro, epik tiyatro, absurd tiyatro denemeleri ve şimdilerde her yerde yaygınlaşan monolog yazımların, monodramların, hepsi birer batılı model olan bu türlerin nasıl ve neden bu topraklarda bu kadar kolay maya tuttuğuna, bu türlerin ruhsal ve toplumsal dinamiklerle buluşarak nasıl bir "uyarlama" süreci geçirdiğine dikkat çekmek gerekiyor.

12) Lisansüstü derslerinde yürüttüğümüz tartışmalarla beni bu soruları sormaya yüreklendiren hocam Prof. Dr. Beliz Güçbilmez'e teşekkürlerimi sunarım.

13) Beliz Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*. Ankara, Deniz Kitabevi, 2006. Kitabın yeniden gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskısı için bakınız: *Zaman/Zemin Zuhur*. Ankara, Dost Yayınları, 2016.



Dramaturji ve Yaratıcı Yazının Birleştiği Noktada Uyarılama

BANU ÇAKMAK

Tiyatro öldü mü? Gelişen teknoloji ve sinema karşısında tiyatronun hayata tutunması mümkün müdür? Tiyatro hayatta kalabilir mi? Tiyatro ölümden nasıl kurtarılabilir? Neden oyun yazarı yetişmiyor? Neden seyirci tiyatroya yeterince ilgi göstermiyor? Bu ve bunlar gibi duymaya alıştığımız, birbirine benzeyen yığınla soru var. Kendimi bildim bileli tiyatroya dair farklı sözcük ve ifade biçimleriyle sorulan benzer nitelikteki sorular bunlar. Her seferinde bıkmadan sorulan ve benzer şekilde cevaplanmaya çalışılan sorular. 90'lı yıllardan bugüne hala aynı soruları soruyorsak neredeyse otuz yıldır pek yol almamışız yani doğru cevapları bulamamışız demektir. Burada aynı soruları bir kez daha sormak yerine, bu sorulara doğru cevap olabileceğini düşündüğüm bir konuya dikkat çekmek istiyorum; dramaturjinin kilit noktası olan yorumlama, uyarılama ve yeniden yazma konusuna.

Ülkemizde tiyatro alanında, onun ölümüyle ilgili tartışmaları gündeme getiren ciddi bir seyirci ve yazar sorunu var gerçekten. Kuşkusuz gelişen teknolojiyle birlikte ev konforunda seyir şansı sunan bilgisayar, televizyon hatta telefonların seyirci sorununda

büyük etkisi var. Seyircinin evinin konforunu terk edip tiyatroya gitmeyi tercih etmesi için çok geçerli sebeplere ihtiyacı var. Bugün seyirci sorunu diye bir şey varsa bu tür geçerli sebeplerin az olduğu düşünülebilir. Gerçek hayata tıpa tıp benzeyen anlatıları sinemada ve televizyon dizilerinde bulan seyirci neden tiyatroya gitsin ki? Hatta daha ileri giderek gerçek yaşamın bizzat kendisinden hikayeleri konu alan televizyon programları da varken... Kanımca bunlara oranla tiyatronun sundukları seyirciye pek gerçek daha doğrusu yakın gelmiyor, tiyatronun yaşam gerçeğine öyküner yapılarında sahte gelen bir şeyler var seyirciye. Karşısında bir beyaz cam yokken, kanlı canlı oyuncunun aslında *Juliet ya da Hamlet* olmadığını biliyor ya da karşısındaki iki kolonun *Oidipus'un* sarayı olduğuna inanmıyor, sahneyle kurması gereken anlaşmayı ihlal ediyor çünkü artık televizyon gibi bir alternatifte çok daha gerçek olanlarını görüyor. Öyleyse bu gerçeklik öykünmesinde ısrar etmemek, seyirciyle daha çok organik bağ kuran, ona yakın gelecek bir anlatım diline yönelmek gerekiyor.

Seyircinin maddi olanaklar gereği en fazla rağbet edebildiği kurumsal tiyatrolarımızın kuruluştan bu yana amaçladığı şey, klasik



Broadway'de sahnelenen Spehen Karam'ın Vişne Bahçesi uyarlaması Tony Ödülüne değer bulundu, (2016)

34

eserleri seyirciye tanıtmak, onu ders verip eğitmek olarak belirlenmiş. Öğrencilerin ders almak istemediği için okula gitmekten kaçındığı bir çağda, seyircinin bir şeyler öğrenmeye, kendisine bir şeyler öğreteceğini bildiği bir yere gitmeye hevesli olmasını beklemek de saçma olur. Klasikleri öğrenmesi gerektiği düşünülerek ona sunulan oyunlar hep klasikler arasından seçiliyor ama görüldüğü kadarıyla bu oyunlar seyirciye pek hitap etmiyor. Zira adı *Nina* olan bir oyun kişinin Türkçe konuşmasının iğreti durması bir yana, böyle bir kişinin seyirciye yakın gelmesi de olanaksız. 2020'lere yaklaştığımız şu çağda, Rönesans dönemi Danimarka'sının saray hayatı ya da 70'li yıllar Türkiye'sindeki göç sorunu seyircinin ilgisini çekmiyor elbette. Peki ne yapmalı? Türk ya da dünya klasiklerini seyircinin ilgisini çekmiyor diyerek çöpe mi atmalı? Elbette ki bu soruya verilecek cevap hayır! Ama bu klasiklerin seyirciye yakın hale getirilmesi gerektiği muhakkak, yoksa tiyatronun ölümüne dair

tartışma hiç bitmeyecek gibi görünüyor.

Görüldüğü gibi mesele seyirciyle yakın bir ilişki kurmak olgusunda düğümleniyor. Anlaşılan o ki, seyircinin şimdiki zamanda geçerli olan gerçekliğini yakalamayan bir tiyatro ölmeye mahkum. Öyleyse seyirciyle tiyatro arasında git gide büyümekte olan mesafeyi azaltmak, seyirciye yaklaşmak için öncelikle güncel olmak gerek. Ama bu, sürekli yeni ve güncel oyunlar yazıp klasikleri çöpe atmak anlamına gelmez. Klasiklerin güncel yanlarını alıp merkeze oturtarak yeni bir yorum oluşturma ya da yeni bir oyun kaleme alma yoluna gitmek, seyirciye yaklaşmak için akla en yatkın çözümdür. Onlardaki bize ve günümüze en yakın noktaları alıp dönüştürmek hem seyirciyi yakalamayı hem de oyun yazarlığındaki kısırlaşmayı gidermeyi sağlayacaktır. Bir başka deyişle yazmak için önce yazılanlardan faydalanmak, yazılanları çağımıza ve seyircimizin gerçekliğine yakın, güncel kılmak tiyatromuzun seyirci ve yazar sorunu konusunda ikili bir çözüm sunacaktır.

Hamlet'teki Rönesans dönemi aydınının bunalımı, *Vişne Bahçesi*'ndeki devrim öncesi Rus aristokrasininin toprak kaybı bize uzak gelebilir ancak para ve mevki için kardeşini öldüren bir adamın hırsı ya da para için anılarla dolu eski evinden vazgeçmek, onu yıktırmak istemeyen bir kadının dramı hepimizin ilgisini çekecektir. Dolayısıyla esere nereden bakıldığı, onun nasıl yorumlandığı seyircinin tiyatroya yaklaştırılması sorununun çözümü olabilir. Bunun için oyun yazarlarının klasikleri taklit ederek bize uzak oyunlar yazmaktan vazgeçip klasiklerin güncelleştirilmesinden yola çıkarak çağdaş bir yazın anlayışı inşa etmeleri gerekir.

Klasik oyunların güncel bir şekilde yorumlanması ya da çağdaş bir oyun yazımı, sorunun çözümü için kulağa hoş gelen, akla yakın önemli bir adım ancak bunu uygulamak da pek o kadar kolay değil. Öncelikle klasiklerin dokunulmaz olduğu yolundaki yerleşik bakışın terk edilmesi şart. Ancak daha önemlisi oyunlara doğru müdahalede bulunmak için büyük bir cesareten çok, yoğun bir dramaturji bilgisi gerekiyor. Söz gelimi hiçbir tutarlı gerekçe içermeden bir Rönesans tragedyasını alıp Osmanlı faciasına dönüştürmek, klasik bir oyunu günümüz Türk seyircisine yaklaştırmak için yapılmış dramaturjik bir hamle değil

keyfi bir uygulama olabilir. Bu nedenle yazarın klasik bir oyunu yeniden yorumlarken ya da uyarlarken dramaturjik yaklaşımı hiç elden bırakmaması yani neyi hangi amaçla nasıl değiştirdiğinin hesabını kendine daima tutarlı bir şekilde verebilmesi gerekir. Günümüzde tiyatrodaki klasiklere müdahale edebilmek biraz daha olanaklı hale geldi ama bu da bir tehlikeyi beraberinde getiriyor, ana metinde yapılan keyfi ve sebepsiz değişikliklerle oyun, seyirci için tamamen anlaşılabilir bir hale gelebiliyor. Bu durumda seyirci kendisine uzak gelen klasik bir oyunu izlerken yaşadığı probleminden daha büyük bir problemle karşı karşıya kalıyor, anlaşılabilir ve sıkıcı bir gösterime gitmeyi bir daha tercih etmiyor, çözülmeye çalışılan seyirci sorunu daha da büyümüş oluyor. Onun için klasiklerin güncel bir şekilde yorumlanması ancak dramaturji çalışmasını elden bırakmadan, mantıklı ve tutarlı bir yolla yapıldığı takdirde seyirci sorununa çözüm olabilir, aksi halde sorunu daha da büyütmeğe öteye gidemeyiz.

İster yorumlama ister uyarlama ister yeniden yazma olsun, doğru bir dramaturji çalışması yapıp, ana metinle ilişki kurarken yazarın nasıl bir yol izlemesi gerekir? Klasik bir metni günümüze ve seyircimize yakın



Gregory Doran'ın Courtyard Theatre in Stratford-upon-Avon'da yönettiği William Shakespeare'in *Hamlet*'inde David Tennant (2008)

kılmak için yapılacak yeni yorumu olanaklı kılacak bir dramaturji çalışmasında, ilk ve en önemli aşama alımlama adını taşır. Zehra İpşiroğlu'nun ifadesiyle alımlama, tiyatro yapıtını öz ve biçim açısından kolaylıkla anlayabilecek düzeye ulaşma, içerdiği anlamları çıkarabilme, yazılı ve sözlü olarak aktarabilme demektir. Daha açık bir deyişle yazarın öncelikle ana metnin içerdiği tüm ana ve yan anlamları ve bu anlamların eserde nasıl anlatıldığını çok detaylı bir şekilde bilmesi, anlamış olması gerekir. Çünkü eserden hareketle yeni bir yorum yapmak, önce var olanı çok iyi anlamış olmaya bağlıdır. Eseri alımlayan yazar, ikinci aşamada onu eleştirebilme, boş alanlarını saptayabilme, yan anlamlardan birini odağa koyabilme yetisine sahip olur. Son aşamada eseri yeniden yorumlarken yazar, eserin açıklarını kapatıp, eleştirdiği noktaları düzeltme, boşlukları tamamlama, yorumunun merkezi için bir anlam seçme yoluna giderek bu işlemi gerçekleştirecektir. Çünkü yine Zehra İpşiroğlu'nun işaret ettiği gibi, yapıtın yazarın vermek istediği iletiden bağımsız bir kendi yaşamı vardır, yapıtla yazar arası bağ yer yer kesintiye uğrar, bu kesintiye boş alanlar denir. Boş alanlar, ana metinde bilinçli olarak bırakılmış yoruma açık noktalar olabileceği gibi, yazarın farkında olmadığı yeni anlamlar ya da gözünden kaçırdığı eleştiri nedeni olabilecek tutarsızlıklar olabilir. Yorumlama aşamasında yazar, bu boş alanları görebilmek ve kendi seçimi doğrultusunda doldurabilmek zorundadır. Yeni yorumda bir yan anlam merkeze koyulup tüm metin ona göre düzenlenebilir, ana metnin zaafı bir yanı düzeltilebilir ya da ondaki bir boş alandan hareketle yepyeni bir metin yazılabilir.

Örneğin Shakespeare'in *Macbeth* oyununda Lady Macbeth yalnızca oyunun başında görülür, Macbeth'in cinayet işlemesini kolaylaştırır sonra onu tekrar gördüğümüz yer oyunun sonudur, aklını yitirmiştir,

ardından intihar ettiği haberi gelir. Oyunun merkezindeki Macbeth'in iktidar hırsının gölgesinde kalır Lady Macbeth'in hikayesi. Onun geçmişi, Macbeth'e karşı duyguları, Macbeth'in krallığı sırasında neler yaşayıp nasıl aklını kaçırdığı, intihar edecek noktaya gelişi bilinmez. İşte yeni bir Macbeth yorumu için muazzam bir boş alan sunar bu metin yazara. Bu yeni yorum, odaklanılacak yan öykü seyirciye çok yakın ve çok güncel bir nitelik taşıyabilir. Bir başka boş alan örneği ise Beckett'in ünlü oyunu *Godot'yu Beklerken*'den verilebilir. Oyuna adını veren merkezi unsur olan Godot başlı başına bir boş alandır. Yeni bir yorumda Godot, özgürlük, reform, sağlık, mutluluk gibi türlü beklenti olanakları için seferber edilerek bütün bir metni değişime uğratabilir. Bu yeni yorumda Godot'ya yüklenecek anlamın güncelliği, oyunu çok daha anlaşılır ve seyirciye yakın kılabilir.

Alımlanan klasik metinlerin güncel yorumları, başarılı uyarlamaların kapısını açtığından tiyatronun temelindeki yazar ve seyirci sorununa çözüm kendiliğinden gelir. Tiyatro tarihine kuş bakışı bakıldığında rahatlıkla görülür ki bugün usta kalem dediğimiz pek çok oyun yazarının neredeyse her oyunu uyarlama niteliği taşımaktadır. Örneğin Shakespeare'in oyunlarının kaynağı İngiliz vakayinameleri, Brecht'in oyunlarının kaynağı Ana, Aslan Asker Şvayk, Dilenciler Operası gibi bilinen klasikler ve halk masallarındır. Dolayısıyla uyarlama başlı başına bir yaratıcılık zemini sunar. Her uyarlama ana metne yönelik bir yeniden yorumlama, yeniden yazma ve bütünsel bir dramaturji çalışması içerir. Bu bağlamda uyarlama yazar için verimli bir yaratıcılık kaynağı olarak oyun yazarlığı sorununa çözüm getirir.

Her uyarlama aynı zamanda bir güncelleştirme ve yerelleştirme çalışmasıdır, bu bakımdan uyarlamalar ana metinleri dönüşüme uğratarak, çağın seyircisine yakın kılarak seyirci sorununa da çözüm

National Theatre'ın
50. yıl dönümü
nedeniyle
David Leveaux'ın
sahnelediği
Tom Stoppard'ın
*Rosencrantz ve
Guilden stern
Neden Öldüler?*
oyununda
Daniel Radcliffe ve
Joshua McGuire
(2017)



getirmektedir. Sağlam bir dramaturjiye dayanan uyarlama çalışmasının kaynağı, ana metnin günümüzdeki ve hedef alınan toplumdaki karşılığını bulmaktan gelir. Örneğin Sofokles'in *Antigone* adlı oyunu, zalim bir kralın savaşta taraf değiştiren birinin gömülmesine karşı çıktığı antik bir toplumda, bir kadınla çatışmasını anlatır. Oyun bu haliyle ikinci dünya savaşı Almanya'sında yaşayan seyirci için belki çok fazla şey ifade etmez. Ama Brecht *Sofokles'in Antigonesi* adlı uyarlamasında zalim kralı ve subaylarını Naziler, gömülmeleyen kişiyi de ikinci dünya savaşı sırasında bir asker kaçağı yaparak ana metni o günün Almanya'sı için çok canlı, güncel ve dikkat çekici bir oyun haline getirmiştir. Aynı şekilde Moliere'in *Tartüffe* oyunu, sahte bir din adamına fazla itimat ederek her şeyini kaybeden bir Fransız burjuvasının düştüğü zavallı hali anlatmasıyla 50'li yılların Türk izleyicisi için kendine uzak ama eğlenceli bir komedidir. Ancak Nâzım Hikmet'in bu klasikten

hareketle yaptığı *Tartüf 59* adlı uyarlama ile ana metin, 50'li yıllar Türkiye'sini eleştiren, güncel ve bize ait yeni bir oyun kimliğine bürünür. 1959 yılında Türkiye'de yaşayan, dini çıkarlarına alet eden siyasetçilerden olan *Tartüf 59*, Moliere'in *Tartüffe*'ünü sahneden indirmeye çalışmaktadır. Seyirci artık bu oyunda kendini bulur ama yine aynı oyun bu haliyle bugünün Türkiye'sinde oynanırsa güncellik bakımından eksik kalır ve yine yeni bir dramaturji çalışmasını gerekli kılar. Bu da seyirci sorununa çözüm getirecek yeni bir oyun yazmanın kapısını açar.

Son dönemlerde görülen bir başka yeniden yazma yöntemi de ana metnin sahne dışını kullanmaktır. Tiyatroda sahnede gösterilenlerin yanında sahne dışında geçtiği anlatılan birçok olay cereyan eder. Beliz Güçbilmez *Tekinsiz teatrallık/ Sahne-dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları* adlı makalesinde buna dikkat çeker. Buna göre tıpkı boş alanlar gibi sahne dışı da yeniden yazma ve uyarlama için kullanılabilir bir

başka verimli alandır. Burası, Oidipus'un gözlerini oyduğu, Ophelia' nın kendini nehre attığı, gergedanların kol gezdiği, akıl almaz olayların yaşandığı, var ile yok arası bir mekan olarak düşünülebilir. Sağlam bir dramaturji çalışmasıyla, görülmeyen bu alanların bugüne yakın gelecek bir anlatımla görünürlüğe getirilmesi, seyirci ve yazar sorunu için bir başka yöntem olarak karşımıza çıkar. Örneğin *Hamlet*' in sahne dışında olan olaylardan biri Hamlet' in, arkadaşları Rosencranstz ve Guildenstern tarafından bir gemi ile ölüme götürülürken Hamlet' in durumu anlaması ve gemiye korsanların saldırması sırasında tuzağı tersine çevirerek arkadaşlarını ölüme yollamasıdır. Çağdaş yazarlardan Tom Stoppard *Rosencranstz ve Guildenstern Neden Öldüler?* oyununu sahne dışında olan bu olayı yeniden okuyarak kaleme alıp bir yeniden yazım örneği sunar.

Özetle klasik oyunların yeniden yorumlanıp uyarlanması ya da yeniden yazılması oyun yazarlığındaki kısırlaşmayı önleyen aynı zamanda güncelleştirme olanağı sunmasıyla seyirciyi yakalamayı da sağlayan önemli bir yöntemdir. Bu yöntem tiyatromuza dair güncel sorunlara etkili bir çözüm getirebilir. Ancak bu yöntemin sağlıklı işleyebilmesi için dramaturjik bakış bir an bile elden bırakılmamalı ve seyircinin güncel gerçekliğinden hiç kopulmamalıdır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken son önemli husus olarak gündeme alınması gereken şey dildir. Oyunların güncel bir yaklaşımla yeniden yorumlanması ya da yeniden yazılması sırasında dikkat edilmesi gereken şey karakterlerin konuşurken biçimidir. Seyirci kendi gibi konuşmayan kişilerin başından geçen olayların güncelliğiyle ilişki kuramaz. Bu nedenle yazarların kendini kurtarması gereken birincil unsur çeviri dili olmalıdır. Ölmüş bir şiir diliyle ya da "lanet olası sersem" gibi cümlelerle örülü özentili bir Amerikan filmi Türkçesi ile konuşan karakterlerin yaşayan bir

dille konuştuğunu söylemek olanaksızdır. Böyle konuşan kişiler, hangi sağlam dramaturjiyle nasıl bir güncel gerçekliğin içinde yaşarlarsa yaşasınlar seyirciye yakın olamaz, seyirci tarifsiz bir iğretlilik duygusuyla, kulaklarını tırmalayan bu cümlelerle konuşan kişileri izlemekten kaçınır. Bu nedenle uyarılma ve yeniden yazım sırasında yaşayan bir dil kullanımına dikkat etme gereğinin altını burada kalınca çizmek gerekir. Can Yücel *Bahar Noktası* adlı çeviri uyarlamasıyla buna iyi bir örnek teşkil eder. Shakespeare' in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyunu, onun ana metindeki dil üzerine çalışması sayesinde bize ait oluvermiştir.

Sonuç olarak tiyatronun ölüp ölmeyeceğine dair sorulara, onun yaşamasından yana cevap vermek ve bu tür soruları sonlandırmak için daha fazla oyun yazarı oluşmasını ve daha çok seyirci kazanmayı sağlayacak etkili yol, klasik metinleri dramaturjik çalışmalar yaparak güncel bir bakışla yeniden yorumlayıp yazmak, uyarlamak gibi görünüyor. Ana metnin bugünün Türkiye'sindeki karşılığını bulmak, yaşayan, güncel bir Türkçe ile yazmak ve sahte bir gerçekçilik çabasının peşine düşmemek ise bu yolda yazarların yolunu aydınlatacağa benziyor. Ancak neyi neden değiştirdiğini bilmeden, "ben yaptım oldu" türünden keyfi bir yaklaşımla, öylesine yapılacak bir güncelleştirme, yerelleştirme çabası, dramaturjiyi hiçe sayan, ana metne zarar verecek, seyirciyi tiyatrodan soğutabilecek bir tuzak olarak yolumuzda bekliyor. Türk tiyatrosunu ölümden kurtaracak ilaç dramaturji adını taşıyor...

Kaynaklar:

Beliz Güçbilmez, "Tekinsiz teatrallik/ Sahne-dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 20, 2005, s. 21-40
Zehra İpşiroğlu, Tiyatroda Düşünsellik, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995



T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı
Devlet Tiyatroları

DT

Devlet Tiyatroları Genel Mùdùrlùđù



**Tiyatroseverler bilir,
saatler 20:00'yi gösterdiğinde
Devlet Tiyatroları
perdelerini açar.**

Shakespeare'in Sözlerinin İşitilmediği Hissedildiği Bir Uyarılama

Fotoğraf: Anne Van Aerschot

40

MEHMET KEREM ÖZEL



Anne Teresa de Keersmaeker (1960) günümüzün en önemli koreograflarından biri olmasının yanısıra en üretken ve yapıtları dünya çapında en çok turneye çıkanlardan biri. Keersmaeker İstanbul seyircisinin de yabancıları değil; 2006'da 15. İstanbul Tiyatro Festivali'ne "Raga for the Rainy Season / A Love Supreme" ve 2011'de 5. İdans'a bizzat kendisinin de dans ettiği ikonik işi "Fase" ile konuk olmuştu. Bu yazının konusu olan "Golden Hours (As You Like It)" ise 2015'te Brüksel'deki Kaaaitheater'de prömiyer yaptı ve Keersmaeker'in biyografisinde özel bir yerde duruyor; çıkış noktaları ve vazgeçilmez öğeleri çoğunlukla müzik olan diğer yapıtlarının içerisinde, yaratım sürecinin başında yine bir müzik parçasından yola çıkan ancak süreç içerisinde bir tiyatro metninin uyarlamasına evrilen bir yapıt. Yapıtın eşbaşlığı, uyarlanan tiyatro metnini ele veriyor: William Shakespeare'in, ünlü "Bütün dünya bir sahnedir" repliğini de içeren pastoral komedisi "Beğendiğiniz Gibi". Keersmaeker'in yorumu oyunun aşka ve özgürlüğe methiye düzen eğlenceli, komik ve samimi halinden uzak; daha çok melankolik, içkin ve mesafeli. Keersmaeker neden bir tiyatro oyununu dans diline tercüme etmek istemiş, ve daha da can alıcı bir soru: Ele aldığı metni bu kadar farklı bir atmosfere dönüştürecek diye neden bu oyunu seçmiş? Keersmaeker'in çıkış noktası aslında oyun değil, bir şarkı: Brian Eno'nun 1975 tarihli "Another Green World" adlı albümündeki "Golden Hours". Eno'nun toplumsal cinsiyet konusundaki özgür tutumu, albümün ekolojik ütopya kapı aralayan tavrı ve şarkının zamanı askıya alan sözleri Keersmaeker'i etkilemiş ve onun son yıllarda ilgi duyduğu bu başlıklar süreç içerisinde; cinsiyet-cinsel kimlikler, zaman ve ütopya temalarını içeren "Beğendiğiniz Gibi" ile örtüşmüş.

Dilimize "Size Nasıl Geliyorsa?" olarak da çevrilmiş olan "Beğendiğiniz Gibi" saray entikalarından ve iktidar savaşlarından

kaçmak için Ardenne Ormanı'na sığınan protagonistlerin başlarından geçenleri anlatır; Shakespeare'in oyunları içinde başrolünde derinlikli ve detaylıca işlenmiş bir kadın karakterin olduğu ender oyunlardan biridir. Rosalind hikaye gereği erkek kimliğine (Ganymede) bürünür, bu sayede sevdiği erkeğe, Orlando'ya, daha yakın olur; oyunun devamında bu sefer Ganymede olarak kadın rolü yaparak Orlando'yu Rosalind'e (yani kendisine) duyduğu kara sevdadan kurtarıp iyileştirme görevi üstlenir. Shakespeare'in döneminde kadın rollerinin genç erkekler tarafından oynandığı düşünüldüğünde oyundaki kılık değiştirme katmanı üçlenir: Kadın rolü yapmak için erkek kılığına giren kadın karakteri oynayan erkek.

Keersmaeker, Shakespeare'in sunduğu bu verimli altyapıyı hakkıyla değerlendiriyor; Rosalind rolünü androjen görümlü, uzun saçlı bir erkek dansçıya (Aron Blom) vermiş. Benzer şekilde diğer dansçılar da uniseks kıyafetler (siyah tayt ve kısa-uzun kollu renkli tişörtler) içindeler ve erkek dansçıların çoğunun saçları uzun. Bu sayede Keersmaeker, zamanın esnediği ve belirginliğini yitirdiği bu ütöpik yerde kimlikleri de müphem bırakmış oluyor.

Keersmaeker her yeni yapıtıyla seyirciyi zorlayan denemelere giren bir koreograf; burada da kuralı bozmuyor ve yapıtı her ne kadar Shakespeare'in metni üzerine kursa da, sözleri kullanmamayı seçiyor. Keersmaeker, koreografik araştırmalarına rehber olan "*My walking is my dancing*" (Yürümem dans etmemdir), "*My breathing is my dancing*" (Nefes almam dans etmemdir) gibi kendi belirlediği ilkelerden sonra, bu yapıt için de çıkış noktası olarak "*My talking is my dancing*" (Konuşmam dans etmemdir) ilkesini belirlemiş; koreografiyi bu doğrultuda kelimelerin soyut biçimsel hareketlere dökülmesi yoluyla ve dansçılarla birlikte oluşturmuş. Dolayısıyla, arasız 140



Anne Teresa
de Keersmaeker

42

42 dakika süren yapıt boyunca dansçılar tek bir kelime konuşmuyor, rollerini bütünüyle beden hareketleriyle canlandırıyorlar ve Shakespeare'in anlatısını sözlerin anlamından ziyade, metnin kelime ve cümlelerinin söylenirkenki vurgu ve ritimlerini baz alan bir koreografiyle hayata geçiriyorlar. Hareketlerde özellikle el, kol, kalça ve diz kullanımı ön planda; ve tabii Keersmaeker stilinin alamet-i farikalaları olan ani dönüşler, keskin kıvrılmalar, aksanlı sıçramalar ve tekrarlar sıklıkla kullanılıyor.

Keersmaeker'in kuralını koyduğu başka bir zorluk derecesi ise dansçıların mimiksiz, yani yüzlerinin ifadesiz oluşu. Buna karşılık, özellikle oyunun protagonistlerini belirleyen tipik jestler var: Örneğin Rosalind'in hep başı biraz yana eğik, Orlando ise her hareket partisini bacaklarından birini diğerinin etrafında döndürerek bitiriyor.

Dansçılar konuşmasalar da, -oyun broşüründe yazdığına göre- repliklerini ezberlemişler, hatta iki-üç rol birden canlandıranlar bile. Sahne kenarındaki duvarlara perde numaraları ve ender de olsa oyundan replikler yansıtılıyor ancak kanımca

bunlar oyunun hikayesini hiç bilmeyen bir seyirci için anlatıyı takip etmekte pek faydalı olmuyor; en fazla, beş perdelik oyunun hangi perdesinde ve kabaca hangi olayda/durumda olunduğunun bilinmesine yarıyor. Zaten Keersmaeker de bir söyleşide seyircinin oyunun konusunu illa bilmek zorunda olmadığını altını çizmiş; amacının oyunu, konusuna sadık kalarak sahnelemek değil, oyundan esinlenmek olduğunu belirtmiş. Bazı dansçıların bir kaç rolü birden oynuyor olmaları bazen kafa karıştırsa da; oyunun anlatısını takip edememek Keersmaeker'in işinden zevk almayı azaltmıyor; ama eğer hikayeye -biraz da olsa- aşınaysanız, cinsiyet ve cinsel kimlikler bağlamında oyunun tartıştığı konuları takip edebiliyorsunuz ve bu sayede izlediğinizden aldığınız keyif katmerleniyor.

Yapıtta sadece sözler yok değil, müzik de çok sınırlı. Eno'nun şarkısı sadece prologda, arka arkaya bir kaç kere tekrarlanarak kullanılıyor. Şarkı tekrar tekrar çalarken, dansçılar koro misali hep birlikte çok yavaş ve ağır hareketlerle sahnenin en gerisinden en önüne sonra tekrar geriye ve öne gelip gidiyorlar. Loş ortamın da etkisiyle böylece zaman daha yapıtın başından askıya alınmış oluyor. Bir an geliyor dansçılar hızlanıyor, müzik kesiliyor ve aralarından birinin solosuyla bir sonraki sekansa geçiliyor. Yapıtta prolog dışında neredeyse hiç müzik yok; ender olarak, dansçılardan Carlos Garbin eline gitarını alıp, "Golden Hours"ı ve "Another Green World" albümünden diğer parçaları sessiz sedasız seslendiriyor.

Yapıtın esas müziği ise; dansçıların hareketlerinden çıkan seslerden oluşuyor. Keersmaeker "The Song"dan bu yana işlerinde hareket ile sesin ilişkisini, bedensel hareketin sesini araştırıyor, "Sessizlikte dans etmek hareketin kendisinden bir müzik çıkarabilir mi?" sorusunun peşinden gidiyor. Yapıt boyunca hareketler olağanüstü ve etkileyici bir ses dünyası yaratmıyor



olsalar da, dansı sessizlikte izlemek etkileyici. Dans işlerinde müziğe alışmış seyirci ve özellikle de Keersmaecker'in işlerinde müziğin önemi düşünüldüğünde, sanatçının müziksizliği -ve hatta sessizliği- seçmesi oldukça radikal bir yaklaşım.

Keersmaecker bir laboratuvarında araştırma yapar gibi, ortaya koyduğu bir fikrin/teorinin/ilkenin uygulamada nasıl gerçekleşeceğini deniyor adeta. Çoğu eleştirmene göre "Golden Hours (As You Like It)" Keersmaecker'in başarılı bir yapıtı olmasının çok ötesinde, oldukça zayıf, hantal ve sıkıcı özelliklere sahip, ancak ben Keersmaecker'in bu işindeki arayışını değerli buldum, izlerken keyif aldım; çoğu eleştirinin aksine, içine girilemeyecek kadar soyut ve sıkıcı bir yapıt olduğunu düşünmüyorum. "Golden Hours" şarkısı eşliğindeki prologu öven ve ardından yapıtın biteviyeleştğini savunan çoğu eleştirmenin aksine; işin uzadıkça tekrara düştüğünü değil tam tersine açıldığını ve genişlediğini düşünüyorum; ve yapıtın Shakespeare'in metni üzerine temellendirilmiş ana gövdesini prologtan daha ilginç, dolu ve izlenir buldum. Yapıt boyunca sahne mekanını efektif olarak kullanan koreografide 11 genç dansçı o kadar rahat, akıcı, sakin ve sanki "yürür", "nefes alır" gibi doğal dans ediyorlar ki,

bir süre sonra hipnotize olup, belki tam da Keersmaecker'in amaçladığı üzere, bu ütopyik dünyaya dalıyor ve zamanı unutuyorsunuz.

Keersmaecker'in yaratmaya çalıştığı zamansız, soyut ve yalın ütopyik-dünya atmosferini güçlendiren koreografik tercihler dışındaki öğeler ise; kostüm tasarımcısı Anne-Catherina Kunz'un günlük kıyafetleri kullanarak dansçıların rol değişimlerini üzerlerindeki önden fermuarlı uzun kollu tişörtleri çıkarıp giymeleri üzerine kurgulanmış olması (tek istisna Rosalind'in son sahnedeki solosunda giydiği altın renkli şeffaf ince kazak), sahnenin bomboş olması ve Luc Shaltin'in ışık tasarımını tepeye seyirciye göre diklemesine monte edilmiş tek bir çizgisel kalın ışık bandının farklı kısımlarını yakıp söndürmek üzerine inşa etmiş olması idi.

"Golden Hours (As You Like It)" arası 140 dakikalık süresi, çıplak sahnesi, tek ışık kaynaklı ve neredeyse müziksiz haliyle deneysel ve avant-garde bir yapıt, ancak bu tarz işlerin çoğunun olduğu gibi zor katlanılır ve anlaşılmaz değil. Keersmaecker *Golden Hours (As You Like It)*'de kendinizi kaptırıp içine girdiğiniz takdirde çıkmak istemeyeceğiniz koreografik bir atmosferi ustalıkla yaratmayı başarmış.



Bireysel ve Toplumsal Şiddetin Sahneye Uyarlanması

OZAN ÖMER AKGÜL

44

Tiyatroda genel olarak uyarlamalar ya metinden sahneye ya klasik bir metnin çağdaş yorumu ya da *auter* yönetmenlerin sahne metni yazımları olarak nitelendirilmektedir. Günümüz tiyatro dünyasında bu tür çalışmalara oldukça sık rastlamaktayız. Birçok yazarın veya yönetmenin metin/sahne uyarlamaları kimi zaman kaynak metni aşârâk kendi başına bir “eser” olarak karşımıza çıkıyor. Uyarlanan kaynaktan bugünün özgün bir performansı veya metni ortaya çıkabiliyor.

Bu yazı bağlamında konu alınacak uyarlama fikriyatı yukarıda belirtilenden farklı bir uyarlama içeriğine sahip. İspanyol yönetmen,

yazar, oyuncu ve sahne tasarımcı Angélica Liddell’in 2016 yılında Avignon Festivali’nde (*Festival d’Avignon*) yer alan ve halen dünyada birçok tiyatro festivallerinde gösterilemeye devam eden *Qué haré yo con esta espada?* (*Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza*) (*Bu kılıçla ne yapacağım? [Hukuk ve Güzellik sorununa yaklaşım]*) adlı performansı bir kaynak metinden yola çıkmaktan ziyade gündelik/bireysel şiddetin ve 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren tiyatronun ritüele dönme düşüncesinin “çağdaş uyarlaması” olarak sahnedeki yerini alıyor. Liddell’in bu oyununda gündelik/bireysel/toplumsal şiddeti, şiirsel ve ritüelistik





unsurlarla harmanlayarak ve bu bağlamda bir deneyim alanı oluşturarak radikal bir söylem ortaya çıkarıyor. Aynı zamanda metinde; Fernando Pessoa, Yukio Mishima, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille ve Hölderlin gibi isimlerin metinlerinden de alıntılar bulunuyor. Performansta ise İspanyol, Japon ve Fransız oyuncular/dansçılar yer alıyor.

Qué haré yo con esta espada? adlı performans; 1981 yılında, Paris'te, Renée Hartevelt adlı Hollandalı bir kadını öldürdükten sonra yiyen Issei Sagawa adlı bir Japon'un hikâyesiyle, 2015 yılında yine Paris'teki Bataclan adlı konser mekânına düzenlenen saldırıyı içinde barındıran bir kurguya sahip şiirsel bir anlatı. Liddell, her iki olayın üzerinden bireysel (münferit gibi görünen) şiddetle, bir terör saldırısı neticesinde ortaya çıkan şiddeti ortaklaştırır ve sahne üzerinde bu iki "kaotik-ön görülmez" olarak nitelenen olaydan yola çıkarak şiddetin oyuncu bedeninde deneyimlemesinin önünü açar. Kannibalizm (yamyamlık) ile terörizm olgularını birbirine

yaklaştırır ve iki olguyu da aynı performansın parçası yapar. Tam da bu noktada Liddell, gündelik şiddetin uyarlamasını bir estetik sorunsala dönüştürür. Seyircileri ritüelistik bir alana çekerek kannibalizm ve terör olgularını sahnedeki bedenlerde (şiddet ve cinsellik üzerinden) "güzellik" ve "şiddet" arasındaki ilişkiyi yansıtıyor.

Liddell sahneyi tamamen bir ritüel ve deneyim alanına (1) çevirir. Kendisinin de performansçı olarak yer aldığı oyunda anlatı ve bedensellik birbiri içinde harmanlanıyor. Oyun yaklaşık beş saat sürüyor. Bu süre içerisinde metnin doğrusal anlatı akışı, bize farklı bir dünya durumu sunarken, sahnedeki oyuncular öncelikle bedenlerini giyiniklikten çıplaklığa doğru açarak bedenlerinin sınırlarını keşfetmeye yöneliyorlar. Tam da bu noktada "şiddet" ve "güzelliğin" ilişkisi bedensel alanda sorgulanmaya başlanıyor ve şu soruları akla getiriyor: Bugün Batılı insan şiddeti nasıl algılıyor? Kannibalizm ile terör şiddeti arasındaki farklar nelerdir? Çıplaklık

sadece bir 'nü' estetiği mi içeriyor, yoksa daha varoluşsal bir alandan mı bize sesleniyor? Çıplaklık ile güzellik/estetik ve şiddetin nasıl bir ilişkisi var? Bu sorular temelde rasyonalize edilmiş sorular olarak bir yerde duruyor. Çünkü bu sorular aynı zamanda geçmişte kalan ve bugüne taşınan şiddetin/estetiğin bugün teatral alanda nasıl mevcudiyete geldiğinin de işaretlerini taşıyor. Ama rasyonalize ettiğimiz olgular bu cevapları tam da rasyonel akıldan talep ediyor. Fakat *Qué haré yo con esta espada?* adlı performansta akıl süzgecinden geçirip kavramsallaştırmaya çalışan olgular yalnızca "performans ânından" neşet ediyor. Dolayısıyla "performans ânından", yani sahne uzamından seyir alanına doğru açılan ve beliren dünya, seyirciye tam anlamıyla bir deneyim alanı oluşturuyor. Sahnedeki çıplak bedenlerin birbirine teması ya da performansçıların kendi bedensel dünyalarını keşfedışı yalnızca bir *mise-en-scene* olarak ortaya çıkmıyor, aksine her performansçının bedeninde izlediğimiz fiziksel değişimler ve uyarımlar seyredenin bedensel bir deneyime "tanıklık" etmesi bekleniyor. Bu tanıklık tanımının bu performans için önemli; çünkü Issei Sagawa yıllar sonra Japonya'ya iade edilip, serbest kaldıktan sonra gerçekleştirmiş olduğu cinayetini anlattığı kitabı okuyanlar tam da bu kannibalizme zaman ve mekân dışı

bir yerden "tanıklık" ediyor. Tanık kelimesi, genel anlamda, bir dava konusu olan bir olayı bilen, ama davaya taraf olmayan kişi olarak nitelendirilir (ve davanın seyrini değiştirebilecek önemli bir unsurdur). Herhangi bir kişi adli vaka oluşturacak bir olayın tanığı da olabilir ya da gündelik herhangi bir olayın da. Bir terör olayından sonra veya benzer bir vakadan sonra basının o ân yaptığı ilk iş bir "görgü tanığı" bulmak ve ona vaka hakkında soru sormaktır. Türkçe (görgü tanığı) ve İngilizce (eyewitness)'deki "tanık" kelimesi "görme" ile ilişkidir. Yani bir olayı seyrederek tanık oluyoruz, tabii işiterek de... Ama bu tür tanıklar genel olarak olayın ayrıntılarını verirken imgelere başvurur ("1.80 boylarında, açık tenli, spor kıyafetli, elinde bir silah var vs.). Lidell'in yaptığı tam da böyle bir dünya içerisine seyirciyi almak ve tanık olarak şiddete, güzele ve cinselliğe maruz bırakmaktır. Maruz bırakmak, çünkü Liddell tam da seyirciyi "güvenli" olarak gözükten seyir alanında "güvenli alanını" sorgulatarak kendi bedeniyle ilişki kurmasını salık veriyor. (2) Çünkü bir saldırı izi bedenseldir. İnsan yaralanabilir, bir uzvunu kaybedebilir veya bedenini tamamen kaybedebilir. Diğer yandan da uzaktan tanık olunan durum ise psikolojik bir etki yaratır. Bu hâl de bedene içkindir. Bedeni sarsar ya da bozar. Kaçınılmaz olarak





her iki durumda da beden alanı doğrudan ya da dolaylı olarak şiddete maruz bırakılır.

Yukarıdaki çıkarımları ve gündelik/temsil alanındaki karşılaşmaları göz önünde tutarak Liddell'in ortaya çıkardığı performansta nelere odaklandığını daha iyi tahlil edebiliriz. Dolayısıyla çıplaklığı yalnızca bir nü olarak görmemek gerekir. Çıplaklık metaforik olarak savunmasızlığa da işaret etmektedir. Giyinmek yalnızca ahlâkî bir norm değildir, aynı zamanda bedenın dış etkenlerden korunması olarak da açıklanmaktadır. Bu yüzden sahnede on beş performansçının çıplak bedenleri iki ana unsura odaklanmayı sağlıyor; ilki ritüelistik estetik diğer ise korunaksız (ama tam da insanın kendisi olduğu) ve yok olmayı bekleyen bedenler...(3)

Bedenler sahnede şiirsel anlatının yanında şiddetin ve yok oluşun sınırlarında “güzel”in ve “kendilik” arayışının peşine düşüyorlar. Bu arayışta kimi zaman cinsellik, kimi zaman acı kimi zaman da bedenın güzelliği “deneyimleniyor”. Performansın

bir bölümünde performansçılardan birkaçı ahtapotla sahneye geliyor. Ahtapotlar kısa bir süre sonra bedene içkin bir malzemeye dönüşüyor. Bir uzuv gibi performansçılardan bedenlerinde konumlanıyor. İlerleyen dakikalarda bu ahtapotlar parçalanıp bedende kan lekelerine dönüşüyor. Seyirci için ahtapotlar bir resmin parçası (tuvale bakar gibi, dolayısıyla “güzel”in bir unsuru), şiddetin bedendeki temsili (kana bulanmış bedenler ve ahtapotlardan yayılan koku) ve bir performans materyali olarak sunuluyor. (4) Böylece performansçılar belirli zaman ve mekânda bedenleriyle kurdukları ilişkiyle (ve kimi zaman ritüele içkin olan esrime hâliyle) şiirsel bir anlatıyla birlikte seyirciyi kaotik bir alana çekerek yaklaşık beş saat gündelik yaşam pratiklerinden sıyrılmasını sağlıyor. Performans sahnede şiddeti yeniden üretmek yerine, bedenın maruz kaldığı veya bedenın “kendiliğini” keşfedişini başka bir dil alanına davet ederek gerçekleştiriyor. Unutulmamalıdır ki herhangi bir toplumsal/

bireysel şiddetin veya herhangi bir felaketin temsili her zaman gerçeğinin gölgesinde kalacak ya da temsili yapılsa bile yapay bir alandan seslenecektir. Bu durum hem etik hem de estetik bağlamda sorgulanması gereken bir alan olarak karşımıza çıkıyor.

Son kertede Liddell, felaketin ve şiddetin sahneye uyarlanmasını metin ve performansta mevcut gerçekliğin çok da görülmeyen bedendeki yansımalarıyla seyircinin karşısına çıkarıyor. Böylece bu radikal performans, unuttuğumuz “bedenimizi”, “kendiliğimizi” ve “öznellik/kimlik deneyimimizi” hatırlamamıza ya da yeniden tecrübe etmemize yardımcı oluyor. Aynı zamanda Liddell, şiddet ve felaketi mevcut bağlamı dışında zamanlar arası bir bağ kurarak kannibalizm ve terörizm bedensel alana uyarlıyor. Bu uyarlamada ne metin ne de performans alanında tarihsel bir nedensellik sunmuyor, aksine şiddeti, güzelliği ve yasayı ilişkiler bütünü içinde değerlendiriyor. Seyredeni ne bir sona taşıyor ne de “hikâye” anlatıyor. Olaylar ve ilişkiler bütünü içerisinde seyredeni kendi çıplaklığıyla baş başa bırakıyor.

1) Burada deneyim alanından kasıt, oyuncunun hem kendi bedeninin sınırlarını zorlaması veya sınırlarını keşfi, hem de bu alandan yola çıkarak seyirciye mevcut algıdan farklı bir beden algısı yaratma fikri... Ve unutulmamalıdır ki böyle bir aktarımda, yani deneyim alanından çıktıktan sonra üzerine konuşmak ve yazmak kişisel “deneyimin” bir parçası veya aktarımı olmaktadır. Çünkü, “her dilsel yorum, kısaca sahnelemeyi sonradan anlamaya çalışan her bir çaba, kendi kurallarına itaat eden, kendi yaratım sürecinden bağımsız hale gelen ve ilk başta hedeflenen noktadan, yani sahnelemenin anımsanmasından gittikçe uzaklaşan bir metnin oluşturulmasına katkıda bulunur.” (Erika Fischer-Lichte,

Performatif Estetik, çev. Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 272)

2) Avignon Tiyatro Festivali devam ederken, 14 Temmuz 2017’de Avignon’a yaklaşık 2 saatlik mesafede bulunan Nice şehrinde Bastille Günü kutlamaların yapıldığı meydana bir saldırgan tarafından kalabalığın içine kamyon sürülerek bir saldırı gerçekleştirildi. (Bu anekdotu paylaşmamın sebebi yalnızca bir tesadüfü göstermek değildir, aksine gündelik yaşamda insanları “tanık” ve “mağdur” durumuna düşürülme probleminin altını çizmektir. Çünkü bu olaydan bir yıl öncesinde de Paris’te bir saldırı gerçekleşmişti. Tam da Liddell’in şiddeti uyarladığı bu noktada kamusal alanda şiddet olgusu ya da terör kaçınılmaz olarak temsil alanıyla üst üste biniyor.)

3) Burada John Berger’in nü'lük ile çıplaklık arasındaki farkı anlattığı sözü hatırlamakta fayda var: “Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır.” (John Berger, Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.54). Liddell tam da bu ayırmadaki söz edilen tanımlama gibi, çıplaklığı varoluşsal ve insanın “kendisini” olduğu bir alan olarak görmektedir. Teşhir edilen veya bir nesne olarak başkasının bakışana sunulan bir nü estetiği olarak değil.

4) Peformansçılardan birine ahtapotların kullanımıyla ilgili bir soru yöneltmiştim. Ahtapotlar sizin için provalarda ne ifade etti, diye. Kendisi, bir gün provaya Liddell’in ahtapotla geldiğini ve bir doğaçlama materyali olarak kullanmalarını isteyip, ahtapotla hiçbir şey açıklamak zorunda olmadıklarının altını çizmiş. Bu yaklaşım, avangart sanattaki yaklaşım gibi bir materyali bağlamı ve özü dışında kullanarak başka bir yer ve zamanda bir anlam oluşturma gayretinde olmadan malzemenin altını çizmek ve yeni bağlamına davet etmeye benzetmektedir.



Öyküden Sahneye: *Sessizin Sesi*

BERNA ATAÖĞLU

Postmodern edebiyatın ilk temsilcilerinden olduğu kabul edilen Oğuz Atay (1934-1977), bugünün yazarları, yönetmenleri ve tiyatrocularının hesaplaşmayı tercih ettiği isimlerin başında geliyor. Televizyon, sinema, edebiyat, tiyatro gibi hemen her alanda yazarın eserlerine yapılan atıflara rastlamak mümkün. Öteki Tiyatro tarafından 2008’de uyarlanan *Korkuyu Beklerken*, *Seyyar Sahne*’nin 2009’dan bu yana hala sahnelemeye devam ettiği *Tehlikeli Oyunlar*, 2012’de *Te Sahne* tarafından *Bir Bilim Adamının Oyunu: Mustafa İnan* ismiyle uyarlanan *Bir Bilim Adamının Romanı*, Atay’ın tiyatro sahnesine taşınan eserleri. Ancak bu yazıda odağa alınacak olan çalışma, 2016-2017 sezonunda *Kronik Kolektif* isimli topluluğun sahnelediği *Ne Evet Ne Hayır* isimli öyküden uyarlanan oyun, *Sessizin Sesi*. Öncelikle oyunun yönetmeni ve aynı zamanda topluluğun kurucularından Saim Güveloğlu ile yapılan söyleşi temelinde, topluluğu kısaca tanıtmak ve ardından oyunun bir değerlendirmesini sunmak yazının amacını oluşturuyor.

Kronik Kolektif “*tiyatronun kronik sorunlarına kolektif çözümler arayan bir tiyatro topluluğu*” olarak kendilerini tanımlayan, Çetin Sarıkartal ve Saim Güveloğlu öncülüğünde kurulan bir tiyatro grubu. Sahneleyecekleri metinleri o dönem araştırmak istedikleri sorun ya da soruya göre belirleyen topluluğun ilk çalışması Roza Erdem’in, Loula Anagnostaki’nin Şehir adlı eserinden uyarladığı oyun *Ara*. Üzerinde çalıştıkları Çehov’un *Martı* isimli oyunu ile iki genel prova yapan ancak araştırma sürecini tamamladıklarını düşündükleri için biletli bir oyun haline getirmeyen topluluğun, Oğuz Atay uyarlamasından önceki çalışması ise Yasmina Reza’nın ödüllü oyunu *Vahşet Tanrısı*. Prodüksiyondan ziyade araştırmaya önem veren, tiyatroya ilişkin sorunlarla hem pratik hem de akademik anlamda ilgilenen ekip, araştırmalarının merkezine oyuncuyu koyuyor. Çünkü topluluk, tiyatronun seyirciyle oyuncu arasında gerçekleşen bir olay olduğuna ve bunun dışındaki araçların (dekor, ışık, müzik vb.) ikincil ve hatta önemsiz olduğuna inanıyor.



Göktuğ Engel, Hünkâr Konar ve Kayhan Açıkgöz'ün oynadığı, Saim Güveloğlu'nun uyarladığı ve yönettiği *Sessizin Sesi*, serüvenine ilk önce tek kişilik bir oyun olarak başlıyor ve bu şekilde Yıldız Teknik Üniversitesi, ODTÜ ve Ege Üniversitesi'nde oynanıyor. Bu gösterimlerde uyarlamanın tek kişilik olmasının uygun olmadığını deneyimleyen ve bir dış çerçeve oluşturmaya ihtiyaç duyan topluluk oyuna son şeklini veriyor. Türkçe üretilen edebiyatın tiyatro üretimine kıyasla daha zengin ve olanaklı olduğunu düşünen ve uyarlamanın başarısını, yazarın metninde oluşturulan politikanın, oyuncunun bedeninde karşılığını bulmasına bağlayan Güveloğlu, sahnede sadece oyuncuyu bırakan, derdini sadece oyunculuk üzerinden anlatmak isteyen bir reji kullanıyor.

Uyarlamaya konu olan *Ne Evet Ne Hayır* isimli öykü, gönül postasında çalışan Akın Korkmaz takma isimli gazeteciye gelen karmaşık, tutarsız ve dil bilgisi hatalarıyla dolu bir mektubu konu alıyor. M.C.'nin "sevdiği

insan" S.L.'ye karşı duyduğu saplantılı aşkını anlattığı mektup, Akın Korkmaz'ın parantez içlerinde yaptığı düzeltmeler ve açıklamalarla gazetede yayımlanıyor. Atay'ın 1973'de ilk baskısı yapılan *Korkuyu Beklerken* isimli kitabındaki öykülerden biri olan *Ne Evet Ne Hayır* ile dönemin arabesk furyası mizahi bir dille eleştiriliyor. Kendisini "reddeden" bir kadına musallat olmaya hakkı olduğuna inanan M.C.'nin hikayesi üzerinden, sevdiğini bir başkasına yar etmektense öldürmeyi göze almış olmanın erdem sayıldığı, şiddeti meşrulaştıran ve olağanlaştıran düşünme biçimleriyle hesaplaşıyor.

Bugün, hem geleneksel hem de sosyal medyada sıklıkla rastladığımız, şiddetin karşısında ve ezilenin yanında olduğuna ilişkin söylemlerin, bir nevi şova dönüştüğüne dikkat çekmeye çalışan uyarlama, M.C., Akın Korkmaz ve S.L.'yi bir Realty Show'da buluşturuyor. Sessize ses, mağdura destek oluyormuş imajı yaratmaya çalışan ama aslında insanların zaafalarını kullanarak,

onları metalaştıran programlardan birinin konuğu olarak konumlandırılan seyirci, Dış Ses'in yönlendirmeleriyle oyunun bir parçasına dönüşüyor. İzlenilecek olan her şeyin tam olarak gerçek olduğu, toplumda "tutunamayan" insanlara kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam yaratıldığı ve bu yüzden de yapılan işin umudu var eden bir yanı olduğu konusunda izleyiciyi ikna etmeye çalışan Dış Ses, oyun içindeki oyunu kuran, katılımcıları yöneten ve yaptığı müdahalelerle programı istediği kıvama getiren gücü temsil ediyor.

Dekor olarak yalnızca üç sandalyenin kullanıldığı sahneye ilk çağrılan Akın Korkmaz'ın, gazetede onu ciddiye almayan arkadaşlarına "sert ve etkili bir gazeteci" olabileceğini ispatlamak için programa katıldığı söyleniyor. Tek başına düzeltceğini sandığı mektubun sahibi M.C. ile karşı karşıya getirilen Korkmaz, yapılan bu sürprizden önce rahatsız olsa da bir süre sonra oyunu kurallarına göre oynar hale geliyor. Başına gelen her şeyin sevgisi yüzünden olduğuna inanmış en büyük mağdur(!) M.C.'nin de bu buluşmadan haberi yok. Son olarak, diğerleri gibi kendini ifade etmek, ispatlamak için değil, ailesi öyle istediği için programa katılan S.L.'nin gelişiyile her iki kişiye de sürpriz yapılmış oluyor. Oyun boyunca çok az konuşan ve hikayesini anlatması istendiğinde; "Ailemin paraya ihtiyacı vardı. Buraya gelirim..." şeklinde cevap vermeye çalışan ancak Dış Ses tarafından engellenen S.L., Oğuz Atay'ın bir başka öyküsü *Beyaz Mantolu Adam'a* gönderme olarak işleniyor.

Giydiği beyaz kadın mantosunu sırtından çıkarmayan bir adamın, toplum tarafından alaya alınıp, kullanılmasını konu alan öykünün en can alıcı bölümü, onun dikkat çekiciliğini paraya çevirmek isteyen bir dükkân sahibinin vitrininde, manken olarak sergilendiğini anlatan bölüm. Beyaz mantolu adamın, kim olduğu, ne istediği,

ne hissettiğiyle ilgilenilmeksizin, bir eşyaymış gibi sunuluşuyla, S.L.'nin programa konuk edilişi aynı amaca hizmet ediyor.

Yeni teknoloji ve iletişim olanaklarıyla, hızlı, sansürsüz, eş zamanlı bir şekilde kendini ifade şansı(!) bulan ve aynı zamanda başkalarının hayatını da yine aynı çabuklukla irdeleyebilen, yirmi birinci yüzyıl insanının, sürekli ses, ışık, efekt ve görüntülerle uyarılan alımlama alışkanlıklarını yapı söküme uğratan bir sahneleme biçimi tercih ediliyor. Dozu artırıldığında uyuşturan bu uyarıların sahne üzerindeki kullanımları ve dışarda hızla akan zamanın sahnede "sessizlik anlarıyla" yavaşlatılması, yaratılan vicdan rahatlatma mekanizmalarının ortaya çıkarılmasını sağlıyor. İzleyici, tarafların zaaflarını ince ince işleyerek aralarındaki gerginliği tırmandıran ve sonunda şiddeti üreterek belki de bir üçüncü sayfa haberine konu olabilecek olaylara zemin hazırlayan sürece tanık ediliyor. Böylece bu tarz programların hissettirmesi gereken gerçek duyguyla baş başa bırakılıyor.

Topluluk bir önceki oyunları *Vahşet Tanrısı'nda* olduğu gibi, oyunculuk biçimi olarak *fiziksel eylemler metodunu* tercih ediyor. Teorik altyapısını Saim Güveloğlu'nun "Öznesiz Bir Süreç Olarak Oyuncu: Fiziksel Eylemler Yöntemi Üzerine" başlıklı yüksek lisans tezinde bulabileceğimiz bir oyunculuk pratiği üzerine çalışan ekip "Oyuncunun rolü oynaması değil rolün oyuncuda belirmesi" düşüncesiyle seyircinin "rol yapan insanlar" yerine bir "kendiliğindenlikle" karşılaşmasını sağlıyor. Sahnede bir temsilden ziyade bir gerçeklik yaratılmasına yol açan bu tercih, izleyicinin gördüklerinin yalnızca bir oyun olduğu telkiniyle rahatlamasına engel oluyor. Böylece "Sessizin Sesi", etrafımızı çevreleyen, bizi sürünün bir parçası olmaya zorlayan, başkalarınca tanımlanmış anlamlar dizisi hakkında düşünmeye zorluyor.



Günümüze Başkaldırı: *Gergedanlar*

NURTEN ÇELİK

52

Adaptasyon bir tiyatro terimi olarak bir eseri eklemeler ve(veya) çıkartmalar yaparak, karakter ve yer isimlerini değiştirerek yeniden yazmak veya yazılan çağa uyarlamak anlamına gelir. Adaptasyon terimi sadece yazılan metinde değil oyunun sahnelenmesinde yapılan değişiklikleri de kapsar. Bu yıl 70'incisi düzenlenen Edinburgh Tiyatro Festivali'nde izlemiş olduğum Zinnie Harris tarafından yazılan ve Murat Daltaban'ın yönettiği *Gergedanlar*, Eugène Ionesco'nun *Rhinoceros* (*Gergedanlar*) oyununun günümüze uyarlamasıdır. Lyceum Theatre ve İstanbul DOT Tiyatro işbirliği ile sahneye konulan *Gergedanlar* oyunu, Ionesco'nun *Gergedanlar*'ı ile aynı mesajı iletse de hem metin yazımı hem de sahnelenme biçimi açısından farklılıklar gösteriyor. Eugène Ionesco'nun absürd oyunu *Gergedanlar* (1959) faşizmi, milliyetçiliği, gelenekçiliği ve aşırı tutuculuğu eleştiren absürd bir oyundur. Oyunda bir Fransız kasabasında yaşayan insanlar, Berenger hariç, birer birer gergedana dönüşür ve caddede toplanan gergedanlar önlerine çıkan her şeyi ezip geçerler. Oyun sonunda Berenger yalnız kalır, o diğerleri gibi değildir, onlardan tamamıyla farklıdır ve hep öyle kalacaktır. O kalan tek insandır ve değişmeyecektir. Ionesco'nun *Gergedanlar*



oyunu bir ideolojinin toplumda nasıl salık verdiği ve kişilerin bireyselliğinden soyutlanıp nasıl gergedanlaştıklarının hikâyesidir. Ya diğerleri gibi gergedanlaşırsın ya da Berenger gibi yalnız kalırsın. Ionesco'nun gergedanlaşma metaforu hala güncelliğini kaybetmemiş, Zinnie Harris'in metninin odak noktasını oluşturmuştur. Ionesco'nun yazdığı metinden farklı olarak Zinnie Harris Edinburgh Tiyatro Festivali üzerine mizah geliştirmiş, ABD ve Türkiye'deki politik olaylara atıfta bulunmuş ve böylelikle aynı metaforu kullanarak

günümüz politik tartışmalarına ışık tutmuştur. Eugène Ionesco'nun absürd oyunu Tom Piper'ın sahne tasarımı ve Murat Daltaban'ın yönetmenliği ile sürrealizm, politika, kaba güldürü ve trajedinin iç içe geçtiği çarpıcı ve sürükleyici bir oyuna dönüşmüştür.

Gergedanlar oyunu başlamadan önce Türk kanun müziği duyulur. Oyun köyde bir gergedanın meydanda görülmesi ile başlar; ikinci bir gergedanın görülmesi köy halkı arasında gerginliğe yol açar. Daha sonra görülecektir ki, Berenger dışında, tüm halk gergedana dönüşecektir. Gergedanın pazar yerinde bir kediyi öldürmesi gerilime sebep olur. Gerilimin yanı sıra oyun güldürü unsurları da içerir; Jean (Steven McNicoll)'in mantıkçı ile Avrupa ve Orta Doğu gergedanları arasındaki farklar üzerine atışması, koca kafalı bir kedinin gergedan tarafından öldürülmesi (kedinin sahnenin üst kısmından düşmesi ve sahibinin ağlayışları) Berenger (Robert Jack)'in Jean ile kasaba ortasında tartışması güldürüye yol açar. Sahne arkasında sallanan

sandalyeler, koca kafalı kedi ve Edinburgh Tiyatro Festivali'ne yapılan atıflarla güldürü doruk noktasına ulaşır. Sürrealist elementler olan koca kafalı kedi ve sallanan sandalyeler güldürü ögesi niteliği taşıırken bir yandan da seyirciyi görünen şey ile gerçeğin aynı olmadığını düşünmeye iter. Hızlı ritimli ve gülünç bu ilk bölümden sonra oyunun ritmi düşer ve sonraki bölümler daha yavaş ilerler. Berenger arkadaşlarının gergedana dönüştüğünü gördükçe oyunda gerilim yükselir ve komedi adeta yerini trajediye bırakır. Sandalyelerle bir kasabayı temsil eden sahne toplantı odasına dönüşür ve Berenger ilk olarak çalışma arkadaşının eşinden onun gergedana dönüştüğünü öğrenir. Sahnedeki bir boşluktan uzanan merdiven üstündeki çalışma arkadaşının eşi seyirciyi güldürürken, kendini merdivenden bıraktığında eşinin onu öldürme sesi seyircide korku hissi yaratır. Berenger tartıştığı arkadaşı Jean ile barışmak için evine gittiğinde üşüyen Jean sarınmıştır ve kendisini elleriyle gizlemektedir. Sahne



ortasına konan bir küvette Jean'in derisi kalınlaşır, yeşil rengini alır ve sonunda Jean hayvansı sesler çıkararak bir gergedana dönüşür. Yüksek hayvansı bir ses çıkaran kızgın Jean Berenger'e doğru yönelir ama zarar vermeden kaçıp diğer gergedanların arasına karışır. Oğuz Kaplangı'nın ses tasarımı ile gerilimin üst noktaya tırmandığı bu sahne oyunun en korkunç sahnesidir. Bu sahneden sonra Berenger'in alanının iyice daraldığı ve dar bir alana sıkışıp kaldığını görürüz. Bu sıkışmışlık Tom Piper'in muhteşem sahne tasarımıyla daha da çarpıcı hale gelmiştir. Beyaz bir platform üzerine kurulan sahne oyun ilerledikçe değişmektedir. Sandalyeler ile tasarlanan sahne başta bir Fransız kasabası, daha sonra Berenger'in ofisi, daha sonra bir küvet ile Jean'in evi ve en sonunda yemek masası ile Berenger'in evine dönüşmektedir. Arkadaşlarının ve köy halkının dönüşmesine seyirci kalan ve dönüşmekten kaçan Berenger'in alanı daraldıkça sahne de gittikçe daralmaktadır. Öyle ki, oyun sonundaki daracık sahne Berenger'in nasıl bir kapana kısıldığının ve bu sıkışmışlığın nasıl bir gerilime sebep olduğunun bir göstergesi olur.

Oyunun son sahnesinde Berenger'i sevgilisi Papatya (Ece Dizdar) ile dar bir alana sıkışmış halde görürüz. Dışardan gelen gergedan sesleri iyice arttıkça Berenger'in gerginliği de artmaktadır. Sevgilisi son anda dönüşmenin en iyisi olduğunu, bir grupken gergedanların daha çekici göründüklerini söyler ve Berenger'i terk edip gergedan grubuna katılır. Yalnız başına kalan Berenger bir an tereddüt yaşar ve neden dönüşmediğini sorgular. Fakat daha sonra tüm gücüyle daracık alanda "Ben son insanım, değişmeyeceğim" diye haykırır. Bu son sahne oyunun en vurucu sahnesidir çünkü Berenger'in haykırışı sıradan bir haykırış değil, aslında bireyleri ele geçirip köleleştiren sisteme, düşünce yapısına veya ideolojiye bir başkaldırıdır. Berenger'in haykırışı belki de son zamanlarda içinde yaşadığımız politik



kargaşada bizi belli bir düşünce sistemini benimseye iten aksi takdirde nefes alıp yaşamayacağımız düzene haykırışımızdır.

Gergedanlar oyunu günümüz politik olaylarına değinmesiyle, sürü psikoloji yerine bireyselliği vurgulamasıyla Eugène Ionesco'nun oyunun güncelliğini yitirmediğini bir kez daha gösteriyor. Tom Piper'in muhteşem sahne tasarımı, Oğuz Kaplangı'nın müzik ve ses tasarımı ve Steven McNicoll (Jack), Robert Jack (Berenger) ve Ece Dizdar (Berenger'in sevgilisi)'in etkileyici oyunculukları ve Murat Daltaban'ın güldürüden trajediye dönüşen oyunu ustalıklı yönetmesiyle *Gergedanlar* oyunu Edinburgh Tiyatro Festivali'ne damgasını vururken, seyirciyi bir ideolojik saplantı haline geldiğinde insanlığımızı yitirip "gergedanlaştığımızda" neler olabileceği konusunda düşünmeye itiyor.



Sarı Sandalye'nin Edebiyat Uyarlamaları

AYFER ÇİÇEK

Edebiyat uyarlamaları konusu gündeme geldiğinde yolumuzun Sarı Sandalye Topluluğu'yla kesişmesi muhakkaktır. Çünkü Sarı Sandalye şu ana kadar yaptığı işlerde edebiyatla fazlasıyla haşır neşir olduğunu gösterdi. Sarı Sandalye'nin üyeleri edebiyatı tiyatro kadar sevdiklerini, özellikle zorlu metinleri seçerek bunları sahneye uyarlamaktan keyif aldıklarını söylüyorlar. Biz de yaptıkları işi keyif ve özenle kotaran topluluktan; Çağdaş Ekin Şişman, Erhan Çene ve Yiğit Tuna ile bir söyleşi yaptık.

Grubun bir araya gelme serüvenini anlatır mısınız?

Sarı Sandalye, geçtiğimiz seneye kadar Galatasaray Üniversitesi Tiyatro Topluluğu'nda çeşitli dönemlerde tiyatro yapmış kişilerin bir araya gelip oluşturduğu bir tiyatro topluluğu. Mezun olduktan sonra bir kısmımız -lisans eğitimi farklı bölümlerden olduğu halde- tiyatro, sinema ve dramaturji alanlarında profesyonelleşme yoluna gitti. İlyas Özçakır'ın Georges Perec'in *Ücret Artışı Talebinde Bulunmak İçin Servis Şefine Yanaşma Sanatı ve Biçimi* isimli projesini hayata geçirmek için 2014 yılında oyunun

kadrosu bir araya geldi. Oyun, ilk kez 19. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nde Öteki Hayatlar Tiyatro Topluluğu'nun çatısı altında sahnelendi. Sonrasında yeni bir tiyatro oluşturma isteğimizi gerçekleştirerek adı, Galatasaray Üniversitesi Tiyatro Topluluğu'nda her sene başında yapılan özel bir tanışma toplantısına dayanan, Sarı Sandalye'yi kurduk. Geldiğimiz nokta itibarıyla kadromuza, alanında profesyonel yeni insanları katarak yolumuza devam ediyoruz.

55

Eser tercihlerinde edebi metinlerden faydalanıyorsunuz. Bunun nedenleri nelerdir?

Tiyatro kadar edebiyatı da seven bir grubuz. *Açlık* ve *Hakkâri'de Bir Mevsim* projeleri, grupça yaptığımız okuma atölyeleri sonucunda ortaya çıkan oyunlar. Bu okuma atölyelerinde yalnızca romanları değil hepimizin içinde bir yerlere dokunan, sevdiğimiz her şeyi okumaya çalışıyoruz. Sahnelemek isteyelim ya da istemeyelim edebiyatın her türü bizim ilgi alanımıza giriyor. Son kertede, sahneye uyarlanacak metnin seçimi, doğal olarak bizim dünya görüşümüzle, hayata bakış açımızla, bizi heveslendirmesiyle doğrudan ilintili.



Ücret Artışı Talebinde Bulunmak İçin Servis Şefine Yanaşma Sanatı ve Biçimi, Yöneten: İlyas Özçakır

56

Bir başka nedeni de ilk oyunumuzda çok zor bir metin üzerinde uzun süre çalıştıktan sonra, hem uyarlama sürecinin getirdiği zorlukları hem de ortaya çıkan nihai sonucu çok sevmemiz. Georges Perec kendi eserini okunması imkânsız bir metin olarak nitelemişken, ‘Okunması imkânsız peki ya sahnelenmesi?’ sorusu bize oldukça çekici geldi. Diğer metinlerin de bu anlamda getirdiği ‘mücadele’ hissini çok seviyoruz. Ayrıca “Sarı Sandalye sadece roman uyarlaması yapar” gibi bir önerme de çok doğru olmaz. Nitekim geçtiğimiz sezon Jean-Luc Lagarce’ın ‘Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum’ oyununu sahneye koyduk.

Uyarladığınız oyunlarla ilgili kısaca bilgi verir misiniz?

İlk oyunumuz ve uyarlamamız “Ücret Artışı...”, sonsuz bir döngüde patronundan zam almaya çalışan bir insanın hikâyesiydi. Oyun süresince döngünün mekanizmasına giren yeni veriler, daha karmaşık ve daha uzun

yollar çıkarıyordu seyircinin önüne. İkinci uyarlamamız Knut Hamsun’un ‘Açlık’ında, Kristiana (Oslo)’da yazarlıkla geçimini sağlamaya çalışan genç bir adamın fiziksel ve duygusal açlık karşısındaki mücadelesi anlatılıyor. Oyun, insan ilişkilerinin karmaşıklığına ve insani gerçeklere farklı açılardan bakmayı amaçlıyor. Üçüncü uyarlama, Ferit Edgü’nün “O/Hâkkari’de Bir Mevsim” romanından oldu. Romanda kendini sanki bir anda ülkenin doğusunda bir dağ başında bulan kendini ve geçmişini, geldiği ve gideceği yeri bilmeyen, hatırlamayan, yabancı bir kahramanın varoluş süreci, Hâkkari’nin sosyo-politik gerçekleriyle ve kendi gerçekleriyle eşzamanlı yüzleşmesi ve öğretmenlik deneyimi anlatılıyor. Bu süreçte ortak bir anlam bulma, yaratma çabası coğrafyanın ve karakterin ortaklaşma noktaları arayışıyla şekilleniyor. Bunu yansıtmak için romanın da yol açtığı parçalı, fiziksel imgelerin temel alındığı bir yapı kurmaya çalıştık. Dördüncü ve sahnelenmiş



en son oyunumuz bir uyarlama olmadı. Jean-Luc Lagarce'ın "Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum" oyununu sahneledik. Sahnelemede, performansın merkezine "bekleme" eyleminin insan bedeni üzerindeki etkilerini yerleştirerek mekânı sanatsal kurgunun işleyen bir ögesi haline getirmeyi amaçladık. Dramaturjik eksen doğrultusunda tasarlanan eğimli üçgen prizmaların üzerinde durmaya çalışan oyuncu bedenleri ve devinen mekân birbirleriyle etkileşim halinde seyircinin algısında yeni anlamlar üretiyor.

Metinlerin biçim ve içeriğini dramatik yapıya kavuştururken nasıl bir yol izlediniz?

Sarı Sandalye'de tüm oyunların sahneye aynı yolu izleyerek konulduğunu söyleyemeyiz. Her yönetmenin ayrı bir çalışma disiplini, sahnelenecek metne farklı bir yaklaşımı var. Uyarlamaların ortak noktasını 'yeni biçimler deneme' isteği oluşturuyor. Tabii ki de bu canımızın her istediğini yapmak anlamına gelmiyor. 'Hakkâri'de Bir Mevsim' özelinde konuşacak olursak; metnin tarihsel arka planını, yazarı, ana dramaturjiyi anlayabilmek ve 'romanı günümüzde sahneye uyarlarken neyi amaçlıyoruz' sorusunun cevabını bulabilmek için birçok okuma yaptık. Tüm

bunların sahneleme dilinde nasıl ve ne şekilde yer alacağı da uzun masa başı tartışmalarının sonucu olarak ortaya çıktı. Masa başı çalışmalarının ardından uzun ve yorucu prova süreçleri geldi. Oyuncunun düşünceleri ve sahne üzerindeki devinimleriyle de uyarlama nihai halini almış oldu.

Uyarladığınız metinler size nasıl olanaklar sağladı ya da kısıtlar getirdi mi?

Bunların ikisi de tüm metinler için söz konusu. İkinin de olumlu sonuçlar getirdiğini söyleyebiliriz. Sonuçta bir yazarın aklının bir köşesinde oluşturup kaleme döktüğü ve yayımladığı bir hikâye var. Siz de bunu okuyunca aklınızın bir köşesinde bir şeyler oluşuyor, sonrasında çeşitli aşamalardan geçirek bunu sahneliyorsunuz. Dediğimiz gibi size 'dokunan' bir metin zaten size doğrudan birçok olanak sağlıyor. Dimağınızı açıyor, tabiri caizse. Uyarladığımız romanların hiçbir yapı olarak birbirine benzemiyor ve bu yapıyı çözmek, bölümlenmek ve kendi tasarımınızı bunun üzerinden şekillendirip yaratmak sayısız olanağa kapı aralıyor. Uyarladığımız romanların her bir cümlesi, her bir sayfası bir derya deniz. Dolayısıyla olanaklar ve olasılıklar hem metinden hem de metin yanında yaptığınızı araştırma ve okumalardan kaynaklanıp çoğalıyor. Öte yandan, mevzu bahis eserin dilini, yapısını, yani sihrini koruma kısmı bu süreçteki en zorlu kısım oluyor. Sahne dili ile roman, öykü dili arasında bir denge kurmak, eserin bizim yeniden yorumladığımız halini eserin kendisinden doğru bir dengeyle ayırtmak gerekiyor. Getirdiği kısıtlamalar aslında bize bir çerçeve oluşturarak durmamız gereken yeri belirtirken, o çerçeve içerisinde özgürce hareket etmemizi de sağlıyor. Bu dengeyi sağlayabilmenin hem zor hem de yeni olanaklar sağlayan tarafları var. Süreç ise her seferinde keyifli ve bir o kadar da öğretici oluyor. Örneğin 'Hakkâri'de Bir Mevsim' romanını sahneye uyarlarken; anlatıcının



Hakkâri'de Bir Mevsim Yöneten: Yiğit Tuna, Çağdaş Ekin Şişman

58

eski bir denizci olması, bizi sahnelemede 'halat' kullanma fikrine götürdü. Çalışmalara başladığımızda, halatın yalnızca denizi değil başka birçok kavramı çağrıştırdığını da gördük. Hem biz halatları kendi dramaturjimiz doğrultusunda kullandık hem de halatlar bize daha önce düşünmediğimiz başka başka kapılar açtı.

Hakkâri'de Bir Mevsim yalnızlık, yersizlik yurtsuzluk gibi kavramları içinde barındırıyordu. Sahnelemede de yalın bir anlatım söz konusuydu. İçerik ve gösterim arasındaki ilişkiyi anlatır mısınız?

Romanda barınan bu kavramları ve olayın Hakkâri'de geçmesinin biricikliğini düşündüğümüzde, oyunun ana dramaturji eksenini 'bellek' kavramı üzerine kurmaya karar verdik. Yaptığımız okumalar neticesinde, 'bellek' kavramının çok merkezli, her an değişebilen yapısına uygun olarak, sahnelemenin tamamında etkin bir şekilde kullanmaya çalıştık. Öğretmenin düşüncelerini ve hatırladığı anıları, duyguları ayrıştırarak seyirciyi kendi (ve dolayısıyla toplumun) hatırladıkları ile karşılaştırma yapmaya,

yüzleşmeye davet ettik. Bu anlamda, eserin -yazılı edebiyat olarak- birçok biçimi birlikte deniyor oluşu bize de birçok kapı açtı. Aslında bu yabancılık, yalnızlık karşılıklı bir yabancı ve yalnız olma hali. Bu durum romanda bir 'ortaklık' aramanın dolayısıyla iletişimin de yolunu açan bir durum. 'Yabancılar' arasındaki farklılıkların en aza indirildiği, ortaklık olanaklarının ayrıntısız, çetrefilsiz olabileceği, oldukça sade bir dekor ve kostüm kullanmamız da bundan kaynaklanıyor. Bu yalnızlık Hakkâri'deki 'yokluğun' vurgulanabilmesi açısından da önemliydi. Gösterimde mekânın ve oyuncuların bir bütün olmasını istiyorduk, yekpare bir devinimdi amacımız. Çetrefilli kısımlar ise mekânın ve oyuncuların, bedenlerin fiziksel değişimi ve dönüşümü sırasında ortaya çıkıyordu. Gösterimin bu fiziksel yanı aynı zamanda fiziksel olmayan izlenimler yaratma, karakterin duygu devinimleriyle, insanların yüzleşmeleriyle hareket aracılığıyla bağ kurabilmek amacını da taşıyordu.

Hakkâri'de Bir Mevsim roman özelliği taşıyan ama kısa bir metin. Şiirsel bir dile de sahip. Bu

dil özelliğinin oyundaki yeri neydi?

Şiirsel ve yalın bu dilin sahnede karşılığı ses ve ritme dair bir devinim arayışımızdaydı. Az sözcükle ve seçilen harflerle Edgü'nün yarattığı ses dünyasını da korumaya çalıştık. Romanın epizodik yapısında da birçok ses-söz olanağı var. Bu romanı okurken de hissedebileceğiniz bir şey; fakat sahnede kaybolma riski vardı. Şiir dilini, yapısını sahnelemenin tüm dinamiklerine yaymaya çalıştık. Şiirsel dili, oyunun konuşma dilinin yanı sıra oyuncuların bedenlerinde ve halatlarla oluşturulan koreografilerde de görebilmek mümkün. Etnomüzikolog arkadaşımız Tül Demirbaş bizim için Hakkâri yöresine dair araştırmalar yaptı. Bunlar oyunda doğrudan yer almasa da bizim uyarlamamızı beslemesi açısından oldukça değerli ve verimliydi. Bu araştırmalar ve oluşturmaya çalıştığımız müzikal altyapı, oyunun müziklerini yapan ve oyuncu kadrosunda yer alan Yusuf Tan Demirel ile çalıştığımız sırada da çok işimize yaradı. Şiirsel ve yalın dili destekleyen, onun önüne geçmeyen ya da ardında kalmayan bir ses-ritim düzeni yaratmaya çalıştık. Nihayetinde oyunumuz bol müzikli bir oyun olmasa da şiirsel sözün, beden ve sesin deviniminin oldukça temel bir yeri var bizim için.

Edebiyat uyarlamalarının gerek sinema gerekse tiyatrodaki seyirci tarafından olumlu karşılanıyor. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz, seyircinin beğenisi tercihlerinizi etkiliyor mu?

Bizim tercihlerimiz daha çok kendimizden yola çıkarak yaptığımız tercihler ve bunlar da birçok noktada seyircinin beğenisiyle örtüşüyor. Nihayetinde aynı yerdeyiz, aynı dertlerin sahibiyiz. Önemli olan bu karşılıklı etkileşimi öteye taşıyabilmek. Edebiyat, birçok sanat dalı gibi tarihi yazan, kalıcı bir etkiye sahip. Seyircinin de buna ilgi göstermesi kaçınılmaz. Öte yandan hem seyirci hem de icra edenler açısından; sevilen bir yazarın, sevilen bir romanın sahnedeki yorumunu

merak etme durumu da söz konusu. Dolayısıyla yine edebiyat ve sahne sanatı dengesinden söz edilebilir. Yıllar önce yazılmış eserlerin bugün sahnede nasıl ele alındığını, alınabileceğini görmek, evrensel anlamlarının günümüze nasıl yansiyebileceğini keşfetmek seyirci için de sahneye uyarlayan, oyunlaştıran ekipler için de heyecan verici. Bir diğer yandan uyarlamaların sevilmesine dair durumu, yeni ve heveslendirici metinlerin olmayışına bağlamak da yeterli değil. Sahne sanatları artık performansın baskın olduğu, disiplinlerarası bir konumda. Yıllar evvel, Edgü bir roman yazarken şiir de yazmış, bir beste de yapmış, bir resim de yapmış denilebilir. Bugün ise sanatın farklı dallarının birbirini beslemesi farklı bir konumda ve bu durumun tehlikeli bir yanı da var. Birçok daldan beslenmek, bu sanat dallarının anlamını, özünü, yapısını gelişigüzel bir şekilde bir araya getirmek olmamalı. Dolayısıyla uyarlama için dediğimiz “her şey uyarlanabilir” sözü de yanlış anlaşılmaya müsait. Bu her şeyin bilgisini, deneyimini, daha yoğun bir araştırma ve anlayışı gerektirir. Örneğin bizim için Hakkâri süreci karar vermeden uyarlamaya, sahnelemeye kadar bir yıldan uzun süren çok yoğun ve yorucu bir deneyim oldu. Doğru olan budur, başka türlü söyleyemeyiz kesinlikle, bu sadece bizim denememiz ve deneyimimiz. Yine de titiz bir uğraşı gerektirdiği kesin. Bu bütün sanat eserleri için hep geçerliydi; bugün ise disiplinlerarasılığı, tüketim ve hız odaklı günümüz dünyasına benzetip yok etmemek aksine donanımlı bir şekilde savunmak ve geliştirmek gerekiyor. Sonuç olarak ‘Hakkâri’de Bir Mevsim’ uyarlama konusu üzerinden bakıldığında bizim için önemli bir örnek teşkil ediyor. Her ne kadar yeni sezonda sahnelerde olmayacak olsa da; ‘Açlık’ ve ‘Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum’ oyunlarımız devam ediyor. Ayrıca Ekim’de sahnelenmesini planladığımız yeni bir oyun için de şu an prova sürecindeyiz.

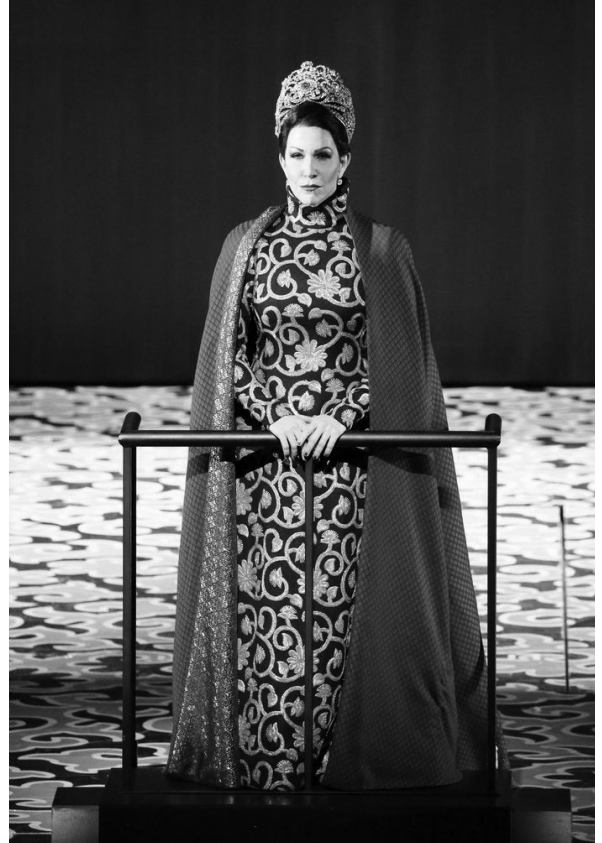


Münih Opera Festivali'nden Üç Oyun Eril Bir Dünyada Kadının Kuşatılmışlığı

ZEHRA İPŞİROĞLU

60

Yaz aylarının dünyaca ünlü müzik festivallerinden biri olan Münih Opera Festivali'ndeyim. Dünyanın dört bir yerinden en iyi opera şarkıcılarının bir araya geldiği, operaların en yeni sahne yorumlarıyla sahnelendiği bu festivale rağbet öyle büyük ki biletler bir yıl öncesinden satılmış oluyor. “Bir bilet arıyorum” pankartıyla operanın önünde dolaşan çeşitli ülkelerden gelen insanlarınsa bilet bulmaları hiç de kolay değil. Bu festivallerin belki de en olumsuz yanı fiyatların astronomik olması. Bu açıdan da hep belli bir kesime sesleniyorlar. Ama üç dört saat ayakta durarak şarkıcıları dördüncü kattan karınca büyüklüğünde kuşbaşı izlemeyi göze alanların kapıda sabırla beklerlerse nispeten uygun fiyatlarda bilet bulma olasılıkları da yok değil. Festivalin izleyicisi genellikle elli yaşın üzerinde ama müzikle ilgili gençler de var. Gelenlerin görünüşleri de birbirinden farklı. Gece giysileriyle gelenler de var, bluejean pantolonla da. Olağanüstü bir etkinliği izlemenin keyfi ve heyecanı ve sevinci gösteri öncesi genç yaşlı



herkeste yoğun bir biçimde hissediliyor.

Üç opera izleyeceğim: Verdi'nin *Kaderin Gücü* (*La Forza del Destino*) ve Rossini'nin *Semiramide* ve Şostokoviç'in *Mzensk'li Lady Macbeth*. Her üç operanın da ortak konusu ataerkil bir dünyada kadının kuşatılmışlığı. Son yıllarda toplumsal cinsiyet konusu üzerinde durduğum için özellikle bu operaları seçtim.

Verdi'nin *Kaderin Gücü* ve Rossini'nin *Semiramide* operalarında kadın izleği 19. yy. romantizmi içinde günümüz TV dizilerine taş çıkartacak yapay ve melodramatik olaylarla gündeme getirilirken Şostokoviç'in *Mzensk'li Lady Macbeth* operasında konu tüm acımasızlığı ve çarpıcılığıyla bir tokat gibi çarpıyor izleyicinin yüzüne. Verdi ve Rossini özel olan ile politik olanı yapay bir kurgu içinde bütünleştirmeye çalışırken, Şostokoviç dar bir dünyanın içinde boğulan bir kadının câniye

dönüşmesini polisiye bir öykü çerçevesinde özel olanda odaklaştırıyor; ancak hem konuyu yoğunluğu, hem de olayların geliştiği sosyal ortam ve koşullar ataerkil bir dünyada kadın sorunlarını özel olanın çok ötesine taşıyor.

SEMİRAMİDE

Semiramide: İktidar, güç ve şiddet döngüsü içindeki kadın.

Tipik bir trajik melodram olan *Semiramide* operasının Babylon'da geçen öyküsünü Rossini Voltaire'in romanından almış. İktidar ve güç ilişkilerinin egemen olduğu erkek dünyasında kendini kabul ettirmeye çalışan Kraliçe Semiramide erkeklerle boy ölçüşecek kadar hırslı ve acımasız bir karakter olarak gösteriliyor bu öyküde. Dramatik çatışmaların anahtar noktasını on beş yıl önceki bir olay veriyor. Semiramide sevgilisi Azur'la



Rossini *Semiramide*



Rossini *Semiramide*

62

işbirliğiyle kocası Kral Ninos'u öldürmüş, yardımlarının karşılığında da Azur"la evlenerek onu Kral yapmaya karar vermiş, ancak sözünü tutamıyor, çünkü Kral Ninos'un öldürülmesinden sonra ortadan gizemli bir biçimde kaybolan oğlunu onun öldürmüş olduğundan şüpheleniyor. Yıllar sonra genç ve güçlü Arsace'la karşılaşır ve ona âşık olunca onu kral yapmaya karar veriyor. Her ikisinin de anne oğul yani Semiramide'nin yıllar önce kaybolan oğlu olduklarını bilmemeleri konuyu Kral Ödipus'a yaklaşırsa da olaylar farklı bir akış içinde gelişiyor.

Olayların başkışisi öldürülen Kral Ninos'nun hayaleti. Amerikalı yönetmen David Alden'in sahne yorumunda Kralın dev heykeli faşist bir diktatöre gönderme yaparak bütün sahneyi kaplıyor (sahne tasarımı Paul Steinberg). Barkovizyonda'ysa Kral Nimbos sinekkaydı traş, takım kıyafeti ve güneş gözlüğüyle tipik bir günümüz

politikacısı görünümünde. Şiddet ve iktidar döngüsü içinde yuvarlanan insanlarsa oraya savrulan karıncaları andırıyorlar.

Tıpkı *Hamlet*'te olduğu gibi bu öyküde de Kral Ninos oğlundan intikamını almasını istiyor.. Olayların akışı içinde geçmişin öldürülen Kralın hayaletiyle bütün kişileri nasıl yavaş yavaş ele geçişi izliyoruz. Geçmişin gücü yoğunlaştıkça barkovizyondaki dev Ninos hayaletleri de çoğalıyor, büyüyor.

Semiramide hem acımasız bir Kraliçe hem de sevgi dolu bir kadın ve anne olarak tam bir ikilem içinde. Sahne yorumunda da bu iç çatışmanın altı özellikle çizilmiş. Aynı ikilemi hem babasının intikamını almak isteyen bir savaşçı hem de annesini seven bir oğul olarak, oğlu da yaşıyor. Semiramide duygusal fırtınalarla oradan oraya savrulurken, oğlu babasının hayaletine verdiği sözü tutarak annesini öldürecek mi yoksa öldürmeyecek mi çatışmasını yaşıyor.

Rossini uzmanı Michele Mariotti'nin müzik yönetmenliğini yaptığı bu operada bütün sesler müthiş, Özellikle de Semirade'yi canlandıran Amerikalı şarkıcı Joyce Di Donato ile oğlu Arsace'yı oynayan Danielle Barcelona inanılmaz bir ikili oluşturuyorlar. Bütün operalarda olduğu gibi bu operada da iktidar, güç ve şiddete karşı en yoğun panzehir sevgi ve aşk. Semiramide ile oğlu arasındaki yoğun anne oğul sevgisi, oğulun geçmişin hayaletlerine karşı direnerek annesini bağışlaması insanın içine işleyen içe dönük bir müzikle operanın doruk noktasını oluşturuyor.

Ancak geçmişten kaçış yok, yıkıcı güçler bir balyoz gibi iniyor insanların kafasına. Ekranında Ninos'un hayaletleri giderek çoğalırken Semiramide kötü bir rastlantı ya da kader sonucu öz oğlu tarafından yine de öldürülüyor. Geçmişin hayaletlerine karşı sonuna kadar direnen Arsace yıkıcı güçleri engelleyememenin bedelini annesini öldürerek ödedikten sonra Babylon Kralı oluyor.

KADERİN GÜCÜ

Verdi'nin *Kaderin Gücü*. Yıkıcı güçlerin önüne geçilemez yükselişi

Avusturyalı tiyatro yönetmeni Martin Kusej'in sahneye koyduğu *Kaderin Gücü*'nde de geçmişte yaşananlar insanları tutsak alıyor. Olayları tetikleyen farklı toplumsal katmanlardan gelen iki aile arasındaki çatışma. Leonora'nın dinci ve ırkçı ailesinin göçmen kökenli sevgilisi Alvaro'yla evlenmesinin engellemesiyle başlayan olaylar bir kaza sonucu vurulan babanın okuduğu bir bedduayla öyle bir akış alıyor ki çocukları Carlos ve Leonora bir şiddet döngüsünün içinde yok olup gidiyorlar. *Semiramide*'de olduğu gibi bu operada da otoriter bir baba figürüyle sembolleştirilen geçmiş bugünün yaşanmasına izin vermiyor.

Kusej'in yorumunda baba tipik bir mafya babası olarak gösteriliyor. Uvertürde perde açılırken mumlarla süslenmiş şık bir yemek

sofrasında bir araya gelmiş olan aileyi dua ederken izliyoruz. Duvarda dev bir haç asılı. Aile bireyleri arasında buz gibi bir hava esiyor. Az sonra sevgilisiyle buluşmayı planlayan Leonora'ysa tedirgin. Kapıda silahlı korumalar nöbet tutuyorlar. Haç ve silahlar daha ilk anda dinin ve militarizmin egemen olduğu eril bir dünyaya gönderme yapıyor.

Bir sonraki sahnede ailesi ile sevgilisi arasında bocalayan Leonora'nın kararını vererek sevgilisi Alvaro'yla kaçmak isterken bir kaza kurşunu sonucu babasının ölümüne neden olmasını izliyoruz. Böylece artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı ve olamayacağı bir olaylar zinciri baş döndürücü bir hızla birbirini izliyor.

Leonora sevgilisinden ayrılıp manastıra sığınıyor. Alvaro'ysa orduya katılarak savaşa gidiyor.

Leonora'nın ağabeyi Carlos'sa babasının öcünü almak için hem kardeşinin, hem de sevgilisinin peşine düşüyor. Bu üçlünün çatışmaları çerçevesinde gelişen olaylar savaş öncesi gerilimin ve heyecanının savaş sonrasında da yenilginin yaşandığı umutlar ve acılarla dolu bir ortamda geçiyor. Ünlü tenor Jonas Kaufmann'ın canlandığı Alvaro insancıl ve sevecen hâliyle ve olağanüstü sesiyle Carlos'u ne kadar yumuşatmaya çalışırsa çalışsın başarılı olamıyor. Sonunda Alvaro'yu zorladığı düelloda yaşamını yitiren Carlos yaralı haliyle kardeşi Leonora'yı (Anja Harteros) da öldürerek öcünü alıyor. Böylece Rossini'de olduğu gibi Verdi'de de insanın içindeki kin, intikam ve şiddet gibi yıkıcı güçler sevgiyi, aşkı, dostluğu, empatiyi, dayanışmayı yok ediyor.

Sahnelemede Kusej'in yorumu ile Verdi'nin büyüleyici müziği arasında bir uzaklık, belki de bir uyumsuzluk hissediliyor. Özellikle savaşa gönderme yapan kitle sahnelerinde yaşam dolu neşeli bir müzikle savaşı alkışlayan halk bütünüyle duyarlığını yitirmiş, yozlaşmış bir kitle olarak gösteriliyor. Bir din adamının



halka: “Siz insan mısınız, yoksa Türk mü?” diye parlaması beni bir anda bugüne getirse de müziğin büyüyle yine uzaklaşıyorum. Leonora’nın ritüellerle manastırda gizlenmesine izin veren din adamları da korkutucu bir biçimde canlandırılıyorlar.

Kusej’in yorumunda gözü intikâm hırsıyla dönmüş Carlos, babasının ölümüne neden olduğu için kendini bağışlayamayan Leonora ve iyi yürekli, insancıl, sevgi dolu Alvaro arasındaki çatışmanın din ve militarizmin egemen olduğu bir ortamda geçmesi *Kaderin Gücü*’ne yeni bir bakış getiriyor. Sonuçta Carlos gibi insanları yaratan hem içinde bulunduğu bu yıkıcı ortam, hem de namusunu temizleme, oç alma gibi geleneklerin ürettiği ilkel değerler. İnsanlar kendilerini bu değerlerden ve ortamdaki soyutlayabildikleri oranda kendi kaderlerini kendileri belirleme gücünü bulacaklar. Nitekim Alvaro ve Leonora’nın kişiliklerinde bu gizilgüç yoğunlukla hissediliyor.

“Kaderin gücü diye bir şey yok” diye açıklıyor Kusej bir söyleşisinde. “Kader dediğimiz kilisenin uydurması. Din insanları parmağının ucunda oynatıyor. Kilise bir iktidar ve güç olgusu”.

Kusej’in bugüne gönderme yapan eleştirel yaklaşımını özellikle çok beğendiğimi söylemeliyim. Alden’in *Semiramide* yorumunda günümüz iktidar savaşlarına yapılan gönderme Kral Nimos’un barkovizyondaki görüntüleriyle hoş bir buluş olarak kalırken Kusej’in yorumunda ataerkil koşullanma, militarizm, din gibi olgular oldukça radikal bir biçimde günümüze taşınıyor.

Seyirci salonunda yabancı basından çok eleştirmen vardı. Yanımda oturan yaşlıca çok şık giyinmiş bir bey not aldığımı görünce *Süddeutsche Zeitung*’da yazıp yazmadığımı sordu. “Türk basınındanım” sözüme şaşırma bile renk vermedi. Sadece librettodaki “Siz insan mısınız yoksa Türk mü?” deyişini



hatırlatarak “Bunu yazacak mısınız?” diye sordu. “Belki yazarım” dedim. “Olumsuz Türk imgesinin kökenleri geçmişe gitmiyor mu?”. Yanımdaki bey ara yapıldığında namusunu temizlemek ve intikam almaktan başka bir şeyi gözü gör meyen mafya bozuntusu Carlos’a da değinerek: “Bu adam sizce de tipik bir Türk değil mi?” diye sordu. “Bence tipik bir ilkel adam” diye yanıtladım. “Ve böyleleri dünyanın her yerinde olduğuna göre neden tipik bir Türk olsun?”. Türklere bu bakış canımı acıttı mı? Hayır, operanın öylesine büyüüne kapılmıştım ki ülkemden ve sorunlarından uzak bambaşka bir dünyanın içindeydim. Sonradan adamın patavatsızlığına şaşırarak beraber hiç de haksız olmadığını düşündüm. Dahası Carlos ailesi Türk kökenli bir aile olarak tasarlanarak kadınların kıyasıya ezildiği, namus cinayetlerinin hiç de eksik olmadığı memleketime de gönderme yapabiliirdi pekâlâ. Ama bugünkü gerilimli ortamda bunu gerçekleştirmek yürek ister, bu da ayrı bir konu.

Sahnelemenin ve seslerin dört dörtlük olduğu iyi bir operanın büyü müthiş.

Sahneleme, sahne tasarımı, koro, özellikle de sesler o kadar olağanüstü ki insanın kelimenin tam anlamıyla soluğu kesiliyor. Bir çok kimsenin “Opernrausch”, opera büyüü diye tanımladıkları bu duyguyu, ben güzel bir şey olarak yaşadım; sevdiğim yazarlar sözgelimi Bertolt Brecht ya da Vaclav Havel bu duyguyla iyice dalga geçseler bile. Ayrıca milyonlarca insanın deliler gibi futbol büyüünü yaşamalarını doğal sayıyoruz da daha seçkin bir kitleye seslenen ve klâsik müzikten hoşlanan opera büyüünü neden yadırgıyoruz? Kaldı ki kof bir milliyetçiliği tetikleyen futbol büyüünün tersine opera büyüünün kimseye zararı yok. Yine de binlerce seyirciyle birlikte ayakta çılgınlar gibi alkışlarken böylesine yoğun bir duygu seline kapıldığım için kendimle dalga da geçmeden edemiyordum.

MZENSK’Lİ LADY MACBETH

Şostokoviç’in Mzensk’li Lady Macbeth operası çarpıcı bir *Lady Macbeth* uyarlaması.

Rossini’de de Verdi’de de bir dizi rastlantısal olaylara dayanan konunun tek amacı dinleyicileri büyülemek. Bu bağlamda opera



Mzensk'li Lady Macbeth

66

librettoları da yoğun duyguların çatıştığı bir müziğin hizmetinde biçimlendiriliyor. Şostokoviç'in yirminci yüzyılın başlarında bestelediği *Macbeth* operasıysa modern bir opera olarak tam tersine bir yol izliyor.

Şostokoviç librettoyu Rus yazarı Leskov'un *Mzensk'li Lady Macbeth* öyküsünden almış. Bizim okuyucumuzun da geçen yıl çıkan öykü seçkisi *Büyülü Gezgin*'den tanıdığı Nikolay Leskov bu öyküde taşrada tekdüze bir yaşamın içinde can sıkıntısından boğulan bir kadını anlatır: Katarina erken yaşta zengin bir tüccarla evlendirilmiştir. Mutsuz bir evliliği olduğu gibi, yaşamına da anlam katabileceği hiçbir şeyi yoktur. Anne olamadığı, özellikle de bir oğul doğuramadığı için kayınpederi tarafından sürekli aşağılanır. Depresif duygular içinde boğulurken işçilerden Sergey'e âşık olur. Bu gizli âşk da onu tam bir yıkıma sürükler. Önce Sergey'le arasındaki ilişkiyi keşfeden kayınpederini zehirler, sonra kocasını öldürür, en sonunda da Sergey'le evlenerek

eşinden kalan mirası kullanabilmek için akrabalarından küçük bir çocuğu öldürür.

Leskov mesafeli bir dille zaman zaman alaylamayla sıradan bir kadının bir katile dönüşünü anlatırken, kadını elinde oyuncak eden Sergey'e de yoğun bir eleştiri getirir. Amacı kadını katıksız bir câni olarak sergilemek değil, içinde bulunduğu koşullarda nasıl câniye dönüşebileceğini göstermektir. Ne var ki ilişkileri ve çatışmaları tetikleyen ataerkil sistemi hiç sorgulamaz. İşte Şostokoviç'de tam bu sorunun üzerinde durarak erkekler tarafından kuşatılan bu kadının çıkmazını gösteriyor.

Lady Macbeth'i sahneleyen Doğu Alman kökenli ünlü opera yönetmeni Harry Kupfer (Müzik yönetmeni ünlü Rus orkestra şefi Kirill Petrenko) Brecht'den ve epik tiyatrodan çok etkilenmiş. Sahne ile arasında belli bir uzaklık kurarak karakterler arasındaki çatışmaların net çizgilerle çıkartılması, kişilerin en duygusal anlarda bile rollerinin

dışına çıkıp uzun uzun ne yaptıklarını anlatmaları, taşlama ve kara mizah ağırlıklı yabancılaştırma öğeleri buna örnek veriyor. Bu bağlamda en çarpıcı sahnelerden birini kayınpeder Boris'in ölümüne işçilerin tepkisi veriyor: "Efendimiz bir timsah kadar kötüydü, fareler gibi öldü", diye bağışmaları, hemen ardından da: "Boris bizi neden terk ettin, sensiz ne yapacağız?" diye ağlaşmaları şaşırtıcı bir yabancılaştırma etkisi oluşturuyor. Öte yandan kişiler arasındaki bireysel çatışmalar da hep buna benzer çelişkiler içinde toplumsal ve politik bağlamı içinde gösteriyor.

Olayların geçtiği mekân büyük bir fabrika. Labirentimsi görüntüsüyle, inişli çıkışlı merdivenleriyle Escher'in resimlerini anımsatan bu fabrika tam bir çöküntü yuvası. Her yer dökülüyor. Gösterilen kokuşmuş, yozlaşmış bir dünya. İnsanlar da bu dünyanın içinde hapsedilmiş kuklaları andırıyorlar.

Şostokoviç'de Katarina'nın hapsedildiği bu dünyanın içindeki bunalımı ve çıkışsızlığı her sahnede hissediliyor. Bu bağlamda metnin orijinalinde de radikal değişiklikler yapılmış. Leskov'da Katarina ard arda üç kişiyi öldürürken, Şostokoviç'de sadece kayınpederini öldürüyor, kocasınıysa Sergey çatışma ânında vuruyor, öyküde öldürülen çocuksa operada hiç yer almıyor. Öte yandan Şostokoviç'de toplumsal arka planı oluşturan kalabalık sahnelerdeki fabrika işçileri ve güvenlik görevlileri de alabildiğine yozlaşmış bir dünyanın insanları olarak gösteriliyor. Sözgelimi işçilerin yaşlı ahcı kadını tâciz etmeleri, polislerin rüşvet peşinde koşmaları, finalde yakalanarak Sibirya'ya gönderilen Katarina ve Sergey'in diğer suçlularla birlikte alabildiğince aşağılanmaları, vb. sahneler buna örnek veriyor.

Katarina'nın en büyük yanıışı kendini tabuta konulmuş bir ölü gibi hissettiği bu dünyadan çıkışı aşk ve cinsellikte bulması. Yoğun bir duygu fırtınasına kapıldığı anda dönüşü olmayan bir yola giriyor. Çünkü



üçkâğıtçı Sergey Katarina'yı yükselmek için sadece araç olarak kullanıyor. Katarina'ysa kendini öylesine ona kaptırmış ki ne olup bittiğini anlayamıyor bile. Katarina'yı oynayan Anja Kampe gerek billur gibi berrak sesi, gerek enerji dolu oyunculuğuyla çöküş içindeki ölü dünyaya bir direnişi dile getiriyor. Yaşamı savunduğu için öldürmesi şaşırtıcı bir çelişki oluşturuyor.

Sahne yorumunda Katarina'nın kuşatılmışlığı grotesk figürler ve hayal ve gerçek karışımı sahnelerle öyle bir vurgulanıyor ki içine düştüğü çıkmazı kavrayabiliyoruz; dahası ona üzülüyor ve acıyabiliyoruz. Karısından mutlak itaat bekleyen koca göbek zengin kocasının kayıtsızlığı; gelinini adım adım takip ederek sürekli tâciz eden kayınpederin iğrençliği; Katarina'yı baştan çıkararak ustabaşı Sergey, oynadığı kedi fare oyunu genç kadının kuşatılmışlığına tipik bir örnek veriyor.

Şostokoviç'in bu operasının en çarpıcı yanı bir kadının katile dönüşmesini anlatırken toplumsal cinsiyet izleğini bir an bile gözden yitirmemesi. Bu açıdan Leskov'da Katarina'yı kuşatan ataerkil dünya doğal kabul edilirken, Şostokoviç'in operasında özellikle sorgulanıyor. Harry Kupfer de Şostokoviç'e yine aynı doğrultuda bir yorum getiriyor.



ÇOK FARKLI YAŞANTILAR

Rossini ve Verdi'de kadın konusu gerek konunun yoğuruluşu, gerek müziğin büyüleyiciliğiyle doğrudan duygulara seslenirken 19.yüzyıla özgü bir romantizm içinde yoğuruluyor. Her iki operada da ortam ve koşullar gösteriliyor ama eleştirel bir bakış getirilmiyor. Geleneklerin olumsuz etkisi, ataerkil bakış, kadının hiçe sayılması, din ve militarizmin etkisi, bütün bunlar önüne geçilemez bir kadermiş gibi gösteriliyor. Ama sahne yorumlarında, özellikle de Kusej'in yorumunda bu bakış aşılımaya çalışılıyor.

Şostokoviç'teyse müzik, libretto ve sahne yorumu birbirini tamamlayan bir bütünü oluşturuyorlar. Harry Kupfer operaya Kusej'in yaptığı gibi yeni ya da karşıt bir bakış getirmiyor, tıpkı Brecht oyunlarında olduğu gibi derinlemesine bir çalışmayla operayı sahneye taşıyor.

Sonuçta her üç operadan da çok etkilendim. Ama birbirinden çok farklı yaşantılardı. Sözgelimi Verdi'de kendimi duygularıma

kaptırmanın tadını çıkartırken, Şostokoviç'te Brecht'in de söylediği gibi eğlenerek ve gülerек düşünme, tabii zaman zaman da duygulanmanın keyfini yaşadım.

En hoşuma giden de Opera Festivali bağlamında sahnelenen her operayla ilgili kapsamlı bir kitaptı. Bu kitaplarda librettolar yer aldığı gibi söz konusu operayla ilgili kapsamlı bilgiler de var. Dramaturgi notlarından yönetmenle yapılan röportajlardan ve tarihsel ve kültürel art alan bilgisinden bugüne yapılan göndermeler kadar çok zengin bir malzeme sunan bu kitaplar Berliner Ensemble'de Brecht'in dramaturji ve çalışma notlarını ya da Berlin Schaubühne'de yetmişli yıllarda yapılan büyük prodüksiyonlar için hazırlanan malzeme kitaplarını hatırlattı. Bu kitaplar hâlâ büyük bir hazine gibi kitaplığında durur. Bugün de operanın yeni sahne yorumlarının irdelendiği malzeme kitapları çıkararak düşünsel bir tartışma ortamı yaratabilmesi çok sevindirici.



Kültürlerarası Bir Uyarılama: Bir Halk Düşmanı'ndan Bir Olay'a

XUAN HU

ÇEV. EYLEM EJDER

Dijital beşeri bilimler yönteminin pratik bir uygulaması olan IbsenStage veritabanı, içlerinden 116 tanesi Çin'e ait olmak üzere dünyanın her yerinden 15.000'den fazla Ibsen prodüksiyonlarının kayıtlarını topluyor ve toplamaya devam ediyor. (1) Yıl sıralamasına göre Çin'deki performansları sorguladığınızda her bir performansın teker teker çizgi grafiğiyle sunulmuş bir yerleşim planını görebiliyorsunuz. *IbsenStage* veritabanı kayıtları temel alınır, *Nora Bir Bebek Evi* kuşkusuz 1914'den beri Çin sahnelerinin en popüler Ibsen oyunudur, her ne kadar oyunların sahnelenme sıklığı -2006 (2) yılı hariç - giderek azalsa da. Bu arada, ikinci en popüler ve en çok sahnelenen Ibsen oyunu ise 1927 yılında Çin sahnelerine ilk kez çıkışından bu yana ilgiyle karşılanan *Bir Halk Düşmanı*'dir.

Nora Bir Bebek Evi oyunu Çin kadınlarını toplumsal cinsiyet eşitliği ve özgürlük için mücadele etmeye yüreklendirmesi ve bir dönemin ulusalcı partisi ile gizli komünist

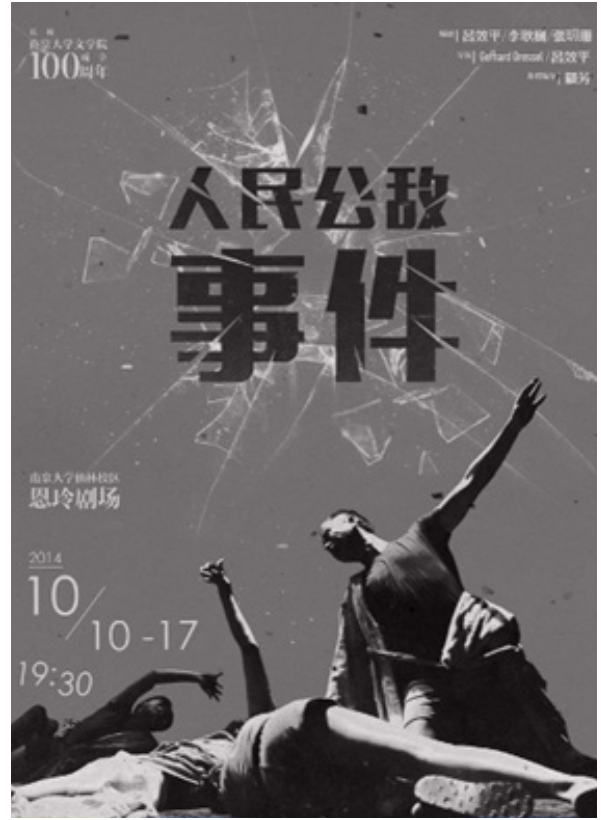
örgütlenme arasındaki çatışma olarak yorumlanması nedeniyle Çin'de tarihsel bir öneme sahiptir. Benzer şekilde *Bir Halk Düşmanı* oyunu da 1990'lardan bu yana Çin'de süregelen belirgin ekonomik ve toplumsal dönüşümler nedeniyle kendine bir yer bulabilmiştir. Çünkü bireycilik ya da bireyselliğe yönelik farkındalık giderek artmakta hatta insanlar bunu çoktan sorgulamaya ve kolektivizm (toplulukçuluk) fikriyle çatışmaya başlamıştır.

Bu yazıda Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı* oyununun çağdaş Çin dünyasında nasıl yerleştirildiğini tartışmak üzere yalnızca bir performansı, 2014 yılında Lv Xiaoping'in (3) kültürlerarası bir uyarılama olarak yeniden adlandırdığı *Bir Halk Düşmanı Olayı* odağa alınacaktır. Resmi ve resmi olmayan yorumlara göz atarak bu uyarılamanın nasıl gerçek bir olaya dönüştüğünü ve birey ile topluluk, kişi ile kurum ve elbette insan ile doğa arasındaki iktidar ilişkilerini nasıl sorguladığı tartışılacaktır.

Bu yazı, bireycilik fikrinin farkındalık kazanması, bilhassa bu bireycilik ile toplulukçuluk fikirleri arasındaki çatışmanın ailesel, toplumsal, ekonomik, siyasal, hatta çevresel alanda daha görünür olmaya başlamasıyla Çin'de *Bir Halk Düşmanı* uyarlama ve sahnelemelerinin artışı arasında bir ilişki olduğunu varsayıyor. Erkek ile kadın, azınlık ile çoğunluk, resmi ile gayri resmi, insan ile doğa arasındaki dinamik iktidar ilişkilerini vurgulamasıyla *Bir Halk Düşmanı Olayı* (4) oyunu Ibsen'in yüzyılı aşkın sorunsalının çağdaş Çin insanının bireycilikle mücadelesini nasıl yankıladığını ve aynı esnada engelleyici iktidar biçimlerinin nasıl içiçe dokunduklarına dair bir tartışma zemini sunuyor.

Bir meta-dram olarak kurgulanmış *Bir Halk Düşmanı Olayı* uyarlaması, bir depoda *Bir Halk Düşmanı* oyununu prova ederek insanların dikkatini su kirliliğine çekmeye çalışan, Huai nehri kenarında büyümüş, bir grup Çinli yüksek öğretim öğrencisini konu ediyor ve böylece asıl metnin arka planını değiştirmiş oluyor.

Oyuncu kadrosu çifte rollere sahip: uyarlama metnin içindeki karakter ve uyarlama içindeki *Bir Halk Düşmanı* oyununun bilinen karakterleri. Adının sözcük anlamı hayâl, rüya olan anakarakter Li Xiang, Dr. Stockmann rolünü oynuyor. Sahnede bireysellik fikrinin vücuda gelmiş hali olan Li Xiang aynı zamanda prova sorumlusudur. Kuralların meşruiyetini sorgulamaktan yana olan Li, her fırsatta gerçeklere bağlı olmak ve başkalarına karşı sorumluluk duymanın doğruluğundan söz eder. Oyun ilerledikçe bu ısrarı, gittikçe kinayeli bir hâl alır, zira su kirliliğine sebep olmakla suçladığı ve bu yüzden mücadele ettiği kişi aslında uzun süredir çalıştığı kağıt fabrikasının gizli patronudur. Oyunun diğer karakterleri ise hayattan farklı beklentileri olan insanlardır.(5) Karakterler provanın gidişatını tartışırken ister istemez ailesel ve kurumsal alanlarda bireyciliğin yahut



Bir Halk Düşmanı Olayı'nın afişi. Sahneleyen: MFA Nanjing University, Nanjing Enling Theatre (2014)

bireyselliğin ne ifade ettiğini ve bugün Çin'de geçerli olup olmadığını tartışırlar.

Uyarlama, tam da Çin'de bir dizi ciddi su kirliliği sorunları baş göstermişken Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı* oyununu bir *Olay*'a dönüştürebilmek için kaynak metnin bazı bölümlerini seçmiştir. Ortaya çıkan yeni oyunun gayesi ise kişinin kendisine ve hakikate bağlı olmakla kurumsal güç odaklarına biat etmek arasında seçim yapma zorunluluğunu gündeme getirir. Ne var ki, oyun nihai bir çözüm sunmaz, yine de kendi içerisindeki bu sorunsallaştırma tam da toplulukçuluk fikrinin (kolektivizm) şiddetine maruz kalan bireysellik fikrine dair artan bir farkındalığı yansıtır. Dahası, hem uyarlama hem de performansın kendisi resmi ağızlarda oldukça olumsuz yorumlanır (6) ki, sırf bu yüzden

oyunun yönetmeni ve uyarlayanı, Nanjing Sanat Okulu'na uyarlamayı vermekten vazgeçer ve ticari kaygı gütmeyen oyunu sahnelemeye karar verir. Böylelikle *Bir Halk Düşmanı Olayı*' gerçekte bir *olaya* dönüşür.

Oyun talk show programı yapan isimsiz iki rol kişinin provanın arka planında neler yaşadığını eğlenceli bir üslupla anlatmasıyla başlar zira bu sahne bu isimsiz oyun kişilerinin oyunun devamında daha ciddi konuları tartışmak üzere ikinci ve üçüncü kez sahne alışlarından oldukça farklıdır. Kendini Dr. Stockmann'la özdeşleştiren Li Xiang gayet iyimser ve etkin bir delikanlıdır. Kasabadaki Huaihe nehrinin kirliliğini eleştirmek için sahneledikleri *Bir Halk Düşmanı* oyununun provasına arkadaşlarını çağırmıştır. Kağıt fabrikası sahibinin kızı Chen Ge ile olan konuşması sayesinde seyirciler anlar ki bu genç kendini topluma ve başkalarına karşı sorumluluk duyan, idealist ve saf zihniyetteki bir hakikat beğçisi olarak yetiştirmiştir.

Diğer taraftan, ağabeyi Peter Stockmann rolünü oynayan oyundaki diğer önemli kişi Wu Zhiyuan ise hem prova esnasında hem de prova dışında Li Xiang ile sürekli çatışma halindedir. *Bir Halk Düşmanı Olayı*'nda Wu Zhiyuan okuldan yeni mezun olmuş, siyasal hırsları olan ve hükümet için çalışmak üzere sınavlara hazırlanan biridir. Oyunun ilk çatışması Wu Zhiyuan'ın Dr. Stockman rolünü tasvip etmemesinden provanın içeriğine değin bir dizi konu hakkında Li Xiang'a karşı çıkmasıyla prova dışında vuku bulur. Acı ama gerçekte, Wu, Lia Xiang'ın *Bir Halk Düşmanı*'nı sahneleme fikrine sıcak bakmaz ve su kirliliğinin ardındaki ekonomik çıkar zincirine işaret eder.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Çin, sosyalist bir devlettir ve bunun belirgin göstergesi olarak topluluk fikri bireyden daha baskındır. Tarih boyunca toplulukçuluk (kolektivizm) ekonomik ve toplumsal değişimlere uygun olarak Maoist kolektivizm, ulusalcılık ve vatanseverlik şeklinde

seyretmiştir. Ekonomi alanındaki kimi akademisyenler, sosyalizm adına bireycilik gibi ortaya çıkan yeni fikirleri bastırarak komünist parti hükümetinin meşruiyetini destekleyen ekonomik bir perspektiften sosyalist ideolojiye katılmışlardır. Gries'in tanımladığı gibi (7) hızlı ekonomik ve toplumsal değişimlerin ardında, bireylerin öz saygısı ulusa duyguları duygusal ve düşünsel bağlarından, bunun göstergesi olan komünist parti üyeliğinden ibaretti.

Bireycilik ile kolektivizm arasındaki çatışma siyasal bir düzeyde tartışılmaz ama bu çatışma etik alana nüfuz eder. Yani, insanlar şayet gündelik yaşamlarında farklı görüşlerin sesleri olurlarsa eleştirilecek hatta yargılanacaklardır. İşte, Li Xiang iktidarın meşruiyetini yargulamak için sorular sorar ve çocukluk anılarından hareketle bu güç mekanizmasında aynı anda çalışan bir çifte standardı fark eder. Fakülte yönetimi ilkokulun önündeki çim yola basılarak yürünmesini yasaklamıştır ancak bu kestirme yolun yapılmasına karar veren de aynı fakültedir. Li Xiang kurallara saygı gösterdiği için haklı olduğunu biliyordur ne var ki bu saygısı hiçbir vakit onaylanmamıştır. Haklı olma standardı elbette çoğunluğun seçimidir. Bu noktada, Li Xiang Dr. Stockmann'la benzer bir ikilemi paylaşır.

Bu esnada, daha önce sözü edilen isimsiz iki karakter ikinci kez sahnede belirir ve sahne arkasında çıkardıkları abaküs sesleriyle hâyâller ile açgözlülük arasındaki ilişkiyi tartışırlar. (8) Sahne önünde yerde duran bir çift oyuncak köpek yavrusu ise ekonomik çıkarlarla manipüle edilerek mekanikleşmiş insan yaşamını imler. Aslında bu sahne seyirciyi, ekonomik gelişme yolunda gayret sarfeden Çin'de insan hayatının nasıl da paranın etkisi altına girdiğini sorgulatmanın dolaysız bir yoludur. Ne var ki bu denli ciddi bir sorunu ortaya koyabilmek için çok akıllıca bir yol değildi, çünkü siyasal propaganda insanları toplulukçuluk fikrini düşünmeye ve ekonomik gelişmelere odaklanmaya



Oyuncuların bir ağızdan aynı sözleri tekrarlaması dışarıdan gelen bir ışıkla aniden kesilir.

teşvik ettiği için insanların çoğu bu durumu sorgusuz sualsiz kabulleniyordu.

Gerçek şu ki, oyunda bireycilik ahlak kurallarıyla bastırılmaya çalışıldığında, çocuk kaçırma gibi bu ahlâka uygun düşmeyen olaylar da oyunun tartışma konusu olmaya başlamıştır, üstelik tam da sahnede ailenin sorumluluğu ve önemine vurgu yapılırken. Çin toplumu için aile mefhumu ciddi bir yüküdür, haliyle ailenin çıkarlarına uygun düşmeyen şeylerden mutlak surette ödün vermek gerekecektir. Bu yüzden kişisel hissiyatlar yeterince saygı görmez.

Oyunda bireyseliğe yönelik artan farkındalık ile kolektivizm fikri arasındaki çatışma, Li Xiang'ın provanın devam edip etmemesi yönünde oy kullanmayı önermesiyle gösterilir. Ekonomik çıkarlar ve hayatın gerçekliklerinden dem vuran diğer

oyuncuların karşısında farklı görüşü temsil eden tek kişi Li Xiang'tir. Yalnız ve mutsuz kalan Li, sonunda deliye döner. Sahnede umutsuzca, avazı çıktığı kadar bağırmağa başlar: “Ne zamandan beri bu kadar yalan söyler olduk, daha ne kadar yalan söylemeye devam edeceğiz? Hiçbir kıymeti olmayan bu riyakâr yaşamı yok etmek istiyorum artık.”

Oyun biterken sahnenin arka duvarından Ibsen'in resmi salınır, bu esnada bütün oyuncu kadrosu hep bir ağızdan “Ne yazık ki, izlediğimiz yeni kuşağın geleceği ya karanlık ya da gösterişten ibaret bir beyhudelik içinde. Çünkü bilgi ile ondan duyulan şüphe arasındaki bu mücadeleler yüzünden, değerlerden yoksun, her gün biraz daha yaşlanıyoruz.” Oyuncular, bu replikleri gittikçe artan gür bir sesle bir kaç kez tekrarlar, ta ki dışarıdan gelen ışıkla

aniden durduruluncaya kadar. Daha önce olduğu gibi yönetmen bu sahnede seyircide şok etkisi uyandırmayı, bu yolla birbirinden farklı hayatlar yaşayan insanoğlu hakkında sorular sordurmayı amaçlamıştır.

Bu uyarlama aracılığıyla ortak ilgi ve çıkarlarla biraraya gelmiş belli bir grubun etik adı altında nasıl bir kolektiviteye dönüştüğü ve bu iki ideolojinin nasıl olup da çifte bir standard sisteminde çatışma yaşadığı ve nihayetinde bu çatışmanın ardında yatan siyasal, ekonomik güçler açığa çıkarılmaya ve sorgulanmaya çalışılmıştır. Bu mücadele ve dinamik güç ilişkileri uyarlamanın kendisinde de ortaya çıkmış, bu sayede çağdaş Çin hayatında bireyciliğe dair farkındalığın artışı gözlemlenebilmiştir.

Xuan Hu: Çin, Nanjing Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü'nde doktora öğrencisi. Bu yazı, Norveç Bilimsel Araştırmalar Kurulu tarafından desteklenen 'Kültürler Kavşağında Tiyatro' adlı projenin bir bölümüdür.

- 1) Julie Holledge, Jonathen Bollen, Frode Helland and Joanne Tompkins.2016. A Global Doll's House (Küresel Bir Bebek Evi). London: Palgrave Macmillan.
- 2) Ibsen'in yüzüncü ölüm yıl dönümü anısına 2006 yılı Ibsen Yılı seçilmiştir.
- 3) Oyunu uyarlayan ve yöneten Lv Xiaoping, Nanjing Üniversitesinde tiyatro profesörü, Çin Tiyatrolar Birliği ikinci başkanı. IbsenStage veritanında 2005'ten 2014 yılına dek verileri girilmiş bu uyarlamanın altı farklı versiyonu bulunabilir.
- 4) Oyun metni 2007 yılında yayınlanmıştır. Lv Xiaoping, ed. 2007. Bir Halk Düşmanı Olayı. Beejing: Qunyan Press.
- 5) *Bir Halk Düşmanı Olayı* oyunun diğer karakterleri şöyledir: Zhao Menger; ün peşinde koşan profesyonel bir kadın oyuncudur, Bayan Stockmann'ın rolünü

oynar; Wu Zhiyuan, muhafazakâr bir yeni mezundur, çevre bakanlığa sınavlarına hazırlanmaktadır ve iç oyunda Peter rolünü oynar; Liu Xiaole, bir televizyon kanalında stajyerdir, iç oyunda Hovstad rolünü oynar; Chen Ge, Baiyun Kağıt Fabrikası sahibinin kızıdır, Petra rolünü oynar; Wwang Xiao, depo bekçisinin oğludur, Aslaksen rolünü oynar.

6) Oyun 2006'daki yüksek öğretim öğrencileri arasında düzenlenen tiyatro festivalinde büyük yankı uyandırmıştır. Hatta *Beijing Daily* gazetesi "*Bir Halk Düşmanı Olayı* oyunu bütün festivale bedeldi" diye yazmıştır. Nanjing Arts College (Nanjing Sanat Okulu)'nun başkanı Feng Jianging bu performansı "Beş Birlik" adlı ulusal sanatlar projesine aday göstermek için daha profesyonel bir hâle getirmeyi önermiştir. Bunun için Çin Tiyatrolar Birliği Genel Sekreteri Ji Guoping ve birliğin diğer alan uzmanlarını davet edip performansın siyasal duruşunun doğru olup olmadığını kontrol etmelerini istemiştir. Ancak Ji Guoping "Çin Komünist Partisi ve Çin hükümeti çevresel problemlerden fazlasıyla sorumludur. Ne var ki Çin Komünist Partisi ile Çin hükümetinin bugünkü koşullarını 150 yıl önceki Norveç burjuva hükümetinin koşullarıyla bir tutmak gülünçlükten başka bir şey değildir" diye eleştirdiğinde oyuna dair tüm olumlu yorumlar bir anda olumsuzla dönmüştür. Oyunu uyarlayan Lv Xiaoping bunu duyduğunda performansı ticari-amaçlı olmaktan çıkarmaya karar vermiştir. Yukarıda verilen bu bilgiler Lv Xiaoping ile yapılan bir söyleşiden alınmıştır.

7) Gries, P.H. 2004. *China's New Nationalism: Pride, Politics and Diplomacy*. Berkeley, CA University of California Press.

8) Abaküs, Çin'in geleneksel hesaplama aygıtıdır ve genellikle iş hayatı, para konusunda kurnazlıkla ilişkilendirilmiştir. Bu yüzden performansta abaküs kullanılması ve çıkardığı özel ses bu ilişkilere gönderme yapmaktadır.



Ege'den İki Festival Bir Oyun

NALÂN ÖZÜBEK

74

Tiyatro festivalleri her geçen yıl gözle görülür bir hızla artarken tarihleri, süreleri, gösterim yerleri ve yan etkinliklerinin değişim gösterdiğini görüyoruz. Bir diğer deyişle neredeyse bütün bir yıla yayılan festivaller, ayına, mevsimine, coğrafi yapı ve hava şartlarına göre farklı mekânlarda, her şeye rağmen gerçekleştiriliyor. Kültür Turizm Bakanlığı'ndan destek göremeyen tiyatro sevdalıları, belediyelerden, o da olmadı kendi ceplerinden masraflarını karşılayarak farklı il/ilçelerdeki gönüldaşlarıyla bir araya geliyor.

Bu yıl, bu festivallerden ikisine katılma fırsatı buldum; Deneysel Tiyatro Komünü ve Karaburun Belediyesi'nin düzenlediği 6. Karaburun Sokakta Tiyatro Festivali ve Kuşadası Belediyesi 1. Tiyatro Festivali.

KARABURUN FESTİVALİ “SANAT VE ADALET”

Karaburun Sokakta Tiyatro Festivali 27 Temmuz'da başlayıp dolu dolu 4 gün sürdü. Deneysel Tiyatro Komünü'nün yanı sıra Festival'e İlker Kılıçer, Duvarı Karşı Tiyatro

Topluluğu, Ege Halk Tiyatrosu, Toprak Sahne Tiyatrosu, Eskişehir Sanat Tiyatrosu, Bir Varmış Bir Yokmuş Doğaçlama Tiyatro Ekibi oyunları ile katılırken fotoğrafçılık, Oyunculuk, Seramik, Şan, Yazarlık, Yaratıcı Drama ve Sinema Atölyesi de festivalin artı değerlerindendi. Programda ve duyurularda yer almayan sürpriz atölye de “mutlu insanların güne başlarken yaptığı 6 şey”den biri olan yoga atölyesiydi.

Festivale damgasını vuran bölümü ise “Sanat ve Adalet” ana başlığı altında düzenlenen çalıştaylar oluşturdu. “Sanat-Hukuk İlişkisi”, (hava muhalefeti nedeniyle tamamlanamamış olsa da) “OHAL ve KHK Kısılcacında Sanat”, “Sanatın Sosyal Adalet ile Etkileşimi”, “Sanatta İşlenebilecek Suç Yoktur” başlıklı çalıştaylara Sera Kadıgil, Orhan Alkaya, Orhan Aydın; Eşber Yağmurdereli, Özlem Altınok, Berfin Emektar, Orçun Masatçı; Özgür Başkaya, Kemal Oruç, Orhan Aydın, Onur Çatal, Metin Güler; Önder Abay, Ebru Atila Sagay katıldı.

Temel Demirer'in “Sanat ve Adalet Söyleşisi” ve Praksis grubunun konseri



Mordoğan halkı ve tatilcilerinin meydanı tıklım tıklım doldurduğu festivalin iki değerli etkinliği oldu.

“Çadırını da Al Gel” sloganıyla çok sayıda tiyatrosever gence ulaşan Karaburun Sokakta Tiyatro Festivali ekibine, katılımcılara ve emeği geçen herkese gönülden teşekkürler, tebrikler.

KUŞ ADASI FESTİVALİ “BARİŞ VE DOSTLUK”

“Barış ve Dostluk” temasıyla yola çıkan Kuşadası Belediyesi 1. Tiyatro Festivali, ilk kez 2015 yılında seyirci karşısına çıkan Kuşadası Belediye Tiyatrosu’nu daha fazla kitleye ulaştırmak, var olan özel ve amatör tiyatro gruplarını desteklemek, tiyatro sanatındaki üretim kalitesini artırmak ve toplumla tiyatro sanatı arasındaki bağı güçlendirmek amacıyla gerçekleştirilmiş bir festival.

Tiyatronun Genel Sanat Yönetmeni Nurten Helik’le yaptığımız kısacık söyleşiye öğreniyoruz ki, kurulduğu yıl Kuşadası çevresinde 7 köye oyun götürülen; 2016’da tamamen amatör kadınların bir araya

gelmesiyle Kuşadası Belediyesi Kadın Tiyatrosu birimini oluşturan tiyatro, Gençlik ve Çocuk Tiyatrosu birimlerini de aynı yıl Kuşadası sakinleriyle buluşturmuş. Festivalin uzun soluklu olmasını sağlamak için ise Festival Komitesi, oyunların değerlendirilmesi aşamasında uzman kişilerden yardım almak, profesyonel ve amatör tiyatro topluluklarını bir araya getirerek bilgi ve deneyim akışını sağlamak, halkı tiyatro içine alacak unsurlar üzerinde çalışmalar yapmak gibi, bir festivalin ‘olmazsa olmaz’ unsurlarını kendilerine düstur edinmiş.

Kuşadası Belediyesi 1. Tiyatro Festivali, Ağustos’un ilk günü beldenin hemen hemen tüm sokaklarını kostümleriyle, aksesuarlarıyla gezen katılımcı ekiplerin, oyuncuların, performansçıların kortejiyle başladı. Halkın festival etkinliklerine katılmasını sağlamanın en önemli yöntemlerinden biri olan yürüyüş, İsmail Cem Meydanı’nda kurulan platformdaki açılış konuşmaları, Kuşadası Elifname Tiyatrosu’nun sergilediği bir kısa oyun, dans ve performans gösterileriyle devam etti.



Kuşadası Kervansaray ve Erkan Yücel Sahnesi'nin yanı sıra Güzelçamlı ve Davutlar'da da oyunların sahnelenmesini sağlayacak ve günde en az 3 oyun izlenmesine olanak verecek şekilde hazırlanan programda, Muhammet Uzuner'in "Oyunculuk" üzerine bir söyleşisi de yer aldı.

Tiyatro Ütopya, Zula Performance, Depo, Rafine Sanat, Söke Şehir Tiyatrosu, Mahallenin Gençleri, Eskişehir Sanat Tiyatrosu, Ankara Deneme Sahnesi, Balıkesir Sanat Merkezi, Denizli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu ve İstanbul Barosu Tiyatrosu'nun oyunlarını izleme şansını bulduğumuz festivalin atölye çalışmaları; "Türk Tiyatrosunun Gelişimi" (Yar. Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya), "Devinim Oyunculuk Atölyesi" (Elif Ongan Tekçe), "Fiziksel Tiyatronun Temel İlkeleri" (Güray Dinçol) ve "Tiyatroda Makyaj Teknikleri" (Öğr. Gör. Neriman Eröz) başlıklarını taşıyordu. Yoğun katılım alan bu atölyeler, tek günle (3 saat) sınırlı tutulmasaydı sanırım daha doyurucu olacaktı,

açıkçası tadı biraz damağımızda kaldı.

Festival Komitesi, katılımcılarına, konuklarına doğa gezilerini de ihmal etmedi. Milli Park, birbirinden çekici 4 koyu, yeşillikleriyle yarışan bitkileri ve hayvanat bahçesiyle Kuşadası'na birçok anlamda âşık olabileceğiniz güzellikte. Şirince gezisiyse daha çok bir kültür gezisi oldu diyebiliriz. Nesin Vakfı Matematik Köyü ve hemen yanı başındaki Tiyatro Medresesi festival programının en keyifli gezisiydi.

Kısa sürede, zorlu uğraşlarla ve gönüllülük esasıyla kotarılmış festival, Güvercinada'nın müthiş manzarası eşliğinde gerçekleştirilen kapanış kokteyliyle bitti. Uzun yıllar başarıyla devam etmesini dilediğimiz festivalin emekçilerine, destekçilerine teşekkür ederiz.

BODRUM'DA GÜLÜMSETEN BİR TOPLULUK

Temmuz ayı ortasında Bitez, Bodrum'da bir tiyatro oyunu izlemek çok şaşırtıcı bir durum değil ama bu, kış aylarında da perde açacak bir oyun olunca sevindirici de oluyor.

Arif Akkaya ile Nejat İşler'in "Bodrum'da tiyatroya dair ne yapabiliriz" konuşmalarından yola çıkarak, Muğla Üniversitesi GSF, Tiyatro Bölümü öğrencileriyle beraber oluşturduğu Bodrum Deneme Sahnesi (BDS)'nden söz ediyoruz. BDS, Temmuz ortalarından bu yana Bitez, Masal Mekân'da William Mastrosimone'nin yazdığı *Uçlar* adlı oyunu sahneliyor.

Mastrosimone'nin, bir arkadaşının tecavüze uğraması ve saldırganın yeterli ceza almamasından etkilenerek kaleme aldığı *Uçlar*; şiddet, taciz, savunma, psikolojik tahribat, adalet kavramlarının iç içe geçtiği, seyirciye biteviye sorular sorduran bir oyun. Özlem Uslu, Mehmet Altıntaş, İrem Ersoy ve İlkay Zengin'in rol aldığı *Uçlar*, 18 Eylül'den itibaren her Pazartesi, Salı 20.30'da, Bitez Masal Mekân'da izlenebilir. Oyunun yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlenen Arif Akkaya ile BDS'yi, yeni projelerini ve Bodrum'da tiyatro yapmanın olanaklarını konuştuk.

Nalan Özübek: *Nasıl kuruldu BDS, ne tür bir ihtiyacın sonucu olarak oluştu tiyatro kurma fikri?*

Arif Akkaya: Şubat 2016'da başladı Nejat İşler'le konuşmalarımız; Gümüşlük'te, Bodrum'da ne yapalım, bu toprakların sosyo-kültürel yapısına uygun ne yapmamız gerekiyor tiyatro adına, şeklindeydi. Koşullar göz önünde bulundurularak bu fikir oldukça gelişti. Aslında BDS'yi, buradaki konservatuvarlı öğrencilerin eğitim alacağı bir laboratuvar gibi düşündük. Amaç, İstanbul'dan, yurt dışından gelecek hocalarla oyuncularda gördüğümüz eksikleri atölye çalışmalarıyla gidermek, gelişimlerini tamamlamak, bir yandan da bir repertuar tiyatrosu oluşturmaktı. Benim yapmak istediğim oyunlardan ya da kendiliğinden doğacak yeni yazımlardan, kurulu oyunlardan oluşan bir repertuar tiyatro oluşturmaktı.

Bodrum Deneme Sahnesi ismini, her ikimiz de çok sevdik. Adını koyarken de amacını vurguladık biraz, bir şeyleri inceleyip, deneyip hayata geçirmek üzere kurulu bir tiyatro. Nejat'la kurduğumuz bir isim babalığı var ve yapmak istediğim çok oyun var. İlk olarak Ayşe Bayramoğlu'nun yazdığı *Beyaz Yalanlar*'ı oynadık. Ardından atölye çalışmaları başladı *Uçlar* için. Disiplinden başlayarak, oyuncularda eksik gördüğümüz alanlarda atölye çalışmaları yaptık. Biraz algılarını açmaktı niyetimiz, sonra zorlu bir provaya girdiler. Bir buçuk aylık bir zamanda da "Uçlar"ı çıkardık.

Kimlerle ve ne tür atölyeler gerçekleştirildi?

Ragıp Yavuz ile "Kuramsal Sahneleme ve Yönetmenlik", Sinem Özlek ile "Dramaturji", Nihal Kaplangı ile "Kostüm Tasarımı", Cihan Aşar ile "Dekor Tasarımı", Okan Patirer ile "Pantomim", Kemal Yiğitcan ile "Işık Tasarımı", Yiğit Sertdemir ve Beyti Engin ile oyunculuk metotları üzerine atölyeler gerçekleştirdik. Bununla birlikte; Sezai Altekin, Tarık Papuççuoğlu, Alp Öyken ve Volkan Sağırosmanoğlu gibi usta oyuncular, söyleşilerle tecrübelerini aktarıp büyük destek verdi.

Gelecek dönemlerde de repertuar tiyatrosu olarak mı ilerlemeyi düşünüyorsunuz?

Evet çünkü yapmak istediğim çok oyun var ve daha çok mekân tiyatrosu yapmak istiyorum. Bana da, oyunculara da, bence seyirciye de cazip gelecek olan o. Mesela Özen Yula'nın *Ay Tedirginliği*'ni sahilde, 40 – 50 seyirciyle yapmak istiyorum. Motorla gidecekler, o kadınla adamın yaşadığı sahildeki o anla buluşacaklar ve, diyelim bir buçuk saat, oyunu seyredecekler, motorla geri dönecekler. Meydanda, meydan sahne gibi, köylerde tiyatro yapmak gibi. İtalyan sahneye açıkçası pek girmek istemiyorum. Vitrin tiyatrosu gibi, yurt dışında yapılan ya

da barda geçecek bir oyun yapmak istiyorum. Daha çok butik işler yapıp biraz daha kalıcı bir tiyatro haline getirmek istiyorum. İnsanların merak ettiği, biraz atmosfere dair oyunlar yaptığım zaman, hem daha keyifli hem yaratım anlamında daha yüksek yaratımların olacağına inanıyorum. Biraz daha zor koşullarda, çetin mücadelelerle kazanılıyor onlar ama kolay lokmayı sevmiyorum. İtalyan sahneye girip seyirciye “bakın, size bir yalan söyleyeceğiz,” demeyi sevmiyorum. Mekânı da, oyuncuyu da, seyirciyi de biraz daha zorlayıp keyifle ve o zorluğun bütün koşullarında seyrettirmek istiyorum bundan sonraki projeleri. Tabii ki İtalyan sahne için de oyun yaparım ama büyük ihtimal bu butik işleri bitirdikten sonra düşünebilirim bunları.

Şimdiden netleşen projeleriniz var mı?

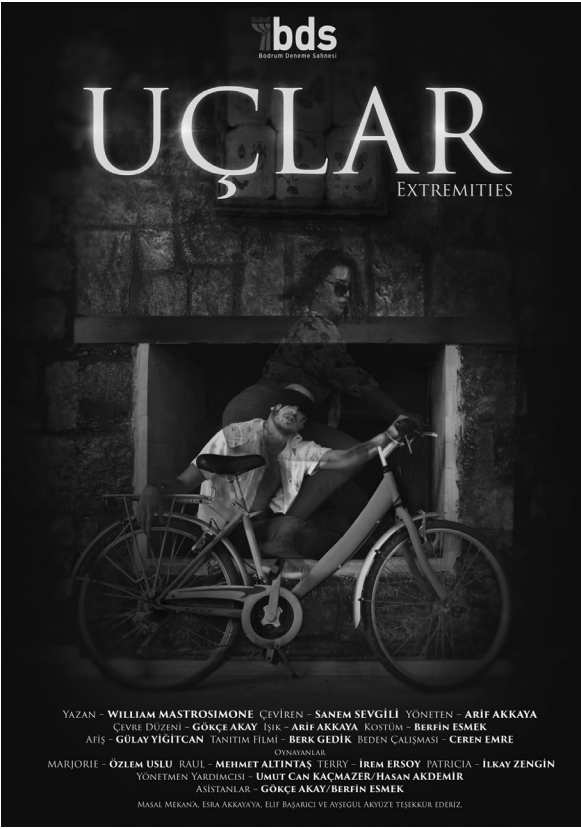
Ölmeden önce yönetmem gereken 99 oyun var, bunlardan bir tanesi Dejan Dukovski'nin *Barut Fıçısı*. Hemen sonra kalabalık bir kadro oluşturabilirsem Mario Giordano'nun *Deney* adlı romanından oyunlaştırma var. Filmi de yapılmıştı bunun. Onu da mekân tiyatrosu olarak bir garajın içinde düşünüyorum. Bir laboratuvarın içinde geçiyor, Amerika'da yapılan bir deney bu. Orta sınıf ve az gelişmiş sınıftaki insanlarla yapılan deneyde sağlık sorunları olup olmadığı araştırılıyor, 20 - 22 tane erkek 20 gün boyunca bir deneye tabî tutuluyor. Bu süreçte bir kısmına gardiyan, bir kısmına da mahkum kostümü veriliyor ve bir hapisanenin içine konuluyor. Zaman içinde koşullar değişmeye başlıyor, gardiyanlar gerçekten gardiyanlıklarını yapmaya başlıyor, işkence uygulamaya başlıyor ve 16. günün sonunda deney durdurulmak zorunda kalıyor çünkü 3 ölü var. İnsandaki erki, insandaki zalimliği gösteren güzel bir roman. Kendim oyunlaştırarak, bir iskele ya da bir laboratuvar kurup seyirciyi de o hapisanenin içinde dolaştırarak oluşturmak istiyorum oyunu. Seyircinin gezebildiği, hareket kabiliyetinin olabildiği oyunlar benim hayalim.

Arif
Akkaya



Masal Mekân'da oynuyorsunuz, Esra Akkaya'nın açtığı bir mekân yanılmıyorsa, nasıl koşulları?

Esra'yla Ocak, Şubat aylarında konuştuğumuzda neredeyse Esra'nın gözüne hiç bakmadım, sadece mekânı inceledim 1,5 saat boyunca, sonra “mekâna göz koydum, burada ‘Uçlar’ı yapabilir miyim,” dedim. Pazartesi ('off') günlerini bize ayırdı, bize destek oldu. Biz de elimizden geldiği kadar hem mekânı duyurmaya çalışıyoruz hem oyunu duyurmaya çalışıyoruz. Esra için de bizim için de Masal Mekân bir ilk, bu anlamda. Buradaki insanların, özellikle Bodrum'da yaşayanların bunu iyi duyup, oyunu seyredip sonra da ihtiyaç haline gelmesini sağlamak önemli olan. İnsanları bu mekâna çekmek gerekiyor. Bu hemen oturmayabilir, çünkü bir kültür alışverişi bu, kültür hizmeti, biraz zaman alacaktır.



Misyonlarından birinin de bu olduğunu düşünüyorsun anladığım kadarıyla. Bodrum'da tiyatro kültürünün yerleşmesini sağlamak. Böyle bakabilir miyiz?

Sadece Bodrum diye bakmayalım, burası, bulunduğumuz topraklar, uygarlığın beşiği, sadece yurt içi değil, yurt dışı turneleri de düşünüyorum. Yan taraf Kos, Yunanistan. İki kulaç ilerisi Avrupa'dayız. Türkiye'de yaşasak da, fiziki, politik, bütün koşulların kötü olduğunu da düşünsek aslında üç milyon yıldır bu sanat devam ediyor ve edecek.

Misyon olarak bakacaksak, evet, ilk başta burada tiyatro adamı yetiştirmek, oyuncu yetiştirmek, tasarımcı yetiştirmek, bunun için de atölye çalışmaları yapmak, bu anlamda da bir kültür hizmeti sunarak gelişimi sağlamak. Bu, emek sarf etmeden olmaz. Her oyuncu bir emek sarf etmek zorunda, hepimizin yaptığı gibi ama genç kuşak için her şey

hazır, her şey internette. Tiyatronun öyle bir koşulu olamaz. Kendi emeği olmadan, kendi alın teri olmadan o iş olamaz. Muhsin Hoca, zamanında, sahneden inen oyuncunun sırtına elini sokarmış, sırtı terli değilse, "Aa bundan olmaz," dermiş. Biz de hakikaten kolay koşullarda çalışmadık. Ne kadar görünüyor ne kadar görünmüyor, o seyircinin takdiri tabii ki.

Oyuncuların hepsi konservatuvar öğrencisi ya da yeni mezun. Bunun, yönetmen olarak size sağladığı avantaj ya da dezavantajlar neler, hangisi daha ağır basıyor?

Aslında profesyonel oyuncuyla çalışmak biraz daha kolay ama oyuncusuna bağlı, zaman zaman da bu yarı amatör çocuklarla, öğrencilerle çalışmak daha rahat çünkü bazı oyuncular kalıplı, kemikli olduğu zaman o kemikleri kıramıyorsun. Her oyuncu için elbette geçerli değil bu ama konservatuardaki öğrencilerle çalışırken de onların kalıpsızlığı çok fazla işime yaramıyor. İkisi ortasında bir durum. Çocuklara oyunculuk anlamında bir şey öğretilmediği için o kadar temiz ve saflar ki her bilgiyi sen yüklemeye çalışıyorsun, bu sıfırdan başlamak oluyor. Bu hem iyi hem kötü, sen bir şey yüklüyorsun, adam istese de istemese de onu kabul etmek zorunda çünkü kendi görüşü yok. Bir oyuncunun böyle olması iyi bir koşul değil. Çoğu ilk defa rol çalışıyor, doğal olarak rol sürüklemeyi, oyun takip etmeyi, dramaturjiyi vb. bilmiyor. Yine de yarı amatör oyuncularla çalışmak zor da olsa daha keyifli çünkü onların heyecanları, yürekleri profesyonel oyuncularla kalmamış durumda.

Yeterli destek alabiliyor musunuz?

Hayır. Hiç destek yok. Şaka gibi ama hiç destek yok. Bir mağazaya gidiyorsun, "Bir halı, bir sehpa, iki tane de koltuk verir misiniz, bize sponsor olur musunuz?" diyorsun, "Aa tabii, biz sanatı çok severiz," diyorlar, bir hafta, on gün içinde devamlı sen arıyorsun. "Aa, kusura bakmayın size



80 haber vermedik değil mi, merkezimizle konuştuk, hiç sıcak bakmıyorlar.” Hani sanatı seviyordunuz, destekliyordunuz? Yalan.

Tiyatronuzu ne şekilde tanıtıyorsunuz peki?

Şu an BDS’yi kendi paramızla yaptırdığımız afişlerle, Facebook sayfasından ve yaptırdığımız broşürlerle tanıtmaya çalışıyoruz. Bu anlamda kimseden bir şey beklemiyoruz, belediyeden de bir şey beklemiyoruz çünkü gerçekten buranın “Bodrum sözü” denen bir gerçeği var. “Biz yaparız, ederiz,” diyor, o adamı bulamıyorsun bir daha. Belediyeye olan ilişkilerde de çok güvenilir şeyler yaşanmadı.

Şu ana kadar iyi gittiğini biliyorum ama Bodrum ve çevresinde kış aylarında yeterli seyirci bulunacak mıdır sizce?

Kışın azalacaktır elbette seyirci sayımız. Ayrı bir çalışma yapmak gerekecek, fizibilite yapmak gerekecek çünkü burada binlerce site var ve kimsenin birbirinden haberi

yok. Çalışmaların başından bu yana ısrarla üzerinde durduğum konu, bir anket yapılması. Evde, şu anda, en fazla 750 tane anket vardır, burada yapılması gereken çalışma, kapı kapı dolaşıp “kim, kaç yaşında, eğitimi ne, daha önce tiyatroya gitti mi, okuma yazma biliyor mu, nasıl bir tiyatro istiyor” sorularının yanıtını bulmak. Bu yanıtlardan hareketle projeleri hayata geçirmek. Biz buna iki yılda ulaşabilmeliyiz. BDS’ye ayakta kalabilmesi için iki yıl veriyorum çünkü seyirci gelmezse tek başımıza oynayacak halimiz yok. O anlamda, seyirciyle de kontağı kuracak olan biz olmalıyız.

Söyleşiyi bitirmeden eklemek istediğiniz bir şey var mı?

En sade haliyle, en yalansız haliyle benim derdim tiyatro yapmak. Yalansız tiyatro yapmak istiyorum. O yüzden mekân da seyirciden uzak değil, iç içe. Orada seyircinin de oyuncunun da kaçabileceği bir alan yok.



MonoFest' 17 İzlenimleri

EMRE YÜKSEL

Ağustos yerini Eylül'e bırakırken, İzmir Şirince'deki Tiyatro Medresesi sakinlerini büyük bir heyecan kaplar. Yatakhaneler, odalar, salonlar, çim avlu ve amfiteyatrosu hazırlanır, elektrik kabloları döşenir, ışıklar son kez kontrol edilir. Tüm bu olup bitenler yaklaşmakta olan festivalin habercisidir.

Yurtdışından ve ülkemizden tek kişilik oyunlara ev sahipliği yapan Uluslararası Monodrama Festivali'nin üçüncüsü, bu yıl 30 Ağustos – 4 Eylül tarihleri arasında gerçekleşti. Kısa ismi MonoFest'17 olan festival, 9 ülkeden 15 oyunu seyirci karşısına çıkardı. Katılımcılarına konaklama imkânı sunması bakımından MonoFest'in, dünyadaki diğer örneklerinden farklı olduğunu söylemek mümkün.

Festivalde bu yıl, Tiyatro Medresesi yapımı 3 oyunun yanı sıra Türkiye'den 2, 8 ülkeden 10 performans yer aldı. Yaz kampları kapsamında gerçekleşen Monolog Yazma Atölyesi'nde ortaya çıkan metinlerden

seçilenler de okuma tiyatrosu olarak seyirci karşısına çıktı. Balat Monologlar Müzesi'nden tadımlık monodrama *Small* da Medrese'nin küçük bir odasında bir saat boyunca tekrar etti. Ayrıca festival kapsamında katılımcılara sunulan iki mini atölye vardı. MonoFest'te sahnelenen yapımlardan bahsetmeden önce, mini atölyelere değinmek istiyorum.

Gerçekleşen atölyelerden ilki "Ses ve Hareket Makamı" atölyesiydi. Atölyede uygulanan çalışma yöntemi, Seyyar Sahne tarafından Laban ve Delsarte'nin hareket teorilerinden ilhamla geliştirilmiş. Aynı zamanda, *oyuncunun günlük hayatında pek kullanmadığı ses tınlaticılarını keşfedeceği ve ses yelpazesini genişleteceği* bir çalışma olarak tasarlanmış. Festival kapsamında gerçekleşen ikinci mini atölye "Butoh" atölyesi oldu. Japon Butoh tekniği, Trisha Arnold Hareket tekniği, Yoga, Linklater ses tekniği ve diğer hareket tekniklerinin birleşimini içeren bu atölye, katılımcıların festivalde izleyecekleri *Butoh Medea* oyunu



öncesinde, oyunda uygulanan Butoh tekniği hakkında bilgi sahibi olmalarını sağladı.

Sanırım sıra oyunlara geldi. Şüphesiz, festivalin merakla beklenen oyunu Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi yapımı olan *Firari Zaman*'dı. Thomas Richards'ın yönettiği, Cécile Richards'ın oynadığı oyunda yoğun ve kusursuz bir fiziksel eylemler çalışmasının izlerini gördük. Çoğunluğu kadınların oluşturduğu Fransız şairlerin şiirlerinden yola çıkarak hazırlanan bu oyunda, Madame M. isimli anonim bir kadının ağzından, kadın ve erkek dünyasının bir bedende hayat buluşuna tanıklık ettik. Oyunun dili tümüyle şiirseldi. Cécile Richards, oyunda söylediği şarkılarla da *Firari Zaman*'ı akıllarımıza kazadı. Festivalden bir ay önce Thomas Richards'ın *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak* kitabını okumuştum. Kitapta Richards'ın yaşanmışlıklarıyla harmanlayıp anlattığı çalışmaların sonuçlarını sahnede görmek beni oldukça heyecanlandırdı.

2016 yılında Thespis Festivali'nde birincilik ödülü kazandığı *Kese Kâğıdındaki Hayat* isimli performansıyla Nozomi Satomi de festivaldeydi. *“Performansımın belirli bir hikâyesi yok. Evet, bir hikâyem var ama bu, hikâyemin başka türlü olamayacağı*

düşündürtmesin size. Lütfen sizlere sunduğum cismanilik vasıtasıyla kendi hikâyeyizi yazmanın tadını çıkarın.” Oyundan önce bizlere dağıtılan broşürde böyle yazıyordu. İlerleyen yaşına kıyasla sahnedeki duruşu, fiziksel esnekliği ve enerjisi görülmeye değerdi. Amfiteyatrodaki minderlerimize kurulup Nozomi'nin bedenini ve kese kâğıdını kullanarak yarattığı hikâyeleri izledik ve bazen o kese kâğıdını dümdüz edip biz yazdık kendi hikâyemizi. Çünkü bu sözsüz oyun, herhangi bir şey anlatmayı vaad etmemesi bakımından oldukça açık bir yapıya sahipti. *Kese Kâğıdındaki Hayat*, MonoFest'17'de izlemekten keyif aldığım fiziksel performanslardan biri oldu.

Festivalde izlediğimiz sözsüz performanslardan bir diğeri Çıplak Ayaklar Kumpanyası'ndan *Sar*'dı. *Sar*, bir müzisyen olan Saro Usta ile bir dansçı olan Mihran Tomasyan'ın ortak projesi. Mihran Tomasyan'ın yerdeki büyük kâğıda “Bu bir dağ hikâyesidir” yazmasıyla başladı performans. Daha sonra, yapısı sağlam kurulmuş bir doğaçlamanın, ustaca uygulanışına tanıklık ettik. Önce kocaman bir dağ belirdi karşımızda. Sonra o dağ paramparça oldu, bir çöp poşetine sığıdı. Sonra o poşetten taşıdı dağ. Bir kuş, o dağın küllerinden doğdu, umut dağıttı

hepimize. Performans esnasında kullanılan Ermeni müzikleri, anlatılan hikâyenin akışına itip durdu bizi. *Sar*, izlemeye ve duymaya hasret olduklarımızı keşfetti.

Bulgaristan'dan Theatre Laboratory Sfumato ekibi, Charles Bukowski metinlerinden yola çıkarak uyarladıkları *Her Şey Masada* isimli performanslarıyla katıldılar MonoFest'e. Ana Bateva'nın uyarlayıp yönettiği oyunda Vasil Duev yüksek enerjili bir performansla bizleri etkilemeyi başardı. Babasının tabutu başında geçmişiyile ve en çok da babasıyla bir hesaplaşma içine giren Henry isimli bir genci izlediğimiz oyunda, hikâyelerin kendi içinde birden fazla finale sahip olması biraz yorucuydu. Buna rağmen, *Her Şey Masada* festival boyunca konuşulan yapılardan birisi oldu.

Festival geçtiğimiz yıl olduğu gibi yine bir Antik Yunan uyarlamasına ev sahipliği yaptı. Geçtiğimiz yıl olağanüstü bir tek kişilik *Antigone* performansı izlemiş, büyülenmiştik. MonoFest'17'de Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri ortak yapımı *Butoh Medea* oyununu izleme fırsatı bulduk. Butoh, performansı gerçekleştiren Yokko'nun açıklamasına göre "gereksiz gerginliklerden, bilinçten ve önyargılardan kurtulmak ve diğerleriyle ve dünyayla ilişki kurmamıza izin veren o hakiki benliğimizi keşfetmek" amacıyla uygulanan bir geleneksel teknik. Bu geleneksellikte Medea'nın birleşimi çok ilginç bir etki yarattı üstümüzde. Bazen bir, bazen de birden fazla trajik hataya sahip kahramanların yer aldığı tragedyaya uyarlamalarında dikkat ettiğim en önemli şey, karaktere olan mesafe oluyor. Geçtiğimiz yıl *Antigone*'de gördüğümüz tarafsızlık hali, *Butoh Medea*'da o kadar baskın değildi. Sanırım bizi etkileyen şey, Medea'nın hikâyesinden ve yapılan uyarlamadan çok, Yokko'nun sahne üzerindeki sağlam duruşu oldu.

İsrailli oyuncu Dor Zweigenbom kendi yaşam öyküsünden yola çıkarak yazdığı, yönettiği ve oynadığı oyunla herkesin aklında yer



etmeyi başardı. Oyunun ismi *Annemi Neden Öldürdüm?* Dor, annesini gerçekten öldürdü mü bilmiyoruz. Bu, onun sırrı. Yönetmeni bunu asla söylememesini tembihlemiş. Fakat saklanan bu gerçeğe kadar tanıklık ettiğimiz tüm hikâye gerçek. Fiziksel tiyatro, pandomim, kukla ve şarkı... Dor tüm bunları geçmişinden sahneye sığınmak için kullanıyor. Annesi ve üvey babalarıyla yaşadığı sıkıntıları mizahi ve suratımıza çarpan bir dille anlatıyor. Delicesine kahkaha atarken bir anda kendimizi Dor'un yarattığı hüznü dünyada bulduk. Dor'un oyunculuğu ve sahnede aktardığı hikaye insanı heyecanlandıran türden.

Festivalin son günü izlediğim ve tekrar izlemek için can attığım bir oyun var. İnsanın kalbine dokunan, dokunan ama bastırmayan. Bazen kalbini okşayan, bol bol toprak kokan, hikâyesiyle bizi alıp götüren. Seyyar Sahne yapımı olan *Sevgili Arsız Ölüm – Dirmit*'ten bahsediyorum. Nezaket Erden ve Hakan Emre Ünal'ın Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm romanından uyarladıkları bu oyun, uzun zamandır hasret kaldığım yalınlığı, hikâye



derinliğini ve samimiyeti bizlerle buluşturdu. Oyun, köyden şehire göç eden bir ailenin yaşadığı zorlukları, Dirmit karakterinin ağzından anlatıyor. Dirmit aracılığıyla diğer karakterleri de tanıyoruz. Sahnede pijamasıyla, elinde Kepçe ismini verdiği saksı bitkisiyle görüyoruz Dirmit'i. Başka hiçbir şey yok. Sonra başlıyor köydeki arkadaşı Tulumba'ya anlatmaya. O anlattıkça biz hikâyenin içine giriyoruz. Köpek karı yağıyor, üşüyoruz. Mahmut mektup yazıyor, heyecanlanıyoruz. Dirmit'in çektiği acıları ta şuramızda hissediyoruz. Oyun naifliğiyle çekiyor bizi kendine. Nezaket Erden'in duruluğu, abartısız oyunculuğu ve metne olan inancı şüphesiz bu düşüncelerin oluşmasında önemli rol oynuyor. Dirmit'in diliyle söyleyecek olursam da, "Nezaket bi' iyi..." *Sevgili Arsız Ölüm-Dirmit*, mutlaka görülmesi gereken yapımlardan biri.

Burada yazmaya fırsat bulamadığım oyunlar da görülmeye değerdi. Açılış oyunu olan İsrail yapımı *Dans Edelim mi?*, onun hemen ardından izlediğimiz Doğu Can'ın yeni stand-

up performansı, İlke Mordeniz'in sekiz sene sonra ilk kez oynadığı Seyyar Sahne yapımı *Gulgamış*, yine bir Seyyar Sahne yapımı olan Çocukluğun Soğuk Geceleri, Birleşik Krallık'tan *Uzayistan*, geçen seneki Teatrallik performansıyla hatırladığımız Mateusz Nowak'ın *Kurban* oyunu, Heveskâr Tiyatro'dan *Bir Delinin Hatıra Defteri* ve yine geçen seneki Macbeth performansıyla hatırladığımız Peter Čizmár'ın oynadığı *Bir Monolog Parçası* isimli Beckett oyunu... Tüm bu oyunlar, dört gün boyunca dolu dolu tiyatro deneyimi yaşamamıza sebep oldular. Oyuncularla yapılan fuayelerde oyunların sahneye konulma aşamasını dinledik. Çeşitli illerden ve ülkelerden gelen katılımcılarla tanışma ve sohbet etme imkânı yakaladık. Kurucusuyla, çalışanıyla, gönüllüsüyle Medrese'de herkesin bir işin ucundan tutması ve ortak yaşamın gerekliliklerini yerine getirmesi sanırım bu Festival'i değerli kılan en önemli faktör. Her şey için teşekkürler Tiyatro Medresesi.



Şârâ Sayın'ın Ardından

NİLÜFER KURUYAZICI



Fakültemizin (eski adıyla) Alman Filolojisi bölümünün ilk hocalarından olan ve Ağustos ayında aramızdan ayrılan Prof. Dr. Şârâ Sayın (1926-2017) Türkiye’de Alman Dili ve Edebiyatı’nın değer kazanması ve bu konuda yurdumuzda yapılan çalışmaların Almanya’da da tanınmasında büyük katkıları olan bir hocamızdı. Kendi sözleriyle,

“Ben bölümün kuruluşunun ilk yıllarını yaşamadımsa da, 1944/ 45 yılında başlayan öğrenciliğimde tanıştığım bu bölümle emekli olduğum 1993 yılına kadar, yani 49 yıl süren yakın ilgim ve ilişkim nedeniyle -canlı tarih olarak- karşınızdayım. Benim 1944/45 öğretim yılında ilk kez tanış olduğum, o zamanlar ‘Garp Filolojileri’ adını taşıyan bu bölüm 1933 yılında kurulmuştu. Aynı yılda İstanbul’da gerçekleşen üniversite reformuyla, Darülfünun “lağvedilmiş”, “İstanbul Üniversitesi” adıyla yeni bir yüksek öğretim kurumu oluşturulmuştu. Daha sonra 1937 yılında bağımsız bir bölüm olarak Halide Edip

tarafından İngiliz filolojisi kurulur. Bunu 1947’de Alman, uzun bir süre sonra 1977’de İtalyan, 1979’da İspanyol filolojisi izler.”

İlk öğrencilerinden biri, hem de ilk doktora öğrencisi olarak aradan geçen elli altı yıl içinde, hem meslek hayatında hem de çoğu zaman özel yaşantısında son günlerine kadar yanında olduğum Şârâ Hanım’ı (daha doğrusu hep kullandığımız biçimiyle ‘Şârânım’ı) tanıtmak istiyorum sizlere. Amacım öznel bir yazıyla Şârânım üzerinden kendimi anlatmak yerine onu tiyatro ile ilişkilendirerek genç kuşaklara taşımak.

Ama biz de 1961-62 ders yılında Alman Filolojisi’nde öğrenime başladığımızı göre Nilüfer Gökberk (Tapan) la ikimiz, 56 yıldır önce öğrencisi sonra da meslektaşısı olarak neredeyse bir ömür geçirdik birlikte. Yani biz de birer ‘canlı tarih’ olarak hem bölümün hem de onun ayrılmaz birer parçasıydık. Bizleri yetiştirdi, ilerleyeceğimiz yolu çizmemize yardımcı olduktan, doktoralarımızı yaptırdıktan sonra da hep yanımızda oldu.



Nilüfer Kuruyazıcı Prof. Durzak'la hazırladıkları armağan kitabı Şârâ Sayın'a sunarken

Ben Alman Dili ve Edebiyatı'nda kaldım. Yetiştirdiği diğer öğrencilerini ise gene kendisinin kurulmalarına önyak olduğu Alman Dili Eğitimi, Çeviri ve Tiyatro bölümlerine yerleştirdi. Yabancı dil eğitimi olsun, çeviri ya da dilbilim olsun, Almanya'daki gelişmeleri izleyerek ve bu konuların uzmanlarını Türkiye'ye davet ederek yetiştirdiği biz öğrencilerine hep yeni alanlar sundu. O güne kadar Fransızca bölümünün temel çalışma alanı olan, ama hocamız Safınaz Duruman'ın bir anlamda küçümsediği dilbilim alanında bir uzman hocanın gelmesine aracı olması, aramızdan birinin (Şeyda Ozil'in) dilbilim konusunda doktora yapması ve bu konuda uzmanlaşmasına yardımcı oldu.

Bölümün kurucusu Leo Spitzer dile ve edebiyata yaklaşım yöntemini de belirleyen kişi olmuştur. Spitzer filolojinin bilgi

nesnesinin metnin kendisi olduğunu ve metin açıklaması yönteminin aynı zamanda dünyayı anlamak, tanımak için bir araç olduğu görüşünü savunmuştu. Daha sonra da Alman Filolojisi metne bakış yöntemini, metni dış etkenlerle ilişkilendirmeyen, kendi içinde kapalı bir bütün olarak ele alan "içkin yorum"la sürdürdü (textimmanente Methode). İçkin yorum edebiyat metnini sadece estetik bir nesne olarak alımlayan ve metni onu oluşturan başta tarih, sosyal çevre olmak üzere bütün diğer bağlamlardan soyutlayan, okuru yalnız metinle baş başa bırakan bir yaklaşım sergiler. Ama Almanya'daki Germanistik bölümleriyle sürekli iletişim içinde olan Şârâ Sayın 1970'lerde Almanya'da dil ve edebiyat eğitimi alanında gerçekleşen paradigma değişikliğinden etkilenir. O güne kadar içkin yorumun izini süren bizleri 'Alımlama

estetiği' (Rezeptionsaesthetik) adını taşıyan okur odaklı yaklaşımla tanışır. Böylelikle yabancı bir dili, ya da yabancı bir edebiyatı alımlama koşullarının her kültürde, hatta aynı kültürdeki her kişide farklı olduğu da dilselleştirilecektir. Metnin alımlama koşullarına eğilen alımlama estetiği (Zehra İpşiroğlu kendi açısından önemli görmese ve ilgilenmese de) bundan böyle Şârânım'ın izinde hepimizin bilimsel çalışmalarını yönlendirecek ve yeni ufuklar açacaktır.

Kendisi de Almanca ve Türkçe yazılmış edebiyat metinleri üzerine yaptığı araştırmalarını kültürlerarası etkileşim, kültürel kimliğin sorgulanması gibi konularda yoğunlaştırmış, evrensel olanı algılama, kavrama, anlama ve yorumlamasında yaşama açılan bir pencere olmuştur. Edebiyat yapıtlarını incelerken 'öteki'ni anlamayı ve kendi farklılığı içinde onu kavramayı ilke edinen bir okurun bakış açısını hep önde tutmuştur. Alımlama estetiği uzun yıllar yaptığı araştırmalarda kavramsal ve kuramsal bir alt yapı oluşturarak gerek edebiyat metninin okunması, yorumlanması gerekse yabancı dil öğretimi uzmanlık alanında önemli aşamaların kaydedilmesine yardımcı olmuştur.

Yaklaşık aynı yıllarda Almanya'da 'Kültürlerarası Germanistik' adını taşıyan ve farklılıkların oluşturabileceği bir gerilimden nasıl yararlar sağlanabileceğini araştıran bilim dalı İstanbul'daki Alman filolojisinin bilimsel çalışmalarını etkiler.

Dil'e yaklaşımı belirleyen bu "farklılık" odaklı düşünce biçimi doğal olarak yabancı dil öğretimini de etkileyecektir.

Nitekim bu yaklaşımın somut bir ürünü de 1972 de İstanbul Üniversitesi bünyesinde Yabancı Diller Yüksek Okulu'nun kuruluşunda izleriz. Bu Yüksek Okul daha sonra 1998 tarihinde kurulan Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi içinde yer alacaktır. Yabancı Diller Yüksek Okulu'nda Almanca Bölümü'nü üstlenmesi Şârâ Sayın'ın akademik ve kişisel

yaşamının önemli bir evresini oluşturacak bir yeniliktir. Bu kurumda kendi yetiştirdiği öğrencilerine yeni ufuklar açacak, dilbilimin yanı sıra yabancı dil eğitimi konusunda ülkemizde ilk doktoraları (Nilüfer Tapan ve Tülin Polat) yaptıran kişi olacaktır.

Şârânımın katkılarıyla Edebiyat Fakültesi bünyesinde kurulan ikinci bir bölüm de Çeviri Bölümü olmuştur. Zaten çeviri konusunda İstanbul Üniversitesi'nde ilk doktorayı da (Turgay Kurultay) gene Şârânım yaptırmıştır. Ayrıca İ.Ü. Edebiyat Fakültesi'ndeki Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünün de kurucusudur.

Bütün bunlar, gelişmesinde Şârânımın öncü olduğu alanlardı. Peki, tiyatro ile ilişkisi nereden kaynaklanıyordu? Bugün hocamızı neden bir tiyatro dergisi içinde anıyoruz? Şârâ Sayın'la tiyatro arasında nasıl bir bağ kurabiliriz?

Biz Şârânımı 1961 öğretim yılında ilk olarak Alman Edebiyatı Tarihi dersiyle tanıdık. Ama edebiyat tarihinin yanı sıra derslerinin ağırlığını tiyatro oluşturuyordu. Bölümün dört yıllık programı içinde Klasik dönem, Goethe ve Schiller, Alman Tiyatrosu ve Çağdaş Alman Tiyatrosu derslerini okuduk Şârânım'la, emekliliğinden sonra da ondan ben devraldım bu dersleri. Batı Dilleri Bölüm Başkanlığı sırasında büyük çabalar harcayarak kurulmasına destek verdiği ve başına Zehra İpşiroğlu'nun geçmesine önyak olduğu Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümü de kendisinin tiyatroyla olan yakın ilişkisinin bir uzantısı olmuştur.

Şârâ Sayın'ın akademik gelişimini izleyecek olursak 1953 yılında 19.yy Avusturyalı oyun yazarı Grillparzer'in oyunları üzerine yaptığı doktora çalışmasıyla başladığını görürüz. 1967 yılında hazırladığı Devrimci Dram Yazarı Georg Büchner konulu kitabıyla da profesör unvanını alır. Hatta laf aramızda, Edebiyat Fakültesi profesörler kurulunda tezi tartışılırken fakültemizin 'tutucu' hocaları

tarafından 'solculuk'la eleştirilmiştir. Çünkü devrimci olmak tehlikeli görülmüştür! Ama Büchner araştırması öncü oldu ve Türk Germanistiği içinde bu konuda başka tezlerin de hazırlanmasına yol açtı (bkz Gertrude Durusoy). Tabii Şârânım'ın Büchner araştırmaları benim de bu konudaki çalışmalarım öncü oldu. Kendisi de Büchner'le ilgili çalışmalarını daha sonra Danton'un Ölümü üzerine hazırladığı bir makalesiyle sürdürdü. 1965 yılında mezun olmak için yapmak zorunda olduğumuz (bugünkü mastır tezleri benzeri) mezuniyet tezimin konusunu da Şârânım tiyatro üzerine vermişti: Brecht'in Oyunlarında Yeni Biçim Öğeleri. Hatta 1974-75 yıllarında bana yaptırdığı doktora tezimin de konusu Max Frisch'in oyunları idi. Gerçek şu ki Şârânım tiyatro sevgisini bana da aşılamış, beni bu konuda eğiterek derslerini de bana devretmişti.

88

Şârâ Sayın'ın hayatında önemli bir nokta da, önce Haldun Taner'le dostluğu, onun ölümünden sonra da eşi Demet Taner'i tiyatro alanında doktora yapmaya yönelten ve Demet Hanımın kendi sözleriyle "hayatının akışını değiştiren" de Şârâ Hanım olmuştu. Haldun Taner üzerine ise 91 ve 92 yıllarında Cumhuriyet Gazetesi kitap ekinde yazdığı "Bir Sevgi İletişimi: Haldun Taner" ve "Lakırdı Keşfedileli Beri: Haldun Taner" yazıları bu dostluğun uzantısı olarak kabul edilebilir.

Evet, Şârânım hem yeniliklere açık iyi bir hoca, hem de hepimizin düşüncelerine saygılı iyi bir yol göstericiydi. Almanya'daki dostlarından Şârânıma her zaman dostluk ve saygıyla yaklaşmış olan Prof.Dr.Manfred Durzak'ın önyak ve yardımcı olmasıyla Almanya'da Interkulturelle Begegnungen adlı sürpriz bir armağan kitap yayımlamıştık ikimiz. Ayrıca sekseninci yaş gününde 2006 yılında İstanbul Üniversitesinde onun için düzenlediğimiz sürpriz toplantıya Almanya'dan da öğretim üyesi yakın dostlarının katılmış olması Şârânımın mutluluğunu arttırmıştı.

Ama akademik yaşamı içinde hem doktoralarını yaptırdığı hem de kişisel olarak kendisine yakın bulduğu ve hiçbirimizi diğerinden ayırmadan eşit tutmaya özen gösterdiği biz altı profesör öğrencisinin herkesten ayrı bir yeri olmuştu onun gözünde her zaman. Bizler de hepimiz ona sevgi ve saygıyla yaklaşmış, her sıkıntımızda soluğu yanında almıştık. Şârânım ise bu birlikteliğimizi emekli olurken kaleme aldığı Çağdaş Bir Masal da bakın nasıl anlatıyor:

ÇAĞDAŞ BİR MASAL

Bir varmış, bir yokmuş, bizlerin çağında yaşayan ama çağdışı bir kadın varmış. Söylediğime inanmayacaksınız, bu kadın hala dostluğa inanırmış.,

Anlayacağınız, çok saf biriymiş.

İş bu ya, günün birinde, hem de Beyoğlu'nun tam ortasında bir yüzük bulmuş. Kalbi duracak gibi olmuş. Bulduğu yüzüğün Lessing'in yüzüğü olduğunu sanmış. Ama bakmış, yüzük ne değerli bir yüzük, ne de ıslıl ıslıl renkleri olan opal bir taşı var.

Düpedüz teneke bir yüzük elinde tuttuğu.

Ama ne çıkar, Bu yüzüğe sahip olanın kendi kendisiyle ve dünyayla barışık olacağını, dünyada giderek kaybolan bir şeyi, yaşama sevincini, her sabah kalktığında yeniden bulabileceğini söylemiş.

Sonra da bu olup bitenleri unutmuş.

Bir yıl geçer geçmez, bir çocuğu olmuş. İkinci yıl bir çocuğu daha olmuş. İkinci çocuğu kucığına alınca sevinci daha da büyümüş. Ama dilediği sayıda çocuğu kendisinin doğuramayacağını anlayan kadın, bir karar almış: Masal ülkesinde bir gezintiye çıkmış. Oralardan sevimli, canlı tam altı çocuğu alıp getirmiş dizinin dibine. Çocuk bunlar, zaman zaman dalaşmışlar, saçlarını çekmişler birbirlerinin. Zaman zaman sarılıp uyumuşlar.

İşin garibi, hiç biri birine benzemiyormuş. Yazarlarının farklılığından olacak, kimi Akdeniz'in sıcaklığını, kimi Skandinav



Şârâ Sayın 80.yaş günü toplantısında öğrencileriyle

ülkelerinin dinginliğini, kimi Doğunun bilgeliğini, kimi Anadolu'nun büyülmü hüznünü, kimi gökyüzünün ışığını, kimi ise okyanusun gizemini taşıyormuş.

Hep bir arada olduklarında – zaman zaman kakafoniye dönüşse ve kulakları tırmalasa da – genelde çoksesliliğin mutluluğunu yaşamış kadın.

Zamanla çocuklar büyümüş, artık dar gelen evi terk etmenin zamanı gelmiş. Hepsi, kendi seçtikleri ülkelere gitmek için hazırlığa başlamışlar.

Onları yetişmiş görmenin sevinciyle ayrılığın hüznünü aynı anda yaşayan kadının aklına birden bir şey gelmiş. Gitmiş, uzun yıllar önce bulduğu teneke yüzüğü sakladığı kutudan çıkartmış. Sonra tam sekiz adet benzer yüzük yaptırmış.

Yüzükler öylesine birbirine benzemiş ki, kadın bulduğu o ilk yüzüğü öbürlerinden

ayrı edememiş. 'Ne önemi var ki' demiş, Hepsinin eline birer yüzük tutuşturmuş. Gençler yüzükleri ceplerine koyup dünyanın dört bir yanına, çeşitli ülkelere dağılmışlar. Oralarda 'dünyada tek bir doğru var, o da tek bir doğru olmadığıdır' görüşüne insanları inandırmak için çalışmışlar, çabalamışlar. Ama bu arada birbirlerini ziyaret etmeyi hiç ihmal etmemişler. O garip kadın ne mi yapıyormuş bu arada?

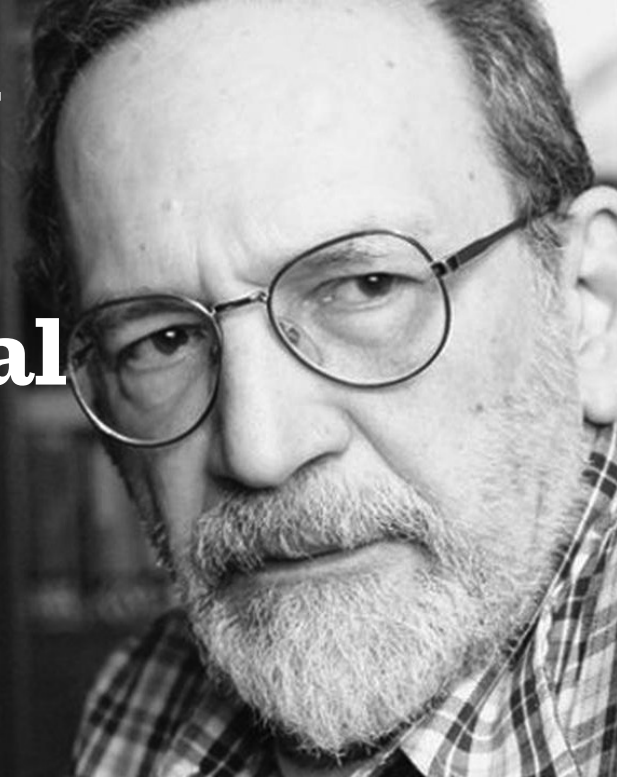
O da evinde oturup Samanyolu'ndaki yıldızları seyredip, - şu Büchner midir, nedir, işte onun masalındaki aksine – için için mutlu oluyor, kendini hiç de yalnız hissetmiyormuş. Çok özlem çektiği zaman ise bir yıldız oluverip, onların arasına karışırıyormuş.

Masal burada bitiyor. Onların hepsi ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine.



Bir İncelikli Emekçiydi Ahmet Cemal

YUSUF ERADAM



90

Bir sanattır işini özenle yapmak. Ahmet Cemal ustamız bu sözün kanıtlarını her işinde göstermiş biriymi ve örnek olarak, izinden gidilmeyi hak ederek aramızdan ayrıldı.

O bana kusursuz Türkçesi ile Elias Canetti'yi tanıtan, sevdiren kişiydi. Üreten gençleri yüreklendirmenin meziyet olduğunu da edimleriyle örnekleyerek öğreten oydu.

Tiyatro Tiyatro dergisinin 175. sayısında (Mart 2007) yayımlanan "Macbeth ve Cadıları" başlıklı yazımda da 'çevirmen' Ahmet Cemal'e teşekkür edildiğini unutmadıkların da vurgulamışım, evet unutmamak gerekir. Yağmacılığın, gammazcılığın, hırsızlığın meziyetten sayıldığı bir çağda yaşıyoruz, tabii ki vefalı olmalıdır herkes ve özellikle de sanatçılar. Kendilerini sahneye yepyeni bir kimlikle taşıırken, alkışları kucaklarken kimlerin emeği ile, zamanı ile, yüreği ile yollarının açıldığını bilerek, aşırı kibir

tuzaklarına düşmeden varoluşlarını sürdürmeleri gerekir, iyi ve onurlu işlere imza atabilmek her yiğidin harcı değildir. Bu tavır, insanın hırsının yeteneklerinden büyük olmadığını da göstergelerinden biridir.

"İyi ki Çevrildiler" listelerine giren batı kanonunun dev yapıtlarında Ahmet Cemal adı hep vardır. Her çevirmenin yazgısında olduğu gibi, gizli, sonradan keşfedilen, yayınevlerinin bile yeni yeni aydıdığı perde arkasındaki emekçiyi görmezden gelme ayıbının sessiz duran kalenderlerindendi Ahmet Cemal. "Etna Kuyudaki Beden" adlı oyunun sahnedeki başarısındaki en büyük pay kuşkusuz onun kusursuz Türkçesi idi. Robert Musil, Ingeborg Bachmann, Elias Canetti, Rainer Maria Rilke, Anna Segers, Stefan Zweig, Manes Sperber, Mario Simmel, Heinrich Böll, Friedrich Nietzsche, E. H. Gombrich, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Paul Celan, Ernst Fischer, J. W. V. Goethe,

Friedrich Holderlin, Novalis, Georg Trakl, Erich Maria Remarque gibi dev yazar, şair ve düşünürlerin yapıtlarını dilimize kazandırdı.

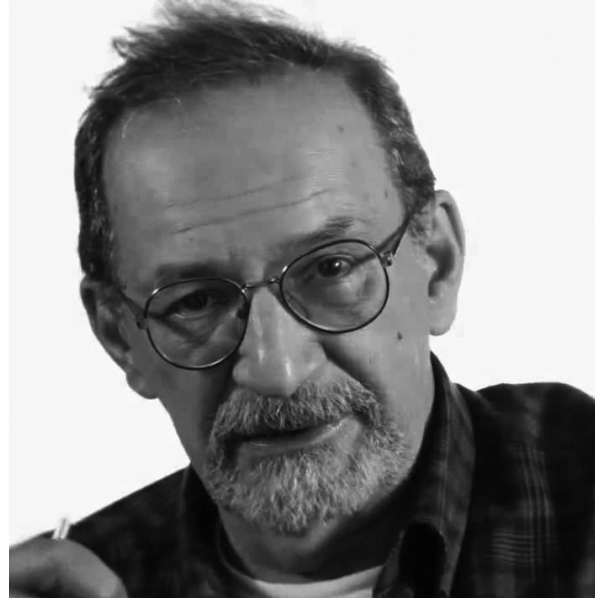
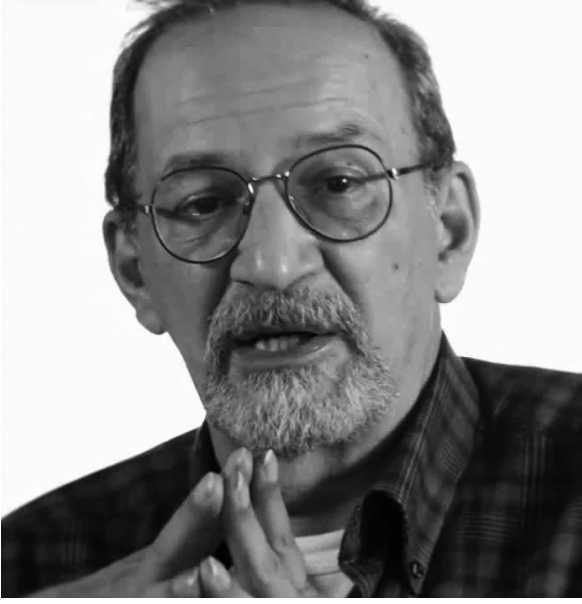
Umarım şiirlerinin, romanının, öykülerinin, oyunlarının, denemelerinin ve bilimsel çalışmalarının da çevirileri kadar değerli olduğu çok gecikmeden anlaşılır.

Ahmet Cemal her anlamda kusursuz bir kültür adamıydı. Benim hayatımın da dönüm noktası olması 1981 yılına denk gelir. Sadece yayın hayatımın yolunu açması, bana cesaret vermesi açısından değil, bugün birçok benim gibi işin başlangıcında yüreklendirme ve destek bekleyen nice gence vesile olmak, onlara tepeden tanrı kompleksi ile bakmamak, şevklerini kırmamak gerektiği konusunda bana örnek olduğu içindir de. Şanslıyım, ben hep şanslıydım, önüme öyküneceğim doğru insanlar hep çıktı. Onlar sayesinde öykünmemem gerekenleri de elemeyi ya da onlar gibi olmamayı da öğreniyor insan. Onurlu, etik, estetik ve sağlam işler yapmak için bir ustanın dolaylıca ya da dolaysızca öğrettiklerini anlayabilmek, görebilmek gerekiyor, birçok popüler tuzağa düşmemek için. Ahmet Cemal işte bu yüzden de incelikli bir emekçiydi, öğreticiydi.

1980 darbesi sonrasında onunla yazışarak tanıştığımda Hacettepe Üniversitesi'nde okutmanım henüz, mezunu olduğum İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde doktora da başlamışım, tiyatroya meraklıyım, hatta sosyalist tiyatro uzmanı olmaya kararlıyım. Çeviriler yapıyorum ve her 'torlak' gibi yayınlanmaya bir büyüğün, bir bilenin yol göstermesine gereksinim duyuyorum. Oruç Aruoba, Bozkurt Güvenç gibi öykündüğüm hocalarımın yanı sıra çeviri alanında da izlemem gereken, imrenmem hayrına olacak bir üstada da gereksindiğimi sonradan anlayacağım. O sıralar İstanbul'da büyük işlere imza attığından pek de haberdar olmadığım bir kişidir Ahmet Cemal, takip ettiğim *Yazko Çeviri* dergisinin de yayın yönetmeni. Hemen

daktilo başına geçiyorum ve çevirdiğim, elimde hazır iki kısa oyun ve onlar hakkında yazdığım ilk makalemsi deneme gibi yazılarım başta olmak üzere ilgi duyduğum diğer tiyatro ve deneme listemi "çevirdim, çevirebilirim sizin için" diyerek kendisine yolluyorum. Hiç yanıt gelmese şaşırılmayacağım kesin, ama hiç gecikmeden daktiloda özenle yazılmış bir mektup geliyor Ahmet Cemal imzası ile. Hazır olan çevirilerimi hemen istiyordu ve yapabileceğimi söylediğim yapıtların listesini kendi yayın tercihine göre hiç eksiltmeden ama farklı bir sırada listelemişti ve bu sırada çevirip gönderirsem iyi olacağını söylüyordu. İngiliz oyun yazarı James Saunders'ın *Tiyatro Nedir Aslında* (What Theatre Really Is) başlıklı yapıtı giriş yazımla birlikte hemen yayımlandı (*Yazko Çeviri*, Sayı 3, 1981. ss. 107-118). İlk yayınımdır ve beni Darüşşafaka'ya yönlendiren değerli büyüğüm Vedat Mengi'ye ithaf edilmiştir. Ahmet Cemal'e yazdığım başka bir mektupta da Vedat eniştemin ölüm döşeginde olduğunu iletmem üzerine bir çevirinin de ithaf edilmesine olanak sağlaması örnek davranışları arasındadır. Ancak vefalı biri anlayabilir, vefa borcunu ödemekten başka bir kaygısı olmayanın telaşını. İrlandalı oyun yazarı Norman Smythe'nin ödüllü oyunu *Paçavra Ayıklayıcıları* (The Ragpickers) da daha sonra yayımlandı, işçinin emeğine yabancılaşmasının önemini vurgulayan yazımla birlikte.

Bugün ona öykünerek çalışırken görebiliyorum, listeler yapıyorum, yayıncıma yolluyorum ama yayınevinin hayrına olabileceğini sandığım önerilerime bile vakit ayıramayabiliyorlar. Oysa Ahmet Cemal'e yazdığımda hevesli bir genç çevirmen ve kariyerinin başında bir akademisyen adayıyım. Bir editörün, yayınevi ya da dergi yöneticisinin öykünmesi gereken davranış biçimi budur. Bu yüzden onun yaptığı gibi davranırım bana danışanlara. İki satır olsun yazıveririm, duymazdan, görmezden gelemem bir sesi,



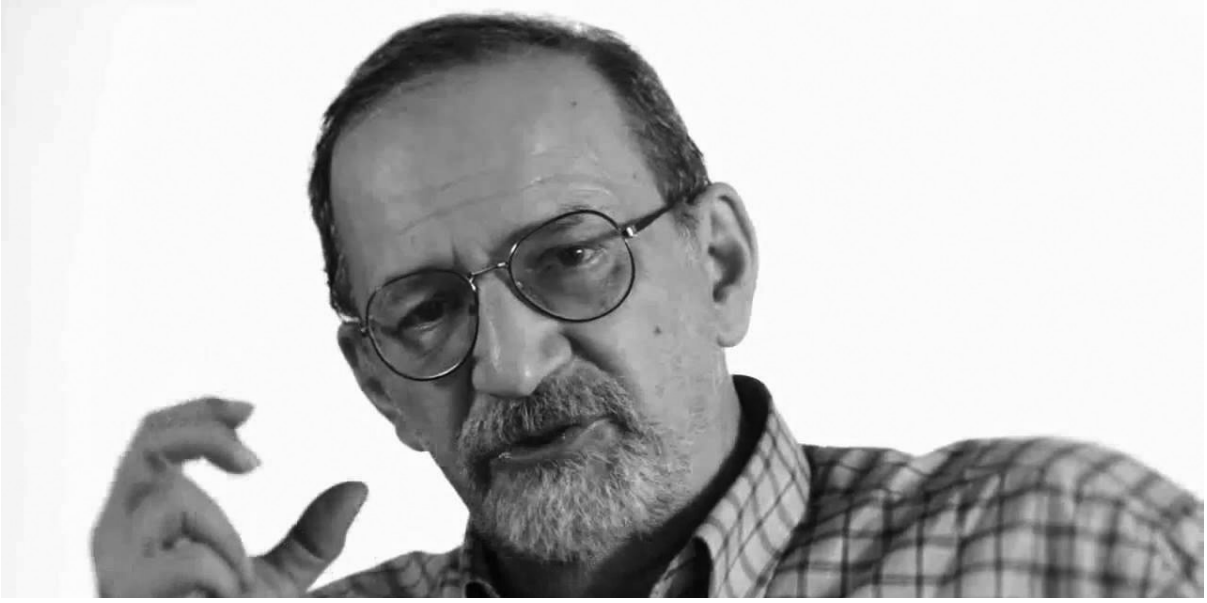
çığı. Öteki oluveririm kendiliğimden. Anam gibi bana doğru yolu gösteren birçok insan çıktı karşıma, bu tavrı yaşamamışım saymam, ben şanslıyım derken kibirlenip zaten bana yapılması gereken de buydu, diyemem. Boynuz kulağı geçmeli, demeyi bu yüzden düstur edindim. Benim öğrencilerim beni geçmeli, geçmiştir de, hangi açıdan olursa olsun.

Sonra, İstanbul'a bir gelişimde uzunca bir öykümü de getirmişt看, ustadan icazet almak için. Okumuşt看, sadece "yazmaya devam et Yusuf" deyişinden anlamışım pek sevmediğini ama olmamış da demiyordu, yazdıkça daha iyi yazarım, baştan okusam, gözden geçirsem, ben değişip dönüştükçe, daha derinlikli bir insan oldukça daha iyi yazarım iletisi bana geçmişti. Daha sonra bana uzatılan "oku da beğen, hatta mümkünse yayınlat" eğilimli yaklaşımlara onun bana verdiği yanıtı benzer karşılıklar vermişimdir. Seçtiğiniz yolda bir ustanın izinden gittiğinizi bilmek ontolojik bir güvenlik önlemidir. Uçakta "oksijen maskesini önce kendinize takın, sonra çocuğunuza yardımcı olun" demeleri bundandır.

Sonra, dersten çıkıyorum Bahçeşehir

Üniversitesi'nde çalışırken, karşı karşıya geliyorum ustamla. Meğer aynı üniversitede ders veriyormuşuz (sanırım 2010 idi). Kıvanç duyuyorum ve "yola devam" diyorum kuşkusuz. Yol, kurumlar dışında, kurumlar ötesi bir yol. Bizim onurlu saydığımız bir yol. Nerede çalışırsak çalışalım, üretmek yolu ve hep parçası olduğumuz bütün için, belki ancak ölmeden az önce varılan Sylvia Plath'ın birçok şiirinde, Arthur Miller'ın en çok *Cadı Kazanı*'nda vurguladığı 'tastamam insan' olmak çabasıdır yaptığımız. Ahmet Cemal tastamamdı, büsbütündü, yekpareydi, haliyle de eşsizdi.

Unutulmaz armağanların içinden çıkıverirdi Ahmet Cemal. Dil Tarih'te hocalığım sırasında bir öğrencim bir Ahmet Cemal çevirisi hediye etmişti (Elias Canetti, İnsanın Sılası). Gülten Akın'ın dediği gibidir genellikle, "kimsenin inceliklere zamanı yoktur" ama istisnalar varsa, onların inceliklerini de bir gören, öğrenen, kuşaktan kuşağa taşıyanlar da vardır. Macide Tanır'dan da öğrendiğim aynı disiplindir, özenli çalışmanın imandan sayılması gerektiğidir. Eminim bu öğrencime Ahmet Cemal inceliği geçmişti,



ben derslerimde Canetti'yi alıntılادıkça. Öğrencim de şimdi deneyimli bir öğretmen ve kim bilir daha nice öğrenciler bu özenli insanlıktan nasiplerini alıyorlardır. İnsanın Sılası haliyle tarafımdan lime lime edilmiştir, kaç kez evirip çevirdiysem Canetti'nin özlü sözlerini. O sıla, herkese nasip olmayacak bir yeterlilik belgesidir, o sıla birkaç üniversite bitirmiş olmaya bedeldir. Ahmet Cemal kitapları okuyanlar bu sözümünden neyi kast ettiğimi kendilerindeki gelişimi, 'dönüşümü', o 'başkalaşımı' fark edince anlamışlardır. Belki de birçok kişinin Cumhurbaşkanı adayı oluşu bundandır da.

Ah tabii, Herman Melville'den çok etkilenen Franz Kafka'nın 1915 yılında yayımlanan o ünlü yapıtını (Metamorphosis) 'Değişim' diye değil de *Dönüşüm* diye çeviren yine Ahmet Cemal idi.

Fahri doktoralar, Avusturya, Almanya'dan gelen liyakat nişanları, devlet ve onur ödülleri birçok kişinin imrendiği ödüllerdur. Ben derim ki o ödülleri Ahmet Cemal'e verildiği için daha da çok değer kazandılar. Eminim, kurucusu olduğu ACKA (Ahmet Cemal Kültür Atölyesi) onun adını bir ödül

ile yaşatacaktır. Birçok isimlessi kişi daha vardır nice dönüşümleri hak eden. Murathan Mungan'ın da vurguladığı gibi çeviri alanında ödül sayısı yetersizdir. Bir *Ahmet Cemal, En İyi Çeviri Ödülü*'ne layık olmaya çalışmak hayat amaçlarımızdan biri olmalı.

Canetti'yi bana onun kusursuz Türkçesi sevdirdi Ahmet Cemal, demiştim. İtaat kültürü üzerine yazdığım yoldaki kitabıma epigram olsun diye Canetti'den şu sözü kullanmaya kararlıyım, Ahmet Cemal'in adını, dilini, emeğini, özenilesi insanlığını yaşatmaya bir nebze olsun katkıda bulunmak adına da.

"Adem ile Havva'nın üstüne yılanı saldırtan, Tanrının kendisiydi ve her şey, yılanın Tanrıyı ele vermemesine bağlıydı. Bu zehirli hayvan Tanrıya bugüne kadar sadık kaldı." *

Yusuf Eradam: Prof. Dr. İstanbul Kültür Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı.

*Elias Canetti, *İnsanın Sılası*. Çeviren. Ahmet Cemal. İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1996. s. 15.)



Memleketimden Kadın Manzaraları

MERAL HARMANCI

94

Memleketimden Kadın Manzaraları, çok değerli Zehra İpşiroğlu'nun daha dumanı üstünde oyun metni. İpşiroğlu, tiyatro alanında şimdiye kadar pek çok çalışma ortaya koydu. Hepsisi de birbirinden değerli. Bu son çalışması da bunlardan biri. Oyunun hikâyesini anlatmayalım ama genel olarak konusu kadınların güncel durumu. Oyun, günümüzde kadına dayatılan koşulları başka bir deyişle kadına karşı şiddeti işliyor.

Hemen hemen her gün gazete, internet ve televizyon haberlerinden, kadınların nasıl bir şiddet ortamında yaşadıklarına dair haberler okuyoruz. Bu haberler bazen absürt bir hikaye gibi gelebiliyor kulağa. Örneğin şort giydiği için bindiği minibüste tokatlanan genç kadının hikayesi bir yanıla absürt bir gerçekliğin içindeymişiz gibi bir algı oluşturuyor, çünkü yaşanan şiddete temel oluşturan gerekçe öylesine anlamsız, öylesine çağ dışı ki. 'Bu yüzyılda, kadının maruz kaldığı duruma bak' dedirten cinsten. İşte Memleketimden Kadın Manzaraları tam da bu yaraya parmak basıyor.

Kara Mizah tarzında yazılan oyunun kurgusu aslında son derece gerçekçi bir şekilde başlıyor ancak oyun ilerledikçe kadınların maruz kaldıkları durumlar ve bizzat içselleştirdikleri görme biçimleri öyle bir tasvir ediliyor ki, oyun



ZEHRA İPŞİROĞLU

absürtleşiyor. Oyunda işlenen bazı olaylar bir yandan "yok artık" dedirtiyor. Fakat, üzücü yanı, düşününce tüm bu "yok artık"ların hep gerçekte yaşanmış, medyaya yansımış, pek çok kadının mutlaka duyduğu ya da karşılaştığı durumlar olmaları. O zaman da, aslında içinde yaşadığımız gerçek koşulların nasıl absürt olduğu bir kez daha acı bir şekilde yüzümüze çarpıyor. Oyunun gösterdiği bu acı gerçek kara mizahın karasını, "yok artık" dedirten yerler

ise mizahını belirginleştiriyor.

Sayın İpşiroğlu, oyunu belgesel tiyatro olarak tanımlamış. Oyun metni, gazete kùpùrleri, haberleri ve röportajlar gibi belgelerden faydalanılarak yazılmış. Okuyucu da kolaylıkla olayların hepsini günümüzde duyduğumuz pek çok gazete haberiyle eşleştirebilir. Ya da oyundaki bir karakterin yaptığı yorum, sokaktaki her hangi bir vatandaşın ağzından duyulabilir. Örneğin oyunda ağabeyi öldürülen Kader adlı genç kadının dile getirdiği düşünceler,

toplumsal yaşamın her alanında birbir dillendirilebilen düşünceler. Dolayısıyla oyun gerçekten günümüz Türkiye'sinde kadınların içinde bulunduğu tabloyu gerçeklere dayanarak ortaya koyuyor. Bu yanıyla da belgesel olarak nitelenmeyi hak ediyor.

Belgesel tiyatro tanımı oyunun dili ve kurgusuyla da pekişiyor. Dil kullanımı öylesine gerçekçi ifade edilmiş ki, oyun kişilerinin içselleştirdikleri görme biçimleri tüm çarpıklığıyla görünürleşiyor. Şiddeti nasıl mantığa büründürdükleri, ne gibi gerekçeleri içselleştirdikleri, modern yaşamla uyumlu görünüp aslında nasıl tam tersi bir zihniyeti yeniden ürettikleri, nasıl bazı kavramların içini boşalttıkları ya da söylemleri çarpıtarak, değiştirerek ataerkil gerici bir zihniyeti köklendirdikleri hep oyun diliyle ortaya konuyor. Bu dil gerçekte de böyle. Örneğin televizyonda, internette veya başka bir medya alanında aile danışmanı ya da yaşam koçu olarak görünen birinin 'erkeğin fitratında çok eşlilik vardır' diye bir cümle kullanması günümüzde son derece mümkün. Ancak aslına bakılırsa da bu kişilerin demokrasilerde var olan ifade hakkını kullanarak anti-demokratik bir düşüncüyü seslendirdikleri, kendi



kendileriyle çeliştiklerini fark etmedikleri, tutarlılığı da zaten önemsenmedikleri görülüyor. Erkeğin fitratında bu vardır diyerek, kadını maruz kalacağı ilişki biçimine mecbur kılmak, onun bu düşüncüyü içselleştirmesini sağlayarak var olan ataerkil yapının güçlenerek pekişmesini sağlamak bugünün Türkiye'sinde toplumsal alanda her an üretilen bir şey.

Kadına dayatılan bu koşullar tüm gerçekliğiyle yansıtılırken

aynı zamanda eleştirel bir tutum görünür oluyor. Oyun açıkça bu koşulları rahatsız edici bir şekilde absürtleştirerek sunuyor. Apaçık ortaya konan absürt gerçeklik okuyucunun/ izleyicinin karşısında tüm rahatsız ediciliğiyle dururken, sunulan tabloyu eleştirmemek imkansız. Elbette okuyucu/izleyici de bu çarpıklığı görmeye ve bunun üzerine düşünmeye mecbur kalıyor. Ancak eleştirel tutum belirli bir yönlendirme içermiyor, tüm alımlayanlar kendi görüşleriyle serbest bir şekilde eleştiri sürecine dahil olabilir.

Oyun aynı zamanda iki farklı anlatım biçimine de sahip. Gerçek olaylara dayanan sahnelerin arasında iplerle yapılan düşsel dans sahneleri var. Bu sahneleme biçimi gerçekliğin simgesel bir dille yeniden anlatımını yapıyor ve aynı zamanda bir sonraki sahneye dair göndermeler içeriyor. Bu sahnelerde oyun kişileri iplerle dans ederken tarif ediliyor, ancak bu ipler, tüm oyun kişilerini bağladığından, hepsi bir kukla ustası tarafından kontrol ediliyormuş izlenimi veriyor. Tüm oyun kişilerinin kukla gibi sunulması ise, kontrol mekanizmasını elinde tutan gücün ne olduğuna dair düşünmeyi mecbur kılıyor. Okuyucu ya da



izleyici kadınların maruz bırakıldıkları şiddet ortamının ve kültürünün gerçek nedenlerini düşünmek zorunda kalıyor. Dolayısıyla, yazarın simgesel bir dille yabancılaştırma efektini kullandığı ve oyunun Brechtien bir çizgide inşa edildiği söylenebilir.

Oyunun final sahnesi de iplerle dans sahnelerinden biri ancak bir açıdan onlardan farklı. Dans sahneleri simgesel bir anlatım içerse de, gerçek yaşamla ilgili bir durumu ortaya koyuyor. Ancak final sahnesi kadınların kurtuluşuna dair hayali bir tablo çizerek, onların bu kısıtılmışlıktan özgürleşebileceklerini resmediyor. Dolayısıyla ütöpik bir finalle karşı karşıyayız. Gerçek yaşamda kadınlar bu ütopyadan uzak. Yine de içimizi acıtan kara mizah bir metnin umutlu bir yöne evrilmesi adeta yüreklerimize su serpiyor.

Yazarın kadın temasını işlediği başka çalışmaları da var. *Lena, Leyla ve Ötekiler* adlı oyunu Bakırköy Belediye Tiyatrosu tarafından iki yıldır İstanbul'daki izleyicilerle buluşuyor. Yine geçen yıl yayınlanan ve Duygu Asena Ödülü'nü alan *Haneye Tecavüz* adlı belgesel roman, *Özgürlük Yolları, Aydınlanan*

Yollar, Tabular, Korkular, Kadınlar adlı çalışmaları da kadın temasını işleyen farklı türlerde yazılmış çalışmaları arasında.

Oyun, sadece Türkiye'de değil, Avusturya'da da Thomas Sessler Ajans ve Yayınevi tarafından yayımlandı. Almanca'ya çevirisini ya da oyunun yeniden yazımını da yine yazarın kendisi yapmış.

"Almancaya da çevirdim, daha doğrusu yeniden yazdım. Yeniden yazdım diyorum, çünkü özellikle oyundaki kara mizahı yabancı izleyicinin daha iyi alımlayabilmesi düşüncesi, birtakım düzenlemeler yapılması gerektiğini koşulluyordu. Aylarca metnin dili üzerine çalıştım, özellikle Neonazilerin kullandıkları yaygın söylemden yararlandım."(*)

Bu ifadeler oyunun çeviri sürecinin hiç de kolay olmadığını gösteriyor. Almanca metinde oyun adı değiştirilerek *Namusunuzu Koruyun! (Hütet Eure Ehre)* olarak basılmış. Üstelik ajans oyun metnini 700 tiyatroya göndererek, oyunun tanıtımına ciddi bir destek ortaya koymuş. Aynı zamanda oyun, Autorentage'da seçilen 3 oyun arasına girmeyi başâarak, Viyana Burg, Deutsches Theatre Berlin ve Zürich Schauspielhaus tarafından sahnelenme ihtinmalini elinde tutuyor. Bu çok güzel bir haber, elbette oyunun yurt dışında sahnelenmesi ülkemiz adına gurur verici olur, ancak Sayın İpşiroğlu oyunun Türkiyeli izleyicilerle buluşmasını çok önemsedğini söylüyor. Pek çok genç tiyatrocunun, kadın meselesini işlemek isteyen grupların bu metne bakmalarında fayda var. Üstelik metnin kara mizah tadının sahnelendiğinde çok daha etkili ortaya çıkacağı aşikâr. Umarız bu yazı da bazı grupların merak edip metne bakmalarına vesile olur.

*) Zehra İpşiroğlu, *Memleketimden Kadın Manzaraları*, Mitoş Boyut, Oyun Dizisi 581, İstanbul, 2017, s.61..

