

Tiyatroyla  
ilgili  
her şey...

# İçindekiler

## Editör

TİJEN SAVAŞKAN – 4

## 27 Mart Dünya Tiyatro Günü Ulusal Bildiri / Tiyatronun Ustaları

ZEHRA İPŞİROĞLU – 6

## İnsanların Yürekları Buz Kesince Göçmenleeeer

ZEHRA İPŞİROĞLU – 8

## Ne Kadar ve Nereye Kadar Alternatif

NEDİM SABAN – 12

## Anlatı Mek'an'da Bir Andır

MEK'AN SAHNE EKİBİ – 20

## Erika Fischer-Lichte İle Söyleşi Anlamaya Karşı Deneyimleme

TINA PERIC / ÇEV. EYLEM EJDER – 28

## When in Rome'a Hoş Geldiniz!

AYFER ÇİÇEK – 33

## Toronto'dan Bir Hamlet

BERNA ATAÖĞLU – 36

## ANISINA: Tiyatrotem 18. Yılında

### Şehsuvar Aktaş İle Tiyatrotem Üzerine Söyleşi

TÜLİN SAĞLAM – 39

### Aşk İle Bir Dahi

AYŞE BAYRAMOĞLU – 40

### Kuklanın Sahnesel Varlığı

BELİZ GÜÇBİLMEZ – 41

### Eşikte Temgiller

CEREN ÖZCAN – 42

### Tiyatrotem İle Alanda Yaşamak

ZÜLEYHA ÇUBUK – 45

### Gelenek, Bellek, Kültür Ekseninde Tiyatrotem Çevirileri

BAŞAK ERGİL – 47

### Tiyatrotem Oyunlarına Nasıl Katıldım?

ÇETİN SARIKARTAL – 48

## TEB OYUN

### SAYI 37, BAHAR 2018

TEB VE TEM ADINA SAHİBİ ve  
SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ  
T. Yılmaz Ögüt

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Tijen Savaşkan

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ YARDIMCISI

Eylem Ejder

YAYIN KURULU

Metin Boran

Ragıp Ertuğrul

Bekir Haleva

Zehra İpşiroğlu

Özdemir Nutku

Handan Salta

Özlem Hemiş

Esen Çamurdan

Nihal Kuyumcu

TASARIM

İbrahim Kaçtıoğlu

KAPAK FOTOĞRAFI

Goli Maskesi

(Fildişi)

Hıfzı Topuz Koleksiyonu

TEB OYUN Dergisi'ne abone olmak için dergimizin yıllık/4 sayı abone ücreti olan 40.TL.'ni TEM Yapım Ltd. Şti'nin aşağıda belirtilen hesabına yatırıp dekontunu ad soyad, adres, telefon numarası ve e-posta bilgilerinizle birlikte [teboyundergi@gmail.com](mailto:teboyundergi@gmail.com) adresine göndermeniz yeterli olacaktır.

**BANKA HESAP BİLGİLERİ** (TEM Yapım Ltd. adına)

AKBANK, AYAZPAŞA ŞUBESİ

IBAN: TR47 0004 6002 7788 8000 1507 32

## **DOSYA: Tek Kişilik Oyun ve Anlatı**

### **Sanatçının Ustalığını Sınayan Bir Tiyatro Türü**

AYŞEGÜL YÜKSEL – 51

### **Biz Galiba Anlatı Seviyoruz**

ESEN ÇAMURDAN – 56

### **Deneyim Anlatıları**

EYLEM EJDER – 61

### **Yiğit Sertdemir: "Sahneyi Anlamak mı, 'An'lamak mı Önemli?"**

ZEHRA BİLGİN – 70

### **Oyuncu ve Yazarlar Deneyimlerini Anlatıyor**

EMRE YÜKSEL – 77

### **Babamın Toprakları**

FULDEN AYTAÇ – 87

## **BİR OYUN ÜÇ BAKIŞ: Pera'nın Zamanı**

### **Yaman Ömer Erzurumlu ve Erkan Kortan Pera'nın Zamanı'nı Anlatıyor – 90**

### **Her Şeyin Başlayıp Bittiği Yerde**

ZEYNEP KIZILGÖL – 95

### **Seyirci İzlenimleri – 99**

## **BGST-Zabel Oyunu Seyircili Söyleşi**

BANU BAŞKAYA – 100

## **Londra Pandomim Festivali'nden**

MERAL HARMANCI – 107

## **Tiyatro Alkış'tan Bir Sindirella Masalı**

NİHAL KUYUMCU – 111

## **22. Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali**

BANU ÇAKMAK – 113

## **Kosova'dan Dört Yeni Oyun: Rüya Birimi, Kavşaktaki**

## **Kafe, Mahzen, Sivrisineği Öldürmek**

SENEM CEVHER – 117

## **TEB 2018 Ödülleri 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde Açıklandı – 120**

### **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: tiyatroelestirmenleribirligi@gmail.com  
www.tiyatroelestirmenleribirligi.org

### **BASKI**

Mutlu Basım: Davutpaşa Cd. Güven İş Merkezi C Blok No:256 Topkapı / İstanbul  
Sürelî yayın / Üç ayda bir yayımlanır.  
Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yayımlanan yazılar ve fotoğraflar  
izin alınmadan ve kaynak belirtilmeden kullanılamaz.

### **TEB OYUN SATIŞ NOKTALARI**

#### **AVRUPA YAKASI**

Mephisto Kitabevi, Beyoğlu

#### **ANADOLU YAKASI**

Mephisto Kitabevi, Kadıköy  
İmge Yayınevi, Moda

Görüş, öneri ve yazılarınızı  
teboyundergi@gmail.com adresine iletebilirsiniz.

# Merhaba

TIJEN SAVAŞKAN

4 Bahar gelmeye çalışırken kültür ortamımıza ve mekân hafızamıza sonbaharı getiren bir yok oluşla daha sarsılıyorz şu günlerde. Tiyatromuzun ve gösteri sanatlarının en çağdaş mekânı, bir dönemin kültür simgesi ve birçok kuşağın yollarının kesiştiği Atatürk Kültür Merkezi (AKM), tüm çabalara ve hukuksal sürece karşın gözlerimizin önünde parça parça yok oluyor. Kötü talihi *Cadı Kazanı* oyunu esnasında çıkan/ çıkarılan bir yangınla başlayan yapı, 40 yıla yakın kültür ve sanat hayatımıza yaptığı büyük katkılardan sonra 2008 yılında nedensiz bir şekilde kapatıldı. Ancak Gezi Direnişi sonrası 2014'te Venedik Bienali'nde bu kez bambaşka bir bağlamda, üzerine asılan protestolarla yine bir hafıza mekânı olarak yerini aldı. Şimdi karşısında yükselen camii inşaatı ve gittikçe küçülen ve yok olan gövdesiyle o kadar çok şey anlatıyor ki...

Sansür, otosansür, yasaklanan oyunlar, işlerinden edilen tiyatrocular ve akademisyenler, yok olan tiyatro binaları, meclis sahnelerine çıkması yasaklanan kadın tiyatrocular ve bu alanda işlevini yitiren sendikalara karşın yine bir Dünya Tiyatro Günü'nü "Tiyatroya Özgürlük" sloganıyla kutlarken, dergimizde de yoğun bir içerik okurlarımızı bekliyor. TEB Oyun, 27 Mart Tiyatrolar Günü için ilk kez 96 sayfa yerine 120 sayfa olarak hazırlandı.

Bahar sayımızın ilk yazısı Zehra İpşiroğlu'nun günümüzün en önemli

sorunlarından biri olan göç olgusundan yola çıkan, Dostlar Tiyatrosu prodüksiyonu *Göçmenleeeer* oyunu üzerine yazdığı eleştiri. Eleştiri yazılarımızın ikincisiyse Kanada'dan farklı bir Hamlet yorumu. Berna Ataoğlu'nun değerlendirdiği oyun çok kültürlü bir kadro tarafından ve rock and roll müziğinin çıkış noktası olduğu ilginç bir yorum. Son eleştiri yazımız Galataperform'un sahnesiz, tamamen seyirciler arasında ve onlarla birlikte sergilediği *When in Rome* adlı oyun üzerine Ayfer Çiçek'in kaleminden.

Nedim Saban, dosya konumuzla da bağlantıları olan alternatif tiyatro kavramını ve ülkemizdeki "alternatif" tiyatroları araştırdığı "Ne Kadar ve Nereye Kadar Alternatif" başlıklı yazısıyla ilk kez okurlarımızla buluşuyor. Saban, bazı oyunculara ve yazarlara sorular yönelterek hazırladığı ve kavramın ülkemizdeki karşılıklarının ve uygulamalarının izini sürdüğü bir çalışmasını bizimle paylaştı.

Dosya konumuz geçen sayı girişini yaptığımız tek kişilik oyunlar ve anlatı geleneği üzerine. Sezonda ve son yıllarda belirgin bir eğilim halini alan ve seyirciyle paylaşılan bu anlatılar gittikçe daha dikkat çeker nitelikte. Bununla bağlantılı olarak, tek kişilik oyunlar üzerine kuramsal bir bakış ve örnekler üzerinden yapılan değerlendirmelerle oluşturulan dosyamızın ilk yazısını Ayşegül Yüksel yazdı. Tarih boyunca başlangıç ve gelişim süreci kısaca özetlenen ve ülkemizdeki örneklerle devam eden tek kişilik oyunların oluşturduğu



giriş niteliğindeki bu yazıdan sonra Esen Çamurdan, sezon boyunca sahnelenen, *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin, Dirmit, Bir Baba Hamlet ve Judith ile Masal Yolunda* adlı anlatı odaklı oyunlar hakkındaki yorumlarını paylaşıyor. Eylem Ejder ise “Deneyim Anlatıları” başlığıyla oyuncuyu ve an’ı merkeze alarak meseleyi güncel örnekler üzerinden kuramsallaştırmaya çalışıyor. Böylece yazı, okuru konuyla ilgili çok boyutlu düşünsel bir sürece davet ederken, Zehra Bilgin’in Yiğit Sertdemir’le yaptığı söyleşi de benzer noktadan yola çıkan oyunculuk eğitimi üzerine konuya açıklık getiriyor. Emre Yüksel ise tek kişilik oyun oynayan Ahmet Melih Yılmaz, Nezaket Erden, Cem Uslu ve Başak Kara ve tek kişilik oyunlar yazan Pelin Temur, Ali Cüneyd Kılıcıoğlu, Leyla Yazıcı’ya yönelttiği sorularla konuyu başka bir bağlamıyla, yine örnekler üzerinden zenginleştiriyor. Dosyanın son yazısı yine tek kişilik bir oyun üzerine eleştiri. Leyla Yazıcı tarafından yazılan ve sahnelenen Kadıköy Teatron yapımı *Babamın Toprakları*’nı Fulden Aytaç kaleme aldı. Dosyamızı tamamlarken dergide aynı bağlamı korumaya devam eden bir içeriği de sürdürmeye çalıştık.

Günümüzün en önemli tiyatro ve performans kuramcılarında biri olan Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte’nin Tina Peric’le yaptığı “Anlamaya Karşı Deneyimleme” başlıklı söyleşi Eylem Ejder tarafından çevrildi. Söyleşi Lichte’nin 2016 yılında, IATC-AITC tarafından davet edildiği Belgrad’ta bir konferans sonrasında yapılmış.

Anlatı deyince bu alanda hem araştırmalarıyla hem de oyunlarıyla önemli bir yol kateden Tiyatrotem’i atlamak mümkün değildi. 18. yıllarını tamamladıkları şu günlerde, Tiyatrotem’in çağdaş anlatı üzerine oluşturduğu çok özel deneyimler bugün olduğu gibi belki gelecekte birçok araştırmaya kaynak olacak nitelikte. Tiyatrotem’in kurucularından Ayşe Selen’i ne yazık ki yeni yıla girmeden kaybettik ancak acımızı, ortak

emeği görünür kılarak ve paylaşarak mini bir dosyaya dönüştürmeyi uygun bulduk. Bir anma yazısını 18. yılında Tiyatrotem’le özdeşleşen Ayşe Selen’e yakıştıramadık. Tülin Sağlam’ın emeğiyle hazırlanan ve Tiyatrotem’in diğer kurucusu, Ayşe Selen’in yol arkadaşı Şehsuvar Aktaş’ın yanı sıra Beliz Güçbilmez, Çetin Sarıkartal, Ayşe Bayramoğlu, Başak Ergil, Ceren Özcan ve Züleyha Çubuk’un katkılarıyla oluşan bu bölümü özellikle genç tiyatrocuların yolunu aydınlatması dileğiyle sizlerle paylaşıyoruz.

Bundan böyle zaman zaman dergimize tiyatro topluluklarını tanıtan bir bölüm eklemeye karar verdik. Bu dizinin ve Bahar sayımızın ilk konuşu Mek’an Sahne. Grubun seçilmesindeki nedenlerden biri yine dolaylı olarak dosya konumuza ve bu sayının bağlamına uyan Mek’an Sahne’nin tiyatroya bakışı oldu.

“Bir Oyun Üç Bakış” adlı bölümümüzün konuşu ise Altıdan Sonra Tiyatro ve Pera Palas ortak yapımı *Pera’nın Zamani* adlı oyun. Pera Palas Oteli’nde farklı bir seyirci deneyimi sunan bu yapımı yine içeriden üretenler, dışarıdan eleştirmen ve seyircilerin gözüyle değerlendirdik.

TEB Oyun Dergisi’nin bir etkinliği olan oyun sonrası seyirciyle paylaşım için bu kez BGST’nin *Zabel* oyununu seçtik. Moderatörlüğünü yaptığım bu etkinlik, Banu Başkaya’nın desteğiyle yazıya döküldü.

Londra’dan bir pandomim festivalini Meral Harmancı, geçen sayı sayfalarımıza sığmayan 22. Bursa Uluslararası Çocuk ve Gençlik Festival değerlendirme yazılarının sonuncusunu Banu Çakmak kaleme aldı. Bir çocuk oyunu eleştirisiyle Nihal Kuyumcu’ya ve son olarak Kosova’dan dört oyunun yer aldığı kitapla Senem Cevher’e sayfalarımızda yer vererek sizlere veda ediyoruz.

Tiyatroya yolu düşen, gönlü düşen ve emek veren herkesin Dünya Tiyatro Günü Kutlu olsun. “Tiyatro Özgür Olsun.”

# 27 Mart Dünya Tiyatro Günü Ulusal Bildiri

## Tiyatronun Ustaları

ZEHRA İPŞİROĞLU

6

“Gerçekten, karanlık günlerde yaşıyorum!  
Doğru söz delilik.”  
Bertolt Brecht

**O**nların’ peşindeyim. Klişe üretmeyenlerin, boş laf söylemeyenlerin, sahneyi bir ego gösterisine dönüştürmeyenlerin, sulu espriler ya da ucuz etkilerle izleyiciyi tavlamaayanların, yaşamdan kaçmayanların, zamanımızı çalmayanların, baştakilere yaranmak için kırk takla atmayanların peşindeyim. Beni güldüren, ağlatan, şaşırtan, yadırgatan, düşündüren, ezberimi bozan, belki de bir an durup kendime döndüren tiyatro ustalarının peşindeyim.

Neden sahneler, ne yapıyorlar, ne söylemek istiyorlar? Ve işte şimdi, şu an onlarla aramda nasıl bir iletişim kuruluyor, nasıl bir enerji akıyor, ne hissediyorum? ‘Onları’ yakalayamazsam, tiyatrodan sıkıntıdan patlayabilirim, uyuyup kalabilirim, benim burada işim ne diye kendime kızabilirim... Her şeyin ucuz bir tüketime dönüştüğü bir ortamda hiç de kolay değil onları yakalamak. Tıpkı iyi bir roman okumanın, iyi bir

film izlemenin de kolay olmadığı gibi.

Diyelim ki bir izleyici ya da eleştirmenim. Sadece tiyatro tüketiminin tuzağına düşmemek de yeterli değil şüphesiz. Çünkü ben öyle bir ülkeden geliyorum ki tiyatronun insanca yaşayabileceğimiz barışçıl ve demokratik bir toplumu savunma gizilgücünün ne kadar değerli olduğunu biliyorum. Acaba benim tiyatro ustalarım bana bu yolda ne söylüyorlar? Diyelim ki bir tiyatro yazarı, yönetmeni ya da oyuncuyum. Yaşamın akışındaki acıları, çatışmaları, haksızlıkları yüreğimde hissediyorum. Nefreti, şiddeti, yalanları, hile ve komploları görüyorum. Savaşın, sömürünün, sürgünün, adaletsizliğin, acının, yokluğun yarattığı bir karmaşa içinde yitip gitmek üzereyim. Çaresizlik mi? Hayır, ben tiyatrocuyum ve yaşamı bir yerinden yakalayabilirim, anlamak için çaba haralayabilirim, yaşamı okuyabilirim. Ama bu benim ülkemde hiç de kolay değil, çünkü yaşam çoğu zaman bütün acı, gülünç ve absürt yanlarıyla sanatı kat kat aşılıyor. Bunu her gün yeniden ve yeniden yaşıyorum. Tam bir şeyi yakaladım dediğimiz anda



olaylar öyle bir kasıp kavuruyor ki ortalığı, sözcüğün bittiği yerde buluyoruz kendimizi.

Bir dönemin büyük oyunları da karanlığında gizlenen birer masalı andırmıyorlar mı? Öyleyse önemli olan bu masalı yeniden keşfetmemiz mi? Evet, benden önce yaşamış büyük ustalar var bana yol gösterecek, yazdıkları oyunlar yüzyılları aşmış, bugünlere gelmiş. Onlar acıyı, hüznü anlatıyorlar, karşı koymayı, direnmeyi. Onlar umudun sesi... Yazar, yönetmen ya da oyuncuysam onlardan da öğrenecek çok şey vardır mutlaka.

Tiyatro, yaşamla arasındaki bu kıl payı kesişmeyi yakalamışsa mucizeler yaratabilir. İyi ama, nasıl? Bu acaba nasıl bir toplumda yaşadığımızı mı bağlı? Tüketim toplumunun uyuşukluğu içinde donup kalmışsak, tiyatro krizini aşmak için gerekli olan, Dario Fo'nun alaycı sözleriyle, 'cadı avı' mıdır; tiyatrocuların korkmaları, sarsılmaları mıdır? Öyleyse baskıcı toplumlarda tiyatronun işi daha mı kolay? Böyle bir ayırım yapılabilir mi? Hayır, çünkü tüketim de, baskılar da bütün ülkelerde farklı dozlarda yaşanıyor. Eşitsizlik giderek artıyor, demokrasi anlayışı

çöküyor, savaşlar ortalığı yıkıp yakıyor, yaşadığımız dünya kıyasıyla harap ediliyor. Kendi ülkemdeki sorunlar başka ülkelerde yaşananlarla girift bağlantılar içinde gelişiyor.

Öyleyse aslolan bütün sınırları aşan bir duyarlılık, empati, dayanışma duygusu ve direnme gücü değil mi? Tabii yürekte inanamak da gerekiyor yapılan işe, her tür dayatmaya karşı koyarak özgün olmak, anlamaya çalışmak ve yaşamın bunca kargaşalığı içinde kendi yolunu bulmak. Bu başarılmışsa mutlaka aynı heyecan, aynı duyarlılık, aynı sorgulayıcı bakış izleyicide de uyanacaktır.

Şimdi bir oyun izleyeceğiz... Ne hissedeceğiz, ne düşüneceğiz? Acaba hüznülenecek miyiz yoksa gülecek miyiz? Hoşumuza gidecek mi izlediklerimiz, yoksa anlamsız mı gelecek, neden? Kafamızdaki duvarları yıkacak mı, bize yeni bir güç, yeni bir umut verecek mi? Oyunun sonunda bütün bunları bizlere yaşatan tiyatrocuları büyük bir heyecan ve sevgiyle gönülden alkışlayabilecek miyiz?

Şimdi söz izleyicide.



# İnsanların Yürekleri Buz Kesince Göçmenleeeer

ZEHRA İPŞİROĞLU

8

Günümüzde tiyatro sözün, düşünmenin, dilin, yaşadığımız çağı belirleyen zihniyetin iç içe girdiği bir mekân; irdelemeye, anlamaya çalıştığımız, duygulandığımız, etkilendiğimiz, ötekiyle karşılaştığımız ve ötekine dönüştüğümüz bir yer... Bu tür mekânların yok sayıldığı ya da görmezden geldiği bir dönemde tiyatronun öneminin büyük olduğunu düşünüyorum,” diye açıklıyor ünlü tiyatrocu Ariane Mnouchkine tiyatronun günümüzdeki işlevini.

## GÜCÜNÜ YAŞAMDAN ALAN TİYATRO

Mnouchkine'e göre biz bugün öyle bir dönemde yaşıyoruz ki, ya tarihin içindeyizdir ya dışında. Tarih dışılığı kafayı karanlık bir çukura gömmeye, yani bir tür devekuşluğa benzetiyor Mnouchkine. Bu nedenle de gerçekçiliği sadece ikinci elden yaşanan bir oyun olarak gören içi boşaltılmış bir tiyatro anlayışına karşı bir duruş sergiliyor. Ama bu



duruş güncel konuları bire bir sahneye taşımak anlamına gelmiyor, önemli olan tarihin hızlı akışı içinde yakalanan olayların, çatışmaların, sorunların, onların tiyatro diline aktarılabilmesi ki, bu olayların eğer içinde isek hiç de kolay değil. Belki de belli sorunların içyüzünü bir dereceye kadar kavrayabilmek

ve bunları tiyatroya uygun bir estetik dile aktarabilmek için belli bir zaman süresine gereksinimimiz var.

Öte yandan günümüz medya çağında öylesine yoğun bir görüntü ve bilgi bombardımanının etkisi altındayız ki algılama kapasitemiz giderek küçülüyor, duyularımız günden güne körleşiyor, göremez, duyamaz, anlayamaz oluyoruz. Her şey çok hızlı geliyor ve bizim dışımızda oluyor. Olayların hem içindeyiz, hem de dışında. İşte tiyatronun izleyiciyle kurduğu dolaysız iletişimle görünmeyenin ardındakini göstererek, gözden

kaçırılanı, unutulmanı ya da belleklerden çoktan silinmiş olanı anımsatarak duyuları harekete geçirme, ağlatma, güldürme ve düşündürme, kısaca bizleri şu hipnotizma olmuş halimizden kurtarma gizilgücü var. Önemli olan tiyatronun bu gücünden yararlanarak izleyiciyi yakalayabilmesi. Bunun da tek koşulu gücünü mitler, romanlar ya da ikinci el öyküler ya da yaşantılardan değil, doğrudan yaşamdan alması.

Giderek küreselleşen bir dünyada gündeme gelen sorunlar da ortak sorunlar. Dinsel bağnazlığı, milliyetçilik ve fanatizmi, mafya devlet ilişkilerini ve şiddet ve savaşı her toplum kendi tarihsel ortam ve koşullarına göre farklı biçimlerde yaşıyor. Savaştan, terörden, bağnazlıktan, sivilleri hedef alan saldırılardan, açlık ve yoksulluktan kaçarak yerinden yurdundan edilen insanların, göçmenlerin ve sığınmacıların sorunları ortak konuların başında geliyor. Sığınmacıların son yıllarda yaşadıkları felaketler, hiçbir donanımı ve güveni olmayan teknelerle sürdürdükleri çoğu kez ölümle biten umutsuz yolculukları, varlarını yoklarını ellerinden alan insan kaçakçıları, bin bir engeli aşıp da bir yerlere varanların insan tüccarlarının ellerine düşmeleri sinemanın olduğu kadar tiyatronun da ilgisini çekiyor.

Bundan yıllarca önce Ariane Mnouchkine'in Theatre de Soleil'de sahnelediği *Son Kervansaray* adlı belgesel oyunu mültecileri konu alan çok vurucu bir oyundu. Yüzlerce sığınmacıyla yapılan konuşmalardan yola çıkarak kurgulanan bu oyunda onca umutla Avrupa'nın kapısına dayanan insanların yıkılışı sergileniyordu. Acının, umutsuzluğun, tükenmişliğin yaşandığı bütün bir dünya sahneye taşınıyordu bu oyunda. Afganistan, İran, Rusya, Avustralya, Fransa'dan inanılmaz sefalet sahneleriydi gösterilen... Yedi saat süren bu oyundaki sahneler o kadar etkileyiciydi ki insanın belleğine bir daha çıkmamacasına yerleşip kalıyordu.

## İNSAN TİCARETİ

Şimdi de bizde bu konu Genco Erkal'ın sahnelediği kendisi de göçmen olan ve Fransa'da yaşayan Roman asıllı yazar Matei Visniec'in yazdığı belgesel oyunu *Göçmeeeerler*'le gündeme geliyor.

İç içe geçen küçük sahnelerden oluşan bu oyunun en belirgin özelliği para, kâr ve çıkar dünyasında insanların yüreklerinin buz kesilmesi. Empatinin e'sinin bile olmadığı bir ortamda insanların çaresizliği bir ticaret aracına dönüşüyor. Ölümü göze alarak kendi ülkelerindeki sefaletten ve savaştan kaçan göçmenlerin insan tüccarlarının ellerine düşmeleriyle yaşadıkları karabasanı bu oyunda oyunculuk ve film aracılığıyla aşama aşama izliyoruz

## YALANIN GERÇEĞE DÖNÜŞMESİ

Sahnedeki dev ekranda göçmenlerin çaresizliklerine tanık olurken onlardan yararlanmaya çalışanların yalanları, insanları güdümleyen politikacının ikiyüzlülüğü, organ mafyasının acımazlığı, kadın tüccarlarının boş vaatleri, kaçakçıların manipülasyonu dili öylesine ters yüz ederek çarpıtıyor ki kara mizah kapımızı çalıyor. Yalanın gerçek olarak savunulmasının yarattığı buruk gülmece duygusu, aka kara karaya ak denilmesi özellikle bizim izleyicimize çok tanıdık gelecektir. Ancak boğazımızda tıkanıp kalan çok acı bir gülmece bu, çünkü hoş sözlerle süslü paketlere sarılmış olan yalanın tuzağına düşenlerin sayısı o kadar çok ki.

## KARA MİZAH

Oyundaki mizah yaşadığımız gerçeklere ışık tutan gerçekçi bir mizah anlayışı olarak birbiriyle çatışan çeşitli davranış ve söylemlerde gündeme geliyor. Özellikle dil güldürüsü, dilin bir baskı aracına dönüştürülmesi, kavramların içeriğinin boşaltılması, çarpıtılması, değiştirilmesi, anlamlarının tersine çevrilmesi,





10

güdümlenme, demagoji gibi öğeler kendi içinde kara mizahı barındırıyor.

Ne var ki mizahın yine de dayanılmaz olanı dayanır kılan, böylece belli bir mesafe almamızı sağlayan rahatlatıcı bir özelliği de var. Aslında yaşadığımız olaylar büyük oranda kendiliğinden mizahi olanı, dahası absürt olanı içinde barındırıyor, önemli olan bunu görebilmek... Bu sahne yorumunda da bu bakış çok belirgin bir biçimde çıkıyor. Öte yandan kaçak sığınmacıların yerini saptayan kalp atış detektörleri, yeşilliklerle süslenmiş çevreci telli diken örgüler gibi buluşlar çarpıcı yabancılaştırma etkileri oluşturuyor.

### **OYUNCULUK**

Genco Erkal kaçakçı, insan tüccarı, kadın satıcısı, organ mafyası, politikacı, seyyar satıcı, mezarıcı, rolleriyle insan ticareti ve sömürsünün farklı boyutlarını her sahnede çok çarpıcı bir biçimde gösterirken, Ayşe Lebriz'in dışındaki oyuncular zayıf kalıyor. Sözelimi böbreği, gözü, sonunda da canı gidecek olan çaresiz bir mülteci ne tür ruhsal dalgalanmalar yaşamıştır?

Oyunculukta bu duygu izleyiciye hiç mi hiç geçmiyor. Acaba sahnede buna benzer olayları yaşamış olan gerçek göçmenler yer alsaydı yaşananlar özgünlüğü ve canlılığıyla bizi can evimizden vurmaz mıydı?

### **KONUNUN ÇARPICILIĞI VE ÖNEMİ**

Kısaca oyunun film, oyunculuk ve anlatımı iç içe ören sahnelerden oluşan dramaturjik kurgusu ve yorumu çok çarpıcı. Ayrıca empati eksikliğinin dev boyutlarda yaşandığı, göçmenlere olan düşmanlığın da günden güne arttığı ülkemizde böyle bir oyunun seçilmiş olması bile çok önemli. Gündelik yaşamda, "Ben mi onları buraya davet ettim?", "Kendi ülkelerinde kalsalardı", "Gelmek için bula bula burayı mı bulmuşlar?", "Kendi ülkemizin sorunları bana yetiyor, bir de Suriyelilerle mi uğraşacağım", "Yanlış politikaların acısı benden mi çıkacak?" gibi söylemleri ne çok duymuşuzdur. Göçmenlerin keyiflerinden gelmediğini, dahası küçücük bir umut kırıntısı için ölümü bile göze aldıklarını açıkladığımızda çoğu kez karşılaştığımız duyarsızlık bizi ne çok yadırgatmıştır.



## GERÇEKLERLE HESAPLAŞAN BİR TİYATRO ANLAYIŞI

Dikkatinizi çekmişse bu tür rahatsız edici konuları insanlar ben bunu biliyorum neden tiyatrodan izliyeyim diye geçiştiriyor; bunu kadın sorunlarını ele alan oyunlara gelen tepkilerde de sık sık görebiliyoruz. Oysa tiyatronun, sanatın belki de en anlamlı ve değerli yanı Mnouchkine'nin de dile getirdiği gibi gerçeklerle hesaplaşmak ve gerçekleri farklı bir açıdan, farklı boyutlarıyla göstermektir. Belki de ben bunu zaten biliyorum diye düşünenler gerçeklerle yüzleşmeden kaçtıkları için özellikle hiçbir şey bilmeyenler ya da bilmek istemeyenlerdir. Öte yandan yaşadığımız sorunlara belgesel tiyatro, taşlama, kara mizah aracılığıyla eleştirel yaklaşan tiyatro oyunları çoğu kez sorunlara kara beyaz çizgileri içinde tek yönlü bakmakla ya da didaktik olmakla suçlanıyor. Yüzeşelleşmenin ve ucuz güldürülerin geçerli olduğu bir ortamda bu tür tepkiler hiç de şaşırtıcı değil. Bu açıdan da bu oyun çok doğru bir seçim. *Göçmeeeerler* sahnelendiğinden bu yana izleyicilerden gelen "Biz konuya hiç böyle yaklaşmamıştık", "Bu

oyun bize yeni bir bakış açısı kazandırdı", "Göçmenlere artık farklı gözlerle bakıyorum," gibi izlenimler de bu düşünceyi pekiştiriyor.

## ÖZGÜN OLANI KEŞFETMEK

Yine de *Göçmeeeerler* profesyonel bir ekiple ya da daha da çarpıcısı göçmen kökenli amatör oyuncularla bambaşka bir renk ve boyut kazanabilirdi. Sanırım göçmen sanatçıları keşfetme zamanı gelmiştir. Batı ülkelerindeki tiyatrolarda bu tür deneyimlere sık sık yer veriliyor. Nitekim *Son Kervansaray* oyununun kalabalık oyuncu kadrosunda farklı ülkelerden gelen çokça amatör göçmen oyuncu yer alıyordu. Şu bir gerçek ki acıyı yaşamış olanlar kendilerini ifade etmek ihtiyacı içindedirler. Bu eğilimden tiyatrodan yararlanılabilirse çok şey yapılabilir. Acaba ileride bu prodüksiyonun bu şekilde gelişmesi mümkün olabilir mi? Bence Zeynep Irgat'la Osman Senemoğlu'nun çok akıcı bir dille çevirdikleri bu oyunun açık biçimi hem oyuna yeni sahneler katmaya ya da bazılarını kısaltmaya hem de yeni oyuncularla geliştirmeye çok uygun.



# Ne Kadar ve Nereye Kadar Alternatif

NEDİM SABAN

*Ayşe Selen'in anısına, saygıyla,*

**T**ürkiye Tiyatrosu'nun özellikle son on yılında artış gösteren Alternatif Tiyatro adında Yeni Bir Tiyatro Oluşumu gözlenmektedir. 1990'larda temellenen bu tiyatro biçimi yeni mekânlarda yeni toplulukların kurulması ve son yıllarda çoğalmasıyla yeni bir kimlik kazanmıştır. Alternatif tiyatro hareketi, 1990'larda başlamış olsa da, tiyatromuzda alternatif arayışların kökleri 1960'lara dayanır. Alternatif Tiyatro, 1990'lı yıllarda artık alternatif mekânlarda var olmaya başlayarak, İngiltere'deki gibi Fringe kimliğini kazanmıştır. Türkiye Tiyatrosu'nda Alternatif Tiyatro kavramı konusunda halen karışıklık vardır.

Cansu Karagül'ün, *Alternatif Tiyatrolar* adlı eserinde bu alanda üretim yapan bir sanatçı "Alternatif kelimesinden aslında bütün mekânlar rahatsız. Kimsenin hiç sevmediği bir kelime... Aslında yapılan işin alternatifliğinden bahsedilmiyor... Galiba söylenmek istenen yeni seyir halleri," diye görüş bildirmiştir.,

Alternatif Tiyatrolar, özellikle Alternatif Mekânlar çatısı altında örgütlenerek, son yıllarda kendilerini Alternatif Mekânlar olarak adlandırırsa da oynadıkları oyunların aynı anda İtalyan sahnelerde de sahnelenmesi nedeniyle bu konuda da bir kavram kargaşası yaşamaktadırlar.

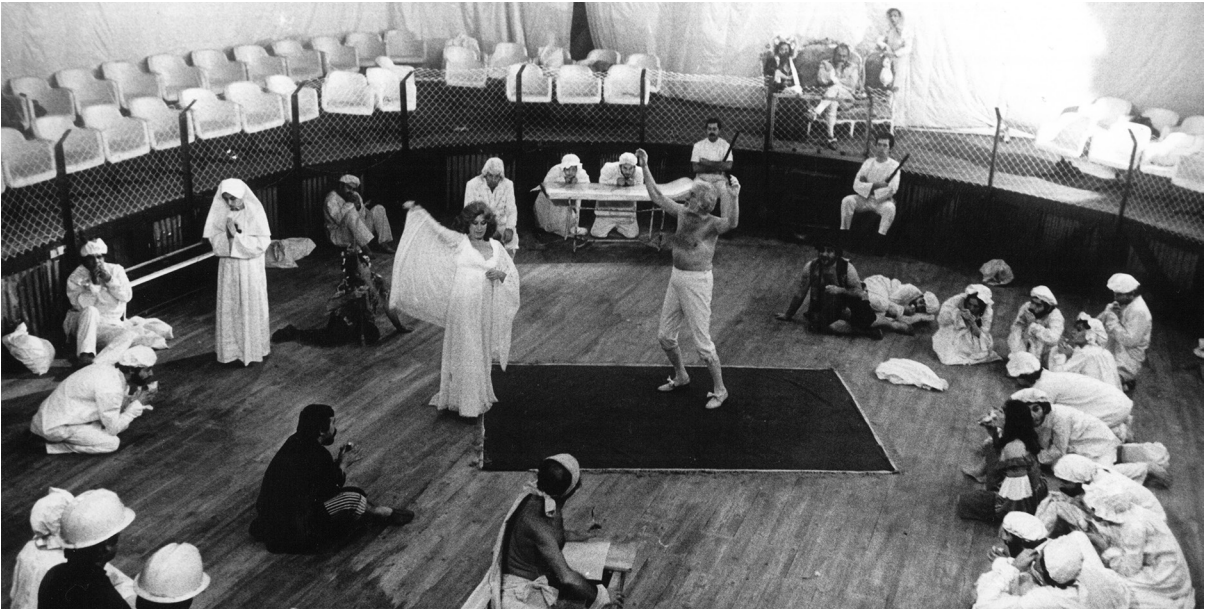
Öte yandan, bu oluşum nitel ve nicel olarak ne kadar heyecan verse de alternatif olarak adlandırılan mekânların bir bölümü kapanmakta, bu tiyatrolarda sunulan oyunlar aynı zamanda AVM'lerdeki İtalyan sahnelere taşınmaktadır.

Gezi Direnişi sonrasında repertuar politikaları da değişmeye başlamış, seçilen oyunlar ve yorumlanış biçimleri Ana Akım'la benzerlik göstermeye başlamıştır. Alternatif Tiyatro kapsamında örgütlenen bazı topluluklar dağılmış ya da ekonomik koşullar nedeniyle küçülmüştür. Bu kapsamdaki topluluklar hayatta kalabilmek için tek kişilik oyunlara ya da star sistemi ile kurulan projelere yönlenmişlerdir.

Alternatif tiyatronun seyirci sayısının prodüksiyon sayısı orantısıyla artmamış olması, bu toplulukların ayakta kalabilmeleri için fazla sayıda yeni proje üretme zorunluluğu doğurmaktadır. Öte yandan, yine seyirci sayısının sadece birkaç temsili doldurmaya yetiyor olması nedeniyle, oyunlar sıklıkla oynanamamakta ve salonların dolması için mekânların başka topluluklara kiralanması mecburiyeti doğmaktadır.

Nicelik artışı bazen yanıltıcı olabilir. Hızlı kotarılan oyunlarda özen duygusu yitirildiği gibi, her gün başka salonda oynanan bir oyunun dekor, kostüm, ışık gibi yan öğelerinde kolayca kaçılacaktır. EKİP Tiyatrosu'nun





Marat-Sade, Tepebaşı Deneme Sahnesi, 1978

kurucularından Cem Uslu, kendi içinde bulunduğu üretim sürecini eleştiren az kişiden biri. Uslu, Alternatif Tiyatro'da sadece üreticinin değil, seyircinin de yorulduğunu gözlemlemiştir.

“Yaptığımız iş yeni ve değişikti. Ele alınan konular ve bunların işleniş biçimi alışlagelmişin dışındaydı. Meseleler günlük olanla örtüşmeye, sokak sahnede görünmeye, yakın tarihin izleri, öteki olanın dertleri cesurca işlenmeye başlamıştı. Oyun, büyük salonların uzak ve yüksek sahnelerinden aşağıya inmiş, seyircinin arasına karışmıştı. Bütün bunlar iyiydi... Alternatif denen tiyatro neye alternatifti? Ana akım tiyatroya mı? Oysa alternatif sahnelerde öyle oyunlar izledik ki, ana akım ürünlerden tek farkları seyircilerin dört duvar arasına dizilmiş IKEA sandalyelerinde oturuyor olmalarıydı. Tiyatro görsel bir sanat olduğundan olsa gerek, bazen de gözlerimiz biraz görsellik aradı sahnede ama ya dekor düzensizdi ya ışıklar yetersiz... Üstelik tüm bu yarım yamalaklığa maruz kalırken, kışın montlarla oturmak zorunda kaldığımız salonlarda üşümekten bitap düştük. “

Ya içerik? Gezi Direnişi sonrasında sansür ya da oto sansür yaşandı mı? Alternatif tiyatro, seçtiği konular ya da söylediği söz bakımından zayıfladı mı? Akademisyen Türel Ezici, bir söyleşide günümüzdeki ekipleri 1960'ların politik tiyatrolarıyla, örneğin Ankara Sanat Tiyatrosu ile karşılaştırmakta alternatif tiyatronun zayıf kaldığına inanmaktadır. Kubilay Tunçer, bir eleştiri yazısında “Sıradan bir sürü metin görüyorum. İçinde cinsellik, eşcinsellik, ensest ve bolca küfür olması sıradan metinleri alternatif yapıtlar haline getirmez.” demiştir.

Alternatif tiyatronun arayışları arasında olan in-yer-face anlayışı da bazen yanlış sonuçlar doğurmuş ve televizyonda ya da medyada hâkim politik ve estetik anlayışa hizmet eder olmuştur.

Anadolu Üniversitesi Tiyatro Bölümü Sanatta Yeterlilik Programında yapılan geniş bir araştırma için ilk aşamada, yazar, yönetmen ve yapımcı kimlikleriyle başarılı çalışmalarını tutarlı olarak sürdüren ve Alternatif Çıkışlarıyla Yeni Arayışlara Yönelen Topluluklar'ın kurucularıyla söyleşiler

yapılmıştır. Kumbaracı50 adına Yiğit Sertdemir, Şermola Performans adına Mirza Metin, EKİP Tiyatrosu adına Cem Uslu ile konuşulmuştur. Bu söyleşilere katılan herkese sekiz soru sorulmuştur.

## **SÖYLEŞİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ**

*Alternatif Tiyatro kavramını ve ana akım kavramını nasıl açıklarsınız?*

Yiğit Sertdemir, aslında sanatın kendisinin alternatif olduğunu ve herkesin tiyatro adına aynı şeyi yaptığını söylemiştir. Uzun yıllardır çalıştığı Şehir Tiyatrosu'nu yoğun seyirci sayısı açısından Ana Akım olarak değerlendirmiştir.

Mirza Metin ve Cem Uslu, "Birilerinin kendilerine alternatif tiyatro dedikleri için alternatif olduklarını," belirtmişlerdir. Mirza Metin için, Kürt Tiyatrosu'nu Türk Tiyatrosu'ndan ayıran şey mekândır. Yıllarca sadece kendilerine izin verilen alanlarda var olabildiklerini, sözgelimi 90'lı yıllarda Bahçelievler'de bir sinema salonunda ajit-prop bir oyun oynadıktan sonra arka kapıdan kaçmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir. Kürt Açılımı sonrasında Kültür Bakanlığı'ndan ödenek de alan Şermola Performans, Kürtçe oyunları Türkçe ve İngilizce üst yazıyla oynamıştır. Ancak Mirza Metin, Karaca Tiyatrosu'nda oyun oynadıkları zamanlarda bile, meslektaşları tarafından görmezden gelindiklerini, yadsındıklarını ifade eder.

Kendisi için alternatif tiyatro hareketi, bir görünürlük hareketidir. 1995 yılından beri aktif olarak tiyatro yaptığı halde, ancak 2000'ler sonrasında görünür olmuş ve kabul görmüştür. Kürtçe Tiyatro, Türkiye Tiyatrosu ile alternatif mekânlar sayesinde ilişki kurabilmiştir. Alternatif tiyatro hareketi sayesinde D 22 ve Galata Perform oyunlarındaki bazı karakterlere Kürtçe konuşturulmuş ve çok dilli bir Türk Tiyatrosu yaratılmıştır. Cem Uslu ise, alternatif tiyatroya inanmadığını tekrar vurgulamış, alternatif mekânlarda izlediği bazı oyunların hiç alternatif olmadığını,

sözgelimi militarizme hizmet ettiğini, şiddeti körüklediğini, homofobiyi tetiklediğini belirtmiştir. Kendisine ana akımdan ne anladığı sorulduğunda, ana akımın karşısında konuşulanmanın ve ana akımı referans alarak tanımlanmanın, aslında ana akıma hizmet eden bir düşünce olduğunu belirtmiştir. Yiğit Sertdemir, 'Alternatif Tiyatro' sözcüğünün 'Bağımsız Tiyatro' ile özdeş olduğunu belirtmiştir. Sertdemir Alternatif tiyatro alanında çalışanları Teslacılar, ana akımdaki sanatçıları Edisoncular olarak değerlendirmektedir.

*Türkiye'de Alternatif Tiyatro, alternatif olabilir mi?*

Bu konuda üç sanatçının da fikri, alternatif tiyatronun genç sanatçılara bir ifade alanı yarattığı için alternatif olabileceğidir. Alternatif tiyatro anlayışı, çok sayıda yeni yazar, oyuncu ve yönetmene olanak tanımış, görünürlük sağlamıştır. Belki hiçbir zaman ortaya çıkmayacak olan nice isim bu mekânlar sayesinde sanatın içinde olabilmıştır. Hem Mirza Metin hem Yiğit Sertdemir, bu yıl açtıkları odition'lara rekor sayıda katılım olmasının da bu ihtiyaçtan doğduğunu düşünmektedirler. Öte yandan, Gezi Direnişi sonrasında alternatif tiyatro hareketinin yavaşladığı konusunda üç sanatçı da hemfikirdir. Ancak Mirza Metin, Schaubühne'nin 3. Richard'ı Türkiye coğrafyasında sahnelemekten korktuğu halde, Kumbaracı50'nin korkusuzca 3. Richard oynayabildiğine değinmiştir.

*Alternatif Tiyatro'yu, yazar, yönetmen, oyuncu çerçevesinden tanımlayabilir misiniz?*

Cem Uslu, Evrensel Gazetesi'nde yayınlanan, *Alternatif Denen* başlıklı yazısında, Alternatif Tiyatro Mekânları Ortak Girişimi'nin yayınlamakta olduğu aylık program kitapçığında ayda neredeyse 100 farklı oyun oynandığını gördüğünü ve her oyunda 5 kişi

oynadığı varsayılsa, kaba bir hesapla 500 oyuncunun olması, metinlerin yarısının yerli eserler olması halinde bile en az 50 yeni oyun yazılması gerektiğini hesapladığını, ancak bunun yanlış bir varsayım olduğunu söyler. Alternatif tiyatro, her ne kadar, göreceli olarak kısa bir prova dönemi ve az sayıda temsil ile neredeyse yok denecek kadar az turne yapması nedeniyle, pek çok sanatçıyı setlerden tiyatroya geri getirmiş olsa da bu uğraşın içinde olan oyuncu, yönetmen ve yazarlar yine de sınırlıdır. Alternatif tiyatro, özellikle yeni yazarların eserlerinin sahnelenmesine öncülük etmiştir, ödenekli kurumlar ya da gişe kaygısıyla hareket eden özel tiyatrolarda hiç sahnelenemeyecek oyunlar bu mekânlarda oynamıştır. Mirza Metin, cinsel kimlik, etnik milliyetçilik, faili meçhul cinayetlerle ilgili çok önemli oyunların alternatif tiyatrolar sayesinde hayata geçtiğine inanmaktadır. Öte yandan, Yiğit Sertdemir, Kumbaracı 50'deki 60 kişilik ekibi örnek göstererek, alternatif tiyatronun en çok ekip ruhunu tetiklediğini düşünmektedir. EKİP Tiyatrosu'nun son oyunu *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın tek kişilik olması konusu sorulduğunda, Cem Uslu, ekiplerin dağıldığı ve bu işte yalnızlaşıldığı konusunu kabullenmekle beraber, bunun sadece bu yılki oyun için geçerli olduğunu söylemiştir. Ancak 19 kişi ile başlayan EKİP Tiyatrosu'nun artık 5 kişiye düştüğünü de ifade etmiştir.

*Alternatif Tiyatro'daki arayış biçimsel midir, içeriksel midir?*

Yiğit Sertdemir'e göre, alternatif tiyatro, tiyatro-seyir ilişkisini değiştirmiştir. Seyirci tiyatro koltuğunun bir konfor alanı olmasından vazgeçmiş, oyuncuyla yakın ilişki halinde olabilmekten büyük keyif almıştır. Alternatif tiyatrolar seyircilerin buluşabilecekleri ortamlar, buluşma zeminleri yaratmış, insanların sokağa çıkma arzusunu arttırmış ve bir sanat olayını başkalarıyla birlikte deneyimleyebilme keyfine hizmet

**“Alternatif tiyatrolar biçimsel olarak yeni arayışlara girmişler, özellikle seyirlik ilişkisini değiştirerek, tiyatro deneyimini başka yerlere çekmişler, içerik olarak da cesur davranmışlardır”**

etmiştir. Alternatif tiyatro, çoğalma hissini tetiklemiştir. Cem Uslu ise, seyircinin kışın donarak, yazın terleyerek, rahatsız koltuklar üzerinde seyirlik keyfi yaşayamadığını ve artık bundan yorulduğunu belirtmiştir. Alternatif tiyatronun öz ve biçimde yenilik arayışında tutarlı olmadığını düşünmektedir. Mirza Metin ise alternatif tiyatronun sanatçıyla seyirci arasında bir dert ortaklığı yarattığına inanmaktadır. Bu nedenle, alternatif tiyatronun özellikle seyirciyi konumlandığı yeni bir biçimle yeni bir söz söylediği konusunda Cem Uslu hariç, diğer sanatçılar birleşmişlerdir. Öte yandan, Mirza Metin, sahne estetiğinde de yeni bir söz söylendiğine inanmaktadır. Sözelimi Şermola Performans, Barba, Grotowski, Artaud çizgisinde deneyler yapmakta ve Dengbej'lerin ses-nefes-anlatım teknikleriyle Grotowski'nin oyunculuk tekniklerini harmanlamaktadır. Mirza Metin için alternatif tiyatro aynı zamanda deneyseldir. Yiğit Sertdemir de, Kumbaracı 50'nin farklı biçim denemeleriyle oluşturulan repertuarında bir repertuar politikası ve ortak estetik güdüldüğünü söylemektedir. Özetlemek gerekirse, alternatif tiyatrolar biçimsel olarak yeni arayışlara girmişler, özellikle seyirlik ilişkisini değiştirerek, tiyatro deneyimini başka yerlere çekmişler, ancak içerik olarak da cesur davranmışlardır. Gezi süreci sonrasındaki oto sansürün yadsınamayacağı da gerçektir.



Adsız Oyun, Tepebaşı Deneme Sahnesi, 1975

16

*Türkiye'deki Alternatif Tiyatro arayışlarının Batı'ya özendiğini düşünüyor musunuz?*

Özellikle Edinburgh ve Avignon Festivalleri'nde seçilen oyunlar, Royal Court, Traverse gibi tiyatroların yakın takibi ve DOT ile gelen In Yer Face akımı, alternatif tiyatronun yurtdışı örneklerle mi özendiği sorusunu doğurmuştur. Mirza Metin, Batı'nın aksine Doğu tiyatrosunda ilham kaynağı bulunduğunu söylerken, Cem Uslu, DOT sonrasında DOT'un taklitçilerinin ortaya çıkarak, yurtdışına değil ama yurtiçindeki uygulamalara bir özentinin söz konusu olduğuna değinmektedir. Yiğit Sertdemir ise, alternatif tiyatronun tarihinin zaten yeni olmadığını vurgulayarak, herhangi bir özenti içinde olma fikrini kabul etmemektedir. Cem Uslu, sorudaki özenti sözcüğünün, kıskançlıkla değiştirilmesinin daha yerinde olduğunu düşünmektedir. "Özenmiyoruz, kıskanıyoruz," demektedir ve bu Batı özentisinin Tanzimat Tiyatrosu'ndan bu yana süregeldiğine dikkat çekmektedir.

*Alternatif Tiyatro'nun geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Üç sanatçı da konuyu alternatif tiyatrodan öte, Türkiye'de tiyatro yapabilme derdiyle ilişkilendirmiştir. Mirza Metin, Ortadoğu coğrafyasında üretim yapabilmek adına kaygılıdır, Cem Uslu, Dario Fo'nun halkçı tiyatrosunun başarısının Türkiye tiyatrosunda sağlanamamasıyla tiyatronun gücü ve işlevini yitirmesine değinmiştir, oto sansürü gündeme getiren Yiğit Sertdemir ise daha iyimser bir portre çizmiştir. "3. Richard kötüdür ama ölür!" Öte yandan, Mirza Metin tiyatronun beraber yaşama kültürüne hizmet ettiğini ve oyun oynayan insanın hiç yılmayacağına inanmaktadır.

*Alternatif Tiyatro'nun seyircisi kimdir? Seyirci profili ve sayısı nedir?*

Üç sanatçı da alternatif tiyatro seyircisinin 'Beyaz Yakalı Türk' profili olduğunda birleşmişlerdir. Mirza Metin, sanatı takip eden kesimin zaten seküler ve beyaz olduğunu, Yiğit Sertdemir bilet fiyatından dolayı 'beyaz yakalı' bir seyirci profiline hitap ettiklerini belirtmiştir. Cem Uslu, alternatif tiyatroların her birine ait seyirci adedinin 3500 ile 5000 arasında değiştiğini söylerken, Mirza Metin ve Yiğit Sertdemir bu sayıların ekip başına 10.000/15.000 seyirciyi bulduğunu söylemişlerdir. Yiğit Sertdemir, seyirciyi Ekip Müdavimleri, Mekân Müdavimleri ve çoğu oyuna giden seyirci olarak ayırmıştır. Toplam 15.000 kişinin yaklaşık %20'si farklı mekân ve ekipleri dolaşmakta, %80'i Mekân ve Ekip Müdavimleri olarak kalmaktadır. Ancak, seyirciler yaklaşık olarak aynı olup İstanbul'da alternatif mekânları değişik zamanlarda ziyaret eden seyirci sayısının 20.000'i geçmediği, fazla oyun çıktıkça artmayıp aksine dağıldığı düşünülmektedir. Mirza Metin, kendi seyircilerinin İstanbul'un farklı semtlerinden geldiğini belirtirken, Yiğit Sertdemir ve Cem Uslu, alternatif tiyatroların alım gücü yüksek



olan, kentin merkezinde oturan seyirciye hitap ettiklerini belirtmişlerdir. Ancak her üç sanatçı da bu yeni tiyatro hareketinin tiyatroya yeni profilde bir seyirci kazandırmadığını, alternatif mekânların daha çok tiyatrocular, jüri üyeleri, eleştirmenler, öğrenciler, gençler ve ‘beyaz yakalılar’ tarafından yeğlendiğini belirtmişlerdir. Üç sanatçıya da alternatif mekânların, İstanbul’un sadece bir semtinde gettolaştıkları konusu sorulduğunda, bunda bir sakınca görmediklerini, aksine yan yana tiyatroların sinerji yaratacağını düşündüklerini belirtmişlerdir. Taksim’de Kumbaracı 50 ve üç dört başka mekân dışında mekân kalmadığını belirten Yiğit Sertdemir, tiyatroların Kadıköy’de toplanmakta olduğunu, ancak Kumbaracı 50’nin Kadıköy’e taşınmak gibi bir niyeti olmadığını, Taksim’de direneceğini belirtmiştir.

*Bir seyirci gözüyle, bugünkü Alternatif Tiyatro’yu değerlendirebilir misiniz?*

Üç sanatçı da alternatif tiyatrolardaki oyunculuk biçiminin sadeleşmek ve doğallaşmak adına aleladeleştiği ve kamera önü oyunculuğa benzemeye başladığından yakınmış, Yiğit Sertdemir sahnedeki mizahın da televizyonla benzerlik gösterdiğinden şikâyetçi olmuştur. İnternet karşısında tiyatronun yeni biçim ve hız arayışlarına girmesi gerektiğinde hemfikir olmuşlardır. Üç sanatçı da, oyunların alternatif mekânların yanı sıra İtalyan sahnelerde ya da AVM’lerde oynanmasında bir sakınca görmemişler, oyunlar hazırlanırken iki farklı mekâna göre sahnelemeler düşünülmesinin gerekliliğini savunmuşlardır. Cem Uslu, alternatif tiyatroların yarattığı rüzgârla keşke başarı elde edilebilseydi derken, yılda neredeyse 300 projenin hayata geçtiği bir ortamda sadece 3 oyunun başarılı olmasının ödenekli tiyatroların başarı oranlarından bile az olduğunu gözlemlemiş ve söyleşiyi, “Keşke bir sistem oturtabilseydik,” diyerek noktalamıştır.

### ***Ve beni etkileyenler:***

Yiğit Sertdemir: Arkamda kim var değil, yanımda kim var diye bakmak lazım.

Cem Uslu: Ana akımın başardığı şeyleri inkâr etmek, hasetliktir.

Mirza Metin: Batman’da amatör tiyatroların ve alternatif sahnelerin gün geçtikçe çoğaldığını biliyor muydunuz?

### **ALTERNATİF TİYATROLARIMIZIN YARINI**

Cansu Karagül, tez çalışmasını kitaplaştırdığı *Alternatif Tiyatrolar* adlı eserinde Bourdiecu sanat sosyolojisinde çağımızda bir tiyatronun ekonomik ve sosyolojik olarak ayakta kalabilmesi için önüne çıkan sorunlara değinir. İngiltere ve Amerika’da “Fringe” hareketinin ayakta kalmasının büyük bir nedeni, devletin ve yerel belediyelerin, özel şirketler, vakıflar ve fonların desteğidir. Oysa Gezi sonrasındaki kültür politikasında bu topluluklar için devlet desteği zaten sonlandırılmış, Belediye desteği de hiç olmamıştır. Türkiye’de Belediye desteği sadece bazı toplulukların oyunlarını birkaç kez “satın alma” seviyesinde görülmüş ve özellikle iktidar partisinin belediyelerinde “muhafazakâr sanat” için bir ara yol olarak değerlendirilmiştir. Bu makalede son on yılda oluşturulan pek çok alternatif mekânın son üç yılda Bourdiecu sanat sosyolojisinde değinilen engellerle karşılaştığı anlaşılmıştır.

Belli bir semtte sadece belli bir kitleye hitap eden alternatif tiyatro, İstanbul gibi bir metropolde çok küçük bir azınlığa seslenmekte, seyirci sayısını prodüksiyon sayısına endeksli olarak arttıramamaktadır. Muhsin Ertuğrul’un hayalini kurduğu “Her Yer Tiyatro” ilkesi gerçekleştirilememekte, İstanbul’da sadece belli bir seyirci kitlesi hedeflenmektedir. Seyirci sayısında hak edilen artışın sağlanamaması nedeniyle, çok fazla oyun sahneleme ihtiyacı doğmakta ve bu oyunlar bazen düşük prodüksiyon kalitesiyle alelacele çıkmaktadır.

Bu makale için yapılan söyleşilerde orta yaştaki alternatif tiyatroların çağa direnebilmesi halinde, kendi teatral estetiğini oluşturabildikleri gözlemlenmiştir. Ekonomik koşullar ya da çağın sosyolojik koşullarının ortak üretime olanak tanımamasının yanı sıra, görünebilirliğe ulaşan alternatif tiyatroların, ana akıma ya da televizyon sektörüne malzeme sağlayan bir fabrikaya dönüşmüş olması da aslında bir engeldir. Söyleştiğimiz üç sanatçı da görünebilir olmaya değinmiştir. Ancak, görünebilirlik, bazen “göz önünde olmayı” sağlamakta, bu tiyatrolarda rol alan oyuncular için dizi ve sinema sektörüne bir kapı açmaktadır. New York Tiyatrosu’nda “Equity Showcase” kapsamında farklı bir kategoride, ana akım tiyatrolarda kendilerini ifade edemeyen oyuncuların, diledikleri rolleri oynadıkları bir ifade alanı açılmıştır. Türkiye Tiyatrosu’nda da alternatif tiyatro, bazen Equity Showcase mantığına dönüşmektedir.

Bu itkinin ardında sadece görünebilirlik değil, ifade özgürlüğü de vardır. Ödenekli kurumların sanatçıyı memur olarak konumlandıkları bir düzende, sanatçılar haklı olarak daha özgür hissettikleri mekânlarda kendini ifade etme gereksinimi duymuşlardır.

Öte yandan AVM’ler ve gösteri mekânlarındaki mega salonlar, alternatif tiyatroları ezici bir rekabet düzeninin ve star sisteminin içine itmektir. ‘Alternatif Tiyatro Arayışları’, egemen düzen tarafından pop art haline dönüştürülmemeli, kendine koruyucu bir kalkan bulabilmelidir. ‘Alternatif Tiyatro’ alternatif olabilmıştır, ancak değişen çağa ve düzene yenilmemek için yepyeni heyecan kaynakları yaratmalıdır.

Tiyatro mesleğinin en önemli özelliği, seyirciyle dinamikleşmesidir. Sinemamızda yaşanan Festival Filmi ve Gişe Filmi ayrımı tiyatromuzu da ele geçirmiş, adeta seyirciden korkulur olmuştur. Ancak söyleşimizde yer alan Yiğit Sertdemir ve Cem Uslu’nun da söylediği gibi, tiyatronun bir bütün olduğu ve tüm

tiyatroların aynı sulara yüzdüğü düşünülürse, ‘Ana Akım’ın bu kadar zayıfladığı bir dönemde, ‘Alternatif Tiyatro’nun gücü de göstermelik olacaktır.

2010’larda doruk noktasına ulaşmış olan ‘Alternatif Tiyatro Hareketi’, bir özeleştirici yapmak zorundadır. Nicelik yerine niteliğe önem verilmeli, ilk yıllarda yaratılan heyecan yeniden kazanılarak, seyircinin rolü de etkin hale getirilmelidir. En önemlisi, ana akım antipatisi ve seyirci yoğunluğunun kaliteyi düşüreceği kaygısından vazgeçilmelidir.

İsrarla tiyatroya inanan, tiyatroyu savunan ve tiyatronun değiştirici gücüyle seyircisinin evrimine katkı sağlamış olan gençlerin, bunu da başaracaklarından eminiz. Söyleşimizin bir parçası olan üç direnişçi Yiğit Sertdemir, Mirza Metin, Cem Uslu’nun bilinçli heyecanları ve İstanbul’da çöken her şeye, kesilen ağaçlara inatla, yeşeren filizlere tanık olarak, bu duraklama devrinin sona ereceğine inancımız sonsuzdur.

Alternatif tiyatroyu, parklarını kaybeden bir kentin, evlerinin balkonunda özenle büyütülen bir saksı çiçeği olduğunu düşünüyoruz. Özenle korunmalı, yeşertilmelidir.

### Kaynaklar:

- Chambers, Collins , (2002), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* , Continuum, Londra
- Elsom, John, (2001), *Post-War British Theatre*, Focal Press, Londra,
- Ezici, Türel, (2017), *Alternatif Tiyatro Zayıf Kalıyor*, TAKSAV Konuşma Metni,
- Olcaycan, Esra, (2015) *Seyirci Krizindeki Alternatif Tiyatrolar Nereye Gidiyor*, Euronews, 2015
- Karagül, Cansu, (2015), *Alternatif Tiyatrolar*, Habitus Yayıncılık, İstanbul
- Uslu, Cem , (2015), *Alternatif Denen*, Evrensel Gazetesi
- Tunçer, Kubilay, (1 Eylül 2013), *Alternatif: Alternatif Tiyatro*, Hürriyet





T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı  
Devlet Tiyatroları

**DT**

Devlet Tiyatroları Genel Mùdùrlùđù



Geleceğe umutla bakan bir nesil için;  
tiyatro...

# Anlatı Mek'an'da Bir Andır

## MEK'AN SAHNE EKİBİ

20

**K**endimizi Mek'an Sahne diye adlandırmamız 2014 ama 2013'ten beri oyun üreten bir ekibiz. İlk oyunumuz *Kadınlar Aşklar Şarkılar*'dı. Hatta o varken, biz yoktuk. Ekip olmadan önce epey seyirciye ulaşmıştık o oyunla. *Kadınlar Aşklar Şarkılar* devam ederken *Avzer*'i (*Artık Hiçbi'sii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını*) çalışmaya başlamıştık ki Mek'an Sahne olduk. Bir mekân açtık ve orada *Kuyu* ve *Bernarda Alba'nın Evi*'ni çalışmaya başladık. Onlar çıktıktan sonra melodram üçlememizin ilki olan *Tevâfuk* çıktı. Arada Özgür Adam İnanç'la, bir dans projesi olan, *Şeyler*'i çalıştık. İsim annemiz ve sevgili hocamız Beliz Güçbilmez *Othello! Bir İntikam Provası* oyununu çıkardı. Mekân kapandıktan sonra bu oyunu çalışan arkadaşlarımız başka bir ekip oldular: Tiyatro Soğuk Yemek. Sonra mekânı kapattık ve otel üçlemelerinin ikincisi olan *Seher ile Ali*'yi ve hâlâ oynamaya devam ettiğimiz *Apaçi Gızlar*'ı çıkardık. Ekibin bir kısmı İstanbul'a taşınmak durumunda kaldı. Ankara ve İstanbul'da oyun çalışmaya ve sahnelemeye devam ediyoruz.

Mek'an için "hadi bakalım" dediğimizde öyle çok insandan destek gördük ki, neredeyse kendiliğinden tamamlandı süreç. Biz yorgunluktan bitip dağılım derken, "Dur, şu duvarları da bitirip gidelim," diyen arkadaşlar mı dersiniz, ışığımız yok diye bize ışık hediye

eden arkadaşlar mı, tüm elektrik tesisatını elden geçirtmemize maddi destek sunanlar mı... Tam bir sarhoşluk dönemi gibi. Tam sıkıştık derken gelen bir telefon, kurulan bir bağlantı. Üstelik hiçbiri karşılık beklemeden. Güzel bir süreçti yani. Bize kalan tek zorluk başında durup vakit ayırmak, organize etmekte. Mekânsal bir imaj çalışmasına da girmedik. İşlevsel, başında toplantı yapılabilecek bir masası, sahnesi, çok da karmaşık olmayan bir ışık ve ses düzeni, seyirci koltukları ve tabii çay kazanı olan bir mekân.

Seyirci oyunlarımızı biliyordu ve bizi buldu. Daha önce bağlantı kurmadığımız yeni seyircilere de ulaştık. Mekânın bu anlamda toparlayıcı bir etkisi oluyordu ama devam ettiremedik. Çünkü Mek'an Sahne'nin tüm kadrosu oyuncular, yazarlar ve yönetmenlerden oluşuyor. Çok kalabalık da değiliz doğrusu. Mekânın devam etmesiyle ilgili rutin işlerle uğraşırken kendi işlerimizi yapmaya yani Mek'an için üretmeye vaktimiz kalmamaya başladı. Oturup tartıştık ve mekânı kapatmaya karar verdik. Oyun üretmeye devam ediyoruz ve uygun sahnelerde sergiliyoruz ama artık bir mekânımız yok.

Mek'an Sahne oyuncu, yazar ve yönetmenlerden oluşan küçük bir ekip. Metinleri ekipteki yazarlar üretiyor. Dışarıdan oyun almamak gibi belirlenmiş bir ilkemiz





*Artık Hiç Bi'sii Eskisi Gibi Olmayacak.*  
*Sil Gözyaşlarını* oyununda Ahmet Melih Yılmaz

yok elbette. Ama gündemlerimizin ve önceliklerimizin ortaklığı bizi kendiliğinden böyle bir şeye yöneltti. Dışarıdan -klasiklerden- bir metin alsak bile ona radikal bir şekilde müdahale ediyoruz. *Bernarda Alba'nın Evi*'ni böyle çalıştık mesela, *Othello! Bir İntikam Provası*'nı da. Bugüne dair, ortak gündemimize dair bir şeyler üretmek istiyoruz. Ancak elbette kapalı bir grup değiliz. Ne metin konusunda ne de oyuncu ve yönetmen konusunda. Ne var ki dili, gündemi ortaklaştırmak gerçekten çok zaman alıyor. Bu ortaklığı yakaladığımız insanlarsa zaten grubumuzun esnek yapısı içinde kalıyorlar. Başlarken üç kişiydik ancak oyunlar boyunca ekibimiz gelişti. Öyle, bir toplantı yapıp insanları gruba dahil etmiyoruz. Süreç kendiliğinden işliyor. Kalmayı tercih eden ve bu konuda çaba gösteren herkes orada kalıyor.

"Alternatif tiyatro ekibi" adını ne kadar sevmiyorsak "Ankaralı tiyatro ekibi" adını da o kadar seviyoruz. Hem buraya ait hikâyeleri hem buradaki yaşam/ilişki biçimlerini seviyoruz. Buralı kalmaya özel bir dikkat gösterdik. Bir yandan da burada yaşadığımız

ve bunu da sevdiğimiz için kendiliğinden buraya ait kaldık hep. Bir hikâye bir yere ne kadar ait olabilirse o kadar tabii.

Hikâyelerimizin hem çok tanıdık hem yabancı olmasını istiyoruz. İlk kez duyuyormuşsunuz gibi ama dinlemeye başladığınız andan itibaren tanıdık. Dışınızda olduğunu, başka olduğunu sandığınızı, evet başka, ama ne kadar tanıdık olduğunu göstermek için. Başka ve tanıdık. Anlatmak istediğimiz bu.

Oyun kişilerimiz her zaman karşılaştığımız, muhtemelen çok da hoşlanmadığınız ya da en azından tedirginlik duyduğunuz insanlar. Ya getirdikleri yürek yükünden (*Kuyu* kadınları gibi) ya da kestirilemezliklerinden (*Avzer* gibi). Anlattığımız her şeyi, uzak sandığımız hikâyelerin aslında ne kadar bizim hikâyemize benzediğini hatta ona dahil olduğunu görmek ve göstermek için anlatıyoruz. Evet, görmek için de. Yani "Ben onlar hakkında bir şey biliyorum, bak, dinle," demek için değil de, "Ben dinledim, sen de dinle," demek için. Hatta tiyatronun şahane sihriyle sadece "dinle" demek değil; bir tür deneyim ortaklığı kurmak için. Önce oyuncuyla, sonra seyirciyle. Ama sadece bunun için değil.

Mottolarımızdan biri: "*Onların dillerini giyindim ve her şey onlar gibi göründü bana.*" Yazarken, yönetirken, oynarken hikâyenin özgünlüğüne odaklanıyoruz. Elbette paylaştığımız ortaklığı görmezden gelmeden. İkili bir süreç işliyor yani. Bunu, Ahmet Melih Yılmaz, *Avzer* oyunun söyleşilerinde çok güzel anlatırdı. Seyirci genelde, "Sokak çocuklarını mı gözlemlediniz? Onlarla vakit mi geçirdiniz?" diye sorardı. Hayır, derdi Ahmet, "Gezi'den sonra birden boşalan sokaklarda yalnız kalan *Avzer*'i anlamak için çocukken yaşadığım pazar günlerini düşündüm. Tüm konuklar gider, ev dağınık ve bomboştur. Sokaklar *Avzer*'in evi. Buradan anladım *Avzer*'i." Siz de benzer bir yerden anlarsınız oyunun sonunda. Gezi ve sonrasında bir

sokak çocuğu olmak nedir bilemezsiniz ama evinizin konuklarla dolması ve sonra bomboş kalması nedir bilirsiniz. Ortaklığınız ve bambaşkalığınız. İkisini de görün isteriz sahneye bakarken. Ne oyunun kişisinin özgünlüğüne, tanınmaya değerliğine haksızlık etmek isteriz ne de sınıfsal konumu, cinsel yönelimi, yetişme koşulları ve daha bir yığın şey tarafından belirlenen genelliğine. Çünkü hepimiz böyleyiz. Özgün ve aynı.

Bambaşka bir bedende takip ettiğiniz tanıdık ve bambaşka bir hikâye. Önce oyuncu için, sonra seyirci için. Bu yüzden diyoruz ki, bizim tiyatromuz oyuncu merkezlidir. Tiyatroya has bu büyüğü ancak oyuncu yaratabilir çünkü. Önce kendinde sonra izleyende... Sahneye konan her türlü fazlalık bu yakınlığa engel olur gibi geliyor bize. Mesele oranın sahiden bir otel odası olduğuna “ikna” etmek değil seyirciyi; mesele orada sahiden bir aşk olduğuna ikna etmek. Elbette sahne elemanlarının düzenlenişi, metin, yönetmenin seçtiği yorum hepsi önemli süreçte. Ama merkezde her zaman oyuncu var. Çünkü orada bir aşk olduğuna ancak oyuncu ikna edebilir seyirciyi.

*Bernarda Alba'nın Evi* yorumumuzda bunu oyunlarımız içindeki en radikal düzeye taşıdık. Bir erkek beş farklı kadını canlandırdı. Sadece bir etek ve bir yelpazeyle. “*Kadın rolü, erkek rolü yoktur! Rol vardır.*” Seyirci başlangıçta erkek oyuncunun bir kadını canlandırmadaki becerisini izledi belki ama çok kısa bir süre sonra bu takip kayboldu. Hikâyeyi ve bir oyuncunun farklı rolleri canlandırmadaki becerisini izledi. Kadın rolünü oynayan bir erkeği değil; beş farklı rolü canlandıran oyuncuyu ve onların hikâyesini.

Bu söylediklerimizden, seyirci bir tür trans haline geçsin, sahnede gördüğü şeye kapılıp gitsin beklentisinde olduğumuz ya da bunu kurmaya çalıştığımız sonucu çıkarılabilir. Tam tersi. Seyirci bir sahneye baktığını ve maharetli bir aracı vasıtasıyla orada olmayan bir öyküye tanık -hatta dahil- olduğunu hiç



*Apaçi Gızlar*

unutmasın isteriz. Tiyatroda bizi büyüleyen şey tam olarak bu zaten. “*Anlatı mekân'da bir andır,*” mottomuz da bundan sebep. Orada, mekânda, seyirciyle oyuncu arasında bir “an” yaratmak. Orada olmayan bir an’ı tiyatronun sihirli araçlarını kullanarak oraya çağırarak ve orada var etmek.

Sahnemizde gördüğümüz insanlar hem son derece sıradan ve tanıdık olsun isteriz hem de başka hiçbir yerde göremeyeceğiniz “sahne yaratıkları”. Kolayca tanımlanabilirler bir yandan. Apaçi, seks işçisi, sokak çocuğu, kayıp yakınları, edepsiz, yaşlı kadın, pavyon şarkıcısı, fedai, trans... Ama isteriz ki, oyundan çıktığınızda tüm bu genellikler içinde, hikâyeyi ucundan tutup çözmek için kullandığımız tüm bu tanımlamalar içinde, eşsiz bir şeye tanık olun. Ancak o sahnede görebileceğiniz bir şeye. Ancak tiyatroyla tanık olabileceğiniz bir şeye. Bunun için bize biraz “gürültü” gibi gelen tüm ayrıntılardan vazgeçiyoruz. Vazgeçmek; alternatif oluşturmak ya da bunu önermek için değil; anlatmak istediğimiz şeyi ancak bu biçimde anlatabileceğimiz için. O yüzden bize “alternatif tiyatro” dendiğinde duraksıyoruz. Kendimizi anlatmak için kullanacağımız



tanım bu değil. Hikâyelerimizi bu şekilde anlatmamızın nedeni bu değil. Derdimiz bir şeyin alternatifi olmak değil; hikâye anlatmak. Anlatmak için seçtiğiniz biçim de hikâyeye dahildir; biz o hikâyeleri ancak böyle anlatabilirdik. Başka hikâyeleri başka türlü anlatmak ihtiyacı da hissedebiliriz.

Bütün olarak sahneyle seyirci arasında kurmak istediğimiz ilişki, bir tür deneyim ortaklığı. O an, orada olan bir şeyin vereceği his. Ekşi Sözlük'te, seyircilerimizden biri, "Her şey iyi hoştu da tepemizde seyirciyi aydınlatan bir ışık yanıyordu. Seyirci saklanmak, röntgenlemek ister," anlamında bir şey yazmıştı. Tam olarak bu işte. Mek'an Sahne'de, oyuncu/oyun kişisi, gözünüzün içine bakar. Asla röntgenleme mesafesine çekilmenize izin vermez. Orada bir şey oluyor ve bu hepimizin başına geliyor. O an'da. *Kadınlar Aşklar Şarkılar*'da yaşlı kadın şöyle diyordu seyirciye: "Ben sen, sen dedikçe, sen, sen dediğimin kendin olduğuna bir türlü ikna olamıyorsun. Seni tanımadığımı düşünüyorsun; beni tanımadığımı biliyorsun. Diyorsun ki, aslında benimle değil, burada olmayan başka biriyle konuşuyor. Yok. Konuştuğum sensin. Beklediğim sensin. Belki bin yıldır buradayız biz. Senin için." O göz temasının, o an'da

ve orada olmanın gerçekliğine inanıyoruz biz. Çünkü bu ancak tiyatroyla mümkün. Tiyatronun bu en büyük gücünden vazgeçip onu, kaçınılmaz olarak yetersiz kalacağı, bir sinema taklidine dönüştürmemek lazım. Diyoruz ama bir gün biri öyle bir oyun yapar ki, böyle de oluyormuş deriz.

Belki şunu da açıklamak lazım; tiyatronun kolektif bir üretim biçimi olduğunu düşünüyoruz. Sadece oyun ya da ekip düzeyinde değil. Farklı ekipler, farklı oyunlarıyla denemelere girişiyorlar. Aynı malzemeyle, ancak farklı ölçülerle. Ağırlık, öncelik verdikleri alanlar başka başka. Elimizden geldiğince takip etmeye ve deneme sonuçlarını değerlendirmeye çalışıyoruz. Yani biz anlatıyı seviyoruz, sade bir sahne düzenlemesini tercih ediyoruz, merkeze oyuncuyu koyuyoruz dememiz, "Çünkü doğrusu budur, herkes de böyle yapmalıdır!" dediğimiz anlamına gelmiyor. Biz bu yönde denemeler yapmakla, bu biçiminin imkânlarını denemekle daha çok ilgileniyoruz sadece. Ama zengin sahne performanslarını, klasik dramatik biçimi reddettiğimiz anlamına gelmiyor bu. Nitekim melodram üçlemesi oyunlarımızı klasik dramatik biçimde çalıştık. Tabii biraz bozulmuş haliyle.





Sonuç olarak, anlatıya bağlıyız. Anlatıyı, bir hikâye anlatma biçimi olarak çok seviyor ve önemsiyoruz. Orada daha denemek istediğimiz çok imkân var. Bir süre daha buralardayız.

## OYUNLAR

### **KADINLAR AŞKLAR ŞARKILAR**

Mek'an'ın Mek'an olmadan önce, 2013'te, çıkardığı oyundur. Trans kadınların çocukluklarına, aşklarına ve ölümlerine adanmış tek kişilik fakat çok sesli bir oyun olan *Kadınlar Aşklar Şarkılar*'da tüm sesler, hikâyelerini doğrudan seyirciye anlatırlar. Fakat seyirci, alıştığımız seyirci değildir artık. Adı aşkla, arayışla, özlemle ve ölümlerle iç içe geçmiştir şimdi. Her kadın, ölüme doğru yol alırken, varlığı seyircide somutlaşmış bu belirsiz kişiye doğru seslenir. Aşkların, ölümlerin, arayışların asıl muhatabı bu belirsiz kişidir çünkü:

“belki bin yıldır buradayız biz”

Yazan : Şamil Yılmaz / Yöneten : Serdest Vural / Oynayan : Ahmet Melih Yılmaz / Işık Tasarım : Umut Eser / Işık kumanda : Arman Uslu, Berk Kaya / Dış Ses: Ayşegül Çaylı / Müzik: Berk Baykut / Asistan : Cansu Yumuşak / Afiş: Serdest Vural

### **ARTIK HIÇBİ' Şİİ ESKİSİ GİBİ OLMAYACAK! SİL GÖZYAŞLARINI!**

Oyun, Gezi Direnişi'ni bir sokak çocuğunun gözünden anlatır. Avzer/Mustafa, annesinin üç yaşında yetiştirme yurduna bıraktığı bir çocuktur. Büyüdüğünde yurttan kaçıp sokaklarda yaşamaya başlar. Sakarya'da o zamanlar tadilatla olan belediye binasında yatıp kalmaktadır. Bir gece sabaha karşı uyur ve uyandığında bambaşka bir Kızılay'la karşılaşır. Çok anlamaz ne olduğunu, hiçbir zaman da anlamaya çalışmaz, sadece teslim olur... Fakat Avzer/Mustafa'nın asıl hikâyesi, kız ve oğlanla tanışınca başlar.

Yazan: Şamil Yılmaz / Yöneten: Cansu Yumuşak / Oynayan: A. Melih Yılmaz / Afiş: Serdest Vural

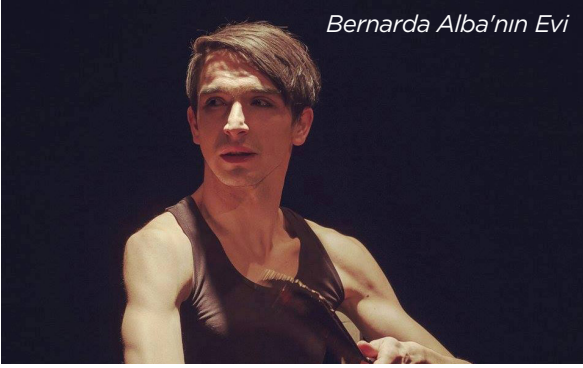
### **KUYU**

Kayıp insanların bedenini koynunda eritmiş kuyular, o kuyuların başında bekleyen kadınlar... Kuyulardan insan kemiği çekilerek temizlenmeye çalışılan bir tarih. Ve o kapkara tarih kuyusunun başında bekleyen kadınlar...

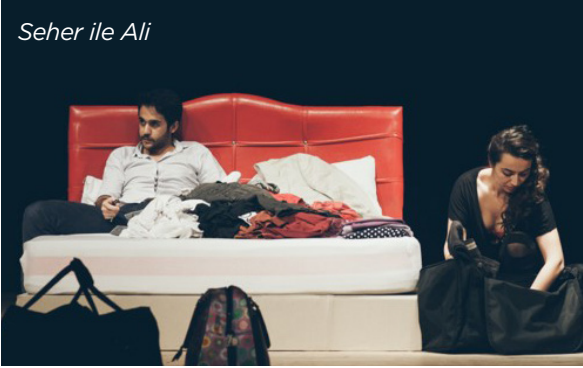
‘... Sen yokken kar yağdı, yağmur yağdı toprağın üstüne. İnsanoğlu toprağın üstünü bilir sade. Oysa ben toprağın altındaydım biraz da. Seninle birlikte...’



*Kadınlar, Aşklar, Şarkılar*



*Bernarda Alba'nın Evi*



*Seher ile Ali*



*Othello Bir İntikam Provası*

Yazan : Pelin Temur / Yöneten: Ahmet Melih Yılmaz / Oynayanlar : Sezen Keser / Beste Tunçay / Özge Bozdoğan / Işık Tasarım : Umut Eser / Reji Asistanı: Ayşe Boyacıoğlu / Afiş: Serdest Vural

### ***BERNARDA ALBA'NIN EVİ***

Federico Garcia Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi* oyununu, anneanne Maria Josefa'yı merkeze alarak, bir anlatıya dönüştüren oyunda bir erkek oyuncu, beş farklı kadını canlandırıyor. Oyun, Queer kavramına Lorca'nın kadınları üzerinden bakıyor. Oyuncu; bedenine, Bernarda ve kızlarını çağırarak, "Kadın rolü, erkek rolü yoktur! Rol vardır," fikrini sahnede görünür kılıyor. Maria Josefa, Franco faşizminin karanlığını, penceresinden yel girmesi bile yasaklanmış bir evde hikâyeleştiren Lorca'dan sözü alarak, zorbaya karşı bir şenlik çağrısı yapıyor. Yaşam, tüm davetkârlığıyla her yerde kaynayıp dururken, zorbanın onun çevresine geçirmeye çalıştığı yasaklar çemberi işe yarar mı?

"Zorbalanın huyudur, kendi sözlerine fazla inanırlar. Dünya iki dudaklarının arasında sanırlar. 'Yasak! Bitti!'... Yasak ne ayol!'... İpi kısacık bağlananlar da var elbet, ama hangi sesi dinleyeceğini unutmayanlar da var. Sahnede bedeninin ve sesinin sınırını zorlayan oyuncu bizi de hangi sınırın kabul edilebilir olduğu konusunda düşünmeye zorluyor.

"Açan anahtar ve kilitleyen el senindir. Yaşam taşar zorbanın parmaklarının arasında; sana dökülür."

Yazan: Federico Garcia Lorca / Uyarlayan, yeniden yazan: Pelin Temur / Yöneten: Ahmet Melih Yılmaz / Oynayan: Ahmet Melih Yılmaz / Yönetmen yardımcısı: Cansu Yumuşak

### ***ŞEYLER***

"Ev tamamen yalnız kaldığı zaman hiç kimseyi tekrar etmeyen ayna." J. L. Borges

Farklı disiplinlerin ortak üretimde bulunarak, bir metin veya anlatıya bağlı kalmaksızın, kendine özgü bir ifade biçimi yaratmayı

amaçlayan bu çalışmada alışkanlıklar, tüketim ve yabancılaşma gibi temel kavramlar üzerinden yola çıkılarak, bireyin, kendine ait algısında bir ilişkiyi nasıl değerlendirdiği, bu yolculukta yaşananlardan nasıl etkilendiği ve bu süreçte yitirdikleri üzerinde durulmuştur. Üç ana bölümden oluşan eserde psiko-drama, doğaçlama ve koreosemiyotik teknikler kullanılmış, yer yer inestetik yaklaşımlarla eser dinamikleri değiştirilmiştir. Kısaca insanın bir ilişki içerisindeki tutumu ele alınarak sahneye taşınmıştır.

Koreograf / Yönetmen: Özgür Adam İnanç / Oynayanlar: Umut Sevgül / Ahmet Melih Yılmaz / Işık Tasarım : Umut Eser / Afiş: Serdest Vural

### **TEVÂFUK**

Tevâfuk, aynı yaşlarda fakat birbirlerinden farklı toplumsal sınıflara ait iki gencin, uzun bir zamana yayılan hikâyesini anlatıyor. Aşka, aşkı imkânsızlaştıran şeylere, aşka direnmeye ve teslim olmaya dair 'damardan' bir hikâyedir anlatılan. Merkezde, bir pazarlık ve bu pazarlığı farklı biçimlerde ihlal eden, ihlal etmeye çalışan aşk vardır. Her şey bir otel odasında başlar ve biter...

- Arama bi daha dedin. Bekledin mi?

- Üç gün beklesem aç leşimi Sıhhiye Köprüsü'nün altından toplarlar. Üç ayda otuz kişi geçti üstümden. Ne bekleyeceğim?!

- Bin kişi geçse ne olur? Bekledin mi?"

Yazan: Şâmil Yılmaz / Yöneten: Sezen Keser, Şâmil Yılmaz / Oyuncular: Ahmet Melih Yılmaz, Barbaros Efe Türkay / Yönetmen Yardımcıları: Cansu Yumuşak, Engin Baysal / Ses ve Işık: Umut Eser / Afiş: Serdest Vural / Fotoğraflar: Gün Araf Özel / Teşekkür: Mehmet Çelikoğlu, Selin Köseoğlu

### **OTHELLO! BİR İNTİKAM PROVASI**

Temsiline soyunduğumuz ağır bir mesele en beklenmedik anda gündelik hayatımıza sızarsa ne olur? Gözümüzün önünde her gün öldürülen, yaralanan, sakat bırakılan, taciz edilen, hakarete

uğrayan onca kadının varlığıyla ilişkimiz bir tanıklığın ötesine geçtiğinde bu durumla nasıl başa çıkabiliriz?"

*Othello! Bir İntikam Provası* kendine, oyuncuya ve seyircisine bunu soruyor. Yanıtı oynamadan ve seyr'eylemeden bilmek olanaksız. Demek hem oynamak, hem seyr'eylemek gerekiyor.

Yazan, yöneten: Beliz Güçbilmez / Oynayanlar: Özgün Çakar, İlkay Kayku / Yönetmen yardımcıları: Utku Akgün, Arzu Okur Ceydilek / Işık: Umut Eser

### **SEHER İLE ALİ**

*Seher ile Ali*, aşka, ihanete, ama hepsinden çok kadın ve erkek olmaya dair, kökleri 80'lerin arabesk filmlerinde olan 'damardan' bir intikam ve bağışlama hikâyesidir.

"Seher: 'Benle öl,' desen, senle ölürdüm ben Ali. Sormazdım 'Niye?' diye. İnsan canı bildiğinden ölümünü esirger mi? İnan olsun sormazdım... Bu Ali ama bildiğim Ali değil. Taş olsa, insan bilir onla n'apcaanı. Ağaç olsa bilir. Taş gibi işte, toprak gibi insana sevdiği de. Sen oysa— N'apılır senle Ali?"

Yazan: Şâmil Yılmaz / Yöneten: Pelin Temur, Utku Akgün / Oyuncular: Sezen Keser, Baran Can Eraslan / Yönetmen Yardımcısı: Cansu Yumuşak / Afiş: Serdest Vural

### **APAÇI GIZLAR**

Apaçi Gızlar, Ankara'nın gündüz diskolarından birinde, özel bir amaçla toplanan bir grup genç kadının hikâyesini anlatır. Tiyatroyu arabesk rap, tektonik dans, şiir ve şarkılarla birleştiren oyun, sokağa özgü performans biçimlerini sahneye taşıma amacı da taşır.

Yazan: Şâmil Yılmaz / Yöneten: Sezen Keser / Yardımcı Yönetmen: Pelin Temur / Oyuncular: Beste Tunçay, Ceren Özcan, Ecem Çataloğlu, Elif Öztürk, Oğulcan Arman Uslu / Reji Asistanları: Cansu Yumuşak, Duygu Aslan, Engin Baysal, Merve Ülgentay







NİLÜFER  
BELEDİYESİ  
BURSA

KENTİYATROSU

413 www.nilufertiyatro.com  
1510 f i t o NiluferTiyatro



YANYANA GELİYORUZ. HER ZAMAN EN AZ BİR TANIĞI VARDIR DÜNYANIN. DEMEK Kİ; EN AZ BİR ANLATICISI. TİYATRO, BÜTÜN TANIKLARIN VE TANIKLIKLARIN TOPLANMA YERİDİR. YANYANA GELDİĞİMİZ YERDİR. SADECE "GORDUM" DEMEK İÇİN DEĞİL, NE GORDUĞUMUZU ANLAMAK İÇİN GELDİĞİMİZ YERDİR. İTİRAFLARIN MAHREMİYETİNE SİĞİNMEYE DEĞİL, TARİFLERİ PAYLAŞMAYA GELİYORUZ MESELA. BAŞKALARINI KOTULEMENİN HIRSIYLA DEĞİL, BİRLİKTE İYİLEŞMENİN HEVESİYLE GELİYORUZ. ELİMİZDE KALANLARI SAKLAMANIN TUTUMLULUĞU İLE AMA ONU PAYLAŞMANIN CÖMERTLİĞİ İLE DE... YANYANA GELİYORUZ. YANMAKTAN DEĞİL DE YAPMAKTAN GELİYORUZ. Kafa İle Kolu YANYANA GETİREN HÜNERİMİZLE, BİRLİKTE VERİLEN EMEĞİ SAKLAYARAK DEĞİL, AÇIK EDEREK GELİYORUZ. BİR BAŞIMIZYAKEN KAYBETTİKLERİMİZİ, BİRARADAYKEN BULACAĞIMIZIN GÜVENLİ BİLGİSİYLE. BİRBİRİMİZE SELAM VERİP, TESLİM OLDUĞUMUZ YERDE, TİYATRODA YANYANA GELİYORUZ. HAYAT TEK BAŞINA ZORDUR. DÜNYA ZORLUDUR. TİYATRODA BİZİMLE YANYANA DURUN. TİYATRODA YANYANA OLUN. HAMİŞ: BİR DE TDK'YA ÖNERİYORUZ; YANYANA SÖZCÜĞÜNÜ AYIRMASIN ARTIK.

# Erika Fischer-Lichte ile Söyleşi

## Anlamaya Karşı

## Deneyimleme

TINA PERIC

ÇEV. EYLEM EJDER

28

**E**rika Fischer-Lichte tiyatro ve performans çalışmaları alanında dünyanın önde gelen kuramcılarından biridir. Vücuda getirme (embodiment) ve mevcudiyet (presence) gibi ele aldığı temel teatral kavramlar ve alana kazandırdığı “özdevinimsel feedback döngüsü”, “dünyanın yeniden büyülenmesi” gibi yeni kavramlar sadece tiyatro uzmanları için değil, çağdaş tiyatro ve performansını oluşturan süreçle, onun karmaşık mekanizmasının altında nasıl bir derin kavrayışın olduğuyla ilgilenen herkes için çok önemlidir.

Performansı ortaya çıkan bir dizi fenomenin kesişim noktası olarak gören Lichte, onun temel kavramlarını düşünmemizi sağlayacak yeni bir dönemeç sunar ve performansın katılımcılarına sağlayabileceği güçlü dönüştürücü potansiyele de vurgu yapar.

Profesör Erika Fischer-Lichte'yle, 2016 Eylül sonu, Sırbistan, Belgrad'da 50. yıl dönümü kutlanan Bitef Festivali'nde bir araya geldik. Kendisi, IATC-AICT tarafından festival kapsamında düzenlenen konferansın açılış konuşmacısıydı. Bu vesileyle kendisiyle 'tiyatrodaki alımlama', 'çağdaş uygulamalar', 'performansta yeni eğilimler' gibi onun çalışmalarıyla da ilgili konularda konuşabilme fırsatım oldu.

*Çağdaş tiyatro seyircilere kendilerini duyumsama, çağrışım ve birlikte oluşlarına bırakma, sizin de söylediğiniz gibi, Marcel Proust'un madlen çikolatalarıyla deneyimlediğine benzer bir ana ulaşma fırsatı sunuyor. Ancak anlamaya yönelik ısrarımız hâlâ sıklıkla bu deneyimi bastırıyor.*

Bizim aldığımız eğitim böyle. Oysa çağdaş sanatı deneyimlemek istiyorsak duyularımıza nasıl güvенеceğimizi öğrenmemiz gerekiyor. Bugün, büyük sanat yapıtlarını sadece kavrayarak anlamak mümkün değil, onun bütün duyusalılığına açık olmak zorundasınız, sonrasında onu anlamaya çalışır ve kendi



Erika Fischer-Lichte





The Center for Political Beauty

duyunuza dönüştürsünüz. Sorulabilecek en kötü soru: “Bu oyunla ne anlatmak istediler”dir.

Ben ne anlatmak istedikleriyle ilgilenmiyorum. Ne yaptıkları ve yaptıkları şey hakkında ne hissettiğimle ilgileniyorum. Sanırım, aksi hâlde sanat eserinin değerini birinin size vermek istediği ve sizin de hemen kapmak ve anlamak zorunda olduğunuz bir mesaja indirgemiş olursunuz.

“Dönüştürücü estetik” adını verdiğim şey, kendinizi bıraktığınızda, yani gerçekten heyecan uyandıran bir performansın sunduğu farklı deneyimlere kendinizi teslim ettiğinizde, ancak o vakit gerçekleşir. Bu sayede başınıza gelebilecek bir şeydir. Yaşamınızı değiştirmeyecektir ama bazı şeyleri daha iyi anlamınıza, davranışlarınızı değiştirmenize yardımcı olacaktır. Yavaş yavaş olur ama sizi dönüştürür. Bu, sanatın dünyayı daha iyi bir yer yapması gerektiği gibi çılgınca bir fikirden ayrı düşünülmelidir. Sanat bunu nasıl yapabilir ki, yapamaz. Fikirleri, davranışları, tek bir ya da tekil bir kişinin alışkanlıklarını değiştirebilir ve tabii böyle çok fazla kişi olursa belki sonra bir şeyler değişebilir. Ancak bu beklenmedik şekilde ortaya çıkan bir fenomendir, planlayabileceğiniz bir şey değil.

*Bu yüzden, sadece belli bağlamlar, fikirleri değil, hatta toplumsal ve politik açıdan da başka türlü bir algılama biçimini teşvik eden bir eğitim aracılığıyla bir arada olmanın yolu var.*

Evet, başlangıç noktalarından biri olarak fenomenolojiye çok derinden inanıyorum. Algı ve hislerinizi geliştiremezseniz, asla bir yere varamazsınız. İnsanlar bir metni -en azından artık Almanca’da yaygın olmayan, bir metni- okuyup sahnede onun hakkında düşündükleri şeyi görmeyi beklerlerse, sonuç hayal kırıklığı olacaktır. Soruyorum kendime: Ne tür beklentileri var? Metni okuduklarında kendilerine ait bir Schiller ve Shakespeare’leri oluyor!

*Öyleyse, yazara hiçbir vefa borcumuz olmadığını mı düşünüyorsunuz?*

Metne kesinlikle bir doğruluk borcumuz yok. Tiyatro metni yorumlamamalı, o sadece bir materyal olarak kullanılabilir. Bu konuda, tiyatronun birçok farklı materyali olduğu, metninse bunlardan sadece biri olduğunu söyleyen Brecht’e tamamen katılıyorum. Şayet yapabilirse, isteyen biri metni değiştirebilir, elbette üzerinde yayın hakları yoksa. Örneğin Elfriede Jelinek metnini yönetmene verdiğinde, “Ben işimi yaptım, şimdi sıra sizde,” der.

*Yeni bir esteteğin kurucu temelleri olan performatif, bedensel eylemler kimi zaman algılanması güç ve anlamsız bir hâle bürünebiliyor. Böylesi bir deneyimle karşılaşan seyirciye ne tür bir tavır takınmasını önerirsiniz?*

Bence sahnede hiçbir şey anlamsız değildir. Anlam atfeden sizsinizdir ve eğer bunu yapamıyorsanız, tamam, sizin için anlamsız olabilir ama belki bir başkası için öyle değildir. Elbette, bir performans izlediğinizde bazı yorumlarınız olur, oldukça basit, ilk elden yorumlar. Performans analizi yaptığınızda, kimi anlamlar çıkarabilirsiniz, bu da ancak performans sona erdikten sonra olur. En önemli şey kendinizi olan bitenden etkilenmeye açık bırakmanızdır. Algınızı ve tüm hislerinizi zorlamak zorundasınız: Hissetme, dinleme, koklama, duyumsama, her şey önemlidir.

30

*Belki de bu tür bir deneyimin anahtar sözcüğü “konsantrasyon”dur.*

Hayır, dikkat (attention) ya da daha iyi bir ifadeyle dikkatlilik (attentiveness) diyebiliriz. Dikkat daha fazla odaklanma ister, ancak bazen o kadar çok şey olur ki, işte o noktada dikkatlilik olan biten her şeye açık olmak demektir.

*Bana öyle geliyor ki dikkatlilik kavramı sayesinde sizin “dünyanın yeniden büyülenmesi” tanımınızla Doğu’ya özgü aydınlanma kavramı arasında sağlam analogiler kurabiliriz. Dikkatlilik kavramı aracılığıyla tiyatrodaki bazı aydınlanma biçimlerini deneyimleyebilir miyiz?*

Dikkatli olun. Bence, Zen Budizm’i konunun bir yönde değişim geçirmesi için uzun süredir gayret sarf ediyor ve bu tiyatronun yaptığı şey değil. Bu başka türlü bir değişim olmalı. Açık olmak gerekirse, dikkatlilik, size aydınlanma getirecek bir şey değildir. Sahnelemeye dair birtakım fikirleri çoğunlukla sahnelemenin

ortalarında edinirsiniz ve sonrasında sahneleme hakkında yazmanız gerekirse, incelemenizde o ilmleri takip edersiniz. Bir sahnelemenin önerdiği her şeyi düşünmeniz mümkün değil, bir kitaba sığamayacak kadar çok sayıda ayrıntı olabilir. Görünen/ortaya çıkan her ne olursa olsun onun yeni yeni ortaya çıkan –kendi oluş biçimine sahip– bir şey olduğunun farkında olmak zorundayız. Oyunun ardından biriyle sahneleme hakkında konuştuğunuzda, başkalarının aynı şey ve aynı performansa dair çoğu kez bütünüyle farklı algı ve kavrayışlara sahip olduklarını görürsünüz.

*Mevcudiyetin (presence) zayıf, güçlü ve radikal olmak üzere üç hali olduğunu iddia etmişsiniz. Mevcudiyet fenomenini ele alış biçiminizde, son on yıl içerisinde önemli bir değişim oldu mu?*

Daha güçlü bir hâle geldiğini düşünüyorum. Bu süre içerisinde farklı ülkelerden birçok performans gördüm. Eugenie Barba, bu durumun belli tekniklerin edinilmesiyle başarılılabileceğini ayrıntılı bir şekilde sunuyordu ama ben böyle olduğunu düşünmüyorum. Bence her oyuncu kendi var olma (being present) biçimini geliştirebilir. Elbette bütün enerjinizi uzama yayabilmeniz şarttır ama bunu yapma biçiminiz her zaman farklıdır. Heiner Müller’in *Arthur Ui* (*Arthur Ui’nin Önlenilemez Yükselişi*, Brecht / Müller) oyununda Martin Wuttke’yi izlediğimde hissettiğim şey akıl almaz bir mevcudiyeti (presence) olduğu ve şu anlatım-öncesi denilen sahne eylemi yasalarına dair hiçbir fikri olmadığıydı.

*Ryszard Cieslak’ın, Constant Prince oyununda açığa çıkardığı mevcudiyet de oldukça farklıydı. Gerçekten çok sayıda farklı radikal mevcudiyet hâlleri var, yanılıyor muyum? Örneğin, Milo Rau’nin *Compassion: The History of The Machine Gun*’ında başrol oyuncusu Ursina Lardi’ye ne demeli?*



*The History of the Machine Gun*  
oyununda Ursina Lardi

Grotowski'nin oyuncularını Martin Wuttke'den bütünüyle farklı bir hazırlığa sahipti. Ancak, bütün oyuncularının aynı eğitimden geçmesine rağmen, Cieslak türünün tek örneği idi. Kimileri buna sahip, bu verili bir şey. Söz gelimi çocuklar, onlarda da aynı şey var. Oyunculara gelince, egzersiz çalışmalarını sadece oyunculuğunun parçasına yardımcı olabiliyor. Ursina Lardi inanılmazdı, sadece bir kelime etmekten çekinerek orada öyle durması bile gerçekten çok iyiydi.

*Benzerini Bitef Festivali'nin açılışında görmüştük. Bob Wilson orada öylece dikilip birkaç dakika boyunca seyirciyi izlemişti.*

Evet, gerçekten çok iyi bir oyuncu, iyi bir yeteneğe sahip. Tıpkı iyi bir konuşmacı, iyi bir politikacı gibi. Bu, bir yetenek meselesi ve bence sadece egzersizle olmuyor.

*Compassion: The History of the machine gun oyununda, özel bir video kullanma biçimi vardı. Sahnede bir kadın oyuncu ve arkasındaki büyük ekranda eş zamanlı olarak onun yapıp ettiklerini gösteren gerçek zamanlı bir video. Sizce, sahnede*

*video kullanımı canlı mevcudiyeti güçlendirebilecek bir araç olabilir mi?*

Bu performansta video kullanımı bunu başardı. Oyuncu hareket ettiğinde, video onu bazen hâlâ ayakta gösteriyordu. Her şekilde bir seçim yapmak zorundasınız: Ya videoyu izleyeceksiniz ya da oyuncuyu. İnsanların tiyatrodaki teknolojinin kullanımı hakkında neden bu kadar çok konuştuklarına pek anlam veremiyorum. Batı tiyatrosu her zaman, o çağda mevcut olan teknolojiyi kullanıyordu. Antik Yunan'ın deus ex machine'ı vardı ya da on yedinci yüzyılda sahnede savaş, fırtına v.b. etkisi yaratacak bir dizi özel efektler kullanılmıştı.

Tiyatro elbette canlı bir sanat, ama teknolojiyi akıllıca yöntemlerle kullanması da yasak değil ve bence *Compassion* sahnelemesi bunun çok iyi bir örneği. Bu, hiçbir zaman verimli sonuçlar getirmemiş şeyleri zorlayıp durmaktan oldukça farklıdır.

Mesele tiyatrodaki ilüzyonu nasıl yaratabileceğimiz. İzlediğim bir *Fırtına* sahnelemesini hiç unutamıyorum. Oyunun başlangıcında, ekranda dalgalarla boğuşan ve üzerinden sular akan bir bot vardı. İnsanlar sanki boğulacak gibiydi. Derken ekrandaki görüntü biraz daha uzağa doğru ilerleyince kova kova su döken iki kişi gördük. Harikaydı! Okyanusta geçen gerçek bir sahne gibi ama aslında değildi. Sanki şunu diyorlardı: Bakın ne yapabiliyoruz, yapabildiğimiz her zaman yapay bir şey. Tiyatronun alet çantasını zenginleştirmek için yapılabilecek o kadar çok şey var ki.

*Performatif Estetik kitabınızda performatif bir estetiğin en yaygın stratejilerini tanımladınız. O zamandan beri bir şeyler değişti mi?*

O vakitler Alman tiyatrosunda pek yaygın olmayıp ama bugün yaygınlaşan şey gerçek ve kurmaca arasındaki sınırın bulanıklaşması. Artık gerçekten bu ayrımı yapamazsınız.



Phillipp Ruch'un *Center for Political Beauty* (Politik Güzellik Merkezi) adlı kolektif sanatsal işini örnek verebilirim.

Projelerinden birinde, öldükten sonra İtalya'da kimlikleri belirsiz bir şekilde gömülen sığınmacılardan bazılarını kazarak bulup çıkardıklarını söylemişlerdi. Sonra onları Berlin'e getirip bir cenaze töreni düzenlediler. Bir imam gelip ölenler için dua etmiş, oradaki seyircilerle –artık katılımcılara ne diyebilirsek – Almanca konuşarak bu insanların artık hatırlanabilecek olmasının güzel olduğunu söylemişti. Peki, bu insanların gerçekten ölmüş kişiler olduğundan nasıl emin olabiliriz?

*Ama bu bir performans olarak mı düzenlenmişti?*

Cenaze töreni olarak düzenlenmişti. Tam olarak demek istediğim de bu: Bunun ne olduğundan nasıl emin olabiliriz? Muhtemelen, imam bile kesin bilmiyordu ama gerçek olduğuna inanıyordu; aksi hale bu töreni gerçekleştiremezdi. Şahsi olarak, onların ölüleri kazıp buldukları ve sonrasında Berlin'e getirdiklerinden şüpheliyim. Kitabımı bitirdikten sonra olan, tümüyle yeni bir tiyatro biçimiydi bu. Belgesel bir tiyatro değildi, ama olayın gerçek mi, düzmece mi olduğunu bilemeyeceğiniz bir tiyatro biçimiydi.

Bu verdiğim çok belirgin bir örnek. Ama başka yeni biçimler de var. On iki yıl önce, etrafımızda böyle sürükleyici tiyatrolardan çok yoktu. Berlin Festivali'nde Danimarkalı topluluk Signa'yı görmüştüm. *Rubby Town* adlı gösterimlerinde sizi pasaportunuzu göstermek şartıyla "sahne"ye davet ediyorlardı. Sonrasında uyulması gereken belli düzenlemeler vardı ve artık siz bir oyuncudunuz. Söz gelimi, bir şey yapmak istiyorsunuz, bunun için polise gidip izin almanız gerekiyordu.

Elbette kuralları koyan, belli roller oynayan gerçek oyuncular da vardı ama soru şu: Tüm bu kurallara boyun eğmeyi kabulleniyor

musunuz? Ya sizi hapse atarlarsa, o vakit ne yapardınız? Bugünlerde bu durum daha yaygın, özellikle Anglo-Sakson dünyada.

*Sizce, bu tarz performanslar teorinizle bire bir uyuyor mu?*

Evet. Benim teorilerim hangi uzamda ve hangi yolla olursa olsun oyuncular ile seyirciler arasında, yalnızca o zamandaki bir karşılaşmaya dayanıyor. Burada verdiğim örnekler yoktu.. Eğer teorilerim artık işe yaramıyorlarsa, değiştiririm. Ama şimdi başka konularla daha fazla meşgulüm. Farklı kültürlerden performansların birbiriyle iç içe geçişlerini inceliyorum. Tiyatroda farklı kültürler buluştuğunda ne olacağını görmek bana her zaman çekici gelmiştir. 1988'de kültürlerarası tiyatro üzerine bir konferans düzenlemiştim ve bu konuda ilklerdendim. Afrika, Hindistan, Çin gibi pek çok ülkeden akademisyen, sanatçıları davet etmiştim. Aslında bu deneyim bana tiyatro semiyotiğini getirdi. Tiyatronun teoride nasıl çalıştığını anlamam gerekiyordu. Bu meselede kolonyalizmin doğru yaklaşım olmadığını fark ettim.

---

\*Bu söyleşi ilk olarak *Critical-Stages* dergisi, Aralık 2016, Sayı 14'te yayınlanmıştır. <http://www.critical-stages.org/14/understanding-versus-experiencing-interview-with-erika-fischer-lichte/> Söyleşinin Türkçe'ye çevrilmesi ve *Teb Oyun* dergisinde yayınlanmasına izin veren *Critical-Stages* baş editörü Savas Patsalidis ve söyleşiyi yapan Tina Peric'e çok teşekkür ederim (ç.n.).

---

*Tina Peric:* Sanat Kuramları'nda yüksek lisans, Performans Çalışmaları'nda doktora yaptı. Performans kuramları alanında aktif bir araştırmacı ve Sırbistan'ın Daily gazetesinde eleştiri yazıyor.

*Eylem Ejder:* Ankara Üniversitesi, Tiyatro Bölümü, Doktora öğrencisi.



# *When in Rome*'a Hoş Geldiniz!

AYFER ÇİÇEK

**M**oda Sahnesi'nde biletleri alırken bize, "Koltuklar numarasız ve beyaz koltuklara oturmuyorsunuz," denildiğinde içeride olacaklardan hepimiz habersizdik. Salona girdiğimizde basamakları çıkarken oyuncuların birinin seyirciyle konuşma çabası da buna eklenince 'acaba' sorusu bilinmezlerin alanını daha da genişletiyordu. Beyaz koltuklardan uzak, biraz daha öte taraflara oturmaya gayret ederek uygun yerlere geçtik. Bu sefer de sahne olacağını düşündüğümüz yerde sandalyeleri ve üzerlerinin beyaz örtüyle kaplı olduklarını görünce, bildiğimiz anlamda bir sahne düzeni ve işleyişinin olmadığını fark ettik. "Şimdi ne olacak?" soru işaretleriyle *When in Rome* oyunu başladı. Ee, ışıklar da kapanmadı. Oyuncular bütün bir alanı sahne gibi kullanmaya başladılar. Tabii bu yanlış bir ifade oldu. Oyunun 'sahne gibi olma' derdi tasası yoktu ya da salonun tamamı sahne gibi tasarlanmıştı. Oyunu, bildiğimiz anlamda tiyatro terminolojisiyle anlatmaya çalışmak belki de eksik olacak. Çünkü metin, oyunculuklar ve sahneleme, bildiğimiz tanımların dışında bir şeyler sunma iddiasındaydı.

GalataPerform'un Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesi kapsamında Öznur Yalçın tarafından yazılan *When in Rome*, GalataPerform, Platform 0090 ve Theater Onderhetvel ortaklığında Mesut Arslan tarafından sahneleniyor. Oyuncu kadrosunda ise Yeşim Özsoy, Sermet Yeşil, Pervin Bağdat ve Ersin Umut Güler yer alıyor.

Apartman sahibi bir karı koca, apartmanın bir dairesindeki kadın kiracı, evde mal sahiplerinden gizli kalan kadının erkek sevgilisi. Ve biz seyirciler... Apartmanın, dairenin, odanın ve sokağın içinde seyircinin var olması istenmiş. Bu apartmanda yabancıyı olmadığımız, tanıdığımız bildiğimiz insan ilişkileri mevcut. Kendi muhafazakâr yaşam biçiminde kendi gibi olmayı baskılamak ve bunu yaparken de kendine bunu meşru görme hâli. Aile apartmanına taşınan, aile olmayanın 'korunması', gözetlenmesi ve her türlü müdahale hakkının komşu sıcaklığı, dostane hâllerle didiklenmesi, dedikodu ve kötücül duygularla kişiye yaşam alanının bırakılmaması...

Bütün bu durum ve duygu hâlleri oyun boyunca salonun her köşesine yayılmış hâlde bulunuyor. Oyuncular yan yana ya da



34

biri bir köşedeysen diğeri salonun başka bir ucunda. Ya da birbirlerinden çok uzak kalacak şekilde karşılıklı bağıra çağıra konuşuyorlar, bunlar olurken bakıyorsunuz biri koşuyor diğeri onun peşinden bütün salonu arşınıyor. O sırada kendisi için ayrılan koltuğa oturan oyuncu, yanındaki koltukta oturan seyirciyi ayağa kaldırıyor, onunla konuşmaya başlıyor ve seyirciyi oyuna davet ediyor. Çekingenlikle başlayan durum halayla sonlanabiliyor. Bu anlamda sürprizi bol. Buna hizmet etmede en büyük öge oyun metni. Metnin parçalı yapısı ve metinde bırakılan boş alanlar, oyuncunun beden ve sözle farklı tasarımlarda bulunmasına olanak sağlıyor. Yazarın kırk parçanın üstünde olduğunu söylediği metnindeki bölümler kimi zaman tek bir cümle olabiliyor: Aile çay bahçesi. Bu cümle bestesiyle, güftesiyle, dansıyla, koşturmacası, susmasıyla dram, komedi, melodram gibi birbirinden farklı türleri içinde barındırabiliyor. Karşılıklı diyaloglar sürerken bu hemen bir monoloğa dönüşebiliyor. Başka bir oyuncuya ait

olacağı açık belli olan bir cümleyi diğeri bir oyuncu dile getiriyor. Sözler birbiri ardına sıralanırken ikinci başlıyor, sonra üçüncü, sonra dördüncü söze dahil oluyor ama her biri birbirinden bağımsız konuşuyor. Sonra sohbet ikiliymiş gibi sürerken sonra tekrar başa dönüyor. İletişim böylece ortadan kayboluyor. Kişinin kendi hayatına dair söz söyleme ve eylemesine dair alanın daraltılmasını sadece burada görmüyoruz. Apartman sınırları içinde, beden de özgür bir şekilde kendi gibi olamadığını, yalnız kalamadığını, sıkışık nizamda ya da aynı sandalye üstünde oturan üç kişide görebiliyoruz. Kısacası sözde de, bedende de “ben” olmaya izin verilmiyor.

Tiyatroya dair, “Başka türlü nasıl olur?” sorusunu soran ve buna yanıtlar arayan GalataPerform, metin, sahneleme ve oyunculuklara dair arayışını bu sefer seyircinin oyuna dahil olma meselesinde arıyor.

Bundan sonrası için belki de seyircinin katılım biçiminin daha farklı nasıl olabileceği üzerine hep beraber kafa yorabiliriz.





KÜLTÜR  
SANAT  
EĞLENCE

TİYATRO

KONSER

SERGI

ETKİNLİK

MEKANI

İKİ HAYAL  
BİR OLDU  
SONRA  
GERÇEK  
OLDU!



GAYRETTEPE

**KATS**  
SAHNE

KÜLTÜR, SANAT VE EĞLENCE MERKEZİ

f t i katssahne

0(212)2631063 - 0(539)5452121  
Müselles Sokak No:3 Esentepe  
Şişli/İstanbul



# Toronto'dan Bir *Hamlet*



BERNA ATAĞLU

36

**N**üfusun büyük çoğunluğunu göçmenlerin oluşturduğu, değişik coğrafyalardaki kokuşmuşlukları solumuş, birbirinden farklı kültürlerin bir arada bulunduğu bir şehir Toronto. En yaşanılabilir ülkelerden biri seçilen Kanada'nın, ticaret ve sanat merkezi. Şehrin köklü tiyatrolarından Tarragon Tiyatro'nun oyunlarından biri *Hamlet*'ti. Topluluğun 2002 yılından bu yana genel sanat yönetmenliğini yapan Richard Rose'un rejisiyle sahnelenen oyunda; Thomas Ryder Payne müzikleri, Jason Hand ışığı, Kathleen Johnston kostümleri tasarlıyor. Oyuncular;

Noah Reid (Hamlet), Tiffany Ayalik (Ophelya), Nigel Shawn Williams (Claudius), Tantoo Cardinal (Gertrud), Cliff Saunders (Polonius), Rachel Cairns (Rozenkrantz), Greg Gale (Horatio), Jesse LaVercombe (Guildenstern), Brandon McGibbon (Leartes), Jack Nichol森 ve Beau Dixon.

Kendilerini Kanada'nın çığır açan oyunlarına ev sahipliği yapan bir tiyatro topluluğu olarak tanımlayan Tarragon Tiyatro, 1970 yılında Bill ve Jane Glassco tarafından kuruluyor. Kurulduğu günden bu yana yeni çalışmaların yaratılması, geliştirilmesi ve teşvik edilmesiyle ün



salan topluluk, bünyesinde birçok tiyatro yazarı ve yönetmen barındırıyor. Bu sebeple repertuarları hem kendi yazdıkları oyunlardan hem de klasikleşmiş metinlerin çağdaş yorumlarından oluşuyor. Toronto’da kendi binalarına sahip olan ekip aynı zamanda eğitimler veriyor, söyleşiler düzenliyor ve yeni tiyatro gruplarının mekân arayışlarına çözümler sunuyor.

Rose’un yorumuyla oyun, bir performans olmasının yanında, rock and roll ve radyo tiyatrosundan izler taşıyor. Verdiği bir röportajda, rock and roll müziğinin ortaya çıkışının sisteme duyulan öfke ve bu öfkenin sonucu oluşan çığlık atma ihtiyacından kaynaklandığını dile getiren Rose, Hamlet’in isyan etme isteğiyle müziğin çığılığı arasında bir bağ kuruyor.

Sahnede, tiyatro oyunu dekorundan çok enstrümanlar, sandalyeler ve ayaklı mikrofonlar kullanılıyor. Ortaya çıkan, dolu ve sıkışık atmosfer, Hamlet’in içinde yaşadığı dünyanın ikiyüzlülüğünü gören, tiksinen, öfkelenen fakat düşünceleri ve olup bitenler arasında sıkışıp kalan, hareket edemeyen ruh haliyle örtüşüyor.

Müziğin kullanılış biçimleri, Hamlet’in hiçbir zaman tam olarak öfkesini kusamayışının yarattığı huzursuzluğa seyircinin de ortak olmasına yol açıyor. İzleyici olarak kendimizi, müzik yardımıyla bireysel çığılımızı atmak ve rahatlamak isterken buluyoruz. Ancak başlayan melodinin dinleyenin en coşacağı anda kesiliyor oluşu bu hazzın yaşanmasına engel olarak, düşünsel boyutun sürekli aktif tutulmasını sağlıyor. Böylece oyun seyirciyi, içinde bulunduğu dünyadaki güç mücadeleleri hakkında düşünmeye davet ederek, kendi eylemsizliğiyle yüzleştirmeyi amaçlıyor.

Müzik tasarımıdaki bu epik tavır oyuncuların sahne üzerinde konumlandırılışlarıyla da destekleniyor. Sırası gelen oyuncu mikrofonu yaklaşıp

konuşuyor, görevi bittiğindeyse, sahnenin sağ ve solundaki banklara oturuyor. Bir oyuncu birden fazla oyun kişisine bürünebiliyor. Alanın darlığı ve çoğunlukla ayaklı mikrofon kullanımı, sahne üzerindeki fiziksel aksiyonu minimal hale getiriyor. Oyuncular metni oynamaktan ziyade seslendiriyor. Bütün bu akış aynı zamanda bir radyo tiyatrosunu “izliyormuşuz” gibi hissettiriyor. Birçoğu enstrüman çalabilen ve gerçekten iyi şarkı söyleyebilenlerden oluşan oyuncular, Toronto’nun kimliğini yansıtırçasına çok uluslu.

Sahnede mekân değişimleri ışık tasarımıyla sağlanıyor. Özellikle baba Hamlet’in görüldüğü sahnelerde kullanılan efektlerle yaratılan atmosfer dikkat çekici. Kostüm tasarımında değişik zamanlardan izler var. Ancak genel bir zaman birliği yok. Hamlet dışındaki hemen herkes şık elbiseler giyerken Hamlet’in salaş ve bazen yırtık kıyafetlerle sahnede oluşuyla onun ayrıksı kişiliğine gönderme yapılıyor.

Işık, müzik, dekor gibi her unsurun kendi içinde bir tasarımı oluşu her ne kadar oyuna değişik katmanlar katıyor olsa da ortaya parçalı bir anlatım çıkmasına yol açıyor. Bu parçalı anlatım oyunculuk üslubunda da kendini gösteriyor. Ophelya, duygu değişimlerini hem müziği hem de devinimleriyle gösterebiliyorken, alkol problemi olan bir kadın olarak yorumlanan Gertrud neredeyse silik. Diğer yandan hem Polonius hem de Mezarıcı’yı oynayan oyuncu Cliff Saunder’in performansı ile oyunun komiğini oluşturma çabası tek kişilik bir şova dönüşebiliyor.

İzlediğimiz şey bir müzikal değil. Müzik çoğunlukla metnin dışında ayrı bir karakter olarak var sahnede. Bu durum metnin arka planda kalmasına ve anlatılmak istenen şeyin muğlaklaşmasına yol açıyor. Fakat bütün bu zaaflarına rağmen seyir keyfi yüksek bir performans.



# Tiyatrotem 18. Yılında

Ayşe Selen'in anısına, saygıyla..

38



HAZIRLAYAN: TÜLİN SAĞLAM

# Şehsuvar Aktaş İle Tiyatrotem Üzerine Söyleşi

TÜLİN SAĞLAM

**T**iyatrotem Türkiye’de 2000’li yılların tiyatrosunu merak eden hemen hiç kimsenin bakmadan, üzerine düşünmeden ve ondan etkilenmeden geçemeyeceği bir tiyatro etkinliği ve anlayışı sunar bize. Yeni, canlı, farklı, cesur, risk alan, ufuk açan, tiyatroya ve içinde yaşadığımız dünyaya değişimin mümkün olduğu umuduyla baktıran ve bu bağlamda yaşama sevincini diri tutan bir tiyatro yaşantısıdır bu. Üzerine çokça kafa yorulan, yazılan, çizilen, araştırma ve tezlere konu olan bu iki kişilik- Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş- kocaman tiyatronun bir canını, canımızı, Ayşe Selen’imizi ne yazık ki çok yakında kaybettik. Hem yüreklerimizde hem de tiyatro yaşantısında koskocaman bir boşluk bırakan bu kayıp bir yandan şu anda Tiyatrotem hakkında konuşmayı oldukça zorlaştırmakta ama bir yandan da aksini olanaksız kılmaktadır. Dolayısıyla gönüllü yapılan tüm işlerin zorluğu ve heveskârlığı ile Tiyatrotem üzerine Şehsuvar Aktaş ile kısa bir söyleşi yapmayı diledim. Hem hayat hem iş arkadaşı, kendi deyişiyle sevgilisi ve ustası Ayşe Selen ile yaptıkları yolculuğun bazı anlarına bizi ortak etmeyi kabul ettiği için ne kadar teşekkür etsem azdır. *Sevgili Şehsuvar, Ayşe ile çıktığımız yolculuğun Tiyatrotem’e varan ve bugüne kadar gelen hikâyesinde sence önemli olan durakları ve yol ayrımları nelerdir?*

Tiyatrotem’e varan yolun temelini aslında ikimizin de eğitim gördüğü A.Ü. DTCF Tiyatro Bölümü’nde atıldığını teslim etmek gerekir. İkimiz de bunu zamanla daha iyi kavradık. Aradaki duraklara değinirsek, ilki 1995 yılında Tiyatro Ti çatısı altında yapılan, bizim de içinde yer aldığımız B. Brecht’in *Adam Adamdır* oyunudur. Çok zihin açıcı olmuştu. Ardından 1996’da Tiyatro Oyunevi’nde birlikteyken Ayşe’nin yazdığı çocuk oyunu *Bir Avuç Hayvan Mayvan*, yine Ayşe’nin bu metinden yola çıkarak yeniden yazdığı ve 1999’da İBŞT’de yine birlikte kotardığımız çocuk oyunu *Bir Avuç İnsan Minsan*’ı sayabilirim. Bu sonuncusundan sonra Tiyatrotem’in ilk oyunu (her yaş için) *Lahanasarma*’nın nüvesi oluştu ve yol ayrımı belirginleşti, Tiyatrotem kuruldu. 2003 yılında o zamanki İstanbul Fransız Kültür Merkezi Müdürü Alain Bourdon’un önerisi ve desteğiyle yapılan *Kral Übü* uyarlaması, salt yetişkin seyirciye yönelik *Âlem Buysa Kral Übü* önemli bir dönemeçtir. Aslında her oyun bir durak sayılır ve sonuçta hepsinin *Lahanasarma*’dan çıktığını söyleyebilirim.

*Tiyatrotem seyircisinin sizi büyük bir merak ve istekle izlemesinin önemli nedenlerinden birinin seyircinin her seferinde farklı bir malzeme ve o malzemenin sanki ona içrekmiş gibi duran yeni bir ifade tarzıyla karşılaşması olduğunu düşünüyorum. Bu saptama sence ne kadar doğru ve eğer bir doğruluk payı varsa süreç hakkında biraz bilgi verebilir misin?*

İşin doğrusu ikimizin de her keresinde farklı, yeni bir oyun yapmak gibi bir muradımız olmadı hiç. Her yaptığımız oyun bizim için öğretici oldu. Her çalışmada keşfe, riske, başımıza gelenlere olabildiğince açık olmaya çaba gösterdik. Böylece bir oyun çalışırken bir sonraki için bir birikim oluştuğunu fark ettik. Bu anlamda bütün oyunların özünde birbirinin devamı olduğunu düşünüyorum. Hepsinden kimi kez az,



Ayşe Selen Gündüz Niyetine oyununda, 2013

kimi kez çokça tekrar eden öğeler var. Yeni olmaktan çok “tazelikten” söz edebiliriz belki.

*Oyunlarınızda seyirci bir yandan kılı kırk yaran titizlikle hazırlanmış bir yandan da kendini sakınmadan o anın akışına açmış bir oyun ve oyuncularla karşılıyor. Böylesi bir deneyimin sizin için öneminden söz edebilir misin?*

Bütün oyunlarımız böyleyse ne mutlu! Bunun tiyatroyu bütünüyle kendine özgü kılan, başka bir mecrada aynı güçte tekrar edilemeyecek bir özelliği olduğunu savunduk hep. Bir gösterim için çıkarılan çağrıya uyup gelen seyirciyle bir deneyimi paylaşmanın ve bu paylaşım anının da ortak bir deneyime dönüşebilmesinin –geçici de olsa- siyaseten önemli olduğunu düşündük.

*Sence, sahnede ‘var olmak’ isteyenlerin bu yolculuğa çıkarken ve yolculuk sırasında bakışlarından ve dikkatlerinden kaçtırmamaları gereken önemli duraklar ve dönemeçler nelerdir?*

Bu soruya kendi deneyimimden yola çıkıp şöyle yanıt verebilirim: Ben özellikle Tiyatrotem’de Ayşe’yle çalışırken merak duymanın elden bırakılmaması gerektiğini öğrendim. Gerçekten neyi ve ne yapmak istediğimi daha iyi anlamaya başladım. Biraz açarsam, yaşadıklarımızı, hayatta başımıza gelenleri anlama, çözümleme gayretinin yanı sıra bir o kadar da tiyatroyla, mesleğimizle ilgili konulara duyulan merak bizi harekete geçirdi, bir anlamda aşama aşama yolumuzu çizdi. Bunun dışında böylesi bir yola çıkanlara bir önerim de tiyatro tarihine, gösterim biçimlerinin tarihine sık sık dönüp bakmalarıdır. Başka deyişle tiyatronun “arkeolojisine” de ilgi duymaları onlar için esin verici olur diye düşünüyorum.

Bu arada soruyla bir ilgisi yok ama Tiyatrotem hep iki kişiden ibaretmiş gibi görünse de üzerinde başta T. Yılmaz Öğüt olmak üzere birçok insanın emeği vardır. Yerimiz dar olduğu için bütün isimleri anamıyorum, hepsine buradan yürekten teşekkür ederim.



## Aşk İle Bir Dahi

AYŞE BAYRAMOĞLU

**T**iyatrotem iki kişiden oluşur; Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş. Bu iki oyunbazın doya doya, döne döne oyun oynayabilecekleri ve dâhil olmak isteyenlerle çoğalabilecekleri, çoğaltabilecekleri bir dünyadır Tiyatrotem. Bu dünyada en çok soru sormayı severler, bir sorunun ya da bir



cümlenin peşine takılıp el ele sokak sokak gezmeyi, kaybolmayı, durmayı ve yeniden başlamayı. Yeniden başlamak konusunda çok iyilerdir. *Hakiki Gala* oyununun çalışma notlarında dile getirdikleri gibi, kendilerini “İpi defalarca çekilerek çalıştırılan, önce aksırıp tıksırarak, oflayıp puflyarak devreye giren, tam çalıştı derken tuhaf sesler çıkararak duran, sonra yine bir gayret ipi çekilerek çalışmaya başlayan, kendi ritmini, tavını bulunca da giderek daha hızlı ve düzenli çalışan ve işe yarayan bir pancar motoruna,” benzetirler.

Oyunbazlardan biri, planlanmış ya da planlanmamış bir arızaya sebep olursa telaşlanmaz, sevinirler örneğin. ‘Aşk ile bir dahi’ der, yeniden başlarlar. Oyunlarının mayasıdır aşk. Şampiyonlukta gözleri yoktur; top düşmesin, oyun çoğalsın isterler. Ödüllere değil, seyirciye inanırlar. Orada, karanlıkta ya da yarı aydınlıkta oturan, pas bekleyen ya da beklemeyen seyirciyi hiç unutmaz; oyunu ona çarptırarak, ondan dolayı ve onunla çoğaltarak oynarlar. Sonra da sarılırlar oyun arkadaşlarına: “Dün akşam o seyirci olmasaydı, biz o oyunu öyle oynayamazdık...”

Şimdi oyunbazlardan biri gitti. Biraz uzağa. Diğer oyunbaz ve biz oyun oynamak isteyenler kaldık burada. Bu hiç hesapta olmayan arızayla baş başa...

David Bowie’nin 1976’da Los Angeles’te ‘Cracked Actor’ albümündeki şarkıları söylediği konserin sonunda o son şarkı bitmeden Bowie sahneden ayrılır. Seyirci, konserin biteceği ön kabulüne rağmen, Bowie gitsin istemez, ısrarla alkışlamaya devam eder. Onun, çıktığı kapıdan geri geleceğine dair inatçı bir umutla. Şakacıdır çünkü bilirler. On - on beş saniye geçer geçmez, görünmeyen sahne amirinin sesi duyulur: ‘Ladies and gentlemen! Ladies and gentlemen! Mr Bowie has left the theatre. Mr Bowie has left the theatre!’ Alkışlar kesilmez, konser kaydı kesilir. Seyircinin bugün de hâlâ orada umutla beklediği söylenir.

# Kuklanın Sahnesel Varlığı

BELİZ GÜÇBİLMEZ

*Ayşe Selen’in nakşolmuş hatırasına*

**K**leist, kanserin bedenini içerden kemirip durduğu sevgilisi Henriette Vogel’i -birlikte kararlaştırdıkları gibi- göl kıyısındaki bir otel odasında vurup ardından da kendini öldürmeden bir yıl önce, 1810 yılında kaleme aldığı “Kukla Tiyatrosu Hakkında” başlıklı denemesinde başka birçok şeyin yanı sıra canlı beden sınırlılıkları üzerine de düşünmüş olmalı. Konu üzerine çalışmak istediğimden söz ettiğimde ve İngilizce çevirisini okurken Almanca metnin biçimsel birtakım özellikler taşıdığından ve onları kaçıracağımdan endişe ettiğimi söylediğimde, Ayşe hemen metnin Almancasından yaptığı henüz yayımlanmamış çevirisini göndermişti bana.

Takip edenler Tiyatrotem’in kukla ve tasvirlerle girdikleri sürecin tanığıdır. Onların tiyatrosunun sözcüğün tam anlamıyla bir arama tiyatrosu olduğunu düşünmüşümdür hep. Bir oyunda sormaya başladıkları sahnesel ve tiyatral soruları bir başka oyunda yanıtlamaya başladıkça ortaya sadece kendileri için değil hepimiz için de yeni sorular üreterek devam ettiler yollarına. Sorular yanıtlara, yanıtlar yeni sorulara yol açtı, külliyatları bir bütün halinde ele aldığında bir meselesi, bir yöntemi olan kuvvetli bir bütüne dönüşebilmişse; bundandır. Bu sahici emekten ve merak duygusu ile tiyatro yapmaktan.

Sadece şu soru bile tek başına tiyatro ontolojisine atılmış bir kazıktır. Tiyatro sahnesinde kukla ile oyuncu nasıl yan

yana gelir? “Kukla Tiyatrosu Üzerine” başlıklı yazının hemen ilk paragrafında şehir tiyatrosuna baş dansçı olarak atanan Bay C.’nin –ve Kleist’in- büyük iddiası dile getirilir: “Sanatını kusursuzlaştırmak isteyen her dansçının onlardan [kuklalardan] alması gereken dersler vardır.” Kabaca şu, sahnede olmaklığın, izlendiğinin farkında olmak anlamına geldiğini ve bu bilgi ile birlikte gelen bilinç yüzünden oyuncunun, kendiliğindenliğinde sahip olabileceği yapmacıklıktan uzak zarafeti yitireceği fikri. Zira Kleist’in akıl yürütmesinden anlaşılabilen kadarıyla zarafet aslında kendiliğindenliktir. Yine metnin iddiasına göre zarafet bilince ilişkin iki aşırı durumda mümkündür; kukladaki haliyle bilincin saf yokluğu, ya da Tanrıdaki haliyle aşkın/sonsuz varlığı. İnsan oyuncu bu iki kutbun arasına yerleşmiştir. Kuklaya oranla bilinçli, Tanrıya oranla bilinçsizdir.

Fakat bütün bunlara rağmen ya da bunlarla birlikte düşünüldüğünde oyuncuyla kuklanın sahnede birlikte “oynaması”nın en tuhaf yanı, oyuncunun sahne korkusunun zerresinin kuklada olmamasıdır. Tiyatronun canlı bir sanat olmasının bütün marifeti buradadır oysa; oyuncu sahnede olmaktan “korkar”, seyirci ise onun can derdine düşer; çünkü baktığı şeyin bağrını kusura, sürçmeye, düşmeye açtığını bilmeden bilir, ya da bir hayvanın korkuyu sezmesi gibi içgüdüsel bir yerinden sezer. Bu nedenle bütün canlı performansların alt metni düşme korkusudur. TEM’in sahnesinde bir kukla gördüğümüzde ama ona sanki duygusuz bir nasırmış gibi bakmayız, insana özgü canlandırma yeteneğini ödünç aldıkça, oynatıcısını Usta’dan, Usta’yı rolden, rolü oynatıcı oyuncudan ayıramaz hale geliriz. Üst üste sezonlarda başka başka rollerde aynı kuklayı gördükçe, kuklayı “gerçek olmayan” bir oyuncu gibi tanımlamaya başlarız. Oysa ne bir rol gibi sahne dışı yaşama sahiptir, ne selama çıktığında bir oyuncu

gibi rolden çıkıp nihayet kendisi olabilir. Metinden sahneye değil de sahneden metne doğru yürümek diye adlandırdığım ve tiyatral bir stratejinin garantörü olarak görülebilecek stratejisi sayesinde Tiyatrotem tiyatronun kendine özgü ontolojisinin ürettiği diyalektiği her gösteriminin her anına zerk ederek homojenize etmiştir. Bu seyirci için de tiyatro üstüne düşünenler için de zihnin nabız gibi atmasına yol açan bir seyir süreci yaratmıştır. Böyle anlar için yeterince teşekkür etmek ise, olanaksızdır.



## Eşikte Temgiller

CEREN ÖZCAN

Ayşe Selen’in güzel anısına, sevgiyle...

**A**ristotelesçi dramaturgiye, *Poetika*’nın “bütünlük, birlik, süreklilik” ilkelerine dayanan, Rönesans’ta oluşmaya başlayan ve Peter Szondi’nin tarihsel bir tür olarak kavradığı klasik dram tüm yatırımını, sahne üzerinde bir hikâye anlatılıyor olduğu gerçeğini gizlemek yönünde yapmıştır. Yine de tiyatro anlatısal bir tür, oyuncu da bir hikâye anlatıcısı olmaktan kaçamaz. Oyuncunun bir hikâye anlatıcısı olduğu kabulünün devamında kuşkusuz ilk kez burada söylenmeyen şu sonuca da ulaşırız: Dramatik canlandırma hikâye anlatıcılığının bir türüdür.

Tiyatrotem’in açtığı yoldan yürüdüğümüzde ise şunu fark ederiz: eğer dramatik oyunculuk bir çeşit hikâye anlatıcılığı ise, neden bunun tersi de mümkün olmasın? Hikâye anlatıcılığı da bir rol, hem de dramatik bir rol olarak

düşünülemez mi? Tiyatrotem'in sahnesinde bu sorunun cevabı tartışmasız biçimde evet olacaktır. Bununla beraber Tiyatrotem oyunları, oyuncularının tüm oynama/ anlatma iştahlarıyla, anlatısal-dramatik, açık-kapalı biçim, Aristotelyen-Brechtlyen sınıflandırmalarına çelme takar. Tem oyunları, kategorik bir biçimde birbirinden ayrılan anlatısal ve dramatik olanı birbiri içinde, birbiri ile, birbiri eşliğinde düşünür, kaynaştırır, karşılaştırır. Bu radikal tutum, Tiyatrotem'in tiyatrosunu her anlamda bir araya, eşige yerleştirebileceğimizi gösterir. Tiyatrotem, çağdaş ile geleneksel arasında, anlatısal ile dramatik arasında, batılı ile yerli formlar arasında; her koşulda ile bağlacının açtığı verimli eşikte sürdürür çalışmalarını. Victor Turner'dan biliyoruz; eşik evresi (liminal dönem) ritüellerde dönüşümün yaşandığı süreçtir. Eşikte durmak cesaret ister; zira eşikte ezberler bozulur, aşına olan aşinasızlaşır, bir tür tekinsizlik havası hâkim olur. (\*) Tiyatrotem'in çağdaş ile geleneksel arasında duruşu, kendi tanımlarıyla "anlatı geleneğinden çağdaş tiyatroya" giden serüvenleri, böylesi bir cesaretin örneğidir.

Türkiye tiyatrosu yüzünü Batıya döndüğü andan itibaren, "buralı/yerli" olan "geleneksel tiyatroyu" bir olamamışlık perspektifinden okumaya meyletmiştir. Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel türler üzerinden atlanması, aşılması gereken birer engel olarak görülür. Öte yandan, Batılı olanı "ileride, önde, yetişilmesi gereken" bir yere koyan yaygın yaklaşımın karşısında da, "geleneği sürdürmeye/yaşatmaya, ona sahip çıkmaya" soyunan bir tutum yer alır. Ve Batılı formların güzellemesini yaparken geleneksel olana üstten bakan anlayış ile hareket halinde

Aristotelesçi dramaturgiye, *Poetika*'nın "bütünlük, birlik, süreklilik" ilkelerine dayanan, Rönesans'ta oluşmaya başlayan ve Peter Szondi'nin tarihsel bir tür olarak kavradığı klasik dram tüm yatırımını, sahne



Hakiki Gala, 2009

üzerinde bir hikâye anlatılıyor olduğu gerçeğini gizlemek yönünde yapmıştır. Yine de tiyatro anlatısal bir tür, oyuncu da bir hikâye anlatıcısı olmaktan kaçamaz. Oyuncunun bir hikâye anlatıcısı olduğu kabulünün devamında kuşkusuz ilk kez burada söylenmeyen şu sonuca da ulaşırız: Dramatik canlandırma hikâye anlatıcılığının bir türüdür.

Tiyatrotem'in açtığı yoldan yürüdüğümüzde ise şunu fark ederiz: eğer dramatik oyunculuk bir çeşit hikâye anlatıcılığı ise, neden bunun tersi de mümkün olmasın? Hikâye anlatıcılığı da bir rol, hem de dramatik bir rol olarak düşünülemez mi? Tiyatrotem'in sahnesinde bu sorunun cevabı tartışmasız biçimde evet olacaktır. Bununla beraber Tiyatrotem

oyunları, oyuncularının tüm oynama/ anlatma iştahlarıyla, anlatısal-dramatik, açık-kapalı biçim, Aristotelyen-Brechtlyen sınıflandırmalarına çelme takar. Tem oyunları, kategorik bir biçimde birbirinden ayrılan anlatısal ve dramatik olanı birbiri içinde, birbiri ile, birbiri eşliğinde düşünür, kaynaştırır, karşılaştırır. Bu radikal tutum, Tiyatrotem'in tiyatrosunu her anlamda bir araya, eşığe yerleştirebileceğimizi gösterir. Tiyatrotem, çağdaş ile geleneksel arasında, anlatısal ile dramatik arasında, batılı ile yerli formlar arasında; her koşulda ile bağlacının açtığı verimli eşikte sürdürür çalışmalarını. Victor Turner'dan biliyoruz; eşik evresi (liminal dönem) ritüellerde dönüşümün yaşandığı süreçtir. Eşikte durmak cesaret ister; zira eşikte ezberler bozulur, aşına olan aşinasızlaşır, bir tür tekinsizlik havası hâkim olur. (1) Tiyatrotem'in çağdaş ile geleneksel arasında duruşu, kendi tanımlarıyla "anlatı geleneğinden çağdaş tiyatroya" giden serüvenleri, böylesi bir cesaretin örneğidir.

Türkiye tiyatrosu yüzünü Batıya döndüğü andan itibaren, "buralı/yerli" olan "geleneksel tiyatroyu" bir olamamışlık perspektifinden okumaya meyletmiştir. Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel türler üzerinden atlanması, aşılması gereken birer engel olarak görülür. Öte yandan, Batılı olanı "ileride, önde, yetişilmesi gereken" bir yere koyan yaygın yaklaşımın karşısında da, "geleneği sürdürmeye/yaşatmaya, ona sahip çıkmaya" soyunan bir tutum yer alır. Ve Batılı formların güzellemesini yaparken geleneksel olana üstten bakan anlayış ile hareket halinde oluşuyla anlam kazanan geleneği bir yere sabitleme yanlısından çıkamayan yaklaşım arasında, konumlanma noktalarının kısırlığı bağlamında bir akrabalık bağı bulunur. Bu anlamda, Tiyatrotem'in kendini Batılı-yerli olan, anlatısal-dramatik olan, geleneksel-çağdaş olan arasında -yani eşikte- konumlandırması bir beceriksizliğin

değil, tercihin sonucudur. Tem, yeterince dramatik olamadığı ya da geleneğe sahip çıkamadığı için değil; Batılı bir eğitim aldıkları halde, gelenekle konuşmak isteyen bir yerden tiyatro yapmanın olanaklarını araştırdığı için aradadır. Eşikte durmak bir taraftan çağın gerisinde kalmış olmak suçlamalarını göğüslemeyi, diğer taraftan da geleneksel olanı tam anlamıyla/aslında/ bir zamanlar olduğu gibi icra edemiyor olma eleştirilerini duyarak yoluna devam etmeyi gerektiren bir risktir. Ritüelde eşik, bir süre kalınıp atlandıktan sonra içinden geçeni dönüştüren bir özelliğe sahiptir. Öyle ki ritüelin dönüştürdüğü bir kişinin, eski haline geri dönmesi bir kez eşikten geçtikten sonra artık mümkün olamaz. Bu bağlamda Tiyatrotem'in tiyatrosu, bir ritüelin hiç bitmeyecek olan eşik evresi gibidir. Bununla elbette, olamamışlığı kastetmiyor, "buradan bir geçse asıl o zaman olacak" eleştirisi yapmıyoruz. Aksine, Tiyatrotem bu eşığı sahiplenir; ad konulamayanı, sabit bir konuma yerleştirelemeyeni; "ne o ne de o" oluşu, ama aynı zamanda "hem o hem de o" oluşu. Eşikte durmak riskli bir tercihtir ve dönüşülecek şeyi değil, dönüştürücü potansiyelin kendisini önemser. Bu yüzden Tiyatrotem kendini beklenmeyene açacak, başına bir şey gelmesine izin vererek izleyicisine de benzer bir deneyimi yaşatmaya soyunacaktır.

İşte bunun içindir ki, Tiyatrotem'in bu cesareti, onların tiyatrosuna safiyane bir merak duygusuyla eğilen bazı yeni araştırmacıları (yazan burada kendini kastetmektedir), arada olmanın beklenmedik-belki tekinsiz-ama verimli alanında durmaya dair yüreklendirdiği için değerlidir.

---

(Bu yazı, 2014 yılında Tiyatrotem'i ele alarak yazılmış "Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağırılması: Tiyatrotem Üzerine" adlı tez çalışmasının bir özeti niteliğindedir.)





# Tiyatrotem ile Alanda Yaşamak

ZÜLEYHA ÇUBUK

**A**yşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ile yolum, doktora tezi oluşturma sürecinde kesişti. 2016 yılında tez danışmanlığımı yürüten hocam Tülin Sağlam'ın girişimleriyle Tiyatrotem'in yeni bir oyun üretme ve bu oyunu sahneleme sürecine etnograf-tiyatrocu kimliğimle dâhil olarak alan araştırmasına girişmiştim. On sekiz ay boyunca Tiyatrotem'in üretim pratiklerini, gündelik yaşantılarının önemli dönemeçlerine kadar gözlemledim. Doktora tez savunması bittikten, mezuniyet haberim duyulduktan beş gün sonra Ayşe Selen'i kaybettik. Kendi adıma, Ayşe Selen'in geride bıraktığı anların, Şehsuvar Aktaş ile birlikte var ettiği Tiyatrotem'in tiyatro kültürünün bir kısmından içeri sızma fırsatı yakaladığım için kendimi çok şanslı hissediyorum. Bu deneyimden çok şey öğrendim. Onlara teşekkür ediyorum.

Çağdaş tiyatronun güncel sonuçlarının Türkiye'de tiyatro yapan deneyim sahibi bir ekipte nasıl yankılandığını araştırmak için yirmi yılı aşkın bir süredir birlikte oynama pratikleri bulunan Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ikilisi ile çalışmaya başladığım süre zarfında 15 Temmuz olayı gerçekleşti. Yanı sıra başka olaylar da oldu. Onlar çok üzüldü. Ben de onlarla birlikte fazlasıyla üzüldüm. Fakat geleceğe dair umudumuzu hep sıcak tutmak, çalışma motivasyonumuzu sağlam kılmak adına yoğun çaba sarf ederek, oyunun seyirciyle buluşacağı güne kadar bulduğumuz her fırsatta tiyatronun sınırlarına gönüllü olarak dâhil olduk.

Türkiye'de tiyatro uğraşı sergileyen sanatçılar, çağdaş tiyatronun "deneyim" söylemiyle kurduğu ilişkiyle ne kadar ilgilenmekteydi? Bu soruya, Türkiye tiyatrosunda yetkinlik noktasına erişmiş yerli bir örnekten yola çıkarak, doğrudan gözlem yoluyla cevap bulmak için üniversitede "Batılı" klasik temsil kodlarıyla örülü bir akademik eğitim aldıktan sonra profesyonel mesleğine başlamış ve belli bir ustalık derecesine geldiği Türkiye'deki tiyatro otoritelerince kabul görmüş olan Tiyatrotem ekibinin usta-sanatçıları Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş

45



Lahanasarma  
2001



Sezonun Kâbusu, 2014

46

ikilisinin oyun kurma ve oyunu sahneleme süreçlerine dâhil olarak şu sonuçlara ulaştım:  
Geçmişte seyirciyle buluşmuş on iki yapımın deneyiminin bilgisi ile kendi yolunu çizmiş bir ekip olan Tiyatrotem'in son yapımları *Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler*'i sahneleme sürecindeki performatif unsurları kullanma biçimi, onlara özgü bir tiyatro ve oyunculuk tanımına ulaşmayı mümkün kılmıştır. TEM'in sahne üstü varlığı, seyircilerine hikâye anlatan iki anlatıcı olduklarını hiçbir zaman unutmadan, kendi mevcudiyetlerine de işaret ederek, gösterimin sınırları dâhilinde konumlanma üzerine kuruludur. Tiyatrotem titizlikle tüm detayların prova edildiği bir sahneleme süreci sonunda, performatif unsurları kullanma biçimindeki ustalıkları ile *icracının* araçsal marifetlerine yaklaşmaktadır. TEM'in sahnesine uğrayan seyirci, dramatik tiyatrodaki seyirci-oyuncu ilişkisini sorgulayan çağdaş hikâye anlatıcıları ile kendini doğrudan karşı karşıya bulur. TEM oyuncularını, oyunu kendilerine çağırarak bedenlerini de kurulan oyunun gerektirdiği biçimde oyunun kullanımına bırakır, oyunun kendilerine 'geçmesine' gönüllü olarak izin verir. Oyunun hangi koşullarda ortaya çıktığı cepte tutulur ve her provada, her gösterimde yeniden hatırlanacak, ustalıklı uygulanacak biçimde, kılı kırk yarararak örülür. Özetle TEM, oyunu kendine davet eder. Sonra seyirciyi, kendinde misafir olan

oyuna davet eder. Oyunu çağırmadan, oyuna çağırmaya yaşanan bu süreçte geçerli tek kural, oyun güdüsünü harekete geçirmek için oyunun gerektirdiklerini yerine getirmektir. TEM'in bakış açısına göre *oyuncu, kendi kendini oynatan insandır*. Bu yüzden TEM'in sahneleme süreci bütünüyle, oyuncunun kendi kendini oynatabilecek en uygun koşulları araştırma ve bulgulama motivasyonu üzerine kuruludur.

Tiyatrotem'in oyun kurma, oyunu seyirciye sunma pratikleri incelendiğinde, *deneyim* bir belirleyici ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatrotem'in deneyimle kurduğu ilişkide, estetik üretime yönelik refleksif yetiler kazandığı gözlenmiştir. Söz konusu refleksif yetiler arasında, zihni susturarak bedenini bellek sistemini üretime dâhil etmek için "devin-duyusal" algı ile hareket etme eğilimi yer almaktadır. Sanatçıların zamanla ve birlikte üretmenin getirdiği *habitus*larının, söz konusu yetinin gelişimini sağladığı söylenebilir.

TEM'in dramaturjik seçimleri de reel yaşantının somut deneyimlerinin TEM'e içerden dokunduğu dertler üzerinden şekillenir. Bu, günümüzde çok ender sanatçılar tarafından amaç edinilen bir konu olmakla birlikte, Tiyatrotem'in bu uygulamanın yıllar süren bir üretime dönüştürmesi anlamında tiyatro yaşantısını *deneyim paylaşma* sanatı olarak kullandığının bir göstergesidir.



# Gelenek, Bellek, Kültür Ekseninde Tiyatrotem Çevirileri

BAŞAK ERGİL

Übü Ana: *Küçük süpürge hâlâ burada mı?*

Übü Baba: *Onu artık çok sık kullanmıyorum.*

*Ben kralken küçük çocukları güldürmeye  
yarıyordu. Şimdiyse daha çok tecrübemiz var  
ve görüyoruz ki küçük çocukları güldüren şeyin,  
büyük insanları korkutma tehlikesi var.*

Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, Alfred Jarry'nin *Zincire Vurulmuş Übü* adlı kitabının çevirmenleri olarak kitabın başında kaleme aldıkları "Jarry ve Übü" başlıklı yazıyı bu alıntıyla sona erdirirler. Ayşe Selen 2014 yılında 20 Mart Dünya Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Günü bildirisinde çocukları tiyatroya çağırırken de bu alıntıyı kısmen tekrarlar. Handiyse apokaliptik diyebileceğimiz bir kültürel iklim içinde mizahı canlı tutmak olsa olsa politik ve varoluşsal bir duruştur. Bu duruş aracılığıyla, Tiyatrotem'in, kavşağında konumlandıkları gelenekleri devindirerek ve evrilterek sürdürdüğünü, yeniden estetize ettiğini ve taşıyıcı kıldığını gönül rahatlığıyla söylemek mümkündür. Ancak, burada lafı onların bıraktığı yerden devralarak tiyatro çevirisi ekseninde küçük bir değerlendirme kesiti sunmak, Tiyatrotem çevirilerinin önemini komşu bir disiplin ve araştırma alanı olan çeviribilim açısından da değerlendirmek gereksinimi doğuyor.

Tiyatro çevirisi, farklı kültürel, performatif ve yazınsal geleneklerin arasında bir dramatik metni öte yana taşıyabilme edimidir. Batı'nın kadim yazılı tiyatro geleneği karşısında

ancak Tanzimat sonrası yazılı tiyatroya geçmiş, sözlü ve performatif kökenli Türkiye tiyatrosu için yazılı tiyatroyu hem yazınsal bir tür hem de bir kültür olgusu olarak Batı'dan aktarmak kolay olmamıştır. Zira tiyatrobilim literatüründe "Türk tiyatrosunun kendi sesini yaratması" başlığının her zaman gündemde yerini koruyan bir kaygıyı dile getirdiğini söyleyebiliriz. Tiyatrotem, işte tam bu noktada hem Türkçe oluşturdukları metinlerle hem de çeviri metinleriyle bu tasayı dağıtabilen yapılardan biridir. Bu kısa yazıda Tiyatrotem'in "Klasik dramatik metinlerden hareketle oluşturulan oyunlar" başlığı altında sunduğu oyunlar ekseninde bir değerlendirme yapmak istiyorum. Bu oyunlar, Alfred Jarry'nin kaleme aldığı ve ilk absürd tiyatro metni sayılan *Ubu Roi* [*Kral Übü*] adlı oyundan yola çıkarak kurdukları Âlem Buysa Kral Übü, yine Alfred Jarry'nin *Ubu Enchaîné* [*Zincire Vurulmuş Übü*] adlı oyunundan hareketle kurdukları *Gündüz Niyetine*, William Shakespeare'in *Richard III* adlı oyunu çıkışlı *III. Riçird Faciası* ve Molière'in *Le Tartuffe* adlı oyunundan kurdukları *Tartüf Bey* adlı oyunlardır. Burada çok katmanlı çeviri süreçlerine ilişkin gündeme gelmesi gereken "çeviri", "adaptasyon", "yeniden kurgulama" gibi kavramlar dolayımındaki tartışmayı bir kenara bırakarak, çağdaş çeviribilim kuramının meşrulaştırmasına sığınıyor ve yazımda bu oyunları "çeviri", hatta daha önce çevrilmiş oyunlar oldukları için "yeniden çeviri" olarak anıyorum. Tiyatrotem'in yeniden çevirilerinin bellek, gelenek ve kültürün inşası, sürdürümü, dolaşımı açısından önceki çevirilerden net biçimde ayrıldığını en baştan belirtmekte fayda var. Tiyatrotem çevirileri birkaç açıdan farklı geleneklerin kavşağında konumlanmıştır. Çevirmek üzere ele alınan kaynak metinler, (bu yazının konusu dışına taşıdığı için değinmeyeceğim birtakım özelliklerinin yanı sıra) "Batı" tiyatrosunda itibar ve kanonik

değer taşıyan yapıtlardır. Ancak, bu metinlerin Türkiye tiyatrosunun geleneksel anlatı ve sahneleme teknikleri/unsurları (“kukla/tasvir”, “fasıllı anlatı”, “hikâye anlatıcılığı/meddah”, “oyun-içinde-oyun/rol-içinde-rol”, “illüzyon kurma/kırma”, “tekerleme”, “tekrar/simetri”) esas alınarak çevrilmesi Batı tiyatrosunun geleneksel ve yerel unsurlarla harmanlaması sonucunu vermiştir. Hatta, Batı tiyatrosunu hem klasik unsurlarıyla hem de klasiği yapısızlaştıran unsurlarıyla kucaklayan Tiyatrotem, örneğin Brechtliyen yaklaşımı yeni ve öte bir anlayışla kullanmıştır; yani, alışlagelmiş “yadırgatma”dan ziyade seyirciyi mizahi bir etkileşime çekerek, “eleştirel bir uzak açı”da konumlandırarak ama kucaklayarak bu yaklaşımı yeni bir üst bakışla günümüze uyarlamıştır. Burada tiyatro çevirisi, mevcut gelenekleri yeniden üretirken onlarla hesaplaşma ve canlı, gerçek, yeni bir ürünü onlardan çıkarabilme işlevini görür. Böylelikle, dünyada ve Türkiye’de yaygın olan ve büyük ölçüde, “kaynak metni layıkıyla aktarmak” şablonundan ibaret olan tiyatro çevirisi anlayışının ötesine sıçrayabilmek mümkün olmuştur. Tiyatro, kültürel belleğin devinim, dolaşım ve yeniden üretimindeki asal araçlardan biri olduğundan, Tiyatrotem’in çeviri tiyatro aracılığıyla farklı gelenekleri kültürel bellek içerisinde özgün bir biçimde yeniden ürettiğini ve biraradalık içinde yaşattığını söyleyebiliriz. Bunu, yalnızca sahne pratiklerini harmanlayarak veya heterojenleştirerek değil, her çeviri oyunda sil baştan ve yeniden özgün bir dil yaratarak da yapmışlardır. Biraradalık bir kültürdür. Tiyatrotem (yeniden) çevirileri, yerel olan ve olmayan geleneklerin, kültürel uzlaşımların, estetik anlayışların bir arada dostça yaşayabildiği; metnin interaktif, devinimsel ve özgün bir canlı olarak kendi sahneleme dilini ve dramatik dilini oluşturduğu örnek yapıtlardır. Kültürel ve dilsel çoğulculuğun toplumsal bellekte bu

tür ürünlerin taşıyıcılığıyla sürekli dolaşımı, ilgili ürünün etki alanının sınırlarını çözer, dağıtır, silikleştirir. Tiyatrotem çevirileri, bu sebeple, bir araştırma nesnesi olarak, tarihyazım, bellek çalışmaları, çeviribilim gibi birçok komşu alanın araştırma konusuna girmektedir. Seyirlik açıdan ele alındığında ise, Tiyatrotem’in çeviri oyunları, kültür repertuarı içinde tiyatro okuru ve seyircisini etkilemeleri bir yana, kültür ve bellek dokusuna çok daha derinlemesine işlemektedir.



## Tiyatrotem Oyunlarına Nasıl Katıldım?

ÇETİN SARIKARTAL

**A**rızaya dramaturji yapmak: Tiyatrotem arıza çıkarmak ister, arızalarla çalışır. Arızaların, onların tiyatrosunda kilit rolü vardır. Bunun nedeni, Türkiye tiyatro ortamında durdukları yer ve kendi tiyatro anlayışlarına içkin olan, belki çelişkili, fakat aynı zamanda bereketli tutumdur.

Tiyatrotem’in, çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı bir tiyatro anlayışına sahip olduğu, bir anlamda tiyatronun tiyatrosunu yapmayı arzulayan, bunu araştıran bir ‘anlatı tiyatrosu’ olduğu söylenebilir(1).

Bilindiği gibi, bir oyunun eylem çizgisi genel olarak bir hikâye üzerine oturur. Tutarlı bir eylem birliği sunabilmek için, oyunun yapısının dayandığı hikâyenin kesintisiz bir şekilde akması beklenir. Öte yandan, yukarıdaki alımtıda açıkça belirtildiği üzere, Tiyatrotem batılı olanla yerli olan arasında durur; gelenekten gelen kimi teknikleri,



anlatım araçlarını ve de geleneksel gösterim sanatlarımızda ortak olan, fasıllara bölünmüş anlatı yapısını çağdaş unsurlarla birlikte kullanmak ister. Üstelik, teknikten tekniğe ya da bir fasıldan diğerine geçişi yedirerek değil, aksine vurgulayarak yapmayı tercih eder. Arızayı, geçişleri vurgulamak ve bu sırada izleyiciyle etkileşim kurmak için çıkarır.

Onların hangi tekniklerle anlatmak istedikleri çoğunlukla baştan bellidir. Fakat hangi faslı hangi teknikle oynayacakları önceden belirlenmez, bunu doğaçlama çalışmalarla saptamayı tercih ederler. Oyun bir teknikle başlar; sonra öteki gelir, sonra öteki... Buradan, ne anlatmak ve bu sırada hangi teknikleri kullanmak istedikleri görülür. Öte yandan, geçişler için kaza, tekrar, tekerleme gibi bazı arıza unsurları kullanırlar. Belli bir teknik devam eder, sonra tekniğe ilişkin bir arıza çıkarırlar. Yani belli bir teknikle oynanan bir anlatım parçası, bir arıza, bir başka teknikle oynanan bir başka anlatım parçası, bir arıza... Böylece oyun, belli kompartımanlardan oluşur gibi ilerler. Ancak bu durumda, özellikle sıkı bir hikâye çizgisi olan bir oyunda, kolaylıkla eklektik ve dağınık bir görüntü ortaya çıkabilir ve neden kompartımanların hepsinin tek bir teknikle anlatılmadığı ya da neden bu tekniklerin bu sırayla tercih edildiği sorulabilir. İşte “arızaya dramaturji yapmak” dediğim şey bu noktada gerekli olur. Dramaturjiyi, arızaların üzerine kurup onları temel yapıtaşına haline getirdiğimde, anlatım organik bir bütünlüğe kavuşmuş olur. Bu nedenle, öncelikle bu arızalara dramaturji yaparım. Yani onları teknik bir bağ unsuru olmaktan çıkarıp oyunun eylem birliğini ve kavramsal tartışmasını taşıyan temel yapıtaşları haline getirmek için, onlara kendilerinden önceki ve sonraki fasıllarla anlamlı bir ilişkiye geçecek şekilde içerik kazandırırım.

Ancak bu yetmez. Ardından kompartımanları birbirine bağlayan bu arıza unsurlarını bütünlüklü bir stratejiye göre birbirlerine

bağlamak gerekir ki, oyunun asıl iskeleti bunlardan oluşsun. İşte “dramaturji amaçlı arıza çıkarma” dediğim yol bu noktada devreye girer. Oyunun yükünü anlatı parçalarını oluşturan kompartımanlardan alıp aynı zamanda bağ işlevi gören bu arızalara yüklemek için o ana dek belirmiş olan ama oyunun anlatısı içerisinde egemen olmayan belirli bir kavram ya da temayı, doğaçlama bir şekilde, hayatta dert ettiğim şeylerden biriyle ilişkilendiririm. Sonra bunu büyütüp bağ oluşturan bütün unsurlarda görünür kılacak şekilde yeniden çalışmak için bazı öneri ve yönelimlerle oyuncuları kışkırtırım ve yeniden doğaçlamalar yaparız. Bu sırada, oyunun bütününden belirgin bir anlam silsilesi oluşmaya başladıkça çıkan oyunları tutmaya ve düzenlemeye başlarız. Fasılları oluşturan parçaların metinlerine dokunmaksızın – özellikle klasik metinlerden alınan parçaların asıllarına uygun ve eksiksiz olması hem Tiyatrotem hem de benim için önemlidir– artık temel önem kazanan ve arızalardan oluşan bağ bölümlerine yeni sözler ekleyebilir ya da var olan sözlerde tadilata gidebiliriz. Böylece bu arızalar oyunun iskeletini oluşturur.

Bu iki yol birbirinden ayrı değil, örülü şekilde ilerler. Paralel ya da münavebeli... Özetlemek gerekirse, Tiyatrotem oyuncuları doğaçlama parçalar hazırlayıp önerir, arızalar çıkarırlar; ben de önce bunlara dramaturji yapıp sonra Tiyatrotem oyuncularını zihnimde beliren kavramsal arızalara yöneltecek şekilde kışkırtırım. Oyunlar böyle çıkar.

---

\* Bu yazı, Tiyatrotem ile nasıl çalıştığımı ayrıntılı bir biçimde açıkladığım, daha önce yayımlanmış bir yazının bir bölümünden oluşuyor. Bkz. “Tiyatrotem Oyunlarına Dramaturji ve Reji Yapmak,” *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*, sayı 18, Mayıs 2011, ss. 189-196.

A. Selen, Ş. Aktaş, Ç. Sarıkartal, *Tiyatrotem Oyunları*, İstanbul: Mitos-Boyut Yay., 2009, s. 5.



# DOSYA

## Tek Kişilik Oyun ve Anlatı

50

**S**on yıllarda Türkiye tiyatrosunda belirgin bir değişim dikkat çekiyor: Tek kişilik oyunların ve anlatının artışı. Bugün neden bu kadar çok tekil anlatı, özellikle kadın anlatıları var? Neden özellikle Türk edebiyatının hikâye, roman, şiirleri bu tek kişilik anlatılara mekânlık ediyor? Anlatının sahnesi oyuncu, yazar, yönetmen, seyirci, dahası genel olarak Türkiye’de tiyatro çalışmaları için ne tür bir imkânın habercisi?

Bahar sayımızın dosya konusu bu ve benzer sorular etrafında oluşuyor. Tek kişilik oyun ve anlatının artışını odağına alan dosya, bu olguyu tarihsel, güncel sahneleme örnekleriyle inceliyor, konuyla ilgili yazar, oyuncu, yönetmenlerin deneyimlerine yer vererek bir tartışma zemini oluşturmaya çalışıyor.

HAZIRLAYAN: EYLEM EJDER



# Sanatçının Ustalığını Sınayan Bir Tiyatro Türü

AYŞEGÜL YÜKSEL

Önce oyuncu vardı. Doğanın ve yaşamın ‘taklidini çıkararak’ insan... İlk ‘tek kişilik gösteri’yi oluşturan, belki de bir vahşi hayvanı tek başına nasıl öldürdüğünü ‘oyunarak’ anlatan ilkel avcıydı. Kişisel hünerine güvenen bireyler, zaman içinde, ‘taklit’ yapmak, şarkı söylemek, saz çalmak, dans etmek, cambazlık, hokkabazlık yapmak için tek başlarına çıkıvermişler topluluk ortasına. Seyirci, hoşlandığı, benimsediği gösterilere sahip çıkmış. Bu gösteriler ‘sözlü gelenek’ içinde böylece kurumlaşmış. Doğu’da da Batı’da da önemli bir yeri olan ‘öykü anlatma’, sonunda bir ‘tek kişilik gösteri’ sanatına dönüşüp ustalarını yetiştirmiş. Öykü, şiir ve müziği aynı duyarlık ortamında buluşturan gezginci saz ozanları yüzyıllar boyunca yaşlıyı, genci çevrelerine toplamışlar. İslam dünyası da canlandırdığı öyküleri ‘taklit’le, sazla, türküyle zenginleştiren gezginci Meddah’ı yaratmış. Kısacası, insanları tek başlarına eğlendirebilen ya da duygulandırabilen sanatçılar -tek kişilik oyunların ataları- toplumların ‘seyretme’ geleneğinin bir parçası olmuşlar.

Batı’nın ‘sözlü’ geleneği içinde önemli bir

yeri olan ve kısa, çarpıcı öyküyü bir anlatıcının ağzından dile getirirken söyleşimlere ya da ‘karşılıklı konuşma’ya da yer veren ‘halk balad’ları, ‘yazılı gelenek’ bağlamında da yüzyıllar boyunca sürdürüldü. Büyük ozanlar, ünlü baladlar yazdılar. Kısacası, kurumsallaşmış tiyatro bir yandan gelişimini sürdürürken, ozanlar ‘dramatik’ olanı, ‘tekli anlatım’ yoluyla biçimlendirme çabası içine girdiler. Pek çok ozan, konuşan kişinin, onu dinlediği varsayılan bir başka kişiye, düşüncesinin ve duygularının derinliklerini açtığı, tiyatrodaki ‘yüksek sesle düşünme’ (soliloquy) tekniğine yakın bir şiir türü olan ‘dramatik monolog’lar yazdı. İngiliz ozan Alfred Tennyson, ‘Maud’ adlı şiirini ‘monodram’ sayacak denli benimsemişti bu yöntemi.

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde tiyatro için ‘tek kişilik oyun’ metinleri yazılmaya başlanmıştı bile. Tiyatroda oyuncuyu, yönetmeni, sahne tasarımcısını zora koşan, sahnelenmesi büyük ustalık gerektiren bir tür doğmuştu. August Strinberg’in sahnede yer alan iki kadın oyun kişisinden yalnızca birinin konuştuğu *Güçlü* adlı oyunu bu türün en



*Bir Delinin Hatıra Defteri*  
Yazan: Gogol  
Oynayan: Genco Erkal

52

çarpıcı ilk örneklerinden biridir.

20. yüzyıl ise 'tek kişilik oyun' türünün yaygınlaştığı bir dönemdi. Eugene O'Neill'in çoğunlukla tek kişinin yaşantısını anlatan sahnelerden oluşan *İmparator Jones*'undan, Samuel Beckett'in *Mutlu Günleri*'ne, Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ne, Dario Fo-Franca Rame'nin tek kişilik kadın oyunlarına uzanan çizgide birçok yapıt çağdaş tiyatronun anlatım aracı olmuştur. Tiyatro teknolojisinin son derece geliştiği, toplu oyunculuk anlayışının önemli aşamalara vardığı yüzyılımızda 'tek kişilik oyun'ların gündemde oluşunun nedenleri birkaç düzlemde tartışılabilir.

Her şeyden önce, sinemanın da büyük katkısıyla, yüzyılımızda oyunculuk çok incelikli boyutlara ulaşmıştır. Bir büyük sanatçıyı, tiyatro olayını tek başına oluştururken izlemenin, onun oyunculuğunun tadını alabildiğince çıkarmanın seyirci için büyük çekiciliği vardır. Bu nedenle tek kişilik oyunların önemli bir bölümü belirli sanatçılar düşünülerek yazılmıştır, yazılmaktadır.

Tiyatrodaki deneyimini ve birikimini değerlendirmek isteyen sanatçılar için de

büyük bir fırsattır tek kişilik oyun; eğer olası 'tehlike'leri göze alabiliyorlarsa... Bir oyunu tek başına götürebilmek sanatçıya ağır bir sorumluluk yüklemektedir. Sanatçı seyircinin eleştirel bakışları karşısında, jestleri, mimikleri ve sesiyle yapayalnızdır sahnede. Oyunculunun 'klişeleşmiş' özellikleri bu tür bir tiyatro olayında daha çok göze batacak, belki de seyircide beklediği izlenimi yaratamayacaktır. Dolayısıyla tek kişilik bir oyunun sorumluluğunu yüklenen bir sanatçı yazgısını ellerinde tutmakta, incelikli ve soluklu bir yorum kotarma adına amansız bir biçimde sınamaktadır kendisini. Bu sınavdan başarıyla çıkması durumunda ise, tiyatro olayı seyirci için tadına doyum olmaz bir şölene dönüşmektedir.

Tek kişilik oyunların kolay 'taşınabilirliği', tiyatro yapımlarının gitgide pahalılaştığı günümüzde yapımcılara büyük rahatlık sağlamaktadır. Ulusal ya da uluslararası düzeyde turnelere ya da şenliklere katılma olanağını arttırması nedeniyle, tek kişilik oyunlar tiyatroların oyun dağarında sık sık yer almaktadır.



Yaşamın 'çok sesli' karmaşık mekanizmaları içinde 'çoğul', gürültülü bir yaşama tutsak edilen günümüz seyircisi, tek kişilik bir oyunun yalın ortamında sahnedeki oyuncuyla dingin bir 'teke tek' ilişkiye girebilmekte, sanatçının 'konuşma'sında yansıyan duygu ve düşünceleri, bir dostla söyleşiyormuşçasına paylaşmakta, gündelik yaşamındaki yabancılaşmadan arınıp sahnedeki karakterin dramıyla özdeşleşebilmektedir. Bir başka deyişle, tek kişilik oyunlar, gürültülü patırtılı bir dünyanın karmaşası içinde, insanın insana tiyatro yoluyla yeniden kucak açışıdır...

Türk yazarların imzasını taşıyan tek kişilik oyunlar arasında Aziz Nesin'in *Çiçü*, Güner Sümer'in *Hüzzam* (Maral Üner), Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu* (Olca Poyraz ve başka kadın sanatçılar), Necati Cumalı'nın *Ahmetlerim* (Serpil Tamur), Ergun Sav'ın *Vatan Yahut Namık Kemal* (Yalın Tolga), Dinçer Sümer'in *Maviydi Bisikletim* (Dinçer Sümer), Güngör Dilmen'in *Ben Anadolu* (Yıldız Kenter), Yıldız Kenter'in *Hep Aşk Vardı* (Yıldız Kenter), Ataol Behramoğlu'nun *İyi Bir Yurttaş Aranıyor* ve Işıl Özgentürk'ün *Küçük Sevinçler Bulmalıyım* (her ikisi de Deniz Türkali'nin yorumuyla), Turgut Özakman'ın *Ben, Mimar Sinan* (Altan Erkekli), Metin Balay'ın *İnadına Yaşamak, İnadına İnsan* (her ikisi de Altan Erkekli'nin yorumuyla), Şükran Kurdakul'un *Zindandaki Şair*, Füzuran'ın *Sevda Dolu Bir Yaz* (Vacide Öksüzcü), Mustafa Şerif Onaran-Rüştü Asyalı'nın *Ben, Bir İnsan* (Rüştü Asyalı), Cem Kenar'ın *Dört + Dört* (Damla Özen), Murat İpek'in *Basit Bir Ev Kazası* (Günay Karacaoğlu), Sedat Demirsoy'un *Hiç* (Ziver Armağan), Zeynep Kaçar'ın *Krem Karamel* (Servet Pandur), Cüneyt Çalışkur'un *Kredi Kartı, Vakaa* (Uğur Polat), başlıklı metinleri bulunmaktadır.

Meddah geleneğine uygun olarak yazılmış metinler arasında en ünlüsü ise -genç yaşayken yitirdiğimiz- Erkan Yücel'in unutulmaz yorumuyla da sahnelenmiş olan

Erol Toy'un *Meddah*'ıdır. Ahmet Önel'in *Eyvah Nadir* metni ve benzerleriyle liste uzayıp gitmektedir. Meddah geleneğinden örnekleri sahneye çıkartan Nejat Uygur, Erol Günaydın, Erdoğan Akduman, Mehmet Esen, Mustafa Mutlu gibi sanatçılar yanında, Ali Poyrazoğlu da uzun süredir, kendi oluşturduğu *Şaka Şaka, Ödünç Yaşamlar, İçimdeki Timsah, Ben Eskiden Küçüktüm* gibi metinlerde, meddah geleneğini Batı'nın 'varyete' (çok eklemli, çeşitli türleri buluşturan gösteri) anlayışıyla renklendiren tek kişilik oyunlar sunmaktadır. Meddah anlayışını hem belirli bir dramatik durum içinde, hem de 'güncel'e göre değişen bir doğaçlama dokusu oluşturarak 'kendine özgü' kılan yazar-oyuncu Ferhan Şensoy ise, *Ferhangi Şeyler, Felek Bir Gün Salakken, Fername* başlıklı tek kişilik oyunları ile tiyatro tarihimizde özel bir yerde durmaktadır.

Zafer Diper'in yıllar içinde Bizim Tiyatro yapımları olarak sunmuş olduğu *Yargı* (Barry Collins), *Özkuyum* ve Cuma Boynukara'nın metninden uyarlanmış *Ölüm Uykundaydı* başlıklı -yabancı ülkelerde geçen- metinler insanın insana uyguladığı vahşetin boyutlarını inceleyen bir 'tek kişilik oyun'lar 'üçleme'si oluşturuyor. Kubilay Tunçer'in, ilk kez Liverpool'da sahnelenmiş ve Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Meltem Keskin tarafından yorumlanmış olan *Anrico'nun Peşinde* başlıklı tek kişilik oyunu da yabancı bir devrimcinin anısını yaşatıyor.

Tek kişilik oyun olgusuna dayalı metinler, ozan ve yazarlarımızın kimi ünlü yapıtlarının uyarlanmasıyla da çeşitlenmektedir. Bu tür çalışmalarda öne çıkan -daha önce de tek kişilik yabancı oyunlar sunmuş olan iki sanatçı Genco Erkal ve Müşfik Kenter'dir. Genco Erkal, öncelikle Nazım Hikmet'in şiirlerinden düzenlediği -ilkinden 36 yıl sonra, 2010'da ikinci kez sahnelediği- *Kerem Gibi*'ye zaman içinde yine Nazım şiirlerinden derlenmiş *İnsanlarım*'i eklemiş, Nazım, Nesin, Brecht metinlerinden oluşturduğu



*Merhaba* oyununu, Nesin'in anısına yaptığı *Birtakım Azizlikler* ve Can Yücel'in anısına yaptığı *Can* uyarlamalarıyla, ünlü yazar ve ozanlarımızın yapıtlarını yıllarca yurt içinde ve dışında sunmuştur. Daha önce *Çiçü*'yu da oynamış olan Müşfik Kenter ise Murathan Mungan'ın *Bir Garip Orhan Veli* metniyle başlayan sunumlarını Talat Sait Halman'ın Shakespeare'den düzenlediği *Kahramanlar ve Soytarılar*, Nazım'dan *Kuvayı Milliye*, Oğuz Aral'dan *Huysuz İhtiyar* çalışmalarıyla çoğaltmakla kalmamış, Atatürk'ün *Nutuk* metnini de sahneye çıkartmıştır. Edip Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım* başlıklı yapıtı da çeşitli uyarlamalarla sahneye çıkartılmıştır.

Yazarlarımızdan derlenmiş başka tek kişilik oyun metinleri arasında, bu türde uzmanlaşmış olan Dilek Türker'in sunduğu Nezh Meriç'ten *Sevdican*, Ataol Behramoğlu'dan *Mutlu Ol Nazım*, Aziz Nesin'den *Memleketin Birinde Hoptirinam*, Nezihe Araz'dan *Kuvayı Milliye*

*Kadınları* ve *Latife*, Rekin Teksoy'un *Rosa Lüksemburg*, Melisa Gürpınar'dan *Zaman Adında Bir Kadın*, Savaş Başar'ın çeşitli yazarlardan derleyerek oynadığı *Öykülerden Oyunlar*, Savaş Dinçel'in Sait Faik'ten derleyip sunduğu *Meraklısı için Öyle Bir Hikâye*, Kerim Afşar'ın Sait Faik'ten ve Orhan Veli'den derleyip sunduğu *Yaşasın Edebiyat*, Sönmez Atasoy'un Yahya Kemal'den uyarladığı *Kendi Gök Kubbemiz* (Sönmez Atasoy, Toron Karacaoğlu) ve Yunus Emre'yi dile getirdiği *Bir Ben Vardır Benden İçeri* (Tarık Ünlüoğlu), Zeliha Berksoy'un unutulmaz yorumuyla sunulmuş olan *Jakond ile Siyau ve Taranta Babu*, Nihat Asyalı'nın derlemesiyle ve Cem İdiz'in eşlik müziği ve piyanodaki katkısıyla Rüştü Asyalı'nın sunduğu *Nazım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları'ndan Onbir Tablo* ve daha birçokları sayılabilir.

Son yıllarda, özellikle genç yaratıcı ve yorumcuların, performans ağırlıklı ve/ya da 'sahnede daha önce denenmemiş'



*Evaristo*

Yazan: Civan Canova

Oynayan: Ayşenil Şamlıoğlu

anlatımlara yönelen çalışmaları da tek kişilik sunum/gösterilere de sıkça yer vermektedir. Söz gelimi, Meltem Arıkan'ın metni, Garajistanbul (5. Sokak Tiyatrosu) yapımı *Oyunu Bozuyorum* (Övül Avkıran) bir yanıyla tek kişilik bir oyundur. Beliz Güçbilmez'in Laboratuvar topluluğu için yazdığı, dört dansçı tarafından gerçekleştirilen *Şehr'ü Evlad'üz Zıyan – Kayıp Çocuklar Şehri* metni de ('performans' ağırlıklı oyunlarda sıkça görülebilen 'içe dönüklüğün' dışa vurulduğu) 'çoğul' bir 'iç ses'i dillendirmekle birlikte, bir anlamda, 'diyalog'dan çok 'monolog'a yaslanan tek kişilik oyun niteliği taşımaktadır. Yiğit Sertdemir'in *Fail-i Müşterek* (Yiğit Sertdemir) oyunu, *Kıyıya Oturmanın Böylesi* başlıklı Merve Engin sunumu, Ebru Nehan Celkan'ın *Kimseinin Ölmediği Bir Günün*

*Ertesiydi* (Sumru Yavrucuk), Civan Canova'nın *Evaristo* (Ayşenil Şamlıoğlu), Esmeray'ın stand-up tanımıyla sunduğu *Cadının Bohçası*, Tulga Serim'in Aşık Veysel'in yaşamından derlediği *Dost* (K. Sinan Demirer), Seyhan Arman'ın yazıp oynadığı *Küründen Kabare*, Bihter Dinçel'in yazıp oynadığı *Aşiyen*, Nihal Yalçın'ın *Antabus*, Pelin Temur'un *Dil Kuşu* ve birçok başka tek kişilik oyun 2000'li yılların gündemindedir.

Tek kişilik oyunların gevşek dokusu ve çok eklemli yapısı, arı gülmeceye ya da taşlamaya yönelik 'gösteri' anlayışını da yaygınlaştırmıştır. 'Stand-up' ve/ya da 'talk-show' biçimindeki gösterilerin son yirmi yıl içinde çoğaldığını görüyoruz. Rüstem Batum'un 'stand-up' örnekleriyle başlayan bu tür sahne çalışmaları, Uğur Yücel, Metin Uca, Nuri Gökaşan, Sunay Akın gibi birçok sanatçının gösterileriyle sürmüştür. (Bu arada, Levent Kırca'nın TV izlencelerindeki 'solo performans'ları da unutulmamalı...) Son aşamada ise Cem Yılmaz'ın, kahvehane ya da ayaküstü sokak 'muhabbet'i biçimindeki arı gülmece anlayışını sahneye çıkartan -seyirciyle atışmalı- gösterileri, rakip tanımasa da- bugün de süren 'sahne ve/ya da TV gevezeliği' patlamasını başlatmıştır. Yılmaz Erdoğan'ın 'sahnedan muhabbet'e olan kendine özgü katkılarıyla da 'alan' genişlemiş, taklit, tipleme, şarkı gibi çeşitlemeler de içeren gösterileriyle Beyazıt Öztürk, Ata Demirer, Şahan Gökbağar gibi şovmenleri de gündeme getirmiştir. Meddah ve/ya da tiyatro ile olan bağı gitgide gevşeyen bu tür gösterilerin başoyuncularının popüler konumlarını sinemaya taşımaları da günümüzdeki baskın eğilimlerden biridir.

Bu konu anlatmakla bitmez, akılda kalan ya da gündeme giren başka örnekler sürdükçe uzar gider. Tiyatromuzda, seyirci karşısına tek başına çıkma hünerine bağlanmış 'marifet erbabı' sıkıntısı yoktur dersek, pek de abartmış sayılmayız...



# Biz Galiba Anlatı Seviyoruz

ESEN ÇAMURDAN

56

**B**u 2017-2018 tiyatro mevsiminde İstanbul'da izleyebildiklerim arasında beş oyun var ki, beni hem çok heyecanlandırdı hem de içimde umudun yeşermesine neden oldu. Bunlardan biri özgün bir tiyatro metninden yola çıkarken (*Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*), üçü uyarlama (*Sevgili Arsız Ölüm: Dirmit, Şatonun Altında, Bir Baba Hamlet*), sonuncusu ise bir masal anlatımı (*Judith'le Masal Yolunda*). İlk bakışta birbirinden oldukça farklı yapıda duran sözkonusu çalışmaların üstüne düşündükçe kendini gösteren ortak noktalar ülkedeki tiyatronun gidişi, seyircinin beklentisi benzeri konularda önemli ipuçları vermekte.

Herşeyden önce; ister uyarlama olsun, isterse özgün metin ya da masal anlatımı, oyunların seyirciyle kurduğu ilişki biçimi, bir başka deyişle seyirci konumu dikkati çekmekte. İki tür yaklaşım saptarız: Seyirciyle dolaylı ilişki ile seyirciyle doğrudan ilişki, onunla birlikte oyun kurma ya da onu oyuna katma.

İlk kümeye giren *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* ile *Sevgili Arsız Ölüm: Dirmit* 'de olay akışının bir parçası, kimi zaman da merkezi olan kişi kendi kendine konuşur, hatta söylenir gibidir. Söylem bir tür monolog niteliğindedir, dolayısıyla seyirciden bir yanıt veya tepki beklentisi bulunmaz. Dolaylı bir anlatıdır

tanık olduğumuz. Kişi, bir arkadaşına dert yanarcasına yaşantısını, kendi seçmediği hikâyesini anlatır. Kendi anlatıcılığını yapar. Görünüşte ilişki kurmadığı seyirci ise örtük muhataptır; daha doğrusu seyirci dolaylı yoldan tanık kılınır. Ancak buradaki anlatıcılık işlevi, klasik epik tiyatrodan izlediğimiz ve bir yabancılaştırma yöntemi olan ve genellikle tüm olan bitene “üstten toplu bakan” bir “üst kişilik” (Marianne Kesting) özellikleri göstermez; yaşanmış olan, yine o günkü şaşkınlık, öfke ve özeleştiriyi aktarılır. Aslına bakarsanız dile getirilen, varlığı bilinen ama yokmuş gibi davranılan seyircinin de yaşantısıdır. Salonla doğrudan ilişki kuran oyunlardan *Şatonun Altında*'da seyirciye bir hikâye anlatılırken *Bir Baba Hamlet'in* daha çok geleneksel tiyatromuzun biçimini benimsediği izlenir, *Judith'le Masal Yolunda* ise, adı üstünde, bir masal aktarımıdır.

Sahnelemelere değinmeden önce şunu da belirtmeliyim ki, sözü edilen tüm çalışmalar ne yapmak istediğini bilen, uyumlu ve keyifle kotarılmış bir ekip ürünü; düşünerek, tartışarak ve yoğun bir çalışma sürecinin sonucunda oluşturulmuş oyunlar. Tutarlı bir dil ve anlatım biçimi tutturulmuş olan sahnede heyecan var, bu da seyirciyle paylaşılıyor. Gerçekten de seyirci için ve



*Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*  
BAM Tiyatro  
Oynayanlar: Başak Kıvılcım Ertanoğlu  
Ayfer Dönmez, Melis Öz



Foto: Serkan Ertekin

seyirciyle birlikte oluşturulmuş bir tiyatro anlayışına tanık oluruz. Öte yandan, *Bir Baba Hamlet* dışındaki sahne metinleri tek perde ve -ekonomik nedenden olacak- kısıtlı oyuncu ve aksesuarla sahnelenir. Bu durum oyunculuğa yüklenilmesine, dolayısıyla yaratıcılığın kışkırtılmasına neden olduğu gibi topluluğa her yerde oynama kolaylığı sağlamakta. Nitekim, *Bir Baba Hamlet* hariç, hiçbirinin sabit bir sahnesi yok; gezginler.

Konu ne olursa olsun çatık kaşlı değildir oyunlar, içlerinde her zaman bir eğlence ruhu, kendiyile ve olaylarla alay etme benzeri öğeler barındırır, bunu da aktarılan durum ve konuların absürd yanlarını öne çıkartarak gerçekleştirirler. Metinlerin yapısına bakıldığında çoğunun, az ya da çok, hep bir düş ile gerçek arasında gidip geldiği görülür; kimi kurguyu bunun üstüne kurar kimi de duyumsatmakla yetinir. Ama ne olursa olsun tümünün bir derdi vardır, bunu seyirciye aktarmak için “anlatı” yolu seçilir; oyuncu aynı zamanda anlatıcıdır. Ve Oyuncu ile Anlatıcı düzlemleri arasında bulunan ve tutturulması ciddi tiyatro bilinci, beceri ve özen gerektiren o duyarlı denge başarıyla sağlanır.

Oyunlara kısaca göz atacak olursak.

*Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*'de Başak Kıvılcım Ertanoğlu, Ayfer Dönmez ile Melis Öz

üç kuşak kadını dile getirir. Anlatılan, içinde yaşadığımız toplumda Kadının hayatındaki üç evredir: Dün, Bugün, Yarın. Ve yeterli derecede işlenmemiş olsa da, söz edilen hayatlarla neredeyse aynı yazgıyı paylaşan İstanbul; sürekli dönüşüme uğrayan ve kadınlarla aynı doğrultuda değişen, her geçen yıl daha da yıpratılan, çirkinleştirilen... Sahnede yansıyan hüznün aynı zamanda kadınlarla birlikte kimliksizleştirilen bir kentin hüznüdür. İstanbul dördüncü kadındır. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun yazıp yönettiği oyunda sahnenin tek aksesuarı olan üç iskemleye oturan oyuncular bir saat yirmi beş dakika boyunca yerlerinden kalkmadan, seyircinin dikkatini bir an olsun dağıtmadan hikâyelerini anlatır. 50 yıllık serüven birbirinin yüzüne bakmadan, aralarında diyalog kurmadan, yalnızca seyirciye dönük olarak aktarılır. Dedikleri, diyemedikleri ama içlerinden söyledikleri bir bir ortaya dökülür. Ve anlaşılır ki bu üç kuşağın yaşadığı hep benzer sıkıntı, savaşım, suskunluk ve yalnızlıktır. Tıpkı değeri bilinmeyen, yağmalanan İstanbul gibi. Sahnede, kadın ile kentin ardından tüm bir feodal toplum portresi çizilir. Kendine sahip çık(a)mayanların ülkesi...Dikkati çeken bir başka nokta da, rollerin birer “hikâye anlatıcısı” kıvamında olması ve rolü

canlandırma ile anlatma arasındaki o ince çizginin yakalanabilmesidir, bu da oyunun melodram tuzağına düşmesini engellediği gibi yaşanan durumların gülünç, tuhaf, absürd yanlarını ortaya çıkartır ve seyircinin kendi durumuna gülmesini sağlar.

Latife Tekin'in ünlü romanından uyarlanan *Sevgili Arsız Ölüm: Dirmit* de dramatik bir yaşantıyı canlandırırken, romanda olduğu gibi insana sevecen yaklaşır, seyirciyi gülümsetir. Sahne metni, kente göç eden kalabalık bir ailenin meraklı ve yılmaz kızı Dirmit'e odaklanmıştır, öteki karakterler onun üzerinden ve onun bağlamında işlenir. Oyuncu Nezaket Erden ile yönetmen Hakan Emre Ünal bu noktada en güç olanın üstesinden gelmişler, romanın büyülü gerçekçi dilini kayda değer bir başarıyla sahne diline çevirmişler. Tek kişilik oyunda Dirmit'in düşleriyle örülü kocaman masalsı dünyası seyirciyle paylaşılır ama, daha önce de belirttiğim gibi, ona doğrudan seslenilmez. Çevresindeki her şeyle konuşan kız çocuğunun düşsel nesnelere kurduğu diyalog aracılığıyla olaylar seyirciye aktarılır. Dirmit başından geçenleri anlatır. Romandaki Anlatıcı-Yazar burada Anlatıcı-Oyuncu'ya dönüşür ve "oyun" havasından hiç çıkmadan kahramanın yaşantısı bir masalın acıklı ama gülyüzlü, büyülü, sıcak ve yalın biçemiyle aktarılır. Sahnede yalnızca içinde birkaç yaprak bulunan küçük bir saksı bulunur, geriye kalan her nesne ve kişi kahramanın hayalinde canlandırılır, seyircinin de öyle yapması istenir; masalarda olduğu gibi. Ve büyülü olan ne denli güçlü yansıtılırsa gerçek olanın da o denli güçlü çıkacağına tiyatrodaki bir kez daha tanık oluruz: Sahneye yansıtılan fantastik evrenin ardından toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanmakta, seyirci de düşünsün istenmektedir.

*Şatonun Altında*, Macbeth'e bile güldüren bir çalışma. Shakespeare'in oyunundan yola çıkılmış, doğaçlama çalışmaları ve kimi eklemelerle birlikte ortaya absürd, trajikomik



bir sahne metni çıkmış. Sahnede yalnızca ipe mandallarla asılı altı çarşaf ile bir leğen bulunur ve maske- makyajlı, grotesk, soytarı oyunculuğuyla seyirciyi kahkahalarla güldüren iki çamaşırıcı kadın (Pınar Akkuzu, Gülden Aرسال). Hiçbir şeye inanmayan, kendileri de içinde olmak üzere, her şeyle dalga geçen cadı kılıklı yaratıklar sanki yüzyıllardır Macbeth'in şatosunun altında yaşar ve izleyene bir de kendi gözlerinden onun serüvenini anlatmak isterler. Daha baştan bunun bildik bir hikâye olacağı uyarısında bulunurlar ancak anlatı biçimi bütünüyle bilinmedik olacaktır: Kan dolu ağızlar, eller ve kollar, kelle uçurmalar, garip çılgınlıklar, kahkahalar... Fiziksel Tiyatro Araştırmalarının sahnelemesi, Güray Dinçol yönetiminde yine başarılı bir ekip çalışmasıyla kotarılmış. Yaptıklarını beden odaklı, harekete dayalı "fiziksel hikâye anlatıcılığı" olarak tanımlıyorlar. Kirli ve kan lekeli giysileri içinde sahnede devinen, arada bir seyirciye sataşan, ona soru soran, kendi kendilerine eğlenen kadınlar genelde saçmalarımış gibi yapar ama bunların ardından gösterilmek istenen, Macbeth'den başlayarak bütün iktidar hırsının, gözü dönmüştüğün, güç savaşlarının anlamsızlığı, saçmalığıdır. Sahnede asılı duran ve şiddetin kırıyla, kanıyla lekelenmiş çarşaflara bakılacak olursa, çamaşırıcı kadınlar gözü dönmüş iktidarların izlerini temizlemekte pek başarılı olamamışlardır.

*Sevgili Arsız Ölüm: Dirmit*  
Seyyar Sahne  
Oynayan: Nezaket Erden



Fotoğraf: Nazlı Erdemirel

*Şatonun Altında*'da kullanılan tiyatro öğeleri, oyunculuk, metin yazımıyla birlikte sahnede sağlam bir dil oluşturur ve biçimcilik tuzağına düşmez. Buna, oyundan büyük keyif aldıklarını her fırsatta duyumsatan kadınların enerjisinin seyircininkile buluşmasını eklersek tiyatronun o karşı konulamaz gücü, büyüü kendini gösterir. Bunu hep birlikte yaşadık.

Shakespeare'in bir başka ünlü trajik kahramanı Hamlet'i de seyirci kahkahayla gülere izler. Tüm oyunu üstlenmiş olan Şevket Çoruh ile Murat Akkoyunlu oyunculuğun, tiyatro yapmanın tadını sonuna dek çıkarttıkları gibi seyirciyi de peşlerinden sürükler. Sebastian Seidel'in yazıp Emrah Eren'in yönettiği *Bir Baba Hamlet*, Yücel Erten'in isabetli Türkçesiyle bize uyarlanmış bir Hamlet görünümünde; deyim yerindeyse, "dönüştürülmüş" bir Hamlet. Metin yapısı ikili karşıtlık üstüne kuruludur oyunun. Geleneksel tiyatromuzun da çatısını oluşturan sözkonusu durumda sahnede iki aykırı kişi bulunur, arkadaşlıklar ama bütünüyle zıt karakter özellikleri gösterirler. Biri "okullu"dur ve kendini göstermek için Shakespeare'i fırsat bilip ciddi bir uzman gibi davranır. "Alaylı" olan ötekinin hayali müzikal oyuncusu olmak, şarkı söylemektir, ne olursa olsun bunu gerçekleştirmeye bakar. Ve sahnede, uyumsuz iki tiyatro heveslisinin tüm rolleri üstlenerek Hamlet tragedyasını

canlandırmaya kalkışını izleriz. Gelgelelim anlatı sürekli kesilecek, tartışma yaşanacak, başka yerden başlanacak, yine olmayacak, oyun böylece sürüp gidecektir. Tavır, davranış, giyim kuşamda yaratılan aykırılık, yanlış anlama, ironi, taklit, oyunun kuralları ve saymaca zaman kavramını bozma benzeri geleneksel tiyatromuzda da sık başvurulan ve seyirciyle doğrudan teması gerektiren teknikler onu gülmekten kırarken sahnenin dışında tutar, oyunu dışarıdan seyretmesini sağlar. Şevket Çoruh ile Murat Akkoyunlu'nun duyarlı oyunculukları seyirciyle her fırsatta -gülme yoluyla- ortaklık kurar, seyirci çekinmeden dile gelir, sahneye seslenir, sahneyle bir olur. Kimi zaman günümüze göndermelerle de bezenmiş olan bu güldürü anlayışı hâlen canlı ve güçlü olan mizah geleneğimizi doğru noktadan yakalamıştır. Hamlet tragedyasının ciddiyetini, resmiyetini bozan oyun, bir seyircinin deyişiyle, "Hamlet'i bir de buradan görün!" der gibidir.

Judith Liberman da *Judith'le Masal Yolunda*'da seyircisiyle birlikte tiyatro yapıyor, o da doğrudan sesleniyor karşısındakine, masal anlatıyor. 2012 yılından bu yana her ay İstanbul'da masal geceleri düzenlemekte olan sanatçı sayısı giderek artan bir dinleyici kitlesine seslenmekte. Masallarını her ay ayrı bir izlek doğrultusunda seçiyor, bu da bir gelenin bir daha gelmesine neden oluyor,



yanında bir arkadaşını, yakının da getirerek. Festivallere, kurumlara, okullara, parklara kısacası her yere gidiyor ve masal anlatıyor Judith. Ona göre masal dinlemenin büyüünün temelinde her şeyden önce bir araya gelmek, birbirinin gözlerine bakmak, aynı duyarlılık alanını paylaşmak yatmakta. Dahası, bir salon dolusu insanın aynı anda hayal kurması ve birlikte bir yolculuğa çıkmasının bağlayıcı bir unsur olduğuna inanmakta. Hep birlikte masal kahramanlarının peşinde yapılan dopdolu bir yolculuktur bu. Tam da bu nedenle izleyici “masallarla bir oyun oynamaya” çağrılır. Herkes toplandığında, anlatısına başlamadan önce çevresiyle sıcak bir ilişki kurar Jüdit, dikkatleri kendine çektikten sonra başlar anlatmaya. Çağdaş bir meddah biçimiyle, bedenini de kullanarak, kimi zaman küçük sahne nesnelere yararlanarak ve seyirciyle temasını hiç yitirmeden anlatısını sürdürür. Tahir Ayne ona müzik ve şarkılarıyla eşlik etmekte. Masal dinlemek ya da anlatıya katılmak gerçekten de insanı arındırıyor, çocukluğumuza döndürüyor bizi, daha da iyisi, içimizdeki çocuğu uyandırıyor. Kaldı ki sanatçı daha da ileri gidiyor ve önemli olanın anlatmak olduğunu söylüyor.

Karşısındakine bir şeyler anlatma, anlatılanı dinleme ve dolaylı veya dolaysız olarak ona katılma ve tüm bunları karşılıklı keyif olarak yapma... Aktarmaya çalıştığım sahnelerin

püf noktası bu galiba. Sahne-Salon ilişkisi, seyircinin ilgisi ve oyuncunun onunla kurduğu bağlantının yapısı irdelendiğinde “anlatı” edimi ile seyirciyle birlikte oyun kurma bizim kendimize yakın bulduğumuz biçim gibi durmakta. Çağdaş Türk tiyatrosuna bakıldığında benzer yaklaşımın hep ilgi çektiği görülür. Yüzümüzü seyirlik geleneğimize döndüğümüzde de aynı yapıyla karşılaşırız. Ancak günümüzde bunu başarabilmenin yolu her şeyden önce çağdaş tiyatronun ve onun ayrılmaz parçası olan seyircinin bilincinde olmaktan geçmekte; bir de ciddi ekip çalışması tabii. Daha açarsak; ne yaptığını bilen, yaptım olduculuktan kaçınan, sorgulayan, soruşturan ve bir diyeceği olan tiyatro gerek bize. Bir derdi olmalı tiyatronun. Seyircisine anlatacak, onunla paylaşmak isteyen bir derdi. Sonra topluluğun yaptığı işi sevmesi, karşılık beklemeden ve her türlü bedeli göze alarak çalışması. Ve de karalılık ve inat... Tam da sözü edilen genç tiyatro topluluklarının yaptığı gibi, üstelik seyircilerini de peşlerinden sürüklüyorlar.

Seyircisiyle buluşma yollarını arayan ve bu konuda önemli, özgün adımlar atmakta olan bağımsız tiyatromuz insanı umutlandırıyor; sonunda kendi dilini bulacak, kendi yatağında yavaş yavaş akmaya başlayacak sanki. Yeter ki ucu bırakılmasın...





# Deneyim Anlatıları

EYLEM EJDER

**Y**irmi birinci yüzyıl Türkiye tiyatrosu mono-perest bir tiyatrodur. Başlangıç öncülüm bu ve bu iddiayla yeni kurulan tiyatro topluluklarının çalışmalarıyla ortaya çıkan bir değişimden söz ediyorum: Son yıllarda oyun yazma ve tiyatro-dışı metinlerin sahneye uyarlanma biçimi tek kişilik oyun, anlatılardan oluşmakta. *Tehlikeli Oyunlar*'dan *Dirmit*'e neredeyse bütün Seyyar Sahne oyunları, Ankaralı topluluk Mek'an Sahne'nin *Kadınlar Aşklar Şarkılar*, *Artık Hiçbi'sii Eskisi Gibi Olmayacak*. *Sil Gözyaşlarını!* (*Avzer*), Şermola Performans'ın *Disko 5 No'lu*, *Dil Kuşu*, Altıdan Sonra Tiyatro'nun 6 Üstü Oyun projesi kapsamında sahnelenen *Fail-i Müşterek*, *Evaristo*, *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi*, *Aç Köpekler*, *Tık..Tıkıdı...* *Tıkılap*, 2017 sezonundan Şizo Şeyks, Ba-Disiplinlerarası Tiyatro Topluluğu'nun *Ev*, *Mercedes ve Anneler*, *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar*, İkinci Kat'tan *Yan Rol*, bunların dışında *Çıka*, *Melek*, *Lena Leyla ve Diğerleri* gibi biyografik oyunlar, İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı, İyiyim, *Nefertiti Silifke'de*, *Kaplan Sarılması*, *Antabus*, *Aşıyan* ve son olarak *Dünyanın En Güzel Arabistan'ı* ile *Babamın Toprakları* bu geniş monodram/anlatı/performans repertuarının sadece bir kısmı.

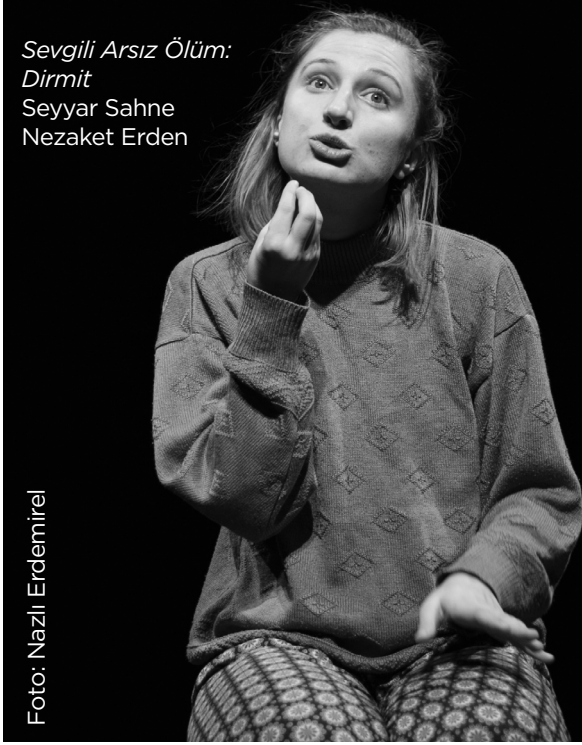
Mono-dram, mono-anlatı, monolog, mono-performans –her ne kadar kimilerine göre Türkiye’de bu kavramlara çok sık rastlanmasa da- bugün tiyatro ve performans çalışmalarının sık kullanılan terimlerindedir. Benim bu yazıda daha çok monodram sözcüğünü kullanmamın sebebi ısrarcı bir adlandırma telaşı değil. “Dram” sözcüğü bugün pek çoğumuza öncelikle metni ya da metin odaklı bir tiyatro anlayışını çağrıştırabilir tıpkı performansın tiyatroya “üstünlüğü”, “başka”lığını çağrıştırması gibi. Yine de dram sözcüğünü tercih etmemin sebebi Türkiye’de tiyatronun derinindeki “dram”ı görme çabası diyebilirim. Sanırım bu noktada akıllara düşen iki soru var :

- 1- Nedir bu monodram ve türevleri?
- 2- Türkiye tiyatrosunun mono-perestliği nereden gelmekte?

Mono ön eki, ‘bir, tek (one)’ anlamına gelen Yunanca ‘monos’ sözcüğünden türemiştir. Önüne geldiği kavramın, işleyiş sürecinin tekilliğini, tek kişi tarafından icra edildiğini vurgular. Bu kavramlardan en sık kullanılan monodramı Patris Pavis, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*’nde “en az bir rolü canlandıran bir oyuncunun oynadığı ve onun içselliği, özneliği, şiirselliğini ifade eden oyun” olarak tanımlar. (1) Nikolai Evreinov ise monodramı,

*Sevgili Arsız Ölüm:  
Dirmit  
Seyyar Sahne  
Nezaket Erden*

Foto: Nazlı Erdemirel



62

seyircinin hem kendi hem de izlediği karakterin belleğiyle aktif bir ilişki kurmasını, bu sayede oyuncunun sahnel varoluşunun her anını duyumsamasını sağlayan bir dramatik sunum olarak görür. (2) Monodram ve dramatik monolog üzerine makalesinde Dwight Culler, monodramı yirminci yüzyılın içsellikle ilgili meselelerini çözmeye dönük bir öneri ve aynı zamanda çağın ruhuyla ilgili bir tür olarak ele alır. (3)

Adına ister monolog dramı, monodram, ister mono-performans, mono-anlatı diyelim 2000 sonrası Türkiye tiyatrosunda yeni kurulan topluluklarının çalışmaları sayesinde gözlemleyebileceğimiz belirgin değişim seyircinin, sahnede bir başına olan, yalnız oyuncunun anlatısıyla karşılaşmasından doğan yeni bir estetik deneyimdir. Elbette bununla Türkiye’de sahnenin ilk kez böyle bir şeye tanıklık ettiğini söylemiyorum. Burada vurgulamak ve cevabını aramak istediğim şey, bugün neden bu kadar çok tekil anlatı olduğu

ve dahası bu durumun hangi terimler altında tiyatrodaki yeni bir (estetik) dönemecin işareti olabileceğidir. Bu konuya daha sonra geri geleceğim ancak şimdi kısa bir başlangıç.

Aslında benzer bir soruyu daha önce başka yazılarda da ele almış ve başlangıç olarak kısaca şunlara değinmiştim. (4) Neden yeni tiyatro topluluklarının oyun yazarları ve yönetmenleri Oğuz Atay, Tezer Özlü, Latife Tekin gibi yazarların eserlerini (Seyyar Sahne oyunları), tarihin dışladığı, kenarda kalmış, sesleri duyulmamışların hikâyesini (Mek’an Sahne ve 6 Üstü Oyun proje oyunları) sahneye taşıyorlar? Dahası, neden bu tür anlatıları sahnede yalnız bir oyuncunun icra ettiği yalnız bir karakterin hikâyesine dönüştürmeyi tercih ediyorlar? Bu sorulara, özellikle de sahnede bir başına bırakılmış “yalnız oyuncu”nun durumuna, Türkiye’nin politik-toplumsal koşullarıyla, sosyolojik nedenlerle elbette argümanlar geliştirilebilir: “bireyin gittikçe yalnızlaşması”, “baskının yoğunluğuna karşı anlatma, iç dökme, ifşa etme isteğinin öne çıkması”, “söz hakkından mahrum bırakılmışlığın olduğu yerde söz patlamasının yaşanması”, “siyasette ve toplumsal yaşamda diyalogun tıkanması”, “ödeneksizlik”... Tüm bu gerekçeler, gerçeklik payları sınanmak koşuluyla, çoğaltılabilir. Ancak monodramı sadece toplumsal, siyasal, ekonomik yaşamdaki krizin ya da “monokültürel”, “ben-merkezci” bir yaşamın semptomu olarak değerlendirmek sahnede değişen üretim koşullarını, bu olgunun neden ve sonuçlarını, bir deneyim olarak tiyatroya sağladığı imkân ve sınırlılıkları anlamaya yönelik bir okumayı gözardı etmek olacaktır. Oysa niceliği ve niteliği giderek artan tek kişilik anlatılar oyuncuya, seyirciye yani tiyatronun aslı katılımcılarına karşılıklı olarak dönüşüm geçirme ve bu dönüşümlerini deneyimleme fırsatını sunarken, Türkiye’de tiyatronun sanatsal niteliğinin ne olduğuna dair bir dönemeci tanımlama fırsatını da verebilir. Zira monodram yazma ve



*Tehlikeli Oyunlar*, Seyyar Sahne, Erdem Şenocak

sahneleme deneyimleriyle ön plana çıkan topluluklar kendilerini harekete geçiren çok temel bir dürtüden, tiyatronun “özü”ne dair bir meraktan, sahne ve seyir yeri arasında kurmaya çalıştıkları yeni bir teatral dil, anlatı ve oyunculuk biçimi arayışlarından söz etmektedirler. Ancak bu arayış hiçbir biçimde içinde yaşadıkları toplumun kültürel, siyasal belirlenmişliğinden bağımsız bir estetik arayış değildir. Aksine Türkiye’de modern kültürün oluşumunda bastırılan ve görünür olan içeriklerle, farklı kültürel, toplumsal dinamikler oyunlarda iç içe geçmiştir. Örneğin “artık sokakta ne varsa sahnede de o olacak” diyen Ankaralı topluluk Mek’an Sahne tiyatroya dair bu “özü” seyirci ve oyuncunun paylaştığı bir an-latıdaki an olarak görüyor ve bu an’ı tarihin dışladığı, aslında hepimizin tanıdığı, bildiği ama ‘başka’ diye adlandırılanları (sokak çocukları, trans kadınlar, “apaçi kızlar”, eşcinseller) öteki sesleri an-lamaya, an-latmaya yardımcı olan hem teatral hem de gerçek bir karşılaşma, bir

başka ifadeyle sahne ve seyir yeri arasında tesis edilebilecek bir an-laşma olarak ele almayı amaçlıyor. Anlatıya bağlı olmaları, hikâye anlatıcılığı sayesinde oyuncu ve seyirciyle bir deneyim ortaklığı kurmaya çalışmaları bundan. Yani orada olmayan bir anlatıyı, tiyatronun biricik zamansallığı olan “şimdi ve burada” mevcuda getirmenin önemine, tiyatronun canının an ve an’da olduğuna inanıyorlar. Bu canlılık koşulu oyuncunun sahnedeki mevcudiyetiyle, tanıdık ve sıradan olanı başkalaştıran, başka olanı tanıdık kılan bir mevcuda getirme tarzıyla açığa çıkabiliyor. (5) Tiyatro-dışı metinlerin dramatik ve teatral olanaklarını araştıran oyunlarıyla Seyyar Sahne ise tiyatroyu ya “müzelik” ya da “eğlencelik” gören iki seçeneğin dışına çıkabilmek için tiyatronun merkezine “eylem”i koyuyor ve bu uğurda geliştirdikleri “makam tekniği”yle tiyatroyu gündelik hayatın akışında sızıntılar yaratan, sıradan olana yadırgayarak bakmayı sağlayan dinamik bir faaliyet alanı olarak konumlandırıyor. Söz konusu eylemin taklidiyse oyuncuyu “karakter imalatçısı” olmak yerine, ona bedenselliğini, tinselliğini iade edecek bir estetik arayış üzerine kurulu. Bunun için boş bir sahnede, tek bir oyuncu, en aza indirgenmiş aksesuarla farklı hikâye anlatıcılığı biçimleriyle fiziksel tiyatro uygulamalarını buluşturuyor. İşte, Erdem Şenocak’ın dokuz yıldır seyircisiyle buluşmaya devam eden *Tehlikeli Oyunlar*’ı bu arayışın, oyuncunun sahnede bir başına bırakılarak seyircinin karşısında / arasında hikâyesini anlatmasının ürünü olarak ortaya çıkıyor. Ba-Disiplinlinlerarası Tiyatro Topluluğu ise sahnenin tüm öğelerinin eşit değerde olduğu tek kişilik performatif işler üretebilmek niyetiyle anlatmak kadar anlatılamaz olanın da tasviriyle ilgileniyor. Yine Şermola Performansı kuran ve çoğunlukla Kürtçe tiyatro yapan Destar Tiyatro oyunculuk sanatı ve sahnenin olanaklarını zorlayan muhtemel anlatma yolları, özellikle tek kişilik anlatı

formuyla ilgilenen bir başka topluluktur. Adı geçen toplulukların hepsi, farklı içerik, söylem ve biçime sahip olmalarına rağmen teatral arayışlarının odağına sahne ve seyir yeri arasında yeni bir ilişki tesis edeceğini düşündükleri anlatıyı konumlandırıyor ve bu bağlamda tek kişilik anlatı formuyla yakından ilgileniyorlar. Oyunların ve toplulukların ortaklığı az ya da çok, içinde yaşadığı toplumla küs düşmüş, reddedilmiş, kenarda kalmış, ötekileştirilmiş, yalnız kişilerin hikâyesi, sesi, bedeni olmaya dair niyetleri ve hepsinin neredeyse boş sahnede, en aza indirilmiş sahne aksesuarlarıyla sahnelenmesidir. Arayışlar, teknikler farklı olsa da her birinde anlatı ve oyuncu kilit rodedir.

64

Dolayısıyla, yukarıda değinilen sosyolojik, ekonomik, politik argümanlar bu teatral dönüşümün en önemli noktası olan tekil anlatılar ve oyuncunun sahnesel mevcudiyeti aracılığıyla sahnedeği değişimi, bu sayede ortaya çıkan teatral deneyimleri tam anlamıyla açıklayamazlar ama büsbütün de konu dışı değillerdir. Oyuncunun sahnedeği karakterin anlatıdaki yalnızlığı elbette Türkiye’de yaşama deneyiminin tipik bir örneği ya da Türkiye’ye özgü bir tiyatro biçimi, burada yaşamanın teatral ifadesi olarak ele alınabilir. Nitekim Mek’an Sahne’nin *Avzer*’i böyle bir okumaya da gayet uygundur. Ama ben burada, bu soruyu göz ardı etmeden, başka bir şeye odaklanmak istiyorum: Türkiye’de monodramın sahnesini kendine özgü hâli, kendi deneyiminin anlatısı olarak göz önüne sermek, araştırmak ve çözümlenmek için bir argüman geliştirmeye. Bir başka ifadeyle yukarıda sıralanan ve hemen hemen hepsi bir eksiklik, yokluk, olumsuzlukla örülmüş çatışmalı, baskıcı bir kültürel-toplumsal alanın işaretleri olan bu imkânsızlıkları tiyatronun, sahnenin imkânlarına tercüme eden bir dönüştürücü estetikten, yavaş yavaş açığa çıkmaya başlayan yeni bir sahnesel teoriden söz edip edemeyeceğimizi anlamaya

çalışıyorum. Sözgelimi monodramın sahnesi metin/tiyatro/performans ve karakter/oyuncu/seyirci eksenlerinde dönüştürücü bir potansiyele sahip olabilir mi? Eğer öyleyse, nasıl? Bu dönüştürücü potansiyel ne tür “deneyim anlatıları”nı açığa çıkarır ve ne tür yeni deneyimleri başa getirir?

Burada sıklıkla anılan bir kavram dikkat çekiyor: Deneyim. Ancak deneyim kavramının bu yazıda vurgulanmasının tek sebebi tiyatro topluluklarının söyleşi, yazı, manifestolarında hem biriktirilmiş bir hayat ve tiyatro bilgisi hem de yeniye, gelmekte olana açıklık anlamında deneyim sözcüğünü fazlasıyla vurgulamaları değil. Daha çok deneyim kavramıyla tek kişilik anlatı formu arasındaki ortaklıklardır. Zira yazıda cevabı aranan soruların da deneyim kavramı etrafında toplanmasının sebebi bir bakıma budur. Öyleyse şimdi deneyim, anlatı ve tiyatro arasındaki kavramsal bağa bakmanın zamanıdır.

## DENEYİM VE ANLATI

Monodram bir anlatı formu olarak kurgulandığında karakterin sürekli geçmişte olanları hatırlayıp anlattığı, yalnızlığını, izole edilmişliğini, anlaşılamamışlığını, geleceğe dair korku, niyet, arzu, umut ve kaygılarını seyirciyle paylaştığı bir teatral “dertlenme”, “iç dökme” formudur. Eğer tasvirimiz doğruysa, Martin Jay’in *Deneyim Şarkıları*’nda kavrama dair yaptığı şu saptamada deneyim sözcüğüyle monodram arasındaki belirgin benzerlik dikkate değerdir ve iki sözcük kolaylıkla yer değiştirebilir: “Deneyim [monodram]’in kamusal dil ile mahrem öznel, ifade edilebilir ortaklıklar ile bireysel iç dünyanın tarifsizliği arasındaki kesişmenin düğüm noktasında durduğunu söyleyebiliriz.”<sup>(6)</sup> Deneyim ve anlatı ya da “deneyim anlatısı”: *ifade edilebilir ortaklıklar ile iç dünyanın tarifsizliği*, bir kesişim ya da bir düğüm noktası, bir sınır ya da sınırsızlık, bir geçiş, belki de bir eşik anına temellenmiş bir anlatıdır.



Sözcüğün etimolojisini inceleyen Jay, İngilizce'deki tek karşılığı olan *experience*'a karşılık Almanca'da *erfahrung* ve *erlebnis* olmak üzere deneyime dair iki ayrı kavram bulur. İlki, *erfahrung* yol, yolculuk, tehlike kelimeleriyle ortak bir kökene sahip olup bilinmez bir yola giren öznenin tehlike ve yanlışın içerisinden doğruyu, kendi yolunu bulmuş olmasını ifade eder. Türkçe'de tecrübe etmiş olmakla karşılanan *erfahrung* aktarım yolludur ve biriktirilmiş bir hayat bilgisine işaret eder. İkinci, "*erlebnis* ise (iç) yaşantıya, bir badire atlatmamış olmakla, edilgen bir öznellik ve içsellikle ilgilidir." (7) Yaşantı sözcüğüyle karşılanan *erlebnis* henüz olmayana açıklık, başa gelen bir şey anlamında bir deneyimdir. Bir tarafta geçmişten gelen, tecrübelerin aktarıldığı, bir birikim ve gelenek, diğer taraftaysa şu anda yapılan ya da hissedilen şey anlamında bir deneyim söz konusudur. Bir yanda düz, doğrusal bir kronoloji üzerinde bir doruk noktasına doğru ilerleyen bir olayın anlatısı, diğer yanda bir an, anı etrafındaki sıçramalardan oluşarak genişleyen bir şimdi'nin anlatısı. *Erlebnis*'le uyum gösteren bu anlatıyı yazıda andığım oyunların çoğunda görmek mümkün. Örneğin, bir uyku anıyla başlayıp biten *Tehlikeli Oyunlar*, Şizo Şeyks ve *Dirmit*'in yapısı "ilelebet genişleyen bir orta"dan ibarettir. "Durur muyum, durmadım" sözleriyle Dirmit (Nezaket Erden) her defasında yeni bir hikâyeye, aslında hem aynı hem farklı olan bir an'ın, anlatının etrafında (durmak bilmez) bir dönüşe ortak eder seyircisini. Ne anlatı ne de oyuncu bu anları ard arda ilmekleyerek bir doruğa ve bir finale ulaştırmaya çalışmaz. O sadece şairin dediği gibi "yekpare geniş bir anın içinde" anımsar ve kendi deneyimini anlatır. Onun -ve diğer oyuncuların- performansı bu anımsamaların seyirciye doğrudan aktarılmasıdır, doğrudan paylaşılmasıdır. Benzer şekilde çağdaş tiyatro ve performans araştırmaları çalışmalarıyla tanınan Victor

Turner da yukarıda izah edilen farklı deneyim kiplerinden *erlebnis*, yani yaşantıdan hareketle performansın deneyimin doğrudan aktarılması olduğunu iddia eder. Ayrıca çağdaş tiyatro ya da performans antropolojisinin bir deneyim antropolojisine dönüştüğünü de belirtir. Yine Walter Benjamin, hikâye anlatıcılığının düşüşü, romanın yükselişini deneyimin [*erfahrung*] karşılıklı aktarıldığı bir ortamın kaybolmasının, bu anlamda bir "yalnızlık"ın ürünü olarak değerlendirir. Keza bir yalnızlık anlatısı olarak romanın yükselişi on dokuzuncu yüzyıl sonlarında İbsen'le başlayan modern dramın doğuşu demektir. Peter Szondi'nin ünlü modern dram teorisiyle açıklanacak olursa, doğuşu itibarıyla marazlı olan bu dramatik form, İbsen'in geçmişin kurbanı olmuş, Çehov'un anlamsızlık, suskunluk, sürekli bir geçmiş nostaljisinin altında yaşayan karakterleriyle sadece bir toplumsal-sosyal krizin içine doğmamıştır, kendisi de (modern dramatik form) zaten bir kriz biçiminde yaşanmıştır. Bugünün anlatı oyunlarının, Türkiye'nin kültürel coğrafyasında geleneksel anlatı deneyimi olarak *erfahrung*'un düşüşü ya da yükselişi olduğunu iddia etmiyorum, tıpkı bu durumun illa ki yeni bir deneyim olarak *erlebnis*'in yükselişinin ürünü olduğunu iddia etmeyeceğim gibi. "Ya o, ya bu" diye bir koşullanmadansa "hem o hem bu" gibi melez bir formülün daha ufuk açıcı olacağını sezinliyorum. Bugünün Türkiye tiyatrosunun anlatı-severliği, mono-perestliğinin ne Dengbej, hikâye anlatıcılığı, meddah gibi geleneksel anlatı formlarının, bir bakıma "bastırılanın geri dönüşü" olarak okumak ne de tamamen yeni, görülmemiş, duyulmamış, yeniye açık bir deneyim olarak ele alınmasından yanayım: Daha ziyade ikisinin arasında oluştan. Öyleyse denilebilir ki, tiyatro tarihinin herhangi bir çağ ve coğrafyasından rastgele seçilmiş bir monodram en genel haliyle her zaman kişisel bir tarih, bireysel bir deneyimin anlatısı olduğu kadar toplumsal bir tarihin ve



kolektif bir deneyimin de ipuçlarını verecektir. Dolayısıyla monodramdan konuşulduğunda hem toplumsal-kültürel yaşamda hem de tiyatro sahnesinde bir başına olan, yalnız bir karakter/oyuncunun hikâyesiyle, öyleyse onun iç yaşantısı, özneliği, deneyimiyle karşılaşırız.

Tek kişilik anlatı deneyimleri kimi zaman dertlenme, iç dökme, hüzünlenme, kimi zaman daha sert suçlamalar, itiraflar, kimi zamansa tanıklık etme olarak seyredebilir. Bu konuda sezonun yeni oyunlarından olan Turgut Uyar'ın aynı adlı şiir kitabından Cem Uslu tarafından uyarlanıp oynanan Ekip Tiyatro'nun *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı örnek vermek istiyorum. Uslu'nun hem yazar olarak sahne metnini oluşturma hem de oyuncu olarak sahnedeki performansı ve tabii Mirza Metin'in rejisi Uyar'ın şiirlerinin temel sorunsalını, belirgin motiflerini sahnenin tüm dokusuna nüfuz ettirebilmiş, anlatının biçimi, yapısı, kurgusunu belirleyen bir fikre, daha da önemlisi –en azından bu yazı için- tüm bunları tiyatronun biricik zamansallığı olan “şimdi ve burada” oyuncu ve seyirci arasında bir karşılaşma, karşılanma, karşılaşma anına dönüştürebilmiştir.

### KARŞILAŞMA VE DENEYİM

Oyun Akçaburgazlı Yekta'nın (Cem Uslu), fuaye alanında bekleyen seyircilerin her birine hoş geldin diyerek bizi peşi sıra sahneye sürüklemesiyle başlıyor. Nasıl ki Yekta'nın hikâyesi “önce onların yanında çok iyi yüz gördüm. Beni kapıdan karşılayıp ağırirlarlardı” diyerek Gülbeyaz ile Sinan tarafından umulmadık bir anda karşılanması, onların az ışıklı odasına girmesi ve bir dinlenme zamanı kadar bir an'da “karşıt yerlerinin kalmayışı”, “hep tıpkı kalmaları”na dönüşmesi gibi oyun da benzer bir *karşılama* anıyla başlıyor ve gerçek, samimi, sahici bir *karşılaşma* anına dönüşebilmenin olanaklarını taşıyor. Ortada bir sandalye, etrafı tavandan sarkan iplere bağlı eskimiş, memur klasörlerinden yapılmış evler, yıpranmış, eski, nostaljik kuklamsı bir dünya haliyle kuşatılmış bir oyuncu. Bir şiir dinletisi değil oyun, kanlı canlı bir hikâyenin, Akçaburgazlı Yekta'nın “bütün mümkünlerin kıyısında” salınan, bu kıyıları aşındıran anlatısı: Acı ile neşe, haz ile günah, suç ile yücelik, durgunluk ile çoşkunluk, hayret ile vahşet, şiir ile ağıt, saf, temiz, heyecanlı duygularla bedensel hazların, tüm

derin uçurumların, tüm ikili karşıtlıkların arasında ama bir o kadar da hepsine sınırdas bir anlatı bu. Yekta/ Cem Uslu/seyirci (en azından bu denemenin yazarı) bu sınırd beklerken bir başka duyguya, bir başka şiirin çağrısına kulak veriyor ve hep bu karşıtlıklar arasında, onların sınırında dönüşüyor. Kimi zaman kartondan, eskimiş, taşralı ama temiz dünyanın içinde salınan bir nesne oluyor, kimi zaman tüm salınanların ipini elinde tutuyor, oyunu bozuyor, kimi zamansa bir Dengbej gibi ağıda dönüştürüyor anlatısını, kim zaman Artaudvari bir teatral “vahşetin” tanıklığına. Bunların dışında sahne neredeyse boş. Her şey neredeyse sahnenin (seyirciye göre) sağ tarafından başlayarak, hikâyede anlatılanların sırasına göre, tersine işleyen bir saat gibi ya da sürekli hatırlayan bir hafızanın alanından, Yekta'nın belleğinden çıkmış gibi dizilmiş. Bir zamanlar güzel olan, hikâyenin başlangıcında yer alanlar (“önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.”) sağ taraftayken, üstüste yığılmasından sızlandığı, göğü kapattığını düşündüğü binalar, hayret verici modern yaşam ise sol tarafta. Oyuncuysa bu belleğin içerisinde, bir geçmişte, bir şimdide “benim dengemi bozmayınız” diyen bir “tel cambazı” misali salınıyor. Peki neresi burası, hangi zaman? Karakter ve oyuncunun mesafesi ne? Gülbeyaz ve Sinan'ın “az ışıklı” odasında “bir zamanlar ve orada” olan mı bize sunulan yoksa Yekta'nın çağrısına kulak veren oyuncunun yine “az ışıklı” bir sahnede “şimdi ve burada” seyirciyle karşılaşması mı? Neyin anlatısı bu? Bir iç dökme mi, bir günah çıkarma, bir kentin değişimine tanıklık, bir vahşetin karşısındaki derin bir ah, bir ağıt mı? Bir teselli, bir avuntu mu ya da bunların hepsi mi? Sanki roller değiştirilmiş, oyun boyunca değiştirilecekmiş gibi, Yekta'nın Gülbeyaz ve Sinan'ın az ışıklı odalarına davet edilmesi, aralarında oturacak yeri olması gibi biz de Yekta/oyuncu tarafından bu anlatının “az ışıklı” sahnesine davet ediliyor, kendimize bu hikâyenin

karşısında/arasında/içinde bir yer ediniyoruz, nihai bir sona hedeflenmek, “acaba birazdan ne olacak” merakına düşmek yerine kendimizi sadece anlatının an'ına bırakıyoruz. Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'ın “konukseverliğini”, bu karşılama/karşılama/karşılaşma anının onda/onlarda/hikâyede nasıl bir dönüşüme yol açtığını anlatırken, oyuncu Cem Uslu da seyircisini benzer bir karşılaşmaya açık bırakarak, “geldiğiniz için teşekkür ederim” diyerek oyunu sonlandırıyor. Böylelikle oyun karşılıklı rollerin takası, karakter, oyuncu ve seyirci arasında yer değiştiren, konukseverliğe, seyirciyle paylaşılan ortak bir derdin etrafında kurulmuş, ortak bir deneyime davet ediyor.

Son dönemlerde Türkiye'de örneklerini gördüğümüz oyunlar yukarıda sözü edilen özelliklerin çoğunu barındırmaktadır. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda monodramın sahnesi kolaylıkla yalnız oyuncu/karakterin ve seyircinin ortak deneyim sahnesi olarak okunabilir. Örneğin, seyircilerle yapılan bir söyleşide oyuncu Ahmet Melih Yılmaz, kendisine Avzer karakterine yaklaşıırken, “Sokak çocuklarını mı gözlemlediniz, onlarla vakit mi geçirdiniz?” diye sorulduğunda “Hayır,” diyerek, “Gezi'den sonra birden boşalan sokaklarda yalnız kalan Avzer'i anlamak için çocukken yaşadığı Pazar günlerini düşündüğünü,” söylemiştir: “Tüm konuklar gider, ev dağınık ve bomboştur. Sokaklar Avzer'in evi. Buradan anladım Avzer'i.”(8) Seyirci de sokak çocuğu Avzer'in ve onu canlandıran oyuncu Ahmet Melih Yılmaz'ın deneyimiyle benzer bir deneyim ortaklığı kurar bu anlatıyla. Oyunun 2 Mart 2015 tarihli gösterimini izleyen bir seyirci şunları söylemiştir: “Oyun bizim toplumsal hafızamıza dokunuyordu. Yalnızlıklarımıza gömüldüğümüz inlerden çıktığımız, dokunmaktan korkmadığımız, vücut kokularımızın gaz kokusuyla özdeşleştiği, sarılarak uyuduğumuz, kendimizden önce

Dünyanın En Güzel Arabistanı  
Cem Uslu



başkasını düşünebildiğimiz, sokakların bizim olduğu, o tarifi zor zamanlara götürüyordu. Çünkü Avzer'in hikâyesi orada başlıyordu. Mustafa orada Avzer oluyordu. (...) Biz de oradaydık. Oyun boyunca burnumda sokak çocuklarının üstündeki o toz ve birçok karışımdan oluşan kokuyu ve gaz kokusunu duyumsadım. O gözlerini kaparken ben gaz bulutu içinde koştum. İşte bu yüzden tarifi 'tuhaf, garip' oyunun hissettirdiklerinin. Ancak benim hissettiğim başka şeyler de var. Avzer yalnız kaldı. Bir an baktı ki kızla çocuk gitmişler. Bir gün bir baktık hepimiz gitmişiz.”(9)

### ANLATININ DÖNÜŞTÜRÜCÜ GÜCÜ

Erika-Fischer Lichte, ufuk açıcı çalışması *Performatif Estetik*'te (10) oyuncu sayesinde vücuda getirme (embodiment) ve mevcudiyet (presence) kavramlarına temellenerek sıradan/tanıdık/gündelik olana dikkat çeken, onu başkalaştıran ve böylece farkındalık yaratan estetik bir deneyimden söz eder. Oyuncu ve seyircileri sadece fiziksel olarak değil, her türlü duyumsamanın devreye girmesiyle ortaya çıkan bir “canlılık” koşulu altında bir araya getiren, bu sayede sahnede deneyimlenebilir, yaşanabilir bir dönüşüm sağlayan, zaten kendisinin de bir dönüşüm biçiminde algılanabileceği bu estetik deneyime performatif estetik adını verir. Performatif bir estetik dönüştürücü potansiyele sahiptir ve eşiksellik sağlar. O, eşikte, arada olmada, her türlü ikili karşıtlığın (ben-öteki, seyirci-oyuncu), yani sınırların aşınıp çöktüğü bir mekânda ve anda oluşur. Ancak bu sınırların erimesi, seyircinin yalın gerçekliği “büyülenmiş” gibi yaşayabilmesi için anlama çabalarını, yani sahneyi seyir yerine ulaşma hedefindeki bir mesaja, kendisini de bir alımlayıcıya indirgeme ısrarını, “Bu oyun (bana) ne anlatıyor?” sorusunu terk etmesi, kendini duy(g) ularına teslim etmesi gerekir. Bu yüzden



performatif bir estetik anlamaya değil *anlamaya*, bir karşılaşma ve deneyim anının duyumsanmasına temellenmiştir.

Bu yalnızlık anlatıları önce karakteri, sonra oyuncuyu ve sonrasında seyircisini, herkesi başka başka yalnızlıklardan yakalamıştır. Herkese özgü *tekil* ve *herhangi* bir deneyimi, bir bakıma “ortak bir şeyi olmayanların ortaklığını” açığa çıkarabilmiş bir “deneyim anlatısı”na, kim bilir belki de sadece performatif değil “mono-performatif bir estetiğe” dönüştürebilmiştir. Bu dönüşüm sadece örnek verilen oyunlara özgü değildir. Çünkü Türkiye’de monodramları işleten temel motif karakterin yalnızlığıdır ve bu yalnızlık anlatıdaki farklı sesleri duymayı, tekilin içinden çoğulu görmeyi olanaklı kılar. Böylece Türkiye’de tiyatronun kurulu ön kabüllerinin işleyiş düzeneği –sahnedeki kimin ve neyin, nasıl bir temsiliyeti olacağı, neyin sahneye, neyin sahne-dışına sürüleceği- bu anlatı formunun içinde ifşa olurken bir taraftan da çökmeye başlamaktadır. Anlatının sahnesi, dert edindiği içerikle, seyirciye buraya özgü bir kültür tarihinin nasıl inşa edildiğini sunarken, üzerine inşa edildiği teatral form itibarıyla söz konusu ön kabulleri feshetmektedir.

Öyleyse, “deneyim anlatıları” karakterin yaşadığı toplumda izole edilmişliği, yalnızlığı, bunu bir muhatap olarak seyirciyle paylaşması sonucunda açığa çıkan içsellik, özneliği, belleğinin anlatılarıyla ya da bu anlatıyı sahnedeki tek oyuncunun tiyatronun biricik zamansallığı olan “şimdi ve burada”(ya nasıl dönüştürdüğü, hangi biçim, tekniklerle ona mevcudiyet kazandırdığı, bu (yalnızlık) anlatısının oyuncu ve dolayısıyla seyircinin başına nasıl bir deneyim getirdiğiyle sınırlı kalmaz. Alt metni her daim Türkiye’nin kültür tarihi, modernlik deneyimiyle bağlantılı olan “deneyim anlatıları” seyir yeri ve performans arasındaki müzakereci, yani an-laştırıcı bir varlığa dönüşme, bu sayede karakterin/oyuncunun /seyircinin tanıdık ama başka,

aynı ama farklı, tekil ama çoğul olmaya imkân veren estetik bir dönüşümü deneyimlemesi potansiyeli taşır. Ama her şeyden çok bugün zaten kendisi de bir geçiş/eşik süreci yaşayan Türkiye tiyatrosunun (hem *erfahrung* hem *erlebnis* anlamında) kendi deneyim anlatısının da müjdecisidir.

---

\*“Tiyatro bir an meselesidir” diyerek bu konuya dikkatimi çeken hocam Prof. Dr. Beliz Güçbilmez’e teşekkürlerimle...

---

- 1) Patrice Pavis, *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. trans. Christine Schantz (Toronto: University of Toronto Press, 1998), s. 218.
- 2) Nikolai Evreinov, “Introduction to Monodrama”, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to Symbolists: An Anthology*. Translated and edited by Laurence Senelick. (The University of Texas Press: Texas, 1981), ss. 183-199.
- 3) A. Dwight Culler, “Monodrama and Dramatic Monologue”, *PMLA* 90, no.3 (May 1975).
- 4) Bakınız Eylem Ejder, “From Melodrama to Monodrama: A Preliminary Introduction to Modern Turkish Theatre”, *Artism*, December, 2017. Ayrıca bu yazıdan hareketle yazılmış Türkçe bir deneme için bakınız Eylem Ejder, “Monodram Tiyatrosu”, *TEB OYUN*, Kış / 2018, sayı:36, ss. 9-15.
- 5) Mek’an Sahne hakkında bir yazı için bakınız Mek’an Sahne, “Anlatı Mek’an’da bir andır”, *TEB OYUN*, Bahar 2018, sayı:37.
- 6) Martin Jay, *Deneyim Şarkıları*. Çev:Barış Engin Aksoy.(İstanbul: Metis Yayınları, 2012), s. 24.
- 7) Orhan Koçak, *Tehlikeli Dönüşler*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), s. 107. Ayrıca bakınız Jay, *Deneyim Şarkıları*, s. 24.
- 8) Mek’an Sahne, *a.g.y.*
- 9) <http://mortrik.blogspot.com.tr/2015/03/hayat-oyun-artik-hicbisii-eskisi-gibi.html> Erişim Tarihi: 05.03.2018.
- 10) Erika Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*. Çev: Tufan Acil. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016)



# Yiğit Sertdemir: “Sahneyi Anlamak mı, ‘An’lamak mı Önemli ?”

ZEHRA BİLGİN

70

**Y**iğit Sertdemir, Altıdan Sonra Tiyatro ve Kumbaracı 50 adlı mekânın kurucularından. Oyun yazarı, oyuncu, yönetmen ve eğitmen. Yiğit Sertdemir’le Kumbaracı 50’de yürüttüğü yeni atölye çalışması Oyunculukta An’lama, Türkiye’de oyunculuk çalışmaları, eğitimi ve Türkiye’de tiyatronun bugünü üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

*Öncelikle Türkiye’deki oyunculuk çalışmalarıyla başlayalım. Bu çalışmalarını takip ediyor musunuz? Nasıl buluyorsunuz? Bu çerçevede sizin verdiğiniz oyunculuk eğitiminden de biraz söz eder misiniz?*

Eğitim hepimizin bildiği gibi bitmeyen, ömrünün sonuna devam devam eden bir şey; bu çalıştığın yönetmenin metodu da olsa, oyunun türü de olsa hep yeni bir şeyler öğreniyorsun. Mesela şu an fiziksel tiyatro adına çok merak var. Bu bir üslup önermesi. Bütün bunlar bir talebe ve talebi karşılayacak kişilerin varlığına işaret ediyor. Ama bence oyunculuk önce yazarın sonra da yönetmenin talebine karşılık verebilmek için, herkesin



Yiğit Sertdemir ve Zehra Bilgin, Kumbaracı 50’de

kendi reçetesini geliştirdiği öznel bir yolculuk. Her hastalığın herkes için başka bir iyileştirme yöntemi var. Oyuncunun teknik donanımını, sesini, bedenini kullanabilmesi bir yana, eğitmen olarak, eğitimi talep eden kişinin talebini karşılamak adına o kişiyi iyi incelemek gerekiyor. Konservatuvarlarda uzun yıllar tek ekol üzerinden çalışıldığı için benzer oyunculuk üslupları çıkarmak, herkese aynı reçeteyi yazmak gibi bir sıkıntı vardı. Son yıllarda bilgiye erişebilmek, yurtdışından hocaların buraya gelebilmesi ve buradaki kişilerin kendini eğitebilmesiyle geniş bir alan oluştu. Son 4-5 yıldır metodu olan, bir yöntem üzerinden ilerleyen atölyeler düzenleniyor. Bu da bir çeşitlilik yarattı.

Bir de kavraması zor bir şey ama oyunculuk güdüsel bir yerden çıktığı için basit ve keşfetmeye açık olmalı; oyunculğu bilincine tam olarak geçirmeye, mekanik olarak çözüp matematiksel olarak kodlamaya başladığın zaman tılsımı da tazeliği de gidiyor. Oyuncu, bir yandan ne yaptığını çok iyi bilmeli, bir yandan da bilmemeli. Bu çok zor bir şey, her seferinde keşfetmen gerekiyor. O yüzden de biraz sancılı. İşin tılsımı da salt kendi doğanda olanı hâkim bir şekilde kullanabilmenin dışında galiba. Söylemek istediğim, senin yeteneğin var, ister eğit ister eğitme gibi bir şey de değil. Ancak bazen fazla bilgi de hareket kabiliyetini sınırlıyor. Eğitimlere de bildiklerimizi unutalım diye başlıyorum.

Teknik gereksinimlere ulaşıldıktan sonra bir de kişinin içindeki 'yaratıcı oyuncu' var, işte o başka. Bu süreç belli bir teknik kazanıldıktan sonra başlıyor. Ama yine de tekniği doğru yapmaya çalıştığın zaman oyunsu olan kayboluyor, oyunsu olana geçtiğinde ise teknik olan... Burada asıl mesele, yürümeyi, koşmayı nasıl yaptığımızı düşünmediğimiz gibi, tekniği de önce öğrenip, sonra unutmak. Örneğin; *Ver Elini Yeni Dünya* diye bir oyunumuz vardı, oyunun bir yerinde bir yükseltiden boruya zıplıyor, oradan aşağıya

kayıp tekrar geri çıkıyordum. Biri bir gün, "Ya bunu nasıl yapıyorsun?" diye sordu, o güne kadar hiçbir yerimi sakatlamamış olan ben, bir gün çenemi vurdum, bir gün dizimi vurdum, sürekli sakatlanmaya başladım. Çünkü düşünmeye başladım. Bu çok sancılı bir şey, onu orda anladım, düşünmeyeceksin. O yüzden kendime ait bir yöntem olan "Gelişine Oyunculuk" diye bir şey geliştirdim.

Bu yönteme dair altını çizmem gereken şey: An, saçmalama ve sahne üzerinde deneme meselesi. Burada düşünmeyi bir süre unutturmaya çalışıyorum. Düşünüyorsan eyleme geçemezsin, oysa sahne üzeri eyleme hâlidir. Sahne üzeri pratiğinin öncesinde bu pratik üzerine soru sormak, tartışmak başka bir şey. Ancak bir rol hakkında ne kadar düşünürsen düşün sahne üzerinde onu oluşturman, düşünme anında ortaya çıkan şeyi sahneye taşıman, rolü düşündüğün şeye dönüştürmen çok güç. İstedikğin kadar kafanda düşün, hayatın doğasında olduğu gibi sahnede de hiçbir şey tasarlandığı gibi gitmez. Burada aradığın cevap sende değil, partnerinde; sen partnerine bir şey yaptığın için o da sana karşılık veriyor ve bazen düşündüğün her şey çöküyor. İşte buradan hareketle atölye de "an çalışmak", "anda kalmak", "anı yaratmak" üzerine.

Metinlerdeki cümlelerin her şeyi anlattığını zannettiğimiz için ya da bazen gerçekten de öyle olduğu için oyunsu olanı kaçırıyoruz. Hâlbuki o cümleler bir sebeple var oluyor. O cümlelerin arasında onları doğuran, onları birbirine bağlayan birtakım anlar, durumlar oluyor. Bazen iki cümle arasında asırlar geçiyor. Tekstte alt alta yazıldı diye cümleler alt alta devam etmiyor. İşte o cümlelerin var olması, birbirlerine bağlanması için sahne üzerinde gereken anı yaratmadan oyunu bu cümlelere teslim ettiğinde, ortaya bir yalan çıkıyor. İşte bu noktada tek bir duvar var, o da metnin kendisinin yarattığı duvar.

Oyuncu olarak görevin o yalanın içinde



yaratabilmek. Oyuncunun, oyunu bir yere sürüklemesinden öte oyunun sınırları içinde oyunu bir yere taşırken kendi yaratıcı alanında yol alması, aksi takdirde hep dışarda kalırsın. Oyun koca bir tasarı ve oyuncu da tasarının bir ögesi; evet, en önemli ögesi ama bu tasarının içinde bir şey anlatıyor, aynı zamanda da tek başına bir şey anlatamaz. Örneğin tek kişilik bir oyunda ışıktan, müziğe hepsi bir tasarıdır. Oyunda öyle bir yere koyarsın ki oyuncuyu, bütünde bir şey anlatmış olur. Tıpkı resimdeki bir renk gibi. Oyuncu prova sürecindeyken ya da sahne üzerindeyken bunu pek anlayamayabilir, derya içinde olup deryanın farkında olmayan bir balık gibi hep bir akışın içindedir ve zaten böyle olmalıdır. Neyin içinde olduğunu bilmediği için oyuncu dışardan bakan başka biri tarafından ikna edilmek ister. Diyebilirim ki, sahnede oyuncu açık yara gibidir. Mikrop kapacağını göze alır, bilir ve risk alır. Bazen ehil ellerdeyken bilerek o mikrobu kapar ki bir daha öyle bir şeyle karşılaştığında dayanıklı olabilsin.

*Oyunculukta an-lama adında bir atölye düzenliyorsunuz, “an oyunculuğu” tanımlamasıyla neyi kastediyorsunuz? Nasıl bir uygulaması var?*

Anlamak dediğimiz şey tehlikelidir. Genelde o derde düşülür: anlamak, anlatmak, anlasın diye. İki kişi karşılıklı konuşurken bile insan kendini anlamazken bir oyuna böyle bir beklenti yüklediğin zaman haksızlık oluyor aslında. Bir şeyi paylaşmakla, ipucu vermekle, aktarmakla, seyirlik bir şey çıkarmakla sorumlu olabilirim ama seyircinin zihnine giremem, hayal gücüne müdahale etmemem gerekir. Mesela bir romanın sahnelenmesinin en büyük başarısının o romanın okunmasını sağlamak olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle oyunda anlatmak yanlış bir kavram. Seyircinin zihnindeki bir yere tabii ki evrensel bir kod ya da yerel bir kodla ipucu verebilirsin, beraber yol aldığımız için seyircinin de oyuna



katkısı söz konusu çünkü. O yüzden hikâyeyi paylaşırken, ister sözsüz oyun olsun, isterse metin tiyatrosu olsun oyunun seyircinin boşluğunu tamamlayabileceği bir yapı sunmaktan sorumlu olduğunu düşünüyorum. Yani oradaki boşluğu seyirci bulacak. Burada bir paylaşımdan söz ediyorum. Doğal olarak, senin algılayabildiğin, sana hitap eden yerler farklı olabilir, tiyatroyla ilgisi olmayan birine farklı bir etkisi de olabilir. Oyundaki durumu, teması üzerinden seyirci ne hissedecek, ne geçecek ona, ne dokunacakla kuruyorsan ondan gayrısı seyircinin kendi tecrübesiyle ilgili. Üreten kişi, yeni bir şey deneme yolculuğunu her durumda seyirciyle paylaşmak zorunda bana göre. Bunun için de az önce söylediğim gibi, seyirciye onun doldurabileceği bir boşluk sunabilmeli. Bunu yapabilmek için de iki sınırı belirlemek gerekiyor. Birincisi kodu yaratabilmek, ikincisi an'ı yaratabilmek. 'An' dediğimiz şey ise eserin ya da hayatın sende bıraktığı duygu. "An oyunculuğu" nun gayret ettiği ise işte bu an'ları kurarak, karşımızdaki kişi ya da kişilerle o duyguları yaratabilmek.

Bu da sadece bir yolculuk önermesi ve keşifle ilerliyor. Bazen hiç beklemediğin birisi beklemediğin bir yerde, tam da senin beklediğin şeyi yapıyor. Reçeteler farklı, herkes kendi yolculuğunu yapıyor. Benimki ise, genelde egzersiz üzerinden giden, metne çok sonra gelen, oyunun bir sahnesinden, belki daha kısa bir bölümünden alınarak saçmalayabilme özgürlüğü. Neden? Hata yapma meselesi. Çünkü hata yapmaktan korktukça hiçbir şey yapamıyorsun. Oysa hata insanın yeni bir şey bulma şansını arttırır, deneyimleme yolunu açar ve hiç kurmadığı cümleler kurmasına imkân sağlar. İnsandan saçmalama lüksünü aldığın zaman geriye makine kalıyor. O nedenle hata yapmayı göze alanlar bana çok değerli geliyor. Sonu iyi olmayabilir ama bu vazgeçmek için iyi bir neden değil.

*Bunu tek kişilik bir oyun üzerinden düşünürsek neler söyleyebiliriz? Seyircinin sahnede tek ve yalnız oyuncuyla karşı karşıya olmasının nasıl bir etkisi var?*

An'ı yaratmak derken karşında somut bir insan olsun ve noktaları onunla seçeyim değil. Sahnede tek kişi bile olsun bir partnerin var. İlk partner seyirci. Beraber yol aldığın, sana müdahale eden ve aktif olandır seyirci. Bunun yanında noktalardan geçen an, illa partnerinin söylediği, yaptığıyla da şekillenmez zaten. Oyuncunun yapacağı iki eylem arasındaki durumdan da oluşabilir. Tek kişilik oyunlardan konuşursak eğer, bu sözlü bir oyun ise, soru; kişi kiminle konuşuyor, kime ne yapmak istiyor ne oluyor... Zaten bence doğru soru da oyuncun ne anlatmak istediği değil, seyirciye ne yapmak istediğidir. Çünkü tiyatro bir eyleme hâlidir. Tabii bu bir eylemle de gerçekleşebilir, bir durma anıyla da.

73

Tek kişilik oyunlarda eylemliliğimiz, seyircinin seyrettiğini, algıladığını ve oluşturduğun dünyaya dâhil olduğunu göz önünde bulundurup onun hikâye kurması amacına yönelik oluyor. Az önce de söylediğim gibi, bir durumla karşılaşıyorsun, iki nokta arasında bir boşluk yaratıyorsun ve bir noktadan diğerine geçerken bir yol alıyorsun ve aldığın yolda an oluşturuyorsun. Böylece hem seyircinin hikâyeyi tamamlaması için hem de oyuncunun kendi yolculuğunu devam ettirmesi için durum, eylem, olay yaratıyorsun. Bu noktaları seçmek biraz da dönüşüm, değişim ve bir sonraki aşama dediğimiz yerleri belirlemek anlamına geliyor. Yani hikâyenin bir sonraki durağını. Eğer bu bir yolculuksa -tren yolculuğuysa mesela- bir sonraki istasyondan diğer istasyona giderken de o lokomotifte bir şeyler yaşanıyor ve o sırada sen bunları seyrediyorsun. O yüzden tek kişilik oyunlarda partner dediğin şey, senin muhatap olduğun kişi, yaratık, saksı, kitaptır. İkinci önemli şey ise, sözünü ettiğimiz noktaları

belirledikten sonra açığa çıkan deneyimleme alanıdır, seyirciye hikâyeyi tamamlayabileceği, ipucuyla beraber bir boşluk sağlamak.

*Buna an-lamak ya da an-layarak; bazı kodlar uyandırarak bir hissi somut hâle getirmek diyebilir miyiz?*

Kodlama önemli. Bütün anlatımın esası kodlamaya dayalıdır. Ağaç dediğimizde hepimizde görsel bir karşılığı var, hepimize bir kalem versek bir ağaç çizebiliriz, hepsi birbirinden farklı olabilir. Ama toplamda bir dikdörtgen ve bir yuvarlak birleşince ağaç dedirtir, bu onun evrensel kodudur. Kodlama dediğimiz hem senin ağacını görmeni hem de diğer kodu bilmeni öngörür. Kendi ağacını tanıtırken, herkesin bir ağaç kodu olduğunu bilmeni ve bu kodları da biliyor olmanı bekleriz. Gerçi seyirci, kim olduğunu bilmediğimiz ve her zaman muamma olarak kalacak bir kitledir. Örneğin Şehir Tiyatroları'na gelen seyirciyle, alternatif tiyatrolara gelen seyirci arasında farklar vardır. Bir yanda zaten yüz senelik bir geleneğin sağlam takipçisi olan bir seyirci söz konusuysen, diğer yanda alternatif tiyatro mekânının bulunduğu o izbe yeri bularak gelen seyirci söz konusudur. Ve doğal olarak bu oyuna giden seyircinin beklediği şeyle, diğer seyircinin beklediği şey arasında az önce sözünü ettiğimiz farklar vardır. Bu da güzel bir şey aslında, birinin diğerinin oyununa gittiği durumda karşılaştığı şey de çok ilginç. "Mardin, Mardin olalı böyle zulüm görmedi," diye de çıkabilir oyundan, anlamadım ama acayip bir şeymiş de diyebilir. Çünkü mesele yolculuktur ve bu da seyretme hâliyle gerçekleşen bir şeydir.

*Bu metot kuramsal bir çalışmanın ürünü mü yoksa deneyimleriniz sonucunda mı ortaya çıktı?*

Oyunculuk üzerine yürüttüğümüz atölyenin adı Oynamama Atölyesi'ydi ve burada da

kritik olan 'an meselesi'ydi. Ben sana nasıl konuşman gerektiğini öğretemem ama neden konuşmadığın üzerine konuşabiliriz. Biraz üzerine gidip çözüm bulabiliriz. Demek ki ortada bir engel var, seni zorlayan bir koşul var. Atölyede de önce bu koşulu tanımak ve onu ortadan kaldırmak ya da ortadan kalkmayacaksa ona rağmen, onun varlığını kabul ederek yolumuza devam edebilmek üzerine odaklanıyoruz. En başından söylediğim gibi, bu yine öznel bir yolculuk. Ancak bu kurumsallaşmış bir metot değil. Tabii ki kendimce egzersizler yapıyorum, sonuçlarını not alıyorum. Farklı ekollerle çalışmanın getirdiği bir işe yararlılıkla ve kendi tıkanıtım, en azından partnerimin ya da yönetmensem oyuncunun tıkanıtım noktaları gözlemleyip bu noktaları nasıl aşarız üzerine düşündüğümüzde ortaya çıkan deneyimlerle oluştuğunu söyleyebilirim.

Bu atölye biraz da çocuksu olanı kaybetmemek üzerine aslında. Oyun, oyuncu, oyunbaz. Oyunculuk da öyle bir şey. Örneğin yazarlıkta da abuk sabuk şeyleri bir araya getirip oyun yaratıyorsun. Söz konusu ister Beckett, ister Arthur Miller, ister Shakespeare olsun, çocuksu bir şey yapıyorsun. Hikâye uyduruyorsun, masal uyduruyorsun yani. Çocuksu olanla ilgilendiğin için özellikle sözsüz olanları yaratmaya giderken sahnede tüm bunların tecrübeye dönüştüğü bir an oluyor. Daha sonra bu tecrübeye dönüşen anlar bizim gibi üreten bir tiyatro söz konusu olduğunda illa ki bir şekilde kendine yer buluyor, somut avantajlara dönüşüyor.

Daha önce de söylediğim gibi, ister daha sahne pratiğine dönük yönetmenlik olsun, isterse daha yalnız bir iş olan yazarlık olsun genelde sorduğum şu oluyor: "Seyirciye yazar ya da yönetmen olarak yapmak istediğim şey oldu mu?" Beğenilmekten bahsetmiyorum. "Amacı ne, amacına ulaştı mı?" "Bu oyunu yaparken ki amacım ne?" Cevapları da hâlâ bilmiyorum.

Yiğit Sertdemir,  
oyuncularla atölye  
çalışmasında



*Bu yöntemin çağdaş Türk  
Tiyatrosu'na hangi yönden, nasıl katkı  
sağlayacağını düşünüyorsunuz?*

Yani öyle bir iddia ile başlamadım. Ama sanat üreticisinin, oyuncudan yazarına bir iddiası vardır, bir teklifi vardır ve bu teklifin arkasındadır. İş eğitime geldiği zaman sorumluluk kat be kat artar. Atölye bitmiş bir süreç değil. Bu yaklaşım özellikle şu işe yarar diyemiyorum. Özgürleşmekle ilgili bir önerisi olduğunu düşünüyorum. Bunun bedeli acı çekmek olsa dahi. Oyunculuk aslında bayağı zor bir şey. Senden çok şey talep eden bir şey. Nihai eylemi zor olan bir şeyi gerçekleştirmenin yolunun kolay olması çok mümkün değil zaten. Oyunculuk, bir birikimin, yolculuğun sonucu. Özgürleşmekten kastım ise oyuncunun bu yolculukta sahne üzerinde saçmalama, deneyimleme şansını kendine tanıması. Burada önemli olan şey, bu saçmalamayı ortaya koyan kişinin, bunları bir şeye dönüştüreceğine olan güven.

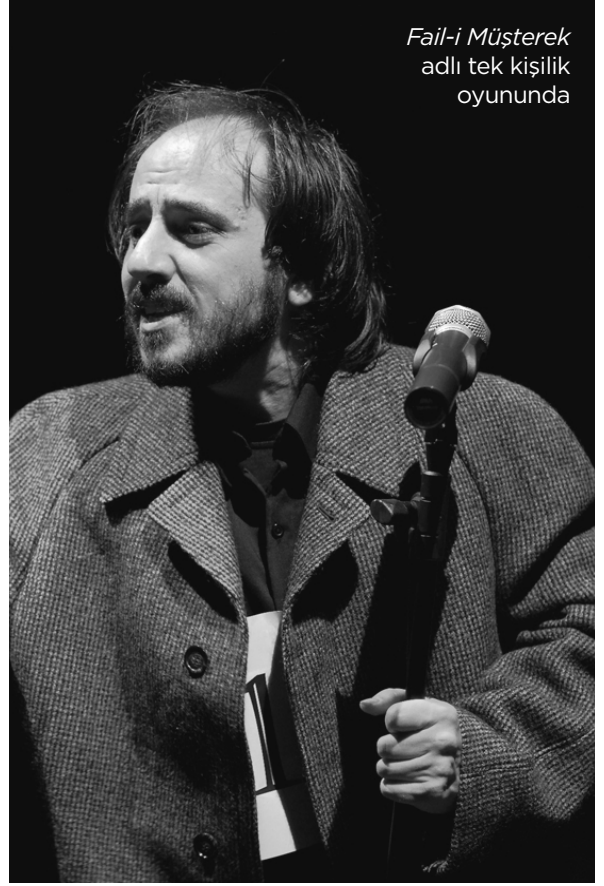
Zaten tiyatroyu, açık ve yaratıcı oyuncu olmayı seçiyorsan bir sürü yöntemle çalışıp, birbirinden farklı metinler ve tasarımlarla

karşılaşırsın. En en en başta söylediğim şey 'o dünya' içinde amaca yönelik yaratıcı oyuncu olabilmek. Bu saçmalama ve deneyimleme sürecinde prova da önem kazanıyor tabii ki. Prova bitecek, yapamayacaksın, gerileceksin, kavga edeceksin, birden gülmeye başlayacaksın, ağlama krizine gireceksin; çok 'sağlıklı' bir iş yapmıyoruz sonuçta. Çocuksu bir şey yapıyoruz. Çok eğlenceli de yapıyor olabiliriz bunu; hayatımızda nereye koyduğumuzla ilgili aslında. Örneğin ben uslu bir oyuncuyumdur. Yönetmeni çok dinlerim, ne yapmaya çalıştığını çok anlamaya çalışırım ama denerim de. Söylediğim gibi bunu prova sürecinde geliştiriyorsun. Hepimizin oyunla ilgili bir görüşü var ama yönetmen dışardan bakıyor. Bu nedenle de sana göre haksız olsa da orada uzlaşma noktası olarak yönetmenin dünyası devreye giriyor. Ben önce onun söylediğini yapmakla sorumluyum. Benim saçmalamamın sınırlarını da yönetmenin yaklaşımı belirliyor. Bu nedenle atölyenin en büyük meselesinin de 'oyuncu nasıl prova yapar' ve 'oyuncu nasıl yolculuk yapar'la ilgili olduğunu düşünüyorum.

Bu dönemin Türkiye tiyatrosu için sonradan anılacak dönemlerden biri olacağına inanıyorum. Çünkü baskın olan ruh hâli kişilerin hissettiklerine ve o dönem yazdıklarına yansıyor. Bunun ismi sonradan konuyor. İşte biz de böyle bir kritik dönüşüm noktalarından birinde duruyor olabiliriz. Çünkü bu dönemde tiyatroya dair çok fazla talep var ve bunun karşılığında da birçok ürün veriliyor. Bütün atölyelere deli gibi giden insanlar var, bu insanlar atölyelere dizi yazmak için gelmiyorlar ve olaya ticari olarak bakmıyorlar. Bir şeyler yazmak için geliyorlar. Bu da bir şeyleri değiştirecek, dönüştürecek ister istemez. Tiyatro eyleminin en güzel tarafı da insanı birlikte olmaya itiyor olması zaten. Seyirciyken de mesela, hiç tanımadığın biriyle beraber gülüyorsun. Seyretme eylemi de yan yana gelinen bir eylem sonuçta. Bence bir oyun seyredemediğin ve üretebildiğin sürece de her zaman umut var. Yeter ki bu sancılı gözükken sürecin geçeceğini bilin. Belki yüz sene sürececek, belki o geçiş noktalanmadan biz ölüp gideceğiz ama yine de bu süreçte çok ufak şeyler bile yetiyor mutlu olmana.

*İçinde bulunduğumuz dönemde böylesi bir canlılık varken aynı şekilde çekici ya da itici bir güç de var. Görünür olmak için ya da takdir edilmek için ister istemez bir yöne itiliyoruz. Bununla nasıl baş edebiliriz? Genç oyuncu ve yazarlara söyleyeceğiniz bir şey var mı?*

Her zaman genele hâkim olan beğeni, genelin talebi, genelin hoşuna giden her neyse tabii ki garantidir. Bu her zaman böyle. Çoğunluğun beğenisi dediğin şey, sen çoğunluğa dâhil olduğun sürece –tabii eğer böyle bir amacın varsa- değişmez. Ama sen kendine sorduğun sorularla ve başkalarını da gözlemleyerek bir çıkmaza girmişsen, asıl birincil soruyu atlamadan yola çıkmamak gerekiyor. “Ben ne yapmak istiyorum?” Beğenilen bir oyuncu olmak istiyorum diyorsan, o zaman karşına,



*Fail-i Müsterek*  
adlı tek kişilik  
oyununda

“Kim beğensin istiyorum?” sorusu çıkıyor. Yaratıcı, üreten bir oyuncuysa cevap bu defa da, “Ne yaratmak istiyorum?” sorusuyla karşılaşılıyorsun. Aslında istediklerin doğrultusunda seni sonuca götürecek sorular topluluğu her zaman var ve bunlar da özünde, “Seyirciyeye ne yapmak istiyorum?” sorusundan farklı bir soru değil. Bu soruyu samimi bir yerden yanıtlatabiliyorsan yolunu çizebiliyorsun. Gücünmenin, umutsuzluğa kapılmanın, yok olmanın âlemi yok.

*Zehra Bilgin: Mimar Sinan Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları, Tiyatro Bölümü mezunu. Altıdan Sonra Tiyatro'nun Hayvan Çiftliği oyununda oynuyor.*





# Oyuncu ve Yazarlar Deneyimlerini Anlatıyor

EMRE YÜKSEL

**B**ir sahne ve sahnenin ortasında bir oyuncu. Tüm ışıklar açılmış, alkışlıyor herkes. Yüzlerce cümleyi hiç şaşırmadan güzel bir performansla birleştirdiği için mi, dikkat dağıtmadan kendini izlettiği için mi alkışlıyor herkes? Kim bilir, belki de yalnızca anlattığı hikâye için takdir görüyor oyuncu. Peki, o ne hissediyor sahnede yalnızken? Hata yaptığında onu düzeltecek tek bir kişi bile yokken etrafında, kulise yalnız girip yalnız çıkarken ne hissediyor? Karakterleriyle bağ kurduğunu, onlarla

kalabalık hissettiğini söyleyen yazarlara çoğumuz denk gelmişizdir. Peki, ya bu yolculuğa sadece tek bir karakterle çıkmayı yeğleyen yazarlarımız? Onların tek başlarına oturdukları masadan iki kişiyle kalkmaları nasıl bir tecrübe? Tek kişilik oyun yazmak nasıl bir duygu? Beş, altı, yedi ve dahası karakterle oyun yazmak yerine neden tek kişilik oyun yazmayı tercih ediyorlar? Ülkemizde tek kişilik oyun oynayan ve tek kişilik oyun yazan yazarlara deneyimleri üzerinden sorular sorduk.

77

## OYUNCULARLA SÖYLEŞİ

*Sizi tek kişilik oyunda oynamaya götüren süreçten biraz söz eder misiniz? Şu an neden tek kişilik oyun oynuyorsunuz? (Ya da geçmişte neden oynadınız?)*

**Ahmet Melih Yılmaz:** Benim öyle bir niyetim yoktu. Üç kişilik olan oyun, oyuncular sebebiyle tek kişiliğe çevrilmek durumunda kaldı. Benim aklıma gelen tek başıma çalışmamdı. Ve öyle de oldu. Neden tek kişilik oynuyorum? Çünkü partner yok. Yalnızım, çünkü sevgilim yok. Bana öyle geliyor ki, tek kişilik ile iki kişili veya çok kişili oyunları birbirinden ayıran şey, onun tek kişi olması. Genelde bu performansların yönetmenleri de kendileri olduğundan, oyuncular işi bütün koşullarıyla sahipleniyorlar. Bu çok önemli bir

çalışma. Her oyuncu hayatının bir bölümünde bunu yapmalı. Çünkü oyuncu kendi disiplinini sınıyor aslında orada. Ona 'mobese' olan ne başka bir yönetmen, yetiyeceği prova saati, zorunlu replikler, ne kurumsal dinazorlar, ne de gözüne gireceği bir patron-yönetmen yok. Sadece kendi var. İki kişi olsa prova yapmayabilir ama tek kişi kalkıp prova yapabilecek bir disipline sahipse, o kişi iyi yoldadır kendi için. O yüzden derviş mantığına uyuyor gibi.

**Nezaket Erden:** Ben tek kişilik oyun yapmak istiyorum diye yola çıkmadım aslında. Tıpkı bir roman uyarlaması yapmak istiyoruz diye yola çıkmadığımız gibi. Ben romanla karşılaştım, oynamak ve anlatmak isteği duydum. Yönetmenim Hakan Emre Ünal ile bir araya geldik. Eğer kalabalık bir oyun gelseydi hayalimize tek kişilik olmasında ısrar



Ahmet Melih Yılmaz

78

etmezdik. Ama ikimiz de bu hikâyeyi Dirimit'in ağzından anlatmak istedik. Demem o ki, tek kişilik oyun yapayım, bir roman bulayım da oyunlaştırayım gibi şeylerle yola çıkmak bana pek doğru gelmiyor. Gerçekten güçlü bir karşılaşma oluyorsa metinle zaten biçimi de belirliyor.

**Cem Uslu:** Tek kişilik bir oyun oynamayı özel olarak istemedim. İstedğim şey *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ni oynamaktı. Oynamak bile denemez belki. Şimdi sanılanın aksine, Turgut Uyar'la ilgim altı yıl öncesine kadar orta halli bir şiir sever kadardı. Sonra bir gün Akçaburgazlı Yekta'nın "Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"u okudum ve daha ilk anda kendimi Yekta'nın öyküsünü paylaşırken hayal ettiğimi fark ettim. Gözlerimin nasıl dolduğunu, burnumun nasıl sızladığını hiç unutmadım. Sonrasında yaptığım şey bu hayalin peşinden gitmekti. Fakat benim için doğru zamanın geldiğini hissetmem gerekiyordu. Turgut Uyar, Yekta'nın öyküsünü öyle harikulade dizelerle yazmış ki tek kelimesine halel getireceğime hiç yapmayayım daha iyiydi. Başka işlerin yanında çalışabileceğim bir şey olmadığını biliyordum *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın. Ben de gerçekten sadece bu işe odaklanabileceğim

zamanı bekledim. 2017 yazında tamam dedim, zamanı geldi, hissediyorum. Uzun sözün kısası, mesele tek kişilik oyun oynamak değil, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ni sahnede söylemekti; bu da tek kişilik bir oyunla oldu.

**Başak Kara:** Açıkçası özellikle tek kişilik oyun oynayacağım diye bir ısrarım yoktu. Ama kesinlikle bir oyunda oynamak da istiyordum. *Yan Rol* çok güzel denk geldi. Okulun son senesinde tek kişilik anlatıyı zorunlu tutan bir derste roman uyarlaması yapmıştım; 30 dakika süren bir performanstı. Çok keyif almıştım. Oradan aldığım cesaretle, özgün bir metin bulmuş olmanın mutluluğuyla, mekân ve yönetmen desteğiyle tek kişilik oyun yapmaya giriştik.

*Oynadığınız tek kişilik oyun/oyunlar özelinde düşünürseniz sahnede tek başına oynama deneyiminin oyuncuya kattığı imkânlar ve sınırlılıklar nedir sizce? Seyirciyle etkileşim ne derece önemli? Tek kişilik oyun deneyiminizin oyunculuk serüveninizde yarattığı etkilerden kısaca söz eder misiniz?*

**Ahmet Melih Yılmaz:** Oyunu istediğin gibi durdurabilirsin. *Kadınlar, Aşklar, Şarkılar*'ı oynarken en önde bir seyirci vardı ve oyun sırasında kalkıp dışarı çıkarken ona, "nereye" diye sordum, o sırada mikrofonla şarkı söylediğim için herkes bunu duydu, kadını da gördüler ve seyirci gülmeye başladı. Kadın sessiz biçimde, "Tuvalete gidip geleceğim," deyince, ben de, "Tamam," deyip başımla onay verip kadını yolladım. Şimdi burada başıboşluk da görebilirsiniz, o an'ı kollamayı da. Baktığınız zaman anlatıda "şimdi ve burada" olmak çok önemlidir. Ve seyircinin gözüne bakıp şarkılar söylerken en önden biri kalkıp gittiğinde supleksini ona göre canlı tutman gerek. Onu, o an yok sayarsan, bütün oyun yanar aslında. Koşullara uygun biçimde an'a müdahil olmak tabii. Oynadığımız oyun buna çok müsaitti. Velhasıl sürekli uyanık olman gerekiyor. Ben tek, hepiniz gibi bir durum oluyor, ister

Cem Uslu



istemez. Tabii can sıkıcı yanları da var. Unutuyorsun, partnerin yok ki seni kurtarsın, kendi kendine yetip işin içinden çıkmak zorundasın. Biraz derviş mantığı var, her şeyini kendi yapan, yazıp, yönetip, sanat yapıp, oyunlarını oynayanlarda. Onlara göre özgürlük, inandıklarını anlatmaları.

**Nezaket Erden:** Hem avantaj hem dezavantaj olan şey benim için sahne üzerinde yapacağın hataların sorumluluğunun tamamen sende olması. Bir başkasını suçlayamıyorsun. Yaptığın hatalar da bazen çok farklı şeyler keşfetmeni sağlıyor; hem seyirci hem de metin ile olan ilişkisinde. Tek başıma oynamak benim seyirciyi çok daha iyi dinlememi sağlıyor. Partnerim seyirci oluyor. Dolayısıyla seyirci dinleme ve bir anı kaçırdıysam bir sonraki anı yakalama konusunda epeyce tecrübe kazandım.

**Cem Uslu:** Aşağı yukarı 16 senedir profesyonel olarak tiyatro yapıyorum; ilk kez tek kişilik bir oyun oynuyorum. Şimdi cesaret edebildim diyebilirim. Yıllar içerisinde edindiğim sahne deneyimim elbette ilk sığınağım oldu. Ve ilk golümü de bu deneyime

yaslandığımdan yedim. Çünkü tek kişilik oyun –ya da belki yönetmenim Mirza Metin’in tek kişilik oyun anlayışı– oyuncuya ancak tüm sahne alışkanlıklarını, sığındığı limanları, kolayladığı numaraları terk ettiği anda sunuyor o eşsiz olanaklarını. Öncelikle şunu söylemek gerek: Sahnede bir başına olmak diye bir şey söz konusu değil. Tek kişilik ya da değil; ortaklarınızdan biri ya da tek ortağınız muhakkak izleyiciniz. Onunla varsınız. Onunla alıp veriyorsunuz. İzleyicinizle ne kadar açık yüreklilikle paylaşabildiğinizle doğru orantılı olarak iyi kurabiliyorsunuz oyununuzu. Heyecanınızı da becerinizi de hatalarınızı da paylaşmak... Tek ya da çok kişi; sonuçta birer öykücü olduğumuzu unutmamak gerek.

Tek kişilik oyun oynamanın bir çeşit meydan okuma olduğu düşünülüyor. Bilmiyorum. Bununla ilgilenmiyorum. Sadece Yekta'nın hasbihâlüne aracı olmayı istiyorum. Uyar'ın önyargısız şair duyarlılığının sadece şiir severlerle değil, tiyatro severlerle de buluşmasını istiyorum. Bir kişi olsun Turgut Uyar'la sayemde tanışmış olursa bahtiyar olurum. Yekta bilinmek istiyor; bilinmek, hatırlanmak; bu yüzden anlatıyor. Onun sesi ve bedeni olmayı becerebildiğimi hissettiğim her an, onunla tanıştığım altı yıl önceki o ilk arzumun hakkını verdiğimi hissediyorum. Bu bana yeter. Tek ya da çok kişilik, oyun oyundur, keyif verdikçe oynanır, izlenir. Keyifli olmasını diliyorum.

**Başak Kara:** Tek kişilik performanslar konusunda çok deneyimi olan bir oyuncu değilim. Ben de *Yan Rol*'le birlikte öğreniyorum. Sahnede tek başına olmak daha özgür olmayı sağlasa da (bir partner sorumluluğunun olmamasından bahsediyorum) bir yandan da yalnız hissettiriyor açıkçası. Birlikte ısınıp, birbirimize iyi oyunlar dileyeceğimiz arkadaşlarım yok. Mecburen seyirciyle başka bir bağ kuruyorsun o zaman. Zaten gözlerinin içine bakıp onlara anlatıyorsun, bir

iletişimin olmaması imkânsız. Sürekli topu havada tutmak zorundasın. Düşürdüğünde kaldırabilmenin yolunu da kendin bulmak zorundasın. *Yan Rol*'le birlikte yeni mezun olmuş bir oyuncu olarak her hafta antrenman yapıyorum diyebilirim.

*Son yıllarda ülkemizde tek kişilik oyunlara gösterilen ilgi artıyor. Bu durumun sebepleri neler sizce?*

**Ahmet Melih Yılmaz:** Bu bir karşı duruştur bir yandan. Piyasa ve sisteme girmek istemeyen, dinazor kahrı çekmek istemeyen, başka oyuncuların egolarına dayanamayanlar için bir yol, tek kişilik oyunlar. Bir de iyi örnekler izledik ve yapabiliriz gibi geldi. Biz de yaptık. Gördük, oluyormuş. Öyleyse devam...

**Nezaket Erden:** Ben bunu anlatının gücüne bağlıyorum. Hem seyirciler hem de oyuncular için çok yaratıcı bir alan.

80 **Cem Uslu:** Sanatçının ilgisini mi, yoksa izleyicinin ilgisini mi kastediyorsunuz anlamadım ama her iki taraf için de “anlatı”nın eski büyüünün yeniden uyandığını düşünüyorum. Masalcı'nın, Meddah'ın, Dengbêj'in büyüü.

**Başak Kara:** Birlikte üretebileceğin insanları bulmak, ekip olmak çok zor. Fikir olarak çok güzel ama gerçekten sürekli bir araya gelebilmek, buna mesai harcamak her zaman mümkün olamıyor. Kendi mesleklerinden para kazanabilmek için birkaç işi birlikte yürütmek zorunda kalan çok sayıda oyuncu var. Prova yapacak alan bulmak gibi bir sorun da var. Dolayısıyla tüm bu sorunlarla baş edemeyen oyuncu çareyi bireyselleşmekte buluyor olabilir. Çünkü yukarıda da bahsettiğim gibi tek kişilik oyunlarda sorumluluk az olduğu için organize etmesi daha kolay ve aynı zamanda oyuncu için çok öğretici.

*Kimi tek kişilik oyunlarda metnin, kimi oyunlarda ise performansın ön plana çıktığını*



*görüyoruz. Bu fark nasıl oluşuyor? Oyuncunun bu süreçteki etkisi nedir? Tek kişilik oyunlarda rejinin rolü ne derece önemli? Deneyiminizden yola çıkarak örnekler verebilirsiniz?*

**Ahmet Melih Yılmaz:** *Kadınlar, Aşklar, Şarkılar* benim, *Avzer (Artık Hiçbişii Eskisi Gibi Olmayacak. Sil Gözyaşlarını!)*, Şamil Yılmaz'ın hayalimdi. Ama ikisinin de yazarı oydu. Biraz sahiplenme, reji ve metin devreye giriyor burada. *Avzer*'de söz o kadar hâkim ki, nefes alsan, “Ne oldu hikâye düştü, kalk ve devam et”e dönerdi. Oyunu yükseltemediğim zamanlar olurdu. *Kadınlar, Aşklar, Şarkılar*'da öyle bir derdim hiç olmadı ama *Avzer*'in bir eforu vardı. O eforla, o an yükseliyordun. *Kadınlar*'la zamanı geri sarıp geçmişte usul usul gözlerimizi siliyorduk, *Avzer* sanırsın at koşturuyordu. *Avzer*'de reji yok, *Kadınlar, Aşklar, Şarkılar*'da reji var. Ama bu reji, oyuncuyu ezmeyen, sahne geçişleri için kullanılan bir yol olarak var. Metin düz ve şiirsel biçimdeydi. Kadınları birbirinden ayırmak için tavırla gelen bir ağız-şive yapmam gerekti. Bunlar metinde olan şeyler değildi. *Avzer*'de ise bunların hepsi artık vardı.





Başak Kara

Avzer, metinsel olarak da karakterdir. *Kadınlar Aşkılar*, *Şarkılar* metinsel olarak seslerden oluşmuştu. Burada yazarın kendini epey geliştirdiğini görebilirsiniz. Bir de *Kadınlar Aşkılar*'ın, "Efendim, hepiniz hoş geldiniz. Bizi bu gecede yalnız bırakmadınız," gibi giriş kısmını ben bir provada çıkarmıştım. O yüzden sahiplenmek güzel.

**Nezaket Erden:** Bu oyuncunun ve yönetmenin metinle ne tür bir karşılaşma yaşadığına bağlı sanırım. Eğer performans ve metin arasındaki farktan söz edebiliyorsak zaten gerektiğinde güçlü bir karşılaşma yaşanmamış demektir. O yüzden her oyuncu metnini bulamıyor. Bulabilenler çok şanslı. Aynı şekilde yönetmenler de. Bulunca çalışmak da çok zevkli oluyor. Reji tercihleri çok kritik hence tek kişilik oyunlarda. Oyuncunun seyirciye hikâyeyi nereden anlattığını, seyirciyi nereye konumlandığını bulmak ve eğer bir uyarılma söz konusuysa bir çerçeveye oluşturmak kolay işler değil. Bunlar yeterince düşünülmediğinde seyirci de hikâyeye bırakamıyor kendini. Metin ve performans ayırt edemediğimiz iki şeye dönüştüğünde işler yolunda gidiyor sanırım.

**Cem Uslu:** "Performans"tan kastettiğiniz "performans sanatı" mı, yoksa oyuncunun sahne üzerindeki varoluşunun izleyici tarafından başarılı bulunmasının bir ifadesi mi? Oyuncunun sürece etkisini

her ne kadar sürece dahil olan etkenlerin bileşimi sonsuz kombinasyonla etkilese de oyuncu dediğin "oyun oynayan"dır ve oyun oynayanın da oyunun kurulduğu sürece etkisi –eşyanın tabiatı gereği– büyüktür. Rejisörün tercihlerinin de oyunun tek kişilik ya da çok kişilik olması üzerinden kategorilendirilebileceğini düşünmüyorum. Rejisörün yaklaşımı –bir sanatçı olarak kendine özgü anlayışı saklı kalmakla birlikte– her yapımda o yapıma has şekillenir.

**Başak Kara:** Yazar, oyuncu, yönetmen... Biri olmasa öbürü eksik kalır; birbirini tamamlayan şeyler. *Yan Rol* özelinde konuşacak olursak Deniz Madanoğlu oyuncuya imkân veren bir metin yazmış. Yönetmenim Pınar Çağlar Gençtürk (ki kendi de oyuncudur) oyuncunun dilinden anladığı bir yerden çalıştırdı beni. Ben de kendimi teslim ettim ve bir sahne dili oluşturduk. Bu provalarda yapıp yapıp tamamladığımız bir şey değil, her oyunda devam eden bir süreç. Üzerine koyduklarımız, keşfettiklerimiz, hissettiğimiz ya da hissettirdiğimiz farklı şeyler oluyor muhakkak. Bu oyunda rejiden ziyade oynadığım karakteri ve bu karakterin anlatılan diğer karakterlerle kurduğu ilişkiyi anlamaya yönelik çalışmalar yaptık. Metin, sahneleme ve performans... Üçü de birbirine hizmet ediyor. Biz samimi olması için uğraştık.

81

## YAZARLARLA SÖYLEŞİ

*Tek kişilik oyun yazmak yazarın karşısına ne gibi zorluklar ya da kolaylıklar çıkarıyor? Tek kişilik oyun yazma deneyiminden ve yazarlığınıza olan katkılarından kısaca bahseder misiniz?*

**Pelin Temur:** En büyük zorluğu, biri sürekli kendinden, hikâyesinden söz ederken onu inandırıcı ve ilgi çekici kılabilmek. Bu kim? Bana neden bunları anlatıyor? Neden bu şekilde anlatıyor? Kalabalık bir oyunda



Pelin Temur

82

oyun kişisi hakkında bilgi alabileceğimiz çok kaynak var sahnede. Tek kişilik oyundaysa oyun kişinin sahnede yapayalnız. Başına bir şey gelmiş, size anlatıyor. Eğer onun başına gelen şey, sahnede sizin başınıza gelen bir şeye dönüşürse yani o anda ve orada bir ortaklık kurulabilirse oyun başarılı oluyor sanırım. Anlatıda en büyük zorluk bence, olmuş bitmiş bir şeyi olmakta olan başka bir şeye dönüştürebilmek. Oyun kişinin yaşadığı şeyin o an, orada başka bir deneyim yaratması. Hem onun için hem seyirci için. Dramatik ironiyle çok iyi oynamanız gerekiyor. Kolaylığı ise -bu zorluğun yanında lafı edilmez ama- tek bir ses bulmanız yetiyor. Oyun kişinin sesini, tavrını bulduktan sonra sadece hikâye ve yapıyla ilgilenmeniz yeterli oluyor. Aslında bu da tam bir kolaylık sayılmaz çünkü bulduğunuz sesin oyun boyunca ikna edici ve ilgi çekici kalabilecek bir ses olması gerekiyor.

**Ali Cüneyd Kılıcıoğlu:** Kişisel yazarlık yolculuğumda hikâye anlatıcılığı üzerinde bir şeyler yapmak istediğim için buna uygun bir form arayışına girdim. Bunu da tek kişilik oyunlar üzerinden yapabilmem için imkânını keşfettim. Hikâye anlatıcılığına yaklaşma sebebim bir tanıklığı aktarma isteği idi. Tanıklık durumunun içinde barındırdığı yük, anlatacak dil kalmadı diyebileceğimiz bir yük, beni cezpt etti. Yazım döneminde kendime “Sahne üzerinde, sahnenin şimdisinde,

neden içinde belleğin tek tek seçtiği geçmiş fragmanlarıyla yüklü bir oyun kurgusu oluşturuyorum?” diye sordum. Bunun yanıtı “tanıklık” durumuydu. Öyledir ya, bir olayı onu yaşayan dinlediğimizde doğru ya da yalan söylesin onunla daha kolay özdeşleşiriz; adalet mekanizmasında “söz tanığın” diye bir tabir var, bunun üzerinden anlatmaya giriştim. Bu tanıklığı aktarma, içinde bir güç barındırıyordu ve ben de bu güçle ilintili bir şeyler yapmaya çalıştım. Öyküde ben-anlatıcı da denen formda yazmak yazarlığıma bir durum/karakter/aksiyon oluştururken içinde derinleşmeme katkı sağladı. Yazdığım metin bir “yarık” oldu ve içine atlamak hem yazmanın imkânını kısıtlayan hem de bu kısıtlamanın verdiği yeni imkânlar açan bir deneyime dönüştü.

**Leyla Yazıcı:** Oyun metni yazarken uyguladığımız birtakım hamleler vardır: Örneğin, o kurmaca dünya içinde, karakterin geçmişine dair bir yaşanmışlığı/bilgiyi izleyicinin bilmesi ve olay örgüsünü o bilgiyle takip etmesi isteniyorsa bu bilgi dolaylı yollardan verilmelidir ki kulak tırmalamasın. Bu sayede seyircinin hikâye sürecine dair muhakeme ve iz sürme pratiği de dinç tutulur -ki seyretme eyleminin en keyif veren taraflarından biridir bu. Bir diyalogla bunu yapmak; karakteri bu bağlamda, bir başka kişi aracılığıyla konuşturmak bana her zaman daha kolay gelir. Tek kişilik bir metinde ise hikâyeyi takip etmemiz için bize sadece bir kişi yardımcı olabilir. Sahne üzerinde kim varsa onun işaretiyle yola çıkarız, onun ardında bıraktığı kırıntıları takip ederek yolculuk ederiz. Kırıntı diyerek bir belirsizliğe de değinmek istiyorum. Çünkü bize “anlatmayı” üstlenen o karakterin de kendi hislerinin, seçimlerinin, değer yargılarının bulunduğunu ve mutlaka “tarafı” olacağını da unutmamak gerektiğini düşünüyorum. Bunun yazarlığa olan katkılarına gelince... Kurmaca dünyanızı yaratırken elbette yeryüzünde bir kişi varmış gibi davranamazsınız. O karakterin çevresini

de düşünmek durumundasınız. Karakterinize çok büyük bir görev düştüğü için onu çok iyi tanımalısınız. Bu da bir döngüyü ortaya çıkarıyor tabii. Düşünsenize; bu karakter, sayısı belirsiz bir izleyici kitlesine anlatacaklarıyla, defalarca rehberlik edecek; bu esnada kahramanlaşma tehlikesine düşmeyecek, son'a dair merak uyandırmak istiyorsa ser verip sır vermeyecek... Bu hem yazan hem oynayan hem de izleyen taraf için büyük bir "challenge", bir cesaret işi bence.

*Bir yazar neden tek kişilik oyun yazmak ister? Örneğin, siz neden tek kişilik oyun yazdınız? Sizi tek kişilik oyun yazmaya götüren süreçten biraz bahsedebilir misiniz?*

**Pelin Temur:** Mek'an Sahne'deki *Bernarda Alba'nın Evi* uyarlamamız tam olarak tek kişilik olmasıyla iddiasını gerçekleştirebilecek bir oyundu zaten. "Kadın rolü, erkek rolü yoktur! Rol vardır" teziyle çalışılmış; *Bernarda Alba'nın Evi* oyunundaki beş kadını bir erkek oyuncunun canlandırması için yazılmış bir oyundu. O oyun bağlamında neden buydu.

*Dil Kuşu*'nda ise masalın sahnedeki imkânlarını denemek istedim. Hikâye anlatıcılığının yani bir yandan çoktan kurulmuş ama bir yandan her anlatılışında yeniden kurulan yapının imkânlarını. Bunun en saf biçimi tek kişilik bir performansla mümkün sanırım. Daha sonra iki kişinin anlattığı bir masal da yazdım. Henüz sahnelenmedi. Ama tek kişilik masal/hikâye anlatımıyla ilgili çalışmaya devam etmek niyetindeyim.

Demek istediğim, her tek kişilik oyunun kendi nedeni vardır. Hikâyeyle, anlatımda tercih edilen biçimle, ekibin durumuyla ilgili nedenler olabilir. Benimkiler, bu iki oyun için bunlardı.

**Ali Cüneyd Kılıcıoğlu:** Malum, sahne metni delikli bir yapıdadır ve sahne performansı ile doldurulur. Metnin delikli olma durumu tek kişilik oyun formunda daha da belirgin. Klasik



diyalog yapısından uzaklaşmak, monolog yapısı üzerinde -kendimce- yenilikler denemek istedim. Metni, hem klasik dramaturginin içinde hem de dışında sallanan bir sarkaca dönüştürmekti amacım, bu yüzden tek kişilik oyunlar yazmaya yöneldim.

**Leyla Yazıcı:** Susan Sontag, anlatıcılığın, hayat deneyimleriyle gelen bilgelikle ilgili olduğundan söz eder. Bilge denince benim aklıma kusursuz, rehberlik eden, danışılan bir profil geliyor. Ancak sahneye uygun bir anlatıcı yaratırken bu karakterin kusurlarının, zaaflarının, trajik hatalarının olması, onun bilge olmasını da önüyor bir yandan. Dolayısıyla sahne üzerinde anlatan karakter, kendi hikâyesinin bilgisi haline geliyor. Bu da tam olarak, o karakterin yaşadığı dönüşümle, kazandığı deneyimle mümkün oluyor. Bunun yanı sıra "anlatmak", ister bedenle ister sözle yapılsın; kadim bir eylem. İnsan en eski zamanlardan beri "anlatıyor", böyle iletişim kuruyor, var oluyor. Hem ilkel hem de güncel bir eylem olan "anlatmak" olmasaydı tiyatro da olmazdı. Tek kişilik oyunun hamurundaki anlatma eylemi, bu anlamda bana "köklere dönmek" gibi geldiği için hoşuma gidiyor.

Tek kişilik oyun yazmanın sebepleri duruma göre farklılık gösterebiliyor. *Babamın Toprakları*'ni yazmaya başladığım andan



Leyla Yazıcı

84

itibaren benim sürecim biraz koşullara bağlı olarak gelişti. Aslında bu hikâyeyi senaryo olarak yazacaktım. Bir arkadaşşıma konuyu anlattığımda çok ilgisini çekti ve bunu tek kişilik bir oyun olarak yazmamı önerdi. Başlangıçta buna pek cesaret edemesem de ufak denemeler yaptım ve metin oluşmaya başladı. Yazma aşamasında Beste'yle (Tunçay) tanıştım; onu Mek'an Sahne'nin *Apaçi Gızlar* oyununda seyrettim. Ankara'dan İstanbul'a turneye gelmişlerdi. Oyunculğunun çok samimi olduğunu düşündüm, hissettim. Sonra elimdeki metne baktım, ona teklifte bulundum. O da kabul etti ve metni aslında Beste'ye yazmış oldum. Şimdi yeni bir oyun yazmaya başladım; o da tek kişilik olacak ve yine bir oyuncuyla yola çıkıyorum.

*Tek kişilik oyunlarda metin ve oyuncunun performansını yan yana koyduğumuzda, sizce hangisi daha önemli? Metin ya da performansın ön plana çıkmasını hangi faktörler etkiliyor?*

**Pelin Temur:** Söz konusu olan tiyatroya öncelikli olan her zaman oyuncu performansdır.

**Leyla Yazıcı:** Metin de oyuncu da sahneleme biçimi de önemli. Birine daha az önem verildiğinde hemen göze çarpıyor çünkü. Ama anlatma eylemini üstlenen oyuncunun

“varlığı” olmazsa, oyuncu metni taşıyamazsa sahne üzerinde metnin hiçbir önemli kalmıyor maalesef.

*Tek kişilik oyun yazarken göz önünde bulundurduğunuz kurallar var mı? Siz metninizi oluştururken neye dikkat ediyorsunuz?*

**Pelin Temur:** Genel olarak bir dramatik metnin gerektirdiği kurallar dışında bir kural yok aslında. Sadece hareket ve ses imkânınız tek kişiyle sınırlı olduğu için bu konularda ayrıca dikkat gerektiriyor. Ve söz ettiğim, oyun kişinin anlattığı deneyimin sahnede başka ve ortak bir deneyim yaratması sorunu var. Yani mesele birinin gelip bir şeyler anlatması değil. Bunu dramatik metin ve sahneleme gerekleri içinde yapması; tiyatroya has bir paylaşım yaratması.

**Ali Cüneyd Kılıcıoğlu:** Kafamdaki oyun dünyasına hizmet edecek işlevsel öğelere dikkat ediyorum, bu da her metinde değişiklik gösterdi, çünkü her oyunumun derdi başkaydı. Şöyleki : *Nefertiti'nin Longplay*'i gerçeklik tabanında absürt tınılar barındıran bir oyundu. Oyun, meselesini, “absürd, dram, kara komedi” durumlarını metne çağırarak aktarıyor. İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı ise sırtına siyasi bir fonu almış “19 Şubat 2001 - 11 Ocak 2002 arası” gerçekçi oyundu. Metnin tarihsel fona gün be gün uyması zorunluluğu bana dramatik çatıyı farklı yerden kurmamı zorladı. *Miss Turkey*'de ise “ne” anlattığımdan çok “nasıl” anlattığıma yoğunlaştım. Sahnenin ve anlatının imkânları üzerine çalışıp her sahnede farklı bir anlatım biçimini kullandım.

**Leyla Yazıcı:** Bu bir kural mı bilmiyorum ancak bir oyun yazıyorsam öncelikle özgün olmasına dikkat etmeye çalışırım. “21. yüzyıldayız ve yazılmamış, üzerine düşünülmemiş konu kalmadı,” diye bir varsayım var. Ancak bir konu da hikâyeye de bin farklı şekilde anlatılabilir. Yazar olarak o konuyu nasıl ele aldığımız, metninizle bugüne dair ne söylediğiniz önem taşıyor.



*Ülkemizde oynanan tek kişilik oyunlara baktığımızda uyarılama oyunların sayısının bir hayli fazla olduğunu görüyoruz. Sizce, edebiyattan ve tiyatro eserlerinden uyarılan oyunlar orijinal metne sahip oyunlara göre neden bu kadar fazla?*

**Pelin Temur:** Yine ancak kendi adıma cevap verebilirim. Sevdiğim bir yazardan uyarılama yapmayı çok seviyorum. Öncelikle dilini çalışıyorum yazarın. Yeterince çalıştıktan sonra onun dilsel evrenini yeniden kurmaya çalışmak, kendi dilimle onun dilinin iç içe geçişini deneyimlemek beni gerçekten çok mutlu ediyor yazarken. Lorca ve Shakespeare çalıştım bugüne kadar. İkisini çalışırken de beni heyecanlandıran başka dilleri denemektir. Ayrıca bitmiş ve bilinen bir metinle çalışmak size başka oyunlar için de alan açıyor. O nasıl yazmış, ben nereye müdahale ediyorum; nereyi ön plana çıkarıp nereyi görmezden geliyorum. Bu oyunlar zevkli tabii yazarken. Oyunun yazıldığı zamanla kendi zamanınız arasında oyunlu bir tünel açmak gibi. Bunun verdiği tarihsellik hissini de önemsiyorum ve seviyorum.

**Ali Cüneyd Kılıcıoğlu:** Tiyatro ve edebiyatın her zaman birbiriyle temas içerisinde olmasına bağlıyorum. Keza buna sinemayı da ekleyebiliriz. Sonuçta anlatım araçları olarak bunların birbirlerinden beslenmesi, devinim oluşturması çok doğal. Uyarılama eserler için kaynak alınan romanların/öykülerin içinde barındırdığı oyun malzemesi de önemli. Mesela 400 sayfalık bir romanı 50 sayfalık metne, üstelik tek kişilik bir oyuna çeviriyorsanız; elinizde karakter derinliği, hikâye, aksiyon, çatışma için yüklüce bir malzeme oluyor; bu da rejiiye, yazara, oyuncuya içinde yüzebileceği geniş bir alan veriyor.

**Leyla Yazıcı:** Hiç uyarılama yapmadığım için çevremde gördüklerimden yola çıkarak birkaç örnek sıralayabilirim: Kimileri, klasik metinleri sahne üzerinde irdelemek, yeniden

yorumlamak için bu yola başvuruyor. Bazen vurgulanmak istenen birkaç cümle, bir metnin uyarlanması için yeterli oluyor. Bazı kimseler uyarlamayı bir “challenge” olarak görüyor ve deniyor. Kimileri de yalnızca bir oyun sahneye koymak için herhangi bir metin seçiyor. Yine kendimden, çevremden ve tiyatro dünyasından yola çıkarak yeni metin yazmak için cesaret toplamanın güç olduğunu görüyorum. *Babamın Toprakları*’nı yazmam iki buçuk sene sürdü. Bu sürecin her gününde metnin başına oturmam; birkaç gün yazdıysam bunun birkaç haftası da metne uzaktan bakmakla geçti. Ancak bu süreçten bir ay bile eksiltseydim daha farklı bir metin ortaya çıkardı. Prova sürecinde de metni değiştirmeyi sürdürdüm örneğin. Hâlâ da eksikler/fazlalar gözüme çarpmıyor değil.

*Son yıllarda ülkemizde tek kişilik oyunlara gösterilen ilgi oldukça büyüdü. Bu durumun sebepleri neler sizce?*

**Pelin Temur:** Sanırım büyük hikâyeler anlatmak için başka araçlar geliştikçe insan insana karşı karşıya gelmek, bu biçimde hikâye anlatabilmek konusunda tiyatronun sahip olduğu güç çekici gelmeye başladı. Şahsen bana çekici geldiğini söyleyebilirim. Diğer anlatım araçlarının gücü arttıkça tiyatro sadeleşmeye başladı diyebiliriz belki.

Biri gelip size hikâyesini anlatır ve siz onun evrenini anlarsınız, ilgi çekici olan bu. Yazar yazarken, oyuncu oynarken, seyirci izlerken o evrenle karşı karşıya gelir. Klasik gerçekçiliğin, belirlenimlerin bütünüyle tespit edilebileceği, insan davranışları üzerine sosyal bir deney yürütülebileceği, insanın ve ilişkilerinin bir tür bilgi nesnesi gibi çözümlenebileceği tezi bu çağ insanına yetmiyor artık sanırım. Yanlış olduğu için değil. Elbette belirlenim var ama özgünlük de var. Belirleyici dışsal etkilerin içeride nasıl yankılandığını duymak istiyoruz sanırım. Bence bireyin diğer bireylerle, kendisiyle ve tabii toplumla arasında yeni bir

ilişkilenme biçimi tanımlamak ihtiyacındayız. Biz tanımlayacağız ve olacak değil; zaten yeni bir ilişkilenme biçimi var; biz onu ifade etmenin yolunu arıyoruz sanırım. Bize kadar gelen -tiyatronun da katıldığı- tartışmaların sonuçlarını göz ardı etmeden, yepyeni olmasa da nüansları netleştirilmiş bir tanım. Her zamanki gibi ilk işaretler sanattan geliyor.

Bir de pratik nedenler var tabii. Ödenekli olmayan tiyatroların bir oyuncunun oyunculukla geçinebileceği kaynağı yaratması çok zor. Aynı şekilde yazar ve yönetmenin de. Dolayısıyla insanlar para kazanabilecekleri işlere vakit ayırdıkları için bir grubun zamanını organize etmesi zorlayıcı olabiliyor. Tek kişiylese daha kolay.

**Ali Cüneyd Kılıcıoğlu:** Yapılan oyunların kaliteli, üzerine oldukça düşünülmüş, iyi oyunlar olmasına bağlıyorum. Ben de sezon içerisinde sahnede izlerken heyecanlandığım, beni çok mutlu eden oyunlar izledim.

Yalnız burada bir parantez açmak isterim. Biz yazarlar bazen imkânsızlıklar nedeniyle tek kişilik oyunlar yazmak zorunda kalıyoruz. Elbette ki kuramsal birikimimiz ve çalışmalarımız sonucu sahne üstünde farklı bir tiyatro dilini oluşturmak istediğimiz için de yazıyoruz, ama ülkemizin koşullarında ekonomik olarak tiyatro yapmanın git gide zorlaştığı bir dönemde dekorsuz/az dekorlu, tek kişilik/az kişili oyunlar yazmamız isteniyor. Ödenekli/özel/alternatif tiyatrolar ne yazık ki bizlerden kalabalık kadrolu oyunlar yazmamızı istemiyorlar, çünkü bu kalabalık kadrolu oyun kontenjanlarını, içeriğinin kalitesine bakmadan, yabancı oyunlara ayırıyorlar. O nedenle üzülerek söylüyorum ki günümüzde çok iyi işler üretebilen oyun yazarlarımız olduğu halde, hepimiz hep az kadrolu/tek mekân/dekorsuz oyunlar yazmaya ve bunun üzerinde kafa yorarak iyi oyunlar çıkarmaya zorlanıyoruz. Umarım sadece “anlatının imkânlarını zorlamak, dramatik yapının dışına çıkmak” amacıyla tek kişilik

oyunlar yazmak zorunda kalırız, zorunda kaldığımız için değil.

Tüm bu konuşuklarımıza bir ek yapmak istiyorum. Oyunculuk deneyimim olmadığı için sadece sezilerime dayanarak bir şeyler söyleyebilirim. Malum, sahne bir karşılaşma alanı: Seyirci ile oyuncunun... Bu, tek kişilik oyunlarda daha büyük bir güce dönüşmekte. Anlatıda oyuncu ve seyirci arasında tuhaf bir yakınlık oluşuyor. Tiyatronun gücü de oyuncunun kendisinde olduğu için insana dair bir gerçeği taşıması daha güçlü oluyor. Karşılaşma anını etkili kılan tek kişilik oyun yapısı, hem seyirci hem de oyuncu için bir çekicilik sunuyor.

Yazar gözüyle izlediğim tek kişilik oyunlar üzerine bir şeyler söylemek isterim. Bir uçuruma dönüşmüş olan sınıfsal ayrımların medya, televizyon, siyaset, spor ve çeşitli iktidar araçlarıyla gizlendiği bir döneme girdik, bu tüm dünyada böyle... İnsanlar dışarıda sınıfsal ayrımın en sert haliyle yüzleşirken sığınağa çevirdiği evinde başka bir dünyayı yaşıyor; o dünyaya dışarının sınıf ayrımı sızdığı anda, bu şiddetle, başka bir yöntemle anında kapı dışarı ediliyor. Bu noktada içinde benim de olduğum günümüzün tek kişilik oyunlar yazan arkadaşlarım genelde bu korunaklı alanda yokmuş gibi sayılan, çeşitli aygıtlarca servis edilmeyen cinsiyet eşitsizliği, şiddet, kentsel dönüşüm, ötekilik, kimlik, dil, ataerkillik, tecrit, ölü bellek üzerine yazıyoruz. Bir toplumsal gerçeği, silinmeden, yok edilmeden, unutulmadan fotoğrafını çekmeye çalışıyoruz. Sonuçta sışramalar ve kopuşlarla tarihimiz ilerliyor ve bu hıza ayak uydurup o hikâyeleri yükleniyoruz, sahneye taşınma süreci hem maddi hem de diğer koşulları daha kolay olduğu için tek kişilik oyunları tercih ediyoruz gibi geliyor bana. Bu canhıraş ortamda, kendi adıma da bir yazım estetiği kurmaya çalışıyorum ama düşe kalka ilerliyorum, tarihimiz gibi...



# Babamın Toprakları

FULDEN AYTAÇ

*Size de kefkefe illeti bulaştı mı?  
İyi düşünün.*

**L**eyla Yazıcı'nın yazıp yönettiği *Babamın Toprakları* da bu tartışmalar için yeni bir pencere açıyor. 2 Aralık 2017'de, Kadıköy Theatron prodüksiyonu olarak prömiyer yapan bu tek kişilik oyun, meselenin de güncelliğini koruduğuna dair bir işaret oluyor.

Oyunun hikâyesi şöyle: Tepelerin ardında bir köyde yaşayan Benav, Düşkün adı verilen yabancının kendisine sorduğu bilmecenin peşine düşer. Ancak bu bilmece sıradan bir bilmece değildir. Eğer cevabı bulunamazsa bütün köye kefkefe illeti yayılacak, insanların içinden çıyanlar çıkacak ve çokça canlar yanacaktır. Benav cevabı öğrendiğinde illetin tam ortasında bulur kendini. Babasının topraklarında doğmuş, ötesini de bilmemiştir hiç. Bu illetin üstesinden nasıl gelecektir?

Sahnede ise tebeşirle çizilmiş bir çemberin içinde, bitkin halde biri yatar. Ötede bir şişe su vardır, zar zor uzanıp kana kana içer. Diğer tarafta da ağırca bir torba. İçinde hikâyeden kalanlar var. "Babamın mezarına mı geldiniz?" diye sorar seyircilere. Biri ölmüş, ancak belli ki mesele henüz kapanmamıştır. "Onun kemiklerini gömmeye geldim, ama önce anlatacaklarım var" der.

Köye gelen esrarengiz adam, ardından bilmeceler, lanetletme tehlikesi yaşayan köylüler, çıyanlar, kefkefeler ile eskiden aile büyüklerinin anlattıklarını anımsatan bir

hikayesi var. Ama hikâyenin meseli, kuşaktan kuşağa geçen lanetler gibi günümüzde de geçerliliğini koruyor. Anlatıcı Benav da bu geleneklerle büyümüş genç bir çocuk olarak köprü görevi üstleniyor. Olayların merak eden, şüphe duyan, sorgulayan bir gencin bakış açısıyla anlatılması seyircinin bakış açısını da etkiliyor ve geleneksel aile büyüklerinin anlattıkları, sonunda çıkarılması gereken dersler olan masallardan sorguladığımız ve ardını öğrenmek istediğimiz bir hikâyeye dönüşerek güncel hâle geliyor. Hikâyenin olay örgüsü ise parçalı bir biçimde kurulmuş. Oyuncu anlatısını bölerek şarkılar söylüyor, bilmeceler soruyor, öte köylüler olarak konumlandığı dinleyicileri ile sık sık konuşuyor, tepkileri ölçüyor, dinleyicilerin kendisine katılmasını bekliyor. Dramatik yapının bu biçimi geleneksel meddahların anlatısına benzese de oyuncunun karakterle mesafe almaması başka tür bir biçim çıkarıyor ortaya. Gerçeklik algısı yaratılarak özdeşlik amaçlanıyor ve bu büyük oranda başarıyor. Ancak günümüz seyircisi için oyun gerçeğini ortadan kaldırmak pek mümkün değil. İtalyan sahnede oynanması da seyircinin mesafe almasına ve oyuncunun seyircilerden beklediği sözlü katılıma karşılık vermemesine neden oluyor. Yine de seyirci kendisine biçilen öte köylüler rolünü benimsiyor ve anlatılanlara kendini kaptırıyor. Bunda oyuncunun da payı büyük. Beste Tunçay, atmosferi kurmada oyuncunun ne kadar önemli olabileceğini

gösterircesine bir performans sergiliyor. Başından geçenleri anlamlandırmaya çalışan hali, köydekilerle ilişkisi, öfkesi, bilmecelere olan merakı ve cevap arayışları ile seyirciyi hikâyeye ortak ediyor. Tanıdık tepki biçimleri ile popüler olarak kullanılan bir dil tercih edilmesi de oyuncunun seyirci ile iletişimini güçlendiriyor. Yazarın bu dili kullanmasında bir diğer tercih sebebi de hikâyeyi güncelleştirmek istemesi olabilir. Öte yandan metinde bu çocuğun bu dili nereden öğrendiğine, bu kültürü nasıl kazandığına dair veri olmayınca seyircinin metindeki boşlukları tanıdık imgelerle doldurmaya çalışması karakterin tiplere dönüşme tehlikesini yaratabilir. Oyuncu jestlerinde dinleyenler ile ilişki kurmak için bu dili kullandığını vurguladığı ve seyircileri kendi meselesine yönlendirdiği için bu durum göze batmıyor.

Karakterin meselesine gelince; görmezden gelmenin gelenek gibi kuşaktan kuşağa aktarıldığı bu coğrafyada Benav bir çocuk merakı ile kendisinden saklananın, sonunda her şeyi kaybetme ihtimali de olsa, peşinden gitme cesareti gösteriyor. Yaşanan olayların üstünü örtme ya da görmezden gelme sorunu kültürel olarak baş gösterdiğinde ve güncel olarak da devam ettiğinde bu durumun üzerine yazılan bir oyun özgün bir hikâye için örnek teşkil edebilir. Biçimden bağımsız olarak, anlatılan hikâyelerin kültürel karşılığının görülebilmesi, görünenin ardındaki fark edebilmek için de seyircinin yüzleşme yaşayabileceği oyunlar kurulması, yüzleşmemiz gereken meseleler üzerinde durulması oyunların anlam katmanını artırabilir. Bu oyun da karakterle birlikte yüzleşme iddiası taşıyan bir oyun. Ancak oyun içinde karakterin yüzleşme durumu ile olayları yeniden yaşama durumu birbirine karışabiliyor. Başta bitkin bir halde, yaşananlara bir son verme amacıyla geldiğini ima eden Benav, küçüklüğünden beri bilmecelere meraklı olduğu için bu bilmecenin



Fotograf: Volkan Erkan

de peşine düştüğünü söyleyerek devam ediyor. Anlatıdan canlandırmaya geçiş ile seyirci o olayların yaşandığı ilk ana dönüyor ve bilmecenin cevabını öğrenmeye odaklanıyor. Kurgu ip uçları etrafından dolanarak ilerliyor ve oyunun sonunda bilmecenin cevabı açığa çıkıyor. Seyircide bilinmeyene dair merak uyandırmak adına tercih edilmiş görünen bu sahneleme biçiminin oyunun başta ima edilen düzlemde kademelenmesine biraz engel olduğunu söyleyebiliriz. Oyun, yaşanan bir olayı anlatmak ile seyirciye göstermek arasında bir yerde duruyor. Canlandırma yöntemi, süreci seyircilere de açmak adına faydalı olmakla birlikte karakterin ilk motivasyonu olan yüzleşme durumundan seyirciyi uzaklaştırabiliyor. Dinleyici olmaktan tanık olma rolüne geçen seyirci, oyuncunun finaldeki tepkisine hazırlıksız yakalanma durumu yaşıyor. Anlatma ve canlandırma yöntemleri tek kişilik oyunlarda seyirci üzerindeki etkiyi de biçimlendiriyor. Bu oyun için seyircide merak duygusu uyandırmak ile karakterin hikâyeyi anlatmasındaki amacı arasındaki denge gözden geçirilebilir. Böylelikle baba topraklarında çizilen çemberin seyircilerle birlikte dışına çıkma yolu aranabilir. İzleyici de buna katılacaktır. Çünkü kefkefe illeti, görmezden gelene de bulaşır.





BİR OYUN ÜÇ BAKIŞ

# Bir Oyun Üç Bakış

## *Pera'nın Zamanı*



89

Fotoğraf: Yücel Kurşun

HAZIRLAYANLAR: EYLEM EJDER-ZEYNEP KIZILGÖL

TEB OYUN BAHAR/2018

# Yaman Ömer Erzurumlu ve Erkan Kortan Pera'nın Zamanı'nı Anlatıyor!

**B**ildiğimiz kadarıyla Pera'nın Zamanı, Pera Palace Hotel Jumeirah yönetiminden gelen talep doğrultusunda, ekibinizin yönetimle girdiği diyalog sürecinin sonucunda ortaya çıkan ve mekâna özel kurgusuyla dikkat çeken bir oyun. Türkiye'de örneğine çok sık rastlamadığımız mekâna özel tiyatroyu hayata geçirme ihtiyacının ekibinizde nasıl doğduğuyla başlayalım. Bu süreçten bize biraz söz eder misiniz?

90

**Yaman Ömer Erzurumlu** (Yönetmen): Anadolu Kültür Derneği'nin TANDEM programı kapsamında başlamış bir süreç. Alman tiyatro topluluğu "Lokstoff!" ile ortak proje üzerinde çalıştığımız bir programdı TANDEM. Ana amaç iki topluluğun güçlü yanlarını bir araya getirmektir. "Lokstoff!" kamusal alanda tiyatro yapma deneyimini, bizler de kadro ve yazım ekibimizi ortaya koyduk. Süreçte kamusal alanda tiyatro yapmanın sahneye karşı farklı olanaklar sağladığını yaşayarak gördük ve benzeri çalışmalara var olan projelere ek olarak devam ettik.

**Erkan Kortan** (Oyuncu): Oyuncu olarak oyunun ortaya çıkış sürecinde fazlaca matematik ile uğraştığımızı söyleyebilirim. 4 oda var, kaç grup olacak? Kulaklıklar, frekanslar, alıcı kaç metrede çekiyor? Ne kadar uzaktan konuşabiliyoruz? Seyircinin serüveni nasıl ilerleyecek? Biz belboyların görevi oyunun bütününe yönelikti. Oyun kusursuz şekilde akmalıydı. Seyirciyi ilk karşılama anından sonuna kadar kurguyu tasarlamaya

çalıştık. Hangi bilgileri ne zaman vereceğiz, nasıl vereceğiz gibi konular önemliydi. Çok eğlenceli bazı kısımları, hazırlayıp genel akış etkilenmesin diye çıkardığımızı hatırlıyorum. Örneğin oyun çok görkemli bir balo ile bitecekti. Yazarların Pera oteli ilk ziyaretlerini hatırlıyorum, çok büyük bir heyecan vardı tüm grupta. Yazılan metinler de aynı bizim rollerimiz gibi prova sürecinde evrildi ve değişti. Bu anlamda yazar, yönetmen ve oyuncunun bir arada olması çok büyük bir avantajdı.

*Mekâna özel kurgulanan oyunların nasıl işlediği üzerine düşünürsek, bu konuyla ilgili öncelikli olarak sormak istediğimiz şey, mekânla metin arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu. Herhangi bir mekânda sahnelenmesi için bir metin yazmakla, metni belli bir mekândan yola çıkarak kurgulamak arasında sizin deneyiminiz açısından nasıl bir fark var? Nasıl bir yol izlediniz? Metin nasıl şekillendi?*

**Yaman Ömer Erzurumlu:** Burada anahtar nokta galiba mekânın da oyunun bir oyuncusu olduğunu akıldan tutmak. Bir mekânda sergilenmesi için bir oyun yazdığınızda mekânın mimarisinin getirdiği olanakları kullanarak farklı bir yerleşim ve izlek yaratabiliyorsunuz. Seyirci ile oyuncuyu farklı uzaklıkta ve şekillerde konumlandırarak etkileşimde değişiklik yaratabiliyorsunuz. Ancak bizim hedeflediğimiz sadece bu değil. Bu ve daha fazlası... Metni belli bir mekândan

yola çıkararak yazdığımızda tüm bu olanakları cebinize koyarak başlıyorsunuz ancak kilit nokta mekân olduğu gibi, yaşandığı haliyle oyunun içinde kullanmak. Yani bir oteldeyseniz odalarına giren çıkan konuklar da oyunun bir parçası. Bir caddedeyseniz sesler, sokak lambalarının aydınlığı, geçen araçlar da oyunun bir parçası haline geliyor. Mekânın belli bir hayatı var akıp giden, siz bunu bozmadan ona uygun ve onun bir parçası olabilecek bir hikâyeye yaratmanın ve anlatının peşine düşüyorsunuz. Bir müzedeyseniz orası öyle değilmiş gibi davranmıyorsunuz da bir müze benim hikâyemde neye dönüşürdü diye soruyorsunuz kendinize.

Pera Palas'ta da durum buydu. Otelin mimarisini, odaları, merdivenleri, balo salonunu gezip gördük. Mekânın ışığını görüp, sesini ve müziğini dinledikten sonra geldik bir araya. Anlatmak istediğimiz otel olmayacak. Burada neler neler yaşanmıştı gibi ilk anda akla gelecek hikâyeleri de atıyoruz. Ana bir çatı hikâyeye kurduk (İzlemeyenlerin keyfini kaçırmamak için detaya girmeyelim) ve bu ana çatı etrafında 4 oda 4 yazar arasında paylaşıldı. Belli ana kurallar kondu. Bir döngü sezdirilecek, süre 15 dakika, seyircinin orada olduğu yadsınmayacak. Bu *landmarklar* etrafında yazarlar oyunları oluşturdular.

*Pera'nın Zamanı'nında hikâyeler korunaklı bir zamana, bir döngüye sıkışmış gibi. Bu noktada seyirciye büyük bir rol/sorumluluk veriyor oyun: Hikâyelerdeki döngüleri sona erdirerek, bu hikâyelerin parçası oldukları ortak belleği/ Pera Palas'ın belleğini temizlemek. "Bahar temizliği" motifi bütün odaların/ hikâyelerin açıldığı ortak alanda çıkıyor karşımıza. Bu motifin sahnelemedeki işlevi ve katkısı hakkında ne söylemek istersiniz?*

**Yaman Ömer Erzurumlu:** En önemli katkısı herhalde seyircinin seyir sırasında kendisini nasıl konumlandıracağını netleştirmesi. Sonuçta vitrine bakar gibi bir

şeyi seyredip gitmeleri değil amaçlanan. Eğer "Bu oyun ancak bu odada bu şekilde oynanır. Bu mekânın dışında aynı etkiyi mümkün değil yaratamaz," dedirtebiliyorsak hedefe ulaşılmıştır. İkincisi, oyuncunun burun buruna olduğu seyirciyi nereye koyacağını netleştirmesi. Bu da oyuncuyu hem koruyan hem zorlayan bir unsur. Koruyan çünkü oyun alanı genişliyor, olanaklar artıyor. Tabii kullanabilen oyuncu için. Zorlayan, çünkü oyuncular bu oynanışa alışkın değil. Bizim ortaoyunu geleneğimiz var tamam ama yeni kuşak oyuncular kaç defa seyirci ile burun buruna geliyor ve cebelleşiyor oyun sırasında bilmiyorum. Üçüncü ve en önemlisi, rolü motifin hikâyeyi ana omurgaya oturtması ve izlekten kopma durumunda tekrar katılabilecek bir ana nokta vermesi. Bu da ayrı hikâyelerin alıp başını gitmesinin önüne geçiyor. Mekânın dağınık kullanıldığı, dağınık tırnak içinde burada, bir oyunda bu tür landmarklara mutlaka yer vermek şart oluyor.

**Erkan Kortan:** Bahar temizliğini açıklamak ve seyirciyi bu temizliğe davet etmek bizim görevimizdi. Bunu her seferinde başardığımızı söylemek yanlış olur ama bu biraz da sosyolojik bir durum bence, etrafımızdaki her şey o kadar gerçek ve somut ki, çoğu insan kendini bu kurguya bırakmak istemiyor. Hatta ilk aylarda bu teklifin seyircide karşılık bulmadığı için kurguyu mu değiştirsek diye alternatif arayışlarımız da olmuştu. Bunu Pera Palas oteline girdikten sonra mekânın güçlü 'aurası' ve karakteri ile seyircide oluşan farklı farklı beklentiler de etkiliyor elbette.

Sanırım sinema perdesinde kabul gören bu tip zaman oyunları tiyatrodaki, hem de seyircinin de parçası olması teklif edildiğinde, zor karşılık buluyor. Ancak sahnelemede bu ilüzyona kendini bırakan seyircilerin mutlu olduğunu ve keyif aldığını gözlemliyoruz.

*Oyunda seyirciyle oyuncunun arasındaki mesafenin fiziksel olarak daralması hatta*

Bellboy rolünde Erkan Kortan



*bazen sıfırlanması söz konusu. Peki, oyuncuyu bu yoğunlukta sıkıştıran bir oyunun altından oyuncu nasıl kalkıyor? Pera'nın Zamani'nde oynamak nasıl bir deneyim?*

92

**Yaman Ömer Erzurumlu:** *Pera'nın Zamani'nde oynamak daha ilk dakikadan başlayan bir son sürat slalom kayak yarışı gibi. İlk başta çok zorlayıcı. Süreçte hep zorlayıcı. Ekibe ilk defa oyuncu olarak katılan arkadaşların tamamı provaları bitirip ilk defa seyirci karşısına çıktıklarında bir şaşalıyorlar. Düşünsenize karşınızda oyununuzu beğenmeleri için uğraştığınız ter döktüğünüz birileri var ve siz onların dudaklarının kenarındaki gülümsemeyi ya da gözlerindeki donuk bakışı bile görüyorsunuz. Saklanacak yer yok. Yüzüne ışık tutulmuş tavşan gibi kalma lüksünüz bile yok. Oyun akıyor ve tek başınızasınız. Oyun sizsiniz. Seyirci elinizden kaçıyor bu hemen o an ve net bir şekilde yüzünüze çarpıyor.*

Bunun tersi de oluyor tabii. Seyirci ile frekansı tuttduğunuzda büyük keyif. Bana göre kullanabilen oyuncu için büyük eğitim. O an, anında ve hemen... Sesinizi nasıl çıkarırsanız, bedeninizi hangi tempoda kullanırsanız, iletişimin seviyesini nasıl kurarsanız nerelere gidildiğini görüyorsunuz.

Her gece üç defa aynıımı baştan yaşıyorsunuz. Baştan. Test. Bir daha test... Seyirci hep farklı. İçeri girerken ruh hali farklı. Süreniz on dakika. Buluştun buluştun. İkinci perdede açılmak, ilk on dakikadan sonra rahatlamak gibi lükslerin yok.

**Erkan Kortan:** *Pera'nın Zamani'nde rol almak bir oyuncu için çok büyük bir keyif. Seyirci ile hiçbir duvar olmaksızın onlarla birlikte hareket etmek hem zor hem de eğlenceli. Bellboy rolü özelinde seyircilerin nabzını tutmaya çalışıyoruz. Dört farklı hikâyeden çıkan farklı deneyimler yaşamış, farklı beklentilerde olan gruplara genele dair ipuçları ve bilgiler verirken bir yandan da seyircilerin ve oyunun nasıl gittiğini anlamaya çalışıyoruz. Odalardan birinde bir sapma olması bize doğaçlama ve durumu düzeltmeye yönelik imkân doğuruyor, o anlar en çok zorlandığımız anlar. Ayrıca odalara müdahale anlarındaki durumlar seyirci ile kurulan birlikteliği arttıran anlar. Kişisel olarak en keyif aldığım an kartpostalların kubbelere atılma anı hatta son oyunlarda mektup yazıp uçak yapıp atılıyor, burada gerçekten herkes büyük bir enerji ile oyuna katılmış oluyor ve Pera Palas'ın kalbine bir not bırakıyor.*

Tüm oyun sergilenirken otelde hayat devam





ediyor tabii, bir keresinde yabancı bir müşteri siz ne yapıyorsunuz dediğinde, “Bahar temizliği yapıyoruz,” diye cevaplamıştım İngilizce olarak, anın absürtlüğüne bütün seyirci gülmüştü.

*Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiden söz etmişken bir de durumu seyirci açısından düşünelim. Pera'nın Zamanı'ndaki hikâyelerin her birinde değişen oranlarda, seyircilere belli “roller” verilerek oyuncular ile birlikte, kurguya dâhil ediliyor. Siz genelde Altıdan Sonra Tiyatro Topuluğu, özeldir Pera'nın Zamanı açısından nasıl bir seyir deneyimi vaat ediyor ya da hedefliyorsunuz? Ayrıca oyunun seyircide nasıl/ ne kadar karşılığını bulduğunu hakkında, şu ana kadarki sahneleme deneyimlerinizden ve seyirci izlenimlerinizden yola çıkarak neler diyebilirsiniz?*

**Yaman Ömer Erzurumlu:** Vaat ediyoruz demek fazla iddialı olur. Hedeflediğimiz, farklı bir izleme biçimini yaşatmak. En azından bunun mümkün olduğunu göstermek. Böyle de olabilir miş dedirtmek. İleride daha da iyisini yapacağız mutlaka. Ve o zaman seyirci garipsemeyecek. Biraz genişletsin algıyı, beklentiyi arttırsın, yeterli. Seyirciyi makul sınırlar içinde bu sanat eserinin içine dâhil

edilmeye davet ediyoruz. Bir orkestranın sizi onlarla çalmaya davet etmesi, ya da bir şarkıcının mikrofonu size uzatması gibi. Hemen orada olup biten ve biricik olan böyle bir an ne değerli düşünsenize. Elbette daha fazla risk alınabilir ama unutmayın kimin ne kadar neye hazır olduğunu bilemediğiniz bir ortamda bu riski almak oyunun genel yapısına zarar verebilir.

Seyircide ne kadar karşılık bulduğuna gelince. Çok farklı tepkiler var. Ama seyircinin ruhu gençleştikçe beğeni yükseliyor. Genç kafalıların daha kolay adapte olup kendilerini içine bıraktıklarını görüyoruz. Hemen katılan da var. Korunaklı dünyasına dokunulduğu için kutsalına müdahale edilmiş kadar keyfi kaçan da... Çok etkilenip hiç böyle bir şey görmedim diyen de var. İlk turdan sonra kaç oda var diye soran da. İyi, zaten sanat eseri de böyle bir seyirci ile buluşmalı. Herkesin bayıldım dediği bir ortamı düşünsenize. Eyvah. Bizim aile gelmiş sadece yani.

Bu kadar riskin alındığı bir oynanış biçiminin tam da böyle olması gerek. Kamusal alanda, birçok alışkanlığa ters bir oyun akışı var. Herkes beğendim derse olmadı derim kendi kendime. Yine rafine bir iş olmuş. Böyle olmamalıydı.

**Erkan Kortan-** Bizim birçok kamusal alan oyunumuzda olduğu gibi bu oyunda da seyircilerde kulaklık var; İstiklal Caddesinde oynadığımız *Yokuş Aşağı Emanetler* oyununda olduğu kadar etkili olmasa da kulaklıkla gerçek mekânda bir oyun takip etmek çok heyecan verici ve ayrıcalıklı bir duygu yaratıyor. Ben de oteldeyim ama aslında başka bir durum yaşıyorum, otelin müşterilerinden farklı bir şey yaşıyorum heyecanı oluşuyor. Otel koridorunda dolaşırken üst kattan şarkı söyleyen bir kadının şarkısını dinlemek farklı bir deneyim. Seyirci fiziksel olarak aktif oyun neredeyse oraya yönelip izlemek zorunda kalıyor. Bu aktiflik oyuna dinamizm katıyor.

*Pera'nın Zamanı'nı 2016 yılından beri oynuyorsunuz. Oyun ilk günden bugüne nasıl bir dönüşüm geçirdi, nasıl aşamalardan geçerek güncel hâline geldi?*

94

**Yaman Ömer Erzurumlu:** Çok güzelleşti. Bir yıl arayla izleyenler oldu. Onların yüzlerinde de gördük. Sözlerinde de duyduk. Doğallaştı. Mekânla bütünleşti. Bazı oyuncu arkadaşlar için iyi bir öğretim süreci oldu. Erkan Kortan'ın ve İhsan Dehmen'in açılıştan seyirci ile bugün kurdukları diyalogu izliyoruz mesela. İlk gününe göre nasıl daha sıcak ve samimi.

Bunun yanında tabii hikâyelerin içinde de değişimler oldu. Eklemeler çıkartmalar gerçekleşti. Hatalarımızı ve eksiklerimizi giderip olanakların getirdiği avantajları daha ön plana çıkartarak bazı hikâyeler baştan kuruldu. Greta Garbo odamızın yazarı Selin Girit yeni bir hikâye ile katıldı örneğin. Bütün bunların seyircimizdeki karşılıklarını takip etmek biz Altıdan Sonra için ayrıca çok çok eğitici.

**Erkan Kortan:** Oyuncu olarak gördüğüm; oyun daha akışkan hale geldi. Bizler daha tecrübe kazandık. Garbo odasında hikâye tekrar yazıldı. Hemingway odasında kast değişikliği oldu. Hemingway odasında laptop

yerine telefonlar kullanılmaya başlandı ve oyun daha dinamik bir hal aldı. Ekip de çok eğleniyor oynarken, bu pozitiflik seyirciye de yansıyor sanırım. Oyun sonrasında odalardaki arkadaşlar seyirciyi konuşuyor oyun sonrasında, aslında aynı seyirci oyunculara da farklı deneyim yaşıyor. Matematikteki çok bilinmeyenli denklemler gibi...

*Son olarak, aklınızda benzer oyun çalışmalarının olup olmadığını sormak istiyoruz.*

**Yaman Ömer Erzurumlu:** Benzer çalışmalar için fikirler var aklımızda. Bir konteynerden dönüştürme tiyatrodan mültecileri konu alan bir projemiz var. Eskidi aslında fikir. Konteyneri kalıcı olarak koyabilecek bir yer bulabilirsek hemen başlayacağız. Bir de bir müzemizi kullanacağımız hikâyeye tasarlıyoruz. Anılar ve bellek üzerine.

Onun dışında tüm şehir sahne aslında. Sürekli şurada şöyle bir şey yapsak. Bu mekânda ne kadar güzel bir oyun olurdu derken yakalıyoruz kendimizi. Mesela Sahafklar Çarşısı'nda bir Kafka yapılırsa izlenmez mi? Bütün o kitapların arasında koşuşturan bir oyuncuyu hayal etsenize bir an.

**Erkan Kortan:** Kamusal alana dair çok düşünce var: Beşiktaş Balık Pazarında, Şehir Hatlarında, müzede geçebilecek oyunlar üzerinde çalışmak istiyoruz. Ancak bu tip oyunlarda mekânı ayarlamak, izinlerini almak, mekân sahiplerini veya yetkililerini ikna etmek en önemli adım. Bu anlamda bize bu imkânı veren Pera Palas'a bir kez daha teşekkür etmek istiyoruz.

---

*"Bir Oyun Üç Bakış" dosyamıza sunduğunuz katkılar için başta bizleri buluşturan Altıdan Sonra Tiyatro genel koordinatörü Gülhan Kadim'e ve sizin şahsınızda tüm Pera'nın Zamanı ekibine çok teşekkür ederiz.*

---



# Her Şeyin Başlayıp Bittiği Yerde

ZEYNEP KIZILGÖL

**K**entin bir yerin(-den/-e), her şeyin başladığı bu yere toplanmaktayız. Sesler, renkler, dokular umursamazca üst üste birikiyor, kulak sesle, göz gözle, ten tenle istemsizce kesişiyor. Silkiniyoruz, arınmaya çalışıyoruz yabancı(-olan)lardan. Hissediyoruz, ensemizde solukları geçtiğimiz yollardan geçiyorlar, üstünde adımları adımlarımızın. Silkiniyoruz, olmuyor; bizi biz yapan(-lar)ı/bize ait olan(-lar)ı yitirme korkusunun içimize saldırdığı tedirginliğin yanı başımızda olmasına alışmışız. Şimdi, bir an önce varmak için yolun sonuna büyüyen tedirginliğimizle hızlanıyor adımlarımız, kaçıyoruz. Kaçıp geldiğimiz, *Pera'nın Zamanı*.

Şimdi karşımızda alabildiğine yükseliyor Pera Palas, alabildiğine yükseliyor zaman, kat kat zaman, içine girdiğimiz ilk anda kendini seyre açarken, seyre açıldığı kalabalığın tedirginliğini de kendinde seyirliğe dönüştürüyor. Ne ihtişamlı bir başlangıç! Neler olup bittiğini anla(-ya)mayan insanların şaşkın bakışları her karşılaşmamızda bizlere eşlik ediyor. Bu şaşkın bakışlarda bir soru: “Kim bu yabancı(-lar)?” Lobideki kısa süreli bekleyişten sonra, bellboyların yönlendirmesiyle zamanımızdan *Pera'nın Zamanı*'a açılan kapı(-

y/-lar)a doğru ilerlerken biz, zaman akmakta ve kalabalık ardımızda kalmakta, kalabalık meraklı, akıllarında o soru.

Kim olduğunu bilmediğimiz adımların üstünde ve altında adımlarımız, şimdi, merdivenlerden çıkıyoruz; aynalarda, tanımadığımız yüzlerin üzerine düşüyor yansımalarımız; Pera'nın her yöne akan zamanının yabancılarıyla her bir basamakta çoğalmaktayız. Yabancı bir zamanın dokunduğu yere dokunuyor ellerimiz, bakışlarımız yabancı bir zamanın bakışlarına değişiyor, yavaş yavaş *Pera'nın Zamanı*'nın yerleştiği, merdivenlerde, hollerde, koridorlarda, salonlarda ve odalarda birikmeye başlıyoruz. Dördüncü kata varınca yavaşlıyoruz, aldığımız yol sona ererken, seslerimizi de kendine katarak akan Pera'nın şarkısı dolduruyor kulaklarımızı, kapı(-lar) dayız.

Şimdi, Pera Palace'ın dördüncü katında, belli döngüleri devam ettiren an(-ı)larda yerleşik hikâyelerin, otelin belleğinde yol açtığı kırılmalarla kurulan oyunlayız. Bu oyun ki, parçası olduğu belleği tedavi etmeyi görev edinmiş kendisine ve döngüleri bozup, “hasta”yı iyileştirmek için yardım istiyor bizlerden. İşte bu çağrıya kulak vererek,

Pera'nın belleğinin odalarına misafirliğe gidiyoruz. Kapı(-lar) açılıyor, bellboyların Pera'nın her yöne akan zamanına yerleşmiş hikâyesinin yol göstericiliğinde, otelin tarihi misafirlerinden olan Agatha Christie, Ernest Hemingway, Franz Joseph ve Greta Garbo'nun odalarının an(-ı)larında birbirlerinden habersizce konaklamakta olan yeni evli bir çiftin, bir Çingene'nin, bir yazarın ve iki hırsızın odalarına varıyoruz. Hikâyeler günümüze yakın zamanlardan, öncesini ya da sonrasını bile(-mediği/-meyeceği)miz, mutlu sona er(-e)meyen bir aşkın, alın(-a)mayan bir intikamın, yazıl(-a)mayan bir romanın ve yapıl(-a)mayan bir soygunun üzerine. İşte bu ol(-a)mamaya/yap(-a)mamaya sıkışmış an(-ı)ların önünde dururken biz, kim olduklarını bil(-e)mediğimizi, kim olduğumuzu bil(-e)mediklerini, beraberce bir bil(-e)memeye sıkıştığımızı fark ediyoruz ve anlıyoruz ki, yabancı(-olan)larla her türlü kar(-ış/-şılaş)ma ihtimaline karşı yedeğimizde durmalı tedirginliğimiz.

Şimdi odalara girmekte, hikâyelerin zamanına, seyir yerinden sahnenin zamanına doğru çekilmekteyiz. Her türlü, biline(-bile) nler içinde gelişme olanağı olan bir ilişki değil bizinkisi, bu yerde, biline(-bile)nler içinde gelişme olanağı bulan bir ilişki mümkün değil. Yol aldığımız zamanların yerlisi değiliz bir kere, her misafirlikte olduğu gibi kuralları ev sahiplerinin belirlediği, kısa süreli bir misafirlik bizinkisi. “Ev sahipleri” bizden, yatakta kimin yat(-tı/-aca)ğını ya da küvette kimin yıkan(-dı/-aca)ğını, kısaca kiminle ne yap(-tı/-aca)ğımızı sorgulamamamızı istiyorlar öncelikle. Sahnede sadece onların koyduğu kurallar geçerli, onların bize biçtiği roller. Kimin adımlarını izle(-di/-yece)ğimizi, kime dokun(-duğumuzu/-acağımızı), zamana neyle/kiminle yazıl(-dığı/-acağı) mızı bilmiyoruz. Kapı(-lar)dan, öncemizin/sonramızın iradesini ve tabii ki yedeğimizde tuttuğumuz tedirginliğimizi ev sahiplerimize

bırakarak geçiyoruz. Şimdi, her zaman yabancı olacağımız yerlere, zamanlara ve insanlara doğru ilerliyor, sahneye çıkıyoruz. Artık yabancı olan biziz. Varlığımız ne kadar rahatsız etmekte olsa da onları, ne kadar silkinmeye, arınmaya çalışsalar da bizden, değ(-di/-ecek) seslerimiz kulaklarına, karşılaş(-tı/-acak) bakışlarımız, dokun(-du/-acak) tenlerimiz ve soluklarımızı enselerinde hisse(-tti/-decek)ler. Onlar için hep, kaçıp geldiğimiz yabancı(-olan)lar olarak kal(-ıyoruz/-acağız.)

Bu yüzleşme(-n/-ler)in ardından, an(-ı)larda döngüsünü devam ettiren önü ya da sonu bilin(-e)meyen bir hikâye olmaya, hikâyelerle sahnelerinde karşılaşmaya hazırız. Onların eşiklerini geçtiğimiz ilk anda sahnelerine çıkıyor, sorgusuz sualsiz hayatlarına dâhil olup, (“ev”/sahne)-lerini işgal etmeye, (eşya/dekor)-larını karıştırmaya, (kıyafet/kostüm)-lerine dokunmaya, sahnede elini kolunu nereye koyacağını bilemez bir hâlde ortalığı altüst etmeye başlıyoruz. Görünmeli mi yoksa görünmez mi olmalı? Sahneyle seyir yeri, kurguyla gerçek arasında nerede duracağımızı şaşırıyoruz. Doğal olarak fark ediliyoruz; fark edildikçe dillerine dolanıyoruz; dillerine dolandıkça varlık kazanıyor, kimi zaman yazılamayan bir romanın ölümü bekleyen kahramanı, kimi zamansa mutlu sona eremeyen hüznü bir aşkın tanığı oluyor, bazen de doğaüstü canlılara ya da hayaletlere karışıyoruz. Her iyi ev sahibinden beklenen bir misafirperverlikle rollerin/oyuncuların bizi evimizde hissettirmeye, hikâyelerin/sahnelerin bir parçası yapmaya dair bu çabaları, ne yazık ki karşılıksız kalıyor; sahnenin/seyir yerinin ne zaman/nerede başlayıp kurgunun/gerçeğin ne zaman/nerede bittiğinin belirsizliğinde, hikâyelerin/sahnelerin sınır(-lar)ında kalıyoruz. Her hikâyenin, farklı bir zaman-mekânda yerleştiği ve farklı bir oyuncu-sahne/seyirci-seyir yeri ilişkisi kurduğu, girilen her döngünün kendi zaman-mekânında, kendi sahnesini/seyir





yerini hazırlayıp, kendi oyuncusunu/seyircisini çağırıldığı, döngülerin her tekrarının kendi rol/sevir deneyimini kurduğu bu yerde bir yabancı gibi duruyoruz. Tüm bu döngülerin aynı anda parçası olamayan, her döngüye eşit mesafedeki, sınır(-lar)daki bu yabancı duruşumuz, hikâyeler için de sahne için de bir tehdit hâline geliyor, onların kurulu düzenlerini bozuyor, döngülerini sarsıyoruz. Şimdi, tiyatroya dair biline(-bile)nlerin olduğu yerde, roller için de, oyuncular için de, seyirciler için de barınabilecekleri güvenli bir yer kalmamış gibi görünüyor.

Artık hem yabancı, hem tanıdık olunan yerdeyiz. Her tekrarda sahneye/sevir yerine, oyuncuya/seviriciye dair ne varsa kurulmakta/yıkılmakta ve yıkılmakta/kurulmakta yeniden, şimdi, burada herkes bir an(-ı)da tanıdık, bir an(-ı)da yabancı. Son gelmekteyken, her yeni misafirle azalmakta yıkılma ve kurulma arasındaki mesafe; son gelmekteyken, daha çok sıkışmaya başlamakta döngüler; şimdi, seyirci, oyuncu ve rol gelmekte olanın farkına varmakta ve bu defa beraberce ortak edinmekte haklı bir tedirginliği. Çünkü yerlerinden edildikçe döngüler ve dağılmaya yüz tuttukça oyun, biz misafirler, hikâyemizden, sahnemizden, sevir yerimizden, beraberce yaz(-ıl)dığımız bu bellekten sürülmekteyiz. Biz, bir an(-ın)ın

misafirleri, şimdinin istenmeyen yabancıları gibiyiz.

İşte bu şekilde sonu gelmekte, Pera'nın her yöne akan zaman-mekânında konakla(-mış/-yan) yeni evli çiftin, çingenenin, yazarın, hırsızların ve bellboyların rollerinin, işte bu şekilde sonu gelmekte onları kendi zaman-mekânlar(-ında/-ına) taşıyan oyuncuların, işte bu şekilde sonu gelmekte sonu(-nu) getirmeyi kendisine görev edinmiş oyunun ve işte bu şekilde sonu gelmekte sevirin ve sevircinin, biz de tüm bu sonların ardından kapılarını çekmekteyiz. Şimdi ayrılırken dördüncü kattan, adımlarla, yüzlerle, seslerle, bakışlarla, yaz(-ıl)dıklarımızla ortak bir belleğe, merdivenlerden iniyoruz. Her bir basamakta, roller hikâyelerini, oyuncular sahnelerini, seyirciler sevirini terk ediyor, her bir basamakta, bu gidiş gidenler(-de/-e), bu gidiş biz(-de/-e) birikiyor. Bizi biz yapan(-lar)ın/bize ait olan(-lar)ın sınırları yitmekte, şimdi yabancı(-olan)larla birlikte, onlarla birikerek kurulmakta zaman ve en az başlangıçtaki kadar ihtişamlı bir son için, balo salonuna inilmekte. İşte bu şekilde *Pera'nın Zamanı*'nın Pera Palas'taki sonu gelmekte.

Balo salonuna vardığımızda, oyun boyunca bizimle olan Pera'nın ruhu son giden misafirle birlikte el çekerken bizden, yaz(-ıl)dığımız



zaman-mekânların belleğindeki tüm önceler ve sonralar, önceki ve sonraki tüm yabancılar bizimle şimdi ve biz iki saat önceki biz'e en yabancı hâlimizleyiz. Artık bizi biz yapan(-lar) ın/bize ait olan(-lar)ın sınırları silinmiş, şimdi, biz silkilerek arınılmaya çalışılan yabancı(-olan), şimdi, bize karşı yedekte tutulmakta tedirginlik. Zaman aynı zaman, lobide bekleyiş yine kısa süreli, kalabalık hâlâ meraklı, hâlâ bakışlarında aynı şaşkınlık ve akıllarında o soru. Ve o soruya yanıt vermek, başlangıçta olduğu gibi sonda da zor.

Şaşkın bakışlardan ve meraklı yüzlerden kalan yanıtız sorumuz ve biz Pera Palas'tan ayrılmaktayız. Şimdi karşımızda alabildiğine uzanıyor kaçıp geldiğimiz sokaklar, alabildiğine yayılıyor zaman, yan yana zaman, içine girdiğimiz ilk anda bu defa başlangıcı ve sonu belirleyecek bir farkla kendini seyre açarken, seyre açıldığı kalabalığın tedirginliğini de kendinde seyirliğe dönüştürüyor. Ne ihtişamlı bir son! Artık tüm zamanlar eşit uzaklıkta/ yakınlıkta, artık herkes yabancı/tanıdık, artık biz bir an(-ı)da yabancı/bir an(-ı)da tanıdık. Şimdi istemsizce ve iradesizce bizde misafir tüm sürgünler, biz de onlarda. Şimdi bütün zaman çekimleri üst üste birik(-ti/-iyor/-ecek), ayrı ayrı ve hep beraber bir belleğe yaz(-ıl)dık, yaz(-ıl)ıyoruz, yaz(-ıl)acağız.

İşte her şeyin başladığı yerde duruyoruz, her şey burada bitiyor. Şimdi, sesimizde başka biri, gözümüzde başka biri, tenimizde başka biri; şimdi, bir yabancı adımlarımızın üzerinde adımlarımız; şimdi, birimiz olmadan diğerinin mümkün olamayacağı, birimiz olmadan mümkün olamayacak bir belleğin parçalarını ve her şeyin başlayıp bittiği bu yerden, şehrin her bir yerin(-de/-e) dağılmaktayız.

*Pera'nın Zamanı:* Yazanlar: Gülhan Kadim, Seda Özen Yürük, Selen Örcan, Selin Girit, Yaman Ömer Erzurumlu / Yöneten: Yaman Ömer Erzurumlu / Sahneleyen: Altıdan Sonra Tiyatro (Pera Palas işbirliğiyle) / Oynayanlar: Aslı Can Kortan, Cenk Hakan Köksal, Eren Demirbaş, Erkan Bayşav, Erkan Kortan, Hakan Emre Ünal, İhsan Dehmen, Merve Öztoprak Kantarcı, Seyfi Erol / Yardımcı Roller: Eyüp Çelik, Güray Doğru, Samet İlci / Proje Koordinatörleri: Can Erol, Gülhan Kadim / Kostüm Tasarımı: Seda Özen Yörük / İşitsel Tasarım: Onur Kahraman / Teknik Tasarım: İhsan Dehmen / Fotoğraflar: Yücel Kurşun / Afiş Tasarım: Önder Sakıp Dünder / Şarkılar, Söz ve Beste: Burçak Çöllü



# Seyirci İzlenimleri

## Öğrenci, 28 Yaşında

Bu oyun bende şaşkınlık, hayret, hayranlık ve rahatlama duygusu bıraktı. Pera Oteli'ni gezmek, onun tarihini, yaşantısını hissetmek çok güzeldi. Müze mi geziyorum yoksa oyun mu izliyorum bilemedim. Belki her ikisi birden. Odalarda tanık olduğumuz hikâyelerdense koridorda diğer seyircilerle bulduğumuz anlardan çok keyif aldığımı söyleyebilirim. İki otel görevlisi oyuncu muydu, yoksa gerçekten otel görevlisi mi başlarda anlayamadım, çok sıcak, çok gerçeklerdi. Özellikle kâğıtlara aklımızdan geçeni yazıp okuduğumuz, sonra hep birlikte koridor boşluğuna bıraktığımız zaman gerçekten kendimi oyunun bir parçası, oradaki herkesi de arkadaşımış gibi hissettim. Belki biraz komik gelebilir. Oyun sonunda oyuncularla beraber oteli boşaltıp hızla merdivenlerden inerken, okul yıllarında tatbikat yapılırdı ya onu anımsadım, hani hem gerçekmiş gibi ama değil, yüzümüzde hafif bir gülümseme olur, telaş içinde eğlenerek çıkardık ya okuldan ama görev tamamlanınca alkışlardık. Çünkü hem kendimizi hem okulu kurtarmış gibi olurduk. O günleri, o duyguyu, öyle bir masumiyeti anımsattı bana.

## Öğretmen, 42 Yaşında

Benim bu oyunu seçmemde belirleyici olan itiraf edeyim ki oyunun Pera Palas'ta oluşuydu. Hakkında çok şey duyduğum otelde tiyatro izlemek nasıl olur sorusu beni heyecanlandırdı. 'Bellboy'un bizi aşağıda karşılayıp asansöre yönlendirmesiyle oyuna dahil olduğumuzu ve Bellboylar'ın da oyunun parçası olduğunu ve onlar için oyunda ayrı bir bölüm yazıldığını oyunu izledikten sonra öğrenecektim. Ve bu durum oyun bittikten sonra Bellboylar'ın bizi yolcu etmesiyle de sürecekti. Yani mekânın yanında bizim de oyunla bu şekilde ilişkilendirilmemiz hoşuma gitti.

## Araştırma Görevlisi, 35 Yaşında

Öncelikle Pera Palas gerçekten çok etkileyici bir mekân, geçmişini düşündüğünüzde adeta Beyoğlu'nun kalbi gibi. Oyunu izleyene kadar otelin içini görme imkânım olmamıştı. Kapısından girdiğim andan itibaren otel beni büyüledi. Doğrusu oyunu izlemeye de bu büyü'nün etkisi altında başladım. Böyle tarihi bir mekânı dolaşırken bir de oyun izlemek fikri oldukça hoşuma gitti. Arada sırada zamanda yolculuk yapıyormuşum gibi bir hisse kapıldım. Örneğin Agatha Christie ile aynı odada olduğunuzu düşünmek bu hisse kapıldığım anlardan biriydi. Bu hissi en çok kuvvetlendiren galiba bellboylarla birlikte olduğumuz zamanlardı. Ayrıca bir de keşfetmenin verdiği çocukça bir heyecan vardı hepimizde. Böyle yaramaz bir çocuk gibi ortalığı karıştırıp durduk, sanki orası bizim oyun alanımızdı. Aramızdan daha oyun başlamadan odalara dalanlar ve kibarca çıkartılanlar bile oldu. Kapıların ardında bizi neyin beklediğini bilmeden girmek istemedik galiba odalara. Hazırlıksız yakalanmak fikri bizi biraz korkutmuş olabilir. Yaşadığımız şeyin yeni bir şey olduğunun farkındaydık çünkü. Sanki çoğumuzda bu yeni şey için buradaydı. Aradıklarını buldular mı bilmiyorum. Ama odalarda oyuncularla bu kadar iç içe olmak, daha önce böyle bir şey yaşamamış olanlar için oldukça heyecan vericiydi. Bu yüzlerinden belli oluyordu. Bence bu heyecan hikâyelerin dağınıklığını toplamaya yetmedi. Hikâyelerin birbirleriyle ve otelle kurdukları bağ daha kuvvetli olmalıydı sanki. Mekânın kendisi oyunu gölgelemiş gibiydi ya da ben mekânın etkisinden bir türlü kurtulamadım. Bunun da etkisiyle kendimi sürekli bir zaman makinesinde hissettim. Böyle, tesadüfen zamanlar arasında yolculuk yapan, gittiği yerleri birbirine katan bir zaman kâşifi gibi. Sanki zaman oyun alanımdı.



# BGST-Zabel Oyunu

## Seyircili Söyleşi

BANU BAŞKAYA

100

**M**oderatör (Tijen Savaşkan): Öncelikle hem gruba hem de katıldığımız için sizlere teşekkür ediyorum. *Kadın oyunları*yla *feminist oyunlar* arasında biraz fark vardır. *Kadın oyunları*, konusu kadın olan oyunlardır ancak daha eril dramaturjilerle de oynanabilmektedir. *Feminist oyunlar* ise özel bir dramaturji gerektirir. Bu grup yıllardır bunu hakkıyla başarmış. *Zabel*'i de bu anlamda çok iyi kotarmış durumda. Onun için bu oyun için bir feminist oyun diyebiliriz herhalde. Oyunun arkasında ciddi bir araştırma ve farklı bir dramaturji anlayışı var. Daha doğrusu farklı bir algılamaya açık bir dramaturji var, ki biz kadın oyunlarıyla feminist oyunları bu şekilde ayırabiliyoruz.

Ben önce gruba çalışma süreçleriyle ilgili bir soru sormak istiyorum. Onlar konuştuktan sonra sonra sizlerden gelen sorularla söyleşimiz ilerleyecek. Evet neden *Zabel*? Nereden buldunuz *Zabel*'i? *Kadın öyküleri görünmezdir* biliyoruz. Tarihin sayfalarında genelde yok olur, yok edilir, ya da hiçbir şekilde ilgilenilmez ve unutulur. Ama *Zabel* ortaya çıkmış, kendini temsil edebilecek hale gelmiş. Neden *Zabel*?

**BGST (Duygu Dalyanoğlu):** Öncelikle biz BGST'de feminist tiyatro oyunları çıkarıyoruz. Aslında *Zabel* de bu geleneğin bir devamı. Bu çıkardığımız oyunlar bazen gerçek hayat

hikayelerine dayanıyor bazen hayal ürünü olabiliyor. Bu oyunun diğer oyunlardan tek farkı, aslında geçmişte yaşamış, bire bir tanımadığımız ama çok okuduğumuz bir karakterin hikâyesini anlatmamız. Bu fikir üç sene öncesine 2015'e dayanıyor. O yıl Boğaziçi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Kulübünde *Zabel Yesayan*'ın hayatı ve yazdıkları üzerine bir çalışma başlamıştı. Biz de tiyatro topluluğu olarak bu araştırma çalışmasından hareketle bir oyun çıkarabilir miyiz diye düşündük. Özellikle oyunun ilk perdesini oluşturan, *Zabel*'in kendi çocukluk anılarını anlattığı





*Silahtar Bahçeleri*'nin üzerinde yoğunlaştık.

“Neden *Silahtar Bahçeleri*?” diye soracak olursanız, *Silahtar Bahçeleri*'ndeki bu hikâyeler çok canlıydı ve bugüne birçok şey söyleyen tamamen kadın anlatılarının ağırlıkta olduğu bir metindi” diye cevap verebiliriz. *Silahtar Bahçeleri*'ni okurken “acaba bunu sahneleyebilir miyiz?” dedik. Bir yandan da 1915'in yüzyıl dönümünde bunu yapmak nasıl olur diye düşündük ve üzerine çalıştık. O yıl 8 Mart'ta bir gösterim yaptık. O gösterim daha çok Zabel'in çocukluk ve gençlik anlarına odaklanan bir gösterimdi. Ardından bunu aslında BGST'de profesyonel bir oyun olarak ele alıp bütün hayat hikâyesini anlatabilir miyiz sorusu ortaya çıktı. Ve o soruya cevap aramaya başladık.

**Tijen Savaşkan:** *Metni oluştururken nelere dikkat ettiniz?*

**BGST (Aysel Yıldırım):** Çalışmalarımızda metni oluştururken şundan hareket ettik. Önümüzde bir hayat hikâyesi vardı. Onunla ilgili birçok şey okuduk ve bu konuda araştırmalar yapan araştırmacılarla görüştük. Elimizde Zabel Yaseyan'ın hayatına dair çok canlı anlatılar olduğu kadar bir o kadar da eksikler vardı. Bazen ikinci ağızlardan anlatılanları, bazen kendi ağzından anlatımlarını, bazen de yazdığı mektuplardan veriler topladık. Bu hayat hikâyesi içerisinde nasıl bir oyun mantığı kurabiliriz diye düşündüğümüzde de işte oyunda da gördüğünüz ikili bir oyun yapısı oluşturduk. Son yıllarında Stalin'in büyük temizlik döneminde içeri alınan Zabel'in o sorgunun karanlığından ve ağırlığından kaçmak için geçmişe döndüğünü ama geçmişte de bazen hoş anılarının bazen de ağır deneyimlerin onun peşini bırakmadığını anlatan bir kurgu yapısı tercih ettik.

Bunun bir sebebi de aslında Zabel'in hayat hikâyesinin çok çarpıcı olmasıydı. 1915'in 24 Nisan'ında kaçaklar listesinde yer alan tek kadın olduğu söylenen Zabel Yaseyan, biraz

şansı ve biraz da cesareti nedeniyle bir şekilde kaçmayı başarıyor. Ve aslında sonrasında da sürgün hayatı yaşayıp tam birikimini deneyimini aktaracağı bir döneme geldiğinde Sovyetler'e yerleşmeye karar veriyor ancak bu sefer de orada suçlu ilan ediliyor. Bu aslında dönem için çok çarpıcı ama bugün de entellektüellerin, aydınların ve belki de bizlerin yaşadığı deneyimlere bir şeyler söyleyen bir hikâye. İşte bu hikâyeden yola çıkan bir yapı kurmaya çalıştık.

Kaynak olarak kendi romanlarından, köşe yazılarından faydalandık. Zaten oyunun büyük bir bölümü özellikle ilk perde “Gerçekten orası benim cennetim” dediği *Silahtar Bahçeleri* romanından seçildi. Sovyetler Birliği'ne dönüp, bütün o zorlu ve çetin yılların ardından tekrar bir ütopya gibi oraya tekrar ayak bastığında (henüz büyük hayal kırıklıklarıyla karşılaşmadan önce) aslında bütün hayatını yazmak niyetiyle başladığı romanı *Silahtar Bahçeleri*.

Zabel Yaseyan, sonra ikinci cildi yazıyor ancak elimize hiçbir zaman geçmiyor bu kitap çünkü ya gerçekten yok ediliyor ya da Stalin döneminde saklanıyor. Biz bunu oyunda sorgu sahnesinde belirtiyoruz.

*Yıkıntılar Arasında* adlı bir eseri var Zabel'in. Bu oyunda ondan da alıntılar yaptık. Adana tanıklığını yazdığı bir kitap. Adana'ya Patrikhane'nin görevlendirdiği bir heyetle raportör olarak, bir anlamda da yaraları sarmak ve yetimhane açmak üzere gönderiliyor Zabel. Orada yazıyor bu romanı. *Yıkıntılar Arasında* felaket edebiyatının en iyi örneklerinden biri olarak gösteriliyor sonra. Oyunda sadece bu felaketi değil de Zabel Yaseyan'ın, orada kurmak istediği o güzel ortamı ve bu çabanın nasıl engellendiğini... Ardından Türkçe'ye çevrilen *Sürgün Ruhum* adlı yine güzel bir kısa romanı (novellası) var, oyunda onun izlerini de görmeniz mümkün. Bir de *Meliha Nurim Hanım* adlı Çanakkale cephesindeki bir kadını anlattığı bir romanı var. Bunların hepsi

otobiyografik izler taşıyan romanlar dolayısıyla bizim oyunumuza da çok fazla şey sundu. Zabel Yeseyan bir okul gibiydi bizim için. Üç senelik süreçte onun hayatını irdeledik. Tüm bu romanları okuyarak bazı boşlukta kalan noktaları kendi hayal gücümüzle doldurmaya çalıştık ve böyle bir hayat hikayesi ortaya çıkardık.

**Tijen Savaşkan:** *Biraz da dramaturjiden bahsedelim. Örneğin, komik, stilize oyunculuklar bazen bizi şaşırttı oyun boyunca. Acıklı ve ağır bir hikâyeye izlemeyi beklerken neşeli, komik sahnelerin varlığı ile şaşırdık. Bu tip oyunlardaki kadın öyküleri genellikle ağır anlatılır. Hayat başlar, hep kötü şeyler olur ve kötü sonla biter öyküler. Ama o kronolojiyi kestiğiniz, farklı bir biçim dendiğiniz zaman ya da sonu önceden gösterip geriye doğru gittiğinizde seyirci düşünmeye başlar. Yani araya mesafe koyduğunuzda seyirci o kadın öyküsüne üzüleceğine oradaki olumlu şeyleri ya da ardındaki otoriter, eril yapıları görmeye başlar. Kuramsal anlamda böyle bir feminist dramaturji modeli var. Siz nasıl yorumladınız, düşündünüz bu komik olayları, neşeli zamanları? Örneğin, oyunda anlattığınız gibi Zabel'in düşük olduğu zamanlar vardı ama biz o epizotlarda olumlu şeyler de gördük. Yani Zabel'in, Zabel olma sürecini gördük diyebiliriz. "Politik Zabel", "edebiyatçı Zabel", "anne Zabel" gibi. Ama bütün bunların ona kattıklarını, kayıplarını ve kazançlarını, ödediği bedelleri göstererek aslında eril, otoriter sistemleri de sorgulamış olduk. Aksi halde bireysel öykünün ardındaki bu yapılar asla açığa çıkmaz, sadece acı bir kadın öyküsü ortaya çıkardı. Onun için farklı bir dramaturji ve feminist bir dramaturji kadın öykülerini farklılaştırır, bambaşka boyutlar ekler diyoruz. Bunu yaparken siz bunları nasıl düşündünüz? Komik sahnelerle denge nasıl sağlandı?*

**BGST (Aysel Yıldırım):** Kısaca şunu söyleyebiliriz, aslında Zabel'in hayat hikayesi

burada bizim dendiğimiz oyunların en trajik olanı. Sonuçta çok hassas bir konuya giriyorsunuz, bu konu da çok ciddi ve büyük bir acı. Bizim de yüzleşmemiz ve hesaplaşmamız gereken bir konu olmakla birlikte aslında Zabel'in hayatı üzerinden anlattığımız da "yaşam" dediğimiz şeyin biraz da böyle bir şey olduğu. Acısıyla tatlısıyla. Zabel'in hayatı yaşama biçimi oldukça mücadelecisi. En zor anlarda bile nefes alıp, yüzüne vuran rüzgarın kendine güç verdiğini söyleyen, zorluklar onun üzerine geldikçe güçlenen bir kadın Zabel Yaseyan.

Oyunda Zabel güzel anılara gitmeye çalışıyor. Hayal kuruyor. O ütopyasını, kafasında güzel dünya ile karanlıkla mücadele etmeye çalışıyor gibi bir hikaye de var. Hayatın kendisi de böyle. Hem komik hem trajik geçiyor. En trajik olan, 1915 yılında yaşadığı o gecede bile bir sürü komik şey oluyor. Hayatın kendisi de böyle değil mi? Bu durum da belki duyguları çok daha açığa çıkararak bir yapı ortaya çıkarıyor. Feminist dramaturji açısından da hayatındaki kadınları güzel hatırlıyor. Maması, Yayası ve diğerlerini. Ve hepsinin de kendine bir şey kattığını söylüyor.

**Tijen Savaşkan:** *Oyunculuk ve çalışma süreci nasıldı? Bir yönetmen var mıydı örneğin?*

**BGST (Beril Sarıaltun):** Metin yazımından iki kişi sorumluydu. BGST'de bizim genel olarak yöntemimiz, oyunlarımızı çıkartırken daha kolektif bir oyunlaştırma şeklidir. Bunda bir metin yazım süreci de var tabii. Aynı şekilde biz sahne üstünde metinlerimizi çalışırken, her oyuncu belirli bir hazırlık yaparak gelip bir malzeme sunar. Süreç böyle işler. Sahne ve masa başı son halini alana kadar paralel gitti diyebiliriz. Hâlâ bu süreç devam ediyor.

Feminist dramaturjiyle de alakalı bir konu daha var aslında. Zabel, metinlerinde özel alanında ailesini anlatıyor. Genelde özel alanda, sıkışmış, mutsuz, depresyon halinde



Nihal Albayrak, Duygu Dalyanoğlu

görünebiliyor. Aslında kamusal alanda yakalayacağı özgürleşmeyi, güçlenmesini de özel alanında kuruyor. Mesela yayasıyla yaşadığı karşılaşma, ya da annesiyle. Bu kadınlar sıkışmış, mutsuz kadınlar gibi düşünülebilecek bir noktada olsa da Zabel, sosyalist, feminist bir figür olarak onlardan aldığı güçle kamusal alana çıkıyor. Oyun belki bu şekilde de okunabilir. İlk perdede yaya'nın, ilk defa sokağa çıktığı anda yaşadığı aslında çok büyük bir olay var. Kadınların hikâye boyunca dışardaki hayatla bir mücadelesi var ve içeride birbiriyle bir dayanışma içindeler. Bu ikisi birlikte ilerleyerek kurguyu oluşturuyor da diyebiliriz.

**Seyirci (Zehra İpşiroğlu):** Müthiş bir oyun izledim kendi adıma kutluyorum. Çok güzel sahnelenmiş bir eser. Ayrıca gösterdiğiniz emek yaptığınız çalışma kendini o kadar güzel hissettiriyor ki oyun boyunca, sizi tekrar kutluyorum. Çok etkilendim oyundan. Hem seçtiğiniz öykü, sunuş biçiminiz, tüm sahneleme, her kişinin her tipin Brecht'in deyimiyle bir *gestus*'u var. Bir davranış biçimi

var. Onların çok güzel, çok belirgin bir şekilde ortaya çıkması, karikatürleştirme, bunlara bütüncül olarak baktığımda oyunu soluk soluğa izledim. Tempo hiç düşmedi. Sonuçta iki saat izledik bu oyunu. Oyundaki iki düzlem çok güzel iç içe girdi. Belki Stalinist, Zabel'i sorgulayan oyuncu daha sert daha rahatsız bir sertlikte olabilirdi diye düşündüm. Bu oyuncu bana daha yumuşak ve feminen geldi. Ama gene de o baskılı dönem çok yoğun hissediliyordu. Siz demin konuşmada da değindiniz, bugün yaşadıklarımız da bize bir çok şey hatırlatıyor. Geçmişte olan bu olay, Ermenilerin yaşadıklarının ötesinde, bizim bugün yaşadığımız baskıları da anımsatıyor ve bugüne de getiriyor. Aynı zamanda ne kadar şiddet dolu bir toplumdan ve kültürden geldiğimizi de hatırlatıyor ama kör gözüme hatırlatmıyor. Karikatürleştirerek, yabancılaştırarak, komikleştirerek... Bu şekilde iç içe yoğrulması müthiş etkileyici. Bir de en etkili olan şeylerden biri de BGST de hep olan bir şeydi aslında, oyuncuların birinin sivriilmemesi. Grubun bütüncül bir

enerji içinde, birbirini tamamlaması yani tam tamına bir ekip çalışması. Uzun bir süredir BGSTnin oyunlarını yurt dışında yaşadığım için izleyemiyordum . Bu belki de -öteki oyunlara haksızlık olmasın ama - BGSTnin en çarpıcı oyunu diyebilirim. Hatta son yıllarda Türkiye’de izlediğim en çarpıcı oyunlardan biri. Şunu sormak istiyorum. Nasıl bir çalışma sürecinin içindesiniz?

**BGST (Duygu Dalyanoğlu):** Tüm oyun kadrosu mezunlardan oluşuyor. Herkesin mezuniyet yılları farklı. Deneyim farkı var oyuncular arasında. Bu oyun vesilesiyle birlikte çalışıyor bu grup diyebiliriz. Bir de hepimiz Boğaziçi Üniversitesi’nde öğrenciyken minimum dört yıl tiyatro ile uğraştık. Mezuniyet sonrasında bu grubun çoğunluğu oyunculuğu, profesyonel olarak bir mesleki tercih olarak da seçti. Mezuniyet sonrası bir derinleşme ve uzmanlaşma süreci oldu. Bu tabii sadece oyunculuk anlamında değil, oyun yazımı, rejî alanlarında da deneyim kazanma devam ettik. Üniversite döneminde başlayan kumpanya modelini bu süreçte de korumaya devam ediyoruz. BGST’de mesleğini yapıp bir yandan da oyunculuğa devam eden arkadaşlarımız da var.

**Seyirci:** Oyunu bir yıldır oynuyorsunuz değil mi?

**BGST (Duygu Dalyanoğlu):** Mart 2018 de bir yıl olacak. Bu, 24. gösterim.

**Seyirci:** Tepkiler ne oldu? Eleştiri yazıları çıktı mı?

**BGST (Aysel Yıldırım):** Oldu. Genel olarak baktığımızda şu vurgulanıyor. Ermeni meselesi gibi hassas bir konuyu işlerken bile burada seyirciyi karşınıza almıyorsunuz, yani bu rahatsız edici bir şeye dönüşüyor dediler. Bu konuda çok farklı görüşler var. Aslında bunda Zabel’in kendi karakteriyle ilgili de bir durum söz konusu. Kendisi Ermeni milliyetçisi değil, hümanist yurtsever bir kadın. Aslında en zor zamanlarında bu kimliğiyle çarpışmış gibi bir durum var. Bizim yaklaşımımız da bu yönde.

Genelde bu konunun bu kadar incelikli ve hassas biçimde işleniyor olması izleyenlerin beğenisini topluyor. Ama çok farklı kesimlerle de karşılaşmadı bu oyun. Bursa’da bir gösterim sırasında bir iki seyirci sahnedeki herkes de Ermeni’ydi demiş. Burada bir Ermeni hikayesi izliyorum duygusuyla yaklaşan seyirciler de oluyor.

Bir seyircimiz de şunu söylemişti “çok zor bir dönemde kendim, kişisel anlamda zorlandığım bir anda gelip oyunu izledim ve şunu gördüm; Zabel diye bir kadın çıkmış tarihin bir döneminde ve bütün o zor koşullarda bir mücadele vermiş, etrafından güç alarak”. Kendini Zabel’e benzeterek “Bu durum bana güç verdi” demişti.

Tabii böyle seküler kesimlerle karşılaştığında bu duygudaşlığı yaşıyoruz seyircimizle. Bu sezon turne planlarımız da var. Repertuarda uzun süre tutmayı düşünüyoruz Zabel’i

**Seyirci (Emre Alpun):** Zabel’i tanıma sürecim 24 Nisan’la olduğu için bu oyunda 24 Nisan’ın yetersiz kaldığını gördüm ve hatta rahatsız oldum. Seyirciyi de rahatsız etmesini bekledim. Tam tersine hastane sahnesinin komikliği 24 Nisan’ı tersine tabulaştırdı. Bir de sorum var. Hangi oyunculuk metodlarıyla çalıştınız? Bir de dekoru hazırlama aşamanızı merak ediyorum.

**BGST (Aysel Yıldırım):** İlk yorumunuza dair: bizler soykırımı anlatma noktasında Zabel Yesayan’ın diline öykündük. Zabel de romanlarında bir kere bile soykırım demeden aslında hep soykırımı anlatır. Onun romanlarını okuduğunuzda soykırımın sonuçlarını iliklerinize kadar hissedersiniz. Sürgün Ruhum, Son Kadeh, Meliha Nuri Hanım, Silahtar Bahçeleri, her biri soykırım edebiyatı örnekleri. 24 Nisan gibi bir eşiğin ardından yazılmış romanlar oldukları için böyleler. Biz de Zabel gibi yapmaya çalıştık. Acıyı değil sonuçlarını merkeze aldık ve iritasyona değil özdeşleşmeye dayalı bir dil kurmaya çalıştık. Çünkü seyircimiz açısından



çok tabulaştırılmış ve uzaklaştırılmış bir konu soykırım ve orada ortaya çıkan acı. Bu acıyla yüzleşmeleri için, onları irite etmek de tercih edilebilir tabii, “bilmiyorsunuz, neler yaşandı görün” de denebilir ama biz bunun yerine bu hikayeye Zabel’in yaşam öyküsü üzerinden “yakınlaşmalarını”, özdeşlik kurmalarını istedik. Bir de mizahın da bu noktada çok etkili bir araç olduğunu düşünüyoruz, o nedenle hastane sahnesinde, 24 Nisan gibi seyircimiz açısından çok çekişmeli bir geceyi anlatırken, dozunda bir mizah kullanmayı tercih ettik. Ve de iki halkın insanları arasındaki yakınlaşmayı merkeze aldık.

Bir de 1915’i tek bir sahnede anlatmak yerine 1915’e giden süreci oyun boyunca işlemek istedik. Özellikle de ikinci perdede... 1909’da Adana’da aslında çok da bilinmeyen bir kıyım yaşanıyor. Ardından Zabel’in kızıyla sahnesinde, sürekli kaçmaya tetikte olmaya yazgılı olduğunu, kızının onu uyardığını görüyoruz. Google’da Zabel’in ismini yazsanız, 24 Nisan listesinde adı yer alan ve kaçmayı başaran tek kadın gibi bilgiler bulursunuz. Bu sürecin ardından 24 Nisan geliyor. Dolayısıyla sadece hastane sahnesinde anlatılan bir felaket yok, oyunun genelinde gizil bir biçimde, koşulları örülen bir felaket var.

İkinci sorunuza gelince, sadece bu oyun özelinde değil, genelde BGST ekolünde, hem ekol hem de kuramsal olarak Stanislavskiye oyunculukla Brechtyen Dramaturji’yi birbirine katarak çalışırız ve onun eğitimini alırız.

Dekora gelince, dekor baştan beri yoktu. 2015’te oyun ilk çıktığında dekor ve ışık tasarımı böyle değildi oyunun. Çünkü kurgusu böyle değildi. 2016’ da oyunu tekrar ele alırken Dilek Şenyürek arkadaşımız bu konudan haberdardı. O bize bu dekoru yaptı. Kağıt parçaları ve renklerle yaptı. Dekorun içinde ufak yazılar var. Bunu Zabel’in hayatını, sorgu ve hayal olan geçmiş düzlemini ve renklerin akışını düşünerek tasarlamıştı. Sonra bu dekor olmaya başladıkça sahnenin ikili kurulması

gibi bir fikir vardı kafamızda. Işık, ton ayrımı fikri vardı. Geçişler olacaktı. Dekor geldikten sonra olay değişti. Dekor arka plan olarak sahneyi çok besledi. Yani kurgusal ve görsel olarak çok besliyor. Bu dekora ne yapabiliriz diye düşünürken farklı açılar, farklı tonlar denedik. Farklı spot çeşitleri denedik. Nasıl bir etki çıkıyor? Biz sahnelemede neleri tercih ediyoruz? Neleri vurgulayacağız? gibi belli açılara ve tonlara karar verdik. Arkasına spot koyunca arkada başka bir dünya olduğunu keşfettik.

Dekor bizi yönlendirdi diyebiliriz. Belirli taslaklar vardı ancak dekor gelince her şey şekillendi. Bu arada adı Label dekorun. İkinci üçüncü dünya açıldı önümüzde diyebiliriz. Gölgeler ve silüetlerle şekillendi. Metin yazımı ve oyunculuk gibi teknik durumlar da bir kerede çözülmüyor. Işık tasarımı, dekor, müzik seçimi de bir kerede olmadı. Yoğun çalışma süreciyle karar verildi. Metin, oyunculuk ve sahne tasarımı sürekli değişken hâlâ da değişiyor. Bir sanatçıya sipariş verdik o da yaptı gibi bir durum olmadı yani. O sanatçı da bizim okuduğumuz eserleri okuyarak bir fikri oluştu. Katman katman olması Zabel’in hayat hikayesinden esinlenilerek oluşturulduğu için. İç içe bir süreç işledi.

**Seyirci:** Oyunda *Antigone* vurgusu var hatta paralel bir *Antigone* dramaturjisi de akıyor bir yandan. Oyunda yayılmış bir şekilde, oyuna da sirayet etmiş olarak karşımıza çıkıyor bu. Zabel’in eserlerini okuduğunuzda karşınıza çıktı mı *Antigone* yoksa siz mi eklediniz?

**BGST (Aysel Yıldırım):** Tamamen biz ekledik. Bir model olarak kime ve hangi esere benzetebiliriz diye düşündüğümüzde *Antigone* çıktı karşımıza.

**Seyirci:** Acaba Zabel de *Antigone*’yi incelemiş mi?

**BGST (Duygu Dalyanoğlu):** Zabel’in çocukluk yıllarında *Antigone* Ermenice olarak oynanmış. Olabilir belki de. *Antigone*’nin 1880’ler civarı Ermenice çevirisi var ve

repertuarda da olabilir. O nedenle Zabel'in çocukluğundan beri bilebileceği bir eser. Zabel bir edebiyatçı. Fransız ve Batı Edebiyatı uzmanlık alanı, muhtemelen tragedyalarla bir şekilde haşır neşir olmuş olabilir.

**Seyirci:** Farklı şehirlerde oynayacak mısınız?

**BGST (Duygu Dalyanoğlu):** Turne planlarımız var. Ankara ve Bursa da oynadık. Ermenistan, Fransa, Amerika'da da seyirciyle buluşmak istiyoruz. Oyunu Ermenice ve İngilizce'ye de çevirmek gibi planlarımız var. Ermenistan'da da Zabel Yeseyan çok fazla bilinen bir figür değil. Orada da bu oyunu oynamak çok daha değerli olabilir. Hatta ilk deneme gösterim versiyonunda gidip kısıtlı bir seyirci kitlesi ile buluşmuştuk. O etkileşim çok pozitif geçmişti. Her yerde oynamak istiyoruz diyebiliriz.

**Seyirci:** Şahane bir kadınla tanıştık öncelikle. Türkiye'de doğmuş bir dünya kadını, kendisini Türkiyeli, Ermeni, şu ya da bu milliyetten diye tanımlamamış, kendisini feminist ve sosyalist diye tanımlamış bir kadın izledik. Bu bir kere zaten içinde olan durumun dışında bir tercih yapabilme cesareti gösterdiğini ortaya koyuyor. Oyunun yapısının da çok bilinçli olarak tasarlandığını düşünüyorum. Oyunda siz Zabel'i böyle ele almışsınız. Şuralı, buralı değil bir enternasyonel sanatçı, bir insan, bir sanatçı var. Tam da böyle bir kurgu var oyunda. Feminizmin farklılığı bunu yaratıyor. Oradaki çoklu katmanı görmek ve o çoklu katmanı belki sanat diline çevirerek bize aktardığınız için ayrıca teşekkür ederim. Çünkü bu tür öncü metinlerde ister istemez insan oradaki hiç söylenmemiş şeyi bir daha, bir daha, altını azıcık daha çizerek söylemek ister. Onlara hiç kapılmadığımız için bu kadar bütünlüklü ve çok zarif bir iş çıkmış. Kitapların Türkçe baskısı var mı diye sormak istiyorum ben?

**BGST (Duygu Dalyanoğlu):** Aras Yayıncılık *Yıkıntılar Arasında*'nın Türkçe'sini bastı. *Silahtar Bahçeleri*'nin bir seçkisi var. Bölümler

seçilerek çevrilmiş. İngilizcesi mevcut, Amerika'da basılmış. *Sürgün Ruhum, Meliha Nuri Hanım* son yıllarda çevrilen iki eser. Yine Aras Yayıncılık'tan yayınlandı. *Son Kadeh* adlı bir eseri çok yakında basılacak. Aras Yayıncılık'ta *Bir Adalet Feryadı: Beş Ermeni Feminist Kadın Yazar* adlı bir kitap var, orada da Zabel Yeseyan'ın belirli makaleleri ve hayat hikâyesi var. O kitabı okuduğunuzda Zabel Yeseyan'ın bir kuşağın temsilcisi olduğunu görüyorsunuz. O dönemde yazan pek çok Ermeni kadın var. Zabel onların içerisinde belki de bugün en çok çevrileni. Daha çok yazan, çizen ve çevrilmesi gereken kadın yazar olduğunu görüyorsunuz.

**Seyirci:** Dönemin çağdaşlarıyla da ilgili bir çalışma yaptığınızı görüyoruz Adana olaylarındaki Vali Cemal Paşa'nın Hanımı tarihi bir dayanak da oluşturmuş. Titiz çalışmanız iyi olmuş. Sizi kutluyorum.

**Seyirci:** Oyun metni ne zaman basılacak?

**BGST (Duygu Dalyanoğlu):** Metin çok yakın zamanda basılacak.\*

**SEYİRCİ (Ragıp Ertuğrul):** İyi ki milli değerlere değil, insani değerlere yaslanan bir oyun seçmişsiniz. Ne bilimin, ne sanatın millilikle değil, insani değerlerle, hoşgörüyü, zarafetle, estetikle alâkası var. Ben bu oyunu daha önce de izlemiştim. Bilgiye dayalı, donanımlı bir ekiple karşı karşıyayız. Sizi gönülden tebrik ediyoruz.

**Tijen Savaşkan:** TEB Oyun Dergisi'nin bu etkinliğine katıldığınız ve oyun sonrası seyirciyle bu buluşmayı gerçekleştirdiğiniz için çok teşekkür ederiz. Çok güzel ve özel bir oyun seyrettik. Yolunuz açık olsun.

---

\*Not: *Zabel*'in oyun metni 7 Mart 2018 tarihinde BGST Yayınları'ndan çıktı.

---

Bu söyleşi, Teb Oyun dergisi etkinliği olarak 9 Ocak 2018, Moda Sahnesi'ndeki gösterimin ardından gerçekleşmiştir.



# Londra Pantomim Festivali'nden

MERAL HARMANCI

**L**ondra Uluslararası Pantomim Festivali (London International Mime Festival) 1977 yılından beri düzenleniyor. 10 Ocak - 3 Şubat arasında gerçekleştirilen festival, sadece mim sanatının değil, pek çok yenilikçi performansın da en iyilerini sanatseverlerle buluşturuyor. Bu yılki festivalin çok farklı ülkelerden gelen yaratıcı fiziksel ve görsel tiyatro oyunları ile renklendiğini söylemek mümkün. The Peacock sahnesinde, Hollandalı görsel tiyatro ustası bir ekip olan Jakob Ahlbom Kumpanyası'nın sinemadan ilham alınan usta işi *Lebensraum*'la dönüşü vardı. Bu kumpanya, 2016 yazında The Peacock sahnesinde kapalı gişe oynadığı ve izleyicilerin çok beğendiği *Horror* oyunu ardından merak konusuydu. Doğrusu, yine etkileyici bir iş çıkardıklarını söylemek mümkün. Festivalin en önemli oyunlarından biri Barbican'da sahne alan Belçikalı ekip Peeping Tom'a ait *Moeder (Anne)* adlı oyundu. Oyun aynı zamanda En İyi Yeni Dans Prodüksiyonu dalında 2015 Oliver Ödülü sahibi. Başka bir sıra dışı sahneleme, yine Belçikalı ekip FC Bergman'ın İngiltere'de prömiyerini yaptığı *300 El X 50 El X 30 El* adlı iş. Finlandiyalı Kalle Nio/WHS'nin *Lähtö (Ayrılış)* adlı performansı yine festivalin sıra dışı sahnelemelerinden biriydi. Ayrıca Yeni Zellanda'dan Trygve Wakenshaw & Barnie Duncan'ın *Different Party* adlı

oyunu, Fransa'dan şahane bir mekanik tiyatro örneği olan *Lift Off*, Nacho Flores'in *Tesseract* ve Compagnie MPTA'nın *Santa Madera* adlı çok güçlü fiziksel işleri, Britanya kumpanyalarından Gandini Juggling ve Vamos Tiyatrosu'nun işleri, Gabriela Muñoz'dan yürekleri ısıtan bir Meksika düğünü, akrobasi ve sirk tiyatrosunu fiziksel tiyatroyla birleştiren *Fauna* ve daha başka pek çok kaliteli performans festival kapsamındaydı.

Festivalde piyano dinletisi eşliğinde 1925 yılı, Almanya yapımı, yönetmenliğini Ewald Andre Dupont'un yaptığı az görülmüş bir sessiz sinema örneği olan *Variety* adlı film gösterildi. Uluslararası üne sahip profesyonellerin yürütücülüğünde kuklacılık ve fiziksel/görsel tiyatro ile ilgili tartışmalar, atölyeler de gerçekleştirildi.

Festival için seçilen oyunların pek çoğu, çok güçlü bir görsel anlatı diline sahipti. Bu sebeple, işitme sorunu olan izleyicilerin, ya da yabancı bir ekibin oyununu nasıl anlarım diye endişe duyan tüm izleyicilerin işi kolaylaştı. Oyunların çoğunda ya çok az söz kullanımı vardı ya da hiç sözlü anlatım kullanmayan oyunlardı.

Festivaldeki tüm işler şüphesiz etkileyici ancak bu yazıda en azından birkaç başlıca işi tanıtarak okuyucuya fikir vermek isterim.

Hollandalı topluluk Jakob Ahlbom



*Lebensraum*, Jakop Ahlbom Company and Alamo Race Track, Jakop Ahlbom, 2012.

Company, festivalin en çok merak edilen ekiplerindendi. Daha önce sahneledikleri ve Londralı izleyiciden tam not almış, çok beğenilerek izlenmiş *Horror* adlı oyunlarından sonra gözler bu toplulukta. Bu yıl festivale *Lebensraum* adlı sahnemeleriyle konuk oldular ve bu yıl topluluğun adı Alamo Race Track ile birlikte anıldı. Kendileri Hollandalı bir indie müzik grubu ve her sahnelemede oyun müziklerini canlı olarak icra ettiler. Hatta icra etmekle kalmadılar, birebir oyunun içinde olduklarından oyunun parçası olarak sahnelemeye renklerini kattılar.

Oyun Buster Keaton'ın *The Scarecrow* adlı sessiz sinema filminden esinlenmiş. Sadece bu eserden değil, *Metropolis*, *Humans*, *Frankenstein*, *Alfred Jarry* ve daha pek çoğundan izler bulmak mümkün. (1) Oyunda, küçük bir odada birlikte yaşayan iki muciptin yaşamı konu edinir. Bu odadaki eşyalar çok fonksiyonludur. Yatak piyanoya dönüşür, kitaplık aynı zamanda buzdolabıdır. Ayrıca odanın etrafına asılı iplerle gerekli eşyaları hareket ettirip, hemen yanı başına getirmek mümkündür. Bu iki mucit bir gün kendilerine hizmet etmesi ve ev işlerini yapması için

robot bir hizmetçi yapmaya karar verirler. Yaptıkları robot büyük bir oyuncak bebek görünümündedir. Sonuçta bu dişi robot hizmetçinin hayatlarına girmesiyle birlikte her şey değişir ve oyun daha da düşündürücü ve eğlenceli bir şekilde ilerler.

Oyunculukların temelde fiziksel bir yerden hareket ettiği bu oyunda, mucitlerden birini oyunun yönetmeni Jakop Ahlbom, diğerini ise Reinier Schimmel oynuyor. İsveç doğumlu yönetmen aynı zamanda akrobat olduğu için, bedensel olarak oyunculukların sınırlarını zorlama konusunda şanslı. Aynı evi paylaşan bu iki karakter gizliden gizliye birbirine düşmanlık ederken aralarına giren oyuncak bebeğimsi robot kadın ile işler kaotik bir noktaya doğru ilerlemeye başlar. (2) Bu robot kadın Silke Hundertmark tarafından canlandırılır ki kendisinin oyunculluğu oyunun en güçlü noktalarından biri aynı zamanda. Oyuncunun beden kullanımını öylesine ustalıklı ki, oyunculuk performansını üst bir düzeye taşıyor.

Oyunun oldukça sürreal imgeler kurduğu ya da sürreal bir güldürü olduğuna dair yorumlara rastlamak mümkün. (3) Ancak sahne üstünde



yaratılan dünya ile festivalin son derece renkli, eğlenceli ve pek çok şey düşündürten zengin nitelikli oyunlarından biri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Yönetmenliğini Gabriela Carrizo'nun yaptığı *Moeder (Anne)* adlı sahneleme de festivalin en önemli işlerinden biri. Aslında oyun, ilki *Vader (Baba)* adıyla 2014'de sahnelenen ve üçleme olarak tasarlanan serinin ikinci oyunu. Üçlemenin son oyunu ise 2019'da *Kid (Çocuk)* adıyla sahnelenecek. *Moeder* prömiyerini 29 Eylül 2016'da yapmış ve o günden bu yana da çeşitli Avrupa kentlerinde sahneleniyor.

İlk oyunun yönetmen koltuğunda, *Moeder*'in dramaturgu Franck Chartier var. (4) Aynı zamanda birbirlerine hayat arkadaşlığı yapan bu ikili, hikâyelerini kendi ebeveynleriyle yaşadıkları bireysel durumlardan yola çıkarak hazırlamışlar. *Moeder* bir anne hakkında ama aynı zamanda pek çok annenin temsilini yansıtıyor. Yönetmen ve performansçıların bireysel dünyalarından kolektif bir iş çıkarmışlar. Belki herkese dokunan ve evrensel bir durumu görünür kılan bir iş yapabilmelerinin sırrı budur.

Gabriela Carrizo *Moeder*'da bedeni, hafızaya ulaşmak için kullanıyor. Bilincinde olunan ya da bilinçaltında tutulan tüm anıların, duyguların, kim olduğumuzu belirleyen unsurların birleştiği, çarpıştığı, sıçramalarla birbirine dönüştüğü bir hafıza görünür oluyor. Bu hafıza, anneliğe yüklenen tüm anlamları, kadına görev biçilen sorumlulukları kurcalıyor. Beden, anneye yüklenen tüm kodlamaları taşıyan hafızaya götüren bir araç adeta.

Oyun izleyiciyi doğumhane, cenaze evi, kayıt stüdyosu ve bir müzeye götürüyor. Bu mekânlar özel ile kamusal alanın iç içe geçtiği yerler. Ayrıca müzede aile fotoğraflarının sergilenmesi de özel alanı kamusala taşıyan bir gösterge olarak dikkat çekici. Zaten konu olarak anne üzerinden hafızanın ortaya saçılması da benzer bir ifşayı içeriyor.

Hem alaycı bir bakışla eğlendirirken, hem de



300 el x 50 el x 30 el, Toneelhuis, ekip çalışması, 2011

izleyiciyi son derece rahatsız edici duygulara çeken bu oyunun tarzı ise dans tiyatrosu. Yönetmen yaptıkları sahnelemenin dans ya da tiyatro olarak tanımlanamayacağını, böyle bir ayrıma inanmadığını, yaptıkları işte, fiziksellik, imge ve içeriği temel aldıklarını söylüyor. (5)

Gabriela Carrizo'nun bahsettiği fiziksellik özellikle oyuncuların beden kullanımında inanılmaz bir boyut kazanmış. Dans tiyatrosu tanımlamasının konforlu alanında kalmamış. Beden kullanımı öylesine zorlayıcı hareketleri içeriyor ki, gerçekten kırılıp bükülen, bedenin sınırlarını uçlara taşıyan sıra dışı bir fiziksellik söz konusu. İçlerinden birinin eski bir jimnastikçi olduğu oyuncu kadrosu takdiri hak ediyor.

Ayrıca sözlü anlatımın olmadığı bu oyunda kullanılan akustik, oyuncuların beden hareketlerinin çıkardığı seslerle birlikte de, performansla uyumlu ve sahnede yaratılan etkiyi daha da güçlendiren bir katman oluşturuyor.

Festivalin en önemli oyunlarından bir tanesi Belçikalı topluluk FC Bergman'ın *300 El X*

*50 El X 30 El* adlı sahnelemesi. 2008 yılında kurulan Belçikalı bu genç topluluk deneysel çalışmalarıyla cesaretli işlere imza atıyor. Kumpanyanın kurucuları olan Stef Aerts, Joé Agemans, Thomas Verstraeten, Marie Vinck, Matteo Simani ve Bart Hollanders da birer oyuncu. Topluluğun kısa sürede kendine özgü bir tiyatro dili geliştirdiği söylenebilir. Anarşist ve kaotik bir çizgide, görsel imgelerle süslü, sıra dışı ve şiirsel bir tat yakalamışlar.

Festivalde sahneledikleri *300 El X 50 El X 30 El* adlı sahnelemeleri ise tiyatro ve sinemanın iç içe geçirildiği sözsüz bir yapım. Küçük bir kasabada yaşayan insanların hayatına tanıklık edilen bu oyun, kasaba halkının ortak kullandıkları meydan ve evlerin dışarıdan görüntüsüyle başlar ve bir kamera aracılığıyla bu insanların haneleri gözler önüne serilir. İnsanların özel alan ve kamusal alandaki davranışlarını sergileyip, birbirleriyle iletişime geçme hallerine tanıklık edilirken, seyirci bir röntgenciye dönüşür, ve oyunun sonuna doğru seyirci de kameraların çekim alanına dahil edilerek buldukları durum da oyunun ürettiği anlam katmanlarına katılır.

İnsanların arzuları, korkuları, tutunma halleri, başarısızlıkları, anlam arayışları ve umutları hem esprili hem de gittikçe rahatsız edici bir biçimde sunulur. Canlı sinematografik anlatım diliyle, hiç sözlü anlatım kullanmadan müthiş bir sahneleme. 13 kişilik oyuncu kadrosu ve Vivaldi, The Persuasions and Nina Simone gibi müzisyenlerden seçilen oyun müzikleriyle festivalin en renkli örneklerinden biriydi.

Kalle Nio/WHS'in *Lähtö (Ayrılış)* adlı oyunu da mutlaka değinilmesi gereken işlerden. Bir adam ve bir kadının karmaşık bir ilişkinin ardından ayrılıkları üzerine kurulu bir hikâyesi olan bu oyun, ayrılığın insan hayatındaki en travmatik süreçlerden biri olduğunu hatırlatıyor. Ayrılık sonrası tutunulan hatıralar, sanrısız düşünceler ve gerçekliğin kırılma anlarına tanıklık ettiğimiz anlam bulanıklığı

yaratılan bir sahneleme. Sahne üzerinde öylesine inanılmaz bir imge şöleni var ki, oyun ayrılığa dair şiirsel acı bir dokunuşla adeta büyülüyor.

Aslında bir oyunu izleten en önemli unsurun oyunculuk olduğunu düşünürüm ve bu oyunda da oyuncuların son derece ileri düzeyde bir performans gösterdikleri çok net. Ancak oyunun diğer bileşenleri oyuncululuğun çok çok ötesinde bir etkiye sahip. Oyunun en önemli etkileyici unsurlarından biri anlatım dili. Sahne üstüne projeksiyonlarla yansıtılan ve sinematografik bir etkide bulunan görsel şölen 19.yy sahne sihirbazlığı teknikleriyle buluşunca ortaya büyüleyici bir iş çıkıyor. Sahnedeki görsel etki, Samuli Kosminen'in müziğiyle daha da güçleniyor. Merak edenler için festivalin çevrimiçi sayfasında yönetmenle yapılan bir röportaj mevcut.(6)

Festivalle ilgili daha fazla bilgi almak isteyen okuyucular, festivalin çevrimiçi sayfasından tek tek festival içindeki işleri öğrenebilir, oyunlarla ilgili kısa ve öz bir bilgi edinebilir ve pek çok oyunun da tanıtım videolarını izleyebilirler. Her yıl ocak ayından şubatın ilk haftasına kadar gerçekleştirilen bu festivali, ajandasına not etmek isteyen izleyicilere şimdiden iyi seyirler.

1) <https://www.thestage.co.uk/reviews/2018/jakop-ahlbom-company-lebensraum-review-london-peacock/>

2) <http://www.thepublicreviews.com/lebensraum-peacock-theatre-london/>

3) <http://mimelondon.com/jakop-ahlbom-lebensraum-2018/>

4) [http://www.peepingtom.be/assets/files/www/0/20170316\\_Moeder\\_LieveDierckx\\_SebastienParizel\\_EN.pdf](http://www.peepingtom.be/assets/files/www/0/20170316_Moeder_LieveDierckx_SebastienParizel_EN.pdf)

5) <https://www.theguardian.com/stage/2018/jan/09/peeping-tom-barbican-london-mime-festival-mother-father>

6) <http://thewidowstanton.com/post/168782436183/kallenio>



# Tiyatro Alkış'tan *Bir Sindrella Masalı*

NİHAL KUYUMCU

**M**asal deyince aklımıza çocuklar gelir oysa gerçekte masallar yetişkinler için oluşturulmuş sözlü edebiyat ürünleridir.

Kaynaklarda masalların kökenleri ile ilgili çeşitli görüşler yer almaktadır. Araştırmalar, kökenlerinin eski Mısır, Babil Asur, Eski Yunan, Latin, Hindistan'a kadar gittiğini söylemekle birlikte bu konuda Grimm'in "Kinder und Hausmarchen" adlı eserinde ortaya koyduğu iki teori daha sonraki araştırmacılar tarafından da kabul görmüştür. Bu teorilerden ilki, Hint-Avrupa Teorisi: Hint-Avrupa dil dairesine giren milletlerin masalları, bilinmeyen bir zamandan Hint-Avrupa medeniyetinin mirası olduğunu ileri sürer. İkincisi ise parçalanmış Mitler Teorisi: Masalların, eski mitlerin parçalanmış halleri olduğunu kabul eder.

Görüldüğü gibi çok eski dönemlerden günümüze sözlü anlatı yoluyla gelen bu edebiyat ürünleri, ortaya çıktığı dönemin isteklerine göre oluşan ve o dönemde kabul gören değerlere hizmet eden, pekiştiren mesajlar taşır. Büyülü olayların, değişimlerin ve dönüşümlerin olduğu, perilen cadıların, prenslerin ve prenseslerin, kötü kalpli kraliçelerin yer aldığı bu anlatılara günümüz

penceresinden baktığımızda bir çok sorun barındırdığını görürüz.

Örneğin, masallar "otoriteye karşı çıkma, boyun eğ, sabret, bekle kazanırsın" der. Krala, padişaha veya güçlü olana – haksızlıklara uğransa bile- iyi hizmet eden, ona karşı çıkmayan her zaman ödüllendirilir. Döneminin sınıf atlama, aristokrasiye dahil olma hayallerine cevap verir. Masallar erkek egemen söyleme hizmet ederler. Kadınlar kurtarılmayı bekleyen, pasif, erkekler ise kurtarıcı rolündedir. Masalın sonunda bir şekilde ortaya çıkar ve kızı alır gider. Sabreden, başkaldırmayan kadınlar için ödül yakışıklı bir prenştir ve içinde buldukları durumdan tek kurtuluş yolu evliliğdir. Seçen de her zaman erkektir. Erkek gösterdiği kahramanlıklar sonucunda, padişahın/ kralın güzel kızıyla ödüllendirilir. Kız ödül malzemesi olarak sunulan bir metadır. Cadılar toplum dışına atılmışlardır. Ormanda tek başlarına şatolarında –karga ya da kara kedileriyle- yaşarlar. Çünkü onlar toplumun kurallarına boyun eğmemişler, büyü ile genel gidişe müdahale ettikleri için, dışlanmışlardır. Burada da gizli bir tehdit vardır.

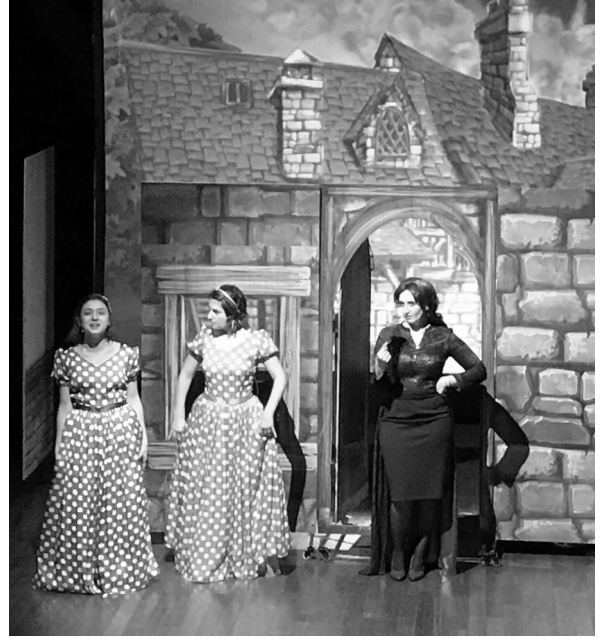
Biz çocuklarımıza masal anlatırken örneğin Sindrella veya Pamuk Prenses gibi iyi oldukları

takdirde -ki iyi olmak her söyleneni koşulsuz, itirazsız yerine getirmektir- sonunda bir prensin gelip kurtaracağı ve kurtuluşun da bir prensle- zengin ve yakışıklı biriyle- evleneceği, prensin onu seçmesinin önemli olduğunu ve onun itiraz etme gibi bir hakkının olmadığını, mesajını veririz.

Son yıllarda masalların yeniden, eleştirel bir yaklaşımla ele alındığı özellikle feminist kuramcılarının sıkça araştırmalarına konu ettiği görülmektedir. Evet masalları da sorgulamak, yeni baştan yazmak, bu devrini tamamlamış mesajları bir kez daha gözden geçirmemiz, çocuklarımızın üzerinde düşüncelerini sağlamamız gerekiyor.

Tiyatro Alkış Oktay Şenol'un yönettiği, Külkedisi Masalı'nı müzikal olarak sahneye koymuş, hem de masalın noktasına virgülüne dokunmadan, masalın aslında yer alan ve yukarda dile getirdiğim tüm sorunları barındıran şekliyle... Prensın gözüne girmek için birbiriyle yarışan kardeşler, herşeye peki diyen ve sonunda prensle ödüllendirilen bir Sindrella tüm güzelliğiyle karşımızda. Keşke başkaldıran karşı çıkan bir Sindrella seyircisini şaşırtıyordu. Örneğin, peri, Sindrella'nın geceyarısı dönmesi gerektiğini söylemeyi unutsa acaba neler olurdu? Kirli paslı elbiseler içindeki Sindrella'yı çocuklar acaba nasıl yönlendirirlerdi? Ya da Prensi beğenmeyen bir Sindrella, hatta şirret her şeye karşı çıkan bir Sindrella... Denemeye değmez mi? Eminim yalnız çocuklar değil veliler de en az çocuklar kadar keyif alırlar ve salondan farklı duygularla çıkarlardı.

Burada şöyle bir notu düşmem gerekiyor. Masalın aslına sadık kalarak sahnelemek yönetmenin tercihi olabilir. Bu haliyle değerlendirmek gerektiğinde oyunculuk, kostüm, dekor, ışık her biri ayrı ayrı özenle hazırlanmış. Dekorda yer alan hareketli parçaların arkaya düşürülen barkovizyonla bütünleştirilmesi hem çok güzel hem de işlevsel bir çözüm olmuş.



Kostümler masalın aslına uygun olarak bir masal kitabından çıkmışçasına özenle hazırlanmış. Müzik aynı şekilde. Açıkçası çocuk oyunlarında "müzikal" tanımı beni her zaman korkutur. Zira uyduruk, kötü kayıtlarla ve her türlü edebi ve estetik kayıdan uzak cızırtılı seslerle kaydın yapıldığı müzikallerden(!) müthiş baş ağrılarıyla çıktığım çok olmuştur. Bu oyunda ise müzik özel olarak hazırlanmış ve iyi bir kayıtlarla çocukların karşısına çıkmıştı.

Sonuç olarak Tiyatro Alkış, masal dünyasının büyüsünü sahnede başarıyla yaratmış, emeği geçen herkesi kutluyorum, ama bu kadar emeğin çocukların kafalarında yeni soru işaretleri oluşturup, yeni düşünceler ve yeni farkındalıklarla salondan çıkmalarını sağlasaydı demeden de edemiyorum..

\*) Emmez, B.C. 2008 *Sözlü Gelenekten Modern Masala: Çocuk Edebiyatında Masal Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi





# 22. Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali

BANU ÇAKMAK

**B**ursa Büyükşehir Belediyesi ve BKSTV (Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı) işbirliğiyle, bu yıl 25.09.2017 ve 30.09.2017 tarihleri arasında, 22. kez düzenlenen Uluslararası Bursa Çocuk Ve Gençlik Tiyatroları Festivali, bu yıl da Rusya'dan Ukrayna'ya, İtalya'dan Fransa'ya, Bulgaristan'dan ülkemize, dünyanın dört bir yanından, çok sayıda tiyatroya ev sahipliği yaptı. Festivalin önemli yanı uzun yıllardır gerçekleştirilmesi ve farklı ülkelerden pek çok oyuncu ve seyirciyi buluşturması... Bunun yanında festivalde sergilenen oyunların yalnızca çocuklara ve gençlere değil yetişkinlere de hitap etmesi, ona ayrı bir değer katıyor. Bu yıl festival kapsamında gösterilen oyunlardan bazılarını, bir yetişkin olarak ben de keyifle izleme ve değerlendirme fırsatı buldum.

Festivalin ilk gününde Antonie de Saint Exupery'nin yazdığı, *Küçük Prenses* masalından uyarlanan aynı adlı oyun, Andonina Dobrolyubova tarafından yönetilmiş, Tiyatro Tempo adlı bir Türk grup tarafından sahneye koyulmuştu. Oyunun kaynağı olan masalı çok

seven bir okuyucu olarak, oyunu izlemek için Akpınar Kültür Merkezi'nde, saat 16.00'daki gösterime büyük heyecan ve merakla gittim ancak en baştan söylemeliyim ki merakımın ve heyecanımın karşılığını bulamadım. Öncelikle oyun başlamadan önce, oyun boyunca karanlık bir atmosfer olacağından ötürü, çocuk seyircilerin korkudan bağırması uyarısının yapılması beni rahatsız etti. Zira çocuklara hitap etmesi gereken bir oyunda, onların rahatsız olma olasılığının söz konusu olması hatta bu hususta uyarı yapılması benim için beklenen bir durum değildi. Ayrıca gerçekten de bir saat süren oyun boyunca salon çok karanlıktı bu yüzden çocukların, bağırmasa da çok sıkıldığını hatta uyuduğunu gözlemledim. Elbette oyun tanıtımında hedef kitle olarak belirlenen çocukların yaş sınırının dokuz olmasına karşın, çok daha küçük çocukların seyirci olarak getirilmesinin de bu durumda önemli bir payı olduğu göz ardı edilemez. Bu nedenle çocuk oyunlarına izleyici alınırken belirtilen yaş sınırına uyulması gerektiğinin altını çizmek gerekiyor. Ancak masalı bilen ve çok seven bir yetişkin

olarak ben bile oyunu anlayamadığımı, yer yer masalla bağdaştıramadığımı söylemeden geçemeyeceğim. Oyunda masaldaki Küçük Prens de dahil tüm kişiler el kuklalarıyla gösterilmeye çalışılmış ama kukla oynatımında ciddi bir handikap söz konusu. Şöyle ki elle oynatılan kuklalarda onları oynatanın gizlenmesi gerekmez. Seyirci kukla oynatıcısını değil kuklayı izler, onun gerçekliğini kabul eder, onu oyun kişisi olarak görür, seyircinin çocuk olması bu durumu değiştirmez. Kuklacı kendini göstermek istemiyorsa ya ipli kukla oynatmalı ya da paravan kullanılmalıdır. Oysa oyunda elleriyle kukla oynatan oyuncular karalar giymiş, karanlığa gizlenmiş, kendini saklama çabası içindeydi. Bu çabanın kuklanın doğasına aykırı olması bir yana, seyircinin gözünde oyuncu komik duruma düşüyor, saklanmaya çalışan oyuncuları fark eden çocuk seyircilerin onları gördüğüne ilişkin fısıltıları salonu dolduruyordu. Bunun yanında Küçük Prens kuklasını oynatan ve seslendiren Marin Yüce'nin konuşmasındaki aksaklık, hem bozuk bir Türkçe kullanımına yol açıyor hem de bunun kulak tırmalamasıyla oyun seyirciyi tamamen yabancılaştırıyordu. Bu sorunlar dikkate alınarak oyuna yeniden eğilmek ve bir takım düzenlemeler yapmak gerektiği kanaatindeyim. Zira ortada değerli bir metin ve yadsınamaz bir emek olduğu tartışılmaz bir gerçek...

Fransız tiyatro topluluğu Fa 7 Ensemble tarafından sahnelenen *Karşılaşma* adlı oyunu, Kültürpark BKSTV Atölye salonunda, 27.09.2017'de, saat 14.00'te izledim. Yarım saat süren oyunda, yan flüt çalan bir kadının, elinde tüller, toplar ve çeşitli aksesuarlarla dolu çantalar taşıyan bir adamla karşılaşması ve çiftin, hiç konuşmadan, müzik ve objeler aracılığıyla iletişim kurması konu ediliyordu. Hiçbir konuşmaya gerek duyulmaksızın, tüm seyircilerin, dolayısıyla küçük yaştaki çocukların da kolayca anlayabildiği bu sözsüz

oyun, son derece basit bir yapıya sahipti. Çocuktan yetişkine bütün seyircinin oyun boyu beklentisi çiftin konuşması yönündeydi. Ancak ikisi de hem beden hem de ses ustası olan oyuncular, yalnızca beden diliyle ve müzikle konuştular. Oyun, insanların diyalog kurmak istedikten sonra bunu bir şekilde yapabildiğini, ille de söze gerek olmadığını kanıtlar nitelikteydi ve insanlar arası ilişkinin her şeyden öte ve önemli olduğunu hepimize gösterdi.

Assitej Genç Sahne tarafından sahnelenen *Dünyadaki En Güzel Şey* adlı oyunu, Tülin Sağlam ve Soren Valentene Ovensen yönetmiş. Oyunda iki arkadaş dünyadaki en güzel şeyin ne olduğunu tartışıyor, bunun bozulmuş, yıpranmış bir oyuncakçı tamir etmek olduğunda karar kıldıktan sonra, şarkılar ve oyunlar eşliğinde oyuncakları tamir edip bir öykü kuruyorlardı. Buna göre bir oyuncak bebek ve bir oyuncak ayı bir oyuncak canavarı tarafından yıpratılmıştı. Oyuncak ayıyı ve bebeği el kuklası gibi oynatıp konuşuran oyuncular, Küçük Prens'teki kukla oynatımından farklı olarak kendilerini hiç gizlemedi. Arkadaşlığın, birlikte bir şeyler yapmanın önemini gösteren oyunun sonunda, oyuncak canavarının ancak sevgi ve güler yüzle etkisiz hale getirilip üzüm tanesine dönüşebileceği söylendikten sonra, sevgi ve güler yüzün alt edemeyeceği hiçbir şey olmadığı mesajı verilerek oyundan çıkan çocuk seyircilere birer tane üzüm ikram edildi. Bu fikrin oldukça güzel ve etkileyici olduğunu belirttikten sonra Ceren Özcan'ın bir çocuk oyunu oynamasına karşın hiçbir abartıya yer vermeyen yalın oyunculuğunun takdire değer olduğunu vurgulamadan geçemeyeceğim. Bu oyun bir çocuk oyununun şifresinin basit bir öykü, eğlenceli bir anlatım, sade bir oyunculuk ve çocukla organik bir ilişki kurmak olduğunu gösterdi.

Bulgaristan Terkoviçe Kukla Tiyatrosu'nun sahnelediği *Süper Doktor Dimitrov*, topluluğun

adından da anlaşıldığı gibi, ağırlıklı olarak bir kukla tiyatrosuydu. Oyun kişilerinden bazılarını insanların canlandığı oyunda kullanılan kuklaların tasarımının muazzam olduğunu söylemek gerek. Oyun yine çok basit bir öykü üzerine kuruluydu, çocuğu hastalanan bir anne, çocuğunu doktora getiriyor, hasta çocuk doktor tarafından tedavi ediliyordu. Sözün ağırlıklı olarak kullanıldığı ve oyuncuların Bulgarca konuştuğu bu oyunu, dil engeline rağmen seyircinin anlaması kanımca oyunun en önemli yanıydı. Hastalığın tedavisi sırasında mikropları ve vücudun savunma mekanizmasını oluşturan hücreleri temsil eden kuklaların kullanımı oyunun anlaşılmasını kolaylaştırmanın yanında keyifli bir seyir şansı sunuyordu. Oyuncuların kuklaları oynatırken gösterdikleri özen ve seslerini, ellerini kullanmada gösterdiği kıvraklık ayrıca dikkate değerdi. Bu oyunda kukla oynatıcılığı açısından bir başka doğru yöntem tercih edilmiş, el kuklaları paravanın arkasında duran oyuncular tarafından gerçekleştirilmişti.

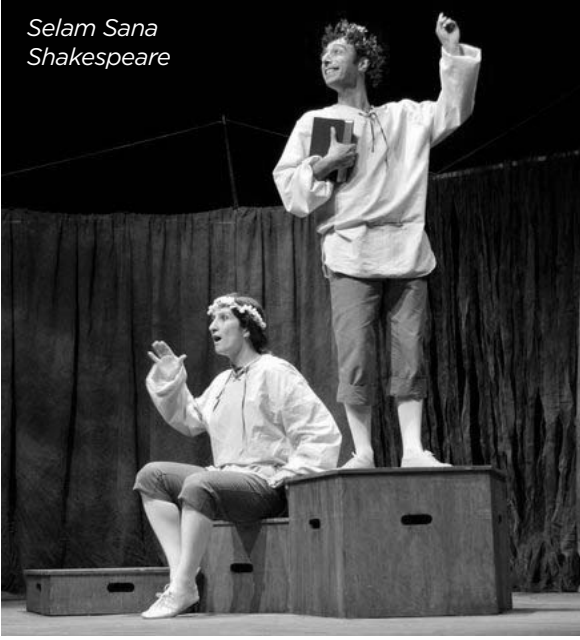
Bütün bu çocuk oyunlarının yanında, aynı gün saat 16.00'da, BAOB'ta izlediğim, BGST'nin *Selam Sana Shakespeare* adlı oyunu, gençlik oyunu adıyla daha ileri bir yaş grubuna yönelikti. Topluluğun önemli tiyatro adamlarını gençlere tanıtmak adına yazıp sahnelediği biyografik oyunlar serisinin bir parçası olan oyun, Moliere, Lorca, Musahipzade Celal gibi yazarlara ilişkin, daha önce sahneledikleri oyunlarda olduğu gibi, hem eğlenceli hem öğreticiydi. Shakespeare'in hayatı, tiyatro yaşamı hakkında fikir veren oyunda, *Romeo ve Juliet*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *2. Richard*, *Macbeth*, *Hamlet* gibi birçok oyunundan sahneler de oynandı. Shakespeare'in iktidar temasının ana metaforu olarak kullanılan merdivenin tek dekor öğesi olması konusundaki seçim çok yerinde ve anlamlı olmuştu. Ancak Shakespeare'in oyunlarından sahneler hatırlamayı gerekli



kılmak adına koyulan öykü nedensellik açısından oldukça zayıf kalmıştı. Yazarın son oyunu olarak bilinen *Fırtına*'daki, peri Ariel'in efendisi Prospero'dan ayrılıp özgürlüğünü elde etmek istemesi izleğini anıstırarak şekilde, oyunda Shakespeare'in esaretinden kurtulmak isteyen iki ilham perisi, bunun için gerekli sırrı onun yaşamında ve eserlerinde arıyordu. Ancak yaşamı anlatıldıktan ve çeşitli sahneler oynandıktan sonra onlar bu sırrı bulmadan, hiçbir savaş vermeden Shakespeare kendiliğinden onları özgür bıraktı. Ayrıca oyunda, Shakespeare'in, dönemindeki oyuncuların klişe ve yapmacık oyunculuk biçimlerine getirdiği eleştirilere ters bir şekilde, Shakespeare'i canlandıran oyuncu abartılı, yapay bir oyunculuk üslubuyla oynadı. Bunun aksine kadın ilham perisini oynayan ve Juliet'i canlandıran oyuncunun tavrı son derece sade, sahici ve abartıdan uzaktı. Öyle ki *Romeo ve Juliet*'in ünlü balkon sahnesindeki yerleşik şiirselliği yıkarak günlük konuşma dilinin yalınlığına çekmeyi başardı.

Festivalin kapanış oyunu, İBŞT'nin

Selam Sana  
Shakespeare



116

*Karıncalar*'ıydı. Hedef kitlenin yaşı on altı olarak belirlenmiş ve yani daha da artmıştı. Boris Vian ve John Steinback'ın *Bir Savaş Vardı* ve *Karınca* adlı öykülerinin, savaş izleği üzerinden birleştirilmesiyle, Gökhan Aktemur tarafından yapılan uyarılama, sevgilisine yazdığı mektubu canlandırarak seyirciyle paylaşan tek oyun kişisi çerçevesinde kurgulanmış, oldukça başarılı bir metin. Ayrıca sahne tasarımında, savaş alanında çeşitli mekanların yalın dekor parçalarıyla temsil edilmesi, fonda kalabalık askerleri temsilen postallara bağlanmış asker şapkalarının bulunması son derece estetik ve anlamlıydı. Postallarla başlıkların bu görüntüsü yalnızca askerleri temsil etmiyor, görsel olarak karınca sürüsünü anırtıyordu. Oyunun içeriğinde kafalarında başlıklarıyla askerlerden oluşan ordu sözel düzlemde zaten karınca sürüsüne benzetiliyor, mayına basıp ayağını kaldırırca öleceği için ayakta uyumadan dikilmek zorunda kalan askerin bozulan psikolojisi, vücudunda yürüdüğünü hissettiği hayali karınca üzerinden veriliyordu. Bu bağlamda hem içerikte hem

başlıkta buna koşut olarak hem de görsel düzlemde karınca, oyunun en önemli metaforu olarak merkezde duruyordu. Ciddi bir savaş eleştirisi içeren oyun, bir buçuk saat boyunca, bir tek oyuncunun zorlu bir performans göstermesini gerektiriyordu. Mert Turak ağır ve yorucu bir rolün altından yalın bir oyunculukla kalkmış, özellikle mayının üstünde ayakta beklerken ruh sağlığını giderek yitirdiği final bölümünde, oyunculukta klişe ve abartı tuzağına hiç düşmemiş. Oyundaki tek sorun süre... Oyun bir saat sürecek şekilde kısaltılsa hem anlam açısından bir şey yitirmez hem de daha etkileyici olurdu. Bütün bunlar bir araya geldiğinde, oyunun kendi başına başarılı olduğu söylenebilir ancak altını çizerek söylemek gerekir ki, çocuk ve gençlik tiyatroları festivalinin içinde böyle bir oyun hiçbir yere oturmuyor. Genç seyirci için son derece ağır bir gösterim... Bu oyun üzerinden festivaldeki bazı oyunların neye göre seçildiğini, bu festivalin kapsamı içine neden alındığını sorgulamaktan kendimi alamadığımı sözlerime eklemek isterim.

Özetle basit öykü, keyifli üslup, çocuk seyirciyle ilişki, hitap edilen kitlenin yaşının iyi belirlenmesi ve bu belirlemeye uygun izleyici alınması festivalden çocuk ve gençlik tiyatrosuna ilişkin çıkarılacak en önemli dersler gibi görünüyor. Ayrıca festivale kuş bakışı bakıldığında, uluslararası etkileşimde daha ileriye gitmek ve daha çok seyirciye ulaşmak için, Türk tiyatrosu olarak sözden çok müzik ve bedene biraz daha ağırlık vermemiz gerektiği sonucu çıkıyor. Bu saptamalar bile festivalden çocuk ve gençlik tiyatrosuna dair ne denli önemli kazanımlar elde edildiğinin göstergesi aslında. Bu nedenle bu yıl 22. kez düzenlenen bu festivalin daha nice yıllar devam etmesi ve bundan sonraki yıllarda oyun seçiminde hem daha çok çeşitlilik gözetilmesi hem de daha titiz ve bilinçli tercihler yapılmasını temenni ediyorum.





# Kosova'dan Dört Yeni Oyun

***Rüya Birimi, Kavşaktaki Kafe, Mahzen,  
Sivrisineği Öldürmek***

SENEM CEVHER

**B**alkanlar'ın coğrafi konumu göz önünde bulundurulduğunda dikkat çeken ilk nokta, Asya ve Avrupa arasında yer almasıdır. Bu arada kalmışlık ve çeşitlilik Balkan yaşamını ve sanatını şekillendirmede büyük bir rol oynayacak; her ne kadar tek din ve dil hâkimiyeti kurulmaya çalışılsa da bölgenin coğrafi koşulları dahi buna izin vermeyecektir. Peki, bölgenin böylesine dağlık ve dağınık olmasına rağmen Osmanlı İmparatorluğu bu kadar farklı din, dil ve ırktan gelen milleti, kültürü yüzyıllarca nasıl bir arada tutabilmişti? Mazower, *Balkanlar* isimli kitabında, Balkan bölgesinin "Türklerin Avrupa toprakları" olarak tanımlandığına değinir. Blache P. ve Gallois L. ise *Geographie Universelle*'de, 19. yüzyılda bile Balkanlar diyen pek olmadığına değinir.

Uzun yıllar süren Osmanlı hâkimiyetinin ardından Birinci Yugoslavya olarak da bilinen Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı dönemi gelmektedir. Bu dönemi ikiye ayırmak mümkündür. Bu süreç, 1918-1929 yılları Parlamenter Demokrasi Dönemi ve 1929-1941 Diktatörlük Dönemi olarak

117

★ ★ ★ ★ ★

## Çağdaş Kosova Oyunları Seçkisi

Yeton NEZİRAY	<i>Rüya Birimi</i>
Visar KRUŞA	<i>Kavşaktaki Kafe</i>
İlir COTSAY	<i>Mahzen</i>
Cevdet BAYRAY	<i>Sivrisineği Öldürmek</i>

Hazırlayan-Türkçesi  
Dr. Senem Cevher

**Mitos  
Boyut**

TİYATRO / OYUN DİZİSİ 596

incelenabilir. Her iki dönemde de Sırp tahakkümüne dayalı merkezi bir yönetimin olduğunun altını çizmek faydalı olacaktır. Sırp milliyetçiliği özellikle 1929 yılından itibaren daha da ağır basacak ve kendini “Tek Kral – Tek Devlet – Tek Millet” söyleminde gösterecektir. “Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı” ismi Türkçede “Güney Slavları” anlamına gelen “Yugoslavya” ismi ile değiştirilerek, bölgelere ayrılacak ve ayrılan her bölgede Sırpların çoğunlukta olması gözetilecektir.

İkinci Yugoslavya Dönemi’ni tek bir isim ile bütünleştirmek yanlış olmaz. Hırvat bir baba ve Sloven bir annenin çocuğu olan Yugoslav devlet adamı Yosip Broz, fakir bir aileden gelmekteydi. On beş kardeşi olan Broz, çocuk yaşta çalışmaya başlamış ve sendikalarda aktif olarak yer almıştır. Birinci Dünya Savaşı’nda yaralanarak Ruslar’a esir düşmüş ve aslında bir bakıma Marksist Leninist öğretisinin temelleri burada atılmıştır. Sonrasında ülkesine dönüp yasadışı Komünist Parti’nin örgütlenmesini sağlasa da yakalanmış ve yaklaşık altı yıl hapiste yatmıştır. Daha sonra Moskova’ya giderek, iki yıl sonra, 1936 yılında Komünist Parti’yi resmen kurmak üzere dönmüştür. Çevresindekilere görev verirken sık sık “TÍ-TO, TÍ-TO” yani “Sen bunu... , sen bunu... yap” dediği için arkadaşları ona “Tito” lakabını vermiştir. Yosip Broz, dünyada bu lakapla tanınmış ve Yugoslavların en büyük efsanesine dönüşmüştür. Özyönetimi sosyalizm olan ülkede fabrikalar işçiler tarafından yönetilmekte; hatta o dönem bazı banknotların üzerinde işçiler yer almaktaydı. Tito, bazılarına göre diktatör, bazılarına göre bir halk kahramanı olarak görülmekteydi. Kim ne derse desin Tito, tüm bu farklı kimlikleri tek bir kanalda birleştiren, öncelikli kimliği ‘Yugoslav’ kılarak etnik kimlik ya da dini kimliği ikinci plana atıp farklılıklar arasında oluşabilecek düşmanlıkların önüne geçen ve Yugoslavya tarihine damgasını vuran bir lider olmuştur.

4 Mayıs 1980 yılında Tito’nun ölümü ile yönetimde çatlaklar oluşmuş; onun ardından Yugoslavya’da bir dönem kapanmış; yeni süreçte adımı duyuran kişi, milliyetçilik hareketinin ürünü olarak sahneye çıkan Sırp lider Miloseviç olmuştur. Bu yeni dönem, Balkanlar’da yeni sınırlara giden kanlı bir yolun başlangıcıdır.

İsmi savaş ve kan ile anılacak olan Miloseviç’in asıl amacı Yugoslavya’yı kurtarmak değil; aslında büyük bir Sırbistan kurmak idi. Arnavut lider Enver Hoca, çoğu Kosovalı Arnavut için ‘umut’ olsa da 1985 yılında onun ölümü ile özerk Kosova’nın nereye ait olacağı konusu gündeme gelir. Kimileri için Arnavutluk ideal bir ülke gibi görünmekte, kimilerine göre ise korkunç bir diktatörlük ile yönetilmekteydi. Bir zamanlar % 90 dilimini Arnavutların oluşturduğu Kosova’da, % 2-3 olan dilim Sırp nüfus, Sırp milliyetçiliği ile beraber daha da görünür olacak, o yönde şekillenecektir. İlerleyen yıllarda ise zamanla Kosova’da yaşayan Sırlara, Kosova’nın asıl sahiplerinin kendileri olduğu düşüncesi benimsetilecektir. Sırp medyasında gösterilen Arnavutların, Sırp kadınlarına tecavüzleri ile ilgili yanlış haberlerin verilmesi özellikle yıkıcı bir etki oluşturacaktır. 1989 yılı Kosova için bir dönüm noktasıdır. 1989’da Sırbistan Devlet Başkanı olarak göreve gelen Miloseviç’in yaptığı ilk iş, Kosova’nın özerkliğine son vermek olur. O zamana kadar Kosova, özerk bir vilayet olarak adlandırılrsa da 1974 yılı Yugoslavya anayasası gereğince Cumhuriyet’in tüm yargı alanlarına sahipti. Özerkliğin kaldırılmasına sessiz kalmayan Kosova, birçok protesto, grev ve gösteriler ile kendini gösterse de Yugoslavya ve özellikle Sırp ordusundan yanıt fazlasıyla sert gelir. Çok sayıda protestocunun hapishaneye gönderildiği ve öldürüldüğü gösterilerde Kosova’da yaşam bir anda kötü anlamda değişir ve o yolda ilerler. Sırp ordusunun girdiği Kosova’da tanklar ve askerler Sırlar

tarafından çiçekler eşliğinde karşılanır. Artık Kosova'nın sahibi Arnavutlar değil; yakın zamanda nüfusu %2-3 olan Sırplardır.

Kosova, bu yıllarda birçok gösteriye tanıklık etmektedir. Bunlardan biri de 7.421 kişinin *sarin* gazı ile zehirlendiği protestodur. Gösterilere katılanların çoğu Arnavut öğrenciler olsa da bu durum, Sırp kanalları tarafından anti-propaganda olarak sunulacak ve bu çocuklar 'Milliyetçi Arnavut Oyuncular' olarak tanımlanacaktır. 1991 yılında yapılan referandum % 99 oranla Kosova'nın bağımsızlığı ile sonuçlanır. Aynı yıl Slovenya ve Hırvatistan da bağımsızlığını ilan eder. Böylece yıllar sürecek olan iç savaş Yugoslavya'da başlamış olur. Neredeyse 8 sene süren savaş sonunda Yugoslavya 7 ayrı ülkeye bölünür; Slovenya, Hırvatistan, Karadağ, Bosna Hersek, Sırbistan, Makedonya ve Kosova dağılan Yugoslavya'nın birer parçası olarak kalır.

Yugoslavya'nın parçalanması sırasında son ayrılan Kosova olur ve yakın denebilecek bir zamanda, 17 Şubat 2008 tarihinde Kosova bağımsızlığını ilan eder. Bu durum, hiç kuşkusuz Kosova adına tarihi bir 'an'dır. Haşim Taçi, yeni bağımsız devlet olan Kosova'nın başbakanı olur; kendisi o tarihten bu yana liderliğini hâlâ sürdürmektedir.

Görüldüğü üzere Balkanlar'da ve kitabımızda yer alan yazarlarımızın ülkesi olan Kosova'da politik bir hareketlilik söz konusudur. Politik birliğin uzun yıllar sağlanmadığı bir ülkede, elbette politik çatışmalar ve çalkantılar o ülkenin tiyatrosunda da karşımıza çıkacaktır. Neziray, Kruşa, Cotsay ve Bayray oyunlarında, yazınsal olarak farklılık gösterse de bütün oyunlarda 'politik izler' kendini göstermektedir.

Yeton Neziray ismi Türk okuyuculara ve seyircilere artık yabancı olmayan bir isim olsa da diğer üç yazarın oyunu ilk defa Türkçeye çevrilmiştir. Politik öğeler olmazsa olmazdır Neziray oyunlarının. Yeni oyunu *Rüya Birimi*'nde gerçek mekân algısından ayrılıp

bir rüya âlemine dalarız. Ancak bu âlem, hiç de iyi amaçlar için kurgulanmamıştır. Papa'dan Putin'e bütün politikacılar bu oyunun içindedir. Oyundaki Usta karakteri, demokrasinin işlememe nedenini, insanların duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etmesine bağlar ve ideal olanın "rüyamokrası" olduğunu dile getirir. Ancak alışılmış düzende bu hiç de kolay olmayacak, Dan karakteri kendi sonunu kendi elleriyle hazırlayacaktır.

Aynı zamanda film ve dizi senaryoları yazar Visar Kruşa'nın en bilinen ve en çok dile çevrilen oyunu *Kavşaktaki Kafe*'dir. Oyun, Arnavutlar'ın Sırbistan'dan ayrılmasıyla Sırbistan Cumhurbaşkanı Miloseviç'in etnik temizliğini durdurmak için NATO'nun müdahalesiyle sonuçlanan savaş sırasında geçmektedir. Komedi olarak yazılan oyunda elbette Balkan mizahı yine kendini gösterecek ve şartlar ne olursa olsun yine gülümsetecektir.

İlir Cotsay tarafından yazılan *Mahzen* isimli oyun, Arnavutlar'ın 1999 yılının Nisan ayında Priştine'den sürülmesini konu almaktadır. Profesör Enver'in aile ekseninde geçen oyunda, savaşın düşünsel olarak zıt olan insanları bile bir araya getirdiğine tanık oluruz. Oyunun sonunda ekmek almak için evden çıkan ve dönemeyen Gent ise o dönemde mezarı bulunamayan insanlardan birini temsil etmektedir.

Kitabımızdaki son oyunun yazarı uzun yıllardır Meksika'da yaşayan Cevdet Bayray'dır. Şair olarak da bilinen Bayray, yazdığı *Sivrisineği Öldürmek* isimli oyununu bir monolog olarak kaleme alınmıştır. Oyun, şiirsel bir dille yazılmış Adam karakterinin yarı sarhoş, gerçek ve kırılmış hikâyesini konu almaktadır.

Çevirisi uzun bir çalışma sürecini kapsayan *Çağdaş Kosova Oyunları Seçkisi* umarım Balkan Toplu Oyunları adına bir ilk adımı oluşturur ve diğer Balkan ülkelerinden de devamı gelir.



# TEB 2018 Ödülleri

## 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde Açıklandı

**T**iyatro Eleştirmenleri Birliği'nin, 2017-2018 sezonunda sahnelenen tiyatro oyunlarını göz önünde bulundurarak ve üyelerinin katılımıyla yaptığı değerlendirme sonucunda belirlediği ödüller, 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde açıklandı.

Bu yıl 27. kez verilecek olan TEB 2018 Ödülleri çerçevesinde, Onur Ödülü, içinde yaşadığımız karanlıktan payını alan tiyatro dünyasında ödünsüz tutum sergilemesi, kendine yapılanlar karşısında dik duruşunu koruması, sanat dünyamıza çok sayıda sanatçı kazandıran MSM'yi kurması ve her şeye karşın yaşatmasından dolayı **Müjdat Gezen**'e ve bilim kadını, akademisyen, dramaturg, çevirmen ve yazar kimliğiyle bugüne kadar tiyatroya sayısız insan, oyun ve kitap kazandırması, tiyatrodaki düşünceliğin ve eleştiri geleneğinin gelişmesi ve yerleşmesi için emek vermesi, 1992 yılında Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nü kurarak bu alanda pek çok insanın yetişmesine öncülük etmesi, Almanya ile Türkiye arasında hem sanatsal hem insani köprüler kurarak iki ülke arasındaki kültürler arası diyaloga verdiği hizmetler ve üstlendiği öncü, aydın, yol gösterici, genç eleştirmenleri destekleyici yaklaşımları nedeniyle **Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu**'na verilmesi kararlaştırıldı.

TEB Ankara'nın Onur Ödülü'nün de özellikle siyasal erk karşısında yaşanan kriz dönemlerinde, tiyatrolarımızın savunmasını bir sanat ve hukuk insanı olarak üstlenmiş olmasıyla örnek bir tutum sergilemesi, altmış yılı aşkın bir süre içinde ayırım gözetmeksizin tiyatro oyunlarını izleyip, değerlendirme yazılarıyla destek olması, çağdaş, demokratik bir topluma yakışır tiyatro yapılanmaları üzerinde birçok yasal ve sosyal çalışma yapması, kamu yönetimlerinin ödenekli ve özel tiyatrolarla

ilişkisini düzenlemeye yönelik sayısız çalışmaya imza atması, tiyatro eleştirmenliği ile avukatlık mesleğindeki deneyimini ve birikimini, yıllardır sürdürmekte olduğu yazar kimliğine ustaca sindirmesi nedeniyle Tiyatro Eleştirmenleri Birliği ve Türkiye Barolar Birliği eski başkanlarından Ömer Atila Sav'a verileceği açıklandı.

TEB Özel Ödülü bu yıl, tiyatro salonlarının vahşice yok edildiği günümüz ortamında maddi manevi riskler alarak İstanbul'a klasik tiyatro mimarisini vefa örnekleriyle getirerek büyük bir özveriyle yeni bir tiyatro kazandırdığı, tutarlı ve başarılı bir repertuar sunduğu için Şevket Çoruh'un sahibi olduğu **Baba Sahne**'ye veriliyor. **Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü** de, 2018 yılında 70., 30. ve 20. yıl dönümlerini kutlayan sahneleri ve bu sahnelere katkıda bulunmuş tüm sanat emekçilerine bir saygı duruşu olarak TEB Ankara'nın Özel Ödülü'ne değer görüldü.

Yılın Oyunu Ödülü Pürtelaş Tiyatro prodüksiyonu "**Martı**"ya, Yılın Kadın Oyuncusu Ödülü "Dimit" oyunundaki performansıyla **Nezaket Erden**'e, Yılın Erkek Oyuncusu Ödülü "Bir Baba Hamlet" oyunundaki rolüyle **Murat Akkoyunlu**'ya, Yılın Yerli Oyun Yazarı Ödülü de Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nun "Zabel" oyunundan dolayı **Aysel Yıldırım** ve **Duygu Dalyanoğlu**'na veriliyor.

TEB Ankara'nın ödülleri ise Yılın Oyunu Ödülü Ankara Devlet Tiyatrosu prodüksiyonu "**Gün Batımı**"na, Yılın Kadın Oyuncusu Ödülü "Muhteşem Diva"daki rolüyle **Miraç Eronat**'a, Yılın Erkek Oyuncusu Ödülü "Şempanzeler" oyunundaki performansıyla **Olcay Kavuzlu**'ya, Yılın Yerli Oyun Yazarı Ödülü de "Gün Batımı" oyunu ile **Ali İhsan Kaleci**'ye veriliyor.

