

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN – 4

Faşizme Direnme Bonn Kammerspiele’de Olağanüstü Bir Sahneleme

ZEHRA İPŞİROĞLU – 6

BBT Oyunlarından Ruh Hallerimiz Üzerine Çeşitlemeler

ZEYNEP BAYKAL – 8

Baba Sahne ile Söyleşi

DERYA ÖZER – 15

İstanbul Dans Sahnesi

KEREM ÖZEL – 18

Theodoros Terzopoulos "Tragedya Delilik Demektir, Delilik İse Tragedya"

Terzopoulos’la Tragedya Üzerine Söyleşi

TUĞBA ÇELİK - BAHAN GÖKÇE – 23

Kan Bulaşmaya Devam Ederken Delilikle Hesaplaşmak

TUĞBA ÇELİK - BAHAN GÖKÇE – 29

Gülmenin ve Ağlamanın Sınırında: *Ajax-The Madness*

NAZIM SARIKAYA – 31

Hareket Atölyesi: Kolektif Bir Dişi Varlık

HAREKET ATÖLYESİ – 35

Umut Kırcalı Yönetmenliğinde Tayf Kolektif

PINAR YILMAZ – 42

Umut Kırcalı ile Tayf Kolektif Üzerine ile Söyleşi

PINAR YILMAZ – 46

2017-2018 Tiyatro Sezonundan Oyun Eleştirileri

Dirmit: Bir Varoluş Mücadelesi

NURAL USLU – 50

Rüyadan Uyanma Vakti: *Yutmak*

EMRE ALPUN – 52

TEB OYUN

SAYI 38, YAZ 2018

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

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Tijen Savaşkan

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ YARDIMCISI

Eylem Ejder

YAYIN KURULU

Metin Boran

Ragıp Ertuğrul

Beki Haleva

Zehra İpşiroğlu

Özdemir Nutku

Handan Salta

Özlem Hemiş

Esen Çamurdan

Nihal Kuyumcu

Tijen Savaşkan

Eylem Ejder

TASARIM

İbrahim Kaçtıoğlu

KAPAK FOTOĞRAFI

Guere Topluluğu’nun

kullandığı mask.

(Fildişi Kıyısı)

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 adresine göndermeniz yeterli olacaktır.

BANKA HESAP BİLGİLERİ (TEM Yapım Ltd. adına)
AKBANK, AYAZPAŞA ŞUBESİ
IBAN: TR47 0004 6002 7788 8000 1507 32

Entropi Sahne'den Sorgulama: *Ebedi Barış*

AYCAN GÜRLÜYER – 55

Kandan Kanla Kurtulmak: Bereze'nin *Macbeth'i*

ZEYNEP ERDAL – 57

Distopyalar Güzelleştirir: *Hayvan Çiftliği*

İBRAHİM ALP OKUR – 59

***Çirkin*: Güzelliğin Dayanılmaz Ağırlığı Üzerine**

ZEYNEP KIZILGÖL – 62

6. Nilüfer Tiyatro Festivali

6. Nilüfer Tiyatro Festivali'nden Kalanlar

BANU ÇAKMAK – 64

6. Nilüfer Tiyatro Festivali'nde Genç Eleştirmenler Atölyesi Gerçekleştirildi

İBRAHİM TOPAL – 69

Küçük Salon, Yeni *Othello*

FEYZA ÖZGEN ŞEKER – 70

300 Çocuk Seyirci ile İletişim Kurma Çabasının Beyhudeliği

TÜLİN SAĞLAM – 72

Emre Basalak ile Söyleşi

NİHAL KUYUMCU – 78

Bergama Uluslararası Tiyatro Festivali

NALÂN ÖZÜBEK – 82

Anadolu Tiyatro Festivalleri

MUSTAFA BAL – 84

Silifke'de *Kıyamet*

EZGİ GİZEM GÜLÜMSER – 91

Tiyatro ile Bir Ulus Yaratmak

MERVE GÜLŞAH AKGÜN – 93

Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine

MERAL HARMANCI – 95

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: teboyundergi@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

Geçen sezon merak ve heyecanla gittiğim bir oyun, seyircinin de yükselen beklentisiyle perdelerini açtı: Tüm oyuncular kostüm ve makyajlarıyla, dekorun önünde ve ışık eşliğinde sahneye çıktı ve herkes nefeslerini tutmuş artık oyunun başlamasını beklerken bir anonsla oyunun iptal edildiği, biletlerimizin diğer gösterilerde kullanılabileceği ya da bilet ücretlerinin geri alınabileceği duyuruldu. Aylar önce zor bulabildikleri biletleriyle oyun için fiziksel ve ruhsal olarak hazırlanmış bu büyük prodüksiyonun seyircilerindeki hayal kırıklığı ve farklı tepkiler görülmeye değerdi.

Sadece bir oyunun bir sağlık problemi nedeniyle iptalinde bile yaşanabilen bu hayal kırıklığı, 24 Haziran gecesi belki de bir kesim için tanımlamaz bir duygusal, düşünsel isyana, kabullenememeye ve anlamlandırılmayan bir kâbusa dönüşüverdi. Tüm olumlu beklentiler ve değişim inancıyla, tatil beldelerinden sadece bir günlüğüne oy vermek için dönen kitleler, tek bir umutta birleşen farklı görüşteki, düşüncedeki insanlar, meslek grupları, politik partiler, sanatçılar, sivil toplum örgütleri o umudu ve beklentiye bir anda kaybediverdi.

Yukarıda sözünü ettiğim sürecin ilk sarsıntısı sanatımızla ilgili olarak Devlet Tiyatroları ve Devlet Opera ve Balesi'nin yeni statüsü, daha doğrusu yok edilme sürecinin başlangıcı olarak hemen karşımıza çıktı. Sürecin ayak sesleri çok önceden geliyordu, şimdi resmiyete dönüşecek. Umalım bu sonuç beklediğimiz kadar karanlık olmasın ve neredeyse 70 yıllık geçmişi olan ve tüm Anadolu'ya yayılmış bu değerli kurumlar bir kararnameyle yok olup gitmesin.

Kültür hayatımıza ve sanata gelen darbeler sadece bu haberle sınırlı değil. Orhan Aydın'ın gözaltına alınması, ünlü sanatçılarımız Zuhâl Olcay'ın bir tweet yüzünden hapse mahkûm edilmesi ve Fazıl Say'ın konserinin iptaliyle şimdilik süreç devam ediyor.

Tiyatro ve sanat alanları iktidarları korkutmaya devam ededursun, tüm tedirginliklere karşın bu alandakilerin düşünme, yaratma ve paylaşma motivasyonunu da diri tutuyor.

Gelelim Yaz sayımıza: Sezon içinde değerlendiremediğimiz oyunları, yaz festivallerini, yurt içi ve yurt dışından performansları, bazen bir sezon değerlendirmesi biçiminde bazen de bireysel inceleme, eleştiri ve söyleşi formatında sizlerle paylaşacağız bu sayımızda.

Dergimizde zaman zaman yurt dışından önemli yapıtların eleştirisine yer vermeye çalışıyoruz. Bu kez ilk yazımızı Almanya'dan seçtik. Bonn Kammerspiele'de sahnelenen *Herkes Kendi Başına Ölü*r başlıklı faşizmle ilgili bu şaşırtıcı ve ilginç sahnelemeyi Zehra İpşiroğlu bizim için kaleme aldı.

Bakırköy Belediye Tiyatrosu (BBT) bir süredir adından söz ettiren prodüksiyonlarla dikkat çekiyor. Çağdaş sahnelemeleri ve konu seçimleriyle öne çıkan bu ödenekli tiyatroyu mercek altına alarak sezon oyunlarını toplu bir şekilde değerlendirmek ve tanıtmak istedik. Zeynep Baykal'ın hazırladığı bu incelemeyi ilgiyle okuyacağınızı düşünüyoruz.

Bergama Festivali'ne bu yıl Attis Tiyatrosu yapımı *Ajax-The Madness* damgasını vurdu. Bu sayımızda yönetmen Terzopoulos ile bir söyleşi, oyun üzerine bir nesnel bir de seyirci

alımlamasına örnek olabilecek öznel iki eleştiri yazımız var. Bahan Gökçe ve Tuğba Çevik hem Terzopoulos söyleşisine hem de oyunun eleştirisine ortak imza attılar. Diğer eleştiri yazımız Nazım Sarıkaya'dan. Nalan Özübek ise Eren Arıkan'la gerçekleştirdiği söyleşide Bergama Festivali'nin tüm içeriğini aktarıyor.

Sezondan bir seçki niteliğinde 7 tane eleştiri yazımız var. *Hayvan Çiftliği*'ni İbrahim Alp Okur; Çirkin'i Zeynep Kızılgöl; *Yutmak*'ı Emre Alpun; *Ebedi Barış*'ı Aycan Gürlüer; *Macbeth*'i Zeynep Erdal; *Othello*'yu Feyza Özgen Şeker ve *Dirmit*'i Nural Uslu değerlendirdi.

Dans /Performans bölümümüzde Kerem Özel İstanbul'daki dans etkinlikleriyle ilgili geniş bir sezon değerlendirmesi yapıyor.

Hareket Atölyesi 1999'dan beri performansı da içeren kendilerine özgü melez biçimleriyle "Kolektif Bir Dişi Varlık" olarak üretmeye devam ediyor. Gösteri dünyamızın en ilginç topluluklardan biri olan Hareket Atölyesi ve kurucusu Zeynep Günsur, 20. yıllarına yaklaşırken bizlerle kendi süreçlerini samimi bir biçimde paylaştılar. Gelecek sayımızdaki Feminist Tiyatro Dosyasına bir selam ve giriş niteliğindeki bu yazıyla bundan böyle ülkemizdeki kadın üretimlerini daha sıkı bir takibe alıyoruz.

Sayfalarımıza konuk olan ikinci topluluk Baba Sahne, tiyatro dünyamıza yeni bir salon kazandırdığı gibi sezon boyunca yaptığı prodüksiyonlarla adından oldukça söz ettirdi ve ödülleri aldı. Baba Sahne'nin kurucusu Şevket Çoruh, Derya Özer'in sorularını yanıtlayarak grubu daha yakından tanıma fırsatı yarattı.

Tayf Kolektif (eski adıyla Entropi Sahne) ise yeni bir tiyatro grubu olarak sezonda boy gösteren bir topluluk oldu. Pınar Yılmaz, kolektifin kurucusu ve sanat yönetmeni Umur Kırçalı'yla hem grubu tanıtan hem de oyunlarıyla ilgili bilgi veren bir söyleşi gerçekleştirdi.

Dergimizde ülke çapındaki festivallere de mümkün olduğunca yer vermeye çalışıyoruz. Bu kez geçen yılı da kapsayan Anadolu Festival'lerini Mustafa Bal; Nilüfer Belediyesi Tiyatro Festival'ini Banu Çakmak; Eskişehir Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Festivali izlenimlerini Tülin Sağlam bizlerle paylaştı. Nihal Kuyumcu

ise Eskişehir'de festival bağlamında gençlik tiyatrosu çalışmalarıyla ilgili bir söyleşi gerçekleştirdi.

Kitap tanıtım yazılarımıza gelince, Meral Harmancı Zehra İpşiroğlu'nun *Dramaturjiden Sahneye*, Merve Gülşah Akgün ise Elif Çongur'un kuruluş yılları tiyatrosuna odaklı *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi* başlıklı yayınlarını tanıtıyor.

Tatil planları yapılan bu sıcak günlerde, tiyatrocular harıl harıl yeni oyunlarını üretiyorlar ve seyircileriyle buluşacakları günlere hazırlanıyorlar. Sezonda tüm perdelerin açılmasını dileyerek Güz sayımızda yeniden buluşmak umuduyla sözlerimi bitiriyor herkese iyi okumalar diliyorum.

Düzeltilme ve Özür:

Geçen sayımızda Fulden Aytaç'ın kaleme aldığı *Babamın Toprakları* adlı oyun eleştirisinin ilk paragrafı grafik tasarım ve baskı aşamasında bir hata nedeniyle basılamadı. Paragrafı buradan ekliyor ve yazarmızdan özür diliyoruz.

5

BABAMIN TOPRAKLARI'NDAKİ BİLMECE

Fulden Aytaç
*"Size de kefkefe illeti bulaştı mı?
İyi düşünün.*

Türkiye'de Tanzimat dönemiyle beraber Avrupa'daki tiyatro anlayışına benzer oyunlar yapılmaya başlandığında akabinde yerli/özgün tiyatro tartışmaları açılmıştı. Yaklaşık iki yüzyıl boyunca süren bu tartışmalar özgün tiyatro ya da özgün eser nasıl oluşturulur çerçevesinde devam etmekte. Tartışmalar daha önce bolca biçim ekseninde ilerlerken sonrasında içeriğin, yani anlatılan hikâyenin de özgün olması gündeme geldi. Leyla 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."

Tiyatro Tem ve Ayşe Selen Dosyası içindeki Ceren Özcan'ın kaleme aldığı *Eşikte Temgiller* başlıklı yazının (sayfa 87) , yine aynı teknik nedenden dolayı 2. Paragrafı 6. Paragrafta tekrar edilmiştir (sayfa 43) . Elimizde olmayan bu hata nedeniyle yazarmızdan özür dileriz.

Faşizme Direnme Bonn Kammerspiele’de Olağanüstü Bir Sahneleme

ZEHRA İPŞİROĞLU

6

Kat kat yükselen cam pencerelerden oluşan yuvarlak bir kafesin içinde iskambil kartları gibi oradan oraya savrulan insanlar. Önüne arkasına bakmadan yürüyenler, ikide bir de tökezleyenler, iç çekip inleyenler, oldukları yerde tepinenler... Sonra ortalığı saran bedenleri dövmeli, delici bakışlı kapkara Nazi hayaletleri; tek bir işaret, garip bir tıslama, bir hırıltı, acayip bir sıçrama cam pencerelerin bir anda kıpkırmızı olması, ardından havaya uçanlar, cama çarpanlar, yerlere yapışanlar; Naziler tarafından öldürülen ya da kendini öldürmeye zorlanan insancıklar... Şimdi umursamazlık, iftira, ihbar zamanı; acaba yeni kurban kim olacak? Şimdi acı zamanı, acaba piyango kime vuracak?

İşte şu an cephedeki oğlunun ölüm haberi geldi Anna’ya. Eşi Otto onu tutmaya

çalışırken inanılmaz biçimlere girerek eğrilip bükülmesi, düşme kalkma, tekrar düşme, bedeninin bir çöp torbası gibi yere yığılıp kalması, sonra yine cansız bir bebek gibi eşinin kollarında oradan oraya sürüklenmesi... Nedir bu bir kâbus mu?

HİTLER SADECE BİR KORKULUK MUYDU?

Hans Fallada’nın Türkçeye de çevrilmiş olan yedi yüz sayfalık *Herkes Tek Başına Ölüyor* romanını 1981 yılında yönetmen Peter Zadek ile Jerome Savary beş saatlik bir revüye dönüştürmüşlerdi. O dönemde tiyatro eleştirmeni Georg Hensel bu oyunla ilgili olarak, “Eğlenceli bir Hitler,” diye yazıyordu. “Artık onu geride bıraktık. Artık Şehir Tiyatrosu’nda rol veriyorlar ona.”

Bonn Tiyatrosu’nda Sandra Strunz (yönetmen) ve Viola Hasselberg’in



(dramaturg) uyarladığı bu üç saatlik uyarlamada ise Fallada'nın romanına, yani metnin aslına uygun olarak Hitler hiç yer almıyor, sadece Hitler'i çağrıştıran siyahlar giymiş ölüm melekleri dehşet saçıyorlar. Zadek'in yorumunu görmemişim ama sahnelemeyle ilgili o dönemde okuduklarım beni düşündürmüştü. Hitler'in artık geçmişte kaldığı, bugün onun sadece bir korkuluk, bir kukla olduğu söylenebilir miydi? Bugün de faşizmin artık geçmişin bir kâbusu olduğunu söylememiz mümkün mü?

BİR DİRENİŞ ÖYKÜSÜ

Fallada'nın ölümünden tam bir ay önce mahkeme tutanaklarından yola çıkarak şaşırtıcı bir hızla yazdığı "Herkes Tek Başına Ölüyor" romanı gerçek bir direniş öyküsüne dayanıyor. Suya sabuna dokunmadan

yaşayan küçük burjuva çift Anna ile Otto oğullarının ölümünden sonra Hitler'e direnen posta kartları yazıp şurada burada dağıtmaya başlarlar. Ama kimsenin umurunda değildir bu direnme eylemi, tersine kartları bulan gestapoya teslim eder. Aldırmazlık mı, bana dokunmayan yılan bin yaşasın mı, korku mu?

Doğrusu bu sahne yorumunda izleyicinin Anne ve Otto'nun direnişi üstüne fazla kafa patlatması gerekmiyor, sahne efektleri, müziğin kullanımı, tuhaf biçimlere giren kuklamsı oyuncular, dans ve pandomim sahneleri öylesine etkileyici ki, direniş öyküsü ister istemez ikinci plana itiliyor. Bu nedenle de Anne ve Otto'nun ölümle sonuçlanan trajik öyküleri de, onların sonunu hazırlayan küçük insanların umursamazlığı ya da korkaklığı da iyice uzaklaşıyor izleyiciden.

NAZİLERİN TERÖRÜ

Nazilerin direnişçilere karşı estirdikleri terör rüzgârı, insanların gölgelerinden bile korkar hale gelmeleri ise etkileyici sahnelerle sergileniyor. Totaliter bir sistemin insanı yavaş yavaş yok eden mekanizmalarını gözler önüne seren bu sahnelemede kuklaları ya da zombileri andıran insanlar çaresizlik içinde yuvarlanan ya da birbirlerine saldıran hayaletleri andırıyorlar. Posta kartlarında gizlenen umut ise çok kısa bir an parlamaya şiddeti tetikledikten sonra sönüp gidiyor. O zaman her şey anlamsız mı? Belki, ama belki de bu direniş direnenlere son bir kez insan olduklarını hatırlatıyordur. Son bir yaşam çırpınışıdır bu.

KORKUNUN DİLİ

8 Acının, korkunun şaşırtıcı görsel etkilerle beden diline aktarıldığı bu sahne yorumunda pandomim, dans, ses ve canlı müzik efektleriyle iç içe örülü bir bütünü oluşturuyor. Dalga dalga yükselen korku koreografisiyle birlikte sergilenen bu sahneleme, öylesine çarpıcı bir görsel dünya sunuyor ki bize, üç saat boyunca neredeyse soluk soluğa izliyoruz oyunu. Gerçekten de grotesk öğelerin, kara mizahın böylesine başarıyla kullanıldığı az oyun izlemiştir. Sözelimi bundan birkaç yıl önce sahne tasarımcısı Andreas Kriegenburg'un Münih Kammerspiele'de sahnelediği bizde de Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde gösterilen Kafka'nın *Dava* yorumunda da benzer bir duyguya kapılmıştım.

ESTETİK BİR ŞÖLENE DÖNÜŞEN FAŞİZM

Kimi kez gördüğümüz bir karabasan öyle bir can evinden vurur ki bizi gerçekleri daha net görmeye başlarız. Bu oyunda ise tersi bir yaklaşım söz konusu. Tiyatronun büyüleyici gücünün öylesine etki alanına giriyoruz ki

Almanya'da son yıllarda izlediğim oyunların pek çoğunda olduğu gibi sadece estetik bir şölen yaşamının mutluluğunu iliklerimize değin hissediyoruz, hepsi bu.

Ya faşizm ya acı ya direnme? Bütün bunlar sadece bir karabasan mıydı? Ve şimdi bu inanılmaz performansı alkışlarken güvenceli yaşamımıza geri mi dönüyoruz? Faşizm Alman izleyicisinden gerçekten de bu kadar mı uzakta? Geçmişte bir kez yaşandığına göre artık bir daha yaşanamaz duygusu mu? Ya Almanya'da hızla yükselen sağ partiler (AFD) yönetime girmeyi başarmadılar mı, yoksa onlar mı bir hayalet? Ya dünyayı birbirine katan çılgınlar, Trump, Putin ve daha niceleri bir gün uyandıığımızda hepsi bir kâbustu mu diyeceğiz? Tiyatroda her şey mümkün tabii hayallerin sınırı yok ki, ya yaşamda?

Bu sahne yorumunu izlerken ister istemez kendi ülkemizde son yıllarda yaşadıklarımızı düşündüm. Acaba böyle bir oyun bizde oynansa nasıl sahnelenirdi? Grotesk bir karabasan olarak mı, yoksa gerçekçi bir biçimde mi, direniş öyküsü mü ön planda olurdu, yoksa kraldan çok kralcılarının dehşet saçtığı bir ortam mı canlandırılırdı? Bir roman uyarlamasını uyarlama iyi yapılmış bile olsa sahneye taşımak hiç de kolay değil. Olayların kilit noktaları belirginleşmediği, dinamizm, ritim ve gerilim yeterince çıkarılmadığı sürece çok sıkıcı da olabilir. Sanırım inandırıcı bir sahne yorumunun en temel koşulu geçmişte yaşananlarla bugün arasındaki kesişme noktalarını çıkartan sağlam bir dramaturjik çalışması. Önümüzdeki sezon Nesrin Kazankaya bu oyunu sahneleyecek. Bakalım nasıl bir dramaturj çalışması ve nasıl bir sahne yorumu bizleri bekliyor?



BBT Oyunlarından Ruh Hallerimiz Üzerine Çeşitlemeler

ZEYNEP BAYKAL

Bertolt Brecht'ın dediği gibi, sanatların en değerlisi yaşama sanatına hizmet eden tiyatro sahnesinde yapılan üretimlerden belleklerimizde en çok yer edenler, içinden geçtiğimiz günlere iz bırakabilen işler oluyor. Alican Yücesoy'un genel sanat yönetmenliği süresince pek çok cesur ve deneysel işe imza atan Bakırköy Belediye Tiyatrosu da sezon boyunca izlediğimiz *Gülünç Karanlık*, *Seni Seviyorum Türkiye*, *Terör* oyunları ile seyircisini böyle bir etkiyle karşı karşıya bıraktı. Bunu yaparken de güncel meseleleri farklı coğrafyalardan insanlık halleriyle birlikte ele alarak içinde bulunduğumuz tekinsizlik durumuyla, kaçıp gitme isteğimizle, umutlu-umutsuz anlarımızla yüzleşmemizi sağladı.

ÇAMURA BULANMIŞ MEDENİYETİN İZDÜŞÜMÜ: GÜLÜNÇ KARANLIK

*“Orada bir köy var uzakta bu köy bizim köyümüzdür,
gitmesek de, kalmasak da bu köy bizim köyümüzdür”*

Ahmet Kutsi Tecer şiirinde Anadolu'da gidilmeyen köyleri, varılmayan dağları duyulmayan seslerden söz eder. Sömürge

tarihi içinde ise o uzaktaki köyler milliyetçilik, vatan sevgisi fikrinin anlamsızlaştığı, militarizmin olanca vahşetiyle açığa çıktığı bir yere dokunuyor zihinlerde...

Tarih kitapları ortaçağın ardından coğrafi keşiflerde zenginleşen Avrupa'nın tarihini, gelişen medeniyetini yazar durur her zaman. Kimdir bu tarihi yazan? Tarihin gerçek öznesi bu emsalsiz başarı hikâyelerinin başkahramanı beyaz, Batılı erkek midir gerçekten?

1980'lerde Spivak'ın “Madun konuşabilir mi?” makalesiyle de altını çizdiği dili kuran Batılı, beyaz, sömürgeci, erkek öznenin bunun dışında kalan kesimleri bu özelliği ile sessizleştirme, baskı altına alma hali BBT'nin üç sezondur seyirciyle buluşan *Gülünç Karanlık* oyununda bir alaylama biçiminde sorgulanıyor. Bu sorgulama olay örgüsünü biçimlendirirken, karakterler arasındaki ilişkinin ve karakterlerin eylemlerinin alt metninin oluşturuyor aslında. Prömiyerini Ekim 2016'da yapan ve pek çok ödüle layık görülen oyun, Çağdaş Alman Tiyatrosu'nun önemli isimlerinden Wolfram Lotz tarafından 2014'de kaleme alınmış ve yönetmen Nurkan

Gülünç Karanlık, Yazar: Wolfram Lotz
Yöneten: Nurkan Erpulat



10

Erpulat rejisi ile sahnelenmiş.

Tanıtım metninde belirtildiği gibi Somalili bir korsanın savunması ile başlayan oyun, gizli bir görev için Afganistan'da yolculuk eden iki Alman askerini peşinden sürüklüyor seyirciyi. Nehir boyu süren bu yolculuk sırasında seyirci pek çok karşılaşma ile sarsılırken "medeni" Batı'nın sömürgeleştirme tarihinin izini sürebiliyor.

Lotz, oyun metninde dramatik bir yazım biçimini, seyircinin olduğu kadar yazar olarak kendisinin de dışarıdan bakmasına olanak sağlayan ucu açık parçalı bir yapı ile birlikte kullanmış ve metnin içinde yer yer kendi ile hesaplaşmış. Yönetmen Nurkan Erpulat ise yazarın bıraktığı açık alanları oyuncunun kendisi, tiyatro ve yaşadığı coğrafyanın güncel sosyo- politik koşulları ile hesaplaştığı seyirciye bir iç döküş biçimi haline getirmiş. Bu noktada oyun yerel- evrensel bağını kuran bu anlatım biçimi ile zamansal, mekânsal ve kişisel deneyimlerin iç içe geçtiği (Afganistan- Almanya – Türkiye / 1990'lar, 2014, 2016 / Oyun kişisi, Yazar, Oyuncu) zengin bir toplumsal harita sunuyor. Erpulat

sahnelemesini Avrupa medeniyetinin karanlık yüzünü birbirinden ayrıksı görünen ama birbirini bütünleyen çok sayıda imge üzerinden farklı öznelerin hikâyeleriyle zenginleşen ortak bir bilincin rüyavari aktarımı üzerine kurmuş.

Seyirci salona girdiğinde oyun alanında dikey ve yatay bir biçimde serilmiş bembeyaz kağıtlardan oluşan bir sahne düzeni, yan yana yerleştirilmiş bembeyaz sandalyeler ve bu sandalyelerde oturan, gülümseyerek seyircileri seyreden bembeyaz kıyafetler içindeki oyuncularla karşı karşıya kalıyor. Oyun alanının iki kenarında dikkati çeken el arabasının içinde bulunan bolca toprak, oyunun seyri sırasında bu tertemiz ışıltılı görüntüyü yerle bir eden ve medeni insanın kirlenme sürecini görselleştiren bir çamur yığına dönüşüyor. Ortaoyunu'nda var olan bekleme ve sırası geldiğinde aksesuarını alıp oyun alanına çıkma eylemi oyunun seyri boyunca yine farklı rollere giriş-çıkış aralarında oyuncular tarafından sürdürülüyor. Seyirciyle daha ilk anda kurulan bu yakın mesafe oyuncuların tuluatvari oyunculuğu ile birlikte oyunun ilerleyen anlarında daha eğlenceli bir ilişkiye dönüşüyor.

Oyuncuların kendi aralarında sıklıkla kurulan yakınlık da, oyuncunun izleyicinin zamanı ile ilişki kurmasını, seyircinin de kendi gerçekliğinden kopmamasını sağlıyor. *Gülünç Karanlık* sahnelemesini içinde pek çok tanıdık çağrışım alanını barındıran medeniyetin, insanlığın ortak bilinç dışı olarak da okumak mümkün. Oyunun genelindeki kullanılan ve hikâyenin başkahramanı Alman askeri Yarbay Doetinger'in aktardığı anlatı düzleminin bu bilinçdışını görselleştirmede bir araç olarak kullanılmış. Bu anlatı düzlemi içinde sahne metni parçalı bir biçimde ilerlerken oyuncuların oldukça güçlü ve yoğun işitsel-bedensel performansları ile zenginleşen şiddet/ savaş/ medeniyet/ insan olma hali ekseninde şekillenen iki farklı hikâye anlatılmaya başlanıyor seyirciye. Yazar, anlattığı hikâyelerde - savaş, kolonyal coğrafya, Batı merkezli siyaset gibi makro anlam düzlemlerini ortaklaştırırken sahnelemedeki buluşlar ve oyuncuların emek yoğun çalışması sayesinde seyirci aralıksız iki saat süren oyunu kopmadan seyredabiliyor. Dili, tarihi kuran Batılı, beyaz, sömürgeci, erkek öznenin bunun dışında kalan kesimleri bu özelliği ile sessizleştirme, baskı altına alma hali oyunun olay örgüsünü biçimlendirirken, karakterler arasındaki ilişkinin ve karakterlerin eylemlerinin alt metninin oluşturuyor. Tanıtım broşüründe belirtildiği gibi Somalili bir korsanın savunması ile başlayan oyun, gizli bir görev için Afganistan'da yolculuk eden iki Alman askerinin peşinden sürüklüyor seyirciyi. Nehir boyu süren bu yolculuk sırasında seyirci pek çok karşılaşma ile sarsılırken "medenî" Batı'nın sömürgeleştirme tarihinin izini sürebiliyor.

Seyirci oyun esnasında sözel olarak ya da bedensel anlamda direk olarak oyuna dahil olmasa da sahnelemenin pek çok unsurun yardımı ile -aydınlık, karanlık kullanımı gibi- oyuncuların bedensel devinimleri, farklı gerçeklikler arasında yaratılan geçişkenlik,

seyirci oyuncu arasında kurulan/kaldırılan mesafe, oyuncu ile birlikte var olabildiği bir kolektif eyleme biçimi içine dahil oluyor. Sahneleme seyirciden dışarda kalmadan ve duygularının izinden giderek güncel olanla ilişki kurmasını bekliyor.

Sahnelemenin imgesel boyutu ise oldukça çok belirgin... Kullanılan imgeler silsilesi iki saat süren oyunun içinde birbirinin içine geçmiş hikâyeleri anlamaya çalışan seyircinin için yorucu ve odaklanması zor bir seyir haline de yol açabilme riski taşısa da yarattıkları çağrışımlar düşünüldüğünde bütüncül resmi fark etmek çok da zor görünmüyor seyirci için. Askerlere bir mendil al diye yalvaran, ailesini NATO'nun akıllı bombaları yüzünden kaybetmiş Afgan tüccar, metrobüste yolcuların koluna sarılıp selpak satmaya çalışan Suriyeli çocuğu çağrıştırabilir örneğin... Ya da oyun sonunda sesini duyurmadan vurulan Somalili baklava çalıp içeri atılan bir çocuğu anımsatırken, keman dersine giderken vurulan bir başka çocuk eklemek almaya giderken bir gaz fişegi ile vurulmuş bir diğere dönüşebiliyor zihinlerde. Tüm bu imgesellik içinde oyuncuların enstrümanlar eşliğinde söyledikleri İngilizce, İtalyanca, Türkçe şarkılar, dans performansları duygu yoğun sahneler arasında geçişkenliği sağlıyor. Bu müzikalitenin kullanımı sahne üzerinde bir dinamizm yaratıyor ve yeni anlam üretim alanları açarak sahne metninin çok katmanlılığını pekiştiriyor.

Birbirinin içine geçen ve oyunun sonunda bağlanan hikâyeler, sadece sömürgeleştirilen halkların madunluğunu anlatmıyor seyirciye. Sistemin bir parçası olarak var olmaya çalışan erk sahibiymiş gibi görünen diğer karakterlerin de madunluk hikâyelerine yer veriyor. Bu sayede Batılı erkeğin hikâyesi ile sömürgeleştirilmiş halkın hikâyesini de iç içe geçiriyor. Bu çok katmanlılığa karşın oyununun sonunda seyirciye ana hikâyenin sesini duyurmaya çalışırken vurulan

Korsan Toftao'nun, diğeri Toftao'ların ve insanlığın çamura batışının hikâyesi olduğu hissettiriliyor.

Sert bir sonla biten *Gülünç Karanlık*, akılda kalıcı, etkileyici sahneleri, anlattığı çarpıcı hikâyeler, kullandığı farklı sahneleme biçimleri, performans-emek yoğun oyunculukları ile seyircisinin belleğinde kalıcı bir yer edinmeye aday görünüyor. Oyunun ardından seyirci gerçekten "madun konuşabilir mi?" sorusunun cevabını vermekte zorlansa da "karanlığın sonunda bir ulu şafak" olduğuna inanmak gereklidir belki de. Belki madun konuşacaktır vurulma, susturulma korkusuna karşı çıkarak... Oyuncu Alican Yücesoy'un da sahnede dillendirdiği gibi, çürümüş bir şeylerin hâkim olduğu ve kelimelerimizden başka bize kalan bir şeyin de olmadığı bu krallıkta Edip Cansever'in dizesini yinelemek anlamlı olsa gerek: "Ne gelir elimizden insan olmaktan başka..."

12

SENİ SEVİYORUM TÜRKİYE AMA BİR BAŞKA...

"Evet, ben de korkuyorum ama hiçbir yere gitmemem gerektiğini hissediyorum"

"Ya sev ya terk et"lerin ülkesinde yaşarken biz ne tüm ruhumuz bedenimizle kalabiliyoruz bu topraklarda ne de gidebiliyoruz iç rahatlığıyla pişmanlık duymadan...

BBT tarafından sahnelenen Ceren Ercan tarafından kaleme alınan *Seni Seviyorum Türkiye* oyunu bizlere bu arada kalışın hikâyesini birbirinden çok farklı gibi görünen ama aslında pek çok açıdan benzeyen beş kişinin ağzından anlatıyor.

Prömiyerini 2017-2018 İstanbul Tiyatro Festivali'nde yapan, sezon boyunca oynamaya devam eden oyun Ercan'ın yazdığı *Türkiye Üçlemesi*'nin ilk oyunu. Oyunda bir çamaşırhanede bir araya gelen beş kişinin hikâyeleri, aynı coğrafyada var olmaya, ayakta kalmaya çalışma halleri üzerinden ortaklaşıyor. Oyunun seyri boyunca birbirinin komşusu,



ilkokul arkadaşı, sırdaşı, eski sevgilisi olmayı sürdürürken aynı anda birbirine yabancılaşan, düşmanlaşan, birbirini ötekileştirmeyen kendini alamayan karakterin hikâyelerine tanıklık ediyoruz ve bu coğrafyada yaşamının zorlukları ile mücadele edişlerine, karar verişlerine vazgeçişlerine, pişmanlıklarına, umutlarına umutsuzluklarına, kendilerini sorgulayış anlarına da şahit oluyoruz.

En ufak kıvılcımın ne kadar büyük bir hızla bir alev topuna dönüşebileceğini, kutuplaşmanın ve karşılıklı beslenen nefretin ne denli çabuk yayılarak bizi içinde eritebileceğini görmemiz bu hikâyelerden sayesinde kolaylaşıyor.

Güvenlik kaygısı, ötekileştirilme korkusu, yalnızlaşma hallerimiz, geçmişe, geçmişin mekânlarına, insanlarına öykünmelerimiz Ercan'ın metnine sinmiş halde çıkıyor karşımıza. Metin özellikle 90'larda çocukluğunu ve gençliğini yaşayan kuşak için çok belirgin referans noktaları barındırıyor, dinlenen şarkılardan, izlenen

Seni Seviyorum Türkiye Yazan: Ceren Ercan
Yöneten: Yelda Baskın



reklamlara, gündelik alışkanlıklara, sıklıkla gidilen mekânlardan (Kemancı, Hayal Kahvesi, Taksim hamburgercileri), kıyafet kodlarına, kullanılan kimi cümlelere kadar... Metin bu sayede benim hikâyeme, benim alışkanlıklarıma, benim şarkılarıma ne çok benziyor dedirterek bir ortaklık kuruyor seyirciyle arasında. Dünden bugüne bizi bize anlatan bu hikâyeler, bugün içinde yaşadığımız ortamı çok belirleyici gözlemler ışığında sahneye taşırken Yelda Baskın'ın sade ama sarsıcı rejisi bir türlü kurtulamadığımız, bizi çepeçevre saran boğucu, tedirgin, ruh halimizi yansıtacak bolca öge barındırıyor. İçinde yaşarken anlayamadığımız bu uzaklaşma kutuplaşma halinin gözümüzün önündeki berrak temsili bizi oyununu içine çekerken toplu bir eylem biçimine dönüşüyor sanki.

Oyundaki simgesel buluşların yanında Baskın'ın rejisinde kurduğu denge ile sahicilik hissi hiç kaybolmuyor. Benzer bir biçimde kullanılan ironik anlatım ise daha çok oyun kişilerinin var olmak için üretmek durumunda kaldığı savunma mekanizmalarında açığa çıkarken seyirciye hissettirilen karamsarlık halini de dağıtıyor ve keyifli bir seyir imkânı yaratıyor.

Bedenlerine büyük ya da küçük gelen elbiseleriyle hayata tutunmaya çalışan ve çoğu zaman da ancak havada asılı kalarak var

olabilen oyun kişilerini canlandıran Alican Yücesoy, Damla Karaelmas, Defne Şener Günay, Emre Koç ve İrem Sultan Cengiz'in performatif oyunculukları sahne üzerindeki dinamizmi diri tutuyor.

Oyunun dekorunu oyun kişilerinin bir araya geldiği çamaşırhanedeki beyaz, içleri çeşit çeşit ve rengârenk kıyafetlerle dolu çöp poşetleri oluşturuyor. Bu kıyafetler oyun boyunca oyuncular tarafında giyilip çıkartılarak kullanılıyor, poşetlere doldurulup boşaltılıyor, taşınıyor, yığılıyor, oyuncular bunların içlerinde yuvarlanıyor. Bir başka deyişle kullanılan bu aksesuarlar, ışık ve müzikle birlikte dekoru oluşturarak sahne üzerinde devinim yaratan bir unsura dönüşüyor.

Kirli çamaşırlarımızı ortaya döktüğümüz çamaşırhane metaforu aslında tüm kirlilerimizden, ön yargılarımızdan, genel geçer kalıplarımızdan düşmanlıklarımızda arınma zorunluğunu önümüze çıkarıyor. Bir anlamda oyunun biçimsel olarak parçalı yapısını da bütünleyen yine bu metafor oluyor.

Seni Seviyorum Türkiye, içinde bulunduğumuz, yaşamaya çalıştığımız OHAL, etnik- dinsel- cinsel kimlik meseleleri, göçmenlik, terör, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması gibi pek çok farklı toplumsal ve gündelik meseleye yer veriyor. Bu çeşitlilikle birlikte kurgusunda kullandığı parçalı yapı seyirci için izlemesi zahmetli bir oyun görünümünü yaratarak zaman zaman zihinlerde kopukluğa sebep olabiliyor. Buna karşın, oyun kişilerinin hikâyelerinin bize bizi anlatışı ve sahne üzerindeki hareket düzeni ilgiyi canlı tutmada yeterli oluyor. Bu noktada Melih Kıracı'nın yaptığı bu başarılı koreografi oyunun olmazsa olmaz bir parçasını oluşturuyor.

Kendimiz dışında birilerinin, bir şeylerin sorumluluğunu almanın gün geçtikçe zorlaştığı "çok ilerleyerek gözden kaybolan ileri demokrasi" ortamında *Seni Seviyorum Türkiye* değerli bir yüzleşme alanı yaratarak imdadımıza yetişiyor.



Terör

Yazan: Ferdinand von Schirach

Yöneten: Nurkan Erpulat

14 BİR ETİK TERAZİ OLARAK TERÖR

Satranç tahtasına benzeyen zemini karolardan oluşan bir mahkeme salonu, savcı, hâkim, tanıklar ve sanık, sahenin arkasına ve yanlamasına asılmış kocaman bir kara tahta, sol köşeye konumlanmış bir bateri...

BBT'nin sezonda prömiyer yapan son oyunu *Terör*, tasarımını Kerem Çetinel'in yaptığı böyle bir atmosfer içinde yine bizi eylemlerimizin ahlaki sorumluluğuna sorgulattığı bir noktadan bakmaya zorluyor.

Oyunda 164 yolcusuyla birlikte Berlin'den Münih'e giderken kaçırılan Lufthansa uçağının 70.000 seyirciyle dolu olan Münih Stadyumu'na düşürülmesini önlemek için uçağı vuran Jet Pilotu Binbaşı Lars Koch'un yargılanma sürecini sahneye taşıyor. Bu süreç sonunda yetkisi dışındaki müdahalesiyle 164 yolcunun ölümüne sebep olan Alman Hava Kuvvetleri Jet Pilotu'na dair son kararı jüri koltuğuna oturtulan seyirci veriyor.

Aynı zamanda bir hukukçu olan Alman yazar Ferdinand von Schirach tarafından kaleme alınan ve Nurkan Erpulat'ın yönettiği *Terör*,

metninin hukuki derinliği ve metni anlaşılır kılan, duru Yücel Erten çevirisiyle seyirciyi zihinsel bir yolculuğa çıkarıyor. Oyun güvenlik endişesinin yoğun bir biçimde hissedildiği bir ortamda insan yaşamının biricikliği ve değerliliği üzerine politik, insani ve felsefi bir tartışma platformu oluşturuyor.

Sanık Lars Koch'un 70.000 insanın hayatını kurtaran bir kahraman mı, yoksa 164 masum insanı bireysel kararı ile öldüren bir katil mi olduğuna elindeki pusulalarla karar verecek olan seyirciye hâkimin sanığa, tanığa soruları ve tanık avukatının savunması yön veriyor. Sanık savunmasında askerlik görevi gereği bu kararı vermek durumunda olduğunu yinelerken, savcı stadyumu boşaltma seçeneğinin, uçaktakilerin teröristi etkisiz hale getirme ihtimalinin düşünülmemesi gibi çelişkili durumları ortaya atıyor. Bu bağlamda oyun metni Kant'ın *Etik Felsefesi- Görev Ahlakı* anlayışına ve Felsefeci Philippa Foot ile Judith Jarvis'in *Tramvay İkilemine* referans vererek seyircinin yargılama sürecine katkı sağlayacak argümanlar geliştiriyor.

Peki, Sanık Albay Koch'un eylemini ödev ahlaki çerçevesinde gerçekleştirdiğinin altını çizmesi ve tanık Yarbay Lauterbach'ın sözleri de bu çerçeveyi doğrulamasına bu yaklaşımlar ışığında nasıl bakabilir? Bu savunmayı Kant'ın tarif ettiği ahlaki eylemin sübjektif hislerden arınmış apriori ilkelere dayalı olması, bu özelliğinin onu aynı zamanda evrensel ve hukuki kılması anlamına mı gelmekte? Bir başka deyişle, Koch'u eylemde bulunmaya iten ilke ya da irade evrensel bir yasa üzerinden okunabilir mi? Örneğin, uçaktaki yolcuları başka bir yolla kurtarabilme olasılığının göz ardı edilmesini her koşulda baki bir evrensel ilke çerçevesinde değerlendirmek ne kadar mümkündür? Bununla birlikte savcının, "Masum insanları kurtarmak için başka masum insanları öldürmeye hakkımız var mı," sorusu tramvay ikileminde tartışılan eylemin sonucundaki maksimum yarar veya minimum zararın belirleyiciliğini yanlışlar gibi görünmüyor mu?

Tüm bu tartışmalar oyuncular Burak Dur (sanık Lars Koch), Fidan Tek Koşar (hâkim), Gülce Uğurlu (savcı), Edip Saner (avukat), Çetin Etili (Yarbay Lauterbach) ve İlkin Tüfekçi'nin (tanık uçakta eşini kaybeden hemşire Fransızka Meiser) oyunculuğu ile perçinlenmiş. Burak Dur soğukkanlı bir tavırla eyleminin gerekçelerini anlatırken avukatının alaycı, abartılı ve yargılayıcı tavrını yazar gibi yönetmenin de oluşturmak istediği olumsuz kanıyla ilişkilendirmek mümkün.

Oyunun bir satranç tahtası üzerinde oynanıyor izlenimi vermesi ahlaki terazinin iki kutbu üzerinde gidiş gelişini görselleştiriyor. Bununla birlikte sahnenin arkasındaki kara tahtaya yazılanlar, sayılar, olay gününe dair notlar, oyuncuların replikleri söze dayalı metni özetler nitelikte görünüyor. (Adil yargılama, insan onuru, anayasada böyle bir emir yoktu, suç bireyseldir, güvenlik tehdidi, uyarı ateşi, 98 erkek 64 kadın 2 çocuk vs.). Bu anlamda, dekorun önemli bir parçasını

oluşturan kara tahta bir nevi mahkeme tutanağına dönüşüyor. Hâkim ve savcı görevin sınırları, suç kavramı, hukukun ve anayasanın kapsamı, işlevini üzerine tartışma açarken tahtaya yazılan yazılar, karar verici seyircinin zihnini berraklaştırması ve büyük resmi değerlendirmesi için çok işlevsel bir buluş olarak kullanılmış.

Oyunculukların yani sıra oyunun temposunu ayakta en önemli unsurun müzik tasarımı olduğunu görüyoruz. Müzik tasarımcısı Melih Yüzer, yaklaşık iki saat süren oyun boyunca sahne ritmini, davanın gerilimi ve iniş çıkışlarını bateri vuruşlarıyla destekliyor.

Sahne üzerinde hiyerarşik bir düzen olmaması, her oyuncunun kendisinin zaman zaman yerini değiştirdiği sandalyelerde oturması ve oyunun sonunda seyircinin gerçekleştirdiği oylama sonuçlarının sanık dışındaki tüm oyuncular tarafından göz önünde birlikte sayılması sahneyi demokratik ve özgür bir düşünce platformuna dönüştürüyor.

Son dönemde yaşadığımız toplumsal politik çalkantılar, patlamalar, ölümlerle ortaya çıkan güvenlik endişesi ve bununla ilişkili güç-otoriteye hissedilen bağımlılık oyunun çoğu gösterimde yapılan oylamada albayın suçsuz bulunmasında ifade buluyor. Dünyanın pek çok yerinde sahnelenen oyunun <http://terror.theater/en> sitesinden ulaşılabilecek oylama sonuçlarında da yine benzer bir tabloya rastlıyoruz. Bu anlamda oyunun bir toplumsal laboratuvar görevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Günden güne kanıksadığımız sadece sayıların azlığı ya da çokluğu ile ölçtüğümüz, içinde kaybolup giden insan hikâyelerinden haberdar bile olmadığımız toplu ölümler çağında *Terör*, adeta bizi omuzlarımızdan sarsıp kendimize getiren bir oyun, tıpkı diğer BBT oyunları gibi. Bu denli yenilikçi, cesur ve derinlikli işlerin önümüzdeki günlerde de tüm sahnelerimizden eksik olmaması dileğiyle...



İstanbul Dans Sahnesi

KEREM ÖZEL

16

Tuğçe Tuna 2017-2018 İstanbul çağdaş dans sezonunun en üretken koreografıydı diyebilirim. Çoğunlukla yere-özgü (*site-specific*) işler üreten Tuna, sezonu “iyi bir komşu” temalı 15. İstanbul Bienali kapsamında Küçük Mustafa Paşa Hamamı’nda sergilediği *Beden Damlaları* ile açtı. *Beden Damlaları* bir maraton misali 1.5 aylık festival boyunca her Cumartesi iki seans olarak seyircilerle buluştu. Tuna, sezon içindeki ikinci yere-özgü işini Pera Müzesi’nde *İz takibi* adıyla sahneledi. *İz takibi*, Tuna’nın “Bana Bak! La Caixa Çağdaş Sanat Koleksiyonu’ndan Portreler ve Diğer Kurmacalar” sergisinde yer alan; Roni Horn, Gilian Wearing ve Christian Boltanski’nin fotoğraf işlerinin bulunduğu alanlara özel olarak ürettiği bir yapıttı. Dans edilen mekanların arkasındaki duvarlarda asılı olan görsellerle biçimsel değil, kavramsal ve anlamsal bir ilişki kuran yere-özgü *İz takibi* zor bir işi başararak, aslında yer fikrini alaşağı ederek silen, günümüzün beyaz küp niteliğindeki yersiz müze/sergi mekanlarına, sergilenen yapıtlar ve onlarla kurulan ilişki vasıtasıyla, gösteri süresiyle kısıtlı da olsa tekrar “yer” niteliğini geri kazandırıyor.

Tuğçe Tuna, bu iki yeni çalışması dışında, sabit bir topluluğu olmamasına rağmen, bir repertuar topluluğunu imrendirecek şekilde, eski işlerini de sahneledi sezon boyunca. Bunlar; *Gövde Gösterisi* (2014), *En Kötü İş* (2016) ve 2002 tarihli *Vertigo*’dan yola çıkan *Hücre* idi.

2017-2018 sezonunda çağdaş dans alanında İstanbul’un en faal sahnesi, bu sezon başında açılmış olan taze bir mekandı: bomontiada ALT. Fatih Gençkal, Claire Zerhouni ve Burcu Yılmaz’dan kurulu A Corner in the World oluşumunun programlamasını üstlendiği bomontiada ALT’ın bira mahzenlerinden dönüştürülmüş mekanları çağdaş dans bağlamında sadece gösterilere değil, “Tuğçe Tuna ile Türkiye’de Çağdaş Dans Konuşmaları” ve Gizem Aksu’nun “Hisler Arşivi” gibi çağdaş dans ile ilgili söyleşi dizilerine de ev sahipliği yaptı.

Akbank Sanat Dans Stüdyosu her sene olduğu gibi bu sezon da, yurtdışından davet edilen dansçıların verdiği atölyelerin ve çağdaş dans sınıflarının yanı sıra genç koreografların sezon boyunca düzenli olarak işlerini sergiledikleri bir mekân olmaya devam etti. Bu işlerden bazıları Bengi Sevim Yörük’ün *Mut*’u ve Ebru Cansız’ın *Vorteks*’i idi.

İstanbul’un önemli yerleşik özel tiyatro topluluklarından ve ödeneksiz gösteri sanatları mekânlarından biri olan Moda Sahnesi ise, açıldığından beridir sahnesini düzenli olarak çağdaş dans işlerine açmasının yanı sıra bu sezon bir çağdaş dans projesinin yapımını da üstlenerek bu alanda bir ilke imza attı ve Bedirhan Dehmen’in *Balerin*’i Moda Sahnesi’nin genel sanat yönetmeni Kemal Aydoğan’ın proje danışmanlığında sezon sonuna doğru rampa ışıklarına çıktı.

Gizem Bilgen'in *Dislokasyon*'u hem Akbank Sanat Dans Stüdyosu'nda hem de Moda Sahnesi'nde sahnelenen işlerinden biriydi. Çıplak bir sahne, endüstriyel çağrışımlı bir ses peyzajı, küçük detaylarla farklılaştırılmış olsa da birörnek hissi veren, mor-kahverengi minimalist kıyafetler, seyircinin gözünün içine giren, rahatsız edici, oyun alanını çevreleyen duvarlardaki gölgeleri büyüten ve çoğaltan ışık tasarımı; sert keskin robotumsu hareketlerden, saplantı halinde tekrarlanan jest ve tiklerden, huzursuzluk yaratan yüz ifadelerinden, ender de olsa garipliğiyle güldüren ama tam da bu nedenle rahatlatmak yerine tekinsizlik hissini daha da çoğaltan durumlardan, dengesizliklerden, yalnızlığa karşı topluluk ikileminden, ve her türlü karşılıklı olma halinden beslenen tepkilerden oluşan bir koreografi. *Dislokasyon*'un bütün bu özellikleri, sahnede distopik bir atmosfer yaratıyordu, ama; çatışma, rekabet, ayırıştırma, hükmetme gibi durumları çağrıştıran bir hareket tasarımından yola çıkılmış gibi yorumlanabileceği için, tam da bugünden feyz almış hissi uyandıran bir distopyaydı bu; dünyanın şimdi ve burada'sını, günümüzün *zeitgeist*'ını ortaya seren bir distopya. Dördü dansçı ve -hareket korusu olarak adlandırılan- sekizi tiyatrocunun toplamda 12 kişilik kadrosuyla Gizem Bilgen'in bu sert, yoğun ve atmosferik işi, bağımsız bir yapımla İstanbul çağdaş dans sahnesinde bu sezonun iddialı ve iddiasının hakkını veren işlerinden biriydi.

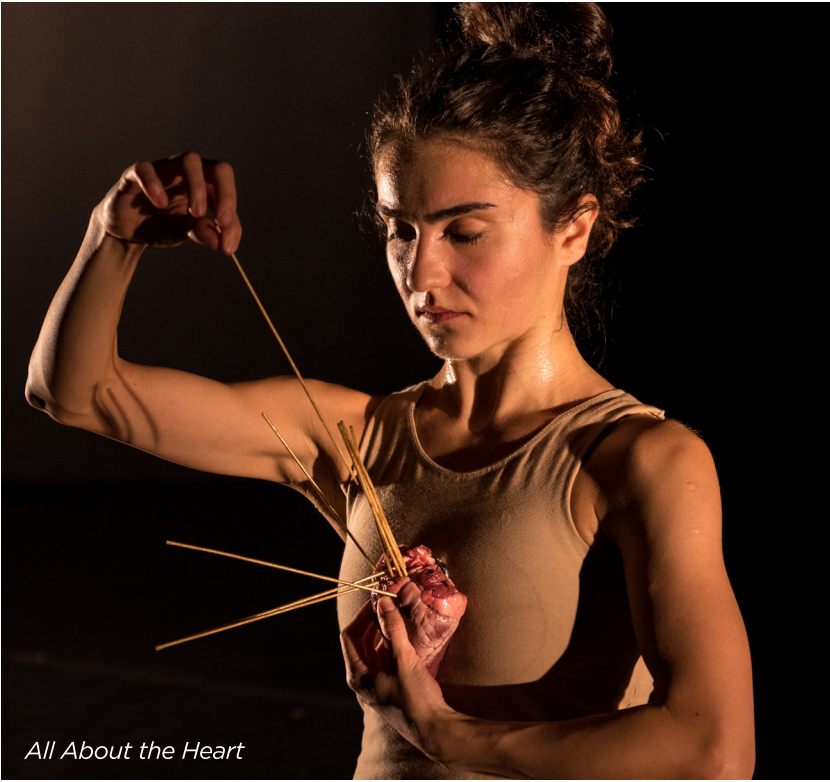
2017-18 sezonunda İstanbul çağdaş dans sahnesinin sıradışı üretimlerinden ikisi dans tiyatrosu alanındaydı: Selim Can Yalçın/İşgal Laboratuvarı'nın *Abelard - Müzikle İyileşmek* ve Türkiye tiyatrosunun gizli kalmış üstadlarından Semih Fırıncıoğlu'nun *İki*.

Güney Amerika'daki darbe ve askeri cunta dönemlerini yaşamış bir gencin parçalanmış zihninin terapi sürecini, üzerinde yaşamakta olduğumuz coğrafyanın benzer geçmişiyle süperpoze ederek, bir anlamda



Abelard'da Selim Can Yalçın

evrenselleştirerek sahneye aktaran, Selim Can Yalçın'ın psikanalist Ümit Eren Yurtsever'le birlikte tasarladığı *Abelard* içinde sergilendiği tiyatro mekânının, yani Tatavla Sahne'nin gerek sahne gerekse seyirci alanının basık ve dar olma niteliğini gerek fiziksel gerekse de kavramsal olarak çok iyi kullanan, neredeyse "yere-özgü" olarak tanımlanabilecek bir yapıtı. *Abelard*, sahne alanına göre terzi kesimi gibi birebir tasarlanmış, rüya ile gerçek arasında salınan, bütün detaylarıyla en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş hiper-gerçekçi bir oda mekânında yaklaşık iki saatlik bir süre boyunca



All About the Heart

ilk sezonu kapsamında bira mahzenlerinden dönüştürülmüş yeraltında bir mekanda sahnelenmeye başlanan, sezon kapanışını ise bu sefer gökyüzüne çok yakın bir konumda, Galatasaray-Beyoğlu'nda yenilenen Yapı Kredi Kültür Sanat'ın Loca'sında yapan *İki*; beş kadın oyuncunun aydınlık-karanlık, iç-dış, alt-üst, ön-arka, yukarı-aşağı ikiliklerini, ikilemelerini kâh komik kâh trajik, kâh sakin kâh gerilimli, kâh ironik kâh dramatik, kâh örtük kâh apaçık, kâh sözlü kâh hareketli şekillerde ortaya serdikleri bir yapıttı. *İki*'nin öne çıkan özelliği

gevşek örgüyle birbirine ilmiklenmiş parçalara (durumlara ve duygulara) seyirciyi tanık ettiren ve kâbus hissi ağır basan atmosferik hissi bütünüyle seyirciye geçirebilen *Abelard* bu özellikleriyle bir yandan Belçikalı dans tiyatrosu topluluğu Peeping Tom'un, bir yandan da Pina Bausch'un yapıtlarını andırıyordu. Yapıtın mekân tasarımı ve kurgusu kadar ses tasarımı da sıradışıydı; aynı zamanda müzisyen de olan Selim Can Yalçın, *Abelard*'da yerli sahnemizde az duyulan/rastlanan kalitede ve derinlikte, detaylı bir ses peyzajı yaratmıştı. Semih Fırıncıoğlu'nun uzun yıllar sonra İstanbul'da sahnelediği ikinci yapıtı *İki* de *Abelard* gibi parçalı ve boşluklu dramaturjik yapısıyla Pina Bausch'un yapıtlarını andırıyordu, zaten Fırıncıoğlu program broşürüne John Cage, Edward Hopper ve bir çok başka sanatçının yanısıra Bausch'un ismini de esin kaynağı olarak sıralamıştı. "A Corner in the World / bomontiada alt"ın

obje ve ışık tasarımıydı. Tasarımlarının anafikri ışık olan, her biri Fırıncıoğlu icadı objeler *İki*'yi bir tür Fırıncıoğlu'nun kişisel *wunderkammer*'ine dönüştürerek hem mecazi hem de kelime anlamıyla göz kamaştırdılar. Sahne arkasının olmadığı, oyuncuların gösteri süresi boyunca önde, arkada ama mutlaka oyun alanında kaldıkları, bu açıdan mekansal derinliğin ustaca kullanıldığı; bir yandan seyirciye geniş açı misali mekânı bütün derinliğiyle açarken, bir yandan da bu geniş plan içinde adeta zoom yapar gibi çerçevenilmiş (kadraja alınmış) görüntüler kullanan; bütün bu özellikleriyle sadece gösteri sanatları bağlamında değil, plastik/görsel sanatlar açısından da değer taşıyan bir yapıttı *İki*.

Bu sezon dikkat çeken bir gelişme, İstanbul'da en kullanışlı dans sahnesi boyutlarına ve sahne-seyirci açısından en uygun ilişki düzenine sahip MSGSÜ Bomonti Yerleşkesi Çağdaş Dans Anasanat



Diskolasyon

Dalı Şebnem Selşik Aksan Sahnesi'nin, eski senelerdeki ender kullanımının aksine, birçok gösteri sanatları festivaline ve yoğun olarak festival dışı gösterimlere kapısını açmış olmasıydı. Bunlardan ikisi; ülkemizde pek rastlamadığımız, bir konsept çerçevesinde bir araya gelen iki farklı işi aynı akşamda arka arkaya seyirciye sunma pratiği bağlamında programlanmıştı. İkisi de, 2017 kasım'ında gerçekleşen 21. İstanbul Tiyatro Festivali'nde prömiyer yapan ve ikisi de operalardan veya opera kahramanlarından esinlenen yapıtlardı: Canan Yücel Pekiçten'in koreografisini yaptığı ve bizzat dans ettiği solosu *All About the Heart* ve ülkemizin önemli ve uzun soluklu çağdaş dans topluluklarından Taldans'ın (Filiz Sızanlı ile Mustafa Kaplan) "Güneşin Zaptı"sı.

Bunlardan *All About the Heart*, uzun zamandır İstanbul dans sahnesinde seyirci karşısına çıkan en heyecan verici ve etkileyici işlerden biriydi. Tekniği mükemmel, tasarladığı kompozisyon kurgu olarak neredeyse kusursuz, bulduğu kavramsal fikirler nefes kesici, obje kullanımı yaratıcı, müzik kullanımı atmosferik, bedenini kullanımı cesaretli

ve zorlayıcı, yüz ifadesi ve ifade üzerinden seyirciyle kurduğu ilişki ise hipnotize edici olan Canan Yücel Pekiçten yürekleri yaralı üç kadın opera protagonistinden yola çıktığı işinde seyircisinin kalbine dokunuyor, adeta yüreğini dağılıyordu. Pekiçten üç kadının hikayelerinin içeriğinden ve detaylarından ziyade anlatıların anafikirlerine ve atmosferlerine odaklanmıştı. *All About the Heart* dans ile tiyatrallığı harmanlayan, fiziksel hareket kadar kavramsallığın öne çıktığı, illüzyon ve şaşkırtmaca gibi kadim teknikler yanında film gibi güncel görsel sanatları da içeren, hatta bir bölümünde sahne gösterisini, bir gösteri olmaktan çıkartıp, zaman kavramını birebir imleyen bir nesneye dönüştürerek "meta"laştıran çok disiplinli ve çok katmanlı bir yapıtı.

2017-2018 İstanbul çağdaş dans sezonunda, bu öznel derlemede adı anılanlar dışında da birçok çağdaş dans yapıtı sahnelendi. Üretkenliğin ve yaratıcılığın ivmesinin daha da yükseleceği umduğum yeni sezonu merak ve heyecanla bekliyorum.

Theodoros Terzopoulos: “Tragedya Delilik Demektir, Delilik İse Tragedya”

20



Terzopoulos'la Tragedya Üzerine Söyleşi

TUĞBA ÇELİK-BAHAN GÖNCE



Theodoros Terzopoulos geliştirdiği oyunculuk yöntemi, tragedyalara ve çağdaş oyunlara getirdiği özgün bakış ile dünya tiyatrosunun öncü isimlerinden biri. Bu sene ilki düzenlenen Bergama Tiyatro Festivali'ne *Aias, Delilik* oyunu ile konuk olan Theodoros Terzopoulos ile tragedya, oyunculuk, hafıza, psikanaliz, savaş ve delilik üzerine konuştuk.

Tuğba Çelik: *Aias, Delilik* prömiyerini on beş yıl önce Delfi Festivali'nde yapmıştı. On beş yıldır da dünya sahnelerinde oynanıyor. Peki, *Aias, Delilik*'i Bergama Tiyatro Festivali'nde sahneleyecek olmanızın özel bir nedeni var mı?

Theodoros Terzopoulos: *Aias* tragedyasını deliliğin farklı boyutlarını ortaya koymak için uyarladım. Bana göre tragedya, delilik demektir, delilik ise tragedya. *Aias, Delilik*, on beş yılda iki yüzden fazla ülkede oynandı. Bergama'daki sahnenin (*Asklepion Antik Tiyatrosu*) planına bakınca buraya *Aias, Delilik*'in uyacağını düşündüm çünkü bu sahne kalabalık oyuncu kadrosuyla oynamak için yeterince büyük değil. O yüzden geçen sene sahnelediğim *Troyalı Kadınlar*'ı ya da *Zincire*

Vurulmuş Prometheus'u getiremezdim. Diğer bir neden ise bu oyunun savaşın ve deliliğin bütün problematiğini içermesi ve savaşın derinlemesine ele alması... Böylece *Aias, Delilik*'i bir özgürlük çağrısı olarak Bergama'da sahnelemeye karar verdim.

Tuğba Çelik: Bir savaş döneminin içindeyiz. Türkiye'de, dünyada...

Terzopoulos: Her yerde, her yerde... ama savaştan kastettiğim sadece iki ülke arasındaki savaş değil. Farklı gruplar arasındaki savaş, insanlar arasındaki savaş ve tabii ki insanın benliğiyle giriştiği savaş. Bu da harmoninin yitmesi ve dengenin bozulması anlamına geliyor.

Tuğba Çelik: *Sizce yirmibirinci yüzyılın trajik çatışması nedir?*

Terzopoulos: Yirmibirinci yüzyılda çatışmanın ortadan kalktığını düşünüyorum. *Agony* anlamındaki çatışmadan bahsediyorum. Yani 'Tanrı' ile olan çatışma. Bu insanın en temel çatışmasıdır. Klasik anlamı ile Antik Yunan tragedyelerindeki çatışmadır. İnsanın tanrı olma çabası tanrı ile sürekli çatışmasına neden olmuştur. Ama

hemen sonrasında (yani *hybris*'ten sonra) cezalandırılmıştır. Bugün ortadan kaybolan budur. Ben arkaik anlamdaki tanrının ortadan kalktığını düşünüyorum. Bugün tanrı paradır. Ya da parayı temsil edenlerdir; bir bankanın CEO'su, bir milyoner ya da ülke liderleri... Bugün parayı temsil eden asıl şey ise teknolojidir. Teknolojinin kötü kullanımından dolayı kısıtlanmış durumdayız. Kısıtlandık ve pasifleştirildik. Ben ve diğeri arasındaki tartışma, çatışma ortadan kalktı. Diyalog, ben ve diğeri arasındaki karşılaşmadan doğar. Karşılaşma teknolojinin ördüğü duvarlardan dolayı gerçekleşemediği için çatışmayı barındıran diyalog da ortadan kalkmıştır. Bu yüzden içinden geçtiğimiz zaman, gerçek anlamda çatışmanın olmadığı bir zamandır. Gerçek çatışma, varoluşumuzla ilgili olan çatışmadır. Bundan dolayı savaflara tanık oluyoruz. Savaşın çatışması ise yaratıcı olmayan, yıkıma odaklı bir çatışmadır. Bildiğiniz gibi savaş birtakım çıkarlar doğrultusunda gerçekleştirilir ve savaşa karar verenler iktidarda olanlardır. Yoksullar ise kötü koşullara mahkûm edilirler. Örneğin Suriye'deki savaş. Suriyeliler hiçbir şey yapamaz hale getirildi. Günümüzde insanlar hayata müdahale etmek için gereken politik ve sosyal eleştirel ilkeyi kaybediyorlar. Bu ilke çatışma içindeki insanın en önemli ilkesidir. Pasiflik müdahil olmayı engelliyor. Diyalektik yok oluyor. Sadece evet ya da hayır, hayır ya da evet diyen kişilere dönüşüyoruz. Bu tavır gerçek anlamda bir çatışma ya da tartışma yaratamaz. Bu yoldan yaratıcı bir çatışmaya varamayız.

Tuğba Çelik: *Daha önceki bir konuşmanızda psikanalizden bahsetmiştiniz. Öznenin alanına ait olan rüya ve arzunun, kolektif hafızanın alanına ait olan mit ile arasında nasıl bir ilişki var? Buna tiyatrodan nasıl yer veriyorsunuz?*

Terzopoulos: İnsanların karanlık bir



yanı var, çok karanlık; bilinmezlikle dolu. Bu karanlık Medea, Herakles gibi trajik persona'larda daha fazla duyumsanır. Bu karanlığa daha fazla ışık tutulduğunda, bu bilinmez alan nedir diye daha derine gidildiğinde buradan rüyalar, kâbuslar ve nihayetinde yaşam ortaya çıkar. Bu psikanalizin ve sanatın temel prensibi olarak kullanılır. İlk andan beri psikanaliz benim için çok önemli olmuştur. Bu yaklaşımı ilk oyunumda da benimsedim ve şunu idrak ettim: Karakterin içindeki hakikati ortaya çıkarmak istiyorsanız, bilinmez ve karanlığın içine doğru hareket etmeniz gerekir. Tiyatro bilgisi ya da felsefi bilgi bunun için yeterli gelmez. Psikanalize ihtiyacınız var. Almanya'dayken Heiner Müller ile çalıştım. Onun metinlerine yakından baktığınızda psikanalizin prensipleri ile inşa edildiğini görürsünüz. *Amor, Encore* ve *Alarme* ya da tragedyelerimde de psikanalizden

hareket ettim. Elbette, *Aias, Delilik*'te de bu etkiyi görebilirsiniz. Büyük psikanalitik Kostas Arvanitakis, oyunda geçen, "Kim? Ben mi? Ben değil, Aias yaptı," sözlerinden hareketle bir kitap yazdı. Bir başkası geldi, içime girdi ve benim ellerimi kullanarak katletti. Bu bir tür beden istilasıdır. Bu psikanalizdir. Çift benliktir. Bir insan iki farklı boyutu ile en az iki insandır ve hem içerlikli hem de dışarıklıdır. 'Öteki' benim ellerimi kullanır. 'Öteki' katildir. Ben değil.

Tuğba Çelik: *Oyunlarınızda çok güçlü, zihne kazınan imgeler var. Mesela Sophia Michopoulou'nun Bakkhalar'da oğlu Pentheus'un kopartılmış başını tuttuğu ve katil olduğunu fark ettiği an. Bu sahne ile Angelus Novus (Tarihin Meleği) arasında çok güçlü bir bağ olduğunu düşünmüşümdür. Alarime'de de bu bağı hissederim. Tarihe bakışımızın da Benjamin'in tarih anlayışı ile benzer doğrultuda olduğunu söyleyebilir miyiz? Kısaca Benjamin'in tarihe bakış açısından ilham aldınız mı?*

Terzopoulos: Walter Benjamin'i çok iyi bilirim ve her zaman okurum. Fakat kimseden ilham almam. Hiçbir referansım yoktur. Bu okuldan ya da şu okuldan ilham alırım diyemem. Ben çok büyük bir okuldan geldim: Brecht Okulu. Geri döndüğümde dedim ki, "Eğitimi ve her şeyi unut, kendi yolunu bulmak için unut!" Tragedya üzerine çalışmak kendi yolunu bulurken belirleyici rol oynadı. Ancak kendi yolunuzu bulabilirseniz çok daha derine gidebilirsiniz. O zaman benliğinizin tek ya da çift değil daha fazla bileşenden oluştuğunu idrak edersiniz. Kolektif hafıza buradan başlar. Oyuncu bu yolla adeta kolektif hafızaya sahip bir koronun liderine dönüşür. Bu çok derin bir çalışmadır. Bedeninizde tek bir benlik olmadığını, aksine bir koro kadar kalabalık olduğunuzu anladığınız anda birçok yol arkadaşına sahip olursunuz. Fakat ilk adım oyuncunun

beden olanaklarının üzerine derinlemesine çalışmasıyla atılır. Kolektif hafıza ancak kişinin beden olanaklarını keşfetmesiyle başlar. Kolektif hafıza bedende saklıdır.

Tuğba Çelik: *Beden ve hafıza önem verdiğiniz iki kavram... Beden kavramının özel alana ait olduğu yaygın bir kanıdır. Diğer bir tarafta ise bütün toplumu kapsayan kolektif hafıza... Bu iki kavramı tiyatruvuzda nasıl buluşturuyorsunuz?*

Terzopoulos: Özgür bir oyuncunun yaratacağı bir ses ya da ritim kolektif hafızayı harekete geçirebilir. Kalabalıkların içinde, tiyatrodan ya da şehrin herhangi bir yerinde öyle enerjiyle ve hatıralarla dolu bir söz söyleyebilirsiniz ki, bu söz birdenbire herkes tarafından kabul edilir ve herkes aynı sesi yaratabilir. Örneğin derinden gelen bir 'A' sesi ya da özgürlüğün ta kendisi. Ya da özgürlük için gereken bambaşka bir şey. Antik zamanlardaki tragedya gibi. Ama bunun için anahtarını bulmak zorundasınız.

Bahan Gönçe: *Attis Tiyatrosu neoliberalizme köklü bir eleştiri getirmekte. Yönteminizi 80'li yıllarda inşa etmeye başladığınızda neoliberal saldırganlık bu raddede değildi. Gelmekte olan tehlikeyi nasıl öngörebildiniz? Ve yönteminiz bu süreçte nasıl şekillendi?*

Terzopoulos: Attis Tiyatrosu'nun yöntemi kendi doğasına sahip (*self-natured*). Yaşayan bir yöntem çünkü dünyaya açık. Bazı sanatçılar bir gelenek oluşturur ve kırk yıl boyunca aynı kalır. Hayır, ben bu çağın, şimdiki zamanın insanıyım. Ve genç insanlarla iletişim kuruyorum. Nostaljik değilim. Eğer köklere dönmekten bahsediyorsam ilkeler bulmak gerektiğinden bahsediyordum. Anakronist gibi köklere dönmek değil. Hayır, bundan nefret ederim. Örneğin, *Aias, Delilik* 2004'te sahnelendi. Afganistan Savaşı'ndan az önce. Sonrasında ne kadar çok savaş çıktığını gördük. Ve birkaç yıl önce de Arap



24

Aias, Delilik oyunu sonrası Terzopoulos oyuncularla birlikte

Baharı bastırılınca ne kadar korkutucu ve kötü şeyler yaşadık. *Aias, Delilik*, bu dönemin başlangıcında sahnelenmişti. Eğer derinlemesine çalışırsanız zamanınızın önünde yer alırsınız. Eğer sadece güncel ve çağdaş olan ile yetiniyorsanız, şimdiki zamanda çakılı kalırsınız. Bana kalırsa sanat, gelecekteki bir kâbusun yansımasıdır (*projection of nightmare*). Gelecekteki kâbus bugünün gerçekliğinin içinden geçerek geçmişe gider. Geçmişten de şimdinin gerçekliğinden geçerek tekrar geleceğe yönelir. Bence sanat, bu kâbusun ta kendisidir.

Tuğba Çelik: “Mit ve Gerçeklik” bildirinizde mitosla yüzleşmenin özgürlük için elzem olduğunu belirtiyorsunuz.

Terzopoulos: Evet, kesinlikle. Antik Yunan kültürü nedir? Genel olarak kültür nedir? Antik Yunan Tragedyası nedir? Bu mitosun özgürleşmesidir. Eğer mitos özgürleşmiş ise ancak o zaman büyük kültür yaratabilirsiniz.

Fakat mitostan korkarsanız, hızla korunaklı alanlar yaratmaya başlarsınız. Hakikatlerin, arketiplerin etrafına duvar örmeye başlarsınız. Pek çok şeyin kökeni olan insan enerjisini kısıtlarsanız, ritimleri ve yaratımları kısıtlarsınız. Bu insanlığın bilinçdışını bastırmak anlamına gelir. Rüyaları, umutları, enerjiyi, kuvveti durdurmak anlamına gelir. Eğer bütün bunlar yasaklı ise elimizde ne kalır? Diktatörlük, anakronizm, faşizm ve ırkçılık. İşte bu yüzden her şeyden önce kendinizi bilmelisiniz. Bununla herkesin *kendi* mitosunu bilmesi ve bulması gerektiğini anlatmak istiyorum. Ancak bu yolla *ortak* mitosu yaratabiliriz. Eğer bunu idrak edebilirsek birbirimizle iletişim kurabilir, ortaklıklar geliştirebilir ve buluşabiliriz. Neden olmasın? ‘Öteki’ni gerçekten anlamak mümkün. Daha önce söylediğim gibi her birimiz farklıyız. Farklılıkları kabul etmek zorundayız. Demokratik olan budur. Bu zihniyet aynı zamanda Atina demokrasisiydi.

Sözcük *demos*'tan yani halktan gelir. Biliyorsunuz, bu çok önemli ve sanatta bu farkındalığa ihtiyacımız var. Çünkü sanat aynı olanla değil, farklılıklarla mümkündür. Eğer bir şeyler aynılaşıyorsa, yeni ve derin farklı bir yol açmak zorundayız. İthaka'ya varmak için. Biz her zaman İthaka'ya varmaya çalışırız.

Tuğba Çelik: *Tam da bu noktada nefesin yöntemimizdeki, yolculuğunuzdaki yerini sormak istiyorum.*

Terzopoulos: Her şey nefes ile başlar. Siz de bu çalışmalarını defalarca yaptınız. Nefes ile son derece yumuşak ve esnek alanlar yaratırız. Asla statik değildir. Biliyorsunuz bu bir patikadır. İthaka'ya giden yoldur. İnsan evladının macerasıdır. Ama bu yolculukta asla Sirenleri, Kyklopları, Odysseus'u bulamayacaksınız. Bu demek oluyor ki, *kendi* maceranızı yaratmak zorundasınız. Oyuncunun çalışması bunu temel alır.

Tuğba Çelik: Sık sık vurguladığınız bir ifade var: "Nefes enerji demektir, enerji de nefes."

Terzopoulos: Evet, kesinlikle. Nefes aldığınızda bilmelisiniz ki her zaman daha derini vardır. Verirken de aynı şey geçerlidir. Uzun nefes sadece tek bir nefesle beş altı replik söyleyebileceğiniz anlamına gelmez. Daha fazla enerjinin açığa çıkması anlamına gelir. Nefes güçlü, derin ve dışarıya doğru olmalıdır. Nefes zayıfsa enerjiniz de zayıftır. Buradan konsantrasyon doğmaz. Bu sebeple bu teknik özellikle klasik metinleri oynayabilmek için çok önemli. Çünkü klasik metinler ritmiktir. Modern psikolojik drama ise hep şu sözlerle oynanmaktadır: "Ben, sen, fakat, evet, hayır, bence, evet, sen..." Burada nefese ihtiyacınız yok. Küçük dramatik tavırlar, edalar yeterli. Bir de mikrofon taktığınızda tamamdır.

Tuğba Çelik: Atölye çalışmalarınızda ve oyunlarınızda ortaya çıkan ritimler, atonal diyebileceğimiz bir dizge yaratıyor.

Terzopoulos: Atonal ama atonal, kendi içinde ritimler yaratır. Bildiğiniz gibi, ritim benim için yorumlamanın merkezidir. Biz bütün provalarımızda, nefes ve diyafram egzersizlerimizde ritim ile çalışırız. Ritim de *bizi çalıştırır*. Çünkü ritim, çalışmanın sonucu olarak doğar. Yavaş yavaş oluşur ve oyuncu ritme şöyle seslenir: "*Günaydın, ben buradayım ve seninim ama sen de benimsin!*" Ritim ile dolup taşarız. Orkestradakine benzer multiritmik, poliritmik enstrümanlara dönüşürüz. Bu gerçekten çalışmamızda üst bir aşamadır. Örneğin Antonis (Myriagkos) multiritmik bir enstrüman gibidir. Tasos (Dimas) ise bambaşka bir aşamada çalışırız. Savvas (Stroumpos) çalışmalarını ise apayrıdır. Ritmin bedende doğuşu ve geliştirilmesi baştan sona ilgi çekici bir çalışma.

Bahan Gönce: Oyunculuk çalışmalarında da güçlü ve çoklu ritimler yarattığımızda gündelik alışkanlıklar tarafından kısıtlanan beden özgürleşiyor. Ritim adeta yaratıcılık için bir anahtara dönüşüyor. *Dionysos'un Dönüşü* kitabınızda da, "Ritim formu yaratır," diyorsunuz.

Terzopoulos: Evet, ritim formu yaratır ama form ritmi yaratmaz. Form sonuçtur. Ritim her şeydir. İşte bu sebepten bütün antik kültürlerin sanattaki temel malzemesi ritimdir. Gerçek özgürleşmeyi ritim sağlar, kaos değil. Sanatçı kaosa ritim vermek zorundadır. Kaosu yönetmek, kaosun içindeki ritmi bulmak. Ritim özerkleşmeye (*otonomi*) başlayınca, çok yönlü farklı ritimler oluşmaya başlar.

Bahan Gönce: *Oyunlarınız birçok Beckett'yan unsur barındırıyor. En son Rusya'da Oyun Sonu'nu sahnelediniz. Beckett'in çatışma (agony) anlayışı ile Antik Yunan tragedyasındaki çatışma arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?*

Terzopoulos: Beckett'de çatışma yoktur. Çatışma yok. Gelecek yok. Umut yok.

Oyunlarındaki insanlar umut ile gelecek ile başarı ile mal mülk ile bir şey yapma gerekliliği duymazlar. Onlar çölde kalmaya karar vermiş tir ve ölümden bir önceki yerdedirler. Ölü de ğ illerdir ancak ölmeden hemen önceki andadırlar. Onlar için bu gri alan, toplum içinde olmaktan çok daha iyidir. Hades'ten önceki alandadırlar. Beckett bu anlamda tragedyaya oldukça yakındır. Sadece çatış ma açısından de ğ il buldukları yer itibari ile de... Beckett tragedya yazarları içinde Aiskhylos'a daha yakındır.

Bahan Gönce: 'Ölümün bekleme odası' tiyatrouz için önemli bir metafor. Beckett'in oyunlarında ölüm çok yakındır. Fakat sizin tiyatrouzda, oyun kiş ilerinin bir aya ğ ı ölümd e, bir aya ğ ı ise yaşamda...

Terzopoulos: Farklı Beckett oyunları yönettim. Tiyatromdaki soyutlama, her zaman kurmuş olduğ um sistemden kaynaklıdır. Öncelikle somut, belirli bir alan yaratırım. Soyutlama buradan yavaş yavaş aç ığ a çıkar. Bu da şu demektir: Tiyatromda soyutlama ancak somut olanın inş aası ile mümkündür. İnsanlar izlediklerinde o şeyin ne olduğunu anlarlar fakat farklı boyutları olduğunu da sezerler. Çünkü benim için tiyatro bir şeylerin anlaşılmasıdır, anlaşılmaması de ğ il. Bu yaklaşım sorular, metaforlar ve tartışmalar yaratır. Bu noktada soyutlama meselesi teknik bir meseledir. Bir noktayı bulduktan sonra daha çok onun üzerine giderim. Nereye varacağ ımı bilmeden. Bir süre sonra o beni içine almaya baş lar. Beni sürükleyen şey artık o olmaya baş lar. Sanatsal malzeme beni içine alır ve ben bunun bir parçasına dönüşürüm. Somut bir alanın üzerine inş a edilmiş , yavaş yavaş gelen soyutlama. Beckett olur, baş ka yazar olur fark etmez. Her zaman somut ile soyut arasında hareket ederim.

Tuğ ba Çelik: *Alarme*, *Amor* ve *Encore*'da, her üç oyunun sonunda da sürgün edilmiş

ya da fırlatılmış , unutulmuş insanların son sözlerini duyuyoruz. *Alarme*'nin sonunda Tasos: "Nereye gidiyorsunuz? Her zaman beni bırakıp gidiyorsunuz," der. *Amor*'da Antonis (Myriagkos) çıkışı arar ve "Aşk" diye ulur. Ama çıkış yoktur. *Encore*'da ise Sophia (Hill) çocukluk hayallerinden sürgün edilmiş bir kadındır.

Terzopoulos: Evet, her bir son aynı zamanda oyuncuların kaderini de işaret ediyor. Bu motif beni harekete geçiren güçlerden biridir: "Nereye gidiyorsunuz?" Rusya'da yaptığımız *Cesaret Ana*'nın son bölümünde anlatıcı, çok yaş lı efsanevi Rusyalı bir aktör, caz ritminde bir ş arkı söyler: "I love the death / I hate the love / I love the death / I hate the love,..."* Ölümü kucaklarlar ve hep birlikte ş arkı söylerler: "Savaş yeni bir iş demek!"

Tuğ ba Çelik: *Son olarak oyunculara tavsiyeleriniz nelerdir?*

Terzopoulos: Benim için iyi bir eğitim çok önemlidir. Örne ğ in ikinizin de soruları var ve dolayısıyla çatışmaya (*agony*) sahipsiniz. Bu bir oyuncu için çok iyi bir şeydir. Oyuncu ekspresyonizm, epik tiyatro, sembolizm, Beckett ve daha birçok şey hakkında gerçekten bilgi sahibi ise bu çok de ğ erli. Ancak bir noktadan sonra bildi ğ iniz her şeyi unutmalsınız. Kendiniz olabilmek için derin bir çalışmaya girmek ve bu sırada bildi ğ iniz her şeyi unutmak zorundasınız. Rüyalarınıza ve sanatsal malzemeye sahip çıkmalsınız. Çok fazla bilgi sanatsal malzemenin üstünü örter. Bu bir tür alternatifizme yol aç ar ve tehlikelidir. Önemli di ğ er bir şey ise, çalışmalarınızı sistemli bir şekilde sürdürmek. Do ğ aç lamaları ısrarlı ve derinlemesine yapmalsınız. Bu benzersiz bir özgürlük alanı yaratır.

* "Ölüme aş ığ ım / Aşk tan nefret ederim / Ölüme aş ığ ım / Aşk tan nefret ederim..."



Kan Bulaşmaya Devam Ederken Delilikle Hesaplaşmak

TUĞBA ÇELİK - BAHAN GÖNCE

Gülmek ile ağlamak arasında bir oyun “*Aias, delilik*”. Savaş karşısında kahkahalarla gülmek ile dehşete kapılmak arasında. Oyun boyunca sarkaç bir uçtan diğere şiddetle savruluyor. “*Tanrılar isterse güler ya da ağlar herkes.*”

Üç oyuncu, içleri kırmızı dışları siyah kutular arasında seyirciye Aias’ın Athena tarafından delirtilip düşmanı Odysseus zannederek hayvanlara işkence etmesini anlatıyorlar. Aias’a musallat olan deliliğin etkisi oyuncular aracılığıyla seyirciye sirayet ediyor. Aias kan döküyor, oyuncular bu cürmü birbirlerine anlatıp çoştukça kan hepimize bulaşıyor çünkü Aias “*Öldürüyor, öldürüyor, öldürüyor.*”

Aias’ın cürmü oyuncuları hem hazla dolduruyor hem de korkudan şaşkına çeviriyor. Kan başlarını öyle bir döndürüyor ki tanıklık ettikleri bir olayı mı anlatıyorlar yoksa bizzat faili oldukları bir olayı mı, ayırt etmek zorlaşıyor. “*Kim? Ben mi? Ben değil, Aias.*”

Sofokles’in “*Aias*”ında erkeklere göre kadınlık aşığılayıcı bir kimlik ve erkekliğe yaraşmayan eylemlerin genel ifadesidir. Theodoros Terzopoulos’un rejisinde ise radikal bir müdahale sonucu oyun metni bir kadının, Tekmessa’nın sözlerinden oluşuyor. Eski bir köle ve Aias’ın eşi Tekmessa, deliliğe tanıklık eden yegane insandır, tragedyanın ‘haberci’sidir. Aslında Aias’ın deliliğini Tekmessa’nın sözleriyle anlıyoruz. Fakat Aias ve diğer savaşçılar farklı düşünmektedir: “*Susmak*

kadının süsüdür.”

‘Şanlı’ savaş kahramanı Aias’ın cürmü giderek dehşet uyandırıyor. “O yaptı, bu onun suçu” diyerek vicdan rahatlatmanın imkansız hale geldiği bir durum bu. Başlangıçta coşku yaratan dehşet, yerini korkuya bırakıyor. Yıkımdan, savaştan duyulan haz korku doğuruyor. “*Korkuyorum. Gelmekte olandan korkuyorum.*”

“*Aias, delilik*”te, savaşların yarattığı yıkım ve delilik hem politik hem de ontolojik açıdan tartışmaya açılıyor. Savaş ve delilik yalnızca Aias ile sınırlı kalmaz. Şahıslara etkisi de ele alınır. Bu vesileyle her bir oyuncu kendi içindeki savaşa, kendi içindeki deliliğe bakar. Kendi karanlığıyla karşılaşır. Korkar. Terzopoulos’un yaklaşımı psikanalizi temel alarak insanın karanlık noktalarına odaklanır. Terzopoulos’a göre boşluk tabudur. Oyuncuyu (insanı) tehdit eder. Kâbus yaşatır. Adeta sfenks bilmecesidir. İşte bu boşluk oyuncu için bir cazibe alanı yaratır. Deliliğin yarattığı karanlık böylesi bir boşluğu doğuruyor. Bu boşluğun içindeki kişi cürmün hem failine hem de maruz kalanına dönüşüyor. “*Ben değil, Aias*” yaptı bütün bunları.

Savaş öncesindeki coşkunun boşa çıktığı bir sona gidiyoruz. Üç oyuncu da deliliği farklı biçimlerde deneyimler, ardından deliliğin göstergesine gönüşen içi (kan) kırmızı kutular yavaş yavaş adeta birer tabuta dönüşür. Ağır ağır yükselen “*The Post-war Dream*” şarkısı eşliğinde “Ne oldu bizim savaş sonrası hayallerimize?” sorusunu sormak durumunda kalırız. Delilik sonrası ‘kendine gelen’ Aias’ın yaşadığına benzer bir sorgulamadır bu. “Ne yapmaktayız biz?” Delilik sonrası hal aynı zamanda oyunun sonuna da işaret etmektedir. Savaştan beklentiye girmek yıkımdan başka ne getirir ki? “*What have we done? (...) What happened to the post-war dream?*”(1)

Terzopoulos’un tiyatrosunda politik olan ontolojik boyutta kavranır. Yatay ile dikey, dünyevi ile kutsal, kişisel ile toplumsal birarada var olurlar. Tam da bu sebepten Aias’ın deliliği

sadece Aias'ı ilgilendirmez. Döktüğü kan sadece onu değil hepimizi tutar. Tanıklarla failler birbirine karışır. Yine de bir soru mutlak cevaba ulaşamaz *Eylem ortada ama fail kim ya da kimler?*

"*Tanrılar isterse...*" Sofokles'in tanrılarının kim olduğunu anlamamız az çok mümkün. Peki günümüzün tanrısı/tanrıları nerede? Ölümünün ardından yerine ne geçti? Terzopoulos'a göre *para* tanrının yerini aldı. Parayı yöneten sınıf kendini günümüzün tanrısına dönüştürdü. Dünyayı değiştirmek için gereken ilkelerin ve kolektif hatıraların itibarsızlaştırılması neoliberalizmin hayatlarımıza temel saldırılarından biri. Toplum fikrinin ortadan kaldırılmaya çalışılması, iş koşullarının atomize edilmesi ve ilişkilerin bireyciliğe bulanmasının ardından ortaya çıkan tablo savaşlarla, tahakkümle dolu bir dünya. Attis Tiyatrosu'nun oyunlarında görülen keskin neoliberalizm eleştirisi "*Aias, delilik*" te de devam ediyor. 2004'te Afganistan'ın işgalinden az önce sahnelenen oyunun eleştirisi bugün de geçerliliğini koruyor. Bununla birlikte Terzopoulos'un politik eleştirisi tespitten ibaret kalmaz. Terzopoulos bu saldırının öznedeki etkilerini beden aracılığıyla açığa çıkarmayı amaçlar. Kişiliğin aşınması ya da parçalanması nasıl gerçekleşmektedir? Bu saldırının yarattığı çatışma bedende nasıl karşılık bulur? Bedendeki izi (hatırası) nedir?

Politik olan ile ontolojik olan bu yaklaşımla buluşur ve derinlemesine bir sorgulamaya dönüşür. Bu noktada oyuncunun sanatı anahtar işlev görür. Bahsi geçen çatışmaları (*agony*) yüklenen oyuncunun asıl yükümlülüğü Terzopoulos'un ifadesiyle "*seyircinin ruhunu kirletmeden yüceltmek*"tir.(2)

Terzopoulos'un tiyatro düşüncesi, varoluşun temelindeki çatışmanın (*agony*) ancak çarpık imgeleriyle yetinmek zorunda bırakılan günümüz insanına bedende saklı hatıraları hatırlatmak üzerine kuruludur. Yaşam ile ölüm arasındaki insanın yaratıcı çatışması beden

aracılığıyla duyumsanır hale gelir. Terzopoulos oyuncunun kendine has bir dil icat etmesi gerektiğini söyler. Özgür bir mevcudiyet ancak bedendeki saklı ifade kanalları açığa çıktıkça doğabilir. Bu da gündelik iletişim kodlarının dışında derin ve özgürleştirici bir bağ kurma imkanı yaratır. Başka bir deyişle oyuncu boşluğa bakma cesareti gösterirse bu duyumsanabilir bir enerji ortaya çıkarır. Aias'ın döktüğü kanın, yarattığı vahşetin hepimize sirayet etmesi ne kadar yıkıcıysa, boşluk tabusunu aşan bir oyuncuyu izlemek de bir o kadar özgürleştiricidir. Elbette, anlatılmak istenen bir maharet gösterisi değil, "*seyircinin ruhunu kirletmeden yüceltmek*" amacını taşıyan oyuncunun sanatıdır.

"*Aias, delilik*"in üç oyuncusu Tasos Dimas, Savvas Stroumpos ve Meletis İlias icralarıyla metnin ve delilik fikrinin derin katmanlarını ortaya çıkarıyorlar. Bunu gerçekleştirirken beden vokal ve ritmik sınırlarında adeta ip üstünde yürüyorlar. Bununla birlikte oyuncular enerjiyi kendilerini parlatmak üzere değil, seyirciyle paylaşmak üzere yaratıyorlar. "*Aias, delilik*" gülmek ve ağlamak arasında gidip gelen bir oyun. Aramızdan bir kişinin işlediği cürmün hepimize nasıl bulaştığına dair bir oyun. Terzopoulos, vahşetin yarattığı deliliği insanın ontolojik çatışmasıyla ele alarak acı sonuçlara ve yıkıma odaklanıyor. "*Aias, delilik*" Aias'ın deliliğini engelleyemez ve cürmüyle hesaplaşmazsak başımıza neler geleceğine dair bir oyun. Ölümle yapılmış / yazılmış tarihten çıkagelen *delilik*, aynı zamanda gelecekte günümüze atılan karanlık bir kahkaha.

1) "Ne yapmaktayız biz? (...) Ne oldu bizim savaş sonrası hayallerimize?" *The Post-war Dream, Final Cut*, Pink Floyd.

2) TERZOPOULOS Theodoros, *Dionysos'un Dönüşü*, çev. Burç İdem Dinçel, Habitus Yayınları, 2016 İstanbul, s: 70.



Gülmenin ve Ağlamanın Sınırında: *Ajax-The Madness*

NAZIM SARIKAYA

Bergama Uluslararası Tiyatro Festivali'nin kapanış gösterisi (Attis Theatre, *Ajax-The Madness*) tiyatronun ötesinde bir deneyimdi. Bu sanat etkinliğinde ritüel/dram, oyuncu/seyirci, temsil/taklit gibi ayrımlar ortadan kalkmıştı. Asklepion antik sahnede gerçekleşen bu olay, Sophokles'in *Aias* tragedyasının sahnelemesi kesinlikle değildi. Orada toplanan biz sanatseverler daha çok bir "arınma ayini" gerçekleştirdik. Yönetmen Terzopoulos bizlere "Tanrı'nın öldüğü" modern zamanlarda sanat yoluyla dinsel bir deneyim yaşanabileceğini gösterdi.

Böylesi bir girizgâhın kimilerine fazla romantik gelmesine şaşırılmamalıdır. Toplu katliamların, mülteci hareketlerinin, korkunç terör eylemlerinin normalleştiği olağanüstü bir Ortadoğu ülkesi için fazla Batılı bir giriş, haklısınız. Ancak post-truth çağında sanattan başka sığınağın olmadığı konusunda ısrarcıyım! Günümüzde siyasetin, hukukun, demokrasinin gerçekliğine inanan varsa sözüm meclisten dışarı. Kuralların gerçek olmadığını bilen ancak buna rağmen oyuna devam etmek zorunda kalan azınlığa sesleniyorum: Gerçek olmadığını bildiğimiz bir gerçekliği, çoğunluğun dayattığı gerçekliği gerçek olarak kabul etmek zorunda bırakıyoruz. Şizofrenik



bir haldeyiz, durumumuz içler acısı evet ama sanat yoluyla, kısa bir süre için de olsa kirlilikten arınabilir, bastırığımız deliliği ve hayvani dürtüleri yansıtacak bir alan bulabilir, gerçekliğin varlığını hissedebiliriz. Bergama Tiyatro Festivali'nde Attis Theatre ile tam olarak böylesi bir deneyim yaşadık.

13 Mayıs Pazar akşamı Pergamon'da gerçekleşen olayı bir tür Dionysos ritüeli olarak hayal ettim daha sonra. Binlerce yıl sonra yine aynı mekânda buluşmuştuk işte, günümüzün Dionysosçuları tiyatronun kökenine doğru bir yolculuk yapacaktık. Sayımız önceki gün dizi oyuncularını izlemeye gelenlerin dörtte biri bile değildi ancak neticede biz "sanat dini"ne inananlar gizli bir topluluktuk. Asklepion'daki antik kolonların, mermerlerdeki yazıtların, Zeus tapınağının kalıntılarının, hastaları rüyaya yatırmak için kullanılan tedavi odalarının arasında hayretle dolaşılıyor, kutsal çeşmeden su içtikten sonra sanatsal bir esinle büyüleniyorduk. İnanın abartmıyorum. Yirmi bin kişilik amfitiyatroda en iyi yere oturabilmek için tek sıraya girdi dört yüze yakın seyirci. Terzopoulos'un atölye çalışmasında söylediğine göre, oyunu beşinci sırada ve sahneyi tam ortalarak izlemek gerekiyordu. Sıraya girenlerin hedefi tam olarak bu nokta olmalıydı. Başaranlar başardı, kalanlar da soluğu enselerinde aldı. Hayatımda bu kadar büyük tiyatrodaki bu kadar az insanla balık istifi gibi oyun izlediğimi hatırlamıyorum. Oyun başlayana kadar daha önce görmediğim Terzopoulos işlerinin biraz abartıldığını düşündüm. Oyun başladığında düşüncemi askıya almak zorunda kaldım.

BİLİNCİN ASKIDA OLDUĞU ESRİK TECRÜBE

Ben bir başkasıdır, demişti Rimbaud. Ben ancak kendimden çıkıp başkası olabildikten, başka bir şeye dönüşebildikten sonra tekrar geri dönüp kendim olabilirim. Kendimden çıkabilmem için düşüncelerimi, değerlerimi, kimliklerimi bir kenara bırakmam gerekir. Hava gibi olmalıyım. Tüm duyurgalarımınla açılmalıyım. İnsanın kökeninden, doğanın derinliklerinden, dipten gelen o titreşimi hissedebilmeliyim! Bu deneyimi yaşayabilmek için *Ajax-The Madness*'in seyirciden bilinci askıya almayı



talep ettiğini söylemek yanlış olmaz.

Oyuncular sahnedeki yerlerini alır almaz çıkacakları yolculuğa hazırlanıyorlar. Her performans başka, zaman/mekân ve seyircilerle birlikte oyuncular da değişiyor olmalı. Temsil/taklit teatrallüğinden daha çok performatif olarak adlandırabileceğimiz bir üslup bu. Çıplak bedenli üç oyuncu nefes alıp vermeye başlıyor. Bildiğiniz akciğer solunumu değil yalnız. Aldıkları nefeste oksijenden fazlası var. Daha ilk titreşimde hissediyorsunuz. Gittikçe artıyor. Artıkça hızlanıyor. Nefes alıyor ve veriyorlar. Bedenlerindeki titreşimleri duymaya başlıyoruz. Gırtlaktan gelen hırıltı değil söz ettiğim, tüm iç organların ettiği dans, pelvisten yayılan dalga bedenselleşiyor. Toprakтан alıyorlar enerjiyi, ses olup havaya karışıyorlar... Titreşimler antik tiyatronun duvarlarında yankılanıyor ve mekânın belleğini, insanlık tarihini yüzünüze çarpıyor; Dionysos'la yüz yüze geliyorsunuz. HaH-HaH-HaH... Ses ve nefesle yapılan bu oyunculuk temrini büyük ustalık. Açığa çıkartılan, insanın kökeninde barındırdığı potansiyel kuvve(!). Tekrar eden ritmik seslerle birlikte yükseldiğimi hissediyorum. Bir tür zikir yapıyoruz. Tiyatronun basamaklarında, kolonlarda, yankılanan uğultuyla; oyuncular ve seyirciler karşılıklı bakışlarla bir daire oluşturmuşuz. HaH-HaH-HaH-HaH... Aşağıdan yukarı çıkıyor sesler, oyuncularla birlikte yükseliyor seyirciler...

Artık başka türlü görmeye başlıyorum bulunduğum zaman/mekânı. Dağın tepesindeymişim. Amfitiyatronun önü uçsuz bucaksız uzanıyor. Güneş yeni batmış. Alacakaranlık. Gökyüzündeki yıldızlarla göz göze geliyorum. Kurbağaların vıraklamasını, cırcır böceklerinin cızırtısını, kuşların ötüşünü duyuyorum... Sahnenin çok arkasında, Asklepion antik kentinin kolonları sarı ışıkla aydınlatılmış. Bir dekor tasarımı değil bu. Hangi zaman/mekânda

var olduğumuzu fark etmemiz için yardımcı oluyor Terzopoulos. Farkındalık. Amaç bu. *Ajax-The Madness* sadece aracılık ediyor, kendimizde olan o potansiyeli/kökene bulup açığa çıkarmamıza yardımcı oluyor.

TERZOPOULOS'UN SAHNELEMESİNDE RİTÜEL VE DRAM

Antik Yunan komedy/tragedyası M.Ö. 4. yüzyıla kadar hem ritüel hem de dramdı. Dionysos dinine inanan seyirciler hem tanrılarına niyaz ediyor hem de sanatsal bir etkinlik izliyorlardı. Oyuncular koral uygulamalarla (parados, exodos, parabasis vb.) ritüel sunum gerçekleştiriyor diğer tarafta dramatik bir hikâyeyi temsil ediyorlardı. Terzopoulos'un *Ajax-The Madness*'ının da benzer bir ikiliği kendinde barındırdığını söylemek yanlış olmaz. Sahnede gördüğümüz iş, bir tarafla Sophokles'in *Aias* tragedyası. Truva savaşında ölen Akhilleus'un silahları kendisine verilmediği için Atreusoğullarını öldürmek isteyen ancak tanrıça Athena'nın kendisini delirtmesiyle insan sandığı hayvan sürülerini boğazlayan Kral Aias'ın hikâyesi. Delirdiği ve düşmanlarının gözünde küçük düştüğü için intihar eder ancak Menelaos ve Agememnon, Aias'ın gömülmesine izin vermezler. Sophokles'in *Aias* tragedyasında (*Antigone*'de olduğu gibi) düşman bile olsa ölen kişinin gömülme hakkının olup olmadığı tartışılıyor; ancak Terzopoulos bütünden bağımsız olarak sadece Aias'ın deliliğine odaklanıyor. *Ajax-The Madness*'ta bu tragedyanın bir sahnesi üç kez yeniden icra ediliyor. Sahnede hem dramatik bir hikâye var hem de insanın bastırıldığı kökensel dürtü delilik metinden bağımsız olarak ritüelistik bir sunumla işleniyor.

Gülme ve ağlamanın sınırlarını zorladığınızda kendinizden geçebilir, delirebilirsiniz. Sahnedeki oyuncular da Aias'ın delirmesini, deliliği deneyimleyebilmek için tekrar eden ses-nefes vuruşlarıyla

gülmeden ağlamaya, ağlamadan gülmeye geçiş yapıyorlar. Bir tür histerik gülme performansı bu. Ağlayışlarındaysa gizli bir tebessüm var. Aias'ın kendinden geçerek hayvanları telef etmesi, Odysseus'u, Menalously'u, Agamemnon'u öldürdüğünü sanırken öküzlere ve koyunların karnını deşmesi (bu esrime anı), tekrar eden gülme ve ağlama krizleriyle oyuncular tarafından tecrübe ediliyor. Biz seyirciler olarak bu tuhaflık karşısında nasıl tepki vereceğimizi bilemiyoruz. Sahnede olanları rasyonel düşünceyle açıklayabilmek mümkün değil. Oyuncular gülme ve ağlama krizleriyle birlikte akıllarını askıya almışlar. Tiyatrodan çok akıl hastanesinin bahçesindeyiz. Tekrar arttıkça fark ve anlam yitiyor. Dilin ve düşüncenin askıya alınması, gülmenin ve ağlamanın yarattığı kaos sürekli bastırdığımız kökensele gerçekliğimizle, delilikle karşılaşmamıza neden oluyor. *Ajax-The Madness* bu özelliğiyle son derece provokatif bir oyun, insanın sinir uçlarına dokunuyor.

Sahnede Aias'ı tecrübe etmeye çalışan üç oyuncu var. İçi kırmızı renkli siyah kutuların yan yana gelmesiyle oluşan kılıç şeklinde bir yol üzerinde ilerliyorlar. Bu Athena'nın Aias'ı deliliğe sürüklediği yol olmalı. Oyuncular kanlı kutuların içine sıkışıp kalmışlar. Öte yandan Aias'ın deliliğine nesnelere birlikte ulaşılmaya çalışılıyor. Oyuncular çift yüzlü bıçak ve kırmızı renkli, topuklu kadın ayakkabısı kullanıyorlar. Bıçak, delirme anında katliamı yaparken ve daha sonra intihar ederken Aias'ın kullandığı nesne. Kırmızı kadın ayakkabısı da tanrıça Athena'yı sembolize ediyor olmalı; onu delirten ve öldürmeye/ölmeye sürükleyen bu ayakkabı oluyor. Oyuncuların nesnelere kullanımı, oyuncu/nesne ilişkisi tekrar eden ses-nefes temrinleri, gülme ve ağlama krizleriyle birlikte ilerliyor. Üç kişi tek bir seste, nefeste ve fiziksel aksiyonda bedenselleşiyorlar. Gülmeden ağlamaya, aşağıdan yukarıya, hızlıdan yavaşla tekrar eden geçişler son derece

temiz ve stilize edilmiş. Sarıdan kırmızıya ışık değişimleri, aklın gidiş gelişlerini ifade eden sahne geçişlerini destekler nitelikte. Delilik anında Aias'ın kendinden geçmesiyle oyunculuk ve reji bütünsel olarak değişiyor, ritüelistik bir tonda delilik deniyor, Aias'ın akli başına geldiğindeyse sahne rengi yine eski haline bürünüyor. *Ajax-The Madness* sahne tasarımından oyunculuk üslubuna kadar aklını yitirme/kendine gelme arasında gidip gelen geçişler üzerine kurulmuş. Seyirciler olarak bir gerilip bir rahatlıyoruz, duygu durumumuz kalbin sıkışma/gevşeme hareketine benziyor.

SANAT DİNİNE İNANMAK

Bakkhos ritüelinin temsil edildiği Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında, Dionysos'un delirttiği Agave aslan sandığı oğlu Pentheus'u elleriyle parçalar, kafasını bir sopaya geçirip zafer nidalarıyla kente döner. Agave (tıpkı Aias gibi) bir tanrı tarafından delirtilmiştir. *Aias* ve *Bakkhalar* tragedyalarında açığa çıkan deliliği sadece temsili/sanatsal düzlemde okumamak gerekir. Antik Yunan'daki Dionysosçu etkinliklerde katılım esastır; Yunan seyirci ve oyuncular, *Aias* ve *Bakkhalar* oynanırken bastırılan kökensele gerçekliklerini, deliliği, açığa çıkararak bütünsel bir arınma yaşarlar. Ritüel/dram, oyuncu/seyirci, temsil/taklit gibi ayrımlar ortadan kalkmıştır çünkü Dionysosçular birlikte esrime halindedir. Peki, post-truth zamanında olan bizler, o gece Pergamon'da böylesi sahici bir deneyim yaşayabilir miydik? Oyuncular çift yüzlü bıçağı bir ayna gibi seyircilere tuttuğunda kendimizle, bastırdığımız kökensele gerçeklikle göz göze gelebilir, karşılıklı bakışlarla kendimizden geçebilir miydik? Amfitiyatroda gülme ve ağlama bir veba gibi yayılabilir miydi? Evet, son derece romantik bir düşünce ama ısrarcıyım, sanat dinine inanan bir topluluk olmayı başarabilirsek pekâlâ mümkün.





KÜLTÜR
SANAT
EĞLENCE

TİYATRO

KONSER

SERĞİ

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

Baba Sahne ile Söyleşi

DERYA ÖZER

34

Baba Sahne” yeni bir tiyatro... Henüz bir yaşında. Tiyatro, “Baba” adını alarak geçen sene açılmış olsa da “Sahne” olarak geçmiş uzun yıllara dayanıyor. Sahne, ilk kez 1960’lı yıllarda dönemin usta oyuncularını tarafından tiyatro yapmak için kullanılıyor. Ancak yıllar geçtikçe mekân, bir “Tiyatro Sahnesi”nden sinema gösterimlerinin yapıldığı, atari salonu ve bir etkinlik ve oyun alanına dönüştürülüyor. Mekân, son dönüşümünü ise, 2015 yılının “Dünya Tiyatrolar Günü”nde yaşıyor. Şevket Çoruh, mekânı alarak adeta ona itibarını geri veriyor. Bu iade-i itibar ile “Tiyatro”ya sahnesini tekrar kazandırmış oluyor. Daha sonra mekân, ilk röleve çizimine uygun olacak şekilde bir inşaat sürecine giriyor ve geçen sene Şevket Çoruh, ustam dediği usta oyuncu Savaş Dinçel’in doğum gününde “Baba” adını verdiği “Sahne” sini açıyor. Bunun nedenini, “Kendimizi yetim hissetmemek için,” diye açıklıyor. Baba Sahne, tapusunda “Tiyatro” yazan tek tiyatro olarak oyunlar sahnelemeye devam ediyor. Tıpkı yıllar önce olduğu gibi...

Tapusunda ‘Tiyatro’ yazan tek tiyatro. Baba Sahne, bu özelliğini mekânın tiyatro olarak kaydedilmiş olmasından alıyor. Sonraları mekân, tiyatro dışında amaçlar için kullanılsa da siz, bu mekâna yeniden hayat veriyorsunuz ve Baba Sahne’yi açıyorsunuz. Bu süreci bir de sizden dinleyebilir miyiz?

Şevket Çoruh: Her sanatçının hayali, hayalleri olması gerektiğine inanıyorum. Bir tiyatro sahibi olmak benim hayalimdi ve ben de benim ustamın hayali olan Müjdat Gezen Sanat Merkezi’nden mezun oldum. Biz, hocalarımızdan ustalarımızdan (Savaş Dinçel, Müjdat Gezen) böyle gördük. Sonra bu salonun satılık olduğunu duyunca hayalimi gerçekleştirmenin zamanının geldiğini düşündüm ve burayı satın aldım. Elbette ki evdeki hesap çarşıya uymadı; tahminimin çok üzerinde bir fatura ile karşılaştım. Eş, dost ve meslektaşlarımın da desteği ile bütün sıkıntıların üstesinden geldim. Fakat ortaya çıkan eser ve bu esere sahip çıkan tiyatroseverlerin ilgisi bütün sıkıntıları unutturuyor. Düşünsenize bir yaşındaki Baba Sahne’ye geçen yıl 45 bin seyirci gelmiş. Bunu 250 kişilik bir salonda başarmışız.

Baba Sahne, oyunlarıyla bir seyirci kitlesi oluşturmayı başardı. Bu bağlamda repertuarınızı nasıl oluşturduunuz, bununla nasıl bir fark ve farkındalık yaratmak niyetindedesiniz?

Sanatçının hayata bakışı olmalıdır. Bütün işlerine de bu bakışı yansıtmalıdır ki derdini anlatacak sözü olsun. Bu düşünce doğrultusunda benimle birlikte Tiyatro’yu yönettiğimiz arkadaşlarım, aynı ortak bakış ile oyunlarımızı seçiyoruz ve üzerinde uzun uzun çalışıyoruz. Bu sayede birbirinden farklı



Şevket Çoruh ve Murat Akkoyunlu
Bir Baba Hamlet oyununda

ama özünde hepsinin bir derdi ve sözü olan oyunlar ortaya çıkıyor. Bu da seyircimizin Baba Sahne'nin farkına varmasını sağlıyor. Çünkü seyirci kendi söylemek istediklerini duyuyor sahnede. Tiyatro "Hayatın Aynası" diyorsak eğer o Ayna'ya, Hayat'ın çok konuşulan en çok tartışılan konuları yansıtmaya çalışıyoruz. Bağımsız ve özgür bir kurum olduğumuz için de başkalarının söylemeye cesaret etmediği şeyleri söyleyebiliyoruz. İşte tam da buradan farkındalık yaratmak niyetindeyiz.

Bir Baba Hamlet, Baba Sahne'nin çok ilgi gören oyunu oldu. Seyirciniz oyunu çok sevdi. Bunun nedeni bana göre, üslubun biçim ve içeriği bütünleştirerek oyun içinde oyun ile seyirciyi de sahneye dahil ediyor ve söylenecek sözleri hep beraber söylüyor olmanız. Baba Sahne seyircisi ile aynı an'da olmayı başarmış bir Tiyatro. Siz bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Seyirciyi tiyatronun üç sacayağından biri olarak düşünüyorum. Bu sebeple de seyirciyi yadsıyan bir tiyatronun herhangi bir projesinin başarılı olabileceğine inanmıyorum. Tabii bu benim düşüncem. Yani biz sanatımızı yapalım anlayan anlar, anlamayanın da o kendi sorunu diyemeyiz. Tiyatro kolektif bir sanat, heykel ya da resim gibi değil, bu kolektif ilişkiyi göz ardı

edemezsiniz. Evet, seyirci ile aynı an'da olmayı başarabilmek istediğimiz bir şeydi. *Bir Baba Hamlet* oyunundaki, tekst, rejisi ve oyunculuk biçimi de buna katkı sağladı. Başta dediğim o sacın üç ayağı olarak sahnede, an geliyor bir bütün an geliyor birer parça oluyoruz.

Baba Sahne, ilk sezonunu geride bırakırken, geçirdiği sezonu nasıl değerlendiriyor? Bu değerlendirme ile yeni sezonda ne tür oyunlar yapmak niyetinde, varsa yeni oyunları nelerdir?

Çok başarılı bir sezon geçirdi Baba Sahne. Repertuarındaki üç oyun, şüphesiz her tiyatro için önemli olan yerlerden birçok ödül aldı. Bunun yanında ödülümüz, salonumuzu hiç boş bırakmayan seyircimizden oldu. Tüm bu değerli ödüller ve seyircimizin ilgisi, yeni projeler için bize cesaret verdi. Önümüzdeki sezon, iki yeni prodüksiyon gerçekleştirmeyi düşünüyoruz. Bunlardan biri ve kesinleşeni *Donkişot*. Yine Baba Sahne'nin niyetine uygun ve seyircinin ilgisini hak edecek bir iş olacak gibi görünüyor. Diğer proje daha yazım aşamasında, tekst ortaya çıkmadı, üzerinde titizlikle çalışıyoruz. Tekst ortaya çıkıp, oyun kesinleştiğinde onu da duyuracağız. Bu oyunumuz da size ve seyircilerimize sürprizimiz olsun.



Hareket Atölyesi: Kolektif Bir Dişi Varlık

HAREKET ATÖLYESİ

36

Hareket Atölyesi, 1999'un Kasım ayında bir atölye çalışması şeklinde başlayıp, birkaç ay devam ettikten sonra, insanlar atölye çalışmasından ayrılmayınca, daha uzun soluklu olabileceğini anlayıp kendi kendine şaşırın bir oluşum olarak macerasına başladı. 18 yıllık zaman diliminde birçok kişi geldi geçti bu çalışmalardan, ancak süreç içinde oluşan çekirdek kadro beraberliğine halen devam ediyor. Dışarıdan bakıldığında uzun bir zaman dilimine yayılan bu birliktelik merak konusu olabilir. Hareket Atölyesi topluluğunun bu özelliği belki de herkesin farklı mesleklerden, birikimlerden gelmesi ve çeşitli yaşlarda olmasına bağlıdır. Biz işlerimizi üretirken farklı birikimlere ve enerjilere sahip olmanın avantajını yaşıyoruz. Üretilen projelere birçok açıdan bakma şansını doğuyor. Bazılarımız, iyileştiren bir dişi enerjiden de bahsedebilir.

Hareket Atölyesi olarak, bir çalışmaya başlarken yazılı oyun metinlerinden yola çıkmıyoruz. O dönem bizim ilgimizi çeken, hislerimize hitap eden, ihtiyaç duyduğumuz konu ve fikirlerden yola çıkıyoruz ve bir ana tema belirleniyor. Bu tema üzerine

konuşmaya, araştırmaya başlayınca, birçok farklı kaynaktan toparlanan ve ilgimizi çeken bilgi, imge, insan, metin, ses/ müzik ve durum belirmeye başlıyor. Biz de bu belirenlerle doğaçlamalar yapmaya başlıyoruz. Bir yandan masa başı –genelde çemberde, dağınık ama herkesin birbirini görebileceği şekilde oturarak– çalışmaya devam edilirken bir yandan da doğaçlamaların içinden çıkan ufak kurgu parçaları oluşmaya başlıyor. Doğaçlamalar doyum noktasına geldiğinde bilinmeyene bir kapı açılıyor, arkasında neyin bizi beklediğini bilmeden, doğaçlamalarla beslenerek, kimi zaman imgelerin ve mekânın bize söylediklerini dinleyerek, kimi zaman da yapılanı, açığa çıkanı duymak isteyerek devam ediyoruz. Çalışırken birlikte bir eleştiri, geri bildirim dili geliştirdik. Doğaçlama denemelerimiz sırasında birbirimize yaptığımız yorumlarda 'iyi-kötü' kavramlarının yerine 'ne hissettiğimiz' sorusuna odaklanıyoruz. Hissettiğimiz şeyleri paylaşırken, süreç içinde oluşan ufak kurgular gelişmeye ve bağlantılar ortaya çıkmaya başlıyor. Bu bağlantıların izini sürmek çok eğlenceli ve sürprizli. En büyük



nedeni, düşünerek geliştiremeyeceğimiz örüntülerin oluşması ve bizim bilmediğimiz bir yerden konuşuyor olması. Bildiğimiz bir şeyi yapmak/ icra etmek / paylaşmak ilginç gelmiyor. Temanın etrafında çıkılmış maceralı bir yolculuk sırasında bizim rasyonel olarak kuramayacağımız bağlantılar ve imgesel ilişkiler üzerinden, kendi *bilmediğimiz* yerde araştırmak, işte bizi en çok besleyen çalışma türü bu.

Hareket Atölyesi olarak bir projeyi gerçekleştirirken yüzeyde bir estetizm yerine, yaratıcılığın kendimize ait otantik biçimlerinden hareket etmeye çalışırız. Yani muhteşem tekniklerin, mükemmel bedenlerde göze gelmesinden öte, çeşitli yaşlardaki sıradan bedenlerin gündelik hareketlerinden besleniriz. Projenin hikâye içeriğinden çok, ağırlıklı olarak duyguları ve etkileşimleri üzerinden bir yol izlenir. Bunun için çalışma sürecindeki her beden, samimiyetle kendi kişisel kaynaklarından yola çıkarak doğaçlamaları gerçekleştirir. Doğaçlamalar her ne kadar bireysel birikimlerden beslense de, projenin bütününe kolektif olarak hizmet eder. Doğaçlamalar

sırasında kişisel kaynaklarımızdan yola çıkmak, bilinçaltı yolculuğu veya psikanaliz süreci gibi bir durumla benzerlik gösterebilir. Ancak bu kişisel kaynaklardan beslenen, öznel süreç anonimleşebildiği ölçüde işimize yarar, bütüne hizmet eder. Dolayısıyla grubun çalışmaları, içinde her ne kadar bir çeşit sivil terapi boyutunu barındırsa da, sonuçta terapi kapsamında değildir. Çalışmalar bilinçaltından beslenen ama anonimleşen imgeler ve hareket kurgularına dönüşür, kendine ait yeni bir mecra yaratır.

Başlayan her araştırma / iş / çalışma bizi yeni birşeyler yapmaya çağırır. Doğaçlamalar bizi ayak basılmamış, el değmemiş taraflarımızla yüzleştirirken adeta yolunu bilmediğimiz bir ormana sokup çıkartır. Kendi aramızda oluşan fikir ayrılıklarından besleniriz. Bu ayrılıklar birbirini tetikleyen, yeni yollar ve yapma biçimlerinin oluşmasına neden olur. Kısa yoldan hızlı çözümler işimize yaramaz. Bu nedenle bir projeyi tamamlama sürecimiz genellikle çok uzundur. Zaman zaman kaygıyla kaybonsak da çalışma sonunda mutlaka tamamlanır ve seyirciyle buluşur.

Çalışma sürecinin uzun olması bize genelde



iyi geliyor; belki de erkek katılımcıların süreç içinde elenmesi ve kadınların kalmasının altında yatan nedenlerden birisi de budur. Hayatımızın hemen hemen büyük bir kısmı hız ve koşturma içinde geçtiği için durmaya ve sindirmeye ihtiyacımız oluyor.

Bu yorucu üretimler sırasında çoğunlukla çalışma mekânı, ses, ışık, video çekimleri, fotoğraf çekimleri, koreografi, kostüm ve teknik kendi imkânlarımızla, bizler ve yakınlarımız tarafından çözümlenir. Her yeni üretimin maddi kaynağı bir önceki projeden elde edilen gelirdir, bu da çok kısıtlı bir miktardır. Yani grup açısından bu işin maddi getirisi sıfır, manevi getirisi ise sanırız yüksek ki topluluk 18 senedir durmadan çalışıyor.

Atölyenin bizim için bir diğer özel yanı kendimize ve diğerlerine daha sessiz ve daha yargısız bir noktadan bakabilme ve hayatta kaçırdığımız noktaları görebilme şansı. Herhangi bir imgeyi samimiyetle incelemek, aslında çok güçlü olan sezgilerimize alan açmak ve bazen sadece bedenimiz üzerinden zihnimize varmak çok kıymetli. Sahip olduğumuz ya da öyle olduğumu zannettiğimiz zenginliklerimizi ve zayıflıklarımızı dürüstçe

paylaşmak önemli. Hiçbir anlatım diline bağımlı olmamak ve ses, beden, metin, müzik ya da nesne kullanımı gibi her tür malzemeye açık olmamız da bize esneklik veriyor.

Uzun yıllardır beraber çalışıyor olmak birbirimizi nerede durduracağımız ya da coşturacağımızla ilgili önemli bir etken. Sezdiğimiz ortak bir ihtiyaçla başlayan her yeni proje büyümeye başladığında zaten hepimizi saran güçlü bir ruh oluşuyor. Kendi üzerimizden başlayan analiz sürecini, doğaçlamalar ve ürettiğimiz çalışmalarla önce kontrolden çıkarıp, dallanıp budaklanmasına izin verip sonrasında projenin doyuma ulaşmaya başladığını sezdiğimiz dönemde istediğimiz yönde ehlileşirmeye çalışıyoruz. Her seferinde, çalışma bitip sahnelenmeye başladığındaki ortak duygumuz, oraya gelen bir seyirci olup oyunları izleme isteği oluyor.

Şu an adına *Ruhiye* dediğimiz yeni bir proje üzerinde çalışıyoruz. Grubun *Ruhiyeleri* geçmiş deneyimler, gündelik yaşamlar ve bilinmeyen bir gelecek algısıyla hatıranın, rüyanın, hayalin mekânlarında tek ve kolektif bir dişi varlık arayışında. Alışılmış ve sıkıştığımız zaman-mekân algısı dışında,

boşluklar yaratarak, bilinmeyen bir paralel evrende tek bir Ruhîye'ye dönüşebilecek miyiz? Bunu zaman gösterecek.

NEDEN HAREKET ATÖLYESİNDEYİM?

Ben, Ece Ulutan Yüceil. Derin bir bakışla her şey ve herkes merak uyandırıcı olabilir. Atölyenin benim için en özel yanı kendime ve diğerlerine daha sessiz, daha yargısız bir noktadan bakabilme ve hayatta kaçırdığımız noktaları görebilme şansı. Atölye bana göre eşî benzeri olmadığı için, hep başka bir kişi olup oyunları izleme isteği yaratmıştır.

Ben, Deniz Yamanus. Omuzlarımda yoğun geçen yılların ağırlığı, göğsümü sıkıştıran duygu fırtınaları arasında aramadığım, düşünmediğim bir yol çıktı karşıma. Yürüdüğüm yolda hayatımı dolduran onca şey varken her şeyi öğrenme arsızlığı içinde bilinmezine içine daldım hiç düşünmeden. Bu yolda emeklemeye başladığımda, 30 yıldan fazla bir zaman geçirdiğim, her bir hücreme işlemiş mesleğimden (bale) başka bir dünyaya gözlerimi açmakta çok zorlandım. Bizleri bir araya getiren şeyin 18 yıllık birlikteliği de beraberinde getireceğini düşünmedim. Geçici bir deneyim olmalıydı benim için. Başka bir yola gitmem gerektiğinde de labirentin içindeymişim gibi, çıkış yolunu bulamadım. Şimdi de hücrelerimi ele geçirdiler.

Ben, Gizem Erman Soysaldı. Atölyeye tam 10 yıl önce, 2008 Haziran'ında dahil oldum. Hareket etme, bedenini tanıma, bedenle ve diğerleriyle ilişki kurma, doğaçlama, dans etme, ihtiyacı. Ama en öne çıkanı 'iyileştiren dişi enerjisi' diyebilirim.

Ben, Gülsu Okay. Dans benim için küçüklüğümünden itibaren çok zevk aldığım bir alan oldu. İçimdeki duyguları dışa vurmanın ve özgürce ifade etmenin yolunun doğaçlama teknikleri ile gerçekleşebileceğini ilk olarak Almanya'da katıldığım 'İfade Dansı Topluluğu'nda (Ausdruckstanz) ve dans terapisi eğitiminde fark ettim. 1999 yılının Kasım ayında Zeynep Günsür tarafından

henüz yeni kurulan Hareket Atölyesi Topluluğu'na çok isteyerek katılmamın nedeni çalışmaların özellikle beden-hareket-dans-müzik-metin-söz-ses-mekânsal ilişkileri araştırması ve deneysel olmasıydı.

Ben, Leyla Okan. Otuz yıldan fazla bir zamandır Görsel Sanatlar alanında güncel sanat üreticisiyim. Yerleştirmelerimi yaşamış mekânlarda, mekânın enerjisiyle, doğaçlama olarak gerçekleştiririm. Bir hikâyeye anlatıcısı gibi hareket ederken, aslında hikâyenin duygularını ortaya koyan nesnelere üretilip yerleştirdikten sonra, hikâyeye kısmını izleyiciye bırakırım. Hareket Atölyesi ile birlikte olmamın nedeni, bu anlatım biçimini farklı bir disiplinle, yine doğaçlama olarak -oyunu da bir mekân gibi düşünürsek- gerek hareket üzerinden kendi bedenimde, gerekse kostüm amaçlı giyilebilir heykeller gerçekleştirme imkânını bulduğum içindir. Bu nedenle on yıldır Hareket Atölyesi ile birlikte çalışmaktayım.

Ben, Nilgün Büyükgökçesu. Ruhuma, bedenime ve kafama iyi geldiği için atölyedeyim. Yaratıcılığımı ortaya çıkarmaya yardımcı oluyor. Gruptaki kadınların enerjisi de iyi geliyor.

Ben, Sibel Günsür. Oldukça uzun bir zaman önce ağır bir hastalıkla boğuşurken, kızım böyle bir atölye çalışmasını başlattığını, benim de buna katılmamın çok iyi olabileceğini söylemişti. İlerleyen zamanlarda, biz kendi yaşadıklarımızı, duygularımızı doğaçlamalarla ifade etmeyi öğrenmeye çalıştık, dolayısıyla her şeyde kendimiz vardık. Bu kadar senedir bu atölyede olmaktan ve bu çalışmalara katılmaktan hep mutlu oldum. Gençlerle çalışmanın da çok büyük katkıları oldu bana. Bir şeyler yarattığımı hissetmek güzel bir histi, umarım bundan sonra da böyle devam eder.

Ben, Zeynep Günsür. Atölye çalışmasını başlatıp, "Birkaç ay devam etse keşke," dediğimden beri 18 yıl geçmiş. Atölyenin olmadığı bir hali düşünemiyorum artık.

Birlikte üretmek ve yaratıcı alanı paylaşmak için buradayım. Atölyenin içinde bilmediğim yerlere gitmek, tanışmadığım insanlarla tanışmak ve bu süreçteki deneyimlerden heyecan duymak galiba hâlâ beni motive eden en önemli nedenler.

OYUNLAR

ÜLKE (Performans Filmi)

“Ülke”, İstanbul’da Boyacıköy mahallesinin dar sokaklarından birinin köşesinde konumlanmış, iki katlı eski bir rum evinin sınırları içinde gerçekleştirildi. Ülke, hem fiziki ve coğrafi sınırlarla belirlenmiş belli bir yaşam alanı olarak hem de zihinsel / psikolojik bağlamda herkesin “iç ülkeleri” olarak çalışıldı. Çekim aşaması, sinema dilini deneyimlediğimiz bir başka çalışma sürecini başlatmış oldu. Montaj ise başlı başına bir yeniden yaratma çalışması.

40 Yönetim: Zeynep Günsür Kamera:

Ö. Ali Kazma- Tolga Yüceil Montaj:

Tolga Yüceil Yapım: Kaan M. Yüceil

ÜLKE/ YOL-CULUK/ HAFIZA

Ülke /Yol-culuk/Hafıza iç coğrafyalara -yolculuk- durumu ile uğraşan, belgesel ve kurgunun birlikte kullanıldığı bir sahne çalışmasıdır. Sahne tasarımı ÜLKE filmini esas ögesi olarak kullanır. Aynı şekilde belgesel anlatım ile kurgusal anlatım da iç içedir. TCDD, Doğu Expressi görevlileri veya Kars’da yaşayan biri, sahnedeki oyunculara katılırlar veya sahne kurgusu içinde yer alanlar; gerçek halleriyle filmde belirir.

Bölümler: Bekleme/ Öpüşme/ Bebek Odası/ Toplu Dans/ Yara İzi/ Merdivenden Düşüş/ Manzara Resmi/ Kimlik/ Meral’in Odası/Göç-İşgal/Yürüyüş

Dramaturji: Hareket Atölyesi Yönetmen: Zeynep Günsür Hareket Yönetimi: Deniz Olgay Yamanus Kamera: Fabien Delisle, Tolga Yüceil Montaj: Tolga Yüceil Performans: Gülsu Aren, Şirin Çelikkaya, Meral Erdoğan, Figen Evren, Nilgün Günsür, Sibel Günsür,

Zeynep Günsür, Dizem Kaftan, Deniz Olgay Yamanus, Deniz Boro Polat, Ece Ulutan.

İNSAN(LIK) HALİ

Kendi halimize acıyarak, gülerek, isyan ederek, cinnet geçirerek, dalga geçerek ve daha bir çok ruh hali içinden bakarken aklımıza gelenler... Belki de eleştirisini yaptığımız herşeyin kendimizde de olduğunu bilmekten kaynaklanan bir ruh geçmesi hali, ya da sıkıntılı anların ötesinde, bir iç geçirme, iç dökme biçimi ve belki de böylece göze görünür hale gelenlerle birlikte, bir öteye geçme umudu... Bir (lık) hali güzellemesi.

Dramaturji: Hareket Atölyesi Sanat

Yönetmeni: Zeynep Günsür Hareket

Yönetmeni: Deniz Olgay Yamanus Işık

Tasarım: Yüksel Aymaz Ses Tasarım:

Tolga Yüceil Ses Performans: Dilara Polat

Performans: Gülsu Okay, Meral Erdoğan,

Nilgün Günsür, Sibel Günsür, Zeynep Günsür,

Gamze İnceci, Dizem Kaftan, Ece Ulutan,

Deniz Olgay Yamanus

aHHval

Lastik atladığımız, yakan-top oynadığımız ve deniz kabuğundan kolyeler yapıp sattığımız yıllar oldu. Üniversitelerde, “idam cezasını” tartıştığımız müzakereler yaptık. Bayramlarda, yeni kıyafetleri heyecanla bekledik, yerli malı haftasında süt içtik, fener alaylarına katıldık. Büyürken, memelere kapak kapatıldı. Sokaklarda karartmalar oldu, benzin istasyonlarında kuyrukta bekledik, “bu işyerinde grev var” cümleleriyle okumayı sökenlerimiz vardı. Lale işkembecisinin önünde silahlar patladı. Elektrikli radyoları açıp, biraz ısınmasını bekledik. Telgrafın tellerine kuşlar kondu. Eteklerin içine jüponlar giyildi. Çok hızlı çekirdek yendi. Komşu teyze adlarının Nebahat, Müzeyyen veya Münevver olduğu yıllar oldu. Sürekli kompozisyon yazdık. Sinek telleri ile karasinekler avlandı. Bağıra çağıra “All You Need is Love” ve daha



edepli “Akşam oldu Hüzünlendim Ben Yine” söylendi...

(Bir zamanlar oldu, bir zamanlar olmadı. Engelli iğneler ve muntazam yaralar belirdi. Muhtelif yalanlar söylendi, muhtelif oyunlar oynandı)

Tasarlayan ve Sahneleyen: Hareket Atölyesi
Sanat Yönetimi: Zeynep Günsür
Hareket Yönetimi: Deniz Olgay Yamanus-Ece Ulutan
Işık Tasarımı: Alev Topal
Ses Tasarımı: Tolga Yüceil
Kostüm Tasarımı: Deniz Olgay Yamanus-Leyla Okan
Teknik Yönetim: Arda İpek
Yapım: Nnaco

Hareket Atölyesi: Deniz Olgay Yamanus, Dizem Kaftan, Ece Ulutan, Gizem Soysaldı, Gülsu Okay, Kaan Yüceil, Leyla Okan, Nilgün Günsür, Özden Çetin, Sibel Günsür, Zeynep Günsür

KÜL-KADIN

Hareket Atölyesi Topluluğu'nun bu projesi, Külkedisi masalından yola çıkıyor. Topluluk, kadın psişesi, antropolojik çözümler ve hikaye anlatımı açısından külkedisine yeniden bakarak, kendilerine ait bir masal yazmak istiyor.

Kül-Kadın, Hareket Tiyatrosu Topluluğu'nu oluşturan 30-75 yaş arası kadınların kendi hafızalarındaki Külkedisi ile ilgili imgelerden yola çıkarak yazdıkları bir masal olmasının yanında, çalışmada röportajları kullanılan ve sesleriyle varolan bir çok kişinin de katkısıyla oluşan bir hareket tiyatrosu. Bu seslerin sahipleri İstanbul şehrinin şu semtlerinde yaşamaktalar- (İstanbul'un Külkedisi semtleri): Balat, Cibali- Kadir Has Üniversitesi-, Zekeriyaköy, Kocamustafapaşa, Erenköy, Beyoğlu, Kadıköy, Başakşehir, Kurtuluş, Gazi Mahallesi, Heybeliada.

-Bu projeye başladığımızdan itibaren farklı kültürlerde anlatılan masallar ve kaynakları ile ilgili birçok araştırma metni okuduk ama süreç içinde başucu kitaplarımızdan biri haline gelen *Kurtlarla Koşan Kadınlar*'ı ve yazarı Clarissa P. Estes'i unutmamak gerekir.-

...Dedi “ dinlenme durma, vahşi ruhu hatırla/ ete kemiğe büründür şarkılarla/ çıkar at sahte elbiseleri, seni bekler ezeli, orada vahşi içgüdünün güzeli /bin yıllık çile doldu.” Bunu dedi sır oldu. Ne maval ne martaval. Bu işitilmedik bir masal....

Hikâye/Tasarım/ Dramaturji: Hareket Atölyesi- Sanat Yönetimi: Zeynep Günsür- Hareket Yönetimi: Ece Ulutan- Ses ve Müzik Tasarımı: Ece Ulutan- Kostüm ve Nesne Tasarımı: Leyla Okan-Işık Tasarımı: Alev Topal- Işık Yönetim: Kaan Eman- Ses Yönetim: Yasin Bardakçı- Yapım: Nnaco

Hareket Atölyesi: (Aslıhan Erguvan), Deniz Yamanus, Ece Ulutan, Gizem Soysaldı, Gülsu Okay, Leyla Okan, Nilgün Günsür, Sibel Günsür, Zeynep Günsür



Umut Kırcalı Yönetmenliğinde Tayf Kolektif

PINAR YILMAZ

42 **U**mut Kırcalı tarafından 2010 yılında İstanbul'da bir performans ve sanat topluluğu olarak kurulan *Tayf Kolektif* (önceki ismiyle *Entropi Tiyatro*), başta oyunculuk sanatı olmak üzere, sahne sanatlarında çağdaş olanın araştırılması ve uygulanması amacıyla üretmeyi ilke edinen bir topluluk. Topluluk, çeşitli disiplinlerden birçok sanatçı ve tasarımcıyla birlikte ortak çalışmalar gerçekleştirmekte ve oyunlarında bu tasarım unsurları öne çıkarılmaktadır. (Fiziksel aksam, ses, ışık, müzik, kostüm tasarımları.) Dolayısıyla 'biçimin içerikleştiği bir yapı kuran ekip' her oyunda, oyuncunun devineceği ve metnin ifade edilmesinin yeniden bir anlam bulacağı yeni bir bileşik aksam (uzam) kurmaktadır. Bu tasarımlarda -isim değişikliğine gidilmiş olsa da- sanat, felsefe, sosyoloji, psikoloji, fizik ve mimari gibi birçok alanda sıkça kullanılan "düzensizlik eğilimi, dengesizlik, eksiklik" anlamına gelen "entropi"nin yarattığı huzursuzluk hissi, yazılı metin dizgesinin ve oyuncunun deviniminin temel kaynağını oluşturur. Sahneleme ise matematiksel, dengeli ve kapalı biçimiyle, başlıca görevi oyun kişisine eşlik etmek olan oyuncuyu ve seyirciyi kendi mevcudiyetini

atlamadan farkındalıklı bir teslimiyete davet eder. Ekibin şu ana kadar oynadığı dört oyunda (*3-2-1, 1000, Açık Pencere, Ophelia*) -Beckett'yan bir ifadeyle- "sahneye fırlatılan" oyuncu ile oyunun kuralları (tasarım) arasındaki gerilim; seçilen metinlerdeki oyun kişileri ile verili koşulları arasındaki gerilimle örtüşür. Umut Kırcalı tasarımdan bağımsız tamamlanamayacak bir şekilde (yazılı) metin çalışmasını, arketipleşmiş oyun ve oyun kişilerine odaklanarak ilgili metinlerden kesitler alarak ve (ya) seçili oyun kişilerinin içinde buldukları durumlar için yeni metinler yazarak oluşturur. Bu yolla, bir yazar olarak, 'seçili özgün metinde yazılmamış ve yaşanmış olması olası olanı' yazarken "bireyin bütün davranış ve düşünme biçimlerini etkileyen rollere ve bu üstlenilen roller içinde kimsenin görüldüğü kadar olmadığına, görünenin altındaki insana, birini anlamaya, anlayabilmeye odaklanır." (*Açık Pencere, Tanıtım Bülteni*). Aynı süreç yönetmen tarafıyla da, seçili oyun kişileri ile 'burada ve şimdi'deki insanın (oyuncu, yazar ve yönetmenin kendisi, seyirci) hikâyelerine bir alternatif yaratmak adına oyunu 'aramıza' yerleştirir. Bu yazı Tayf Kolektif'in *1000*

(2009), Açık Pencere (2011) ve *Ophelia* (2017) olmak üzere üç oyunu üzerine odaklanacaktır. Tasarımsal bağlamda *1000* oyunuyla benzer özellikler taşıyan *3-2-1* analizde tekrara girmemek adına yazı kapsamına alınmamıştır.

1000

1000, 1956'da Samuel Beckett tarafından yazılan, Beckett yazınının anahtar metni olarak değerlendirilen *Sözsüz Oyun I*'in 'konuşulmak üzere sözcüklerle' yeniden yazımı olarak değerlendirilebilir.

Umut Kırçalı tarafından yazıp yönetilen ve oyuncu olarak da kendisinin oynadığı tek kişilik bir oyun olan *1000*'de Kırçalı, Beckett'in indirgemeci yaklaşımının sınırlarını zorlayarak oyunu, *Sözsüz Oyun I*'deki düdük (bazı çevirilerde ıslık) sesinin yaptırımlarına indirger. *Sözsüz Oyun I*'deki sürahi, makas, ağaç, ip gibi belli anlamsallıklar yaratabilecek olan sahne aksesuarlarından da yalıtılan sahnede sadece bir küp ve kayıt cihazı bulunur. *Sözsüz Oyun I*'deki "Adam" "Oyuncu"ya; Adam'ın başına gelenler, kayıt cihazından işitilen direktiflerin gerçekleştirilmesine indirgenir. İnsanın dili değil, dilin insanı konuştuğu (çiğnediği); insanın yaşamı şekillendirdiği değil, verili koşulların insanı şekillendirdiği seçme şansı içermeyen toplumsal-birey kontratı, Dış Ses'in (Kayıt Ses) direktiflerinde cisimlenir. Nüans, Kayıt Cihazı'nı çalıştıranın oyuncunun kendisi olmasının da sahnede gösterilmesiyle yaratılır. Oyuncu, oyunun kurallarına uymadığı sürece oyununu sürdürmez. Toplumsalın verili koşulları/kuralları içerisinde ancak uyumlandığı sürece varlık kazanan insana dair yapılan bu okuma, özünde toplumsalla birey arasındaki kontratı bire bir yansıtır. Bu bağlamda konvansiyonel metin ve sahnelemelerin çeşitli konularla görünmezleştirdiği bu kontrat, Absürd kanonu ile güçlü bir temas içinde kurulan *1000* oyununda -Butler'in deyimiyle- bu kontratı uyumlanarak sürdüren faillliğimize odaklanır.

AÇIK PENCERE

August Strindberg'in 1889'da yazdığı *Güçlü* ve Samuel Beckett'in 1963'te yazdığı *Oyun* metinlerini bir araya getiren *Açık Pencere*, iki metni eş zamanlı bir kurguyla yan yana getirir.

Güçlü oyunu daha çok kadınların gittiği bir kafede geçer. Bayan X, bir masada oturmakta olan Bayan Y'nin yanına gider, Bayan Y ile kesintiye uğrayan ilişkilerini sorgular ve nihayetinde Bayan Y'nin, eşiyile gizli bir ilişki yaşadığı sonucuna varır. Oyun boyunca hiç konuşmayan Bayan Y, Bayan X'in çıkarımlarını onaylamaz veya reddetmez.

Eş zamanlı kurgunun diğer metni olan Samuel Beckett'in *Oyun*'unda ise iki kadın ve bir erkeğin içinde sıkışıp kaldıkları bir aşk üçgeni konu edilir. Birbiriyile tıpatıp aynı üç ayrı gri vazunun içinden "fırlatılan" gövdesiz kafalar, yüzün jest ve mimikten arındırılmasıyla vazoların birer parçası gibidirler. Her üç oyun kişinin de kendi açılarından anlattıkları aşk hikâyesinde her birinin -içinde buldukları sıkışık vazolar ve üzerlerinde dolaşan spot ışıklar sebebiyle uğradıkları rahatsızlığa benzer şekilde- diğer ikisinin eziyetine uğradığı anlaşılır. Oyun, gövdelerini yitirmiş, yalnızca bilinçleriyle var olan üç oyun kişinin, sonsuza dek bu şekilde kalmaları ve K1 (Birinci Kadın) tarafından tekrarlanan "cehennemsi yarı-ışık" altında (Beckett, S. 1993, s. 177-181) hikâyelerini tekrar tekrar anlatmaya devam etmeye mecbur bırakılmaları üzerine kuruludur. Bedensel bütünlükleri jest ve mimik olmaksızın sadece 'ses kullanımına' indirgenen oyun kişileri için sahneden (cehennemden) çıkmak mümkün değildir. K2'nin (İkinci Kadın) "bir sabah açık bir pencerenin önünde" örgü örerken anlatmaya başladığı hikâyesi, Adam'ın "ben o kadar... görüldüğüm kadar mıyım?" (Beckett, S. 1993, s. 171-182) sorusuyla, gövdelerinin olmadığı veya görünmediği yarı-ışık altında sürdürmeye mecbur bırakıldıkları 'oyun'a somut olarak işaret eder. Cehennemsi yarı-ışık



altında oynanan 'oyun' ancak ışığın sönmesiyle sonlanabilecektir. Modern bireyin küçükklü büyüklü trajik çıkmazları, Strindberg'in bir "yanılsama" olarak tarif ettiği toplumsal roller ve kontratlar temelinden sarsılmadığı sürece Beckett'ye döngüye mahkûm kalacaktır.

OPHELIA

Ophelia, Hamlet'in bocalamalarına odaklanmış *Hamlet* (William Shakespeare, 1601) metninde aşamalı olarak görünmezleşen Ophelia'nın intiharla sonuçlanan yaşamının anlatısı olarak Umut Kırcalı tarafından kaleme alınmış özgün bir metindir. Sahneleme dilinde *Açık Pencere*'de denenen kurgusal yapının yoğunluğundan daha çok *1000* oyunundaki tasarım (reji)-oyuncu arasındaki ilişkinin sadeliği değerlendirilmiştir. *1000* oyunundan farklı olarak bu oyunda oyuncunun eşlik ettiği bir oyun kişisi (Ophelia) bulunmakta ve Dış Ses'in (Kayıt Ses) anlatmaya başladığı hikâyesini kendi sesine geri almaya çalışmaktadır.

Oyun, sadece üst bedenleri görünen 5 kadın oyuncunun yatay (siyah) bir platformun arkasında bacaklarını bir asansör gibi kullanarak yükselip alçaldıkları ve oyun boyunca ellerinde tuttıkları kitaplarla yüzlerini sakladıkları ve (ya) açığa çıkardıkları bir tasarım üzerine kuruludur. Oyuncuların yükselip tekrar aşağı inmeleriyle (görünüp kaybolmak/saklanmak) sürekli değişen bir resimle karşı karşıyayızdır. Her sahne, oyun kişisi ve seyircinin o an içinde bulunduğu duruma aynı anda konuşan Kayıt Ses (erkek sesi) tarafından hem Ophelia'nın hayatını çerçeveleyen erillik, hem de oyun kurallarını

belirleyen oyuncu dışındaki özne (yetke) tarafından açılır. Sahneler, Resim 1, 2, 3, 4, 5 olarak adlandırılarak/seslendirilerek Ophelia'yı oynayan 5 kadın oyuncu bir galeride yan yana sergilenen 5 resim olarak sunulur. Kayıt Ses oyun boyunca "Onun adı artık Ophelia. Ve sen şimdi Ophelia'ya bakıyorsun." (Oyun Metni, s. 5) gibi ifadelerle oyunu, oyuncu ve seyirci için yerleştirmeye devam eder. 5 bölümden oluşan oyun, (BEKLEYİŞ, AŞK, DELİLİK, ÖLÜM, TABLO) her bölümle Ophelia'nın geçmişi hatırlanarak inşa edilir. Oyuncunun geçmişini hatırlaması ve yönetmenin bu geçmişi seslemesi/kurması üst üste gerçekleşir. Eril zorbalığıyla şekillenen dünyanın mağduru olarak unutulmuş kadın hayatları adına oyuncu ve seyirci için bir hatırlama deneyimi yaratılır. *Hamlet* metnindeki bir yoksunluktan veya bir 'saklanandan' yola çıkarak tasarlanmış olan oyun, metne veya tasarıma ilişkin uzlaşmaların, içinde geliştikleri kültürlere göre çeşitlenerek kaçındıkları veya görmezden geldikleri veya gizledikleri kontratlara odaklanan yapısıyla kendi mevcudiyetini sakınmaksızın seyircisiyle paylaşmaktadır.

TAYF KOLEKTİF OYUNLARINDA ESTETİK YAKLAŞIM

Tayf Kolektif'in ilk oyunlarından başlayarak, tasarımıyarak yazan Beckett ile dirsek teması içinde olarak oyuncu-oyun (kurallar) ilişkisine; bütün oyunlarında kullanılan Kayıt Ses ile sahnenin ve dolayısıyla yaşamın (görünmez) kontratlarına; yazılı metne, kanıtlanması gereken bir ilksel statüde konumlamaktan



daha çok oyunda gerçekleşen şeyi konuşan bir araç olarak yaklaşıldığına; metin ve oyun tasarımının etkileşimli bir şekilde sürdürüldüğüne; başta oyunculuk olmak üzere tüm sahne unsurlarının (fiziksel aksam, ses, ışık, müzik, kostüm tasarımları) çağdaş olanın araştırılması arzusuyla yana getirildiğine tanık olmaktadır.

Umut Kırçalı'nın "sahne gerçek olanın araştırılmasıyla başlayan" teatral yolculuğu, oyuncunun oynama halini saklamayan, dolayısıyla oyunu her notanın gerçekten (samimiyetle) çalınacağı ve duyulacağı bir kompozisyon olarak tasarlama süreciyle devam ediyor. Metin düzleminde öncelikle görsel ve işitsel bir sahne hayaliyle yola çıkan Kırçalı için "yazılı metin, anlamı dışında, konuşma müziği ve bestenin içindeki bir enstrüman" anlamına geliyor. Metni "işitsel estetiğin ve ses kurgusunun ana malzemelerinden biri" olarak ele alan Kırçalı, sahne metnini, metnin öyküsel anlam ve ses kurgusunu birleştirerek ve aynı zamanda oyunun 'burada ve şimdi'sini güçlendirecek şekilde oyuncuların ve seyircinin oyun sırasındaki mevcut koşullarını imleyerek oluşturuyor. Yeniden yazım (*3-2-1000*), alıntı metin (*Açık Pencere*) veya özgün yazımlarının (*Ophelia*) tümünde metin, oyunun somut koşullarına da işaret ederek oyunların ancak izlendikleri tasarımlar içinde ('burada ve şimdi') anlam kazanması sağlanıyor. Aynı şekilde metni, oyunun 'burada ve şimdi' paylaşıldığı seyircinin varlığını unutmamak adına tasarımın estetiğince seyircinin izleme deneyimine de yöneltmeye çalışıyor. Oyunların prova

sürecinden başlayarak oyuncudan beklenen (sanatsal ve deneyimsel) teslimiyet, oyun sırasında seyirciyi de benzer bir deneyimsel teslimiyete davet etmek üzere estetize ediliyor.

Tayf Kolektif, sahenin tüm araçlarını birbirinden bağımsız ve bir arada araştırarak etütledikleri teatral süreçlerinde sahnelemeyi sanatsal bir kompozisyona dönüştürmeye çalışırken Beckett'in zamanının marjinali olan uyumsuz tiyatrosunun dinamiklerinden sıkça faydalanmakta. Soyutlama, tekrar, döngüsellik, ritim, metinde ve sahnelemede matematiksel tasarım, tasarımın malzemelerine inebilme ve parçalı yapı bunlardan bazıları. Umut Kırçalı bu unsurlara ek olarak her oyunda çeşitlenmek ve farklılaşmak üzere; rol kişisi çoğaltma, hareketin metni (ve sesi) ve metnin hareketi (ve sesi) gibi görsel ve işitsel öğelerle metin oluşturma, beden ve rol dramaturjisi bağlamında oyuncu ve rol kesişimlerini/gerilimlerini hikâyeleştirme, sahne araçlarını tasarım malzemelerini öne çıkaracak şekilde kullanma ve ışık kaynak ve komutlarını görünür-duyulur biçimde uygulama yoluyla oyunlarını 'bire bir oyun olduklarını gizlemeden' işitsel ve görsel öğelerle şiirsel ve düşsel bir atmosfer içinde tasarlayarak özgünleştiriyor. Kırçalı tüm oyunu bir müzik bestesi olarak enstrümanlaştırmaya çalışırken (teatral bağlamda) ideolojik olanı, estetik alanda biçimlendirmeyi/seslendirmeyi hedefliyor.

Tayf Kolektif oyunları örneklemesiyle çağdaş tiyatronun 'yazar-yönetmen', 'oyuncu-yönetmen', 'yazar-oyuncu', 'tasarımcı-oyuncu', 'tasarımcı-yönetmen', 'koreograf-dansçı' özdeğliğinde çok yönlü yaratımlar, süreç

Umut Kırcalı ile Tayf Kolektif Üzerine Söyleşi

PINAR YILMAZ

Tayf Kolektif'in *3-2-1 ve 1000 (ikileme olarak 3-2-1000) çalışmaları*, Beckett'ye ifadeyle "sahneye fırlatılan" oyuncunun oyun oynama halinin görünmez kurallarını görünür kılmaya çalışan; dolayısıyla Kolektif'in teatral yolculuğunun temel araştırması olarak değerlendirilebilir mi?

Umut Kırcalı: Kesinlikle değerlendirilebilir. *3-2-1000* oyunu Studio Oyuncuları bünyesinde sergilenen ve Şahika Tekand'ın "Performatif Sahneleme Yöntemi" içinde değerlendirilmesi gereken bir oyun. Yöntemin en önemli katmanlarından biri, tasarlanan "game" ve onun içinde yer alan "game oyuncusu". Sahnedeki oyuncunun 'yapma' halini merkeze alan ve oyuncunun belirlenmiş oyun kuralları içinde oyun oynama halini görünür kılan bu katman, *3-2-1000* oyununun da ana eksenini oluşturuyor. Bu anlatım biçimi bana hem oyuncu hem de izleyici için sahnede gerçek olanın ne olduğu üzerine bir araştırma alanı açtı. Sonrasında gelen *Açık Pencere* ve *Ophelia* oyunlarında farklı bir yön kazanan bu yapı, oyuncunun oynama halini saklamayan anlatım biçimini hâlâ içermekte ve bu teatral yolculuktaki araştırmanın temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır.

46

üretimine dayalı ortaklıklar, geçirgenlikler, sınırların belirsizleştirilmesine yönelik eşiksel deneyimler ve dolayısıyla seyirci de dahil olmak üzere tüm icracalarıyla "aktörleşen" (performatif/edimsel) bir doku kazandığına tanık oluyoruz. Bu ideolojik ve estetik refleksi -Lichte'nin "estetik olan politiktir" önermesiyle- içinde bulunulan zamanın ve kültürün tüm durdurucu dayatmalarına karşın 'o zamanın ve orada'nın temsiliyetini, 'burada ve şimdi'nin (bir arada) mevcudiyetine dönüştürme sorumluluğu ve inisiyatifi olarak da değerlendirebiliriz. Bu bağlamda Hans-Thies Lehmann'ın *Postdramatik Tiyatro* (1999) ve Erika Fischer-Lichte'nin *Performatif Estetik* (2004) çalışmalarında "maddesellik/mevcudiyet", "hierarchy'sizlik", "çoğulculuk" ve "oyun ve seyirci arasında bir olaysallık" esasına dayalı olarak çözümledikleri çağdaş yönelimlerin, kültürel örüntüleri oluşturan insan davranışlarını aynalamaktan (göstergelerini sabitlemekten) ziyade, buzdağının (Pavis'in deyimiyle) "alt-partisyonlar"ını sorguladığını ve bu yeni tiyatronun yeni bir alımlama estetiği gerektirdiğini görmekteyiz. Postdramatik tiyatronun, (tabuların yıkılmasıyla) krizlerin tetiklendiği eşiksel bir alan olarak "temsiliyet" yerine "mevcudiyet" önermesi, günümüzün "aktörleşen tiyatrosunun", Richard Schechner'in 1960larda performansa dair sözünü ettiği "teatral davranışlarımızın onarımı"na dair bir sorumluluk olarak da kavranabilir.

Kaynaklar:

Beckett, S. *Oyun. (Tüm Kısa Oyunları). (1984).* Çev. Levent Mollamustafaoğlu. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1993. (1. Basım)
Kırcalı, U. *Açık Pencere*. Tanıtım Bülteni. <https://www.facebook.com/events/286078494802139/> (Erişim: Nisan 2018)
Kırcalı, U. *Ophelia*. Yayımlanmamış Oyun, 2017.



Dört oyununuzda da özgün metinlerden daha çok arketipleşmiş oyun ve oyun kişileri üzerine odaklanarak ilgili metinlerden kesitler aldığımızı ve bu oyun kişilerinin içinde buldukları durumlar için yeni metinler yazdığımızı görüyoruz. Bu süreçte seçimleriniz nasıl geliyor?

Oyunları tasarlarken önce görsel ve işitsel bir hayalle yola çıkar ve bu hayalin ortaya çıkardığı malzemeyi takip edip bu malzemeye sadık kalarak onun oyunu şekillendirmesine izin veririm. Bu görsel ve işitsel hayal, oyunun meselesini ortaya çıkarır, oyunun metnini buldurur ya da yazdırır, istediği oyunculuk biçimini söyler ve ışık, müzik, dekor, kostüm seçimlerini belirler benim için. Ben bir sahne hayaliyle yola çıkıyorum ve o sahnenin benden istediklerini doğru okuyup istediği araçları toplamaya çalışıyorum. Metin de bu araçlardan biri. Benim görmek ve duymak istediğim sahneye hizmet eden tüm yazılı metinler oyun metnim olabilir. Böyle bir metin karşıma çıkmadıysa da ben yazarım. Şöyle düşünün, odamı boyamak istiyorum ve hayalimde bir yeşil tonu var. Odamda görmek istediğim renk bu. Tüm hazır duvar boyası renklerine bakıyorum ama istediğim tondaki o yeşil hiç üretilmemiş. Ben de, iyi bari bunu alıp boyayayım o zaman, demiyorum ve çeşitli tonlarda mavi ve sarı boya alıp hayal ettiğim o yeşil tonunu bulmak için denemeler yapıyorum. Doğru maviyi ve doğru sarıyı bulup doğru ölçüyü hesaplıyorum. Bulduktan sonra da odamı o istediğim tondaki yeşile boyuyorum. Metin seçimleri de benim için benzer bir süreçte geliyor. İstedğim biçimi yaratabileceğim, hayalimi somut hale getirebileceğim izleri takip etmeye çalışıyorum.

Prova süreçlerinde yazılı metin ve tasarım etkileşimi nasıl geliyor?

Yazılı metin, anlamı dışında, konuşma müziği ve bestenin içindeki bir enstrüman demek



Umut Kırçalı

47

benim için. İşitsel estetiğin ve ses kurgusunun ana malzemelerinden biri. O yüzden metni her zaman öyküsel anlam ve ses kurgusunu birleştirerek ele alıyorum.

Metin ve oyun tasarımı, oyunun daha ilk oluşma aşamasında iç içe geçen bir yapıda olduklarından birbirleriyle etkileşimleri çok yüksek. Tasarımın metni yazdırdığı, metnin tasarıma yön verdiği, sonra tasarımın yine metni şekillendirdiği, birbiri arasında gidip gelen bir süreç. Her oyun için seçilen ses kurgusu, metnin oyun içindeki hacmi, hareketin anlatım biçimi, metin-işitsellik-tasarım-anlam-estetik-etki- bileşkesi, oyuncuların kendilerine özgü ses plastikleri ve metne kattıkları konuşma estetiğiyle birlikte sürekli dönüşen ve 'içeri almaya çalışan' bir süreç aslında prova süreci.

Oyunlarınızda fiziksel aksam, ses, ışık, müzik, kostüm tasarımları belirgin bir şekilde öne çıkıyor. Oyuncu ve metinle yan



Açık Pencere

48

yana gelen bu tasarımlar oyuncuyu nasıl bir oynama davranışına; seyirciyi nasıl bir izleme davranışına davet ediyor? Bu davet, E. F. Lichte'nin "performatif estetik" bağlamında seyircide gözlediği "anlamak yerine etkilenmeye açık olmak" hali ile ilişkilendirilebilir mi?

Oyunlarda oyuncu, saydığımız bu tasarım malzemelerinden biri. Oyuncu, ses, ışık, müzik, dekor, kostüm, bunların hepsi tasarımın bir parçası ve biri bir diğerinden daha önemli ya da ön planda değil. Oyuncunun da bir tasarım malzemesi olduğu bilinciyle oyuna yaklaşmasını bekliyorum. Bu yüzden yan yana gelen bu tasarımlar öncelikle oyuncuyu kendini bir plastik, bir enstrüman olarak görerek oynama davranışına davet ediyor. Çünkü ortaya çıkan anlam ve yaratılan atmosfer bir tasarımın sonucu ve oyuncunun da bunu kavrayarak oynaması gerekiyor. Oyuncunun, yapılan eylemin, o şekilde yapıldığı için bir anlam ifade ettiğini; konuşulan metnin, o konuşma müziğiyle öyle söylendiği için bir atmosfer oluşturduğunu bilerek sahnede var olması gerekiyor. Bu da oyuncudan yüksek bir 'an farkındalığı' ve kendini tasarıma bırakabilen yüksek bir 'teslimiyet' istiyor. Oyuncudan hem tasarımın gereklerini yerine getirme hem de öyküyle

ilişki kurarak oynama halini bir arada gerçekleştirmesini bekliyor. Seyirci de oyunlarda bu tasarıma ve bu tasarımın sunduğu atmosfere davet ediliyor. Seyircinin izleme davranışı elbette çok değişken. İzlenilen şeyin türü ne olursa olsun, hepimizin izleme eylemini belirli kişisel filtrelerle gerçekleştirdiğimizi düşünüyorum. Genellikle olanı olduğu gibi kabul etmekte, sunulan dünyanın içine kendimizi bırakmakta zorlandığımızı gözlemliyorum. Üç oyun da hayattan beslenen ama biçimleri itibarıyla hayata benzemeyen, yan yana gelen tasarımlarla kendine ait kuralları ve gerçeklikleri olan oyunlar. O yüzden yan yana gelen bu tasarımlar, oyuncudan beklendiği gibi, seyirciden de yüksek bir teslimiyet bekliyor ki oyunların bir teması olabilsin. Ancak burada "etkileme" durumunun hangi yol ve araçlarla yapıldığı önemli. Eğer oyun ve seyir alanının iç içe geçtiği, tekrarlanabilir olmayan, seyircinin aktif katılımını içeren ve tamamen tesadüfi bir "etkileme" halinden söz ediyorsak, bu tanım benim arkasında duramayacağım bir tanım haline gelir. Ben her noktası tek tek hesaplanan, tasarlanan ve bu tasarımla seyirciye bir dünya, bir atmosfer sunarak, bu yolla bir "etkileme" hali yaratmak için çalışıyorum.

Uzun yıllar Studio Oyuncuları'nda eğitimlik ve oyunculuk yaptığınızı biliyoruz. Tayf Kolektif, Studio Oyuncuları'nın oyunculuk ve tasarım yönelimleriyle nerelerde kesişiyor; nerelerde ayrışıyor?

Studio Oyuncuları, benim uzun yıllar birçok alanda aktif olarak çalıştığım ve bu süreçte sanatsal bakış açımı şekillendiren yer oldu. Orada yetişmiş ve büyümüş biri olarak elbette oyunculuk ve tasarım yönelimleri açısından Tayf Kolektif ve Studio Oyuncuları arasında birçok kesişim noktası bulmak mümkün. Sahne üstü özen ve disiplin bunlardan ilki. Tasarım yönünden değerlendirecek olursak da, ben soyutlamayı, bir sahne tasarlamayı, tasarımın malzemelerine inebilmeyi, oyun oynamayı, metne bir müzik bestesi olarak yaklaşmayı, sahnede başka bir gerçeklik yaratmayı, farklı sahneleme ve anlatım biçimlerini Studio Oyuncuları'nda öğrendim.

İlk sorunuzda 3-2-1000'e dair belirttiğim "game" katmanı, sonrasında gelen *Açık Pencere* ve *Ophelia* oyunlarında benim artık "kod" olarak tanımladığım bir anlatım biçimine evrildi. Yine "game" katmanında olduğu gibi, oyun kurallarını ve bu kuralların getirdiği sebep-sonuç ilişkisini, hesap verilebilirliği içeren ve bu sebeple tesadüfi olana yine yer vermeyen bu anlatım biçiminde, oyun kuralları artık daha örtülü bir yapıda işlemeye başladı benim için. Oyun kurallarını seyirci için tamamıyla anlaşılır kılmaya çalışmıyorum ve sahnenin gerçekliğini bu katmana yüklemiyorum. Oyunu bu kuralların okunurluğu ve oyuncunun bu kuralla olan ilişkisi üzerine tasarlamıyor ve oradan bir estetik sonuç elde etmeye çalışmıyorum. Onun yerine, oyun tasarımında yer alan bazı görsel ve işitsel malzemeleri bir "kod" olarak belirliyor ve tasarımın çerçevesini oluşturan noktalara yerleştiriyorum. Sadece bu yerleştirilen kodların seyirci için net bir şekilde okunur olmasını sağlıyorum. Böylece genel çerçevede olan bitenin neden-sonuç ilişkisini belirgin hale getirip çerçevenin içini istediğim

atmosferi oluşturacak estetik malzemelerle tasarlıyorum. Bu bana daha zengin bir anlatım olanağı ve birbirinden çok farklı metinleri de sahneleyebilecek bir yol açıyor. Bu bence tasarım yönelimlerinin ayrıştığı en önemli nokta.

Bir diğer nokta ise atmosfer ve doku farkı. 3-2-1000 ve sonrasında gelen *Açık Pencere* ve *Ophelia* oyunları arasında önemli bir atmosfer farkı olduğunu düşünüyorum. Son iki oyunda, bana ait olan başka bir özelliğin, şiirsel ve düşsel olanın da ortaya çıktığını düşünüyorum. Bu da Tayf Kolektif ve Studio Oyuncuları'nın ayrıştığı bir diğer nokta.

"Gösteri sanatlarında çağdaş olmanın araştırılması ve uygulanması ilkesiyle hareket eden" (Tanıtım Bülteni'nden) Tayf Kolektif, bir parçası olduğu Türkiye tiyatrosunu "çağdaşlık" bağlamında nasıl değerlendiriyor?

Öncelikle birçok genç ekibin tüm zorlu koşullara rağmen inatla, çok emek harcıyarak ve risk alma cesareti göstererek oyunlarını sergiledikleri, tiyatro mekânlarını ayakta tutmaya çalıştıkları bir döneme şahitlik ediyoruz. Elbette bu çok daha önceden usta isimlerle başlayan bir süreç. Tam da bu çağın koşul ve anlamına uygun olan bu gelişme ne yazık ki yine bu çağın koşullarına uygun zıtlıklarıyla birlikte geliyor. Sayıca fazla ama nitelik olarak birbirinin neredeyse aynısı olan, özenin, özgünlüğün ve parmak izinin kaybolmaya başladığı bir yere doğru gittiğimizi düşünüyorum. A ekibinin/kişisinin bir oyunu, B ekibinin/kişisinin bir oyunu olarak izlense bir şeyin fark etmediği, aynı yerden çıkmış gibi duran bir tek tiplik durumu... Parmak izleri barkod gibi oldu. Markette sıralanmış, sayıca fazla ama birbirinin aynı olan ürünler gibi. Artık içerik ve biçimi çok az konuşuyoruz. Çoğaldık ama içimiz boşaldı. Ben çağdaş olanı buradan bakarak araştırıyorum ve bana ait bir parmak izi olan özgün bir vitrin tasarlamaya çalışıyorum.



2017-2018 Tiyatro Sezonundan Oyun Eleştirileri

Dirmit: Bir Varoluş Mücadelesi

NURAL USLU

*“Deniz! Ben bu eve, bunların arasına
doğmasam da, başka bir evlere doğsam,
acaba nasıl olurdu?” Dirmit*

Latife Tekin, 1983 yılında yayınladığı *Sevgili Arsız Ölüm* romanında, 60’lı yıllarda köyden kente göçen bir ailenin büyük şehirde tutunmaya çalışmasını, fantastik öğeler içeren “büyülü gerçekçilik” diliyle anlatır. Kendisi de çocukluk çağında şehre göçmüş bir ailenin ferdi olan yazarın, yaşamından ve tanıklıklarından izlerin de bulunduğu anlaşılabilir romanda, doğaüstü olaylar ve varlıklar da yer alır. Beş çocuklu, eğitimsiz aile üyelerinin erkeklerin tesisatçılıktan mafyalığa uzanan iş bulma ve tutunabilme, kadınların ev içinde var olmaya çalışmaları anlatılır. Köylüler ve aile içi ilişkilerdeki kopukluklar, birbirinin hayatına müdahaleler, korku ve şiddet, olduğu gibi yansıtılır.

50



Seyyar Sahne'den Hakan Emre Ünal ve Nezaket Erden tarafından düzenlenen metin, küçük kız Dirmit'in gözünden tiyatroya uyarlanmış. Romanda büyük bir yer tutan köy bölümü ve göçü hazırlayan nedenler atlanmış; kent yaşamı anlatılıyor. Köy, artık geçmişte kalan ve özlem duyulan eski bir tanıdık olarak konumlanıyor. Erkeklerin zanaat sahibi olma ve eve para getirme, kadınların şehre ve yeni duruma uyum sağlama çabaları Dirmit'in anlatıcılığıyla 2016 yılından bu yana sahneleniyor. Metne komik unsurlar da eklenerek ana bağlamdan kopmadan, ağır ve şiddet içeren eylemleri dengeleme ve hafifletme sağlanıyor.

Dirmit'in dua okuyarak uyuma çabalarıyla açılan sahnede, Kepçe isimli yeşil bir saksı çiçeği ve Dirmit'in dışında hiçbir şey bulunmuyor. Sadece onları aydınlatacak kadar ışık kullanılıyor ve seyircinin, anlatılanları ve betimlenenleri imgeleminde canlandırması sağlanıyor. Boşluk ve loş ortam, aynı zamanda Dirmit'in yalnızlığını da vurguluyor. Tek odalı evin bir köşesinde uyuyabilen, dikiş makinesinin üzerinde ders çalışabilen ve her yaptığına, giydiğine, tüm eylemlerine müdahale edilip, *"Anan değil, baban değil, boşla gitsin,"* sözüyle ve kaba kuvvetle, tehditle vazgeçirilen Dirmit, pes etmeyip her seferinde *"Durur muyum? Durmadım,"* sözüyle bulduğu yeni amacını anlatıyor.

Aile, anne Atiye, baba Huvat ve ağabeyler Seyit ve Halit'le karısı Zekiye, Nuğber Abla, Dirmit ve Mahmut'tan oluşur. Nuğber ve Zekiye sessizce koşullara boyun eğer, ev içinde dikiş-nakış, halı dokuma ve ev işleriyle meşgul olurlar; düzen içinde hiç var olamazlar. Seyit, şirket kurmayı hedefler ama sermayesi olan alet takımları hep satılır. Halit, kendisinde mühendis tipi olduğunu söyleyip, T cetveliyle dolaşır, karısı Zekiye'den vazgeçer, mahalledeki köylülerine alay konusu olur. Mahmut, berber, terzi, camcı, kaplamacı çıraklığı yapar, hiçbirinde tutunamaz. Atiye,

Dirmit'in okumasını ister ama onun meraklı olmasına, soru sormasına, şehir hayatına ayak uydurmasına müdahale eder. Arkadaşı Aysun'la müzik dinleyip dans etmesi ve eteğini kısaltması sorun olur, yasaklanır. Radyo dinler, radyo pencereden atılır. Voleybol oynar, yasaklanır. Şiir yazar, şiirleri ortada okunup alay edildikten sonra defteri yırtılır. Kitapları babasının danıştığı hoca tarafından zararlı görülür, yırtılıp sobada yakılır. Bütün bu yasakların uygulanmasını annesi sağlar. *"Terbiyesini vermek"* üzere ailenin erkeklerinin önüne hep annesi tarafından atılır ve dövülür. Annesi, Dirmit ergenliğe girdiğinde âdet olduğu üzere *"kötü yola düşmesin"* diye yüzüne tokat atar. Okuduğu kitaptan etkilenip uykuda sayıkladığı "vikingler" anneye göre cinlere karışmanın göstergesidir, sebep olan kitapları yaktırır. Radyodaki müziğe eşlik ederek oynadığında, *"Genç kız dediğin oturur. Cinlerin derneğinde düğün mü var?"* sözüyle engelleyip, radyoyu pencereden attırır. Anne, kızı için tek bir olumlu yaklaşımda bulunur; derslerini çalışıp okuluna gitmeli ama meraklı olmaması, sorgulamaması koşuluyla. Dirmit o kadar yalnızdır ki saksıdaki çiçek, kuşkuş otu, artçı kuş, tulumba, sokak, köpek karı, rüzgâr ve denizle konuşur.

Anne, büyüler, hurafeler, dualarla evdeki herkesi yönlendirir. Kocası ile zaman zaman çatışsa da onun herkesi pes ettirecek silahı vardır; Azrail'le konuşması ve pazarlık etmesi. Kontrolü kaybettiğinde "ölüm döşeği" devreye girer, aileye öleceğini ilan edip vasiyetini söyler, sonra Azrail'i yenip(!) iyileşir.

Sahnelemede, romanın özgün anlatım diline ve ana izleğe uygun olaylar Dirmit'in ağzından anlatılıyor. Nezaket Erden, aile fertlerini, olayları anlatırken acı ve komik unsurları hızla peş peşe sahneliyor ve oyunun temposu hiç düşmüyor. Aysun'la teypten dinledikleri *"Kır gönlünün zincirlerini"* şarkısını oyun boyunca defalarca kullanıyor. Üst üste tekrarlar, anlamı zayıflatmakla birlikte, Aysun'la gizlice

karşıdan fısıltıyla söyledikleri sahne ile tüm aileye isyan ettiği, *"cinlerini üzerlerine salacağı tehdidiyle"* hepsinin bu şarkıyı söylemesi ve dans ettirmesini istediği sahnede tamamen komik unsur olarak bir önceki sahnenin gerginliğini gideriyor. Annesinin uykudayken kontrol etmeye kalktığı ve Dirmit'in bedeninin ve uykusunun bile kendisine ait olamamasına isyan edip kasılıp titrediği, ancak çılgık atarak kendine gelebildiğini anlattığı sahnedir bu. Erken olgunlaşan siyah bir üzüm anlamına gelen adı gibi yaşadıkları yüzünden mecburen erken olgunlaşıyor.

Bir gün anne gerçekten ölüm döşeğine yattığında kızına, *"Her şeyi onun iyiliği için yaptığını, anne olunca anlayabileceğini,"* söyler. Onu hırpalamasının nedeni, düzenin dışına çıkarsa zarar görme ihtimalidir. Son sözleri, *"Oku adam ol, kimselere boyun eğme,"* olur.

52 Ataerkinin ve geleneklerin kuşattığı coğrafyamızda, 60'lı yılların göç akını şartlarında var olma çabası içinde devinen bireylerin, en yakınlarının, bilmeden kendilerinin kendilerine yaptıkları kısıtlama ve baskılarla zaten zor olan koşullardaki hayatlarını cehenneme çevirmelerini gördüğümüz oyun, bugün de on yıllar sonra da güncelliğini koruyacak gibi görünmektedir. Oyun, seyirciye bu durumu sorgulatmaktadır. Elli yıl öncesinin çocuklarının kaderini, kederini ve hüznünü bugünün çocukları da yaşıyorsa, onların çocukları için de benzer acılar devam edecek midir? Dirmit'in denizle dertleşirken düşündüğü gibi *"başka aileye doğsa"* mutlu olabileme şansını yakalayabilecek midir? Her zaman bir çıkış bulunabilecek midir?

Bugünün ve yarının Dirmit'leri, hedeflerine ulaşmalarını engelleyen, kısıtlayan koşullar, gelenekler ve ataerki temsilcisi aile bireyleri yüzünden erkenden olgunlaşmak zorunda kalsalar da, *"Duracaklar mı? Durmazlar. Düşünmek de yasak değil ya!"* Öyle değil mi?

Rüyadan Uyanma Vakti: Yutmak

EMRE ALPUN

Craft Tiyatro'nun 2017 yapımı *Yutmak* isimli oyunu, yutulamayan bir demir leblebi gibi boğazımıza dizilmek üzerine...

Rebecca (Başak Daşman) oyunda çenesini yaran cam parçasını çıkarmak yerine daha da bastırıyor, ağzına kan giriyor, acıyı hissediyor ve ağzına demir tadı geliyor. Bunu seviyor. Oyundan çıkarken benim de ağzımda bir demir tadı vardı. Yutulamayan demirin tadı. Üç insan var sahnede. Onlara bir pelikan ve erillik eşlik ediyor.

"Delirmek tam zamanlı bir iş, benim yapacak çok işim var." Anna

2016'da ülkece akıllandırıldık. Bombaların ve tankların gölgesinde, kendimizi ifade etmeyerek ve varlığımızı en anlamsız hale sokarak akıllandırılmaya çalışıldık demem daha doğru olur. Oysaki nadasa yatmışız dedirtircesine 2017'de deliriyoruz işte hep beraber. Akıllılık denen hastalığın yaralarını sararcasına. Anna (Ece Dizdar) iki yıldır dışarı çıkmıyor ve çok az katı besin tüketiyor, hatta yer yer beslenmeden yaşıyor. Kendini eve kapatmış. Anna akıllanmış olanlarımızdan sadece biri. Kendini güvensiz hissettiği sokağı reddederek evinde yaratıyor projelerini. Parçalıyor tüm eşyalarını. Her şeyi kırıyor, kesiyor, ilmek ilmek ediyor. Kendi deyişle "kullanışlı hale getiriyor". Dışarı çıkmaya hazır oluncaya kadar kendini koruyacak





saf bir rüya yaratıyor. İyileşmek için yemek yemiyor ki tatlar dikkatini dağıtmasın, tüm objeleri yok ediyor ki hapsedildiği markalardan eşyalardan azat olsun. Aslında yok etmiyor sadece, dönüştürüyor; kendisinin söz hakkı olmadığı bu dönüşüm sürecine cevaben. Tüm yemekleri atıyor camdan dışarı. Kusuyor aslında yasak edilen sokağa, sokağın anlayacağı tek şekilde, metalar üzerinden. Değişiklik çok yorucu ve Anna saf kalması gerektiğini düşünüyor. Yani akıllanmamalı, eve kendini kapatan deli bir kadın olmalı. Zırdeli bir kadın var karşımızda kısacası.

"Ona tek bir kelime yazıyorum: göt. aynı mesajı 23 kere yazıyorum." Rebecca

Rebecca, ayrıldığı kocasının sevdiği 132 ekran televizyonu parçalıyor, 29 dolara alınmış bir balyozla. Parçalamak yine iyi geliyor. Fakat adam televizyonu almak üzere eve geleceğini haber veriyor. Rebecca üst katındaki Anna'ya sığınıyor çaresizce. Bir kadın dayanışması mı göreceğiz dedirten anda, Anna tüm içine kapanmışlığıyla kapıyı Rebecca'ya açamıyor kuşkusuz. Fakat bu durum ikili arasında iletişimi başlatan kıvılcım oluyor. İki kadını birbirinden ayıran bir kapının etrafında bir arkadaşlık yeşeriyor. Neler ne kadar yasak edilmiş olursa olsun dayanışma filizlenebiliyor. Kadınlar arasında, biraz da sadece kadınların hâkim olduğu bir dille.

"Kaza, yani bu olay kafamda bazı şeyleri netleştirdi. sana dürüst davranmak istiyorum. ben hep böyle değildim. yani teknik olarak kadın vücuduyla doğdum." Sam

Anna'nın eve kapatılmışlığının tam karşısında dolu dizgin bir açılma öyküsü var. Sam (Merve Dizdar), Samantha olarak kimliklendirildiği hayatta Sam olduğunu keşfediyor. Önce kendine açılıyor. En karın ağrısı süreçtir zaten kendine açılma. Ama çok sonra sevdiklerine açılıyor. Sokağa çıkıyor. Öfke krizleri ve kahkahalarla direnen apartman kadınlarının aksine sokağa adımını atıyor kendi olarak. Anna'nın arzusu olduğu şekilde, en saf biçimde belki de...

Sam açıldıkça, kendini tehdit eden sokağa da açtığı savaş büyüyor. Şu ibneye bakın diyor yoldan geçen biri. Ancak grup halinde, birlikteyken güçlü olabilen tüm kırılğan erkeklikleriyle hırpalamaya başlıyorlar Sam'i. Samantha'ya tecavüz eden sokak, Sam'i de dövüyor günün sonunda. Sam var olduğu için, açıldığı, kendi olduğu için cezalandırılıyor. Toplum tükürüyor bu saflığı, kanla ödüllendiriyor bu direnişi, normal addedilmeyeni cezalandırıyor en iyi bildiği eril kalıplarla. Yani sokak hâlâ çok erkek, çok erk, çok eril ...

Merve Dizdar maruz kaldığı şiddeti iliklerimize kadar hissettiriyor oyunda. Bu kadar şiddet pornogrofisine, hem de trans bir karakter üzerinden böylesine belirgin bir şiddete gerçekten gerek var mıydı diye

düşünüyorum. Seyirciyi en iyi travmatize eden oyun mudur başarılı olan? Toplumun yarattığı mekanizmalarla her anlamda şiddete uğrattığı bir kimliği sahnede de şiddet üzerinden görünür kılmak gerçek bir görünürlük çabası mı, yoksa acınmayı kuvvetlendirip “hoş görülmeye” mi hizmet ediyor? Peki ya LGBTİ izleyiciler o salona gelirken yaşadığı ve güvenli alandan (salon) çıktuktan sonra yaşayacağı travmanın korkunç ağırlığıyla bu transfobik şiddete böylesine derinden tanık olmak zorunda mı kalmalı? Kısacası toplumsal şiddeti görünür kılıp eleştirmek için illa o şiddeti mi izlemek zorundayız?

Söylemeden geçilmez. Oyunun yazarı Stef Smith lezbiyen feminist bir yazar. Çağdaş İskoç metinlerinde öne çıkan bir isim; içinden kadınlık geçen hikâyelerle çıkıyor karşımıza. *Yutmak (Swallow)* da Smith külliyatında kadınlık hikâyelerine erkeklik de eklemesiyle farkını ortaya koyuyor.

Trans erkek karakterler Türkiye’de ne televizyon ve sinema ekranlarında ne de tiyatro sahnelerinde “pek” karşımıza çıkmıyor, malum. Pek demişken o benim iyi düşüncemden, hiç demek daha yerinde olur şüphesiz. LGBTİ’nin her harfi ayrı ayrı, apayrı ciddiyetlerle yok sayılıyor keza. En yok sayılmadığı anlarda da kalıplaşmış, çoğunlukla komik ve tabii ki cinsellik hakkında konuşan tiplerle maruz bırakılıyor. Kısacası sanat dünyası ana akım eğlence sektörü ne istiyorsa tam da onu vererek her harfi ayrı ayrı anlamsızlaştırıyor, her harfin içini boşaltıyor. Smith’in Sam’i yani Merve Dizdar, 2017 Afife Jale Tiyatro Ödülleri’nde En İyi Kadın Oyuncu ödülünü alıyor. Fakat bu ödülü ona aldırta şeyin sadece oyuncululuğu olmadığı kanaatindeyim. Sam, oyunda seks işçisi değil, kalıp espriler yapmıyor, öyle aman aman bir komikliği de yok. Çevresi onu, sadece komik bir ibne olduğu için sevmiyor ya da kendini böyle sevdiremiyor değil. Bir rehabilitasyon merkezinde çalışan, kendini arayan ve Rebecca’ya âşık biri sadece. Otobüse yetişmeye çalışan, âşık olunca

heyecanlanan, sokakta dayak yerken kalkmaya çalışan öylesine sıradan biri. Spot ışıklarıyla ayrıca trans kimliği vurgulanmış da değil. Öyle işte... sadece o kadar. Metnin başarısı çok başarılı bir oyunculukla birleştiği için bu ödül hem oyuncuya hem de metne aslında.

“Auschwitz’de mezar kazdım. kanserim, kuş gribiyim. hastaları yaktım. çocukları askere aldım. ilk nükleer bombayı patlattım. Hitler’i sanat okuluna almayan da benim.” Anna

Anna’nın toplumsal gerçekçi itirafı, benim, bunu izleyen onların ve okuyan sizlerin aslında tüm olaylardaki parmak izimizi yüzümüze vuruyor. Çarpıyor. ‘Siktir git’ler dudaklardan sinirle çıkarken, aynı dudaklar şuh kakhahalarla ıslanıyor oyunda. Üç kişi kusursuz bir senkronizasyonla aynı anda konuşuyor sürekli. Biz üç farklı ama kesişen hayata eşzamanlı tanık oluyoruz. Sonunda ne oluyor söylemeyeceğim ama kişisel olarak eklemeyen geçemeyeceğim de bir şey var: Dekor. Klasik Rönesans tiyatrosunda sahnede sadece resim vardır. Resimsel dekor, durağan bir bütünlük oluşturur ve en iyi resmi yapmak en iyi tiyatro dekoru yapmış olmak anlamına gelir. Bu oyunda da karakterler duygularıyla arkalarındaki boş kâğıtları boyalarıyla renklendiriyor zaman zaman. Yani oyun bitiminde bizi tamamen özgün bir resim bekliyor dekor olarak. Her oyunun biricikliğiyle eşdeğer bir resim. Bu Pollockvari resmin ne kadar güzel olduğunu bilemem ama renklerle dışavurum, tüm televizyonların balyozla parçalanması, tüm verilmiş kimliklerin reddedilmesi ve tüm yemeklerin camdan fırlatılması gibi bir etki yaratıyor üzerimde. Bunun için de yönetmen Hüseyin Çiçek’in ismini anmak farz tabii ki.

Gidin, izleyin, izlettirin *Yutmak*’ı. Tek perde, bir buçuk saatçik bir öykü hepsi. Demir leblebileriniz zannettiğimizden daha az ya da daha masum değiller ama belki birazcık dinlenip uyanırsız. Olmaz mı?



Entropi Sahne'den Sorgulama: *Ebedi Barış*

AYCAN GÜRLÜYER

Hollandalı düşünür Johan Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında “oyuncu insan”ın on binlerce yıllık geçmişinden söz eder ve oyunun kültürden önce geldiğini tarihsel olarak anlatır. Huizinga, doktrinlerin yüklediği misyonların başında “ciddiyet”in geldiğini, bunun zıddının ise “oyun”larda görüldüğünü belirtir. Fakat en temel niteliklerimizden biri olan oyunun, ciddiyetin tersi olarak ele alınmaması gerektiğini ifade eder çünkü oyunlar da hayat meseleleri kadar son derece ciddi olabilmektedirler.

Gerçekten de bazı oyunlar tepeden tırnağa ciddidir. Sözünü ettiğim şey sadece tragedya ciddiliği değil, oyunun belli bir sorgulamayı okura/seyirciye derinlemesine yaşatması. Juan Mayorga'nın yazdığı, Yunus Emre Bozdoğan'ın yönettiği *Ebedi Barış* adlı oyunu Entropi Sahne'de izlerken, Huizinga oyun boyunca fikirlerimi bileylemiş, yazarın/yönetmenin anlattığı bu hikâyenin ciddiyetine ve gerçekliğine inanmıştım. Hikâye ne kadar “ciddiyetle” ve “içtenlikle” anlatılırsa, inandırıcılığı da o kadar yüksek olduğundan, şiddetin yarattığı endişeyi dert edinen Mayorga'nın *Ebedi Barış* adlı oyunu kanınıza işliyor, sizi kucağınıza verdiği ciddi sorgulamalar ve içsel tartışmalarla uğurluyor.

EBEDİ BARIŞ OYUNU NE ANLATIYOR?

1965 doğumlu İspanyol Juan Mayorga, felsefe alanında doktora yapmış bir yazar ve dramaturg. Yazarın 2008 yılında yazdığı ve felsefik derinliği her sahnede hissedilen *Ebedi Barış (La Paz Perpetua)*, terörist eylemlerine son vermenin ve insan hayatını tam anlamıyla garantiye almanın ne derece imkânsız olduğunu sorgulayan gizemli ve açık uçlu bir başyapıt. K7 çalışanlarının güvenliğini sağlayacak bir antiterör uzmanı olmak için mücadele eden üç köpeğin, sadece A ve B kapısı olan bilinmeyen kapalı bir mekânda maruz kaldıkları üç aşamalı testi anlatır. En başarılı köpek beyaz tasmayı alacak ve bir iş sahibi olacaktır. Bu yüzden de kıran kırana bir mücadele başlar.

Yazar, özellikle 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra tüm dünyanın odağı haline gelen terörizm tartışmalarını sırtlanarak, nerede olduğumuzu gösteren bir “yer göstericisi” gibi risk-bahis-tehlike üçgeninde bizi dolaştırıyor. Sorgulama yaratan kurgusuyla dikkat çeken *Ebedi Barış*, insanlık değerlerini gözden geçirmemize neden oluyor.

Mayorga, Alman Filozof Immanuel Kant'ın 1795'te yazdığı *Ebedi Barış Üzerine Felsefi Bir Deneme* adlı makalesinden yola çıkmış. Devletler arasındaki savaşların sona ermesi amacıyla ortaya atılan projelerden biri olarak yazılan makale, barış için formüller önermektedir. Kant'ın hicvinden yola çıkan oyunda vurgulanan en can alıcı cümle: “*Ebedi barışı garantileyen tek yer mezarlıktır,*” ifadesidir. Peki, barışın ancak ölüme ulaşıldığında elde edilebileceği bir dünyada aklın yönetmediği bir güç neye/nelere sebep olur?

Oyun, neresi olduğu bilinmeyen kapalı bir mekânda geçer. Adları *Odin*, *Enmanuel* ve *John-John* olan insan özelliklerine sahip üç köpek, çeşitli testlerden geçirilecektir. *Odin* (Olgun Toker) safkan bir Rottweiler'dır. Sokaklarda büyümüş, deneyimli, hırçın,



vurdulu kırdılı bir karakterdir. *Enmanuel* (Baran Güler) koku alma duyusu ve gücü diğer ikisine göre çok daha zayıf olan Alman çoban köpeğidir. Adını felsefesever sahibinden almıştır. Kant'ın, “*Ne düşünmen gerektiğini başkaları sana öğretmesin, sen soru sor ve kendi aklına inan,*” sözlerini hem söyleyecek hem de uygulayacak kadar cesurdur. *John – John* (Serdar Yeğin) ise birçok ırkın karışımı bir köpektir. Fiziksel yetenekleri mükemmeldir, özel eğitim almıştır ancak pek fazla düşünme yetisi yoktur. Oyunda yer alan diğer iki karakter ise testleri uygulayan yaşlı ve sakat Labrador *Casius* (Burak Demir) ve insan rolündeki *Ser Humano/Adam*'dır (Rüçhan Çalışkur). Dört köpeğin gözüyle savaş ve barışın sorgulamasını yapan yazar Mayorga, terörizm meselesini köpekler üzerinden anlatarak yabancılaştırma tekniğini de kullanmıştır.

Oyun, uyuşturucu verilmiş üç köpeğin uyanmasıyla başlar. Üçünün de, diğer birçok adayın önüne geçerek bu teste katılmak üzere finalist oldukları anlaşılır. *Casius* sınav yapacaktır. *Adam* ise onlara hizmet etmek için burada olduğunu söyler. İlk testte *Casius* köpeklere üç gün önce bu odaya gelen hasta bir adamın gittiği yolu bulmalarını söyler. “Kavgada edenler” yetki sahibi tarafından böylece sakinleştirilir. İkinci testte *Casius* üç şıklı sorular soracaktır. Oyunu hem evrensel

hem de estetik kılan değerlerden biri de yazarın olgulara belli bir mesafeden bakabilme yeteneğidir.

Oyunun en sembolik sahnelerinden biri olan üçüncü test aşamasında *Casius*, köpekleri tek tek sorgularken hepsinin boynuna tasmayı takar, onları zincirle yönlendirir. *Enmanuel*, koku alma duyusu ve güç dışında farklı bir şey aramayan *Casius* ve *Adam*'ı eleştirmektedir: “*Aklın yönetmediği bir güç neye yarar? En çok parayı ödeyene hizmet edecek bir koku alma duyusu neye yarar?*” der. Felsefik düşüncenin sesi olan *Enmanuel*'in üçüncü testte söylediklerinden, onun burada olma amacının hoşgörüyü, evrensel konukseverliği, sınırların olmadığı bir dünyada hiçbir insanın kendisini yabancı hissetmemesini sağlamak olduğu anlaşılır. Eğer kazanırsa, öldürmek için değil, yaşatmak için uğraşacaktır. *Casius*'a *Immanuel Kant*'ın *Ebedi Barış*'ını okumasını önerir çünkü *Casius*'un *Kant*'tan haberi bile yoktur.

Oyunun son sahnesinde *Casius*, yapılan üç testin galibi bulmak için yeterli olmadığını söyleyerek dördüncü ve son aşamayı haber verir. B kapısı açılınca köpekleri bir sürpriz beklemektedir. Oyunun en can alıcı noktası *Adam* ve *Enmanuel* arasında geçen diyalogdur. Dördüncü aşama, hepimizin üzerinde çok düşünmesi gereken bir karar anı: Barış mı savaş mı kazanacak? “Demokrasi” adı altında nasıl bir sınav verilecek?

ENTROPİ’NİN SAHNELEMESİ

Yunus Emre Bozdoğan’ın rejisi, oyunun temel noktasından yola çıkıp, oyuncuların tüm duygu durumlarını içselleştirmesini sağlayan yaklaşımı, eserin hakkıyla sahnelenmesini sağlıyor. Mayorga’nın “üç” üzerine kurduğu oyun (üç köpek, üç test, testlerin şıkkı, koridorun sonundaki üç çıkış olasılığı... vs) Bozdoğan rejisinde de üç temel noktadan ilerliyor: risk – tehlike – tehdit. Seyircinin her bir durum karşısında üçünü de hissederek bir dönüm noktası yaşamasını isteyen yönetmen, insanlaştırılmış köpeklerle insanlığın en korkunç yanını göstermeye çalışıyor, içgüdülerimizle değil dayatılanlarla hareket ettiğimizi suratımıza çarpıyor.

Serdar Yeğin, Olgun Toker, Baran Güler, Burak Demir ve Rüçhan Çalışkur’un performansları ayakta alkışlanacak kadar güçlü. Oyunun derinliği içinden ayrı bir derinlik çıkarıp bize sundukları ve her repliğe ve harekete titizlikle çalışmış oldukları belli olan bütün sahnelerde bize dünya büyüdükçe küçüldüğümüzü ve “iki ayaklı insan” olmanın bütün tedirginliklerini çok güçlü anlattılar. Dinamizmin bir an olsun düşmediği oyunun hakkını çok güzel verdiler! Fatih Veli Ölmez’in müzikleri, insanoğlunun yaptığı korkunç olayları bir kez daha yakından hissetmemize neden olacak kadar etkiliydi. Ve Canan Şahin’in güzelim çevirisi! Sahne metnini okuyunca teatral dili ne kadar etkili kullanmış olduğunu gördüm. Projenin sanat yönetmeni sevgili Yurdaer Okur’u ve emeği geçen herkesi yürekten kutluyorum.

Mayorga’nın şiddet endişesinden doğan, şüphe ve tartışmayı özendiren *Ebedi Barış* oyunu, kendisinin “Tiyatro, siyasi bir sanattır,” ifadesini çok etkili bir şekilde ortaya koyan, görünen gerçeğin altını deşen, terör eylemlerinden yola çıkıp evrensel sorunları sorgulayan bir başyapıt.



Kandan Kanla Kurtulmak: Bereze’nin *Macbeth*’i

ZEYNEP ERDAL

Shakespeare’in kaleminden dökülmüş sözcükler, Tiyatro Bereze uyarlaması *Macbeth: İki Kişilik Kâbus*’ta -fiziksel tiyatronun belki de tüm olanakları zorlanarak- Elif Temuçin ve Erkan Uyanıksoy’un performansları eşliğinde sahnede dans ediyor. 2016 yılında prömiyer yapan, Elif Temuçin ve Erkan Uyanıksoy’un birlikte uyarladıkları oyunu Doğu Akal yönetiyor. Oyun biraz sonra ağaçların arasında uzanacak bâkir yollara, Duncan’ın yatak odasına, şatoya, tuvalete, Lady Macbeth’in mutfağına dönüşecek çiftin yatak odasında başlıyor. Bir türlü uyuyamayan Macbeth’i ve mışıl mışıl uyuyan Lady Macbeth’i görüyoruz yataklarında. Sabah olduğunda uykusunu almış, yatağından kalkan Lady Macbeth kahvesini içerken, artık kendisinden başka herhangi birinin varlığından ürker hale gelmiş Macbeth’le sessiz bir dövüşe girişiyor. Her ikisini yormaktan başka bir işe yaramayan bu dövüş sonunda kendi alanlarına çekilen oyuncular, oyunu bir süreliğine seyirciyle karşılıklı iletişim kurdukları bir monodrama dönüştürüyorlar. Bir kenarda -Macbeth’i oynayan- Uyanıksoy, oyunun hikâyesini anlatmaya başlıyor. Savaşın dönerken birlikte olduğu iki savaşıyla birlikte gördüğü cadılar, cadıların onları selamlamaları, şehre girdiğinde adına yapılan büyük tezahürat ve kralın kendisini Cawdor Beyliği’ne yükseltmesiyle az önceki cadıların



Macbeth: İki Kişilik Kâbus

58

kehanetinin gerçekleşmesi... Macbeth tüm bunları anlatırken seyirciyi bir yandan da az sonra izleyeceklerine dair bilgilendiriyor, bir yandan da oyunun 'illüzyonuna' sokuyor. Lady Macbeth ise bunlar olup biterken kendisini 'Lady Macbeth' yapacak makyajıyla rolüne hazırlanıyor. Sonrasında, evinin mutfağında söylenerek yemek hazırlayan bir kadın olarak görüyoruz onu. Bir yandan Macbeth'in Cawdor Beyliğine yükseltilişini -terfisini- yeterli görmüyor, zira Duncan'dan sonra krallığın kocasının hakkı olduğunu düşünüp söyleniyor, bir yandan da -az sonra seyircinin gözünde Duncan'ın kanına dönüşecek- önündeki salçayla uğraşılıyor. Öte yandan, Macbeth de -Lady Macbeth gibi- Duncan'dan sonra kral olamayacağı için huzursuz. Savaşta gösterdiği üstün başarılar ve halkın takdiriyle krallığın hakkı olduğuna inanıyor. Bu haksızlığı gidermenin tek yolu Duncan'ı öldürüp yerine geçmek. Yine de Duncan'ı öldürüp öldürmemek konusunda kararsız Macbeth. Sonuçta karısının cesaretlendirmesi ve hırsı cinayeti işlemeye sürüklüyor onu.

Oyun başladığında Macbeth ve Lady'nin yatakları şimdi Duncan'ın gizlice sızılan yatak odası. Oyun başında yatağın başucunda olan gece lambalarıysa Duncan'ın odasını bekleyen subaylar. Macbeth, Lady Macbeth'in zil zurna

sarhoş ettiği subayları geçip Duncan'ın yatak odasına giriyor ve onu sessizce öldürüyor. Peşi sıra depdebeli bir konuşmayla krallığını ilan ediyor yanına karısını alıp. Macbeth'e tacını Lady'si takıyor. Duncan'ı öldürüp öldürmeyeceğini düşünürken oturduğu helâ taşı, şimdi Macbeth'in boynuna taktığı taç.

İktidarın beslediği şiddet ve hırs, sahnede oyunun ilk anından son anına kadar hissediliyor. Macbeth'in odalarındaki çiçeği su tabancasıyla sulaması, Lady Macbeth'in yemek yaparken elindeki salçanın -seyirciye- biraz sonra Duncan'ın kanına dönüşeceğini muştulaması, çiftin dans ederken birbirleriyle ilgilenmeden -iletişimsizce- sergiledikleri sert ve keskin hareketler, sevişirken artık birbirlerini tatmin edememeleri ve bunun getirdiği öfke... Tüm bunlar obje tiyatrosunun olanaklarını sonuna kadar zorlayan oyuncularla sahnede sağlam bir dramaturjiyle bütünleşmiş, objeler anlamı, anlam objeleri taşıyor. Macbeth'in Duncan'a ne yapacağı hakkında düşünürken üzerine oturduğu hela taşının kral olduktan sonra Lady tarafından boynuna takılan bir tasmaya dönüşmesi, kazanmaya çalıştığı iktidarın Macbeth'e taktığı boyunduruğu göstermesi açısından düşündürücü... Bir diğer örnek de, Macbeth'in muhaliflerini öldürtmek için

tuttuğu iki adam / iki yastıkla konuşması. Macbeth'e iktidar olmak yetmiyor zira iktidarda kalmak, iktidar olmaktan daha zor. Uyanıksoy, yastıklardan birini bir eline, diğerini diğer eline alıp onlarla işleyecekleri cinayetlere dair emirler yağdırıyor. Bu yastıklar, Macbeth yorulduğunda başını koyduğu birer "dinlenme" anlarına dönüşüyo sonrasında. Macbeth, işlediği cinayetten kendisini ancak başka cinayetler tasarlayarak dinlendirebiliyor çünkü artık. Objelerle böyle 'oyynamak' ilk bakışta basit gibi görünüyor. Fakat sonra Müşfik Kenter'den zamanında duyduğum bir öğüt geliyor aklıma. «Seyirciye ne kadar basit, bunu ben de yaparım dedirtebilmek gerçek hünerdir.» Bu tip oyunculuklar tüm fiziksel değişimler seyircinin gözü önünde oluyor. Oyuncular bu değişimlerle sürekli kurdukları oyunu bozuyor, tekrar başka bir oyun kuruyor, sonra onu da bozuyorlar. Anlam, kullanılan/ dönüşen objelerle başarılı bir bütünleşme sağlamış. Bu yüzden de seyircinin gözü önünde yaşanan tüm değişimler, az önce kurulan illüzyonun bozulup seyircinin oyunu takibini bozması yerine, seyir keyfinin bir parçasına dönüşüyor. Sahnede ön planda olan eylem, Shakespeare'in şiirsel diliyle uyumlu. Orijinal *Macbeth* metninin içinden seçilen tiradlar, sahnede takip edilen eylemi bütünleyici; zira eylemle ifade edilen sözcüklerle, sözcüklerle ifade edilen de eylemle tekrarlanmıyor.

Macbeth: İki Kişilik Kâbus'u da içine katarak diyebiliriz ki, son dönem Türkiye tiyatrosunda anlatı egemenliğinde ilerleyen bir devrim görüyoruz. Sahnede iki kişi görsek de, çoğunlukla tek kişilik anlatı parçalarından oluşan Temuçin-Uyanıksoy uyarlaması, Shakespeare'in aynı anda pek çok duygu, çatışma ve çelişki barındıran tiradlarını yeniden bir anlatı biçimi olarak düşünebilmeye kapı aralaması açısından başarılı bir örnek. Daha ne kadar oynar bilinmez ama gidip tekrar tekrar izlenesi bir çalışma...



Distopyalar Güzelleştirir: *Hayvan Çiftliği*

İBRAHİM ALP OKUR

Adil, eşitlikçi, içinde yaşayan herkesin mutlu olabileceği bir düzen kurabilmemiz mümkün mü? Sanırım insan olmaya devam ettiğimiz sürece hayır. Peki hayvanlar bunu başarabilirler mi? Çoğumuz için insanlardan daha iyi dost olan, bizi daha çıkarsız seven, birbirlerine karşı bizim kadar saldırgan davranmayan hayvanlar bunu başarabilirler mi? Sanırım insani özellikler göstermeye başladıkları sürece hayır. *Hayvan Çiftliği* açgözlülükle, iktidar hırsıyla, çıkarıcılıkla kurulu insan dünyasını insandan arındırılmış bir hayvan çiftliğine getirerek veriyor bu soruların cevaplarını. Soruların ve cevapların tozu dumanı ortadan kalktığına görüyoruz ki kazanan ne insan ne de hayvan oluyor ama değerler ve etik kaybediyor.

İngiliz edebiyatının önemli yazarlarından George Orwell'in 1945 yılında kaleme aldığı *Hayvan Çiftliği*, "Bir Peri Masalı" alt başlığıyla okuyucuyla buluşur. Bu masalın sonunda mutluluk yoktur ama ortalarında okurun içini sevinçle dolduran bir devrim yer alır. Bu devrimi gerçekleştirenler kendilerine eziyet eden zalim ve kötü niyetli sahiplerine karşı ayaklanan Manor Çiftliği hayvanlarıdır. Bu ayaklanmanın sonucunda çiftlikteki insan hakimiyeti son bulur. Sona eren yalnızca insanın hâkimiyeti değil, onun elinde tuttuğu kırbaçla sağladığı baskı, açgözlülüğünün yol açtığı sefalet ve düzenli görünen düzensizliktir. Fakat bu masal mutlulukla sonuçlanmaz çünkü insanla birlikte yok olduğu sanılan tüm kötülükler



60

çiftliğin devrim sonrası yöneticiliğine soyunan domuzların derilerinde hayat bulur.

Orwell'in romanı sinemaya ve tiyatroya defalarca kez uyarlanmış çünkü romanda bahsedilen konu ve olaylar da tarih boyunca defalarca kez hayata uyarlanmıştır. Çiftlik, son olarak 3. Uluslararası İzmir Edebiyat Festivali'nde İzmir İsmet İnönü Sanat Merkezi'nde Altıdan Sonra Tiyatro ve D22'nin ortak yapımıyla izleyiciye kapılarını araladı. Peter Hall'un uyarlaması, Özge Kayakutlu'nun çevirisi ve Yiğit Sertdemir'in yönetmenliğiyle izleyici karşısına çıkan oyun, sahne üzerine kurulmuş basamaklı bir yapı üzerinde oynanıyor. Çiftliği temsil eden bu yapıda tüm hayvanların kendilerine ait yerleri var. Bu yapı oyuna hareket anlamında katkı sağlarken bir yandan da mekânın daralmasına yol açmış. Sahnenin ortasında demirler ve basamakların içine hapsedilmiş çiftlik hayvanlarını görmek, seyirciye, onlara bir imparatorluk gibi gözükten çiftliğin aslında ne kadar küçük ve savunmasız

olduğunu da yansıtıyordu.

On beş kişilik bir oyuncu kadrosuyla seyirci karşısına çıkan oyunda kostümler ve ses efektleriyle atmosfer güçlendirilmiş. Seyirciye oyunun başlamasına ne kadar süre kaldığını belirten anonslar da dahil olmak üzere, distopik yapımlara özgü karanlık ses ve ışık efektleri oyunun geneline yansıtılmış. Kirlilik, karanlık ve ürkütücü temalar, oyunun ve oyunda anlatılan durumun mutlu bir sonla finale erme ihtimalinin olmadığını anlatıyor. Hayvanlar yönetimi ele geçirdiğinde, kendi kurallarını belirlemeye başladıklarında bile canavarın hortlama ihtimalini hatırlatan bir tekinsizlik sahneye hâkim. Çok geçmeden ilk ölümcül günah işleniyor ve hayvanlar için sağılan süt onu korumakla görevlendirilen diğer iki hayvanın açgözlülüğünün kurbanı oluyor.

Bu ilk günahın ardından çiftliğin sahibi Jones ile birlikte yok olduğu düşünülen tüm kötü özellikler yeniden toprağın altından fıçkırmaya başlıyor. Üstelik bu kötülüğü

çiftlikten kovmak, tüm hayvanların eşit ve adil bir yaşam sürmesini sağlamak için ilk kıvılcımları çakanlar tarafından kötülük yeniden yürürlüğe konuluyor. Orwell'in romanını kaleme aldığı yıllarda tanısını koyduğu hastalık kendini gösteriyor: açgözlülük ve suskunluk. Açgözlülük domuzları iktidar hırsına, çıkarıcılığa, şiddete ve baskıya yönlendirirken, suskunluk ve korku iklimi de hayvan çiftliğinin diğer sakinlerini ele geçiriyor. Artık hayvanların eski sahibi Jones'un hayaleti çiftliğin üzerinde kara bir gölge gibi dolaşmaktadır ve domuzların insani davranışlarına karşı diğer hayvanlardan yükselen cılız sese verilecek cevap da hazırdır: "Aranızda Jones'un geri dönmesini isteyen tek bir hayvan yoktur sanırım!"

Böylece eski düzenin simgesi Jones, bir korku heykeline dönüştürülerek çiftliğin ortasına dikilmiştir. Diğer hayvanlar, bu heykeli gördükçe içinde buldukları düzene ve o düzenin yöneticilerine karşı çıkmazlar. Fakat çiftlikte işler günden güne daha kötüye gitmeye başlar, artık hayvanlar yiyecek saman bile bulamaz olmuşlardır. Bu arada devrimin ilk günlerinde oybirliğiyle alınan kararlar birer birer değiştirilmektedir. İnsanlarla ticaret yapılmaya başlanmıştır. Üstelik bu kararların yazılı olduğu pankart domuzlar tarafından karalanır, değiştirilir ve aradaki farkı gören diğer hayvanlar yanlış hatırladıklarına ikna edilir. Domuzların diğer hayvanlardan istediği tek şeyse sadece daha çok çalışmalarıdır. Sütlerine, yumurtalarına el konulacak ve insanlarla bunlar üzerinden ticaret yapılacaktır. Tıpkı Jones'un yaptığı gibi.

Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri'nde, XVIII. Direklerarası Seyirci Ödülleri'nde ve Afife Jale Tiyatro Ödülleri'nde giysi, kostüm tasarımı, ışık tasarımı, sahne müziği ve koreografi dallarında çeşitli ödüllere layık görülen oyunda, tüm bu etmenler atmosferi güçlü kılmaktaydı. İki perde ve yüz elli dakikadan oluşan oyun daha kısa ve sıkı örülü bir yapıyla

seyirci karşısına çıkartılabilirdi. Böylelikle oyuncuların temsil ettikleri hayvanların rollerine daha etkili bir şekilde girdiklerini görebilirdik. Daha önce Devlet Tiyatrosu'nda tek perde ve seksen beş dakika olarak seyirci karşısına çıkan oyun, yüz elli dakikalık bir zaman diliminde sadece oyuncuların değil izleyicinin de yorulmasına ve oyundan kopmasına neden olabiliyor.

Orwell'in yaşanan devrimlerin trajik sonuçlarından yola çıkarak kaleme aldığı *Hayvan Çiftliği* bugüne dair sözü olan bir oyun. Bu sözün muhatabı olmak için yöneten ya da yönetimin kurulmasında söz sahibi olan birisi olmanıza gerek yok. Bu sözün muhatabı nefes alıp verme sorumluluğuna sahip olan her birey. Büyük umutlarla gerçekleştirilmiş devrimlerin küçük hesaplarla yıkıma sürüklenmesi dünya tarihinde birçok kez tanık olduğumuz bir durum. Bu durumu sadece siyasete ve dünyaya değil, kendi seçimlerimize ve hayatlarımıza da uyarlayabiliriz. Karşı çıktığımız şeyi, "ne pahasına olursa olsun" değiştirmek mi, yoksa onu olması gerektiği şekle evriltmek için değiştirmek mi sorusu bugünün dünyasına ve insanına yöneltebileceğimiz sorular arasında.

Özellikle teknolojinin hayatımıza etkisi üzerinden yola çıkan distopik yapımlar bu yüzyılda bizi en çok sarsan yapımlar oluyor. Çünkü Orwell'in ve onun gibi düşünen bireylerin kurguladıkları distopik zamanlarda yaşayan bireyleriz. *Hayvan Çiftliği* bize uzaydan, teknolojiden, nükleer enerjiden bahsetmiyor; distopyayı olabildiğince sadeleştirerek günlük hayatlarımıza indiriyor. Tüm hayvanların eşit, bazılarının ise daha eşit olmaması için yapmamız gerekenin ne olmadığını anlatıyor bize. Çiftliğin eski sahibi Jones'un kırbacını yeniden sırtımızda hissetmememiz için ne yapmamız gerekiyor? Hepimiz birer Jones olarak mı kurtuluruz bu durumdan, yoksa yola çıkış amacımızı hatırlayarak mı?



Çirkin: Güzelliğin Dayanılamaz Ağırlığı Üzerine

ZEYNEP KIZILGÖL

62

Hiçbirimizin yabancı olmadığı ışık, renk ve gürültünün düşünceye ket vuran teşhirci imgelerinden örülü bir ekranı seyre sunuyor İbrahim Selim yönetmenliğinde Das Das'ın sahnelediği, Von Mayenburg'un Çirkin oyunu. Oyunun sözü, günümüzde bir takıntı halini almış "güzellik"i ele geçirme çabasında beden nesneleşirken ve nesneleştikçe yitirilirken, insanın ne'ye dönüştüğü üzerine. Ancak terazinin bir tarafına oyunun söylemeye niyetlendiği sözü, diğer tarafına da bu sözü söyleme biçimini koyup şöyle bir tarttığınızda, dengenin arada sırada şaştığını hissediyorsunuz. Çünkü bugüne kadar farklı biçimlerde defalarca üzerine düşünülen, insanın var oluş biçimine dair ağır kaygıları, bu defa, aşırılığa ve saldırganlığa boğulmuş show dünyasından hareketle, kaba bir güldürü ve farsa dönüşmüş hafif bir halde karşımızda. Hissettiğiniz bu dengesizlik karşısında içten içe rahatsızlık duymanız normal.

Çirkin'in hikâyesi oldukça basit. Her şey bir gün aniden Bay Lette'nin, çevresindeki insanlar tarafından ne kadar çirkin bulunduğunun ve onlar için aslında ne kadar görünmez olduğunun farkına varıp güzel ve görünür olmak kaygısıyla estetik ameliyat yaptırmaya karar vermesiyle başlıyor. Ameliyatın sonucu o kadar başarılı oluyor ki, artık Bay Lette'nin aynadaki yansıması herkesin imreneceği bir hâle, ortak bir "güzellik" imgesine dönüşüp,

toplumsal dolaşıma giriyor ve bir tüketim nesnesi haline gelmeye başlıyor. Bu şekilde rollerin değişmesiyle Bay Lette de "güzeller" ve "çirkinler" arasındaki bu hiyerarşilerden örülü dünyanın kendisine sunduğu tüm olanaklardan sonuna kadar faydalanmaya karar veriyor. Ancak yapılan estetik ameliyatlar sonucunda kendisine benzeyen insanların sayısı arttıkça, imgesi ve bedeni çoğaldıkça, kendisi bir tüketim nesnesi haline geldikçe varlığı da soyutlaşıyor. Böylece yavaş yavaş kimliği ve ne olduğu hakkındaki şüpheleri çoğalıyor Bay Lette'nin. İçine düştüğü bu şüphelerden tüm kurtulma çabalarına rağmen, dolaşıma giren bedeni insanlar tarafından tüketildikçe giderek bir imgeden hatta bir yansımadan ibaret hale geliyor. Sonuçta yüzünü yitirip kendisini bu ameliyata zorlayan sistemin içinde eriyerek, bu sistemi kuran ve devam ettiren imgelerden biri haline dönüşüyor. Kimliğini yitiriyor, "kendi"ni aramaya çıkmışken, imgelerinin/ yansımalarının arasında kayboluyor Bay Lette.

Oyun, farkı/farklılıkları yok sayan/ indirgeyen tek tipleştirici bir bakışa sahip günümüzdeki güzellik algısı üzerinden, toplumsal olarak kabul görmek/görünür olmak kaygılarını ve bu kaygıların birey



Çirkin, DasDas

üzerindeki etkilerini tartışmaya açmak için kendisine mekân olarak show dünyasını seçiyor. Bu dünyada, nesnelere/kişilerin görünür olma çabalarıyla orantılı olarak var olma biçimlerinin de değiştiğini görüyoruz. Görünür oldukça var oluşları daha soyut ve imgesel bir hal alıyor, bu halleri dolaşıma girip, çoğaldıkça onlar hakkındaki her şey de giderek bu imgelerden/yansımalarından ibaret hale gelmeye başlıyor. Doğal olarak da show dünyası, görünür olmaya/görünmeye çalıştıkça nesnenin/kişinin kendinden uzağa düştüğü bir dünyayı anlatmak için iyi bir örnek oluşturuyor. Görüldüğü gibi bu dünya, nesnelere/kişilerin, var olmak/var kalmak adına başka bir bakışa ihtiyaç duyduğu, bir başka bakışın hükmünün kabul edilmesiyle anlam kazanan bir dünya. Bu dünyada irade bakışların altında.

Böyle bir dünyayı sahneye taşırken de dekor haliyle önemli bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Sahnenin arka ortasına kurulan bir platform üzerine oturtulmuş bir çember, oyun boyunca ayna ve ekran olarak kullanılıyor. Bu çemberin tam karşısında yüzü çembere sırtı seyirciye dönük olarak duran ve bu yerleşimiyle seyircinin çembere karşı pozisyonunu taşıyan döner bir koltuk yer alıyor. Bu koltuk, kendisine oturan kişilerin deneyimine seyirciyi taşımak üzere tasarlanmış. Aynı zamanda bu kendini yansıtmaya ve ekrandan yansıma fikrini destekleyecek biçimde çembere taşıyan platformun yanına aynalar yerleştirilmiş. Sahne, dekor ve oyuncular bu yansımaların içerisinde sıkıştıkları imgelerinde eyleyorlar. Böylece oyun, aynadan yansıyanlarla, ekrandan yansıyanları örtüşürerek, bu imgelerle örülmüş dünyanın içinde yasımlar(-la/-da) kuruluyor ve bakışın iradesine yerleşiyor.

İşte bu ayna-ekran fikrini destekleyecek biçimde, hikâyesi anlatılan Bay Lette dışındaki diğer roller de üç oyuncu arasında, küçük kostüm ve aksesuar değişiklikleriyle dönüşümlü olarak oynanıyor. Zira yüzlerin

olmadığı bir dünyada herkes en az kendisi kadar başka biri de. Oyunculuklar da bu doğrultuda show dünyasından alışık olduğumuz biçimde aşırılıklara ve farsa doğru yöneliyor, hatta bazen maruz kaldıklarınız zekânıza hakaret edildiğini düşündürüyor.

Bunların yanında, bol ışıkla yapılan sahne değişimleri ve oldukça gürültülü popüler müzikler eşliğinde yapılan karikatürize danslar da oyunun hareket noktasını oluşturan show dünyası fikrini pekiştiriyor.

Görüldüğü gibi, bir yüzün kendiliğine/çirkinliğine, daha doğrusu farkına dayanamayan modern dünyanın “güzel” bakışlarından kabul görme arzusuyla yüzünü bu bakışların iradesine teslim eden insanın asla sonlanmayacak kendini arama serüvenini bu defa da ayna-ekrandan bize, bizden ayna-ekrana yansıyan show dünyasından izliyoruz. Sahne şimdi bu show dünyasında yer alan nesneleşmiş bedenlerle birlikte aşırı renkli, gürültülü, kaotik ve çoğu zaman da saldırgan. Kendinizi yoğun bir imge bombardımanında tehdit altında hissetme ihtimaliniz yüksek. Tüm bunlardan dolayı, oyunun sözünü söylemek için gösterişli olduğu kadar rahatsız edici de olan bu dünyayı seçmiş ve sizi ona maruz bırakmış olmasından rahatsızlık duymanız olağan. Anlaşılan oyun, bu dünyanın içinde var oluş biçimini ararken bir noktada “kendi”siyle karşılaşmak zorunda kalan insanın ağır hikâyesini, bu denli hafif anlatmak yolunu seçmiş kendisine.

Ama bir dakika. Sözün sizdeki ağırlığına karşılık söylenme biçimindeki bu hafiflik tanıdık gelmiyor mu bir yerden? Bu denli ağırlık karşısında bu denli hafiflik...

Şimdi oyun konusunda bir yargıya varmak, en baştaki kadar kolay görünmüyor. Ve tüm bu sözlerden sonra sahneleme adına yapılan tercihlerin sadece biz de kendi hafifliğimiz üzerine biraz olsun düşünelim diye yapıldıklarına inanmak istiyor insan.



6. Nilüfer Tiyatro Festivali

6. Nilüfer Tiyatro Festivali'nden Kalanlar

BANU ÇAKMAK

64

Bu yıl altıncı kez izleyicisiyle buluşan Nilüfer Tiyatro Festivali, 27.Mart. 2018 - 29. Nisan. 2018 tarihleri arasında “Yan yana geliyoruz” sloganıyla gerçekleşti. Farklı topluluklardan bambaşka sanatçıların yan yana geldiği festival, seyirciyi de tiyatro aracılığıyla birbiriyle ve sanatçılarla yan yana getirme iddiasını yerine getirmiş oldu. Zira yaklaşık bir ay süren festivalde, Nilüfer’in çeşitli sahneleri hemen hemen yetmiş farklı türde oyuna ev sahipliği yaptı. Bu nedenle öncelikle etkinliğin son derece değerli, zorlu, cesur ve iddialı bir iş olduğunu söyleyerek sözlerime başlamak istiyorum. Kuşkusuz bu kadar hacimli bir etkinlikteki her oyunu tüm yönleriyle ele almak olanaklı değil. Ancak bu yazıda, seyretme şansını yakaladığım birkaç oyundan söz etmemin, festival hakkında genel bir kanı yaratmak açısından yararlı olacağını düşünüyorum.

İzlediğim ilk oyun, 29 Mart’ta Nazım Hikmet Kültür Evi’nde sahne alan, Dostlar Tiyatrosu’na ait *Göçmenleeeer* idi. Dostlar Tiyatrosu ve Genco Erkal’ın tiyatro üslubuna koşut olarak belgesel tiyatro biçiminde sahnelenen oyun, Matei Visniec tarafından yazılmış, Genco Erkal tarafından yönetilmiş. Belgesel tiyatro

formunda görmeye alışık olduğumuz şekilde, sahne arkasına projeksiyonla yansıtılan gerçek görüntülerle eş zamanlı olarak sahne üzerindeki oyuncular, çeşitli ülkelere sığınmak durumunda kalan farklı etnik gruplara ait mültecilerin trajik durumunu gözler önüne seriyor. Parçalı bir yapıda kurgulanan oyunda özellikle bizim, kendi ülkemizdeki mültecilere, en çok da Suriyelilere yaklaşımımızla yüzleşmemiz sağlanıyor. Madalyonun görünmeyen yüzünde, başka bir ülkede öteki olmayı kabullenmek zorunda kalmanın yarattığı acıtıcı durum çok boyutlu bir şekilde gözler önüne seriliyor. Öyle ki seyirci oyun sonrasında mültecilere yönelik kendi yaklaşımını sorgulamak zorunda bırakılıyor. Oyun, mülteci yerine ‘Göçmen’ sözcüğü önerisiyle ve aslında tüm dünyanın tek bir ülke olduğu, sahte sınırları insanların çizdiği hatırlatmasıyla son buluyor. Bu çerçevede seyircinin, *Göçmenleeeer* aracılığıyla gerek içerik gerek biçim yönünden güncel ve farklı bir oyunla buluştuğu söylenebilir. Bütün bunların yanında küçük bir eleştirimi dile getirmeden geçemeyeceğim. Belgesel tiyatronun oyun bozma tekniklerine karşın, gerçeği bire bir yansıtma iddiasına koşut olarak gerçekçi bir oyunculuk talep ettiği unutulmamalı. Bu açıdan bakıldığında Genco Erkal dışındaki genç kuşak oyuncular da bu gerçekçi oyunculuğun sekteye uğradığı göze çarpıyor; bu oyuncuların genel olarak teatral, yapmacık tavırlara düştüğü görülüyor.

Bam Tiyatro tarafından sahneye koyulmuş olan *Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin*, açıkça söylemek gerekirse, festivalde izlediğim en iyi oyunların başında geliyor. 4 Nisan tarihinde Uğur Mumcu Sahnesi’nde oynanan bu oyun, günümüz Türk oyun yazarları arasında yer alan Murat Mahmutyazıcıoğlu tarafından yazılmış ve yönetilmiş. Üç perdeye çizilmiş



İstanbul resimleri: Her bir perdenin önünde bir sandalye, her bir sandalyede bir kadın oyuncu ve önlerinde birer ışık... Sahne bundan ibaret... Bu yalınlıktan daha ilginç olanı, oyuncuların hiçbirinin oyun boyunca hiç ayağa kalkmaması, birbirleriyle diyaloga girmemesi. Klasik tiyatronun kurucu ögesi olan aksiyon ve diyalog, bu oyunda yerini yalnızca jest, mimik ve hikâye anlatıcılığına bırakmış durumda. Oyuncular İstanbul'da yaşayan bir anne, bir anneanne bir de torunu yansıtıyor. Yani üç ayrı kuşaktan, aynı soydan olan kadınların yaşadıkları aynı olaylara ve yaşama farklı bakış açıları gösteriliyor. Aynı olayları üç ayrı kadından dinliyor seyirci; oyuncular, birbirlerine bir kez bile bakmadan hikâyeleri, birbirlerinin anlatılarını ve jestlerini tamamlıyorlar. Söz gelimi ilk sandalyedeki anne, kızına tokat attığını anlatıp yansılarken üçüncü sandalyede kız tokat yemeyi canlandırıyor ya da anne küçük kızının elinden tuttuğunu yansıtırken, kız da bir başka sandalyede ona hiç bakmadan küçük bir kız olarak annesinin elinden tutarmış gibi yapıyor. Basit bir insan hikâyesi üzerine kurulu olan oyun, deyim yerindeyse hiçbir şey anlatmıyor. İstanbul fonunda üç ayrı bakış açısıyla küçük bir yaşam öyküsü sunuluyor

izleyiciye. Daha önemlisi, aksiyon ve diyalogun olmadığı oyunda 80 dakika boyunca bir an bile sıkılmıyor, dikkatini yitirmiyor seyirci. *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyunu, gösterişli ve renkli dünyalar tarafından kuşatıldığımız çağımızda, keyifli ve iyi bir tiyatro için çok fazla şeye gereksinim olmadığı gerçeğini tokat gibi vuruyor yüzümüze. Ayrıca, oyunun yazarı Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun kalemine daha dikkatle bakmamız gerektiğini söylüyor bize. Oyuncular Başak K. Ertanoğlu, Ayfer Dönmez ve Melis Öz de sahnede adeta oyunculuk dersi veriyorlar.

Festivalde izlediğim en iyi oyunlar arasında yer alan bir başka oyun olan, Fiziksel Tiyatro Araştırmaları'ndan Şatonun Altında da yine hikâye anlatıcılığı üzerine kurulu. Ancak bu defa bildiğimiz bir öykü, Shakespeare'in *Macbeth*'i şatonun altında yaşayan iki cadının ağzından anlatılıyor bize. 11 Nisan'da Uğur Mumcu Sahnesi'nde izlediğim oyunu, *Macbeth*'ten uyarlayan da, oyunda oynayanlar da kurumsal bir tiyatro eğitimi almamış ve başka mesleklerden Pınar Akkuzu ve Gülden Arslan. Güray Dinçkol'un yönettiği oyunda bu ikili, hem yazar hem oyuncu olarak çok başarılı bir performans sergiliyorlar. Buradaki



anlatıcılıkta üslup alaycı ve mizahi, tür absürd, biçim seyirciye açık, onunla organik ilişkiye giren hatta seyirciye sataşan bir tavır üzerine kurulu. Vücut formları bozuk, konuşmaları ve görünüşleri tuhaf, tavırları sıra dışı cadı formundaki iki kadın, çamaşırcılık yaptıkları şatoda, Macbeth başta olmak üzere sayısız kralın kanlı savaşlarına tanık olmuş. Erkeklerin başrol oynadığı iktidar savaşlarının gereksizliğinin ve gülünçlüğüne bilincinde olan iki kadın, oyun boyunca bütün bunlarla dalga geçiyor. Erkek egemen bakış açısıyla, eril dünyanın kurallarını benimsemeyen, ataerkil düşüncenin bilincinde olup ona başkaldıran, dişil özelliklerine sahip çıkan kadınların genelde cadı addedildiği düşünülürse, oyunda her şeyi gören, farkındalığı yüksek hatta erkek dünyasını alaya alan bu iki kadının cadı olarak kurgulanmasında feminist bir duruş sezildiği de söylenebilir. Öyle ki gündelik hayattan alıştığımız savaş, doğum, şiddet, cinsellik eylemleri onların konuşma ve davranışları aracılığıyla grotesk bir tonda verilerek sorgulattılıyor. Bütün bu yönleriyle Şatonun Altında, baştan sona çok keyifli, eğlenceli bir seyir olanağı sunarken hem biçim hem içerik yönüyle tiyatro için son derece radikal bir

yerde duruyor. Bu oyunun yazarı Pınar Akkuzu ve Gülden Arslan, belki tiyatronun dışında oldukları için tiyatroya bambaşka ancak çok yenilikçi bir perspektiften bakabilmiş ve bu bakışı oyuna yansıtabilmişler.

14 Nisan'da Nazım Hikmet Kültür Evi'nde oynayan DasDas Sahne'nin *Joseph K.* adlı oyunu, kaynağını Franz Kafka'nın *Dava*'sından aldığı için festivalin merak uyandırıcı gösterimleri arasındaydı. Tom Basden tarafından yazılan, süpervizörlüğünü Serdar Biliş'in yaptığı oyunda Bay K.'ya Mert Fırat can vermiş. *Dava*'nın modern bir yorumu olan oyunda, sahnenin ortasında koca bir daire var. Bay K.'nın başına gelenler bu dairenin içinde geçiyor; Bay K.'nın hayatını etkileyen bütün kişileri, rolleri dışında bu dairenin çevresinde oturan üç oyuncu canlandırıyor. Gerek oyundaki durumun absürdlüğüne koşut olan bu açık biçim sahnelemenin tercih edilmesi, gerek Bay K.'nın içinde bulunduğu kısır döngüyü ve çıkışsızlığı imlemek adına sahnede dairenin kullanılması oldukça işlevsel olmuş. Ayrıca içerik olarak gerçekten de *Dava*'nın bugünkü karşılığı bulunmuş. Buna karşın güldürü ve eğlence vaat eden, dolayısıyla seyri garanti eden ancak pek de gerekli olmadığını ve yerinde



DasDas, *Joseph K.*

kullanılmadığını düşündüğüm cinselliğin, argo ve küfrün dozundaki fazlalık, kanımca ana metnin içeriğine gölge düşürüyor. Kafka'nın eserinin trajikomik tonuna karşıt olarak bu oyunda ağırlık güldürüye kayıyor. Prosedürlerin, bürokrasinin, haksız suçlamaların, hakkını arayacak muhatap bulamayışın insanı çılgına döndürmesi, onu hem absürd hem de acıklı bir hale düşürmesi, çaresizliğe hapsedmesi olarak özetlenebilecek bir konu üzerine kurulu olan *Dava*'da, en önemli olan Bay K.'nın başına gelenlerin net bir sorumlusunun olmaması. Oyunda, ana metne bu yönden farklı bir yaklaşım getirilerek zarar verilmiş. Çünkü ana metne ters bir şekilde, oyunun sonunda Bay K., baştan beri onu suçlayan iki adam tarafından öldürülüyor. Bu durum, kara mizah üzerine kurulu olan absürd, simgesel bir eseri polisiye bir hikâyeye dönüştürme tehlikesi yaratıyor. Bu bakımdan, gerek komediye yakın üslup seçimi, gerek söz konusu final tercihi ile değerli bir

oyunda önemli bir dramaturjik hata yapıldığını söylemek gerek.

Festivalin son günlerine doğru dikkat çeken oyunlardan biri de, Altıdan Sonra Tiyatro ile Tiyatro D22 ortak yapımı *Hayvan Çiftliği* oldu. George Orwell'ın aynı adlı romanından Peter Hall tarafından tiyatroya uyarlanan, Yiğit Sertdemir tarafından yönetilen oyunu, 26 Nisan tarihinde Nazım Hikmet Kültür Evi'nde izleme fırsatı buldum. Romana paralel olarak oyunda da kendilerini ezen çiftlik sahibine isyan edip çiftliğin yönetimini eşitlik mottosuyla ele geçiren domuzların, zamanla kendinden daha zayıf çiftlik hayvanlarını sömüren birer ezene dönüşmesi konu ediliyor. İktidarın olduğu her yerde her canlının bir ezen-ezilen düzeni yarattığını anlatan roman ve oyun, genel olarak estetik ve keyifli bir sahnelemeyle seyirciyle buluşuyor. Öncelikle stilize, gerçekçilikten uzak, çok katlı, yalın ama estetik bir dekor tüm sahneyi kuşatıyor. Öte yandan oyuncuların

da parçalanmış kostümlerle ve iki kuyruk ya da takma burun gibi birkaç küçük dokunuşla hayvana dönüştürülmüş olması çok güzel. Canlandırılan hayvan formunu alma, tuhaf ses tonları ve konuşma biçimleri yakalama ve bütün bunları oyunun sonuna kadar sürdürme konusunda oyuncuların performansı oldukça başarılı. Oyun bütünüyle, tiyatronun metaforik yöntemlerle alegorik anlatım gücünün önemli bir göstergesi olarak karşımıza çıkıyor. Ayrıca anlatıcısı ve çiftliğin sahibini aynı oyuncunun oynaması, bir şapka takarak çiftlik dekoru içine girip çiftliğin efendisine dönüşüvermesi oyunun anlatımıyla tutarlı ve işlevsel bir buluş olmuş. Sahnelemede, uyarlama metne sadık kalınmış bu da oyunu biraz fazla uzun kılmış. Öykü ve temanın küçük kesintiler ve iyi bir dramaturji çalışmasıyla daha temiz anlatılabilmesinin mümkün olduğu kanısındayım. Çünkü günümüz seyircisinin dikkatini, iki buçuk saat süren bir oyun boyunca ayakta tutmanın zor olduğunu, ne yazık ki kabul etmek gerek. Ancak oyundaki daha büyük hatta belki de tek sorun final konusunda... Bilindiği gibi, romanın da uyarlamasının da sonunda çiftlik yönetimini ele geçirince arkadaşlarını ezip sömürmeye, onlara eziyet etmeye başlayan domuzlar, diğer çiftlik sahipleri olan insanlarla aynı masaya oturup yemek yemeye, çatal bıçak kullanmaya başlarlar. Kuşkusuz bu final, onların insana dönüşmelerinin ve iktidarı ele geçiren her canlının birer sömüren haline gelmesinin, insanların domuzlarla eşitlenmesinin en önemli göstergesi olan çok etkileyici bir sahne. Ancak bu sahnelemede orijinal finale sadık kalınmamış olması, oyunun iletisini bulanıklaştıran dramaturjik bir hataya yol açmış. Finalde Napolyon adlı domuz çiftlikten çıkıp eski yönetici olan efendisinin/anlatıcının şapkasını takıp insana dönüşürken eski efendisini bir hayvana dönüştürüp çiftliğe hapsediyor. Bu final insan hayvan karşıtlığını ters çevirerek yeniden üretiyor, oysa ana metinde ve uyarlamada gerçekleşen böyle bir

karşıtlığın aksine sömürme ve ezme düzleminde insanı hayvanla eşitleme çabası... Hayvan ve insan arası aynılaştırma ana metinde alegorik bir anlatım ve metaforik bir tutumla, ciddi bir kapitalizm eleştirisini gizil bir şekilde gündeme getirirken, sahnelemede insan ve hayvan arası yer değiştirme üzerine kurulu finalle ne anlatılmaya çalışıldığını, ana metindeki hangi iletinin nasıl dönüştürüldüğü ya da öne çıkarıldığını anlamak olanaksız. Dolayısıyla bütün olarak estetik, keyifli ve düşünsel derinliğe sahip olan oyun, sonuçla ciddi soru işareti uyandırıyor.

Sonuç olarak çok sayıda ve çeşitlilikte oyunun seyirciyle buluştuğu 6. Nilüfer Tiyatro Festivali, Türkiye'nin dört bir yanından çok farklı topluluklara ve oyunlara ev sahipliği yaparken Bursa seyircisine ulaşamadığı pek çok oyunu izleme şansı sunmuş oldu. Son derece önemli bir girişim olduğunu söyleyebileceğim bu etkinlikle ilgili getirilebilecek tek küçük eleştiri oyun seçimi konusunda olabilir. Çok uzun bir süreyi kapsayan ve çok fazla oyunu bir şemsiye altında toplayan festivalde nicelik kadar niteliğe de daha fazla önem verilmesi gerektiği kanısındayım. Zira sahnelenen tüm oyunların eşit ya da yakın nitelikte olduğunu söylemek zor. Neredeyse başvuran tüm oyunlar festivalde yer alıyor bu da festivalin niteliğine gölge düşürüyor. Seyir tercihi açısından da bir uçurum oluşuyor, öyle ki ünlü gruplara yığılma olurken yerel ya da amatör gruplar seyirci bulamıyor. Ünlü olmasına güvenilen grupların oyunları başarılı olmayabiliyor, buna karşın sırf yerel ya da yeterince profesyonel olmadığı için yeterli seyirciyle buluşmayıp düşük kırıklığı ile sonuçlanan ancak çok nitelikli olan gösterimlerle karşılaşabiliyoruz. Bu durumun yaşanmaması adına, seyircinin güvenebileceği, daha dikkatli bir oyun seçimi yapılabilir ve belki daha sınırlı sayıda, daha kısa sürede ama daha nitelikli bir festivale imza atılabilir diye düşünüyorum.



6. Nilüfer Tiyatro Festivali'nde Genç Eleştirmenler Atölyesi Gerçekleştirildi

İBRAHİM TOPAL

Bursa'da bu sene altıncısı düzenlenen Nilüfer Tiyatro Festivali kapsamında üniversiteden ihraç edilen akademisyenler Prof. Dr. Beliz Güçbilmez ile Prof. Dr. Tülin Sağlam'ın yürütücülüklerini üstlendikleri ve eleştirmenler Bahar Çuhadar ile Yavuz Pak'ın deneyimleriyle sürece katkılarını sundukları, toplamda iki hafta süren *Genç Eleştirmenler Atölyesi* gerçekleştirildi. Atölyeye Ankara Üniversitesi Tiyatro, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji, Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları, Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları, Kocaeli Üniversitesi Sahne Sanatları, Süleyman Demirel Üniversitesi Sahne Sanatları ve Uludağ Üniversitesi Sahne Sanatları bölümlerinden on beş öğrenci katıldı.

30 Mart-15 Nisan arasında iki grup halinde yapılan atölyede genç eleştirmenler eğitmenlerle birlikte her akşam festivale katılan bir oyunu izledi. Prof. Dr. Beliz Güçbilmez ve Bahar Çuhadar'ın yürüttüğü atölyenin ilk haftasında katılımcılar *Göçmenleeeer* (Dostlar Tiyatrosu), *Othello* (Küçük Salon), *Sanat* (Aysa Prodüksiyon Tiyatrosu), *Elektra* (İstanbul Devlet Tiyatrosu), *Martı* (Pürtelaş Tiyatro), *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* (BAM) oyunlarını; Prof. Dr. Tülin Sağlam

ve Yavuz Pak'ın yürüttüğü ikinci haftada ise *Jeanne d'Arc'ın Öteki Ölümü* (Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu), *Gülünç Karanlık* (Bakırköy Belediye Tiyatroları), Şatonun Altında (Fiziksel Tiyatro Araştırmaları), *Zabel* (Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu), *Hayal-i Temsil* (İstanbul Şehir Tiyatroları) ve *Joseph K.* (DasDas) oyunlarını izleme fırsatı yakaladılar.

Atölye boyunca yoğun bir çalışma programı benimsendi. Genç eleştirmenler her akşam izledikleri oyunlar üzerine yazdıkları eleştiri yazılarını bir sonraki gün gerçekleşen atölyede hocalarla, profesyonel eleştirmenlerle ve diğer katılımcılarla paylaştı. Böylece öğrenciler atölye süreci boyunca yazdıklarıyla hem aldıkları eğitimin bir sonucu olarak kendi üniversitelerinin tiyatro eleştirisi üzerine sergilediği yaklaşımları ortaya koymuş, hem de farklı üniversitelerden farklı bakış açılarıyla tanışarak ülkedeki tiyatro ve tiyatro eleştirisi eğitimiyle ilgili fikirlerini derinleştirmiş oldular. Prof. Dr. Beliz Güçbilmez ve Prof. Dr. Tülin Sağlam eleştirinin akademik çerçevesini çizirken halihazırda tiyatro dergilerinde ve gazetelerde tiyatro eleştirisi yazan Bahar Çuhadar ve Yavuz Pak'la birlikte öğrenciler tiyatro eleştirisi yazmanın pratik noktalarına dair sorularının cevaplarını yine birinci ağızlarından dinleme şansına sahip oldular. Genç eleştirmenler atölye boyunca on iki oyun üzerine toplamda doksan eleştiri yazısı yazdı ve bu eleştiri yazıları tiyatro yayını yapan medyalarda yayımlanmak üzere atölye yürütücüleri tarafından toplandı. Yazıların yayımlanmasıyla birlikte atölye çalışması kapalı bir iç eğitim olmaksızın üretimin dışarıyla paylaşıldığı pratik bir çalışma halini aldı.

Genç Eleştirmenler Atölyesi, festivalin sloganına yaraşır bir biçimde genç eleştirmenleri her akşam ellerinde kalemleri ve not defterleriyle tiyatro salonunun koltuklarında diğer tiyatrocularla, hocalarıyla, seyircilerle "yan yana" getirdi. Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu Koordinatörü

Feza Soysal ve aynı zamanda tiyatronun oyuncularını da olan atölye sorumluları Pınar Hande Kaplan ile Oğulcan Arman Uslu Genç Eleştirmenler Atölyesi'nin gerçekleşmesinde önemli rollere sahipler. Bu buluşmayı mümkün kılan herkese atölyenin bir katılımcısı olarak teşekkür etmek isterim.

Küçük Salon, Yeni *Othello*

FEYZA ÖZGEN ŞEKER

70

Küçük Salon ekibinin sahnelediği Shakespeare eseri *Othello*, 6. Nilüfer Tiyatro Festivali'nde, Uğur Mumcu Sahnesi'nde seyirciyle buluştu. Yönetmenliğini Emre Tandoğan'ın yaptığı, sahne ve kostüm tasarımının Elif Arman'a ait olduğu oyunda alışagelmış dev Shakespeare oyuncu kadrosunun tam aksine dört kişilik oyuncu kadrosu ve hünerli bir reji çalışmasıyla, yenilikçi bir oyuna imza atılıyor.

Iago'nun güç arzusu ile *Othello*'nun kompleksli yanının ortaya çıkmasıyla bambaşka bir dünyayı seyirciyle buluşturan ve hikâyeyi rafine bir biçimde aktaran Küçük Salon ekibi cesur bir işe imza atmış.

Othello'da yıllarca Venedik devletinin hizmetinde savaşmış, türlü kahramanlıklara imza atmış Mağripli bir zenci komutan ile Venedikli zengin bir babanın kızı olan Desdemona'nın engel tanımayan aşkları Iago adlı yaverin etkisi altında yön değiştirir. Iago'nun, karısını çok seven *Othello*'yu yok etmek için yaptığı haince plan sonrasında, *Othello*'nun içini kemiren kıskançlık duygusu bir kanser hücresi gibi büyüyüp



Othello'nun karısı Desdemona'yı öldürüşüyle son bulur. Othello, çoğunluk sayılabilecek erkek nüfusuyla aynı zayıf yanını parlatıyor oyunda: 'erkeklik komplekslerini'. Kompleks ve kıskançlık duygusunun birbirine sıkı sıkıya bağlanmış düğümünü çözmek için Othello ne yazık ki 'olumlu' bir girişimde bulunmuyor. Böylelikle trajik son kaçınılmaz oluyor.

Küçük Salon ise 1604 yılında yazılmış bu önemli eseri, yenilikçi anlayışıyla sahneye taşıyor. Othello rolü ile Cenk Dost Verdi, Iago ile Anıl İnce, Desdemona ile Elif Arman, diğer rollerde ise Rukiye Yeniğül çıkıyor karşımıza.

Beş perdelik tragediyayı yeniden düzenlemiş olan Elif Arman ve Emre Tandoğan, metni alışılmış tragedya yorumlamasından farklı olarak sahneye taşımış. Othello ve Iago ilişkisini yeniden ele alan ekip, Iago'nun zihnini yorumlayarak değişik bir bakış açısı sunmuşlar. Iago'nun güç arzusu ile Othello'nun kompleksli yanının ortaya çıkmasıyla bambaşka bir dünyayı seyirciyle buluşturan ve hikâyeyi rafine bir biçimde aktaran Küçük Salon ekibi cesur bir işe imza atmış.

Iago'nun zihni bir kötülükler ülkesinden farksız durumda ve buraya giren herkes Iago'nun kötülüğünden payını alıyor. Ancak payın en büyüğü, Othello ve Desdemona'ya düşüyor. Emilia, Roderigo ve Brabantio'yu, oyun boyunca hiç konuşmayan tek bir oyuncu, bir kukla kostümü içinde canlandırıyor. Iago'nun planladığı olay dizisinde, Iago bu kuklaya vermesini istediği tepkileri iletiyor, o da hiç konuşmadan beden formlarıyla Iago'yu destekliyor... Ancak sessizliğini tek bir yerde ve en can alıcı zamanda şu mesajla bozuyor sanki: "İster Tanrısal güç deyin, isterseniz ilahi adalet; gerçekler, kötülük ülkenizin dirliğini bozacaktır!"

Oyunun dekor ve kostümü, hikâyeyle sıkı sıkıya bağlı. Oyun boyunca halatlarla, tahterevallı ve ağıyla bütünleşmiş bir Iago duruyor karşımızda. Tüm oyun boyunca zihninde var ettiklerini, her bir dekorda

tamamlıyor. Birçok simge, Iago'nun kötülük ülkesinde, entrikalarını nasıl kurduğunu, simsiyah bir görüntüden farklı olmayan karanlık düşüncelerini destekliyor. Ancak Othello'nun birçok halatla sağdan sola atlaması, ağın üzerinde tepetaklak olup konuşması yorucu bir görüntü yaratıyor. Hareketlerin ardında kalan replikler böylelikle etkisini yitiriyor. Oyunda Roderigo'nun önemli repliklerinin de kesilmesi, Roderigo'yu çok silik kılıyor, metinde yaratılan önemli işlevini görmemizi engelliyor... Bunun gibi bazı eksiler dramaturjik boşlukları kaçınılmaz kılıyor.

NEDEN ŞİMDİ?

Peki neden 414 yıl sonra *Othello*? Hepimizin de bildiği gibi, kadın cinayetlerinin 'aşk cinayeti' olarak adlandırıldığı topraklarda yaşıyoruz. Kadınların kahraman sandıkları güçlü, kuvvetli erkekleri birden kendilerinin celladı oluveriyorken, bu cellatlar da yaptıkları işin bahanesini, onurunu korumak, namusunu gölgelememek, aşırı dozda aşklarından kıskançlıklarına yenik düşmek gibi türlü bahanelerle 'savunuyor'. Kıskançlığın 'aşk göstergesi' olduğunu iddia eden kadınların, bu yanılgıdan ivedilikle kurtulması gerektiğini, didaktik repliklerden uzak yenilenmiş *Othello* ile izlemek, "Dört yüz on dört yıl önce de kaderini erkeğinin rızasına teslim eden kadının sonu trajediyle biter," demek, daha güçlü, evrensel anlamda da hatları çok iyi çizilmiş, düşünsel boyutu olan bir mesaj verecekken, bu göz ardı edilmişti ve hayli yüzeyseldi. Klasik olanda da günümüze denk düşen ortak yazgılarımızı yüzyıllar sonra görmek ve *Othello*'da bu ortaklığı bulmak için, bu oyun doğru bir adres olabilirdi. Büyük bir cesaretle kalkışılmış ve yeniden yorumlama konusunda oldukça başarılı bir işe imza atan, Küçük Salon'un yeni *Othello*'su izlenmeye değer, seyircisini sıkmadan çok kısa bir sürede Othello'nun tüm hikâyesine ortak edebilecek bir oyun.



300 Çocuk Seyirci ile İletişim Kurma Çabasının Beyhudeliği

TÜLİN SAĞLAM

72

Bu yıl 13.sü gerçekleşen Eskişehir Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'nde yiz. Daha önceki yıllarda da olduğu gibi özenli bir etkinlik hazırlanmış. Sadece oyunların gösterimleri değil aynı zamanda farklı kesimlerden gelen katılımcıları kapsayan birçok atölye çalışması, sergiler ve değerlendirme toplantılarıyla zengin bir programla karşı karşıyayız ve katılım oldukça yüksek. Öncelikle emeği geçen herkese bir kez daha teşekkür etmek gerek.

Çocuklar, gençler, yetişkinler hepimiz heyecan içinde salondan salona koşturuyoruz. Bu arada sık sık şöyle bir cümle duyuyoruz:

“Hişt çocuklar tiyatroya geldik! Sessizce yerlerimize oturup seyredeceğiz.”

Okullardan servis araçlarıyla gruplar halinde getirilen çocuklar sıra ile ve heyecanla içeri girerken öğretmenlerin en çok tekrarladığı cümle bu. Öğretmenler çocuklara tiyatro izlemenin kurallarını hatırlatıyor ve belki de içerde olabilecekleri tahmin ettikleri için bunu sık sık tekrar ediyor. Belki de çoğu ilk deneyimini yaşayacağı tiyatrodaki çocuklar sessiz olunması gerektiğini duyuyor öncelikle.

Bu bir açıdan gerekli bir uyarı olabilir çünkü özellikle küçük yaşta çocukların televizyon ve/veya sinema seyretme alışkanlığını burada da devam ettirmesi söz konusu olabilir. Bazı salonlarda oyun başladıktan sonra seyircinin neredeyse çıt çıkarmadan ve büyük bir merakla oyunu izlediğini görüyoruz. Bazı salonlarda ise öğretmenlerin sessiz olma uyarısını oyunun sonuna kadar ve giderek yükselen bir tonda ve hatta zaman zaman düdük çalarak (evet oyun sırasında!) tekrarlamak zorunda kaldıklarına şahit oluyoruz. Çocuklar tiyatro izlemenin kurallarını da öğretmenlerini de pek umursamıyor. Umursayamıyorlar. Sıkılıyorlar. Sahnede olup bitenle ilgilenmiyorlar. Yakın çevrelerine yönelip arkadaşlarıyla konuşuyor, itişip kakışıyorlar. Özellikle de salonun arka sıralarında oturanlar. Ön sıradakiler de bir süre sonra salonun gürültüsünden etkileniyorlar elbette.

Neden? Ne oluyor? Sahne seyircisine ulaşamıyor mu?

Biliyoruz ki çocuk seyirci, yetişkinler gibi, seyrettiği şeyden hoşlanırsa kendini tümüyle kaptırır ve aynı şeyi çok kez ve hakiki bir



ilgiyle izleyebilir. Tiyatroda gözlem yapma olanağı bulamamış olanlar da evde ya da sinemada çocukların beğendikleri çizgi filmleri ya da filmleri defalarca izlemek istediklerini bilir. Hatta bu izleme sayısını bazen şaşırtıcı rakamlara da ulaşabilir. Kimse onlara sessizce seyret demeden çocuklar beğendikleri bir gösterimin karşısında dikkat sürelerini de aşan bir süre boyunca oturabilirler. Yani seyretme sürecinin niteliğini belirleyen büyüklerin yönergeleri değil, öncelikle seyredilenle kurulan ilişkidir.

Çocuk seyircinin yetişkin seyirciden farkı sahnede olup biten ilgisini çekmediği anda sessiz kalmakta zorlanmasıdır. Olağan koşullarda, seyircinin oyun süresince sessiz ya da gürültücü olmasının tek sorumlusu sahnedir. Yazının konusu bu olmamakla birlikte burada kısaca belirtmekte yarar görüyorum ki “gürültücü” derken sahnedeki oyunun heyecanına kapıldığı için oyun hakkında konuşmaktan kendini alamayan çocuklardan değil bağırıp çağıran, arkadaşlarıyla itişip kakışan, sahne ile bağını koparmış çocuk seyirciden söz ediyorum. Bu ikisini birbirinden ayırmak

da o kadar zor değildir. Birinde çocuğun gözü hala sahnedeysen diğerinde çıkış kapısındadır. Birinde seyredilen oyun hakkında konuşulurken diğerinde konu oyun dışında herhangi bir şeydir. Birinde o anın heyecanı yatışınca biten konuşma diğerinde oyun sonuna kadar devam eder.

Sahnede çocuk seyircinin dünyasını tanımayan, bilmeyen, klişelerle dolu, özensiz ve de en önemlisi didaktik, -yani “kötü”- bir oyun varsa anlaşılacak bir şey yok. Sanatsal bir kaygısı ve becerisi olmayan, basmakalıp bir metin ve sahneleme sergileyen, sesini incelterek “çocuksu” bir konuşma tarzı takınmış, abartılı hareketlerle oyunculuk yaptığını zanneden oyuncularla, gerekli gereksiz ve de beceriksiz dans ve müziklerle dolu gösterimlerin zaten çocuk seyircinin dikkatini çekemediğini biliyoruz. Bu tür gösterimlerde sahnedekilerin oyun dışına çıkıp zorlama iletişim çabası içine girmesi sahnenin gerçek iletişim kurma konusunda sorunları olduğunun; oyunun seyirciyi ilgilendirmediğinin işaretidir. Dolayısıyla çocukları oyalamak için yapılan, ticari ve didaktik unsurlarla dolu oyunların



74

zaten sağlıklı bir iletişim kurma şansı yoktur. O sahnenin seyirciye ulaşabilme şansı yoktur. Ve çocuk seyirci eleştirisini yazarak değil, o anda sahne ile bağını kopardığını açıkça göstererek yapar. Burada böylesi gösterimleri tartışmayacağız.

Ancak, özellikle festivallerde, festival ekibinin özenle ve iyi örnekler olarak seçtiği (tıpkı bu festivalde olduğu gibi) gösterimlerin seyirciye ulaşamaması konusunda söylenecek bir çift söz var.

Sahnede çocuğun dünyasını ilgilendiren, seyircisini ciddiye alarak kotarılmış ve tiyatro sanatının gereklerini yerine getiren özenli bir yapıt olduğunda seyirci çocuğun ilgi göstermediği pek görülmez. Sahnede olan bitenle ilişki kurabilen çocuk tüm benliği ile oradadır artık.

Eskişehir'de festivalde seyrettiğimiz oyunların çoğu seyircisinin ilgi alanına giren ve özenle hazırlanmış gösterimlerdi. Festival ekibi, daha önceki yıllarda da olduğu gibi, oyunları özenle seçmiş ve seyircisine iyi oyunlar seyrettirmek için çaba sarf

etmişti. Ancak ne yazık ki her oyun seyircisi ile istediği diyalogu kuramadı. Oysa sahnede olup bitenler bildiğimiz kadarıyla seyircisini dikkate ve ciddiye alan yetkin gösterimlerdi. Peki, bu durumda ne oluyor, seyirci sessizliğini bir süre sonra neden bozuyor ve arka sıralardan başlayarak sahne ile iletişim neden kopuyordu?

Bunun en önemli nedeni fiziksel koşulların uygun olmayıştıydı.

Çoğu, sahnede oyuncular görünmeye başlayana kadar bağırıp çağıran seyirci oyun başladığında, belki öğretmenlerinin de etkisiyle ama çoğunlukla hakiki bir merakla, bir anda sessizleşip tüm dikkatlerini sahneye veriyordu. Ne yazık ki sahnede olup biteni samimi olarak merak eden çocukların sessizliği bazı oyunlarda sadece 10-15 dakika sürdü. Arkada oturan ve sahne ile yeterince iletişim kuramayan çocukların sessizliği daha da kısa sürdü.

Sahne yeri seyir yeri iletişiminin birinci koşulu seyircinin sahnede olup biteni rahatça görmesi, duyması ve böylece anlamlandırmasıdır. Tiyatroda, seyirci her şeyi bir kez görebildiği (durdurup yeniden



Dünyanın En Güzel Seyri

ve tekrar tekrar izleyemediği) için toplanıp gelen insanların baktıkları şeyi rahatça görüp, duymalarının en gerekli unsur olduğu söylenebilir. Tiyatro görsel ve sözel iletişim ortamında oluşturur anlamını ve anlam aslında seyirci ile karşılaştığında tamamlanır.

Tiyatro sanatının icra edilmesi için ve sanatın gerekleri düşünülerek inşa edilmiş binalarda ve sahnelerde hazırlanan gösterimler özellikle sahnenin ve seyir yerinin koşullarını dikkate alır. Sahnedeki unsurlar seyircinin bakışı da dikkate alınarak düzenlenir. Çocuk oyunları da çocuk seyircinin koşullarını odağa alır. Sahnelenen metinden oyuncunun ses tonuna, efektlerden sahne eşyalarının boyutlarına kadar her şey belli

bir sahne ve çocuk seyirci için hazırlanır.

Hemen hepsi yetişkin seyirci için inşa edilmiş binalardaki sahneleme ve seyir olanaklarının çocukların gereksinimlerini karşılayamayacağını anlamak zor değildir. Sahnelerin yüksekliği, seyir yerinin düz bir zeminde oluşu ve sahne ile iletişim kuramayacağı kadar uzaklarda oturma zorunluluğu (300-500 kişilik salonlarda salonun yarısı bu durumda kalıyor) çocuk seyircinin seyrettiği ile yeterince iletişim kurmasını zorlaştırmaktadır. Yarı görüp yarı duyduğu gösterimi kavrama, ondan akıl ve hayal gücü yoluyla bir anlam üretme ve dolayısıyla haz alma şansına sahip olamaz çocuk. Bu durumda da bir müddet sonra uğraşmayı bırakıp oyun bitene kadar can sıkıntısını giderecek oyun dışı faaliyetlere yönelir ki gürültünün asıl nedeni de budur.

Ancak burada tek rahatsızlık duyan seyirci değildir. Aylarca emek vererek hazırlanan, küçücük figürleri, zaman zaman kısık sesle yapılan ciddi konuşmaları, mimikler ve jestlerin abartılmadan icra edilmesini gereksinen, küçük kuklalarla derdini anlatmaya çalışan oyunlarda oyuncunun işi de çok zordur. Göremediği, duyamadığı ve yeterince hissedemediği için sahneyle ilgilenmeyen bir seyirciye ulaşmaya çalışan oyuncunun sahnedeki, bir bakıma beyhude çabaları ve hatta çırpınışları da oldukça üzüntü verici olabiliyor. Tüm gürültüye rağmen bitirmek zorunda olduğu oyununu, ön sıralarda oturduğu için şanslı olan ve seyretmek isteyen seyircisine ulaştırabilmek için çabalamak, salonun yarısından sonrasına seyrettirememek ve onların gürültüsünü bastırma çabası içinde olmak tiyatro sanatını icra etmeyi olanaksız kılmaktadır. Oyuncu rolünü icra etmek yerine bağırarak konuşmak, abartılı hareketlerle seyircinin dikkatini çekmeye çalışmak ya da zaman zaman oyun dışına çıkarak seyirciye sessiz olmaları gerektiğini söylemek zorunda kalır ve o andan itibaren



76

artık sahnede olan bitenin bir sanat eserinin paylaşımı olduğunu söylemek imkânsızdır.

Hem seyirci hem de oyuncu mutsuz olmuş ve eser seyircisine ulaşamamıştır. Tiyatroda olmasını istediğimiz her şeyin tam tersi.

Ne yapılabilir?

Aslında yanıt herkesin bildiği gibi çocuk seyircinin fiziksel ve duygusal gereksinimlerini göz önüne alan bir seyir olanağı yaratmaktır. Seyirci sahneyi rahatça görmeli, konuşulanları duymalı ve sahneye yakın olmalıdır. Çocuk seyircinin oyun alanı ile yakın ilişkide olmaktan ve orada olduğunun hissedilmesinden hoşlandığı bilinir. Aslında sahne ile bağ kurabilmesinin en önemli koşulu da budur. (Buradan ‘çocukların fiziksel olarak oyunun bir parçası olması ya da çocukların bir şekilde oyuna dahil edilmesi gerekir’ sonucu çıkarılmamalıdır. Önemli olan seyircinin varlığının hissedildiğinin iki tarafça da bilinmesidir) Tiyatronun sinema ve televizyona göre daha etkili ve sıcak iletişim kurabilme avantajı da buradan kaynaklanır. Seyirci ile oyuncu

birbirinin varlığından etkilenebilir. Ancak 500 kişilik salonlarda bunun imkânı yoktur. Çocuk tiyatrosunda ideal olan 100-150-200 kişilik (oyunun niteliği ve yaş grubuna göre bazen biraz daha da az) seyirci sayısıdır.

Seyirci ile aynı düzlemde ve göz seviyesinde olmak, her tür iletişimde olduğu gibi tiyatrodan da giderek daha fazla dikkate alınan bir konu. Çağdaş tiyatro binalarının oyun yeri-seyir yerini birbirine yaklaştıran ve aynı seviyeye getiren, hatta seyir yerini yükselterek seyirciyi rahatlatan mimarisi giderek yaygınlık kazanmakta. Bu mimari özelliğin, fiziksel ve duygusal koşullarından dolayı çocuk seyirci için daha da önemli olduğu açıktır. Dolayısıyla özellikle çocuk tiyatrosunu ciddiye alan, bu alanda çalışan, çeşitli etkinlikler düzenleyen ve festivaller yapan yetkililerin az seyircili, seyir yeri ile sahnenin aynı seviyede ve bir birine yakın olduğu salonlara olan gereksinimi karşılayacak önlemler alması gerekir.

Ya çocuk seyircinin gereksinimlerine uygun salonlar inşa edilmeli ya da var olan salonların içinde gösterimlerin

gereklerine göre düzenlemeler yapılmalı.

Dünyadaki En Güzel Şey isimli oyunumuzla bu yıl Eskişehir'deki festivalde oynama ayrıcalığını yaşadık ve kelimenin tam anlamıyla da çok şanslıydık. Çünkü 3-6 yaş grubu için, yakın oyuncu-seyirci ilişkisi düşünülerek ve en çok 100 seyirci için hazırlanmış oyunumuzu tam da bu koşulların sağlandığı bir sahnede oynadık. Sadece biz değil, seyircimiz de sahnede idi. Festivalin deneyimli ekibi bizim oyunumuzun gereği olan bu ortamı Opera sahnesinin üzerine seyirci sıraları yerleştirerek sağlamıştı. Operanın sahnesi hem oyuncuları hem de seyircileri alacak büyüklükte idi. Seyircinin tümü -yetişkinler dahil- oyunu sonuna kadar ve tam bir dikkatle izledi. 100 çocuğun hemen hepsine ulaşabildiğimizi hissettik. Oyun sonunda gelen yorumlar da bu izlenimimizi doğrular nitelikteydi.

2-6 yaş grubu için Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafınca sergilenen *Mevsimler* oyunu da yine seyirci ve oyuncuların Opera sahnesinde birlikte oturdukları bir düzende oynandı ve çocuk, yetişkin hepimizi oldukça etkiledi. Bu iki oyunun da daha büyük ve seyir yerinden yukarda olan çerçeveye bir sahnede oynanması halinde seyir yerinin ne denli gürültülü olabileceğini tahmin etmek pek zor değil. Böylesi oyunlar için 500 çocuk seyirci hedeflenirse 5'ine bile ulaşamayacağı neredeyse kesindir.

Ancak bütün oyunlar bu kadar şanslı değildi; özellikle de 4 +yaş için oldukça özenle hazırlanmış, deneyimli bir kukla topluluğu olan Yunanlı Ta Panta Fi tarafından sahnelenen incelikli ve derinlikli bir dostluk hikâyesinin anlatıldığı *Eşek ile Martı* isimli kukla oyunu. Oyun belli ki daha küçük bir salon ve az seyirci göz önüne alınarak kotarılmış. Sahne tasarımında kullanılan nesnelerin, aksesuar ve kuklaların boyutları (çoğu oldukça küçüktü) ve oyuncuların zaman zaman kısık

sesle konuşmaları seyirci ile yakın ilişkiyi gerektiriyordu. Ayrıca Yunanlı oyuncuların tüm oyunu Türkçe olarak oynama çabası (ki hakikaten oldukça etkileyiciydi) söylenenlerin tümüyle duyulması ve sahnenin çok iyi görülmesi gereğini ikiye katlıyordu. Ancak oyunun gereklerini tam olarak karşılayamayan bir salonda ve çok fazla seyirciye oynama isteği neredeyse tüm emeklerin boşa gitmesine neden oldu. Ön sıralardakiler sahne ile olan yakın mesafelerinin avantajından yararlanarak uzun süre sahne ile olan bağlarını koparmadılar. Ancak salonun arkada sıralarında oturan çocuklar sahneyi ne gördü, ne duydu ne de olup biteni anladı. Ve gürültü öyle bir seviyeye çıktı ki hiç birimiz duyamaz olduk sahnede olup biteni.

Ve bu tek örnek değildi. Birkaç oyun daha uygun olmayan fiziksel koşullar ve olması gerekenin çok üstünde seyirci sayısı nedeniyle neredeyse gürültü içinde başlayıp, gürültü içinde bitti.

Tiyatroda seyircinin sayısı değil iletişimin niteliği ön planda tutulmalıdır. Oyunun kaç seyirciye oynandığı değil hangi seyirciye oynandığı odağa alınmalıdır. Seyirci koltuğunda oturanların sayısı, ulaşılabilen seyirci sayısı değildir her zaman. Hatta seyirci sayısı arttıkça ulaşılan seyirci sayısı azalabilir.

Her tiyatro oyununun-özellikle de çocuk oyunlarının- gereksindiği bir seyretme ortamı olduğunu ve bu ortam sağlandığında çocuk seyircinin ne kadar dikkatle istekle seyrettiğini Danimarka'dan gelen Batıda topluluğunun iki oyununda da gördük. Tiyatronun herkes için bir deneyim, gerçek bir yaşantı alanı olduğunu ve iyi oyunun çocuk yetişkin demeden herkesi mutlu eden bir deneyime dönüştüğünü görmek oldukça mutluluk vericiydi.

Eskişehir'de canla başla çalışan, samimi, işini severek yapan bu başarılı ekibin çabalarının sürmesi ve nice festivallerde birlikte olmak dileğiyle...



Emre Basalak ile Söyleşi

13. Uluslararası Eskişehir Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali...

NIHAL KUYUMCU

78

Eskişehir 26 Mayıs-01 Haziran 2018 tarihleri arasında yine rengârenk, yine canlı, yine hareketliydi, anılan tarihlerde çocuk ve gençlik tiyatroları festivalinin on üçüncüsü gerçekleşti. Türkiye'nin ev sahipliğinde Bulgaristan, Danimarka, Fransa, İspanya, İtalya ve Yunanistan'ın katıldığı oyunlara ilgi büyüktü. Sokak gösterilerinin yanı sıra kapalı salonlardaki oyunlara bilet bulmakta sıkıntı çeken kapıdan dönmek zorunda kalan küçükler Eskişehir'in bugün sahip olduğu aydınlık yüzünü geleceğe de taşıyacaklar eminim.

Ülkemizde sanat etkinlikleri düzenlemek zor zanaat! Bütçe konusu başlı başına sorun. Etkinliklere basının ilgi göstermesi –hele bu etkinlik çocuk tiyatrosuyla ilgili olursa- neredeyse olanaksız. Bu festivalde de benzer sorunlar söz konusu, ancak diğer organizasyonlardan biraz daha şanslı, çünkü bu festivali belediye destekliyor (Yılmaz Hoca farkı burada kendini belli ediyor). Belediyenin tüm birimleri “Çocuk Hakları Birimi”, “Sosyal İşler Birimi”, “Kültür Müdürlüğü”, “Destek Hizmetleri” ve “Sosyal Hizmetler” birimleri ellerinden gelen tüm olanaklarla destek oluyor. Ulusal basından NTV ve CNN tanıtımlara yer verdi. Ve tabii tüm enejileri ile canla başla koşturan, başta Şafak Özen olmak üzere Genel Sanat Yönetmeni Korel Cezayirli, Festival Organizasyon Komitesi

adına Mete Ayhan ve basın sorumlusu İlky Altıntaş'tan oluşan genç ekibin iyi niyetli çabaları belki de en büyük şans. Eskişehirli çocuklar teşekkür borçlular her birine, ayrı ayrı... Oysa maddi destek konusunda konsolosluklar biraz daha -en azından kendi ülkelerinden gelen gruplara- ilgi gösterebilir. Bölgedeki ticari kurumlar örneğin bir Eti'yi ana sponsor olarak neden görmeyelim?

Benim bu yazıda özellikle üzerinde durmak istediğim konu, “Çocuk ve Gençlik Tiyatroları” başlığında yer alan ‘Gençlik Tiyatroları’ ifadesi. Nedir “Gençlik Tiyatroları”? Gençlerin yaptıkları tiyatro mu? Yoksa konu, içerik olarak gençlerin sorunlarını ele alan tiyatro mu? Veya sahneleme biçimi olarak sadece gençlere hitabeden yani müzikaller, rock, heavy metal ya da tekno müziğin eşliğinde anlatılan hikâyeler mi? Gençlik oyunlarını bir yetişkin tiyatrosundan ayıran özellik nedir? Bir *Hamlet*'i gençler için sahnelemek istesek neleri değiştirmemiz gerekir? Ya da değiştirmemiz gerekir mi? Tüm bu soruların yanıtlarını nerede bulabilirim acaba? Örneğin neden gazetelerdeki tiyatro ilanlarında Çocuk Tiyatroları başlıklarını görüyoruz da Gençlik Tiyatroları diye bir başlık karşımıza çıkmaz. Hatta internette arama motoruna Türkçe, İngilizce ve Fransızca olarak “gençlik tiyatrosu” yazdığımızda hep çocuk tiyatroları ile ilgili bilgiler geldi. En fazla +15 için oyunlar



ki daha çok ergenler için ergen grup gençlikten çok farklı. Gençlik Tiyatroları dediğimizde genellikle üniversitelerin tiyatro kulüplerinin çalışmaları, liselerde sosyal etkinlik olarak yapılan tiyatro çalışmaları, bazı kurumların düzenledikleri bu okulların gruplarını bir araya getiren tiyatro buluşmaları bilgileriyle karşılaştık. Bu etkinliklerin yararları, öğrenciye kazanımları tartışılmaz elbette, iyi ki varlar.

Eskişehir’de bu yıl onüçüncüsü düzenlenen çocuk ve gençlik tiyatroları festivalinde bir gençlik oyunu izledik. Bu oyun Eskişehir Belediye Tiyatroları Gençlik Birimi tarafından sahnelenen *Sen de Gitme Triandafilis*. Oyunu Emre Basalak sahneye koymuş. Emre Basalak aynı zamanda Gençlik Sahnesi Genel Koordinatörü. Sahneden seyirciye müthiş bir enerjinin geçtiği, zaman zaman yoğun duygusal anların yaşandığı son derece etkileyici bir oyun. “Gençlik Birimi” belki de yukarıda yanıtını aradığımız sorulara cevap verebilecek bir birim.

Emre Basalak ile sahnelediği *Sen de Gitme Triyadafilis* oyunu sonrası konuştuk. Belki sorularımıza yanıt buluruz diye...

Türkiye’de gençlik tiyatrosu durumu ile ilgili neler söylemek istersin?

Maalesef üzerine konuşabileceğimiz bir gençlik tiyatro oluşumu yok. Gençlik Tiyatrosu kavramı hakkında farklı tanımlar

var. Özel ve kurumsal tiyatroların hepsi bu konuda farklı bir algıda. Biz de kendi baktığımız yerden değerlendirdik tiyatronun bu olmazsa olmaz alanını. Eskişehir bir gençlik kenti. Türkiye’de ve dünyada bir üniversite kenti olarak tanınıyor. Dolayısıyla buradaki üniversite gençliği, onların hayata bakışı, sorunları, karşılaştıkları zorluklar, itirazları ve dünya görüşleri üzerinden bir çerçeve çiziyoruz Gençlik Tiyatrosu algısına. Dediğim gibi maalesef ülkemizde üzerine net bir şekilde tartışabileceğimiz bir yapı oluşmamış. Belki de biz bu pencereyi açıp yepyeni bir bakış yaratacağız.

Eskişehir’de bu birimi kurarken amacınız, gençleri sanatla buluşturmak mı, gençlere kulak verip onların sorunlarını sergilemek seslerini mi duyurmak mıydı? Yoksa başka bir çıkış noktanız mı vardı?

Bu söyledikleriniz elbette amaçlarımız arasında. Ancak tiyatromuzun seyirci ortalamasının %70’ini indirimli bilet kapsıyor. Bu da genç izleyicimizin ilgisini gösteriyor. Bu noktadan çıkışla, onlar için ve onlarla bir oluşuma imza atmak zorunluluğu doğmuştu. Ülkede ve dünyadaki eşdeğer oluşumları inceledik. Kendi bilgi ve birikimimizi ekledik. Tabii en önemlisi gençlerin talepleriydi. Kendilerini ifade edebilecekleri, hayallerini estetize edecekleri bir alan talep ettiler.



Gençlik Sahnesi bunu yarattı onlara. Kendilerini sağalttıkları, öğrendikleri, disipline ettikleri ve ürettikleri bu alan şimdi yuvaları ve içlerindeki tiyatro algısını pekiştirip mesleğe dönüştürebilecekleri bir yapıya dönüştü.

Grup üyelerini nasıl seçiyorsunuz?

80 *Yetenek mi, istekli olmak mı?*

Gençleri seçerken başlangıçta ilk aradığımız yüzde yüz samimiyet ve bir meseleleri olması. Tiyatronun fiziki beklentileri ve yetenek ikinci planda kalıyor. Tabii her geçen sene yükselen çıtamız ve gittikçe beklentinin büyümesi, seçim sırasında daha dikkatli ve ince bir elemeyi zorunlu kılıyor. Bunun karşılığı olarak 4. yılımızda artık sınavımızı iki aşamalı yapmaya başladık. Takım olma güdüsüne sahip, sözü olan, samimi kalabilen, ayrıca teatral yeteneği diğerlerinden ayrılan gençleri tercih ediyoruz. Seçim sırasında okuyan ve görebilen adaylar büyük avantaja sahip.

Sergileyeceğiniz oyunu nasıl seçiyorsunuz?

Oyun seçimi bana çok fazla sorulan bir soru. Açıkçası kısmen içgüdüsel bir seçim oluyor. Her sınıfın ve her takımın ayrı bir karakteri vardır. Bu, sene içi çalışmalarda kendini belli ediyor. Yönelimimiz de bu doğrultuda oluyor. Bir sınıfla grotesk bir oyun seçerken bir başka sınıfla domestik bir dram çalışabiliyoruz. Ya da absürd bir

oyun... Bu tamamen sınıfın yani birlikte iş üretebilen o takımın yönelimine bağlı.

Oyun sayısına gelince... Gençlik Sahnesini ilk kurduğumuz yıl 3 temsil sezonunu kapatmıştık. 4. mezunlarımızı verdiğimiz bu yıl ise 11 temsil yaptık. Her geçen yıl yükseliyor bu sayı. Tabii bunda farkındalık da önemli. Şehir fark ettikçe, mesleğin profesyonelleri fark ettikçe bu sayılar sezona yayılacak umarım. Hiçbir şey geceden sabaha olmuyor. Emek ve çalışmak bir numaralı kuralsa, bu noktada aynı mottoyu benimsemeliyiz.

Çok güzel oyunlar yapıyor öğrencileriniz, çok güzel bir sinerji yayıyorlar. Ancak grup eğitim dönemi sonunda dağılıyor. Bu, başka türlü, daha kalıcı bir oluşuma dönüşmez mi?

Gençlik Sahnesi duyuldukça ve büyüdükçe talep ve beklenti de aynı oranda büyüyor. Yetinmiyoruz tabii ki... Hedeflerimiz de büyüyor. Kısa, orta ve uzun vadede hedefler koymamız gerekiyor. Uzun vadede bir belediye konservatuvarına dönüşmek istiyoruz. Orta vadede ise mezunlarımızdan oluşan, sürekli perde açan ve o mezunların potansiyelini kinetiğe dönüştüren bir sahne yaratmak... Kısa vadeli hedeflerimiz ise daha çok başarı odaklı... Şu anda bu yılı saymazsak mezun sayımız 70 civarı. Bunların 40 civarı tiyatro okumak istedi. 25 kişi ise ülkenin çeşitli konservatuvarlarında şu an.

Bundan sonra 'Gençlik Birim'inin gelmesini istediğiniz yer neresi? Engeller var mı bu yere ulaşmada?

Tabii bunların yanı sıra eğitimin 2 yıla çıkması ve metin atölyeleri oluşturarak kendi tiyatro metinlerini yazan-uyarlayan-oyunlaştıran bir yapıya dönüşmek de temellerini attığımız hedeflerden yalnızca birkaçı.

Bunlar olacak. İnanın şaşırtacağız herkesi. Geçtiğimiz günlerde bir gazetecinin Gençlik Sahnesi için kullandığı "sanatçı fabrikası" tanımını beni çok heyecanlandırıyor.

Tüm bunları yaparken ve hedeflerken tabii zorluklarla karşılaşılıyor. Ama Gençlik Sahnesi ailesi zor olmayan hiçbir şeyin güzel olamayacağı bilincinde. O yüzden de savaşmaya ve mücadeleye hazırız. Ayrıca zor olanı kolay kılan bir yerel yöneticiye ve tiyatro yönetimine sahibiz. Bu da bizi cesaretlendiriyor. Ülkenin en iyi konservatuvarlarının bile sahip olmadığı imkânlarla sahibiz. Bize tahsis edilmiş Turgut Özakman adlı sahnemiz, depolarımız, atölyelerimiz ve tiyatromuz emekçileri de yine bizim için nimet. O yüzden biz şimdilik sadece hayal kurup çalışıyoruz.

Metin atölyeleri harika bir fikir, gençlik tiyatrosunda böyle bir proje gerçekleşirse özellikle gençlerin kendilerini, ifade etmek istedikleri şeyleri profesyonel bir eğitimle dile getirmelerine fırsat verirseniz, bu gençlik tiyatrosu için müthiş bir kazanım olur.

Ergenlerle ilgili bir projeniz var mı?

Ergen yaşla ilgili bir projemiz yok. En azından benim bu yönde bir çalışmam yok. O ayrı bir pedagojik bakış istiyor. Gençlik Sahnesi 18-25 yaş olarak kuruldu ve öyle kalacak. Büyükler ve küçükler kusurumuza bakmasın.

Evet, haklısınız. Geçen yıl Antigone, bu yıl Sen de Gitme Triandafilis 'i izledim. Her ikisi de beni çok heyecanlandırdı. Çok etkiledi. Hatta bu yılki oyun beni ağlattı. Her iki

oyunda da günümüz dünyasına, günümüz sorunlarına ciddi göndermeler var. Ancak ben sanki sahnelemede biraz politik duruştan özellikle geri durulmuş gibi bir izlenim edindim. Bu doğru mu, ben mi öyle düşündüm?

Ben öyle düşünmüyorum açıkçası. Politik olmaktan da, varsa bir cümlemiz, onu söylemekten de çekinmiyoruz. 2. yıl oyunumuz *Leonce ile Lena* sert bir politik bakışla sahnelendi. Geçen yılki *Antigone* ise farklı ve devlet-birey sorgulaması olan özel bir yorumdu. Bu yıl *Sen de Gitme Triandafilis* sıcak ve içten bir oyun. O sıcak duyguyu zorlama bir politik söylemle bozmak istemedik. Kaldı ki birçok seyirciden "savaş karşıtı" bakışından dolayı övgü de aldık. Belki size ulaştıramadık. O da bizim eksikliğimiz olsun. Telafi ederiz.

Yok hayır, bunu bir eksiklik olarak düşünmedim. Telafi edilmesi gereken bir şey olarak da görmüyorum. Yönetmenin tercihi bu doğrultuda da olabilir. Kaldı ki bu oyunu çok beğendiğimi daha önce dile getirmiştik. Son olarak neler söylemek istersiniz?

Son olarak söylemek istediğim... Gençlik Sahnesi, Eskişehir'in tiyatro hayatına güzel bir dinamizm kattı. Gittikçe büyüyor ve gelişiyor. Her yıl Eylül ayı gibi duyurularını yaptığımız ve sınavı ise Ekim ayı içinde olan, Haziran ayı ortasına kadar eğitimine devam eden bu özel oluşuma destek veren (siz de dahil olmak üzere) herkese çok teşekkür ederiz. Bu yıl başlamak üzere ciddi sürprizlerimiz olacak. Gençlere inanç sözde olmamalı. Destek için sağ olun.

Eğer bu bir destek ise, her zaman böyle güzel gelişmeleri duyurmaktan büyük mutluluk duyuyorum. Lütfen bizleri haberdar edin. Duyuralım, bu toz duman içinde böyle güzel gelişmeler gözden kaçmasın, örnek olsun, yayılsın. Teşekkür ederim.



Bergama Uluslararası Tiyatro Festivali

NALÂN ÖZÜBEK

82

UNESCO Dünya Mirası kenti Bergama’da, bu yıl Mayıs ayında, Bergama Uluslararası Tiyatro Festivali’nin ilki düzenlendi. Motivasyonu, programı, yapısı, izleği oldukça farklı olan bu festivalin emekçilerinden Eren Arıkan ile söyleştik; kendisinden öncelikle süreçte yer alan ekibi tanıtmasını istedik.

Temelde üç farklı ekibin kolektif çalışması gerçekleşti bu süreçte. Birinci ekip kabak&lin ekibi, Murat Sezgi, Çağıl Özdemir ve Gizem Gezenoğlu başta olmak üzere hem yaratım süreci hem de operasyonda büyük sorumluluk aldı. Bir diğer ekip, “gastkollektif” ekibi. Berlin’de kurulan bu ekip dünyanın çeşitli ülkelerinden bir araya gelen göçmenlerden oluşuyor. Özellikle festivalin programlaması ve ruhunun hayal edilmesi konusunda bu ekibin kurucuları arasında yer alan Özgür Bahçeci’nin büyük etkisi oldu. Son olarak da Bergama Belediyesi, başta Başkan Mehmet Gönenç ve Belediye Şehir Tiyatroları ekibinin katkısının altını çizmek isterim.

Festival için ne tür bir gereksinimden yola çıktık, gerçekleştirilmesi sürecini nasıl özetlersiniz?

Festivali ortaya çıkaran birkaç temel itici güç vardı. Bunlardan ilki, kişisel deneyimlerden beslenerek, bu karakterde bir festivalin özellikle Bergama-Berlin arasındaki tarihi

ilişkiyi sorgulayan ve bu sorgulama sırasında güncel sorunlar üzerine söz söyleme alanı yaratabileceğine olan inanç oldu.

Türkiye’de kimi zaman oldukça zor olan üretim şartlarına rağmen her geçen gün çeşitlenen ve güçlenen tiyatro sahnesi için de yeni bir alan yaratma isteği, alternatif ekiplere özellikle Anadolu’da bir sahne açabilme umudu da yine festivalin yaratım sürecindeki itici güçlerden biri oldu. Bu açılan sahnenin yeni üretimlere, farklı alanlardan ve mekânlardan üreticileri bir araya getirme ihtimali de tabii ki sadece bir festival gerçekleştirmenin yanı sıra uzun yıllara yayılabilecek ilişkilerin başlangıcına yol açması da yine asal amaçlardan biriydi. Mekân olarak Bergama’nın geçmişinde sahip oldukları, bugüne aktarılan deneyimleri ise bu fikrin hayata geçmesindeki süreci kolaylaştırdı. Geçmişinde tiyatronun her dönemde yer aldığı bir şehirde yeni bir festival fikri yaratma isteği yerel yönetimin desteğini de alınca oldukça hızlı bir şekilde hayat buldu. 6-7 aylık bir süreçte hazırlıklar tamamlandı. Tabii bu hızlı gelişim sürecinde atlanılan ve eksik kalanlar da oldu ama bizim için de alınacak dersler olarak deftere yazıldı.

Şunu söylemeden geçemem, tüm yaratım süreci büyük bir özveri ve iyi niyet toplamından oluşuyor. Programında yer alan sanatçıdan, teknik ekibe, yerel yönetimden, yerel esnafına kadar büyük bir özveri ve iyi niyetin tüm

yaratım sürecine hâkim olduğunu söylemek yanlış olmaz. Festivalin istenildiği gibi gerçekleşmesi için tüm paydaşları, standart üstü emek verdi.

Festivalin temasını nasıl açıklarsınız, festivale katılan ekipler bu tema doğrultusunda mı belirlendi?

Bergama’da bir tiyatro festivali fikrini doğuran ana sebep Bergama-Berlin arasındaki tarihi ve kısmen sorunlu ilişki. Bu ilişki de bizim ilk ve ana bölümümüzü (“Bergama–Berlin”) oluşturdu. Nasıl ki 60’larda Türkiye’den binlerce insan ‘misafir işçi’ olarak Almanya’ya gitti, bence Pergamon Museum’daki ‘eserler’ de birer misafir işçi. Her sabah müze açılıyor ve o Anadolu’lu çocuklar evlerinden binlerce kilometre ötede ziyaretçilerini karşılıyor. Berlin’de özellikle tiyatro ve sinema alanında göç ve göç sonrası (migrant & post - migrant) diye adlandırılan kuşakların üretimleri de şu anda oldukça önemli ve tüm üretimi etkiliyor. Biz de ilk senesinde iki şehir arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarırken bu üretimler ve hikâyelerden belli başlı örnekleri seçmeye çalıştık. Örneğin, Tuğsal Moğul önemli bir yönetmen ve işleri sadece Berlin değil Almanya’nın genelinde de ilgi ile takip ediliyor ya da NSU monologları, Almanya’da yaşayan göçmenlerin, özellikle Türkiyeli göçmenlerin, Türkiye’de pek duyulmamış hikâyelerini, neo-nazi bir örgütün yaşattığı acıları, bazen adına ırkçılık deyip geçtiğimiz ama sonuçlarını düşünmediğimiz, düşünemediğimiz taraflarıyla anlatıyor. Yaşanmış hikâyeleri ve dava sürecindeki çarpıklıkları konu alan belgesel tiyatro türünde bir örnek, Avrupa’nın göbeğinde bu kadar da olur mu dedirtiyor ama işte oluyormuş. Diğer yandan artık yeni dalga olarak da adlandırılan benim de içinde olduğum son göç dalgasının parçası olanların üretimlerinden de örnekler var programda.

Diğer bir bölüm ise “Asklepion”. Bu bölümde mümkün olduğunca eski metinlerin çağdaş

uyarlamalarını antik bir sahnede deneyimleme imkânı yaratmaya çalıştık. Aynı zamanda yine antik kalıntılarda bu alana özgü üretimlerle, bu tür bir mekâna yeni anlamlar, yeni anılar da katmaya çalışıyoruz. Bölümün bu seneki katılımcılarının arasında Attis Theater, “Ajax, The Madness”; Bergama Şehir Tiyatrosu “Zincire Vurulmuş Antigone”; Vicktor Octoblu “Big Vic Experience”, The Commedia School “Catastrophe” ve Das Das “Joseph K.” da bulunuyor.

Festivalin son iki bölümünü de “Müdahale” ve “Birlikte Yapalım” olarak adlandırdık. “Müdahale” bölümü mümkün olduğunca kamusal alanda, gündelik mekânlarda gerçekleşen performanslardan oluşuyor, “Mekân Artı”, “BAM”, “BGST” gibi ekipler için farklı ve yeni bir deneyim olmuştur umarım. Bu bölüm için ilham noktamız zamanında Hüseyin Katırcıoğlu tarafından gerçekleştirilen Assos Festivali. İlk senesinde henüz bu deneyimin bir hayli uzağında olsak da önümüzdeki yıllarda bu birikimi Bergama’da yaşatmanın önemli olduğunu düşünüyoruz.

Son bölümümüz ise “Birlikte Yapalım”. Büyük şehir dışında gerçekleşen bu tür etkinliklerin bence ufak bir riski var. O da sanatçıların yerelle sağlıklı bir ilişki kuramaması, biz bu bölümde özellikle Bergama’nın el sanatları ve zanaatına dair üretimlerin atölye çalışmaları ile tiyatro ve sektöre dair atölye çalışmalarını harmanlamaya çalıştık. Umudumuz, akşam dans edecek sanatçının sabah Bergamalı teyzenin halı-kilim atölyesine katılmasını sağlamaktı. Kısmen de başardık. Toplamda 7 adet atölye çalışması gerçekleşti bunların 4’ü sektöre dair, Beliz Güçbilmez Yaratıcı Yazarlık, Mihran Tomasyan Çağdaş Dans, Theodoros Terzopoulos oyunculuk ve Simgе Gücük Proje Yönetimi. Bunların dışında, Parşomen, Halı-Kilim, Sepet Örne ve Zeytinyağı-Sabun atölyeleri de Bergamalılar tarafından verilen Bergama’ya dair atölyeler oldu.



Anadolu Tiyatro Festivalleri

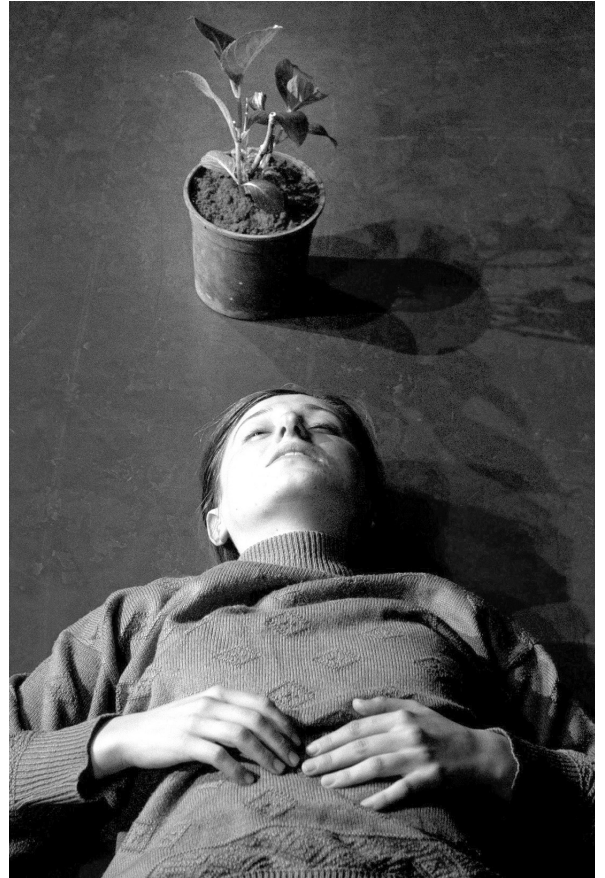
MUSTAFA BAL

84

Tiyatronun *Anayurdu Anadolu* projesi kapsamında Anadolu’da düzenlenen tiyatro festivallerinden takip etme fırsatı bulduğum “Adana Uluslararası Sabancı Tiyatro Festivali”, “Adana Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Buluşması”, “Uluslararası Mersin Tiyatro Festivali”, “Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali” ve “Uluslararası İzmir Tiyatro Festivali” izlenimlerimi içeren bu yazı aynı zamanda projenin raporu niteliğindedir. Beş festivalin de yürütücülerine projeye desteklerinden dolayı teşekkürlerimi sunarım.

19. ULUSLARARASI SABANCI TİYATRO FESTİVALİ

Uluslararası Adana Tiyatro Festivali 19. kez seyirci karşısında. 12’si yerli, 9’u yabancı tiyatro grubunun yer aldığı festivalde en belirgin özellik, yabancı oyun sayısının fazlalığı oldu. Çocuk oyunundan pandomime, klasik oyunlardan modern sahnelemeler ve dans gösterilerine kadar tiyatro sanatının çeşitli türlerini bir arada görme fırsatı oldu Adanalı’nın. Rusya’dan *Romeo ve*





Juliet ve Anna ve Amiral, İspanya'dan *The GagFather*, Gürcistan'dan *Vişne Bahçesi*, Makedonya'dan *Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor*, Sırbistan'dan *Antigone* oyunları İtalya'dan *Kütük Evi* isimli çocuk oyunu yelpazenin renklerini oluşturdu. İspanyol grup Cia La Tal, bir sokak tiyatrosu örneği olan *Guguklu Saat* ile Doğal Park'ta Adanalılara keyifli bir açık hava gösterisi izletti.

Festival için oluşturulan Genç Sahne'de, bu yıl hem yurt içinden hem de yurt dışından katılan genç tiyatro grupları arasında, Almanya'dan Tiyatro 28 *Sınır*, yurt içinden Ya Da Tiyatro *Enayi*, Tiyatro Hane *Yalanın Ardındaki* ve Fabrika Oyuncuları *4 Delikli Düğme* adlı oyunları yer aldı.

Yabancı tiyatro gruplarının Adana seyircisi tarafından çok beğenildiğini özellikle belirtelim. Özellikle Adana'ya üçüncü kez gelen İspanyol grup Yllana, uyguladıkları tiyatro biçemi nedeniyle seyircinin vazgeçilmezi oldu. Rusya/Altay Devlet Tiyatrosu ve Rusya Irkutsk Müzikal

Tiyatrosu'nun müzikal oyunları hafızadan kolay çıkmayacak performanslara imza attı. Tiyatro müzikle birleşince -Nietzsche'ye göre özüne dönünce- bir başka oluyor.

Yerli oyunlara değinecek olursak, sezonun en iyilerinden Tiyatro Adam'ın *İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu* oyunu, grubun ensemble tarzını devam ettiren, içeriği zayıflatmadan sahnelemede yenilikçi yaklaşımı ön plana çıkaran oyunları yine en iyilerdendi. İzmir Devlet Tiyatrosu'nun *Ermişler ya da Günahkârlar* oyunu ile İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun *Giydirici* oyunları sezonun ortalama oyunları olarak yer alsada festivale renk katan ödenekli tiyatro oyunlarıydı. Geçen yıl İKSV'nin düzenlediği İstanbul Tiyatro Festivali'nde prömiyerini yapan ve sezonun iddialı oyunlarından *Köpeklerin İsyan Günü*, uyarılama ve orijinal metin belirsizliğinin dışında, sahneyi ön plana taşımayı amaçlayan bir oyundu. İngiliz yazar Nick Cave'in *Parçacıklar* oyunu, gerek metin gerekse yönetmenin yorumlaması dikkate alındığında festivalin en etkili oyunlardandı. Boğaziçi Gösteri

Sanatları Topluluğu'nun *Muhsin Bey'in Son Hamlet'i* adlı oyunu, seyirciye seyirci olmanın bilincini kazandırma noktasında oldukça ciddi bir işe soyunmuş. Seyirci, oyunda seyirci olmanın dışına çıkarak Türk tiyatro tarihini Osmanlı'dan itibaren tiyatronun en belirgin uygulamacısı Ertuğrul Muhsin'in gözünden izleme olanağı buluyor. Seyirci, hem seyreden hem düşünen hem sorgulayan oluyor iki saat boyunca. Mizahıyla beraber çok iyi düşünülmüş, çok iyi yazılmış bir oyun var karşımızda.

Festival boyunca, Karagöz yapım ve oynatımı, atık malzemelerden kostüm yapımıyla kukla yapımı ve oynatımı, yaratıcı çamur çalışması, çocuklarla maske yapımı, 'Büyük Bir Ejderha Yapalım', 'Bir Şapkam Olsun', 'Fiziksel Tiyatro Atölyesi' ad ve konularında atölye çalışmaları da düzenlendi. Somut olmayan kültürel mirasın devamlılığı konusuna vurgu yapan M. Hazım Kısakürek, Karagöz-Hacivat atölyesinde usta-çırak ilişkisini ön plana çıkarmaya devam etti. Diğer atölye liderleri ve katılımcıların birlikteliği ile ortaya çıkarılan çalışmalar hem deneysel hem de eğitici nitelikte ürünler ortaya çıkardı.

4. ADANA ŞEHİR TİYATROLARI BULUŞMASI

Adana Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, son üç sezondan bu yana Adana kent kültürüne katkısını her geçen yıl artırarak sürdürüyor. Ekip, yenilen kadrosu ve daha profesyonel yaklaşımıyla bir şehir tiyatroları buluşmasını daha tamamladı. 60. kuruluş yılında tiyatro etkinliklerini devam ettirmeye çalışan ABBŞT, kenti sanatla buluşturmakta ısrarlı.

Yalnızca şehir tiyatrolarının katılabildiği buluşmada İstanbul Büyükşehir Belediye Tiyatroları, buluşmaların lokomotif görevinde. İlk oyunu oynamaları gelenek oldu. Böylece sağlam ve enerjik bir başlangıç yapılıyor buluşmalara. Bu yıl,

dört sezon önce oynamaya başladıkları Arif Akkaya yönetimindeki *On İki Kızgın Adam*'la katıldılar. 1955 yılında Reganald Rose tarafından yazılan, 1957 yılında Sidney Lumet tarafından sinemaya aktarılan oyun, edebi, sinematografik ve dramatik öğelerin farklılaşmasıyla değişik biçimlerde karşımıza çıkıyor. Bu oyunu *12 Kızgın* adıyla bu sezon, Tiyatro Küp'ün yeniden sahneleyeceğini de duyuralım.

Buluşmanın sürekli katılımcılarından Alanya Belediye Tiyatrosu da, yine önemli bir eserle sahnedeydi. Necati Cumalı'nın Murat Atak tarafından sahnelenen *Derya Gülü* adlı oyunu, ayrıntılı dekoru ve içeriğindeki kadın temasını kaçırmayarak başarıyla yorumlandı. Ege halkının yaşamını, özellikle de denizle ilişkisini, roman, hikâye ve oyunlarında gerçekçi bir biçimde yansıtmayı başarmış olan Necati Cumalı, sahnede iyi yorumlanınca unutulmaz oluyor. Her yıl Murat Atak ile çalışıp başarıya ulaşan Alanya Belediye Tiyatrosu, üretkenliğinden ve oyunlarının niteliğindeki standarttan ödün vermiyor.

Jean Paul Sartre'ın Euripides uyarlaması *Troyalı Kadınlar*, Bursa Şehir Tiyatrosu yorumuyla karşımızdaydı. Dramaturjik olarak üzerinde fazlasıyla çalışılmış oyun, savaş sonrası kadınların durumunu gözler önüne sererken hareketi ve dansı vurgulamayı seçmiş. Klasik bir tragedyaı, Furuğ Feruhzad'ın şiirleri ve dans ögesi öne çıkarılmış bir biçimde izleyen seyirci, Kassandra ve Andromake başta olmak üzere, kadın kimliklerini yeterince anlayamadı; bu deneyim, kimi seyirciler için bir ilk oldu.

Türkiye'nin önemli şehir tiyatrolarından Kocaeli Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, Lyle Kessler'in *Çıkamaz Sokak Çocukları* oyunuyla seyirciden beğeni aldı. Amerikan rüyasının üç kaybedenini, oldukça başarılı sahne tasarımı içinde dördüncü sezonunda da sürdüren ekip, *Tiyatro Gazetesi*'nin Anadolu Oyunları kategorisinde en iyi yönetmen, en iyi

prodüksiyon ve en iyi erkek oyuncu (Levent Muratoğlu) ödüllерinin sahibi olmuştu. Adana seyircisi de Levent Muratoğlu'nun başarılı yorumunu ayakta alkışladı.

Buluşmada Adana ekipleri de varlığını hissettirdi. Adana Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, sezonun ilk oyunu *Boyacı* ile seyirciye Türk usulü dolantı komedisini tanıttı. Tiyatro bünyesindeki hemen bütün oyuncular sahnede görev almıştı. Mustafa Kurt tarafından sahnelenen oyunda komedi öğeleri fazla abartıya kaçmadan, küçük eleştirel dokunuşlarla aktarılmış. Seyhan Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun prömiyerini yeni yaptığı Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu, ekibin açık biçimden vazgeçmediğini ve dans etmeyi sevdiğini bir kez daha gösterdi seyirciye. Eğlenirken düşünüp tartışmak isteyen seyirciler kaçırmayacaktır bu çalışmayı. Özellikle kadınlar... Şiddet mağduru olanların öz eleştirisini yapması için...

Azerbaycan Devlet Kukla Tiyatrosu da *Zil Sesi* adlı oyunla buluşmada farklı bir tiyatro türüne yer vermiş oldu. Yine Azerbaycan Tiflis Devlet Tiyatrosu da *Darispan'ın Çilesi* oyununda üç dilli bir oyun sergileyerek (Azerice, Türkçe ve Gürcüce) ilginç bir deneyim sundu.

Bilinçli ya da bilinçsiz olarak kadın üzerine yazılmış oyunların önem kazandığı buluşma, gelenekselleşti diyebiliriz. Oyunların matine saati 15.00, suare saati 19.00 olmasına rağmen salonların hemen tamamının dolması büyük başarı. Oyunlara davetiye ile giriş yapıldığı için bilet satış amacı güdülmemesi, bu tür festivallere belediye ödeneğinin önemini de gösteriyor.

3. ULUSLARARASI MERSİN TİYATRO FESTİVALİ

Anadolu tiyatrosunun festivallerle kendi varlığını sürdürme çabası Mersin Tiyatro Festivali ile devam etmekte. 18-

26 Kasım tarihleri arasında Mersin'de gerçekleşen festival, Mersin Tiyatro Derneği (METİD) bünyesindeki tiyatro gruplarının aktif çalışmalarıyla dikkat çekiyor.

3. Mersin Uluslararası Tiyatro Festivali, METİD Başkanı Salih Yıldırım'ın konuşması ve festival programının açıklanması ile başlamış oldu. METİD üyesi Ahmet Gedik, Ahmet Telli'nin şiirlerinden oyunlaştırdığı *Suluk Soluğa* adlı oyunundan bir performans sergiledi.

Festivalin ikinci gününde *Bir Kaburga Sancısı* adlı oyun ile Ankara'dan festivale katılan Karınca Yapım oyuncuları Duygu Özalp ve Murat Özalp, şiddetli yağmur ve doluya rağmen oyunu izlemeye gelen seyirciler tarafından ayakta alkışlandı. Festival seyircileri, Roket Yapım tarafından Türkiye'de ilk kez uygulanan bir 'Sinematik Müzikal Anlatım' olan *Kül Kızı*'yla farklı bir performansı izleme fırsatı yakalamış oldu.

Seyyar Sahne'nin *Sevgili Arsız Ölüm/Dirmit* adlı oyunu, festivalin en büyük ilgi gören oyunlarından. Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanından uyarlanan oyunun yönetmeni Seyyar Sahne'nin oyuncularından Hakan Emre Ünal. Ünal, bu sahnelemeyle oyunculuğunun yanına yönetmen kimliğini de eklemiş oluyor. Dirmit rolünü üstlenen Nezaket Erden, Seyyar Sahne'nin bu tek kişilik gösterisinin yeni oyuncusu. Seyyar Sahne, Tiyatro Medresesi'nde gerçekleşen "Tek Kişilik Oyunlar Festivali"nin de düzenleyicisi. Bu tek kişilik oyunda, ritmi ve müziği olan bir dil ve masalsi bir anlatımla kocaman bir hayal dünyası canlandırılıyor. İstanbul'dan gelen Krops Tiyatro, METİD bünyesindeki Tiyatro Agon'un da sahnelediği oyunlardan olan *Hiç Kimsenin Öyküsü*'nü sahneledi. Hikâyede iki insan bir tren kompartımanında karşılaşırlar. Aynı şehirde yaşadıklarını, hatta komşu olduklarını bu kompartımanda öğrenirler. Farklı



lkelerden çıkmış herhangi iki kişidir onlar. Belki de oyunun adındaki gibi hiç kimse.

Festivale Eskişehir'den katılan Oyun İşleri'nin, *Tefeci* adlı oyunu Mersin ve Silifke olmak üzere iki farklı mekânda sahneledi. William Shakespeare'in *Venedik Taciri* oyununun bir uyarlaması olan tek perde ve elli dakikalık oyunda Yahudi tefeci Shylock, zyıllardır bilinen oyun metnini tek kişinin sorgulamasına dayandırıyor.

Festivalin açılışında yapılan, 'Tiyatroyu unutursak hayati, insanı ve insanca olanı unuturuz' vurgusu kapanışta da yinelendi. Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nun sahnelediği *Muhsin Bey'in Son Hamlet'i* adlı oyunla festivalin kapanışı yapıldı. Türk tiyatrosunun Osmanlı'dan Cumhuriyet'e dönüşüm sürecinin anlatıldığı oyunda Ermeni tiyatroculardan, kadının sahne mücadelesine pek çok vurgu yapılıyor.

Festivalde atölye çalışmaları da yoğun bir katılımla gerçekleştirildi. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nden festivale konuk olan Derman Atik liderliğindeki Takım Oyuncululuğu Atölye alışması, Tarsus Aratos Kültür Sanatevi'nde yapıldı. 'Stanislavski

Oyunculuk Atölyesi' ile festivale katılan ve aynı zamanda dernek yesi Nihat apar da Tiyatro Agon'un küçük sahnesinde beş saat süren çalışmasını gerçekleştirdi. Birol Tezcan ve Zana Kılıç yönetiminde  gün süren 'Tiyatro Yazarlığı' atölyesi Kültürhane'de; Mutlu Polat'ın yönetiminde, 'Ses, Beden, Nefes, Tai Che' atölyesini Tiyatro Agon Küçük Sahne'de düzenlendi.

TAKSAV ULUSLARARASI ANKARA TİYATRO FESTİVALİ

22. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali, 24 Kasım-04 Aralık 2017 tarihleri arasında gerekleğen 3' yurt dışı olmak üzere toplam 42 oyun, 3 atölye çalışması ve bir konferans ile tiyatroseverlerle buluştu.

Açılış gecesini, İbrahim Yazıcı ve Berfin Aksu'nun konseriyle başladı. Uzun yıllardır süren festival içinde bir proje oluşturmak düşüncesi, bu yıl amatör tiyatroyu desteklemek adına gerçekleştirildi. Festivalde, ilk defa tiyatro izlemiş Keçiören bölgesinden bir grup kadının oyuncu olarak yer aldığı bir oyun sahnelendi; oyunun yönetmeni

emek ödülü almış olan Kımız Bozkır'dı.

Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Boğaziçi Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Atılım Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi olmak üzere beş üniversite, Maltepe ve Bornova Belediye Tiyatroları, Pembe Kurbağa ve Çizgi Kukla çocuk tiyatroları, Ankara, İstanbul, İzmir, Eskişehir, Mersin, Kayseri ve Bolu'dan özel, amatör tiyatro grupları katıldı.

Festival oyunlarından Semaver Kumpanya'nın yerli bir yazarı destekleyerek *Mağrur Fil Ölülere*'ni repertuarına alması geçtiğimiz sezon heyecan yaratmıştı. Hakan Tabakan'ın yazdığı Volkan Sarıöz'ün yönettiği oyun, 1969 yılının yılbaşı gecesi geriye dönük hesaplaşmaları ele alan ve gizil bir gerilim yaratan yapısıyla akılda kalıcı oldu. Şirin Aktemur'un yazdığı, dramaturjisini yaptığı ve Murat Atak'ın yönettiği Tiyatro TOBAV'ın *Can Kırıkları* oyunu kadınlık hallerini ve oyuncu-balerin-operacı kadınların özel hayatlarından kesitleri trajikomik bir biçimde sundu. San Medya yapımı *Söz*, fiziksel tiyatronun söz ile yoğun ilişki kurduğu bir oyun. Oyuncu Şan Bingöl'ün kırk beş dakika süren tek kişilik performansı, fondaki hipnotize etme algısı oluşturan görsel değişimler ve ışık oyunlarının, içerikte verilen mesajın etkisini düşürmesi nedeniyle oyunun izlenmesini zorlaştırdı. Hayal Perdesi'nin beş yıldır yurt içi ve yurt dışında oynadığı *Şümürz*'ü festivalin klasik oluşturma çabası olarak görülebilir. Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı oyuncularının *Hangi Karını Seçeceksin* oyunu, bir üniversite topluluğunun eğlencenin yanına disiplini koyduğunda ortaya çıkan sağlam sonucu gösteriyor. Festivalin kuruluş amaçlarından amatör tiyatroyu desteklemenin sahne üzerindeki görünümünü ise, Birinci Peron Tiyatro'nun *An Be An* oyunu oluşturdu. Savaş karşıtı söylemin işlendiği oyunda, ekibin söylemini sahneye aktarma konusunda

profesyonel desteğe ihtiyacı olduğu görünüyordu. Maddi imkânları olan ekiplerin bu tür çalışmalarını dikkate alması bu grupların ilerleğinde olumlu bir adım olacaktır.

Celil Toksöz'ün iki gün süren "Hikâye Anlatıcılığı", Kımız Bozkır'ın "Augusto Boal/ Ezilenlerin Tiyatrosu", festivale İran'dan katılan Omid Darvishi'nin "Oyunculuk Atölyesi" adlı atölye çalışmalarını gerçekleştirdi. Nermin Yıldırım ve Ercan Kesal, 'Müzikli Öykü Buluşması Mevsimler' adında bir etkinlik gerçekleştirdi. Festivalde ayrıca oyunculuk, dramaturji, kültürlerarası müzik, performans sanatı gibi farklı başlıkların yer aldığı "Sanatta Kültürlerarası Etkileşim" adlı bir konferans düzenlendi.

Festival komitesi tarafından yapılan bilgilendirmeye göre yüz ellinin üzerinde başvuru olan festivali yaklaşık on iki bin tiyatrosever takip etti.

6. TAKSAV ULUSLARARASI İZMİR TİYATRO FESTİVALİ

"Yaşanılır bir dünya için sanat!" sloganıyla yola çıkan TAKSAV Uluslararası İzmir Tiyatro Festivali, 8-18 Aralık tarihleri arasında 6. kez düzenlendi. Çok kısa bir zaman dilimi içerisinde üçüncü tiyatro festivalini yaşayan İzmirli, sahne tozunu kolay unutacak gibi değil. Ancak bunun olumsuz sonuçları daha sonra hissedildi. Kent insanının -özellikle de öğrencileri düşündüğümüzde- sanata ve tiyatroya ayıracakları bütçeyi kısa bir zaman diliminde tüketmek zorunda kalmaları, katılımcı sayısının beklenen artışı gösterememesine yol açtı. Bu olumsuzluğu 2. Alaitin Erarslan Tiyatro Günleri ve 35. İzmir Tiyatro Günleri'nin ardından üçüncü festivali hazırlayan olarak en çok TAKSAV ekibi yaşadı. Seyirci sayısının düşük olduğunu söyleyemeyiz. Önceki yıllar %80'in üzerindeki doluluk oranı bu yıl da benzer biçimde devam etti. Davetiyeli oyunlar dışındaki

biletli oyunların yoğun ilgi görmesi İzmirli tiyatroseverler adına da sevindirici oldu.

Festivale 4'ü yabancı, 32'si yerli toplam 36 tiyatro grubu katıldı. Festival komitesinin iki aşamalı elemesinden sonra seçilen bu oyunlar, atölye ve söyleşiler kentin farklı bölgesindeki sahnelerde gerçekleştirildi.

Yabancı tiyatro toplulukları, Fransa, İspanya ve iki ayrı grupta Gürcistan'dan seçilmişti. Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Deneysel Tiyatro Komünü, Düş Zamanı Masalları, Ege Sanat Atölyesi, Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğu, İsimless Sahne, İzmir Performans Sahnesi ve Kibele Tiyatro topluluğu ile İzmir Devlet Tiyatrosu festivalde İzmir'i temsil eden tiyatrolardı.

İspanyol Altın Çağ tiyatrosunun önemli isimlerinden Aristoteles ve Horatius'un klasik oyun mantığına karşı çıkararak kendi dramaturji anlayışı doğrultusunda "Yeni Sanat" adını verdiği tekniği kullanan Lope de Vega'nın *Çılgın Dünya* oyununu sahneleyen İzmir Devlet Tiyatrosu, yönetmen Barış Erdenk ile akılda kalıcı bir sahneleme sundu İzmirli'lere. Bütün komedi yazarları delidir diyen Vega, seyirciyi de bir buçuk saat boyunca o ortama dahil ediyor. San Medya yapımı, fiziksel tiyatronun söz ile yoğun ilişki kurduğu *Söz* adlı oyunda, oyuncu Şan Bingöl'ün kırk beş dakika süren tek kişilik performansı ayakta alkışlandı. B Planı'nın ödüllü oyunu *İstila*, tek bir isimle (Abdülkasem) onun oluşturduğu belirsiz kişilik ve sosyal ortam ilişkileri üzerine bir kimlik sorunu oluşturan, sağlam bir metne sahip bir çalışmaydı; festivalin en çok beğenilen oyunlarından biri oldu. Festival oyunlarından Semaver Kumpanya'nın yerli bir yazarı destekleyerek *Mağrur Fil Ölüleri*'ni repertuvarına alması geçtiğimiz sezon heyecan yaratmıştı. Hakan Tabakan'ın yazdığı Volkan Sarıöz'ün yönettiği oyun, 1969 yılının yılbaşı gecesi geriye dönük hesaplaşmaları ele alan ve gizil bir gerilim yaratan yapısıyla

akılda kalıcı oldu. *Tu Me Fais Tourner La Tete (Başımı Döndürüyorsun)*- oyunu tiyatro sahnesinde uçuşan imgeler haline gelen, kimi zaman da akrobatik hareketlerin ön plana geçtiği bir Fransız gösterisiydi.

Festival kapsamında İzmir'deki farklı mekânlarda sahnelenecek bu oyunların yanı sıra tiyatroseverler, tiyatrocular ve öğrencilerin yararlanacağı ücretsiz söyleşi ve atölye çalışmaları ile kısa oyun yarışması da gerçekleştirildi. Festival kapsamında düzenlenen 3. Kısa Oyun Yarışması Seçici Kurulu tarafından yapılan açıklamaya göre, Anı Özbiniçi'nin yazdığı *Mrs. Pink* adlı oyun oy çokluğuyla en iyi oyun ödülüne değer görüldü.

Hollanda'da tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğu yapan Celil Toksöz tarafından verilen son zamanların yaygın bir oyunculuk tekniği olan 'Hikâye Anlatımı' başlıklı atölye ile Serenay Oğuz tarafından 'Performans Tasarımı' ve 'Kontakt Doğaçlama' atölyesi düzenlendi. Yazar Vecdi Sayar ve Oyuncu-Yönetmen Orhan Alkaya'nın katıldıkları "Direnen Sanat" söyleşisi de gerçekleştirildi. Orhan Alkaya ayrıca İstanbul Tabip Odası'na bağlı hekim ve akademisyenlerden oluşan kadroyla *Timsah* adlı okuma tiyatrosunu gerçekleştirdi.

Son sözü Goethe'ye bırakan TAKSAV üyeleri temanın altını çizerek festivali bitirdi.

"Cesaret; deha, güç ve büyüğü de içinde saklar... Şimdi, başlayın..."

İZMİRLİ TİYATROSEVERLERİN BEKLENTİLERİ

Karşıyaka ve Bornova'daki Devlet Tiyatrosu Sahnelerinin kısa sürede tamamlanması.

Kentte düzenlenen tiyatro festivallerinin bir program dahilinde yapılması.

Yüksek öğrenci potansiyeline sahip olan Buca'da yeni bir tiyatro sahnesi açılması.



Silifke'de *Kıyamet*

EZGİ GİZEM GÜLÜMSER

Mersin Büyükşehir Belediyesi'nin bu yıl 4.'sünü düzenlediği Türk Dünyası Tiyatro Günleri gerçekleşti. Programa katılan ülkeler: Azerbaycan, Türkmenistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Gagauzya, İran, Tataristan, Türkiye, Kırgızistan, Irak ve Suriye olup festival 24 Nisan-30 Nisan arasında gerçekleşti.

Cengiz Aytmatov'un yazdığı *Kıyamet* isimli, ülkemizde de *Dişi Kurdun Rüyası* olarak basılan roman, Silifke'de Silifke Belediyesi Kültür Merkezi'nde seyirci ile buluştu. Barzu Abdurrazokov'un uyarladığı ve yönettiği, Kırgızistan Devlet Gençlik Uchur Tiyatrosu'nun sahnelediği oyunda, yönetmen hikâye anlatıcılığına yakın bir yol seçerek, ekipteki on iki oyuncusunu da "anlatıcı" olarak konumlandırmış. Kader, aile olmak, iftira, anne olmak, kıskançlık, açgözlülük, merhamet, iyi niyet gibi kavramlar seyirciye açık biçim ile anlatılıyor. Oyunun broşüründe: "İnsanlar kaderi ararlar, kaderi insanları arar," yazıyor ve seyirciler de kader ve insanın buluşmasına tanık oluyor.

Oyun on iki oyuncunun da ellerinde birer mum ile seyircilerin arasından geçip sıra sıra sahneye dizilmeleri ile başlıyor. Hepsisi kum renginde pantolon, ceket ve boyun bağı kullanıyor. Girişte açılış niteliğinde kullanılan Kırgız müziğinin sesi kısıldığında ise içlerinden biri anlatıcı olarak oyunu açıyor. Oyundaki her oyuncu, hem zaman zaman oyun kişisi oluyor hem de olayları anlatan anlatıcı konumunda yer alıyorlar. Karısını sevmeyip döven çoban Bazarbay, bir gün yörelerine altın bulma

amacıyla gelen jeologlara dağda yol gösterir ve çadırlarını kurmalarına yardım eder. İçkiye çok düşkün olan Bazarbay, jeologların hediye ettiği bir şişe viskiyi alır ve atının üstünde sarhoş olur. Evine dönme isteği içerisindeyken anne ve babaları onlara yiyecek aramaya giden kurt eniklerinin sesini duyar. Enikleri heybesine attığı gibi köyüne döner. Anne kurt Akbar ve baba kurt Taşçaynar Bazarbay'ın peşine düşmüştür. Bazarbay, kendisi gibi çoban olan Boston'un evine sığınır. Orada Boston'un eşini çok beğenir ve zaten başarılı olduğu için kıskandığı Boston'u bir kez daha kıskanır. Orada soluklandıktan sonra çıkıp kendi evine kaçar. Boston, yavru kurtların çalınma haberini alır ve Bazarbay'a onları bırakması için yalvarır. Satın almayı dahi teklif eder ki anne ve baba kurt evinin önünden gidebilsinler. Bazarbay yavruları Boston'a satmayı kabul etmez ve başkalarına satar. Ancak dişi kurt Akbar ve eşi Taşçaynar, yavrularının oraya girdiğini gördükleri için Boston'un evinin önünde acı ağlar ve ulurlar. Aradan zaman geçer... Bazarbay, Boston'a kinlenir: Onun kendisinden yaşlı olmasına rağmen genç görünmesine, yaptığı ikinci evlilikteki eşinin güzelliğine, topluluklarında saygın bir yeri olmasını sindiremez ve hakkında iftiralara başlar. Yeni eşinin ilk eşini kasıtlı olarak öldürdüğü yalanını anlatmaya başlar herkese. Aradan zaman geçer ancak kurtlar Boston'un evinin önünden hiç ayrılmazlar. Üstelik artık saldırganlaşıp insanları da korkutmaya başlamışlardır. Bir gün dişi kurt Akbar, Börü Ana'ya yakarır. Ona, yavrularına tekrar kavuşmak ve onları



92

emzirebilmek için yalvarır, ağlar. Bu ağlamalara dayanamayan Boston elinde bir buçuk yaşındaki çocuğuyla çıkar ve onu kurda verir. Kurt yavrularının kendisinde olmadığını, tek hatalarının Bazarbay geldiğinde kapıdan içeriye almak olduğunu, yavrularına kavuşmasını çok istediğini söyler. Kurt bebeği koklar, yalar, meme verir ancak bebek memeyi almaz ve Akbar, bebeği kaçıırır. Boston, oğlunu geri ister. Durmayan anne kurdu vurur ve yanlışlıkla kendi oğlunu da. Bu sinirle gider ve bu kaderi ona yaşatan Bazarbay'ı da vurur. Kendisi de yaşamak ve ölmek arasında sıkışıp kalmıştır...

Boş, dekorsuz sahnelenen oyunda arka duvarda üç hayvan kuru kafası asılı. Bunlar da hem yaşadıkları coğrafyaya bir gönderme hem de oyun boyunca ölen üç karakteri: Dış kurt Akbar'ı, Boston'un bir buçuk yaşındaki oğlunu ve tüm bu sıkıntıları başlatıp yavru kurtları çalan Bazarbay'ı simgeliyor. Boş sahneyi tamamlamak, yorumlamak ise seyirciyi bırakılıyor. Olayların geçtiği yerlerin isimlerini öğreniyoruz oyuncuların: çadır, dağ, deniz kenarı, kurt yuvası gibi... Anne kurt Akbar'ı

oynayan oyuncuya ise yapılan abartılı siyah göz makyajı ile baba kurdu oynayan oyuncunun kaşları çok kalın boyanmış. Kalan diğer oyunculara ise makyaj yok.

Hayatta her canlının değerli olduğunu, hayvanların da insanlar gibi yavrularına sevgi ile bağlı olduklarını, iftira atmanın çok kolay ancak iftiradan aklanmanın neredeyse imkânsız olduğunu anlatan oyun, tek perde ve yaklaşık iki saat sürüyor. Oyunda Bazarbay, içkici, ne dediğini bilmeyen, kıskançlık içinde yaşayan ve etrafa zarar veren, devamlı sarhoş gezen ve doğaya saygı duymayan biri olarak çizilirken; Boston, etrafına duyarlı, sakin konuşan, kendi mesleğindekiyle yardım etmeyi bir borç bilen kişi olarak çizilmiş. Yönetmen Abdurrazakov, oyuncularını at koşma, kalabalık köylü halk, kurt sürüsü uluması gibi sahnelerde birlikte bir düzen içinde hareket ettirirken kalan tablolarında oyuncuların sahne kenarında anlatı sıralarının beklemesini tercih etmiş. Mumlar, oyun bitene kadar yanmaya devam ediyor ve hem ateş başında anlatılan hikâyelere bir gönderme hem de yazılan kaderin insanları mum gibi tükettiğine işaret ediyor. Aynı zamanda oyun bittiğinde mumlar da sönmüş oluyor. Epizodlar halinde uyarlanan metinde duruma ait şarkılar da yazılmış; aralarda oyuncular bu kısa şarkıları söylüyorlar. Böylece oyun ilerlerken hikâyeye es veriliyor. Her oyuncunun boynuna attığı boyun bağları ise bazen toplanıp bebek, bazen kırbaç, bazen de açılıp oyun kişilerinin üstüne örtülerek ölümü simgeliyor.

Yazarın doğaya verdiği önem, diğer eserlerinde olduğu gibi bu oyunda da vurgulanıyor. İnsanların doğaya verdikleri zararın her zaman sonucu olduğuna işaret ediyor. Kırgız Edebiyatı denilince akla ilk gelen Aytmatov'un 90. doğum gününde *Kıyamet* isimli öyküsünü sahnelemeyi seçen ve ülkemize getiren Kırgızistan Devlet Gençlik Uchur Tiyatrosu, çalışmalarına Kırgızistan'da devam ediyor.



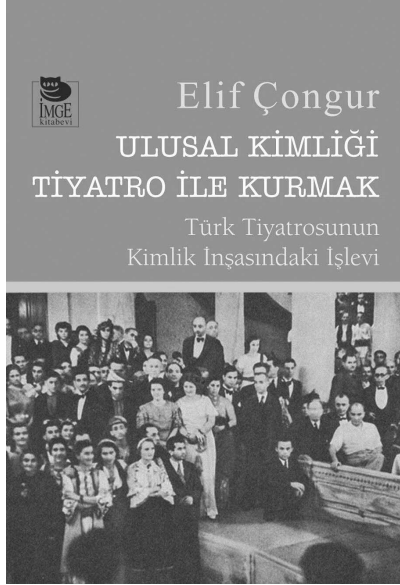
Tiyatro ile Bir Ulus Yaratmak

MERVE GÜLŞAH AKGÜN

Tiyatro, tarihi boyunca pek çok amaç için araç olarak kullanılan, kimi zaman mevcut düzeni yıkmak için, kimi zaman da politik çevreler tarafından düzeni sürdürmesi için araçsallaştırılan bir sanat olmuştur. Şüphesiz ki tiyatronun kitlelere ulaşmada en elverişli sanat dallarından biri olması, insanın tüm duyularına hitap edip bir fikri “şimdi ve burada” iletmesi bunun nedenidir. İşte bu işlevi dolayısıyla tiyatro, Cumhuriyet’in

kuruluş yıllarında da halkın politik bilincini istenen yönde geliştirmek adına bir araç olarak kullanılmıştır. DTCF Tiyatro Bölümü hocalarından Elif Çongur, kitabında bu araçsallaştırmanın izini sürüp sıra dışı bir dönemde yapılan sıra dışı çalışmaları okuyucuyla buluşturuyor.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nden 686 sayılı KHK ile ihraç edilen Elif Çongur, İmge Kitabevi Yayınları’ndan çıkan, *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi* kitabında, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında sanatın ve tiyatronun araçsallaştırılmasının izini sürüyor. Kitapta bir ülkenin kuruluş döneminin sancularına,



bu sancılardan kurtulmak için izlenen yolda harcanan olağanüstü çabaya, bu çaba içinde tiyatronun neden ve nasıl araçsallaştırıldığına değiniliyor.

Kitapta değinildiği üzere, Osmanlı İmparatorluğu’nda yeşeren milliyetçi fikirlerin temelleri üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, kurucu parti CHP’nin milliyetçi ideolojisini halka benimsetmek için ekonomik, sosyal ve kültürel alanda birçok çalışma yapmıştır. Sanat, modern bir ulus devlet yaratmak ve

halktan bir “Türk ulusu” oluşturmak adına eşi bulunmaz bir araç olarak görülmüştür. Görsel ve işitsel bir sanat olarak en kolay etkiyi yaratabilecek olan tiyatro, hükümetin ve partinin ideolojisini yaymakta kullandığı önemli araçlardan biri haline gelmiştir.

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında tiyatro, devlet eliyle örgütlenmiş, halkın her alanda ideolojik temelde bilinçlendirilmesini sağlamak için kullanılmıştır. 1932 yılında kurulan Halkevleri, yurdun her alanına ulaşabilecek merkezi bir otoriteyi, kültürel anlamda tiyatro ile taşımıştır. Oyun yazımı, devletin resmi tarih söylemine uygun olarak geliştirilmiştir. Tiyatro, halkı eğitmek ve ulusal bilince yöneltmek adına etkili bir araç olarak görülmüştür.

Osmanlı Devleti yıkılmış; farklı din, dil, ırka sahip birçok topluluğun bir arada yaşadığı imparatorluk dağılmış; Anadolu'da yeni bir devlet kurulmuştur. Bu devletin hedefi de Batı'nın muasır medeniyetler seviyesine ulaşmaktır. Bunun için elinde olan tüm imkânları seferber etmiştir devlet. Ulus devlet olmanın tüm gereklilikleri karşılanmaya çalışılmıştır. Devletin elindeki en büyük araç ise genel olarak sanat, özel olarak tiyatrodur.

“Tiyatro, doğuşundan başlayarak, diğer sanat dalları arasında toplumsal olanla en sıkı bağ kuran, dolayısıyla da güçlü bir ifade alanı olarak tanımlanagelen bir sanat dalıdır. Bu tanımın en belirleyici nedeni, tiyatro sanatının insanı eylemi içinde hareketli olarak ele alması, anlamın o anda, sahnede, oyuncu aracılığı ile üretilmesidir. Seyircinin zamanı ile sahnenin zamanının bir ve aynı olmasının yanında, kitle halinde oyunu izleyen seyircinin ‘kamu’ anlamına gelmesi tiyatro sanatının toplumla kurduğu sıkı bağın temel nedenleridir.”

Elif Çongur'un doktora tezinden kitaplaştırılan kapsamlı çalışması, dünya tarihinde tiyatronun bir araç olarak işlevini ve bunun nedenlerini ayrıntılarıyla gözler önüne seriyor. Olağanüstü bir çabanın harcandığı Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında tiyatroya neden bu denli önem verildiğini, birçok çarpıcı ve bugünden bakınca absürt gelen örneklerle açıklıyor. Kitapta tiyatro metinlerinde Atatürk'ün el yazısı ile yaptığı düzeltmelerden tutun da müze çalışmalarına, Halkevlerinin bu süreçteki işlevine kadar dönemin tüm çalışmaları hakkında bilgi veriliyor.

“... Atatürk'ün sanatçılara yaptığı konuşmalardan ikisi, sanatın ulus bilinç oluşturulması, modernleşme projesi ve devrimleri yerleştirmek yolunda araçsallaştırılması bağlamında dikkat çekicidir. Oyunculara yaptığı bir konuşma, ‘Turnelerinize muntazam devam ediniz,’ biçiminde biterken, bir diğeri ‘Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim,’ diye sonlanmıştır.

Mesajlardan biri modernleşme projesinin sanat ayağını Anadolu'da sağlam tutmaya devam etmeleri için sanatçılara yönelirken, ikincisi devlet erkânına bir uyarı niteliği taşır.”

Çongur, kuruluş dönemi oyunlarını “Orta Asya Mit Oyunları: Türk Tiyatrosunda Geleneğin İcadı”, “Çağdaş Uygarlık Düzeyi Oyunları: Türk Tiyatrosunda Türk Modernleşmesi” ve “İç Düşman-Dış Düşman Oyunları: Türk Kimliğinin ‘Ötekileri’” adlı üç başlık altında inceliyor. Bir ulus yaratmak için harcanan muazzam çabayı göz önüne sererken, bir yandan da bu kadar üstüne düşüldüğü bir dönemde Türkiye tiyatrosunun neden gelişmediğini, gözden kaçırılan, üzerinde durulmayan noktanın ne olduğunu açıklıyor. Sanatı ve tiyatroyu bir araç olarak kullanan devletler arasından örneğin Sovyetler'de sanatın kendi değerleri ile gelişmesi de sağlanmışken neden Türkiye'de yalnızca müsamere oyunları denebilecek eserler verilmiştir? Türkiye tiyatrosu bu kadar politik amaçlarla onyıllar geçirmişken neden bir Brecht çıkmamıştır? Çongur'un kitabı, bu soruların yanıtlarını da okuyucunun kafasında cevaplandırıyor.

Dünyada ulus devletlerin ve milliyetçiliğin ortaya çıkışını, Osmanlı'nın ve Türkiye'nin bu süreçte yaşadıklarını ve sanatın, özellikle tiyatronun hem dünya tarihi boyunca hem de milliyetçiliğin benimsetilmesinde nasıl araçsallaştırdığını anlatan *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*, Elif Çongur'un akıcı ve hareketli dili ile bir solukta okunacak bir kitap olmuş. Elif Hoca, tıpkı ders anlatır gibi yazmış kitabını. Yıllarca edindiği deneyimi ve doğallığı kitabının diline de yansıtmış.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarını anlamak, devletin kuruluşundan bugüne geçirilen yüz yıla yakın zamanın toplumsal yapısını daha iyi analiz etmek, bugün siyasetin ve sanatın geldiği noktayı anlamak için, Çongur'un kitabı bu alanda yapılan çalışmalar arasında özel bir yer tutuyor.



Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine

MERAL HARMANCI

Her şey gibi tiyatro da tarih içinde değişti. Eskiden yazılı metne bağlı kalan klasik bir sahneleme biçimi vardı ki bu biçim de zaman içinde kendini yeniliyor ve sahnelemelere yeni öğeler katılıyordu. Ancak tiyatro artık yönetmeni, oyuncu performansı, sahne tasarımı, ışık, ses kullanımı ve anlatım diliyle çok daha komplike bir sanat dalı. Üstelik, günümüzde metinsiz oynanan, sadece oyuncu performansına dayanan sahnelemeler var. Bununla birlikte, modern teknolojinin geldiği nokta da, tüm sanat dallarının çok daha kolay etkileşim haline girmesine olanak sağlıyor. Ancak bu durum tiyatro alımlayanlarını da etkiliyor. Günümüz izleyicisi de artık sadece klasik anlamda bir oyunla karşı karşıya değil; karşısında çok katmanlı, değişmiş, belki yeni bir metne dönüşmüş başka bir sahneleme var. İşte bu sahnelemeleri alımlayabilmek için Zehra İpşiroğlu'nun *Habitus*

Yayımları'ndan çıkan *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama* adlı çalışmasını okumak oldukça faydalı olabilir.



Zehra İpşiroğlu bu çalışmasında daha önce izlemiş olduğu sahnelemeleri ele alarak bunları beş ara başlıkta sınıflandırıp değerlendiriyor. Elbette her sahneleme kendine özgü bir dil ve biçim geliştirecektir ve bu da alımlama sürecini etkileyecektir. Ancak yine de tiyatro izleyicisine yardımcı olabilecek bazı başlıklarla, farklı sahnelemelerin nasıl ele alınabileceğine dair fikir veriyor bu çalışma. Aynı zamanda tüm başlıklar çeşitli sahneleme örnekleriyle açıklandığı için bu sahnelemelerle alakalı

bilgi de edinmiş oluyoruz; ya da sahnelemeleri daha önce gören okuyucu için bahsi geçen oyunları hem bir hatırlama, hem de, bir de Zehra İpşiroğlu'nun gözünden alımlama boyutlarıyla ele almayı mümkün kılıyor.

“Yorumlama”, “Uyarlama”, “Gönderme”, “Yeni Bir Metin Kurgulama” ve “Sözün Geri Plana İtildiği Oyunlar” çalışmanın bölümlerini oluşturuyor. Her bir başlık, farklı oyun metinlerinin çeşitli sahnelemelerini ele alıyor. Böylece çalışma oldukça renkli bir nitelik kazanıyor. Kitabı oluşturan bu beş bölüm, seçilen oyunların metin/ileti ve sahneleme ilişkisi üzerinden nasıl alımlandığına bağlı olarak oluşturulmuş.

İlk bölüm, “Yorulama”, temel olarak oyun metninin nasıl ele alındığıyla ilgileniyor. Bunu işlerken de *Tiyatrocu*, *Hayaletler*, *Aymazoğlu ve Kundakçılar*, *Kont Öderland*, *Danton’un Ölümü* ve *Vişne Bahçesi* oyunlarının çeşitli gruplar tarafından sahnelenmelerini değerlendiriyor.

İkinci bölüm ise kaynak olarak bir oyun metnine dayanan ancak ondan tamamen uzaklaşıp kopan sahnelemeleri içeriyor.

Bu sebeple de bu oyunlar için “uyarlama” başlığı seçilmiş. Bu başlıkta incelenen sahnelemeler: *Kaspar*, *Bir Düş Oyunu*, *Kral Lear* (L. King of Pain) ve *Medea*.

“Gönderme” başlıklı bölüm ise çoğunlukla birbirleriyle ilişkisiz farklı oyunların bir arada ele alındığı kolaj çalışmalarla alakalı. Bu başlıkla kast edilen, yeni bir sahneleme oluştururken, başka metin ya da metinlere göndermede bulunan oyunlar. Bu tür oyunlara örnek olarak *Macbeth* *Frag.unsex me here* adlı oyun seçilmiş.

“Yeni bir metin kurgulama” adlı bölümde de farklı kaynaklardan yararlanılarak ortaya konan sahnelemeler yer alıyor. Dolayısıyla sadece metinler-arası değil disiplinler-arası bir etkileşimin de açık olarak hissedilebileceği sahnelemeler. Bu başlık için *Birtakım Azizlikler*, *Ben Bertolt Brecht*, *Grimm Kardeşler*, *Sivas 93*, *Verdi Requiem*, ve *Cadaqués* oyunlarına yer verilmiş.

Son bölümde de, oyuncu performansının esas alındığı sahnelemelere dair “sözün geri plana itildiği oyunlar” başlığı mevcut. Özellikle

dans ve müzik kullanımının ağırlıkta olduğu bu tür sahnelemeler çoğunlukla doğaçlamaya dayanıyor. Bu başlık için de *Vatana Öfke*, *Enfant*, *Küçük Kara Balık*, Danimarka – Türkiye ortak yapımı olan *Fil* adlı oyun ve müzik-tiyatrosu olarak nitelendirilebilen *Kaderin Gücü* adlı opera irdelenmiş.

Bir diğer yanı sıra da bu kitap aslında yazarın izlediği oyunlara dair değerlendirme yazılarından oluşuyor diyebiliriz. Yazar çok farklı sahnelemeleri bir araya getirmeye çalışmış. Bu nedenle de önceliği Almanca konuşulan ülkelerde izlediği oyunlara vermiş. Ancak bu oyunları izlememiş olan okuyucular için okuma sürecini kolaylaştırmak adına, herkes tarafından çokça bilinen klasik metinleri ya da en azından Türkçeye çevrilmiş olanları tercih etmiş. Bu tercih de, gerçekten sahnelemeyi hiç görmemiş olan okuyucunun işini kolaylaştırıyor.

Çalışmanın sonuna Zehra İpşiroğlu’nun annesi Nazan İpşiroğlu’yla yapmış olduğu bir de söyleşi eklenmiş. Söyleşi, “Tiyatroda Disiplinler Arası Etkileşim” başlığı altında sunuluyor. Tiyatro sanatının çok katmanlı yapısı, tiyatronun disiplinler arası etkileşimi bire bir yapısında barındırdığını gösteriyor. Söyleşi de, pek çok şeyin iç içe geçtiği günümüzde, çeşitli sahneleme örneklerine değinilerek tiyatronun farklı sanat dallarıyla benzerliği ya da ayrımları üzerinde duruluyor. Dolayısıyla, bu da okuyucunun görme biçimine yeni bir boyut kazandırıp alımlama yetisini zenginleştirebilir.

Daha iyi bir tiyatro izleyicisi olmak, sahne yorumlamayı geliştirmek isteyen herkesin rahatlıkla faydalanabileceği bir kitap. Yine kitapta değerlendirilen metin sahnelemeleri, bu oyunlarla ilgili araştırma yapan gençler için son derece renkli bir kaynakça. Tüm tiyatroseverlerin ilgiyle okuyacağını düşündüğümüz bu çalışma için yazarı tekrar tebrik etmek gerek.

