

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN — 4

Selanik Aristoteles Tiyatrosu'ndan Arslanköy Kadınlar Tiyatrosu'na

ZEHRA İPŞİROĞLU — 6

Diyaloglar

ÜMİT DENİZER - TURGUT DENİZER — 11

Kosovalı Peer Gynt İçin Yeni Bir Hayat Mümkün mü?

EYLEM EJDER — 18

Bir Şarkının Hayaleti: *Nihayet Makamı*

İBRAHİM ALP OKUR — 23

Küskün Yüreklerin Türküsü Üzerine

FEMİNİST ÇABA — 27

Derdimiz, Görünmez Edileni Yeniden Görünür Kılmak

METİN BALAY — 38

İstanbul'un Yeni 'Açık' Sahnesi, Sanayi Mahallesinde!

TİJEN SAVAŞKAN — 41

İstanbul'dan Thalheimer Geçti

HASİBE KALKAN — 46

Can'ın Kaderle İmtihanı

HANDAN SALTA — 49

Unutmak Yok Olmaktır

İBRAHİM ALP OKUR — 52

Bir Göç ve Kadın Hikâyesi *Lena, Leyla ve Diğerleri*

EMİNE HAMALI — 55

Tiyatro BeReZe: "*Macbeth / iki kişilik kâbus'tan bize kalanlar*"

ELİF TEMUÇİN — 58

TEB OYUN

SAYI 40, KIŞ 2019

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

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Tijen Savaşkan

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ YARDIMCISI
Eylem Ejder

YAYIN KURULU

Metin Boran
Ragıp Ertuğrul
Bekir Haleva
Zehra İpşiroğlu
Özdemir Nutku
Handan Salta
Özlem Hemiş
Esen Çamurdan
Nihal Kuyumcu
Tijen Savaşkan
Eylem Ejder

TASARIM

İbrahim Kaçtıoğlu
KAPAK FOTOĞRAFI
Baluba Topluluğu'nun
kullandığı mask.
(Kongo)
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

Köy Seyirlik Oyunları ve Günümüzden Bir Örnek

TUBA AKSU ŞENER – 65

Küçük Kara Balık ve Yeni Dünyaların Keşfi

NIHAL KUYUMCU – 71

23. Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali

TİJEN SAVAŞKAN – 74

23. Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'nin Ardından

BANU ÇAKMAK – 76

Düşündüren ve Mutluluk Veren İki Oyun: *Ben Sinbad ve Bahçe*

TÜLAY YILDIZ AKGÜL – 79

22. İstanbul Tiyatro Festivali ve Eleştiri Atölyesi

HASİBE KALKAN – 84

Eleştiri Atölyesinden Örnekler

NALÂN ÖZÜBEK – 85

İsrail'deki 70 Yıllık “*Tiyatro Mucizesi*”

ROBERT SCHILD – 95

Yalınlık... Birinci Değeri Demokrasi ise Önkoşulu Tiyatronun

ESEN ÖZMAN – 99

Yaşamda ve Sahnede Devleşti

AYŞEGÜL YÜKSEL – 107

Hasan Anamur Özlemle Anıldı! – 109

Eğitimde Yaratıcı Drama

NIHAL KUYUMCU – 110

TEB, 2018-2019 Dönemi IATC Yönetiminde

RAGIP ERTUĞRUL – 111

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: teboyndergi@gmail.com
www.tiyatrolestirmenleribirligi.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
teboyndergi@gmail.com adresine iletebilirsiniz.

Merhaba

TIJEN SAVAŞKAN

4 **B**undan 10 yıl önce sevgili Hasan Anamur'la birlikte Tiyatro Eleştirmenler Birliği'nin dergisi olarak Mitos Boyut Yayınları'ndan çıkarmaya karar verdiğimiz Oyun dergisi, TEB Oyun olarak 40. sayısına ulaştı. Ancak umutla ve sevinçle beklediğimiz bu 10. yıl ne yazık ki Hasan Anamur'un 1. ölüm yılına denk geldi. Bir yandan bu yıllara ulaşmanın sevinci diğer yandan Hasan Anamur'suz geçen bu yıl tüm dergi ekibimize hüznün verirken, maddi ve manevi yoksunluklara karşın dergiyi devam ettirebilme gücümüz bize umut veriyor. Sevgili Sorumlu Yazı işleri Müdürümüzü Yıldız Teknik Üniversitesi'nde ailesi, meslektaşları ve tüm sevenleriyle birlikte andık ve onu dergimizi yaşatarak sonsuzlaştıracağımıza bir kez daha söz verdik.

Bu sayımızda öncelikle yeni bir eleştiri modeli deniyoruz. *Küskün Yüreklerin Türküsü* Cumartesi Anneleri'yle ilgili yazılan ilk oyun. Bu bağlamıyla tiyatro dünyamız için özel bir anlamı ve önemi var. Bizler de bu oyun için dört kişinin fikirlerini paylaştığı ve tartıştığı bir platform oluşturarak kolektif bir eleştiri modeli denedik. Sonrasındaysa bu tartışmayı oyunun yazarı Metin Balay'a göndererek ondan da görüş aldık ve Bu metni de tartışmanın sonuna ekledik. Böyle önemli bir konunun sahneye aktarılma sürecinin

farklı bir çalışmayı hak ettiğini düşünerek, Zehra İpşiroğlu, Eylem Ejder, Handan Salta, ben(Feminist Çaba) ve Metin Balay'ın katkısıyla gerçekleşen bu çalışmanın gelecek sayılarda da tekrarlanabileceğini umuyoruz.

Zehra İpşiroğlu Stutgart Tribühne'nin bu yıl 14. sü düzenlenen Avrupa Buluşması'nı bizlerle paylaştı. Yerleşik festivallere alternatif, yapıcı ve sanat için sanattan çok uzak olan tiyatro örneklerini sunma iddiası taşıyan bu festivalde bizden de Aslanköy Kadınlar Tiyatrosu davet edilmiş.Yerleşik söylemlere başkaldıran ya da kültür endüstrisinin dayattığı modellerin olmadığı bu festivali ilgiyle okuyacağınızı düşünüyoruz.

Dergimizin 10. yılı için bir armağan olarak düşünülebilecek bir Diyalog'umuz var. Ümit ve Turgut Denizer kardeşler tiyatronun sanatsal bir iletişim olduğundan yola çıkarak ve diyalogun iletişimin ilk adımı olduğunu düşünerek bizi geçmişten günümüze anlamlı bir tiyatro yolculuğa çıkarıyor ve farklı bir "diyalog" önerisiyle sayfalarımızda yer alıyorlar. Kendilerine teşekkür ediyor ve bu diyalogun okuyucumuzla da devam etmesini diliyoruz.

Hasibe Kalkan Berliner Ensemble'in ilginç yönetmeni Talheimer'a ve onun farklı yorumlarına odaklanan bir incelemeyle sayfalarımıza konuk oluyor 2017'de İKSV'nin

programında olmasına karşın III. Richard'la ülkemize gelmeyen ancak daha sonra DASDAS Tiyatro ve Goethe Enstitüsü işbirliğiyle küçük bir azınlığa ulaşabilen *Kafkas Tebeşir Dairesi* yorumunun da yer aldığı bu yazıyı ilgiyle okuyacağımızı düşünüyoruz.

Eleştiri yazılarımıza gelince D.T'nin yeni oyunu *Kosovalı Peer Gynt* Eylem Ejder, Kumbaracı50 yapımı *Nihayet Makamı* ve Yersiz Kumpanya'nın *Unutulan*'ı İbrahim Alp Okur, BB'T'de üç sezon oynadıktan sonra bu kez farklı bir yorumla Sivas D.T tarafından sahnelenen *Leyla, Lena ve Diğerleri* Emine Hamalı tarafından değerlendirildi. Tiyatro Bam yapımı *Kader Can* ise yine farklı bir eleştiri modeliyle Handan Salta'nın hayali sıradan seyirci olarak kurguladığı karakterinin kendisiyle diyalogu biçiminde yer alıyor.

İstanbul'un her yerine yayılan küçüklü büyüklü tiyatro mekanlarına biri daha eklendi. Ancak diğerlerinden farklı olarak bir yerleşim merkezinde değil de emeğin üretici, plazaların tüketici dinamiğinin ve stresinin tam ortasında Sanayi Mahallesinde. Kültürel Performing Arts hayalinin başından beri içinde olan sanat yönetmeni Yağmur Yağmur'la Kültürel'ı konuştuk. Eski işyerini bir tiyatroya dönüştürme kararı alan ve 2.5 yıllık bir maddi ve manevi emeğin karşılığını alan Yakup Almelek de kendi kısa hikayesiyle bu söyleşiye katkıda bulundu.

Geleneksel tiyatromuzdan yola çıkan örnekler ve esinlenmeler maalesef artık çok az. Adana D.T bu yıl köy seyirlik oyunlarından yola çıkarak *Düğün ya da Davul*'u yorumlamış. Tuba Aksu Şener köy seyirlik oyunları ile ilgili genel bilgileri de içeren ve okuyucunun hafızasını tazeleyen bir incelemeyle *Düğün ya da Davul* yorumunu bizlerle paylaşıyor.

Bu sayıda Yunanistan ve İsrail Tiyatrosu'ndan esintilerle iki izlenim yazımız var. İlki Esen Özman ikincisi de Robert Shield'in kaleminden hem komşudaki hem de Ortadoğu karmaşasının merkezindeki

bu iki farklı ülkenin tiyatro dünyasına yolculuğun ilginç olacağını düşünüyoruz.

Bir süredir dergimizde deneyimlerini kendi sözcükleriyle anlatmalarına olanak tanıyan bir kurgu aracılığıyla, özellikle genç ama nitelikli kategorisinde değerlendirilebilecek tiyatro gruplarına yer veriyoruz. Bu sayımızın konuğu Tiyatro BeReZe, *Macbeth*, *İki Kişilik Kâbus* yorumundan yola çıkarak okuru da kendi üretim süreçlerine tanıklık edebilmesi için aralarında sıcak bir söyleşi gerçekleştirdiler.

Bu yıl 22.si düzenlenen İKSV Uluslararası Tiyatro Festivali'ne birliğimiz de yan etkinlik olarak bir eleştiri atölyesiyle katıldı. Geçen sene olduğu gibi bu yıl da atölye Almanya'dan gelen Christine Wahl tarafından gerçekleştirildi. Katılımcıların oyun eleştirilerinden bazılarını sizlerle paylaşıyoruz.

Çocuk Tiyatrosuna gelince, 22-28 Ekim tarihleri arasında gerçekleşen 23. Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'ni benim giriş yazımdan sonra Banu Çakmak bir eleştiri yazısıyla, Tülay Yıldız Akgül ise *Ben Simbat* oyununu değerlendirdiği incelemesi ve festivale paralel olarak izlediği Nilüfer Belediyesi yapımı *Bahçe*'den de söz ediyor. Bu başlıktaki ikinci yazımız Nihal Kuyumcu tarafından kaleme alınan *Küçük Kara Balık* adlı oyun eleştirisi. Nihal Kuyumcu yine çocuklar için çok önemli bir alanı, Ömer Adıgüzel'in kaleme aldığı *Eğitimde Yaratıcı Drama* kitabını tanıtarak da bu sayımıza katkıda bulunuyor.

Dergimizi yayına hazırlarken Tiyatromuzun köşe taşlarından birinin acı kaybıyla sarsıldık. Gülriz Sururi sessizce aramızdan ayrıldı. Gelecek sayımızda onun tiyatromuza katkılarını daha ayrıntılı biçimde anlatacağız. Şimdilik Ayşegül Yüksel'in kaleminden onu saygıyla ve sevgiyle anıyoruz.

Bir de güzel haberimiz var. Birliğimiz 2018-2019 döneminde IATC Yönetiminde.

Gelecek sayıda yine zengin bir içerikle buluşmak üzere.

Selanik Aristoteles Tiyatrosu'ndan Arslanköy Kadınlar Tiyatrosu'na

ZEHRA İPŞİROĞLU

6 **S**tuttgart Tribühne'nin 14. Avrupa Buluşması'ndayız. Tribühne'nin kurucusu tiyatro oyuncusu ve yönetmen Edith Körber'in tasarladığı bu festival kültür endüstrisinin dayattığı yerleşik festivallere yapıcı bir alternatif sunuyor. Festivalin amacı sanat için sanattan çok uzak bir tiyatro anlayışını savunması. "Öyle bir dönemde yaşıyoruz ki," diyor Edith, "İnsanların onları özendirici, güçlendirici olumlu örneklerle her şeyden çok ihtiyaçları var". Festivalin ilk günlerinde izlediğim oyunlardan, özellikle de Edith'in her işe koşan aşırı enerjik, aynı zamanda sıcak ve insancıl kişiliğinden çok etkilendim.

YUNANİSTAN'I AFİYETLE YİYORUZ

Sahnede elinde neredeyse insan büyüklüğünde dev bir makasla oradan oraya koşarak "Yabancılar dışarı," diye bağırarak bir adam. Kocaman bir Yunanistan haritasını bin bir parçaya bölerek yiyip yutmaları için izleyicilere dağıtan başka biri. Ünlü Dadaist sanatçılardan Kurt Schwitters, Hugo Ball,

Tristan Tzara'nın şiirlerinden ve tiyatro metinlerinden oluşan çılgın bir revüdeyiz. Renk renk geometrik kostümler, şarkılar, ses oyunları, dans, pantomim zaman zaman gerçeklere de dokunan birbirinden absürd sahneler. Yerleşik söylemlerle, kurallara, düzene başkaldıran Dadaistlerin renkli dünyası bir anda sarıveriyor bizleri.

Stuttgart Tribühne'deki Yunanistan'dan İngiltere'ye, Türkiye'den Afrika ülkelerine kadar uzanan Avrupa Buluşması'nın açılışındayız. Selanik Aristoteles Üniversitesi öğrencileri ve hocalarının sahneledikleri bu alabildiğine renkli ve hareketli Dadaist revü uzun süreli bir ekip çalışmasının ürünü. Yunanistan'daki ekonomik krizin sanat ve kültür yaşamını da kuşattığı bir ortamda neredeyse yoktan var edilerek büyük bir özenle hazırlanmış.

ZOR ZAMANLARDA TİYATRO

Ertesi gün Yunan tiyatro ve sinema sanatçılarının katıldıkları bir açık oturumu izliyoruz. Ekonomik krizden söz ediliyor,



Selanik Aristoteles Üniversitesi Tiyatrosu

hükümetin yıllarca sanata, tiyatroya ve sinemaya verdiği desteğin nasıl birden un ufak olup da sonunda neredeyse yok olduğundan, sanatçıların her şeye rağmen nasıl yoktan yarattıklarından, parasızlığın nasıl yaratıcılığı kamçilediğinden. Sözelimi bir film mi hazırlanıyor yönetmen siyah beyaz film yapıyor, mekân olarak kendi evini seçiyor, tanıdıklardan oluşan amatör oyuncular keşfetmeye çalışıyor. Tiyatro mu sahneleniyor, sahne tasarımcısı takı yapıp satıyor, oyuncular bin bir güçlükle reklam sektöründen para bulmaya çalışıyorlar. Bizim oyuncularımıza büyük bir gelir kaynağı olan TV dizi sektörü ise Yunanistan'da bizdeki gibi gelişmemiş. Yerli bir dizi yapıldığında oyuncular çoğu kez paralarını bile alamıyorlar. Ama bütün bu verimsizliğe karşın büyük bir heyecan var, tiyatro ile insanlara dokunma, bir şeyler söyleme heyecanı... Çünkü kriz dönemlerinde tiyatroya olan ilgi giderek artarken tiyatro umudun yeşerdiği bir buluşma ve dayanışma alanına dönüşüyor.

TİYATRO EMPATİ UYANDIRMALI

“İnsanların birbirleriyle duygu ve düşünce alışverişi içinde oldukları verimli bir mekâna dönüşüyor tiyatro,” diyor Dada revünün yönetmeni Konstantinidis, “Gerçek yaşam öykülerine ilgi de giderek artıyor. Ötekileştirilen insanların yaşamlarını kurgulayan tiyatro oyunları yazılıyor. Sözelimi göçmenlerin ve mültecilerin öykülerini ele alan, kimi kez de sahneye doğrudan onları çıkartan oyunlar... Kimi kez izleyici farklı mekânlara, örneğin mültecilerin kaldıkları barakalara götürülüyor, böylece onların öykülerini doğrudan onların ağzından dinliyor, onların yaşamını paylaşıyor”.

Yunanistan'da son yıllarda yaşanan travmatik olaylar, ekonomik kriz, artan yoksulluk, intiharlar, insanların duyarlılıklarını arttırmış, empati duygularını da geliştirmiş. Türkiye'de yaşananlar ise sadece ekonomik krizde ve krizin giderek gelişeceği ve önlenemeyeceği korkusunda kalmıyor, demokrasinin yok olmasıyla birlikte körüklenen korkular, çatışmalar,

kutuplaşmalar çok daha yoğun bir biçimde yaşanıyor. Buna acaba tiyatro nasıl yanıt veriyor, Batı Avrupa ülkelerinde ya da Amerika'da gündemde olan eğilimlere ve modalara mı öykünüyor, yoksa çok daha özgün, daha farklı bir şeyler mi kotarmaya çalışıyor, izleyiciye dokunmayı, belki de onun bazı şeyleri sorgulamayı sağlamasını başarıyor mu; sanırım mesafeli bir bakışla bu konu üstünde de düşünmekte yarar var.

ARSLANKÖYLÜ KADINLAR SAHNEDE

Ertesi günü Arslanköy Kadınlar Tiyatrosu'nu sahnede izliyoruz. İşte tipik bir köy sahnesi:

8 Ana, başörtüsünü sinirli sinirli çekiştirerek bağırıyor. Öfkesi bütün gün evde aylak aylak oturan pısrık babaya. Baba ise ağzının içinde söylenip duruyor; elindeki dosyanın sayfalarını tükürükleyerek rolünü okumaya çalışırken ikide bir de şaşırıp sayfaları birbirine karıştırıyor, az önce dişi kırılmış olduğu için de sızlanıyor. Gülüşmeler... Anayı oynayan Ümmiye Koçak baba rolündeki oyuncuya alçak sesle rolünü anımsatmaya çalışırken kahkahalar yükseliyor. Hapishaneden yeni çıkmış olan oğlun apar topar içeri girmesiyle sahne değişiyor. Aaa, gerçek bir mucize olmuş asalak oğul değişmiş aklı başında bir delikanlı olup çıkmış. Hapishane yaramış ona, yaramaz mı, dert dinleyen dünya tatlısı, babacan polisler, ortak sosyal yaşam ve etkinlikler. Daha geçenlerde güvenlik güçleri suçlular el ele projesi kapsamında birlikte tiyatroya gidilmedi mi, üstelik de Arslanköy Kadınlar Tiyatrosu'na... Oğul hapishane yaşantılarını yağlandıra ballandıra anlatarak polislerin sayesinde nasıl kötülüklere tövbe ettiğini söylerken, dünyanın en mutlu insanı, o kadar ki insanın kötülüklerden arınmak için hapishaneye giresi geliyor. Oğlun aklı başına geldi ya, ana zevkten dört köşe, baba ise şaşkınlıktan mı avallıktan mı bilinmez ne diyeceğini bilemiyor.

ÜMMİYE İLE BİRLİKTE

İlk kez yurt dışına turneye çıkan Arslanköy Kadınlar Tiyatro ekibinin kurucusu Ümmiye Koçak üç oyuncusu gelemediği ve oyundaki roller alabora olduğu için çok üzgün. Alman bürokratları bir son dakika hediyesi olarak oyundaki üç kişiye vize vermeyince az daha oyun toptan iptal oluyormuş. Ama Ümmiye bu, hiç pes eder mi, rolleri yeniden dağıtmış, metinde kısaltmalar yapmış, ezber yeterince oturmuyunca da oyuncularından bazılarının doğrudan metinden okumalarına karar vermiş. Ama baba rolünü okuyacak olan oyuncunun dişi kırılınca işler sarpa sarmış. Oysa kadınların da bıyıklı kasketli erkek rolüne çıktıkları bu köy tiyatrosunda bu tür aksaklıklar önemli değil, hatta bu işin tuzu biberi.

Oyun sonrası sahnede Ümmiye ile söyleşi yapıyoruz. Çocukluğundan beri okumayı severmiş. Öğretmenin masasında gördüğü Maksim Gorki'nin *Ana'sı* ilgisini çekmiş bir gün, kapaktaki kadın kendi köyündeki kadınları anımsatıyormuş çünkü. Öğretmeni kitabı ona ödünç verince bir çırpıda okuyuvermiş. Anlatılanlar ona öyle tanıdık gelmiş ki. İsimlerin farklı olmasını da pek yadırgamamış, çünkü çevresindeki insanların adlarını vererek zihninde yaşadığı gerçeğe daha da yakın bir dünya yaratmış okuma sürecinde. Böylece hem bol bol okuyor hem de kendisi de öyküler uyduruyormuş. Yıllar sonra bir gün köylerine bir tiyatro geldiğinde ilk kez tiyatroyla karşılaşmış. Oyun sonrası oyuncuların birine adını sormuş. Oyuncu Ali dediğinde çok şaşırılmış çünkü oyundaki adı Veli'ymiş. Oyuncu ile oynadığı rol arasındaki isim farkı onun için kilit yaşantı olmuş. Köyündeki insanların yaşamlarını onların adlarını değiştirerek oyunlaştırmaya karar vermesi, böylece oyun yazmaya başlaması böyle başlamış... Köydeki yaşamla ilgili anlatmak istediği öyle çok şey var ki.



DÜNDEDEN BUGÜNE

On sekiz yıl önce bu tiyatro kurulduğunda kendini kabul ettirmek için nasıl sıkı bir mücadeleye girdiğini anlatıyor Ümkiye, “Başlangıç öyle zordu ki. Yedi oyuncu bulmak için en az elli kapı çaldım. Çoğu kez kapılar yüzüne kapanmış başlayınca işin içyüzü değişmiş. İnsanlarda bir tiyatro merakı uyanmış.

Bir defasında bir oyunda izleyicilerden biri, “Kız seni yeterince dinledik, şimdi hadi gel de iki de benimle sohbet et, neler yaşadım ben ciğerim yanıyor,” diye sahnenin orta yerine bağdaş kurup oturmaz mı. Başka bir sefer de çok içki içen erkek izleyicilerden biri, “O sahnedeki adam var ya, ula bana ne kadar benziyor, şaştım kaldım bu işe,” deyince, Ümkiye gülmek için kendini zor tutmuş. Tiyatronun amacı insanlara ayna tutmaksa Ümkiye'nin bu işi başardığı kesin.

KADINLARIN SESİ

Ümkiye'nin tek amacı kadınların sesini duyurmak.

“Yüreğimi acıtan öyle çok konu var ki. Erkeklerin çınarın dibinde ya da kahvede laflarken kadınların gece gündüz çalışması

mesela. Anaların kız çocuklarını çalıştırırken erkek çocuklarını paşa gibi şımartmaları. En canımı yakan da kadının kadına uyguladığı şiddet. Biz kadınlar birbirimize destek olacağımıza birbirimizin kuyusunu kazıyoruz”.

“İzlediğimiz oyundaki baba çok pısrık bir tip,” diyorum. “Oyunlarındaki erkekler hep böyle mi? Maço adamlar yok mu?”

Gülüşmeler.

“Olmaz olur mu? Bir keresinde maço bir herifi canlandıran oyuncum öyle bir vurdu ki koluma, inan ki çok ağrıdı. Ama ses etmedim, çünkü gerçekçi olmasını isteyen bendim.”

HAMLET HAMİT OLUYOR

Bir de *Hamlet* uyarlaması var, Hamlet nereden aklına geldi acaba?

“Yüzyıllar önce yazılmış ama yine de bugünü anlatıyor. Hırs, rekabet, birbirini çekememe bütün bunlar bugün de yok mu?”

Ümkiye'nin Hamlet'inin adı Hamit.

Ophelia ise Farelya olmuş. Kraliçeye su kabağından bir taç yapmış. Bu arada İlçe Kültür Müdürlüğünden gönderilen Hamlet kostümleri gelmiş. Ama oyuncular bu birbirinden şık kostümleri gördüklerinde şok olmuşlar.

“Bunları giysek kırkıktan sonra karılar azmış demezler mi bize. Yok yok kraliçeye basma elbise dikildi, ayaklarında da lastik ayakkabılar. Bildiğimizden hiç şaşmadık”.

“En güzeli de hayalet sahnesi,” diye anlatıyor Ümmiye. “Beyaz bir çarşafı acayip bir sahne oldu. Milletin ödü koptu... Bir de otantik müzik yaptık ki şahane oldu».

TİYATRO İLE BİLİNÇLENDİRMEK

Ümmiye'nin özgünlüğü, doğallığı, mimikleri, vurgulamaları çok çarpıcı. Nitekim festival izleyicisinden hemen her cümlesinde sürekli yoğun tepki alıyor. Gülüşmeler kahkahalar bir an bile eksik olmuyor. Bana göre Ümmiye tipik bir halk oyuncusu, Ortaoyunu, Köy oyunu, Commedia'dell Arte, Dario Fo oyunculuğu hepsinin birbirine karıştığı çok karizmatik bir kişiliği var.

10 Ama gülmek ve güldürmek ona göre ikinci planda olmalı. Önemli olan haksızlıklara karşı çıkmak, insanlara dolaylı yoldan eğlendirerek bir şeyler öğretmeye çalışmak, onları bilinçlendirmek. Geçenlerde güzel bir parkta yere çöp atan Suriyelilere rastlayınca yanlarına yaklaşıp burayı nasıl bulduklarını sormuş. Onlar da çok beğendiklerini söyleyince o zaman çer çöple başkalarını rahatsız etmenin doğru olup olmadığını sormuş. Çöp atanlar çöpleri hemen toplayıp özür dilemişler. “Ters bir şeyi güzel güzel söylersen anlamayacak insan yoktur,” diyor. “Millet Suriyelilere çok kızıyor, oysa keyiflerinden mi geldiler buraya. Baş dertte olmasa insan kendi ülkesini neye terk etsin ki”.

Tiyatronun amacı empati uyandırmak olmalı. Bir oyunu ne kadar sürede yazıyor sorusuna «İki üç saatte,” diyor, “ama öncesi var; oyunu kafamda kurgulamam o çok çok uzun sürüyor”.

YETMİŞLİK KIZLAR

Peki bu sürece diğer kadın oyuncular da katılıyor mu? Oyun yazma aşamasında onlarla konuşup tartışıyor mu?

“Yok canım bu benim işim, onların ruhu bile duymaz, böyle değil mi kızlar?”

Sahne renk renk şalvarları, yün örme yelekleri, plastik ayakkabıları ve alacalı bulacalı başörtüleriyle dut yutmuş bülbül gibi oturan kızlar hep bir ağızdan “Hee,” diye bağıyorlar. Kızların yaşları altmışla yetmiş arasında. Çoğunun kocası artık yaşamadığı için kimseye tiyatro oynadıkları için hesap verme dertleri yok, rahatlar. “Adamlar rahat uyuyor. Bizim de çok şükür rahatımız yerinde,” diye kıkırdıyor biri.

En yaşlısı tiyatro kurulduğundan beri Ümmiye ile birlikte, onun *Yün Bebek* filminde de başrolü oynamış. Şimdi de kız kardeşi de ekibe katılmış. “Ne zaman ablamı arasam Ümmiye'nin yanında, ne yaparlar, ne konuşurlar bir merak ettim ki”. Şimdi tam beş yıl olmuş ekibe katılalı.

“*Yün Bebek* filmimin hazırlıklarında bir zamanlar bana küfür edenler, bizim karıya da küçük bir rol yok mu diye kapımı çaldılar,” diyor Ümmiye. “Ben sanata insanların farklı bakmalarını sağladım. Mutluluk bu işte”.

“Bir oyun yazdığında hep hangi rolün kime uygun olduğunu iyice bilir Ümmi Abla,” diyor kızlardan biri, “Daha okurken kendimi görürüm, bana uymayan bir oyunda hiç oynamadım”.

Kadına karşı şiddet, çocuk gelin, kentten köye göç, kadınlar arası entrikalar gibi konular işleniyor oyunlarda. Zaman içinde Arslanköy Kadınlar Tiyatrosu örnek olmuş. Başka köylüler de buna benzer gruplar kurmaya çalışmışlar. Ümmiye de köylerde yeni bir tiyatro kurulma girişimi başlatıldığında üşenmeyip hemen yardıma gidiyormuş. “Bazıları, Ümmiye Abla biz senin gibi azimli değil yapamayız, diyorlar. O zaman çok üzülüyorum,” diyor. “Bir şeyi teee yüreğinin derinlerinden çok istersen, bir hayalin varsa yapamamak diye bir şey olamaz ki. Herkes her şeyi yapabilir, yeter ki gönülden istesin ve yapabileceğine de inansın”.



Diyaloglar

ÜMİT DENİZER - TURGUT DENİZER

Ümit Denizler: TEB Oyun dergisinin 40'ıncı sayısına *Diyaloglar* başlıklı ortak bir yazı hazırlayalım istiyorum Turgut... Galilei'nin ünlü *Diyaloghi* kitabının adı gibi olacak. Ama bir tiyatro dergisine de böylesi yakışır diye düşünüyorum ben...

Turgut Denizler: Bence de... Tiyatronun, sanatsal iletişim olduğunu düşünürsek; diyalog bunun ilk adımı... Her oyunun karakterleri arasında, karakterleri canlandıran oyuncular arasında, yönetmenle oyuncular arasında, oyuncularla seyirciler arasında... Ve görüşlerimizi paylaşacağımız "Tiyatroyla ilgili her şey" sloganını kullanan bu ciddi derginin de değerli okurlarıyla arasında hep diyalog var...

Ümit: Bizim diyalogumuzun da amacı tiyatroyla ilgili her şey olmalı. Bize böyle bir yazı için çağrı gelmedi. Fakat bu ülkede 40'ıncı sayıya ulaşabilen bir tiyatro dergisine bizim gönül borcumuz olduğunu düşünüyorum. Ders kitabı gibi dolu bu dergiyi daha çok okura nasıl ulaştırmalı diye düşünüyorum. Her sayıda ne kadar emek ve ne kadar zaman veriliyor diye düşünüyorum. Üstelik her sayı için harcanan paranın, küçük satış bedeliyle karşılanamadığını da düşünüyorum...

Turgut: Seyirci, ücretsiz dağıtılan oyun

broşürünü bile okumuyor ve gösteriden sonra koltuğunda bırakıp çıkıyor veya dışarıda atıyor... Tiyatrocu, oyun hazırlığı sırasında okumaya zaman ayırmıyor. Ya bildikleriyle yetiniyor ya da çok hızla değişen dünyada, cevabını bulduğumuz zaman eskiyecek olan "Tiyatro nedir?" sorusuna cevap aramaya üşeniyor... "Tiyatro heyecanını yükseltmek, seyircinin ilgisini artırmak, içeriğe ve türe bağlı olmayan seyretme alışkanlığı oluşturmak," amacına; okuyup araştırarak ulaşabileceğini aklına getirmiyor... Galiba sorunun çözümü, tiyatro dergisi özelinde değil, kitap okuma alışkanlığının ülke genelinde yaygınlık kazandırılmasında...

Ümit: Grubumuz AÇOK da 45'inci kuruluş yılına ulaştı. 1992 yılında kurucumuz Muhsin Ertuğrul'un hayatını bir Boğaziçi vapuruyla boğaz iskelelerine uğrayarak anlattığımız *Perdeci* adlı oyunumuza verilen TEB Ödülü için Tiyatro Eleştirmenleri Birliğine gönül borcumuz var bizim. AÇOK oyunlarını övdüler, ödüller verdiler, çok emekleri var...

Turgut: Seçkin Selvi, Zeynep Oral ve Dikmen Gürün Hanımefendilere bir kere de buradan sevgilerimizi yollayalım. Tahir Özçelik, Hasan Anamur ve Üstün Akmen



Beyefendileri de bu vesileyle saygıyla analım...

Ümit: Aslında tüm tiyatrocuların gönül borcu var TEB Oyun dergisine. Bildiğin gibi, tiyatro; sadece insanın varlığıyla bile gerçekleşebilecek bir sanat. Dekor, kostüm, ışık, sahne, salon, maliyet, bütçe olmadan da yapılabilir...

Turgut: Ama yayıncılık öyle değil ki; geri dönüşün satıştan beklendiği, üretimin her aşamasının maliyeti olan bir sektör. Maliyet günün koşulları yüzünden giderek daha da ağırlaşıyor... Günlük gazetelerin, kültür-sanat için çeyrek sayfa bile ayırmadıkları günümüzde tiyatro dergilerinin yaşayıp çoğalması önemli...

Ümit: Ben somut bir öneri olarak: TEB Oyun dergisi daha çok okura ulaşmak amacıyla, sadece kitapçılara değil süpermarketlere de dağıtılsın diyorum. Belki sadece bir tek market zinciriyle anlaşılabilir...

Turgut: Ben de hiç değilse İstanbul'daki özel tiyatroların oyunlarının haber yapılması garantisıyla abone olmalarının

sağlanmasını öneriyorum. Şu anda sayılarını bilemediğimiz kadar çok özel tiyatro var...

Ümit: Evet bir tiyatro patlaması yaşanıyor gerçekten. 1908 yılında ilan edilen Meşrutiyet Anayasasının, İstanbul'da tiyatroların doğmasına sebep olduğunu biliyoruz. Metin And *Meşrutiyet Tiyatrosu* kitabında Ahmet Fehim Efendi'den alıntıyla: "İstanbul'da boş bir arsaya dört gaz sandığı koyup bir de çarşaf geren tiyatro toplulukları birbiri ardına yerden biter gibi kuruluyor," diyordu... Benzer bir hareketlenme, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi sonrasında yazılan anayasa sayesinde yaşandı. Bu defa Ankara'da da yeni tiyatro gruplarının doğduğunu biliyoruz... Ankara Sanat Tiyatrosu / AST'ın kuruluşu 1963'tür mesela...

Turgut: Dostlar Tiyatrosu da 1968 yılında kurulmuştu... Günümüzde birçok belediyenin şehir tiyatrosu var artık. Üstelik Trabzon, Van, Mersin, Alanya, Batman, Bitlis, Hatay, Diyarbakır, Hakkâri gibi Anadolu şehirlerimizde bile özel tiyatrolar kurulduğundan haberdar oluyoruz...

Ancak şöyle bir fark yok mu? Meşrutiyet Anayasası ve 1961 Anayasası özgürlükler getirdiği için tiyatrolar çoğalmıştı. Şimdiki tiyatro patlamasını neye bağlayacağız?

Ümit: İlk aklıma gelen şu: Bugün pek çok özel üniversitenin tiyatro bölümü var. Her yıl onlarca öğrenci mezun oluyor. Devlet Tiyatrosu ve şehir tiyatrolarının kadroları dolu, özel tiyatrolar az kadrolu oyunlarla ayakta durmaya çalışıyorlar. Bu durumda yeni mezun genç tiyatrocular da yeni gruplar kuruyorlar... Bir de şu analizi yapabiliriz: Demek ki bunalımlı yıllarda insanlar kendilerine tiyatrodaki nefes arıyorlar. Baskılar, krizler, yasaklar, engeller, tiyatrodaki patlıyor...

Turgut: Sosyal sorumluluk niteliğiyle tiyatro: "Farklılık / Farkındalık / Anlam / Değer / Derinlik" kavramlarının hâkim olduğu bir toplumun oluşturulmasına katkıda bulunuyor. Bence önemli bir işlevi daha

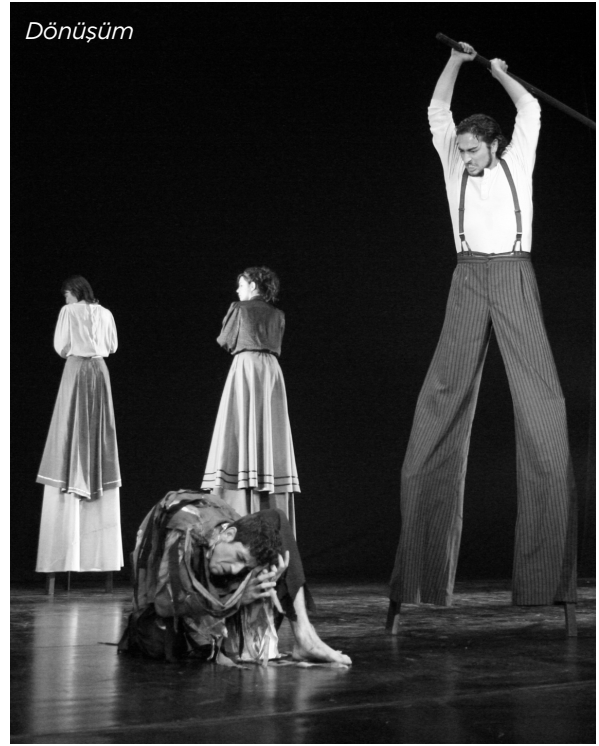
var: “Duygusal zekâ katsayısını yükseltme atölyesi olarak çalışması” ... Hem oyuncular hem seyirciler, oyundaki karakterlerle özdeşlik veya karşıtlık kurarlar. Karakterlerin duygularını, öyküdeki olaylar, durumlar, ilişkiler doğrultusunda kendiliğinden sorgulamaya başlarlar. Böylece, duygusal zekânın dört temel unsuru olan, “duyguları tanıma, duyguları kontrol etme, duyguları yönlendirme ve empati kurma” konularında birikim sağlarlar. Bu birikim, bilinci, duyguların esiri olmaktan kurtarıyor. Zihni de sorun çözüme işlemine hazır hale getiriyor...

Ümit: Günümüzde giderek Anadolu’da da çoğalan tiyatro ortamı bizde coşku yaratıyor. Çünkü Muhsin Ertuğrul Hocamızın “Bölge Tiyatroları” hayaline bağlıyoruz. Onun ruhunun gönendiğine inanıyoruz. Ancak günümüz tiyatro patlamasını nicelik ve nitelik açısından değerlendirmemiz de gerekiyor...

Turgut: Bence bu değerlendirme için hazır çözümler getirmek mümkün değil. Öncelikle “tiyatro nedir?” sorusunun ve “doğa-insan-yaşam” ilişkisinin çok hızlı değiştiği günümüzde “içerik-biçim” arasındaki bağlantının yeniden sorgulanması gerekiyor. Batı tiyatrosu yıllar önce yaptı bunu... Dünya sinemasından bir usta: “Sinemada hatalar yoktur, kusurlar vardır. En büyük kusur sıkıcılıktır,” demişti... Buna ünlü bir hazır giyim markasının saptamasını da ekleyeceğim: “Bir ürünü gençleştiremezseniz, mevcut müşterileriyle birlikte yaşlanıp ölür...”

Ümit: Sorgulama deyince benim de aklıma Beklan Algan Hocamız geliyor. Hayata veda ettiği güne kadar, “İnsanı tiyatrocunun yapan dürtü nedir acaba?” diye sorup duruyordu. Ve biz hiçbir cevap veremiyorduk... Ben bu soruya şimdi, bugünkü aklımla: “Tiyatro, insanın kendisini yalnız hissetmediği yegâne sanat dalıdır,” diye bir karşılık bulabiliyorum.

Turgut: Ben de insanı tiyatrocunun yapan dürtünün, sevgi ve istekle başladığını düşünüyorum. Sonra, önemine inanıldığı



için paylaşılacak istenilen duygu ve düşünceden dolayı; seyirci tarafından onaylanma arzusu geliyor. Yani, aidiyet duygusu kazanmak ve bireylerinden olmaktan mutluluk duyulacak büyük bir topluluğun içinde yalnızlıktan kurtulmak...

Ümit: Muhsin Ertuğrul Hocamızla, şans eseri birlikte seyrettiğimiz bir oyunu nasıl bulduğunu sorduğumuz zaman: “Ben yargıç değilim,” demişti. “Bu metni nasıl seçtiklerini, neden böyle yorumladıklarını sorup anlamak lazım. Sahneye koyucunun nelere titizlik gösterdiğini, rol dağıtımını neye göre yaptıklarını, oyuncuların neler düşündüğünü, dekor kostüm yaklaşımını sorup anlamamız lazım,” demişti...

Turgut: Yapılan iş sanat olduğu için, tabii ki belirli bir şablonu olamaz. Sahne üzerine taşınan her şey tiyatrocunun özgür irade ve sanat anlayışıyla biçimlenir. Eleştirilen ayrıntılar, belki tiyatro sanatçısının istediği doğrultuda gerçekleşmiş olabilir. Bu yüzden



belki sadece, sanatçının yapmak istediğinin, seyirciye ulaşıp ulaşamadığının eleştirisi haklı görülebilir. Muhsin Hoca'nın yıllar önce dikkat çektiği bu yaklaşımı, bugün bir göstergebilimci, uzmanlık alanına yönelik şöyle açıklıyor: "Bir oyunla ilgili sağlıklı görüş elde edebilmek için metni okumak, gösteriyi birkaç kez izlemek ve görüntü kaydı üzerinde çalışmak gerekir," diyor...

Ümit: İstanbul Şehir Tiyatroları'nda kısa süre beraber çalıştığımız sezonda, Genel Sanat Yönetmeni Orhan Alkaya, "Türk tiyatro yazınında felsefe yok," diyordu...

Turgut: Dostumuzun bu saptamasının etkisiyle mi bugün *Adalet, Sizziniz* adıyla sergilenen oyununa ilk yazdığın zaman "Hukuk Felsefesi" demiştin sen?

Ümit: Hayır canım... Hem oyunun dört ayrı sahnesinde kullandığım bir diyalog olduğu için, hem daha dikkat çekici olsun diye "Adalet, Sizziniz" adını daha çok beğendim. Ve oyunun bitişinde seyirciye hitaben söylendiği "virgüllü" biçimini tercih ettim... Yedi sezondur gösterimde olan *Adalet, Sizziniz* tiyatrodaki felsefe konusunda gerçekten

önemli bir örnek oldu. Oyunun başarısını usta oyuncular Rutkay Aziz ve Taner Barlas birlikte omuzluyorlar. Tabii başarıda bir de Metin Deniz imzalı sahne tasarımının payı büyük...

Turgut: Seyredilebilirlik açısından bir felsefenin oyunlaştırılması çok zordur. Olaylar, durumlar ve ilişkilerin iç içe örüldüğü öykü bütünlüğünden, oyunun felsefesine; seyirci kendisi ulaştığı zaman sonuç tiyatraldır. *Adalet, Sizziniz* oyununda Sokrates, Galileo, Sacco ve Vanzetti'nin oyun kahramanları olarak seçilmesi ise felsefenin seyirciye ulaşma başarısındaki en önemli öğelerdir...

Ümit: *Adalet, Sizziniz* dünya hukuk tarihine flash-back yapmaktadır aslında. Şimdi bana şunu hatırlattı: Beklan Algan Hocamızın da bulunduğu bir toplantıda Macit Koper: "Tiyatrodaki flash-back nasıl kullanılır acaba?" diye sormuştu. Tabii oyun yazarını aşan bir konu bu. Yazar metnine "flash-back" bölüm koyabilir, ama rejisöre kalıyor bunun sahnedeki çözümü. Bir teknik bulunur mutlaka...

Turgut: Antik Yunan'ın ilk dramaturgi dönemi olarak kabul edilen "üç birlik kuralı"



kabulünden bugüne, çeşitli tiyatro akımlarıyla değişiklikler olmuş ve seyircinin algılamasını sağlayan yeni bir literatür oluşmuş.

Kurguya yönelik etki yaratmayı amaçlayan “flash-back” tekniğinin, projeksiyon gibi sinemanın teknolojisiyle sahneye taşınması mümkün tabii ki. Ama tamamen tiyatronun olanaklarıyla “flash-back” kullanımının ise yeni literatür doğrultusunda seyirci tarafından kabul görececek bir tekniğin bulunabileceğine inanıyorum...

Ümit: Sen yönettiğin oyunlarda sahnenin balansından söz edersin. Bu kavramı günümüzde seyrettiğimiz oyunlara göre nasıl değerlendiriyorsun?

Turgut: Çok sayıda uzmanlık alanının, işbirliği ve ortak çalışmasına dayalı üretim yapan tiyatro sanatı, tasarımla uygulama arasındaki olası aykırılık riskini, üslup farklılığını da içinde barındırdığı için, “uyum” ve “denge” titizliğine çok ihtiyaç duyuran bir sanat... Mesela, modern bir oyunda klasik bir dekorun kullanılması veya modern bir dekorun içinde klasik bir panonun yer alması... Bir sahnede reel aksesuarlar kullanılırken,

diğer sahnelerde pantomim yapılması... Bir oyuncu abartılı jest ve mimiklerden yararlanırken, karşısındakinin dramatik bir oyunculuğu tercih etmesi... gibi tarz ve üsluba dayalı yüzlerce aykırılığın, öncelikle giderilmesi gerekir... Tabii ki bu da yetmiyor, üslup birlikteliğinin sağlanmasına rağmen elemanlar arasındaki oran farklılıkları da, denge ve uyumu olumsuz etkileyerek oyunun bütünlüğünü zedeliyor...

Ümit: Sözünü kesiyorum, fakat bu son söylediğine güzel örnek olarak Şehir Tiyatroları’nda sahnelediğimiz *Dönüşüm* geldi aklıma. Ben romanı tiyatroya uyarlarken, Gregor Samsa’nın böcek olmadan önceki hayatını yazmıştım. Bu sahnelerde oran farkı olamazdı, ama böcek olarak uyandıktan sonra ortaya çıkacak oransal balans kavramını düşünmemiştim. Ama sen yönetirken Gregor Samsa’nın çevresi ile orantısal farkını, diğer tüm oyuncularını uzun tahta ayaklar üzerinde oynattığın bir rejisi ile çözmüştün...

Turgut: Uygulama özel bir anlam taşıyor veya uygulamaya yüklenilmesi istenen anlam seyirciye ulaşmıyorsa balans

ayarına gerek duyuran bir sürü örnek ortaya çıkıyor. Mesela karşılıklı aksiyon gerektiren sahnelerdeki oyunculuk performanslarında ve seslerin yüksekliklerindeki farklılık... Çok sık kullanılan ve hiç kullanılmayan bir dekor malzemesi... Çok hareketli bir sahne trafiği içinde, durağan diyaloglu bir bölüm... Nedenini merak ettiren tek bir dans ya da bir şarkı... Yani üslup aynı üslup olsa da: Sahne üstüne yönelik tüm uygulamalarda, sahnelemede ve oyunculukta bütünlüğü bozan oransal farklılıklar, ayrıntı zenginliği ile ayrıntı yoksunluğu arasındaki aykırılıklar, balans ayarına ihtiyaç duyuruyor...

Ümit: Konya’da ve Eskişehir’de oyunlar sahneye koydun. İstanbul dışına çıktığın zaman tiyatro ortamını nasıl bulmuştun?

Turgut: Bu konuda aklımda kalan, konservatuvar mezunu genç oyuncuların gelecekle ilgili beklentileri olmuştu. Büyük bir çoğunluğu, yaşadıkları şehirde tiyatro yaptıkları için mutsuzdu. İstanbul’da olmayı ve televizyon dizilerinde oynamayı düşünüyorlardı...

Ümit: Genç insanların, katlanılan fedakârlığın karşılığını görme arzusuna hak vermek mümkün değil...

Turgut: Tamam ama o “bu hayat bana yetmiyor” duygusu, maalesef sahnedeki oyuna da yansıyor...

Ümit: Ekim ayında Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali’ne gözlemci olarak davet edilmiştik. Hem ülkemizden hem yurtdışından gruplar seyrettik. Bursa Belediyesi Şehir Tiyatrosunun ve Uganda Tiyatrosunun sözsüz oyunları dışında başka oyun kalmadı aklımda...

Turgut: Doğru, ilk akılda kalanlar onlar oldu. Hazır ifade biçimleri kullanmak yerine, çocukları yaratıcı yaklaşımlarına ortak eden Uganda Tiyatrosu gündemi yansıtan içerik anlayışlarıyla da öne çıktı... Yoksulluğun neden olduğu çocuk işçiliğini seyircisine taşıdı... Çocukların, herhangi bir objeye farklı anlamlar kazandırıp oyun kurma alışkanlığını

sahneye aktararak yaratıcı buluşlarla etkili olmayı amaçlayan iki tiyatroyu daha akılda kalanlar olarak anabiliriz...

Ümit: Hangilerini söylüyorsun?

Turgut: Birincisi Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu yapımı *Lorca’nın Acıklı Güldürüsü* ... Diğeri ise Tarla Faresi Tiyatrosu yapımı *Neşe Dolu Bir Masal*...

Ümit: Tabii bu değerlendirmemiz, dört gün kaldıktan sonra zorunlu olarak ayrıldığımız festivalde seyrebildiğimiz 9 gösteriyi kapsıyor. Göremediğimiz oyunların değerli sanatçıların alınmamalarını dileriz...

Turgut: Cumartesi günü Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali başlıyor. Bakalım hangi oyunları görebileceğiz? Başka bir diyaloglar yazısının konusu olur artık...

Ümit: Bu yıl 22’inci festival oluyormuş. Bizi *Perdeci* oyunumuzla 1992 yılında yapılan 4’üncüsüne davet etmişlerdi. Bildiğimiz kadarıyla *Perdeci* dünyada ilk ve tek örnekti. TEB ödül gerekçesindeki: “Bu ödül, tiyatroyu şehrin dokusuna yaydıkları için AÇOK’a verilmiştir,” nitelemesiyle unutulmaz bir anı oldu...

Turgut: İKSV’nın yayınladığı 21 yılı özetleyen festival kitabında AÇOK’a da yer vermeleri hoşuma gitti doğrusu. Tabii bir de zor beğenir bir İngiliz eleştirmenin *The Times* gazetesinde yazdığı: “*Curtainman* adlı oyunun bir sahnesini Asya’da bir sahnesini Avrupa’da seyretmek şaşırtıcıydı” övgüsünü unutmamak lazım...

Ümit: Diyalogları burada durdurup başka konuya geçmeyelim. Zira zihnimizin son uğradığı “vapurda ve iskelelerde tiyatro” konusu, genç tiyatrocü dostların binaların bodrum katlarına mahkûm olmadıklarının ipuçlarını veriyor...

Bu tiyatro sohbeti 15 Kasım 2018 Perşembe günü yapıldı. Dijital ses kayıt cihazına kaydedildi. Sonra deşifre edilip konuşma atmosferinden kurtarıldı.





KATS SAHNE

SANATSEVERLERİN

YANINDA!



TİYATRO - KONSER - SERGİ - ETKİNLİK



GAYRETTEPE
KATS
SAHNE

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

**BİZİ SOSYAL MEDYADA
TAKIP EDİN!**

f t i / katssahne
www.katssahne.com

Kosovalı Peer Gynt İçin Yeni Bir Hayat Mümkün mü?

EYLEM EJDER

18

Sahnede bir parça soğan, demir yığını ve gaz bulutu. Ellerinde bavullar her ân gitmeye, yola çıkmaya hazır, kaygılı, telaşlı, korkulu insanlar. Sokakları tanınmaz, acılı, kaotik bir yere çeviren şu bitmez gaz bulutu ve çatışmaların içinde direnenler, yine aynı insanlar. Yerlere saçılmış, her ihtimale karşı ceplerde saklanan soğanlar sadece göz yaşartıcı gazın değil hayatın tüm acısını dindiren bir panzehir, bir direniş silahı. Demir kafeslerden kurulmuş, sınırları baştan çizilmiş, kapalı, kasvetli bir dünya burası. Bu dünyanın içinde gezinen türküler, ninniler, bir annenin yıllar süren çilesi, kırmızı yün örgüsü. Peki, bu gaz bulutunun içinde bir başka dünyanın, “baştan, yeni bir hayatın” imkânı var mı?

İstanbul Devlet Tiyatrosu’nun bu yılki repertuarında *Kosovalı Peer Gynt* adlı bir oyun olduğunu öğrendiğimde -yılın son günü olmasına rağmen- heyecanla ve merakla soluğu oyunun sahneleneceği Cevahir Sahnesi’nde aldım. Bu merakın sebebi belki birçoğumuz

için ortaktı: Kosovalı Peer Gynt, Norveçli Peer Gynt’ün nesi oluyordu? Aralarında bir kan bağı var mıydı? Cevap hem evet hem hayır. “Evet”, çok benziyorlardı, çünkü her iki Peer Gynt de muzipçe yalanlar söylüyor, genç yaşta annelerini tatlı yalanlarıyla kandırıp evlerini terk ediyor, devr-i âlem yapıyordu. Her ikisi de her daim göçmendi, macera insanıydı ve dönüp dolaşıp varacakları yer yine ana kucagıydı. Diğer taraftan, “hayır” hiç benzemiyorlardı. Biri İskandinav’dı, diğeri Arnavut; biri epikti, diğeri tüm türlerin melezi, biri “kendin olmak ne demek” sorusunun peşinde oradan oraya sürüklenip duruyordu, diğeri böyle soruları akıl edemeyecek kadar avareydi ama bir şekilde başına gelenler “kimliğini” dönüştürüyordu. Biri sınırların olmadığı bir dünyada bir göçmen, gezgin, her girdiği yeni macerada bir “efendi”ye dönüşen taşralı; diğeri çoktan koyulmuş sınırları her koşulda ihlâl eden bir hırsız, kural tanımaz bir yalancı, Avrupa’nın “bir numaralı korkulu rüyası”, tez



Kosovalı Peer Gynt
Yazan: Yeton Neziray
Yöneten: Saydam Yeniay

elden “def edilmesi gereken bir sığınmacı”ydı.

Kosovalı oyun yazarı Yeton Neziray’ın Türkiye’de sahnelenen üçüncü ve yeni oyunu *Kosovalı Peer Gynt*, adının çağrışımlarının aksine Ibsen’in *Peer Gynt*’ünün bir uyarlaması, yeniden yazımı değil. Daha çok epik kahraman Peer Gynt’ün bugünün savaşları, göç dalgası, işgal, sokak siyasetinin tam ortasında yeniden vücut bulmuş çağdaş ruhu. Sadece Kosovalı ve yerel değil her yerde, her ân karşımıza çıkabilecek, “herhangi bir” insan tekinin hem hep aynı hem de sürekli değişip dönüşen trajik olduğu kadar komik ve absürd, dramatik olduğu kadar epik, gerçekçi olduğu kadar lirik hikâyesini anlatıyor. İlk gösterimini 27 Aralık 2018’de yapan, Saydam Yeniay rejisiyle sahnelenen oyun Senem Cevher tarafından Türkçe’ye çevrilmiş ve 2016’da Mitos-Boyut Yayınları tarafından yayınlanmış.

Ülkenin Sırbistan’la giriştiği bağımsızlık savaşında, sokakların göz yaşartıcı gaz bulutundan, göstericilerden geçilmediği

sırada yoksul annesine (oynayan Fatma Öney) yalanlar söyleyip onu kandırarak reşit olmadığı halde pasaport çıkartmayı, ardından Avrupa rüyasının ilk durağı olan İsveç’e girip sığınma talebinde bulunmayı başarıyor Kosovalı Peer (oynayan Erşan Utku Ölmez). Okuluna atılan zehirli gazın bedeninde yarattığı parçalanma hissini Avrupalı diplomatlara anlatırken, ülkede birlikte yaşamamanın, bütünlüğün bozulmasından söz ediyor sanki. “Bilekleri ayaklarından, omurgası midesinden” ayrılmak isteyen Peer’in bedeni Avrupa rüyasında yeni uzuvlar, yeni bir bütünlük bulabilecek midir? Oysa Peer sahip olduğu en sahici, en trajik hikâyeyi anlatırken Avrupalı heyet, göstermiş olduğu “oyunculuk cevheri”nden ötürü sığınma talebini reddeder. Bu hikâyede Peer’in sözde oyunculğu Avrupalılar’ın kendisiyle ve acılarıyla “alay eden”, “yabancı karşıtı”, “önyargılı”, “ayrımcı”, “ikiyüzlü” tavırlarına karşı politik bir taşlama aslında. Oyunun bu tavrı belli tekrarlar, döngüler ve “tahmin

edilemeyen müdahaleler” üzerine kurulu.

Peer sırasıyla İsveç, İngiltere, Fransa, Almanya’ya girmeyi başarıyor ve her defasında benzer sudan gerekçelerle sığınma talebi reddediliyor. Avrupa rüyası kursağında kalan Peer, horlanma acısıyla kendi gibi olanlarla bir araya geliyor ve onlardan esirgenen “rüyayı” sahipleri için kâbusa dönüştürmeye niyetleniyor. Ibsen’in Peer Gynt’ünün cinler kralıyla tanışması gibi her gittiği ülkede göçmenlerin kurduğu bir yeraltı oluşumunun lideri Bac’la (oynayan Hakan Şahin) tanışıp mağdur edebiyatıyla insanları kandıran yaman bir hırsıza dönüşüyor. Oyun, belli tekrarlar üzerine kurulu. Gittiği ülkelerde benzer muameleyle karşılaşması, sığınma talebini reddeden diplomatların ister İsveç, İngiliz olsun aynı oyuncuyla, aynı duyguyla verilmesi, Peer’in her defasında eve geri dönmesi, (“uçuyorum” demenin yeterli olduğu) bir Arnavut sihiriyle Avrupa’ya uçarak girmesi gibi.

20

Bununla da bitmiyor Peer’in maceraları. Baba oluyor, Almanya’da cezaevine giriyor, boşanıyor, cezaevinden kaçıyor, pek çok kez ülkesine gönderiliyor ve nihayet Peer de tıpkı (beğenmediği) babası gibi, annesinin tüm korumalarına karşın onunla birlikte kendi sokaklarında gazın ve soğanın kokusunu tadıyor. Peer’in “akıllandığını”, memleketine dönüp bir direniş neferi, önderi olduğunu söylemek çok doğru olmaz. Ama Peer’in ele avuca geçmez, ne yapacağı kestirilemeyen, bugünün toplumunun *occupy* eylemcisine dönüştüğünü söyleyebilirim. Her daim isyankâr, neşeli, umutlu, alaycı, amorf, tuhaf bir eylem davetçisi, Peer. Bu nedenle Neziray’ın yazını ve tiyatral evreni “yerel” olmanın çok ötesine, her yerin zaten çoktan “yerel” olduğu tanıdık bir alana taşıyor: Kosova’dan Arap Baharı’na, Gezi’ye, Hong Kong’un Şemsiye Hareketi’ne, Sarı Yelekliler’e, Katalanlar’ın İspanya sokaklarındaki bağımsızlık mücadelesi ve daha pek çokları arasında mekik dokuyan bir düşünsel, eylemsel bölgeye.

Bu sebeplerden olsa gerek sahnelemede Avrupa ülkeleri ile Kosova arasında pek fark yok. Burası demir kafeslerle örülmüş, insanların mesafeli, soğuk, duygusuz bağlarla birbirine temas ettiği, insanın içinde tutsak olduğu, ona gerçek anlamda bir özgürleşme imkânı sunamayan bir dünya tasarımı ibaret. Sahnedeki demir yığını dünya, Kosova’daki ana evi, özgürlükler uğruna çatışılan sokaklar da olabiliyor, Almanya’da bir cezaevi ya da Stockholm’de bir nehir kıyısı da. Her yer aynı, çok tanıdık ve çok tuhaf. Sahneyi saran sis bulutunun içinde gerçek ve yalan birbirine giriyor, her türlü samimiyet, sahicilik buharlaşıp gidiyor olsa da bu sahnenin acısına deva olacak soğanlar her yere dağılmış durumda. Yeniay’ın rejisi, Behlöldane Tor’un sahne tasarımında bu demirden dünyanın kirini, pasını atacak, üstüne çöken gri bulutları dağıtacak o küçük mucizeler sahnenin her yerinde filizleniyor. Bir tarafta bir annenin yürek burkan türküleri, ninnileri, diğer tarafta ise neşeli Balkan ezgileriyle sahnenin duygusu dengeleniyor. Çünkü dingin olduğu kadar gelgitli, mizahlı olduğu kadar öfkeli bir dramaturgisi var sahnenin. Hareket düzeninin kimi zaman dağınık, dolaşık görünmesi bundan. Bir başka ifadeyle birbirine karşıt giden iki güçlü ritmi olduğunu hissettiriyor oyun. Peer’i bir an önce Avrupa’dan defetmek isteyen hızlı, alaycı, korku dolu ritme karşılık, Peer’in sabırsız, muzip, öfkeli, “hemen şimdi” ritmi.

Peer’in kendi ülkesinin sınırlarını sürekli ihlal etmesi, sınırları aş(ındır)ıp tekrar kendi mevziine, ana ocağına geri çekilmesi gibi oyun da dramatik yapının sınırlarını zorluyor. Belli bir türe yaslanmıyor. Dramatik, epik, hiciv, şiir, şarkılar arasında gezinip dururken “tahmin edilemeyen müdahalelere” açık olmayı tercih ediyor. Eteğindeki taşları sadece karşısındakine fırlatmıyor oyun, kendini de taşıyor. Örnek 1: Peer, Almanya’da yaşlı bir kadını, yardım etme bahanesiyle, ülkesinde yaşadığı şişirilmiş acıklı olayları anlatarak



Hakan Şahin (Bac), Erşan Utku Ölmez (Peer)

kandırır. Peer'in derdi, her duyduğunu "aman Tanrım, ne korkunç", "dünyada hâlâ böyle korkunç şeyler oluyor mu" diye cevaplayan yaşlı kadının evini soymaktır. Ama yakalanır. Bu sahnede suçüstü yakalanan sadece Peer değil, oyunun kendisidir de. Yaşlı kadını oynayan oyuncu (Funda Eskioğlu), hem oyunculara hem de seyircilere döner ve "bir yaşlı kadın üzerinden bu kadar milliyetçilik, ayrımcılık, nefret söylemi yapmak bu oyuna yakışmadı, olmadı," der ve daha güzel hikâyelere, aşka ihtiyacımız olduğunu hatırlatır. İşte bu sırada "araya giren oyunla" Peer için oğlu Peer Juniur'un tohumunu atacak, yağmurlu, romantik bir aşk sahnesi hazırlanır. Bu beklenmedik müdahalenin "sürçü lisan ettiysek af ola" demeye gelen bir telafi sahnesi olduğunu düşünüyor değilim. Kapıdan kovulan ama bacadan giren "öteki/göçmen/sığınmacı"yı ehlileştirmenin, melezleştirerek bünyesine dahil etme politikasının melodramatik-romantik süslenişi ve tabii ona atılan bir taş daha olsa gerek. Örnek 2: Peer oyun sonunda annesiyle Kosova'da bombaların altında buluşur, birlikte savaşır. Sahne çok dramatik bir etki uyandırarak bittiğinde oyunun final

yaptığını düşünürüz. Ama "Bu oyun burada bitmiyor," der Peer, böyle trajik, dramatik bir etkinin oyuna hiç yakışmadığını ekleyerek. Peer'e güvenmek zordur seyirci için. Ona en inandığımız, ortak hissiyat kurduğumuz anda sadece annesini ve diğerlerini değil bizi de yalan bir sonla kandırdığını, hep anlatacak yeni bir sonu olduğunu anlarız. Belki de "çoktan sona ermiş ama son sözünü henüz bir türlü söyleyememiş" bir oyunla karşı karşıyayızdır.

Değişti derken şaşırtır bizi Peer, yine yalanlarıyla mezarı başında annesini kandırır, yine yaşlı bir kadını soyar. Ama bir şeyler elbette değişmiştir. Sokakta polisle çatışan babasının gırtlakından yaralanması, sonrasında ölmesi gibi, Kosova bağımsızlığını elde ettiğinde Peer de topal bir gazidir artık. Şimdi hikâye sırası Peer'in oğlu Peer Junior'da (Gabriel-Oynayan: Ozan Dağara) ve babasının, "Sakla bunu, bir gün lazım olur," diye verdiği soğandır. Peer'in kendi gibi avare oğlu genç Peer'in giderayak sahnenin bir köşesine fırlattığı o soğan tekiyle nerede, ne zaman, hangi gaz bulutunun içinde karşılaşacağımızı zaman gösterecek.





KÜLTÜRAL **PERFORMING ARTS**

İSTANBUL'UN YENİ SAHNESİ, **K! KÜLTÜRAL PERFORMING ARTS**; BAŞTA SAHNE SANATLARI OLMAK ÜZERE TÜM SANAT DİSİPLİNLERİNE AÇIK BİR ORTAK PLATFORM DÜŞÜNCESİ. SANAT ÜRETİMİNİ MERKEZE ALAN BAĞIMSIZ BİR KÜLTÜR, SANAT, PERFORMANS ALANI OLAN KÜLTÜRAL, SANATIN VE SANATÇININ KİŞİ VE GÜÇLERDEN BAĞIMSIZLAŞARAK ANLAM KAZANDIĞINA İNANAN BİR YAPI.

2018/2019 Oyunları

TEESSÜR, *Euripides'ten Esinle Bir Medea Gerçekleştirmesi
PARAVANLAR

www.kultural.com.tr

Yeşilce Mah. Donatım Sk. 5/A 4. Levent Sanayi / İstanbul
T +90 212 281 81 55 +90 212 281 81 45

Bir Şarkının Hayaleti: *Nihayet Makamı*

İBRAHİM ALP OKUR

Her insan kendi hapisanesini içinde taşır. Sadece suçlu duyguları, kusurlu düşünceleri doldurmayız bu hapishanenin koşullarına; kimi zaman da görmek istemediğimiz duyguları sonsuza kadar kapalı kalmaya mahkûm ederiz. Bazen de gösteremediğimiz, her an bağırmamıza rağmen bir türlü duyuramadığımız sesimizdir hapisteki mahkûm. Yerine, muhatabına ulaşamadığı için içimizde bir yara olarak kalmıştır ve ondan kurtulmanın yolunu onu mahkûm etmekte buluruz. Ama böyle bir durumda asıl mahkûm, aynada gördüğümüz suretin ta kendisi olur. Hapsettiğimiz duygu ya da düşüncenin sesi eksilmez kulaklarımızdan, kimi zaman bir şiir olup kanatır dudaklarımızı, kimi zaman da bir şarkı olup sağır eder kulaklarımızı... ve bir hayalete dönüşüp musallat olur hayatımıza o şarkı.

Altıdan Sonra Tiyatro'nun bizi davet ettiği konakta hayalete dönüşen şarkıların sesini duyup birer *fare gibi köşelerde* dolaşan duyguları yakalamaya çalıştık. Yükseklerden düştüğü parçalanmışlığından belli olan bu konağın salonundaki dağınık eşyalar, asılı



Nihayet Makamı

23

FOTOĞRAFLAR: MURAT DÜRÜM

kaldığı yerde yerçekimine yenik düşüp düşmemek arasında gidip gelen fotoğraflar karşıladı seyirciyi. Sonrasında duvarlara gizlenmiş, gölgelere sığınmış, tablolara saklanmış hayaletler çıktı karşımıza.

Nihayet Makamı katmanlı bir hikâye sunuyor izleyiciye ve bu hikâyedeki her katman hüznün tozuyla bağlanıyor birbirine. Katmanın en altında Şehvar Hanım ve Sabriye arasındaki ilişkiyi görüyoruz. Bu ilişki eskiye dayanan ve her aşamada biraz daha parçalanan bir ilişki. Sonrasında iki kadının toplumsal konumları üzerinden sosyal hayata ve sanata ilişkin bir katman daha açılıyor önümüze. Bunun üstünde de ülke ölçeğinde karşımıza çıkan bir hüznün katmanıyla karşılaşıyoruz. Bu katmanlar arasında Şehvar Hanım ve Sabriye'nin her biri sesleniş niteliğinde olan sözlerini duyuyoruz. Sanki iki oyun kişisi de içine düştükleri kuyunun dibinden haykırıyorlar repliklerini, ikisi de yüreklerinden kopan sözlerin sahibi gelip alsın onları diye, en uzağa fırlatmaya çalışıyor cümlelerini. Bu hüznün katmanları arasında gezinirken oyundaki sazende ve hanendelerin nağmeleri eşlik ediyor bize.

Kadını merkeze alan ve gerçek hayat hikâyelerinden uyarlanan tiyatro metinleri sık sık karşımıza çıkmaya başladı. *Nihayet Makamı*'nı da bu rüzgârın esintilerinden biri olarak tanımlayabiliriz. Fakat karşımızda sadece kadının sanatsal ve toplumsal açıdan konumuyla ilgili sözü olan bir oyun yok. Şehvar Hanım'ın düşüncesiyle, "Kadından şair mi olur," sorusuna cevap versek de, "bıyıklarını briyantınleyen şairlere" kılıç çeksek de, "erkeklerin her sahadaki tahakkümünden" söz etsek de, oyunun sözü bu çokça tekrarlanmış argümanlarla sınırlı kalmıyor. Oyun klasikleşmiş bu tartışmalara doğru son sürat ilerlerken bir manevrayla yön değiştiriyor.

Bu değişiklikte de başka bir tartışma zemininde buluyoruz kendimizi. Bu sefer şehir ve taşra arasındaki ayrım karşımıza çıkıyor. Şehvar Hanım kentliliği överken,

Sabriye'nin fikrince, taşranın işgal yıllarında ve genel olarak hayatın içinde ödemek zorunda kaldığı bedellerden söz ediyoruz. İki karakter arasındaki sınıf farkından İngiliz jurnalcilerine, "İstanbul'u işgal eden Anadolu" argümanından Çanakkale gerçeğine doğru artırıyoruz hızımızı... Bu sefer başka bir yöne dönüş yok, bu damardan tam gaz ilerleyecek miyiz acaba, derken... bir manevra daha yapıyor yazar ve oyunun "ebedi istirahatgâhına", hüznün sokağına düşüyor yolumuz.

Bugünün siyasal ve sosyal tartışma ortamlarında kullanılan söylemlerin eskiyi anımsatan bir dille karşımıza çıkması ve nihayete erememesi oyun içinde göze batmıyor. Bunun sebebini Şehvar Hanım ve Sabriye karakterlerinin arasında kurulan bağın ve anlamın gücünde bulabiliriz. İki kadın arasında geçen ve mutsuzlukla sonuçlanan tutkunun magazin boyutundaki ilginçliği değil izleyiciyi oyuna çeken. Bu ilişkideki tutku ve mutsuzluğun sazendenin nağmeleri ve hanendelerin sesleriyle katmerlenmesi de değil. Tüm bunların yanında Şehvar Hanım'ın yalnızlık korkusu ve unutulmuşluğunun hüznü var. Tüm bunların yanında Sabriye'nin adeta ölü doğan aşkı, durmadan kalbine batan bir cam parçası halini alan hayal kırıklığı ve yarım kalmışlığı var.

İşte oyundaki kanın aktığı esas damar burada... Şehvar Hanım da Sabriye de imkânsıza âşık olan ve hayatları boyunca imkânsızla dans eden kadınlar. Bu dans onları mutlu etse de, kimi zaman başlarını döndürse de nihayetinde bir sendeleme haline dönüşüp uzaklaşıyor iki kadından. Bundan sonrası yalnızlık, bundan sonrası unutulma korkusu... Şehvar Hanım'ın şiirlerindeki her bir dizeyi zihnine değil, kalbine yazıp ezberleyen Sabriye'nin onun gözünde görünür olma çabası acıtıyor izleyicinin canını. Bu yüzden Şehvar Hanım'ın yalnızlıktan şikâyet etmesi daha çok kırıyor gururunu. "Ben yanınızdayım ama görmek istemiyorsunuz. Yalnız değilsiniz"

Gülhan Kadim (Şehvar)
Ayşegül Uraz (Sabriye)



repliğiyle dile geliyor Sabriye'nin hayal kırıklığı... ama Şehvar Hanım da başka bir imkânsızın peşinde olduğu için duyamıyor bu çılgılığı. Sabriye'ye önerebileceği tek şey sükût oluyor ve "Sükûtu öğrenmen lazım," diyor her seferinde. Sabriye, Şehvar Hanım'ın her sözünü ezberlemeye ve onun için kafese mahkûm olmaya hazır bir kuş olmak isterken, Şehvar Hanım onu sürekli ayakaltında, "...fare gibi köşelerde" dolaşan biri olarak anıyor.

İki kadın birbirlerinininkine benzer bir yoksunluktan acı çekmiş olsalar da ortaklaşabilecekleri bir acıları bile yok. Katmanlar, farklılıklar giriyor devreye ve Şehvar Hanım ile Sabriye birlikte avunamıyorlar bile. "Beraber avunuyoruz" sözüne karşılık, "Yalnızca ben avunuyorum" karşılığı duyuluyor. Sabriye oyun boyunca Şehvar Hanım'ın gözlerini açmaya çalışıyor. Ona önce kendisini görmesi için dil döküyor, dekordaki kapının açılmasıyla ortaya çıkan fayton sahnelerinde iki kadın arasındaki bağın temellerini görüyoruz. Oyunun zaman diliminde yıllar sonraya karşılık gelen bir diğer buluşmalarındaysa, ona yaşadığı ülkenin içinde bulunduğu gerçeği göstermek istiyor. Ama Şehvar Hanım gözlerini sadece kendi gerçekliğine açtığı için yıllar önce Sabriye'yi göremediği gibi, yıllar sonra da yaşadığı ülkeyi göremiyor.

Her yaşamın kendi içinde bir görünür olma mücadelesi taşıdığını düşünürsek ve ömrümüz boyunca birileri tarafından, bir şeyler tarafından görülebilmek için uğraştığımızı, bunu da yaşamak, bir hedefe sahip olmak olarak adlandırdığımızı göz önünde bulundurursak, Sabriye'nin mücadelesini de daha iyi anlayabiliriz. Sabriye'nin hayatı da Şehvar Hanım'ın gözünde görünür olmak için verdiği mücadeleyle geçer. Onun şiirlerini ezberler ve daha ilk dudak kıpırtısında okuyuverir bütün mısraları. İçindeki musiki aşkını gönlündeki aşkla birleştirebilmek için tambur dersleri alır, adeta bir adanmışlıktır



Yazan-Yöneten: Burçak Çöllü
Altıdan Sonra Tiyatro



Sabriye'nin hayatı. Felaketini de adanmışlığı, aşkı, tutkusu hazırlar. Ne okuduğu şiirler ulaşır Şehvar Hanım'ın kulaklarına ne de yaptığı besteler..

Oysa “Kalbinizi sizin yerinize taşıyım,” diyecek kadar sevmiştir onu. Sevgisinin büyüklüğü acısının büyüklüğüyle eşdeğerdir. O andan itibaren yaptığı her şarkı, okuduğu her şiir bir hayalet olup saklanır zihninin derinliklerine. Şarkılar hiç eksilmez kulaklarından ve artık kaçmak için kullandığı bir anahtar değildir şarkılar, kaçtığı hayaletin ta kendisidir. Zapt edemediği şarkılardan yorgun düşer Sabriye, Şehvar Hanım ona yardım edebilmek için kendince yaklaşır meseleye. “Yaşayan insan yorulur mu,” der ve sorar, “Kim dedi sana hayatı kalbine yük et diye?”

Şehvar Hanım ile Sabriye'nin ortak acısı geçmişi sevmektir. İki karakter de mutsuzluğun farklı bir koluna tutunup sürüklenir zaman denizinde. Geçen zaman

onları uzaklaştırırken sevdiklerinden, onlar yaklaştıklarını sanırlar bazen. “Zaman birçok şeyi kendiliğinden yoluna koyuyor,” derken Şehvar Hanım, “Zaman her şeyi yarım bırakıyor,” der Sabriye. Her ne kadar hüznün ağır bastığı bir hikâyeyle karşı karşıya olsak da oyunun kimi noktalarında öne çıkan güldürü öğeleri de mevcut. Genel hikâyenin içinde seyircinin yüzüne buruk bir tebessüm yayan bu anlar oyunun atmosferini dengede tutuyor.

Nihayetinde hiçbir şikâyete ve avuntuya yer bırakmıyor *Nihayet Makamı*. “Olan oldu. Olmayan da olmadı,” diyecek kadar katı bir noktada bırakıyor karakterlerini ve seyircisini. Hiçbir hatanın telafi edilemediği, hiçbir kaybın yerine getirilemediği, hiçbir vadin gerçeğe dönüşmediği bir yerde bırakıyor bizi. Yine de hâlâ nefes alıp vermek zorunda olanlar için bir tavsiye geliyor Şehvar Hanım'dan: “Yaşamak için saadetin bu olduğuna inanmak mecburiyetindeyiz.”



Küskün Yüreklerin Türküsü Üzerine

FEMİNİST ÇABA
ZEHRA İPŞİROĞLU, TİJEN SAVAŞKAN
HANDAN SALTA, EYLEM EJDER

HAZIRLAYAN: EYLEM EJDER

27



Eylem Ejder: Bir süredir hem *Teb* *Oyun* dergisindeki çalışmalarımızda hem de başka mecralarda şuna dikkat çekiyoruz ve Türkiye tiyatrosunda son yıllarda kadınlara dair hikâyelerin sahnedeki görünürlüğünden, toplumsal cinsiyet, dil, kimlik sorunları, adalet ve cinsiyet eşitsizliği gibi konuların, feminist çalışmaların artışından söz ediyoruz. Yakın zamanlarda birlikte izlediğimiz kimi oyunları bu bağlamda aramızda tartıştık. Ama sonra sahnedeki bu çabayı eleştiri sahnesine de taşımak gerektiğini fark ettik. Bu söyleşimiz böylesi bir çabanın deneysel bir ürünü olsun.

Sizin için de uygunsa sahnelerde örneğine pek rastlamadığımız bir soruna odaklanan bir oyunla, *Küskün Yüreklerin Türküsü*'yle başlamak istiyorum. Oyun, Berat Günçikan'ın 1996 yılında İletişim Yayınları'dan çıkan *Cumartesi Anneleri* kitabından yola çıkarak 2018 yılında Metin Balay tarafından yazılıp yönetilmiş. Cumartesi Anneleri'nin



28

hikâyelerini, yaşadıkları, mücadelelerini sahneye taşımaya çalışıyor. *Küskün Yüreklarin Türküsü* oyunu bildiğimiz kadarıyla Cumartesi Anneleri'ni odağa alarak 90'lı yıllardaki kayıplar, faili meçhul cinayetler, kolektif travmalara değinen, doğrudan deneyimin içinden konuşan ilk oyun. Çünkü kayıp yakınlarıyla yapılan görüşmelerle temelleniyor, yani belgesel oyun biçiminde kurgulanmış. Bu, oyunun bir başka önemli boyutu. Gerçeklerin üstünün örtüldüğü bir politik iklimde belgelerle tiyatro yaparak gerçeği tartışmak çok önemli bir iş. Oyunun tam da Cumartesi Anneleri'nin yeniden ciddi bir baskıyla karşılaştığı, mücadeleleri kadar acıları, duygularının da hiçe sayıldığı şu günlerde sahneleniyor olması çok anlamlı. Bu açıdan cesurca ve dikkat çekici.

Tiyatroda kadınların hikâyesine gösterilen bu ilgiye dair kısaca ne düşündüğümüzü ve *Küskün Yüreklarin Türküsü*'nü bu bağlamda nerede gördüğümüzü konuşalım mı? Oyunun içeriği, tartışma konusu, sunduğu imkânlar gibi.

Handan Salta: 1990'lı yıllardan kayıp hikâyelerinin konu edildiği bu oyun Türkiye

tarhinde bildiğim kadarıyla bu işe ilk kez soyunan bir yapıım. Bu nedenle de oyunu mutlaka görmek gerektiğini düşündüm. Dört kadın oyuncunun kayıp yakınlarını, çoğunlukla da kaybedilen insanların annesini oynadığı oyun temel olarak sosyalist, solcu, muhalif kimlikleriyle bilinen insanların evlerinden alınıp bir daha geri dönmelerinin aileler üzerinde bıraktığı etkiyi ele alıyor. Oğullarından, ağabeylerinden, kocalarından bir daha haber alamayan annelerin, çocuklarının ölümünü kabullenmeyen annelerin hayatlarının sonuna kadar bekleyiş içinde yaşadıkları gerçeğini bir kez daha dillendiriyor. Kaybedilen bu erkek evlatların, erkek kardeşlerin ya da eşlerin bir mezarının bile olmamasının kayıp yakınları üzerinde yol açtığı travmalara değiniliyor.

Otoriter, baskıcı sistemlerden biri ya da diğeri tarafından alıkonulan, yaşam hakkı elinden alınan erkeklere ağlayan kadınlar ne yazık ki sadece ülkemizin değil birçok ülkenin gerçeği. Kamusal alanda politik ve muhalif bir varlık göstermenin çokça erkekler tarafından gerçekleştirilen bir rol olması sebebiyle mi sadece erkekler kadınlar



tarafından anılıyor ve yasları tutuluyor yoksa kaybedilen kadınların yaslarını tutan kocalar, babalar, ağabeyler sayıca az olduğu için mi isimleri geçmiyor sorusu oyundan çıktıktan beri aklımın bir köşesinde duruyor.

Zehra İpşiroğlu: Politikada etkin olan genellikle erkekler olduğu için kadınlara çoğu kez arkalarından ağlamak düşüyor. Sistem kadınlardan çok erkekleri potansiyel bir tehlike olarak görüyor, şimdilik bu böyle ama tabii değişebilir, çünkü Türkiye’de dayatmalara ve baskılara karşı çıkan ciddi bir kadın hareketi var. Ben öteden beri belgesel tiyatroya özel bir ilgi duyuyorum. Kendi çalışmalarında da kurmacadan çok gerçek yaşam öykülerini kullanıyorum. Ülkemiz insan, kadın ve çocuk hakları ihlalleri konusunda tam bir belgesel tiyatro cenneti. Cumartesi Anneleri’nden mültecilerin ve göçmenlerin sorunlarına, Ensar Vakfı olayları gibi çocuk tacizini içeren sorunlardan kadın cinayetlerine değin o kadar çok konu var ki ele alınabilecek. Ama tiyatrolar genellikle bu tür konuları görmezden geldikleri gibi belgelere ya da gerçek yaşam öykülerine dayanan tiyatroyu tiyatro bile

saymıyorlar. Gücünü yaşamdan alan bir tiyatro anlayışına Batı toplumlarındaki tiyatrolarda da çok rastlamıyoruz. Var tabii ama azınlıkta kalıyorlar. Örneğin Almanya’da sahne tasarımıyla oyunculuğa kadar çok gösterişli bir tür ‘dizayn tiyatrosu’ ağırlıkta. Yani bana göre yaşamayan, ölü bir tiyatro. İnsanların tüketim ve eğlence kültürünün içinde giderek duyarsızlaştıkları bir ortamda empati ve dayanışma duygularımıza seslenen bir sanat anlayışının çok değerli olduğunu düşünüyorum. Bu açıdan Cumartesi Anneleri gibi bir konunun gündeme gelmesini hem çok cesur hem de heyecan verici buluyorum.

Tijen Savaşkan: Bu çalışma bence de çok değerli. Bu sessiz ve uzun soluklu protestoyu sahneye taşıma cesaretinin yanı sıra zamanlama da çok anlamlı. Protesto kamusal alandan tiyatro sahnesine, açık alandan kapalı bir mekânda daha yakın bir paylaşıma dönüşüyor. Cumartesi Anneleri’nin önünden geçen insanların bazıları onların gerçek hikâyelerini duymak için tiyatroya geliyor. Oyunun bana düşündürdüğü birçok şey var tabii. Ama iş anneler ya da dolaylı olarak kadınlar olunca

ister istemez büyük resmi de görüyoruz.

Savaşlar ve yıkımlar eril dünyanın ve güç odaklarının yönettiği devletlerin kararıyla olmasına karşın en büyük kurbanlar kadınlar ve çocuklar. Cumartesi Anneleri, şehit anneleri, eşlerini kaybeden kadınlar, kardeşlerini, erkek akrabalarını kaybedenler vb. Yani kadınların payına madalyalar, zaferler değil her zaman ağıtlar ve acılar düşüyor. Kadınlar acı çekmekle kalmıyor bir de acı çekmenin de statüleri erkek egemen dizge tarafından belirleniyor. Tiyatro alanında belki de Antigone'den beri... Bir kadın için aynı olan evlat ya da eş, kardeş kaybı bazıları için kutsal şehitlik mertebesinde, Cumartesi Anneleri ve diğerleri içinse mezarı bile hak etmeyen kötü çocuk yetiştirmiş bir statüde algılanıyor. Kadınlar sadece acı çekmiyor bölünüp birbirine düşman edilerek eril dizgeyi yeniden ve yeniden üreten ideolojinin de taşıyıcısı oluyor. Burada birçok kişi için terörle bağlantılı görünen bu anneler, şiddet görüyor ve artık sessiz protestolarına bile izin verilmiyor. Oysa şehit anneleri maddi ve manevi anlamda ödüllendiriliyor. "Bir oğlum daha olsa vatana kurban ederdim" noktasına kadar getirilebiliyor.

30

Eylem E.: Oyun konusunu şöyle bir hatırlamak için kimlerin hikâyesinin anlatıldığından bahsedelim: Elmas Eren/Hayrettin Eren, Asiye Karakoç/Rıdvan Karakoç, Fatma Morsümbül/Hüseyin Morsümbül, Münibe Türkoğlu/Talat Türkoğlu, Emine Ocak/Hasan Ocak, Hanife Yıldız/Murat Yıldız, Hanım Tosun/Fehmi Tosun'un hikâyeleri sırasıyla sahnedeki üç kadın oyuncu ve son olarak piyanosu başından onlara eşlik eden oyuncu (Ceren Akyıldız) tarafından -genellikle bir tanık sandalyesindeymiş gibi- oturarak anlatılıyor. Anlatan kimi zaman bir eş, bir abla, kız kardeş, çoğunlukla anne. Her bir anlatı hep bir ağızdan söylenen türkülerle birbirine

"İşlenen konuya, ele alınan soruna ve tiyatronun koşullarına göre yepyeni biçimlerin ve üslupların oluşması gerekiyor"

bağlanıyor. Birinin hikâyesinin bittiği yerden yeni bir kayıp hikâyesi başlıyor. Bu anlatılara arkadaki projeksiyona yansıtılan fotoğraflar, gazete haberleri, annelerin yazdığı şiirler, mektuplar, duruma uygun düşen "zorla kaybedilme gibi" hukuksal terimler eşlik ediyor. Bir tarafta farklı türlerde belgeler kullanılırken diğer tarafta şiirsel ama durgun, duygusal bir etki yaratmaktan kaçınılan bir oyunculuk biçimi söz konusu. Aslında anlatılanlara bakıldığında bir felaket ya da travma anlatısı olduğu kuşku götürmez. Anlatı yapısı hakkında ne söyleyebiliriz? Yani travma ya da felaket anlatısının sahnede nasıl anlatılabileceği, bu noktada oyunun tercih ettiği belgesel form ve uyaklı, şiirsel yapının nasıl bir etki uyandırdığını konuşalım mı?

Zehra İ.: Uyaklı şiirsel yapı hem bir akış sağlıyor hem de metinle aramıza bir mesafe girmesine fırsat veriyor. Anlatılanlar çok korkunç olduğu için Metin Balay bu üslubu seçmiş olmalı. Yani bu seçim hem metinle oyuncu hem de sahne ile izleyiciler arasında bir mesafeye yol açıyor. Yine de ben bunu beğendiğimi söyleyemem. Anlatılanların, yani olayların dökümünün tüm incelikleri ve ayrıntılarıyla açığa çıkması yeterli bence. Sonuçta bunlar yaşanmış olaylar. Şiirli yapı yaşananları kesinlikle hafifletmediği gibi yer yer yapay ve zorlama geliyor. Metin Balay'ın hazırladığı ve yönettiği, Fakiye Özsoysal'ın dramaturji danışmanlığı yaptığı oyun metni zaten olayları hiçbir duygu sömürsü yapmadan tüm sadeliği ile dile



getiriyor. İş oyuncuya düşüyor ki işte tam bu noktada da büyük sorunlar başlıyor. Duygusal etki yaratmaktan kaçınma kuşkusuz önemli. Ama bu, kuru kuru metin ezberleme anlamına hiç gelmiyor. İnanandırıcı olması lazım ki, bu sahnelemede gerçekleşmiyor. Kuşkusuz oyuncuların kimi bu konuda daha başarılı, ama başarılı olan bile inandırıcı değil. Oyuncunun çok farklı bir elektriği yakalaması gerekiyor. Nasıl mı, travmatik olaylar geçirmiş olan insanlarla konuşarak, onları izleyerek, beden dillerini, konuşma biçimlerini, tıkanma noktalarını, suskunluk anlarını iyice çıkartarak. En iyi oyuncunun bile başarmakta zorlanacağı çok ama çok zor bir süreç bu. Ama başarılıabilirse oyuncuya çok şey katacağına eminim. Ben bu sahnelemede ciddi bir biçimde oyunculuğa takıldım. Oyunun dramaturgi danışmanı Fakiye Özsoysal acıyı izleyiciye geçirmekten çok görünür kılmaktan söz ediyor ama bence bunları birbirinden ayırmamız mümkün değil.

Eylem E.: Bu konuda bir öneriniz var mı hocam? Daha önce izlediğiniz oyunlardan örnekler, farklı oyunculuk üslupları gibi. Çünkü siz belgesel

tiyatro üzerine çok çalıştınız.

Zehra İ.: Önerim tabii ki yok. Çünkü işlenen konuya, ele alınan soruna ve tiyatronun koşullarına göre yepyeni biçimlerin ve üslupların oluşması gerekiyor. Hazır biçimler yok, olamaz da zaten. Sözelimi, Madımak olaylarını gündeme getiren *Sivas 93* oyununda Genco Erkal Madımak Oteli'ni ateşe veren insanların belgelendiği bir filmde yararlanmıştı ki bu o oyun için kuşkusuz en doğru seçimdi. Bu oyunda ise travmatik olaylar kurbanların açısından anlatılıyor. Bu da ister istemez bu sorun nasıl sahneye taşınabilir sorusunu beraberinde getiriyor. Vaktiyle Genco Gülan *Cadaque* adlı oyununda ölüm temasını işliyordu. Ölen ya da öldürülen insanların yakınlarıyla konuşarak yaşamla hiçlik arasındaki o anı yakalamaktı amaç. Bunun için kurbanların yakınlarıyla bire bir röportaj yaparak bunu filme çekmişlerdi. Oyuncular da yaşamla hiçlik arasındaki o anın, o dehşetin, o boşluğun sözcüklerle nasıl dile getirilebileceğini minimal bir oyunculukla canlandırıyorlardı: Çok kanallı bir videonun önünde duran anlatıcı-oyuncular kulaklıklarındaki kulaklıktan

“Kaybedilen her bireyin aileleri tarafından sevildiği şüphesiz, ancak bütün kayıplar için kullanılan ‘iyi insan, karıncayı incitmeyen, yardımsever, akıllı, neşeli, babacan tavırlı’ gibi tanımlamalar bu insanları yerçekiminin etkisinden kurtarmaya başlıyor”



32

videoya çekilmiş olan kişilerin seslerini duyarak görüntüleri canlandırırken şaşırtıcı derecede doğaldılar. Oyuncuların canlandırdıkları kişiye özgü bir duruşla arayarak, seçerek doğru sözcükleri bulmaya çalışırken zaman zaman zorlanmaları da öylesine doğaldı ki; duraklama, tıkanma, ağlamamak için kendini tutma anları, sözcüklerin ötesinde olanı anımsama, anlama ve anlatma çabası çok inandırıcıydı... Arka plandaki videoda yaşam öyküleri anlatılan kişilerin belli belirsiz yüzlerini seçebilseniz de dikkatimiz anlatıcı-oyuncularda ve anlatılan öykülerde odaklaşıyordu. Bu bağlamda sadece anlatılanlar değil anlatılma biçimi de çok vurucuydu. Bu tabii ilginç bir deneysel çalışma. Belki bu tür oyunların sahnelemesinde oyuncuların inandırıcı olmaları için bu tür deneylere ihtiyaç var, bilemiyorum.

Tijen S.: Oyunculuk tabii önemli ama bu formla söylediğiniz etkiyi yaratmak zor gibi geliyor bana. Bazı oyuncular bizi daha fazla etkiliyor, diğer yandan bizler ilk oyunu gördük. Belli bir noktada oyunculuklar biraz daha oturacaktır diye düşünüyorum ama bu

formda ne yapsalar o etkiyi yaratamayacaklar sanki. Oyun başka bir formda olmalıydı derim ben. Koşuk değil ya da bize uygun bir koşuk. Balad formu bir yandan efsanevi ve masalımsı özellikler taşıırken genelde acıklı bir konuyu anlatır. Üç uzun ve bir kısa bentten oluşan bu kısa anlatı şiirleri bizim edebiyatımızda neredeyse hiç yok. İlk üç bent konuyu anlatırken, son kısa bent genelde Tanrı’ya, prenze, beye seslenir. Bu son bent hep tekrarlanan ‘bunu yapan insan olamaz, şeytanın işi bu’yu içeren nakarattı ve tüm öykülerin de sonunda aynı bent kullanılıyordu. Ben öncelikle bunları belirtmek istedim çünkü form bence içeriği belirleyen ve etkileyen en önemli unsur. Burada sorun kendi dilimizde ve edebiyatımızda olmayan bu 18. yüzyıl formunun kültürümüze yabancı olması. Modern balad türü bile sanırım sadece Atilla İlhan tarafından yazılmış. Yani bizim sesimize, duygumuza yabancı bu form bizim acılarımızı da aktaramıyor sanki. Şöyle ki bizde ağıtlar, dengbejler, klamlar var. Kulağımız bunlara alışık kültürel olarak. (Kürtçe de olsa Türkçe ağıt da olsa sonuçta bu toprakların sesi) Belki ağıtla acıyı vermemek için balad yabancılaştırıcı

bir form ama işlemiyor bir şekilde. Son bentteki şeytan motifi efsane ve masala uygun bir tipleme ama en önemlisi Tanrı, prens vb.nin tam karşıtı olarak burada olması. Yani en yabancılaştırıcı durum bu kısım. Balad formunu bilenler için tabii. Şimdi bu formda yazılmış bir metinde art alanlar, yok eril erk odakları vb. olması zaten mümkün değil. Baladın tarifine uymuyor. O nedenle o şeytanlı son kısa bölüm öyle bir yapılmalıydı ki her öyküde ya arkadaki görsellerle ya sahnedeki objelerle ya da sanatçının vurgusu ve mimikleriyle devleti, politikayı, dönemi vb. şeyleri ifade edebilmeliydi. Ne bileyim ilk şeytanda arkadaki milliyetçi bayraklar, ikincide tanklar ve darbe tabii Türkiye'yle ilgili görseller, ne bileyim belki Kenan Evren fotosu, tarikatlar dinciler vb. faşistlerin kurt işareti, meşhur derin devleti fark ettiğimiz trafik kazası haber ve fotoları vb. Bunlar belki kör gözüm parmağına gibi görünse de belgesel oyuna ya da bir şekilde belgelerin de olduğu bir oyuna son derece uygun malzemeler olabilirdi. Tabii belki amaç bunlardan öte acıyı tarif etmek, göstermek, paylaşmak ama o zaman hiçbir belge olmamalı mı sahnede başka bir yol mu bulunmalı?

Handan S.: Kayıp yakınlarının gerçek hayatta nasıl konuştuklarını, bu mesele özelinde, duymadım. Ancak Maraş Olayları'nın tanıklarını veya Fatsa'da olan biteni anlatan insanları dinlerken şaşırdığım anlar olduğunu hatırlıyorum; ne kadar da sakın anlatıyorlar diye düşünmüştüm. "Üzerinden geçen bunca yıl, hikâyenin anlatılarak eprimesi de bu soğukkanlı muhabir tonunu getirmiş olabilirdi. Önce, bu oyunda karşılaştığımız koşuk dilinin seyirciyi katharsisten uzaklaştırmak amacıyla kullanıldığını düşündüm. Anne, abla, eş o meşum günü ve bitmeyen, nefes tüketen arayışlarını anlatırken neden bu kadar şiirseldiler? Seyircinin bir arınma arayışında olduğunu düşünmüyorum. O halde oyuncunun

kayıp yakını rolünde duygusallaşması oyuna nasıl bir etki verebilirdi de bu tercih edilmedi?

Kaybedilen her bireyin aileleri tarafından sevildiği şüphesiz, ancak bütün kayıplar için kullanılan 'iyi insan, karıncayı incitmeyen, yardımsever, akıllı, neşeli, babacan tavırlı' gibi tanımlamalar bu insanları yerçekiminin etkisinden kurtarmaya başlıyordu. Bütün bu sıfatları taşımaya bile çocuğuna baba, eşine koca, kardeşine ağabey, annesine evlat olarak çok sevilen bu erkeklerin bir insan hakkı olan yaşama hakkını savunmak ve sorgulamak için insanüstü mü olmaları gerekiyordu? Koşuk diliyle birlikte gelen üstün nitelikli insan portreleri başka bir şehit söylemini getiriyor bence. Şehit söyleminde sık dile gelen "şehitler ölmez" savını, şehitlerin cennete gideceği inancını günümüzde iktidar mütedeyyin kitlelere karşı sıklıkla kullanırken sistem karşıtı olduğu için kaybedilen bireylerin şehitlik mertebesinde anılmaları hâkim söylemi kullanarak neyi amaçlıyor sorusuna cevap aradım, bulamadım.

Zehra İ.: Bir yanda karıncayı bile incitmeyen iyi insanlar, bir yanda şeytanlar... Handan'ın da dediği gibi insan haklarını savunmak için insanın üstün özellikleri olması gerekmiyor. Öte yandan şeytan söylemi de çok sorunlu. Şeytanları yönlendiren hangi güçler? İnsan neden, nasıl şeytanlaşıyor, ötekine duyduğu bu ölümcül öfke nasıl büyüyor, ötekinin de kendisi gibi bir insanın olduğunu görememe noktasına nasıl geliyor? Tijen bunun belgelerle somutlaştırılabileceğini söylüyor ki buna yürekten katılıyorum. Tamam amaç politik sistem eleştirisi yapmak değil sadece, kurbanların yaşadıklarını belgelemek. Ama bunu bağlamından soyutlayarak sergilemeye kalkışırsanız mutlaka bir şeyler eksik kalacaktır. Düşüncemi somutlaştırmak için bambaşka bir örnek vereyim: Kadın sorunlarıyla ilgili bir oyun kurban kadınların bakışından anlatılsa, ancak bu sorunları



34

yaratan zihniyete hiç değinilmese tedirgin olmaz mıydınız? Suçlusu, polisi, hâkimi hepsi ataerkil zihniyetin insanları, bu gösterilemezse sadece gazetede her gün okuduğumuz sansasyon olaylarını bir kez daha dinlemiş olmayız mı? Burada da aynı şey söz konusu. Öte yandan sadece kurbanları dinlediğimizde tam anlamıyla umutsuzluğa kapılıyoruz. Yani sonuçta dehşet öyle bir içimize işliyor ki donup kalıyoruz. Ama şu da var demokrasinin yerleşmemiş olduğu toplumlarda belgesel tiyatrunun öngördüğü gibi politik sistem eleştirisine yönelirseniz tehlikeli sulara yüzüyorsunuz demektir. Bu da ne yazık ki bir gerçek. Bu açıdan yönetmenin seçimini anlayabiliyoruz.

Eylem E.: Haklısınız. Bu oyunun tam da bu dönemde sahneleniyor olması heyecan verici, cesaretlendirici olduğu kadar tehlikelere açık. Bunu göz ardı etmek yanlış olur. Yine de tiyatral dil yaşanan bir acıyı, travmayı, felaketleri nasıl anlatabilir sorusu bizim

için önemli? Zehra Hocanın da değindiği gibi bunun doğru tek bir yolu yok, pek çok mümkün yolu olmalı. Oyun biraz bunları düşündürttü bana. En çok da “edebiyat ve felaket” üzerine düşünen Nichanian’ı hatırladım. Nichanian, “soykırım, travmatik yaşantıları” felaket olarak tanımlıyor ve felaketin “bir gaddarlıklar toplamından ibaret olmadığını” söylüyordu. O yüzden ona göre, bu tür acılar anlatılırken işkenceleri, cinayetleri, acımasızlıkları sıralamak yeterli değildi ve başka bir anlatının imkânı zorlanmalıydı; bu oyun özelinde tüm bu gaddarlıklar, oyunda da geçen bedenlerdeki “söndürülmüş sigara izleri”, “telle boğmalar”, “denize atmalar” insanın değil, “şeytanın işi” olarak çıkıyordu karşımıza. Çünkü insan insana bunu yapamazdı, yapmamalıydı. Kimdi, neydi bu şeytan oyunda? “Etle tırnağı birbirinden ayıran”, “ocaklar söndüren”, korku, kin demek olan”, “şiddeti, ölümü yücelten”, “bütün güzellikleri parçalayan”, “uzaklarda değil içimizde saklanan”, “farklılığa

öfkelenen”, “kendine benzemeyene düşman olan”dı şeytan. Ama oyunun “başka anlatı imkânlarını” zorladığını da düşünüyorum.

Ben de bu durgun, şiirsel anlatının seyirci üzerinde aşırı bir duygusal etki bırakmaması, bizi gözyaşlarına boğmaması için tercih edildiğini düşünmüştüm. Ama sanırım ne yapmaya çalıştıklarından ya da ne yapsalar daha iyi olabileceği sorusundan çok, bu tercihin bizde uyandırdığı etkilerden konuşmak gerekiyor. Ne tek başına arka duvara yansıtılan belgelerin, anlatının kullanımı ve içeriği ne de oyuncunun bunu düz, yalın bir şiirsel dille ifade etmesi sorun (en azından benim için). Benim hissettiğim sahne ve bizim aramızda bir söylemsel ayrımın oluşmaya başlamasıydı, üstelik tam da “küskün yüreklerin türküleri”nin bize neler söylediğine canla başla kulak kesilmişken. Orada derdini, acısını ve mücadelelerinin insaniliğini, haklılığını anlatmaya çalışan kadınlar vardı. Onlar tanık sandalyesindeydi, bizse dinleyenler, medet umulan kişilerdik. Öyle ki “bugün bizim başımıza geldi yarın sizin başınıza gelebilir” deyişleri, boş çerçevelerle üzerimize doğru yürüdükleri, gözlerimizin içine baktıkları o son sahnede bu ayrımı daha çok hissettim. Neden bu gibi toplumsal sorunları birinin “duyarsızlığı” üzerinden işliyoruz diye düşündüm. Ayrıca biz -en azından seyirci olarak- bu oyuna gelerek çok da “duyarsız” olmadığımızı göstermiyor muyuz? Hâl böyle olunca ardından gelen “öyleyse söyleyelim hep beraber türkümüzü” sözleri de bizi (yeniden) ortaklaştırmaya yetmiyordu. Yine de burada hem “felaketin imkânları”nı zorlayan hem de tanıklık yapan bir anlatı var. İmkândan kasıt olumsuz bir deneyimi “inat, umut, direnmek dayanışmak” gibi olumluya çeviren duygu, eylem ve kavramları yaratmak ya da sahnenin diline tercüme etmek. Oyunda, bunun en güzel örneği Küskün Yüreklerin Türküleri’yle açığa çıkıyordu. Birincisi yaşama, sokağa, duygulara,

“Küskün Yüreklerin Türküsü gündelik hayatımızda ‘birden bizi bulan’, hayatın akışını kesiveren ani bir sessizlikten yavaş yavaş daha kamusal, çoğalan çoğul bir sese dönüşüyor”

her şeye yavaş yavaş sızarak tüm karşıtlıkların arasında gezinirken; ikincisi kimi yerde iki uçlu bir söyleme neden oluyordu: Bir tarafta faillerin “şeytanlaşması” diğer tarafta Handan’ın söylediği gibi “kurbanın yüceleşmesi”. Siz ne dersiniz bu konuda?

Handan S.: Böyle bir meselenin oyunu nasıl yapılır diye düşünme düşünme geldiğim oyunda beni en rahatsız eden “bunu yapan olsa olsa şeytandır” meselesine herkes değinmiş olsa da ben de bir şey eklemekten kendimi alamıyorum. “80’li yıllarda özellikle bayramlarda meydana gelen trafik kazalarından sonra ‘trafik canavarı’ kavramı uydurulmuştu. Kötü tasarlanmış ve yapılmış yollar, alkollü veya uykusuz sürücüler, bakımı yapılmamış araçlar değil o trafik canavarı yüzünden oluyordu bu kadar ölüm. Otorite figürlerinin bolluğu, ‘pederşahi’ aile yapısı, şiddet dilinin tedavüldekiler içindeki en popüler ve saygın dil olması gibi sebeplerle bir türlü yetişkin olamayan vatandaşlardan oluşan toplumun solcuları da bu alışkanlıkları sorgulayamadılar, değiştiremediler. Oyunun sonlarına doğru seyircilerin gözlerinin içine bakarak koltuklara doğru tehditkâr bir şekilde ilerleyen oyuncular, özgürleştirici olması gerekirken bir tür tarikat terbiyesi kurallarıyla davranan eskinin solcularını hatırlattı. Uyarıcı, üstten bir dil kuran, buyurgan bir söylemle seyirciden talepleri bulunan

oyuncular seyirciyi nereye çağırıyordu? Kaybedilenler için kahrolmak, yakınları için üzülp ezilmek dışında ne yapabiliirdik? Cumartesi Anneleri'yle aynı gemide olduğumuzu hatırlamanın bir yolunu bulabilir miydik mesela? Sahneden salona yayılan ve katılımcı bir şarkıyla, dansla bitebilir miydi oyun sahiden? Mezarsız ölüler için sahnenin bir kenarında helva mı kavrulsaydı yoksa? Oğlunu göz göre göre yitiren Emel Korkmaz gibi yeni bir anma, evladının adını yaşatma çabasının tiyatrodaki karşılığını bulmamız gerektiğini düşünüyorum konu bu anneler olduğunda. Oyuncuları lâl eden ve salona herhangi bir duygunun geçmesine engel olan koşuk dilinin yerine belki de daha sade bir dille, bütün oyuncuların çalarak ve söyleyerek dertleşmesinden, söyleşmesinden oluşan samimi bir sahneleme görmeyi hak ediyorduk bence.

36 **Zehra İ.:** Evet koşuk dil yerine, olanları çok açık dile getiren çok sade bir dilin kullanılması önemliydi bence. O zaman çok daha etkileyici olabilirdi. Dil nötr, anlatılanlar ise dehşet verici, bu karşıtlığın da çıkması çok önemli tabii. Travmatik olayları yaşayanların açısından bakarsanız dil bir sığınak hem iletişimsel hem de koruyucu bir yanı var. Ama acılar öylesine yoğun ki cümlelere sığmıyor. İşte o zaman suskunluk anlarını da yakalamak gerekiyor. Bence iyi bir oyuncuya çok fırsat veren bir yanı var bu tür bir oyunculuğun. Çünkü oyunculukla gerçek kesişiyor, yani oyuncu sanki hiç oynamıyor gibi.

Öte yandan “yarın sizin de başınıza gelebilir” gibi bir söylem beni de aşırı didaktik geldiği için rahatsız etti. Böyle bir oyunun işlevi kafamıza vura vura bize bir şeyler öğretmek değil, bizi sarsmak olmalı. Sonuçta diyorum ki belgesel tiyatronun ya da Fakiye'nin (Özsoysal) dile getirdiği gibi belgelerle tiyatronun olayları belgelemek açısından gerçekten önemli bir işlevi var. Değişik yöntemler, teknikler denenmeli.

Yurt dışında bu doğrultuda çeşitli arayışlar olduğunu görüyoruz. Sözelimi bana en ilginç gelenlerden biri de oyuncu olmayanlarla da çalışmak. Örneğin sığınmacılarla ilgili bir oyun yapıldığında sığınmacıların da sahneye çıkartılması ya da oyunun onların bulunduğu mekânlara gidilerek orada oynanması gibi. Uzun süreli araştırma ve çalışmayı koşullayan bu tür deneyler çok ilginç olabilir.

Tijen S.: Ben burada daha performansla yakın bir şey hayal ediyorum. Tiyatro değil de an'da gelişen bir şeyler. Seyirci ve Cumartesi Anneleri aynı mekânda, tabii bu zaten sokakta böyleydi. Önlerinden yanlarından geçen insanlar da bir anlamda seyirciydi. Ama bu kez kapalı bir mekânda. Tamamen spontane tanışmalar, konuşmalar ya da sadece, eğer karşılıklı hissediliyorsa hiç konuşmadan sarılmak. O anı paylaşmak, hissetmek... Belki onların bizi seyretmesine izin vermek. Böylece sahicilik tartışılmayacak kadar -yani yok yabancılaşma, yok mesafe konuları olmadan- doğrudan bir şeye dönüşecekti. Böyle performanslar var. Ama o günkü karşılaşmaların kalıntıları da o salonda kalmalı. Belki video, değiş tokuş edilen bir nesne ve her yeni gelen katılımcı grubu bunları da görmeli. Biriken bir şeyler olmalı mekânda. Performansın izleri, karşılaşmaların kanıtı, yazılan bir kâğıt parçası, duvarda bir iz, bilemiyorum. Bu o zaman sokaktaki protestonun içeri taşınması ve kamusal alandan özel alana taşınması gibi de olurdu. Tabii çok ütöpik görünüyor ama Cumartesi Anneleri zaten her hafta Galatasaray'da oluyorsa tiyatrodaki da olabilir. Ve protesto da insanlara daha yakın ve daha katılımcı bir mesafeden sürdürülebilir hale gelir. Zehra onların sahnede olmasını önermiş, ben herkesin aynı mekânda olmasını hayal ediyorum. O zaman bir didaktizm ve ayrımcılık olamaz.

Eylem E.: Oyun hakkında çok şey söyledik söylemesine ama en önemli şeylerden birini

göz ardı ettik gibi geliyor bana. Tijen yukarıda büyük ölçüde buna değindi gerçi. Oyundaki dayanışma vurgusu, tekil acılardan kolektif bir direnç çıkarma. Oyunu izlemeden önce de oyun sırasında ve sonrasında kimlerin nasıl, ne zaman kaybolduğu, öldürüldüğü, bunun anlatıcı kadınlar üzerindeki yıkıcı etkilerinden çok kayıp yakınları arasındaki dayanışmayla, yıllardır inatla, hasretle süren Cumartesi buluşmalarını besleyen direnme, bir araya gelme, paylaşma duygusuyla ilgilenmişim. Belki de tiyatronun en toplulukçu sanat olması sebebiyle. Tiyatroda hangi biçim ve konu etrafında olursa olsun oyuncuların, seyircilerin bir araya gelmeleri, aynı atmosferi paylaşmaları, aynı derdin, neşenin etrafında belli bir mekân ve zamanda toplanmalarında hep bu türden bir direnmeyi, birlikte hissedilen ve yeniden yaratılan “daha iyi bir toplum ve dünyanın potansiyelini” hissediyorum ve arıyorum. O yüzden Cumartesi Anneleri’ni anlatacak bir oyunun yıllardır süren böylesi bir biraradalık halini tiyatronun kendi toplulukçu doğasıyla nasıl buluşturabileceği, bu ikisinin karşılıklı olarak birbirlerinin deneyimini nasıl çoğaltabileceği –ve yansıtabileceği- sorusu işin en umut ve heyecan verici tarafıydı. Oyunda her anlatı arasında kadınların usul usul birbirlerine yaklaşmaları, bir ritüelin etrafında bir araya geliyorlarmışçasına dayanışmaları, söylenen türkülerin içeriği, birinin diğerinin anlatısını canla başla dinlemesi, projeksiyonda yansıyan oturma eylemleri, uluslararası alanda diğer kayıp anneleriyle buluşmalardan görüntüler bu beklentimi doyuruyordu. Küskün Yüreklerin Türküsü adlı her anlatı sonrasında değişen türküler gündelik hayatımızda “birden bizi bulan”, hayatın akışını kesiveren ani bir sessizlikten yavaş yavaş daha kamusal, çoğalan çoğul bir sese (“evlerde, meydanlarda, martılarla vapurda.... bize bir şeyler söyle, siz deyin neler söyle”) dönüşüyordu. Sizin bu konuda eklemek istedikleriniz var mı?

Handan S.: Annelerin buluşması dediğin

gibi yıllardır süren ve şimdilerde her isyan sesi gibi bastırılan bir sessiz protesto. Sadece orada oturmaları, tıpkı ‘Duran Adam’ın yarattığı etki gibi güçlü. Bu kadar korkulu bir iklimde yaşarken aslında isyan diye bir geleneğimizin de olduğunu, o geleneği yaşatanların halkın belleğinde yaşadığını hatırlamak çok anlamlı. Türkü formunun genç kuşaklara ‘cool’ gelmemesini anlıyorum, ama ‘rap’ denen şahane bir icat var. Yeni ifade biçimleriyle eski hikâyeler anlatmayı deneyebiliriz. Böylece oyuncuların bize hatırlattığı ‘bu senin de başına gelebilir’ mesajını bu sözleri söylemeden vermek mümkün.

Tijen S.: Bu konuda yaşamsallık o kadar güçlü ki sanat ne yapılsa geride kalacak, eksik görünecek. Tıpkı Gezi dönemindeki 13. İstanbul Bienali’nin durumu gibi. Bienal sokağa çıkmayı kamusal alanda olmayı hedeflerken aniden Gezi Olayları başladı ve küratör Fulya Erdemci hemen iç mekânlara geri dönerek ama etkisi güçlü olmayan bir bienal yapabildi. Hatta sokak o kadar güçlüydü ki bir süre bienal yapılmamalı tartışmaları bile gündeme geldi. O nedenle, bu alanda yapılacak olan her şeyi, seçilen her biçimi, tercih edilen her anlatıyı ve oyunculuk çabasını bir legonun parçaları gibi düşünüp, yaşananları unutturmamak üzere bellek oluşturmak, işaret etmek, duygusal ve düşünsel olarak paylaşmak, toplumsal hafızamızda bir iz bırakmak olarak düşünmeliyiz. Ya da belki bizim gibi bu oyunu üretenlerin hedeflerini anlamaya çalışmak, tarif etmek de bir çabadır. Olumlu ya da olumsuz kısa bir eleştiri yazısıyla geçiştirilmemesi gereken bir işle karşı karşıyayız. Şüphesiz ki yukarıda söz ettiğim legonun tiyatral anlamda ilk parçası *Küskün Yüreklerin Türküsü*’ydü. Umalım diğer parçalarını da üretecek, tamamlamaya çalışacak sanatçılar çıksın ve yaşam sanatın imbiğinden geçerek toplumsal görevini yapabilsin.



Derdimiz, Görünmez Edileni Yeniden Görünür Kılmak

METİN BALAY

38

Öncelikle *Oyun* dergisine Cumartesi Anneleri ile ilgili yapılan *Küskün Yüreklerin Türküüsü* adlı oyunumuza bir dosya açarak, konuya, kamuoyunun ve tiyatro çevrelerinin dikkatini çektiği ve tartışmaya açtığı için çok teşekkür ederek başlamak gerek. Çünkü hem kamuoyu ve hem de ülkemiz tiyatro çevreleri gözetiminde zorla kaybedilenler konusunda çok uzun bir süredir ilgisiz ve suskun kaldı. Oyunumuz suskun kalmış olmaktan duyduğumuz utançla baş etme yolumuz olarak sahnelendi.

Öncelikle oyunun yazılma sürecinden başlamak istiyorum. Berat Günçikan 2-10 Haziran 1996 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde Cumartesi Anneleri ile yaptığı bir dizi röportaj yayınladı. Ben ilk olarak aynı tarihte, yani 1996 yılı temmuz ayında bu röportajlardan yola çıkarak oyunu yazmaya başladım. Daha sonra 28 Temmuz ve 4 Ağustos tarihlerinde Berat Günçikan'ın bu sefer *Cumhuriyet Dergi*'de yayınladığı yeni röportajlar eklendi. (Bu röportajlar daha sonra aynı isimle, *Cumartesi Anneleri* adıyla İletişim Yayınları tarafından kitap olarak da yayımlandı.) Toplam sekiz ayrı anlatı parçasından oluşan oyunu derhal tamamlayıp Ankara Sanat Tiyatrosu

(AST)'nda prova etmeye başladım. Kemal Günüş beş anlatı parçası için, oynanırken fonda kullanılacak beş besteyi tamamladı ve provaya ekledik. O sıralarda Cumartesi Anneleri'nin Galatasaray'daki eylemleri yeni başlamıştı ve bütün hararetiyle sürüyordu. Sekiz anlatı parçası kabaca prova edildikten sonra AST geleneğinin bir parçası olarak tüm çalışanların katıldığı bir kapalı gösterimde sunuldu ve yaşanan günlerin şartları düşünülerek oyunun provalarının devam etmemesine karar verildi. Gözetiminde zorla kayıplar bütün hızıyla devam etmekteydi. Aradan yıllar geçtikten sonra Tatavla Tiyatrosu'nun Genel Sanat Yönetmeni Eraslan Sağlam ile sohbet ederken bu oyundan bambaşka bir bağlamda söz ettiğimde çok ilgilendi ve derhal sahnelenmek üzere programa alındı, 2018 Haziran ayında, yani oyun yazıldıktan yaklaşık 22 yıl sonra sahnelenmek üzere prova edilmeye başlandı. Prova sürecinde oyunda yer alan öykülerdeki kişilerle İnsan Hakları Derneği İstanbul Şubesi Gözetiminde Kayıplar Komisyonu yardımıyla ilişki kuruldu. Onlara oyun metni ulaştırıldı, oyun hakkındaki görüşleri soruldu ve temsil edilmeleri konusunda izin ve onayları alındı. Bu süreçte İnsan Hakları Derneği İstanbul



Şubesi Gözaltında Kayıplar Komisyonu ve kayıp yakınlarından gelen yardımlarla metinlerde değişiklikler yapıldı ve de en önemlisi yakınlarıyla ilişki kurulamayan üç anlatı parçası çıkarıldı (bunlardan iki tanesi kadın kayıplardı) ve onun yerine biri benim o sıralarda yaptığım bir röportajdan, diğeri ise bizzat kayıp yakını tarafından yazılan ölçülü vezinli seslenişlerin yeniden düzenlenmesinden oluşan (Bu özellikle İHD'nin önerisiydi) iki yeni parça eklendi. Yirmi iki yıl önce içgüdüsel olarak bulduğum ölçü ve vezin kullanma fikrinin yirmi iki yıldır acısıyla baş edebilmek için bir kayıp yakını tarafından kullanıldığını görmek yazar olarak beni şaşırttı. Üstelik bu kayıp yakını bütün anlatılar içinde oğlu politik bir nedenle değil, adli bir nedenle gözaltına alınmış ve kaybedilmiş bir anneydi. Daha doğrusu bu vezinli, uyaklı haykırışları yazan anne (Hanife Yıldız), adalete güvenerek oğlunu kolluk kuvvetlerine kendi elleriyle teslim etmişti ve bu büyük acısı ve pişmanlığı ile baş edebilmek için neredeyse yirmi iki yıl önce yazdığım dizelerdeki sözcük ve imgeleri kullanıyordu.

Prova sürecinde, oyunun dramaturgu Fakiye Özsoysal'dı. İlk provada getirdiği Ursula K. LeGuin'in *Omelas'ı Bırakıp Gidenler* öyküsü

yorum temelimizi oluşturdu. Biz bu oyunu gözaltında zorla kaybedilenlerin yakınlarından haberdar olup da susmuş olmanın utancı ve hiçbir şey yapamamanın çaresizlik duygusuyla baş edebilmek için oynamak istediğimizi gördük. Bu bizim için doğrusa seyirci için de doğrudu. Seyircinin de bu utançla yüzleşmesi, bu utancı artık derinlere gömmemesi için onu rahatsız edecek, ham, çıplak ve doğrudan seslenen bir sahne dili kullanmaya karar verdik. Bu sahne dili yalın olmalıydı, melodramatik olmamalıydı, kayıp yakınlarının acılarına ses olmanın dışında bir özelliği olmamalıydı. Onların acılarının ancak temsil edilebileceğini, sahnede yeniden canlandırılmayacağını, canlandırmaya çalışmanın hem sahte hem de yaşananların somut gerçekliğinin önüne geçen bir çaba olacağını gördük. Böyle bir acıyı yaşamış birinin sahnede durduğuna seyirciyi inandırmak istemedik, sahnede bu acıyı yaşamış birini yaratmak, yansımak ya da yaşadığı kötü anları hatırlayan birini oynamayı istemedik. Böyle bir yaklaşım kayıp yakınlarını, kurban ya da mağdur konumuna indirgeyerek, çaresiz gösterecekti, oysa bu tamamen yanlış olurdu ve dahası her şeye rağmen dimdik ayakta duran annelerin sürmekte olan mücadelelerine

zarar verirdi. Bu nedenle sahnelemeyi ve oyunculuğu en yalın haliyle tutmaya çalıştık. Öte yandan bu kayıpları kaybeden mekanizma tüm dünyada olduğu gibi bizde de gayet iyi biliniyordu, ancak bu mekanizma, yine tüm dünyada olduğu gibi bizde de “failleri” gizliyor ve “filleri” inkâr ediyordu. Kayıp yakınlarıyla tanışınca onların da bu mekanizmayı çok iyi tanıdıklarını gördük. Yüzyılların ürünü olan bu mekanizma karşısında biz de kayıp yakınlarının sakin, kararlı, onurlu, ısrarlı ve adalet arayan tutumlarını sahne üzerinde tekrar etmeye karar verdik. Kayıp yakınlarının sessiz direnişleri, gözaltında zorla kaybetmenin örgütlü ve bireysel bir şiddetin ürünü olduğunun altını çiziyordu ve aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir olgu olarak kaybedilmiş olana karşı insani bir duruşu görünür kılıyordu. Biz de aynı duruşu benimsedik. Bu duruşu, müzikleri besteleyen Berktaş Akyıldız ve hareket düzenini hazırlayan Cihan Yöntem de pekiştiren çalışmalarıyla desteklediler.

Belgeleri kullanma biçimiz de de yine kayıp yakınlarının gözünden, kayıp yakınlarının sesinden oldu. Politik arka plan yerine, insan hakları ihlalleri konusunda bilgilendirmeye ve dolayısıyla bir bilinç oluşturmaya çabaladık. Çünkü hâlâ bütün ateşiyle sürmekte olan bu adalet arayışına tanıklık edecek belgesel bir oyunun, çoktan tamamlanmış olan süreçleri sorgulayan belgesel oyunlardan farklı bir yanı vardı: Annelerin mücadele biçimlerini bozmadan, bu adalet arayışına ve insan hakları ihlallerine karşı herkesi duyarlı olmaya ve katılıma çağırın bir belgesel oyun olması gerekiyordu.

Yazım ve prova sürecinde, kayıp yakınlarıyla olan ilişkilerimizde, onların kayıplarından hep olumlu ifadelerle söz ettiklerini, onları çok özlediklerini gördük. Kayıp yakınlarının bu yaklaşımlarından yola çıkarak yargısız olarak infaz edilip kaybedilen kişilerin, oluşturulan genel görme biçiminin tersine, caniler değil, sevgi dolu, daha iyi ve eşit bir

dünyanın düşünüyün kuran, gerçekten yaşamış insanlar olduğunun görünmesini istedik. Çünkü kayıp yakınları, anneler de böyle anlatıyordu. Hepsi kadın olan kayıp yakınları doğrudan ve kendi betimlemeleriyle konuştuklarında konuşan öznelere dönüşüyorlardı. Annelerin konuşmaları, anlattıkları bir erkek oyunu olan politikayı bozuyor, boşa çıkarıyordu. Bu noktadan hareketle herkes tarafından çok iyi bilinen politik arka plandan bahsetmek onların bu niteliklerini görünmez kılabilirdi, bu yüzden annelerin, kız kardeşlerin kendi yaşadıklarını anlatan kadınlar olarak görünür olmasını esas aldık.

Bu oyunu sahnelerken derdimiz, görünmez edilen, bilmezden gelineni yeniden görünür kılma, bilinir hale getirme ve tanıtmaydı. Amacımız, seyirciyi bu coğrafyada yaşamının gerçekliği ile yüz yüze gelmeye çağırmaktı. Seyirci, gerçeğin ağırlığını taşıyarak yine de hayata umutla devam etme cesaretini, acı sadece acı çekenlerin acısı olarak kalmasın diye, bu acıyı paylaşarak gerçeğin ağırlığını biraz olsun hafifletip bu toprakları terk etmeden yola devam etme cesaretini arasın, bulmaya çalışsın istedik.

Geçmişle yüzleşmek yerine bu gerçekliği taşıma ve izleyiciyi de bunu taşımaya çağırma; küskün yüreklerin bir türkü olup içimize sızan sesi; bu coğrafyada görmezden gelmeden, farkındalık içinde yaşama zorunluluğu ve koşulunu kabullenerek devam etme; izleyicide ilk oluşturmaya çalıştığımız buydu. Bu tür bir kabulden sonra, “bana ne” demeden, herkesin kendi baş etme yolunu bulması.

Cumartesi Anneleri çok önemli bir şey yapıyorlar. Değiştirmek için sessizce oturuyorlar ve müdahale edene, ellerindeki kayıp fotoğraflarını göstererek soruyorlar: “Gördün mü?... Gördün mü?...”

Hikâye kendini anlatıyor. Özgürleşmek için, her şeyin yolunda olduğu aldatmacasından sıyrılmak gerek. Bu, ortak bir utanç. Duyarlı olduğunuzda bir şeyler yapabiliyorsunuz.



İstanbul'un Yeni 'Açık Sahnesi, Sanayi Mahallesiinde!

TİJEN SAVAŞKAN

Son on yıldır İstanbul'da küçüklü büyüklü birçok tiyatro; apartman dairelerinden AVM içlerine, garajlardan küçük hangarlara ve işyerlerine kadar metropolün her yerinde perde açıyor, oyun sahneliyor. Tiyatro seyircisi ise bir oyun görmek için kentin farklı yerlerine gitmeye alıştı. Ancak buralar yine de eski ya da yeni belli yerleşim alanları ve uzak da olsa merkez sayılabilecek bölgeler. Sanayi Mahallesi ise buralardan biraz daha farklı. K! Kültürel Performing Arts, 4. Levent Sanayi Mahallesi'nde eski bir metal kesim atölyesinden son derece çağdaş bir tiyatro mekânına dönüştürülmüş bir tiyatro, tüm performans sanatlarının icra edilebileceği yepyeni ve çok amaçlı bir alan. İşlevselliği dışında oldukça estetik ve farklı bir mimariyle tasarlanmış özel bir black box.

Gerçi son yıllarda 4. Levent - Seyrantepe - Maslak hattında ve hatta Atatürk Oto Sanayi bölgesinde yani endüstriyel emeğin yoğunlaştığı bu bölgelerde gittikçe artan sanatçı atölyelerine ve yaratıcı işletmelerin varlığına tanıklık ediyoruz. Özellikle resim,

heykel gibi görsel sanatlarla ve çağdaş sanatla uğraşan birçok sanatçı, merkezdeki atölyelerinden ayrılarak buralara yerleşmiş.

Tabii bunun birçok nedeni var. Merkezde gittikçe artan kiralar, yeterli alana sahip olmayan küçük atölyeler yerine daha geniş bir mekânda çalışma imkânı ve en önemlisi uzak gibi görünse de metronun gelmesiyle beraber ulaşımın kolaylaşması gibi... Sonuçta bu bölgeler cazibe merkezi olmuş ve yavaş yavaş buralarda da yeni bir oluşum başlamış durumda. Ancak buralarda hiçbir tiyatro yok.

Kapılarını ilk yapımı *Teessür* ile açan ve Jean Genet'nin *Paravanlar*'ı ile sezona devam eden K! Kültürel Performing Arts'ın Genel Sanat Yönetmeni Yağmur Yağmur ile konuştuk.

Tijen Savaşkan: *Kültürel Performing Arts, sanırım Sanayi Mahallesi'ndeki ilk tiyatro mekânı, sizin hikayeniz nasıl başladı? Neden burada bir tiyatro mekânı açıldı? Bu işin içinde nasıl bir hayal, hedef ve vizyon vardı?*

Yağmur Yağmur: Mekânın sahibi oyun ve öykü yazarı Yakup Almelek ile uzun yıllara



dayanan dostluğumuz ve iş birlikteliğimiz var. Beraber hayalini kurduğumuz bir yapıydı Kültürel. 2014 yılında kurduğum bağımsız gösteri sanatları oluşumu *Oyun Bandı*'nın birinci prodüksiyonu Yakup Almelek'in daha önce Off Broadway'de de sahnelenen ve ilgiyle karşılanan oyunu *Uyanış* idi. *Uyanış*'ın sonrasında ben, *Oyun Bandı*'nın ikinci yapımının çalışmalarına girişmiş ve epey yol almışken, Sevgili Yakup Almelek ile toplantılarımız devam ediyordu, "Birlikte başka neler yapabiliriz" adına. "Bizim niçin bir evimiz olmasın" diye düşünürken mekân arayışlarına başladık. İstanbul kazan biz kepçe aylarca dolaşıp mekân bakındık. Mekânlar ya çok küçüktü ya da beğendiklerimizin kiralaları çok yüksekti. Sonunda Yakup Almelek'in yıllar önce bir metal kesim atölyesine kiraladığı Sanayi Mahallesi'nde bulunan mekânında karar kıldık ve işe koyulduk! Uzun uğraş, büyük zaman ve emeklerimiz sonunda, alt yapısından her türlü teknik aksama dek sıfırdan kurduğumuz Kültürel ortaya çıktı. Mekân yapısının ve Sanayi Mahallesi'nde bulunmasının dramaturjik bir önermesi de var. Bu önermenin kendisi, sanatsal vizyonumuzu aktarıyor bir bakıma. "Her yerde sanat yapılabilir", "sanat her yere gitmelidir çünkü her koşuldan bağımsız olarak gerçekleştirilebilir", "her mahallede bir tiyatro ve kültür alanı olmalıdır" inançlarımızın cesaret ve ilham verici bir önermesi Kültürel aynı zamanda.

Buranın yapım sürecinden, mimari ve teknik özelliklerinden bahsedebilir misiniz? Bu seçimler hangi hedeflerle gerçekleşti? Yani çağdaş tiyatronun dijital ve teknolojik olanaklardan yararlanmaya başlaması vb. gibi.

Kültürel, Peter Brook'un "Herhangi bir boş alanı alıp, 'işte bu bir sahnedir' diyebilirim" sözünden esinle, "boş alan" felsefesinden hareketle tasarlandı. Mimari ve teknik anlamda ciddi bir altyapı çalışması yapıldı. "500 metrekarelik bir alanı, her bir ayrıntısıyla

nasıl zenginleştirebiliriz" üzerine epeyce kafa patlattık. Mekânın genel konsept tasarımı bana ait. Mimari grubumuzla uzun toplantılar yapıldı. Sanatsal vizyonumuz, sahneleyeceğimiz oyunların yapısı ve Sanayi Mahallesi'nin endüstriyel dokusu gözetilerek çok imkânlı ve donanımlı bir black box sahne tasarımına gidildi. Tüm oturma planları değişken. Performans alanının hemen hemen her birimini sahne olarak kullanabiliyoruz. Teknik olarak da olanaklı bir alan oluşturmaya özen gösterdik. Ayrıca güvenlik açısından zemin etütleri, zemin güçlendirme ve kolon kuvvet desteği çalışmaları yapıldı. Sağlam bir ses ve ışık sistemi, iyi bir havalandırma sistemi, rahat koltuklar, iyi tuvaletler, her iki kuliste de duş alanı gibi özelliklerle hem sanatçılarımızın hem de seyircimizin kendisini iyi hissedebileceği estetik yapısı kuvvetli, konforlu bir alan yarattık. Çağdaş tiyatronun anlatım olanaklarına katkı sağlayabilecek, dijital anlatım olanaklarını kullanabileceğimiz yüksek kalitedeki perde ve projeksiyon sistemimiz de mevcut.

Etrafta nasıl bir toplumsal doku var?

Sürprizli bir toplumsal doku var Sanayi'de. Bir yüzü Büyükdere Caddesi'ndeki dev gökdelenleri, plazaları ve tüm gösterişle



Teessür

Levent iş dünyasının şaşalı dokusunu yansıtırken, ara sokaklarıyla da Sanayi Sitesi'ndeki esnaf dükkanları ve pavyonlar dışında; dans stüdyoları, heykel atölyeleri, tasarım ajansları ile gizli bir yeraltı sanat mücevherinin resmini yansıtıyor adeta. Beyaz yakalılardan sanayi emekçilerine, reklam ajansı çalışanlarından öğrencilere, üst düzey yöneticilerden, oto tamircilerine uzanan çok renkli ve çok dilli bir toplumsal doku! Çevreyle olan iletişimimiz çok olumlu yönde. Mahallede böyle bir alanın varlığı, çevredeki herkesi çok sevindiriyor ve umutlandırıyor. Köşedeki kahveden bakkala, demircisinden marangozuna kadar hemen herkesin Kültürel ile gönül bağı var. Bu çok sevindirici bir durum bizim için.

İş gücünün yanı başındaki bir tiyatro mekânı etraftaki genç emekçilerle ve bu toplumsal dokuyla nasıl bir iletişim kurabilir? Böyle bir imkanı göz önüne aldınız mı? Bu konuda

mekânı seçerken bir öngörünüz var mıydı? Yoksa zamana bırakılacak bir konu mu?

Belirttiğim gibi çevreyle olan iletişimimiz çok olumlu ve kuvvetli yönde. Açıkçası hiçbir öngörümüz yoktu. İstanbul'un en eski sanayi sitesi burası. "Böyle bir mekânı acaba nasıl karşılarlar" diye düşünürken, mahallede böyle bir alanın varlığının çevredeki herkesi çok sevindirdiğini ve umutlandırıldığını deneyimledik. Bu çok sevindirici bir durum bizim için. Kültürel'in kapısı herkese olduğu gibi, tüm komşularına da sonuna kadar açık. İlerleyen zamanlarda tabii ki Sanayi'nin toplumsal dokusuyla el ele tutuşarak projeler üreteceğimiz zemini oluşturmak isteriz. Sanatın sıcaklığına ve bütünleştirici şifasına olan inancımız olmasaydı buraya böyle bir mekânı yapamazdık zaten.

Kimler bu oluşumun çekirdeğinde, aranızda nasıl bir bağ var? Sanatsal kadro değişken mi? (Sanat yönetimi bağlamında)

Burası yepyeni bir kurum. Genel Sanat Yönetmenliğini naçizane benim üstlendiğim. Ancak diğer sanatçı arkadaşlarımın da katılımıyla bir ekip oluşturmaya çalışıyoruz pek tabii. Sanatsal anlamda "kadrolaşmak" için her şeyin çok başındayız. Özel ve yeni bir girişim olduğumuz için kemik bir kadro yaratmak adına daha çok yolumuz olduğunu düşünüyorum. Zaman içinde gelişecek projelerle kalacak olan dostlarımız ilerdeki kemik kadroyu doğal bir süreç içinde belirleyecektir.

Gelelim oyunlara, Teessür ile başladınız? Henüz 8 oyun oynandı sanırım. Çağdaş bir Medea yorumu olduğu söyleniyor. Belki sormak için çok erken ama seyirci buraya geliyor mu? Hem oyunla hem de mekânla ilgili şu ana kadar nasıl geri dönüşler aldınız?

Teessür, çağdaş bir kadının bilinçaltını, özgün bir teknik ve enteresan bir sahne plastiğiyle ortaya koyan çok özel bir oyun oldu. Seyirci

YAKUP ALMELEK

Ilkokul son sınıfta Ender Ticaret Evi denilen bir şirkette çırak olarak çalışmaya başladım. Görevim yerleri süpürmek, camları silmek, patronlar olmadığı zaman telefonlara cevap vermektir. Tabii ki okula da gidiyordum. Bu uğraş üniversiteyi bitirinceye dek muhtelif işlerde ve görevlerde devam etti. Babam tiyatroyu çok severdi ve biz çocuklarını Ankarada devlet ve özel hepsine götürürdü. Amerikalı yazar John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* adlı eserini hala unutamam. 15 yaşlarımda falan olmalıydım. Tiyatro aşkı o yıllarda başladı ve hâlâ devam ediyor. Bugünkü tiyatro sevgisine gelince o

yılların uzantısıdır diyebilirim. Ankara'da, İstanbul'da ve Amerika'da Broadway'de oynanan oyunlarımın hepsinde onların izleri, vardır.

Yağmur'la olan işbirliğimize gelince Şalom Gazetesi'ne haftalık yazı yazıyordum. Yağmur benimle üç röportaj yaptı. Tiyatro için aradığım vasıfta bir insan olduğuna inanıyorum. Bugün tiyatronun yönetimi ondadır. Aşağı yukarı hergün bana tiyatrodaki olanları anlatır. Bense uzaktan takip ile yetiniyorum. Onun hiçbir işine müdahale etmem. Oyun seçimine karar veren de kendisidir. Bu yüzden huzur içindeyiz ve tiyatro gemisini yüzdürüyoruz.

44 ile kalbi bir iletişim kurarak, yer yer sert, yer yer de naifçe tınlayan “esaslı bir kadın çığılığı” atıyor. 100 dakikalık bir duygu denemesi olarak, kuvvetli bir estetik anlayışla, Aristoteles'in “tüm ozanların en trajik olanı” cümlesiyle betimlediği Euripides'in *Medea* metnini kaybetmeden özgün bir uyarılma ile hikayesini sahneye aktarıyor. *Teessür*, Yunan mitolojisinin emsalsiz kadını *Medea*'nın hikayesini, farklı dillerde, sade bir dramaturji inşa ederek okuduğumuz bir oyun. İlgin Sönmez, son derece derinlikli, çağdaş bir anlatımla, minimal ve zengin bir plastik kurarak iletişimi kuvvetli, şiirsel bir kadın hikayesi yarattı. Aralık ayından bu yana kendi sahnemizde oynuyoruz ve Kadıköy'de bulunan Moda Kayıkhanesi'ne iki turne yaptık. Seyircimizden aldığımız reaksiyonlar oldukça olumlu yönde.

Seyirci Kültürel'a geliyor pek tabii ki. Oyuna Halkalı'dan, Tekirdağ'dan, Çorlu'dan ve hatta çok şaşıracağız ama Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nden bilet alıp gelen seyircilerimiz oldu. Demek ki iyi bir şey yapıyoruz ve “umut var” duygusunda

olmalıyız! Mekânla ilgili de güzel geri dönüşler alıyoruz. Öncelikle çok şaşıyoruz mekânı görünce insanlar. “Asla bu kadar donanımlı ve tasarım olarak sıcak, şık bir yer hayal etmiyorduk” diyorlar.

Bir repertuvar stratejiniz var mı ya da olacak mı? Yoksa proje bazında farklı işlere ve olanaklara açık mısınız?

Bir repertuvar stratejimiz pek tabii ki var. Kültürel, kendi tiyatro yapımlarını üretmeyi ilke ediniyor. Özgün metinlerle birlikte yeni hikayeler kurmakla ilgili. Türkiye'de sahnelenmemiş ya da sınırlı sayıda sahnelenmiş dünya tiyatrosu metinlerine getirilecek yeni yorumlarla çağdaş Türkiye Tiyatrosu içinde kendi yerini edinmeyi hedeflediği için repertuvar tarzını önemser. Az sahnelenmiş ya da sahnelenmemiş metinler repertuvar için ilk tercihimiz. Özgün işler üretmekten yanayız. Klasik oyunları güncel bir sahne diliyle aktarmak da rüyalarımız arasında, yeni hikayeler kurup tamamen özgün eserler çıkarmak da. Düşünmeyi,



geniş prova yapmayı ve masa başındaki araştırma sürecini seviyoruz. Yolun sonundan daha çok; yolculuğun ve sürecin mistik, tılsımlı bölümüne meftun bir yapıdayız.

Şimdilerde yaygın olan bir dayanışma var. Tiyatrolar mekânlarını başka gruplarla paylaşıyor. Sizin böyle bir düşünceniz var mı?

Böyle bir “dayanışma” gerçekten var mı, bilemiyorum ama Kültürel, sanatsal ve teatral anlamda çizgisi, derdi, derinliği, özeni ve estetiği olan tiyatrolarla mekânını kendi programının el verdiği sürece paylaşmaya hazırdır.

Mekânın yakın gelecekte başka oyunları olacak mı?

Şubat ayının ikinci yarısında naçizane benim yönettiğim Jean Genet’in “Paravanlar” isimli oyunu Türkiye prömiyerini yapacak. Türkiye’de profesyonel bir tiyatro tarafından ilk kez sahneleniyor. Üç yıla yakındır kafamda ve elimin altında olan bir proje bu. Uzun bir okuma, araştırma, adaptasyon ve prova süreci geçirdik. Oyun çok uzun ve çok karakterli. Tablolardan oluşan ve parça parça köşeli, komik ve tuhaf fragmanlar taşıyan bir metin. Kurduğunu salise farkıyla kıran özel bir yapısı var. Bu yapı, “yaşadığımız çağın akıl tutulmasına ve derin tutarsızlığına” lineer olarak olmasa da, şeylerin etrafında dolaşarak o tutulmaya ve tutarsızlığa yerleşen bir yapı. Simülasyon, yeni gerçeklik ve fiziksel tiyatronun olanaklarını kullanıyoruz. Ortadoğu’yu ve savaşı tasvir eden, Jean Genet’in cümleleriyle; “Yazımına Cezayir Savaşı’nın bahane oluşturduğu” bir oyun. Fransa’nın Cezayir’i sömürge haline getirişini bambaşka bir biçimle aktarıyor. Ölümle, yaşamla, çölle, maskelerle, paravanlarla derdi olan çok özel bir tiyatro metni. Upuzun bir atölye ve prova süreci yaşadık. Seyircimizin kucaklayacağını umut ediyoruz.

45



İstanbul'dan Thalheimer Geçti

HASİBE KALKAN

46

Almanya'da 2000'li yıllarda, Thomas Ostermeier, Stefan Kriegenburg ve Milo Rau gibi, öne çıkan bazı yönetmenleri İstanbul'da da izleme fırsatı bulduk. Ancak bize bu olanağı Goethe-Enstitüsü'nün desteğiyle sunan Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde son iki yıldır Almanya'dan herhangi bir oyun izleyemedik, yönetmen tanıma fırsatı bulamadık. 2017 yılında davetli olan Schaubühne'nin *III. Richard*'ı kendi tercihleri nedeniyle, 2018 yılında festivale davetli olan bir *Faust* prodüksiyonu da teknik nedenlerle iptal edildi. Hal böyle olunca, arada DasDas gibi küçük bir özel tiyatronun Berliner Ensemble'den bir oyun davet ederek bu açığı kapatmaya çalışması ilginç bir hamle oldu. Daha önce Türkiye'de herhangi bir oyununu izleyemediğimiz Michael Thalheimer'le, Berliner Ensemble'de yönettiği *Kafkas Tebeşir Dairesi* ile tanışma fırsatı bulduk.

Müzik ve oyunculuk eğitimi almış olan ve 2000'li yıllarda yönetmen olarak adından söz ettirmeye başlayan Thalheimer rejilerinin özgün yönü, bir klasik metni alıp, onu günümüz açısından ilginç olan ana meselesine



Micheal Thalheimer



Emilia Galotti

indirgeme stratejisidir. Bunun için yönetmen bir oyunu alıp tüm yan temaları ve yan kişileri ayıkladıktan sonra, oyuna uygun olduğunu düşündüğü bir üslupla sahneye koyuyor. Thalheimer'in ilk büyük çıkışı, Deutsches Theater'de 2001 yılında Lessing'in *Emilia Galotti* yorumu oldu. Yönetmen bu oyunda, 80 dakika boyunca *In the Mood for Love* film müziği eşliğinde duygularını ifade etmekte aciz olan kişilerin yalnızlıklarını ve sıkışmışlıklarını tutarlı bir beden koreografisiyle sahneye taşımıştır. Emilia Galotti'nin Thalheimer yorumunda sınıfsal farklılıklar, namus ve insan doğasının tutku ile akıl arasındaki denge gibi temaların yerini, duygularını ya hiç ya da aşırı patlamalar halinde dışa vuran, kalabalık içinde tek başına var olmaya çalışan insanlar almıştır.

Berlin'de daha önceki yıllarda Thalheimer'in *Orestes* (Euripides) ve *Fareler* (Gerhard Hauptmann) yorumlarını da izledim. Yönetmenin her oyundaki temel çıkış noktası aynı olmakla birlikte, sahneye koyduğu oyunların ana fikri birbirinden çok farklı olduğu için, dekor ve oyunculuk üslupları da çok fazla değişkenlik gösterebiliyor. *Emilia*

Galotti'de oyuncular daha çok podyumda hareket eden ve duygularını sergileyen mankenlere benziyorken, *Orestes*'de oyuncular derinliği yok edilmiş ve böylece seyircilere çok yaklaştırılmış olan, kanla kaplanmış kıpkırmızı bir sahnede aile savaşı içinde sıkışmış aciz insanlar olarak hareket ediyorlar. Gerhard Hauptmann'ın *Fareler* yorumunda ise Thalheimer bir adım daha ileri giderek sahnenin boyunu öylesine kısalttı ki, toplumun alt sınıfını temsil eden oyuncuların eziklikleri oyun boyunca eğilerek hareket etmek zorunda kalmalarıyla görselleştirilmiştir.

Dramaturjik açıdan oyunlara önemli katkı sağlayan sahne tasarımları, yönetmenin yıllardır birlikte çalıştığı Robert Altmann'a ait. Ne var ki sahne tasarımcısının *Kafkas Tebeşir Dairesi* için hazırladığı dekor Thalheimer tarafından hiç beğenilmediği için son dakikada dekordan vazgeçildi. Yönetmen, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde boş kalan sahneyi sesle, bir elektro gitaristin çıkardığı yırtıcı ve sert tınılarıyla doldurmaya çalıştı. Ancak seyirci için dekorun yokluğundan çok daha şaşırtıcı olan, seçilen oyuncular dı.



Yaklaşık yüz dakika süren oyunda iri yarı, uzun örgülü saçları ve kısa çoraplarıyla çok hantal görüldüğü için Gruşa'yı (Stefanie Reinsperger) çok yadırgadım. Ancak o kocaman cüssesine rağmen o kadar hareketli, doğal ve cesur bir biçimde hareket ediyordu ki Stefanie Reinsperger, kısa sürede olumsuz duygularım dağıldı. Şaşırtıcı cast yapmak Thalheimer'in arada başvurduğu stratejilerden biri olarak bu oyunda bariz bir biçimde öne çıkıyor. Örneğin, Gruşa, Simon ve Ozan dışındaki diğer bütün roller toplam altı kişi tarafından üstlenildiği için, bazen kadınlar erkekleri, bazen de tersi uygulanarak ayrı bir yabancılaştırma efekti yaratılmıştır. Vali, kayınvalide ve polis rollerinde izlediğimiz cüce (Peter Lupp) bu bağlamda sahnedeki en sıradışı ve renkli kişi olarak dikkat çekiyor. Emek, adalet ve mülkiyet gibi evrensel temaları metinden ayıklamış olan Thalheimer'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde Ozan'ın bar şarkıcısı edasıyla söylediği şarkılarla sahneler birbirine bağlanıyor. Yönetmen, zaman zaman kulakları tırmalayan bu yüksek volümlü müzikle birlikte, yüksek sesle bağırarak oyuncular ve

düşen kalkan, titreyen, yaşadıkları nedeniyle giderek güçsüzleşen bir Gruşa ile savaş ortamının gerilimli atmosferini sahneye taşıyor.

Oyunun ana teması olan "emek verenin mi, sahip olanın mı?" sorusunun yanıtını, savaşın bitmesiyle çocuğunu geri isteyen, öldürülmüş valinin eşinin açtığı davada aslında basit bir köy yazmanı olan Azdak veriyor. Bu yorumda kanla yıkanan ve delirmiş gibi davranan bir Azdak var, verdiği karar ise Brecht'in aksine mülkiyet ve sınıfsal açıdan ezilmiş olanları korumak amacından çok, tesadüfen ortaya çıkar sanki ve Gruşa bebeğe kavuşmasına karşın oyun mutlu sonla bitmez. Günümüz Almanya'sında çocuklarını tek başına büyütme zorunda olan, sayıları giderek artan yalnız anneleri çağrıştıran bir resimle noktalanır oyun: Gruşa bir taburenin üstünde bebeğiyle bitkin düşmüş bir halde kıvrılmaktadır.

Kafkas Tebeşir Dairesi, Thalheimer'in metne yaptığı müdahalelerle ortaya çıkan yorumdan çok, rol dağılımıyla yaratılan yabancılaştırıcı etkiyle güç kazanıyor, sonunda hak ettiği alkışı topluyor.



Can'ın Kaderle İmtihanı

HANDAN SALTA

Handan: Kaç yıldır birlikte tiyatroya gidiyoruz, eleştirmenlerle oyun seyrederken yarı eleştirmen oldun neredeyse. Yaptığım yorumları başkaları da duysun istiyorum bazen. Bu sezon gittiklerimiz arasında konuşmak istediğin var mı?

Sakine: *Kader Can'*ı konuşalım bence, çok sevdim bu oyunu, çünkü çok şey söylüyordu. Önce oyuncudan başlayalım, çok etkilendim. Deniz Karaoğlu'nu dizilerden görmüşlüğüm vardı ama burada bambaşka. Tek başına bir dolu role girdi çıktı, yine de hepsinde kimi oynadığı hemen anlaşılıyordu. Bir buçuk saat boyunca bir rolden ötekine geçip durdu. Ter içinde kaldı o tişört, kendimi onun yerine koyup iyice odaklandım oyuna. O kadar çaba harcadı ki bir saniyesini bile kaçırmak istemedim.

Handan: Sahne geçişleri gerçekten de çok hızlıydı, bir rolden diğerine geçişte çok az es olmasına rağmen Karaoğlu bir yandan rap söyleyip bir yandan anlatıdan anlatıya yumuşak geçişler yaparak bu zor işin üstesinden geldi. Çok katmanlı, kalabalık ve içerik açısından oldukça ağır bu anlatının mizahi dokunuşlarla hafifletilmesi çok iyi fikirdi. Karaoğlu da ne o ağır koşulların ne de mizahın altını kalın çizgilerle çizmeden bu mizahi yaklaşımı sahneye taşıdığına çok dengeli bir yerde durdu.

Sakine: “Benim Varoş Hikayem” adlı filmi

izlemiş miydin? Bu oyundaki dengeli mizah bana biraz o filmi anımsattı, önceleri bu kadar saçmalığa gülmekten kendini alamazken yavaş yavaş oyun kişinin (Kader Can) gerçekliğine yol aldıkça önünde perdeler tek tek açılıyor gibiydi. Bu hızlı tempoyu gördükçe tiyatrodan sıkılan arkadaşlarım aklıma geldi, bence onlar da bu oyunu sevecekler, herkese anlatacağım. Tıpkı Kader Can'ın söylediği rap parçaları gibi hızlıydı oyun.

Handan: Rap demişken oyunun ne anlattığından bahsedelim mi biraz?

Sakine: Tamam, ben başlayayım. Kendisi doğmadan babası ölmüş, annesinin tek başına yetiştirdiği Kader Can adında bir erkek çocuğunun anılarıyla karşılaşılıyor. İstanbul, Bağcılar'da büyüyen Kader Can'la sahnede karşılaşmadan önce oyunun adından hareketle bir trans hikayesi sanmışım, çünkü bu konuda çok oyun var. Neyse bunu başka zaman konuşuruz. Kader Can mahallesini şöyle anlatıyor oyunda;

*Bütün yollar denize ulaşır, bizde martılar
çöplükte dolaşır..*

*Balkonda beynine yersin kurşunu, bedenler
hep yerlere yığılır..*

*Ayıp yasak günah..esrar, fuhuş, gurla, polise
gerek yok izbandud abiler dolaşır sokakta.*

*Sokak cadde bina, okul cami bakkal sola
dönemezsin dur şşt dur lan orada kal*

Elinde görünmez harita, rotanı çiz hemen yoksa burada kalamazsın yarına, çürürsün bir çöp bidonunda...

Askerlik çağına geldiğinde işte bu mahalleden çıkıp vatani kurtarmaya, erkek olmaya gidiyor Kader Can. Askerlikle ilgili ilk izlenimi ise şöyle; *“Uzun, kısa, herkes komutan benim için. Abiler, amcalar, kuşlar, böcekler, benden dik yürüyen herkes komutan...”*

Handan: Parasını verip askerliği bankada bitiremediği için mecburen katıldığı bu yaşantı grubu sayesinde başka hayatları tanıyor ama en heyecan verici buluşma kendisiyle olanı. Çocukluğunu, hatta doğmadan önceki halini düşünüyor, düşünüyor, iç dünyasında yolculuğa çıkıyor. Daha sonra kendisini başkalarının gözünden görüyor, taktir edilmeyip sırtı sıvazlanmayınca dışlanmış hissediyor, hırslanıp sevimsizleşiyor. Sınıfsal ayrımların askerdeki tanımlarına sığınıp bu yaşantı grubu için uygun görülen ayrımcılıklara sığınıyor.

Sakine: Bu son cümleyi biraz açalım bence. Üniversite mezunları kısa dönem askerlik yapıyorlar ve bir şekilde uzun dönem askerlik yapan erlerden üstünler. Onlar öyle hissettirmese de dilleri, alışkanlıkları, ilgi alanları başka. Bizim Kader Can da bunu hissediyor, *“ne olum, dejenerere misiniz nesiniz artis misiniz olum. Ezdiler lan beni tek parmaklan. Fuck yu peysac! Fuck jooloji! Fuck poşet! Yo matha fucka!”* diyerek özgür hissettiği tek alan olan rap dünyasına kaçıyor.

Handan: Karşıtlıklar, kutuplaşmalar üzerine inşa edilmiş bir toplum yapısının izlerini Kader Can'ın kişiliğinde, tepkilerinde okuyabiliyoruz; kentli-kasabalı, okumuş-cahil, zengin-fakir, kadın-erkek, vatansever-hain ayrımlarına kolayca başvurmaya başlaması bulunduğu yerde de yakından ilgili. Gri alan bırakmayan, hamasi, ataerkil, tavizsiz ve sert olmakla erkek olmayı eş gören bir kurumun etkisi altında geçirdiği zaman uzadıkça sorunlarını sert virajlar olarak



Deniz Karaoğlu (Kader Can), Tiyatro Bam Yazan-Yöneten: Murat Mahmutyazıcıoğlu

çözebileceğini düşünmeye başlıyor Kader Can. Tam bu oyunu düşünürken karşıma çıkan şu haber toplumun fotoğrafını Kader Can'ı da içine alarak çekmiyor mu sence de? *“Bu ülkede erkek şiddeti sadece kadınlara değil, herkese yönelmiş durumda. İnsanlar birbirleriyle şiddet üzerinden ilişkileniyor artık. Erkeklik artık gaddarlıkla özdeşleşti ve savaş politikaları bunu derinleştiriyor.”*(1)

Sakine: Gerçekten de öyle. Askere gelmeden önce tek derdi rap söylemek ve kız arkadaşı Ayla olan bu genç birden hainler, bayrak, vatan, nöbet demeye başladı. Hatta annesi ‘oğlum askere gitmen lazım’ der demez askerlikle ilgili bildiği bütün klişeleri sıralamaya başlamıştı. Askerlik süresince de kendisini beğenmedikçe saldırganlaşmaya başladı, dili şiddet doldu, hareketleri sertleşti, annesinin bile kalbini kırdı, üstelik bunu yaparken kendisini son derece haklı görüyordu. Askerlik anısı dinleyen başka kadınlar ne düşünürler bilmiyorum ama bence dünyanın en sıkıcı anlatıları asker anıları. Oysa erkekler bu anılar anlatılırken

birbirlerine bir tür sırdaşlık ediyorlar, empati besliyorlar ve aralarında gizli bir anlaşma varmış gibi davranıyorlar. Belki de maruz kaldıkları şiddeti sadece kendilerinin bilmesini istemekten doğan bir duygudaşlık bu. *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* ne güzel anlatıyordu bu tür değişimleri değil mi?

Handan: Oyunu izlerken ben de düşündüm o kitabı. İnsanın kendisine merhametle, müşfik bir neşeyle yaklaşmasını engelleyen ne kadar fazla engel olduğunu hatırladım Kader Can'ın gelgitlerini gördükçe. Kader ve Can isimlerinin arasında sıkıştığı gibi Bağcılar ve rap dünyası arasında da sıkışmış, çelişkileriyle ilk kez askerde karşılaşmış bu genç ne çok insanı temsil ediyor. Mutlu olmak için ne çok engel, ne çok kısıt varken acıyı sarıya sarmalayan, ölümü kutsallaştıran bir değerler sisteminden Kader Can'ın temsil ettiği bir dolu genç insanın çıkabilmesini çok istedim. Yakın bulduğu insanlarla kurdukları ilişkilerde kendilerinin belirlemediği kodlar yüzünden sevgiyi, empatiyi bu kadar cimri, yargılamayı, aşağılamayı bu kadar cömertçe kullanan hoyrat ve hırçın genç bir dolu insanın da bu oyunu izlemesini gönülden diledim.

Sakine: Son zamanlarda izlediğimiz oyunlardan birçoğu kadınların ezilmesi, şiddet görmesi, eli kolu bağlı kaldığı sistemin içinden çıkamamaları hakkındaydı. Bu oyun kadınların bu kadar ezildiği sistemde aslında erkeklerin de özgür olmadığını hatırlatıyor, türlü türlü aidiyetlerin getirdiği yükümlülükler ve sınırlamalar yüzünden kimsenin özgür seçim yapamadığını dile getiriyor. Kader Can'ın hızlıca uyum sağladığı hamaset dili ve şiddetin içinden birdenbire sıyrılıp kendine geldiği anlardan birinde 'ben yapamam, kedi seviyorum ben yaaa' demesi şiddet diline nasıl sinsice maruz kaldığımızı da göstermiyor muydu?

Handan: Köşeye sıkışmış bireyin bir türlü bir çıkış yolu bulmaması fiziksel

olarak Kader Can'ın oturduğu platformda somutlaşmıştı. Oturduğu platform yatak, masa, koltuk gibi eşyaların hepsi birden olurken değişen duygu durumlarını veya kişileri temsil ediyordu. Ama oyuncu kimi oynarsa oynasın, oturduğu yer neresi olursa olsun o platformdan ayrılamıyordu. Rap şarkıları söylerken ayağa kalkabildiği anlarda biraz daha özgürleşebiliyordu yalnızca. Oyuncunun canlandığı her bir kişi için arayıp bulduğu küçük mimikler, oyunlar sayesinde kişileri birbirinden ayırabilsek de hepsinin aynı merkezden bir türlü uzaklaşamamalarının verdiği sıkıntı seyirciye de geçiyordu.

Sakine: Geçen yıl izlediğimiz *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyununda da üç kadın sandalyelerine yapışmış gibiydiler, hatırlıyor musun?

Handan: O oyunu da Murat Mahmutyazıcıoğlu yazıp yönetmişti. Üç kuşak kadının bir türlü harekete geçememesiyle Kader Can'ın eyleme geçememesi arasındaki sebepler birbirinden çok da uzak değildi zaten. Potansiyelimizi, enerjimizi, coşumuzu zor da olsa evde tutuyoruz ne de olsa.

Sakine: Bu sözlerin bana Tom Waits'in 'How Is It Gonna End' şarkısını hatırlattı. Biz de bilmiyoruz Kader Can'a ne olacağını, ama şarkı söylemeye devam etmesi bile bir umut. Hepimiz için!

1) <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/01/12/nukhet-sirman-palu-ailisini-istisna-gibi-gostermek-korkunc/>

2) Bu sayımızda hazır farklı eleştiri biçimleri denemişken Eylem (Ejder) oto-röportaj yapmam konusunda ısrarcı oldu, daha önce böyle bir deneme yapıp çok hoşlanmıştım. (*) Bir daha denemeyi kabul ettim, farklı bir akıcılık sağlıyor yazıda.

Umarım Sakine yine gelir benimle tiyatrolara!

*) <http://www.mimesis-dergi.org/2018/07/eskisehir-bir-tiyatro-festivaline-daha-tick-atti/>



Unutmak Yok Olmaktır

İBRAHİM ALP OKUR

52

Işığın geldiği yöne doğru attığımız adımlar bizi her zaman aydınlığa mı götürür? Fiziksel olarak düşündüğümüzde bu soruya kesin bir evet, yanıtı verebiliriz. Peki aydınlıktan, aydınlığa çıkmaktan kasıt sadece ışık mıdır? Yoksa gözlerimizin alıştığı ve gölgelerde hayallerimizi bulabildiğimiz bir karanlık, bizim için aydınlığın ta kendisi midir? Eğer ışığa çıktığımızda sizin gözleriniz de alışmakta bir hayli zorlanıyorsa aydınlığa, bir süre elinizi siper etmek zorunda kalıyorsanız gözlerinize, *Unutulan*'ın size anlatacağı bir öykü var.

Artık hikâyelere inanmamız için heybetli dekorlara, sahnede uçuşan tozları bile görmemizi sağlayacak ışıklara, tiyatrodaki geçireceğimiz uzun saatlere ihtiyacımız yok. Aksine, hikâyelere inanmak için ihtiyacımız olan tek şey sadelik, belki biraz karanlık, belki de ışıktan çok sadece bazı renklere ihtiyacımız var artık. Sahnede şimdiye kadar o kadar çok şey söylendi ki, bazı konuları en iyi şekilde anlamamızı sağlayacak tek şey sessizlik olmaya başladı. Sessiz ve sözsüz anlatımlar, bizi anlama taşıyan temel araçlar oldu.

Yersiz Kumpanya'nın ilk oyunu olan

Unutulan, bu unsurları bünyesinde barındıran bir metne ve sahneleme anlayışına sahip. Yersiz Kumpanya, Nâzım Hikmet Kültür Merkezi Konak Halk Sahnesi'nde 07 Aralık akşamı *Unutulan* ile izleyici karşısına çıktı. Cümlelerin iki yüz seksen karaktere, duyguların birkaç saniyeye sığdırıldığı bu "vur-kaç çağında" oyun, fazlasıyla ekonomik bir süreye sahip. Geniş zamanlara yayılan serim, düğüm ve çözüm çizgisine alışkın tiyatro izleyicisi, bu farklı işleyişte şaşkınlığa uğrayabiliyor. Öyle ki oyunun sonunda cılızca yükselen birkaç alkış, gerçek seviyesine ulaşabilmek için birkaç saniye beklemek zorunda kalıyor. Oyunun hikâyesinde yer alan parçalar izleyicinin zihninde oyundan sonraki düşünme kısmında tamamlanıyor. Yersiz Kumpanya bize içinde kendi coğrafyamızın tiyatro tarihinde yer alan ve unutulmuş isimleri, hikâyeleri barındıran bir yapboz sunuyor.

Oyunun iki karakteri Mari ve Nıvart'ın bir kova ve süpürgeyle başka eşyası olmayan o yerde kaç yıldır beklediklerini bilmiyoruz. Daha kaç yıllarını orada geçirecekleri hakkında bir fikrimiz de yok. Tıpkı onlar gibi. Öyle ki salona girdiğimizde de onları yerlerinde

Unutulan'da Burçak Karaboğa
ve Elif Ongan Tekçe



beklerken buluyoruz. “Eskiden çalıştıkları kumpanyada kantocu ve oyuncu olan iki Ermeni kadın, Mari ve Nıvart... Çıktıkları bir turne sırasında otel masraflarını ödeyemeyen kumpanya tarafından otele rehin bırakılırlar.” Bu noktadan sonra bitmek bilmeyen bir borç ödeme süreci başlar iki kadının. Görevleri çağrıldıkları zaman temizlik eşyalarını alıp yukarı çıkmak, ortalığı temizlemek, fiziksel şiddete, tecavüze maruz kalmak ve eskisinden daha kötü bir halde oraya dönmektir.

Mari ve Nıvart'ın bu unutulmuşluğa ve şiddete dayanmalarını sağlayan tek şey kurdukları hayaller ve hatırladıkları anılar olur. Çalıştıkları kumpanya gelip kendilerini kurtardıktan sonra çıkartacakları *Kamelyalı Kadın* temsili için çalışırlar. Kim daha çok yıpranırsa, başrol onun olur. Öyle ki iki kadını ayakta tutan kimi zaman bu provalar, kimi zaman da geçmişten kalan bir mektuptur. Kurdukları hayaller demir kapıya indirilen sert yumruklarla kesintiye uğrar. Bu çağrıyla sırası gelen, temizlik eşyalarını alıp kör edici beyaz ışığa doğru yürür ve kapalı kaldıkları karanlıktan çıkıp kapalı kalacağı aydınlığın yolunu tutar. Ama gittikleri yer ellerindeki

kova ve süpürgeyle temizleyemeyecekleri kadar kirlidir. Üstelik üzerlerine geçirdikleri önlük de bu kirliliğin üstlerine bulaşmasını engellemeye yetmeyecektir.

Sahnedeki Mari ve Nıvart'tan başka kimse yok. Buna rağmen Mari ve Nıvart'ın arkalarında bıraktıkları dünya ve geleceğe ilişkin kurdukları hayaller sahneyi tamamen dolduruyor. Ama her şey buldukları yerin soğukluğu ve izbeliğinde kuruyup yere düşüyor sanki. Bu soğukluğa ve kuruluğa karşı hayatta kalabilen tek şey ise Nıvart'ın çaldığı akordeonun ezgileri oluyor. O sesler de demir kapıya inen yumruklarla kesilip silinmeye başlıyor. Bu sadelik, hatta yoksunluk hali oyunun yapısına ve karakterlerin yansıttığı iç dünyaya fazlasıyla uyuyor.

Sanem Öge'nin yönettiği oyunun yazarı Elif Ongan Tekçe, aynı zamanda Mari karakteriyle karşımıza çıkıyor. Nıvart karakterini ise Burçak Karaboğa Güney oynuyor. Oyun kişilerinin şivelerini kullanış biçimleri ve günümüzün dilini yansıtan bazı konuşmaları seyircide buruk bir tebessüm oluştururken, oyunun toplumsal arka planından izler taşıyan ninniler ve şarkılar da



Yersiz Kumpanya, *Unutulan*
Yazan: Elif Ongan Tekçe
Yöneten: Sanem Öge

54

oyunun karanlığına sepya bir ton katıyor(1). Akordeonun kullanıldığı sahneler tıpkı oyun kişilerinin dünyasında olduğu gibi seyircinin de gerçekliğin katı yüzüne katlanmasını sağlıyor. Buna rağmen oyunda yer alan hemen her şey gibi akordeondan duyulan ezgiler ve karakterlerin söyledikleri şarkılar da birer ağıt niteliğinde. Aslında Mari ve Nıvart arasında geçen her konuşma, geçmişten gelen her anı, söylenen her şarkı, ninni ve yaptıkları provalar birer ağıt diyebiliriz. Tüm bu ağıtlar Mari ve Nıvart'ın unutulmuşluklarına yakılıyor. Ama bu durum, oyunun trajik yönünü köpürten bir durum değil. Aksine, karakterlerin yaşadıkları trajik durumla başa çıkabilmek için büründükleri yapı, seyirciyi de etkisi altına alarak adeta gözlerimizin karanlığa biraz daha alışmasını sağlıyor.

Hiç ödenemeyecek bir borca karşılık otele rehin olarak bırakılan Mari ve Nıvart, unutulmaya karşı koyamamaları da en azından unutmamak için çabalyorlar. Bu çabada onlara anılar, şarkılar, oyunlar eşlik ediyor. Çünkü insanın asıl savaşı unutulmakla değil, unutmaktır. Unutulduğumuzda değil, ne

için yaşadığımızı unuttuğumuzda yok olmaya başlarız. Mari ve Nıvart'ın her çağrılışlarının ardından yıkılmış bir halde dönmeleri ve birbirlerine oyunlarla, şakalarla ve şarkılarla adeta pansuman yapıp iyileştirmeleri bu mücadelenin bir parçası değil mi?

Mari ve Nıvart sahnede karşımıza çıkan iki kadın değil. Mari Nıvart, tarihin unutulmuş sayfalarında bizi bekleyen bir isim. Belki de oyundaki karakterler gibi birilerinin gelip kendisini kurtarmasını bekliyor Mari Nıvart. O tozlu sayfalarda rüyalar görmeye, hayaller kurmaya, provalar yapmaya devam eden diğerleri gibi. “Bizim rüyalarımız hakikat karşısında bir zaferdir,” diyerek; hakikat denilenin yalnızca bir kâbus, rüyalarının ise gerçeğin ta kendisi olmasını dileyerek.

1) Oyunun ele aldığı dönemin tarihsel ve kültürel altyapısı hakkında detaylı bilgi almak için Nihal Kuyumcu'nun inceleme yazısını okuyabilirsiniz. Nihal Kuyumcu, “İmparatorluktan Cumhuriyet'e Ermeni Tiyatrosu ve Yersiz Yurtsuz Kalmış 'Unutulan' Kadın Oyuncular”, TEB OYUN, Sayı.39, Güz 2018.



Bir Göç ve Kadın Hikâyesi

Lena, Leyla ve Diğerleri

EMİNE HAMALI

Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı *Lena, Leyla ve Diğerleri* oyunu 3 yıldır Bakırköy Belediye Tiyatroları tarafından sahneleniyordu. Bu yıl Sivas Devlet Tiyatroları tarafından da sahnelenmeye başlandı.

Aslında her şey benim İstanbul'da bir reklam ajansında çalışırken Lena ile tanışmamla başladı. Lena çalıştığım şirkette çay kahve servisine ve temizlik işlerine bakıyordu. Daha ilk günden Lena'ya çok ısınmış ve onunla sık sık sohbet etmeye başlamıştım.

Lena aşkı için Ukrayna- Kiev'den Türkiye'ye göç etmiş bir kadın. Gelir gelmez de eline baş örtüsü ve uzun bir etek tutturulmuş ve adı da Leyla olarak değiştirilmiş bir kadın. Fakat o iş yerinde kendini Lena olarak tanıyordu ve başı açıktı. Mesai bittiğinde başını kapatıp Leyla olarak evine dönüyordu. Çok etkilenmiştim. Zehra Hocam da o dönem kadın öyküleri yazıyordu ve kendisine Lena'dan bahsettim. O da çok heyecanlanmıştı. Lena ile Zehra Hoca'nın evinde buluştuk. Orada aklımda film gibi yer etmiş olan sahne, Lena'nın hemen baş örtüsünü çıkarmasıydı. Kendisini daha rahat hissedeceğini söylemişti. Uzun bir sohbet gerçekleşti ve bir gün Zehra İpşiroğlu'ndan bir mail aldım. Lena'nın yaşamını oyunlaştırmış ve okumamı istiyordu. Nasıl mutlu olmuştum ve şimdi ikinci kez yorumlanıyor.

Bakırköy Belediye Tiyatroları tarafından sahnelenen ilk yorumu, Lena ile birlikte izlemiştim. İnanılmaz bir deneyimdi benim için. Çünkü Lena'nın hislerini ve oyuna tepkilerini yerinde ve canlı canlı hissetmiş ve oyun sonrası değerlendirme şansı bulmuştum. Ayla Algan yönetimindeki bu yorumda Leyla sahnede idi ve Lena'nın konuşmaları bir sinevizyon aracılığı ile bize ulaşıyordu. Ayla Algan'ın sinevizyonu tercih etmesi hem özdeşliği kırıyor hem de Lena'nın, Leyla'nın kafasının içinde hapsolmesini simgeliyordu. Bu açıdan çok etkileyiciydi ve Lena da özellikle sinevizyonun devreye girdiği anlarda çok etkilenmiş ve ağlamıştı. Oyuncu Cihan Bıkmaz da Leyla'nın kabulleniş öyküsünü ve içselleştirdiği ataerkil bakışı tek kişilik bir oyunda başarıyla seyirciye aktarmıştı.

Sivas Devlet Tiyatroları'nın da oyunu sahnelemeye başladığını ve Ankara'ya turneye geleceklerini öğrendiğimde çok sevdim. Daha önce farklı bir yorumunu izlediğim için karşılaştırma şansım vardı. Hikayeyi kim nasıl görmüş ve okumuştum? Lena'yı yakından tanıyan ve hikayesini bilen biri olarak benim için bu çok etkileyici bir süreçti.

Salona girdiğimde sade ve göz yormayan bir dekorla karşılaştım. Sahnede, sağ köşede ışıkların altında asılı bir disko topu



Filiz Demiralp (Lena)
Yöneten: Aşen İnci
Sivas DT

56

vardı ki başlangıçta dekorla çok alakasız duruyordu ama oyun içinde çok işlevsel hale geldi. Hemen ötesinde büyük bir pencereye benzeyen ve ekranı andıran bir bölüm vardı. Sahnenin ortasında en geride bir çıkış kapısı, ön kısımda bir masa ve sandalye, sol tarafta da bir yatak, yatak bir pencerenin önünde duruyordu ve pencerede iki küçük saksıda duran renkli çiçekler vardı. Yatağın yanında da bir etajer ve üzerinde bir matruşka bebek. Eşyalar beyaz ve duvarlar gri. Tıpkı Lena'nın yaşamı ve kendisi gibi.

Oyun başladığında insanın içine dokunan muhteşem bir müzik başlıyor. Oyuncu Filiz Demiralp usulca gelip yatağın üstüne bağdaş kuruyor ve etajerin üzerindeki matruşka bebeği alıp içinden bebekleri çıkarıyor ve etajerin üzerine üç matruşka bebek bırakıyor. Lena, Leyla ve Leyna . Ve şarkıyı söylemeye başlıyor.

*“Kendimi nerede unuttum ben
Koyduğum yerde bulamıyorum “*
Diyor Lena. Oyunda ilk duyduğumuz sözler bunlar. Oyunun ve Lena'nın yaşamının özeti gibi.

Şarkı şöyle devam ediyor;
*“Bir Ben vardı içimde
Matruşka bebekler gibi”*

Lena'yı anlatmak için matruşka bebek kullanılması ve şarkı sözlerinin de bu yönde yazılması çok çarpıcı ve yaratıcı. Oyunda kullanılan her iki şarkının da sözü ve müziği Sibel Algan'a ait. Şarkı, Filiz Demiralp'in muhteşem yorumuyla daha oyun başlar başlamaz sizi içine alıyor.

Oyunda Lena bir akıl hastanesinde ve doktorunun önerisiyle yaşadıklarını paylaşmak istiyor. O da bir tiyatro sahnesindeymiş gibi anlatmaya başlıyor yaşamını.

İstanbul Güneşören'e geldiği ilk günü, kayınvalidesinin eline uzun eteği ve baş örtüsünü tutturduğu günü anlatıyor. Hayır demek istiyor diyemiyor. Ve Lena'yı geçmişe hapsetmek için çabılıyor yaşamı boyunca. Fakat Lena bu susar mı? Lena dik başlıdır, başına buyruktur. Susmuyor. Bu da oyunun dinamliğini oluşturuyor. Lena konuştuğuça Leyla sinirleniyor ve ataklar geçiriyor. Oyuncu Filiz Demiralp öyle yetenekli ki bu iniş çıkışları seyirciyi sıkmadan oyunun içinde tutarak ve etkileyerek yapıyor.

Bakırköy Belediye Tiyatroları tarafından sahnelenen ilk yorumunun aksine, başörtüsünü oyunda fiziki olarak kullanmamış yönetmen Aşen İnci. Bunun da doğru bir

tercih olduğunu düşünüyorum. Çünkü öyle nesneleşti ve başka anlamlar kazandı ki fiziki olarak kullanılmadan örtünme olgusunu anlatmak daha etkili olmuş. Filiz Demiralp, sadece saçını açıp toplayarak bu durumu estetik ve net bir şekilde anlattı bize. Başörtüsünü görmemize gerek bile kalmadı. Zaten oyuncunun bedeni aksesuarıdır denir. Bunu bize kanıtladı Filiz Hanım.

Sahnenin sağında bulunan ekran benzeri pencerede, zaman zaman Lena'nın Kiev'deki yaşamından eski bir fotoğrafı görüyoruz. Üzerinde askılı bir bluz, altında kot pantolon ve güzelim saçlarıyla gülümseyen genç güzel bir kadın. Fakat fotoğraf öyle eski ve silik ki Lena'yı zor görüyoruz. Yüzünün detaylarını seçemiyoruz. Fakat sesini duyuyoruz, uzaktan ama güçlü bir ses. O silik fotoğraf Leyla ile savaşıyor, kimliğini geri almak için uğraşiyor, Leyla'yı cesaretlendirmeye çalışıyor. Leyla ise kadın olarak bize dayatılan roller ne ise onların içine hapsediyor Leyla'yı. Çıkmaya çalıştığında ise o yüksek sesle ve kaba bir şekilde duyduğumuz ataerkil söylemler çıkıyor karşısına. Bunu da oyunda dış ses olarak kullanmış yönetmen. Sesler yükseldikçe ve çoğaldıkça Leyla küçülüyor ve kabulleniyor. Leyla da Lena'yı bağırarak ve kaba bir şekilde def ediyor zihninden. Tıpkı kendisine çalışamazsın diye bağırın kocası Mustafa gibi.

Şiddetin yalnızca fiziksel olmadığını Lena'nın yaşamı örneğinde çok net görüyoruz aslında ve kadınlar için psikolojik şiddet her yerde. Evde baba, koca; dışarda patron. Lena'nın deyimiyle, tek bir Mustafa yok. Mustafalar her yerde ve Mustafalarla baş edebilmesi için hayır demeyi öğrenmesi gerek.

Lena korkuyla hayır demeye çalışıyor. Başlangıçta güçlkle duyuluyor sesi fakat gittikçe yükseliyor. Hayır çılgılı kaplıyor salonu. Hayır diyemeyen bütün kadınlar için tüm gücüyle bağırıyor Lena. İsyânını içimizde hissediyoruz.

Sahne kararıyor ve sakın bir müzik başlıyor.

KENDİMLE BARIŞTIM BEN

*“Kolay olmadı, en çok kendimle savaştım
Direndim, boş verdim sonra yatıştım
Gün oldu takılıp senle, ağlarına dolaştım
Kayboldum bazen meçhule karıştım
Sonunda kendimle barıştım.”*

Oyunda önceki yorumdan farklı olarak şarkı kullanılması ve oyunun “Kendimle Barıştım” şarkısı ile bitirilmesi hikayenin karamsarlığına ve Lena'nın çılgılığına bir umut niteliğinde olmuş. Bu umutlu son beni çok etkiledi.

Oyun sonrası hemen Lena'yı aradım. O da merak ediyordu ama şartları izin vermedi gelip izlemesine. Oyunu anlattım, çok beğendiğimi ve bu yorumda umutla bitirildiğini söyledim. Durdu ve aslında ne oldu biliyor musun, dedi. Ne oldu, dedim. Barıştılar dedi. Şaşırdım.. Kim barıştı diye sordum. Lena ve Leyla, diye cevap verdi. O an Filiz Demiralp'in oyunun finalinde söylediği “Kendimle Barıştım” şarkısı geldi aklıma, çok şaşırdım. Böyle bir şeyi hissetmiş olabilirler miydi?

Bunun üzerine düşünürken oyundaki barışmanın, Lena'nın bahsettiği barışma ile çok farklı olduğunu anladım. Oyunun sonunda, ne Leyla, ne Lena olacağım, hayata yeniden başlayacağım diyordu. Kendisi olmaktan kimliğini bulmaktan bahsediyordu. Fakat gerçekte Lena'nın söylediği barışma, yine bir kabullenişti aslında. Lena olması gerektiği zamanlarda Lena, Leyla olması gerektiği zamanlarda Leyla olmaktan bahsediyordu. Kimse üzülmesin diye. Yine bir kendinden vazgeçiş vardı sözlerinde.

Keşke bu değerlendirmeleri oyun sonunda yapılacak küçük bir söyleşide oyun ekibiyle de yapabileseydik. Çünkü seyirciler çok etkilenerak çıktı oyundan. Oyun sonrası Filiz Hanım'a soru sorabilmek için bekleyenler oldu. Lena'nın gerçekte var olup olmadığını merak edenler. Evet Lena gerçekten var hatta Lena'lar var ve her yerdeler. Tüm Lena'lar için oyundaki gibi bir barışma, umut ve huzur diliyorum.



Tiyatro BeReZe:

“*Macbeth / iki kişilik kâbus*’tan bize kalanlar”

ELİF TEMUÇİN

58

M*acbeth / iki kişilik kâbus* oyunumuzun prömiyeri 12 Şubat 2016’da gerçekleşti; ama serüveni aslında 2014’lerde başladı. Erkan (Uyanıksoy) ve benim için William Shakespeare’in *Macbeth* metni her zaman heyecan verici bir metindi, yani yer yer zihnimizde zaten dolanıyordu. Ama bir gün ‘vicdan’ üzerine sohbet ederken asıl vicdani sorgulamalarımızın genelde uyku sırasında ya da öncesi yapıldığını anımsadık; buradan hareketle ‘iktidar’ sahiplerinin geceleri nasıl geçiyordur, diye düşündük. Hele ki böyle koca bir nefreti peşinden sürükleyen bir iktidar, geceleri nasıl uyuyordur? Vardığımız yer Macbethgiller’in yatak odası oldu. Tüm olaylar dışarıda akıp giderken, bu çift acaba gecelerini nasıl geçiriyordu? Sohbetimiz derinleştikçe kendimize bazı kilit kelimeler seçmiş bulunduk: Uykusuzluk, kâbus, sorgu vb... Ardından oyunu *Macbeth* ve *Lady Macbeth* özelinde, iki kişilik düşünerek bir kez daha derinlemesine okuduğumuzda gerçekten bizi heyecanlandıran bir noktaya vardığımızı fark ettik. Dileğimiz *Macbeth* ve *Lady Macbeth*’i iki ‘insan’ olarak

değerlendirmek, anlamaya çalışmak ve vicdanın nerede ve nasıl kaybolabileceğine dair bir soru işaretini takip etmektir. Bunun yanı sıra *Macbeth* gibi derdini çok net ve iyi bir şekilde anlatan bir oyunda, hikâyenin sağlamlığından da faydalanarak, biçimsel bir arayışı da deneyimlemek istedik. Oyun üzerine dramaturjik çalışmalarımızı yapıp oyunun kabaca bir izleğini (olaylar dizisini) çıkardıktan sonra, artık bir yönetmenin kapısını çalmalıydık. Doğu’nun (Yaşar Akal) özellikle dramatik bir metin üzerine çalışmada iyi bir adres olduğunu düşündük; bizim de kendi sahne dilimizi oluşturmada faydalandığımız fiziksel anlatı deneyimimizle Doğu’nun birikimini birleştirirsek keyifli bir çalışma süreci olabilir dedik ve ne güzel ki yanılmadık. 2015 Eylül ayında iki haftalık ilk çalışma periyodumuzda oldukça yoğun çalıştık. Çok az masa başında çalışıp bolca sahne üzerinde doğaçlamalar yaparak ilerledik. Bir sonraki sahnede ne olacağını hiç bilmeden... Bu yoğun dönemde oyunun çatısını belirledikten sonra bir ara verip Kasım ayında



tekrar provalara başladık. Doğu'nun önerisi ile yönetmen yardımcısı olarak Elif (Aydın), Can (Güvenç) ve Lara (Aysal) da aramıza katıldı. İyi ki de katıldılar, böylelikle dışarıdan bakan üç gözümüz daha oldu. Bu sıralarda BeReZe e-postamıza bir Fransız tasarımcıdan, Lucile'den (Larour) mail geldi. Üç ay Türkiye'de olacağını ve eğer dilersek bizimle çalışmak istediğini söyledi. Kader bu ya, biz de provalara yeni başladığımızı, *Macbeth* metnini çalışmak üzere olduğumuzu söyledik, o da bu metni çok sevdiğini dile getirdi. Peşine diğer tasarımcı arkadaşı Patricia'yı (Ulbricht) da kattı ve İstanbul'a geldiler, tüm prova sürecini takip etmeye başladılar. Şans eseri aklımız birbirine, pek yakın çıktı ve Doğu'nun da Erkan ve benim de hayal ettiğimiz kostüm ve sahne tasarımına fazlasını sunarak oyuna çok şey katmış oldular. Kasım ayından sonra kısa aralar verdiğimiz için oyunun prömiyer yapması Şubat'ı buldu.

Bu girizgâhtan sonra şimdi gelelim ekiple yaptığım söyleşiye... Doğu, Elif A. ve Erkan'la oyunun çalışma süreci ve oyun seyirci ile buluştuktan sonrası üzerine sohbet ettik:

Elif Temuçin: *Şuradan başlayalım mı: Sizin için Macbeth/iki kişilik kâbus'un heyecan verici noktası nedir?*

Erkan: Bu projede yer alan insanların çoğu ilk kez birlikte çalışıyordu ve bu çok ters de tepebilirdi. Aynı şekilde, farklı stilleri harmanlamak da birbirini itebilirdi ama böyle bir şey olmadı, bir uyuma ulaştık.

Doğu: Evet çorba gibi bir şey olabilirdi, ama bir üslup oturdu sonuç olarak.

Erkan: Hep birlikte tüm bunların çalışmasını sağlayan şey benim için en heyecan verici kısım... Bir şekilde oldu yani! *(Gülüşmeler)*

Doğu: Benim için de şöyle: Alışlagelmiş, klasik anlamda çalıştığımız tiyatronun dışında teknikler de görmüş oldum. Hikâye anlatıcılığı, obje tiyatrosu gibi... Bunları tür tür ayıramasam da en azından oradan çalışılmış parçaları da böyle bir bütün içerisine yerleştirmek ya da onları da şekillendirebilmek heyecan vericiydi. Sonuç olarak 'yeni' bir şey ürettiğine dair bir his oluyor; ki bu da başlı başına heyecan verici...

Çünkü alışlagelmiş şeylerle belli kodların tekrarından olmayan, tırnak içinde ‘deneysel’ bir yere gidiyor iş... Seyircinin tepkilerini tam da bu sebepten dolayı daha çok merak ediyorsun ya da kendi yaşadığın süreçle alakalı da başka bir ‘deneyim’ oluyor.

Elif A: Benim için bu projede yer almanın en heyecan verici yanı, BeReZe ile ve BeReZe’nin tiyatrosu ile -gerçekleştirdikleri atölyeye bir oyuncu olarak katılarak- tanıştıktan kısa bir süre sonra, bilfiil bir oyun yaratımının da içinde bulunma fırsatı yakalamış olmak oldu. Bir de bu oyunda kolektif yaratım, herkesin fikrine, önerisine her daim açık olma ve bunların hepsinin süreçte süzülmesi durumu; söylediğim en ufak şeyin bile dikkate alınıp değerlendirilmesi beni hâlâ heyecanlandırıyor ve bunun gerçekleşebiliyor olması da ilginç geliyor. Teşekkür ediyorum buradan, BeReZe’yi çok seviyorum.

(Gülüşmeler)

Elif: Benim için heyecan verici olan, bu işin çok hızlı bir şekilde birbirini tamamlaması... En başından, yani masa başından beri eklenerek ilerledi. Her yeni gelen yeni bir şey katmış oldu.

Doğu: Kahve isteyen var mı?

(Gülüşmeler)

Elif: *Peki bu denli, her şeyin çalışma sürecinde birbirini tamamlamasının asal nedeni ne?*

Erkan: İyi, güzel insanlarız!

(Gülüşmeler)

Elif: *Evet, tamam süreç içinde birbirimizi tanıdıkça sevdik o ayrı; ama onun dışında bir nedeni daha olmalı?*

Doğu: Bence bu oyunun temel fikri, insanları heyecanlandıran bir yerden akıl yürütebileceği bir platform sunuyor. Ana fikir sağlam olmasaydı, ne kadar iyi anlaşsaks anlaşalım zorlanabilirdik. Siz fikrinizi bana ilk açtığınız anda (iki kişilik oluşu, yatak odasında steril bir ortamda geçmesi gibi) *Macbeth* metninin

çoğu insan tarafından bilindiğinin ve oldukça önemli bir metin olduğunun farkındaydık ama süreçte fikrin kendi içindeki orijinallik ve oyunsuluğun projenin neresinde yer alırsa alınsın yakalanabildiğini görmüş olduk. Bu da birlikte üretmeyi hızlandırdı ve ‘hayal gücü’ müzünü sürekli tetikledi. Bir yandan oyunu çıkardığımız süreçte, burada toplumsal olarak da biçimle örtüşen pek çok nokta vardı ve düşüncelerimizin peş peşe akacağı bir zemin oluştu. Bu her projede her zaman olmuyor; bazen süreç içinde kıvılcım çakıyor, ya da bu oyunda olduğu gibi en başından itibaren heyecan verici bir zemin yaratılmış oluyor.

Elif A.: Bir de oyunun çalışmaya başladığı ilk andan beri temiz bir iskeleti var.

Doğu: Evet, en arı, en temiz noktaya getirmeye çalıştık provalarda da... Bu da işin kendi içinde sürekli derinleşmesini sağladı, sağlıyor.

Erkan: Zaten prova süreci oyunu kotarmayı değil sürekli araştırmayı hedef aldı.

Elif: Dramaturjik çatı net kurulunca ve gerçekten paylaşmak istediğin samimi bir derdin olunca, deneme ve araştırma kapıları açılmış oluyor sanırım. Dönüp tekrar değerlendirebileceğin bir zemin olması yaratım sürecinde rahatlık sunuyor.

Doğu: Bu sene hatırlama provası yaparken bile hâlâ hayal gücümü tetikleyen yeni şeyler oluşuyor zihnimde. Bu da demek ki fikir oldukça zengin, bitmeyen bir iş... Tabii metnin de gücü var. Aslan payı yine orada...

Elif: *Peki çalışma sürecinde sizi zorlayan ya da keyif veren noktalar nelerdi?*

Doğu: Araya zaman girmesi zorlamıştı ama bir yandan da işe uzak açıdan bakmamızı sağladı. Bir de fiziki şartlardan dolayı yine sonlara doğru bir zorlanma hissetmişim.

Erkan: Benim için oyunun hem zorlayıcı hem keyif veren yanı aynı yerde duruyor aslında... Süreçte en zorlandığım sahneler, sonuçta bizim mesleki olarak hep birlikte en



Doğu Akal, Elif Temuçin, Erkan Uyanıksoy

fazla keşifte bulunduğumuz sahneler oldu. Hatta bir şakamız vardı ya: “Şu sahneyi bir çözelim, oyun açılacak!” diye... Çok kolay bir süreç değildi; bazen kafamızın yandığını gayet iyi hatırlıyorum ama özellikle ‘Lady Macbeth’in Macbeth’i kralı öldürmesi için ikna etme sahnesinde fazlaca doğaçlama yaptık ve Doğu sen bizi uyarıyordun, “Bu çok dramatik bir yöne kayıyor. Bu oyunun tarzına uymuyor, oturtamıyorum,” diye söylüyordun ya, bu mesela başka bir dil arama sürecini doğurdu: ‘Dramatik oyunculuk’ ile bir taraftan ‘oyunsu’ bir yerden oyun kuruyor oluşumuzun bir araya gelişi üzerine kafa yormaya başlamış olduk.

Doğu: Metnin kendi getirdiği dramatik gerilimi ve ‘gerçekçi’ hali de tutup, bir yandan da oyunun genel üslubundan kopmadan bir sahne çıkmış oldu...

Elif: Benim için de hem zorlayıcı hem de keyif veren yanı aynı aslında: Dil! Dil bir yandan oldukça şiirsel, derin; bir yandan aksiyonu oluşturan güzel cümlelere sahip... Gündelik bir yerden konuşmayı zorlaştıran bir dil... Bu çatışma zorladı ama şiirsel tadı kaybetmeden dinlenebilirliği sağlamaya çalışmak da keyifliydi.

Doğu: Ben mesela oyunun ikinci sezonunda sizi daha iyi dinlemeye başladım. Başlarda böyle değildi...

Elif: Evet gerçekten zaman aldı. Monologlar daha zorluydu oysa diyalog olarak yazılan kısımlarda o kadar zorlanmadım. Öyle iyi yazılmış diyaloglar ki senin ekstra bir şey yapman gerekmiyor, samimi bir yerden konuştuğunda zaten akıp gidiyor sahne... Bir de bizim için seyircinin oyunu anlaması, hikâyeyi takip edebiliyor oluşu da kıymetliydi. Bu yüzden de dilin üzerinde fazlaca durduk. Sence Elif?

Elif A.: Benim açımdan Lady Macbeth’in eteğini temizleme mücadelesi oyunun en zorlayıcı kısmı...

(Gülüşmeler)

Elif: Evet bir de o var, oyundan sonra sahnenin temizlenmesi!

Elif A.: Ama aynı şekilde keyif veren de bir sonraki oyunda sahnede temizlenmiş malzemeleri tekrar görmek!

(Gülüşmeler)

Elif A.: Aslında keyif veren birçok şey var tabii; sonuçta her yönüyle bir parçası olabileceğini hissetmek en keyif veren yanı...



62

Elif: *Oyunu yaptık bitti; seyirci karşısına çıktık. Bu süreçte neler değişti, ya da yapım sürecinde fark etmediğimiz neleri fark ettik?*

Doğu: Seyircilerden ya da yapılan yorumlardan, genelde düşlediğimiz şeyin seyirciye geçtiğini düşünüyorum.

Erkan: Benim için en büyük sürpriz, prömiyerde Macbeth'in tuvalet kâğıdının altındaki monoloğunun büyük bir kahkaha ile karşılanmasıydı. Tabii bir yandan hikâyenin komik tarafını ortaya çıkarma isteğimiz vardı ama bu kadar ön plana çıkacağını düşünmemiştik. Hatta bazı insanlar oyunu övmek için 'Parodisini yapmışsınız,' dedi. Oysa biz aramızda hiçbir zaman parodiden bahsetmemiştik. Kavramlarda da bir karmaşa var.

Elif: Fakat örneğin Macbeth'in balkon konuşması bir tür parodi, iktidar parodisi... Tabii aslında 'dalga geçme' değil, ironisini çıkarmaktı amaç.

Doğu: Belki de fiziksel olan fazlaca öne çıkınca metinle 'dalga geçiliyor' hissi ortaya çıkıyor olabilir. Fiziksellik hikâyenin önüne

geçmediği sürece sorun yok. Türler arası bir iş olduğu için bazen oyunun karanlığı fazlalaşıyor, bazen daha güldüren bir yöne kayıyor. Bizim bu oyunu yorumlayışımızda seyirciyi farklı duygu durumlarına yönlendiren bir yapı var. Hatta seyirciyi çok eğlendirirken eğlenceyi kursakta bırakacak bir kırılma yaratmak gibi bir isteğimiz de var. Ama bu tercihlerin de dramaturjik bir zemini var.

Elif A.: Parodide sanki biçimsel olarak 'dalga geçtiğini' gösterme çabası da var. Ama bizim yorumumuzda Elif ve Erkan, Macbeth ve Lady Macbeth karakterlerini ciddiyetle oynuyorlar; yani kendi evrenlerinde, aksiyonlarını gelen tepkilerle bölmeden sürdürüyorlar. Oyunu bölmek, karakterin dışına çıkmak söz konusu değil o parodi yorumu yapılan sahnelerde... Bu yüzden parodi demek doğru gelmiyor bana da...

Doğu: Seyir alkışlandığında şöyle bir şey var: Gülme kanalı açılınca dalağın düşene kadar gülmeye başlıyorsun. Zannediyorum ki, bile bile bu kanalı zaman zaman kapatıyor oluşumuz, kesintiye uğratma çabamız oyunun bütününde görülüyor.

Elif: Hikâye seyircide gerçekten işliyorsa, biçimsel tercihleri ayrı ayrı değerlendirmeden kendini hikâyeye kaptırabiliyorsa bir denge tutturulabiliyor. Ama biçime hiç aşına olmayan, çok da yeniliğe açık olmayan seyircide de tepkisiz bir seyir hali olabiliyor. ‘Gülmeli miyim, gülmemeli miyim? Az önce güldüm ama doğru değil miydi?’ gibi sorulara gömülebiliyor. Öyle ki bazen küt diye dördüncü duvarı kuruyoruz, bazen güm diye o duvarı yıkıyoruz. Zaten oyunun yapısı ‘kâbus’ üzerine kurulu... ‘Gerçek’ten bahsedemiyorsun artık... Gittikçe de kâbus artıyor... Macbeth ve Lady Macbeth için çember daralıyor. Biçimsel olarak da karakterlerin iç yaşantıları olarak da tüm sahne steril ve temiz halinden çıkıp ‘darmadağınık’ bir hale dönüşüyor.

Erkan: Bizim ülkemizdeki Shakespeare tartışmalarının çoğu 19. yüzyıl tiyatrosu üzerinden yapılıyor. *Macbeth* deyince akıllara geniş kadro, büyük dekorlar, kostümler filan geliyor. Oysa bu 19. yüzyıl tiyatrosunun tortusu... 16. yüzyılda Globe’da dev dekorlar mümkün değildi. Shakespeare oyunlarının orijinali 19. yüzyılda gizliymiş gibi konuşmak komik... Bence bizim yaptığımız uyarılama kökeniyle daha çok ilişkili... Daha teatral bir arayış içindeyiz. Yani döneme dair yazılanlardan anlıyoruz ki, Globe’da oyuncunun çevresinde, ‘gerçek’ illüzyonu yaratmayı amaçlayan hemen hiçbir şey kullanılmıyor. Kılıç varsa o tahta mesela, kansa bir kırmızı kurdela çıkıyor oyuncunun cebinden. Sahnede olan biten, oyuncunun hayal gücü ile seyircinin hayal gücünün ilişkisine dayanıyor. Dolayısıyla da teatral gerçeklik, teatral ironi ön planda...

Elif: *Bazı seyircilerimizden ‘buluş’ buluş’ olmuş diye de bir yorum geldi. Buna ne diyorsunuz?*

Erkan: Bazı seyircilerimiz şu şekilde düşünüyor sanırım: Katiller sahnesini yastıklarla çözmüşler, ormanı bir

çiçekle ifade etmişler vs. gibi...

Doğu: Eee koskoca bir oyunu iki kişiyle yapıyoruz; ister istemez çözümler bulmamız gerekti.

Elif: Elbette masa başında oturarak bulmadık bu çözümleri... Sahneleri doğaçladıkça o biçimsel dil içinden doğdu her biri...

Doğu: Ben okulda reji okurken hocalarım arasında ‘buluş’ konuşulan bir şeydi; fakat hiçbir zaman “Oyunda bir ‘buluş’ bulman lazım” gibi bir cümle duymadım. Hikâyeye hizmet etmesi önemli... Bir de sahnede akan bir ritim oluşturmak istedik, bu da sahneler arasında farklı bağlantılar kurmayı gerektirdi. Bu başka türlü bir yaratıcılığı tetikliyor. ‘Buluş’ derin anlamıyla bakıldığında kötü bir şey değil... Yani bir tacı taç olarak da kullanabilirsin, bir boyunluk olarak da... Bu bir ‘buluş’ en nihayetinde...

Elif A.: Yalnız şöyle bir durum da var: Oyuncuların icrasına göre de bu durum değişkenlik gösterebiliyor olabilir. Şöyle ki, her bir performansı, izleyen seyirci aynı düşünmeyebilir. Yani oyunu parçalı ve ‘buluş buluş’ olarak gören bir seyirci başka bir gün gelip izlese böyle düşünmeyebilir demek istiyorum. Bunun sebebi de seyrettiği günkü performansın biraz daha mizansen gözükmesi ve oyuncular oyunun içinde değilmiş gibi hissedilmesi olabilir. Bazen bir oyunda bağlar daha gevşek oluyor, bazense çok oturuyor. Bazen ben bile büyüleniyorum izlerken, aynı şekilde tam ilişki kuramadığım icralar da oluyor. Keyif veren tarafı da bu aynı zamanda, performansa dayalı olduğundan her oyun bir yeni süreç olabiliyor. Son olarak, bir de bu yorumun oyun oynandıkça azaldığını düşünüyorum.

Elif: Senin dediğine ek olarak şunu da belirteyim; ne yazık ki Türkiye’de fiziki olanaklardan kaynaklı ve zaman sıkıntısı yüzünden oyunu uzun aralıklarla oynayabiliyoruz ve bazen uzun zaman

oynamayıp birden oynayınca da
öncesinde ne kadar prova yaparsan yap
seyirci karşısına çıkınca kimi zaman
azıcık daha tökezli akabiliyor oyun...

Doğu: Bu arada yurt dışında oynadığımızda,
dille bir ilişki kuramayan seyirci karşısında
performe edenler olarak daha farklı bir
imgelem dünyasına açılıyordu oyunculuklar...
Dile tepki verilmeyince daha başka oyunlar
çıkıyordu ortaya. O zaman 'buluş' diye
nitelendirilen şeyler, dili anlamayan seyirci
ile de bir iletişim kurmanı sağlayan bir
evrenselliğin kapısını aralıyor. Oyunun, daha
teatral ve karanlık başka bir yönü ortaya
çıktı, özellikle Danimarka'da oynadığımız
iki oyunda. Oyunun farklı seyircilerle
farklılaşması gibi bir esnekliği de var.

Elif: Oyunun modu değişiyor evet...
BeReZe'nin temelinde de olan bir şey,
yaptığımız tüm oyunlarda öyle ya da böyle
seyirciyle bir ilişki halindeyiz. Bu, seyirciyi de
performansın bir tür parçası kılıyor. Onların
tepkileri ve varoluşuyla oyun dönüşebiliyor.

Erkan: Eğer masanın başına oturup "Bu
sahne ne yapalım?" diye konuşarak ilerlemiş
olsaydık, evet; zaten o zaman 'buluş'tan başka
şans yok; ama biz süreçte masa başında sadece
dramaturjiyi tartıştık, bölümler yaptık,
sahneleri episodlara ayırdık, isimler verdik
onlara vb... Bayağı Stanislavski yöntemiyle
başladık işe... Bir sahneye başlayıp bir sonraki
sahnenin çalıştığımız kısımla organik bağını
sahne üzerinde kurmaya çalıştık ve ortaya
çıkan bütün -karşı taraftan belki 'buluş' olarak
algılanan- şeyler, aslında böyle ortaya çıktı.
Yani bir sonrayı hiç bilmeden... Mesela parti
sahnesinin nasıl çözüleceği hakkında ilk başta
hiçbir fikrimiz yoktu; hatta en zorlanacağımız
sahne olacağını düşünüyorduk fakat oyun
öyle bir yere taşıdı ki bizi, oranın estetiği
kendiliğinden oluştu. Ya da katiller sahnesinde
bu katillerin kim olacağını o sahneye gelene
dek bilmiyorduk. Bizim yastıkla, yatakla
kurduğumuz ilişki yastıkları katillere

dönüştürdü. Sonra aynı yastıklar başka başka
yerlere taşındı. Bunlar düşünülerek çıkmış
sahneler değildi; oynarken, doğaçlarken çıktı...

Doğu: Bir oyun ağı yaratıldı ve içinde
objeler de yer aldı. Her şey bilinçli,
"düşünülerek" bulunmadı...

Elif: Biçimler içinde boğulmadık da aynı
zamanda... "Haydi bu sahne şu biçimde
olsun, burası da şöyle," demedik hiç...
Kendi organikliğinde gelişti aslında...
Kıymetli olan, yapılan işin kendi içindeki
tutarlılığı ve samimiyeti bana kalırsa...

Doğu: Binbir yolu var hikâye
anlatmanın... Türler de karışabilir, tek
bir türde de derinleşebilirsiniz...

Erkan: Tüm bu süreç içinde ben mesela
hiç, "Şimdi bunu kullanıyoruz ama niye
ki?" diye düşünmedim. Sahneleri çalışırken
farklı türlerin kendiliğinden kullanılmasına
izin vermiş olmak, belirli sahnelerde
belirli çözümlerin ortaya çıkmasına olanak
tanımak ve öncesinde gelen sahnenin onu
çağırmasına izin vermek bence bu farklı
stillerin birlikte çalışabilmesinin esas nedeni...
Yoksa öbür türlü çok eklektik olabilirdi.

Elif A.: Evet, farklı stilleri icra etmek
değil, bu kâbusu ortaya koymaktı
maksat... Oyuna hizmet edecek her türlü
unsur bu uğurda yan yana geliyor.

Elif: Konuş konuş bitmez... Burada
bırakalım bence. Oh, güzel oldu
böyle konuşmak. Teşekkürler!

Herkes: -Yok ben teşekkürler! -Hayır,
ben teşekkürler. -Olur mu, ben teşekkürler!
-Bunun üstüne bir kahve içilir!

*Bu oyun kolektif bir çalışmanın ürünüdür ve keyfin,
samimiyetle işini üstlenmenin temel alındığı
bir yöntemle ortaya konmuştur. Bu yüzden de
söyleşimizi evimizin salonundan sizlere taşıyor,
dilimizi de aynı samimiyetle gözler önüne sermiş
oluyoruz. Hınzır, kahve dolu oyunumuza da
göndermeler yapıyoruz. Sürç-i lisan ettiyse affola.*



Köy Seyirlik Oyunları ve Günümüzden Bir Örnek

TUBA AKSU ŞENER

Anadolu köylüsünün oyun yapma geleneğinden yola çıkarak yansıladığı köy seyirlik oyunları tıpkı dünyadaki benzerleri gibi ritüel kökenli olup, ölüp-dirilme, ak-kara, eski-yeni çatışması üzerine kurulu, yılın belli günlerinde ya da mevsim dönümlerinde oynanan törensel ve büyüsel oyunlardır. Yani görevseldir. Bu oyunlar zamanla yine köylüler tarafından güncellenerek eğlendirme işlevi kazanmıştır. Metin And, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Pertev Naili Boratav ve 2015’de kaybettiğimiz Nurhan Karadağ gibi konuyla ilgili çalışma yapan hocalarımızı saygıyla anıyoruz. Tiyatromuzun özgünleşme sürecindeki çabalara katkıda bulunan kültür insanlarımızdan bir diğeri Abidin Dino, 40’lı yıllarda çalıştığı Adana Halkevi’nde köy seyirlik oyunlarımızı inceler ve köylerde yapılan deneysel çalışmalara katkıda bulunur. Yine Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda Oyunculuk Ana Sanat Dalı’nı kuran Nurhan Tekerek’in de konuyla ilgili önemli araştırma değerlendirme, Kadın Meddah uygulamaları vardır.

Yapı açısından göstermecici olan dramatik

köylü oyunları topluca oynanır. Yani köyde bu işi yapan köylüler tarafından yine köylülere. Sürekli ve belli günlerde, belli amaçlarla oynandığı için köylü, konuları ve kanavaları(*) bilir. Seyirci ve oyuncu arasında varsayımaya dayanan ortak bir anlaşma mevcuttur. Köy Seyirlik oyunlarındaki kimi özellikler köylünün ibadet ritüeliyle de benzerlikler taşır. Otantik oyunlarda kız kaçırma, ölüp dirilme, yiyecek toplama, topluca yeme ve kutsama, oyunların sürekli yenilenmesi, güncel olandan etkilenmesi, güldürü ortak motifler olup oyun alanının paylaşımı söz konusudur. Bir köy meydanında ya da boş bir alanda veya geniş bir odada, her yerde oynanabilen oyunlardır bunlar. Kaynakları ritüellere dayanan, üreme amaçlı olanların bazıları müstehcen içerik de taşıyabilir ki bu tür oyunları kadınlar ve erkekler kendi aralarında oynarlar. Köylerde, köy koşullarında hazırlandığı için köylünün bulabildiği basit araç-gereçler yeterlidir. Dolayısıyla soyutlama başat özelliğidir. Bu oyunlar da tıpkı kentlerdeki Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah’da olduğu gibi -seyircinin varsayımıyla- anlam kazanır.



Seyirlik oyunların kaynağını oluşturan dans, maske, büyü, taklit gibi öğeleri de içinde barındıran ve doğayla iç içe gelişen ritüelistik, büyüsel törenler göstermeci biçimi doğal olarak getirmiştir. Genellikle metin yoktur. Dolayısıyla oyunlar, oyuncuların becerisi, seyircinin tepkileri doğrultusunda değişebilir, doğmaca oynanır. Bir yönetici vardır. Gerek töresel ve büyüsel, gerekse eğlence amaçlı oyunlarda oyunun en önemli kişisidir bu yönetici. Çeşitli yörelerde çeşitli isimlerle anılır: Delikanlı Baş, Cıdıroğlu, Köse, Meydancı, Oyuncu Baş, Oyun Ağası, Oyun Babası, Mukallit, Delil, Yiğit Baş, Peyk, Kızıl Ayak, Kumpo, Kızlar Ağası, Öncü, Reis, Elebaş, Düğün. Kâhyası, Oyun Kâhyası, Kâhya, Kadı, Tongur, Aynaz, Yüren, Usta Oyuncu gibi.

Gelenek ve göreneklerin geçerli olduğu yerlerde eskinin en iyi biçimde uygulanmasını gözeten, böylece din adamı ve büyücünün de görevini üstlenen yönetici kimliği, geleneğin koşullara göre değişim gösterdiği yerlerde sade yönetici kimliği ile ortaya çıkar. Oyundan az önce hangi kişilerin, hangi rolleri alacağını, nasıl bir oyun çıkartacaklarını

belirler, oyun boyunca da kendi de görev olarak, akışı denetler. Bir tür organizatördür yönetici. Oyuncular köyün istekli ve yetenekli kişileridir. Bu kişilerin oyunda yer alıyorlar diye saygınlıkları ne azalır, ne de çoğalır. Çünkü seyirlik oyunların özünden kaynaklanan seyirciyle oyuncu arasındaki ortak inanç ve paylaşım onları herhangi bir köylüden farklı kılmaz. Yapılan ortak iş paylaşımıdır. “Köy seyirlik oyuncusu ‘eğlence amaçlı oyunlarda’ aslında günümüz çağdaş oyuncusuna benzer bir oyunculuk sunar.” Seyirciyle iç içe, bilinçli, onunla her tür espriyi, şakayı yapan özgür bir oyuncu. Büyüsel oyunlarda ise oyuncunun, belirli kalıplara uyması gözetilir. Çoğunlukla bütün yörelerde, erkeklerin kendi içinde oynadığı oyunlarda, kadın rollerini erkekler, kadınların kendi içinde oynadığı oyunlarda erkek rollerini kadınlar yansılar.

Köy seyirlik oyunlarının seyircisi tüm köylüdür. İsteyen herkes seyrebilir, istediği zaman da oyunu bırakıp gidebilir. Belli durumlarda yaş ve cinsiyet ayrımı gözetilir. Cinsel içerikli oyunlara çocuk alınmaz ya da erkekler kendi aralarında oynadıkları

oyunlara kadın seyirci almaz, tersi durumlarda da erkekler alınmaz. Törenselle ve büyüsel oyunların seyircisi kadınlı erkekli tüm köy halkıdır. Dinin daha baskın olduğu yerlerde kadın-erkek ayrımı katı olduğundan, kadınlar oyunları ayrı bir yerden izler. Dolayısıyla katılımcı değildirlir.

Köy seyirlik oyunlarının seyircisi gerek oyunların özü itibarıyla gerekse mekânın getirdiği bir zorunlulukla oyunla ya da gösterilen durumla organik bağ kuran bir seyircidir. Oyun yerleri ise yazın meydanlar, kışın ise büyük odalardır. Yani boş olan her alan oyun yeri için uygundur. Seyirlik oyunların seyirciyi inandırma gibi bir kaygısı olmadığı için dekora da gereksinimi yoktur. Dolayısıyla köylünün kendi olanaklarıyla oluşturduğu, bulup buluşturduğu araç-gereç ve malzemelerle rahatlıkla oynanabilir. Ya da oyuncular tarafından tarif edilir, seyirci tarafından da var sayılır. Kimi zaman seyirlik oyunlarda, oyun çıkarılan yerler, doğal dekor olarak kullanılır. Kostümlerde stilizasyona gidilir. Oyun çıkaran erkekler kadın olacakları zaman, baş örtüsü, entari, şalvar giyerler. Ama ayakkabılarını değıştirmmez ve bıyıklarını kesmezler. Kadınlar içinse bir kasket yeterlidir. Yine köpek kılığına girmek için bir kuyruk, koyun olmak için bir post, eşkıya için ceketini ters giymek, jandarma için bir kemer ve bir tüfek o rolü canlandırmak için yeterlidir. Ancak hayvanları canlandırırken o hayvanın sesini, hareketlerini iyi bir biçimde yansıtmak yani taklit gereklidir. Ses etmenleri oyun anında kişiler tarafından canlı olarak yapılır. Örneğin oyuncu ağaç kesiyorsa, balta sesini ağzıyla yapar, kovandan bal çalarken arı vızıltısını ağzıyla yapar. Aksesuarlar köy yerinin olanakları içinde kullanılan araç-gereçlerdir. Tabii bu, zamanla köyün gelişmişlik düzeyine paralel zenginleşir. Makyajda da yine köylü kendi olanakları içinde sorununu çözer. Sakal ve bıyık koyun postundan yapılır. Esmer kişiler için is, tencere karası, kurum, odun kömürü

gibi maddelerden yararlanılır. Zamanla uygun makyaj kimyasallarına ulaşmak bazı köyler için mümkün olsa da genellikle doğal yollar tercih edilir. Seyirlik oyunlarda müzik ve dans oyununun vazgeçilemez öğeleridir. Özellikle törenselle ve büyüsel oyunlarda oyunun kendisi kadar önemlidir.

Elimizdeki genel veriler bunlar.

Seyirlik oyunların modern tiyatrodan da var olan özelliklerinin pek çok topluluğu ve tiyatro insanını etkilemiş olduğunu biliyoruz. Peki bugün uygulamadaki durum nasıl? Bir köy seyirlik oyununu şehirde sahnelemenin bugünkü kıstasları neler olmalı? Nasıl yapılıyor?

DÜĞÜN YA DA DAVUL

Yılın son ayında, Seyhan Belediyesi Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenen Çukurovalı araştırmacı yazar Haşmet Zeybek'in, *'Düğün Ya Da Davul'* oyununu izlemek üzere Adana'ya gittim. Çukurova Üniversitesi öğrencilerinden de yine bir seyirlik çalışma, *Bozkır Dirlüđi* oyununun provasına da katıldım. Üniversitedeki etkinliğin misafiri Kazak yönetmen Sehar Toraygirov, önümüzdeki yıl Astana'da gerçekleşecek bir tür etnik tiyatrolar festivali, "Theater of East 2019"la ilgili bilgi verdi. Aynı gün içinde izlediğim her iki oyunda da seyirlik oyunların pek çok motifi, köylünün -ve artık kentlinin de- sorunlarını anlatma yolunda kullanılmıştı. Ben burada *Düğün Ya Da Davul'*u açmak istiyorum.

'Dünya bir dolaptır döndürebilene aşk olsun.'

Geleneksel köy seyirlik oyunlarımızdan olan *Düğün Ya Da Davul*, ilk olarak 1972'de yayınlanmış neredeyse klasikleşmiş bir metin. Özdemir Nutku bu oyunu; 'Seyirlik oyunların açık biçimi ile geleneksel tiyatro estetiğinin başarılı bir biçimde kullanılma hali' olarak tanımlıyor. Metin, kız isteme geleneğinden yola çıkarak köy düğününe uzanan, düğünü



68

yapan ağalar varlıklarsa, düğünde davulu çalan da halktır düşüncesine dayanmakta.

Tamer Gözüdeli yönetiminde S.B.Ş.T'nin Düğün Ya Da Davul'u ara vermeden yaklaşık 65 dakika müzikli, danslı olarak kurgulanmış. Kaynak metindeki güncelliğini yitirmiş politik göndermeler ve bugünden bakıldığında dikkat dağıtacağı düşünülen, iç içe geçmiş sahnelerden bazıları çıkarılmış. Daha az zamanı olan, hızlı tüketen, bugünün şehirli izleyicisine yönelik, dramatik yapıyı da bozmadan yerinde bir zaman ayarlamasına gidilmiş.

Sahne ortasına yatay konumda dev bir davul yerleştirilmiş. Bu aynı zamanda oyun alanına kademe de sağlayan bir platform. Oyunun oyun, oyuncunun oyuncu olduğu vurgusu ile göstermecî sahneleme. Tüm dekor unsurları ve kostümler sahnede. Oyuncular seyircilerin arasından -bir nevi köy meydanında toplanmakta olan köylüler olarak- Şen ola düğün türküsü eşliğinde halay çekerek gelip davulun çevresindeki taburelere oturuyorlar. Sırası gelenler sahnede hazırlanıp rolüne giriyor. Özellikle Ortaoyunu'nu anımsatan çok sayıda ipucu mevcut. Ön Oyun'la başlanıyor ki bu bölüm Karagöz ve Ortaoyunlar'ındaki mukaddime ve muhaverenin karışımı, Meddah hikayesinin giriş kısmına benzer bir tekniğin uygulanması. Meydancı adıyla yer

alan, bir çeşit Pişekâr rolü önemli. Tiyatroda oyunun yazarı Haşmet Zeybek'le de çalışmış olan geleneksel tiyatro üzerine tecrübeli oyuncu Veysel Sadak tarafından başarıyla canlandırılıyor. Meydancı, oyunu başlatan, yönlendiren ve sonuçlandıran fonksiyonu ile dikkat çeken rol. Başlangıçta Meydancı, İbiş, Köse, Ese ve Gabiş kendilerini tanıtıyor. Meydancı'nın seyirciye;

“Hoş geldiniz, sefalar getirdiniz. İyi misiniz? Nasılsınız?” seslenmesiyle oyun açılıyor..

“Neyse dostlar. Biz sürdürüelim hikâyemizi, gösterelim kendimizi. Eskiden beri bu ülkede düğünler kurulur, davullar vurulmuş. Kazanlar kaynarmış, çömlekler oynarmış ama kimlerde? Küçük kızlar kâmil olur, kâmiller gelin gidermiş beylere. Düğünler sürermiş kırk gün kırk gece. Bin türlü eğlence. Herkes yer içermiş gönlünce.”

Bu üslup, bir yönüyle Meddah hikâyesi. Ancak, meddahın hikâyesini anlatırken gerektiği yerde taklitleri kendisinin yapması yerine burada oyunu yönlendiren oyuncu, sahneyi diğer oyunculara bırakıyor. Asıl oyunun içinde yer alan oyun sahneleri, onun araya girmesi ve seyirciye takdiminden sonra ortaya konuluyor. Örneğin Meydancı ilk -oyun içinde oyunu- sunarken Ese'ye şöyle seslenmekte:

“Haydi Ese, evde kalmış kart kızla anası



arasında geçen bir atışma göster bize, daha doğrusu seyircilerimize...”

Böylece evlenme geleneğini çeşitli kesitler halinde ve birbirinden bağımsız olarak izlememiz sağlanıyor. Her bir kesit, Meydancı'nın adlandırdığı bir sahne halini alıyor; “söz kesme sahnesi”, “gelin süsleme sahnesi” gibi. Metinde, -oyun içinde oyun- mantığı var. Hatta kimi bölümlerde asıl oyunun içine yerleştirilen oyunun içinde de yeni bir oyun var. Ancak bu rejide bazıları çıkarılarak halkalar azaltılmış. Oyuncuları, asıl oyunun tipleri ve oyun içindeki oyunun tipleri biçiminde incelememiz mümkün. Asıl tiplerin başında Meydancı geliyor.

O, İbiş, Gabış, Ese ve Köse ile birlikte asıl oyunu canlandırıp aynı zamanda yönetiyor. Asıl tipler, yeri geldiğinde sahneyi oyun içindeki oyunun tiplerine bırakıyorlar ve bazen kendileri de burada rol alıyorlar. Bunu da yine Meydancı denetliyor. Konu dışına çıkma, süreyi gereksiz uzatmalarda müdahale ediyor. Oyun içinde oyunun; Baba, Anne, Genç Kızlar, Erkekler ve Dünürçüler gibi rollerde yer alan oyuncularını elbette birer tiplere. Ağa tipi, evlenme çağına gelmiş genç kız tipi gibi. Bu tipler canlandırılırken erkek oyuncular kadın kılıfına, ya da kadın oyuncular erkek kılıfına girebiliyor. Canlandırma ve taklitlerde bireysel yeteneklerin ortaya konulmasına imkân var. Sahnede yapılan bu hazırlık ve taklit, gülmece unsuru olarak etkili. Oyunun hızlı temposunda, iyi yazılmış kafiyeli, hicivli, diyalogları takip etmeye çalışmak seyircinin dikkatini canlı tutuyor. Diyaloglar oyuncular için yüksek konsantrasyon ve bir ritim gerektiriyor. Benim izlediğim gece bu hiç aksamadan işledi. S.B.Ş.T oyuncularını, Veysel Sadak, Neslihan Yeten, Mehmet Kara, Merve Bulat, Süleyman Söylemez, Neslihan Sönmez, Selçuk Şahin, Buket Elik, Can Sönmez, Akay Tonguç, Kaan Mumcu ve Hazal İstimoğlu başarılı bir performans ortaya koydular. Oyun biçimi doğaçlamaya uygun olsa da dizeler halinde

yazılmış birbirini tamamlayan diyaloglar metnin dışına çıkmaya imkân vermiyor. Meydancı'nın bu anlamda bir inisiyatifi var. Yine Kına Gecesi sahnesinde seyircilerden katılım sağlanması, oyun boyunca gelen tematik türkülere eşlik, bir seyirlik oyun özelliği olarak oyuncuyla seyircinin ortak atmosferi paylaşmasını sağlıyor. Kullanılan türkülerin yeniden düzenlenmesi ve kayıtları Özgün Arın. Müzik, ses, ışık, bu oyunun etkili bir öğesi. Bu akışı teknik masada Akay Tonguç ve Serdal Başaran yönetiyorlar. Kostüm ve ayakkabılar tiyatronun kendi bünyesinde tasarlanıp şehirdeki esnafa hazırlanmış. Sade, işlevsel, taşınabilirliği olan ve bu doğrultuda turne kolaylığı sağlayan bir dekor tasarlanmış. Dekorda Hakan Obuz var. Köy seyirlik oyununun üretiminde -beraberce yapma- esastır. Dekor ve kostümde yüksek maliyetli profesyonellerle çalışılmaması da oyunun yapısına çok uygun düşmüş. Sahne buluşları oldukça yaratıcı. Oyuncuların bireysel yeteneklerini de daha görünür kılıyor. At arabası, çamaşırılık, ağaç canlandırmaları akılda kalıcı. Ağa Oğlu rolündeki Mehmet Kara ve Genç Kız'ın annesi rolündeki Neslihan Yeten'in canlandırmaları başta olmak üzere hemen tüm canlandırmalar salondan güzel bir reaksiyon alıyor.

Final Düğün Sahnesi'nde, havaya atılan paraları toplamaya çalışan insanların trajik durumunu vurgulayan, ağır çekim/slow motion bir oyunculuğa geçiliyor. Ağırlaştırılmış bedenler ve fotoğraf karesi sonlanması. Burada tercih edilen ışık ve müzik de sahnenin dramatik yapısının güçlendiriyor. Ve Meydancı son sözü söyleyerek oyunu kapatıyor.

'... Ne kadar övünsek ne kadar bilsek boşa, varsa mangırın bey gibi yaşa!'

Evet, Genç Kız varlıklı Ağa Oğlu'yla evlenmiştir. Peki "kötü" sadece istediğini kolayca elde eden varlıklı yapı mıdır? Oyun aslında bu mekanizmayı işleten genç kızın

çevresindeki çıkarıcı halkayı işaret ediyor. Düğün varlıklarına davul halk. Köyde davul olmadan düğün olur mu? Yeterince vurgulanan son dramatik sahnenin düşüncesinin salona geçmesi sağlandıktan sonra tekrar Şen ola düğün türküleri eşliğinde seyirciler selamlanıyor. Geleneksel seyirlik oyunlardaki oyun sonunda dirilişi" temsil eden müzik ve dans ritüeline de böylece uyulmakta.

Sonuçta geleneksel tiyatronun özelliklerinden yararlanarak şehir sahnesine taşınan bu oyunda, Anadolu insanının gündelik yaşamı, gelenek ve göreneklerini buluyoruz. Köyün sosyal yapısından yola çıkılarak bir ülke panoraması çiziliyor. Bugün de değişmeyen eşitlik, özgürlük, kadın-erkek ilişkileri, evlilik sorunları ve güçlünün arkasına saklanan çıkarıcı insanların istedikleri gibi yaşama çabası.

Seyirlik oyunlar sadece eğlence aracı, hayal ürünü, gelip geçici çalışmalar değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, kaygılarından, sevinçlerinden, üretim tüketim çabalarından, törelerinden ve törenlerinden ayrılamaz. Toplum yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler. Bu projede Rejide Tamer Gözüdeli, Reji Yardımcısı Veysel Sadak ve Reji Asistanı Neslihan Yeten ile S.B.Ş.T. Günümüz şartlarında şehirde sahnelenen bir köy seyirlik oyununu keyifle izletirken, aslında modern tiyatro ile geleneksel tiyatronun ne çok ortak paydası olduğunu da gösteriyorlar.

*) Kanava: Oyunun iskeleti, genel yapısı

Kaynaklar:

İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, "Tiyatro", Sebat Basımevi, İstanbul 1941.
Nurhan KARADAĞ, 'Köy Seyirlik Oyunları', Türkiye İş Bankası Yayınları,
Nurhan TEKEREK, 'Tiyatro Araştırmaları Dergisi', 24:2007. ISSN:1300-1523

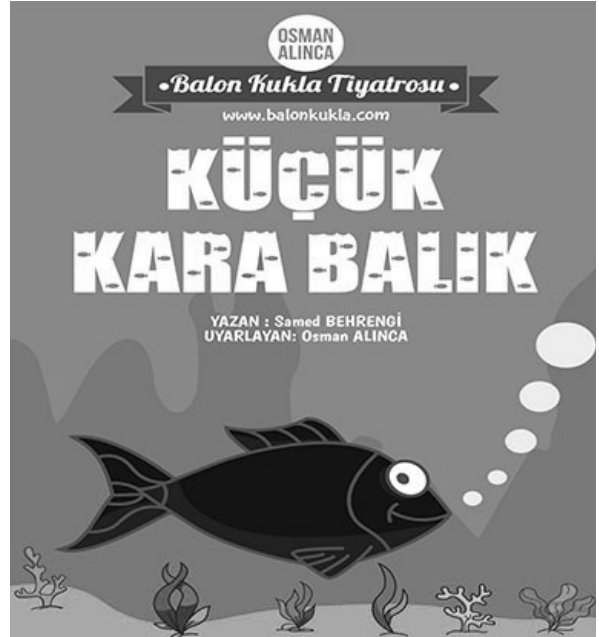


Küçük Kara Balık ve **Yeni Dünyaların Keşfi**

NIHAL KUYUMCU

Kuklalar, kukla tiyatrosu deyince akla hep çocuklar gelir. Ama sadece çocuklar değil yetişkinler için de çok güzel kukla oyunları sahnelenmektedir. Kuklalar Antik Yunan'dan bu yana varlığını sürdürmüş olup her dönemdeki işlevleri farklı olmuştur. Bulunduğu, yaşatıldığı döneme göre kimi zaman dinsel ritüellerin tapınma nesnesi olmuş, kimi zaman da alegorik kahramanlar ve kutsal kişilerin canlandırılmasında kullanılmışlardır. Ancak zamanla, otoriteden bağımsız olarak halkın beğenisini ve ilgisini çeken bu objeler giderek dinsel içeriklerinden arınarak sokaklara taşmış ve açık-saçık, kaba-saba halleriyle insanları meydanlara toplamayı başarmıştır. Halkın, yönetimlere karşı duygu ve düşüncelerini ifade etmede bir araç olarak kullanılan kuklalar, muhalif olduğu durumlarda yasaklamalara maruz kalmışlardır. Savaş yıllarında savaş karşıtı gösteriler ve siyasilere yönelik taşlamalarla sahneleri bolca işgal etmiş, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında ciddi bir dramatik tür olarak gösteri sanatları içinde yerini almıştır. (*)

Günümüzde de özellikle çocuk tiyatrosunda kuklaların özel bir yeri vardır. Teknik olarak kullanımı ve çocuğa



71

ulaşılabilirliğinin kolaylığı, özellikle çocuk için gerçek ile kurgunun sınırlarının belirsiz olduğu, okul öncesi dönemlerinde inandırıcılığı açısından iyi bir araçtır.

Bazı kitaplar vardır ki üzerinde çocuk kitabı yazar ama yediden yetmiş yediye herkese, her yaştaki insana söylediği bir söz vardır. Bunlar içinde *Küçük Prens*, *Martı*, *Peter Pan* ve elbette *Küçük Kara Balık*'i sayabiliriz.

İranlı muhalif yazar Samed Behrengi'nin kaleme aldığı kitabı *Küçük Kara Balık*, dünyayı, bulunduğu yakın çevresinden ibaret olarak gören, onun dışında bir yer olup olmadığını merak dahi etmeyen, tanıdık bildik olanın güvenli ortamına sığınmış balıkların dünyasından kurtulmaya çalışan, yeni yerler keşfetmek üzere yola çıkan bir maceraperest balığın hikâyesini anlatıyor.

Küçük Kara Balık hatırladığım kadarıyla birçok kez çocuk tiyatromuzda sahnelendi. En son geçtiğimiz yıllarda İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Özer Tunca rejisiyle izlemiştik. Bu yıl da Osman Alınca'nın yazıp yönettiği Balon Kukla Tiyatrosu'nda izleme fırsatı bulduk. Osman Alınca, kuklaları kullanarak oyuncuların da zaman zaman oyuna dahil olduğu ve gölge perdesini de kullandığı bir oyun yapmış. Oyuna anlatıcı olarak başlayan Alınca, sonrasında karabalığı oynatan kuklacı olarak oyundaki yerini sürdürüyor.

72

Osman Alınca, ufak tefek kısaltmalarla oyunu büyük oranda ana metne sadık kalarak uyarlamış. Küçük Kara Balık bulunduğu yerden başka yerlerin de olduğunu düşünerek dünyayı keşfetmeye karar verir ve çevresindekilerin karşı çıkmalarına karşın yola çıkar. Çıktığı yolculukta kurbağalar, yengeç, kertenkele ile karşılaşmalarındaki diyaloglarında Kara Balık'ın mücadeleci ruhunu, kararlılığını sergiler. Her karşılaştığı canlı ona karşı çıkıp bekleyen tehlikelerden söz etse de o vazgeçmez ve yoluna devam eder.

Günümüzde farklı olmak, sürüden ayrılmak, giderek zorlaşıyor. Ayrıca bilinenin dışına çıkmak, farklı şeyler denemek neredeyse imkânsız. Çocuklarımız biraz bilinenin dışına çıktılar mı, biraz farklı hareket ettiler mi hemen telaşa kapılıyor onu kendi çizgilerimize, kendi kurallarımızın güvenli yollarına çekmeye çalışıyoruz. Farklı olanı, farklı düşüneni, kendimiz için, çevremiz için bir tehlike olarak görüyoruz. Aslında çevremize bakalım diğer balıklar

gibi yaşayan, yıllarca İstanbul'da yaşayıp denizi görmemiş, oturduğu semtin dışına çıkmamış, her gün iş ile ev arasında günlerini geçirmiş, o kısır döngünün dışına çıkmamış çok insan var. Hikâye bu yönüyle biz yetişkinlerin şöyle bir dönüp kendimize bakmamızı, sorgulamamızı da sağlıyor.

Osman Alınca, bu kitaptan yola çıkarak oyun metnini oluşturmuş. Burada şöyle küçük bir not düşebiliriz. Bir kitap ne kadar aslına bağlı kalarak sahneye ya da sinemaya uyarlansa her zaman bir şeyler eksik kalır. Edebiyatın, sözlerin, anlatımların tadı, gücü, çoğu kez uyarlandığı alanda görülemez ya da o başlı başına başka bir eser olarak ortaya çıkar. Orijinal metinde küçük Kara Balık'ın, yolculuğu sırasında karşılaşacağı tehlikelerin dile getirilmesinin yanı sıra, suya kendini bırakması, giderek çoğalan sulara istediği gibi yüzmesi, özgürlüğün tadını çıkarması, güneşin parlaklığı ile birlikte ısısını hissetmesi, balık sürüleriyle oynaşması, tüm yaşadığı bu keyifli anlar o kadar güzel anlatılmış ki okurken o özgürlüğün verdiği mutluluğu içinizde hissediyorsunuz. Dolayısıyla Kara Balık'ın karşılaştığı ya da karşılaşabileceği tehlikelerle, özgürlüğün keyfi dengeleniyor ve okuyucuya yazar Behrengi, bu özgürlük için her şey göze alınır dedirtiyor.

Sahnelemede ise bu keyifli anlardan çok tehlikeler ön plana çıkıyor. Yolculuk boyunca birilerine rastlıyor ve olası tehlikeleri dinliyor. Yönetmen küçük Kara Balık'ın, yoluna devam ettiği, bir sonraki canlıya rastlayıncaya kadar olan yolculuğunda gölge perdesini kullanmış. Aslında gölge perdesi teknik olarak çok fazla olanaklar sunan bir geçiş yeri. Gölge perdesindeki görüntüleri, dalgalarla, su kabarcıklarıyla, küçük balıklarla, kurtçuklarla oynaştığı alanlara çevirse, biraz daha zenginleştirip, renklendirse çocuklar için müthiş bir eğlence, nefes alma alanları olabilir. Bunlar olmadan oyun, her canlının ısrarla tehlikelerden

söz ettiği, dışladığı, dolayısıyla çocuklara parmak sallayan hikâyeye dönüşmüş. “Merak eder, yeni yerler görmek isterseniz sizi bazı tehlikelerin beklediğini bilin!” Hatta dilimize yerleşmiş kültürümüzün de bir parçası olan merakla ilgili olumsuz ifadeleri de destekler yapıda görünüyor. Kim böylesine dışlandı, tehlikelerle dolu bir dünyada olmak ister ki?

Yine Osman Alınca ana metinde bulunan Kara Balık'ın ölümle ilgili düşüncelerini “çocuklar için uygun bulmamış” olmalı ki sahnelemede kullanmamış. Yaşam içinde, doğum kadar ölüm de doğal bir durum. Çocuk oyunlarında böylesi ifadelerden uzak durmayı bir zorunluluk olarak görüyoruz çoğu kez. Tiyatro deyince çocuğun aklına sadece gülünen, eğlenilen bir yer geliyor. Tiyatro eğer hayatı anlatıyorsa orada her şey olmalı. Orada çocuk, güldüğü kadar heyecanlanmalı, duygulanmalı, düşünmeli, merak etmeli... Biz yetişkinlerin korumacı tavrı tiyatrodaki kendini gösteriyor.

Ana metinde yazar, masalın sonunu açık bırakmış. Yazar öyküsünü “Yaşlı balık, hikâyenin sonunu ertesi akşam anlatacağını söyleyerek torunlarını yataklarına yollar. Ondokuzbin dokuzyüz doksan dokuz küçük torunu uykuya dalar biri hariç “küçük kırmızı balık” diyerek bitirir. Küçük Kırmızı balık yeni bir maceranın haberini vermektedir. Bu maceraperest seyircilerden biri neden olmasın. Bu küçük ayrıntı da gözden kaçmış. Gölge perdesini kullanarak çok rahat bu sahne ile oyun bitirilebilirdi.

Oyunda bir çok teknik kullanılmış. El kuklasında, kuklacının görüldüğü ve görünmediği oynatma teknikleri sahnelemede çeşitliliği de beraberinde getirmiş. Ancak oynatma konusunda, objelerin hareketlendirilmesi noktasında biraz daha teknik bilgiye ihtiyaç olduğu görülüyor. Örneğin, oyunculara/oynatıcılara sıradan bir akvaryumda gezen balıkları bir süre seyretmelerini öneririm. (Ben bu yazıyı

yazmadan önce öyle yaptım) Akvaryumdaki balıkların o kadar hızlı hareket etmediklerini görecektir. Akvaryumdakiler sakın sakın yüzerken sadece ani hareketlerle dönüş yapıyorlar. Tabii yönetmen bu balık gölde, nehirde, denizde yüzüyor diyerek itiraz edebilir. Ama sahnede dramatik durumu yakalamak, sindirmek için biraz daha sakın olmaya ihtiyaç var gibi görünüyor. Daha yavaş, daha süzülerek hareket eden balıklar daha etkiyici olabilir. Böyle bir sunumda kuklalar geride kalıyor oyuncular baskın bir biçimde öne çıkıyor. El kuklaları sahnedeki konumlarına göre bazen oyuncuların kafa hizalarının arkasında kalıyor ve oyuncuların/oynatıcıların kafaları balığın görünmesini engelliyor. Böyle durumlarda daha yukarı ya da ileride tutarak bu sürekliliği sağlayabilirler.

Gölge perdesindeki Kara Balık ile el kuklası Kara Balık aynı değil. Gölge perdesindeki siyah çizgilere sahipken el kuklası tamamen siyah. Görsellik açısından düşünülmüş yapılmalı, ama Kara Balık'ın “kara” olma özelliği önemli.

Oyunun sahnelendiği salon ve sahnenin tüm olumsuz koşullarıyla boğuşmak zorunda kalan grup büyük bir gayretle seyirciyle iletişimini sürdürerek çocukların dikkatlerini çekmeyi başarıyor. Üç yaştan itibaren çocuklar hatta tüm insanlar için hazırlanan bu oyun daha küçük bir salonda, çocuklarla göz temasının kurulabileceği bir ortamda çok daha etkili olabilirdi. Ancak, oyunu bir bütün olarak değerlendirdiğimizde kostümü, kuklaları sahne düzeniyle kendi içinde tutarlı olduğu görüyoruz. Dile getirilen sorunlar daha iyi bir çocuk tiyatrosu özlemiyle kaleme alınmıştır. Bizden söylemesi...

*) Ayten Ögütçü “Tarihsel Süreç İçerisinde El Kuklası ve Gelişimi” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007 İzmir



23. Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali

TİJEN SAVAŞKAN

74

Bursa Büyükşehir Belediyesi adına Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı tarafından ve ASSİTEJ (Uluslararası çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği) Türkiye Merkezi'nin sanatsal desteği ile bu yıl Bursalı çocuklar için yine unutulmaz bir tiyatro şenliği yaşandı. Seçilen toplam 29 tiyatro grubunun yer aldığı festivalde 14 yerli ve 8 yabancı oyun, 17 ilçede, 26 farklı mekânda 56 gösteri gerçekleştirdi. Oyunların yanı sıra 7 farklı atölye çalışması da festival kapsamında yer aldı. Geçen yıl Ülker Köksal'a verilen "Çocuk tiyatrosu emek ve onur ödülü" bu yıl "Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya verilerek kendisi için bir de imza töreni düzenlendi. Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Bursa D.T ve Nilüfer Kent Tiyatrosu festivalde şehri temsil eden önemli dinamikerdi. Ayrıca bu yıl festivale katılan şehir tiyatrolarının ağırlığıyla festival bir şehir tiyatroları buluşması havasında geçti. Neredeyse 10.000'e yaklaşan seyircisiyle festival ülkemizde çocuk ve gençlik tiyatrosunun geleceği açısından çok önemli bir işleve sahip. Festivalde sahne alacak topluluklar, BKSTV Genel Sekreteri Ahmet Ö. Erdönmez, Rejisör

Faik Ertener, Yrd. Doç. Dr. Nihal Kuyumcu ile ASSİTEJ-Türkiye Merkezi'nden Yönetim Kurulu Başkanı Haluk Yüce, Yönetim Kurulu Üyesi Özgün Çakar ve Genel Sekreter Bige Serdar'dan oluşan 6 kişilik Sanat Kurulu tarafından yapılan değerlendirme sonucunda belirlendi. Oyunlar bu kez de çok farklı türlerde ama en önemlisi söz ağırlığından çok tiyatral olanın, tiyatronun ve gösteri sanatlarının kendi diliyle iletişim kurabildiği evrensel temalarla çocuklara ulaştı. Özellikle yabancı grupların kukladan gölgeye, danstan sirk ve clown tekniklerine uzanan işleri seyirci çocuklar için hem eğlenceli hem de unutulmaz deneyimlerdi. Didaklikten uzak, eğlenceli ve nitelikli bu performanslara karşın Uganda'dan gelen Batalo Uncc topluluğunun İll- *Legimate*'si çocuk işçiliğine vurgu yapan ve tamamen sokak danslarıyla anlatılan oldukça toplumsal içerikli bir gösterimdi. Diğer yandan, İran'dan gelen Simorgh Tiyatrosu'nun *Arkadaşlığın Mucizesi* oyunu sonrası yapılan söyleşide grubun ülkelerindeki zor çalışma koşulları, dans ve şarkı söylemenin özellikle kadınlara yasak olduğu bu toplumda, İran kültürünün farklı renklerini, mitolojilerini,



folklorlerini yeni nesillere unutturmamak için neredeyse gizli sürdürülmeye çalışılan özel sanat okullarında merdiven altı çalışmalar biz seyircileri derinden etkiledi. Batı'dan gelen grupların neşeli ve keyifli gösterileriyle bu iki grubun farkı, maddi, kültürel ya da ideolojik anlamda dezavantajlı ülkelerin tiyatroyla ilişkisi göz önüne alındığında, tiyatronun toplumsal işlevi konusunda farkındalık yaratan önemli bir karşıtlıktı. Yerli oyunlarda da denge sözlü, az sözlü ya da sözsüz oyunlar arasındaydı. Antalya Ş.T (*Zümrüd-ü Anka*), Eskişehir Ş.T (*Mevsimler*) ve Bursa Ş.T (*Ben Simbat*) oyunlarının yanı sıra Nilüfer Kent Tiyatrosu'nun (*Yeni Dünya: Bir Uzay Hikayesi*) Adana Ş.T (*Zaman Avcısı Kargalar*) da farklı yaş gruplarına hitap ederken sözü dengeleyecek sahne hareketi ve ritim çoğu oyunda başarıyla gerçekleşti. Belçika, İngiltere, İtalya, Macaristan, Danimarka, Bulgaristan ve Ukrayna dışında Japonya da tek kişinin seyredildiği minyatür bir kukla gösterisiyle festivalde yer aldı. Ağaç kovuğundaki ufak bir delikten seyredilebilen bu gösteri, kuklanın en özel gösteri biçimlerinden

biriydi. BGST'nin gençler için hazırladığı başarılı oyunu *Lorca'nın Acıklı Güldürüsü* dışında Tarla Zanat, Perdesiz Performans, Tarla Faresi vb. özel tiyatro grupları da özellikle oyun sonrası tartışmalarda merkeze alınarak, geliştirilebilecek olumlu özellikleri ve eksikleriyle değerlendirildi. Festivalin belki de en önemli katkısı, her oyun sonrası katılımcılarla birlikte akşamları düzenlenen ve o günkü oyunların değerlendirildiği tartışmalardı. Her oturumda Türkçe ve İngilizce çeviriyle gerçekleşen bu tartışmaların devam etmesinin ve niteliğinin artırılmasının çocuk tiyatromuza katkısının çok büyük olduğuna inanıyoruz. Ancak festivale çocuk tiyatrosu alanında çalışan kişilerin daha fazla davet edilerek ve atölye çalışmalarından bazılarının çocuk tiyatrosuyla ilgili olmasının da anlamlı olacağını düşünüyoruz ve neredeyse hiç bir noktasında aksamayan organizasyonu gerçekleştiren özverili ekibi ve Bursa Kültür Sanat Vakfı Müdürü ve Festival Yöneticisi Hacer Özbek'i çalışmalarından dolayı kutluyoruz.



23. Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'nin Ardından

BANU ÇAKMAK

76

Bu yıl 23. kez düzenlenen Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali 22-28. Ekim. 2018 tarihleri arasında Bursa Büyükşehir Belediyesi ve Bursa Kültür Sanat Turizm Vakfı tarafından ASSİTEJ'in sanatsal desteğiyle gerçekleştirildi. On yedi ilçede, farklı farklı mekanlarda, birçok ülkeden, çok sayıda grup sahne aldı, atölyeler düzenlendi. Uzun yıllardır devam etmesi nedeniyle bu festivalin şehrin çehresini değiştirdiği, çocuk ve gençlik tiyatrosuna yönelik bir seyir beklentisi yaratarak izleyiciyi de eğittiği tartışmasız bir gerçek. Hatta bir neslin bu festivalde yer alan oyunları izleyerek büyüdüğü bile söylenebilir. Bunun yanında zaman geçtikçe festivalin kapsamı daha da genişliyor, sahnelenen oyunların ve yapılan etkinliklerin sayısı giderek artıyor. Bu nedenle tüm oyunları izlemek ve etkinliklere katılmak ciddi bir mesai gerektirdiğinden biraz zor... Yine de festival kapsamında sergilenen oyunları mümkün olduğunca izlemeye çalıştım.

Festivalde seyrettiğim oyunlarda dikkatimi çeken en önemli ortak nokta birçoğunun sözsüz ya da çok az sözle oynanması buna karşın müzik, dans, gölge, kukla, hareket gibi farklı anlatım olanaklarının kullanılmasıydı.

Gerek ülkemizden gerek dünyadan hemen her oyunda sözün ötesinde iletişim kanalları bulunmuştu ve seyreden çocukların hemen hepsi bu iletişime cevap veriyor, oyunları kolaylıkla algılayıp tepki gösteriyordu. Söz gelimi, festivalin açılış oyunu olan, Bursa Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenen, 22.10.2018'de, saat 10.30'da, Bursa Tayyare Kültür Merkezi'nde izlediğim *Ben Sinbad*, neredeyse hiç sözün olmadığı, hareket ve akrobasi üzerine kurulmuş olan bir oyun. Bin bir Gece Masallarından birinde geçen, bir tüccar olan Sinbad'ın yolculuğu, canavarlarla yaptığı savaşlar ve kurtuluş öyküsünün konu edildiği oyunda, dört erkek oyuncu Sinbad'ın başından geçenleri kendi bakış açısından anlatıyor. Her oyuncu Sinbad'ı canlandırmak ve başından geçenleri anlatmak için yarışa girerken Sinbad'ın kırmızı şapkasını takan oyuncu Sinbad oluyor, diğerleri de onun maceralar yaşadığı varlıkları canlandırmaya başlıyor. Oyunda doğal varlıklar, canavarlar, hayvanlar ve nesnelere genellikle beyaz balonlar aracılığıyla yansıtılmış. Sözün tam manasıyla eğlenceli olan bu oyunda, çocuklara mesaj verme, didaktik bir tavırla bir şey öğretme kaygısı güdülmemiş; eğlence unsuru ise oyuncuların Sinbad olmak için yarışa girmesi gibi son derece çocuksu ve naif bir rekabet üzerine kurulmuş. Diğer bir önemli nokta ise çocukların simgesel ve soyut bir anlatım üzerine kurulmuş olan masalı kolayca anlaması... *Ben Sinbad* örneği üzerinden, ülkemizde, çocuk tiyatrosunda konuşma üzerine kurulu, öğreticilik kaygısı güden bir anlayışın, yerini soyutlamaya dayalı bir anlatımı temel alan, eğlenceyi hedefleyen bir anlayışa bıraktığı söylenebilir.

Ülkemizden çıkıp başka ülkelerden festivale konuk olan çocuk oyunlarına baktığımız zaman da benzer bir tutumla karşılaşıyoruz. Sözün azaldığı, farklı anlatım yollarının tercih edildiği oyunlar farklı ülkelerin çocuk tiyatrolarını da şekillendirmiş. Ukrayna'dan



gelen, Zaporizhya Belediye Dans Tiyatrosu'nun sahnelediği *Küçük Deniz Kızı* buna iyi bir örnek. 23. Ekim. 2018'de, saat 11.00'de, Akpınar Kültür Merkezi'nde izlediğim oyun, topluluğun adına da uygun bir biçimde, müzik ve dans üzerine kurulmuş. Bir insana aşık olup deniz kızı kimliğinden vazgeçen küçük deniz kızının masalı baştan sona dans aracılığıyla anlatılmış. Deniz kızının aşık olması, azgın dalgalarla boğuşup sevdiğini kurtarması, karaya vurup yürüyemeyişi, tüm deniz canlılarının farklı devinimleri için detaylı bir koreografi çalışması yapılmış. Görkemli kostümler içinde icra edilen dans performanslarıyla bale gösterisini andıran oyun, son derece estetik bir görünüme sahip. Bu masalsi atmosferin yarattığı görsel şöleniden büyülenen, hayrete düşen çocuklar, neredeyse hiç söz kullanılmamasına karşın masalı tüm ayrıntılarıyla kolaylıkla anlıyor.

Sözün ötesine geçen anlatım yollarından belki de en ilginç ve eğlenceli olanı kukla... Kuklanın kendiliğinden teatral ve oyuncu yapısı, onu oynatan oyuncunun kendi varlığını ifşa etmek durumunda kalmasının sağladığı samimiyet, kuklayı çocuklara daha yakın kılıyor. Festivalde izlediğim Macaristan Bence Sarkadi Theater of Marionettes'ten

Budapeşte İpli Kuklaları adlı oyun, bunun somut bir göstergesi... 24. Ekim. 2018'de, saat 11.00'de, Mudanya Uğur Mumcu Sahnesi'nde izlediğim oyunda Bence Sarkadi, kendi yaptığı birbirinden farklı kuklalarla küçük hikayeler sunuyor. İlk kukla bir akrobat gibi türlü bedensel şovlar gerçekleştirirken oyuncu, ikinci kuklada bir deney yapan babasını konu etmiş. Ardından davul çalarak şarkı söyleyen bir kuklayı izliyor, sonra da oyuncunun deyimiyile çok küçük olduğu için çok özel olan bir ipli kuklayla buluşuyoruz. Son olarak oyuncu kendi kuklasını ve kuklasının da kuklasını seyirci karşısına çıkartıyor, kendi sokak gösterilerinin hikayesini anlatıyor. Bütün bunları yaparken zaman zaman seyirci arasında dolaşarak, kuklalar aracılığıyla onlara temas ediyor. Gösteri her yönüyle çok eğlenceli... Ayrıca bu kuklaları oynatmak ciddi bir hüner gerektiriyor çünkü ipli kuklaları oynatmak için iyi bir kulağa, ritm duygusuna, ses ve el yeteneğine sahip olmak şart. Buna ek olarak hızlı düşünmek, performansı gelen tepkilere göre şekillendirmek, seyirciyi kavramak için kıvrak bir zekaya da sahip olmak gerekiyor. Gerçek bir ustalık isteyen kukla oynatıcılığı, tiyatrodaki orijinal ifade yöntemlerinden biri olarak dikkat çekici...



Gölge ve Ben

Budapeşte İpli Kuklaları, çarpıcı ve keyifli bir oyun olmanın yanı sıra kuklayı tiyatro için yol açıcı bir metot olarak tercih edebileceğimizi göstermesi bakımından önemli.

Kukladan sonra tiyatrodaki soyut anlatıma yönelik bir başka yöntem olarak gölge oyunu da festivalde yer alan bir başka sahnelemenin merkezine oturmuş. 25. Ekim. 2018'de, saat 16.00'da, Akpınar Kültür Merkezi'nde seyrettiğim, İngiltere yapımı *Gölge ve Ben*, Drew Colby tarafından icra edilen bir gölge oyunu. Baştan sona sözsüz olan bu oyunda sadece bir ışık, bir perde ve bir oyuncu var. Oyuncu, ışığın önündeki ellerini türlü şekillere sokarak sayısız varlığa perdede hayat veriyor. Çocuklar oyunu izlerken bir an bile sıkılmadığı gibi gösteri boyunca yansıtılan tüm gölgelerin hikayesini, neye ait olduğunu rahatlıkla kavırıyor. Oyun bittiğinde oyuncunun yalnızca iki eliyle gösterdiği

hüner karşısında şaşkın, büyülenmiş bir halde çıkıyorlar salondan. Oyun, tiyatro için dekor, kostüm, ışık, müzik, gösterişli oyuncular gibi çok fazla şeye ihtiyaç olmadığını bir kanıtı... Tiyatronun iki kalas bir heves misali, hünerli bir oyuncu ve seyircinin buluşmasından ibaret olduğu konusunda ders verici bir nitelikte...

Daha da çoğaltılabilecek türlü örnekten çıkan sonuç şu; ülkemizden dünyaya, çocuk tiyatrosunda, sözün dışında farklı ifade biçimlerine başvurulmuş, mesaj vermenin değil eğlenmenin amaç edildiği, soyutlamaya dayanan yeni bir anlayışın kapıları aralanıyor. Bunun nedeni büyük olasılıkla dikkati hemen dağılıveren çocuklarla daha rahat iletişim kurmak, onlara oyunsu ve samimi bir dille kolayca ulaşmak. Peki neden benzer bir anlayış yetişkin tiyatrosu için de geliştirilmiyor, geliştirildiğinde ise yaygınlık kazanmıyor? Yetişkin oyunlarını düşündüğüm zaman karşıma çıkan manzara şöyle; sürekli bir mesaj vermek, öğretici bir söz söylemek peşinde olan, salt konuşma üzerine bina edilen, soyut anlatımdan mümkün merteye kaçınıp yerleşik gerçekçi sahneleme alışkanlığının kucacağına düşen, yalın olmaktan uzak, kalabalık, gösterişli sahnelemelere sahip oyunlar... Bu bağlamda 23. Uluslararası Bursa Çocuk Ve Gençlik Tiyatroları Festivali'nin, yetişkin tiyatrosu için de aydınlatıcı olabileceği fikrindeyim. Çocuk Tiyatrosu'nda görülen ve çocuklarla birlikte hepimizi kuşatan bu ortak özelliklere bakarak yeni bir tiyatro anlayışı inşa edebiliriz. Tiyatronun klişe anlatım yollarını terk edip farklı ifade olasılıklarını kullanmak, soyut ve simgesel olana bir parça yaklaşmak, sözün ötesine geçmek, seyirciyle daha yalın ve samimi bir noktada buluşmak, en önemlisi daha fazla seyir hazzı yaratmak mümkün... Bunun için bulunabilecek orijinal sahne dili belki de bu tip oyunlarla örneklenen çocuk tiyatrosunda, çok uzakta değil yanı başımızda gizli.



Düşündürten ve Mutluluk Veren İki Oyun: *Ben Sinbad ve Bahçe*

TÜLAY YILDIZ AKGÜL

Bursa'da 23 yıldır aralıksız yapılan Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali var. İyi bir iş tutarlı ve sürekli yapıldığında toplumda değişmez sandığımız bazı olguların nasıl değişebileceği üzerine bize önemli bir fikir veriyor.

Ülkemiz çocuk tiyatrosunda sanki bir yazgıymış gibi varlığını hep aynı içerik ve biçimlerin tekrarıyla sürdüren, klişelerle yıllar içinde kireçleşip tutuculaşmış değişmez bir oyun anlayışının hâkim oluşuna uzunca bir dönem hep beraber tanıklık ettik. Hayvan kostümüne bürünmüş birkaç oyuncunun, özensiz bir müzik eşliğinde ezberlenmiş dans figürleri yaparak didaktik mesajlar vermesinin çocuk tiyatrosu olduğuna inandırılmış gibiydik. Hatta yıllarca bu olgunun değiştirilmesi için kafa yoran Prof. Dr. Tülin Sağlam hocanın bize çocuk tiyatrosu derslerinde üzerinde düşünmemiz için arada bir yaptığı bir espri vardı. Sevda Şener Hoca'nın "insanın insanla insanlara yaptığı insanca gösteriye tiyatro denir" tanımlamasından yola çıkarak, O da, bu tür çocuk tiyatrosunu, "insanın insanlara hayvanlarla yaptığı gösteri" şeklinde tanımlardı. Ama bunun basit bir espri olmadığını, çocuklara ne verilirse

yutturulabileceğini düşünen, onların bir estetik duygusu olamayacağına inanan, düşünsel becerilerini küçümseyen bu anlayışa karşı hocanın ironisinin, bu konuya duyarlık isteyen net bir uyarı olduğunu anlardık.

Burada iki tane kurumsal tiyatronun çok başarılı iki çocuk oyunundan söz etmek istiyorum. İlki Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Altuğ Görgü'nün uyarladığı yönettiği *Ben Sinbad* ve diğeri Nilüfer Kent Tiyatrosunda Şamil Yılmaz'ın yazıp Tülin Sağlam'ın yönettiği *Bahçe*.

Bu iki oyunun da evrensel çataları yakalamış olmasının, en başta söylediğim gibi tesadüfi bir olgu olmadığını, tam tersine 23 seneden beri dünyanın çok değişik ülkelerinden gelen başarılı çocuk oyunlarının izlemiş olmasının yanı sıra, kurulan atölyelerde yapılan çalışmalarla ve tüm bunların yarattığı birikimlerle doğrudan bir ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Bu oyunlar dolayısıyla, bu şehirdeki yerleşik tiyatrolarda, eski çocuk tiyatrosu anlayışının yıkılmaya başladığını ve yerine umut dolu, gelişkin bir estetiğin kurulduğunu görmenin sevincini paylaşmak istiyorum. Bunların az şey olmadığı, bu küçük gibi görünen değişimlerin bize yaşadığımız diğer kültürel yoksullaşma alanlarının da, tabiri caizse anız tarlalarının da yarın yeniden yeşertilebileceği konusunda moral ve inanç vermesinin değeri bana önemli görünüyor. Tabii bu iki farklı oyun ayrı ayrı değerlendirilmeyi hak ediyor. Aralarındaki değer ortaklığı yalnızca çocukların zekâlarına, imgelemlerine saygı duymalarından, metin, müzik, dans, koreografi, rejî düzenlemelerindeki özeninden ve oyuncuların sahnede zevkle terlemelerinden geliyor. Bunların dışında kuşkusuz iki ayrı bağımsız oyun var ve bunların bendeki çağrışımları ve düşündürdüklerinden söz etmeye çalışacağım.

Sinbad, herkesin bildiği *1001 Gece Masalları*'ndan bir karakter ve çok kısa özetlemek gerekirse maceracı ruhumuzu



anlatıyor. Aslında kendini tehlikeye atabilme kapasitesi yüksek, rızık için risk almanın zorunluluğunu kavramış ve bunu bilinmez diyarların, ıssız adaların kâşifi olarak yaşıyor. Sinbad, hepimizin kişiliğinde ortak olan bir paydanın kişileştirilmesinden başka bir şey değildir. Şehir Tiyatroları oyuncuları neredeyse hiç söz kullanmadan hareket ve dans tartımlarıyla başından sonuna bir maceradan diğerine atılan işte bu Sinbad'ı ortaya çıkarıyorlar. Bunu oyuncular somut bir sahne üzerinde yapmalarına rağmen, sonunda seyirciler olarak içimizde kabaran duygular yoluyla zihnimizdeki ortak bileşende yer alan Sinbad'a ulaşabilmiş olmamız acaba nasıl bir sihirdir! Aslında tiyatro denilen sihirle, burada- şimdi-şu anda yoluyla sahne ve seyirci arasında her defasında yeni bir doğuma tanık oluyoruz.

Oyuncular (Aykan Yılmaz, Mehmet Ali Açıl, Serdar Soyer, O. Murat Erten) birer akrobat, dansçı, sihirbaz, jonglör ve kılıç ustası olarak devinir ve serüvenler içinde yaşarken rol değişimleri yoluyla sırayla Sinbad oluyorlar. Hiç düşmeyen tempo giderek bir coşku düzeyine yükselirken sahnedeki dört oyuncunun bu rol değişimleri, sonunda rolün salondaki çocuklara aktarımına dönüşüyor.

Finale gelindiğinde söz kullanmadan herkesin kendi *Sinbad*'ını ortaya çıkarabileceği temasının eylemsel olarak sahnede gösterilmiş olması gerçekten etkileyici. Oyunun temasıyla oyunun oynanma biçimleri arasındaki uyumun somut olarak yakalanması, seyircide dönüştürücü bir ruhsal yükselme yaratıyor.

Eski bildik çocuk oyunlarında çocuklarının yanında sıkıntılı bir refakatçi gibi oturan velilerin acıklı durumunun ortadan kalkmış olması bu oyunun başarısının bir başka göstergesi. *Ben Sinbad* gibi bir oyuna bir yetişkin de yalnız başına gidebilir. Burada her yaşta izleyiciye, yönetmen ve oyuncuların yoğun emek ve becerilerinden damıtılmış, alt metni sağlam, büyülü bir dünya kuruluyor.

Doğu'da sözlü kültür gibi bir geçmişten gelen ama ayrıca yazılı olarak da değişik varyasyonları bulunan *1001 Gece Masalları* Batı düşüncesini zıplatan metinlerdendir. Ancak oryantalist düşüncenin temellerindeki önyargıları pekiştiren, gerekçeler oluşturan yönüyle de (örneğin; Doğunun Şehrazat gibi güzel kadınlarını, Doğunun çirkin ve tutucu Şehriyarlardan kurtarmak gerektiği düşüncesinde olduğu gibi.) hep tartışılmıştır. Ama *1001 Gece Masalları*'ndaki *Sinbad* öyküsü, çok önemli bir başka gerçeği görebilme

olanağını sunar. *1001 Gece Masalları*'ndaki *Sinbad*, rızık için risk alan, macera seven, keşif meraklısı bir tüccardır. İbn-i Rüşd, Gazâlî, Farabi, İbn-i Sina gibi Doğuda ortaya çıkmış filozoflara Mısır'dan Yunan'dan Çin'den sürekli yeni bilgiler taşıyan en önemli unsur kuşkusuz bu gezgin tüccarlardır.

Sinbad sarıığıyla sahnede düşüp kalkan, kılıç sallayıp, gemi süren basit bir doğulu figürü değildir. Uygarlık Tarihi'nin oluşumu sırasında tarih sahnesinde yer almış önemli bir arketiptir. Gezgin, kaşif, tüccar karışımı bu arketip, kültürlerarası nesne, bilgi, yiyecek-icecek taşıyan yanıyla insanlığın önemli bir oluşanı ve oluşturucusudur. Bu yüzden "yeryüzünün Doğu ve Batı'sıyla artık tüm insanların içinde Sinbad özellikleri bir arketip haliyle vardır" diyebiliyoruz.

Kuşkusuz onun içimizde tekrar ortaya çıkarılmasına yönelik katkı ve estetiğin, değişik kültürlerle saygıyı ve birbirini içine alıp geliştirmeye dönük bir tavır olduğunu görebiliyoruz. Bu kuşkusuz aynı zamanda insanlığın ortak uygarlığına katkı yapmak anlamındadır.

Bursa Büyük Şehir Belediyesi'ni hem "Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali" hem Şehir Tiyatrosu kurumsallaşması gibi önemli hizmetler gerçekleştirdiğini düşünüyorum. Ancak Şehir Tiyatrosu'nun kadro ve maaş yapılanması ile ilgili olarak oyuncularına içtenlikle sahip çıkması ve onlara daha özgür yaratım olanakları sunması gerekliliğini de hatırlatmak istiyorum. Belediye üst yönetiminin, çoğu bu işe hayatını vermiş meslekten arkadaşımız ve öğrencilerimiz olan sanatçıların böyle ürünler ortaya koymuş olmalarındaki toplumsal yarara bakarak düşünmeleri elzemdir.

Şimdi, 23 yıldır Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Festivali yapılan Bursa şehrinde, ikinci yerleşik belediye tiyatrosuna geliyoruz. Nilüfer Belediyesinin, yeni kurulmuş genç ve dinamik Kent Tiyatrosunun, Konak sahnesindeki *Bahçe*

isimli çocuk oyununa.

Bahçe oyunu da tıpkı *Ben Sinbad* gibi tamamen "yerli ve milli" bir kadroya sahip. Yazarı Şamil Yılmaz, rejisörü Tülin Sağlam, oyuncularını Fırat Üste, Özgür Özyılmaz ve Eda Nur Tuzlacı. Nilüfer Kent tiyatrosu yöneticileri müthiş güzel ve uyumlu bir ekibin oluşmasını sağlamışlar. *Ben Sinbad* gibi *Bahçe* de yetişkinlerin zevkle izleyebilecekleri bir oyun.

Bahçe oyunu, "iyi ve kötü" ya da "ak ve kara" gibi karşıtlıklar üzerine kurulmuş bir oyun değil. Günümüz dünyasının daha karmaşık hâle gelmiş gerçek kişilerinden hareket ediyor. İyi yanları içinde zor ve dirençli yanları; kötü yanları içinde dönüştürülebilir geliştirilebilir yanları bulup şakacı bir şekilde sahne üzerinde görünebilir kılmaya çalışıyor. Bunu gerçekleştirebilmek adına hareket noktası ve sahne düzenini bahçe temasına odaklıyor. Bahçe, herkeste karşılığını bulabilecek derinlikli bir imge. Gerçekten de "bahçe" yazarların bir düzen, bir ad, bir metafor, bir çerçeve ya da anlatacağı meseleye yatak oluşturma konusunda derinlikli olduğu gibi kuvvetli de bir imge. Bahçe, doğanın sürekli birleşimler yoluyla eskiyi yok edip yenileri geliştirdiği, rastlantıların kuralsız esinlerini insanlara düş gücü olarak armağan ettiği vahşi ortamını anlayabileceğimiz; içinde oynayabileceğimiz, eğlenebileceğimiz ve öğrenebileceğimiz laboratuvar halidir.

Oyunumuz çevreye karşı kendini izole etmiş bir bahçe sahibinin bahçede doğanın armağanı düşleri kalıplaştırmış, gerçekten de bir laboratuvarında yaşar gibi yaşayan hâllerine başlıyor ve oyuncusunun da ustalığıyla (biz bir yandan yadırgayıp bir yandan gülerken) bizi hemen oyunun içine alıyor. Fırat'ın canlandırdığı oyun kişisinde bireyci, yılmadan çalışan, nekes, komşu düşmanı hâlleri görüyoruz. Sonra bu bahçenin yanındaki boş bahçe ile arasına çekilen çitler, örülmüş duvarlarla gelişecek olaylar dizisi



82 başlıyor. Çünkü boş bahçelere dayanamayan tecimselleşmiş günümüz hâkim zihniyeti bir başka oyuncu olarak beliriyor sahnede. Mülkü esas alan virüs benzeri bir oyun kişisini tiyatronun bütün oyunsu olanaklarıyla ve naif bir eğlence içinde tanırız. Sonra Eda ile birlikte boş bahçenin yeni sahibi olarak bahçeye bir başka türlü yaklaşılabilirliğini görürüz. Onun şakacı, dans ve müzik tutkunu halleri belirir sahnede. Dans ve hareketlerin bazen sözcüklerin tanım getiren doğasından daha çok şeyi daha güzel anlattıklarına tanık oluruz. İki komşu bütünüyle uygarca birlikte yaşamaya yarar sağlayan şeyleri keşfetmeye başlarlar ve bu konuda harcanmış enerjilerin kendilerine mutluluk olarak döndüğünü anlarlar.

Bu oyunda bir çocuk gibi eğlendikten sonra, çıkışta aklıma (ne yazık aynı zamanda bir yetişkin de olduğumdan) ünlü aydınlanma düşünürü Voltaire'in *Kandid* isimli eserinde bahçe için söyledikleri geliyor. (Usanmayalım ve bir kez daha tekrarlayalım: iyi çocuk oyunları yetişkinlerin de zihnini açıyor.) "Candide oul'optimisme" (Candid ya da

iyimserlik üzerine) adlı eserinde Voltaire, kahramanına iyimserliği bulması ve anlaması için bütün dünyayı dolaştırır. Sonra nihayet İstanbul'a sevgilisiyle gelirler. Kandid ve sevgilisi burada karşılıklarına çıkan, derviş ruhlu bir bahçıvanla konuşmalarında "dünyanın sırlarını çözemeyeceklerini ama dünyayı yaşanılır ve katlanılır kılmak için yapılabilecek şeylerin olduğu" gerçeğini algırlar: "Bu araziyi çocuklarımla eker biçerim; çalışma, bizden üç büyük eksikliği, can sıkıntısını, kötü alışkanlıkları ve yoksulluğu uzaklaştırır."

Yoksulluğun nedenleri konusunda Voltaire'den farklı düşünüyorsa bile, insanın kendi bahçesiyle de uğraşmasının dünyaya katkıları konusunda uzlaştığım kesin. Üstelik dünyadaki yoksullaşmayı bitirecek bir bilincin yeşermemesi için Ortaçağ'a benzer yeni bir dinsel karanlık döneminden geçerken buradaki iyimserliğe ihtiyacımız olduğu tartışma götürmez bir gerçek. Bu kitabı yeniden okurken *Bahçe* oyununu izleyecek ortaokul öğrencilerinin de okuyabileceğini düşündüm.

Oyundaki karakterlerin ağızlarından çıkan replikler onların bedenlerinin bir yankısı olduğu ve seyircisini buradan yakalayıp oyunun içine almasını başlangıç yapabilirim. Çoğu zaman yetişkin oyunlarında bile ağızda yama gibi duran repliklerden, son derece yaşamsal, basit ama bir o kadar şiirsel konuşmalara geçildiğini duymak da insanın imgeleminin ipininin çözülmesine yardım edebiliyor. Yönetmen ve oyuncuların bulduğu devinimler ise bazen hiç söze gerek bırakmayacak şekilde karakterleri anlamamızı sağlıyor. Örneğin Fırat'ın titiz bahçe sahibi rolünde kesik ve köşeli ritmi, Eda'nın yuvarlak ve esnek figürleriyle karşıtlanıyor. Özgür ise bu ilişki tahterevallisini bozan, günümüzün değişim sevmeyen tüccarı. Sinbad'ın torununun torunu ama belli ki günümüz rantiyeye tüccarı, bulmak ve keşfetmekten, öğrenmek ve serüven yaşamaktan epey uzaklaşmış. Emeği, yaratıcılığı hor görüyor, ama Özgür karakterini çok güzel bir şekilde mizah açısıyla gösteriyor. Abartısızca, bulduğu kötü adam gülüşü bile yumuşacık, tuhaf ve komik. Gerçekten de kötülükle koalisyon yapanlar da bu özellikleri taşıyorlar mı? İdeolojileri, Turgut Özakman Hocamızın deyişle "manda tersi gibi dalga dalga yayılan" bir yumuşaklıkta çok tuhaf ve bu tuhafılık yakından baktığımızda aslında gülmemizi tutamadığımız bir komiklikte değil mi?

Bahçe oyununu izledikten sonra kitaplığında okumamı bekleyen bir kitabı daha fark ettim. Güzel bir oyun nelere kadar: Hemen alıp onu da bir solukta bitirdim. Can Yayınları'nın 'Kırkmerak' dizisinden çıkmış Mark Crick'in *Machiavelli'nin Bahçesi* adlı kitabının bir de alt başlığı vardı: *Büyük yazarlardan bahçe kılavuzu*. Bu sevimli kitabı bir gün okurum diye almıştım. *Bahçe* oyunu bana o günün bugün olduğunu hatırlattı. İçinde Brecht'in Cesaret Ana'sının bahçesinde patates yetiştirdiği sahneyi, İbsen'in Helder ve Julia karakterlerinin ağaç diktiği sahneyi,

Zola'nın bahçedeki yolunan otları ve anlamını anlatışını, Neruda'nın gülleri budamasını ve daha pek çok yazarın bahçe metaforunu nasıl kullandıklarını gösteren, çok değerli, antolojik küçük bir derleme. Bitirdikten sonra, yazarı bu kitabı şimdi derleseydi, Şamil Yılmaz ve Tülin Sağlam'ın *Bahçe* oyununun tamamını alırdı diye düşünüyorum.

Başlarken ve daha sonra yazıda sürekli Bursa'daki Çocuk ve Gençlik Tiyatro Festivali'nden söz ettiğimi biliyorum. Bu önemli festivalin kurumsallaşmasında büyük pay sahiplerinden birinin de Prof. Dr. Tülin Sağlam olduğunun unutulmamasını diliyorum. Çocuk ve Gençlik Festivali'nin 23.sü bitti ve başka bir yazıda toplu bir değerlendirme yapmayı isterim. Harika oyunlar izledik. Ama ben şehrimizde repertuvar tiyatrosu olarak hizmet veren bu iki kurumun iki başarılı oyununu çok sevdim ve bu sezonun başlangıcında *Ben Sinbad* ve *Bahçe* oyunlarının düşündürdüklerini anlatmak istedim. Kendisi ve çocuğu için bir şey yapmak isteyenler yanlarına eşlerini, arkadaşlarını da alarak bu oyunlara mutlaka gitmeliler diye düşünüyorum. Bu bahçede, isteyen bitkilerin kısa ömründen yola çıkarak bahçıvanın ölümsüz olduğunu düşünerek de izleyebilir. Ancak dünyayı da bahçıvanları da güzelliklerin değiştirdiği bir gerçek. Oyunumuz bunların hiçbirini söylemiyor. Ama gördüğümüz gibi tüm bunları düşündürüyor.

Tiyatro düşünme ve hissetme kanallarımızı temizleyip geliştiriyor, yüreğimize iyi geliyor. İşte bu da Ernst Fischer'in dediği gibi "tiyatronun salt büyüünün de en az anlattıkları kadar önemli olduğunun" ve bu yüzden hiç bitmeyeceği ve bitirilemeyeceğinin bir kanıtı oluyor.

Tülay Yıldız Akgül: Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Öğr. Gör. Dr.



22. İstanbul Tiyatro Festivali ve Eleştiri Atölyesi

HASİBE KALKAN

84

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) geçen yıl ilk kez düzenlediği eleştiri atölyesinin ikincisini, 22. İstanbul Tiyatro Festivali çerçevesinde 20 -25 Kasım 2018 tarihleri arasında düzenledi. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) ve Goethe Enstitüsü'nün destekleri ile gerçekleştirilen atölye, yine Alman tiyatro eleştirmeni, gazeteci ve yazar Christine Wahl'in moderatörlüğünde, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Hasibe Kalkan ile TEB başkan yardımcısı Nalan Özübek'in koordinatörlüğünde yürütüldü. Geçen yıla oranla başvuru sayısı fazla olan atölyenin katılımcı sayısı bu yıl, yabancı oyunların da izlenebilmesi için on ikiden sekiz kişiye indirildi. Eleştirmen, araştırmacı, öğrenci ve akademisyenler, deneyimli / deneyimsiz, çok yazan az yazan, farklı özelliklere sahip katılımcıları bir araya getiren atölyenin amacı, TEB başkanı Ragıp Ertuğrul'un de ifade ettiği gibi, kültürel işbirliklerine ön ayak olmak, uluslararası sanat diyalogunun geliştirilmesi, sanatı algılama biçimlerinin tartışılması ve eleştiri alanında mesleki gelişiminin arttırılması. Bu yılki katılımcıların tamamı, Pınar İmge Durukan, Dilan Erdoğan, Utku Yıldız, Gökçe Şahin, Deniz Cigal, Rojda Karakuş, Seda Tansuker Selçuk ve Sabri Şenol oyun yazarlığı ya da dramaturji eğitimi almış kişilerdi. Moderatör Christine

Wahl'in interaktif ve uygulamalı olarak tasarladığı atölyede başta farklı örneklerle eleştiriye yönelik bazı temel sorular tartışıldı, ardından öğrenmenin en iyi yolunun uygulama yapmak olduğu için, yani bizim durumumuzda eleştiri yazmak olduğu için, her akşam bir oyun izlendi ve eleştirisi yazıldı. Ertesi gün atölyede katılımcılar tarafından yazılan eleştiriler Hasibe Kalkan tarafından Almanca'ya çevrildi ve hem Christine Wahl hem diğer katılımcılar tarafından değerlendirildi. Geçen yıl üç buçuk gün süren atölye bu yıl altı gün devam ettiği için hem izlenen oyun, hem yazılan eleştirilerin sayısı fazlaydı. Compagnia Baccala'nın eğlenceli sirk ile clownesk öğeleri birleştiren gösterisi *Pss Pss* ile başlayan izleme ve yazma maratonu, İstanbul Tiyatro Festivali ve Belçika merkezli Plattform 0090 işbirliğiyle ortaya çıkan *Fourfold* ve *White on White* adlı performanslar, festivalin paralel etkinlikleri arasında yer alan Theatr Andra tarafından sahnelenen *Salto* ve Boğaziçi Gösteri Topluluğu yapımı *Artık Bir Davan Var* ile devam etti ve son olarak festivalin en çok merak edilen yapımlarından Robert Lepage'in *Hamlet Collage*'i ile noktalandı. Goethe Enstitüsü'nün bir sınıfında ve The Marmara Pera'nın bir toplantı salonunda gerçekleşen yoğun atölye çalışmaları sonucunda ortaya çıkan eleştiri yazılarından oluşan bir seçkiyi sizinle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz.

Eleştiri Atölyesinden Örnekler

HAZIRLAYAN: NALÂN ÖZÜBEK

FOURFOLD, PLATFORM 0090 & ONDERHETVEL

PINAR İMGE DURUKAN

Seyirciler yerlerini alırken, sahne zemininde yer alan düzlemsel şeklin kâğıttan yapılmış versiyonu koltuklarında onları karşılıyor. Bu kâğıtlar kimilerinin dikkatini çekiyor ve bir yapboz gibi kâğıtla oynuyorlar; performans sürecinde de sahnede benzerini görebileceğimiz şekilde.

Fourfold, insan ile mekân üzerine düşünülmüş bir performans. Mukavva, tahta gibi malzemeler kullanılarak, fiziksel bir alanın ana hatlarını izleyen seyirciye yeniden şekillendirmeler yapıyor; tıpkı bir yapboz gibi. Vücut ve malzeme arasında belirli karşılaşmalar yaratarak, engeller çıkararak, bazen sınırlar belirleyerek bir yeniden keşif süreci oluşturuyor.

Performans kadın oyuncunun elinde büyük bir kâğıttan yapılmış boruyu seyircilerin üzerinden de geçirerek sahnede yerini almasıyla başlıyor. Meryem Bayram, bir saati andırırcasına, kendi etrafında dönüyor. Erkek oyuncu, Guy Rombouts da seyircilerin arasından sahneye çıkarak Bayram'a katılıyor ve mekân yaratım süreci başlıyor. Bitmemiş bir bulmacanın sınırsız kombinasyonu dikdörtgenlerden karelere, karelerden üçgenlere doğru ilerliyor. Rombouts düzlem

üzerinde yerini aldığında, Bayram düzlem dışında konumlanıyor ve mekânsal çerçeveyi değiştirmeye başlıyor. Rombouts mekânın değişimi üzerinde var olmaya çalışıyor. Bir süre sonra ise altında kalıyor. Bu süreçte ikilinin ilişkisi sürekli değişiyor. Bazen kadın-erkek ilişkisi, bazen baba-çocuk ilişkisi görüyoruz onlarda. Bir kadının kalbinde güvenle var olmaya çalışan bir erkek gibi Rombouts. Güven duvarlarına çarpıyor. Bayram ise onun varlığını sürdürebileceği bir ortam yaratıyormuş gibi görünürken, bir süre sonra duvarlar oluşturup, üzerine bırakıyor. İkilinin iletişimi bakışlardan ve yaratımlara verilen tepkilerden oluşuyor. Varoluşları hem birbirlerine bağlı hem de bağımsızmış izlenimi yaratıyor.

Fourfold, herkesin öznel algılarına açık bir performans, böylelikle farklı bir kişisel deneyim sunuyor. Kavramsal çerçevesi her izleyen için farklı bir yapboz oluşturuyor. 50 dakikalık performansın dramaturgisi Igor Dobricic'e, kavramsal çerçevesi ise Meryem Bayram'a ait.

DENİZ CİGAL

Sahnede bir kadın, kararsız... Ve sonrasında bir adam... Konuşmuyorlar, hiç konuşmayacaklar. Karşılıklı tartıyorlar birbirlerini sadece... Adam ıslık çalmaya başlıyor. Kadın ürkek, anlamaya çalışır gibi. Sonra neden bırakıyor kendini yavaş yavaş? Belki de bir oyun arayışı bu...

Fourfold, Belçika merkezli Platform 0090 ve Onderhelvet ortak yapımı olarak İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında seyirciyle buluştu. Performansın merkezinde kavramsal çerçevenin yaratıcısı Meryem Bayram ve Guy Rombouts'un kurdukları oyunsu ilişki var. Meryem Bayram sahneye günlük hayatın olağanlığında çıkıyor. Hayatın karmaşasını ve üzerimize yüklediklerini, omuzlarında taşıdığı boyunu aşan uzunca bir kâğıt ruloyla gösteren sanatçı, ne nerede konumlanacağına karar verebiliyor ne de

Christine Wahl

1971'de Almanya'nın Dresden kentinde dünyaya gelen Wahl, Freiburg/Breisgau ve Berlin'de felsefe eğitiminin ardından, akademik çalışmalarını Alman edebiyatı ve sosyoloji alanında sürdürerek yüksek lisans derecesi ile tamamladı. 1995 yılından bu yana "Der Tagesspiegel", "Theater heute" ya da "Spiegel online" gibi farklı gazete ve dergilerde yazılar yazmaktadır. Christine Wahl, "Impulse" (2008-2009), "Hauptstadtkulturfonds" (2010-2012) ve "Berliner Theatertreffen" (2010-2013) gibi önemli tiyatro festivallerinin de jürilerinde yer aldı. Şu anda "Mülheimer Stücke"nin jüri üyesidir.



86

yüklerini nereye bırakacağına. Eziliyor bu yükün altında, kararsız bakışlarla kendi köşelerini keşfetmeye, kendi sınırlarını zorlamaya çalışıyor. Çizilmiş bir karenin içinde omuzunda kâğıt rulo dönerken, her bir köşede kendi köşelerine aşına kılıyor sanki kendini...

Ve sonra Guy Rombouts, "Merhaba ben geldim, haydi bırak yüklerini oyun oynayalım," diyor vücut diliyle. İkisinin o karmaşada kendi sınırlarını keşfetmesini, birbirlerine kâh dokunup kâh uzaklaşmalarını, kâh uzlaşıp kâh savaşmalarını görüyoruz. Birinin yaptığını diğeri bozuyor, kimi zaman ise inşa etmesine katkıda bulunuyor.

Sahne sizi aydınlatılmış kare bir platformla karşılıyor. Bu platformun üzerinde birbirini tamamlayan üçgenler üzerinden ilişki kuruyor iki sanatçı. Bu çizgiler kimi zaman yol oluyor onlara kimi zaman engel. Bütünlükten yoksun denebilecek, sırasız hareket alanları belki hayatın ya da ilişkilerin nedene dayalı gibi gözükün, fakat bir o kadar rastgele şablonunu seriyor ortaya.

Platformu oluşturan paneller devreye giriyor bir süre sonra. Sadece kendileriyle değil, dış etkenlerle de ilişki kurup, mücadele etmeye

başlıyorlar. Birbirlerini tanıma çabası olabilir mi bu? İki insanın her bir karşılaşmada tekrar tekrar birbirine dokunması ve birbirini teğet geçmesi... Güvene dayalı bir ilişki kurmaya çalışmak... Bu zorlukla mücadele ediyorlar sanki. Nitekim başlangıçta çelişkilerle dolu ve tek kişilik olan yol; enerjisi yüksek ve iki kişilik bir yola evriliyor. Bu savaşarak, uzlaşarak, korkarak ve korkmadan gerçekleşiyor. Çelişkileriyle, karşıtlarıyla birlikte...

İki sanatçının geometrik formlar üzerinden kurdukları ilişki zihinlerde birbirinden farklı karşılıklar yaratmaya fazlasıyla elverişli. Hatta öyle anlar oluyor ki performansın bu açık yapısı alımlayıcının oyunu zaman zaman bir bağlama oturtmasına engel oluyor. Ancak dikkatle izlendiğinde herkesin kendisinden bir parça bulabileceğine inanıyorum.

ARTIK BİR DAVAN VAR, BOĞAZIÇI GÖSTERİ SANATLARI TOPLULUĞU

DİLAN ERDOĞAN

Gece gündüz demeden çalışıyorsunuz... Ofiste çalıştığımız yetmiyor, işlerinizi evinize getiriyorsunuz. Şirketiniz tam



bir kurtlar sofrası ve en ufak açığınızda işten çıkarılmaya aday olabilirsiniz. Bir gün yine işlerinizle meşgulken iki polis geliyor ve bir davanız olduğunu söylüyorlar. Titizlikle kurduğunuz hayatınız bir anda sarsılıyor: Artık bir davanız var!

Bay K konforlu alanından çıkmayan, evinden işine giden, boş vakitlerini de işiyle ilgili çalışmalar yaparak dolduran, çalışmak için yaşayan, çalıştığı yerdeki konumunu sağlamlaştırmak için çevresindekilerle rekabet halinde olan insanın bir görüntüsünü yansıtıyor. Çoğu zaman bir makineden farksız olan bu insan, çevresinde olan bitene karşı da tepkisizleşirken bu tepkisizliğini tepkiye dönüştürecek bir şey olur. Bay K'nın öyküsü de burada başlar.

Artık Bir Davan Var oyunu, 2016 yılında *Adaletin Bu mu Dünya* adlı oyundan esinlenilerek kaleme alınmış. *Adaletin Bu mu Dünya* oyununda ana karakter, akademisyen bir Kürt aydınıyken *Artık Bir Davan Var* oyununda ana karakter bir plaza çalışanına dönüştürülmüş. Türkiye'deki adalet kavramı oyunun ana karakteri Bay K. üzerinden tartışılıyor. Bay K'nın hayatında her şey

yolunda giderken bir gün evine iki polis gelir ve ona bir davası olduğunu söyler. Bay K bu duruma anlam veremez çünkü bir davaya sebep olacak bir şey yaptığını düşünmemektedir. Bay K'nın yargılanmaya giden sürecine tanık olsak da davaya dair hiçbir şey netlik kazanmaz. Bay K davanın konusunun ne olduğuna dair tahminler yürütür ancak kendisine bu konuyla ilgili bir bilgi verilmez. Oyunun ilerleyen sahnelerinde seyirci davanın konusuna odaklanmayı bırakır ve adaletin nasıl işlediğine, suçun kimler tarafından belirlendiğine, neyin suç olup olmadığına odaklanır. Bay K'nın adalet arayışında kapısını çaldığı kişiler –savcı, avukat, hâkim- absürd bir oyunculukla ele alınmış. Bu yolla ağır aksak ilerleyen adalet sisteminin sorumluları da alaya alınarak eleştirilmiş.

Bay K'nın tek dostu, onunla en zor zamanlarını paylaşan Melek adındaki kız kardeşidir. Bay K'nın Melek'le olan ilişkisi, her başı sıkıştığında, herkes Bay K'nın etrafından çekildiğinde daha da görünür olur. Melek ona sürekli önerilerde bulunmaktadır. Melek'in Bay K'nın yaşamına dair önerileri başlarda daha sakin bir tondayken oyunun sonlarına

doğru Bay K'nın hayatı içinden çıkılmaz bir hal aldığında bu sakin ton yerini daha gergin bir tona bırakır. Çünkü Melek Bay K'ya, adaletin sadece kişinin kendisine lazım olduğunda isteyeceği bir kavram olmadığını hatırlatır.

Sahne geçişlerinde mekân değişimi, oyuncular tarafından yapılıyor. Mekân değişimleri, sahnede duran ahşaptan yapılmış taburelerle oyundaki mekâna uygun biçimde birbirine eklenerek oluşturuluyor. Bir beyaz yakalı olan Bay K'nın kostüm rengi beyaz seçilmiş. Oyundaki kostümler sürekli dönüştürülerek kullanılıyor. Oyunun başlarında polislerin üniforması olarak kullanılan kostüm daha sonra hâkimlerin cübbesine, çalışma arkadaşlarının kravatına dönüştürülerek kullanılıyor.

Oyun, Türkiye'de güncel olan birçok meseleye dikkat çekiyor. Ancak zaman zaman bu konuları izleyiciye düşünmesi, sorgulaması için boş alan tanımadan dolduruyor. Bay K ve dava konuları yan yana geldiğinde izleyicide Kafka'nın *Dava* kitabından uyarlanan bir oyun beklentisi oluşuyor. Ancak oyunda Türkiye'nin güncel meselelerinin bazen doğrudan bazen dolaylı olarak kullanılması sebebiyle Kafka'nın *Dava* kitabından uzaklaşıyor. Her ikisinde de ortak olan noktalar Bay K karakteri ve Bay K'nın sebebi bilinmeyen davası oluyor.

HAMLET / COLLAGE, THEATRE OF NATIONS

GÖKÇE ŞAHİN

*“Düşlediğim için, ben ben değilim
Düşlediğim için, ben deli değilim...”*

Varoluşun doğasıyla bizi biçimlendiren öğelerin dışına çıktığımızda genellikle suçlu ya da deli olarak kabul ediliriz. Sorgulama, delilik ya da suç için geçerli bir neden olabilir mi? İntikam, ihanet, ölüm ne kadar yakınsa kaderin değişmesi de o kadar yakındır. Peki siz en son ne zaman bir şeyleri sorguladınız? *Hamlet Collage* sizi bir süreliğine Hamlet'in

sorgulamalarına, bir küpün içine davet ediyor.

Shakespeare'ın en uzun oyunu olan *Hamlet*, bugün yeniden farklı bir yorumlamayla izleyici karşısına çıkıyor. Sahne sırla dolu bir gecenin içine davet eder gibi, yıldızlar arasında sahneye sarkan üç zeminden oluşan küp ile açılıyor.

Hamlet, dengesiz, melankolik bir halde beyaz gömleğiyle bir hücre ya da akıl hastanesinde oyunu başlatıyor. On bir farklı karakteri tek bir oyuncu canlandırıyor. Bu karakterler gerçekte var mı, Hamlet'in düşüncelerinden mi ibaret soyut bir şekilde ele alınıyor. Oyun boyunca farklı mekânları gösteren küp hareket düzeneğiyle duvar ve zemin açılarını sürekli değiştiriyor. Hastane, mahzen, saray, gemi gibi birçok mekân projeksiyon yardımıyla küpe yansıtılıyor. Mekân değişimi görüntü efektinin yanı sıra müzikle de seyirciyi bir sonraki sahnenin duygusuna taşımakta yardım ediyor. Bütün bu değişen mekânlarda ise özellikle karakter sırası Hamlet'e geçtiğinde duvara iki farklı katmanlı gölge yansıtılıyor. Hamlet'in çift kişilikli olmasını düşündürecek bir yorumlanmaya da açık duruyor. İki ayrı duvara kafasının yansıması, ayna gibi verilirken kendi kendisiyle konuşması da bu yorumlamadaki deliliğini pekiştirir nitelikte. Hamlet'in somut bedeni dışında iki ayrı benliği de zaman zaman ortaya çıkıyor.

Bu yorum kaynak metne göre oyunun temel meselesini, en başta anlatmayı seçmiş. Baştan sona Hamlet özelinde içsel bir yorumlamaya gidiliyor. Bu da belli bir zaman kavramı yaratmadan mümkün hale getirilmiş. Hamlet'in siyah ve beyaz kostümü de herhangi bir zamana ait olmamayı yansıtıyor. Değişimin zamansızlığı, olayların gerçekliğini de sorgulatır nitelikte.

Lavabo dekorunun ve damlayan su sesinin olduğu sahne Hamlet için tekinsiz bir mekândır. Görsel olarak da eski ve kirli bir banyo görüntüsünün seçilmesi bilinçaltını mı sembolize ediyor?

Tıraş olurken eline kan gelmesi ondaki

intikam duygusunu yeniden harekete geçiren bir sınır işlevinde duruyor. Burada yaratılan tekinsizlik ise trajik sona götüren iletiye de yardım ediyor. Oyunun başında çalan *As Tears Go By* (Gözyaşları Aktıkça) şarkısı, Hamlet'in bu sahnedeki kana dokunmasıyla acıklı bir hikâyeye dönüşüyor.

“Çocukların şarkısını duymak istiyorum, tek duyduğum yere düşen yağmur sesi.”

Ophelia'nın dere yatağında ölüme süzülmesi de iki kaybediş anındaki gözyaşıyla bütünleşiyor. Suyun işlevi kayboluş sembolü haline geliyor. Ophelia'nın ip yardımıyla suda boğulma sahnesi hüznü bir müzik eşliğinde veriliyor. Ölümünün ardından haber veren Kraliçe'nin siyahlar içinde fotoğraflara poz verirken patlayan ışıklar yine bugünün asıl kişilik kayıplarını gösterirken absürdü yaratıyor. Söylenen söz ile görüntü bir çelişki de yaratarak izleyicide yabancılaştırmayı sağlayan bir niteliğinde.

Kayıplık halinin yarattığı melankolik durum Hamlet'in yine deli gömleğiyle başladığı yere giderek son buluyor. Gömleğinin kollarının arkadan bağlı olmaması ise kontrolün kendi elinde olduğunu gösteren bir yerde duruyor.

Yönetmen bugün neden bu oyunu Hamlet'in deliliği üzerinden küp içinde ele aldığını zamansızlık içinde kurduğu olaylarla ilişkilendirmek mümkün görünüyor. Bireyselliğin bu kadar bencilce yaşandığı çağımızda, önemli olmak ve söz sahibi olmak toplumda var olabilmenin asıl nedeni midir?

Hamlet'i bu bağlamda Ophelia'ya evlilik yerine manastıra kapanmasını söyleyecek, oyunculara oyunculuk tekniği verecek hakkı olduğunu düşündüren şey nedir? Oyunun bugüne dair söylediği bireyin iç çatışmaları Hamlet'in kendi savaşı üzerinden ele alınabilir duruyor. Kaynak metnin toplumsal tarafına, Danimarka'nın politik sürecine hiç yer verilmemesinin temel nedeni belki de budur. Oyunun son sahnesinde Hamlet'in başının belasının onun çılgınlığı olduğu

söylenir. “Üst tarafı sessiz bir dünya” sözü ile de oyun son bulur. Deliliğin toplum için risk olmaya başladığı yerde hapis hane ya da hastane sunulan tek çözümdür. Olmak ya da olmamak. Fakat bütün mesele hazır olmak. Deliliğe de, savaşa da...

DENİZ CİGAL

İhanetin sorgulanması... Adaletin tayini ne derece mümkündür?

İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında izleyiciyle buluşan, Robert Lepage'ın *Hamlet* uyarlaması büyük yankı uyandırdı. Kanadalı yönetmenin yapımları, multimedya kaynaklarından sıkça yararlandığı orijinal sahne tasarımlarıyla dikkat çekerken, yönetmen *Hamlet* gösteriminde de bu geleneği bozmamış ve alışılmış kalıpları yıkıma uğratmış.

Sahne tasarımında bir küp ve multimedya olanaklarından faydalanmış Lepage. 3D Mapping yöntemiyle yansıtılan görüntüler hem sahneler arası geçişleri sağlıyor hem de oyuncunun diğer oyun kişileriyle etkileşime geçmesine olanak tanıyor. Küp şeklindeki sahneye açılan kapaklar oyuncunun girip çıkabileceği alanları, dolayısıyla kılık değiştirmesi için kullandığı duvarı oluşturuyor. Oyunun tek kişilik bir performans olarak gerçekleştirilmesi diğer karakterleri Hamlet'in gölge karakterleri olarak konumlayabileceğimiz bir alan yaratırken; Hamlet'in bilinçaltı ya da zihni olarak görülebilecek küp formu; insan zihninin köşelerini, sınırlarını yansıtan bir araca, küpün boşlukta salınıyor izlenimi yaratan durumu ise bilincin boşluktaki haline işaret eden bir göstergeye dönüşüyor. Yine projeksiyon aracılığıyla yansıtılan görüntülerin akışkanlığı da sahne estetiğinde bir devinim yaratmanın yanı sıra, bilincin akışkanlığının bir yansıması olarak yorumlanabiliyor.

Zihnin sınırlarında hayat bulan Hamlet on bir farklı karakteri kendi kişiliğinde



barındırıp bunlarla savaşıırken; Hamlet'in orijinal metnindeki pek çok tema arasından ihanet vurgusu ön plana çıkıyor. Babasının intikamını alma arzusuyla somutlaşan adalet arayışı, bireysel ve içsel bir arayışa dönüşürken, adaletin tayininde güven duygusunun yeri "gözetleme" mekanizması ışığında sorgulanıyor. Polonius'un Ophelia'yı gözetlemek için kurduğu kamera sistemi güvensizliğin boyutunu gösterirken; Hamlet'in izleniyor oluşu ve bunun farkında olması tekinsiz bir zihnin işaretlerini veriyor. Nitekim bu tekinsizlik, Hamlet'in oyunun başında bir ceket gibi giydiği deli gömleğini oyunun sonunda tekrar giymesine sebep oluyor.

Bu çevrimsel süreçteki en belirgin kırılma anlarından biri orijinal metinde de olduğu gibi Ophelia'nın ölümü. Genç kadının boğulması, atmosferi pekiştirmekte önemli bir araç olarak kullanılan müzikal arka planda, Hamlet'tekine benzer bir kırılma yaratıyor ve bir metronom gibi işleyen ritmi değiştiriyor.

Sadece Ophelia'nın ölümüyle sınırlı kalmayıp, belli anlarda yararlanılan ritim değişiklikleri, ironik bir karşıtlık oluşturup izleyicide yabancılaşma yaratmayı başarıyor.

Yine takdire şayan bir performans sergileyen Evgeny Mironov'un oyunculuğu da, çoğu zaman yabancılaştırma faktörü olarak devreye giriyor ve uzak bir bakış sağlıyor. Yüz otuz beş dakika boyunca kılıktan kılığa girerek inanılmaz bir fiziksel performans sergileyen oyuncu, oldukça teknik bir oyunculuk sergileyerek duygusal özdeşime engel oluyor.

Lepage, bir küpün köşeleri içine sıkıştırdığı Hamlet ile hayatın köşelerine, belki kendi sınırlarına hapsolmuş bireyin, kendi adaletini tayin etmeye çalışırken nasıl başarısız olduğunu farklı bir perspektiften anlatmış.

DİLAN ERDOĞAN

22. İstanbul Tiyatro Festivali programı açıklandıktan sonra festivalin en merak edilen yapımlarından biri yönetmenliğini Robert Lepage'in, oyunculuğunu Yevgeny Mironov'un yaptığı *Hamlet* oyunu oldu.

Sahne seyircileri karşılayan, seyircinin görebileceği şekilde bir kısmı açık bırakılmış bir oda büyüklüğünde büyük bir küp oldu. Sahneleme boyunca mekan değişimi bu küpe yansıtılan efektlerle

sağlandı. Küp oyun boyunca hareket ediyor ve Mironov hareketli zemine karşı ayakta kalmaya çalışarak oyundaki başarılı beden performansını da gözler önüne seriyor.

Oyun, bir köşede deli gömleği giydirilmiş Hamlet'in odanın köşesine sinmiş görüntüsüyle açılır. Oyundaki ilk hareket, Hamlet'in deli gömleğini çıkarması olur. Kaynak metinde oyun, ölen Danimarka Kralının hayaletinin sarayda gezdiğini söyleyen saray görevlileri arasındaki konuşmalarla açılıyordu. Kaynak metinden farklı ele alınan bu açılış, normal olanın sınırlarının belirsizleştiği ve normal olanın ne olduğunu sürekli sorgulandığı günümüzde seyirciye bir şey söylüyor olmalıydı. Hamlet'in deliliği bir tercih miydi?

Terry Eagleton Hamlet için şu ifadeleri kullanır: "İçinde marjinal kaldığı toplumsal bir düzen ile onu aşacak olan müstakbel burjuva bireyciliği çağı arasında asılı kalmış olan Hamlet, radikal bir biçimde bir geçiş figürüdür". Sahnede seyirciyi deli gömleğiyle karşılayan Hamlet ise modern dünyanın gittikçe yalnızlaşan, yaşadığı dünyayı çekilebilir kılmak için yine kendi içine dönen bireyine dönüşmüş. Eagleton'ın sözlerini sahnelemeyle birlikte düşündüğümüzde oyun boyunca kurulan dünyanın bireyi merkezine alan bir dünyanın kapılarını araladığını görürüz, bu haliyle Hamlet'in yalnızlığı zaman içinde daha da pekişmiş gözükmektedir. Shakespeare'in neredeyse tüm oyunlarının merkezinde yer alan iktidar meselesi, bu sahnelemeyle birlikte merkezdeki yerini modern bireye bırakmış gözükmekte. Ancak iktidar, sahnenin içinde bir hayalet gibi kendini hissettirmekte. Özellikle bir güvenlik kamerasıyla Ophelia'nın odakta olduğu kamera görüntülerinin, güvenlik monitörlerine yansıtıldığı kamera kayıtları, iktidarın insanları denetleme mekanizmalarının güncel bir fotoğrafını sunmakta. İktidar, oyunun geri planında sürekli sahnede olup bitenleri

izleyen bir göz olarak konumlandırılmış.

Günümüzden yüzyıllar önce yazılmış oyunun çağdaş bir yorumla ele alındığı sahnelemede, günümüz insanının bir fotoğrafı, ustalıklı sunuluyor. Ophelia'nın ölümünü haber veren annenin sahneye çıkmasıyla yüzüne fotoğraf makinelerinin flaşları patlamaya başlıyor ve annenin söylediği sözlerle verilen görüntü arasındaki zıtlık gözler önüne seriliyor. Bu durum aslında günümüz toplumuna da bir ayna tutuyor. Her şeyin sosyal medyada hızla yayıldığı dünyada her şey bir gösteriye dönüşüyor.

Oyun her şeyin teknolojiyle iç içe geçmeye başladığı günümüz seyircisine, sahnede multimedya kullanımıyla alternatif bir seyir deneyimi yaşıyor. Sahnede 11 farklı *Hamlet* oyunu karakterine hayat veren Mironov, aynı zamanda sahne geçişlerindeki başarıyla da ustalığını gözler önüne sererken oyundaki multimedya kullanımı zaman zaman Mironov'un önüne geçiyor.

PSS PSS, COMPAGNIA BACCALA

SEDA TANSUKER

Tiyatroyu sirk, pandomim ve clown ile kendine has gestus, bedensel devinim ve mizahi dille harmanlayan Compagnia Boccola'nın *Pss Pss* adlı bol ödüllü oyunu, 22. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında Louis Spagna rejisiyle seyirciyle buluştu.

Sessiz sinema döneminin yıldızları Charlie Chaplin ve Buster Keaton'ın az mimik ve hareketle çok şey anlatma estetiğinden yola çıkan Camilla Pessi ve Simone Fassari boş sahneyi seyirciyle kurduğu samimi ilişkiyle doldurdu. Clownların seyirciye sarılması, yediği muzun geri alma şartıyla vermesi, merdivenin seyircinin kafasının üzerinden onları koltuğa sindirerek sahneye taşınması, birkaç seyircinin sahneye davet edilmesi gibi interaktif yaklaşımlar



'seyirciyle kurulan' samimi ilişki başlığı altında sıralanabilir. Merdivenin iletişim aracı olarak kullanılmasının yanı sıra onu hareket ettirerek 'hareket yaratmak' fikri Charlie Chaplin'in ünlü *Modern Zamanlar* filmindeki çarkın dişlilerini çağrıştırıyor. Günümüzde de çarkın dişlilerinde ezilen bireylerin yanı sıra kariyer basamaklarını tırmanan modern insanların -iş yaşamında cinsiyet ayrımcılığının tartışıldığı çağımızda- birbirlerinin ayağını kaydırma çabası olarak, performansın sonunda trapezde dengede kalmaya çalışmaları üzerinden yorumlanabilir.

Performansın başından itibaren elma ile simgelenen bağlam olan kadın-erkek ilişkileri, beden dili, pandomim, enstrüman kullanımı ve sirk hareketleri ile oyunun geneline yayıldı. Elma kimi zaman kadın clownun kimi zaman da erkek clownun eline geçti. Yeri geldiğinde parçalandı ama ceplerinden hep yenisi çıktı. Yenilenen elmalar; ilişkilerdeki sevgi, didişme, birbirini kollamak, şefkat ve güven kavramlarına işaret ediyor olabilir.

Akordeon ve trompetin yanı sıra merdivenin performansın sonunda müzik aleti olarak kullanılıp "Daha Dün Annemizin" şarkısının çalınması, performansta artı 7 yaşın göz önünde tutulmasından kaynaklanıyor olabilir. *Pss Pss*'in 7'den 70'e seyredilebilecek 'senden

benden bizden' hikâyesinin anlatıldığı, hayattan 65 dakikalığına eğlenceli an çalabileceğiniz bir performans olduğunu düşünüyorum.

MEHMET SABRİ ŞENOL

Boş sahneye açılan gösteri, bir kadın ve bir erkek Clown'un Adem-Havva Miti bağlamında "Elma Metaforu" üzerinden hem birbirleriyle hem de seyirciyle iletişim kurmalarıyla başlıyor. Sahne üzerindeki performans ilerledikçe daha da netleşen bu iletişimin içeriği çoğu seyirciye yabancı değil. Kadın / Erkek İlişkisi.

İnsanlık tarihiyle başlayan ve günümüzde de halen en merkezi sorunsallardan biri olan kadın-erkek ilişkisini *Pss Pss* adlı gösteride sade, çarpıcı ve mizahi bir dille aktaran Baccala Kumpanyası (Compagnia Baccala), Cirque de Soleil ödülü dahil olmak üzere on üç uluslararası ödül sahibi. Simone Fassari ve Camilla Pessi'nin bir araya gelerek kurdukları kumpanyanın sergilediği gösterinin yönetmeni ise Louis Spagna. Sahne sempatileri, yaratıcılıkları ve fiziksel performanslarıyla çoğu seyircinin takdirini ve alkışını kazanan Simone Fassari ve Camilla Pessi, geçmişte bir sirkte çalışmanın avantajlarını gösterinin ilerleyişinde ortaya koyuyor ve seyirciyle girdikleri interaktif

ilişkide Clown'dan cambazlığa birçok sirk kurgusunu sahneye taşıyor. Sözsüz gösterinin büyük ölçüde sırtını dayadığı formlardan biri de Charlie Chaplin estetiği.

Gösteri, çeşitli ışık katkıları, bir trapez, bir merdiven, birkaç butafor, ipli makara ve iki parça enstrümanla kotarılmış. Akrobasinin önemli ölçüde kullanıldığı gösteride yer yer tehlikeli sahnelerin gayet ustalıklı üstesinden geliniyor. Esneklik ve yumuşaklığın oyunculuklara hakim olduğu gösteride jest ve mimik kullanımı gerçekten de övgüye değer. Kullandıkları enstrümanlara hâkimiyetlerinin yanı sıra sahneye getirilen merdivenin basamak birleşimindeki boşluklardan "Twinkle Twinkle Little Star-Daha Dün Annemizin Kollarında Yaşarken" adlı okul şarkısını çalmaları oldukça etkileyici. Şarkı seçimi, Kumpanyanın yöneldiği seyircilerin yaş sınırını da göstermekte. Yedi yaş ve üstü seyirci hedeflenmiş.

Gösteri, tıpkı yaşamda olduğu gibi, kadın ve erkeğin çatışma ve uzlaşmadan oluşan küçük hikâyeler bütünü üzerine kurulmuş. Kimi zaman birbirini zora sokan bu iki Clown, daha sonrasında birbirleriyle uzlaşıp, birbirlerine yardımcı olarak zorlukların üstesinden geliyor. Birbirlerini yalnız bıraktıklarında çıkmaza giren, uzlaştıklarında ise rahata eren ve sevgiyle kucaklaşan bu iki figür, yaşam denen sanatın üstesinden gelmenin yolunu gösteriyor sanki. Sorunların üstesinden gelmeye çalışırken seyircileri de işin içine katmayı unutmayan oyuncular, sofitadan sarkıtılan trapeze çıkmak için merdiven kullanırken, merdiven olmadığında bir seyircinin sırtına çıkarak bu eylemi yapmakta ve sanki seyircilere birbirinize omuz verirseniz aşamayacağınız sorun, birlikte ulaşamayacağınız hedef yoktur diyorlar. Peki, bu iki Clown, hedefe ulaştıklarında her şey bitiyor mu? Hayır. Yaşam döngüsü trapezin üzerinde de devam ediyor. Bir çatışmadır gidiyor. Birbirinin yerine geçmeler, birbirini

sıkıştırmalar, öne çıkmak için rol çalmalar... Ama huzura ve güvene kavuşmanın tek yolu gene uzlaşmaktan geçiyor. Birbirlerine el vererek yüksekte, tehlikeli alandan güvenli alana, zemine birlikte iniyorlar.

Charlie Chaplin'in filmlerinde kullandığı kesintili hareketler, jest ve mimik kullanımı bu gösteride akrobatik formlarla birleştirilmiş gibi bir duygu uyandırıyor. Özellikle Chaplin'in *The Kid* filmindeki adam ile çocuğun performansını andıran gösteri, yaklaşık olarak altmış beş dakika sürüyor ve seyircilerden hak ettiği alkışı alıyor.

SALTO, THEATR ANDRA

DENİZ CİGAL

Uranyum, Elma, Dans, Unutmak, Hatırlamak, Bilgi, Aşk, Savaş, Maske, İnsan, Kader, Şair, Kırmızı, Siyah ve daha pek çok şey... Rüyada mıyım? Sanmıyorum, çünkü bu hikâye rüya olmak için fazla gerçek. Unutulmuş bir şairin, belki bir üçkâğıtçının ya da bir aşığın kasabaya dönüşü ve kendinden yola çıkarak tek tek kasaba halkına kim olduklarını göstermesi... Ve başka bir şairin, belki de gerçek bir şairin onu uyandırması...

Salto, İstanbul merkezli bir topluluk olan Teatr Andra'nın son yapımı. Tadeusz Konwicki'nin 1965 *Salto* adlı filminin uyarlaması olan oyunda atmosfer yaratımı oldukça başarılı. Bir boşluğun içinde konumlanmış gibi duran sahne oyun kişilerinin ruh halleriyle örtüşüyor. Her yer siyah, o siyahlığın içinde bir trompetin altın yıldızlı ışığıyla, kırmızı bale ayakkabıları dikkat çekiyor.

Trompetin ışığı da, kırmızı bale ayakkabıları da, Kovalski de, hepsi size dönük. Yalnız değilsiniz. Dikizlenmek? "Burada herkes birbirini dikizler." Tıpkı kasaba halkının birbirine yaptığı gibi siz de dikizleniyorsunuz. Sahne aydınlandığında oyuncular düz bir çizgi halinde dizilmişler ve adeta sizi



aynalyorlar. İlk soru geliyor. “Sen kimsin? Evet, evet sen. Sana diyorum...” Bu sorunun cevabını Kovalski veriyor, verdiriyor.

94

Kovalski yıllar sonra unutamadığı aşkı Maria için kasabaya döndüğünde, tıpkı kendisi gibi kaybolmuş, savaşın dehşetinde anlamlarını, kimliklerini yitirmiş insanlarla karşılaşılıyor. Onu şifacı sanıyorlar oysa o hasta olduğunun farkında, ölmek için geldiğini söylüyor kasabaya. Tek tek herkese dokunan bu adam, kimliklerini kaybetmiş insanlara cesaret veriyor. Maskeler çıkıyor bir bir. İkiyüzlülükler, gerçekler ortaya seriliyor. Oyunun başında izleyiciye yöneltilen soru şekil değiştiriyor. “Sen kimsin?” “Ben kimim?”

Oyunun parçalı yapısı koreografi odaklı bir sahnelemeyle sunulmuş. Kasabalı bir kızın kırmızı bale pabuçlarında somutlanan saflığı, oyunun başındaki dans sahnesinde kendini gösterirken bale pabuçlarının kaybı farklı anlamlar üretebiliyor. Göstergelerin yoğunluğu, oluşturulan atmosfer ve parçalı yapıyla birleşince sanki bir rüya âlemine geçiş yapıldığı hissini yaratıyor. Ama bir yandan da anlatılan hikâye o kadar bütün ki bu bilinç akışı dağınıklık olarak nitelenmeye çok yakın hale geliyor. Savaştan bahsederken bir anda toplumun ikiyüzlülüğü önümüze seriliyor.

Uranyum yataklarının varlığı, elma ağaçlarının gölgesinde kalıyor. Ele alınan meselelerde olduğu gibi belli durumları da anlama oturtmakta zorlanıyorsunuz. Örneğin sahenin arkasında zaman zaman salınan darağacı, ara sıra ortaya çıkan sopa vb. çeşitli kullanımlar bağlamlarına oldukça zayıf bağlanmışlar.

Atmosfer ve oyunculuklar bütün bu dağınıklığın içinde sizi bir o kadar içine çekiyor. Fiziksel oyunculuk tekniğinin başarılı bir uygulamasıyla karşılaşıyorsunuz. Bedensel ritimler farkında olmasanız da bir müzik yaratıyor. Burada Kerem Karaboğa'nın beden kullanımından çok ses kullanımına değinmek istiyorum. Konuşma biçimi diğer oyunculara kıyasla groteske kaçan Karaboğa, bundan dolayı bir üslup farkı doğurmuş. Bunu Kovalski'nin üçkâğıtçılığı olarak da, bir pürüz olarak da yorumlamak mümkün.

Farklı yorumlamalar yapmayı mümkün kılan oyunun açık yapısı kendi zorluğunu da beraberinde getirip anlaşılama ve dağınık kalma riskini taşıyor. Peki, bu dağınıklık bilinçli bir dağınıklık olabilir mi? Savaşın toplumda ve bireylerde yarattığı kırılma, parçalanmışlık, anlam kaybı oyunun biçiminde karşılığını bulmuş olabilir mi? Neden olmasın?



İsrail'deki 70 Yıllık “Tiyatro Mucizesi”

ROBERT SCHILD

95

Tel Aviv'de taksiye biniyor, “Gesher Tiyatrosu’na lütfen” diyorsunuz... Şoför arkaya doğru dönüp kalın Rus aksanıyla “Aaa – *Sessiz Macbeth*'i mi görmeye?” diye soruyor ve ekliyor: “Geçen sezonun bence en başarılı oyunuydu; gerçi *Marienbad*'ı izlerken de eşimle çok güldük...”

İsrail tiyatro çevrelerinde anılan bu nükte her ne kadar bir fıkrayı andırıyorsa, doğru da olabilir! Zira sahne sanatları, 70 yıllık bir geçmişi olan bu ülkede en popüler eğlence türlerinin arasındadır... Çocuk oyunları hariç olmak üzere, yılda 5-5.5 milyon tiyatro bileti satılıyor İsrail’de! Ülkenin önde gelen eleştirmenlerinden Shai Bar-Yaacov’un aktardığına(1) göre, %20’sinin ana dili Arapça ve %10-15’inin tiyatronun yanından dahi geçmeyen Musevi köktendinci halk kesimine ait olduğu toplam 8.5 milyon insanı barındıran bu ülkede, tiyatronun bu denli yaygın olması şaşırtıcı gibi geliyor. Kaldı ki, Yahudi

edebiyatında Sophokles, Shakespeare, Molière veya Brecht gibi tiyatro devleri hiç olmadı, keza asırlar boyunca ortodoks Musevilikte sahneye çıkıp “gibi yapmak”, ancak yılda bir gün –bir çeşit karnaval olan Purim bayramında– ve o da sadece erkekler için mümkündü! Yahudiliğin aydınlanma döneminde ise, bu halk topluluğunun yaşadığı baskı ortamı da sahne sanatlarına pek fırsat tanıımıyordu – ta ki 1876’da Romanya basınında ilk kez sözü edilen Abraham Goldfaden’in yerel Yahudi tiyatrosunun ardından, Rusya’daki Yiddiş tiyatronun doğmasına kadar... Ondan kısa bir süre sonra, 1912’de Byalistok’da kurulan ve oyunlarını sadece İbranice olarak sahneleyen Habima Tiyatrosu’nun 1931’de Tel Aviv’e taşınması, 17 yıl sonra burada kurulacak olan İsrail’deki çağdaş tiyatronun beşiğini oluşturur. 1958’de ülkenin “Ulusal Tiyatrosu” konumuna gelen Habima’nın öncülüğünde köklü Rus Tiyatrosu, İsrail sahne



Habima Tiyatrosu, 1945

96

sanatlarında belirleyici olmuştur kuşkusuz – ve bu etkileşimin ikinci dönemi, Moskova'nın saygın yönetmeni Yevgeny Arye'nin bir grup meslekdaşı ile 1991'de bu ülkeye göç edip, Gesher (= “köprü”) Tiyatrosu'nu kurmasıyla başlar...

Gene Bar-Yaacov'un saptamalarına göre, bugün İsrail'de 55 kadar irili ufaklı kumpanya, yılda iki yüzü aşkın yeni oyun çıkarıyor, sezon aşırı yinelenen yapımlardan ayrı olarak... Örneğin, art arda beş sezon izleyici çekebilen bazı başarılı oyunlar 300 - 500 kez “perde!” diyebiliyor. Keza, ülkenin en büyük üç tiyatrosu sayılan ve her birinin çeşitli salonları bulunan bir asırlık Habima, Savaş Avrupası'ndan gelme göçmenlerce 1944'de kurulan ve bugün Tel Aviv Belediye Tiyatrosu olan Cameri ile 1978'de bir sendika tiyatrosu olarak çalışmalarına başlamış Beith Lessin'in her birinde yılda bini aşkın oyun sergilenmekte... Bu arada, belirli halk kesimlerine indirimli satılan yıllık tiyatro abonmanınız yoksa, yer bulmak için biletinizi çok önceden almalısınız.

BİR ÇEŞİT “TİYATRO FUARI”

İsrail'in efsaneleşmiş tiyatro yazarı/ yönetmeni Hanoch Levin'in adını taşıyan Drama Enstitüsü'nün düzenlediği yıllık “Tiyatro Tanıtım Günleri”ne, ilk kez gittiğim 2006'dan sonra geçtiğimiz Kasım ayında yeniden katıldım. İsrail Kültür ve Spor Bakanlığı ile Tel Aviv Belediyesi'nin desteklediği bu şenlikte beş gün boyunca Tel Aviv-Yafo, Holon, Kudüs, Haifa ve Beer Sheva'dan sekiz tiyatronun katılımıyla toplam on yapım izlendi, bunların dışında her birinde dörder oyundan bölümler sunulan üç ayrı panel düzenlendi ve çok yönlü bir etkinlikte de ayrı masalarda çalışmalarını tanıtan 20 tiyatro sanatçısıyla teke tek görüşmeler yapıldı. Bu yıl, ABD'den Çin'e kadar uzanan 23 ayrı ülkeden toplam 65 tiyatro yapımcısı, yönetmeni, dramaturgu ve çevirmeni ile festival yöneticileriyle birkaç eleştirmenin de katıldığı etkinlikte ne yazık ki Türkiye'den başka kimse yoktu – sanki, ülkeler ve uluslar arasında köprülerin kurulması için en uygun ortamın sanat olduğu bilinmiyormuş gibi...

Bu düşünceyi destekleyenler arasında ABD sekiz, Almanya, Fransa ve Polonya altı, Avusturya gibi minik bir ülke beş, Çin üç – ve Uzbekistan bile bir temsilci ile varlık gösteriyordu!

Bu kapsamlı etkinliğin amacı, İsrail oyunlarının yabancı dillere çevrilerek dünya tiyatrolarında sahnelenmesi veya özgün şekliyle, ilgi duyan ülkenin dilindeki üst yazılar eşliğinde bizzat İsraili topluluklar tarafından sunulmasıydı – kısacası, “*International Exposure Of Israeli Theater*” dış ülkelerden konuk edilen yapımcılara yönelik bir çeşit canlı “fuar” gibidir...

ÜÇ KİTADAN DOĞMA RENKLİ BİR TİYATRO ORTAMI

Şu sıralarda İsrail tiyatrolarının en önemli çabası, izleyicilerinin oldukça yüksek olan yaş ortalamasının düşürülmesi yönündedir... İsrail’deki genç nüfus kesiminin ortalama 3.1 çocuk sahibi olması, özellikle akşam gösterilerinde daha çok orta yaşlı, ayrıca indirimli biletlerden yararlanan emekli kesimleri oranının ağırlık taşımasına yol açıyor. Öte yandan, gerek küçük kumpanya sanatçıların genç olmaları, gerekse büyük tiyatrolarda yönetmenlerin de daha çok otuzlu yaşlarda bulunmaları, keza kimi üst yöneticilerinde özellikle 2017/2018 sezonunda görülen bazı önemli devir-teslimler, izleyicilerdeki bu yaş dengesizliğini değiştirebilecek yöndedir... Örneğin, her biri yirmi yılı aşkın süredir Cameri Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni ve Genel Müdürü görevlerini yürütmüş olan Omri Nitzan ile Noam Semel ve Habima Tiyatrosu’nun eski Genel Sanat Yönetmeni Ilan Ronen yerlerini genç tiyatroculara bırakırken, İsrail Tiyatrosu’nun 1970’ler kuşağı böylece gönüllü olarak geriye çekiliyor.

Şurası kesindir ki, bir bölümü halen Avrupa ve Rusya asıllı, diğeri Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerinden gelme “Mizrahi”

(= doğulu) Yahudiler, büyük çoğunluğu ise artık genç İsraili olan yazar, yönetmen, giysi/maske ile sahne/ışık tasarımcıları, yapımcı ve oyuncularından oluşan, dolayısıyla değişik kültürel kökenlerden gelme bu karma oluşumlar birbirlerini etkileyerek, oldukça renkli ve çok yönlü bir tiyatro ortamı yaratmakta... Çağdaş İsrail tiyatrosunun uluslararası üne ulaşmış Ephraim Kishon, Hanoch Levin ve Yoshua Sobol gibi yazarların izlerinden giden David Grossman, Hillel Mittelpunkt ve Ilan Hatsor(2), daha genç bir kuşağın temsilcileri olan Gur Kohen ve Roy Hen gibi isimlere de yol açıyor...

2015 yılına dek Habima Tiyatrosu Genç Oyuncular Topluluğu’nun başında bulunan yönetmen Shai Pitovsky, bu ana ocağından ayrılarak ülkenin en güneyinde, Kızıldeniz kıyısında bulunan Eilat kentinde kendi tiyatrosunu kurmuş. İsrail’in dört büyük kenti olan Tel Aviv, Kudüs, Haifa ve Beer Sheva’nın dışında, kimi küçük kentlerde de İbranice’nin yanı sıra İngilizce ve Rusça ile Arapça metinlerle çalışan profesyonel ve amatör topluluklar faaliyet gösteriyor. Tel Aviv’in “kare ası” sayılan beş salonlu Cameri, üç salonlu Habima ve ikişer salonlu Beit Lessin ile Gesher tiyatroları, büyük çaptaki yapımları da başarı ile sergiliyor, örneğin *Dybbuk* veya *Macbeth* (Gesher) gibi büyük kadrolu oyunlar ile *West Side Story* veya *Funny Girl* (Cameri), *Evita* veya *Les Miserables* (Habima) ile İsraili ikili Hetman/Deshe’nin yarattığı *Billy Schwartz* (Haifa Belediye Tiyatrosu) gibi müzikaller ile izleyicilerini doyurmasını biliyor. Kentin belki de en popüler repertuar tiyatrosu Beit Lessin, daha çok İsraili yazarların sevilen yapıtlarını sergilemeyi yeğliyor; Gesher ise İngilizcenin yanı sıra özellikle Rusça üst yazılar da kullanarak, öncelikle eski SSCB ülkelerinden buraya göç etmiş olanlara yönelik, klasik ile çağdaş, yerli ile yabancı oyunlara eşit derecede yer veren yenilikçi bir sahnedir. 1995’de kurulmuş olan



Günümüzde Habima Tiyatrosu

98

Clipa Tiyatro özellikle dans, müzik ve değişik sahne tasarımlarıyla göz doldurmasını bilmiş, sezon başına çıkardığı 2-3 oyunu ile hemen her yıl birer ödül almıştır. Kudüs’deki tarihi bir Osmanlı hanında yer alan Khan Tiyatro ise kâh klasik, kâh çağdaş yerli ve yabancı oyunları ile bu kentin aranan bir repertuar tiyatrosudur. Tel Aviv’in en yenilikçi tiyatrolarının arasında görülen Tzavta ise, çok yankı uyandıran, kimi deneysel oyunlarla öne çıkmıştır.

Haifa’nın Beit Hagefen Kültür Merkezi’nde yer alan El Karama, ülkenin en eski Arap tiyatrosu olup, 40 yıldır yerel Arap kesimine seslenerek daha çok bu dilde oyunlar sunmaktadır. 4000 yıllık geçmişi olan bir kentin göbeğindeki tarihi bir binada konumlanmış olan Yafo Arap-İbrani Tiyatrosu’nda 1998’den bu yana ülkenin her iki dilinde geleneksel ve çağdaş oyunlar sergileniyor. Ne var ki, İsrail Kültür Bakanlığı’nın bu dilde tiyatro yapan kurumlara ayırdığı ödenekler, gereğinden oldukça düşük olup, kesinlikle artırılmalıdır!..

Daha 1991 yılında kurulmuş olup önceleri

sadece Rusça, şimdi ise bu lisandaki üst yazılarla artık hep İbranice metinlerle çalışan Gesher Tiyatro’nun sadece 25 yıl içinde (Cameri, Habima ve Beit Lessin’den sonra) ülkenin dördüncü büyük topluluğu boyutuna ulaşması, kimi yorumcular tarafından bir “mucize” olarak addediliyorsa, bunca güvenlik sorunu olan İsrail gibi henüz yetmiş yıllık bir ülkede tiyatronun bu denli ilgi görmesi de başlı başına bir mucizedir! Demek ki toplumsal, dini ve siyasi gerçeklerini, yazar/dramaturg Roy Hen’in tanımladığı gibi “maskelerin altında” açığa vurup sorgulayan tiyatro, yüzyıllardır “kitapların halkı” olarak bilinen Yahudi toplumunun beğeni alanlarını tam 12’den vurmuşa benziyor!

1) S.Bar-Yaacov: “Israeli Theatre in 2017: Visions of a Cleft Heart”; The IATC Journal – December 2017: Issue No 16

2) 2016’daki zamansız ölümüne dek yazdığı dokuz oyunuyla büyük başarılar elde etmiş olan Gilad Evron, birçok eleştirmen tarafınca “yeni Hanoch Levin” olarak görülmekteydi...



Yalınlık Birincil Değeri Demokrasi ise Önkoşulu Tiyatronun

ESEN ÖZMAN

Son yıllarda Yunan Tiyatrosu'nun takipçisiyim. Bu yaz yolum Kavala'ya düştü. 61 yıldır süregelen Filippi Festivali'nin önemli bir kısmını yakalama şansına eriştim. Festival etkinlikleri kentin muhtelif yerlerinde gerçekleşiyor. Ancak hani o Antik Yunan yapıtları dediklerimiz, adına da uygun düştüğü üzere Kavala'nın merkezine 17km. mesafedeki Eski Filippi Amfi-tiyatrosunda sergileniyor. Biraz yakınında arkeolojik bir alan bulunmakta. Orada da yine mekân ile örtüşen çoğu Antik Yunan yapıtı oynanıyor.

Krizi bol, gösterişi az, sanki biraz da gamsız Yunan toplumunda iki coşkulu alan var bana göre: Yeme, içme, keyif üzerine olanlar yani kafe ve tavernalar... İkincisi de tiyatrolar. Tiyatroya gitmek toplumda refleks haline dönüşebilmiş. Okuma alışkanlığının yüksek olduğunu söyleyemeyeceğim Yunan toplumu için durum ters orantılı gibi görünse de tiyatro izleme oranı oldukça doyurucu bir sonuç gösteriyor. Kimi, zaman geçirmek için gidiyor (çünkü Yunanistan'da iş saatine göre kişi başına düşen dinlenme saati daha

fazla), kimi televizyon kanallarında izlediği oyuncularını yakından görmek için gidiyor, kimi giyinip kuşanıp hava atmak için gidiyor, her toplumda olduğu gibi çok azı da yorum izlemeye gidiyor. Ama sözün özü Yunan insanı tiyatro oyunu izlemeye gidiyor. Üstelik küçük sıkıntılar çekmeyi de göze alarak. Antik tiyatroların çoğu kent merkezlerinden uzakta. Günümüzde pek çok insan arabasıyla gidiyor elbette. Ama araba kullanmayan tiyatro sevdalılarını da düşünecek olursak... Biraz cefa söz konusu. Örneğin tiyatronun tapınağı Epidavros Atina'ya uzak. Gidince ya civar köy otellerinden birinde kalacaksınız ya da koştur koştur otobüs yakalayacaksınız, olmazsa birilerine yalvaracaksınız.

ANTİGONE

Kavala kentine bağlı Filippi Festivali'nde görmeye niyetlendiğim ilk oyun Atina'dan gelen Tagari topluluğunun gösterimi *Antigone*. Gene dağlara tepelere tırmanıyoruz. Gerçi bu mekânlara gittiğiniz anda uygarlık başlıyor. Kafeler, restoranlar ayağınızın altında. Çünkü özellikle böyle dağlarda, taşlarda tiyatro



izlemeye gitmek daha da başka bir ritüel. Krinides bölgesindeki Filippi arkeolojik alanına giriyorum. Her ne kadar minderimden suyuma, rahat ayakkabımdan sinek kovucuya dek tedbirli olsam da, başka bir sürprizle karşılaşıyorum. Bu amfi-tiyatroda herkes kucaklaşma ve yardımlaşma halinde. Çünkü arkeolojik mekânda tiyatronun oturma bölümüne de hiç el değdirilmemiş. Dağcı gibi tırmanıyoruz tiyatroya. Hey! “Dionisos sen nelere kâdirsın!” diyorum içimden. “Biz insanoğlunu ne şekillere sokuyorsun!” Işık kararıyor ve sahne aydınlanıyor... Şarkı... İki replik... Bir gümbürtü. Hayır, hayır diye yükselen sesler... Oyundan değil bu. Bir çilekeş seyirciden... Tiyatro tanrılarının kötü bir oyunu olsa gerek!.. Bir Hamartia belki de... Işık... Işık... Işık... Derin sessizlik ve saygı... Kayalar üzerine düşen hanım kucaklarda indiriliyor ve ilk yardımla uğurlanıyor. Dionisos’un amfi-tiyatrosu güncel bir tragedyaya tanık oluyor sanki... Yarım saat gecikmeyle *Antigone* yola koyuluyor...

Koro tiyatro büyücülüğünü kullandı. Seyirciyi hemen sarmaladı. Beynimin yarısı büyü'nün havasına teslim olur gibi, diğer yarısı bir reddetme eğiliminde. Ömür geçmiş bu

başyapıtla. Hangi kadın oyuncu istememiştir Antigone olmayı!.. Satır satır neredeyse ezbere bildiğim oyunun alanına girdim artık. Diğer yarımın onayını bekliyorum sadece. Oyunda üç kahraman göreceğime hazırlıklıyım. Ama sanırım reddeden yanım bu durumu sindirmeyi bekliyor. Evet, bu Antigone yapımında oyunu ortak yöneten iki sanatçı (Aimilios Chilakis ve Manolis Dounias) üç oyuncu ve koro üzerine oturtmuşlar çalışmalarını. Bu durumda Athina Maximou Antigone, Tresias ve Haberci rollerini, Aimilios Chilakis Kreon ve Euridice’yi, Michalis Sarantis Ismene, Haimon, Nöbetçi ve Haberci rollerini yorumluyorlar.

Yunanistan’da hemen hemen bütün Antik Yunan yorumlarında gördüğüm koronun sade akışkanlığı ve uyumu. Bu toplumda koro çalışması sanki özel bir eğitim. Koro oyuncularını, çok sesli şarkı söylemeyi, bedenlerini denetimli kullanmayı biliyorlar. Ve her birinden bir koro, bir korodan da her biri oluyor. Nasıl oluyor da yekpareyken tekile, tekilden tekrar yekpareye dönüşmeyi ustaca geçişlerle sağlıyorlar? Bunun özel bir tekniği olsa gerek. Kuşkusuz bu teknik yoğun konsantrasyon ve yanındakileri çok iyi izlemekten geçiyor. Yazık ki, bu noktada ülkemizin tiyatrosundan bağırtı, çağırtı, rol çalma ve bedenini oralara buralara savurmadan ibaret çoğu koro örneği düşüyor zihnime. “Hemen at kıyaslamaları, at, kötü düşünceleri üzerinden” deyip dönüyorum âna. Koronun yalınlığına... Yalınlıktan çıkardığı görkemli duruşuna. Her birinin muhteşem oyuncu oluşuna... Buralara dönüyorum. Gerçekten de çoğu Antik oyunda bazı koro oyuncularını birincil rollerdekilerden daha çok benimsiyorum. Birkaç yıldır gözlemlerim, Antik Yunan’da Koro’nun başrol olduğunu kanıtladı bana. Zaten kuramsal açıdan da Koro’nun yazgıyı belirleyen, kimlikleri dönüştüren olduğunu biliyoruz. Bu Antigone yorumunda da Üç Oyun kişisi



Elektra, Maria Naafplotou (Klitamnestra)
Aleksandros Maupulos (Orestes)

görsel ve düşünsel olarak eriyor koronun içinde. Koro'dan beliren bir Antigone cılız sesli geliyor önce kulağıma... Sanki biraz da biteviye konuşan... Ne de olsa yılların şartlanmışlığı... Sanki Antigone mutlaka baskın, anarşist, sert ve kararlı yapıya sahip olmalı. Peşi sıra erkek oyuncunun oynadığı İsmene giriyor sahneye kadın-erkek cinsel kimliği ile... Müthiş bir bedensel estetikle... Ve Kreon aslında içimizden çıkma sıradan bir diktatör olarak... Beynimin önyargısı yüreğimin algısına çoktan teslim oldu bile. Toplumların kendi içinden doğurduğu diktatörler ve boyun eğmeye yazgılı bir kırılmalı genç kadın ile toplum baskısı ile kafası ikilemlere düşen İsmene-Haimon sarmalı... Artık oyun benim oluyor. İçindeyim oyunun. Bu *Antigone*'yi sahiplendim ben.

Oyuncuların yoğun tiyatro konsantrasyonunun dışında bir sporcu gibi beden hakimiyeti ile çalışmalarını da benimsedim. Sözü ettiğim anlamsız bir akrobatik hareketler bütünü değil. Tam tersi son derece dingin, tutarlı, söz ile örtüşen devinimler kümesi. Ama Antik Yunan oyunu yönetmeni istiyor mutlaka bir yontucu gibi çalışmayı. Yonttuğu oyuncu elbette.

Haliyle yönetmen en zorlu hareketleri estetik adına talep ediyor oyuncusundan. Yapamamak, direnmek elbette olanak dışı. Zaten Antik Yunan oyuncusu zor koşulların oyuncusu olduğunun bilincinde.

Ve oyun ilerledikçe, neden üç oyuncu diğer rolleri de oynuyorlar sorusu kalkıp gidiyor zihnimden. Sofokles'in "söz"ünü boğmak istememiş yönetmenler diye düşünüyorum. Söylenmek istenen üç oyuncuyla daha temiz geçiyor seyirciye. Örneğin Kreon-Euridice ikilemi müthiş doğru oturuyor bu yoruma. Kim kimin kurbanı? Kurban-cellat olma çelişkisi tek oyuncuda tastamam yerini buluyor.

Antigone'nin mezar tiradınının yalın yorumu ama iddialı rejisi ve sahne tasarımı ile finali kocaman bir alkış patlatmama engel olamıyor.

Bu Antik Yunan çağdaş yorumlamalarında hayranlıkla değinmek istediğim bir nokta daha var: Artık sahnelerde yeni, güncel Yunanca'ya uyarılama yapılarak sergileniyor oyunlar. Zaten günümüz izleyicisinin eski Yunanca'yı anlaması olanak dışı. Ancak bu uyarlamaların güne koşut yaklaşımlarla yapılmış olduğunu sezinliyorum. Bunun üzerine çoğunlukla rejisi yorumunun hınzır

mizahı da katılıyor. Çünkü çok yerde ben bile gülümseyebiliyorum. Yunan izleyici tatlı bir gülüşle izliyor tragedyaları. Beden estetiğinin içinde bir bakıyorsunuz cin gibi bir sistem eleştirisi belirivermiş. Kısaca şöyle ifadelendirmek çok da yersiz olmaz: Tragedya, içinde çağdaş ironiyi de barından görsel bir şölen türü artık günümüzde.

Antigone kurbanlarıyla final yaptığında biz bu kocaman amfi-tiyatroya nasıl veda edeceğiz sorusu var hepimizin suratında. Tiyatroda kurban olmak da var, oyun başlarken kurban olan hanım gibi. Oyunun büyüğü günlük hayatı endişemizle iç içe geçiyor. Tüm izleyiciler olarak sarmaş dolaş, birbirimize yardımcı, en insan sıcaklığımızla ayrılıyor tiyatrodan bir sonraki kucaklaşmaya dek...

Filippi Festivali macerama daha bir ısınmaya başladım. Amfi-tiyatronun yanındaki arkeolojik alanda oynanacak *Oidipus*'un provasına gidince mekân beni daha da sarmalamaya başladı. Oradaki müzeyi de gezmek, *Oidipus*'u oynayacak arkadaşım Themis Panou ile görüşmek tüm mekânı bana yaklaştırdı.

ELEKTRA - EURİPİDES

Sırada iki *Elektra* var görmek istediğim.

Birincisi Euripides'in *Elektra*'sı... Atina'dan gelen 5. Mevsim diye çevirebileceğimiz özel bir tiyatro yapımı. Themis Moumoulidis'in yönetip, Lena Papaligoura'nın *Elektra*'yı yorumladığı oyun önce zor içine çektik. Sanki sahneye her giren oyuncu ayrı telden çalıyor izlenimi verir gibi olsa da *Elektra*'ya rakip baş oyuncu Koro gene topladı tüm oyunu. Bu oyunlarda daha çok kadınlardan oluşuyor koro. Daha doğrusu kahraman kadın ise ikinci ses oluyor kadınlar korosu. Ne yazık ki, Lala'yı oynayan oyuncunun adına hiçbir ortamda ulaşamadım. Yazık ki, çoğu Yunan tiyatrosu rol dağılımını ayrıntısız veriyor. Oysa ben o oyuncunun ironik ve ayrıntıcı oyununu

benimsedim. Bu yapımda *Elektra*'nın kardeşi de çok öne çıkarılmış. İki ana katili kardeşe acı duymamız sağlanmış. Çok tanrılı dönemden bu yana yazgı denen olgunun bu evrene gözümüzü açtığımızdan itibaren peşimizi bırakmadığı düşüncesi özenle vurgulanmış. *Elektra* ve *Orestes*'in acılarını ve yazgılarını bu denli duygusal ve bedensel bütünleşme ile yaşamaları beni etkiledi doğrusu. Bu kanlı oyun sanki her an, her yerde yaşanılabilir denli yanı başımızdaydı.

ELEKTRA-SOFOKLES

İkinci *Elektra*'ya gelince: Sofokles'in *Elektra*'sı... Atina Devlet Tiyatrosu Yapımı. Sahne sakız beyazı. Tam da dolunaya rastlayan bir gecede dolunay benzeri içi boş bir daire aşağı yukarı 10 basamak yüksekliğinde bir merdiven üzerine oturtulmuş. Canlı orkestra üyelerinin giysileri beyaz. Kadınlar korosu bembeyaz. Sahneye beraber giren Eğitimci, *Orestes* ve *Orestes*'in sırdaş kuzeni *Pilades* simsiyah. *Orestes* yuları eğitimciye kaptırmış. Kan ekecekler sahne beyazının üstüne. Yuvarlak boşluğa sanki annesi *Klitamnestra* tarafından atılmış bir bembeyaz *Elektra* ve onu çevreleyen beyaz koro. Uzun süre sadece üzerinde oynadığı sahnenin ortasındaki daire biçimindeki yükseltiyi ve kendini kapkara çamura bulayacak *Elektra*, sahnenin kenar dairesine kardeşi ve eğitimci kan ekerken... *Elektra* artık çamurlu... Gıpgiri, kapkara... Beyazı kaçmış durumda. Anne *Klitamnestra* pıhtılaşmış kan kırmızısı kuyruklu elbisesini önce hükümlü sonra korku içinde salındıracak sahnede. Ve giderek koro kabullenecek *Elektra*'nın tutumunu. Koro tüm beyaza kocaman kocaman karalar çalacak. Döngüyü tamamlayıp ana ocağına dönen *Orestes*'in kolu kanlı. Sahne daha fazla kan kırmızısına gebe... *Orestes* anneyi öldürmeye kararlı... Ve annesinin kocasını da öldürdüğü finalde... Bembeyazlık tükenmiş durumda artık... Grileşmiş, kararmış



Elektra, Aleksia Kalçiki ve Koro

bir kanlı dünya sonlandırıyor oyunu.

Anlattığım üzere üç renkten oluşan bir tablolar zinciriydi yönetmen Thanos Papakonstantinou'nun yorumu. Ve evet, o da bu biçimiyle kabul ettirdi bize *Elektra*'sını. Daha önce *Vanya Dayı*'da Sonya yorumu ile hayran kaldığım Aleksia Kalçiki gene döktürdü elbette. Ama acısına içim titredi diyemem. Bu kez Klitemnestra'yı oynayan Maria Naupliotou beni hayran bıraktı kendine. Suçluluğu içinde kuyruğu dik tutmaya çalışsan ve giderek acizleşen bir anneyi kimileyin kuklavarî bir beden diliyle eşsiz güzellikte oynadı. Belli ki, bu kuklamsı oyunculuğu yönetmen *Elektra*'dan da istemiş. Muhteşem oyuncu Kalçiki (*Elektra*)kuklalığı daha teknik ifadelendirirken, diğer muhteşem oyuncu Naupliotou (Klitemnestra) yürek-beden uyumunu bütünleştirerek dışa vurdu.

Bu yapımda diğer *Elektra*'da olduğu gibi yoğun bir *Elektra*-Orestes ilişkisi gözlemlenemedi. Belki düşünsel bir ironi de bulmadık. Metin tual üzerinde boyandı durdu sanki. Ben ki, yorumlarda ufacak da olsa bir düşünsel ileti arayanlardanım... Kabul ettim

bu yorumu da... Ya ben değişime uğradım zaman içinde... Dönüştürdüm düşüncelerimi... Ya da... Eh! Benim meslektaşlarım da yeniden yeniden Amerika'mı keşfedecekler!.. Diye düşünür oldum. Tiyatro özgür, tiyatro bağımsız artık günümüzde... İster kuram gibi düşüncelere boğarsın... İster alır fırçayı eline... Boyarsın da... Boyarsın...Oyundaki beyaz kutulara gelince... *Elektra Kompleksi*'ne bağlı babaya tutkunun cinsel bir izdüşümü olmasın... Tabii, bana göre... Çünkü artık tiyatro metni çağrışımlar içeren soyut bir malzeme. Estetik seçim yorumcudan... Yorumun yorumu ise... Bana göre, sana göre... Ona göre...Bizlere, sizlere, onlara göre...

THEMİS PANOU'YU TANIMAK...

4 Yıl önce Epidauros'ta tanıdım onu ben. 40 yıllık dost gibi birbirimize sarıldığımızı anımsıyorum. Aynı coğrafyanın insanlarıyız. Tiyatro sevgisinin tohumu nasıl atılmış içine. Merak ediyorum. Beni yanıtlıyor.

“...Tiyatro sanatını seçmemde Türkiye'nin etkisi büyük. Ben 1960 yılında Şişli'de doğdum. Azınlık psikolojisi ilginçtir. Tiyatroyu seçmemde kilisenin rolü çok fazla. Babam beni Pazar sabahları Feriköy'deki kiliseye götürürdü. Orada C. Chaplin ve Laurel-Hardy tarzı filmler izlerdik biz çocuklar. Ayrıca 23 Nisan, Cumhuriyet Bayramı gibi kutlamalara katılırdık. Gerek Türk, gerekse Yunan bayramlarında ufak tefek çocuk skeçleri oynardık. Sanırım bir azınlık olarak ve bir şeyin arkasına saklanarak kendimi ifade etme duygularım o zamanlar yeşerdi bende. Yâni tiyatro ile yakınlık kurmamın ilk nedeni İstanbul'dur.”

Themis Panou'nun bu sözleri çok etkiledi beni. Tiyatro sanatı ile örtüşen bir kırık döküklük var geçmişinde. İlkokuldan sonra Taksim'deki Zografyon Rum Orta Okulu'na gidiyor ve 1973'te aile Yunanistan'a göçüyor. 13 yaşında ilk yaşamsal kırılma... Tam da tragedyalara yakışır bir biçimde.



Yaban Ördeği'nde Themis Panou ve Yanos Perlengas

104

Yunanistan'da liseyi tamamladıktan sonra Hukuku seçiyor önce Panou. Hemen ardından Atina'da bugün kapanmış olan özel bir tiyatro, sinema okuluna da giderek iki eğitimi birlikte sürdürüyor. 1983'te tiyatro hayatına katılan Panou adımını büyük atıyor. 1984 yılında her tiyatrocunun düşlerini süsleyen Epidavros Antik Tiyatrosu'nda *Persler* oyununda oynuyor. Arkasından sayısı doksana varan tiyatro oyunu, yirmiye varan sinema filmi... Çok yoğun bir kariyer. Bu oyunların büyük bir kısmı 2002-2017 arasında Atina Devlet Tiyatrosu'nda gerçekleşiyor. Bu da yetmiyor. İleri sayılacak yaşta 2003-2007 yılları arasında Atina Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde eğitim alıp 2012-2017 yıllarında mezun olduğu bölümde oyunculuk eğitmenliği yapıyor. Türk izleyicisi Panou'yu 2013 yılında Venedik Film Festivali'nde kendisine ödül getiren *Miss Violence* filminden tanıyabilir. Hep yoğun bir tempo içinde gördüğüm Panou bugünlerde 15 Ekim'de başlayacak ilk dizisinin çekimlerine koşuşturuyor.

Themis Panou ile sohbetim sırasında aslında mesleksel dertlerimizi paylaşıyoruz biraz da... Yunanistan'da Devlet Tiyatroları oyuncularla yılda 5-7 aylık sözleşmeler yapıyor. Çoğu

oyuncu ikinci ve üçüncü işlerde çalışmadan hayatını sürdürüyor. Tüm Yunanistan'da her akşam hemen hemen 1500 tiyatro perde açıyor. Ancak en çelişkili durumlardan biri ülkede 3500 oyuncu varken, bunlardan sadece 350 ile 500 arasında oyuncunun aktif çalışıyor olması. Özel tiyatrolar bizdeki seçeneklerle çalışıyor. Yani çoğu zorluklara göğüs gererek, bir kısmı yapımcıya sırtını dayasa da gişe yüzdesi ile ayakta durmaya çalışarak... Gelelim güncel konuya: Dizi meselesine. Dizi oyuncusu tiyatrodan mı çıkar, tiyatro mu dizi oyuncusundan çıkar? Bu bizler için iç daraltan konuya Panou şöyle diyor: "Tabii dizide oynayıp görünürde olmak tiyatrodaki rol almaya yardımcı bir unsur ancak iradeli iyi bir oyuncu da yılda 9-10 ayını sadece tiyatro yaparak sürdürebilir." Buradan gene de şu çıkarsamayı yapıyorum. Yunan Tiyatrosu bizdeki denli dizi bayağılığına ve kolaycılığına yenik düşmüş değil.

Bir diğer merak ettiğim, Panou'nun geleceğin tiyatrosu ile ilgili neler düşündüğü. En ciddi sorun, sağlam metinlerin yazılmaması ona göre. Teknolojinin egemen olduğu bir tiyatronun baş gösterdiğine ve bir dönem kral sayılan yönetmen tiyatrosunun

tekrar dönüşüp oyuncuya odaklandığına işaret ediyor. Ona göre oyuncunun kendini göstermesi eskiye göre daha kolay. Artık günümüzde Hollywood'a öykünmeye gerek yok. Diziler, filmler ve internet aracılığıyla oyuncular ulaşılabilir durumdadır.

YABAN ÖRDEĞİ-İBSEN

Gelelim Themis Panou'nun oyunculuğuna: O benim izlediğim bir oyuncu. Onun da benim doğduğum coğrafyadan çıkması ve ikimizin de tiyatro aracılığı ile yaşamı algılıyor olmamız diyalogumuzu kolaylaştırdı doğrusu. Zaten kendisi sıcak ve içten bir yapıya sahip. Skalası çok geniş bir oyuncu olduğunu ilk tanıdığımdan beri gözlemlemiştim. Ancak bu yıl oynadığı iki oyun da benim için sanki daha anlamlıydı. Sezon başında Atina'da Poreia Tiyatrosu'nda İbsen'in *Yaban Ördeği*'nde oynayacağını söylediğinde çok heyecanlandım. Baba Werle'yi oynayacağını hemen tahmin ettim. Atina'ya gittim onu izlemeye. Günümüzden sade bir dekor düzeni... Sevdim. Metinde sözü edilen ziyafetin bir ön oyun olarak projeksiyonla yansımaları... Onu da çok sevdim. Daha oradan hissettim Panou'nun ne denli doğru bir Werle olduğunu. Oyun başladı. Yaşasın... Bizim Antalya Devlet Tiyatrosu'nda çalıştığımız yorumdan uzak olmasına rağmen içindeyim oyunun. Süklüm püklüm bir Ekdal ailesi... Bence doğru... Paranın getirdiği özgüvene karşın ailesinden ötürü içsel, duygusal güvensizlikler yaşayan Oğul Gregers Werle... Bence doğru. Ve Themis Panou Werle rolünde paranın gücüyle oynayan kâh şımarık, kâh hafiften buyurgan... Soylu varsılların yoksulların gözünde farklı dünyadan gelmiş gibi halini, üstelik de farklı sınıflarla da ilişki kurabilen oğlunu bile anlamakta zorlanışımı öylesine içselleştirmişti ki Panou... Bu tutumuyla oyunun bütününe sınıfsal çelişkiyi yansıtıyor yâni eleştirel vurguyu sağlıyordu. Ve gene kanımca Panou'nun



Oedipus oyun sonrası
Themis Panou ve
Esen Özman

Werle'si son derece doğru. Birinci perdenin sonunda çok mutluyum. Oh! Diyorum bu çok iyi bilip benimsediğim oyuna hiçbir önyargı taşımıyorum. Ama ikinci perdeye geçiyoruz. Oyun akıyor. Sanki birinci perde ile ikinciyi ayrı yönetmenler çalıştı. Bence oyuncuların kaynaklanmıyor bu durum. Yönetmen ikilemi bana kalırsa. Gina'nın kocası Jalmar'a itiraf sahnesi çatışmanın ve dramatinin (tiyatronun hangi yöntemini uygularsanız uygulayın) dorukta olduğu sahnedir. Birinci perdedeki sünepelikle oynamayı tiyatro gerçeği kaldırmaz. Ve sonrasında finale dek düşüş gösteren bir oyun ile karşı karşıyayız yazık ki.. Küçük kız Hedwig (*Yaban Ördeği*) çok yetersiz. Yüreğimiz neden titremiyor bu aileye? O meşhur tereyağı sahnesi (Jalmar'ın eve dönüşü) neden atılmış? Ben o sahneyi Meyerhold'ün konvansiyonel ayrıntıcılığını düşünerek çalıştığımı anımsıyorum. Böyle bir tınısı vardır bende o sahnenin. Oysa o an sahnede giderek dirençsiz kalan cılız bir Gina... Oysa Ibsen ailede kadın olgusunu ilk kurcalayanlardandır tiyatro alanında... Hem sonra sevgisiz bir kuru Jalmar... Niye? Yabanıl olması Gina'ya aşk beslemiyor olmasının belirtisi değil ki!..Ve final... Hedwig intihar

ediyor. Hiç olmazsa melodram niyetine katharsis yaşasaydık. “Eh! Ne oldu yâni şimdi?” türünden bir şaşkınlık içindeyim. Gina ve Jalmar çiftinin ilişkisi bu derece soğuk ve aşksız yansıtılırsa bu çocuğun intiharı da doğal geliyor insana. Oysa Gina ezilen sınıfın güçlü bir karakteri. Deli dolu, hayalci kocasına aşık. Baba Werle’ye yeşil ışık yakmasının altında evini, yuvasını, kocasını, kızını sahiplenerek yaptığı bir cinlik var. Kısaca, bana pek de tutarlı gelmeyen rejî içinde yalnızca iki oyuncunun doğru oyun kurduğunu söyleyebilirim. Themis Panou ve oğlu Gregers’i oynayan Yannos Perlengas. Yinelemem de yarar var. En çok zaafim olan ve iyi bildiğim oyunlardan biri üzerine yazıyorum. Ben bir eleştirmen değilim ama bir tiyatrocü olarak gözlemciyim.

OİDİPUS-SOFOKLES

106 Ve Ağustos ayını bekliyorum bu kez Oidipus olarak Panou’yu izlemek için. Bu kez Panou Filippi Festivali’nin Yöneticisi ve aynı zamanda yönetmen Todoris Gonis ile çalışıyor. Çıkış noktaları kazı yapmak. Evet, bir arkeolog örneği kazı yapmak Kavala’nın tepelerindeki Krinides bölgesindeki arkeolojik alanda, amfi-tiyatronun hemen yanında. Yönetmen Gonis o alanı özellikle tercih etmiş Oidipus’u sergilemek için. Yaklaşık bir yüzyıl önce Atina’da bulunan Fransız Arkeoloji Okulu buralarda kazı yapmış ve bu büyümlü alanı kamuya sunmuş. Gonis’e göre bu *Oidipus* yorumu işte tam da bu mekânda bir “İkinci Kazı”yı hedefliyor. Gonis epey zaman önce Themis Panou ve Thanasis Dimu ile birlikte çalışmak istediğini bildiriyor. Metne kendini (Todoris Gonis) anlatıcı olarak dahil edip bâzi oyun kişilerini sahnede var olan üç oyuncu aracılığıyla anlatımsal ifadelendirerek anlam bütünlüğünü bozmaksızın tam tersi daha açılımlayarak bir dramaturji yapıyor. Yanlarına dansçı-tiyatrocü Dimitris Sotiriou’yu da alıyorlar ve böylece dört kişi o büyümlü

mekânda devleşen bir yapıt çıkarıyorlar. Dimitris Sotiriou’nun Tiresias (Büyücü) ve Iokaste olarak iki rolle bütünleşen beden kıvrımları oyuna müthiş bir görkem taşıyor. Sığırtmaç ve Haberci olarak Thanasis Dimu oyuna halkın dilinden bir ironi katıyor. Ve zıt kutbun ortasında bembeyaz bir Oidipus, Themis Panou. Perişan bir Oidipus’un tüm hallerini çağdaş trajedinin kurallarına sadık kalarak işlediğini gözlemledik onun sesinde ve bedeninde. Stilize edilmiş, çağdaş kostümler hem dekorsal, hem de anlatımsal işlev kazandı doğal arkeolojik alanda. Hava kararmak üzereyken başlayan oyun hava kararınca son bulurken sanki ışık oyununu da doğadan aldı. Son derece bütünleşmiş dört oyuncu bize baht dönüşümünün sürekli devinir olduğunu çağrıştıran düşünsel ve görsel bir şölen sundu. Büyük bir yalınlıkla... Adeta kalassız bile sadece hevesle, içtenlikle tiyatroyapılabilirliğini örnekledi. “Yalınlık”... Sadece yalınlıkla tiyatroyapı metinlerinin de yönetmenin amaçladığı üzere daha doğru kazılıp derinlere varılabileceğini kanıtladı.

YALINLIK...

BİRİNCİL DEĞERİ TİYATRONUN...

Son söz niyetine: Yabancı ülkelerde tiyatroyapı gezintileri yaparken ülkemizin tiyatrosu ile bağlantılar kurmam kaçınılmaz elbette. Bu yaz da Filippi Festivali oyunlarını izlerken o kentten o kente koşturan, turneler yapan ve yoğun çalışan meslektaşlarıma tanık olunca, ustamız Muhsin Ertuğrul’u andım gene doğallıkla. Onun Bölge Tiyatroları ve Yerinden Yönetim Projelerini düşündüm durdum. Bu anlamda niceliği yüksek gibi görünen niteliği düşük bir yol kat ettik sanki. Hocamız hayatta olsaydı şu günkü sosyolojik gerçeklik içinde ne türden öneriler getirirdi acaba tiyatroyapı yaygınlaşması için? Demek ki başa dönüyoruz... Doğru Tiyatroyapabilmenin önkoşulu Demokrasi...



Yaşamda ve Sahnede Devleşti

AYŞEGÜL YÜKSEL

Tiyatromuzun yıllara bana mısın demeyen kocaman gözlü güzel oyuncusu, sahneye çıktığında birden devleşiveren o küçük kadın sessizce ayrıldı aramızdan...

Bizim evdeki en çok okunmuş ve en çok gezmiş kitapların başında Gülriz Sururi'nin ilk kitabı *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince* gelir. Uzun yıllar boyu hep elden ele dolaştı. Türkiye'de gitmediği tatil yöresi yok gibidir. Dahası, Paris'te de iki yıl geçirdi. Ama eski ve sadık bir dost gibi her zaman geri geldi.

Bu kitapta benim yaşındaki tiyatrocuların ya da tiyatro severlerin İstanbul'da yaşamış çocukluğu ve gençliği vardır. Gülriz Sururi, soluk kesici bir serüven anlatırcasına kurguladığı anlarıyla, 1950'li ve 1960'lı yılların -Türk tiyatrosunun çoğunlukla doruklara ulaştığı dönemin (onun deyişiyle 'altın çağ'ın)- kanlı canlı bir tarihçesini sunmuştur.

GÜLRİZ SURURİ-ENGİN CEZZAR TİYATROSU

Kitapta Gülriz'i tiyatrodaki 'efsane' yapan serüvenin ayrıntıları vardır. Haldun Dormen'in 1961'de Dormen Tiyatrosu'nda sahnelediği *Sokak Kızı İrma* ile yakalanan doruktan 1962'de kurulan Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun başarılarına uzanan bir öyküdür bu.

Nâzım'ın *Ferhat ile Şirin*'i, Yaşar Kemal'in *Teneke*'si, Güngör Dilmen'in *Kurban*'i, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ile *Zilli Zarife*'si,



Gülriz Sururi

107

Gülriz ve Engin'in tiyatrolarında sahneye çıkartılan çok önemli armağanlar arasında yer alır. Hepsisi de birer 'ilk'tir tiyatromuzda.

Kitap boyunca özel yaşamda ve tiyatrodaki olup bitenleri iç içe izleriz. Tiyatroya 'ara verme' ile noktalansa da bir yükselişin öyküsüdür bu... Son aşamada Gülriz ile Engin Bodrum'a yerleşmişlerdir. (Onlara Bodrum sokaklarında rastladığım o yıllarda tanışmıyoruz daha). Sanatçıların tiyatrodaki bunca iyi işler yaptıktan sonra doğayla kucaklaşmaları güzel olsa da onların serüveni bitmemiştir. Arkası otuz yıl sonra gelecek. *Bir An Gelir* adlı ikinci kitabıyla...

BİR SEVDA MASALI

Bir An Gelir her şeyden önce bir sevdanın masalını anlatır. Engin Cezzar için yazılmış, onunla yüreklice hesaplaşan ama uzun yılları kapsayan birlikteliklerinin iniş ve çıkışları içinde hep Engin'i sakınan, Engin'den uzak kalamayışı da kadınca bir zayıflığa değil, insanca bağışlayıcılığa bağlayan bir masal... Ve 'sevgi'nin benzersiz tanımı: 'Bir daha kimin için öyle acı çekebilirdim?'

Bu seveda masalını mühürleyense ustalıklı çizilen Gülriz karakteridir. Sağduyusuna, zekâsına, aklına ve güzelliğine sonsuz güveni olan, bedensel ya da düşünsel çaba gerektiren hiçbir anlamlı girişimden kaçmayan, tiyatrodaki 'primadonna', evinde dostlarını ağırlayan hamarat 'ev hanımı', tuttuğunu koparan dernek yöneticisi, doğaya ve insan haklarına sahip çıkan, sözünü kimseden sakınmayan bir Gülriz... Engin Cezzar onu boş yere 'serçe bilekli aslan yürekli' kadın olarak tanımlamamış!

Aklımızda ve yüreğimizde yer etmiş zarif görüntüsü, nice şarkıları yaşama geçirmiş berrak sesi ve tiyatronun her alanında sınıadığı oyunculuk yeteneğiyle, güçlü bir sanatçıdır Gülriz. Şaşırtıcı büyüklükteki gözleri, gözlerini 'daha göz' yapan çıkık elmacık kemikleri, Gülriz'ce kâhkülleri, gerçek yaşamda da çok hoş görünen ama sahneye çıktığında bambaşka bir çekiciliğe bürünen incecik bedeniyle, 'fark edilen' kadındır. Aynı zamanda, mutsuz bir gününde evinde tek başına yemek yerken bile sofraya vazo içinde çiçek koyacak düzeyde kendini seven ve sayan bir insan.

BODRUM DÖNÜŞÜ

Engin Cezzar'ı işte bu kadın seviyor ve aynı kadın tiyatrosuz yapamayacağını 'Bodrum'a çekildiği' yıllar içinde anlıyor. Önce yeniden birlikte başlıyorlar. Sonra -Engin tiyatro adına risk almaktan vazgeçtikten sonra- Gülriz Sururi Tiyatrosu yapımları olarak hazırlanmış oyunlar: *Kaldırım Serçesi*, *Kabare*, *Halide*, Gülriz'in yazdığı *Tiyatrocu*,

Irma III, *Tatlı Para* ve Gülriz'in derlediği *Söyleyeceklerim Var*. Salonsuz topluluklar döneminde ortaya konmuş ve çeşitli dış etkenlerin de olumsuz katkısıyla talihi her zaman yaver gitmemiş çalışmalardır bunlar...

Yine de -tüm olumsuz koşullara karşın- tiyatroculuk uğraşı 2000'li yıllarda da sürer. Ayrıca kitaplar birbirini izliyor: *Biz Kadınlar*, *Gülriz'in Mutfağından*, *Girmediğim Sokaklarda*, *Seni Seviyorum*. Oyunlar yazılıyor/derleniyor ve yazar tarafından sahneleniyor: *Kısmet* (Adana DT), *Fosforlu Cevriye* (Ankara DT), *Biz Sıfırdan Başladık* (Konçınalar Kumpanyası).

ENGİN'E VEDA EDERKEN

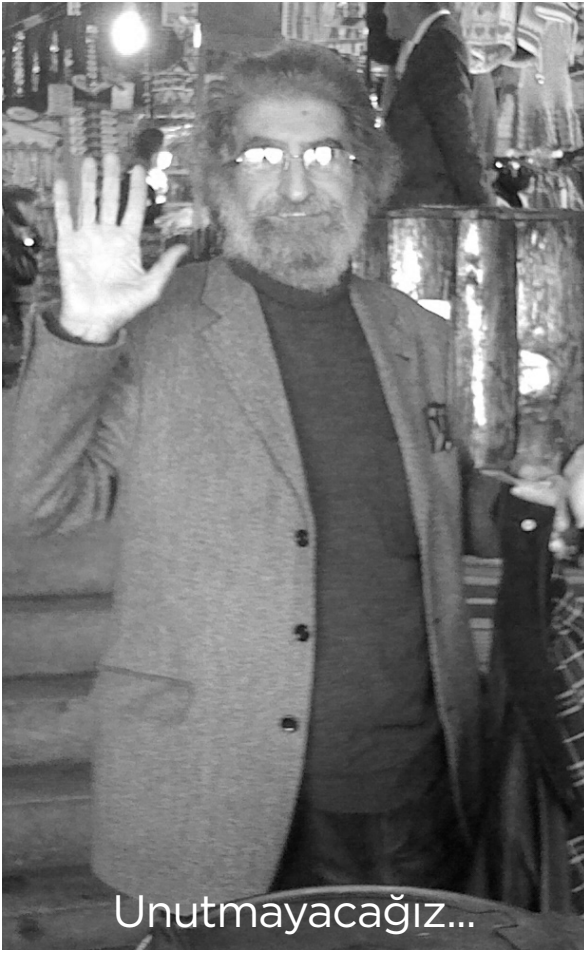
Ve son anı kitabı *Zephyros*. Bu kitapta, hiç tanımadığı, henüz yirmi üç yaşındayken dünyamızdan ayrılan annesi Suzan Lütfullah Sururi'nin başrolü oynamış olduğu Muhlis Sabahattin'in *Ayşe* operetini yeniden sahneye getirme yolundaki şanssız girişimini anlatıyor Gülriz. Aynı zamanda, bir sivil toplum örgütçüsü olarak, insanların hakça bir düzende yaşamaları için verdiği savaşıma vurgu yapıyor. Yaşamının elli altı yılını paylaştığı Engin'in hastalık dönemini dillendirirken, 'Enginsiz' olmaya gidişin hüznü hep satır aralarında...

İlk kez yıldızlaştığı *Sokak Kızı Irma*'dan, yazdığı ve yönettiği - Ankara Devlet Tiyatrosu'nda beş yıl oynayan- *Fosforlu Cevriye* müzikaline uzanan uzun sanat yaşamı boyunca hiç yaşlanmıyor Gülriz. Çünkü var oluş sevinci ve enerjisi hep sürüyor. Bu arada İKSV'nin sunmakta olduğu Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatro Teşvik Ödülü'nü bağışlarıyla oluşturuyor.

Gülriz Sururi'den alacağımız çok ders var. Onu hep özleyeceğiz...

Bu yazı 8 Ocak 2019 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan yazımın yeniden gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir (y.n).

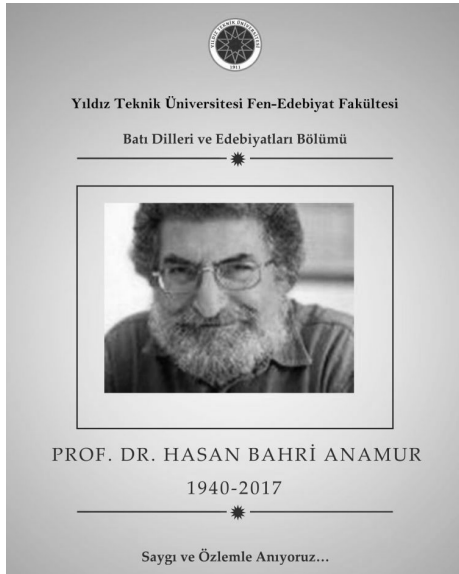




Sevgili Hasan Anamur Özlemle Anıldı!

Tiyatro Eleştirmenler Birliği'nin bir dönem yönetim kurulu başkanlığını yapmış ve *TEB Oyun* dergisinin 2007 yılından vefatına denk sorumlu yazı işleri müdürlüğünü yürütmüş olan Prof. Dr. Hasan Anamur adına bir anma toplantısı düzenlendi. Aramızdan ayrılışının birinci yıldönümünü takiben 17 Aralık 2018 tarihinde, kurucusu olduğu Yıldız Teknik Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü tarafından, üniversitenin Beşiktaş kampüsünün Oditoryum salonunda düzenlenen bu toplantıda tüm sevenleri bir araya geldi. Akademisyen kimliğinin dışında, sosyal yaşantısında da, gerek çeviri, gerekse tiyatro alanlarına çok emek vermiş olan Anamur'la ilgili yapılan konuşmalarda, yakınları, öğrenci ve meslektaşları, çeviri ve tiyatro dünyasının önde gelenleri duygularını ve anılarını dile getirdiler. Görseller eşliğinde yapılan bu konuşmaların yanı sıra kısa bir müzik dinletisi ile Hasan Anamur'un Türk diline *Kel Kantaco* başlığıyla kazandırdığı Ionesco'nun *La cantatrice chauve* oyununun 1. perde 4. sahnesi tiyatro oyuncusu Ferahi Aksavaş ve Devlet Tiyatrosu sanatçısı Ali Çelik tarafından canlandırıldı. Konuşmaları takiben salonda bulunanların da söz almalarıyla son bulan toplantıda ayrıca sevenleri Hasan Anamur adına açılan anı defterinde de özlemlerini dile getirdiler.

109



Eğitimde Yaratıcı Drama

NİHAL KUYUMCU

110

Yaratıcı drama bize gerçekliğin biraz ötesine geçme fırsatı verir, o an için geçerli olan bir problemi kabul etmemizi sağlar. Bu noktadan sonra bu problemi çözmek için gerçek yaşamımıza başvururuz. Bu açıdan bir anlamda yaşamın provasıdır. Okullar bunu yapmak için kurulduklar. Fakat bu sefer de gerçek yaşamı engellemeye başladılar. Yaratıcı drama o anda oluşur, bu yüzden yaratıcı dramada bizden uzakta olan şeyleri değil, bizi o anda ilgilendiren bize bir şey ifade eden şeyleri öğreniriz. Canlandırmada, eylemde düşünme ve duygu aynı anda yer almaya başlar. Bir açıdan baktığımızda dramanın yaşamın provası olduğunu düşündüğümüz noktalarda, drama bize küçük ve seçilmiş bir yaşam verir. Yaratıcı drama gerçek yaşamı dikkate almamıza zaman bırakmadığı, yaşamda gerçekleşebilecek farklı noktalara odaklanabilme şansını verir. Hangi meslekte olursak olalım.”

Dorothy Heathcote’un bu sözleri bize dramanın bu kadar kısa sürede böylesine kabul görmesinin yayılmasının, gerekçelerini açıklıyor. Yaratıcı drama çalışmaları sırasında katılımcı kurgusal alanın güvenli ortamında yaşamının provasını yapar, gözlemler, ifade eder, tartışır. Hem kendisidir, hem de prova alanındaki “yeni” olan kendisi. Dramada yanlış yoktur. Yargılama yoktur. Şimdi ve burada gerçekleşir. Bu, katılımcının kendisini güvende hissetmesini sağlar. Eğitim programları içinde özel bir yeri olan drama, hem kişisel gelişimde hem ders konularının anlatımında yardımcı bir araç, yöntemdir. Okullarda açılan drama

kurslarına ve öğretmenlerin kendilerini geliştirme adına katıldıkları drama kurslarına gösterdikleri ilgi alanın önemini gösteriyor. MEB 2005 yılında ders programlarında drama derslerine yer vermesine karşın henüz Eğitim Fakültelerinde öğretmen/drama lideri yetiştirecek lisans programları açılmadı. Öğrenciler drama dersini sadece bir dönem 4 kredi olarak görüyorlar. Üniversite dışında şimdilik drama dernekleri ciddi uzun süreli programlarla bu açığı kapatmaya çalışıyorlar.

Prof. Dr. Ömer Adıgüzel, Türkiye’de yaratıcı dramanın ortaya çıkma ve yayılma sürecinin hem tanığı hem de bu alana katkı sunan önemli akademisyenlerindendir. 1980’li yıllarda Prof. Dr. İnci San ile Tamer Levent’in öncülüğünde Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesinde başlayan drama ile ilgili eğitimlerin ilk öğrencilerinden olan Adıgüzel, *Eğitimde Yaratıcı Drama* (YKY, 2018) adlı bir kitapla alana katkısını sürdürmektedir.

Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkan bu kitapta drama ile ilgili aradığınız tüm bilgileri bulmak mümkün. Dorothy Heathcote’un ilk sözüyle başlayan kitap, yaratıcı drama ile ilişkili kavramlardan başlayarak, yaratıcı dramanın gelişimi ve öncüleri, yaratıcı drama ile tiyatronun ilişkisi, psikodrama, sosyodrama, Moreno ve yaratıcı drama, kullanılan teknikler, süreçsel drama gibi bölümleri içeriyor. Çok geniş bir kaynakçaya sahip olan kitap Yaratıcı Drama alanıyla ilgili ihtiyacınızın olduğu tüm bilgilerin toplandığı bir başucu kitabı olarak özellikle önerilir.



TEB, 2018-2020 Dönemi IATC Yönetiminde

RAGIP ERTUĞRUL

Birliğimizin, Türkiye Merkezi olarak faaliyet gösterdiği Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin (International Association of Theatre Critics' - IATC) Konferansı ve 29. Olağan Genel Kurulu 14 Kasım 2018 tarihinde St. Petersburg'daki Dom Aktera'da (Aktörler Evi) yapıldı.

Savas Patsalidis başkanlığında düzenlenen konferansın teması "Les arts du spectacle: liberté et (in) tolerans" idi. Dünyanın dört bir yanından eleştirmen ve akademisyenler günümüz tiyatrosunu, hoşgörü/hosgörüsüzlük, düşünce ve ifade özgürlüğü, bellek, aktivizm, direnme ve protesto kavramları ekseninde örneklerle ele aldı. Sahne sanatlarının politik ve sosyal farkındalık yaratma misyonu üzerinde duruldu. Hele ki dünyanın birçok yerinde sıkıntıların ve huzursuzlukların süregeldiği bir dönemde bu misyonu yerine getirmek için eleştirmenlere önemli sorumluluk düştüğü de dile getirildi.

Konferansın sonunda, Thalia Ödülü Alman profesör Hans-Thies Lehmann'a takdim edildi. Lehmann'ın farklı coğrafyalardaki kültürlerden esinlenerek dramatik metni parçalayan çalışmalarının, özellikle kuramcılar tarafından gördüğü yoğun ilginin takdir edilmesi hepimize umut verdi.

17. Avrupa Tiyatro Ödülleri kapsamında düzenlenen ve hazır bulunan 34 ülkenin oy kullandığı Genel Kurul'a IATC Onursal Başkanı Zeynep Oral, Birlik Başkanı Ragıp Ertuğrul ve İkinci Başkan Nalân Özübek'in temsil ettiği Birliğimiz de aday oldu; TEB yirmi oy alarak uluslararası yönetime seçildi.

IATC'nin Margareta Sorenson başkanlığındaki yeni Yönetim Kurulu; ABD, Çin, Fransa, Gürcistan, Hindistan, Japonya, Nijerya, Sırbistan, Slovakya ve Türkiye'den oluşuyor.

IATC yönetiminde Türkiye'den ilk kez Türkiye Eleştirmenler Birliği'nin de kurucusu eleştirmen-gazeteci Zeynep Oral yer almıştı. Zeynep Oral, halen IATC'nin onursal başkanları arasında bulunuyor.

30. Kongre'nin 2020 yılında Bratislava'da yapılacağını ve 2022 için de kongreyi İstanbul'da yapmak için aday olduğumuzu belirtelim.

Şimdi gelelim, 13-17 Kasım 2018 tarihleri arasında St. Petersburg'da 17. Avrupa Tiyatrosu Ödülleri programına ve ödül törenine ilişkin gözlemlerimize. Bu yıl Avrupa Tiyatrosu Ödülleri'ne Baltic House Theatre Festivali ev sahipliği yaptı. St. Petersburg'un büyümlü atmosferi, tiyatro binalarından içeri girince daha da fazla büyülüyor. Kapılardan tavanlara altın varaklı işlemler, sırma kenarlı kadife perdeler, kostümlü yer göstericiler, küçük kanepeler eşliğinde votka shotları içebileceğiniz barlar...

XVII Avrupa Tiyatro Ödülü'nü Valery Fokin'e verildi. Nuria Espert'e de Özel Ödül takdim edildi. Bu yıl ki ödüller sanatın sınırlarının coğrafi sınırları aştığının bir göstergesi gibiydi. Fokin, Rus tiyatrosunun Avrupa'ya yakın duran çağdaş ve çok yönlü tiyatro adamı. Yönetmenliğinin ve oyunculuğunun yanı sıra hocalığı da epey nam salmış. Avrupa sahnelerinde oyuncu ve yönetmen olarak tanınan Nuria Espert de tiyatronun yanında aktivist olarak da toplumun önünde



Zeynep Oral,
Ragıp Ertuğrul ve
Nalan Özübek

112

giden bir aydın. Jürinin seçimlerinin diğer sanat disiplinlerinden epey farklı olarak her türlü politik çekişmeden, ön yargıdan ve bariyerden bağımsız belirlenmesi, hepimize dünya barışı ve kültürler arası buluşmalar açısından umut ışığı yakmalı.

Avrupa Tiyatro Ödülleri programı, ödüllendirilen sanatçılarla birlikte olma ve eserlerini sahnede izlemenin yanı sıra, panel ve konferanslarda güncel tiyatro tartışmalarını dinleme fırsatı yaratması bakımından da eşsizdi.

Daha önce bu ödülü kazanmış olan Lev Dodin'in Maly Drama Tiyatrosu'nda izlediğimiz *Hamlet*'i minimalist rejisiyle, sahneye kurulmuş bir iskele önünde geçiyordu. Karşımızda sadece Hamlet değil, Shakespeare'in farklı tragedyalarından metinlerle harmanlanmış dinamik bir örgü vardı. Hamlet rolünde Danila Kozlovski ve Gertrude rolünde de Kseniya Rappoport, yönetmen Dodin'in yeniden var ettiği tutkulu, çekici ve isyankar kişilikleriyle hikaye, seyircinin empati kurmasına rahatlıkla izin verdi. Diğer bir akşam, 12. Avrupa Tiyatro Ödülleri sahibi Andrey Moguchy'nin sahneye koyduğu ve 1905'teki devrimci olayları sırasında Moskova Genel Valisine yapılan suikasti anlatan "Vali"yi izledik.

Henüz yerlerimize otururken yüzleri küle bulanmış veya birer ölü gibi soluk ve gri görünen karakterler teker teker sahneye girdi. Sahnenin

iki yanındaki siyah beyaz görüntüler, canlı ışık ve negatif film algısı yaratan görsellerle zenginleşen performans, yaşananların gerçek mi yoksa kurgu mu olduğu konusunda kafamızda dönüp duran soruların ve evrensel korkularımızın bir yansıması gibiydi.

Belçikalı koreograf Sidi Larbi'nin bir buçuk saatlik *Puz/ze* adlı performansında dansçılar, eşlik eden canlı müzik ve arka zemine yansıyan efektler yoluyla insanın varolma mücadelesini, yapılıp bozulmaları, yeniden kurulup yıkılmaları bir puzzle mantığıyla kurguladılar.

Jaroslav Hasek'in savaşın anlamsızlığını hicvettiği romanı *The Good Soldier Švejk*'ından Valery Fokin'in uyarladığı oyunu Tatyana Rakhmanova'nın rejisiyle izledik. Sahnenin iki yanında devasa figürlerle temsil edilen iktidarın savaş oyununu ve eğimli zeminde oyuncuğu haline gelen insanı, sahte bir disiplin, göstermelik bir tören ve sözde kahramanlık masallarının anlatıldığı bir yalan çemberi içinde gösteriyordu.

Nikolay Roshchin'in yönettiği ve Rus TV kanallarından canlı yayınlanan 17. Avrupa Tiyatro Ödülü'nün ödül töreni ise, Alexandrinsky Tiyatrosu'nda dünyanın her yerinden gelen eleştirmen, gazeteci ve tiyatro insanlarının huzurunda Valery Fokin'in *Mascarade* oyununun dekorunda yapıldı.

