

tebooyun

2022 BAHAR / SAYI 43

Tiyatroyla
ilgili
her şey...



DOSYA

Gösteri Sanatlarında
Sınırlar



TIYATRO
ELEŞTİRMENLERİ
BİRLİĞİ

TEB OYUN

SAYI 43, BAHAR 2022

İMTİYAZ SAHİBİ

**Tiyatro Eleştirmenleri Birliği
(TEB)**

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Tijen Savaşkan

YAYIN KURULU

Tijen Savaşkan

Zehra İpşiroğlu

Ragıp Ertuğrul

Nihal Kuyumcu

Handan Salta

Ozan Ömer Akgül

Hasibe Kalkan

Özlem Hemiş

Nalân Özübek

Ayşe Draz

Yaşam Özlem Gülseven

Özden İşıltan

TASARIM

Yaşam Özlem Gülseven

WEB TASARIM

Erkan Uzdur

SOSYAL MEDYA YÖNETİMİ

Aysen Mede

Yaşam Özlem Gülseven

İLETİŞİM

Web: www.teboyun.com

E-mail: teboyundergi@gmail.com

Instagram: [@teboyundergi](https://www.instagram.com/teboyundergi)

Twitter: [@TebOyun](https://twitter.com/TebOyun)

Facebook: [@teboyundergi](https://www.facebook.com/teboyundergi)

LinkedIn: [https://www.linkedin.com/
company/teb-oyun](https://www.linkedin.com/company/teb-oyun)

TEB Oyun Dergisi'nin yeni sayılarına ve arşivine web sitesi üzerinden ulaşabilirsiniz.

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

Sürelili yayın / Üç ayda bir yayımlanır.

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

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN — 5

Ototoi Popoi Da! Cassandra'ya İnanmak

EYLEM EJDER — 9

La Gioia/Neşe

HASİBE KALKAN — 16

Çiçek Kalkışması: Eko-Sosyalist Feminist Bir Oyun

TİJEN SAVAŞKAN — 19

Medea-Nuh'un Gemisinde Boğulanlar

ÖZDEN İŞILTAN — 28

Bir Oyun Üç Bakış: On İkinci Ev

Senin Hikayen Anlatılıyor: On İkinci Ev

CEREN UYAN — 33

On İkinci Ev Ekibiyle Söyleşi

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN — 93

Seyirci İzlenimleri — 44

Ankara'dan Bir Oyun: Yüzleşme

EMİNE HAMALI — 46

Dişi Bir Özne Olarak Mutlu Günler'in Winnie'si Üzerine Ontolojik ve İlişkisel Bir Okuma

MELİSA YILMAZ — 50

DOSYA: Gösteri Sanatlarında Sınırlar

Halıları Kaldırdık, Altına Süpürülenler Ortaya Çıktı

ÖZLEM BELKIS — 60

Ben ve Öteki Arasındaki Sınırın İhlali:Taciz

AYŞE NAZ HAZAL SEZEN — 67

Dokunmanın Dayanılmaz Hafifliği/Ağırılığı

ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL — 73

Tilbe Saran'la Gösteri Sanatlarında Kadın (Olmak) Üzerine

AYÇA KÖKLÜ — 75

Öznelik Biçimleri Bedenin Sınırlarıdır

AYRİN ERSÖZ — 82

Cinsel Saldırı: Görsel Sanatlar Alanındaki "Kullanışsız Artık"

MÜRÜVET ESRA YILDIRIM — 89

Rehberli Otobiyografi: Kişisel Sınırlar

MÜRÜVET ESRA YILDIRIM — 93

Oyuncular Sendikası ile Söyleşi

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN – 96

Türkiye’de Sivil Kadın Hareketinde Yer Almak ve Kadın Oyuncu Olmak

GÖZDE PELİSTER – 103

Sahne Eğitiminde Etik ve Öğrencinin Hakları

SÜNDÜZ HAŞAR – 109

Nora 2 Üzerine Bir İnceleme

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN – 113

Toplumsal Cinsiyet Rolünü Yıkan Nora(lar)’nın Öyküsü

BANU ÇAKMAK – 118

Lal Hayal Theater An Der Ruhr’da

ZEHRA İPŞİROĞLU – 124

Şule Ateş’le Söyleşi: Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur

AYSEN MEDE – 132

Hayallerini Satanları Acı Gerçeklerle Yüzleştiren Hayal Satıcısı

RÜMEYSA ERCAN - 139

4

Kosova’nın Nesi Meşhurdu?

HANDAN SALTA – 143

Genco Belgeseli

NURDAN ARCA - 148

Devrim İçin Hareket Tiyatrosu’nun (DİHT) Deneysel Çabaları

HÜSEYİN ERDEM – 154

Kuklalarla Çocuklar İçin Mitoloji

NİHAL KUYUMCU – 161

Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

Oyun Dergisi'nin bahar sayıları her zaman biraz farklı olur. Ülke gündemi ne kadar karanlık olursa olsun bir yandan baharı karşılama sevinci ve enerjisi, diğer yandan çok anlamlı bazı günlerin Mart ayında buluşması, farkındalığımızı yoğunlaştırdığımız içerikler oluşturmamıza katkıda bulunur. 8 Mart Dünya (Emekçi) Kadınlar Günü ve 1961 yılından beri sanatımızın varlığını coşkuyla kutladığımız 27 Mart Dünya Tiyatro Günü, bu sayımıza hep özel bir ayrıcalık ve kutlama ruhu katar.

5

Ancak bu kez bahar, ne yazık ki beklenmedik bir savaşla birlikte geldi. Üstelik pandemi sürecinde yaşama, dünyaya ve doğaya ilişkin bambaşka bir farkındalık geliştirdiğimizi düşünürken; üstelik tüm insanlıkla birlikte bu zor deneyimden geçmeye çalışırken... Sistemle, doğayla ve türümüzle bağlarımızı yeniden ve yeniden sorguladığımız zorlu geçen iki yılın ardından bir de silahlar, bombalar, kıyımlar ve göçler, geleceğe ilişkin boğucu ve ağır bir keder yaratıyor.

Kassandra'yla başlayacağız bu sayımıza. Antik tragedyaların (*Agamemnon* ve *Troyalı Kadınlar*) acılarıyla yüklü "anti-kahraman"ı Kassandra, Eylem Ejder'in kaleminden deneysel bir anlatıyla sayfalarımızda yer alırken, neredeyse derginin tüm bağlamını da kucaklıyor. Bir kadının başına gelebilecek en kötü şeyleri; savaşı, esareti, köleliği yaşar, şiddeti, sevdiklerini, ülkesini yitirir Kassandra. Oysa en başında güneşle bir tutulan, sanatı temsil eden tanrı Apollon'un mabedine gidip rahibe olmaktır amacı. Kassandra'nın güzelliğine hayran kalan Apollon'un tacizi ve ona sahip olma çabasının günümüzdeki karşılıklarının da izini süreceğiz. Kassandra bilmeyi ister, Apollon da Kassandra'ya sahip olabilmek için bu yetiyi ona verir. Ancak karşılığında, Apollon'un tutkusuna boyun eğmediği için bildiklerine, kehanetine kimseleri inandıramaz. Reddetmenin bedeli budur; o hayran olunan tanrı böyle cezalandırmıştır onu. Ancak Kassandra bu laneti en ağır şekilde yaşarken, yazıda ifade edildiği gibi "... belki de erkek aklının yarattığı tarih nehrine taş koyuyor bir şekilde. Savaşların, siyasetin, iktidarın ve insanın daha fazlasına sahip olma hırsının ve hatta aşkı da tahakkümün aracı kılmasının yarattığı felaketleri duyu(ru)yor" bıkmadan usanmadan.

İnanılmasa da, duyulmasa da, çabası boşuna olmamalı.

Bahar sayımızla 8 Mart'ı kutlarken ilk kez, tek bir yazı dışında tümüyle kadın yazarların dilinden sesleneceğiz sizlere. Tiyatro yazar, oynayan, yöneten kadınlar, eleştirileriyle, inceleme yazılarıyla ve söyleşilerle çoğunlukla da kadınlarla ilgili oyunları, kadın bakışıyla üretilen yorumları ve bazen de sorunları paylaşacaklar. Sahne, aracı olacak kadınları anlamaya, anlatmaya...

Dosya konumuz ise aslında erk(ek) sorunu olduğu hala görmezden gelinen ve “kadın sorunu” olarak değerlendirilen, en büyük suskunluğumuz olan taciz üzerine. Duygusal ve fiziksel tacizlerin gösteri sanatları alanındaki özel araştırmalarına yönelik bir derleme yapmaya çalıştık bu kez. Çünkü özellikle tiyatro, dans ve performans alanlarının beden sınırlarını muğlaklaştıran doğası ne yazık ki suistimallere çok açık. Bu konuda özellikle son yıllarda yaşanan mağduriyetlerin çok zor ifşa edilebildiğini biliyoruz. Ama artık asla yalnız yürümememiz gerektiğini de. Pandemi sürecinde başlayan dayanışma çabaları, gösteri sanatlarındaki kadınları bir araya getirdi ve bu konudaki paylaşımların, araştırmaların ve çalışmaların da yolunu açtı. Dosyamızda olabildiğince her yönüyle gösteri sanatlarında beden sınırlarını, eğitim, prova ve sahneleme süreçlerine ilişkin nesnel koşulları, sorunları ve çözüm önerilerini paylaşmaya çalıştık. Farklı disiplinlerden, farklı bakış açılarından ve kişisel deneyimlerden de yararlanarak konuyu irdelemek, dikkat çekmek ve biraz olsun farkındalık yaratmak istedik. Özlem Belkıs, Ayşe Naz Hazal Sezen, Mürüvet Esra Yıldırım, Ayrin Ersöz, Zeynep Günsur ve Sündüz Haşar değerli yazılarıyla katkı sundu. Susma Bitsin, Gösteri Sanatlarında Kadın Girişimi ve Oyuncular Sendikası'nı temsil eden bazı sanatçılar ise söyleşilerle dosyamızı zenginleştirdi. Tilbe Saran, Ece Dizdar, Nazife Aksoy ve Zeynep Güngörenler, Ayça Köklü, Yaşam Özlem Gülseven ve Gözde Pelister'in sorularını yanıtlayarak sorunun alanda görünür kılınmasına önemli bir katkı sağladı.

Dosya bölümümüzü noktalarken, Gösteri Sanatlarında Kadın Girişimi'nin içinden biri olarak, süreç boyunca devam eden tartışmalarımız, akademik araştırmalar, eğitim çalışmaları ve anketlerle bu dosyanın ortaya çıkmasına ilham veren alandaki tüm kadınlara ortaya koydukları dayanışma ruhu için kendim ve TEB Oyun ekibi adına teşekkür ediyorum. Onlar olmadan bu dosya hazırlanamazdı.

Gelelim bu sayımızdaki inceleme/ eleştiri yazıları ve söyleşilere. İKSV Tiyatro Festivali bağlamında sergilenen *Neşe* ve *Medea* festivalin ses getiren yabancı oyunlarından. *Neşe*'yi Hasibe Kalkan, *Medea*'yı ise Özden Işıltan kaleme aldı. Yine Festival bağlamında GalataPerform'un Yeni Metin Yeni Tiyatro girişiminin 10. yılı kutlanırken, bu yıl seçilen *Çiçek Kalkışması* adlı oyun metni, okuma tiyatrosu olarak Sanem Öge rejisiyle sahnelendi. Ben de çok ilginç bulduğum bu oyun üzerine yazarı Sevcan Bati ile toplumsal cinsiyet odaklı bir söyleşi yaptım.

Hepimizin bildiği gibi, İbsen'nin *Nora: Bir Bebek Evi* adlı oyunu, genellikle ilk feminist oyun olarak kabul edilir. Bu sezon iki farklı Nora izleme şansımız oldu. *Nora 2*, Lucas Hnath'ın tarafından yazılan ve 15 yıl sonra Nora'nın eve dönüşüyle ilgili ilginç bir uyarlama. Yaşam Özlem Gülseven'nin kaleme aldığı oyun, İstanbul'da yeni açılan Bahçe Galata'nın da ilk çalışması. Diğeri ise Bursa Nilüfer Kent Tiyatrosu yapımı Stef Smith'in yazdığı aynı adlı çağdaş bir yorum. Oyun İstanbul

seyircisiyle de buluştu. Banu Çakmak “Toplumsal Cinsiyet Rolünü Yıkan Nora(lar)’nın Öyküsü” başlığıyla oyunu değerlendirirken yönetmen Ebru Nihan Celkan’ın yorumu da kadın bakış açısını güçlendiren bir yerde duruyor.

İnceleme yazılarımızdan bir diğeri Melisa Yılmaz tarafından yine toplumsal cinsiyet bakış açısıyla kaleme alındı. Beckett’in *Mutlu Günler* oyunundaki kadın karakter Willy’i odağına alan kuramsal çerçeve, feminist bakış açısının sadece kadınlarla ilgili oyunları değil, tüm oyunları değerlendirebileceğimiz kriterlerini de düşünmemiz ve değerlendirmemiz açısından anlamlı.

Zehra İpşiroğlu’nun yazdığı, *Hayal Satıcısı* ve Ankara’da sahne alan *Yüzleşme* adlı iki oyun, yine toplumsal cinsiyet odağından bu kez eril sistemin mekanizmalarını ortaya çıkarmak üzere kurgulanan iki kadın oyunu. *Yüzleşme* Emine Hamalı, *Hayal Satıcısı* ise genç eleştirmen Rümeysa Ercan tarafından kaleme alındı.

Sezonun tek kişilik kadın oyunları yine sahnelerimizde sık sık karşılaştığımız anlatı tiyatrosuna örnek oluştururken, bu kez yazan ve oynayanın aynı kişi olduğu oyunlarla da karşılaşmaya başladık. Hatta yazan ve kendi hikayesini oynayan kadın oyuncular da farklı bir gerçeklikle sahnelerde görünmeye başladılar. *On İkinci Ev* ve *Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur* farklılıklarına karşın otobiyografik anlatılarıyla ve kendi hayatını performe eden oyuncularıyla özel yapımlar. Aysen Mede *Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur*’un yapımcı ve yönetmeni Şule Ateş’le “hikaye anlatıcılığı yöntemiyle performans tasarımı” olarak tanımlanabilecek bu yeni tür üzerine bir söyleşi yaptı. Pınar Göktaş’ın toplumsal cinsiyet odaklı otobiyografik öyküsünün sahneye taşınma süreci oldukça ilginç.

7

Bir Oyun Üç Bakış, dergimizin çok özen gösterdiğimiz ve emek verdiğimiz bölümlerinden biri. Bu kez yukarıda söz ettiğim *On İkinci Ev* adlı otobiyografik performansı yine bir eleştirmenin, yaratıcı ekibin ve seyircinin gözünden sizlerle paylaşıyoruz. Melek Ceylan, çocukluğundan genç kızlığına, konservatuar yıllarından sahne deneyimine kadar olan yaşamını yine toplumsal cinsiyet odaklı bir bakışla sahnede yazarak, çizerek ve bedeniyle yepyeni bir kadın dili kuruyor ve yıllarca bastırıldığı sesini duyurmaya çalışıyor. Bir cam vitrinin arkasından izliyoruz onu ve çabasını. Rehberli Otobiyografi tekniğinden yararlanarak kurgulanan performans, bazen bir sokakta, tiyatro fuayesinde ya da sahnede seyircisiyle farklı iletişim kuruyor. Bu bölümün eleştiri yazısını Ceren Uyan, yaratıcı ekiple söyleşiyi ise Yaşam Özlem Gülseven yaptı. Güray Dinçol ve Selen Nur Çalışkan ise seyirci yorumlarıyla üçüncü bakışı tamamladı.

Lâl Hayal erkek şiddeti izleğine odaklı, tek kişilik, ancak oyuncunun bir çok kişiyi temsil ettiği başarılı bir performans. Geçen sezon farklı bir dramaturji ve sahne estetiğiyle seyirciyle buluşan oyun, bu kez daha yalın ve minimal, sadece oyuncu odaklı sahneleniyor. Almanya’da Theater An Der Ruhr’da da sergilenen oyun, Zehra İpşiroğlu’nun moderatörlüğünde Almanya’da yaşayan Türkiyeli kadın seyircilerle birlikte dergimiz için tartışıldı. Bundan sonra da farklı alanlardan gelen kadın seyircinin sesini duyuracağımız bu tartışmalara, zaman zaman dergimizde yer vermeye çalışacağız.

Kassandra’yla başlamıştık, savaş demiştik. Kosova Tiyatro Showcase, bu yıl 4.sü gerçekleşen bir festival. Handan Salta büyük bir neşeyle başlattığı izlenim yazısını, 20 yılı geçtiği halde hala

savaşın travmalarına ve sonuçlarına odaklanan, etkisi ve yaraları sarılamayan süreçlerden etkilenen oyunları anlatmakla sürdürüyor. Balkanlardaki bir ülkeyi haritadan silen ve parçalayan bu savaş, doğal olarak yaşamın kırılma noktasındaki tiyatro sanatını yıllar geçse de sonuna kadar etkiliyor. Ne yazık ki savaşın ve göçün en büyük acılarını da yine kadınlar ve çocuklar yaşıyor.

Büyük usta Genco Erkal, politik ve toplumcu tiyatronun ülkemizdeki en önemli temsilcilerinden ve bu uğurda bayrağı hiç bırakmayan değerli bir tiyatro insanı. *Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam* adlı belgesel, tarihsel ard alanla birlikte ustanın tiyatrodan ayrılamayan yaşamını anlatıyor. Sayfalarımıza konuk ettiğimiz belgesel sinemacı Nurdan Arca tarafından kaleme alınan bu tanıtım yazısında, hem kurguya hem de içeriğe ilişkin önemli detaylar paylaşılıyor.

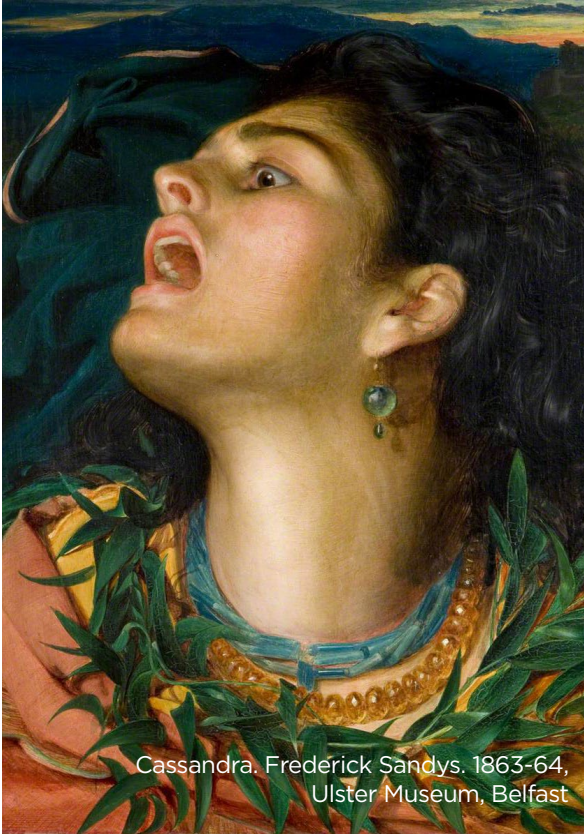
Politik ve toplumcu tiyatro deyince 1968-1971 yılları arasında, halkla, emekçilerle bütünleşmiş çok özel bir tiyatro deneyimine, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'na (DİHT) yer veriyoruz sayfalarımızda. DİHT emekçilerinden Hüseyin Erdem'in doğrudan tanıklığına dayanan bu yazı, tiyatro sanatının gücüyle ilgili özellikle genç kuşaklara esin olabilecek ve ülkemizin tiyatro belleğine katkıda bulunacak. Bundan böyle tiyatro belleğimize dokunan, geçmişten izlere yer vermeye çalışacağız.

8 Bahar sayımızın son yazısı, 20 Mart Dünya Çocuk Tiyatrosu Günü'nü de kutlamamıza vesile olacak, İKSV Tiyatro Festivali bağlamında çocuklara yönelik olarak Ani Haddeler'in yazıp tasarladığı *Mitolojik Hikayeler* adlı çalışma sergilendi. Nihal Kuyumcu'nun Ani Haddeler ile gerçekleştirdiği söyleşide kuklalarla farklı disiplinlerden gelen sanatçıların buluştuğu bu özel projenin detaylarını okuyabilirsiniz.

Her zamankinin neredeyse iki kat uzunluğunda olan bahar sayımızla, hem 8 Mart'ı hem de 27 Mart'ı yoğun bir içerikle kutlamış olduk. Sezon, pandeminin acısını çıkarırcasına yepyeni oyunlarla devam ediyor. Sanatın iyileştirici gücüyle baharın umudunun, karanlık günleri biraz aydınlatması ve bakışımızın sahne ışıklarının altında biraz daha netleşmesi için salonları boş bırakmayın. Yaz sayımızda ve daha aydınlık günlerde buluşmak üzere.

OTOTOI POPOI DA! Kassandra'ya İnanmak

EYLEM EJDER



Cassandra. Frederick Sandys. 1863-64,
Ulster Museum, Belfast

I. Kassandra'yı dinlemek

9

“Anlamsız değil, çevrilemez sadece” diyor, şair ve klasikler uzmanı Anne Carson. Bilmecce ya da kehanetleri andıran başlıktaki “ototoi popoi da” ifadesi savaş ganimeti olarak Sparta'ya getirilen Troya prensesi Kassandra'nın ağzı, tanrılara yakarısı ve baltayla öldürülmeden önceki son konuşması. Kassandra, tanrılar tarafından ona verilen bir kehanetin ve lanetin taşıyıcısıdır. O, geleceği, yaklaşmakta olan felaketleri görecek, gerçeği söyleyecek ama ona kimse inanmayacaktır.

Kassandra'nın kehanet yetisini nasıl edindiğine dair iki söylence var: Birincisi, bunu henüz iki yaşında bir bebekken edindiğine dair. Babası Truva kralı Priamos ve annesi kraliçe Hekabe verdikleri bir şölen sonrası Kassandra ve ikizini tapınakta unutulur. Dönüp almak için gittiklerinde bebeklerin kulaklarında yılanlar gezinmekte ve onları yalamaktadır. İlk söylence Kassandra'nın biliciliği bilgeliğin sembolü olan yılanların kulağını yalamasıyla aldığıdır. İkinci ve daha yaygın olan söylencede

ise artık genç bir kadın olan Cassandra rahibe olmak için Apollon tapınağına gider. Ona ilk görüşte aşık olan tanrı Apollon kendisiyle birlikte olması karşılığında Cassandra'ya geleceği görme yetisi vaat eder. Cassandra kabul eder ama sonra Apollon'la birlikte olmayı reddettiği için Apollon tarafından lanetlenir. Bir veda öpücüğü isteyen Apollon, Cassandra'nın ağzına tükürerek "geleceği göreceksin fakat hiç kimse sana inanmayacak" der.

Kayıp erkek kardeşi Paris'in geri dönüşüyle beraber eve ve Troya'ya felaket getireceğini, Paris'in kaçırdığı Helen yüzünden savaşın başlayacağını, düşmanın hediye diye gönderdiği Truva atının bir kandırmaca olduğunu söyler. Cassandra, ailesinin, halkının ölümünü ve şehrin düşüşünü görür. Hatta, Yunan kralı Agamemnon'un savaş ganimeti olarak adını atacağı Atreusogullarının sarayında, kraliçe Klytemnestra tarafından baltayla öldürüleceğini de. Yaklaşmakta olan hiçbir felaketi sözüyle engelleyememiştir.

Gerçeği söylediğimiz hâlde sesimizin duyulmaması, sözlerimize kulak verilmemesi ve inanılmaması bize ne yapar? Sessizleştirir, öfkelenendir ya da çaresizleştirir yalnızlaştırır mı? Ya da bizi daha sabırlı, inatçı ve umutlu mu kılar? Dinleyeni olmayan konuşma, bir konuşma mıdır hâlâ? Cassandra'nın emeği boşuna mıdır?

Bu yazıda Cassandra'yı ölüme giderken ele alan iki çalışmadan esinle Cassandra'nın anlatısına kulak vermeye çalışacağım. Troyalı prensesin zamanın derinliklerinden bugün hâlâ bize ulaşmakta olan sesini duymaya çalışacak ve bu sesi yazıda dolaştırmayı deneyeceğim. Bunu yapabilmek için desteğini aldığım iki yazar kadın ve onların iki Cassandra yorumu var. Birincisi, Troya savaşını Cassandra'nın gözünden anlatan *Kassandra* romanıyla Christa Wolf, ikincisi Aiskhylos'un *Agamemnon*'unu yeni "bir Oresteia" üçlemesi bağlamında yeniden

"Gerçeği söylediğimiz hâlde sesimizin duyulmaması, sözlerimize kulak verilmemesi ve inanılmaması bize ne yapar? Sessizleştirir, öfkelenendir ya da çaresizleştirir yalnızlaştırır mı?"

İngilizceye çeviren şair Anne Carson'un yorumu. İki eserde de Cassandra, anlatısıyla ölüme doğru yol alır. İkisi de balta inmeden önceki son andan kurulur ve geçmiş, şimdi ve gelecek arasında gezinerek tarihin dışarıda bıraktığı kadın perspektifini odağına alır. İkisi de Cassandra'da çevrilemez, ele geçirilemez bir hakikat anlatısına dikkat çekerken sadece geçmişini anlama ve okuma biçimimizi değil, geleceği etkilemeye yönelik bir dili arar. Bu açıdan Cassandra hakkında konuşurken iki yazar da bir Cassandra dilini ve estetiğini icra etmekte. Takip eden sayfalar Carson ve Wolf'tan esinle, Cassandra'ya yönelik yeni sorular sormaya, onu sadece felaketleri duyup anlatan değil, felaketlerin içinde ve ona rağmen yaşama özen göstermenin, ona şefkat ve şükran duymanın çağrısı olarak duymaya çalışıyor. Bu çabaya Christa Wolf'un romanını okurken gelişigüzel aldığım notlar, altı çizilen bölümlerden çıkardığım yedi bölümlük bir anlatı kolajı eşlik ediyor. Carson'dan esinle, her bölümü Cassandra'nın OTOTOI POPOI DA! ile başlayan yedi kelimelik "çevrilemez" ağzının sesleri olarak düşünmeye çalıştım. Wolf'un ve onu Türkçe'ye çeviren İlknur İlhan'ın yıllarını alan bu çalışmadan böylesi bir deneme yapıp paylaşmaktan tereddüt duysam da, bunu paylaşma cesaretini de yine Wolf'ta buldum. "Benden duyduğu her şeyi kızına aktarmasına izin ver. Kızının kendi kızına ve onun da kızına... Ki büyük kahramanlık destanlarının yanı sıra bu küçük akarsu da zahmetle ulaşsın günün birinde yaşayacak olan o çok uzaklardaki, belki de daha mutlu insanlara" diyen Wolf'un Kassandrası'ndan.

II. Cassandra'nın ağıtı

"Ağıtı benim başlatmam gerekiyordu.
Bunu yaptım, alçak, kırık bir sesle."¹

"Bu bir ağıtısa
Ağlamak henüz başlamadı."²

Antik Yunan'dan bugüne ulaşan metinlerden Homeros'un *İlyada*, Aiskhylos'un *Agamemnon* ve Euripides'in *Troyalı Kadınları*'nda Cassandra'yla karşılaşırız. *İlyada*, Truva savaşını anlatan bir destan olmasına karşın Cassandra, Tanrı Apollon başta olmak üzere pek çok erkeğin ilgi odağı olan güzelliğiyle anılıyor sadece ve çok küçük bir yer kaplıyor. Euripides'in oyununda, kaybedilen savaş sonrası her biri bir başka yere köle gidecek olan sarayın diğer kadınlarıyla birlikte acıyla, öfkeyle yakınmakta ve kehanetlerini sıralamaktadır. Aiskhylos'un *Agamemnon* tragedyasında ise Agamemnon'la beraber geldiği sarayda ölümüne doğru yol almaktadır.

Anne Carson, Aiskhylos'un tragedyasında Cassandra'nın Agamemnon'la beraber sahneye girmesine rağmen 270 dize boyunca sessiz kalışına dikkat çekiyor.³ Klytemnestra'nın alaycı bakışlarla "ne susup kaldın orada, Yunanca bilmiyor musun" diye sormasının ardından konuşmaya başlayacaktır Cassandra. İlk sözleri olan "ototoi popoi da" tragedya korusu için anlamsız görünmektedir:

KASSANDRA OTOTOI POPOI DA!
Apollo!
O!pollo!
Woepollo!
O!

KORO Tanrı Apollon'un adını bu
"ahlar, vahlar"la niye anıyorsun?
Bu tanrı kederin yanından bile
geçmez.⁴
Cassandra, gerçekten tüm bu ahları neden



Apollon'a yöneltiyor? Güneşle bir tutulan, edebiyatın, sanatın, şiirin ve uyumun tanrısına? Etimoloji Apollon'a dair başka bir yorumu varmamızı sağlıyor. "Apollon" adı eski Yunancada "apollesthai" fiilinden türüyor. Önüne geldiği her şeyin kökünü kazıtmak, yok etmek demek.⁵ Apollon, ışık olduğu kadar karanlık ve yok edici bir dehliz de. Cassandra (ototoi popoi da) çığlığından sonra altı kez Apollon'un adını veriyor. Yedinci söyleyişte kelimeye bir değişim yaparak ("Apollon emos") Apollon kelimesinin etimolojisini gösteriyor. Carson'un yorumuyla, Apollon diye ağlarken aynı kelimeyle "Apollon'um, felaketim" demektedir. Belki de "*sevgili güneşim, ışığım ve felaketim benim.*" Cassandra, "OTOTOI POPOI DA!" ile cevap vererek "Yunanca bilme"nin nasıl bir şey olduğunu göstermiş olur. Cassandra Troyalı'dır. Yunanca bilmek zorunda değil. Ama onun bu konuşması bir dil



biliyor olmanın, bir dile sahip olmanın ve onu aktarmanın ne demek olduğuna dair sorular da taşır. Cassandra anlamsız gibi görünen bağırsıyla, etimoloji ve kehanetsel bir görüş ile Klytemnestra'nın alaycı sorusuna cevap vermiş olur. Bu cevabın içinde aşk, ışık, güneş, yok oluş, felaket, ağıt hepsi vardır. Beni en çok etkileyenlerden biri, bu ağıtın bizi kelimelerin köküne çağırması, bizi yapan ışığın ve bizi yıkıma götüreceği olan sonun bilgisinin de orada olması.

Kassandra sadece kelimelerden kurulmuş bir dili konuşmuyor. O, kolayca tanımlanamayan, kavranamayan biri. Birincisi, kullandığı dil sayesinde anlattığı gerçeği kavramak kolay değil. İkincisi, onunkisi on yıllık bir savaşın içinde gördüğü her şeyi yaşadığı acının, dehşetin, şiddetin ve korkunun her türlüünü deneyimlediği bir travma anlatısıdır. Carson'a

göre, onun dili içimizdeki bir bağı çözen bir güç olarak geliyor ve aşılmaz görünen bir sınırı aşıyor. Cassandra diliyle, tanrısal ve insani, ebedi ve dünyevi, geçmiş, şimdi ve geleceğin kronolojik bölümlenmesinde bir kırılma yaratıyor. Anlaşılır ile anlaşılmaz, ifade edilir ile ifade edilemez arasındaki sınırı kaldırıyor. O, kendi içindeki bir bağı açabildiği, düğümü çözebildiği için olanı ve olacağı görebiliyor.

Bir kadına sözün gücünü vermek, sonra sözüne inandırmamak. Apollon'un yaptığı şey bu muydu? Bir kadını deliye döndüren bir çağda ona sözünün gücünü geri vermek peki? Cassandra'ya yönelik binlerce yıllık inançsızlığı geri yazmak ve Cassandra'nın gerçeğini geri alıp ona inanabileceğimiz bir anlatıyı kurmak mümkün mü? Bunu nasıl umabiliriz?

III. Cassandra'ya inanmak: Dünya güzeldir hâlâ

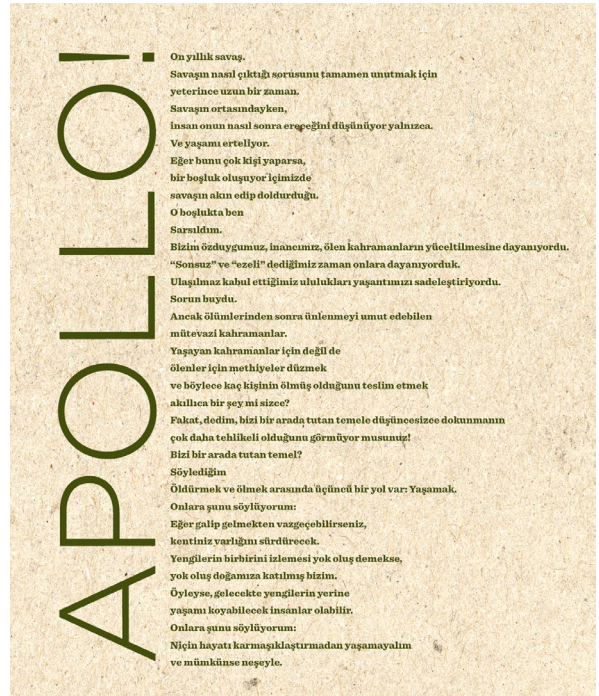
“Kulağına uzak zamanların sesi çalınanlar, bir şekilde bu sesi taklit etmeye çalışırlar. Benim yaptığım da bu. İnsanın, kendi varlığından hoşnut olarak yaşadığı, kendi varlığını haklı kıldığı ve kuşku yok ki, yeryüzü ile barışık yaşadığı ve mutlu olduğu bir zaman vardı. Yoksa bizler bugün bu mutluluğun imgesi için bile bunca telef olmazdık.”⁶

Elden alınan, önü kapatılan, potansiyelleri öldürülen imkânları geri kazanmanın yollarını nasıl buluruz? Geri dönüşün insanı ve yaşamı dönüştürme gücüne inanıyorum ve geri dönüşü umut bağlıyorum. Ve geri dönüşün özünde ekolojik bir düşünce olduğuna inanıyorum. Ekolojik düşüncenin, sadece kültürün karşısında konumlandığı için ikincilleştirilmiş bir doğa üzerine düşünmekten ibaret olmadığını, aksine ekolojik düşüncenin yapıp ettiklerimize geri dönüp bakmanın adı olduğunu düşünüyorum. Geri dönüşte her defasında yeni bir şeyi fark etmenin, olanı olduğu gibi kabul etmekten çok “ya şöyle olsaydı” diye düşünmeye sevk eden, böylece geçmiş olduğu kadar şimdiki ve geleceği de yeniden kurmaya yönelik yaratıcı bir hamle olduğunu.

Kassandra'nın hikâyesine geri dönüp baktığımızda görülen nedir? Duyulan ne ya da? Bir kadın olarak “Kassandra'nın Apollon'la başlayan hikayesi, yetenekli olmanın başka tür bir istila olduğunu, tapılmanın, ilham perisine ve sevgiliye dönüştürülme biçiminin aşk değil bir tür teslimiyet olduğunu”⁷ söylüyor. Peki ama Cassandra kehanet yetisini nasıl kazandı? Neyi duymakta, neyi bilmek istegindeydi? Nasıl görüyor, duyuyor ya da hissediyor? Ben, Cassandra'nın yaklaşmakta olanları hissetme, görme edimini bir kalp açıklığıyla okuyorum. Onun biliciliği başka bir kaynağa, İlksel olana, tanrısal ve aşkın olana yönelmekle ilgili.

İnsanın, doğumdan çok önce başlayan ortak belleğine, doğumla gelen canlılığı idrak ediş ve yaşama şükran duymaya yönelik bir bilme arzusuna yöneliyor. Bu da bir nevi insanın kendi sesiyle konuşma arzusudur; kendi eyleyişinin sesini duyma, o sesle yeryüzüne karşı konuşma cesareti gösterebilme arzusudur.

Kassandra, yanından geçtiği çiçeğin, taşın, otun, toprağın derinine ulanan kökün sesini, onlarda saklı hakikati duyabilen biri. Kalbini yıkıcı olmayan bu bilme arzusuyla genişletebilmiş bir kadın. Dağlardan kopan taşların ırgıllığı kadar, bademin sevincini, zeytinin kadim sesini de duyabilen biri. O, aynı zamanda erkek aklının yarattığı bir tarih nehrine taş koyuyor. Savaşların, silahların, kötü yapılan siyasetin, iktidarın, insanın daha fazlasına sahip olma hırslarının ve hatta aşkı da tahakkümün aracı kılmasının yarattığı felaketleri duyuyor. Cassandra bu yıkıcılığa, hoyratlığa karşı. Gördüğü felaketlere bakıldığında ise kayıp erkek kardeş Paris'in eve geri dönüşüyle, Troya





şehrine savaşı getireceğini görüyor. Sözde Helen uğruna başlayan bu savaşta bir kadının erkekler ve onların siyasi iktidarları tarafından bir tahakküm, paylaşım nesnesi hâline getirildiğini görüyor. Savaş süresince, babası Priamos'un ve başta Hektor olmak üzere tüm erkek kardeşlerinin kanmanın, yanmanın, yanılmanın, öldürmenin ve öldürülmenin adlarına dönüştüğünü görüyor. Savaşın sonu Odisseus'un başına gelecekleri, onun sürekli sıla hasreti çekeceğini görüyor. Savaşın kazananı da olsa Yunan kralı Agamemnon'un Troya dönüşü kendi sarayında karısı Klytemnestra tarafından balta ile öldürüleceğini görüyor. İktidar ve nefretle körleşmiş Klytemnestra'nın kocasıyla beraber kendisini de öldüreceğini görüyor. Bu yüzden Aiskhylos'un oyunu boyunca "ototoi popoi da" ağıtıyla başlayıp ölümüne kadar uzanan o kısa anda hep adaleti anıyor Cassandra, adaleti

arıyor ve onun er geç geleceğini müjdeliyor. Orestes'in intikamını görüyor.

Bu tarih hırsın, şiddetin ve tahakkümün tarihi. Onu yazanlar ise kanmanın, yanılmanın ve kibrin adları. Öyleyse Cassandra bize yeni bir tarihyazımın adlarını verebilir mi? Bu yeni anlatıyı kuracak yeni bir estetiğin arayışında bize kılavuz olabilir mi? Cassandra'nın gördüğü şey erkek aklıyla yön verilmiş ve şiddetle, adaletsizlikle, kısımla bulandırılmış bir tarih nehrinin akışının nereye olduğu belli olan okumasını yapmak ve bizi başka bir suyun, başka bir canlılığın ve olma biçimin kaynağına yöneltmek aslında. Cassandra bize başka bir tarihin, başka bir akışın olduğunu söylüyor. Yapıp ettiklerimize bir dönüp geri bakmaya, eylemlerimizden kuşku duymaya, tereddütü bir güç kaynağı olarak görmeye ve böylece içimizden kibri söküp çıkarmaya çağırıyor. O yüzden Cassandra'nın başlatacağı ağıt, ileriye



doğru ve sonsuzca aktığı varsayılan nehirleri değil, daha küçük akarsuları anlatıyor.

Onun ağıtı aynı zamanda, yaşama özen, şefkat ve şükran duymanın adları olabilir mi? Cassandra'nın başlatacağı ağıtta aramızda filizlenen bir sarmaşığın kuşatıcı, sarmalayan ve şefkatli sesini duyabilir miyiz? Onda canlılığı yapan ışığı, aşkı ve müziği? İnsanın hoyratlığından, kötülüğü yeniden üreten hırsından uzaklaşarak bizi arındıran bir duyumsama anlamında başka bir estetiğe, başka bir anlatı kaynağına yönelebilir miyiz? Özenin, şefkatin ve şükranın dramaturgisini ya da poetikasını birlikte kurmayı umabilir miyiz?

Kassandra, bunca felakete rağmen bize "dünyanın hâlâ güzel olduğu"nu söylüyor olabilir mi? Bizi her şeye rağmen yaşamı kucaklayan, var kalma çabasını arttıran, yaşamı ve canlılığı kutsayan bir dilde yüzmeye çağırıyor olabilir mi? Çünkü Kassandra o dilde yüzebiliyor. Peki biz?

Notlar

*Bu yazıya başlamama, Kassandra'dan esinle hazırladığımız "Aramızdaki Sarmaşık" adlı oyun çalışması esin oldu. Birlikte yaptığımız her sohbetin yazıda etkisi çoktur. Ekip arkadaşlarıma bunun için teşekkür etmek isterim. Kassandra üzerine yeniden düşünürken ve Wolf'un *Kassandra*'sını yeniden okurken Rusya-Ukrayna savaşı başladı. Seyirci kaldığım bu dehşeti anlamlandırabilmemde, savaşın yıkıcılığı karşısında yazıdan, sanattan, birlikte üretmekten umut bulmama yardımcı olan ve güç veren Wolf'un *Kassandra* romanı oldu. Ondan alıntılarla oluşturduğum anlatı kolajı biraz da bu ihtiyaçla ortaya çıktı.

Anlatıyı, alıntılarının kitapta yer alma sıralarını değiştirerek, farklı yerdeki bölümleri birleştirerek ve Wolf'un anlatısındaki şiirin sesini duyarak yapmaya çalıştım. Bu anlatı her başlıkta şu sayfalardan alıntılardan oluşuyor: OTOTOI (sayfa: 1, 2, 24, 30); POPOI (sayfa: 12, 15, 37, 43, 65, 141); DA! (sayfa: 2, 41, 43, 94, 121); APOLLO! (sayfa: 68, 96, 107, 124, 126); O!POLLO! (sayfa: 61, 71, 72, 89, 90); WOEPOLLO! (sayfa: 8, 83, 114, 146); O! (sayfa: 13, 81, 85, 148)

Yazıyı *Teb Oyun* dergisi için toparlamaya çalıştığım son günlerde kardeşimin doğum sancuları başladı. Bu yazıda hissedilen her türlü telaş, heyecan ve nedensiz sevinç gelmekte olan Asya'yadır ve onunladır. Dağınıklık ve kusurlar her zaman benim.

- 1) Christa Wolf. *Kassandra*. Çev: İlknur İlgan. (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2020), s. 129.
- 2) Bejan Matur. "Bir Ağıtısa Bu", *Son Dağ* içinde. (İstanbul: Everest Yayınları, 2016), 2.bsk., s. 29.
- 3) Bu bölüm Carson'un "Cassandra Float Can" denemesiyle aynı adlı performansından ve *An Orestia* üçlemesine yazdığı sunuş yazısından esinleniyor.
- 4) Aeschylus. Agamemnon, *An Orestia* içinde. Translated by Anne Carson. (Faber and Faber Inc., New York, 2009), s.48.
- 5) Anne Carson. "Cassandra Float Can", *Float* içinde. (New York: Alfred A. Knopf, 2016)
- 6) Birhan Keskin. *Kim Bağışlayacak Beni*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 7.bsk., s. 81.
- 7) Anne Carson. "Cassandra Float Can."

La Gioia - Neşe

HASİBE KALKAN



16

25. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin onur ödülüne layık görülen Pippo Delbono, festivale "Neşe" (La Gioia) adlı gösterisi ile konuk oldu. İlk kez 2020'de online olarak gerçekleştirilen tiyatro festivalinde "Dopo La Battaglia" (Savaşın Sonra) adını taşıyan ve izleyicisini bale, opera ve tiyatronun sınırlarını aşarak, Antonin Artaud, Franz Kafka, Alda Merini, Pier Paolo Pasolini, Walt Whitman, Rainer Maria Rilke, Alejandra Pizarnik gibi yazarların metinleri arasında gezdiren yapımıyla Türkiyeli izleyicinin karşısına çıkmıştı İtalyan yönetmen ve oyuncu. Bu kez Delbono bizi sirk estetiğinin renkli dünyasına davet ederken, o ve ekibiyle birlikte "neşe"yi aramaya koyuluyoruz.

Neşe kaybedilen ve bulunan ya da aranması gereken bir şey mi? Yoksa zaten bize içkin ama biz mi göremiyoruz? Pippo Delbono, neşe arayışında clownesk bir yaklaşım sergiliyor çünkü o, komik olanın karşısının komik olmaya çalışmak olduğunun farkında. Clown'lar kişisel zaaflarını kabul ettikleri ölçüde güçlenirler ve insan olarak yüceleşirler. Ve böylece komik olanın yaptıklarının değil, kendilerinin

olduklarını fark ederler. Delbono, sahnede kendisi olarak var olurken sadece kendini olduğu gibi kabul etmekle kalmamış, aynı zamanda ekibinde yer alan birçok "engelli" ya da "yaşlı" kişiyi de olduğu gibi kabul etmiş ve onların varlığıyla sahneye kimlerin çıkabileceğine dair yaygın inancı alt üst etmiş. Diksiyonu, beden kullanımı vs. mükemmel olmayan, hatta konuşamayan, işitemeyen sağır ve dilsiz ya da down sendromlu kişileri gösterilerine dahil ederek, Delbono bize anlamın sözlerin çok ötesinde bir yerlerde aranabileceğini gösteriyor.

Bir hikayesi, katı bir kurgusu yoktur Neşe'nin ama vazgeçilmez oyuncularını vardır. Yönetmen "Neşe"yi yirmi iki yılı aşkın bir süre birlikte çalıştığı ve kısa süre önce kaybettiği Bobo'ya ithaf etmiş. Kırk yılını Napoli'de bir akıl hastanesinde bırakıldıktan sonra Delbono tarafından oradan kaçırılan, sağır ve dilsiz



olmasına rağmen sahnede kendine özgü bir dil geliştirmiş olan Bobo, “içinde tiyatronun büyük sırrını ve esrarını taşıyordu”, yönetmene göre. Sahnelemede sesini dinlediğimiz Bobo’nun dışında başka topluluk üyelerinin de hikayesini de dinliyoruz. Nelson adındaki bir oyuncusunu berduş bir halde sokaklardan toplayıp hap bağımlılığından kurtardığını ve tango tutkunu Ilaria’nın sevgilisinin trafik kazası geçirdikten sonra ona nasıl baktığını, ancak yine de sevgilisi tarafından terk edildiğini de anlatarak, Delbono ekibindeki birçok kişiyi özgün kimlikleri ve hikayeleriyle görünür kılmaktadır. Diğer oyunlarında olduğu gibi, “Neşe”nin metni de farklı yazarlardan alıntılarla dolu, özellikle sona doğru Rimbaud’nun şiirlerinden alıntılar var.¹ Ancak sahnede en çok Pippo Delbono’yu görüyor ve işitiyoruz, çünkü o oynamak ya da bir rolü canlandırmaktan ziyade, bir kafesin içinde oturmuş metni okuyor, bazı anlarda ise izleyicilere hikayeleri doğrudan anlatıyor,

bazen de sesini banttan işitiyoruz. Delbono sesiyle izleyiciyi sarmalıyor ve onu ekibiyle birlikte imgesel bir yolculuğa çıkarıyor. İmgesel, çünkü sahne tasarımcıları (Gianluca Bolla/Enrico Zucchelli) tarafından yaratılan son derece etkileyici sahne görsellerinin Delbono’nun sesiyle buluşması sonucunda zengin çağrışım alanları yaratılıyor. “Hep birlikte yürüyebilmek için”, yönetmen, oyunda “kara delikler” olarak adlandırdığı boşlukları bilerek bırakmış. Böylece başta nedenini anlayamadığımız kağıttan yapılmış ve sabırla tek tek sahneye dizilen onlarca kayık, yandan ışıktandırıldığında (ışık tasarımı: Orlando Bolognesi) bir anda denizde yüzüyormuş gibi görünmeye başlar ve bana kağıttan olmaları nedeniyle denizde batan onlarca mülteci teknesini hatırlatır. Özellikle de onları bir sonraki sahnede aynı sabırla çuvallardan sahneye dökülen ve ardından toplanan giysilerle birlikte düşündüğümüzde. “Neşe” az şeyle, özellikle de sahne tasarımı bağlamında,



18

güçlü etkiler yaratma konusunda tam bir ders niteliğinde. Tepeden tek tek sarkıtılan çiçek zincirleri ve her yeri kaplayan çiçek kompozisyonlarıyla Thierry Boutemy, sahneyi üç boyutlu bir çiçek bahçesine dönüştürerek büyülü bir atmosfer yaratır. Ve böylece oyunu izlemiş olanlara Pina Bausch'un "Cam Temizleyici"sindeki kamelyaları hatırlatır, Pippo Delbono'nun gençlik yıllarında Bausch'un davetlisi olarak onun çalışmalarını izleme fırsatı bulduğunu hissettirir.

Başta Avignon olmak üzere dünyanın birçok festivalinde ağırlanan ve "Tiyatroda Yenilik" alanında çeşitli ödüllere layık görülen Delbono, farklı türleri, kimlikleri ve anlatım biçimlerini bir araya getirerek kendine özgü bir sahne estetiği geliştirmiş. Güçlü görsel imgeleri, kolaj metinleri ve bilerek bıraktığı boşluklarla, İtalyan yönetmen izleyiciyi sadece görsel bir şölene davet etmekle kalmıyor, onu aynı zamanda hem düşsel hem "terapötik" bir yolculuğa çıkarıyor. Ve bize oyunun sonunda

"neşe"nin nerede gizlendiğini de açık ediyor:

"Neşe ne bir sonuçtur, ne bir olgu, ne bir şey, ne bir yer.

Neşe bir uzam yaratır, gevşetir, boşluk açar. Neşeyi korumak için koyamazsın onu bir kutuya.

Söz ver yeter.

Karar vermen gerek neşenin, hayat yolun olduğuna.

Yani bir sonraki neşenin peşinde koşmayıp Tek bir neşeyle yetineceksin, hangisi denk gelirse.

İşte onu tutacaksın elinde."²

Kaynakça:

- 1) Bilgi: Nermin Saatçioğlu
- 2) İtalyanca'dan çeviren: Nermin Saatçioğlu



Çiçek Kalkışması: Eko-Sosyalist Feminist Bir Oyun

TİJEN SAVAŞKAN

GalataPerform, Yeni Metin Yeni Tiyatro Festivali'nin 10. yılını kutlarken, 2021 yılı için seçilen oyun metni İKSV Tiyatro Festivali iş birliğiyle okuma tiyatrosu olarak sergilendi. Kavramsal çerçevesi "Nefes" olarak belirlenen yeni metinler içinde Sevcan Bati'nin kaleme aldığı "Çiçek Kalkışması" adlı oyun, kısa bir sürede hazırlanmış olsa da seyirciyi minimal dekoru, kostümleri ve dramaturjisiyle neredeyse sahne yorumunun ilk tohumlarının atıldığı özel bir okuma tiyatrosuyla buluşturdu. Oyun, bir günlük zaman diliminde bir göl kenarında geçiyor. Göle bağlı yaşam alanlarını, evlerini ve gölün kendisini yok edecek kanal yapımı yüzünden bölgeyi terk etmek zorunda kalanları genç Hedil temsil ediyor. Hedil'in karşısına konumlandırılmış olan 50 yaşlarındaki Ahzem'le Hedil'in diyalogları ve zaman zaman bu diyalogları kesen kısa anlatılar oyunun çatısını oluşturuyor. Ak Ana ve göl kadınlarının Sümbül'ün evinde buluşması ve gölü korumak için örgütlenme süreci ise diyalogun örtük temel izleği. Ancak giderek zamansal ve mekansal boyutları aşan söylemler

ve olaylar, mitolojik ve simgesel açılımlarla genişleyerek oyundaki uzam ve zamanı büken ve döngüsel bir eksene oturtan başka bir katman yaratıyor. Ancak tüm bu gerçek üstü geçişlere karşın, ayaklarımızın asla yerden kesilmediği güncel politik zemin sembolik ve mitik olanın gölgesinde kalmıyor. Tam tersi mit bir strateji olarak seyirciyi şaşırtan ve yabancılaştıran kullanımıyla farkındalık düzeyimizi artırarak ve sorular sordurarak bütünsel bir bakış açısı kazandırıyor. Sonuçta, oyun mitik dünyadan ekolojik hüzne, antroposen çağı eleştirisinden kapitalizme, erkek şiddetinden kadın dayanışmasına uzanan bağlar kurarak tüm varlıkları eşitliyor ve onlara temsil ve söz hakkı veriyor. Ancak bu yapısıyla okurda biraz çaba gerektiren bir alımlama yaratıyor.

"Çiçek Kalkışması"nın yazarı Sevcan Bati ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide oyunun farklı feminist izleklerinden ekolojik boyutuna, mitolojik katmanından güncel politik ve protest düzlemlerine uzanan bir düşünce alışverişi yaptık.



Sedat Kalkavan (Ahzem) ve Ozan Bingöl (Hedil)

20

Tijen Savaşkan: *Çiçek Kalkışması* çok katmanlı, çok sesli, farklı stratejileri, karakterleri ve biçim özellikleriyle benim için çok özel bir kadın oyunu metni. Ancak, daha da ötesi, içinde doğa-kültür, insan-insan olmayan, tarih-mit ve evrensel-yerel diyebileceğimiz ikili karşıtlıkları beklenmedik bir biçimde bir araya getirirken yok eden ve yapı bozuma uğratan çok önemli bir bakış açısı barındırıyor. Bu da oyunun konusu dışında biçimsel olarak eril yapıyı çözen ve ifşa eden özel bir dil yaratıyor. Oyunla ilgili söylemek istediğin ilk cümleler hangileri? Neden böyle bir oyun yazdın?

Sevcan Bati: Öncelikle değerli yorumunuz ve bakış açınız için çok teşekkür ederim. İlk olarak türçülüğün, cinsiyetçiliğin, sınıfsal ayrımların ve toplumsal cinsiyet rollerinin olmadığı bir oyun yazmak ve böyle bir mekân ve zaman yaratmak istedim. Uzağa gitmek yerine bunu şimdi, hemen burada, İstanbul'da var etmek istedim. Çünkü şimdi ve burada

acil bir durum vardı. Ama bu acil durum aynı zamanda neredeyse bütün dünya için de kapsayıcıydı. İstanbul'un çok güzel gölleri var. Bu göllerden birinde, bir göl mahallesinde ve hatta gölün içinde yaşayan karakterler hayal ettim. Bütün bu ayrımcılıktan ve rollerden arınmış bir ortam, karakterler nasıl olur, bunun üzerine düşündüm.

T.S: Oyunun başında Sylvia Plath'ın *Boyunayım* adlı şiirinden bir dize var ki bu da belki metne giriş için önemli bir anahtar. Ayrıca oyunun ismi de bu şiirden alınmış.

*Bir çiçek çok uzun boylu değildir,
ama kalkışmanın anlamını bilir.*

Ancak sahnede kalkışmanın anlamını bilen o kadınlar/ çiçekler yok. Oyun metninde sadece erkek temsiliyetinde görünen iki karakter var. Ancak onların basit, kısa ve gündelik diyalogları içinde aslında geriden duyduğumuz çok güçlü bambaşka bir dil/ diller daha var.

Çiçeklerin/ kadınların, doğanın, mitlerin, suların sessiz ama güçlü dili. Bu dil bize erkeklerin konuşmaları içinden sesleniyor. Bu seçimle ilgili söylemek istediğin şeyler var mı? Ayrıca oyunun kurgusu ve olay örgüsü bu seçimle nasıl bütünleşiyor?

S.B. Mekân ve zamanla bağlantılı olarak anlattığım ortamda bir varoluş ortaya koyabilen “Hedil” karakterini oluşturdum. Hedil’i oluşturabilmek için de onun kendi dünyasını yani bir çeşit mitolojisini yarattım. Hedil’in de dediği gibi: “Bir düzlem var, noktalardan oluşun. İstedğim zaman oraya gidebiliyorum. Farklı bir nokta seçebiliyorum.” Hedil düzleme her gittiğinde bir döngüsünü tamamlamış oluyor ve seçtiği her noktada farklı bir tür olarak dünyaya geri dönüyor. İlk olarak yaklaşık bin yıl önce İstanbul’da gerçek bir mekân olan Yarımburgaz Mağarası’nda kadın olarak dünyaya geliyor, hatta bebek emziriyor ama böyle devam etmesi şart değil. Rakun, sinek, balık, köpek, kaplumbağa, yılan gibi türlerde yaşamaya devam ediyor. Şimdi de on beş yaşındaki bir erkek çocuk olarak sahnede karşımıza çıkıyor. Yaşamak istediği yer benim kurgusal olarak yarattığım Çiçekli Göl ve çevresi. Bu göl, Yarımburgaz Mağarası’na yakın bir yerde. Hedil tür değiştirse de zaman değişse de bu mekândan vazgeçmiyor. Çiçekli gölü ve mahalleyi çok seviyor.

Hedil’in yanına konumlandığı bir de kadın karakterler var. Ak Ana ve diğer çiçekler: Nilüfer, Sümbül, Zambak, Nergis. Bunların gerisinde bir de mahalleli var. Bu karakterler sahnede karşımıza çıkmıyor ama oldukça önemli ve etkin roldeler. Ak Ana’yı oyunuma Türk yaratılış mitolojisinden davet ettim. Kendi mitolojik varoluşuyla birlikte geldi. Ak Ana, Tanrı Ülgen’e karayı yaratma fikrini veren tanrıça. Dolayısıyla benim yorumumda diğer erkek tanrılardan daha bilge olduğunu vurgulamak istiyorum. Bunun yanında Ak

Ana’nın bir misyonu da denizlerin ve göllerin koruyucusu olması, dolayısıyla suların içindeki bütün varlıklar onun koruması altında. Ak Ana karakterini Hedil karakteriyle aynı ortama, “göl” ortamına getirdim. “Göl” benim için hem bir mekân hem de zaman olma özelliğini ve önemini taşıyor. Var oluştan bugüne ve geleceğe uzanması açısından bir çeşit zaman ve bütün karakterlerimi içine alabilen bir dünya. Yeri geldiğinde kendini savunabilen bir karakter. Ak Ana da göl ile özdeş. Hedil, Ak Ana ve diğer çiçekler gölü kanal inşaatından korumak istiyor.

Sahne Hedil karakterinin karşısına Ahzem karakterini koydum. Ahzem elli yaşında, beyaz, bir şekilde üst sınıfa sıçramak isteyen orta sınıf bir erkek. İnşaat sektöründe. Yıllarca bu sıçrama için uğraşmış, sistemin de kendisini çeşitli şekillerde kullanmasına izin vermiş. Ama üst organizmadaki bazı kişilerin onunla işi çoktan bitmiş. Bazı sebeplerden ötürü yolu eski mahallesine, bu göl kıyısına düşüyor.

Belirttiğiniz gibi sahnede sadece bu iki karakter var. Diğer karakterler de bu iki karakterin diyalogları aracılığıyla var oluyorlar. Konu olarak “kadın cinayetleri” ve “kanal inşaatını” seçmiş olsam da asıl ilhamımı kadın dayanışmasından ve kadın dayanışmasının ürettiği sloganlardan aldım. Bu sloganlardan biri “Faili tanıyoruz!” sloganı. İşte Ahzem bizim kim olduklarımızı çok iyi bildiğimiz failleri bünyesinde topluyor. İktidar odakları sembolik olarak onda temsil buluyor.

Kadının ve diğer türlerin gücünün ya da sesinin duyulması veya görünmesi için bu metin bağlamında sahnede olmalarına gerek yok diye düşündüm. Kadın zaten her yere sinmiş ve binlerce yıldır var olan; aslında su, aslında toprak. Kadın ve doğa zaten tarihsel olarak birbirine yakındır ve patriyarka kadının ve doğanın sorunlarından sorumludur. Bunun sonucu olarak benim karakterlerim; Ak Ana, Çiçekler, Hedil, Göl, Ak Ana’nın geyikleri, hatta mahalle; örgütlü hareket ediyor. Hepsini



Sanem Öge, Sevcan Bati, Yeşim Özsoy, Ferdi Çetin
(Soldan sağa)

22

sahneye getirmek yerine Ahzem'e karşı hep birlikte yaptıkları planı uygulamak üzere Hedil'i sahneye getirmem yeterli oldu. Bazı diyaloglardan sahnede görünmeyen bu karakterlerin mahallenin geleceği için de bir planları olduğunu öğreniyoruz.

Sylvia Plath'e gelince, çok sevdiğim ve dizelerinde çok başka hikâyeler okuduğum bir şair. *Boyunayım* şiirinin devamında şöyle diyor:

Bense ömrünü bir ağacın, cesaretini istiyorum bir çiçeğin.

Bu benim Hedil'im. Ona bir ağacın ömrünü ve bir çiçeğin cesaretini verdim. Oyunu yazarken her tıkanığında bu şiiri okudum ve tıkanıklıklarımı hep onun yardımıyla açtım. Cesur, cüret eden kadın karakterlerimi göl çevresinde yaşayan çiçekler olarak seçmem de oyunun adını *Çiçek Kalkışması* olarak belirlemem de bu şiirin fikriydi.

Boyunayım. Ama enine olmayı tercih ederdim.

"Çiçekli Göl" enine olarak genişleyen bir çiçek bahçesidir ve bu aslında Sylvia Plath'in hayalidir.

T.S: Oyundaki her bir ismin ve karakterin sembolik bir anlamı var ve bunlar bir yandan da oyunun içeriğine ve meselesine katkıda bulunan çok işlevsel taşıyıcılar. İsimlerle ilgili tercihlerini açıklayabilir misin?

S.B: Oyunun adı başta olmak üzere oyundaki bütün isimleri dikkatli seçtim. Ak Ana ile başlamak gerekirse "ak" yani "aka" sözcüğü "büyük kız kardeş" anlamına geliyor. Onu "kız kardeşliğin" büyük kız kardeşi olarak gördüm. Bu çok hoşuma gitti. Ak Ana'nın mitolojideki yeri, önemi, misyonunun yanında adının da bir kıymeti vardı benim için.

Hedil, güvercin anlamına gelen bir sözcük. Hedil karakteri bir şekilde döngüden dünyaya son gelişinde erkek olarak gelmek zorunda kalmasaydı güvercin olmak istiyordu. Bu yüzden annesi Zambak ona Hedil demeyi tercih ediyor. Ahzem ise yılan anlamına gelen bir sözcük. Oyunda çeşitli şekillerde karşımıza çıkan yılan karakterler var. Ahzem'e

yılan anlamına gelen bu ismi vererek kafa karıştırmak ve bu konu üzerine düşündürmek istedim.

Mahalledeki diğer çiçek isimli karakterleri bu çiçeklerin su ile olan ilişkilerine göre belirledim. Zambak Hedil'in annesi, göl kıyısında Hedil'i doğuruyor. Burada zambak çiçeğini seçme sebebim doğurganlığın simgesi olması, Hedil'in çukurda karşılaştığı kızın adı Nergis. O da yine suya yakın yaşamayı seven bir çiçek ve sudan kopacağı için endişelenen, suya geri dönmek isteyen, suda kendini seyretmek isteyen bir çiçek. Bir de Sümbül var, mahallede beyaz bir ev var orası Sümbül'ün evi, aslında bu ev bütün kadınların örgütlendiği Ak Ana'nın gerekli şeyleri yapmayı kadınlara öğrettiği ev. Sümbül de çiçek olarak ev ortamını seven, ev ortamında rahat eden bir çiçek. Nilüfer ise tam merkezde duran bir karakter. Gölde tecavüze uğruyor, öldürülüyor ve kaybediliyor. Öldükten sonra Ak Ana'nın yardımıyla düzleme gidiyor, kendine yeni bir nokta seçip geri geliyor ve katilini öldürerek öz savunma yapıyor. Nilüfer çiçeğine baktığımızda, gölde yaşayan, eşsiz güzellikte görüntüsü ve kokusu olan bir çiçek. Özündeki bir maddeden uyuşturucu yapılabilir. Mitolojide de önemli bir yeri var. Cinselliği, seksapaliteyi temsil eder. Çok kıymetli bir çiçek olduğu ve huzur veren bir kokusu olduğu için tanrılara mahsustur ve herkes koklayamaz.

T.S: Evet ama senin kadınların eril toplumun kadını özdeşleştirdiği, “kadın çiçektir” vb güzellik, zarafet ve edilgenlik kavramıyla sembolize edilen bu kalıbı da tersyüz ediyor. Çünkü onlar kalkışmayı bilen çiçekler. Ayrıca fiziksel özelliklerine dair hiçbir şey bilmiyoruz. Hatta Ak Ana bile yaşlı, güçsüz kadın imajının tersine şaman gibi acayip bir kılıfta dolaşan çok etkin bir karakter olarak tarif ediliyor. İstersen mitik öykünün hem biçim hem de bir strateji olarak oyundaki varlığını hissederken diğer yandan biraz senin kişisel deneyimlerin

ve yetiştiğin kültür ortamıyla bağlantılı olarak açalım.

S.B: Belki de kadınlar illa çiçek olacaksa böyle çiçek olacak demek istemişimdir, kim bilir? Oyunu, çerçeve öykü ya da çerçeve anlatı şeklinde kurmak ilk fikrimdi diyebilirim. Bu biçim çok hoşuma gider ve çok ilgimi çeker. Zaten “öykü içinde öykü” veya “öyküler dizisi” yazmayı düşünüyordum. Yarattığım döngüsel ortamın, Hedil'in düzleme gidip gelmesinin ve her defasında başka bir tür olarak doğmasının bana sağladığı avantaj da bu yapıyı destekliyordu. Hedil anlattığı her hikâyeye karşılık Ahzem'den bir günahını anlatmasını istedi. Bu da oyunun matematiğini kurmama yardımcı oldu. Yani bu biçim benim için biçilmiş kaftandı diyebilirim. Bu kararı verdikten sonra *Binbir Gece Masalları*, *Decameron*, *Canterbury Hikâyeleri* gibi tanınmış örnekleri tekrar araştırdım. Tabii hikâye değil oyun yazdığımın da farkındaydım. Anlatı bölümlerini kısa tutup bu öyküleri diyalog bölümleriyle bütünleştirmeye çalıştım. Neden bu yapıyı ve çerçeve hikâyeyi sevdiğimi ve böyle kolay benimsediğimi ise oyunu yazdıktan sonra bir Antakya ziyaretinde fark ettim. Bir sohbet esnasında annem bana kısa bir hikâyeye anlattı. Bu hikâyeyi daha önce duymamıştım ama hikayedeki kişileri, mekânı ve bu kişilerin başka birçok macerasını biliyordum. Çok komik bir hikâyenin bir şekilde devamıydı. Birdenbire bunun bir çerçeve anlatı yapısında olduğunu fark ettim. Farkında olmadan yıllarca bu tip hikâyeler dinlemişim. Farkına vardığından sonra anneme çocukluğundan hatırladığı hikâyeleri anlattırma çabasına girdim tabii. Ayrıca bilindir ki Antakya'da reenkarnasyon hikâyeleri de çok anlatılır. Öldükten sonra başka bir bedende tekrar dirilme, bilginin ve hafızanın reenkarnasyonu gibi. Bu konu çok uzun bir konu ama yine çocukluğumdan beri dinlediğim reenkarnasyon hikâyeleri, Hedil karakterini



ve “göl” ortamını oluşturmamı kolaylaştırmış olabilir. Benim çerçeve hikayem Ak Ana’ya yani dünyanın yaratılışına kadar gidiyor.

T.S: Ben de buraya gelecektim. Oyunda yarattığın mitle çerçevelenen anlatı içinde çok geniş bir zaman kullanımı ve doğal olarak çok farklı öyküler ve maceralar var. Bunları okur için biraz açabilir miyiz? Bunu feminist oyunlarda çok görülen kronolojik olmayan farklı zaman kullanımları, kesikli, parçalı döngüsel bir zaman ve parçalı öyküler seçimiyle de bağlayabilir miyiz? Çünkü doğrusal zaman kırıldığında çok farklı bakış açıları ve yorum düzeyleri ve tabii ki ideolojinin gizlediği, bulandırdığı gerçekler daha kolay ortaya çıkabiliyor.

S.B. Oyunda çoklu zaman kullandım. Bu çoklu zaman yapıyı kurmama ve oyunun kurgusunun içerikle uyumlu olmasına da yardımcı oldu. Bu zamanların ilki mitolojik zaman. Yani Ak Ana ile temsil edilen, her şeyin “su” olduğu dönemlerden başlayıp her şeyin tekrar “su” olacağı dönemlere kadar uzanacak döngüsel

bir zaman dilimi. Bu aynı zamanda oyundaki çerçeve hikâye. Sözselsel tekrarlarla da bu döngünün varlığının altını çizmek istedim. Doğrusal zaman yerine döngüsel zamanı tercih ettim çünkü döngü hem kadın olmanın hem de doğanın yasasıdır. Döngü daha dışıl ve üretkendir. Yeniden doğuşun, yani sıfırdan başlamanın olanaklarını içerir ve bu da geçmişten günümüze kadınların ve doğanın sıklıkla ihtiyaç duyduğu ve bazen de kendini içinde bulduğu bir durumdur. Mitolojik zamanın devamı olarak bin yıl öncesine, Hedil’in doğumuna geliyoruz. Mekân Yarımburgaz ve civarı ancak günümüzde Kanal inşaatı sonucunda yok olacak olan bir coğrafya görüyoruz. Kanal’ın silsile halinde çok fazla şeyi mahvederek bitirecek bir proje olması olası. Şimdiye kadar barajlar, orman katliamları, santraller, savaşlar sebebiyle türler zaten azaldı. Hedil de bundan dert yanıyor. Düzlemde döngüye yeniden girilebilecek noktalar azalmış, mesela rakunların tamamı avlanmış. Rakun olarak dönülemiyor. Rakun noktası kapalı. Oysa Hedil, rakun olmayı çok seviyordu.

T.S: Evet Hedil o nedenle oyunda çok farklı bir karakter, bin yıl içinde insan dahil birçok tür olarak döngüdeki varlığıyla çok şey deneyimliyor ve anlatıyor. Onu sahnede ilk olarak rakun hareketlerini hatırlamaya çalışırken tanıyoruz, özlemle... ancak sonra farklı temsillerde, zamanlarda ve öykülerde karşımıza çıkıyor. Zamanı bu denli çeşitlendirmesen bu gerçekler ve varlıklar da görünmez olacaktı sonuçta. Biraz öyküye dönebilir istersen ve öyküdeki diğer zamanlara...

S.B. İkinci zaman, on beş yıl önceki dönem. Bunu Ahzem’in yaptığı telefon konuşmaları ve oyunun sonlarına doğru Hedil’in yaptığı bir açıklamadan anlıyoruz. Bu telefon konuşmalarını, hikâyenin anlatım kronolojisini bölerek geçmiş zamana geri



dönülmesi yani flashback yöntemiyle verdim. Aynı zamanda bu konuşmaları sahneleri bölmek için de kullandım.

Ahzem, yılan olan Hedil ve insan olan Nilüfer, on beş yıl önce bir şekilde gölde bir çarpışma yaşıyorlar. Bu çarpışma Hedil'i ve Nilüfer'i tür değiştirmeye zorlarken seyirciyi de mitolojik zaman, geçmiş zaman (on beş yıl önce) ve günümüz arasında bir bağlantı kurmaya davet ediyor. Bu şekilde bugün on beş yaşında bir çocuk olan Hedil'in ve elli yaşındaki Ahzem'in göl kenarında karşılaşma sebebini sezdirmek istedim. Bu zamanların yanında Hedil ve Ahzem anlattıkları hikayelerle çeşitli geçmiş zamanlara ve yaşanmışlıklarına da gidiyorlar. Oyunda bir de gelecek zaman kullanımı var. Hedil karakteri sıklıkla o gün o göl kenarındaki işi bittiğinde yapacaklarından bahsediyor. Buna mahallenin akıbeti ve mahallelinin yakın gelecekte "kanal" karşısında alacağı tavır da ekleniyor.

T.S: Gelelim Ahzem karakterinin temsil ettikleri ve Nilüfer ya da erkek şiddetiyle yok

edilen gerçek kadınlara. Ancak oyunda bunlar oldukça örtük ve gizemli. Sanki bir bilmece gibi çözülmeyi bekliyor. Sürekli gerçeklikle gerçek üstünün/mitin arasında gidip geliyoruz. Ama her zaman bir şekilde ya sezgilerimiz ya da bilincimiz devreye giriyor. Sonuçta her şeyi birbirine bağlayabileceğimiz bütüncül bir bakış açısı oluşuyor. Bence mit bu anlamda hem önemli bir stratejik seçim hem de estetik bir unsur olarak karşımıza çıkıyor.

S.B. Aklımda iki odak vardı. Birincisi, İstanbul'un çeşitli yerlerinden görseller ve onlardan bir türlü ayıramadığım bir cümle: Buralar sular altında kalacak. Bu kadar basit olmamalıydı. İkincisi ise uzun zamandır sorduğumuz bir soru: Gülistan Doku nerede? Bunlara bir cevabım yoktu ama dedim ya en azından failleri tanıyordum. Doğa ve kadın kıyımına sebep olan ataerkil düzen ve kapitalizmdir. Mücadele edilmesi gereken bu sistemdir. Bu sistemden de genel anlamda kimlerin fayda sağladığı ortada. Failler işte bu düzenden fayda sağlayanlar. Failleri

birleştirebildiğim noktada oyun fikri ortaya çıktı ve Ahzem karakterini yarattım. Nilüfer karakterini yaratırken de aklımda Gülistan vardı. Gülistan'ı bir suyun (Munzur Baraj Gölü) içinde arıyorduk. Bu yüzden onu da gölde yaşayan nilüfer çiçeğiyle özdeşleştirdim. Bütün bu görseller ve fikirler ile kendi "göl" hikayem bir şekilde birleşti.

Nilüfer'in yaşadıkları ya da Ahzem'in minibüs macerası bölümünde anlatılanlar oldukça sert ve şiddet barındıran olaylar olmalarına rağmen bunları sahnede görmüyoruz. Şiddeti sahnede yeniden üretmemek adına bu yolu tercih ettim. Elbette başka oyunlarda bunun sahnede anlatılması veya gösterilmesi gerekebilir buna karşı çıkmıyorum. Ama bu noktada bıçak sırtında yürüdüğümüzü ve sınırı doğru çizmemiz gerektiğini düşünüyorum. Benim kurduğum dünyada metin bana sahneye getirmeden şiddeti anlatabilme olanağı verdi bunu da mitin ve gerçeküstü öğelerin kullanımı yardımıyla yaptım.

Ahzem'in Minibüs Macerası adlı bölümde Ahzem, Ahmet adlı şoför arkadaşıyla birlikte minibüsle eve gitmek isteyen bir kız öğrenciyi taciz veya tecavüzle ya da öldürmekle korkutuyor. Oyunun okuması yapıldığında bana minibüsteki kız karakterinin Özgecan'dan (Aslan) mı esinlenildiği soruldu. Minibüs anısı bana ait. Bir benzerini yaşamıştım. Özgecan'ın başına o olay gelmeden birkaç sene önce. Tabii yazarken Özgecan ile kendim arasında çok gidip geldim. Bu iki olay arasındaki benzerliğin bende yarattığı etki büyük.

T.S: Oyunda insan dışında canlılar da kendi anlatılarıyla (Hedil aracılığıyla) temsil ediliyor ve bizlere kendimize ait sandığımız ve her gün daha da zarar verdiğimiz dünya hakkında çok şey söylüyor. Bunları bazı başlıklar altında diyalogların arasına serpiştiriyorsun. Örneğin, *Hedil'in Sinek Olma Macerası*, *Hedil'in Kaplumbağa Olma Macerası* vb. Bunlardan kaplumbağanın öyküsü tamamen insanların

verdiği zararlarla ilgili, sinek ise doğanın besin zinciriyle bağlantılı ama aynı zamanda bu başlıklar oyunun kurgusunda da işlevsel. Neler söylemek istersin bu işlevle ilgili?

S.B: Bu bölümleri yazarken eğlendim. Oyun başta tesadüfler silsilesi olarak görünüyor ama aslında hiçbir şey tesadüf değil. Her şeyin sırası geliyor. Hedil'in anlatmak için seçtiği hikayelerin sebeplerini oyun açıldıkça görüyoruz. Ayrıca oyun yazarken titiz olmam gerektiğini ve hiçbir bölümün işlevsiz olmaması gerektiğini biliyordum. Bu nedenle hoşuma gittiği için anlattığım bir hikâyenin bile metnime nasıl bir katkısı ve işlevi olabilir acaba diye kafa yorup bir şeyler bulana kadar uğraştım. İşlevi olmayan bölümleri de elimden geldiğince metinden uzaklaştırdım.

T.S: Oyunda daha önce de vurguladığım gibi ikili karşıtlıkları yok ederek eril düşünme biçimine alternatif bir düşünme biçimi söz konusu. Yaşam-ölüm ikilemine getirdiğin bakış da buna dahil. Bu ikiliği, yarattığın dünyada döngü, düzlem vb. kavramlarla çözüyorsun? Diğer yandan kendi düşünsel birikimde bunun karşılığı var mı?

S.B: Doğa ve insan arasında hiyerarşinin değil de ilişkiler ağının olduğunu biliyorum. Bunu ön plana çıkararak eko-feminist diyebileceğimiz bir ortam yaratmaya çalıştım. Doğayı merkeze koyan ve aktivizmi de içeren bu felsefede derinleşmek istiyorum. Bu oyun üzerine düşünmek özellikle bu açıdan beni çok besledi. Yarattığım dünyada doğa acımasız değil ama kendini savunacak kadar bilinçli ve etkin.

T.S: Gelelim oyunun sonuna ve politik açılımına... Yani mitik/evrensel olanın yerel ve politik olanı ifşa ettiği ve sislerinin arkasından billurlaşan ve görünür olan gerçek meselelere...

S.B. Yerel ve politik anlamda ifşa olan sisteme

entegre olmuş ve sistemin onu kullanmasına izin veren Ahzem karakteri. Burada erkek cinsiyle bağlantılı olmayan hatta sistemin onları da mağdur ettiğini gösteren bir son var. Ahzem, artık hiç kimseyle iletişiminin kalmadığı ve sistemin işine yaramadığı bir noktada bir kenara atılıyor ve oyunda da eski mahallesindeki bu göl kıyısına kaba tabirle, tükürülüyor.

T.S: Feminist oyunlarda seninkine bir de eko-sosyalist bakış açısını ekleyebiliriz, her zaman bir umut olmalı. Her şeye karşın umudu nereye koyuyorsun? Kanal'a, yok edilen türlere, kadın cinayetlerine karşın... Bir de oyunun sonunda yine döngüyü tamamlayan bir intikam var. Buradaki şiddet sistematik eril iktidar şiddetinden çok farklı?

S.B: Oyunu çözümsüz ve önerisiz bitirmek istemedim. Çiçekli Göl mahallesinde bir direniş olacak. Umudu ilk olarak bu direniş yerleştiriyorum. Bunun yanında en sevdiğim sözlerden birini söylemek istiyorum: Su akar yatağını bulur. Bunu mecaz anlamda değil gerçek anlamda söylüyorum ki buna hep birlikte çok şahit olduk. Doğanın dengesiyle şaka olmaz. Olursa da Hedil'in dediği gibi: "Ak Ana çaresini bulur." Burada Ak Ana doğanın kendisi zaten. Oyunun sonunda döngüyü tamamlayan intikam, öldürülen bir kadının doğanın yardımıyla aldığı intikamı gibi dursa da bu kadarla sınırlı değil. Aynı zamanda şunu demek istiyor: Doğa bu saldırılara karşılık muhakkak bir öz savunma yapacaktır. İşte oyun sonrasında seyircinin bu düşüncelerle ve kadın dayanışmasının ürettiği bir diğer sloganla salondan ayrılmasını isterim: "Kadın kadının yurdu." "

T. S: Umarım oyun en kısa zamanda sahnelenir ya da okura ulaşır. *Çiçek Kalkışması*'nın sahnelenme şekline dair bir düşüncen, planın veya hayalin var mı?

S.B. Şu an oyunum herhangi bir yönetmen veya tiyatro tarafından çalışılmıyor. Tabii ki ilk istediğim metnimin dikkat çekmesi ve sahnelenmesi. Sahneleme şekline gelince yazarken hep ekonomik düşündüm. Gerekirse sahnede sadece iki oyuncu ve bir bank ile oynanabilecek bir oyun yazdım. Işık ile günü zamanlara bölebiliriz ve ses olarak da orman seslerini duyabiliriz. Oyuncuların kostümlerini de beyaz ya da gri, ayrıntısız kostümler olarak tahayyül ettim. Oyundaki ayrıntıların daha çok hikayeler, diyaloglar ve oyunculukla ortaya çıkacağını düşünüyorum. Tabii bütün bunlara ben değil yönetmen karar verecek. Metnimi bir yönetmene verip sonrasında neler olacağını bekleme düşüncesi de beni heyecanlandırıyor. Hayalime gelince; oyunun İstanbul'da gerçek bir göl kıyısında sahnelendiğini hayal ediyorum. Belki de bir nilüfer mevsiminde. Gerçek orman sesleri eşliğinde.

T.S: Oyunu epeyce açtık, tabii daha birçok ayrıntı, simge, gösterge vb. var ama senden son bir şey söylemeni istesem oyunla ilgili ya da senin kişiliğinle yazarlığın buluşturan meselenle ilgili ne derdin?

S.B: Oyunun ön plana çıkmasını istediğim en önemli iki meselesi var. İkisi arasında kesinlikle ayırım yapamadım. Biri Kanal yani İstanbul'da yapılacak olan Kanal Projesi biri de kadın cinayetleri. Bu ikisi arasında hiçbir fark görmüyorum.



Medea - Nuh'un Gemisinde Boğulanlar

ÖZDEN İŞILTAN

28

Nuh'un gemisini anlatan resmini açıklarken, Anna'nın kurduğu bir cümle ile şekillenmeye başlar sorular Medea'nın çağdaş versiyonunda. "Hikâye böyle de olabilirdi."

Euripides'ten Sonra Medea olarak da adlandırılan ve yazar yönetmen Simon Stone'un uyarlayıp yönettiği, International Theater Amsterdam (ITA)'nın ödüllü yapımı *'Medea'* 25. İKSV Tiyatro Festivali kapsamında 17-18 Kasım 2021 tarihlerinde Zorlu PSM Turkcell Sahnesi'nde seyirci karşısına çıktı.

1984'te Basel'de doğan, gençlik yıllarını Cambridge ve Melbourne arasında geçiren, Avustralyalı yazar, oyuncu, film ve tiyatro yönetmeni Simon Stone *Medea*'da, klasikler üzerine yaptığı diğer çalışmalarına benzer bir yol izler. Euripides tarafından M.Ö. 431'de yazılan, yoğunluğu ve yıkıcı önemi zamanla azalmayan metni uyarlama ya da yeni çevirisini yapma yerine, yeniden yazar. Stone bu yorumunda 1995 yılında Amerika'da yaşanmış gerçek bir olayı temel alır. Amerikalı

bir onkolog olan Deborah Green ile Michael Farrar çifti, (Farrar'ın isteği ile) boşanma sürecindedirler. Green'in alkol problemi vardır ve Farrar da iki kez hastanelik olur ayrılma sürecinde. Ancak hastalık nedeni teşhis edilemez. 95 Ekim'inde evlerinde çıkan yangında Green ve bir çocuğu kurtulurken diğer iki çocukları ölür. Mahkemede Green yangını kendisinin çıkardığını ve kocasına düzenli olarak zehir verdiğini kabul eder.

Euripides'in "*Medea*"sı ; protagonist Medea'nın, eşi Iason'un iktidar uğruna başka bir krallığın prensesi ile evlenme kararı üzerine ondan öç almak için çocuklarını ve prensesi öldürmesini konu edinir. Euripides'in *Medea*'sı bir nevi büyücüdür. Kadının gücü üzerine daha derin bir yoğunlaşma yaratan antik trajedi, Simon Stone'un sahnelemesinde ne ürkütücü eski trajedinin ne de modern gerçekçi tedavinin hayatta kalma için ihtiyaç duyulana sahip olmadığı yönünde bir değişim gösterir.

Stone'un *Medea*'sı Anna (Marieke Heebink), kocasını zehirlemeye teşebbüs ettiği için bir yıl kaldığı akıl hastanesinden yeni çıkmıştır.



Marieke Heebink, Aus Greidanus Jr.

Kendinden çok daha genç Clara (Eva Heijnen) ile ilişkisi olan kocası Lucas (Aus Greidanus Jr.), barışmalarının artık mümkün olmadığını inatla tekrarlasa da hâlâ onunla birlikte olmayı umut etmektedir. Kocasını kendisiyle sevişmeye ikna ederek ve okul ödevi olarak aile yaşamıyla ilgili video çeken oğullarının (Titus Theunissen & Sonny van Utteren) kamerasına yansıyan sevişme sonrası görüntüleri Clara'nın görmesini sağlayarak bu umudu gerçeğe dönüştürmeye çalışır. Ancak önce Clara'nın hamile olduğunu, ardından Lucas'ın ve onun çocukları da alarak Çin'e yerleşeceklerini öğrenmesi Anna için umuda inancın intikam hırsıyla yer değiştirmesidir. Anna tek bir çıkış yolu bulur: kocasının yeni karısını, kendi çocuklarını ve kendisini öldürmek.

Bob Cousins'in tasarladığı bütünüyle bembeyaz, sınırları neredeyse ortadan kaldırılmış sahne mekânı, Bernie van Velzen'in beyaz ışığı ile bir araya geldiğinde hiçbir şey yazılamamış ve sonrasında da yazılamayacak

beyaz bir sayfa görüntüsü yaratır. Beyazlığın sınırı beyazlıktır. Oyuncular bu beyaz sayfanın içinde iz bırakmadan hareket ederken bir yandan da seyirci ilgisinin odaklanabileceği yegâne nokta haline gelirler. Bu odaklanmada, özellikle Anna'yı merkeze alarak kullanılan kamera görüntülerinin de payı büyük. Çiftin iki çocuğunun okul ödevi olarak hazırladıkları otobiyografinin parçası olan bu görüntüler, onlar için geçmiş ve geleceğin de olamayacağının bir göstergesi gibidir. Simon Stone'un sahnelemede kullandığı teknikler- metnin son derece tanıdık olan yapısı bir kenara bırakılırsa- seyircinin oyun alanına yaklaşmasını, kendi beyazlığı üzerine düşünmesini sağlamayı destekleyici nitelikte. Başlangıçta tamamen beyaz olan sahne oyun ilerledikçe lekelenir. Önce Anna'nın döktüğü kırmızı şarapla – ki kanı çağırıştırır-, oyunun ortalarından itibaren ise sürekli yağmaya başlayan kül ile. Dökülen kül, hiç yazamamış oldukları sayfanın çoktan yok oluşluğunu vurgularken oyun sonunda

Coops VanEva Heijnen, Sonny Coops van Utteren, Titus Theunissen



30

yaşanacak ve gömülen pek çok tarih gibi küller altında kalacak geleceklerini de önseler. Stefan Gregory'nin müzik ve ses tasarımı ve kostüm tasarımcısı An D'Huys'un pastel renkli giysileri – özellikle Lucas'ın devetüyü takım elbisesi- beyaz ile çevrelenerek varlığı zamanın ve mekânın dışına itilen oyuncuların deneyimlediği boşucu uçuculuğu güçlendirir.

Oyuncuların doğal ve içten halleri Simon Stone'un sahnelemesindeki etkinin temel destekleyicisi. Marieke Heebink Anna'yı gündelik ve cana yakın bir kadın olarak çizerken, Aus Greidanus, Lucas rolünün sessiz paniği ve karmaşıklığını baştan sona öne çıkarıyor.

"Hikâye böyle de olabilirdi" diyor Simon Stone Anna'nın sözleriyle. Ancak oyunun başlığı kaldırıldığında geriye kalan nedir? Bir üçüncü sayfa haberinin zarif bir şekilde tasarlanmış gösterimi. Stone, Euripides'in klasiğinin dra-

maturjisini alıyor ve modern bir boşanmanın haritasını çıkarıyor. Bunu yaparken, klasikte varlığını gösteren eril güce modern sermaye gücünü ekliyor. Kadının eril sermaye karşısında parçalanışını, çıldırışını gösteriyor. Lucas karakteri, gerideki Christopher (Clara'nın babası)'ın desteği ile merkezde duruyor ve oyunun tüm kadınları –sosyal hizmet görevlisi de dahil- bu yörüngenin yarattığı fırtınaya bir şekilde kapılıyor. Anna'nın artık laboratuarda çalışmayacağını anladığında, çalışmak için gittiği kütüphane/ yayınevi müdürü ona bir penis hikâyesi anlatıyor. Yine gerçek bir olaydan alınmış bu hikâye. Sam Bobbitt adlı bir kadının kocasının penisini koparması; kadının bunu klozetin dışına işeyen kocasının yarattığı pisliğin bardağı taşırması olarak gördüğü, yıllarca adamın kendisine tecavüz etmiş olduğu bilgisi ile veriliyor. Anna yıllarca yaşamının



her yönüne tecavüz etmiş adamın penisinin bir uzantısı olarak çocuklarını mı öldürmeyi tercih ediyor bu durumda? Euripides'in Medea'sı Creusa'yı (Clara) ve iki çocuğunu öldürürken ne yaptığını çok iyi bilir. Bedel ödemek üzere ölmez ve Aegeus ile evlenmek için altın bir deus ex machina arabasında Atina'ya kaçar. Simon Stone'un Medea'sında ise Anna çocukları ile birlikte, gittikleri yerde Lucas'ı bekleyip tekrar mutlu bir aile olacaklarına dair umudunu belirterek, ölür. Oyunun umut içeriyormuş gibi görünen tek cümlesi de budur. Kadın, öteki yaşama geçtiğinde bile kendini ancak erkek üzerinden var edebileceği düşüncesindedir. Yani tek başına hiç umut yoktur, hiç düşünce yoktur.

Modern zaman ortamı ve diyaloglarıyla süslenmiş bir melodram (tarih boyunca süren)

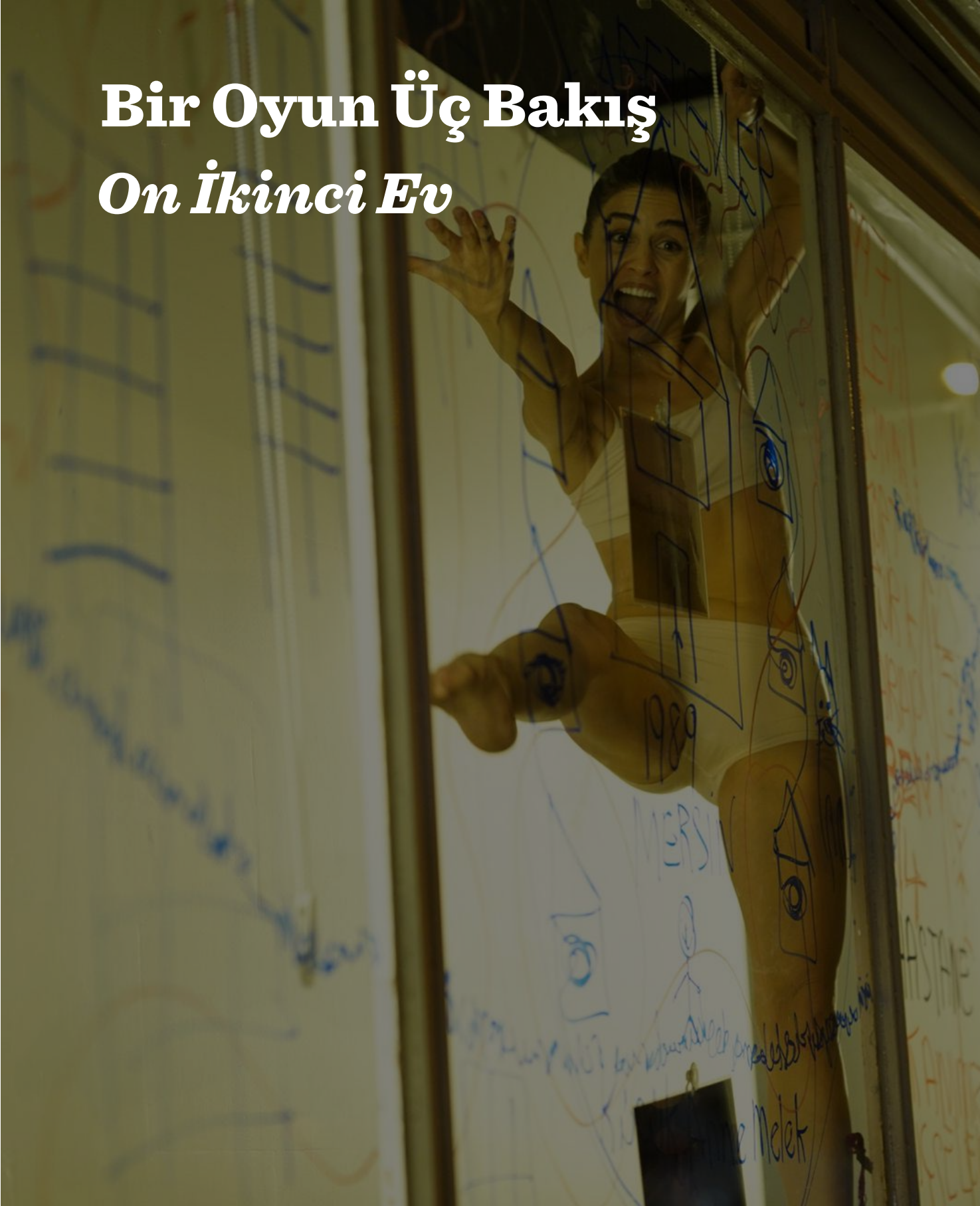
duygusu yaratıyor Simon Stone'un Medea'sı. Sahnelemenin etkileyiciliği yanında karakterlere, onların umutsuz durumlarına dâhil olunabilmesi için bir neden oluşmuyor. Euripides'in klasiğinin teatral işçilik anlamında güçlü bir yorumu izlenirken, amaca dair güçlü bir şüphe nin tadı kalıyor geriye.

Nuh'un Gemisi'nde kadınlar hep boğuluyor.



Bir Oyun Üç Bakış

On İkinci Ev



Senin Hikayen Anlatılıyor: *On İkinci Ev*

CEREN UYAN

“Sonra... Ellerim var. Gözlerim, dudaklarım, nefesim var. Şarkılarım var. Sesim var! Yeterli mi? Değil.”

Kadıköy Yeldeğirmeni’nde bulunan sanat alanı Koli Art Space, *On İkinci Ev* adlı tek kişilik performans ev sahipliği yaptı. Alışlagelmiş sahnenin ve seyir düzeninin dışında, sokak arasında kaldırıma atılan sandalyelere oturup izledik Melek’i. *On İkinci Ev*, 1984 yılında Mersin’de doğan Melek Ceylan’ın rehberli otobiyografi eğitmeni Mürüvet Esra Yıldırım ile birlikte hayat hikayesinden ürettiği bir otobiyografik anlatı. Bu anlatı türü, anlatan ile anlatılanın aynı kişi olduğu ve kişinin hayatından izlerinin yer aldığı bir teknik olarak tanımlanıyor.

Melek’in hikayesi konservatuvarı kazanıp aile evinden başka bir şehre göç etmesiyle başlıyor. Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nı bitirdikten sonra İstanbul’da kendine ait bir düzen kurmaya karar veriyor.

Melek, Mersin’den İstanbul’a kadar uzanan hikayesini altmış beş dakikalık bir süre içinde seyirciye aktarıyor. Bu kısa süre oyununda çok daha uzun hissediliyor çünkü oyuncu sesini duyurmakta zorlandığı bir camının ardında oynuyor. Süreç boyunca sahnede hareketleri ve sesi aracılığıyla çeşitli imgeler yaratıyor; yeri geldiğinde sesi bedeni oluyor, bedeni ise sesi. Elinde kalemiyle cama birtakım yazılar ve çizimler iliştiyor. Doğduğu evi, ailesini, öğrencilik yıllarını anlatırken, bir yandan da bunları cama çizerek karikatürize ediyor. Doğumundan şimdiki zamana dek yaşadığı anları, bilinçaltında yer edinenleri, otobiyografisini, astrolojide yer alan On İkinci Ev’in kapısını aralayarak bizlere aktarıyor. Astrolojideki On İkinci Ev’i tabiri caizse sırtımıza yüklediğimiz her şey olarak düşünebiliriz. Oraya her gün yeni bir şeyler yükleriz, tıpkı bilinçaltımıza yüklediklerimiz gibi. Ruhsal çatışmalarımız, rüyalarımız, hayallerimiz vb. Melek anlatısında bu saptamay, mekanı ve dekoru kullanarak bize oldukça açık bir şekilde tasvir ediyor.

33



Melek Ceylan

34

Otobiyografik performansına başladığı andan itibaren, elindeki bavulu ve bavulun içindekileri sırtlayıp gittiği her yere ve yaşadığı her ana götürüyor. O bavulun içinde hayatına dair her şey barınıyor. Aynı zamanda toplumun farklı kesimlerinden parçalar da. Taciz, ırkçılık, sömürü, toplumsal cinsiyet, aile, pandemi ve onun yarattığı ekonomik, psikolojik buhran gibi birçok mesele var yanında taşıdığı bavulunun içinde.

Melek, bize kendi hikayemizi anlatıyor. Cam bir vitrinin arkasından, sesiyle aslında bize kendi sesimizi duyurmaya çalışıyor. Vitrinde görünmeyen şeyleri görünür kılıyor; otobiyografik performansıyla mekanda bir enstalasyon yaratıyor. Performansın gerçekleştiği alanda kendini, bedenini ve sesini konumlandırması ile bir yerleştirme sanatı gerçekleştiriyor adeta. Böylelikle yerleştiği vitrinin içini hareketli, devingen kılıyor; vitrinlere yerleştirilen “cansız” bedenlere inat. Ve dolayısıyla, vitrinin “gösterişli” dünyasını da yerle bir ediyor. Vitrinde konumlanması ile “gerçek” hayatta var olan türlü zorbalığı, tacizi, fiziksel ve duygusal

sömürüyü, ırkçılığı teşhir ediyor. Tüm bunları, kendini bedeni, sesi ve cama çizdiği şeylerle ifade ediyor. En önemlisi de, vitrin camına yazıp çizdikleri, o camların pür-i pak oluşuna zıt bir durum sergiliyor. Bulduğumuz toplumun “kirli” çamaşırlarını temiz camlara yazıyor Melek. Böylece, toplumdaki kimliğiyle, dinsel ve etnik kökeniyle ayrımcılığa maruz kalan insanların da sesi oluyor. Melek, vitrinin içerisinde insanı “büyüleme” amacı taşımadan var olan gerçek hayatı, gösterişsiz hayatı anlatıyor. Bu açıdan bakıldığında, vitrinle ilgili algıyı yerle bir ediyor.

Melek, sahnede seyirciyle göz teması kurarak, konuşarak iletişim kuruyor. Bizler de seyirci olarak bulduğumuz konumdan sahnedeki durumları, olayları kendi içimizde Melek ile birlikte sorgulayabiliyoruz. Bu bağlamda Melek’in sesini duyduğumuz andan itibaren, herhangi bir büyüye kapılmıyoruz. Performans bizi kendimize ait özel alanlarımızda yaşadıklarımızı, kamusal alanda, sokağın kasusu içerisinde düşünmeye itiyor. Dolayısıyla bu anlatı, seyircinin performansa gelmeden



önceki düşüncelerine, fikirlerine dair bir yabancılaşma sağlayabiliyor. Eğlendirmekten çok bilinçli bir şekilde sorgulatan yönü ile *On İkinci Ev* seyircinin koltuğunda pasif olarak oyunu seyretmesinden ziyade, düşünsel olarak aktif kılıyor.

Oyunun sahnelendiği mekanlardan biri olan Koli Art Space, Küff Kolektif “ezberlediğimiz” tiyatro mekanlarından oldukça farklı. Mekan farklılığından ötürü, Melek ile seyirci arasında etkileşim doğal bir şekilde ilerleyebiliyor. Performansın yer aldığı sahnenin iç mekanda olması, seyircinin ise dış mekanda, sokakta konumlanarak oyunu izlemesi yabancılaşma etkisini güçlendiriyor. Kamusal alanda sahnenin ve mekanın karşılaşma biçimi, anlatının sınırlarını oldukça genişleten bir yaklaşım. Sokaktaki her canlı performansa şahit oluyor. Zaman zaman alımlayan ile sanatçı arasına başka unsurlar da giriyor çünkü performans trafiğin aktığı, kaosun hakim olduğu bir sokakta gerçekleşiyor. Arabalar, yoldan geçen insanlar, sokak hayvanları bu seyre dahil oluyor.

Sokağın nabzının attığı bir ortamda böyle bir performansın amacı elbette zirveye ulaşılıyor. Oyun sonunda Melek’in sürecin başından beri duyurmaya çalıştığı sesini duyuyoruz. Bize, pandemi koşullarında sesimizin sokakta yayılması için cesaret verici bir yol gösteriyor. Her sesin yarattığı gürültü içerisinde, sessizliğimizde boğulmamak için umut aşıyor. Var olabilmek için, içimizde kopan çığlıkları, sesimizi susturanlara karşı duyurabileceğimizi duyumsatıyor.

On İkinci Ev, kolektif bir ekip çalışmasından doğan kıymetli bir oyun.. Hareket düzeni Dilan Yoğun tarafından tasarlanan oyunda, Melek Ceylan’ın mekanda bedeniyle rahatlıkla devinmesini sağlamış. Yaşam Özlem Gülseven’in yaptığı dramaturji sayesinde metin tutarlı bir şekilde izleyiciye aktarılıyor. Salih Usta’nın yönettiği oyun, önümüzdeki sezon boyunca biz izleyicilere farklı bir seyir deneyimi yaşatan, sezonun ses getirecek işlerinden biri olarak çeşitli mekanlarda izleyicilerle buluşmaya devam edecek.

On İkinci Ev Ekibiyle Söyleşi

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN

36

“Artık kavga etmek istiyorum.” *On İkinci Ev*, yolculuğuna bu cümlelerle başladı. Bir camekânın ardında, anlatıcının sesinin dahi duyulmadığı performatif bir alanda hikayesini anlatmaya çalışan bir anlatıcı ile karşılaşıyoruz. Oyun otobiyografik öğelerden yola çıkarak üretilen metinlerdeki gömülü anlatıyı hikayeleştiren ve bu hikayeyi farklı performatif yollarla anlatmaya çalışan oyuncu/anlatıcının seyirciyle bir diyalog kurma çabası. Salih Usta’nın yönettiği, Melek Ceylan’ın oynadığı bu performansta ses, beden, yazı, çizim bir araya geliyor ve hikaye anlatmanın yalnızca anlatmak olmadığı, anlatının karşısında da bir öznenin olduğunun altı Melek’in cümleleri ile çiziliyor: “Beni duyuyor musunuz?”

Sahne, cafe, sokak gibi farklı mekânlar da izleyiciyle buluşan oyun, bağımsız sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları bir proje. Farklı disiplinlerden gelen insanların yer aldığı *On İkinci Ev* ekibiyle, TEB Oyun Dergisi’nin 43. sayısı için söyleştik.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: *On İkinci Ev*, bir caminin ardında sesini duyurmaya çalışan bir anlatıcının seyircilerle bir diyalog kurma çabası. Bu diyalogta anlatıcı/performansçı olarak sen kendi hayatından yola çıkarak otobiyografik bir hikayeyi paylaşıyorsun. Bu oyun fikir olarak nasıl doğdu ve neden bu hikayeyi anlatmak, paylaşmak istedin?

MELEK CEYLAN (Oyuncu): Öncelikle pandemi sürecindeki kapanma ve iletişimsizlik hali beni en çok etkileyen şeylerden biriydi. Tabii ki bu durum beraberinde işimi yapamıyor olmayı da getirdi. Ama o süreçte en net gördüğüm şey şuydu: Ben bu işi yapmaya devam etmek zorundayım. Hem Melek olarak kendimi ifade edebildiğim alan oyunculuk olduğu için hem de bu benim mesleğim olduğu için. En son pandemi döneminde gerçekleşen “Susuyoruz” eylemlerinde var olan problemleri görünür kılmamızın yollarını düşünmüştük. Pandemiyle birlikte iyice gün

“Bir tek ben değilim, hepimiz aynı şeyleri yaşıyoruz. Biraz eksik, biraz fazla ama aynı hikayeler. Hepimiz sesimizi duyurmaya çalışıyoruz ve türlü engellerle karşılaşılıyor. O zaman neden otobiyografik bir şey yapmıyorum?”

yüzüne çıkan tiyatroların destek görmeden, yetersiz kaynaklarla üretime devam etmeye çalışması, meslek olarak görünür olmamak gibi problemlerden bahsediyorum. Bu eylemlerden hemen sonra içimde bir kıvılcım vardı. İçinde yaşadığımız toplumda da bir sürü şey değişiyordu. Gittikçe sertleşen bir baskı ve o baskının arkasından sokaktaki hareketliliğin artması, Susma Bitsin, Me Too gibi kadın hareketlerinin gittikçe daha da aktifleşmesiyle birlikte bir süreçten geçtik hep beraber. Benim için oyunculuğun dışında da dolup taşma durumu vardı. Kendi hikayemi anlatma fikrinden önce, ben ve birçok kadının hissettiği susma hali ve konuştuğumuzda bile hangi kelimelerle konuştuğumuzu bilmiyor olma meselesi üstüne çok düşünmüştüm. *On İkinci Ev*, kendi sesini arayan bir kadın hikayesi olacaktı. Bu sesi camının arkasında her ne gerekiyorsa onu yaparak duyurmaya çalışacaktı. O dönemde yaptığım okumalarla birlikte de başka bir kapı açılmıştı benim için. Aslında bu yüzden kendi hikayemi anlatırken birçok kadının hikayesini anlattığımı fark ettim. Bir tek ben değilim, hepimiz aynı şeyleri yaşıyoruz.

Biraz eksik, biraz fazla ama aynı hikayeler. Hepimiz sesimizi duyurmaya çalışıyoruz ve türlü engellerle karşılaşılıyor. O zaman neden otobiyografik bir şey yapmıyorum? Bedensel olarak da bedenim her şeyi kaydettiğini, bir hafızası olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden de daha çok fiziksel bir kaynaktan beslenmek istiyordum. Bedenim ne kadar rahat olursa o kadar özgürleşeceğimi düşündüm hep bu yüzden. Fikir aslında tam olarak böyle doğdu. Camının arkasında, sesim gitmiyorken ben bu hikayeyi nasıl anlatabilirim? Artık gündelik hayatta konuşurken bile boğazımızda bir şeyler düğümleniyor gibi hissediyoruz. Belki de bu nedenle bağırarak ve kavga etmek istedim.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: *On İkinci Ev*, pek çok anlamda oyuncunun sınırlarını zorlayan bir anlatı. Sesin, bedenim, yazının, resmin yan yana geldiği bir tasarım izliyoruz oyunda. Aynı anda anlatıcının çocukluğundan itibaren anlattığı kronolojik bir anlatı da var. Bu tasarımın mihenk taşlarından birisi de mekanın kendisinde var olan cam aslında. Senin için oyunun biçimiyle ilgili tercihler nasıl şekillendi?

SALİH USTA (Yönetmen): *On İkinci Ev*, benim lineer bir dramaturjiyle yaptığım ilk iş. Bundan önceki bütün işler daha parçalı imajların oluşturulmasıyla bütüne varan bir montaj yöntemiyle çalıştığım işlerdi. Ama tiyatrodaki tercihim tamamen böyle bir tercih değil. Aslında işin biçimini getiren şey: “Ne anlatmak istiyorsun ve nasıl anlatmak istiyorsun?” sorusunun yarattığı sorunlara çözüm önerileri getirmek. Ben genel olarak fiziksel tiyatroyla ilgileniyorum, kaynaklarımı oradan alıyorum. Ama “fiziksel tiyatro” demek zaten var mıdır yok mudur sorusunu birlikte getiriyor tiyatronun içinde. Bu yüzden “Ben anlatmak istediğim meseleyi nasıl anlatacağım?” sorusu kendiliğinden biçimi getiriyor. Kaynaklarımı bedene



38

çevirmeye başladığım zaman; sesin bedenle ve bedenın alanla olan ilişkisi, bedenın nesnelere olan imajları, sesin alandaki varoluşu gibi meseleler ortaya çıkmaya başlıyor. Aslında bütün bu imajlar sonunda biçimi oluşturuyor. Tabii bunun yanında dekor ya da oyun alanı kendiliğinden oyunun biçimini ortaya çıkaran şeylerden birisi olabiliyor. *On İkinci Ev*'de de camın kendisi dramaturjik anlamda tam odak noktasına oturduğu anda her şeyi kendi çevresine topladı. Camdan bir bedenın görünmesi ama sesin, anlatının geçmemesi gibi faktörlerle beraber yeni bir dil oluşturmaya başlıyorsun. Bu durum da bedeni ya da sesi nasıl kullanman gerektiğine dair bir arayışı beraberinde getiriyor. Mesela ben bu arayışlarda beden ve camın birbirinden çok ayrılmaması gerektiğini, Melek camdan uzaklaştıkça anlatının ifade gücünün azaldığını fark ettim. Cam aslında burada en az oyuncu kadar var olan bir yapı. Camın tek bir

anlamı yok ama dışarıdan baktığımızda vitrin, televizyon, kapalı bir kutu, engel gibi birçok anlamı üretiyor. Bu anlamları biz yüklemeyen bunu mevcudiyetiyle yapıyor. Sonra bu anlamlar bedenın, sesin, anlatının hareketiyle birlikte yeniden şekilleniyor. Cam bu açıdan Melek'e bazen destek oluyor, ona dayanarak hareket ediyor, bazen de sesin geçmesini engelleyerek onun bağırmasına, zorlanmasına sebep oluyor.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: *On İkinci Ev*'le birlikte ilk kez Rehberli Otobiyografi yöntemi kullanılarak bir performansçının kişisel tarihinden parçalar seyirciyle buluştu. Bu kişisel tarihten seçilen parçalar teatral bir yolla camın arkasından seyirciye anlatılıyor. Rehberli Otobiyografi yönteminin hem kişilerin bireysel yolculuklarında hem de bu hikaye özelinde işleyişini anlatabilir misin? Bu çalışmada yöntemi özel kılan nedir?

M. ESRA YILDIRIM (İçerik Danışmanı):

Rehberli Otobiyografi veya kısaltırsak ROB, insanların kendi tarihlerini belirli temalarla düşünebilmelerini sağlıyor öncelikle. Aile, sosyal sınıf, beden-sağlık, cinsel kimlik, ölüm, yani hayatı bütünüyle kavramaya yarayan temalar silsilesini takip ederek kendilerine dair bir keşfe çıkıyorlar. Örneğin, beden ve cinsel kimlik temalarını işlerken kadınların bedenle ilgili anlatının nerede bittiği, cinsel kimlikle ilgili anlatının nerede başladığı konusuna ilk defa kafa yorduklarına şahit oldum. Benim için mutluluk verici bir şey bu keşif için bir alan açmak. Ancak Rehberli Otobiyografi sadece bir yazma tekniği değil elbette. Yazma, okuma ve dinleme etkinliği diye özetleyebilirim. Kişiler belirttiğim temalar dahilinde ürettikleri otobiyografik metinleri her buluşma gününde birbirlerine okuyorlar ve böylece birbirlerini dinlemiş de oluyorlar.

Melek'le tanıştığımızda bana kendisinin bir camekânın arkasında yer alacağı, yazıyı, fotoğrafları ve şarkıları kullanabileceği otobiyografik bir oyun sahnelemek istediğini söylemişti. Fikir bana çok yaratıcı geldiği için hemen birlikte çalışmayı kabul ettim. Daha sonra ekiple bir araya geldiğimizde bu camekân fikri üzerine konuştuk. Zira Melek hepimizin fikrini duymak istiyordu ama camın ardında olma seçeneğini bize sunarken aslında bunun onun en çok arzuladığı yöntem olduğunun farkındaydım. Yani anlatacağı yer onun için belliydi. Fakat anlatmaya nereden başlamalıydı ve ne anlatmalıydı emin değildi. Beraber iki ay boyunca çalıştık. Baş başa çalıştığımızdan onun tek dinleyicisi bendim ve bir amaçla yola çıktığımız için tabii ki diğer Rehberli Otobiyografi çalışmalarından farklı bir yol izledim.

Ben anlatılan hiçbir hikâyeyi toplumsal bağlamından kopuk bir biçimde değerlendiremem. Başımıza gelen şeyler hikâye değildir, onları anlatmaya başladığımız

andan itibaren hikâyeleşirler ve bizim hikâye etme biçimimiz de bize dair bir şeyler söyler. Şu sözü çok severim: “İnsanlar kendilerini tanıyana dek kendilerinden bahsetmelidir.” Ancak bizim neyi, nasıl hatırlamamız gerektiği bize kültür tarafından öğretilir. Bu bilgiyi farkında olmadan kendi sistemimize dahil ederiz. O yüzden kendi kendimize kurduğumuz ama anlatamadığımız hikâyelerimiz vardır. Ancak o olayın öyle yaşanması, o hikâyenin öyle kurgulanışı toplumsal bağlamdan bağımsız değildir. Bunun aksini iddia etmek insanın her türlü toplumsal çerçeveyi aşan bir doğası var mıdır yok mudur gibi bir tartışmaya götürür bizleri. Oralara hiç girmeden şunu söyleyebilirim, her ROB çalışmasında yaptığım gibi Melek'i dinlerken de onun hikâyesini Türkiye'nin bağlamına oturtmaya gayret gösterdim. Ancak bu çalışmayı bir oyun çıkarma niyetiyle yaptığımız için onun aktardıklarını çeşitli kavramlarla açıklamaya ve anlamlandırmaya çalıştım. Bu akıl yürütmelerimi de ekiple notlar hâlinde paylaştım. Oyunu seyreden bir arkadaşım benim kendi hikâyesini anlatan bir kadının performansına içerik danışmanı olmamdan yola çıkarak “Ee sen ne yaptın burada?” diye sormuştu. Ona “Kendi hikâyeni bir kalabalığın önünde derli toplu biçimde bir solukta anlatabilir misin?” Veya “Kendi hikâyende bir kalabalığa anlatılacak öğelerin neler olduğunu biliyor musun?” gibi sorular yöneltmektense adım adım ne yaptığımı anlatmayı tercih ettim. Özetlemem gerekirse, yaptığım şey, insanların neyi nasıl anlatacaklarını kültürün onlara öğrettiği biçimin dışına çıkarak yapmalarını sağlamak.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: Esra ile gerçekleştirilen Rehberli Otobiyografi çalışmasından sonra içerik olarak da elimizde bazı malzemeler vardı. Bununla birlikte mekânın olanakları da bazı öneriler getiriyordu. Melek'in hikayesinin taşıyıcısı



olanaklarını araştırmaya, bunun üzerine gitmeye başladık. Birçok malzemeyi deneyip sonrasında vazgeçtik. Oyun alanının neresi olacağına dair mekân kendi koşullarını koydu. Biz de bu koşullarla sanatsal estetikten vazgeçmeden en basit anlatım yollarını araştırdık. En önemli nokta buydu. Aynı zamanda gerekli olan noktalardan birisi her şeyin bir bavula sığdırılıp başka mekânlara taşınma potansiyelini korumaktı. Oyun alanının ve oyuncunun malzemesinin birleşip prova sürecinde bir bilinmezlik yaratmasını tercih ediyorum ben. Söylemek istediğimiz söze ulaştıracak bir akış yaratmaktan ziyade anlatılanın neler getireceğini denemek.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: Aslında bir yola çıkış noktası göstermek ama yolun tamamını vermemekten bahsediyorsun.

SALİH USTA: Evet ve o bilinmezlik içinde oyunu oluşturmak. Bu tarz çalışmalarda aslında “yaratıcı oyuncu”dan bahsediyoruz. Oyuncuya yönetmenin, dramaturgun, hareket tasarımcısının bir şeyler vermesi ve oyuncunun doğaçlamalar yapması. Burada bir oyunculuk skorundan bahsedemeyiz. Oyuncu o an var olarak ve sürekli denemeye çalışarak aslında hiçbirimizin kafasında olmayan imajları yaratabilir. Melek’le tam olarak böyle çalıştık ve bu yüzden çok keyifliydi.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: *On İkinci Ev’de* oyuncunun hem otobiyografik bir hikaye anlatarak kişisel tarihinin sınırlarını hem de bedeninin sınırlarını zorlayan bir performans görüyoruz. Sen henüz oyun bir fikir aşamasındayken dahil oldun ve Melek’in anlatısı üzerinden bedeninde ve mekânda araştırmalar yaptınız. Bu süreçten biraz bahsedebilir misin? Nasıl yol alındı?

SELİN ALDOĞAN (Kondüsyon): *On İkinci Ev* henüz bir fikir halindeyken zaten bir süre

olarak kullandığı nesnelere, çizimler aslında başlangıçta çıkış noktası olan parçalardı. Bu malzemelerle prova sürecinde nasıl bir çalışma gerçekleştirdin?

SALİH USTA: Bizim için bütün malzemeler iç içeydi en başta. Ne söylemek istediğimizi ve nereden yola çıkacağımızı düşünmeye başlayınca bazı araştırmalar yapmaya başladık. Mekânda yapılan bu denemeleri yaptık. Bu denemelerle beraber bize ilham olacak meselenin nerede olduğunu çözümleyene kadar bu araştırmalar devam etti. Bunun anlatmaya çalışmak ile ilgili bir hikaye olduğunu anladığımda, camın arkasından sesi gelmeyen bir oyuncunun problemi, oyunun ana hattını kendi kendine vermeye başladı. Sonra alandaki her malzemenin gerçekleştirilebilirliği üzerine düşündük. Camda daha çok hareket edebilmesini, belki yürümesini düşünmüştük. Ama teknik olarak çözülemeyen şeyler de vardı. Sonra da en basit malzemeye anlatım



önce benim yogada uzmanlaşma eğitimi bitirme dersim için Melek'le yoga pratikleri yapmaya başlamıştık. Melek beden farkındalığı olan ve bedeniyle çalışan bir oyuncu olduğu için kısa sürede pratiklerimize aşına olmaya başlamıştı zaten. Eğitimini aldığım Om Yoga Vinyasa Stili; birbiri ardına özel bir biçimde yerleştirilmiş hareketin nefesle uyumlanarak akışkan bir şekilde ilerlediği ve meditatif elementleri de içinde barındıran bir uygulama. Pratiklerimizde Melek'le nefes ve beden ilişkisi üzerine; nefes, beden ve zihin ilişkisi üzerine araştırmalar yaptık. Melek'in fikrini hayata geçirme aşamasına geldiğimizde, ana mekânımız olan Moda Sahnesi'nin Stüdyo Sahne kısmında çalışmaya başladık. Öncelikle mekânda Melek'in beden farkındalığı üzerine, sonrasında bedeninin mekânla ilişkisi ve köklenme üzerine araştırmalar yaptık. Yaptığımız çalışmalarda elementlerin, çakra sisteminin Melek'in hikayesi ile ilişkisi üzerinden paylaşımlarda bulunduk. Konularımız; iletişim, kendi sesini bulma,

yaratıcılık, dinleme, yankılama, konuşma ve duyulma, öz ifade ve sembolik düşünme gibi konulardı, araştırmalarımız daha çok bu konular üzerinden şekillendi. Şarkılar açıp beraber dans da ettik. Sevgili ekip üyelerimizin de aramıza katılmasıyla, bolca birbirimizden beslendiğimiz, ilham aldığımız, paylaştığımız, türlü araştırmalar yaptığımız ve eğlendiğimiz bir süreç oldu.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: Oyunun bedensellik ve hareketi Melek'in anlatma çabası üzerinden kurguladığı bir tasarımı var. Sen bir dansçı/performansçı olarak değerlendirdiğinde oyunda "hareketin" yeri ile ilgili ne düşünüyorsun? Bir anlatım aracı olarak beden sence nasıl bir noktada duruyor?

DİLAN YOĞUN (Hareket Tasarımcısı):

Bana kalırsa sözle birlikte daimi olan beden, sözsüzleşen her anda zamanın içinde akmaya devam eder. Tıpkı bir biçimde değişkenlik potansiyeli taşıyan nefesimizin ilk öncelikli ve daimi bizimle olması gibi. Böylesi bir yerden söz ürettiğimde hareket kendi notasyonunu üretmeye başlıyor. Oyunda aslında bedenin tüm yaşam boyunca kayıt tuttuğu ne varsa gizli bir şekilde görülmeye meylettiğini görüyoruz. Hareket bağlamındaki göstergelerin Melek'in anlatma çabasıyla birlikte bir biçimde çabasızlıkla gelen anlatıya alan tuttuğunu düşünüyorum. Böylelikle bedenini/performansını oluşturanın şey organik bir yerden akışkanlaşıyor. Bu oyunda keyifle vakit geçirdiğim yer bu boşluk alanları oldu. Melek'e didaktik bir yerden bir hareket izleği oluşturmak da bir seçimdi ama Melek'in provalardaki tüm itkisi harekette ve hareket düzeninin izleğinde daha köksap/yatay bir yerden performe etmektir.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: *On İkinci Ev* farklı disiplinlerden insanların bir araya geldiği ve kendi alanlarına dair bakış açılarını

yansıtabildikleri bir iş. Sen şu süreçte sosyoloji, çağdaş kuramsal tartışmalar, felsefe gibi alanlarda çeviriler yapıyor, aynı zamanda toplumsal cinsiyet odaklı yazılar da üretiyorsun. İlk kez tiyatrunun üretim alanına dahil olduğunu düşünerek, *On İkinci Ev* senin için nasıl bir süreçti?

ZEYNEP NUR AYANOĞLU (İletişim

Danışmanı): Melek'le Moda Sahnesi'nin genel sanat yönetmeni Kemal Aydoğan sayesinde tanıştım. Koç Üniversitesi Yayınlarından basılan, otobiyografik makalelerin de bulunduğu Sefarad Güzergâhları kitabını çeviriyordum. Aynı zamanlarda, tesadüfen, M. Esra Yıldırım'ın Türkiye'ye getirdiği "rehberli otobiyografi" (ROB) yöntemiyle kendi yaşam hikâyemi yazmak üzerine de yoğunlaşmıştım. Benim için hem mesleki hem de şahsi anlamda tarih anlatılarına yeni bir açıdan yaklaşma, aile yadigarları ve hatıra nesnelere odaklanma dönemi idi. Kemal Aydoğan'dan Melek Ceylan'ın otobiyografik bir oyun hazırladığını öğrenince Moda'da toplandık, tanıştık. Bütünüyle politik ve bağlamsallaştırılmış bir noktadan, Esra'nın tekniğiyle otobiyografi yazmanın insanı mikro-makro karma bir söylem inşa etmeye teşvik ettiğinin farkındaydım. Kişisel tarihimden bir çizgi roman, bir tiyatro oyunu, bir müzikal, belki de bir tablo çıkabilirdi. Haliyle Melek gibi sesiyle ve bedeniyle sahnede yüksek varlık gösterebilen bir tiyatro sanatçısının tam da aradığı teknik buydu bence. Yazma işi tamamlanıp yönetmen Salih Usta'nın mekân tiyatrosu kapsamında eşlik ettiği keşif süreci başladığında, bana göre büyümlü bir süreç yaşandı. Benim aklım akademik ve analitik çalışıyor; seziye, keşfe, mekândan ve andan güç alan yaratıma ne kadar uzak olduğumu fark ettim. Yavaş ve istikrarlı. Hep orada, hep devam eden, durmayan Melek'i izlemek benim için yeniydi. Davet edildiğim birkaç provaya katılamadım ama katılabildiğim ilk provada



sıra dışı bir işe tanıklık ettiğimi hissettim. Dişil enerjisini yaşatan, yöntem olarak da kökünü oradan alan, buna hem kafa yoran hem bedenini büken hem sesiyle şakıyan Melek'i "sahnede" görmek bambaşkaıydı. Prömiyerimizden bugüne heyecanım taze.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: Oyundaki bedensel tasarıma baktığımızda iki boyutlu bir bakış görüyoruz. Bu da Melek'in bir resmin ya da ekranın içindeymiş gibi bir izlenim oluşturuyor. Bu yaklaşım senin tercihin miydi? Nasıl şekillendi bu süreç?

SALİH USTA: Bu tamamen camın getirdiği bir şey aslında. Melek orada hareket etmeye başladığında camdan ayrıldığı zaman estetik gücünü kaybettiğini fark ettim. Aslında bir kağıda çizi çizer gibi bedeninin hatlarının görünür olması benim için anlatımı güçlendiren ve estetiği oluşturan bir şey haline

geldi. Hatta araştırma ödevi olarak ona Mısır hiyeroglifleri, Eski Yunan resimlerini verdim ve oradaki iki boyutlu duruşları araştırmasını istedim. Bir noktadan sonra zemine beden baskısının yapılması gibi çizgisel bir hat oluşmasını istedim.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: Aslında resimlere yaptığın bu göndermeyle birlikte sanatın içindeki “bakma” meselesi ile de ilişkilieniyoruz. Melek bir camın ardında “bakılan” özneyken aynı zamanda “bakan” kişiye dönüşmeye başlıyor. Edilgen olan, bakışa maruz kalan kadından, onu izleyen gözleri gören ve üstelik sesini onlara duyurmak isteyen, “artık kavga etmek isteyen” bir noktaya geçerek bir bakıma ilişkiyi tersine çevirmiş oluyor. Melek senin için “Artık kavga etmek istiyorum” cümlesi nasıl bir kaynaktan besleniyor?

MELEK CEYLAN: Evet aslında bu benim hissettiğim şeyle de örtüşüyor. O ilişki tersine çevrilince ben de “Dinleyin beni!” diyebildim aslında. Bu süreçte içimdeki o kıvılcımın ya da siyatikli bir bedene sustukça vuran ağrının beni getirdiği yeri gördüm. Hayatımda hiç beslenmediğim öfke gibi bir duygunun kaynaklarının farkına vardım. Bana öfkeli olmak kötü bir şeymiş gibi geliyordu ama öyle bir şey olmadığını gördüm. O öfkenin de nelere dönüşebileceğini anladık aslında bu süreçte. Çünkü kadın kimliğimde, Alevi kimliğimde yani aslında edindiğimiz tüm kimliklerde bana öğretilen şeyin susmak olduğunu ve bunu değiştirmek istediğimi biliyordum. Bu yüzden sokakta oynadığımda kendimi çok farklı hissediyorum. Şöyle diyebilirim; benim kendimi ifade edebildiğim bir alanım ve mesleğim var. Sokakta oynamak çok kıymetli çünkü bu alanı kimseye vermeyeceğimi aksine genişletip taşıyacağımı biliyorum.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: *On İkinci Ev*'in bir cam ve seyircinin konumlanabileceği bir alan olan her yerde oynayabiliyor olması onu sahneden sokağa taşıyabilme potansiyelimizi de açıyor. Sen oyunda İletişim Danışmanı olarak yer aldın. Bu açıdan oyunun mekân değiştikçe değişen bir bağlamı olduğunu düşünüyor musun?

ZEYNEP NUR AYANOĞLU: Provalarda getirdiğim birkaç yorum dışında *On İkinci Ev*'in üretim sürecinde aktif rol üstlenmedim fakat iletişim danışmanı olarak mekân seçimi, söyleşilerin ayarlanması, sosyal medya hesaplarının yönetilmesi gibi konularda Melek Ceylan ve Salih Usta ile beraber çalışıyoruz. Oyunun mekânla ilişkisi, yukarıda da açıkladığım gibi, sezisellik, keşif ve yaratıcılığı mekâna ve âna mühürlemesi bakımından beni son derece heyecanlandırıyor. Örneğin Elçin Acun ve Yasemin Kalaycı'nın kurduğu, Yeldeğirmeni'ndeki KOLİ Art Space'i keşfe gittiğimizde benim aklımda oluşana kıyasla, bambaşka bir oyun düzeni oluşturdu Salih. Oturma düzenini sokağa kurduk, Melek ise performansını içeriden dışarıya, sokağa doğru sergiledi. Biçimde başlayan alaşağı ediş, bu şaşırtmaca, gerek Melek'in şahsında gerekse oyunun sınırları içinde sahiciliğini seyirciye doğrudan geçiriyor. Sokağın ne kadar işlek ve sesli olduğunu, salonlarda oynanan ve kapalı bir kitleye hitap eden oyunların aslında insanları içine almaya ne kadar müsait olduğunu da gördüm. Doğru olduğunu düşündüğüme, klasiğe, bilinene, denenmiş ve doğrulanmış olana kaçan aklımı Salih ve Melek her seferinde ötekine, başkaya, belki yine denenmiş ve doğrulanmış ama hegemonik veya ana akım haline gelmemiş olana yöneltti. *On İkinci Ev*'de yazı yönteminden keşif sürecine ve mekân kurgusuna kadar her adımın müthiş bir ahenk içinde olduğunu görüyorum.



Seyirci İzlenimleri

Güray Dinçol

44

Seyir ve anlatı deneyimlerini yeniden tanımlayan, araştıran ve bunu deneysel tuzaklara düşmeden seyircisine gönülden açan bir iş izledim. Tiyatro sanatının tüm canlılığı, yaratıcılığı, tutkusu, anlatma, aktarma, anlamlandırma ve hayal etme arzusunun tanık olmanın şiirselliğini tekrar hatırlattı *On İkinci Ev* oyunu. Böyle oyunlarda tiyatro sinemaya baş kaldırıyor gibi geliyor bana. Gücünü kendi olanaklarından, yaratıcı aklından ve bedenden alıyor. Bu denli anın içinde kalıp seyircisiyle hem çok hakiki hem çok sanatlı ve çok kişisel bir bağ kurmayı beceren bir oyun az gördük. Oyuncu Melek Ceylan'ın bir camın arkasından kendi hayat hikayesinin sesini duyurma çabası hem komik hem duygusal bir yolculuğa çıkardı beni. Yer yer bir erkek ve bir tiyatro insanı olarak da utandırdı ki teatral bir deneyimde oldukça güçlü bir duygu utançla karşılaşmak. O camın bir parçası bendim sanki. Melek, canhıraş biçimde anlatıyordu hikayesini bana. Ne kadar anlıyordum, ne kadar duyuyordum? Camın sesi kesen, tanıklığımızı neredeyse vitrinin arkasına indirgeyen engeliyle, mahrem olana tanık eden, öz yaşam öykünü gösteren saydamlığı arasında sıkıştım zaman zaman. Verimli bir sıkışıklık bu bahsettiğim. Tiyatro sanatının mesafeli bir yerden duygusal ve düşünsel deneyimi oyuncuya değil seyirciye teslim eden yanını seviyorum. Ama Melek'in mevcudiyeti öyle güçlü, reji öyle akıllıca, hikaye öyle doğru örülmüş ki daha önce izlediğim hiçbir tek kişilik oyuna benzemeyen bir yoğunlukla kapıldım oyuna. Tüm kimliklerimi, sorularımı, duygu ve düşüncelerimi bırakıp performatif anlatının sularına bıraktım kendimi. Artık gözümü ayırmadan oyuncunun marifetine, anlatım biçiminin yaratıcılığına, öz yaşam öyküsünün cama çizilen tezahürüne baktım. Sokağın, mekanın,

sessizliğe ve karanlığa hapsedilmemiş seyircinin sesleri, kediler, çay kaşıkları, araba sesleri, etraftan geçen insanlar da cama çizilen yaşam hikayesi gibi karmaşık ve kendi kadardı. Oyuncuya sadece bir sahneye bakar gibi değil hayata bakar gibi bakmak ve anlatılanın oyuncunun kendi hayatı olması çok çarpıcıydı. Oyunu oluşturan öğelere bakacak olursak: güçlü bir oyuncu tanıdım öncelikle. Beden hakimiyeti her bir ses, söz, çizgiye apayrı bir güç kattı. Melek sesini ve bedenini çaldı kalın bir camın arkasından. Cama çizdiği tüm şekiller, yazdıkları, astıkları, sildikleri adeta bir kadının kişisel tarihinin karmakarışık haritasıydı, anlarıydı. Zihnin mevcudiyeti bedeninin mevcudiyetiyle bir olmuş ses, hareket ve çizgiyle dile gelmişti. Üstelik bu kadar kişisel ve minör bir öykü ancak bu kadar performatif, yaratıcı ve duygusal/didaktik/politik tuzaklara düşmeden anlatılırdı. Dramaturjiye kocaman bir şapka. Otobiyografik anlatının duygusal tuzaklarından ustaca yırtmışlar. Hareket düzenine kocaman bir alkış adeta oyunun bu denli güçlü enstrümanı olan beden çizgi ve söz gibi zarifçe haykırıyordu camın ardından. Salih Usta, harika bir yönetmenlikle oyuncuyu ne kadar iyi anladığını ve yıllardır hayranlıkla izlediğim yolunun yeni bir fazına geçtiğini düşündürdü bana. Tasarımsal her bir parça bu basit ve derin anlatıya hizmet edecek incelikte düşünülmüştü. Son kertede yaratıcı, estetik, cesur bu tek kişilik anlatı, bana tek kişilik oyunların sıkışma riskinin olduğu karakter anlatısını taptaze ve dokunaklı bir dille hafifletti. Dinlediğimiz her şey gerçek, izlediğimiz her şey ne kadar yaratıcı bir kurmaca... Ne mutlu bu yeteneklerle aynı havayı soluyan bizlere.

Selen Nur Çalışkan

On İkinci Ev, bugüne kadar izlediğim en sıra dışı hikâye anlatısı ve beni dönüştürdüğünü hissettiğim en gerçekçi tiyatro oyunudur. Her şey, elinde bavul tutan bir kadının biz izleyicileri selamlamasıyla başladı. Selamlama anında



göz göze geldiğim oyuncu Melek Ceylan bize bir meramını anlatacaktı, onu biliyordum. Fakat bunu kalın camın ardındaki o sıkışık mekanda nasıl yapacaktı? Başlangıçta cam yüzünden oyuncunun sesini duymakta zorlandım. Şaşırtıcı bir mekan seçimiydi. Fakat zamanla cam bir engel olmaktan çıktı benim için ve oyuncu bavulundan çıkan eşyalarıyla, kalemiyle, bakışlarıyla, cesaretiyle ve tüm bedenini kullanarak sergilediği eşsiz performansıyla bir hikâye anlattı bize. İşte bu hikâye bana dokundu ve beni değiştirecek olan cümleyi yazdı yüreğime. Oyunun içinde yüzümü gülümseten anlar çok olmasına rağmen bazı anlarda zorlandım. Zorlayıcı gelmesinin nedeni üstünü örtmeye çalıştığım, sansür uyguladığım kendi hikâyemle de yüzleşiyor olmamdı. *On İkinci Ev*'in tanıtım yazısında "Sesini arayan herkes için..." yazmışlardı. Oyunu izleyene kadar sesimi aradığımı farkında bile değildim. Oyuncunun camın ardından anlattığı hikâye benim ve aynı zamanda birçok arkadaşımın da hikâyesiydi. Sesimi yutmak zorunda kaldığım çocukluğum, aile baskısının üstümde yarattığı

ağırlık, çalışma hayatım boyunca maruz kaldığım mobbingler, betondan bir şehirde sıkışıp kaldığım o küçük apartman daireleri ve en yakınımdayken tacizleri... Bu oyunu izledikten sonra konuşabilmeye başladım. Bana ağır gelen her şeyi konuşabilecek cesareti buldum kendimde. Henüz sesimi buldum diyemem ama onu aradığımı fark ettim. Oyunun yüreğime kazdığı cümle ise şu oldu: Artık susmuyorum! Bu cesareti bana veren Melek Ceylan'a ve tüm ekibe teşekkür ederim. İyi ki varsınız.



Ankara'dan Bir Oyun; *Yüzleşme*

EMİNE HAMALI

46

Pandemi sebebiyle uzunca bir aradan sonra tiyatroya gittim. Bu uzun ve sıkıcı ayrılıktan sonra tiyatroya gitmenin yanı sıra, ilk izlediğim oyunun sevgili Zehra İpşiroğlu'nun oyunu olması benim için ayrıca heyecan vericiydi. Tabii oyunun genç tiyatrocuların pandemi sürecinde sıfırdan var ederek açtıkları ve üstün çabayla ayakta tutmaya gayret ettikleri "Aralık Sahne"de oluşu da çok kıymetliydi benim için.

Oyunun adı *Yüzleşme*. Oyunun derdinin toplumsal cinsiyet ve patriyarka olduğunu biliyordum gitmeden ama neyle yüzleşecektim acaba? Kendim(iz)le mi? Gerçeklerle mi? Bilinçaltım(iz)daki açığa çıkmasını istemediğim(iz) gerçeklerle mi?

İçselleştirdiğimiz Ataerkil Belleğimizi Silip Kendimizi Yeniden Var Etmemiz Mümkün mü?

Salona geçtiğimde sahnede daire biçiminde konulmuş üç adet sandalye vardı ve sandalyelerin arasında, elleri ve ayakları iplerle sandalyelere bağlanmış bir kadın

oturuyordu. Hareketsizdi. Işıklar kapandı ve gerilim yaratan bir müzik eşliğinde kadın esrik hareketlerle dans etmeye başladı. Hareketleri öyle kontrolsüzdü ki sanki kendisi yapmıyor da kukla gibi hareket ettiriliyordu. Adeta fabrikadan çıkmış standart kalıp bir ürün gibi. Ama o da ne? Birden kendine geldi kadın. Oradan çıkmak istedi, bir adım attı ama sandalyeye bağlı olduğu için sandalye devrilecekti neredeyse. Hemen yakaladı kadın sandalyeyi, düzenin bozulmasına izin vermedi. Ya da bunu istemedi. Sonra bir ses duydu, merak etti bakmak istedi ama ne mümkün. Yine sandalyeler ve yine kadın düzeni bozmadı. Merakını ve kendini yeniden sildi ve bedenini kendini tutan iplere teslim etti.

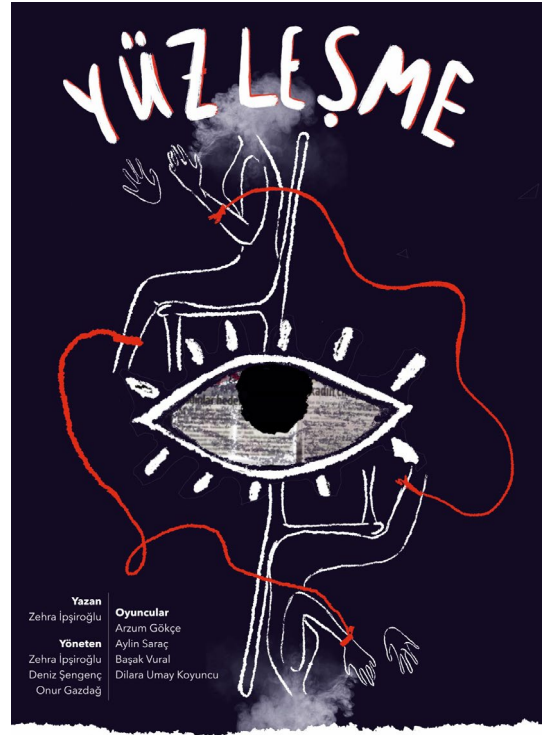
Sandalyeler ataerkil düzeni, ipler ise toplumsal cinsiyet rollerini, toplumsal baskıyı simgeliyordu. Bu ön oyundan öyle etkilendim ki... Kadınların sıkıştığı bu sistemi, yaşadığımız kısır döngüyü ve düzeni kadınların da sürdürdüğü, kullanılan metaforlarla öyle net anlatılmış ki...

Acaba oyundaki kadınlar Özlem, Serra ve Sibel bu kısıkaçtan kurtulmayı başarabilecekler miydi?

Ön oyundan sonra sahneye önce Özlem geliyor. Özlem üniversitede okuyan genç bir kadın. Hayat dolu ve neşeli. Fakat baba baskısından ve daha önce yaşadığı kötü deneyimden korktuğu için erkek arkadaşı olmuyor bir süre. Fakat arkadaşları dalga geçmesin diye hayali erkek arkadaşlar uyduruyor. Sosyal medyada internetten bulduğu sahte bir fotoğrafı erkek arkadaşı diye paylaşıyor, babasının da bu paylaşımı görebileceğini düşünmeden. Tabii korkulu rüya başlıyor. Baba önce telefonla arıyor, Özlem fotoğrafın sahte olduğunu, arkadaşları arasında bir şaka olduğunu anlatmaya çalışsa da sakinleşmiyor. Ve birden kapıda bitiveriyor erkin ona verdiği yetkiyle.

Oyunda bu baba baskısına, koca, erkek arkadaş ve toplumsal baskıya ses kayıtları aracılığıyla şahit oluyoruz. “Elalem” konuşuyor belli aralıklarla. Bu bazen baba, bazen eş, bazen erkek arkadaş, bazen bir kadın iş arkadaşı, bazen de mahalleden bir komşu... Fakat ezberledikleri ve tekrar ettikleri dil aynı. Erkin dili. Hep kadını ezen, suçlayan, yok sayan bu küflü dil. Çok tanıdık olduğumuz “o saatte orada o kıyafetle ne işi varmış?” minvalinde sorular ve cümleler. Ve bu bakışa sahip olan sadece erkekler de değil. Kadınlar da bu dili ve kendilerine biçilmiş rolü içselleştirmiş ve önce kadını suçluyor.

Özlem’in gerçek bir erkek arkadaşının olmasıyla bunu ilk kez net olarak görüyoruz. Arkadaşları, hayali erkek arkadaşlarının da gerçek olduğunu düşündüğü için bu kez de Özlem’i sürekli ilişki eskitmekle suçluyor. Yani ilişkisi olsa da suçlanıyor olmasa da. Ses kayıtlarında erkek arkadaşlarının düşüncelerini de duyuyoruz. Aslında Özlem özgür değil çoğu kadın gibi. Özgür olmadığı için de kendisi olamıyor, kendini bulamıyor



ve kendi değerini bilemiyor. Annesi ne kadar özgür bıraksa, ona güven aşılama çalışsa da babanın baskısına engel olamıyor. Çünkü bilgisi, eğitimi kendi yaşadığı şiddete körleşmesini engelleyememiş. Bu da toplumsal cinsiyet rollerinin, toplumsal baskının kadınlar üzerinde ne denli etkili olduğunu ve onları bu çıkmazda bir örümcek ağına takılmış gibi nasıl hareketsiz bıraktığını gözler önüne seriyor.

Özlem’in hikayesi biterken Serra geliyor, sandalyesine oturuyor ve sessizce sırasını bekliyor. Kurbanlık koyun gibi. Öylesine kötü bir dönemden geçiyoruz ki, küflenmiş ataerkil hafızamızla birlikte, her gün artan kadın cinayetlerine sadece bakıyoruz. Korkuyoruz. Adalet olan güvenimiz kalmadığı için birine yardım etmeye bile korkuyoruz. Ne kadar okumuş olursak olalım, ataerkil kodlanmayı ne kadar içselleştirdiysek o kadar kısıkaçın içinde kalıyoruz. *Yüzleşme* oyunu Serra karakteri



48

üzerinden biraz da bunu anlatmak istiyor bize.

Serra üniversitede hoca ve toplumsal cinsiyet konusunda çalışmalar, araştırmalar yapıyor ve dersler veriyor. Fakat buna rağmen kocasından psikolojik şiddet gördüğünü başlangıçta anlamıyor bile. Fiziksel şiddet başladığındaysa suçu kendinde arıyor ve her seferinde kocasını affediyor. Şiddete başvuran koca ise iş yerinde sevilen saygın bir hekim. Serra her şiddet gördüğünde bitti artık diyor ama kocası Mert'in çiçeklerle, ağlayarak af dilemelerinde gardını indiriyor. Ve fiziksel şiddetin boyutu her seferinde daha da artıyor. Devreye ses kayıtları giriyor, yine "elalem" konuşmaya başlıyor. Dedikodular yayılmış Serra'nın şiddet gördüğüne dair. Ama Mert öyle saygın bir hekim ki kimse ihtimal vermiyor böyle bir şeye. Serra da hem kocasının hem de kendisinin "saygınlığını" kariyerini düşünüp şiddeti kabulleniyor.

Toplumsal baskıya ve psikolojik şiddete kurban edilmek istenilen başka bir kadın daha geliyor sahneye. Adı Sibel. İlişki yaşamayı reddettiği için ağır psikolojik şiddete maruz

kalıyor. Sibel, hemşire olarak çalışıyor ve "saygın" bir hekim tarafından psikolojik şiddet görüyor. Ama bu hikayede de suçlanan kadın oluyor. Kadın yüz vermese erkek böyle bir şey cesaret edebilir miydi?

Sibel'in içine düştüğü çıkmazın, baskının ve şiddetin boyutunu ses kayıtlarıyla görüyoruz. Kimse, hatta Sibel'in uzun süredir birlikte yaşadığı erkek arkadaşı bile Sibel'e inanmıyor ve onu terk ediyor. Sonuçta ateş olmayan yerden duman çıkmaz! Kadının beyanı esas alınmıyor ve asla kabul görmüyor.

Son zamanlarda çokça gündeme gelen İstanbul Sözleşmesi tam da bu yüzden çok önemli. Türkiye'nin İstanbul Sözleşmesi'nden çekilmesi kadınların sesini kısmakla kalmıyor, ataerkinin de gücüne güç katıyor. Sivil toplum kuruluşları, kadın dernekleri bu konuda bildirimler yayımlayıp İstanbul Sözleşmesi'nin uygulanması için çaba harcıyor fakat politikacılar bu konuda gerekli mücadeleyi ve hassasiyeti göstermiyor. İptal etme gerekçeleri ise bazı maddelerin örf ve adetlere uygun olmaması ve toplum yapısını bozacak maddeler

olarak öne sürülmesi. Özellikle de tartışma toplumsal cinsiyet kavramına takılıyor. Öyle ki oyunda toplumsal cinsiyet rollerimizin nedenli keskin hatlarla çizilmiş olduğu, kadının ve erkeğin bir kalıba oturtulduğu, bu kalıbın dışına çıkmak isteyen biri olursa asla toplum tarafından kabul ve haklı görülmeceği gözler önüne seriliyor. Evet bu üç kadının hikayesinde kimse ölmüyor ama şiddeti her boyutuyla yaşıyorlar.

Ataerki gücünü toplumdan, eril sistemin devamından alıyor. Bu düzenin bozulması istenmiyor. Bu yüzden kadınlar sindiriliyor, korkutuluyor ve öldürülüyorlar. Kadınların güçlenmesinden hep korkuluyor.

Oyunda sinevizyonda kullanılan göz de oyunun önemli metaforlarından. O gözün bizi izlediğini, kontrol ettiğini düşünmek kadar korkutucu bir şey olabilir mi? Evet olabilir, o da şu: Kadınların da bu kontrol edilmeyi normalleştirmesi ve içselleştirmesi. Kendi kimliğini ve varlığını yok sayması. Ona biçilen rolü layıkıyla oynayarak toplum tarafından kabul görmeyi istemesi. Aslında o gözü yok saymak ve kendi kimliğini var etmek için biraz cesaret yetmez mi?

Özlem, Serra ve Sibel Birbirlerinin Gözlerinde Cesareti Görebilecekler mi?

Oyunda şiddet farklı boyutlarıyla ele alınıyor üç farklı kadın karakter üzerinden. Ancak daha da önemlisi, şiddete maruz kalan kadınların yalnızca eğitimsiz kadınlar olmadığı, şiddete başvuran erkeklerin de yalnızca eğitimsiz erkekler olmadığını görüyoruz. Ayrıca eğitilmiş kadınların da şiddet gördüğünde, psikolojik ya da fiziksel, bu durumu nasıl içselleştirdiklerini görüyor ve kör bir şekilde sürekli hatayı kendilerinde aramalarına şahit oluyoruz. Bu da eril dilin hayatımızın her alanına nasıl nüfuz ettiğini, toplumsal rollerin ve toplumsal baskının kadınları nasıl kısıncasına aldığını çok net bir şekilde gösteriyor.

Oyun bir anlatı tiyatrosu şeklinde yazılmış ve sahnelemesi de buna uygun bir şekilde minimal tasarlanmıştır. Sahnede sadece üç adet sandalye ve üç kadın var. Kadınların hikayelerine yoğunlaşmamız için bu minimal sahne tasarımı yerinde bir seçim olmuş. Öte yandan bu tasarım oyuncuların işini bir hayli zorlaştıran bir durum çünkü seyircinin gözü sürekli üzerlerinde. İyi bir oyunculuk olmazsa, sıkılmadan izlenilebilecek bir oyun değil *Yüzleşme*. Fakat oyuncular öylesine doğal ve yetenekli ki oyundan kopmadan hikayelerine şahitlik edebiliyorsunuz.

Oyun sonunda üç kadın sahne önüne gelerek yan yana oturuyor. Gözleri gülümseyerek ve ışıkla bakıyor. Birbirlerinden güç alarak bu kışkırtan kurtulmayı başarabilecekler mi? Bu seyirciye bırakılmış. Fakat oyuncuların duruşları bile daha dik ve kendine güvenliydi oyunun sonunda çünkü birlikteydiler. Yalnız değillerdi. “Asla yalnız yürümeyeceksin” cümlesini anımsatırcasına.



Dişî Bir Özne Olarak *Mutlu Günler*'in Winnie'si Üzerine Ontolojik ve İlişkisel Bir Okuma

MELİSA YILMAZ

50

İrlandalı yazar Samuel Beckett tarafından 1960-1961 yılları arasında yazılan ve absürt tiyatro edebiyatının en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen iki perdelik *Mutlu Günler*, sahnelendiği ilk günden bu yana pek çok tartışmaya yol açmıştır. Absürt tiyatro literatüründe ana karakterin bir kadın olduğu ender eserlerden biri olan *Mutlu Günler*, oldukça minimal bir dekora, az miktarda harekete, yalnızca iki sahne kişisine ve çoğunlukla monolog üzerine kurulu bir sözlü yapıya sahiptir. Çoğu absürt tiyatro metninde olduğu gibi (Esslin, 2014), *Mutlu Günler*'de de dil artık bir iletişim aracı değildir; eylemler amaçsız ve anlamsızdır; zaman ve mekan soyutlaşmıştır; metnin iskelesi tekrarlar ve döngüsellik üzerinde yükselmektedir. Oyunun genel atmosferi boşluk ve yalnızlık duygularıyla, her şeye yabancılaşmış iki kişinin uzun sessizlikleriyle, ne olduğu bilinmeksizin yitirilenlerin yokluğuyla doludur.

Bu makalenin amacı, bugün hâlâ büyük ilgi gören ve sahnelenmeye devam eden *Mutlu Günler* oyununu feminist bir bakış açısıyla, özellikle Winnie karakteri bağlamında, incelemektir. Bu nedenle çalışma boyunca, *Mutlu Günler*'i absürt bir tiyatro eseri olarak ele almak yerine, oyunun başrolündeki bir kadın özne olarak Winnie'ye odaklanılacaktır. Oyunun absürt bir tiyatro metni olarak yapısal okuması ise arka planda tutulacaktır. Bu amaç doğrultusunda, makalenin ilk kısmında Beauvoir'ın düşüncelerinden hareketle genel bir feminist perspektif, oyunun kısa bir özeti ile birlikte sunulacaktır. İkinci kısımda oyun boyunca vurgulanan «Winnie'nin eşyalarından, vücudundan, her şeyden iğrenmesi» teması üzerinden «abject ve abjeksiyon (abjektion)» kavramsallaştırmaları tartışılacaktır. Son kısımda ise Winnie'nin içinde bulunduğu dekor «varlığa ve yokluğa aynı mesafede bir ara mekan» olarak ele alınacak ve Khora

kavramı çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu ana başlıklar ışığında, *Mutlu Günler* oyununa ilişkin ileride yapılacak çalışmalara kaynak olabilecek, giriş niteliğinde bir feminist okuma sağlamak hedeflenmektedir.

Mutlu Günler'e Genel Bir Bakış

Mutlu Günler'in açılış direktiflerinde, oyunun geçtiği mekan, üzeri kavrulmuş çimenlerle kaplı, sahnenin ortasına doğru yükselen ve alçak bir tümsek oluşturan geniş, sade ve simetrik bir yer olarak tanımlanmaktadır. Ana kadın karakter Winnie, yanında büyük siyah çantasıyla, üzerine vuran yakıcı bir ışığın altında, bu alçak tümseğe büyük göğüslerine kadar gömülüdür. Winnie elli yaşlarındadır; iyi görünümü, klişe güzellik normlarına uygun bir sarışıdır; dolgun bir vücutu vardır, kolları ve omuzları çıplaktır. Winnie'nin üzerinde parlayan ışık öylesine sonsuz ve kaçınılmazdır ki; korunmak için açtığı şemsiye bile aşınmıştır. Oyun boyunca seyirci, Winnie'nin daha önce bu şekilde gömülü olmadığını farkındadır, ancak Winnie'nin nasıl bu noktaya geldiği ve nasıl gömüldüğü anlatılmaz. Her zaman olduğu gibi, Beckett'in dramaturjisinde nedensellik, tuhaflık ve tekinsizlik tarafından gölgede bırakılmıştır. Winnie, zamanını "kalkma zili ve yatma zili" arasında oldukça katı, bir günlük rutini izleyerek geçirir. Uyanır uyanmaz çantasından eşyalarını çıkarır (tarak, birinci perdenin çoğunda üzerinde ne yazdığını çözmeye çalıştığı bir diş fırçası, diş macunu, bir şişe ilaç, bir ruj, tırnak törpüsü, bir silah ve bir müzik kutusu), aynı zamanda tümseğin arkasındaki bir yerde, muhtemelen bir mağarada yaşayan kocası Willie ile konuşur. Ne var ki Winnie'nin sahip olduğu her şey, yani bütün eşyaları gittikçe azalmakta, eskimekte ve tükenmektedir. Örneğin ilk perdenin başında ilacından son yudumu alıp şişeyi atar, diş fırçasının sadece birkaç teli

kalmıştır, şemsiyesi kirli ve yıpranmıştır. Öte yandan Willie, genellikle Winnie'yi görmezden gelir ve yanıtları genellikle kısa, hatta tek hecelidir. Birinci perde boyunca Willie, en uzun süre sararmış kağıtlarını okurken veya kartpostallarını incelerken sahnede kalır; bu eylemler sırasında da yalnızca kafasının arkası veya eli görünür. Bunun dışında Willie'nin ne yaptığı, seyirciye Winnie tarafından anlatılır. Winnie sürekli olarak nostaljiyle anılan bir geçmişin anılarından bahseder, konudan konuya atlar, her şey hakkında yorum yapar; Willie'ye, kendisine ve içinde buldukları duruma güler. "Yine mutlu bir gün olacak!" sözüyle kendini teselli eder. Bu ifade, Winnie tarafından oyun boyunca tekrarlanır. Günün sonunda yatma zili çaldığında, Winnie silah dışındaki tüm eşyalarını toplar ve çantasına geri koyar. Winnie onu dışarıda bırakmayı denese de silah her seferinde çantanın tepesinde yeniden belirir.

Oyunun ikinci perdesi ilkinden çok daha umutsuzdur. Burada Winnie artık düzgün düşünemez, oyunun başında yaptığı gibi dua edemez. Hâlâ "mutlu günler" ifadesini kullanır ama bu artık ona bir teselli vermemektedir. İlk perdede Winnie, anılarını hatırlamak için çantasındaki eşyaları kullanmaktadır, ikinci perdede ise bakışları artık ulaşamadığı çantanın kendisinde ve yeniden ortaya çıkan güneş şemsiyesindedir. Winnie çaresizce zamanın ve hayal kırıklığının kumlarına gömülmektedir. Çünkü ikinci perdede, neredeyse tamamen toprak tümseği tarafından yutulmuştur, sadece başı görünür durumdadır. Hareket ettirebildiği yegane uzuvları, başı ve gözleri, sürekli olarak kımıldanır, bedeninin geri kalanı ise tamamen hareketsizdir. İçinde bulunduğu durumun umutsuzluğuna rağmen, Winnie bunun mutlu günlerinden biri olacağına inanmaya çalışır ancak konuşmaları artık neredeyse tamamen histeriktir. Winnie'nin konuşmalarından, bir süredir Willie'yi göremediği veya duyamadığı



Tony Shalhoub ve Brooke Adams'ın oynadığı The Flea Theater'ın *Mutlu Günler* oyunundan bir kare.

52 anlaşılır, ancak aradan ne kadar süre geçtiği bilinmemektedir. Oyunun sonunda, Willie sahneye çıkar ve Winnie'ye doğru yürümeye başlar. Willie'nin Winnie'ye mi yoksa yerdeki silaha mı yöneldiği belirsiz kalır. Winnie bir aşk şarkısı söylemeye başlar ve oyun bu muğlaklık içinde sona erer (Beckett, 2006).

Yukarıdaki kısa özetten anlaşılabilen üzere, oyunun odak noktası, bazı eşyalar ve kelimelerden başka hiçbir şeyin kalmadığı, çöl benzeri bir yerde absürt bir günlük rutine hapsolmuş, toprak ve gökyüzü arasında sıkışmış bir çifttir. Bu yüzden her şeyden önce Winnie ve Willie arasında var olan yadsınamaz dengesizliği vurgulamak gerekir. Winnie oyun boyunca hareket kabiliyetini yavaş yavaş kaybeder. Kademeli olarak gömüldüğü toprak tümsek, önce sadece bacaklarını ve alt gövdesini kaplar. Burada dikkat çeken nokta, Winnie'nin alt bedeninin, dolayısıyla vajinasının oyunun başından itibaren zeminle bütünleşmiş olmasıdır. Winnie'nin göğüsleri birinci perdede görünür durumdadır ve Winnie birinci perdede göğüslerinin nasıl

göründüğü hakkında birkaç kez yorum yapar. İkinci perdede ise sadece ağzını ve gözlerini kullanabilmektedir. Winnie, cinselliğinin tüm vücuduyla birlikte yavaş yavaş toprakla kaplandığının farkındadır. Willie ise her zaman hareket kabiliyetine sahiptir. Willie'nin cinsel organları örtülmemekte ve toprağa gömülmemektedir, aksine açık ve çıplaktır; Winnie ilk perdenin başında kocasına iç çamaşırını giymesini söyleyerek bunu açıkça ortaya koyar.

Bu iki karakter arasındaki ilişkiye bakıldığında Winnie'nin bariz şekilde Willie'ye bağımlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Winnie'nin Willie'yi görmesi ve duyması ya da en azından orada olduğunu bilmesi gereklidir. Willie'ye kendisine cevap vermesi, bakması ve yardım etmesi için defalarca kez yalvarır. Üstelik, ilk perdede, Winnie açıkça Willie'den kendisine emir vermesini ister ve "her zaman Willie'nin emirlerini yerine getireceğini", "sadık ve itaatkar" olduğunu söyler. Ancak diğer yandan, Winnie'nin kendisi bir toprak yığınına batmış olsa da, birinci perde onun kocasına verdiği

tavsiye ve talimatlarla doludur; Winnie, Willie'nin her küçük hareketini izler ve sürekli olarak kendisine zarar vermemesi için onu uyarır. Ancak Willie, Winnie'ye karşı kayıtsızdır, mecbur kalmadıkça konuşmalarına cevap vermez. Willie'nin kendine ait bir yeri ve gazete okumak, kartpostallara bakmak gibi çeşitli hobileri vardır, Winnie ise bunlara asla dahil değildir. Winnie sürekli olarak Willie'nin ona bakıp dinlemediğini, onu sevip sevmediğini ve dolaylı olarak onu güzel bulup bulmadığını sorgular. Willie ile eski anılarını hatırlar; Bu anılarda Willie ona hayrandır, ona aşıktır ve onunla evlenmesi için Winnie'ye yalvarır. Ancak şimdi Winnie'nin her küçük isteği Willie'yi kızdırır ve Winnie'nin sözlerinden de anlaşılacağı gibi bir «yük» olarak karşılanır.

Bütün bunlara rağmen Winnie, dünyanın her yerindeki birçok kadının yaptığı bazı günlük aktiviteleri yapmaya devam eder; tırnaklarını törpüler, dişlerini fırçalar, saçlarını tarar. Kendi kendine “bakımlı olması gerektiğini” söyleyip durur. Winnie'nin kendini Willie'nin bakışına hazırlama şekli, Berger'in öne sürdüğü “kadınlar her zaman bakışın nesnesidir” ve erkekler “bakan öznedir” (Berger, 1990) fikriyle bağlantılı görünmektedir. Çünkü Willie'nin hiçbir zaman böyle bir çabası yoktur; Willie'nin veya bir başkasının onu nasıl göreceğine dair bir kaygısı bulunmaz, Winnie'nin bakışının kapsamında olup olmayacağını bile kendisi kontrol edebilmektedir. Oysa Winnie onun bakışından uzaklaşabilecek veya kaçabilecek bir pozisyonda değildir, hep görünürdür, Willie iki perde boyunca yakıcı sahne ışığının altına hiç çıkmamayı tercih edebiliyor olsa da Winnie bu hakka sahip değildir. Etrafta belki ikisinden başka hiç kimse artık yaşamıyor olsa da, hatta Willie artık ona bakmakla ilgilenmiyor olsa bile, Winnie kendisine yönelen bakışları tamamen içselleştirmiş (Berger, 1990), bir kadındır ve daima birinin onu izlediğinin

bilinciyle kendini bakanların, özellikle kocasının, bakışına hazırlar. Dolayısıyla, durum ne kadar kötü olursa olsun, ne kadar acı verirse versin, bedeni ne kadar derine batarsa batsın, Winnie kendini iyi düşünmeye ve gülümsemeye teşvik eder. Willie'nin hiçbir davranışına kızmaz, onun tüm davranışlarına tahammül etmesi gerektiğine inanır. Her zaman gülümser, her zaman konuşur ve ne kadar mutlu bir gün geçirdiğinden bahseder. Willie'nin her hareketi, her davranışı ve hatta varlığı Winnie için bir lütuf gibidir. Winnie'nin üzerine düşen “görev”, Willie'ye güzel görünmek, iyi davranmak ve «itaatkar olmak»tır.

Winnie'nin birinci perdede onları uzaktan gören hayali bir çift üzerinden düşündüğü bir senaryoda, bir başka önemli nokta daha ortaya çıkar; Winnie'nin hayali çifti, kendi aralarında Willie'nin Winnie'yi neden toprak tümsekten kurtarmadığını tartışmaktadır. Bu sorunun cevabı daima belirsizdir, tıpkı Winnie'nin toprağa nasıl gömüldüğünün belirsiz kalması gibi. Çünkü Willie, hayali çiftin de tartıştığı gibi, bunu yapabilecek konumdadır ve etrafta kazma kürek gibi uygun araçlar olmasa da başka bir yöntem düşünmek imkansız değildir. Yine de Willie asla böyle bir şeye kalkışmaz. Nihayetinde, Willie oyunun sonunda sahneye ilk çıktığında, çok sık, yakışıklı bir adam olarak tanımlanır. Winnie'nin aksine, bedeni deforme olmamış; toprak ve ışık tarafından aşındırılmamıştır. İkinci perdede Willie'yi çağıran, yardım için yalvaran Winnie, sahneye çıktığında Willie'nin neden geldiğini artık bilmemektedir. Willie'ye eski anılarını hatırlatmaya devam eder ve kendisine bir kez daha bakmasını ister, adeta onun bakışına muhtaçtır fakat Willie tarafından görülmek için yanıp tutuştuğu tüm o oyun zamanının aksine, artık bunu sonun bilincine vararak arzular. Ve oyun, Willie'nin Winnie'ye veya silaha yönelen muğlak bakışlarına karşı söylenen bir şarkıyla son bulur.

Bu bağlamda tek tek tartışılabilecek pek çok tema ve fikir olsa da, kadının tarihsel olarak birçok kültürde toprakla özdeşleştirilen cinsiyet olduğunu hatırlamak ve Winnie'nin toprakla olan fiziksel bağını incelemek iyi bir başlangıç olabilir. Beauvoir'a göre cinsiyetler arasındaki dengesizliği açıklamak için kadınların tarih boyunca nasıl ötekileştirildiğini anlamak gerekir. Beauvoir, bu ötekileştirme sürecinin, ataerkilliğin toplumu tamamen tekeline aldığı dönemden sonra değil, kadının "toprak, ana, tanrıça" olarak görüldüğü, kadınlığın "canlılığın yaratıcı ilkesi" olarak kabul edildiği ve kutsandığı, eril olanın dişil olana korkunç bir saygı duyduğu zamanlardan itibaren başladığını iddia eder (Direk, 2009). "Anaerkil" olarak nitelendirilen bu dönemlerde, aslında erkeklerin kadınlar üzerindeki otoritesi, kadınların doğurganlığından ve dehşet veren başkılığından duyulan korkuyla sınırlanmıştır. Ancak, erkekler kendilerini bu gizemli korkudan kurtarıp otoritelerini doğaya dayattığında, mistik değerler pratik çıkarlar karşısında yenik düştüğünde, tarım yöntemleri değiştiğinde, dişi olanın yaratıcı gücü eril olanda artık saygı uyandırmaz (Direk, 2009). Winnie, bu betimlemenin somut bir örneği gibi, kelimenin tam anlamıyla, kadim kadını toprağa bağlayan ve aynı zamanda onu ötekileştiren, yücelten, sınırlayan düzenin içine hapsolmuştur. Aynı anda toprağa kök salmakta, ondan güç almakta ve yerçekiminin egemenliği altında tutulmaktadır.

İkinci olarak, Winnie ve Willie'nin karşıt pozisyonlarını Beauvoir'ın kadınlara içkinliği ve erkeklere aşkınlığı atfetme düşüncesi üzerinden ele almak yerinde olacaktır. Kısaca özetlemek gerekirse Beauvoir, toplumsal düzenin bir sonucu olarak kadınların tam anlamıyla özne olmalarını engelleyen bir içkinliğe mahkûm edildiklerini iddia eder; ancak tarih boyunca kamusal alanda daha fazla söz sahibi olan erkekler kendi varlıklarını

genişletebilmekte, böylece özne haline gelebilmektedir (Beauvoir, çev. 1997). Toril Moi'ye (1994) göre Beauvoir için içkinlik fikri «karanlık, gece, edilgenlik, terk edilme, kölelik, hapis, değer kaybı» gibi kavramlarla ilişkilidir. İçkinlik, Winnie'nin oyundaki tüm konuşmalarında, alışkanlıklarında ve eylemlerinde vücut bulur; Winnie, Beauvoir'ın vurguladığı anlamda, sadece evin içine hapsolmuş değil, aynı zamanda dünyanın en ücra köşesine, toprağın bağrına hapsolmuştur. Yukarıda bahsedildiği gibi, Willie toprakla kurulan bu fiziksel bağın dışındadır, hâlâ onu kamusal alana bağlayan şeylere sahiptir; söz gelimi dış dünyayla bağlantılı gazete haberlerini okuyabilmektedir. Winnie'nin sahip olduğu tek şeyse ancak kendi zihninde bulabildiği belli belirsiz eski hatıralar ve gittikçe yok olan eşyalardır.

Oyun boyunca Winnie'nin bedeninin dünyevi bir rahme gömülmesi, Beauvoir'ın "tarihsel olarak kendi bedenine bağlı" kadın tanımını hatırlatır (Beauvoir, çev. 1997, s. 97). İçkin bir özne olarak kadın, kamusal alanın dışında iç mekana, eve ve sonunda kendi bedenine hapsedilmiştir. Ancak kadın içinde hâlâ aşkınlığı taşımaktadır, dolayısıyla hapsoldüğü dar alana biçimini değiştirerek değer katmaya çalışır; böylece ona aşkın bir boyut katabilecektir. Yani kamusal alana dahil olmak ve aşkınlık boyutunu keşfetmek yerine iç mekanla, evle ve bedeniyle meşgul olmayı sürdürür; varlığının sorumluluğunu almak yerine gözlerini gökyüzüne çevirir ve alınyazısı denen soyut fikri izler; düşünmek yerine düşler (Beauvoir, çev. 1997, s. 32). Bu fikir bağlamında Winnie'nin ilk perde boyunca nasıl ısrarla eşyalarıyla meşgul olduğunu, görünüşü hakkında endişelenişini, göksel parlak ışığın altında gökyüzüne bakışını ve eski anıların hayalini kuruşunu hatırlamak kolaydır. Beauvoir'ın perspektifinden, "ev kadını zamanı işaretlemek için kendini tüketir; hiçbir şey yapmaz, sadece şimdiyi sürdürür"

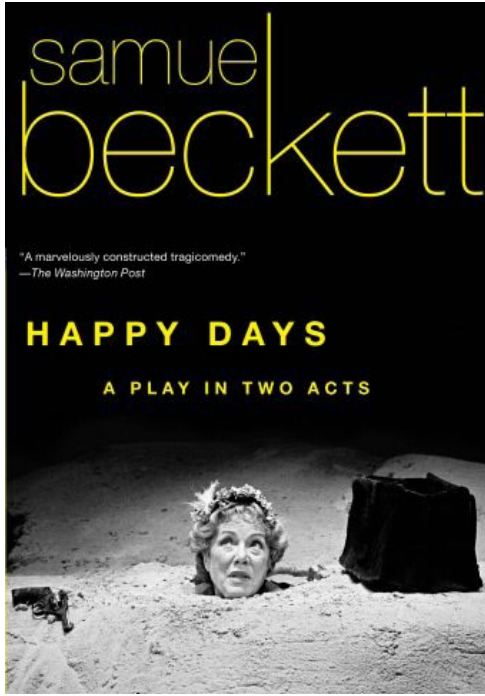


Fotoğraf: <http://stageandscreendesignireland.ie/designers/denis-clohesy/>

(Beauvoir, 1997, s. 470). Sara Ahmed'e (2010) göre ise, ev kadınlarının ev içi emeğindeki mutluluğu, doğanın, kanunun veya görevin bir ürünü olarak değil; "kolektif irade ve arzunun bir ifadesi olarak cinsiyetçi emek biçimlerini haklı çıkarma" işlevi görür. Ancak, bu temeller üzerine inşa edilen bir ilişki, kadına vaat edilen mutluluğu sağlayamaz çünkü onu "sakatlar" ve "tekrara, rutine mahkum eder" (Beauvoir, 1997, s. 496). Gerçekten de Winnie, tüm gülümsemelerine, hoşgörüsüne, iyimserliğine ve sevgi dolu sözlerine rağmen anbean toprağın dibine batmaya devam eder; bedeni öyle deforme olmuştur ki kımıldayamaz hale gelir. Bir aşk şarkısını söylediği son anda bile kocasının bakışları hem kendisinde hem de varlığını tamamen yok edecek silahın üzerindedir. Oyun boyunca, dışarıdan bir güç tarafından yönlendirilen çanların belirlediği günlük rutinin, güzel görünme çabasının ve "mutlu olma duygusunun" onu nasıl tükettiği açıkça görülebilir.

Winnie'nin Abjeksiyonu

Mutlu Günler'de açıkça karşımıza çıkan temalardan biri de iğrençliktir. Birinci perdede Winnie, ilacı ve diş macunu gibi tüm eşyalarının tükenmekte ve yıpranmakta olduğunu söyler, eşyalar iğrençleşmektedir. Bakımlı tutmaya çalıştığı vücudu ne yaparsa yapsın "Winnie'ye iğrenç» gelir. Birinci perdede, tırnaklarını törpülerken, Winnie ellerine bakar ve ancak tırnaklarını törpüledikten sonra elinin "bir insan eli" gibi görünebildiğini söyler. Winnie'nin hayali bir çiftin onları gördüğünü sandığı yukarıda bahsedilen senaryoda da iğrenme ve işlevsizlik kaygısı ortaya çıkmaktadır. Winnie, çiftin Willie'nin onu neden kurtarmadığını sorguladığını düşünürken, "bu şekilde gömülen bir kadının kocası için hiçbir işe yaramaz" olduğunu belirtir, dolayısıyla, bedeni bir kadın ve evlilik içi ilişkideki bir dışı özne olarak da iğrençleşmektedir.



56

Winnie'nin iğrençleşme ve işlevsizleşme sürecini, bir kadın özne olarak dış düzen tarafından abjekte edilme süreci üzerinden okumak mümkündür. Türkçe literatürde tam çevirisi yapılmaksızın orijinal kelimeyle kullanılan abject, kuramcılar tarafından “zillet, zelim, rezil, düşük, aşağılık, sefil, berbat, dışkı, atık, murdar” ve abjection “sefalet, dışkılama, dışarıda bırakma, atma” gibi anlamlarda kavramsallaştırılmaktadır (Kalaycı, 2015). Beauvoir için aşkınlığın eril tarihi, aynı zamanda bir abjeksiyon tarihidir (Direk, 2009). Kristeva ise abjeksiyonu kültürün ve dolayısıyla ilişkilerin kurucu unsuru olarak tanımlar (Kristeva, çev. 2014). Kristeva, abjeksiyon yoluyla toplulukların bir “içeri” ve bir “dışarı” inşa ettiğini öne sürer. Bu yapılaşma sırasında dışarı atılan, dışlanan, yabancı, kirli ve tiksindirici görülen şey ise abject olandır. Kristeva abjeksiyon konusunu semiyotik beden üzerinden ele alır ve mens kanının, dolayısıyla kadın bedeninin abjekte edilmesini tarif eder; Ona

göre bu kan abjekte edilir çünkü cinsiyetin ve bedenin sınırlarını tehdit eder. Buna karşılık, gözyaşı gibi vücuttan atılan diğer bir atık olan sperm abject olarak görülmez (Kristeva, çev. 2014, s. 92). Bu bağlamda düşünüldüğünde, oyunun sonunda Winnie'nin toprağa gömülü ve abject olan bedeniyle karşı karşıya gelen Willie'nin bakımlı, güzel, şık ve temiz bedenini anlamlandırmak kolaylaşır. Aynı zamanda, Winnie'nin aksine her zaman hareket kabiliyetine sahip olan Willie'nin, abject vücudu ve yıpranmış eşyalarıyla toprak tarafından yutulmuş karısına yardım etmek için neden herhangi bir girişimde bulunmadığına dair bir fikir de ortaya atılabilir: Kristeva'nın kuramsallaştırdığı gibi, abject olan dışarıdakiler, içeridekiler tarafından, içerinin sınırlarını korumak için feda edilir.

Winnie, Toprak ve Khora

Khora'nın tam olarak ne olduğunu birkaç cümleyle tanımlamanın zorluğu, Platon'un onu tanımlarken tanımlanamazlığına yaptığı birincil vurguda açığa çıkar (Platon, çev. 2001). Platon, geç dönem eserlerinden biri olan *Timaios'ta*, dış bir mekan olan Khora'yı ontolojik bir zemin ve bir varoluş alanı olarak önerir. *Timaios* diyalogunda logos ile kolayca ifade edilemeyen bir anlayış açıklanmaya çalışılır ve Khora tasviri Atina'nın kuruluş mitiyle birleştirilir. Bu bağlamda Khora, hem yerelde Atina kentinin kuruluşunu hem de her şeyin ondan doğduğu bir yaratılış tohumunu tanımlar (Yazıcı, 2015). İdeaların görünüşleriyle var olduğu somut dünyanın ve idea olarak var oldukları diğer dünyanın dışında Platon, üçüncü bir yer, dış bir zemin önerir ve bu mekanı, her şeyin doğuşuna gebe bir dönüşüm mekanı olarak betimler (Platon, çev. 2001, s. 49). Burada önemli olan Khora'yı “dönüşüm” ve “doğum” kavramlarının bir arada bulunduğu bir yer olarak anlayabilmektir; Khora her şeyin içinden doğduğu bir yerdir,



1993 yılında Studio Oyuncuları tarafından oynanan *Mutlu Günler* oyununda Şahika Tekand ve Cem Bender.

dolayısıyla tek bir şeyden oluşamaz, öte yandan ondan doğan her şeyin ötesinde daimi kalan bir şeydir (Yazıcı, 2015).

Khora'nın özü her şeyi, onların birine veya bazılarına indirgenmeden, dönüşmeden barındırmaktır (Platon, çev. 2001, s. 50). Khora varoluşun süt annesidir; dışıl bir mekan olarak varlığın dört unsurunu (ateş, su, hava ve toprak) besler (Tüzün, 2010).

Bu bağlamda Winnie ve Willie'nin içinde bulunduğu mekanı hatırlamak önemlidir. Sahne, toprak ve kavrulmuş otlardan başka hiçbir şeyin olmadığı tamamen boş ve ıssız bir mekan olarak tasarlanmıştır. Bu ıssızlığın ortasında, Winnie adlı bir kadın, önce vajinasının da bulunduğu alt bedeniyle, sonra göğüsleri ve tüm üst bedeniyle yavaş yavaş toprağa batmaktadır. Toprakla bütünleşmiş bu dışının aksine, eril özne Willie'nin toprak tümseğinin dışındadır, kendisine ait "başka bir mekanı" vardır. Winnie'nin sahip olduğu tek şey çantasıdır, bu çantadan sürekli yeni eşyalar çıkar ve bu eşyalar sürekli eskiyip tükense de Winnie çantada her zaman yenilerini bulur. Birinci perdede Winnie, çantadan başka ne çıkabileceğini merak ederek elini çantasının

dibine sokmak istediğini söyler ancak ölçülü ve sakin davranmak için kendini çantayı boşaltmaktan alıkoyar. Ayrıca yine ilk perdede, Winnie "Eşyaların kendine ait bir hayatı olduğunu" söyler. Gerçekten de, söz gelimi silah, Winnie'nin hareketlerinden bağımsız bir varlığa sahipmiş gibi görünmektedir; Winnie onu çantanın dışında bıraksa da her seferinde çantanın içinde yeniden ortaya çıkar. Bu genel manzaraya bakıldığında, kendisi de boşlukla, sürekli bir yaratılış ve dönüşümle dolu bir rahmin sembolü olarak okunabilecek çantasıyla, çöl gibi bir mekanda toprakla ve zamansız rutiniyle bütünleşen bu dışıl özne, Platon'a tanıdık gelecektir. Winnie, varoluş ve yok oluş arasında sıkışıp kalmış, dünyanın rahmine batmış durumdadır ve yine de hâlâ yaratılış ve dönüşüm ilkesinin koruyucusu gibi görünür.

Öte yandan, iki karakterin içinde bulunduğu, tamamen bağımlılık ilişkisinden oluşan, birbirlerine karşı dürtüselliklerinden ve fantezilerinden başka hiçbir şeyin kalmadığı, dilin işlevini kaybettiği bu yer, Kristeva'nın semiyotik Khora'sına da son derece yakındır. Kristeva, Platon'un ontolojisinde evrenin

oluşumundan önce gelen khora düşüncesine dayanarak kendi kuramında Khora'yı «öznenin oluşumundan önce gelen» bir evre olarak tanımlamaktadır. Kristeva Khora'yı sembolik evreden önce gelen bir yer, semiyotik Khora olarak ele alır. Kristeva için semiyotik Khora, bireyin dil aracılığıyla Lacan'ın tarif ettiği sembolik düzene girmeden önce içinde bulunduğu maternal evreyi betimler. Bireyin daha sembolik düzenin içinde bir özne, konuşan ve toplumsal olarak var olan bir özne olmaya başlamadan önce annesiyle sahip olduğu bağ Khora'da gizlidir. Yani her insan, bir özne olarak, sembolik düzene ait olduğu kadar semiyotik düzene de aittir. Çünkü semiyotik Khora, yukarıda tarif edildiği gibi, ilk ikili ilişkinin oluştuğu ve dürtülerin meydana geldiği yerdir (Kristeva, çev. 1984).

58

Son olarak, ilk perdedeki metin içi sahne yönergelerine bakıldığında, dekor hakkında son bir bilginin verildiği fark edilmektedir; Beckett, sahnenin arka planı için “yerin gökyüzüyle birleştiği yerde” uzak bir ufuk çizgisi çizmeyi önerir. Böylece sahne mekanının, nasıl sonsuzluğun bir parçası olduğunu daha iyi temsil edecek bir göstergeye gerek kalmaz. Burası zamansız, ıssız, düşler ve dünya dışında boş, döngüsel ve sonsuz bir yerdir. Yer ile gökyüzü arasında, her şeyin var veya yok olabileceği ve bir kadın bedeniyle bütünleştiği bilinmeyen bir andır. Ve eski mutlu günleri hatırlamanın dışında, zihin ve dil tamamen işlevsiz kılınmıştır.

Sonuç

Bu makalede Winnie'nin *Mutlu Günler* oyunu boyunca bir dişi özne olarak nasıl kurgulandığı ve ikinci karakter olan Willie ile ilişkisinin yapısı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda iki karakterin ilişkisi Beauvoir'ın evlilik ve kadınlık modeli üzerinden sorgulanmış, Kristeva'nın abjeksiyon kavramıyla yorumlanmış ve son olarak karakterlerin

içinde bulunduğu mekân, varoluşsal bir düzlem olarak Khora kavramıyla karşılaştırılmıştır.

Olası ileriki çalışmalarda, Winnie'nin işlevsizleşen, deforme olan ve yeniden performe edilen bedeni bağlamında, Butler'ın beden politikası üzerine daha geniş bir okuma yapılması oyunu analiz etmede yol gösterici olabilir. Bedene odaklanan bir biyopolitik okumanın, Winnie'nin oyundaki konumunu daha net hale getireceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Beauvoir, S. de. (1997). *The Second Sex* (H. M. Parshley, Trans.). London: Vintage Books.
- Beckett, S. (2006). *Happy Days in the Complete Dramatic Works* (pp. 135-168). London: Faber and Faber.
- Berger, J. (1990). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. *Cogito*, (58), 11-39.
- Esslin, M. (2014). *The Theatre of the Absurd*. Bloomsbury Publishing.
- Kalaycı, N. (2015). Erinysler'den Eumenidler'e: Abjekt Olarak Kadın. *Cogito*, (81), 41-59.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language* (M. Waller, trans.). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tural, trans.). Ayrıntı Yayınları.
- Moi, T. (1994). *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*. Blackwell Publishers.
- Plato. (2001). *Timaios* (E. Güney, and L. Ay, Trans.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Tüzün, E. (2010). Kaosun Uçurumsallaştığı Siyasal Alan. *Cogito* (62).
- Yazıcı, Ç. (2015). Varlık, Varoluş, Söz ve Doğum. *Cogito*, (81), 30-41.



DOSYA:



HAZIRLAYANLAR: TİJEN SAVAŞKAN - ÖZLEM BELKİS

Halıları Kaldırdık, Altına Süpürülenler Ortaya Çıktı!

ÖZLEM BELKİS

60

Gösteri sanatları alanında beden, sınır ihlali, onay ve rıza, taciz, cinsel taciz konuları 2000'lerin başından beri konuşuluyor, araştırılıp tartışılıyor. Hem konunun hem de tartışmaların pek çok belirleyeni, etkeni ve sonucu var. Bu yazıda önce genel bir çerçeve çizip eteğimizdekileri dökmeye, ardından bu süreçle ortaya çıkan ihtiyaç doğrultusunda yapılan çalışmalar, bunların sonuçları ve düşündürdükleri üzerine bir değerlendirme yapmaya çalışacağım. Meseleyi geniş bir perspektifte görmek, yeni çözümler üretmek ve güçlenmek için faydalı olur diye umuyorum...

Nasıl Başladı?

Bireysel çıkışlarla, ifşalarla başladı. Türkiye'de 2021'de sosyal medyada paylaşılan bir ifşa, gösteri sanatlarında çalışanları dehşete düşürdü. İnanmayan ve davranışın yanlış algılandığını düşünenler bir yanda, kendi deneyimlerinin gücüyle artık bazı şeylerin

değişmesi gerektiğini düşünenler diğer yanda konuyu tartıştılar. Gösteri sanatlarındaki bu ifşadan sonra edebiyat alanında ve akademide yaşanan tacizlerin ifşaları geldi. #SusmaBit-sin, #UykularınKaçsın etiketleriyle kimisine şaşırdığımız, kimisine hiç şaşırmadığımız isimler, deneyimler okuduk.

Aslında bu konu, yaklaşık on yıl önce de tartışılmıştı. 22 Kasım 2008 Cumartesi günü TAKSAV Toplantı Salonunda Fulya Paksoy'un kolaylaştırıcılığında Gülcan Küçük (BÜO), Aynur Özüğürlü (Kadın Tiyatrosu), Pınar Gümüş (Tiyatro Boğaziçi), Özge Mersin (TİYAGRAM), Korcan Perçin (TİYAGRAM - Mezunlar), Meltem Keskin (Ankara DT), Burak Acıl ve Cangül Uygur (Yeraltı), Elif Dumanlı, Serpil Sancar ve Güzin Yamaner'in katıldığı *Tiyatro ve Taciz* konulu panelde, bugün konuştuğlarımız ayrıntılı olarak dile getirilmiş, masaya yatırılmıştı.¹ Peki aradan geçen zamanda neler olmuş, neler değişmişti?

Bireysel çıkış ve ifşa ile hareketlenen taciz

tartışmalarının en güçlüsü, #MeToo'dur. 2017'de Amerika'da Alyssa Milano, film endüstrisinden pek çok kadının, cinsel taciz veya saldırıya maruz kaldığını söyleyerek ünlü bir yapımcıyı ifşa etti; cinsel taciz ve saldırıya maruz kalan kadınlardan da kendi deneyimlerini paylaşımlarını istedi. Kadınlar peşpeşe #MeToo hashtag'ıyla paylaşımlar yaptılar. İfşalar, şikayetler birbirini izledi, paylaşım sayıları elli binler, on milyonlarla ifade ediliyor. Tahmin edileceği gibi burada da bir yanda meselenin abartıldığını, kadınların 'şöhrete ulaşmak' için başvurdukları eski bir yol olduğunu söyleyen inkarcılar, diğer tarafta tacize açık ilişkilere ve güvenli çalışma alanların önemine vurgu yapanlar vardı.

Aslında aynı şey, yaklaşık on yıl önce de yapılmıştı. 2006'da New Yorklu aktivist Tarana Burke, cinsel saldırıya maruz kaldığını söyleyerek kendisinden yardım isteyen on üç yaşındaki bir kız çocuğuna ses olmak için bu hareketi başlatmıştı. O günlerde hashtag henüz icat edilmediği için Tarana Burke dönemin en büyük sosyal ağı olan MySpace'de bir kampanya başlatmış, beyaz olmayan kadınların cinsel taciz ve saldırıya daha fazla maruz kaldıklarına ilişkin bir bilgi ve deneyim paylaşımı alanı açmıştı. Ne var ki bu paylaşımlar bir süre sonra sessiz bir isyana dönüştü ve yerel bir sivil toplum hareketi olarak kalmıştı.² Peki aradan geçen zamanda ne olmuş, neler değişmişti?

Türkiye'de, Amerika'da ve tahmin edileceği gibi başka ülkelerde de bireysel ifşa ile başlayan, kitlesel bir harekete dönüşen taciz tartışmalarını ortaya çıkış ve yöneliş olarak birlikte ele alabiliriz, diye düşünüyorum. Bunların hepsi ataerkil cinsiyet ilişkilerinin ürettiği eşitsizliğin sonuçları ortak paydasında toplanıyor. Ve ne yazık ki öfke, alevlenen tartışmalar, adalet isteği, somut çözümlere ulaşmıyor. O halde sormalıyız: Çözümü engelleyen nedir? Hep birlikte lanetlediğimiz sorunların çözülmesini önleyen, unutturan nedir?

Asıl Mesele

Gösteri sanatlarında beden sınırları ve bu sınırların ihlali, rıza ve onay, taciz, cinsel taciz ve saldırı, ifşa 2000'lerden bu yana konuşuluyor. Sadece gösteri sanatları alanında da değil, farklı sektörlerde istenmeyen yaşantıların açık edilip tartışmaya açıldığını, çeşitli kural ve standartlar konularak iş yeri barışına ilişkin düzenlemelerin yer yer yapıldığını, şiddet ve ayrımcılıktan uzak bir dilin kurulmaya çalışıldığını görüyoruz. Konu, çeşitli yönlerden ele alınıp tartışılıyor.

Konuyu gösteri sanatları kapsamında tartışırken gördüğümüz bu iki farklı yaklaşım kalıbı, genel olarak kadınlara yönelik şiddetin tartışma şablonlarını hatırlatan bir çerçeve gösteriyor. Perspektifi genişleterek baktığımızda da genelde kadına yönelik şiddet dediğimiz başlığın altında meseleyi gören, tanımlayan ve çözüm odaklı çalışan, organizasyonel yaklaşımlarla, meseleyi kişilik bozukluğu ya da anlaşmazlık olarak gören, gözardı eden yaklaşımlar görürüz. Birincisinin dinamiği kadınların örgütlü eşitlik mücadelelerine, ikincisinin dinamiği gereksiz hassasiyet gösterildiğine vurgu yapan ataerkiye dayanır. Bu durum bize özgü değil, batıda da aynı şablonu görebiliriz. Bir başka deyişle 'yahu amma abarttın, bi kere dokunmakla bir şey olmaz' veya 'onun huyudur, yapar öyle, aldırma sen' ifadeleri sadece bizim topluma, bize özgü bir şey değil. Mesele benim, senin, onun meselesi, tacize açık veya kapalı olma, davranış meselesi değil; mesele, cinsiyetleri algılayış, eşitsizlik, toplumsal cinsiyet eşitliği algısı, kadın özgürlüğü meselesi. İşte tam da bu yüzden konuyu cinsiyet eşitsizlikleri ve bunun doğurduğu neden ve sonuçlarla birlikte ele almak, çözümünü de buralarda aramak gerekiyor. Yani asıl mesele kişiler arasındaki yanlış davranışlar değil, asıl mesele cinsiyet eşitsizliği.

Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Şiddete Bakışın Değişmesi

On dokuzuncu yüzyıl kadınların organize olmuş bir şekilde eşitsizliğe karşı çıkmaya başladıkları, yirminci yüzyıl ise istihdam, ekonomi, siyaset, eğitim, sosyal yaşamda eşitsizliklerin deşifre edildiği, çözümler arandığı ve çeşitli kazanımların gerçekleştiği yüzyıllardır. Kadınları olumsuz yönde etkileyen pek çok sorun ulusal ve uluslararası düzeyde politik, akademik, eylemsel, sanatsal, bireysel, aktüel düzeylerde ortaya konmuştur. Bu iki cümlede dev bir kadın hareketinin ciltlere sığmaz emeği, çabası var. Yeri geldiği için hatırlatalım, birinci dalga feminizm eşitlik fikrinin öne çıktığı, ağırlıklı olarak temel hakların, bilhassa siyasi, ekonomik ve eğitim alanında ilk kazanımların gerçekleştiği dönem; ikinci dalga feminizm ise farklılık fikrinin öne çıktığı, ağırlıklı olarak kamusal alan, beden (dolayısıyla kadına yönelik şiddet ve türleri), en geniş anlamıyla sanat ve varlık konularında çalışıldığı dönemdir.

Pek çok farklı konu içinde önemli bir başlık, elbette ve ne yazık ki kadınlara yönelik şiddet, cinsel taciz ve saldırı konularıdır. Feride Acar, kadınlara yönelik şiddet tanımının değişmesiyle meseleye yaklaşım ve mücadele biçiminin de son elli yıl içinde değiştiğini³ bir konferansında açıklamıştı. Bu değişim, kadına yönelik şiddetin kişilik bozuklukları ya da bireyler arasındaki sorunlardan değil toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinden kaynaklanan bir mesele olduğunun kabul edilmesidir. Bir başka deyişle önceleri korumacı bir tavırla ele alınan kadına yönelik şiddet, zamanla kadınların insan hakları içinde ele alınmış, böylece özel alana ilişkin bir sorun olmaktan çıkıp kamusal alana ilişkin bir sorun olarak görülmeye başlanmış, bir yandan ulusal ve uluslararası sözleşmeler, çeşitli kararlarla ortak bir hareket alanı oluşturulmaya çalışılmış⁴, diğer yandan akademik ve aktüel alanda araştırılmış, çözümler üretil-

meye çalışılmıştır.

Tarihlendirmek gerekirse, cinsel taciz ve kadına yönelik şiddet 1970'lerde konuşulmaya, tanımlanmaya başlanmış olsa da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir sonucu olarak kabul edilmesi 1990'ları bulur. Örneğin cinsel taciz ilk kez 1979'da tanımlanır ama cinsel taciz ve saldırı davranışlarının toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir sonucu olduğu, bununla mücadelenin de ancak toplumsal cinsiyet eşitliğini anaakımlaştırmaktan geçtiği fikri, ancak 1997'de bir Birleşmiş Milletler tavsiyesinde yer alır. İstanbul Sözleşmesi kadına yönelik şiddete yaklaşımın değişmesinde çok önemli bir metindir; bu metinden imzanın çekilmiş olması, metni yok etmez.

Kısacası şiddetle mücadeleye odaklanmak yanında, hatta daha da önemli olarak, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasının gerekliliği ortaya konmuştur. Her alanda olduğu gibi gösteri sanatlarındaki şiddet başlığı altında incelediğimiz cinsel taciz ve saldırının yok edilmesi için işte bu yüzden eşitlik ve hak temelli çalışmalara yoğunlaşılması önemlidir.

Bu arada kadın örgütlenmelerini bu hareketleri destekleyen en önemli ateşleyiciler olarak görmek gerekir. Bu örgütlenme ve bir araya gelmeler ise bireysel çıkışlar ve acı deneyimlerden geçer. 2009'da Cem Gariboğlu'nun vahşice öldürdüğü Münevver Karabulut'un, 2015'te Suphi Altındöken'in katlettiği Özgecan Arslan'ın ve Anıtsayaç'ta⁵ adı bulunan, bulunmayan pek çok kadının, yaşadığı deneyimi ifşa eden kadınların bu örgütlenme ruhunu oluşturmakta ne yazık ki önemleri büyüktür. Yani bireysel acılar ve paramparça olmuş bir adalet duygusundan yola çıkan kadın hareketi, akademik çalışmalar, bürokratik ve hukuksal gelişmeler –hiçbir zaman tatmin edici olmasa da– birbiri ile bir şekilde ortak çalışır.

Bütün bunları şu 3 noktayı vurgulamak için anlattım. 1) Bireysel olarak yaşanan bir cinsel taciz/saldırı problemi aslında hiç de bireylerle ilgili değil, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin

sonucudur. 2) Bireysel olarak yaşanan olumsuzluklar kadın örgütlenmelerini harekete geçirir, buralar yeni farkındalık kazanma, bilinç yükseltme birimleri olarak çalışmaya başlarlar. 3) Bütün bunları steril yaşantısı içinden izleyen akademi konuyu ve sahayı incelemek ister, görünmeyen ama bilineni ortaya döker.

Tabii tüm bunların oluşum, örgütlenme, yayılma ve iletim alanı olan sosyal medya platformlarının önemini de –bilhassa doksanlardan sonrası için– hatırd tutmak gerekir. Yani yaşananlar, örgütlenme ve bilimsel çalışmalar arasında önemli bir bağ var; yani kadınlar el birliği ile halıları kaldırıp, altına süpürülenleri ortaya dökerler.

Gösteri Sanatlarında Kadın grubunda da aynen böyle oldu. Pandeminin başında dayanışma için bir araya gelen grup, 2021'deki ifşa ile genişleyerek gündemini bu noktaya taşıdı. Bir kadının yaşadığı olumsuz deneyimin, sadece ona ait olmadığını biliyorduk. Bu topluluktan pek çok şey çıktı. Dayanışma, araştırma, paylaşım, birlikte düşünme, arkadaşlıklar, yeni projeler, çalışmalar, yazılar, sözler...

Üç araştırma ortaya çıktı bu girişimden. Birincisi, Dissensus Araştırma tarafından gerçekleştirilen *Gösteri Sanatlarında Cinsel Taciz, Cinsel İçerikli Mobbing ve Cinsel Saldırı Araştırması*. İkincisi, *Türkiye'de Oyuncuların Sahne Sanatlarında Cinsel Tacize İlişkin Görüşleri*, üçüncüsü de *Oyuncuların Cinsel Tacizin Görünürlüğü, Önleme ve İzleme Stratejileriyle İlgili Görüşleri* ile ilgili çalışmalar.

Şimdi bu çalışmalar aracılığıyla gösteri sanatlarında cinsel taciz ve saldırıya ilişkin durum nedir, oyuncular neler düşünüyorlar, bunlara ana hatlarıyla bakalım.

Araştırmalar ve Rakamlar

Kadına yönelik şiddet, cinsel taciz gibi konular ilk elde hukuk, sağlık, psikoloji, kamusal alan, sosyal yaşam başlıkları altında olduğu gibi

iş yaşamı kapsamında da son derece önemli bir yer kaplıyor. 1970'lerde konuşulmaya başlanan cinsel taciz ve saldırı konuları 1990'larda toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile ilişkilendirilince farklı alanlardan akademik araştırmalar da meseleye yöneldiler. Her alanda cinsiyet eşitsizliği ile cinsel taciz gibi sonuçları araştırılmaya başlandı, yayınlar ve yaklaşımlar birbirini izledi. Avrupa ve Amerika'da okullar, hastaneler, bankalar, staj alanları, sokaklar, ulaşım araçları, tatil yerleri, parklar, alışveriş merkezleri, üniversiteler, sanat kurumları bu bağlamda incelenmeye başlandı. Konuya Amerika'da 1980'lerin sonları, Avrupa'da 1990'lı yıllarda mevzuat olarak da odaklanıldı.⁶ Zaten şiddet, 1980'lerin başından itibaren feminist aktivizmin de önde gelen konularından biriydi. Türkiye'de de dönemin dergi kapakları, 'dayağa hayır' eylemleri unutulamaz.

1990'larda bu konularda düzenli toplanan ve iyi kategorize edilmiş verinin önemi keşfedildi. Bugün artık çok iyi bildiğimiz bir konu, yaşantıların hepsinin çeşitli nedenlerle şikâyet edilmediği, yargıya taşınmadığı, şikâyet edilenlerin önemli bir kısmının ise gerçeği yansıtacak biçimde kayıt altına alınmadığı ya da sümen altı edildiği o yıllarda "açığa çıktı".

Yapılan araştırmaların gerçeği ne derece yansıttığı tartışılarsun, rakamlara bakmakta fayda var. Örneğin, dünyanın farklı bölgelerinde ulaşım sektöründeki kadınların %25'i, kadın öğretim üyelerinin %50'si, kadın öğrencilerin %20-50'si⁷, Türkiye'de kadın hemşirelerin %37,1'i, kadın doktorların %14'ü, kadın öğretmenlerin %15'i⁸, bankacılık sektöründe çalışan kadınların %35,4'ü⁹ cinsel tacizin en az bir türüne maruz kalıyor. Avrupa ülkelerinde kadın çalışanların %2'si cinsel tacize maruz kalırken, Türkiye'de bu oran %6.¹⁰ Çalışma yaşamı kavramının fiziksel olarak iş yeri ile sınırlı olmadığı düşünüldüğünde konu çok daha genişliyor.

Kültür, sanat ve eğlence sektöründe bu

konudaki araştırmaların 2010'ların ikinci yarısında başladığını görüyoruz. 2006'daki ilk #MeToo'nun konuyu araştırmacıların gündemine taşıdığını düşünebiliriz. İlk kayda değer araştırmaların kuzey Avrupa'dan gelmesi oldukça ilginç. 2016'da Norveç'te ve 2017'de Hollanda'da yapılan çalışmalar, sahip oldukları olumlu imajın aksine yaratıcı endüstrilerin de cinsiyet eşiitsizliklerinden beslenen ilişkilere, cinsel taciz ve türevlerine yol açan bir yapıya sahip olduğunu ileri sürüyorlar.¹¹ En çarpıcı noktalardan biri ise cinsel tacize maruz kalan oyuncuların sadece %3,7'sinin bunu bir yetkiliye bildirmiş olması. Araştırmaya katılan 32 Hollandalı kadın oyuncunun, cinsel taciz davranışlarının meslek kültürünün bir parçası olarak görüldüğünü düşünmesi son derece çarpıcı.

Türkiye'de 2021'de Dissensus, "gösteri sanatları alanında çalışanlar arasında cinsel taciz, cinsel içerikli mobbing ve cinsel saldırı gibi fiillerin ne kadar yaygın olduğunu, nasıl işlediğini ve bu tür davranışların engellenmesi için nelerin yapıldığını ya da yapılması gerektiğini" araştırdı.¹² Her bulgusunun ayrı ayrı irdelenmesi gereken bu çalışma çarpıcı rakamlar ortaya koydu. Buna göre gösteri sanatlarının eğitim, iş arama ve çalışma ortamlarında %59 oranında tacize maruz kalındığı, bunların da %62'sini kadınların oluşturduğu görülüyor. Sanatçıların %20'si mobbing, %19'u hakkında dedikodu yapılması, %16'sı rızası olmaksızın fiziksel temas, %16'sı rahatsız edici cinsel içerikli söz ve imalar, %14' toplumsal cinsiyet temelli taciz, %12'si dijital taciz ve %9'u ısrarlı takipten Şikayetçi. Tacizle en çok karşılaşılan yerlerin doğrudan çalışma süreciyle ilgili mekanlar olması, tacizin ekip arkadaşlarınca görmezden gelindiği veya normalleştirildiği, tacizin çoğunlukla yaş ve mesleki statü olarak daha st bir seviyeden gelmesi, bu araştırmanın önemli bulguları arasında. Cinsel tacize uğradığını ifade edenlerin %33' bu davranışa

karşı çıktığını ve bunun olumsuz sonuçlarıyla karşılaştığını, %23' ise bu davranışa karşı çıktığını ve bunun olumsuz bir sonuç doğurmadığını belirtiyor. En ilginç olan ise böyle bir davranışa maruz kalıp ne yapacağına karar veremeyenlerin oranının %18 olması.

Yine Türkiye'de 2021'de yapılan iki araştırma, oyuncuların sahne sanatları alanında cinsel taciz ve görünürlüğüne ilişkin düşüncelerini, bunun önlenmesi ve izlenmesine dair stratejilerini incelemeye odaklanmıştır.¹³ Bu araştırma, tiyatro dünyasında cinsel tacizle ilgili farklı deneyim ve düşünceler olduğunu ortaya koyuyor. Örneğin bir grup sanati cinsel tacize hiç maruz kalmadığını, fakat kendi çalışma ortamının dışında bu tip istenmeyen durumların yaşandığını bildiğini belirtirken; bir başka grup cinsel tacize bizzat maruz kaldığını ifade ederek bu gibi durumların gösteri sanatları dünyasında yaşandığını düşünüyor. İlginç olansa, ikinci görüşün, daha genç yaştaki sanatçılar arasında yaygın olması. Zaten araştırma bir bütün olarak kuşak farkının cinsel taciz meselesine yaklaşımda değişiklikler gösterdiğini düşündürüyor. Kişisel bir deneyim olarak vurgulamalıyım ki gençlerin cinsel taciz, cinsiyet eşiitliği konularındaki farkındalıkları, eşiitsizliğe tahammlszlkleri daha yüksek. Bu nokta, insanın iini aydınlatıyor.

Bu araştırmaların düşündürücü sonuçlarından biri sahne sanatlarında yaşanan cinsel taciz davranışlarının görünür olmadığı ve açık edilmediği yönündeki görüşler. Bunun nedeni olarak da mağdur suçlayıcı ve kadın düşmanı tavrı kendisini gösteriyor. Maruz kalanın kendisine inanılmayacağı düşüncesi, tacizecinin yaş ve mesleki hiyerarşi bakımından daha yukarıda olması, 'sorunlu' olarak etiketlenme ve bu bağlamda iş bulma güçlüğü gibi kaygılarla sessiz kalındığı düşünülüyor. Bu da gösteri sanatları alanında meselenin toplumun diğer kesimlerinden pek de farklı

olmadığını ortaya koyuyor.

Araştırmadaki önemli bir nokta da cinsel taciz, beden sınırları, rıza ve onay konularının açıkça konuşulması ve tartışılması, bu konudaki bilgi eksikliklerinin giderilmesi yönündeki ihtiyaç. Çünkü malum, herkes tarafından cinsel taciz olarak algılanan davranışlar olduğu gibi, yoruma açık davranış biçimleri de vardır; ya da Amerika'da cinsel taciz olarak algılanan bir davranış, Türkiye'de böyle algılanmayabilir. Öte yandan bu kadar yoğun kadın cinayetinin işlendiği, hukukun adaleti sağlayacak sonuçlara varamadığı bir ülkede kadınların kendilerini daha yoğun olarak tehdit altında hissetmeleri ve bu bağlamda beden hassasiyetlerinin artması da şaşılacak bir durum değil. Araştırma gösterdi ki, bunların tartışılması ve konuşulması, cinsel tacizin nerede başladığı, neyin taciz olarak tanımlanabileceği, tespit edilirse ne yapılması gerektiğinin netleşmesi gerek. Cinsel taciz, cinsel saldırı, mobbing, taciz kavramlarının doğru tanımlanamadığı, bildirim mekanizmasının bulunmadığı, işlemediği veya bilinmediği de söylenebilir. Böyle olunca da taciz mitleri ve eksik / hatalı bilgi, sorunu çözümsüz bir yere taşıyor. Sonuç olarak bilgilenebilir ve birlikte düşünmeye, tartışma ve öğrenmeye ihtiyaç var.

Bitirirken...

Kadına yönelik şiddet, cinsel taciz ve saldırı, üzerine konuşması, çalışılması zor bir konu. Araştırmacı için de ağır ve yıpratıcı. Pek çok bakımdan. Fakat yüzleşmemiz gereken, ortak tavırla çözülmesi gereken bir konu. Halıları kaldırmak lazım, halının altına süpürülenleri ortaya döküp iyice temizlemek gerekiyor.

Bu konuda kadınlar olarak öfkeliyiz. Kendimizi tehdit altında hissediyoruz, bunda da gayet haklıyız. Çünkü vahşice öldürülen ve hukuken baş edilemeyen örnekler görüyoruz. Suskunluklar izliyoruz; sessiz kalınan tacizler,

cinsiyetçi söylemler, küfürlere tanıklık ediyoruz. Bilinçleniyoruz, bilinçlendikçe içinde bulunduğumuz çelişki artıyor, mücadeleye giriyor, çoğumuz gittikçe daha kavgacı daha tahammülsüz olmakla suçlanıyoruz. Dünyadaki dinamikler de bizdekinden çok farklı değil. Bir grup örgütlenmeye inanıyor, sorunun böyle aşılabileceğini düşünüyor, bir grup bireysel dönüşümlerin peşine düşüyor. Çıkılması skandal olarak nitelenen uluslararası metinlerden ülke olarak imzanın çekildiğine tanıklık ediyoruz. Tüm bunlar gözlerimizin önünde oluyor, cinsiyetçilik ve homofobi gittikçe yükseliyor, ancak alternatif alanlarda eşitliğin peşine düşebiliyoruz. Tüm bunlar daha öfkeli, daha hırçın yapıyor insanı. İfşalar, bilgi, yaşananlar ve deneyimler birbirine karışıyor.

Bana göre tek bir nedeni olmayan meselelerin tek bir çözümü de yok. Bu nedenle birileri daha radikal yaklaşacak, yakıp yıkacak, 'ben oyunu bozarım' diyecek; birileri daha serinkanlı yaklaşacak, birileri eğitim kurumlarından, başka birileri uygulamanın içinden başlayacak meseleyi ortaya döküp tamir etmeye. Kadın hareketinin geneline baktığınızda Paris sokaklarında sutyen yakan radikal feministlerin eylemleriyle yüksek duvarlı ve steril olmakla suçlanan akademideki feminist yayınların birbirinden üstün ya da önemli olduğunu söyleyebilir misiniz? Her biri, bu mücadelenin bir ucundan tutarlar.

Nihayetinde gösteri sanatları alanında cinsel taciz, cinsiyetçi tutumlarla ilgili sorunlarla yüzleşmemiz gerek. Bunları konuşmaya, tartışmaya ihtiyaç var. Kimimiz tüm bu çalışmaların tiyatronun prestijini zedelemesinden korkacak, kimimiz daha yüksek sesli bir mücadeleye girecek, kimimiz reddedecek... Nihayetinde tiyatro yoluna devam edecek, 2500 yıldır yaptığı gibi. Ama bizim bazı şeyler kendimiz için düzeltmemiz gerek.

NOTLAR:

- 1) Tiyatro ve Taciz konulu panel için: <https://sites.google.com/site/tiyatrodaticiz/>
- 2) Ronay Bakan, “#MeeToo’dan #WhyDidn’tReport’a: dijital eylemlerin imkanları ve sınırları üzerine, *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, Haziran 2019, Sayı 37-38, ss. 17- 34. (<http://www.feministyaklasimlar.org/sayi-37-38-haziran-2019/metoodan-whydidntreporta-dijital-eylemlerin-imkanlari-ve-sinirlari-uzerine/>)
Cassandra M. Gaal, "Me Too: the effects of sexual harassment and assault in the entertainment industry," *Backstage Pass*: Vol. 3 : Iss. 1, 2020 (<https://scholarlycommons.pacific.edu/backstage-pass/vol3/iss1/15>)
- 3) Feride Acar, “Kadın erkek eşitliğine ilişkin uluslararası normlar ışığında Türkiye’de kadına yönelik şiddetle mücadelede yeni ve güçlü bir enstrüman olarak İstanbul Sözleşmesi”, *İstanbul Sözleşmesi ve Grevi Raporu*, İzmir Barosu Kadın Hakları Araştırma Merkezi İzmir, 28.04.2017.
- 4) Feride Acar ve Yakın Ertürk, “Kadınların insan hakları: uluslararası standartlar, kazanımlar, sorunlar”, *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar – Prof. Dr. Nermin Abadan Unat’a Armağan* (Ed. Serpil Sancar), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 281-304.
- 5) Anıt Savaş, <http://anitsayac.com> “Türkiye’de kadına yönelik şiddetten ölen kadınların anısını yaşatmak için internet üzerinden kurulmuş bir anıt ve her gün güncellenen bir savaştır. Anıt Savaş kadın cinayetlerinin artarak devam ettiği bir ortamda farkındalık yaratmak ve bilinmeyen verileri açığa kavuşturmak için düşünüldü. Ölen kadınlarımızın isimleriyle anılacağı bu web sitesi, kadına karşı şiddet konusunda toplumun duyarlılığını geliştirme projesi olmanın ötesinde ölen kadınlara adanmış bir anıttır.”
- 6) Erdem Özdemir, “İş yerinde cinsel taciz”, *Çalışma ve Toplum*, S.4, 2006, ss. 83-96.
- 7) UN Women, *Çalışma Yaşamında Kadınlara Yönelik Şiddet ve Tacizle Mücadele El Kitabı*, ILO – International Labour Organization, 2019. https://www.ilo.org/ankara/publications/WCMS_731371/lang--tr/index.htm
- 8) Yonca Toker, “İş yerinde cinsel taciz: kapsamı, öncülleri, sonuçları, kurumsal baş etme yöntemleri”, *Türk Psikoloji Yazıları*, 19(38), Aralık 2016, ss. 1-19.
- 9) Mine Gerni, “İş yerinde cinsel taciz: Erzurum ilinde bankacılık sektörü üzerine bir uygulama”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 56-3, 2001, ss. 19-46.
- 10) B. Burchell, C. Fagan, C. O’brein & M. Smith, *Working Conditions In The European Union Union: The Gender Perspective. European Working Conditions Survey- 2005*. Eurofound (European Foundation for the Improvement of Living and Working Conditions), Dublin, 2007
- 11) Bard Kleppe & Sigrid Røyseng, “Sexual harassment in the Norwegian TheatreWorld.” *The Journal Of Arts Management, Law, and Society*, 46-5, 2016, p. 282-296.
- Sophie Hennekam & Dawn Bennett, “Sexual harassment in the creative industries: tolerance, culture and the need for change”, *Gender, Work and Organization*, 24-4, 2017.
- 12) Araştırma raporu için: https://dissensusresearch.com/wp-content/uploads/2021/09/Gösteri_Sanatlarında_Cinsel_Taciz_Dissensus_Temmuz21.pdf
- 13) Özlem Belkıs, Ebru Gökdağ, Yıldız Derya Biricioğlu Vural, Ayça Köklü, “Türkiye’de oyuncuların sahne sanatlarında cinsel tacize ilişkin görüşleri”. *İdil*, Ekim 2021, S. 86, s. 1447-1466. doi: 10.7816/idil-10-86-03
- Özlem Belkıs, Ebru Gökdağ, Yıldız Derya Biricioğlu Vural, Ayça Köklü, “Oyuncuların cinsel tacizin görünürlüğü, önleme ve izleme stratejileriyle ilgili görüşleri”, *Journal of Awareness*, Ocak, 2022, 7(1): 17-37, DOI: 10.26809/joa.7.1.02

Ben ve Öteki Arasındaki Sınırın İhlali: Taciz

AYŞE NAZ HAZAL SEZEN

İnsan vücudunun en büyük organı deri, milieu intérieur* ve dış dünyayı ayıran, bedene şekil veren ve *beni* kuşatandır. Ten, benliğin dış yüzeyini sınırlayan, harici olanla temas eden ve *öteki*nin gözleyebildiği huduttur. Bedenin bütünlüğünü koruyan ten, benliğin de muhafızıdır. Sadece fiziksel bir organ değil; zahmetsiz ve ziyadesiyle libidinal enerjine etki eden, dış dünyaya açılan, harici olanı duyumsayan ve kabul eden alandır, sınırdır. (1) Bebek zihninin içe yansıtma gücü olmamasından dolayı pasif olarak deneyimlediği tüm duyguların kalıbı da bu sınırdır. (2) Bu sınır, bireyin ruhsal yaşamının bütünlüğünü korur. Ancak hayattaki çeşitli karşılaşmalar sınırimızı esnetmeyi ve olgunlaşmamızı sağlarken, bazı karşılaşmalar bu sınırın maddi ve manevi ihlal edilmesiyle hasar alır.

Ben ile *öteki* arasındaki sınıra dokunmak, sınıra dokunmaktan bahsetmek, sınırın yersizliğinden konuşmak, sınırları aşağılamak, sınırlarını aşmaya zorlamak hem bariz hem sinsi tacizdir; hem maddi hem manevi taarruzdur. Başka bir deyişle, bedeninin eksiklik

ya da fazlalıklarından bahsetmek, uygunsuz anlarda gündelik performans eleştirisinde bulunmak, tepki verilmesini engellemek ya da tepki vermeye zorlamak veya yetkileri suistimal etmek karşı tarafın sınırları ihlal ederek manevi tacizde bulunmaktır. Örtük olarak karşıdakinin kimliğine saldırı, şahsiyetini yok etme eylemidir. Genellikle yetkinin suistimaliyle başlar. Yetki sahibi/saygı duyulan/otoriteye sahip olan karşıdakinin önce kendine olan güvenini ve saygısını yitirmesine neden olarak narsistik ihlallerde bulunur; bu eylemler bazen cinsel ihlallere kadar varabilir. Ancak gayri vazıh ve bariz şiddet eylemleri, toplumsal kalıpların, kutsallaştırılmış kavramların arasında sincice dolaşmayı başarır. pederşahi topluluklarda kendini açıktan açığa belli etmeden sürekli var olmayı başaran taciz, dört duvarla çevrili evin içinden, hayali duvarıyla daha berrak görünen tiyatro sahnesine kadar mekân ve zaman ayırmadan her yerdedir.

Tacizin her türünde fail aslında mağdurun sınırlarına dokunur. Mağdurun şahsiyetine, onuruna, ruhsal ya da fiziksel bütünlüğüne



sözle, yazıyla, davranışla bir saldırı söz konusudur. Lakin, ihlal, sınırı yok etmez; kelimenin etimolojik yapısındaki gibi bozar, yıkar veya delip geçer. İhlalci, sınırın bütünlüğünü bozmaz, yani kurbanını öldürmez ama mağdurunun benliğinin bir yanını yitirmesine neden olur.

Mağdurların aciz, kudretsiz veya patolojik yapıda olduklarına yönelik genel kanaatin aksine, -özellikle iş ortamındaki tacizlerde- kurbanlar otoriteyi reddedebilen, tepki gösterebilen, baskıya rağmen direnme kapasitesi olan kişilerdir. Ekseriyetle bu kişiler, mutlak erkini sınamak ve karşısındakini mülkiyeti altında bulundurmak isteyen failin hedefi olurlar. Bazense, birinin diğerinde olmayan bir niteliğine imrenildiğinde vuku bulabilir. Birinin gençliği, bir diğerinin iletişim becerisi, güzelliği veya yakışıklılığı ya da enerjisine özenmeyle birlikte manevi taciz alevlenebilir. Ortak çalışma alanlarında diğerinin sınır ihlaliyle ortaya çıkan bu

psikolojik taciz yatay (eşitler arası), dikey (asttan üste) ya da düşey (üstten asta) olabilir.

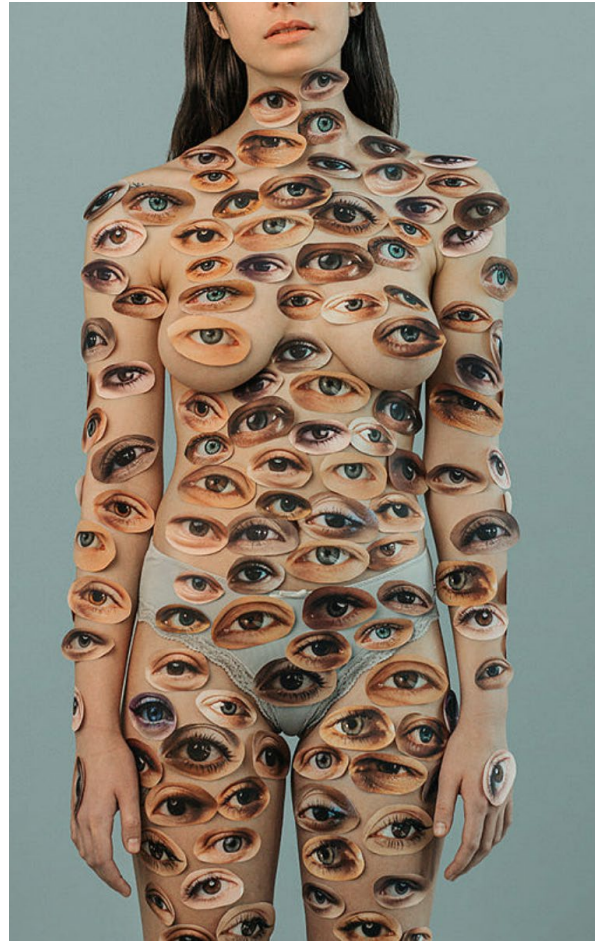
Taciz, saptanması zor denge bozucu dokunuşlar içerir. Taciz süreci başladığında mağdur, dengesiz davranışlar sergileyen, kötü kişilik özelliklerine sahip, geçinilmesi zor bir karaktermiş gibi çeşitli yollarla damgalanır. Böylece, çatışma failin mesuliyeti değil, kurbanın kişilik özelliklerinden dolayı hak ettiği durum olduğu izlenimi yaratılır. Kendini yüceltmek için başkalarını aşağılamayı meşru gören failler, zaten karşısındakinin bunu hak ettiğini ve şikâyet etmek gibi bir imtiyazı olmadığına inanırlar. Mağdur, kişiliği reddedilmiş külfet veren bir *nesnedir*; şeydir. Mağdurun kendi benliği olan bir *öteki* olarak reddedilmesi fail için sadece güç arayışından kaynaklanmaz, aynı zamanda karşısındakini bir şey/eşya/kukla gibi oynatmanın hazzı vardır.

Manevi taciz başladığında ilk merhalede mağdurun muhakeme yetisi etkisizleştirilir. Mağdur kim haklı kim haksız, bu bir taciz mi, değil mi, bilemez hale getirilir. Böylece mağdur tepki gösteremeyecektir. Mağdurun dengesini bozmak, kendi algılarından şüpheye düşürmek ve kendi duygularını abartıp abartmadığından emin olamamasını sağlamak için failer çeşitli iletişim(sizlik) yöntemleri kullanırlar.

Doğrudan iletişim reddedilir, zira *şeylerle* diyaloga girilmez. Diyalogun reddi, mağduru paralizi eden bir özelliğe sahiptir. Konuşarak çözüm bulma ihtimalinin önünün kapatılması bir yana ortadaki sorun yok ima edilerek mağdur tarafında çatışmanın şiddetlenmesine neden olunur. Aynı zamanda, mağdura var olmadığını, görülmeye ve duyulmaya değmeyecek kadar yok olduğunu ve bir *şey* olduğu hissettirilir. Failler doğrudan iletişime geçmeyi reddettiklerinden az konuşan yüce, bilge, asil izlenimi bırakabilirler. Olayları adlandırmaz, imalar, iç geçirme, kafa çevirme, göz devirme gibi beden hareketleriyle karşı tarafa belli belirsiz mesajlar verirler. Bu

muğlaklık mağduru kendini suçlamaya, sorunu kendinde aramaya ve kendinden şüphe etmeye götürebilir. Hiçbir şey açıklıkla söylenmediği için, her şey kınama veya yanlış anlama olabilir. İmalarından dolayı mağdurdan tepki gelirse “Ben öyle bir şey söylemedim. O kendine göre anlamlar çıkarıyor!” diyerek mağdur suçlu konuma düşürülebilir. Açıklamasız, alengirli bu iletişim(sızlık) karşılıklı bir yabancılaşmaya dönüşebilir. Aynı zamanda, **dil deforme edilir**; her türlü yoruma ve yanlış anlamaya müsait olacak biçimde cümlelerde boşluklar vardır, sözler tamamlanmaz ve muğlak bırakılır. Failler bazen homurdanarak, kelimeleri açık telaffuz etmeyerek ya da içe doğru mırıldanarak konuştuklarında anlaşılmadıklarından tekrarlayan veya cevap bekleyen konumuna geçerler; böylece mağdurlarını kendilerini dinlememekle suçlayabilirler. Teknik, soyut ve dogmatik dil kullanımı failerin sıklıkla uyguladıkları bir başka sözsel yöntemdir. İstilah söylemlerle ve bilgin tavırlarıyla karşılındakileri ahmak hissettirirler. Dinleyenler anlamları dert edilmemiş bu terimleri sorarsa, fail tarafından cehaleti yüzünden hor görülebilirler ya da anlamadıkları terimleri sormaktan imtina edip, daha sonra faile cevap veremedikleri için kendilerini suçlayabilirler. İstilah parlayan failer kendilerini dinleyenlerin düşünebilmesini ve binaen tepki vermesini engellemiş olurlar.

Faillerin sıklıkla başvurduğu **alaya alma ve aşağılama** ataerkil topluluklarda egemen bir tavidir. Özellikle kadınlara yönelik bu taciz, şakaların, takılmaların, alayların arasına gizlenir; dolaylı eleştiriler ve aşağılamalarla doludur. Bu tarz manevi taciz faileri kadını, farklı olanı ya da feminen davrananı alaya alan, aşağılayan, küçük düşüren her şakadan keyif alırlar. Kadının cinselliğini yok saymakta ya da kadını bütünüyle bir birey olarak kabullenmemektirler. Başarılı bir başrol oyuncusu eğer kadınsa illaki yönetmeniyle



birlikte olmuştur; kendinden büyük biriyle birlikteyse hafifmeşreptir; istediği rolü/işi alabilirdi ya da seksidir ya da tanıdıkları vardır; tüm kadınların sorunları aynıdır... Alaycı aşağılamalar genellikle kadın veya karşısındakinin cinselliği üzerinden gelir. – LGBTIQ+ topluluğu, feminen davranışlı erkekler veya failin kendinden zayıf gördüğü herkes bu aşağılamalara maruz kalma ihtimali olsa da sıklıkla kadınlar üzerinden yapılan şakalarda kendini gösterir.- Fail, mağdura şaka yapıyor, takılıyormuş gibi davranarak zayıf gördüğü bedensel özelliklerini tiye alır. Mağdur olumsuz reaksiyon verirse şakadan anlamamakla suçlanır. Cinselliğin yoğun teşhir edildiği noktalarda, mağdur rahatsızlığı



hakkında tepki verir ya da itiraz ederse geri kafalı olmakla, modern olmamakla aşağılanır. Mağdur kendi sınırlarını ihlal etmeye zorlanır; kendini inkâr eder ve ruhsal bütünlüğünde hasara neden olur. Buna benzer tacizlerde, manevi taciz ile cinsel taciz arasındaki sınırın epey belirsiz olduğu görülebilir. Her iki durumda da mağdur bir nesne gibi kullanılır ve aktarım sonucu suçluluk duygusu fail ile mağdur arasında yer değiştirir. Suçluluğun taşıyıcısı mücrim yerine kurban olur. Kurban genellikle suçluluğu içselleştirir: “Her şey benim hatam! Ben izin verdim. Ben kabul ettim. Ben vaktinde mücadele edemedim. Ben anlamadım...” Faile göre de kurban zaten suçludur, onun yaptıklarını hak etmiştir. Mağdur, kendine olan güveni yerle bir olana dek küçük düşürülür, alaya alınır, art niyetli imaların arasında dengesi kaybettirilir. Yüksek lisans mezunu avukata zarflara pul yapıştırma,

araştırma görevlisine evrak taşıtma, yönetmen asistanına kahve taşıtma gibi **angarya işler verilir**. Mağdurların kendi mesleklerine dair performans göstermelerinin önüne geçilerek değersiz hissetmeleri sağlanır. Yoğun baskı, ima ve belirsizlik karşısında strese giren mağdur, **hata yapmaya itilir**; sonunda stres altında panikleyen mağdur ufak tefek işleri dahi becerememekle aşağılanır. Neticede kendi de “değersiz, yetersiz veya beceriksiz” olduğuna inanır. Hatta bazen bu manipülasyonlar karşısında zihni selameti dengesizleşen mağdur, failine dahi hak verir konuma gelebilir. Diğer bir yandan, mağdur, kendini savunmasına yardımcı olabilecek, tepki vermesi için destek olabilecek çevreden **tecrit edilir**. Mağdura toplantı maili ulaşmamıştır, prova saatindeki değişikliğin bildirilmesi unutulmuştur, topluca gidilen öğle yemeğine son anda karar verildiğinden(!)

mağdur çağrılmamıştır... Mağdur adım adım **gözden düşürülür**. Zira, sonunda mağdur yalnızlaşacak ve başkaldırma veya tepki gösterme ihtimali azalacaktır. Uygulanan tüm bu taktikler mağduru dibe çekerken, faili yüceltmeye müteveccihdir.

Mağdurun sınırlarına nüfuz edilirken, aynı zamanda bu taciz sürecini fark etmesini engellendiğinden, kişi ne başına gelenleri tartışabilir ne de direnebilir. Normal koşullarda davranmadığı biçimde hareket etmesi sağlanarak, kendine ait düşünme sistemine müdahale edildiğinden, özgürce onaylamadığı halde dışarıdan bakıldığında faille suç ortağıymış izlenimi mevcuttur. Başına gelenleri kabul etmiş ya da yaşananlara onay vermiş görünür. Oysa mağdurun rızası yoktur. Ani saldırılar karşısında mağdurun tepki verememesi, direnememesi veya donup kalması bu tacize onayı olduğu anlamına gelmez. Zaten tüm hamleler, mağdurun kafasını karıştırarak tepki vermesinin ve direnmesinin önüne geçmek içindir. Oysa başına gelenlere rızası olmadan sadece maruz kalır. Yine de failin istismarı karşısında utanç hisseden, ruhsal açıdan eli kolu bağlanmış mağdurdur. Her türlü manipülasyonda olduğu gibi en başta mağdur kendini özgür sanmıştır. Bu özgür seçimle sevilmemeyi, aşağılanmayı kabul etmiş gibi hissettiğinden utanç duygusu da suçluluk gibi fail yerine mağdurun omuzlarına yüklenir.

Bariz gibi görünen tüm bu davranışlar bütünü kısa anlardan ibarettir. Bazen sistematik bazen anlık gerçekleşen sınır ihlalleri dışarıdan izleyenlerin görebileceği şekilde vuku bulmaz; görülse bile şahitler failin manipülasyonlarıyla körleşebilirler. Reddedilme veya aynı manipülasyona uğrama ihtimalinden çekinen diğerlerinin yanı sıra fail mağduru sürekli savunmaya, kendini açıklamaya iterek çevresini rahatsız edecek, sinirlendirecek davranışlarda bulunmasını da sağlamaktadır. Doğallığını kaybetmiş

mağdur çevresindekiler tarafından da olumsuz yargılara maruz kalır. Böylece tacizin anlaşılması zorlaşır.

- Diğer bir yandan, mitlerin arasından sıyrılıp, mağdur suçlayıcılık ve etiketlenmeden kaçıp konuşabilmek, yaratıcılığa dayalı meslek alanlarında kutsallıktan arınarak tacizi görebilmek oldukça meşakkatli. Sınır ihlali içeren davranış özellikle yaş, kıdem veya görev tanımı bağlamında yürüyen hiyerarşik yapıdan aşağıya doğru ise -meslek grubu fark etmeden- bu konu hakkında sessizliğin büyümesine neden olmakta.

Bireyin sınır bütünlüğünü söz, yazı, davranış, bakış veya dokunuşla ihlal eden, hatta ihlal etmekle tehdit ederek aslında tacizi gerçekleştirmekte olan failerin manipülasyonunu fark eden mağdurlar genellikle tanımlayamadıkları bir iç sıkıntısından bahsederler. Hatta narsist yapıdaki failerin mağdurları şikayetçi olsalar bile faillerini yüceltmeye devam edebilirler: “...Evet ama çok iyi bir eğitmen. ... ama sahneye büyüdü dokunuşları olan bir yönetmen. ... aslında harika bir ebeveyn...” Failler yüceleştikçe, mağdurlar karanlıkta kalır. Yalnız hissedilen bu karanlığın içinde depresif belirtiler ve anksiyete problemleri mağduru kuşatabilir.

Kaçamadığı muamelenin sonucunda boyun eğen mağdur zamanla kendinden de kuşku duymaya başlar: “Ben bunları hak edecek ne yaptım? Acaba, problem bende mi? Belki de benim daha iyi olmamı istediği için kötü davranıyor. Ben mi yanlış anlıyorum?” Mağdur suçluluk, kuşku ve korku üçgeninde savaş verirken toplumun suçluluk bakış açısı, mağdurun daha yoğun baskı hissetmesine neden olur: “Sana böyle davranıyorsa, demek ki onun istediğini sen yapmıyorsun. Evet ama ateş olmayan yerden duman çıkmaz. O saatte sen neden oradasın? O/otorite/saygı duyulan en iyisini bilir, sen yanlış anlamışsındır...” Mağdur suçlayıcılık mağdurun kendine

yapılan saldırıyı içselleştirmesini kolaylaştırır. Mağdurun kendinden kuşku ederken diğer yandan da failine boyun eğmek zorunda kalması kendi iç gerginliği yükseltir. Failden ve toplumdan gelen baskıdan kendi doğallığını kaybetmiş mağdur mütemediyen stres altında hisseder. Zamanla psikolojik savunma sistemlerinin hasar alması gibi hormonal dengesi bozularak sürekli alarm durumunda yaşamaya başlar. Sönümsüz tetikte olma hali şiddeti kişiye bağlı olmak üzere kalp çarpıntısı, sinirlilik, uyku problemi, baş ağrısı, sindirim problemleri, karın ağrısı, titreme, aşırı hassasiyet gibi fiziksel reaksiyonlara neden olur. Oysa bunlar ruhsal tepkilerin fiziksel yansımalarıdır.

Tacizin her biçiminde sınırlar ihlal edilmiştir. İhlal edilen sadece bedensel sınırlar değil, ruhsal sınırlardır, benliğin sınırlarıdır. Fiziksel ya da ruhsal saldırılarla bireyin bütünlüğüne kastedilmiştir. Her türlü tacizin sonunda bireye, kuşku, suçluluk ve korku üçgeninde kendi doğallığını kaybettirilmiştir. Mağdur, başta kendini özgür sanan ancak manipülasyonlar veya suistimaller sonunda boyun eğmek zorunda kalan, istediği gibi davranamayan, yanlış anlaşılan ya da anlaşılmayan, maruz kaldığı şeye rızası olmayan ama tepkisizliğe sürüklenen bir “şey”dir. Fail mağduru nesneleştirilmiş ve kendine ait kimliği olan *öteki* olarak reddetmiştir. Tacizin her türü bir cinayettir; kansız, izsiz, kanıtsız. Ortada görünen bir ceset yoktur ama yok edilmiş bir benlik vardır.

(Elbette, faillerin özelliklerinden, neden benlik avından zevk aldıklarında ya da bunu sadece zevk için mi, yoksa geçmişlerinde açık kalmış yaraların acısını dindirmek için mi yaptıklarını derinlemesine inceleyebiliriz. Lakin tacizin, özellikle manevi tacizin tanımlanmasının, sınırlarının anlaşılmasının güç olduğu bu süreçlerde failerin davranışlarını anlama kısmını erteleyebileceğimizi düşünüyorum. Bilakis,

mağdurlar yerine failerden konuşmak, taciz karşısında kafası karışan, suçluluk ve utanç duyan mağdurun anlaşılmasının önüne geçerek, yalnızlığının büyümesine neden olabilir.)

*İç Ortam

- 1) Freud, S. (1949). *Three essays on the theory of sexuality*. (Ernst Kris papers.) London: Imago Pub. Co.
- 2) Bick, E. (1968). The experience of the skin in early object-relations. *The International Journal of Psychoanalysis*, 49(2-3), 484-486.
- 3) Hirigoyen, M. (2015). Manevi Taciz-Gündelik hayatta sapkın şiddet. İstanbul. İletişim
- 4) Kleppe, B., & Røyseng, S. (2016). Sexual Harassment in the Norwegian Theatre World. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 46, 282-296. <https://doi.org/10.1080/10632921.2016.1231645>



Dokunmanın Dayanılmaz Hafifliği/ Ağırlığı

ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

1 985 yılında bedenimi eğitmem gerektiğine karar verip, o dönem Yıldız Teknik Üniversitesi'nin Maslak'ta bulunan ve ısınma sorunu olan bir spor salonunda, Türkiye'de yıllar önce neredeyse ilk "modern dans" tekniği derslerini başlatmış olan koreograf hocamı bulduğumda çok sevinmiştim. Onunla ve orada tanıştığım bazı katılımcılarla yıllar sürecektir bedensel bir serüvene başlayacağımı tahmin edemezdim. İki sene o soğuk salonda çok yoğun bir teknik çalışmayla geçti. Modern dans disiplini içindeki farklı teknikleri öğrenmeye nispeten geç başlamış bir bedeni (üniversiteye gidiyordum ama 17 yaşındaydım) eğitmek kolay değildi, sırasında Graham tekniği çalışırken, hareketi doğru şekilde yapmadığımızda – çoğunlukla yerde yaptığımız çalışmalarda- kafamıza bir şaplak yiyebilirdik. Bu çok doğaldı. Bedensel çalışmanın doğasında o zamanlar böyle bir "sınırsızlık" vardı. O şaplaklar bize hem hareketi doğru yapmadığımızı anlatır ve düzeltme imkanı verirdi hem de çalışmaya daha dikkatli bir şekilde devam etmemizi sağlardı. Hafızamdaki bu örneği size, "bakın biz neler çektik, dayak bile yedik" demek için yazmadım. O derslerde

hiçbir zaman dayak yediğimizi düşünmedik zaten.

Dönemsel olarak bedenimizle kurduğumuz ilişkinin değişebildiğini, dönüştüğünü ama illa ki farklı dönemlere has algının istenmeyen/kötü/ negatif bir deneyim yarattığı anlamına gelmediğini paylaşarak yazıya başlamak daha doğru geldiği için yazdım bu deneyimimi. Dans alanı özellikle eğitim esnasında bedenin sınırlarının aşılmaya çalışıldığı, kişinin kendi bedeniyle neredeyse mazoşist ilişki kurduğu alanlardan biri. Belki günümüzde gelişen anotomik ve somatik çalışmaların etkisiyle bu eğilim çok daha yumuşak ve daha az can acıtarak tezahür ediyor olabilir -bale disiplini çerçevesinin dışında tutuyorum yine de-.

Ben kendi kişisel deneyimime döneyim. Yaklaşık 30 yıldır hareket tiyatrosu ve performans bağlamında bedenle uğraşan, 20 senedir de eğitim tarafında emek harcayan biri olarak bedenin sınırlarının ve olası sınır ihlallerinin oldukça karmaşık bir yapısı olduğunu düşünüyorum. Ancak bazı temel prensipler olmalı.

Benim için bu prensiplerin en temelinde yatan, zeminde bu anlaşma olduktan sonra

türlü biçimler ve niteliklerde üzerine eklenecek diğer prensipleri konuşabileceğimiz bir bağlam olduğunu söyleyebilirim. En temelde yatan ise her zaman karşımdaki kişinin, ister genç ister orta yaşlı veya daha yaşlı olsun, kendi bedensel farkındalığını arttırmak için nasıl çalışabileceğim konusunda o kişiyle mutabakat içinde olma durumudur. Bu mutabakat nasıl sağlanabilir? Kanımca, her kişiyle, o kişinin bedeniyle kurduğu ilişkiye dayanan, ayrı bir düzen, bilgi paylaşımı, kurallar ya da genel yaklaşımları birlikte saptamak üzerinden sağlanıyor. Kesinlikle rasyonel bir anlaşma değil, her zaman sözel bir iletişime dayanmayabiliyor. Ancak sözlü olmasa da iki tarafın alışverişinde mistik ya da gizemli olmayan, çalışma biçiminin genel hatlarıyla paylaşıldığı bir uygulamanın bilinç düzeyinde kabul görmesi çok önemli. Ben bir eğitimci olarak araştırmamın neyi amaçladığını bilir ve katılımcıya uygulama içinde ona yardımcı olacak yönelimler verebilirim, bu yönelimlerin hepsini başlangıçta katılımcıyla paylaşmam gerekmez ama çalışma biçimimi, süreçte dokunmam gerekiyorsa bunun önden bilgisini vermem ve katılımcının kendi araştırmasını sakince yürütebileceği bir ortamı hazırlamam gerekir.

Eğitimci sıfatıyla orada olan kişinin deneyiminin, karşısındaki bedenle kurduğu empati veya mesafelenme üzerinden ilerleyebildiğini biliyorum. Elbette eğitimci olan kişinin kendine has öznel yaklaşımları olabilir. Onunla çalışanların da eğitimcinin bu öznel özelliklerini çok iyi anlamaları ve kendileri için bir mutabakata varmaları gerekir diye düşünüyorum. Bu belki en ideal olan durum. Her zaman gerçekleşmeyebilir, katılımcı çok genç ve deneyimsiz ise kendi bedeniyle kurduğu ilişkide de deneyim eksikliğinden kaynaklı farkındalık eksikliği olabilir. Bu ne demek? Katılımcı kendi bedeninin sınırlarını ve bu sınırların ihlal edilip edilmediğini anlayamayabilir. İşte o

noktada eğitimcinin sorumluluğu devreye giriyor benim için.

Hem eğitimci açısından hem de katılımcı açısından bedensel çalışmanın gelişebilmesi, yeni açılımlar olması, daha önce olmayan farklı algılama ve eyleme biçimlerinin gelişebilmesi için çalışmanın güvenli alanı nasıl yaratılacak? Güvenli alan, son dönemde çok duyduğumuz bir kavram olarak karşımıza çıkıyor ancak tarihsel olarak baktığımızda belki de uzun süreli sanatsal iş üretmiş birçok topluluğun çalışma biçimi bu güvenli alanı kurabilmelerine bağlı olarak gelişmiş olabilir (elbette sonrasında uzun süreli bir tahakküm ve psikolojik şiddet, bastırma gibi deneyimler ortaya saçılmamışsa, bknz: Jan Fabre).

Benim eğitimcilik serüvenimde en önemli ilke bahsettiğim kişiye özel mutabakat ve bu bağlamda yaratılan güvenli alanın varlığıdır. Eğer bu sağlanabilmişse, o zaman araştırmamın derinleşmesi, tene ve tine nüfuz etmesi, dolayısıyla katılımcıyı dönüştürmesi kaçınılmazdır. Mutabakat olmadan yapılan çalışmalar bana biraz fırtınalı denizlere açılmak gibi geliyor. Şansınız yaver giderse fırtınadan yara ve hasar almadan kurtulabilirsiniz ya da tekneniz bataabilir. Bu risk iki taraf için de geçerli ki yakın zamanlarda ülkemizde zuhur eden, ya da zaten hep olan ama ancak şimdi görünür olabilen, birçok örnekle sınılandığımızı düşünüyorum.

Bedensel pratikler üzerine bu şekilde kısaca yazarak, bu alanın oldukça karmaşık ve çok katmanlı yapısını kavramak elbette mümkün değil ancak bu yazıyı bir tür giriş ve sesli düşünme çabası olarak algılamamızı dilerim. Birlikte daha çok konuşarak, soru sorarak, deneyim paylaşarak geliştirebileceğimiz öğrenme ve araştırma alanlarını derinleştirmenin bir sınırı olacağını sanmıyorum. Birbirimize içtenlikle dokunabileceğimiz, (hem fiziksel hem de metaforik anlamda) daha güzel günlerimiz olsun.



Tilbe Saran'la Gösteri Sanatlarında Kadın (Olmak) Üzerine

AYÇA KÖKLÜ

Gösteri sanatlarında kadın olmak, cinsiyetçi tutumlar, cinsel taciz ve saldırı gibi davranışlara karşı ne yazık ki her daim tetikte olmayı beraberinde getiriyor. #MeToo hareketinin dünya genelinde yarattığı dalga, Türkiye’de #SusmaBitsin ve Gösteri Sanatlarında Kadın gibi oluşumlarla, kızkardeşliğin gücüyle büyük bir dayanışma ve bilinçlenme ağına dönüştü. Tiyatro, sinema, dizi ve seslendirme alanlarında birçok başarılı işe imza atmış bir sanatçı olmasının yanı sıra, bu dayanışmanın merkezinde durmaktan, sesini yükseltmekten hiçbir zaman çekinmeyen Tilbe Saran’la sektörü, kadınları ve “Gösteri Sanatlarında Kadın” grubunun umut aşılayan çalışmalarını konuştuk...

Ayça Köklü: Hem oyuncu hem eğitimci olarak uzun yıllardır tiyatro mesleğini icra eden bir tiyatrocü olarak sektörün kadınlara karşı tutumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Tilbe Saran: Aslında hep konuştuğumuz şeyler bunlar. Ne yazık ki sektör dediğimiz şey,

içinde yaşadığımız toplumda normalleştirilen eril bakışı bütünüyle sünger gibi emen bir yapı. Diğer sektörlerin de böyle olduğunu düşünüyorum. Bize has yanı ise tam da bu mesleği icra edenlerce daha da içselleştirilmiş olması ve “hafif kadın”, “kolay kadın” ya da “sözüne güvenilmeyenler sınıfı” gibi duymaya maalesef alıştığımız ifadelerin normalleştirilmesi... Galiba benim için en çarpıcı olan, mağdurların mağdur olduğunun farkına varmaması. Kendimi de dahil ederek bunu söylüyorum. Bu, eğitimden başlayan bir sorun aslında. “Böyle gelmiş böyle gider”, “bu işin doğasında var”, “usta-çırak ilişkisinin bizi böyle kendisinde böyle bir şey var” gibi normalleştirilmiş kalıp bakışlar hep vardı. Gerektiği anda bunlar dile getirilmediği, dolayısıyla su yüzüne çıkmadığı için “herhalde bu işler böyledir”, “nefesi kontrol ederken hocan senin göğsüne dokunabilir, bundan da o kadar anlam çıkarma”, “tantana edecek bir şey yok” ya da “kendine pay biçme” gibi daha da tehlikeli sulara varabilecek, kadınlar arası rekabeti bu türden manipülasyonlarla



76

avevlendirecek bir sürü şey olurdu.

Benim aslında sektörle ilk tanışma diyeceğim alan seslendirme olmuştu. Çok net söyleyebilirim ki son derece pespaye, son derece eril, sürekli “götürülen kadınlar” ve “ibneler” gibi her türlü sözlü aşığılamanın olduğu, bunun da temasla katmerlendirildiği, hiçbir sağlıklı çalışma koşuluna uyulmayan, merdiven altı, dolayısıyla her türlü karanlığa izin veren çalışma ortamlarıydı bunların çoğu. Mesela o zamanlardan şunu hatırlıyorum. Gerçekten hiç evlenmeyi düşünmediğim bir arkadaşımın nişanlanıp, o nişan yüzüğünü kendime koruma kalkanı yapmışım. Bunun ne kadar ilkel bir tutum olduğunu tabii daha sonra farkına vardım; ama o zamanlar böyle bir kalkan edinme ihtiyacı hissetmişim. Çünkü o sırada henüz öğrenciydim. Konservatuvara girdikten hemen sonra bir kursa gitmiş, o kursun devamında da profesyonel seslendirme yapmaya başlamışım ve o dönemde İstanbul’da bulunan her türlü

stüdyoya girip çıkmışım. Allah’tan bir mesafe koyma eğilimim vardı. Zannediyorum hep o mesafeyle korunmaya çalıştım. Hiç kimseyle fazlaca bir yakınlık kurmadım, ahbaplık etmedim. İş ortamından neredeyse hiç arkadaşım yoktur benim mesela. Çok sonraları, konservatuvarın bitiminde, çalıştığım kimi tiyatrolardan iş arkadaşlarım oldu; ama çok genç yaşta başlamış olduğum ve fazlasıyla yoğun bir biçimde orada çalışmış olduğum halde seslendirme sektöründen edinmiş olduğum o kuşaktan bir tane bile arkadaş sayamam. Ne kadın ne erkek... Orası gidip kimseyle muhabbet etmeden hızlıca işimi yapıp ayrıldığı bir alandı. Bütün bu korunma çabama rağmen seslendirme sırasında tacize uğradım. Daha ileri yaşlarda ise, o süreçte kendimi korumanın ama başkalarını koruyamamanın ağırlığını çok yoğun hissettim. Ancak erken yaşlarda “bir dakika arkadaş, burada hoş olmayan şeyler var”, “kimden söz ediyorsunuz, kimin hakkında bu şekilde konuşuyorsunuz”, “bir dakika, ben böyle bir tavra razı değilim” diyemiyorsunuz. Çok gençsiniz, kendinizi nasıl ifade edeceğinizi bilemiyorsunuz. Dolayısıyla tanıklık beni her zaman daha çok yıprattı. Görüp bir şeye engel olamamış olmak...

Tiyatrolara gelince, belki de seslendirme sektöründen gelen alışkanlıkla hep mesafeli kalabilmeye çok gayret ettim. Tiyatroda başa çıkamadığım, sonradan durup düşündüğümde “bu nasıl bir şeydi” dediğim bir deneyim olmadı. Tiyatroda, çalışma ortamlarını daha uzun süre paylaştığımız, daha tanış olduğum insanlar olduğu için belki de... Orada mesafe koymaya ihtiyaç duymadım, belki de biraz daha büyümüştüm, onun da etkisiyle bir tacizden söz edemem. Ama orada da zaman zaman özellikle kulis ortamlarında yapılan şakalarda, birilerinin arkasından döndürülen laflarda, bütün o eril hakimiyeti iliklerinize kadar, her yönüyle hissedersiniz. Çaycıısından dekor taşıyanına, sahne amirinden başrol

oyuncusuna kadar erkeklere ait bir dünyada “lütfen” orada olduğunuzu hissedersiniz. Yani hiçbir zaman tekin, güvende, rahat, eşit, özgür ve birey gibi hissettiğiniz yerler değildi. Aklım bu sorgulamaların izini sürdükçe, bu işlerin niye böyle olduğunu etraflıca düşündükçe, okuyup bilgilenererek olanlara anlam vermeye başladıkça, “bir dakika” demek daha kolay oldu.

A.K: Sahne ve gösteri sanatları alanında cinsel tacize yönelik itirazlar ne zaman başladı, nasıl günlerdi hatırlayabiliyor musunuz? Siz bu hareketin başından beri içinde miydiniz?

T.S: Bu soruya Gösteri Sanatlarında Kadın grubunun kuruluşundan başlamak gerekir. Malum bizim alanımız giderek daralmakta olan ve maddi-manevi sıkıntı çektiğimiz bir alan. Pandemiden önce daha ziyade yapımcı veya yönetmen olan kadınlar, kendi aralarında bir grup kurmuşlardı. Sonra oyuncularını da dahil edip genişlemeye karar verdikleri bir sırada beni aradılar ve bu oluşumdan haberdar ettiler. Tam o sırada da pandemi patladı. Pandemi patlayınca tek iletişim kaynağımız Zoom, WhatsApp gibi uygulamalar oldu. O sıralarda bu oluşumda mesleki sorunları tartışıyorduk. Yani hem bir yandan pandemi karşısında çok hazırlıksız yakalanmış bir sektördük hem de her şeyden önce sağlıklı bir sektörden de söz edemiyorduk. Kısaca acil ihtiyaçlarımız vardı ve gerçekten acil ihtiyaçlardı bunlar. Birinin kirası, öbürünün su parasına kadar her soruna çözüm üretmeye çalışıyorduk. Sonunda bir tür yardım ağı, bir kumbara hesabı oluştu. Tam, kumbarayı ne yapacağız, nasıl organize edeceğiz bu parayı, Türkiye’den zaten ne kadar para toplayabiliriz, yurt dışından destekleri de dahil etmeli derken genişlemeye başladı halkımız. Tam o genişlediğimiz sırada bize Tiyatro Medresesi’yle ilgili olan ifşa mektubu geldi. Mektup önümüze düşünce ne yapacağımızı hakikaten bilemedik. Ben kalakaldım okuduklarım karşısında. Bu ifşa,

aslında bütün bu soruların tartışılmasına, yüksek sesle konuşulabilmesine ve ardından da benzer ifşaları yapmak üzere insanların cesaretlendirilmesine vesile oldu. Oradan hareketle araştırmalara, o araştırmalar yapılırken de eğitimde nasıl bir dil kullanmalıyız, nasıl bir eğitim programı oluşturulmalı gibi sorulara doğru katmer katmer açılan, kat kat çoğalan bir hareketlilik üretti. Çünkü ifşalar daha önce yapılmışsa bile bu yaygınlıkta değildi. Bu aslında pandeminin bir getirisi diye düşünüyorum; çünkü tuhaf bir biçimde İstanbul’dakiler İstanbul’dakileri tanıyor, Ankara Ankara’yı, İzmir İzmir’i, Diyarbakır Diyarbakır’ı biliyordu. Geçirgenliği olmayan bir sektördük biz. Hem öğrenciler hem öğretmenler hem de meslektaşlar açısından bu böyleydi. Tabii Zoom gibi bir ortamın olması çok farklı yerlerde benzer kaygılar ve sorunlarla karşılaşan bir sürü kadını bir araya getirmiş oldu ve “hah tamam! zaten ben de”, “biz de” diye büyük bir heyecan içerisinde çalışma grupları oluşturuldu ve o çalışma grupları her biri kendi alanında sorun addettiği şeylere bir takım çözüm olabilecek çalışmaların ilk adımlarını atmaya başladı.

A.K: Gösteri Sanatlarında Kadın grubu ne tür çalışmalar yaptı? Bu süreci biraz ayrıntılandırabilir misiniz?

T.S: Burada çözüm aranan konulardan bir tanesi, sektör feminist terminolojiye ne kadar hakim ne kadar değil meselesiydi. Sektör, aşağılayan, taciz eden, ötekileştiren dili o kadar normalleştirmişti ki! Yaşananların bir hak ve sınır ihlali olduğunu, mağdurun fark etmediği durumların çok olduğunu, bizatihi tanıklık etmiş biri olarak ben de hepimiz de çok içten biliyorduk. Dolayısıyla önceliğimiz bu tanımlar oldu. Nedir bu tanımlar, feminist terminoloji nedir sorularının izini sürdük. Bu süreçte hem kendimizi içsel olarak besledik hem de birbirimizden öğrendik. Kendi sözlüğümüzü

oluşturmaya çalıştık.

Bir diğer önemli konu eğitim alanında neler yapılmalı meselesiydi. Herkes üzerine düşeni o süreç içerisinde gerçekten büyük bir coşkuyla ve büyük bir aç kalmışlıkla yaptı; çünkü o kadar susadığımız, o kadar herkesin dertli olduğu bir şeydi ki bu. Böylece eğitim konusunda öneriler gelişti. Şimdi o öneriler ışığında bir kitapçık hazırlanıyor. Böyle bir rehber, oyuncularla çalışan eğitimler için çok önemliydi. Geçmişte kendi kırgınlıklarımızın ve bazı hassasiyetlerimizin nasıl manipülatif bir biçimde yönlendirilmiş olduğunu deneyimlediğiniz için, farkına varmadan aynı deneyimi aktarıyor olabilirsiniz. Bu ihtimalin önünü kesmek derdindeydik. Konuları okudukça ve derinleştikçe “sakın ben de benzer bir şey yapıyor olmayayım”, “bir öğrencinin sınırını ihlal ettim mi acaba?” sorularını soran bir bilinç gelişti; çünkü tabii ki meslek icabı da bazı sınırlar çok geçirgen olabiliyor. Yani sahne nerede bitiyor, kişisel alan nerede başlıyor, rol nerede bitiyor, oyuncu nerede başlıyor... Bunlar çok sık hatırlatılması gereken sorular ve sağlıklı kalabilmek için de bunu sık sık hatırlatmak gerektiğini fark ediyoruz. Aslında memleketimizde bir tiyatro pedagojisi gelişmemiş olduğu için hiç kimsenin böyle bir eğitimi yok. El yordamıyla bulunmuş ve size yapılmış yanlışları tekrarlamama motivasyonundan beslenen bir öğrenme-öğretme süreci var. Biraz şuna benzetilebilir; annem babam bana bunları yaptı, ben bunun çok bedelini ödedim, aman kendi çocuğuma bunu yapmayayım deyip ters uçlara savrulan bir eğitim ortamı var oyunculuk bölümlerinde. İşte buralara biraz kural getirmek hem eğitim görenin hem eğitmenin o ortak alanda, sınırları ihlal etmeden, birlikte nasıl var olabileceklerine cevap verebilir. En önemlisi ise bunların tersine bir şey yapıldığı zaman müracaat edilebilecek bir yere, bir kuruma, derdinizi anlatacağınız objektif, doğrudan hocanız ya da üstünüz olmayan bağımsız bir

mekanizmaya ne kadar ihtiyaç duyulduğunu fark ettik. Bu ihtiyaç şiddetle hissedildiğinden ve artık nasıl formüle edileceği belli olduğundan, herkes kendi okullarında uygulayabilir. İşte Gösteri Sanatlarında Kadın grubunda bu tarz çalışma birimlerinin oluşmasına gayret gösterildi. Burada yapılan çalışmalar çok önemli diye düşünüyorum. Bence tümüyle bir aydınlanma, farkındalık alanı açan ve çok kadınlara has çözüm odaklı bir çalışma grubu.

A.K: Cinsel tacize yönelik yoğun itirazlar bu oluşumla paralel olarak mı gelişti yoksa daha öncesinde de bu tarz itirazlar var mıydı, hatırlıyor musunuz? Kadınlar itiraz ediyorlar mıydı?

T.S: Benim hatırladığım kadarıyla #MeToo hareketine kadar çok tekil birtakım şeylerden söz edilebilir. Olsa olsa kişiler rahatsızlıklarını dile getirecek bir hamle, bir büyük bulduklarında olmuştur. Yani duruma bir tür ombudsmanlık edecek birinin olması; bu hocası olabilir ya da kendinden yaşça büyük bir abisi-ablası olabilir. Öyle ortamlarda cinsel tacizi ifşa etmiştir. Ama herhangi bir mahkeme süreci hatırlamıyorum, varsa da bilmiyorum. Tabii ki #MeToo hareketi, arkasından #SusmaBitsin’in olumlu anlamda kışkırtıcı, sağaltıcı, birleştirici bir etki yarattığını, dayanışma ve örgütlenme ihtiyacına yönelik farkındalığın artmasına büyük katkı sunduğunu düşünüyorum.

A.K: #SusmaBitsin, Gösteri Sanatlarında Kadın gibi oluşumlar ne gibi kazanımlar, deneyimler sunuyor? Neyi dönüştürüyor?

T.S: Öncelikle benim için en çarpıcı değişim, eğitim alanında gözlemlediğim farkındalık. Hem kadın hem erkek öğrenciler önce kendi ağızlarından çıkan sözlerdeki ayrımcılığı duymaya başladılar. Bu çok büyük bir değişim



diye düşünüyorum. Bunun ayıp, tuhaf, ayrımcı, eşitliksiz, eril, düşmanca olduğu fark edildi. Böyle bir dilin beslenmemesi gerektiği konusunda genç nesilde müthiş bir farkındalık gelişti. Kendi aralarında bu konuda çok daha iyi organize olup hem birbirlerini eğitmeyle hem birbirlerinin farkındalıklarını arttırmakla ilgili hem de böyle bir durumla başa çıkmak için içsel ve dışsal mücadele araçlarını oluşturdular. Kendi aralarında #SusmaBitsin ve Gösteri Sanatlarında Kadın dışında komisyonlar kurdular. Bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bana sorarsanız son zamanlarda yaşı büyük olanlar zaten hep gençlerden bir şeyler öğreniyor. Yani öğrenme biçimi tersine döndü. O gençlerin bu parlak, aydın, eşitlikçi tutum ve davranışları bir yandan eğitim sistemini kendine çeki düzen vermesi konusunda olumlu anlamda etkiledi, öte yandan sektörü de uyandırdı. #MeToo hareketi, Gösteri Sanatlarında Kadın ve #SusmaBitsin gibi oluşumların gündeme geliyor olması, ayıplanacak tarafın mağdur olmaması gerektiğini nihayet herkesin

zihninde bütünleştirdi. Dolayısıyla baskıyı, tahakkümü ya da cinsel tacizi dile getirmek çok daha kolay oldu. Bir şey dile geldiği zaman onun üzerinde konuşmak, tartışmak, düşünmek, derinleşmek mümkün oluyor. Bu konular hem yazılı mecralarda hem de sohbet ya da sözlü tartışmalarda gündem maddesi oldu. İnsanlar, farkına varmadan içselleştirdikleri veya yapmayı sürdürdükleri ayrımcılıktan imtina etmeye başladılar. Dahası bu mirası reddetme konusunda inisiyatif geliştirmiş oldular. Daha yaşlı jenerasyon da bu tutumdan doğrudan etkilendi. Tiyatrolarda konuyla ilgili birimler, kurumlar olması konusunda baskılar arttı. Örneğin İstanbul Şehir Tiyatrosu böyle bir birim oluşturmak zorunda olduğunu fark etti ve bu konuda eğitim almak üzerine kafa yormaya başladı. Setlere geldiğimizde de çok ciddi bir değişimle karşılaşılıyor. Orada #SusmaBitsin'in yaygınlığı da etkili bir rol oynuyor; çünkü Susma Bitsin platformunda olup setlerde kamera önünde ya da arkasında çalışan insanlar var. Netflix'in #MeToo hareketinden sonra zorunlu olarak verdiği

eğitim çalışmaları artık standart hale geldi. Bu olağanüstü bir şey, uzun vadede etkileri daha iyi görülecektir. Bizlerin bu tarz şeylere sahip çıkıp, peşini bırakmamamız da bu gelişimi sürdürecektir. Bu gelişmeler üzerinde düşünmek, kendi sözlüğümüzü oluşturmak önemli gerçekten... Eğitim dilimizi yeniden tasarlamaya kadar hepimizin yapacağı çok şey var tabii ki. Birdenbire güllük gülistanlık olmadı, olmayacak. Yapılacaklar bazen yolda öğreniliyor, tökezliyoruz, kırılıyoruz, güceniyoruz; ama bir hareket başladı ve bunun olumlu uzantılarını setlerde, stüdyolarda daha fazla görebileceğiz. Mesela Oyuncular Sendikası'nın seslendirme stüdyolarıyla yapmış olduğu protokollerde artık bunlar da var. Protokole girmiş olması çok önemli. Tuvalet kağıdı olsun, su aksın, peçete bulunsun, belirli aralıklarla çay kahve içilebilsin gibi çok basit istekler var bu protokollerde; ama aynı protokolün içerisinde artık ayrımcılık içeren bir dil kullanılmamasının konuşuluyor olmasının zaten değişimin ta kendisi olduğunu düşünüyorum.

A.K: Dissensus Araştırma “Gösteri sanatlarında cinsel taciz, cinsel içerikli mobbing ve cinsel saldırı araştırması” gerçekleştirdi.* Bu araştırmanın sonuçlarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizin için en çarpıcı noktalar neler?

T.S: Bu tarz araştırmaların yapılması gerektiği, Gösteri Sanatlarında Kadın grubunda konuşup uzlaştığımız bir konuydu. Bu ihtiyaç daha öncesinde de sendikada çalışmaya başladığımda fark ettiğim şeylerden biriydi. Eğer elinizde bir veri varsa karşı taraf sizi dinlemeye başlıyor, diğer türlü sözleriniz afaki bir yerde kalıyor. Sizi dinleseler bile “öyledir tabii, siz de yalan söyleyecek değilsiniz ya” gibi iyi niyetli ifadelerden öteye gidemiyor. Aslında her konuda bu böyle. Biz sayılarla arası çok iyi olan bir

toplum değiliz. Üstelik sektörel olan her şey başlangıç noktasında, çok genç bir sektörle karşı karşıyayız. Oyuncular Sendikası da bu şekilde. Çok kısa bir sürede anladık ki, bizim sorunlarımızı karşı tarafa duyurabilmemiz için sayılar, veriler götürmemiz gerekiyor. Sendikada da çalıştığım sırada uğraşıp bir araştırma yaptırmıştım. O araştırmanın içinde de tacize yönelik bir soru vardı ve çok yüksek bir oran çıkmıştı. Gördüğümüz verinin korkunçluğuyla sarsılmıştık; ancak o araştırmada odak noktamız bu olmadığı için doğrudan taciz üzerine gidememiştik. İş sağlığı güvenliği gibi konularla uğraştık o süreçte; çünkü tarafları bağlayacak sözleşmelerin nasıl olacağını belirlemeye çalışıyorduk. Araştırmada taciz sorularında oran yüzde 75'in üstündeydi ve bu durumu sayısal olarak görmek gerçekten şok ediciydi. Bir şeyleri tanımlamak, gündeme getirmek ve arkasından çözüm oluşturabilmek için bu veriler çok önemliydi. Dissensus da böyle bir ihtiyacın sonucunda devreye girdi. Paralel olarak Dokuz Eylül Üniversitesi'nden Özlem Belkıs da bir araştırma yapmak istiyordu. Bunları organize ederken yurtdışında yapılmış araştırmalar önümüze geldi. Norveç, Almanya, İsveç gibi pek çok sorunu hallettiğini varsaydığımız ya da umduğumuz ülkelerde de benzer oranları görmek bir anlamda çok umut kırıcıydı. Ama yine de o araştırmalar bir başlangıç noktası, bir rota oluşturdu. O noktada bu konuda yetkin olduğunu bildiğimiz Nükhet Sirman'a başvurduk.

Veri gerçekten çok önemli bir şey. Yıllar önce İngiltere'de çalışan Türkiyeli bir akademisyen, insan haklarıyla ilgili uluslararası bir araştırmanın Türkiye ayağını gerçekleştirecekti. Ben de şiddet ve işkence mağdurlarını içeren bu araştırma sürecini bir arkadaşım kanalıyla takip ediyordum. Araştırmayla ilgili her şeyi hazırlıyorlar, çalışacak insanlar bulunuyor, eğitimlerden geçiyorlar. Araştırmaya

katılacak şiddet mağdurları, yani denekler bulunuyor. Tabii araştırmada kontrol grubu oluşturmak da gerekiyor ve orada da bir grup oluşturulmaya çalışılıyor. Daha birebir görüşme aşamasındayken, bir ortaya çıkıyor ki kontrol grubu oluşturulamıyor. Çünkü herkes hayatının bir döneminde şiddete uğramış ve bunu asla şiddet olarak görmemiş. “Tabii, canım vurdu bana; ama o şiddet değil” diyor mesela ya da “çaktı bir tane, normal” diyor. “Karakolluk oldunuz mu?” diye soruluyor “evet, hiçbir şey olmadı” diyor. Kimse şiddet gördüğünü kabul etmiyor. Kontrol grubu oluşturulamadığı için o araştırma yapılamamıştı Türkiye’de. Bunu hiç unutamadım. O zaman işte bir şey fark ettim; neye maruz kaldığının adını koyamıyorsanız, ondan kurtulmaya imkan yok. Gösteri Sanatlarında Kadın her şeyden önce bize bu farkındalığı sağladı diye düşünüyorum. Artık adını koyabiliyoruz. “Hayır, bu davranışta rahatsız edici bir taraf var ve bu, sınırları ihlal etmektir!” diyebiliyoruz, “Bunu yapmaya hakkın yok” diyoruz. Böyle böyle ilerleyeceğimizi umuyorum işte.

A.K: Sizce Türkiye’de sahne sanatları alanında cinsel taciz ve cinsel saldırıyla mücadelede ne tür stratejiler geliştirilebilir?

T.S: Bu, Dissensus’un da sorularından biriydi. Bağımsız kurumların olması şart. Okullarda sadece bu konuyla uğraşan bağımsız birimler olmalı. Bu konuda eğitimi, hassasiyeti, özerk bir yapısı olan başvuru merkezlerinin olması lazım. Nasıl ki poliste, baroda, adalet sisteminde çocuğa ayrı, yetişkine ayrı, mağdura ayrı, faile ayrı muamele gerekiyorsa eğitim kurumlarında da kesinlikle bu yapılanmalar şart. Aynı şekilde kurumsal tiyatrolarda ve bağımsız tiyatrolarda bu gerekli. Kısacası tüm yapılarda böyle yardım merkezlerinin olması gerektiğini düşünüyorum; çünkü bu konularda ancak ehil insanlar soru sorabilirler, ancak onlar söyleneni gerçekten

duyabilirler ve ancak böyle kucaklayıcı, güven veren bir ortamda insanlar konuşabilirler. Herhangi hiyerarşik ilişkinin olduğu bir yerde, yönetmen, sahne tasarımcısı ya da eğitimle dikey bir ilişkilenemenin olduğu zeminlerde bunlar çok zor oluyor. Dolayısıyla, bu türden başvuru yapılabilecek özerk birimler probleme çözüm sunabilir. Öte yandan mutlaka bilinçlendirme ve farkındalık çalışmalarını içeren atölyelerin yapılması da gerekli. Bu farkındalığın eğitimden başlayarak sektördeki herkese durmadan, yenilenerek hatırlatılması gerektiğini düşünüyorum. Yani sıkı bir eğitim modellemesi bulmalıyız ve daha sonra da hem psikolojik hem hukuksal yönlendirmeleri de yapabilecek kişiler olmalı diye düşünüyorum.

Bütün bunların dışında ifşa mekanizmasının da çok kuvvetli bir etkisi olduğunu görüyoruz. Evet, belki tercih edilmesi kolay bir şey değil; ama mağdurun arkasında kale gibi duran kadınlarla ya da diğer mağdurlarla birlikte hareket edilerek, dayanışarak üstesinden gelinebilecek. Psikolojik olarak çok çok zor bir süreç ama ifşa kapısının da açık bırakılması gerektiğini düşünüyorum. Elbette o kapının nihayetinde bir cezalandırmaya vardığı görüldükçe, farkına varmadan ya da bile isteye bu eğilimde olan kişiler, bu tür tutumlardan, davranış modellerinden uzaklaşacak diye düşünüyorum. Yani tek bir çözümü yok bunun, sadece bunu yaparsak bu iş tatlıya bağlanır denilecek bir şey değil. Hem bağımsız kurumlar hem tek tek bireyler hem de eğitim çalışmalarlarıyla her yerden tam saha pres gerekiyor.

* https://m.youtube.com/watch?v=tJ4_Pb1cJtI



Öznelik Biçimleri Bedenin Sınırlarıdır

AYRIN ERSÖZ

82

Yönelimi konservatuara girme hayaline odaklanan genç bir kadını düşünelim.¹ Bu genç kadını, hayallerini süsleyen konservatuar binasının önüne getirelim. Binanın dış kapısı önünde duruyor, içeriye girip çıkanlara bakıyor. Enstrümanlarını yüklenmiş gençleri, saçlarını sımsıkı topuz yapmış balerinleri, tiyatro öğrencilerini, bohem görümlü çağdaş dansçıları görüyor. Genç kadın kapının eşiğini geçiyor; binanın içine giriyor ve çevresine heyecanla bakıyor; yüksek tavanlar, boş alanlar, duvarlar, koridorlar, kapılar, kapılar, odalar, çalışma salonları görüyor. Odalardan taşan sesler, enstrüman sesleri, oyuncuların tıratları, dansçıların hareketleri karmaşık bir cümbüş, bir düş mekân oluşturuyor.

Hem boşluğa hem de doluluğa işaret eden mekân², mesafenin tespitinde dolu ile boş arasında bedenın konumlanışını belirliyor. Beden, bu arzu mekânının bir parçası olmadan önce mekanla arasında bulunan eşik mesafesinde kendine verilen sözün performatif aralığındadır. “Bu okula gireceğim” sözü mekana girmeden önce geçilecek eşik hedefler; bu eşikten geçeceğim. “Mekan insanın damgasını vurduğu

yer”³ olarak arzu edilen yaşama geçmeden önce kendi başına bir evren, düş mekândır; genç kadının başka biri olmadan önce o başka biri olması için gerekli dönüşmeyi temin edeceğini umduğu mekandır burası. Konservatuar, nihayetinde onun içine dahil olmayı arzu ettiği disiplinin metaforik mekanından önceki, bedenın arzu edilen fizikselliğe ve bu fiziksel dönüşüme eşlik eden belirli bir özneliğe kavuşmasını sağlayacak olan prelüde mekandır. Ne çok istemiş, ne çok hayaller kurmuştur, dersler almış, çalışmış, hazırlanmış, uğraşmış, videolar seyretmiştir; kendisini çalışma salonları ve stüdyolar arasındaki koridorlarda, kapı eşiklerinde bir odadan diğerine geçerken defalarca hayal etmiştir. Odalar, kapılar, kapı eşikleri, duvarlar, duvarlardaki aynalar...

Disiplini çevreleyen, onu görünmez kılan kalın duvarların içine girebileceği kapının açılmasından önceki kapılar ve eşiklerdir bunlar. Eşik aşıldığında söylemlerin, pratiklerin ve kurumların kalbine giden yola girecek ve mucizelerle dolu dünyanın bir parçası olacak. O orada olduğunda dansçı, oyuncu, müzisyen olacak; sonunda o, O olacak.

“Şimdi kendimden bir başka ben yaratmak istiyorum. Rehberim bunun nasıl olacağını çok iyi biliyor. Dokunuşların bunun parçası olduğunun farkındayım, elbette. Bu dokunuşların olmasını talep ediyorum. Beni görmesini, değiştirebileceğimi, bükülebileceğimi, yeniden biçimlenebileceğimi fark etmesini ve bunun için gereken ne ise yerine getirmeye her an hazır olduğumu bilmesini istiyorum.”

“Bedenimi, rehberimin yol göstericiliğine teslim ediyorum. Rehberime inanıyorum, şüphem yok, orada onun bildikleriyle dönüşeceğime inancım kesin. Rehberim bu dönüşümün araçlarını bana bağışlayacak. Biliyorum. Ne de olsa bu yolda seçildim. Buradayım. İstedğim, delicesine talep ettiğim o ‘başka’sının o büyük ‘öteki’nin arzusunun nesnesi olmak. Bir sanat alanının, bir meslek alanının, bir kariyer alanının duvarlarını aşmak için bir kapı daha var. Anahtar rehberimin elinde olan bir kilidi var o kapının. O anahtarın onda olduğunu biliyorum, ben o anahtara ulaşmak istiyorum. Kapıdan geçebilmem için ona ulaşarak dönüşmüş olmalıyım. Bunun için öğrenmem, bir kalıba dökülmem gerekiyor, bir başka olan arttırılmış bir ben olmalıyım. ‘Ben’in önüne dansçı, oyuncu, sanatçı geçsin istiyorum. Ben hazırım. Bu kilidin açılmasıyla, disiplinin kalın duvarındaki kapıdan içeri girerek bir kalıba dökülmeyi ve duvarların çevrelediği düş mekânın içinden onun ötesine geçebilecek duruma kavuşmayı istiyorum. Bunu çok ama çok istiyorum. İşte, duvarın dışındaki benden vazgeçmeye hazır olduğumu kanıtlıyorum. Şimdi kendimden bir başka ben yaratmak istiyorum. Rehberim bunun nasıl olacağını çok iyi biliyor. Dokunuşların bunun parçası olduğunun farkındayım, elbette. Bu dokunuşların olmasını talep ediyorum. Beni görmesini, değiştirebileceğimi, bükülebileceğimi,

yeniden biçimlenebileceğimi fark etmesini ve bunun için gereken ne ise yerine getirmeye her an hazır olduğumu bilmesini istiyorum. Bu olma gayretimi dikkate alarak beni takdir etmesini, beni beğenmesini ve sevmesini istiyorum. Beni görmesi için gözüne girmeye çalışıyorum. Onun bakışının nesnesi olmak istiyorum. Rehberimin, o ‘Başka’nın, o büyük ‘Öteki’nin arzusunu dikkatle takip etmeliyim. Onun arzusunu tahmin etmeye çalışıyorum; benden talepleri nelerdir? Bunları tam ve en doğru şekilde bilmek istiyorum. Benden ne istediğini çok iyi bilmem gerek. Şayet onun taleplerini doğru bilebilirim, bunları yerine getirebilirim mümkün olacak. Başarabilirsem, bunun sonunda başka bir ben olacağım. Başarmam gerek.

Disiplin benden ne çok şey istiyor. Bedenimin direnişine karşı çalışmak kolay değil, kendimi olmak istediğim bir başka bene dönüştürmenin fiziksel-zihinsel yolları ne kadar zormuş, bir an olan başka bir anda olmuyor. Burada her süreç koşulsuz itaat bekliyor benden. Kendimden vazgeçmem isteniyor. İsyân etmek ile itaat etmek arasında salınıyor ruhum. Öğrenmem gerekenler çoğalırken düzeltmem gerekenler de sürekli artıyor. Bunu düzelt, şunu değiştir, öyle değil böyle yap. Olmadı bir daha. Bir daha, bir daha ... Bazen hiçbir şeyi doğru yapamadığımı hissettiğim anlar oluyor ve anlıyorum ki, rehberim memnun değil. Çökmemeliyim, daha çok odaklanmalı, daha çok gayret etmeliyim. Evet. Oluyor mu? Beğensin istiyorum. Onaylasın istiyorum. Sevsin istiyorum. Görsün. Gör beni. Başka birine bakıyor. Hayır, beni gör. Korkuyorum bir daha bana bakmayacak mı? Gör beni.”

“Bilgi, hakikate ulaşmak için üretirken doğru ve yanlış da ürettiğinden aynı zamanda hakikat de bu yoldan üretilmiş olur.”

Özne ve Bilgi/İktidar

84

Toplumsal hayatın her yönünde ve her disiplinde olduğu gibi Gösteri Sanatları alanında da bilgi/iktidar, belirli bir söylem ve bu söyleme dayalı pratikler ve kurumlar üzerinden işleyen çok katmanlı bir düzen içinde kurulur. Bireylerin çoğu zaman içinde yer aldıklarının farkında dahi olmadıkları bu iktidar ilişkilerinde kullandıkları bilgi, yalnızca bilimin bilgisiyle sınırlı değildir, teknolojinin, teknokrasinin, genel ve özel tüm bilgi alanlarını en geniş anlamda içeren bilgidir. Bilgi, hakikate ulaşmak için üretilirken doğru ve yanlış da ürettiğinden aynı zamanda hakikat de bu yoldan üretilmiş olur. Bu doğru ve yanlış sistematiği karşısında iradesi ‘özgür’ bırakılan özne kendi kurulumuna bu hakikat oyunu içinde katılır. ‘Bilgi’ bu oyun sayesinde elde edilen ‘doğru’ çizgiler aracılığıyla her çeşit öznel deneyim alanında özne üzerinde onu da içine alacak şekilde karmaşık ‘iktidar’ ağları kurmanın imkanlarını hazırlar. İktidar ilişkilerinin yaşamın her alandaki mikro ve makro düzlemleri arasında toplumsal ve tarihsel bakımdan karmaşık dinamikleri olan bütünleşmeler bulunmaktadır. Aslında bu anlamda iktidar kavramı insanlar arasındaki her türden ilişkilerin içinde bulunmaktadır. Ancak öznenin ‘özgür’ etkin katılımı olmadığı durumlarda bilgi/iktidar olumlu ve verimli nitelik taşıyamayacağından iktidardan söz edilemez. “İktidar bedeni çalıştırır, davranışa nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe girer, işte onu bu çalışma içinde suçüstü yakalamak gerekir; yapılması gereken şey bu analizdir, bu da güç bir şeydir”⁴ Burada bilgi/iktidar ve öznenin söylem ile bütünleşik bir kördüğümüne dönüştüğü görülür. Öyle ki, söylemin özneyi belirlediği mi, iktidarın özneliği ürettiği mi, öznenin bu birbirine bağımlı ilişkilerin döngüsel yeniden üretimini mi sağladığı gibi soruların anlamları kaybolur. Ancak bunlar her ne kadar karmaşık biçimlerde iç içe geçseler de yine de aynı şey değildir. İktidarın bu biçimlenmelerden kaçınarak bilgi

İnsanlar, parçası olmak için can attıkları bu disiplinlerin birer söylem ve söylemsel pratik olarak kurulduklarını ve bilgi/iktidar ilişkileri ürettiklerini bilerek ya da bilmeden bu iktidara gönüllü fail olarak tabii olurlar.

olmadan da var olabilmesine karşılık bilgi, iktidar olmadan var olamaz. İktidar ilişkileri, bilginin görünür olan fenomenal yönü ile söylenebilir olan ifade yönü arasındaki bağlantılar ile bu her iki yönün de ‘dışında’ kalınarak kurulur. Bu bakımdan iktidar yerel, kararsız ve esneklerdir. Buna karşılık bilgi katmanlı ve istikrarlı bölümler halinde biçimlenir.

Gösteri Sanatları alanında çalışma salonlarında, prova odalarında, sahnede kurulan iktidar ilişkileri de asıl gücünü ‘söylem’den alır. Söylemsel olanın bilgi alanına egemen olması bakımından söylemsel ilişkiler aslında iktidar ilişkileridir. Buradaki bilgi kavramının içeriği bir bilinç veya zihin meselesi olmayıp, bilginin tarihsel maddi koşullarına işaret eder. Söylem kavramı ise, dilbilimsel bir terim olmanın ötesinde, sosyal, ekonomik, politik yapıların tarihsel bağlamı içinde yer alan söylem gruplarının genel düzenidir. Foucault’ya göre klasik olarak disiplinin bir bilgi/iktidar olarak kurulmasıyla oluşturulan belirli bir öznel deneyim alanı içinde özneler disiplinin itaat talep ettiği özneliğin gönüllü itaatkar bedenleri olarak inşa edilirler. Disiplinler, öznelerinin inşası için bedenlerin işe koşulduğu bütün mekanlarda, bedenleri üzerinde iktidar uygulayacakları bir düzeneğe yerleştirirler.⁵

İnsanlar, parçası olmak için can attıkları bu disiplinlerin birer söylem ve söylemsel pratik olarak kurulduklarını ve bilgi/iktidar ilişkileri ürettiklerini bilerek ya da bilmeden bu iktidara gönüllü fail olarak tabii olurlar. Aslında bu ‘iktidar’ kavramsallaştırması bir niteliğe değil hem kuvvetler üzerinden

yürütülen belirli işleyiş biçimi pratiklerine hem de bu işleyişin sürdürülme süreçlerinin sürekliliğinin sağlanması işlevlerine işaret etmektedir. Gösteri sanatları alanında çalışma stüdyolarında beden bu tekrara dayalı itaati zorunlu kılan süreçler içinde yeni bir özneliği üstlenir. Burada dönüşmek isteyen ve 'söylem'e arzu düzleminde tabii olan bir özneyi, bilgiye bağlanma talebi içinde hareketlerini belirleyen, detaylıca denetleyen, davranışlarını zaman ekseninde tekrarlar içeren pratikler sistematığı içinde kesen, onları doğru alışkanlıklar olarak sorunsallaştıran ve bu alışkanlıkları öznedeki vicdan (etik) yolu ile kuran kuvvetler bütününden bahsedebiliriz. Bu kuvvetler, bilgi/ iktidar ikili ilişkisinden doğar ve işleyişlerini o ilişkiye işaret ederek sürdürürler. Bir dansçı, oyuncu veya müzisyen özneyi kuracak süreçlerin karmaşık kuvvetler ilişkileri ağı oluşturan uygulamalar bütününde mümkün olduğunu ve bu bütünün belirli bir bilgi/iktidar oluşturduğunu unutmamak gerekir. Bilgi/ iktidar'ın ikili olarak kavramsallaştırılması, söylemin bilgiye egemen olmasının ve bilgi ile kurduğu bağlantıların sürdürülebilirliğini sağlamasının iktidar terimiyle bütünleşik ele alınabilmesinden dolayıdır. İktidar ilişkileri, dansın, tiyatronun ve müziğin bilgisinin görünür olan fenomenal yönü (bu alanların bilgisinin, bilen öznelere eylem ve icralarında görünür olması) ile söylenebilir olan ifade yönü (bilginin kendisini dilde, konuşmada ve yazıda ortaya koyması) arasındaki bağlantılar ile bu her iki yönün 'dışında' kalınarak kurulur. Burada iktidarı teknik biçimde düşünmek gerekir. Bir yandan görünürlük biçimleri ile ifade biçimleri arasında zorunlu ve üretken ve dolayısıyla pozitif ilişkiler kurulumu gerçekleştirilirken diğer yandan görünür olan ile söylenebilir olan arasındaki ilişkinin sürdürülmesini sağlayan kapsamlı bir strateji bu kurulumla eşlik eder. Bir başka deyişle, örneğin belirli bir kurumun bilgi/

iktidarına gönüllü fail olarak katılan öznelere pratiklerinde tabii oldukları bilginin ilgili söylemin bilgi/iktidar tarafından nasıl görüldüğünün iktidar tarafından denetlenmesi ve değerlendirilmesi yoluyla ortaya çıkan 'doğru' öznelleşme süreci sonucunda elde edilen üretken (verimli) pozitifliğin ilerleme yönünde sürekliliğinin sağlanması amaçlanır.

Örneğimizdeki genç kadını öğretmeni/ rehberi ile iktidar düzlemine yerleştiren bilgi, farklı katmanlarda farklı iktidarları da ortaya koyar. Görünür olanın dışsal biçimi olarak ortaya çıkartılmış olan söylenebilir olan -öncelik ve üstünlük söylemde olduğundan- görünür olanın alanına yayılır ve onu yeniden ve yeniden üretir. Bu iktidar ilişkileri dinamiktir ve söylemsel olan ve söylemsel olmayan pratikler alanındaki yeni görünürlüklere uyarlanacak yeni ifadeler üretir. Buna bağlı olarak yeni uygulamalar yeni bir hakikat oyunu içine sokularak 'doğru'ları saptandıktan sonra söylemselleştirilirler. Böylece söylem ve pratikler karşılıklı olarak birbirini zenginleştirir ve derinleştirir ve pekiştirirler. Hakikat oyunu kapısı açık kaldıkça 'doğru' ifadeler ve pratikler üretimi için imkanlar vardır. Fakat bir kez söylem içine alınan 'doğru' hakikate dönüşmeden tam iktidara kavuşamaz. Bu şekilde hakikate dönüşen söylemin "doğru"ları Hegel'in düşüncesinde açıkça görüleceği gibi "kendini kanıtlayan bir *otomat*tır. İnsanın onu izlemekten başka bir yapacağı yoktur."⁶ Öte yandan iktidar halkaları görünür (fenomenal) alanda yayılmalarını, yenilenmelerini, yok olmalarını sürdürmeye devam eder. Üstelik bilgi/iktidar halkalarının dinamiği her zaman başka alanların kuvvetlerine açıktır ve bu halkalar üzerinde toplumsal, politik, ekonomik olanın belirleyiciliği her zaman hüküm sürer. Örneğin ailelerin talebi, izleyicinin arzusu, beğeni yargılarını üreten gruplar, performans verimlilik potansiyeli ve o toplumun belirli bir sanat formuna karşı genel tutumu gibi

“Burada ortaya çıkan hakikat şudur; sosyal, politik, ailesel vb. süreçlerin yanı sıra sanatsal olanın da artık psikolojik süreçlerden ayrı düşünülmesi imkansızdır. Özne, bu şekilde bilgileri ve eylemleri söylem içinde olan ve söylem aracılığıyla söylemlerin gerçekleştirildiği bedene dönüştürülür.”

birçok kuvvet buna eklenir. Örneğin Türkiye toplumunun özellikle dans alanına karşı tutumunda bu alanın bir sanat formu ve bir meslek alanı olarak tanınmasının yokluk derecesinde olduğu açıkça görülmektedir.

Bir özne olarak örneğimizdeki genç kadını bilgi/iktidar halkalarının dinamiğine yerleştiren de böyle bir kuvvetler oyunudur. Diğer alanlarda olduğu gibi sanatın her alanında da bilgi ve iktidar heterojen biçimler halinde birbirlerini kesmeyen diyagram oluştururlar. Bilgi iktidar bağlantısının özne yönünde çeşitli özneleştirme biçimleri örneğin oyuncu, dansçı, müzisyen öznellikleri oluşur. Oysa konservatuarın kapısına gelen genç bir kadının kararlarının rasyonelitesi genellikle görüldüğü gibi ötekinin arzusuna bilinçdışı takılı kalmasına bağlı olabilir. Tüm görünür olanların üzerine ‘simgesel düzen’ aracılığıyla katlanmakta olan söylemlerin hem beden üzerinden hem de bilgi üzerinden bu belirli genç kadın öznenin de üzerine katlanmasıyla yürüyen ve yürütülen özneleşme sürecinde öznenin etken failliği birincil şartlar arasında yer alır.⁷ Özne bireysel benlik inşa sürecine bir görünen olarak sokulur. Sanatçı özne artık bu biçimlendirmelerin bir ürünüdür. Bu failliğin ön koşulu da sanatçıya ‘kendi’ sahibi ‘normal’ özne görünürlüğüne giydirmek için onun ‘özne olarak günümüzde geçerli olan imgesel-özerk benlik ve bilinçli-rasyonel birey konumlarına yerleştirilmesidir. Burada ortaya çıkan hakikat şudur; sosyal,

politik, ailesel vb. süreçlerin yanı sıra sanatsal olanın da artık psikolojik süreçlerden ayrı düşünülmesi imkansızdır. Özne bu şekilde bilgileri ve eylemleri söylem içinde olan ve söylem aracılığıyla söylemlerin gerçekleştirildiği bedene dönüştürülür.

Temel özne deneyim alanları (örneğin gösteri sanatları gibi); Foucault’nun söylem ve arkeoloji kavramları doğrultusunda bu alanlara ilişkin hem *söylem analizi aracılığıyla söylemler, söylemsel pratikler ve kurumlar ve bunlara ilişkin bilgi/iktidar ilişkileri hem de arkeolojik analiz yoluyla belirli bir biçimde ve tarzda düşünmeyi zorunlu kılan “tarihsel a priori” olarak epistemik kurallar bütünü* (episteme) tarihselliği çerçevesinde analiz edilmelidir. Benliğin varolma ve eyleme koşulları ise etik açıdan değerlendirilmelidir. Ayrıca Freud’dan Lacan’a psikanalitik düşüncenin çağdaş felsefedeki yansımalarının sonuçlarına bakıldığında; *düşünen ben (cogito) ya da birey olarak bilinçli benlik (otonom benlik) kavramları maruz kaldıkları kökten eleştiriler dolayısıyla geçerliliklerini kaybetmiş olduklarından, insanın varolma koşullarının imkanları ve imkansızlıkları üzerine düşünmenin yolunun benlik, özne ve bilinçdışı gibi yapıları bir araya getiren karmaşık dinamikler üzerine düşünmeyi sağlayan özne teorilerinden geçtiği unutulmamalıdır.*

Başka’nın arzusuna takılı Özne⁸

Belirli bir disiplinin söylemsel düzeninin bilgi iktidarında özneleşen özneler bu bilgi iktidardan paylarını konumlarına göre alırlar. Lacan’ın deyimleriyle söylemler topluluğunun simgesel düzen olarak tarif edildiği ve fallik olarak nitelenen bu düzende, fallus, kendilik inşasında bir gösteren (imleyen) işlevi görür. Özne, imgeselde (ego düzleminde) simgeselin söylemini arzu olarak yeniden kurar. Arzu ‘ben’i ‘simgesel’e bağlar. Ötekinin arzusuna takılmış olan, onun arzusunu arzulayan bir arzunun sahibi olarak ‘ben’, imgeselin farklı

katmanlarında şekillenerek Büyük Öteki'nin bakışı açısında olmak, onun arzusunun nesnesi olmak ister. Ne kadar çok arzularsa o kadar çok söylemsel düzene itaat eder. Lacan'ın çalışma hayatı boyunca sahadan elde ettiği veriler üzerinde yaptığı araştırmalara göre 'özne'nin kurucusu 'simgesel düzen'dir. Bedenin üstüne kaydedilen her şey simgesel düzenden gelir. Fakat simgesel bedeni temsil edemez. Çünkü simgesel kökten Öteki'nin (Başka'nın) alanıdır. Özne yalnızca Başka'nın alanına tabi olması dolayısıyla öznedir. Ayrıca özne yapısal olarak eksiktir, yarıktır, tamamlanmamıştır, insan varlığının eksikliğini/yarığını taşıyan işlevsel araçtır. Kişi (konuşan bir varlık olarak) 'Ben' sözcüğünü kullandığında o dilde o kişiye özgül hiçbir gönderge (referans) bulunmaz.

Genel tarih boyunca insan toplumlarının düzenini tanımlayan ve yapılandıran simgesel işlev, tek başına simgesel unsurları birbirine sınıksız bağlayan evrensel karakterde bir bütün olarak ortaya çıkar ve dünyadan ayrı bir evren oluşturur. Simgesel işlev, insani olan, insana ait olan ve insana ilişkin olan her şeyi simgelere göre düzenler. Bir insan toplumunun varlığını ve işleyişini sürdürebilmesi böyle bir simgesel düzenin aracılığıyla mümkündür. İnsan yaşamının tüm fenomenlerinin anlaşılmasında doğrudan kavrayışa değil, bu simgesel işleve başvurulur. Çünkü simgesel düzenin içinde onun içinden dışarı çıkılamayacak şekilde yaşanılır. Buna karşılık simgesel düzenin hiçbir aşkınlığı yoktur. Simgesel düzenin aşkınlığı ona onun içinden atfedilen bir sözde nitelikten başka bir şey değildir. Bunun yanı sıra toplumsal düzlemde insan deneyimlerinin tümünün merkezini ve temel yapısını benlik, kendilik, ego gibi adlandırmalarla işaret edilen 'imgesel' işlev oluşturmaktadır. Ancak imgesel işlev sadece 'simgesel'in dolayısıyla 'ego'lar arasında ilişki kurarak işleyebilir. Özne, ego ve bilinçdışı gibi farklı fenomenlerin işgali altında bulunan 'Ben' her zaman bir 'başka'(sı) dır. Bu anlamda özne, bireysel kişi olarak konuşan 'ben'den

simgesel işlev üzerinden tamamen ayrılır. Özne statik bir yapı (structure) değil dinamik bir araç (apparatus) olarak simgesel düzene aittir. Özne biricikliğiyle, kişiselliğiyle öznedir. Bedenin sınırları da öznenin özne oluş biçimince belirlenir. Öznenin hakikati ise hem imgesel olanla hem de simgesel olanla kesişmesine rağmen onlara direnen ve dile getirilemeyen 'gerçek'inde gizlidir.

İnsan öznesinin, simgesel düzenden kaynaklanan gösterenler oyunu aracılığıyla varolduğu düşüncesinden yola çıkan Lacan'ın çalışmalarına bakıldığında hem Özne ile Öteki (Başka) arasındaki hem de özne ile nesne arasındaki ilişkiler araştırılırken, bu ilişkilerin kapitalist düzen tarafından nasıl etkilendiğinin de tartışıldığı görülür. Günümüzün hızlanan kültürel değişim çağında kapitalizmin neoliberal modelinin, özneyi, öznellik biçimini, öznelarasılığı nasıl bir kalıba soktuğu, dünya nüfusu içinde çoğunlukla sözde psikanalitik uygulamaların giderek evrenselleşmesinden de anlaşılmaktadır. Bu uygulamalar, insanların maruz kaldıkları güçlüklerle, dertlerle, acılarla başa çıkabilmek için başvurdukları yolların, başkalarıyla ilişki kurma tarzının, bilinçdışı işlevlerinin nasıl derinden etkilendiğini açıkça göstermektedir.⁹ Güvenlikten, gelecekte, doğallıktan, saygıdan, sosyallikten, anlamlı çalışmadan, anlamlı değerlerden kopuk yaşamının insanlık için ağır klinik sonuçları olduğu açıktır. Çalışma hayatında öznenin meşruiyeti neredeyse tamamen yitirilmiş, kişilik erozyonu, moral yitimi sıradanlaşmış, genelleşen depresyon normalleşmiştir.¹⁰ Bu durum klasik disiplinler için Kantçı ahlak metafiziğinin görev kavramının öngördüğü şekilde bedenin yararlı, verimli ve rasyonel kılınması gerektiği düşüncesini kökten değiştirmiştir. Bugün insan bedeninin doğal sınırları kabul edilemez hale gelmiştir. Beden sürekli yeniden icat edilecek ve dönüştürülecek bir şeydir artık. Yeni öznenin bedeni bir yandan işletme söylemince başarmak ve kazanmak için oluşturulmuş bir

varlığın rekabet ve performansı ile görevlendirilmiş bedenidir; diğer yandan medya/reklam söylemince haz almak buyruğuna uymakla görevlendirilmiş bir bedendir.

Sanatsal alanda yer alan belirli söylemsel pratikler bağlamında belirlenen amaca dönük olarak yapılmaması gerekenlerin ve yapılması gerekenlerin bir olumlama/olumsuzlama kuralları çerçevesinde veya doğru yanlış oyunu sistematiğine göre belirlenmesi sonucunda oluşan bilgi/iktidar ilişkilerinin içkin niteliğinin “pozitif” (Foucault) olarak değerlendirilmesinden dolayı bir söylemsel pratik olarak eğitimde, maksada yönelik sert ve sıkı bir disiplinin yer almasının yadigarlanmamasına sıklıkla rastlanmaktadır. Ancak buna karşılık fenomenal düzlemde iktidar ilişkileri kullanılarak özellikle beden üzerinden gerçekleşen sömürü, şiddet, cinsel taciz ve istismar gibi fenomenler bu teorik çerçevenin hiçbir şekilde içine dahil olamaz ve böylesi durumlarda bu yazıda sözü edilen anlamda bir bilgi/iktidar ilişkisinden bahsedilemez.

88

Dipnotlar:

- 1) Bu imgeseli lisans öğrencilerini sınavla alan bölümler için kuruyorum. Bu konservatuar hayali günümüzde pek çok özel kurumu da içermektedir.
- 2) Mekân kavramı üzerine tartışma için bkz. Savaş Kılıç, Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne? Cogito 59, 2009:49
- 3) Agy:51
- 4) Foucault, M. 2007 İktidarın Gözü, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.49.
- 5) Foucault, M., 2006, Hapishanenin Doğuşu, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge, ss. 207-253
- 6) Marx, K., 1976, Kutsal Aile, Sol yayınları, s.124
- 7) Burada Lacan'ın Simgesel İmgesel ve Gerçek formülasyonlarına göndermede bulunulmakta olup daha kapsamlı okuma için bkz. Lacan Jacques Lacan, 2013, Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11.Kitap,

Çev. Nilüfer Erdem, Metis Yayınları;
Jacques Lacan, 2022, Freud'un Teorisinde ve Psikanalizin Tekniğinde Ben, Çev. Savaş Kılıç, Metis; Jacques Lacan, 2012, Benim Öğrettiklerim, Murat Erşen, Monokl.
8) Lacan, tıbbın, psikolojinin ve psikoterapinin tamamen dışında kalması gerekirken tam aksi yönde bir disiplin olarak inşa edilen psikanalizin nasıl ürettiği 'doğru'lara saplanarak aslında sahici psikanaliz pratiği ile tümüyle ilgisiz bir mecraya sürüklenmiş olduğunu ve bu sözde psikanaliz söyleminin kendi doğrularının dayatıldığı pratiklerinde öznenin biricikliği üzerinden onun hakikatinin dile getirilmesini sağlamaktan başka bir şey olmayan temel ve asli sorumluluğundan tamamen koptuğunu tartışır.
Burada Lacan'ın psikanaliz disiplinine yaklaşımının dikkatle incelenmesini ve buradan çıkarılan derslerle kutsallaştırılmış/fetişleştirilmiş dokunulmazlıklarla donatılan sanat bilgi/ iktidarlarının hakikatleri üzerindeki örtünün kaldırılmasına odaklanmanın önemine de dikkat çekmek istiyorum.



Cinsel Saldırı: Görsel Sanatlar Alanındaki “Kullanışsız Artık”

MÜRÜVET ESRA YILDIRIM

Hayatta kalma içgüdümün tetiklenmeye ihtiyaç duyduğu zamanlarda –ki bu sık sık olur– acıp bir felaket veya gerilim filmi seyredirim. Bu merakıma rağmen hâlâ seyretmediğim felaket ve gerilim filmleri mevcut. Birkaç gün öncesine kadar bunlardan biri Türkçeye *On Üçüncü Cuma* olarak çevrilen *Friday the 13th* (1980) filmiydi. Filmin ilk dakikalarında çalışacağı çiftliğe gitmek için yol soran genç kadına yardımcı olan bir ağır vasıta şoförü genç kadının kamyonu binmesine yardımcı oluyor. Sahneyi böyle ifade edince hiçbir sorun yok gibi görünebilir. Ancak detaylıca tarif etmem gerekirse şoför, tanımadığı genç kadını kalçasından “ittirerek” araca “yerleştiriyor.” Bu sahnenin devam eden sahnelere bir katkısı olup olmadığını anlamak için sonraki dakikalarda karakterlerin yüzünü dikkatle inceledim. Tır şoförü gerilim filmi klişelerine uygun olarak babacan bir tavırla genç kadına gittiği yerin tehlikelerine dair uyarılarda bulunuyordu. Genç kadının ifadelerinde de tır şoförünün kendisine “kötü

bir şey” yapacağını düşündüğüne dair herhangi bir ipucu yoktu. Gördüğüm o sahne kaç defa çekilmişti yani genç kadını buna kaç defa maruz kalmıştı bilmiyordum ama o sahnede olan şeyin filmin dramatik yapısına hiçbir katkısı yoktu. Sadece “olup bitivermiş” bir şeydi. Bu sahnenin dikkatimi bu kadar çekmesinin sebebi filmi 2022 yılında, yani kişisel sınırlar konusunun her alanda irdelenebildiği bir yılda seyrediyor olmam.

1980’de gösterime giren bu film 1970’lerin ürünüydü ve 1970’ler böyle olup bitiveren şeylerin sorgulanmadığı bir zamandı. Nitekim, bundan daha kötüsü, 1972 yapımı, *Paris’te Son Tango* [*Ultimo Tango a Parigi*] filminde yaşanmıştı. Marlon Brando’nun canlandırdığı Paul karakterinin Maria Schneider’in canlandırdığı Jeanne karakterine tereyağı kullanarak cinsel saldırıda bulunduğu sahne gerçektir. Yönetmen Bernardo Bertolucci 2013 yılında bununla ilgili yaptığı açıklamada “onun bir aktris olarak değil bir kız olarak tepki vermesini istiyordum. Yaşadığı aşağılanmaya

89



tepki vermesini istiyordum...” demişti.¹ Olay esnasında 19 yaşında olan Schneider’in bu filmden sonra uyuşturucu bağımlısı olduğu ve intihar girişiminde bulunduğu defalarca söylenmiştir...

Pozitivist yani bir araştırmaya girişmeden önce bir hipotez geliştiren ve daha sonra da bunu test eden bilim insanlarının test aşamasında elde ettikleri, hipotezlerine katkı sağlamayan bilgilere verdikleri bir ad vardır; “awkward surplus.” Türkçeleştirecek olursak “kullanışsız artık.” Bilim insanları bu bilgilerle ne yapacaklarını bilemedikleri için görmezden gelmeyi tercih ederler. Kaliforniya Üniversitesinin 2019 yılında yayımladığı zihin açıcı bir çalışma bu kavramı başka türlü kullanmayı öneriyor. Profesyonel ortamlarda cinsel tacize/saldırıya maruz kalan kadınların ve LGBT+ bireylerin genel eğilimi başlarına gelen şeyleri profesyonel ortamın koşulları dışına itip hayatın genel akışına mal etmektir. Yani hayatın “zaten olup biten” bir “parçası”

olduğunu düşünmek. Yani profesyonel yaşamda ne yapacaklarını bilemedikleri bir “kullanışsız artık” kategorisine yerleştirmek. Zira öbür türlü davrandıklarında profesyonelliklerinin sorgulanacağını bilirler.²

Bernardo Bertolucci’nin Maria Schneider için “bir kız gibi tepki vermesini istiyordum” demesinin ardında yatan gerçek bu. Kastettiği de mealen şu, cinsel saldırıyı ait olduğu yerden, gerçek hayatın içinden değerlendirmesini istedim... Gerçek hayat o film setinin dışında bir yerde duruyormuş gibi... Paul karakteri Marlon Brando’nun gündelik hayattaki erkeklik performansı tarafından “kontamine edilmemiş” gibi...

Şunu kabul etmemiz lâzım, film veya tiyatro gibi “sahte gerçeklik” üreten ortamlarda görev alan herkes “gerçek hayat” tarafından “kontamine” edilmiştir. “Sahte gerçeklik” üretiminin herhangi bir safhasında görev alan herkes kendi sosyal sınıfından, toplumsal cinsiyetinden, jenerasyonundan ve



"The Politician" dizisi içinde Emmy Rossum ve Harry Lennix.

etnisitesinden yani toplumsal konumundan ancak bir dereceye kadar bağımsızlaşabilir. Sektörün bu gerçeğin artık çok daha farkında olduğunun en güncel kanıtlarından biri herhalde beyaz bir İngiliz kraliçesi olan Anne Boleyn'i siyah bir kadın olan Jodie Turner-Smith'in canlandırmasıdır. Zira programın yapımcıları, oyuncuların kendilerini kendileri ne yapan ne varsa oynadıkları role taşımalarını sağlayan "kimliğe duyarlı" bir şekilde seçildiğini ifade etmekte.³ Onlar böyle ifade etse de "kimliğe duyarlılığın" eskiden beri var olduğunun ama imtiyazlı gruplara hizmet ederek işlediğinin altını çizmek gerek.

Yine de, yukarıda bahsettiğim bu gerçekliğin daha çok farkında olduğumuz için kadın oyuncular kendi bedenleri üzerinde dolanan ellerin bir aktöre mi yoksa bir erkeğe mi ait olduğunu ayırt etmeye giriştiklerinde desteklenebilecekleri bir ortam yavaş yavaş oluşuyor. Bu nedenle, yazının başında bahsettiğim *On Üçüncü Cuma* filmindeki

sahnenin bir benzerinin 2022 yılına ait bir filmde kadın karakterin es geçtiği, "öylesine bir şey" olma ihtimali çok düşük. Yani bir filmde böyle bir sahneye denk geldiğimizde seyirci olarak bu sahnenin set ekibinin gözünden kaçan, setteki "sahte gerçekliği" "kontamine eden" "hayatın içinden bir şey" olduğunu düşünmek yerine yani onu "kullanışsız artık" olarak görmek yerine dramatik yapıya bir katkısının olmasını bekleriz. Ya bunu gerçekleştiren erkek karakterin "kötü" bir niyeti vardır diye düşünürüz ya kadın karakterin vücut bütünlüğüne yönelik bu davranıştan öyle ya da böyle muhakkak bir rahatsızlık duyduğunu ifade etmesini ve bunun bir çatışmaya dönmesini bekleriz ya da aksi durumda, iki karakterin arasındaki ilişkinin erotik bir boyuta evrilmesini umarız.

Ancak eğer sahnenin kendisi başlı başına erotik bir nitelik taşıyorsa seyirci olarak "kullanışsız artık" tespitinde o kadar başarılı olamayabiliriz. Örneğin, *People* dergisinin



editörlerinden Charlotte Triggs'in ismini vermediği bir tiyatro oyuncusunun başından geçenleri aktardığı yazısında, kadın oyuncu sahnede öpüşmek zorunda olduğu erkek oyuncunun kendisini hem provalar hem de oyun esnasında olması gerekenden çok daha uzun bir sürede öptüğünü, sahne dışında da kendisine istemediği biçimlerde dokunduğunu ve hatta bu yaptıklarını ona karşı duyguları olduğu gerekçesiyle savunduğunu aktarıyor. Aylarca süren bu cinsel saldırılara karşı yönetmenin olan biteni "gözetlemesi" dışında bir önlem alınmıyor ve oyuncu sonunda istifa ederek kendini kurtarıyor. İstifasının ardından 18 seanslık terapi ücretini şirket karşılıyor ancak sonrasını kendi cebinden ödemek zorunda kalıyor.⁴ Türkiye'de buna dair bir istatistik bulunmuyor ancak 2018 yılında Birleşik Krallık'ta yürütülen bir araştırmaya göre tiyatro oyuncularının % 67'si cinsel saldırıya ve zorbalığa maruz kalmış ve bildirilen her beş vakadan dördünde hiçbir

müdahalede bulunulmamış.⁵

Bu oranların bu denli yüksek olmasının bir nedeni modern dünyanın en görkemli ve ışıltılı parçalarından biri olarak karşımızda dikilen görsel sanatlar alanının kendine has bir modernleşme ya da modernleşememe süreci geçirmesi olabilir. Zira bu sektörde baş köşeleri elinde tutan ve bu imtiyazlı konumları nedeniyle sınırsız bir sadakat ve hizmet bekleyen kimseler bu tavırlarıyla feodal lordları veya daha yerli bir ifadeyle köy ağalarını andırmakta. Profesyonel kimliklerinin ardına saklanarak gerçekleştirdikleri profesyonellik dışı eylemlerinin, bu eylemlere maruz kalan kimseler tarafından hayatın "zaten olup biten" bir "parçası" olarak düşünülmesini, yani profesyonel yaşamda yeri olmayan bir "kullanışsız artık" kategorisine yerleştirilmesini beklemekte. Fakat eğer görsel sanatların genel-geçer kuralı gerçekten de buysa, sebebini kişisel tutumların çok ötesinde, alanın yapısal eksikliklerinde veya direngen feodal kimliğinde aramak gerekiyor.

Dipnotlar:

- 1) <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-46353265>
- 2) Rebecca Hanson and Patricia Richards, *Harassed: Gender, Bodies and Ethnographic Research* (California: California University Press, 2019), 155.
- 3) <https://www.nytimes.com/2021/06/10/arts/television/anne-boleyn-jodie-turner-smith.html>
- 4) <https://www.smh.com.au/entertainment/i-felt-unsafe-actress-tells-of-harassment-on-and-off-the-stage-20171107-gzgdog.html>
- 5) <https://www.theguardian.com/stage/2018/jan/25/theatre-workers-sexual-harassment-bullying-stage-report>



Rehberli Otobiyografi: Kişisel Sınırlar

MÜRÜVET ESRA YILDIRIM

Bu satırları yazmadan biraz önce baş başa Rehberli Otobiyografi çalışması vesilesiyle haftanın bir akşamı birbirimize yarenlik ettiğimiz ülkenin bir diğer ucundaki yeni kadın arkadaşım şöyle bir cümle kurdu; “İçe dönüklüğü öğreniyorum.” İçe dönüklüğün de öğrenilen bir şey olduğunu ilk defa duyduğum için bu ifadesi çok hoşuma gitti. Zira genelde dışa dönüklüğün öğrenilmesi gereken bir şey olduğu düşünülür.

Bessel A. van der Kolk’un *Beden Kayıt Tutar* adlı kitabının haykırdığı gibi bedenlerimiz yaşadıklarımızı kaydeden bir kayıt cihazıdır. Rehberli Otobiyografi, bu kayıt cihazını kısa süreliğine durdurup geçmiş yaşantılara çeşitli temaların filtresinden bakıp yazma ve yazdığını okumaya dayalı bir yöntem. Yani “içe dönüklüğü öğrenme” sürecini kolaylaştıran bir yöntem. Genelde grup hâlinde yapılan bir çalışma olmasına rağmen yukarıda belirttiğim gibi baş başa da yapılabilir.

Derginin temasının sınırlarımız olduğunu öğrendiğimde Kişisel Sınırlar adlı bir tema geliştirdim. Nihai amaç görsel sanatlar

alanındaki sınırlara dair yaşantıları ortaya çıkarmak olsa da temada yer verdiğim sorular katılımcıların bu konuyu olabildiğince eski deneyimlerine giderek irdelemesini kolaylaştırmayı hedefliyordu. Katılımcılar soruları aldıktan bir süre sonra her Rehberli Otobiyografi grubunda olduğu gibi toplanıp yazdıklarını okudular. Bu metinlerin sadece derginin amacına uygun olduğunu düşündüğümüz yerlerini devam eden kısımda okuyabilirsiniz. Kimliklerini etik nedenlerle gizli tuttuğumuz katılımcılara teşekkür ederiz.

KATILIMCI 1: 17 yaşında konservatuvarı kazanmıştım. Çokça hayalim ve ideallerim vardı. Müthiş mutluydum. İçimde kelebekler uçarcasına derslere gidiyor, liseden daha yeni mezun bir kız çocuğu olarak aileden kilometrelerce uzakta tek başına okumak ve yaşamakla ilgili hiçbir şeyi dert etmiyordum. Sınıf arkadaşlarımla aramdaki yaş farkını hissettirmemeye çabalıyor, dersler ve etütlere çok fazla kafa patlatmaya çalışıyor, parlak fikirler bulmak için elimden geleni

93

yapıyordum.

Ve derslerden biri.. Savaş etütleri... Etüt dediğim de giriş, gelişme ve bir sonucu olan, sözsüz ama hikâye ve çatışma içeren kısa oyunlar... Konu savaş, fakat hikâye bizlere ait... Savaş esnasında köye baskın yapan askerler ve bir evde yapayalnız kalan genç bir kız... Asker girer, genç kızla bakışır ve o an... Asker kıza tecavüz eder. Bir süre bu koşulu oynayıp sahneyi bitiriyoruz. Fakat eksik bir şeyler var. Üzerine konuşuyoruz, sonra tekrar deniyoruz. Olmuyor. Yeterince inandırıcı değil. Yani hocamız öyle diyordu. Sonra hoca arkadaşımı yanına çağırıp ona bir şeyler fısıldadı. Tekrar. Başladık, devam etti, devam etti... O an! Devam, devam etti, devam etti ama durmadı. Bitmedi. Oysa bitmesi gerekiyordu. Ben duygu olarak yeterince içindeydim, korkunç bir çaresizlik hissediyor ve asla kaçamıyordum. O ana sıkışmış gibiydim. Neler oluyordu anlamıyordum? Sınıf arkadaşım o kadar karşı koymama rağmen neden bir türlü bitirmiyordu bu oyunu? Sınıf arkadaşlarım, hocam, hepsi izliyordu, biliyordum. Ben hem bu gerçekliğe tutunuyor hem de bir türlü uzaklaştıramadığım arkadaşşıma direnmeye çalışıyordum. Kimse hiçbir şey demiyordu. Bir yandan farkındaydım; burası bir sınıf, biz bir etüt çalışması yapıyoruz ve hoca arkadaşşıma komut verdiği için böyle davranıyordu, bilerek daha çok üstüme geliyordu evet ama ben tecavüz duygusunu gerçekten hissediyordum. “Ama yeter bitsin artık!” Bitti. Ben bir süre kalkamadım. Arkadaşım elini uzattı. Asla tutmadım. Tutamazdım. Hoca istersem yüzümü yıkayabileceğimi söyledi. Gidip öyle yaptım. Ama toparlanamıyordum. Çünkü hocanın neden bir yerde oyunu kesmediğini anlayamıyordum. Ama o hocaydı. Elbette neyi ne zaman ne şekilde yapacağını, bir öğrenciyi nasıl yönlendireceğini o daha iyi biliyordu. Peki ya ben? Kendimi berbat hissediyordum. Arkadaşımın yüzünü bile görmek istemiyordum. Bir süre onunla konuşamadım...

Yaşanan gerçek değildi evet, ama hissettiğim şeyin ne kadar gerçek olduğunu ne yazık ki artık biliyordum...

Üniversiteden yeni mezun olduğum yıld. Devlet tiyatrosunda bir çocuk oyununda oynuyordum, aynı zamanda da yönetmen asistanlığı yapıyordum. Yönetmen benden yaşça büyük, evli, iki çocuğu olan ve şehir dışından gelmiş biriydi. Bu arada ben sadece oyuncu olarak yer alacaktım oyunda fakat yönetmen aynı zamanda bana asistanı olmamı teklif etti. Yeni mezun olduğum için bunun bir deneyim olacağını düşünüp kabul ettim. Üstelik kendisi son derece tecrübeli, bilgili bir oyuncu gibi geliyordu. Ondan çok şey öğreneceğimi düşünüyordum.

Provalar başladı, gayet keyifle çalışıyordum. Asistanı olarak da hiçbir şeyi atlamamak için özellikle çok çaba gösteriyordum. Gayet iyi anlaşıyorduk, işimi de layığıyla yapmaya çalıştığımı görüyor, sıklıkla takdir ediyordu. Ama yine de bir şey beni huzursuz ediyordu. Bazen bakışları, bazen flört etme çabası bazen enerjisi...

Mesela hocam dediğim yönetmen ilk günlerden itibaren yemek aralarında kendisine eşlik etmemi teklif ediyordu, ben de çeşitli sebeplerle hep reddediyordum. Bu yüzden artık bana antipatik ve egolu gelmeye başlamıştı. İş haricinde onunla vakit geçirmek istemiyordum. Önceleri laf aralarında şakayla karışık “asistanım olacak ama hiç beni gezdirmiyor, şehir dışından geldim ama nerelerde yemek yenir hiç götürmüyor” gibi sitekler etmeye başladı. Baktı ben hâlâ oralı değilim, yavaş yavaş tavırlarını değiştirmeye başladı. Bana karşı o nazik tavrı gitmiş, yerine emir erine bağırıp çağırana bi gestapo gelmişti. Hem yeni mezun olmamın getirdiği toyluk, hem de mesleki ve yaş olarak olgunluğuna karşı saygı göstermek zorunda hissettiğimden hep “Tamam hocam, haklısınız hocam, affedersiniz hocam” şeklinde davranmak zorunda kalıyordum.

Bir gün beni arayıp provaya geç kalacağını söyledi ve ben gelene kadar ekibi ısıt dedi. Ben de ekiple paylaşıp provaya hazırlanmak için ısınmaları gerektiğini söyledim fakat tabii ki beni pek dinlemediler ve yalandan ısınıp bir süre sonra uyarımama rağmen bahçeye sigara içmeye çıktılar. Tam o arada ne yazık ki yönetmen geldi ve ekibi dışarda görünce çok sinirlenip kendisini de reddediyor olmamın verdiği sinirle devlet tiyatrosunun fuayesinde ve herkesin içinde çocuk azarlar gibi bas bas bağırmağa başladı. Bir anda kendimi yaramazlık yapmış küçük bir çocuk gibi hissettim. O kadar utanmış ve üzülmuştüm ki kendimi ifade edemedim. O yaşta ve o ruh hâlimle “Bana bağırmağa hakkı yok” diye düşünememiştim bile.

Sonrasında tavırları bana karşı iyice hırçınlaştı hatta bir provada resmen bana psikolojik şiddet uyguladı. Koreografi çalışırken ekiple birlikte tüm figürleri doğru yapmama rağmen defalarca “Olmuyor! Olmuyor!” diyerek bana aynı şeyleri yaptırıp durdu, sonunda beni ağlattığı bile olmuştu. Ekipten kimse anlam veremiyordu olanlara. Sana neden böyle davranıyor deyip duruyorlardı. Söyleyememiştim bana karşı niyeti farklı diye. Şimdi dönüp baktığımda tüm bunlara nasıl izin verdiğime inanmıyorum... Ne üniversitedeki hocama ne de profesyonel hayata geçtiğimde birlikte çalıştığım, hocam dediğim adama nasıl hayır diyemediğime şaşırıyorum. Ve hayır diyememenin insanın içinde ne derin yaralar açabileceğini biliyorum.

KATILIMCI 2: Üniversitede bir oyunculuk hocam vardı. Oyunculuk bölümüne girdiğim ilk sene o hoca üçüncü ve dördüncü sınıfların oyunculuk derslerine giriyordu. Mesleki olarak bilgisine, birikimine uzaktan hayran olduğum hoca... Zaman geçti, üçüncü sınıfa geçtim ve bizim oyunculuk hocamız oldu. Birlikte oyun çalıştık. Konservatuarlarda, oyunculuk okullarında usta çırak denen ilişki biçiminden

hiç hoşlanmıyorum. Usta çırak adı altında suistimaller diyarı resmen... Fiziksel, düşünsel, cinsel... Her anlamda. Bir gün üst sınıflarımın mezuniyet oyunlarının kostüm provası yapılıyor. Bir kadın oyuncunun kostümüne bakıyor hoca. Dönem kıyafeti. Bel kısmı korseli, kabarık etekleri ve göğüs dekoltesi var. Hoca yakından ilgileniyor her şeyle. Işık, kostüm, oyunculuk vs. Ne yaptı biliyor musunuz? “Kızım ben senin babanım” diyerek bir anda zaten göğüs dekoltesi veren kadının memesini tuttu ve biraz daha belirginleştirmek için iyice dışarı doğru çıkardı. Biz buna o zaman anlam veremedik ve güldük tabii, şoke olduk. Şimdi de gülüyorum ama öfkeyle. Ben senin babanım öyle mi? Baba, abi, usta, öğretmen adı altında bunu hak görüyorsun kendine öyle mi? Bu kadar rahat dokunabiliyorsun yani?

Bir başka hoca halk dansları dersinde yapılan bir hataya sinirlendiği için yukarıdan sahneye sandalye fırlatabiliyor öyle mi? Ustam? Konservatuar birinci sınıfta 17-20 yaş arası gençlere hiçbir tedbir olmaksızın oyunculuk adı altında yapılan baskılar... Nesne etüdü çalışıyoruz. Bizden nesne olmamız isteniyor. Birimiz hassas kantar, birimiz eski bir radyo, birimiz tekerlek, birimiz ibrik olmuşuz. Nesnelere bir hikayesi olmalı tabii ki. Ve hocamız ibrik olan sınıf arkadaşımın aşığulayıcı bir tavırla “Aa siz hala ibrik mi kullanıyorsunuz?” diye sorabiliyor. Yine aynı kişiye o dönem ülkede yaşanan etnik köken kaynaklı çatışmaların muhatabı gibi davranıp Kürt kimliğinden dolayı kötü davranabiliyor. Sadece bizde değil, birçok okulda yaşanıyor bu bunlar.



Oyuncular Sendikası ile Söyleşi

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN

KATILIMCILAR: ECE DİZDAR, NAZİFE AKSOY

96

Bedenin sınırları nerede başlar ve nerede biter? Beni dışarıdan ayıran şey, dışarının bitip benim başladığım ve muhafaza ettiğim yer neresidir? Bu sorular, özellikle beden de işin içine dahil olduğu işlerde ayrıca bir önem taşır. Son dönemlerde tiyatro, sinema, televizyon gibi sektörlerde kamuoyuyla paylaşılan ve sınırların ihlal edildiği olaylara tanıklık ettik. Bununla birlikte yaşanan birçok olayın da farklı sebeplerle hiç konuşulmadığını düşünmek maalesef mümkün. Oyunculuk gibi beden ve zihnin aynı anda mevcudiyetini göstermesi gereken işlerde sınırlar hakkında konuşmak ve sınır ihlali gerçekleştiği noktada neler yapılabileceğini bilmek oldukça önemli. Oyuncular Sendikası'nın Kadın Birimi'nden sevgili Ece Dizdar ve Nazife Aksoy'la bu konular üzerine söyleştik.

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: Öncelikle hoş geldiniz. Burada olmanız ve Kadın Birimi olarak bu mesele hakkında sizinle konuşma şansı yakalamak bizi çok mutlu etti.

ECE DİZDAR: Bu dosyada yer almak bizi de çok mutlu etti. 8 Mart'ta her şey yolunda giderse Kadın Birimi'nin lansmanını yapmak istiyoruz. 2018 yılından beri böyle bir birim var. Son iki yıldan beri ise çok daha aktif çalışmalar yürütüyor. Yeni yönetimde ben bu konuyla ilgili yönetim kurulu üyesiyim. Ama sadece benimle ya da birlikte çalıştığım ortak ekiple değil, bu konuyu sırtlamak isteyen bir grup kadın oyuncu arkadaşımınla beraber Kadın Birimi'ni genişletmek istedik. Nazife (Aksoy)'de onlardan biri. Yakın zamanda da kendi manifestomuzu yayınlamak istiyoruz. TEB Oyun Dergisi de bununla ilgili ilk konuştuğumuz yer oluyor. Bundan dolayı da mutluyuz.



Ece Dizdar

Y.Ö.G: Oyuncular Sendikası'ndan biraz konuşalım isterim. Sendika, 2000 yılındaki ilk girişimlerle birlikte çıktığı yolculukta sahnede, perdede, ekranda, mikrofonda çalışan bütün oyuncular için ortak bir yapılanma süreci önerdi. Şu an oyuncuların karşılaştıkları sorunlarla tek başlarına değil hep birlikte hareket edecekleri bir platformun varlığından ne mutlu ki söz edebiliyoruz. Aynı zamanda Sendika'nın içindeki farklı birimlerden birisi Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Tacizle Mücadele Birimi. Bu birimin ilk kurulduğu noktada siz orada mıydınız?

E.D: Çıkış aşamasında ben orada değildim. Bu birimden sorumlu kurucu arkadaşım Londra'ya taşındı ve ben de zaten bu birimde çalışmak istiyordum. Dolayısıyla burayı biraz canlandırmak istedim. O sırada çok fazla taciz vakası duymaya başladık. Bunlardan birisi de Nazife'nin davası. Oyuncular Sendikası'nın bu

birimini canlandıran vakalardan birisidir bu vaka. Ben geldikten sonra Gösteri Sanatlarında Kadın ve Susma Bitsin platformuyla bireysel bir şekilde ortak çalışmaya başladım. Ama bütün bu vakalar artınca, bu birimin daha aktif olmasını istedim. Susma Bitsin, Gösteri Sanatlarında Kadın ve Sinema TV Sendikası ile ayrı ayrı toplantılar yaparak Oyuncular Sendikası'nın Kadın Birimi'ni onlarla bir nevi evlendirdim aslında. Bir de Gösteri Sanatında Öğrenciler Dayanışma Platformu var. Zaten bunu yaptığınız anda bir kadın ağının içine girmiş oluyorsunuz. Hem sizin ihtiyaç duyduğunuz anda gidebileceğiniz bir yer oluyor, hem de ihtiyaç duyulduğunda sizinle iletişime geçiliyor.

Y.Ö.G: Şu anda bu birimin işleyişinden ve üzerinde çalıştığınız temel meselelerden söz edebilir misiniz?

E.D: Öncelikle etki alanımız giderek büyük bir ivmeyle artacak. Şu anda bizim için en önemlisi; tacizden ve şiddetten arınmış temiz dil kullanılan, cinsiyet eşitsizliğinin olmadığı, gelir dağılımının eşit olduğu, eşit hak, eşit fırsat, eşit kaynaklara sahip temiz bir iş alanı yaratmak. Bütün bu kavramlar üzerine kafa yormaya başladık. Bunun için birkaç alan var. Sahne, seslendirme stüdyoları, sinema, televizyon gibi. Bunlar arasında en zor olanı televizyondur her zaman. Çünkü yapımcılar, kanallar gibi çok büyük kartellerle bir arada oluyorsunuz. Bütün bu bahsettiğim yerlerin kendi ihtiyacını gözeterek kime, nasıl yardımcı olabiliriz meselesinin peşine düştük. Özellikle medyada temiz dil nasıl üretebiliriz? Öğrencilere haklarını nasıl tanımlayabiliriz? Sınır ihlali eğitimde nerede başlıyor nerede bitiyor? Bu konular üzerine araştırmalar yaptık. Fakat en önemli misyonlarımızdan bir tanesi aktif olarak davası devam eden vakalarda, kadın oyuncu arkadaşlarımıza destek olmak. Bunu da birkaç şekilde yapabiliyoruz: Susma Bitsin ve Gösteri Sanatında Kadın platformuyla birlikte kamuoyu oluşturabiliyoruz, avukat desteği sağlayabiliyoruz. Yaklaşık altı yedi gönüllü avukattan oluşan bir listemiz var. Kadın arkadaşımızın ihtiyacına ve o vakanın kendi ihtiyaçlarına göre bir avukat öneriyoruz. Bir psikolog bulmaya çalışıyoruz. Tabii bunlar için bütçemiz yok. Bu yüzden daha çok gönüllü kişilerle birlikte çalışıyoruz. Davalarda fiziksel olarak da orada bulunmaya çalışıyoruz. Pandemi döneminde bu biraz aksadı. Genelde altı yedi tane aynı anda yürüyen vaka oluyor. Şu anki vakaların birçoğu sonuçlandı ama istinafa gidebiliyor. Davaları takip etmeye devam ediyoruz. Onun dışında sınır ihlali ve mahremiyet yönetimi ile ilgili çalışmalarımız başladı. Geniş kapsamlı olarak neler yaptığımızı böyle tanımlayabilirim.

Y.ÖG: “Mahremiyet Yönetimi” meselesine değinmenize çok sevindim. Yurt dışında var olan “Mahremiyet Koçu” kavramının bizde henüz tam anlamıyla bir karşılığı yok. Bu yüzden bu soruyu ikinize de yöneltmek isterim: Hem bir oyuncu olarak hem de sendikanın içinden kadınlar olarak bir “Mahremiyet Koçu”nun iş alanınızda bulunması hakkında ne düşünüyorsunuz?

NAZİFE AKSOY: Hepimiz kadın ve erkeğin bir arada olduğu, kalabalık bir grupla birlikte çalıştığımız işler yapıyoruz. Çalışırken bu gruplarla temas halindeyiz. Birbirimize dokunuyoruz. Yeri geliyor çok acil soyunup giyinip sahneye çıkmak zorunda kalıyoruz. Belki aynı yerde kostüm değişikliği yapıyoruz. Sahnede olan hiçbir şeyi zaten bir sıkıntı olarak görmeyip, rolümüz neyi gerektiriyorsa onu yapıyoruz.

Ben bir dava süreci geçirdim. İş esnasında, sahnede, oyun devam ederken yaşanmış bir olay olması bana kalırsa çok önemli. Ondan sonra da yürütülemeyen bir süreç söz konusu. Çünkü bunu yaşıyorsunuz, hemen akabinde durumu şikayet ediyorsunuz olabilecek en yetkili yöneticiye ve bununla ilgili hiçbir şey yapılmıyor. Bu davada ben tek başıma değildim. Mana Alkol’le birlikteydik. O da yedi yıl önce yine aynı kişi tarafından mizansen adı altında tacize uğramış. O zaman farklı nedenlerle, tabii ki büyük korkularla birlikte bastırılmış. Benim olayımı duyduğu zaman da benimle birlikte şikayet etti. İkimiz birlikte mahkemede yedik. Maalesef ki onun davası sadece zaman aşımından kaynaklı ceza ile sonuçlanmadı. Bende de suçu sabit bulundu ve iki yıl altı ay ceza aldı. Aslında üç yıldır ama iyi hal gözetilerek iki yıl altı aya düşürüldü. Sonuç olarak biz istinafa gittik, daha fazla alması için. Karşı taraf da inkar ederek istinafa gitti. Üzerinden baya bir zaman geçti, ben umuyorum ki yaza kadar bir sonuca ulaşacağız. En az bir yıl sürüyor bu istinaf süreci. Bu



Nazife Aksoy

davaya tanık adı altında dahil olmuş insanların da şu anki konumlarına bakacak olursanız çok şaşırırsınız. Bunlar unutulmaması gereken şeyler. Biz çok çabuk unutuyoruz. Ama bazı adaletsizlikler var unutulmaması gerekiyor. Bu adaletsizliği sürdürmeye çalışan bir kitle belki de bir yapı var. Cinsiyet eşitsizliği temelde bizim en büyük sıkıntımız. Peki neden bunun altını çiziyoruz hep? Sadece kadın erkek eşitliği gibi algılanıyor mevzu ama öyle değil. Aslında yaşamamızı devam ettiren kaynaklarımızın, haklarımızın, özgürlüğümüzün, sınırlarımızın eşitsizliğinden bahsediyoruz. Ama en büyük eşitsizliği yaşadığımız iş yerlerinde görüyoruz, sendika da bu yüzden çok önemli. Çünkü haklarımızı nasıl savunabiliriz ya da sesimizi nasıl duyurabiliriz sorularını cevaplıyor. Benim için hayatta en önemli şeylerde birisi toplumsal cinsiyet eşitliği. Kelimeler, tanımlar ve kavramlar konusunda çok büyük sıkıntılarımız var. Kendimizi belki de doğru ifade edemiyoruz. Bu yüzden kadın biriminde en çok yapmak

istediğimiz şeylerden birisi bu tanımlamaları doğru yapabilmek. Dil birliğimizde büyük bir sıkıntı var. Ben çalışırken iş yerinde böyle bir şeye maruz kaldım. Bunu yaşamak ayrı, anlatmak ayrı ve sonrasında kazanılan davanın bile tarifini yapmak ayrı zorluklar. Buradan niyetler var işte. Mesela kendi adıma, benim yaşadığım şeyde büyük bir temas var. Ortada bir rıza yoksa hiç kimse hiç kimseye istemediği bir şeyi yapamaz. Bu bir taciz. Ama mesela dokunduğu zaman bunun aslında bir cinsel saldırı olduğunu biz yolda öğrendik. Çünkü başımıza gelmediği zaman ya da bir şikayet mekanizmasını çalıştırıp şikayet etmediğimiz zaman doğru dili bilemiyoruz. Şu anda aslında bizim sendikayla birlikte de bu Kadın Birimi ile birlikte de bu dilleri, bu tarifleri doğru yerlere koyup, insanların yaşadığı şeyleri belki bu şekilde tarif ederek doğru bir çizgide ilerleyebilmesini sağlamak. Mahremiyet konusuna gelince de özellikle konservatuarlarda, okullarda daha temelinde öğrenilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu konuda doğru tanımlamalar çok önemli.

E.D: Mahremiyet yönetimi aslında neden önemli? Çünkü bu alan hiç kimsenin inisiyatifine, hissetmesine, öyle düşünmesine, üstüne alınmasına bırakılmaması gereken bir alan iş yerinde. Öncelikle bizim bir emekçi sendikası olduğumuzu hatırlatmamız gerekiyor. Biz bir platform değiliz. Bizim işimiz iş alanındaki bazı koşulları düzenleyebilmek. Ben yurt dışında Mahremiyet Yönetimi'nin altı saatlik bir eğitimine Oyuncular Sendikası adına katıldım. Ama benim işim tabii ki bunun eğitimini vermek değil. Ben oyuncuyum, Nazife de oyuncu. Biz bu alana girip bu alanda oyuncu koçluğu yapamayız. Sendikadaki kadın birimini yönetiyor olsak bile yapamayız. Zaman içinde birilerinin çıkıp, bu alanda profesyonelleşip bunu yapmaya başlaması gerekiyor. Bir dövüş ya da sevişme sahnesi düşünelim. Bu sahnelerin

başlangıcının ve sonunun çok net adımlarla belirlenmiş, iki tarafın da rızasıyla başlayıp rızasıyla biten bir koreografiler alanı olması gerekiyor. Eğitimde özellikle üzerinde durulan meselelerden birisi şuydu: Televizyonda bir sahne sansürlenecekse, sahnede belirli alanlar blurlanacaksa, o alanlara, yani mahrem noktalara dokunulması, iki tarafında rızası olan tasarlanmış bir mizansen içinde değilse, hiçbir koşulda mübah değildir. Eğer böyle bir temas var ise ve bunun koreografisi yapılmamışsa, izni alınmamışsa bu kesinlikle cinsel saldırıdır. Bunu bu şekilde tanımlıyoruz. Her iki tarafın da kafasında en ufak bir soru işareti olmaması için bunların net tanımlarına ihtiyacımız var. Bunu artık Amerika'daki yapımcılar da istiyor. Bir Mahremiyet Koçu olmadan çalışmak istemiyorlar. Bana kalırsa biz de yavaş yavaş bu noktaya doğru gidiyoruz. Ben pozitif bir insanım bu konularla ilgili. Çok kısa bir zamanda, bu tip sahneler içeren bütün yapımların setinde, bir Mahremiyet Koçu olacağına inanıyorum.

Y.Ö.G: İkiniz de kavramları tanımlamanın öneminden söz ettiniz. Mahrem olanın ne olduğunu, sınırın nerede başlayıp nerede bittiğini anlamamız için tanımların anlaşılır bir şekilde açıklanmasına ve belki de hiçbir muğlak alan kalmadan neyin ne olduğunu söyleyebilmeye ihtiyacımız var. Bu tanımlamalar meselesini biraz daha açabilir misiniz?

E.D: Tanımların net olması her iki tarafı da korumak için önemli. Erkekler de kötü bir durumda kalabiliyorlar. Hiç kötü bir niyeti olmayan birisi yaptığı eylemin taciz olup olmadığını sürekli düşünüyor. Şöyle bir gelişme var mesela: Oyuncular Sendikası'nda Ebru Nihan Celkan erkeklere bir "Erkeklik Atölyesi" verecek. Bizim onlarla çalışmamız gerekiyor. Bazen flörtün nerede bittiğini tacizin nerede başladığını anlamak bile güç

olabiliyor. Bizim olayımız özellikle iş yerinde, sahne çekilirken, prova alınırken olabilecek olan karışıklığı tanımlar yoluyla engellemek. Bir ihlal olduysa gelecekte olmaması adına politika geliştirmek.

Y.Ö.G: Kadın Birimi'nin ilerleyen zamanlarda "tanımlar" üzerine çalışmaları olacak mı?

E.D: Şu an bir arşiv oluşturma sürecindeyiz. Elimizdeki dökümanları toparlayıp öncelikle bütün birimi eğiteceğiz. Sonrasında konservatuarlara gidip onlara bu alanda eğitim vermek gibi bir projemiz var. Fakat biz gönüllülük esasıyla çalışan oyuncularız. Bizim bu eğitimi vermemiz mümkün değil. Bu yüzden her zaman bilirkişilerle çalışacağız. Ben bu birim adına röportaj verebilirim ama bir konservatuarda bir oyuncuyu bu alanda eğitmek için kendimi yetkin hissetmiyorum. Hissetmemeliyim. Bizim bu alandaki çalışmalarımız eğitim verebilecek nitelikte bir kişiyle öğrencileri buluşturmak şeklinde olabilir.

Y.Ö.G: Mahremiyet Yönetimi'nden ve aslında oyuncunun hem iş yerinde hem de okulda sınırlarının tanınmasından söz ederken de bir mahrem alan tanımı yapıyoruz aslında. Mahrem alanın ne demek olduğunu anladıkça da beden bütünlüğünden, rızadan ve sınırlardan söz edebiliyoruz. Mahremiyet kavramı özellikle oyuncunun işinin doğası gereği performansı ile iç içe bir noktada. Bu noktadan bakıldığında Mahremiyet Yönetimi'nin gerekliliği hakkında ne düşünüyorsunuz?

E.D: Mahremiyet Yönetimi'nde temel mesele sadece kadın ve erkeği korumak değil. Şöyle bir durum da var: Herkesin mahrem alan tanımı birbirinden farklı olabilir. Televizyonda sansürlenecek olan noktalar olarak genel bir standart olarak koymuş Intimacy Directing

derneği. Ama bunun sizin hiçbir şekilde mahrem bir alan olarak tanımlamayacağınız bir yer benim için binbir sebeple mahrem alan haline gelebilir. Mesela vücudumun bir parçası yanmıştır ve ben oraya dokunmanızı istemiyor olabilirim ya da transgender bir insan vardır ve onun göğüsleriyle olan problemi benimkinden çok daha büyük olabilir. Dolayısıyla bir oyuncunun bedeninde bizim asla genel standartlara uyduramayacağımız kadar çok mahrem alan olabilir. Biz artık bu dünyada “Babam ölse oynarım” noktasından çok uzaklaşmış bir durumdayız. İnsandan hiçbir şey ve hiçbir meslek daha önemli ya da kutsal değil. Bu tanrılaştırılmış hocaları artık kabul etmiyoruz. Hiçbir şey oyuncunun ya da öğrencinin kendisinden, beden bütünlüğünden, psikolojik bütünlüğünden daha önemli değil. Dolayısıyla bu alanın koreografisi yapıldığında kişi kendi mahrem alanını önceden söyleyip “Ben burama temas edilmesini istemiyorum” dediğinde, bahsettiğimiz Mahremiyet Koçu, buna saygı göstererek bir koreografi yapıyor. Çünkü bir şeyi oynamanın binbir türlü yolu vardır. Sen kilitlenebilirsin ve bir çözüm öneremeyebilirsin. O an böyle bir çözümünü yönetmen ya da karşıdaki oyuncu teklif edemeyebilir. Burada tarafsız başka bir parça olmalı ve o çözümü üretip senin rızanı almalıdır. İkincisi önemli nokta, ben bir karakterin seks yaptığı bir sahneyi oynarken kendi özel hayatımda nasıl yapıyorsam o sahneyi öyle pratik edeceğim. Araştırması, çalışması, prova etmesi zor bir alandan söz ediyoruz. Oynadığım karakterin ruh halinin ya da o karakterin kendi iç dünyasının gerektirdiği şekilde başka bir yaratıcılık alanı açamayabilirim. Dolayısıyla Mahremiyet Koçu'nun bir de böyle bir özelliği var. O karaktere göre seni yönlendirecek ve senin araştırmak, konuya derinlemesine bakmak ile ilgili utancını üzerinden alacak. O kadar zor bir alan ki. Dışarıdan bir kişinin bunu gözlemleyip yönlendirmesi başka bir şey.

Y.Ö.G: Konservatuarlardaki eğitimci ve öğrencinin sınırları ile ilgili araştırma yaptığımda ve çevremdekilerin görüşlerini dinlediğimde fiziksel ve psikolojik anlamda zorlayıcı egzersizlerin yaratıcılığı tetiklediğine dair görüşler duydum. Okul döneminde oyunculuk çalışmaları özelinde değerlendirdiğinizde bu konuyla ilgili ne düşünüyorsunuz?

E.D: Eğitim sürecinde yaratıcılığı ortaya çıkarmak adına tabii ki belirli çalışmalar yapılır. Fakat burada bazı önemli koşullar var. Tam anlamıyla bilgilendirme, rıza almak ve ortada bir şahidin olması. Yani eğitimci sürecin tamamında ne olacağını saniye saniye önceden bilgilendirdiğinde, ne olacağına dair yüzde yüz rızasını aldığı anda, ortada bir şahit mevcut olduğunda hocayla öğrenci arasında aslında istenen her şey yaşanabilir. Mahremiyet Yönetimi eğitiminde bu konuda vurgulanan en önemli şey, mahrem alanlara hocaların dokunması ya da herhangi bir başka öğrencinin dokunmasına izin vermesi temiz bir çalışma alanında rızaya dahi bağlı değildir. Bu koşullar sağlandığında her türlü yaratıcı çalışma yapılabilir.

Y.Ö.G: Kadın Birimi'nin işleyişinden söz ederken aktif davaların takip edildiğini ve bu duruma maruz bırakılan kadınlara kendi ihtiyaçlarına göre hukuki, psikolojik destekler sağlandığını belirtmiştiniz. Her olayda yaşanan şeyleri paylaşmak, konuşmayı tercih etmek kolay olmayabiliyor. Hatta bunu yaşayan kişilerin kamuoyuna yayılacak endişesiyle farklı sebeplerle olay üzerine konuşmaktan kaçınabiliyor. Susmayı tercih eden kadınlar için Kadın Birimi'nde bir alan var mı? Bu süreçler bir gizlilikle yürütülüyor mu?

E.D: Yüzde yüz böyle bir alan var. Bizim gizlilikle takip ettiğimiz davalarımız var. Yakın zamana kadar düzenli çalışmamız Yeşim



N.A: İnsan böyle bir şeyi yaşadığı zaman hakikaten ne yapacağını bilemiyor. Bu yüzden de bazen kapatıyor kendini. Bazen de belli bir süre sonra çaresizlik içinde yardım isteği içinde olduğunu hissediyor. Herkesin süreci farklı ilerliyor. Benim özellikle Oyuncular Sendikası'ndaki Kadın Birimi'ne sarılmamın en önemli sebeplerinden biri bu. Yaşadım ve canım yandı. Bu yüzden başkalarının canının yanmasına engel olabilecek ufacık bir fayda sağlayabilmek istiyorum. Bu dayanışma da bizim güçlü kılıyor. Biz hepimiz gönüllü çalışıyoruz ama gerçekten çalışıyoruz. O yüzden sesimizi insanlara duyurmak ve onların sesine de sahip çıkmak istiyoruz. Bu yüzden genişlemek oldukça önemli. Şu an bizden ne istiyorlarsa biz onun ötesine geçmiyoruz. Hukuksal bir destek istiyorlarsa bunun için canhıraş çalışılır. Psikolojik bir destek isteyen varsa elimizden geleni yaparız. Sadece konuşmak istiyorsa oturup konuşuruz. Ama haklarını, yaşadıkları durumla ilgili olarak neler yapılıp yapılamayacağını yine bilirkişilerle konuşup öğrenmelerini istiyoruz. Bu yüzden ben bu Kadın Birimi konusunda çok heyecanlıyım, büyümesinden dolayı da çok mutluyum.



102

Girgin ve ben haberdar oluyorduk. Yönetim kuruluna dahi açmıyorduk. Şimdi de 10 kişilik bir koordinasyon ekibimiz var. Ama dava takibi için 4 kişiyi belirledik sadece. O durumu da mahrem bir alan içinde yürütmeye çalışıyoruz ve her zaman her dava kamuoyu önünde bağırarak yaşanmıyor. Bazen öyle şeyler oluyor ki, el ediyoruz, konuşuyoruz ve sadece kendi aramızda kalıyor. Aslında ihtiyaca göre hareket etmekten bahsediyorum. Davanın üstünde gizlilik şartı var mı yok mu? Ayrıca kişinin neye ihtiyacı var? Ama bir vaka bize gelmiyorsa, bizden haberdar ise ve bizimle temasta olmayı tercih etmiyorsa bunu anlayabiliyoruz. “Acaba haberdar değil midir?” dediğimiz noktada el ediyoruz. “Biz buradayız, istersen bizimle görüşebilirsin.” Bunun için bize üye olmak zorunda da değil. Dolayısıyla evet, gizlilik içinde yürüttüğümüz davalar var ve her zaman da olacak. Bunu güvenli alan belirlediğimiz 4 kişiye kadar indirdik. Genel sekreterimiz ve başkanımız dahi bu davaları duymayabiliyor. Ancak altını çizmek isterim ki sendikanın asıl görevi dava takip etmek değil, iş yerinde bunun tekrar yaşanmaması için politika üretmek gerekli mercilerde müzakere etmektir.

Türkiye’de Sivil Kadın Hareketinde Yer Almak ve Kadın Oyuncu Olmak

GÖZDE PELİSTER

103

Kadın, uzun yıllardır sürdürdüğü var olma mücadelesini, yirmi birinci yüzyılın giderek daha da zorlaşan toplumsal koşullarına rağmen, etrafında değişim yaratarak sahiplenmeye devam ediyor. Türkiye’de ve dünyada kadınlar, sivil kadın hareketlerinde ya da gündelik hayatta yan yana durarak bir bütün oluşturuyorlar. Adı ‘Kadın’ olan bir bütün. Bedenin hiç olmadığı kadar kamusal olduğu günümüz dünyasında, beden ve sınır ihlali de fazlasıyla önemsenmesi gereken bir mesele haline geldi. Bedenin merkezde olduğu sahne ve gösteri dünyasında ise durum farksız. Burada kadının, bedenini ortaya koyması kadar aynı bedeni, işini özgürce yapabilmek için açıkça koruması, belki de hiç olmadığı kadar önemli. Dünyada ve ülkemizde taciz ve ifşa haberleri, gösteri dünyasında ses getirerek farkındalığı

artırdı. Kadın, cesur ve güçlü olduğunu ortaya koydu. TEB Oyun Dergisi’nin bu özel sayısı için, büyüyen kadın mücadelesi içinde yer alan genç oyuncu Zeynep Güngörenler ile Türkiye’de kadın oyuncu olmayı, kadın hareketlerini ve mücadeleyi konuştuğumuz bir söyleşi yaptık. Zeynep, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı mezunu, 1991 doğumlu genç ve enerji dolu İzmirli bir kadın oyuncu. Ankara ve İstanbul’da birçok oyunda rol almış. Aynı zamanda eğitimci de yapıyor. Kendini bağımsız bir oyuncu olarak tanımlayan Zeynep, kadın hareketi bağlamında samimi bir mücadele anlayışı ve cesarete sahip. Kadınların gösteri dünyası ve gündelik hayatlarında nasıl mücadele edebilecekleri konusunda fikirlerinin, başta kadın meslektaşları ve tüm kadınlara ilham olacağını tahmin etmek zor değil.

“Benim bakış açımdan, madem bedenimizle çalışıyoruz, madem ben bir kadın oyuncu olarak bu alanda bir sıkıntı olduğumu düşünüyorum, ben de sahnede özgür olmak ve istediğim şekilde performansımı ortaya koymak istiyorum; o zaman bedensel sınırimi kendim koyacağım ve kişisel örgütlenmemi gerçekleştireceğim.”

Gözde Pelister: Zeynep öncelikle merhaba. Provalarının arasında kadınlar için oldukça önemli olan bu konuda genç bir oyuncu olarak söyleşiye zaman ayırdığın için teşekkürler.

104

Zeynep Güngörenler: Merhaba. Kadın oyuncularını ve tüm kadınları önemseydiğiniz ve sesimizi bir şekilde duyurmak için çaba harcadığınız için esas ben teşekkür ederim. Ben bunu bir iş olarak görmüyorum. Çok heyecanlanıyorum çok mutlu oluyorum.

G.P: Son dönemde sahne ve gösteri sanatlarında beden ve sınırlar konuşuluyor. Sınır ihlali, onay ve rıza kavramları etrafında şekillenen çalışmalar, araştırmalar bunlar... Bu kavramların oyunculuk ve tüm sahne sanatlarında nasıl bir yeri var sence? Acaba bunlar özgürleştirici mi, kısıtlayıcı mı?

Z.G: Yaptığımız şeyin bedenimizle alakalı olması, bu işi yapanlar olarak bizlerin bedenini tacize daha açık bir pozisyona düşürüyor. Doğrudan bedenimizi kullanıyoruz. Karşıdaki oyuncuyla öpüşebilirsiniz; yönetmen ya da performans yardımcısının sana çalışırken bire bir bedensel teması olabilir. O yüzden aslında belirli bir sınır yok. Eğer ki ‘bana kimse dokunmasın’, dersen bu müm-



Zeynep Güngörenler

kün değil. Bir de üstüne kısıtlayıcı bir şey. Bu, oyunculuk işini kesinlikle baltalayacak bir durum. Schaubühne’nin oyunlarını çok seviyorum, istedikleri gibi hareket ediyorlar ve o tiyatro içinde bedenle ilgili herhangi bir sıkıntı olmadığına inandıran bir atmosfer yaratıyorlar. Ben de onlar gibi olmak, bedenimi istediğim gibi kullanmak istiyorum. Mesela İspanyol oyuncularını sanırım, sahnede çok açık ve rahatlar. Benim bakış açımdan, madem bedenimizle çalışıyoruz, madem ben bir kadın oyuncu olarak bu alanda bir sıkıntı olduğumu düşünüyorum, ben de sahnede özgür olmak ve istediğim şekilde performansımı ortaya koymak istiyorum; o zaman bedensel sınırimi kendim koyacağım ve kişisel örgütlenmemi gerçekleştireceğim. Bunu şuna benzetebiliriz. Artık nasıl cinsiyetçi espri, küfür ya da herhangi bir kelime için karşıımızdakini uyardığımızda alınmıyorsa, karşıımızdakine “benim orama dokunduğun zaman ben rahatsız oluyorum

o şekilde dokunma” diye uyarabilmemiz gerek. Ya da mesela benim bu rolü oynamam için bana yardımcı olman gerekiyor; “benim böyle bir problemim var” diye konuşabilmek ve böylece olası kısıtlayıcı durumları bertaraf etmemiz gerekiyor; buna bireysel örgütlenme diyelim... Mesela ben özel hayatımda, toplumsal normların dışında giyinmeyi, açık konuşmayı seven bir kadını. On yıldır tiyatronun içindeyim, bunu bir şans olarak görmek istemem ama, kurslara gittiğim dönemlerden bugüne kadar hiç bir taciz durumuyla karşılaşmadım. Kimseden taciz görmedim, hiç görmedim. Bunun en büyük sebebinin “deliliğim” olduğunu düşünüyorum. Çünkü karşı taraf şundan korkuyor, “ben bu hareketi yaparım ama sonrasında bana ne olacak” diye soruyor kendine. Benim de başıma geldi, “Aa bunu mu giydin?” Diye sordular ben de “evet bunu giydim bir sorun mu var?” diye cevap verdim. Kesin çözüm olarak söylemiyorum ama ihtiyacımız olan şey korkusuzluk diye düşünüyorum. Kendimizi nasıl koruruzun ötesinde, onlar kendilerini korusunlar yöntemi. Karşındakine “senin ne yaptığını görebiliyorum ben aptal değilim” diyebilmek.

G.P: Şimdi bu noktada bir şey sormak isterim. Deliyim ben dedin. Peki aslında bu deli olma hali bir nevi kalkan olmuyor mu? Yani savunmacı taraf olarak güçlü olmak zorunda olmak, erkekleşmek, deli gibi davranmak, küfürlü konuşmak. Kadınsı olan şeyleri görünmez yapmaya çalışmak. Bir de her kadın böyle olabilir mi? Herkes böyle bir davranış sergileyebilir mi acaba?

Z.G: Her şeyden önce bu davranışların bir kalkan olduğuna yüzde yüz katılıyorum. Erkekleşme benim son yıllarda yaşadığım en büyük sorunlardan biri. Şunu fark ettim. Günlük hayatımda istediğim gibi davranıyorum fakat tiyatroya gittiğimde yeni bir

ekiple tanıştığımda özellikle hemen erkekleşiyorum. Çünkü bu benim kalkanım. Deli olarak tanınmanın bu anlamda hem iyi hem kötü yanları var. İş bulmada sıkıntı oluyor mesela. İyi tarafı ise hiçbir taciz, kötücül davranışa maruz kalmıyorum. Hatta bir kadın oyuncu olarak “Zeynep bizim rolü çalar” gibi bir düşünce bile olmuyor benimle ilgili. Sadece kadın rolleri oynayan bir ‘deli’ var orada o kadar. Bu çok kötü bir şey. Çünkü bir süre sonra kendimi korumak için karakterimden vermeye başladım. Şöyle düşündüm, Ben bir kadın değilim galiba. Ama birilerinin bunu yapması gerek. Çünkü karşı tarafın kendini koruma şekli genelde ‘ben öyle bir şey kastetmedim. Ben öyle bir şey yapmadım’. Beni neyle itham ediyorsun’. Ama artık bu değişti. Seksist küfürlerle ilgili artık algı değişti. Öncelikle böyle bir algı oluşturmak gerek. Bu noktada önerim kadınların daha güçlü olması. Bundan kastım, tiyatro alanında, tiyatro açmak, işletmek konusunda da daha aktif olmaları. Sektördeki erkek egemen atmosferi kadınların değiştirmesi lazım. Bütün tiyatro sahipleri, yönetmenleri erkek, en ünlü yazarlarımız erkekler. Böyle bir gücün karşısında daha çok güçlenmemiz gerekiyor. Hem yazımızla, hem yönetmenliğimizle.

G.P: Son yıllarda yaşanan ifşa olayları sahne ve gösteri sanatları alanında cinsel taciz konusunu gündeme getirdi. Bu, konuşulması gereken, fakat konuşulması pek de kolay olmayan bir konu... Ne dersin?

Z.G: Evet kolay bir konu değil fakat en büyük sıkıntı bence zaten mağdur olmak. Biri tacize uğradı dendiğinde önce kadının zavalılığına dikkat çekiliyor. Kadın zavallı değil. Adamın biri kadını taciz etmiş! Sen tam olarak ne gördün ne hissettin diye kadına soruluyor. Öfke problemi olan birini nasıl anlıyorsak, tacize yatkın birini de bu kolay-

"Örgütlerin de ilk yardımı okullara yapmaları gerektiğini düşünüyorum. Yeni gelenlere yatırım, diğerlerini de değiştirecek. Biz bir şey yaptık. Biz değiştik, değiştirdik! Değişim aşağıdan yukarı doğru yayılıyor. Gençler büyükleri eğitiyor."

106

lıkta işaret edebilmeliyiz. Öfkeli bir insan başkaları onu sinirlendirmeden de sinirlenebiliyorsa, tacizci birinin de bir kadının onu, taciz etmesi için motive etmesine ihtiyacı yoktur. Bu kadar net. Kadına sorulmamalı artık, beyanına güvenilmeli, tacizciyle ilgilenilmeli! Kadını mağdur gösterince, diğer kadınlar da ben bu duruma düşmeyeyim diye düşünüyor. Bir de bizim sektördeki kadınlarda ifşadan çekinmelerine sebep olan en büyük korku işsiz kalmak! Bence, ne yaparsa yapsın tacizi engelleyemediyse, ifşa etmekten çekinmeyecek.

G.P: Meslek içi ya da özelde kadın örgütlenmesinin önemi ve gerekliliği hakkında ne düşünüyorsun? #susmabitsin, #gösterisanatlarındakadın gibi gruplar nasıl bir işlev üstleniyor, hangi ihtiyaçları karşılıyor? Bu gruplarda yer almak ne getiriyor?

Z.G: Örgütlerin, oluşumların, hareketlerin ulaşmaları gereken ilk yer, öncelikle sahne ve gösteri sanatları sektörünün eğitim ayağı. Kurslar, konservatuarlar ve eğitim kurumları önemli bence. On yedi, on sekiz yaşında tiyatro yapmak istiyorsun. Bu istekle bu eğitime yöneliyorsun. Erkek arkadaşlarımız da aynı saiklerle hareket ediyor. Birilerini seviyorsun, birilerine hayransın. Tam zamanı. Ağaç yaşken eğilir. Tam o dönemde

birilerinin sana, kulis adabı, nerede durman nerede ne söylemen gerektiğiyle ilgili bir eğitim vermesi şart. Kadın erkek yoktur. Burada birbirinize yaratık gibi davranın demeleri lazım. Bunları yapmadığın sürece sen kötü ya da eksik bir oyuncu olacaksın fikri aşılırsa o kadar hızlı bir değişim olur -ki ben inanıyorum. O dönem istediğin tek şey iyi bir oyuncu olmak. Yeteneğini gör-sünler istiyorsun. Her şeyi kapıyorsun. Bir bu kadar da bu konuda eğitilsen tam olur. Kurumların da cinsiyetçi olmaması çok önemli. Tek denetlenebilir tarafın bu olduğunu düşünüyorum.

Çünkü piyasanın dinamikleri tamamen farklı. Orada merkezde para var ve ne kadar denetlenebilir açıkçası bilemiyorum. O yaşta bir erkeği, bir oyuncu ya da dansçı adayını bu şekilde eğitirsen, bu edebi ve adabı öğretirsen bambaşka olacaktır. Bu iyiliğin aynı zamanda onun iyiliği için de olduğunu bilecektir. Zaten sabahtan akşama kadar bedenini kolladığın bir dünyada, tiyatroya gittiğinde artık kendini o kadar rahat ve güvende hissetmelisin ki o hareketi o dansı o rahatlığın verdiği güvenle ortaya çıkarmalısın.

Örgütlerin de ilk yardımı okullara yapmaları gerektiğini düşünüyorum. Yeni gelenlere yatırım, diğerlerini de değiştirecek. Biz bir şey yaptık. Biz değiştik, değiştirdik!

Değişim aşağıdan yukarı doğru yayılıyor. Gençler büyüklere eğitiyor.

Hashtagli hareketlere gelince, bende yetersizlik ve imdat hissi yaratıyor! Yani genelde çok yararlı olduğuna inanmıyorum. Gündelik hayatında aldığın tavır asıl gerçek olan. Tüm bunları yapıyor olup sonra tacizci birine selam vermen hiçbir şeyi değiştirmez. Yarın öbür gün onunla karşılıklı oynayacaksın. Madem bunu bir ideoloji olarak benimseydin, ona göre davranacaksın. Hayatımızın hiçbir alanında antipatik olmaktan korkmamak lazım. Konformist davranıyor kadınlar. Anarşist olmazsan, yıkmak yaratmaktır mantığıyla davranmazsan hiçbir şey değişmeyecektir. ‘Kadın cinayetlerini durduracağız’ diyoruz ama tacize uğrayan birine, “sen ne giyyordun” diye soruyoruz. O zaman “sen de tacizcisin, sen de katilsin” demek gerek. Bu sertlikte söylemek gerek. “Ama sahnede o da çok şey oldu” diyorlar. Aynı mantık. Kadına soru sorma. Net çizgilerin konulması gerek. Çok yumuşak kalınıyor.

G.P: Tiyatro emekçileri arasında tacize karşı örgütsüzlüğün olası negatif sonuçları hakkında düşüncelerin nelerdir? Söylememek, saklamak, yanlış anladığına inandırılmak, şakaya vurmak, alınganlıkla suçlanmak, dışlanmak ya da mağdurun suçlanması, neler geliyor aklına?

Z.G: Örgütsüzlük... Aslında olmayan bir şey üzerinden tahayyül edemedim açıkçası. Ama düşününce iki yönde etkileyebilir. Negatif ve pozitif. Örneğin kadını korumak ya da ona rahat bir alan tanımak adına alınan önlemler, uyarılar ya da genel olarak hassasiyetler bazen meslek içinde dengeleri bozabiliyor. Mesela Hacivat Karagöz oynatan arkadaş da bile otosansüre sebep oluyor cinsiyet, beden, argo ya da küfürlü konuşmalarda. Politik doğruculuk yapıldığında, bir sürü esprimizi de kaybediyoruz aslında.

“Kadın olduğumu hissetmek ve çekinmeden kadın olabilmek istiyorum.”

Gerçekten yaptığımız işi çok kötü etkileyebilir. Kadının sektördeki yerine gelince, zaten kadın oyuncular bedenlerini kullanmak konusunda çekimserler. Çok kapalıyız. Ben eğitim de veriyorum ve görüyorum. Bir erkek ve bir kadın oyuncu adayın bedenlerini kullanışlarındaki farkı gayet rahat ayırt edebilirsiniz. Bedenlerini kullanma şekillerinin ne kadar farklı olduğuna inanamazsanız. Erkekler oldukça rahatlar. Tabii ki geçmişimiz, yaşadıklarımız olduğu gibi kimliğimize, bedenimize ve hareketlerimize yansıyor. Buna engel olamayız. Ayrıca, önlemler ve hassasiyetler çok ahlakçı bir noktaya da çekilebilir, saçma bir yere gidebilir.

Öte yandan, gerçekleşmiş bir tacizin ifşası ve bedeli konusunda da, örgütsüzlük geri gidişe sebep olabilir. Yine de örgütlülüğün sınırlarının net olarak belirlenmesi gerektiğini düşünüyorum, yani sanatın kendisine dokunulmamalı. Başlangıç ve sonuç önemli sanırım. Eğitim ve olası ya da var olan tacizin sonucunda örgütlenmeli ve birlikte olmalıyız. Aksi takdirde iyi niyet kötü sonuçlar da doğurabilir. Herkese de bunun iyi bir şey olduğunun anlatılması gerekiyor. Bu meslekte bunun çok kolay olabilmesi gerek. “Sahneye çıkmak istiyorum, insanla ilgili derdim var” diyorsan zaten okursun, kendini geliştirirsin, sanatçı olursun. Diğeri ünlü olmak isteği. O da başka sonuçlar doğuruyor. Tüm bunları içselleştiren bir oyuncu bambaşka bir hayata sahiptir.

G.P: Kadın mutaassıp olduğunda gizemli, rahat ve özgür davrandığında hak eden konumuna düşüyor. Sanki her koşulda başına gelenleri, tacizi, tecavüzü hak ediyor gibi

"Devrim yapamazsın sadece devrim olabilirsin! Tüm mantığımı bununla işliyorum. Çok da işe yaradığımı düşünüyorum. O yüzden de erkekleşmekten vazgeçip maskemi çıkarıp mücadelemi veriyorum çünkü devrimimin erkeksi bir devrim olmasını istemiyorum. Her birimiz ayrı ayrı devrim olabiliriz. Değişim ancak böyle gelecektir!"

108

bir algı var mı? Yani kaçış yok gibi. Burada çözülmesi gereken esas mesele nedir? Örgütlülüğün yanı sıra sektördeki mücadeleyi hangi biçimlerde sürdürülebilir kılmak gerek?

Z.G: Öncelikle bu karanlığın içinde beni en çok umutlandıran şey özgürlük. Öyle bir his ki özgürlük, bir kere tadınca vazgeçemiyorsun. Bir kadın 'ben şu an çok özgürüm ve hiçbir şey düşünmek istemiyorum' dediğinde bir daha asla vazgeçemez. Tiyatro sahnesinin bu özgürlüğü anlatmak için en uygun yer olduğunu düşünüyorum. Çok hızlı yapabiliriz. Çoğu şeyi hızla değiştirebiliriz. Bir şey yaptığında arkandan geliyorlar. Kendimizi kurban vermeliyiz bazı durumlarda. Tepki alsak da öncü olmak zorundayız. Sen yanmasan, ben yanmasam misali... Bu söz doğru. Mesele bu. Bir şey olursa da müdahale ederiz.

Zamanın ruhu güç ve paradır. Bence sadece kadının daha fazla güçlenmesi bizi değiştirir. İş kadınlarının da artmasıyla güç el değiştirecektir. Tavırlar değişecek. Bu yaşadığımız dönemde sanatın tek başına herhan-

gi bir değiştirici gücü olacağına inancım yok açıkçası. Mühim olan kadınlar olarak her alanda ne kadar güçlü olduğumuz. Sanatın içinde de ne kadar güçlü olduğumuz önemli. Daha çok yazıp, çizip daha çok toplantılara gidip daha çok birbirimizle ilgili olup değişmeliyiz. Patronun kadınsa tavır farklı olacaktır. Ben hiçbir -izm'in içinde bulunmak istemiyorum diyen kadınlar var. İsim önemli değil ki. İstersen kendine ben sürahiyim de. Ama eşitsizliğe karşı susma, güce sığınma, doğruyu söyle, güçlenirken de başkalarına tutunma. Güçlen. Uyarmak önemli. Erkekleşmek zorunda kalmadan kadınlıktan ödün vermeden yılmadan mücadele etmemiz gerekiyor. İstemsiz eyvallah demeler, kardeşim nasılsınlar. Bunları, bu konuşmaları istemiyorum. Kadın olduğumu hissetmek ve çekinmeden kadın olabilmek istiyorum. Son olarak da şöyle bir şey söylemek istiyorum. Çok severim bu sözü. Devrim yapamazsın sadece devrim olabilirsin! Tüm mantığımı bununla işliyorum. Çok da işe yaradığımı düşünüyorum. O yüzden de erkekleşmekten vazgeçip maskemi çıkarıp mücadelemi veriyorum çünkü devrimimin erkeksi bir devrim olmasını istemiyorum. Her birimiz ayrı ayrı devrim olabiliriz. Değişim ancak böyle gelecektir!



Sahne Eğitiminde Etik ve Öğrencinin Hakları

SÜNDÜZ HAŞAR

Etik bize, soyut, evrensel ve ideal olmaya yakın bir çerçeve sunar... Ve elbette hayatın isterleriyle, yönüyle, sıçramalarıyla değişime uğrar.

Meslek etiği ise; Mesleği, belirli bir alanda eğitim almış, bu alanda hizmet eden ve buradan gelir elde eden kişilerce icra edilen uğraş, diye tanımlarsak; Evrensel etik ilkelerden belirli bir mesleğe özgü olarak üretilen etik ilkeleri kapsar... Bir mesleğin gerekliliklerine uyarlanması denebilir, bir çeşit “meslek kodu” denilebilir.

Meslek kodu, bir yandan uyulması zorunlu kuralları ortaya koyarken, diğer yandan, etik dışı kabul edilen davranışların engellenmesine yöneliktir.

Ortaklaşılabilir mi?

Mesleklere bakılmaksızın, ortaklaşılacak etik ilkeler vardır: Profesyonellik, adalet, eşitlik, tarafsızlık/nesnellik, sorumluluk, bağlılık,

hukukun üstünlüğü, dürüstlük, güven, insan hakları, sevgi, saygı, emeğe saygı, hoşgörü, demokrasi, özgürlük, şeffaflık gibi. Biraz farklı ifadelerle söylersek, gelişmeye, öğrenmeye, farklılıklara açık, özel yaşama, özerkliğe saygılı... Arttırılabilir elbette.

Negatifte ortaklıklar var mıdır? Elbette, meslek ayrımı yapmaksızın, şu davranışları da etik dışı olarak kabul edebiliriz: Ayrımcılık, bencillik, kayırma, yolsuzluk, rüşvet, para ve güç ilişkileri, istismar, şiddet, taciz...

Eğitimde Etik

Eğitimde etikten sorumlu üç temel unsur bulunmaktadır: Eğitim Kurumu, Kurumun Yöneticileri ve Eğitimci.

Türkiye’de eğitim, merkeziyetçi ve otoriter ve ezberci bir nitelik taşımaktadır. Oysa sanat eğitiminde ilk ilke, ezberci, otorite dizgesini gözetken, hiyerarşik öğrenme biçimini ortadan kaldırarak, özgürleştirici bir eğitim deneyimi sunabilmek olmalıdır. Sanat eğitimci,

düşündürücü, geliştirici ve yaratıcı bir öğrenme ortamı oluşturabilmek için çabalar.

Eğitim kurumu, kurum yöneticileri, gündelik sorunlar, politik ortam, içeriden ve dışarıdan pek çok etken özgürleştirici eğitimin engelleri olarak karşımıza çıkabilir. Elbette genel değil, tiyatro / sanat eğitiminden bakarak ele aldığımızda;

- Eğitim kurumunun kültürü
- Yöneticilerin sosyal, siyasi eğilimleri
- Eğitimde fırsat eşitsizliği
- Devlet üniversitelerinin az sayıda olması
- Eğitimin düşük sayıda öğrenciyle yapılması gerekliliği
- Eğitimin yoğunlukla vakıf üniversitelerine kayması
- Eğitimin nicel ve nitel seviyesi
- Eğitimcinin güvencesizliği, örgütlenme olanaklarının sınırlılığı
- Eğitimcinin nicel ve nitel seviyesi
- Eğitimcinin gelişme olanaklarının sınırlılığı
- Eğitimcinin bireysel davranış, istek ve tutumlarının öne geçmesi
- Alandan gelen eğitimcilerin pedagojik formasyon eksiklikleri ve eğitimci sorumluluklarına ilişkin bilgi-bilinç noksanlığı

Eğitimde Etik Nasıl İşlev Görür:

Eğitimcinin ilk sorusu öğrenciye ne kazandırmak istediğidir. Bunun için ne yapması ve bunu nasıl yapması gerektiği ise “meslek etiği” ile sınırlandırılır. Öğrenci “tutsak dinleyici” ya da sahne derslerimiz açısından baktığımızda “tutsak uygulayıcı”

değildir. Kendi görüş ve tercihlerini oluşturabilen, seçimlerini ve sorularını özgürce ortaya koyabilen, dolayısıyla yaratıcılığını geliştirebileceğimiz, seçimlerinde yanında durup rehberlik edebileceğimiz aktif bireylerdir.

Eğitimin, özellikle sanat eğitiminin, “belirli bir sürede bir öğrenme sürecinin tamamlanması ve buna bağlı bir değişim”i içermesi, etikle arasında yoğun bir ilişki doğmasına neden olmuştur...

Eğitimcinin ne’yi, ne zaman, ne amaçla kullanacağı sanat eğitiminde özellikle önemli olmuştur.

Bütün bu soruların dersteki karşılıkları, etiğin belirlediği bir çerçevede gerçekleştiğinde, kişisel tercih, kişisel kültür, kanaat, niyet vb. bireysel parametreler yerini ortak, evrensel, soyut ve ideale yakın olana bırakır...

Etik, doğru ile yanlışın teorisi, ahlak ise onun uygulaması, pratiğidir. Etik değerlerle ilgilidir, ahlak onun nasıl hayata geçtiğiyle...

Öyleyse, etik bütün etkinlik ve amaçların doğrulukla belirlenmesi, neyin yapılması veya yapılmaması, neyin istenebileceği veya istenemeyeceği, neye sahip olunabileceği ya da olunamayacağı belirlenmesini ifade eder. Öğrenci, eğitimcinin etik ilkeleri olduğunu var sayar ve kendisini, “apriori” güvende hisseder.

Bu aşamada öğrencinin haklarının belirlenmesi ve meslek etiğinin bir ortaklığı olarak kabul edilmesi yerinde olabilir. Neler olursa, sanat eğitiminin ruhunu zedelemeyen, öğretici-öğrenci ilişkisini ideale yakın düzeye taşıyabiliriz?

- Öğrenci kendisini nerede güvende ve değerli hisseder?
- Bunları “meslek eğitimiz”in içine alabilir miyiz?

Bu sorular bizi öğrencilerimize ilişkin ortaklıklarda buluşmaya davet ediyor. Böyle

bir ortaklığa hep birlikte ulaşabilecek miyiz? Öğrenci kimdir, hakları var mıdır, nelerdir, onun kendisini güvende, korunmuş, gözetilmiş hissetmesi için bana düşen nedir? Bunlar üzerine düşünmeye hazır mı, açık mıyız?

Tiyatro/Sahne Sanatları Öğrencisinin Hakları

- Aşağıdaki haklar bir tiyatro eğitimcisinin etik alanını belirler. (Üniversite, özel eğitim merkezi, bireysel ders, evde eğitim, hepsini kapsar)
- Öğrenci, tiyatro eğitimi almak için, herhangi bir kuruma, kişiye, derneğe, eve, ortak mekana gelen kişi olarak tanımlanır.
- Tiyatro eğitimi verecek kurum ve kişi, öğrencinin haklarına saygı göstermek, korunmasını sağlamak için mevcut bütün önlemleri alma sorumluluğuna sahip kişidir.
- Eğitim ortamı, öğrencinin kimliğini ve onurunu her zaman korur, ayrımcılık, taciz, mağduriyet yaratacak ortamların oluşmamasını garanti eder.
- Öğrencinin, yaşı, cinsiyeti, cinsel yönelimi, kökeni, fiziksel görüntüsü gibi aidiyetlerinin hiçbirini kendisine farklı davranılması için gerekçe olarak kullanılamaz.
- Eğitici/kurum/kişi öğrencinin fiziksel ve duygusal olarak güvenli, şiddet, tehlike, istismar ve ihmalden uzak, işleyen-sağlıklı bir ortam (temiz hava, temiz su), egzersiz için yeterli alanı oluşturmakla yükümlüdür.
- Öğrencinin, fiziksel, sosyal ve duygusal olarak zarar görebileceği

yöntemler, modeller, öğrenciye rağmen uygulanamaz.

- Eğitici/kurum/kişi öğrencinin mahremiyetine saygı duyar. Onları korur, öğrencilik durumundan yararlanmak, öğrencinin güvenini kırmak, kişisel mahremiyetine ve itibarına zarar vermek isteyenlere karşı (eğitmen, yönetici, öğrenci, çalışan vb.) gerekli önlemleri alır, gerektiği durumlarda müdahale eder.
- Mesleğin ve sanat eğitiminin mahremiyeti, olağan dışı yöntemleri zorunlu kılması gibi haller, öğrencinin isteğine rağmen, kişiliğini, güvenini, itibarını, zedeleyecek biçimde uygulanamaz, öğrenci buna zorlanamaz.
- Öğrenciyle izni alınmadan fiziksel temasta bulunulamaz, bedensel bütünlüğüne yönelik eylemlerde bulunulamaz.
- Eğitici/kurum/kişi, öğrencinin görüşlerini söylemesi, eğitimi ve gelişimiyle bağlantılı olarak söz hakkına sahip olması, görüşlerinin dikkate alınması, düşünce, inanç, eğilim, vicdan özgürlüğünün kısıtlanmaması için gerekli ortamı oluşturma sorumluluğunu taşır.
- Öğrenme ortamında karşılıklı dürüstlük, şefkat, ahlaki ve etik bütünlüğün korunması eğiticinin sorumluluğundadır.
- Öğrenci kendisine vaat edilen öğrenme standartlarını bekleme, özgüven, iyimserlik, yüksek öz saygı, karşılıklı saygı ortamında eğitim alma hakkına sahiptir.



- Bir başkası tarafından saldırıya uğrayan öğrenci, nefsi müdafaa için mücadele etme ve cezalandırılmama hakkına sahiptir.
- Tüm okullarda/tiyatrolarda/eğitim kurumlarında sözlü ya da fiziksel taciz, fiziksel, cinsel veya başka türlü saldırı veya zorbalığın mağduru olan tüm öğrenciler (oyuncular/çalışanlar), söz konusu olayla ilgili soruşturmanın da dahil olmak üzere şikayetlerinin uygun bir şekilde ele alınmasını isteme hakkına sahiptir.
- Buna öğretmenler, personel, dekanlar, rehberlik danışmanları, müdürler, müdür yardımcılarını gibi her türlü yönetici tarafından yapılan taciz, saldırı ve zorbalık dahildir.
- Bu tür olayları bildirmek için hiçbir öğrencinin belirli bir kişiye gitmesi gerekmez.
- Bu tür eylemlere tanık olan herhangi bir personel, bunları bildirmekle yükümlüdür. Bu tür olayları bildiren herhangi bir öğrenci (oyuncu/ çalışan) veya personelin gizlilik hakkı vardır. Sorumlular, bir intikam eyleminin engellenmesiyle yükümlüdür.

Sonuç olarak;

Öğrenci, bizim tutsak dinleyicimiz ya da uygulayıcımız değil, düşünen, üreten, saygı duyulması gereken bir birey olarak kabul edildiğinde;

Biz, bunu kabul edenler, eğiticinin sınırlarını öğrencinin öğrenme kapasitesini geliştirme ve mesleki yeterliliğini arttırmanın dışında nelerin belirleyebileceği üzerine fikir üretebilir, bunun için ortaya sorular atabilir, birlikte cesur adımlarla alanı “temizleyebilir”, yeniden yapılandırabilir, güvenli, özgür, mutlu oyuncu adayları yetiştirebiliriz.

* Kadir Has Üniversitesi Tiyatro Bölümü tarafından 4-5 Aralık 2021 Tarihinde düzenlenen Tiyatro Eğitimi Veren Okulların Akreditasyon Sorunları ve Çözümleri Çalıştayı II’de sunulan çalışmadan özetlenmiştir.



Nora 2 Üzerine Bir İnceleme

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN

“Aşağıda kapanan bir kapının gürültüsü işitilir.”

Gürültüyle çarpılan bir kapının sesine dair bu imge, Henrik Ibsen tarafından yazılan ve ilk kez 1879 yılında sahnelenen *Nora: Bir Bebek Evi* oyununun son imgesidir. Gürültüyle çarpan bir kapı ve dışarıya çıkan bir kadın... Lucas Hnath tarafından yazılan *A Doll's House, Part 2* gürültüyle çarpılan bu kapıyı 15 yıl sonra yeniden açar.

Nora: Bir Bebek Evi oyunu bir Noel arifesinde başlar. Orta sınıf bir aile olan Helmer ailesinde, yeni yıl hazırlıkları yapılır. Oyun ilerledikçe çocuklarına karşı sevecen, kocasının “minik tarla kuşu” olan Nora’nın, kocası Torvald hastalandığında birinden borç aldığını ve kefil olarak babasını gösterip, imzasını taklit ettiğini öğreniriz. Bu sırrın ortaya çıkma ihtimaliyle birlikte Nora hayatının mahvolacağını fark

eder. Son ana kadar Torvald’ın onu savunacağını düşünse de sır açığa çıktığında kocasının tepkisini görür ve hayatını sorgulamaya başlar. Babasının evinde kendisini babasının oyuncak bebeği gibi hissetmiş ve Torvald’la evlendikten sonra da bu rolü sürdürmeye devam etmiştir. Ibsen’in metninin kendi döneminde tartışmalar yaratmasındaki en önemli sebep Nora’nın rolünü sorgulamaya başlaması ve hiç anlamadığı bu dünyada “kimin haklı olduğunu” bulmak için çocuklarını ve kocasını arkasında bırakıp dışarıdaki dünyaya çıkmasıdır.

Lucas Hnath’ın uyarlaması, Nora evden çıktıktan 15 yıl sonra geri dönmesi ile başlar. Nora kapıyı çalar ve hem kendisini hem de çocuklarını büyütmüş olan Anne Marie kapıyı açar. Bu dönüşle birlikte Nora’nın 15 yıl önce hiç gerçekleşmediğini fark ederek terk ettiği evinde “gerçek bir konuşma” yapmanın zemini oluşmuş olur.



Tülin Özen (Nora) ve Tansu Bicer (Torvald)

Uyarlama: Nora'yı Yeniden Yazmak

Henrik Ibsen'in metni 19. yüzyılın sonlarında toplumsal cinsiyete dair tartışmalara konu olmuş, daha sonraları ise sıklıkla bu bağlamda ele alınmıştır. Nora içinde yaşadığı dünyanın, ki bu erkeklerin dünyasıdır, onu nasıl konumlandığını fark eder ve eyleme geçer. Ona sunulan birinin karısı ya da kızı olmak, anne olmak gibi kimliklerden daha fazlasını arzular. Ibsen, 19. yüzyılın koşullarında Nora'nın maruz kaldığı eleştirilerden sonra farklı bir son daha yazar fakat Nora'nın çocuklarını ve kocasını bırakmaya dayanmadığı bu final günümüze kadar ulaşamamıştır.

Hnath'ın uyarlamasının en ilgi çekici yanlarından birisi belki de Nora'nın evden çıktıktan sonra ne yaptığıyla ilgili bir cevap üretmeye çalışmasıdır. Nitekim Nora kaynak metnin finalinde kendini kapının dışında yani ev-dışında bulur. Ataerkil sistemde ev içinde konumlanması gereken kadın kapının diğer tarafındadır. Üstelik üstlendiği bütün görevler (babasının

kızı, Torvald'ın karısı, annelik) içeride kalmıştır. Nora eyleme geçmiş olsa bile dışarıdaki dünya da aynı sistemin ürettiği dünyadır. Peki bütün bu koşullar altında Nora ne yapar?

*Nora 2'*de de tıpkı kaynak metinde olduğu gibi retrospektif bir olay örgüsü ile karşılaşırız. Modern dramın kurucusu kabul edilen Ibsen, Nora'nın geçmişte yaptığı bir eylemle birlikte evliliğini sorguladığı bir olay örgüsü kurmuştur. *Nora 2'*de ise Nora'nın evden çıkışıyla birlikte yaşananlar, karakterlerin tartışmaları içinde açıklımlanır. Kaynak metinden dört ana karakter seçilmiştir: Nora, Torvald, Anne Marie ve Nora'nın kızı Emmy. Bu karakter seçimlerinden de Hnath'ın olay örgüsüne dair yaptığı dramaturjik bir tercihi görebiliriz. Nora ile karşılaşan her karakterle birlikte Nora'nın neden döndüğünü, gidişinin o evde kalanlara neler yaptığını öğreniriz.

Aradan geçen 15 yıl içinde başarılı bir yazar olan Nora, takma ad kullanarak evlilikle ilgili düşüncelerini açıklıkla dile getirdiği ve o dönemin toplumsal yapısı içinde kabul görme-

“Hnath kaynak metinle bir hesaplaşma içine girmekten ya da boşluklarını doldurmaya çalışmaktan çok, Ibsen’in Nora’yı evden çıkararak başlattığı tartışmaya dair bir soru sormuştur: Peki sonra ne oldu?”

yecek kitaplar yazmıştır. Bu kitaplar özellikle kadınları etkilemiş ve evlilik kavramının altında ezilen kadınların evlerini terk etmelerine neden olmuştur. Bir yargıcın bu nedenle karısı tarafından terk edilmesiyle birlikte, yargıç Nora’nın geçmişini araştırır ve Nora hâlâ “Nora Helmer” olduğunu, Torvald’ın ondan boşanmadığını öğrenir. Torvald’dan sonra “bekar bir kadın” olarak yaşayan Nora, kimi belgeler imzalamış, başka insanlarla birlikte olmuştur. Bu durumun ortaya çıkması elde ettiği her şeyi kaybetmesine ve hatta suçlu konuma düşmesine neden olacaktır. Kadınların boşanma davasında “geçerli” sebepler göstermek zorunda olduğu böyle bir toplumda Nora’nın isteği makul kabul edilmez. Bu yüzden Torvald’ın ondan boşanmasına ihtiyacı vardır.

Uyarılmanın en ilginç noktalarından birisi tartışma üslubunun korunması ve ikili konuşmalar yapan karakterlerin tartışma sonunda bir “haklı” üretmemesi, yalnızca nedenlerin gösterildiği bir düzlemde kalmalarıdır. Nora ve Torvald’ın çok gecikmiş gerçek konuşmalarında bile tartışmanın bir kazananı yoktur. Hiyerarşik bir dil ya da kurgu üretmeden ve Nora’nın gidişini kahramanlaştırmadan gerçekleşen bir olay örgüsü görürüz. Böylece sistemin mekanizmalarının nasıl işlediğini ve bu mekanizmaların içinde yaşayan insanların cinsiyet, sosyal statü ya da yaş fark etmeksizin nasıl ezildiğini görürüz. Kapının ardındaki dış dünyaya giden Nora da evin içinde kalıp “dışarı”nın bakışları altında erkekliğini yeniden inşa



etmek zorunda kalan Torvald da başka biçimlerde ezilirler. Hnath’ın dili bu ezilmeyi giden ya da kalan arasında bir hiyerarşi kurmadan gösterir.

Aynı zamanda Hnath, kaynak metinle ilişki kurduğu kimi tematik unsurları yinelemiştir. Nora’nın çocuklarından uzaktayken de onlara Noel hediyeleri alması fakat gönderememesi, kıyafetleriyle kurulan göstergesel ilişki, Emmy’nin içinde buldukları sorunu çözmek için annesini ölü olarak gösterecek bir sahte evrak planlaması gibi meseleler bir tematik ilişkilendirme oluşturur. Nitekim kaynak metinde Ibsen’in olay örgüsünün taşıyıcılarından birisi Nora’nın babasının yerine sahte bir evrak imzalamasıdır.

Hnath kaynak metinle bir hesaplaşma içine girmekten ya da boşluklarını doldurmaya çalış-



maktan çok, Ibsen'in Nora'yı evden çıkararak başlattığı tartışmaya dair bir soru sormuştur: *Peki sonra ne oldu?* Bunu yaparken kaynak metinden faydalanmış ve merkezine boş bir sahnede geçmişle ilgili konuşan ve tartışan insanlar koymuştur. Nitekim bu tercih bile Ibsen'in geçmişle kurduğu ilişkinin bir yinelemesidir. Bu yineleme, oyunun bir "devam metni" olması meselesini destekler. Aynı zamanda karakterlerin dönüştüğünün gösterilmesine alan açacak bir okumaya imkan tanır.

Sahneleme: Yeniden Açılan Bir Kapı

Nora 2 yeni açılan bir mekan olan Bahçe Galata'nın ilk oyunu olma özelliğini taşıyor. Nihal Koldaş çevirisiyle dilimize kazandırılan metin, Saim Güveloğlu tarafından yönetilmiş. Hnath'ın özellikle not olarak düştüğü "tartışma ortamı" hem oyunculuklarda hem de rejide korunmuş görünüyor. Bu bağlamda yönetmen

ve oyuncular, Hnath'ın önerdiği hiyerarşi oluşturmayan ve tarafların nedenlerini tartışmaya açan yapıya eklenip bütünlüklü bir sahneleme oluşturmuşlar.

Antika bir sehpa, sehpanın üzerindeki kadehlerin yanında cam bir içki şişesi ve iki tekli koltuktan oluşan dekorla birlikte "neredeyse boş bir sahne" yaratılmış. Bahçe Galata'nın sahne olarak kullandığı alanda bulunan kapı, metnin temel göstergesini merkeze almış. Seyir alanın her iki yanında seyircinin de oturabileceği koltuklar bulunuyor. Bu tercihle birlikte merkeze alınan tartışma üslubu yalnızca karakterlerin arasında kalmaktan çıkıyor, çoğu zaman oyuncuların seyircilerle kurdukları göz teması ile birlikte dışarıya açılıyor ve metnin düşündürmek istediği sorular alımlayıcı ile düşünsel bir ilişki kuruyor.

Nora rolünde izlediğimiz Tülin Özen ve Torvald karakteri ile karşımıza çıkan Tansu Biçer özellikle tartışmaların yoğunlaştığı sahnelerde

“Nora’nın evini terk etmiş olmasındansa ölmüş olmasının daha kabul edilebilir olduğu böyle bir toplumda kişilerin bireysel olarak eylemleri değil, o toplumun içinde yaşayan ve onların bakışına maruz kalan insanlar olarak yaptıkları sorgulanmaya açılıyor.”

karakterlerinin bir geçmişi olduğunu (bizim de bildiğimiz bir geçmiş bu) ve aradan geçen zamanla ikisinin de dönüştüğünü bize aktarıyorlar. Oyunun ilerleyen anlarında Torvald’ın Nora’yı içinde bulunduğu durumdan “kurtarmak” için ondan boşandığı ve Nora’nın yeni kurduğu hayatta kendi dışında kimse tarafından kurtarılmayı kabul etmediği noktada Tan-su Biçer, toplumsal cinsiyetin ürettiği erkekliği ve bu kurgunun boş alanlarını oyunculuğuyla açık ediyor. Bu noktada Nora’yı daha önceden de onu aldatmakla suçluyor, kurtarıcı rolünün kabul edilmemesi ile birlikte çocuklaşıyor ve hiçbir zaman “kazanmamaktan” dem vuruyor. Eril düşüncenin kazanmak ve kaybetmek kavramlarıyla ilişkili rekabet ve hiyerarşi mekanizması karşısında kendinde hissettiği yetersizliği hem beden postürüyle hem de iç aksiyonuyla seyirciye aktarıyor.

Nihal Koldaş (Anne Marie) ve Zeynep Çötelioğlu (Emmy)’da oyunun sade ama oldukça etkili atmosferinde oyunun dünyasında başka kadınların perspektiflerini başarıyla ortaya koyuyor. Çocukların dadısı Anne Marie hem sosyal statü hem de ekonomik yeterlilik bağlamında Nora’dan başka bir kadının olanaklarını ve koşullar karşısındaki tutumunu yansıtırken, Emmy annesi tarafından terk edilmiş ama güçlü olmak için çaba sarf etmiş bir genç kıızı temsil ediyor.

Nora’nın gidişiyle birlikte şehrin onun öldü-

ğüne inanması ve Torvald’ın bu yanlış anlaşılmayı düzeltmeyip Nora’dan boşanmaması, evlilik kurumuna toplum tarafından dayatılan baskıyı da gün yüzüne çıkarıyor. Nora’nın evini terk etmiş olmasındansa ölmüş olmasının daha kabul edilebilir olduğu böyle bir toplumda kişilerin bireysel olarak eylemleri değil, o toplumun içinde yaşayan ve onların bakışına maruz kalan insanlar olarak yaptıkları sorgulanmaya açılıyor.

Sesini aramak için susmak

Nora’ya sonra ne olduğuyla ilgili cevabı üreten, metnin içinde de sahnelemede de bütünlüklü bir dille aktarabilen *Nora 2*’de, uzun yıllar bir başkasının kontrolü altında yaşamış ve kendini ilk kez “başkaları” olmadan kurmak durumunda kalan Nora’nın şu an olduğu kişiye nasıl dönüştüğü oyunun sonunda aktarılıyor. Evden çıktıktan sonra uzun bir süre herkesten uzaklaşan ve susan Nora, kendi iç sesini bile duyamadığını, o seslerin hep başkalarına ait olduğunu fark ediyor. Bazen bir insan, bazen kilisenin sesi... “Başarılı” bir yazar olarak karşılaştığımız Nora, gerçekten kendi sesini duyana kadar sustuğu bir zamanı anlatarak evden yeniden çıkıyor. Yeniden yeni bir hayat kurmak ve sorunlarını çözmek için...

Nora 2 bir taraf tutmadan, haklı ya da haksız işaret etmeden var olan çıkmazları, ataerkil bir sistemin içinde özgün kimlikler önemli olmaksızın varlığını sürdürmek zorunda kalan karakterlerin iç dünyalarını sade ve etkili bir dille aktaran bir oyun. Böylece seyirciye düşünsel bir alan açıyor. Bahçe Galata’nın ilk oyunu olan *Nora 2*, hem metin seçimiyle hem de sahnelemedeki başarısıyla daha sonra göreceğimiz bütün oyunları için merak uyandırıyor. Yolunun açık olması dileklerimle...



Toplumsal Cinsiyet Rolünü Yıkan Nora(lar)'nın Öyküsü

BANU ÇAKMAK

118

Bursa Nilüfer Kent Tiyatrosu, 17 Aralık 2021 Cuma günü, Henrik Ibsen'in *Nora: Bir Bebek Evi* adlı oyununun, Stef Smith tarafından yazılmış aynı adlı çağdaş bir uyarlamasının prömiyerini yaptı. Açık uçlu bir finalle biten, tartışmalı bir klasik olan ana metne "radikal bir yorum" getirildiği iddia ediliyordu. Gerek uyarlamaya ilişkin bu iddia, gerek ana metnin kendisi feminist bir oyun izleme olasılığıyla karşı karşıya olduğumu söylüyordu. Pandeminin doğurduğu koşullardan dolayı uzun zamandır oyun izleyememiş olmanın özlemi, gerçekten de feminist bir oyun izleme deneyimiyle buluşunca benim için oldukça heyecan verici oldu.

Ayberk Erkay tarafından dilimize çevrilen uyarlamada yazar, ana metne büyük ölçüde sadık kalmış ama birkaç küçük dokunuşla farklı bir yorumun da kapılarını aralamış. Ibsen'in *Nora*'sında Nora Helmer, geçmişte, eşi hastayken evin geçimini sağlamak için,

ölen babasının imzasını taklit ederek borç para almıştır ve yaptığı bu yolsuzluğu eşi Torvald'dan gizli tutmuştur. Torvald'ın işten çıkardığı avukat Krogstad'ın, Nora'yı, her şeyi ortaya çıkarmakla tehdit etmesi üzerine Nora için tehlike çanları çalar. Kocasını Krogstad'ı işten çıkarmaması için iknaya çalışırken yakın arkadaşı Kristin'e her şeyi anlatır. Krogstad'ın eski sevgilisi Kristin, evlilikte hiçbir giz kalmamasından yanadır. Bu sırada eve gelip giden Dr. Rank de Nora'ya aşiktir. Krogstad, Torvald Helmer'e her şeyi açıklayan bir mektup yazar. Nora'nın tüm çabalarına karşın mektup, Torvald'ın eline geçer. Torvald çok sinirlenir, Nora'ya hakaret eder, onu dinlemez. Ardından Krogstad bir mektup daha yollar, bir kötülük yapmayacağını, bunu Torvald'a karşı kendi çıkarları için kullanmayacağını yazar. Torvald Helmer bu mektupla rahatlar, tavrı birdenbire değişir, Nora'ya karşı yumuşar, sevecen davranır. Ama bu olay Nora'nın, kocasının yalnız kendini düşündüğünü, bencil olduğunu,



onu yok sayıp, ona var olan toplumsal normlar çerçevesinde davrandığını anlamasını sağlar. Nora bir anda değişir ve hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı düşüncesiyle evi terk eder.

Uyarlamada bütün bu kurgu sabit kalırken oyun içinde oyun mantığıyla Nora karakteri üç ayrı kadın tarafından oynanır ve yeni yorumu bu tercih belirler. Çünkü bu üç ayrı Nora, aynı şeyi farklı ve sembolik tarihlerde yaşamaktadır. Sahnede aynı anda üç Nora bulunur: 1918 yılında, kadınların oy hakkı için mücadele ettiği dönemin Nora'sı, 1968'de kadınların kürtaj hakkı ve daha birçok şey için savaş verdiği yılların Nora'sı ve 2018'in yani bugünün Nora'sı... Üçü de aynı süreçten geçer. Bu bakımdan uyarlamada zaman ve olayların akışı Ibsen'in metnine paralel yani kronolojiktir. Ancak farklı tarihlerin Nora'ları dönüşümlü olarak ana metinde akan bu çizgisel kurguya dahil olur. Örneğin 1918 yılının Nora'sı Torvald ile kavga ederken bu oyuncu 1968 yılının Kristin'ine dönüşür, bu

sırada 1968 yılının Nora'sı Torvald ile kavgaya devam eder. Ana metnin kurgusu aynı şekilde akarken diyaloglarda, iç konuşmalarda farklı tarihlerin güncel meseleleri metnin içine yedirilir. Böylece tarihler değiştiği halde yaşanan her şeyin kadın için "maalesef" aynı kaldığı, kadının toplumsal cinsiyet rolünde geçmişten bugüne hiçbir değişim olmadığı vurgulanmış olur. Ayrıca Nora'nın toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkıp evden çıkması, her bir dönem kadınının "çıkış" çabasını sembolize eder. Bu çıkış, kadınların demokratik hakları için, kendi bedeni ve cinsel tercihleri için, dolayısıyla özgürlüğü için mücadele etmesi olarak okunmaya açıktır.

Öncelikle klasik bir metnin içine üç farklı ve güncel dönemin yedirilmesi, buna karşın olayların anlaşılır bir biçimde akmasını sağlamak oldukça zor. Bu anlamda uyarlamanın oldukça başarılı olduğunu söylemek gerek. Ana metnin uyarlama metinle buluşması konusunda hiçbir tutarsızlık,

kopukluk yok; gerek dil gerek içerik olarak bütünlüklü bir yapı kurulabilmiş. Uyarlamada yazar, yalnızca bu zor ve çarpıcı dokunuşla (Ibsen'in metnine üç farklı Nora'yı dahil etmek) sınırlı kalmamış, ana metnin boşlukta bıraktığı birçok şeyle de hesaplaşmış. Ana metinde Nora'nın geçirdiği dönüşüm adım adım verilmiyor, bu da finaldeki çıkış sürecini çok ani kılıyordu. Uyarlamada farklı Noraların düşünceleri iç ses ile veriliyor. Metne yapılan bu eklemelerle hem farklı tarihlerdeki Noraların hikayesine ışık tutuluyor hem de Nora'nın yavaş yavaş yaşadığı değişim daha açık hale geliyor. Nora'nın, eşi ile yaşadığı vurucu deneyimlerin iç dünyasında yarattığı sarsıntının dile gelmesi hem uyarlamayı hem Noraların dönüşümünü anlamamızı sağlıyor.

Ana metnin en önemli boş alanı finali...

Kuşkusuz Nora'nın dışarı çıkması bile çok büyük bir adım ancak dışarı çıktıktan sonra ne olduğu belirsizdi. Nora dışarıda tutunabildi mi yoksa geri mi döndü ya da neler yaşadı? Bu sorunun cevabı Ibsen'in yazdığı ilk metinde verilmiş ancak yazar bu sonu daha sonra kaldırmayı tercih etmiş ve final elimize ulaşmamış. Bu haliyle bile ana metin, feminist hareketin tetikleyicisi olmuş. Çünkü değişim için önce fark etmek ve adım atmak gerek, Nora toplumsal cinsiyet rolünün ne olduğunu görmesi ve çıkışıyla onu yıkmaya çalışması bakımından "feminist" olmaya aday. Ama bugünkü çağdaş sahnelemelerde muhakkak bu boş alanı doldurmak, çıktıktan sonra ne olduğunu aydınlatmak gerekiyor. Uyarlamadaki 1918 Nora'sı donarak ölmüş, bu karamsar son belki o yıllar için anlaşılabilir. 1968 Nora'sı ise Kristin ile lezbiyen bir ilişki yaşayarak hayata tutunuyor. Kadının ancak bir kadınla el ele vererek kurtulabileceği türünden bir fikir bu, dönemin radikal feminizm hareketiyle örtüşüyor. 2018 yılının Nora'sı ise durakta on beş dakika bekliyor, on beş dakikalık özgürlüğün tadını çıkardıktan sonra kocası geliyor ve sonrası belirsiz



bırakılıyor. Uyarlamadaki, günümüz Nora'sına ilişkin bu final bence biraz hayal kırıklığı yaratmış. Bugün için Nora'nın çıkışından sonraya dair daha fazla şey söylenebilirdi, belki uyarlamadaki bu eksiklik sahnelemeye giderilebilirdi. Ancak bu noktada tıpkı Ibsen'in yaptığı gibi suskunluk ve yoruma açık bir final tercih edilmiş. Oysa biliyoruz ki bugünkü koşullarda kadının sadece evden dışarı çıkması yetmiyor. Çıktıktan sonra da eril dünyayla savaşması gerekiyor.

Bu etkileyici, çağdaş uyarlamanın NKT tarafından sahnelenmek üzere tercih edilmiş olması elbette çok mühim aynı zamanda da zor. Çünkü metnin sahneye taşınması birçok riski beraberinde getiriyor. Ana metni bilmeyen seyircinin uyarlamadaki öyküyü anlamasını sağlamak konusunda rejeye büyük görev düşüyor. Ayrıca farklı yıllardaki Kristin ve Nora'yı, üç ayrı kadın oyuncunun dönüşümlü olarak oynaması gerekliliği de anlaşılabilirlik ve



takip edilebilirlik bağlamında bir başka güçlük. Yönetmen Ebru Nihan Celkan tarafından rejide kurulan ciddi sahne matematiği sayesinde bu zorlukların tamamı aşılmış.

Sahnelemede Krogstad, Torvald ve Dr. Rank sabit olarak aynı erkek oyuncular tarafından canlandırılırken farklı dönemlerin Nora'larını oynayan üç kadın oyuncu aynı zamanda farklı dönemlerdeki Kristin karakterlerine de can veriyor. Adeta soluksuz akan olaylar sırasında sürekli olarak rol değiştiriyorlar. Bir kostüm parçası ve ufak tavır değişiklikleriyle, küçük güncel ifadelerle o an hangi dönemin Nora ya da Kristin'ini canlandırdıkları anlaşılıyor. Zaman zaman da Nora'ların içsel hesaplaşmaları için ışık aracılığıyla oyun durduruluyor, erkek oyuncuların kaldırdığı ayaklı mikrofonlar Nora'ların iç sesine tercüman oluyor. Dolayısıyla sahnede sürekli bir giriş çıkış, deyim yerindeyse koşuşturma hakim. Bu sayede hem oyunun nabızı yüksek tutuluyor hem de seyirci oyundan bir an bile

kopmadan olayları takip edebiliyor.

Meydan sahne mantığıyla dekore edilen oyunda, sahnenin ortasında Helmerler'in evini temsilen, dört demirle inşa edilmiş ve led ışıkla aydınlatılmış, içi görünen demir kutu şeklinde bir platform koyulmuş. Bu platformun çevresinde birer bankta oturan oyuncuların önlerinde ayaklı mikrofonlar yer alıyor. Bir kenarda duran askıdan küçük kostüm parçalarını üstlerine alarak göstermecici bir mantıkla rolü giyiyor ve eve giriyorlar. Evi temsil eden platformda simgesel dekorlar işlevsel bir şekilde kullanılmış. Öncelikle dört tane kapı var. Oyunun temel meselesi Nora'nın evden çıkışı olduğu için kapılar eve giriş çıkış matematiğini düzenlemenin yanı sıra "çıkış" anlamına gelen birer sembol niteliğine de bürünüyor. Ayrıca bu dört kapılı demir platform geometrik duruşuyla estetik bir nitelik de taşıyor. Oyunda kullanılan bir diğer sembolik dekor parçası ise Noel ağacı. Evin tam ortasına yerleşen, tüm çatışmalar



122

sırasında başrolü üstlenen bu ağaç, Nora'nın değişiminin simgesi. Ibsen'in oyunları, dramatik yapının olmazsa olmazı olan "bir gün bir şey olur her şey değişir" ilkesi üzerine kuruludur. Olaylar değişimin arifesinde geçer ve bu durum zaman tercihini ritüel tarihlere ya da törensi anlara yöneltir. Noel ağacı, herkes için yeni bir yılı haber verir ama burada Nora'nın toplumsal cinsiyet rolünün tamamen değişeceği bir dönüm noktasının da habercisidir. Simgesel olarak ağacın ima ettiği anlam kadın için tam manasıyla bir yeniliktir.

Sahnelemede ayaklı mikrofonların kullanılması ve Noraların, kendini ifade ettiği yerlerde erkek oyuncular tarafından tutulan bu mikrofonlara konuşması estetik ve anlamlı bir reji hamlesi olmuş. Mikrofonlar hem oyun içinde oynanan oyunu, Nora'nın duygu dünyasının anlatıldığı dış oyundan ayırmayı hem de olanların, onun iç dünyasını nasıl etkilediğini ve dönüşümünü ateşlediğini anlamamızı sağlıyor. Bu sayede metnin karmaşık olma ve anlaşılma riski azalırken temiz bir sahneleme yaratılmış oluyor. Ayrıca

her türlü ses ve efektin de bu mikrofonlar aracılığıyla oyuncular tarafından yapılması gerçekçiliği güçlendirirken etkileyiciliği artırıyor. Fondan verilecek bir müziktense böyle bir mikrofon kullanımını tercih etmek, duygu durumunu çok daha iyi vermeye ve tırmanan gerilimi sağlamaya yardımcı. Perde arası vermemenin de bu gerilime katkı sağladığını söylemekte fayda var. Oyunda sürekli yükselen bir tansiyon olması, çıkışı tetikleyip önemli kılıyor ve oyun, bütüncül anlamına böyle kavuşuyor: kadın olarak toplumsal cinsiyet rolümüzü kırmanın gerekliliği ve zorluğu...

Sahnelemede kafamda soru işareti yaratan ilk şey meydan sahne tercihinin gerekli olup olmadığıydı. İtalyan sahnenin ortasına bir platform kurulmuş, seyircinin bir kısmı sahnenin yarısına bir kısmı ise koltuklara oturtulmuştu. Bu durum evi temsil eden platformun her açıdan görülmesini kolaylaştırıyor. Ayrıca seyirciyi oyundaki gergin atmosfere daha yakın kılıyor. Bu bakımdan söz konusu tercihin işlevsiz kaldığını

söylemek doğru olmaz. Ancak meydan sahne seyircide daha aktif bir katılımı koşulladığı için, yalnızca izlemekle yetindiğimiz, seyirci olarak müdahil olmadığımız bu oyunda klasik İtalyan sahne kullanılsa da çok fazla şey değişmezdi gibi geldi.

Aynı rolleri üç farklı kadın oyuncunun oynadığı, tüm ses ve efektleri oyuncuların yaptığı oyunda yoğun bir sahne trafiği ve yüksek bir tempo olması nedeniyle oyuncuların işi hiç kolay değil. Uyarlamanın anlaşılması ve duygusal, düşünsel sürece seyircinin dahil olabilmesi için oyunculara, özellikle de kadın oyunculara çok iş düşüyor. Her bir kadın oyuncu farklı bir yılın Nora ve Kristin rollerini canlandırıyor. Örneğin bir kadın oyuncu 68 yılının Nora'sını oynarken, oyunda 2018 yılının Nora'sını oynayan başka bir kadın oyuncu, sahneye 68 yılının Kristin'i olarak giriveriyor. Burada en önemli nokta bu rollerin birbirine karışmaması gereği. Bu açıdan oyunculuklarda kimi sorunlar olduğunu söylemeden geçemeyeceğim. Farklı dönemlerin Nora ve Kristinleri birer oyuncunun bedeninde toplanınca kişiler arası ayırım zaman zaman muğlak hale geliyor, bu da seyircinin oyunu anlaması karşısında bir risk oluşturuyor. Oysa rollerin belirgin bir şekilde birbirinden ayrılması gerekirdi.

Metnin dilinin de oyuncuların işini zorlaştırdığı ve seyirci için bir başka sorun yarattığı kanaatindeyim. Yabancı oyunların çevirisinde kullanılan dilde yaygın olarak görülen bir sorun var. Söyleyiş ve ifade biçimleri, küfürler, kullanılan üslup o kadar bize uzak kalıyor ki, çeviri dili oyuncuyu yapaylığa sürüklerken seyircinin de sahneye yabancılaşmasına, kendini oyuna uzak hissetmesine neden oluyor. Öyle ki çeviri dilinden doğan bu üslup kötü Amerikan filmi çevirisine sahip bir filmin seyir deneyimini anırtıyor. Bu bakımdan uyarlamadaki çeviriye sadık kalmak yerine sahneleme sırasında biraz daha yerelleştirmeye



gidilebilirdi diye düşünüyorum. Zira çeviri dili sorunu, tiyatrodaki yaygın bir problem olarak hem oyuncu hem seyirci açısından inandırıcılık önünde ciddi bir engel oluşturuyor.

Bu sorunları paranteze alarak denilebilir ki, NKT bu oyunla yenilikçi bir işe kalkışmış ve oyunun radikal olma iddiası gerçekten hayata geçmiş. Hem bir klasiğe yönelik farklı bir yorum içeren, yeni ve bilmediğimiz bir metinle hem de metnin gerektirdiği başarılı bir sahnelemeyle karşı karşıyayız. Ben, arayışına cevap veren feminist olmaya oldukça yakın bir oyun izledim. Toplumsal cinsiyet rollerinde hiçbir değişimin yaşanmadığı, kadınların evden çıksa da çıkmasa da eril şiddetle susturulduğu çağımızda böyle feminist sahnelemelere “maalesef” daha çok ihtiyacımız var...



Lâl Hayal Theater An Der Ruhr'da

ZEHRA İPŞİROĞLU

124

Kadına karşı şiddet izleğini ele alan *Lâl Hayal* oyununu ikinci kez izliyorum. İlki, Aysel Yıldırım ve Ezel Akay'ın yönetiminde Naz Erayda'nın sahne tasarımıyla çok göz alıcı ve görkemli bir sahnelemeydi. Songül Öden'in rolden role geçerek canlandırdığı farklı kadınları zevkle izlemiştim ama sahne tasarımının bu kadar ön planda olmasına bir de metindeki kopukluklar eklenince, oyun hamuru yeterince tutmamış bir pasta izlenimi bırakmıştı bende. Erkek şiddetini somutlaştırarak oyunu neredeyse bir çocuk oyununa ya da korku filmine dönüştüren erk figürü de çok yadırgatmıştı. Bu nedenle, gerek sahne tasarımıyla gerek metindeki kopukluklarla iyice geri plana itilen öyküyü anlamakta zorlanmışım. Oyunun sahne tasarımını devre dışı bırakan ve sadece oyunculukta odaklanan bu çok sade versiyonu hem Songül Öden'in ustalığını daha fazla ortaya çıkarıyor hem de öyküleri daha anlaşılır kılıyordu.

İntihar eden genç bir kadın *Lâl Hayal*,

şiddet gördüğü için öldürülen ya da kendini öldüren on binlerce kadından sadece biri. Kendini pencereden atarken gördüğü son anı, kırıntılarıyla yaşamına girmiş olan farklı yaşlarda ve farklı toplumsal katmanlardan kadınlar gözünde canlanıyor. Nişantaşlı kayınvalidesi, hiphopcu Almancı sınıf arkadaşı, kocası Almanya'ya kaçmış olan kuaför, şiddete tanık olup da kimseye haber vermeyen komşu kadın, babaannesi, jinekolog kadın...

Kadın oyunları ile tanıdığımız Sevilay Saralın oyun metninin güçlü yanı farklı katmanlardan gelen kadınların seslerini, konuşma biçimlerini yakalayabilmesi. Bu da oyuncuya rolden role geçerek ustalığını sergileme fırsatı veriyor. Böylece tek kişilik oyun farklı tiplerin zaman zaman iyice karikatürize ederek canlandırıldığı çok kişilik bir oyuna dönüşüyor. Kendini beğenmiş, üstten bakan ve hiçbir özgün, hiçbir sahici yanı olmayan kayınvalideyle, Sütlüce'deki kuaför ya da kaderine ağlayan babaanne arasında dünyalar var, bunu bir rolden diğerine kayarak



böylesine rahat bir biçimde canlandırabilmek gerçekten de usta işi. Ama benim her seferinde şaşırarak izlediğim ve en beğendiğim rol hiphopcu Almancı kız. Bu kızın kabasabalığı, saldırganlığı, başkaldırısı ve isyanı belki de oyunun özünü veriyor.

Kadına karşı şiddetin kol gezdiği bir toplumda (Lal Hayal'in annesini de babası öldürmüştür) ataerkil sistemi iyice içselleştirmiş olan kadınların da payı büyük. Bu açıdan da Nişantaşlı kendini beğenmiş kayınvalideyle, kaderine küsmüş olan Sütlüceli babaanne arasında hiç de fark yok, ikisi de bu sistemin vidaları olarak şiddeti doğal saydıklarının, dahası körüklediklerinin bilincinde bile değiller. Öte yandan Lal Hayal'in, babası tarafından öldürülen annesinin çığlıklarını duyan komşu teyzenin "ne oluyor diye aşağıdan yukarı baktık"sözleriyle olaylara sadece seyirci kalması da aynı zihniyetin ürünü. Kadınlar pasif konumlarından bir türlü kurtulamıyorlar.

Oyunun kurgusu bir tür yapboz oyunu gibi olsa da parçaları bir araya getirerek bir bütünü oluşturmakta zorlanıyoruz. Bunu ilk izlediğim oyunda çok yoğun hissetmişim, oyunun oyunculukta odaklanan bu sade versiyonu izleyiciyi biraz daha rahatlatsa da, kopukluklar çok yoğun. Bunun üstesinden gelebilmek için layftmotif olarak Lal Hayal'in kendini ikide bir hatırlatması ise amatörce kalıyor. Tek tek kişilerin Lal Hayal'le olan bağlantıları yeterince çıkmadığı gibi, öyküleri de gölgede kalıyor. Songül Öden'in usta oyunculğu olmasa kişiler hiç canlanamayacaklar. Oyunda en sönük kalan, daha doğrusu hiç olmayan kişi de oyunun baş kişisi Lal Hayal. Kimdir Lal Hayal? Neden şiddet görüyor? Şiddet görmesinin nedeni sadece psikolojik mi, yani annesinin de mi şiddet görmüş olması? Neden oradan oraya savrulan bir çöp parçası gibi bu kadar pasif?

Tiyatroda boş alanlar her zaman güzeldir. İzleyicinin kendi hayal gücünü kullanarak



126

oyunu tamamlaması çok önemli. Ama bu oyunda sanki havada kalan bir şeyler var. Sararmış, silikleşmiş, buruşmuş, belki de yer yer yırtılmış bir gazetede yazıları güçlüklerle okumaya çalışıyormuşuz gibi bir duygu. Acaba Lal Hayal'i somutlaştıran bir kurgu, Lal Hayal'le kişiler arasındaki örgüyü daha mı iyi öğretilirdi?

Şu sırada kadın oyunları çok rağbette. Kadınlar kendi seslerinin duyulmasını istiyorlar, tiyatrodaki bu fırsatı yakaladıklarında da çok etkileniyorlar. Bunu kendi kadın oyunlarından da biliyorum. Öte yandan kadın izleyicilerin "Bizler neler yaşıyoruz neler, hayatımız bir roman, film ya da tiyatro" duygusuna kapılmamaları gerekiyor. Ne yazık ki bizler acıların kadını olmaya çok eğilimliyiz. Ne çok acı çekmişsek değerimiz o kadar artacak gibi. Kuşkusuz bu da ataerkilliğin bize kendimizi bildik bileli dayattığı bir düşünce biçimi. Ama ben bir oyundan sadece yaşadıklarımıza ayna tutarak

bize dokunmasını değil, aynı zamanda hem düşündürmesini hem duygulandırmasını, yarattığı karakterlerin bizi sarmasını, onlarla birlikte yaşamamızı, onlardan kendimizde bir şeyler bulmamızı, öte yandan çıkmazları ve çözümsüzlükleri tetikleyen mekanizmaları da çok net görebilmemizi istiyorum. Böyle bir yaklaşımın oyun yazarını ne kadar zorladığını, zaman zaman insanın nasıl sert kayalara çarptığını, başaramayacağım, olmuyor duygusuna kapıldığımı kendi deneyimimden biliyorum. Öte yandan tiyatroya can veren oyuncudur. Yine de bir oyundan, hele kadına karşı şiddet gibi güncel ve çarpıcı bir konuyu dile getiren bir oyundan geriye kalan sadece oyunculuk ve sahne performansı olmamalı. Başka bir şeyler daha verebilmeli tiyatro bize. Oyun yazarlığının giderek geri plana itildiği ya da yeterince önemsenmediği bir dönemde bunun altını özellikle çizmek istedim. Sonuçta *Lal Hayal*'den bende geriye kalan Songül Öden'in dikkatleri bir an bile dağıtmadan sahneyi çoğaltan, bu açıdan da beni çok heyecanlandıran tek kişilik performansı oldu.

Oyun sonrası söyleşi de izleyicinin oyundan ne kadar etkilendiğini gösteriyordu. Oyunla ilgili ilk izlenimlerden oyunun Türkiye'de nasıl alımlandığına kadar çok şey konuşuldu. Theater an der Ruhr Mülheim- İstanbul projesi kapsamında Türkiye'den her yıl birkaç oyun davet ediyor. Oyunlar Recai Hallaç'ın usta çevirisiyle Almanca'ya çevrilip alt yazı olarak yansıtılıyor. Bu proje Almanya'ya davet edilen ve hep küçük bir izleyici kitlesine seslenen diğer oyunlardan çok farklı. Çünkü hem Türkçe'den Almanca'ya yapılan çeviriyle hem de Theater an der Ruhr'un kültürlerarası etkileşimi on yıllardır geliştirmeye çalışan profiliyle Alman izleyiciyi de kazanmayı hedefliyor. Üzücü olan şu ki, bu oyunda tiyatronun dramaturgu ve ev sahibi Helmut Schaefer'in dışında hiçbir Alman izleyici görmedim. Theater an der Ruhr'un kendi oyuncularını bile yoktu izleyicilerin arasında.



Almanların öteden beri alışık olduğumuz kayıtsızlıkları mı yoksa yeterince duyuru yapılamaması mı bilemiyorum. Ama bu kadar emek harcandıktan sonra kültürlerarası ve ötesi diyalogun sadece Türkiyelilerin bir araya gelmeleriyle sınırlandırılması üzücü. Sanırım bu proje de biraz daha emek istiyor. Yoksa kültürlerarasılık dostlar alışverişte görsüne dönüşüyor.

Oyun üzerine arkadaşlarımla tartışmamızı da bu sayfalarda paylaşıyorum.

Oyunculuk ve oyun kişileri üzerine

Nurten Kum (Öğretim Görevlisi, Sosyal Çalışmacı)

Songül Öden'in performansını çok beğendim. Figürler son derece otantikti. Rolden role geçerken kayar gibiydi adeta ve çok az element kullanarak başardı bunu. Sadece bir sandalye vardı sahnede. Kimi zaman omzuna attığı, kimi zaman da beline doladığı şalı ustaca kullandı.

Beden dili ve taklit yeteneği çok etkileyiciydi. Oyun sonrası gerçekleşen söyleşide satır aralarında bahsettiği yoğun hazırlık süreci, örneğin hiphopçu kıızı canlandırmak için aylarca dans dersleri alması vs. oyuncu olarak emeğinin karşılığını aldığına göstergesi bence.

Kadına şiddet özelinde canlandırdığı karakterlerden en çok babaanne, komşu kadın ve hiphopçu Sefo'yu ilginç buldum. Babaannenin kendi kendisiyle hesaplaşması, doğru tavır sergilememesi, pişmanlığı; komşu kadının her şeyi gayet iyi bildiği halde suya sabuna dokunmayan tavırları, olan olduktan sonra duyduklarını, gördüklerini masumane bir şekilde aktarması ilginçti. Hiphopçu Sefo'nun isyankar tavırları çok etkileyiciydi. Songül Öden, oyun sonrası yapılan söyleşide Sefo'ya ne olduğunun özellikle açık bırakıldığını ve kendisini kurtarmış olmasını içtenlikle dilediğini dile getirdi. Bu dileğe ben de katılıyorum kesinlikle.

Ayşen Çalışkan (Öğretmen, Sanat Eğitimcisi)

Oyunu genel olarak beğendim. Oyuncunun performansı çok iyiydi. Kadınları iyi analiz etmiş, prototipleri iyi yakalamıştı. Oyundaki kadın karakterler üzerinde düşündüğümde, en güçlü karakter babaanne olmalıydı ama zayıf kalmıştı. Gözleri önünde, oğlu tarafından öldürülen gelininden onu affetmesini, bağışlamasını istiyordu. Onun erkek şiddetine baş kaldırması, yaklaşan ölüm karşısında günah çıkarmak gibiydi.

Cihan'ın annesi (kayınvalide) ve jinekolog oyunda birbirine benzeyen iki karakterdi. İkisi de erkek dilini ve gücünü kullanarak toplumdaki konumlarını güçlendiriyorlardı. Mesleğinde başarılı, statü sahibi bir koca ya da oğul sahibi olmak onların toplumdaki diğer kadınlara üstün bakmalarını sağlıyordu. Cihan'ın annesi kibrini oğluna kız seçmeye götürece kadar ileri götürmüştü.

Komşu kadın ve kuaför oyunda toplumun basit, acımasız kadın gözüydü. Durumun farkına varan ama ses vermeyen, sistemi sorgulamayan ve değiştirmeyi düşünmeyen kadınlardı. Hayatlarını kabullenmişler, kanıksamışlardı. Peki kimdi bu kadınlar? Acaba kendi kocalarından şiddet görmüşler miydi? Koca, baba baskısı yaşamışlar mıydı? Oyunda birçok soru ile birlikte kimlikleri havada kalyordu. Özellikle de komşu kadının kızı Berfin, oyunda varla yok arasında, bir isim olarak kaldı.

Lâl Hayal kim?

Sadife Akça-Yücesoy (Öğretmen)

Lâl karakterini çok merak ettim ben. Fakat onu diğer kadınların bakışından dolayı olarak tanımak daha ilginç olabilirdi. Çünkü Lâl'in konuşması bana fazla açıklayıcı geldi. Sürekli kendi ismini tekrarlayarak öldürülen kadınların birer birey olduklarına ve unutulmamaları gerektiğine vurgu

yapılmaktaydı. Bu çok önemli, fakat ismini sürekli tekrarlamak o karakterin karmaşıklığını, çok boyutluluğunu da azaltıyor bence. Lâl Hayal'i bu duruma sürükleyen nedir? Neden Cihan gibi bir erkekle beraber olmayı seçmiş? Ve neden bu kıskacın içinden çıkamamaktadır? Hangi duygular ağır basıyor; korku, utanç, güvensizlik? Oyunda özellikle kadının ataerkil toplumu içselleştirmesi ana neden olarak gösteriliyor, fakat bu durum çok daha ayrıntılı irdelenebilirdi belki de.

Ayşen Çalışkan

Lâl oyundaki en zavallı kadındı. Hayat onu sürüklemişti, o da olanlar karşısında kurtuluşu susmakta bulmuştu. Peki oyunda neden kendi ayaklarının üstünde duran, güçlü bir kadın yoktu? Ayrıca erkek bakışı eksikti. Erkekler sadece erkek oldukları için kadınları dövmüyorlar değil mi? Onlardan toplum hangi rolleri oynamalarını bekliyor? Belki bunları duymak da ilginç olurdu.

Nurten Kum

Olaylar Lâl Hayal figürü ekseninde kurgulanmıştı ama tavır olarak en çok da Lâl Hayal figürüyle tartıştım içimden. Kurban rolünü benimsemesi, intihar etmesi ve acizliği beni rahatsız etti. Binadan nasıl düştüğü konusunda izleyiciye boş alan bırakılsaydı daha iyi olurdu diye düşünüyorum. Son senelerde gerçek hayatta örneklerini gördüğümüz kadın cinayeti mi intihar mı tartışmalarıyla da bir bağ kurulmuş olurdu bu şekilde.

Ebru Cihan Bange (Öğretmen)

Birçok kadın çocukluğunda, gençliğinde yaşadığı travmalara karşı hayatını klişelerden arındırarak yaşamayı başarıyor ... Bilmiyoruz ki belki Lâl Hayal de bunlardan biridir. Bu bir umut, yere yığıldığında ölmek istemediğini söylemesi bende belki de şimdi anlamıştır, şimdi kurtulmuştur, neden önceden farkına varmadı, o varabilirdi, o değiştirmeliydi,



neden her şeyi, herkesi kabul eder olduk, neden? Ve nedenler... Oyundan aldığım en güzel iletilerden bir tanesi de, evet fark edelim, tek kendimizde değil, etrafımızda olan biteni de fark edelim... çocuklarımızı paşam ve prensesim olarak değil kendisini seven merhametli bireyler olarak yetiştirelim. Bütün canlıların farkına varalım ve buna ilk önce kendimizden başlayalım, kendini göremeyen başkasını da göremez.

Şiddetin kökenlerinin açık kalması

Sadife Akca Yücesoy

Lâl'in annesinin de şiddet görmüş olması, hatta kocası tarafından öldürülmüş olması Lâl'in de aynı deneyimi yaşamasını kadermiş gibi gösterdi, anneden kıza devredilen. Böyle gelmiş böyle gidecek gibi bir hava oluştu. Böylece erkeğin sorumluluğu hafiflemiyor mu? Oysa daha önce hayatında hiç fiziki şiddetle

karşılaşmamış kadınlar da şiddete maruz kalabiliyor.

Şiddetin sorumlusu tamamen erkektir ve bu gerçek oyunda keşke biraz daha vurgulansaydı. Evet, kadınların bakış açıları çok önemli, onların farklı yaklaşımları ve sorumluluklarını tartışmak çok önemli fakat neticede en başta şiddeti uygulayan erkek faildir. Oyunda zaman zaman kadınları sorumlu kişiler olarak gösterme tehlikesi yaşandı sanki... Ataerkil sistemi aktif olarak destekleyen ve oğullarının eğitimiyle güçlenen kadınlar (anne ve jinekolog kadın), buldukları duruma boyun eğmiş ve sesini çıkaramayan kadınlar (babaanne, komşu kadın, kuaför ve Lâl Hayal).

Cengiz Çalışkan (Bilgisayar Mühendisi, Programcısı)

Oyunun sonunda eğitilmiş bir kadın olarak Lâl Hayal'in değişen yaşam kalitesine rağmen annesinin kaderini paylaşması, toplumda ataerkil geleneksel kalıpların değişmediğini vurguluyor.

Nurten Kum

Erkek şiddetinin altı daha çok çizilmeliydi. Bence erkek şiddeti çok ikna edici değildi oyunda, ete kemiğe bürünmemişti. Oyundaki en önemli, en etkileyici mesajlardan biri bence Lâl Hayal'in şiddet sarmalında cebelleşirken çevresindeki insanlardan minicik bir işaret, minicik bir kıvılcım beklediğini ama ne yazık ki bulamadığını dile getirmesiydi.

Zehra İpşiroğlu

Şiddetin kaynağını oluşturan ataerkillik öylesine doğal ki, bizler de ataerkilliği oluşturan mekanizmaları öylesine içselleştirmişiz ki, sorunların nereden kaynaklandığını göremiyoruz. Bana göre sanat sadece görüneni değil, görünenin ardında olanı da yansıtabilmeli. Yoksa dizilerde çoğu kez olduğu gibi bildik şeyler tekrarlanmış oluyor.

Başkaldırı ve erkek dili üzerine

Sadife Akça Yücesoy

Oyunda tek baş kaldıran karakter Sefo... Sefo'nun Almanca bir kız olması benim gibi Almanya'da sosyalleşmiş bir seyirci için yoğun empati duyma imkanı sağladı. Sefo benim için çok tanıdık bir karakter ve belki de tek baş kaldıran kadının Almanya'da sosyalleşmiş olması şunu gösteriyor: bireysel özgürlüklerin çok önemsendiği, kadın erkek eşitliğinin (eğitim ve aile bağlamında) kısmen daha çok olduğu bir ortamda sosyalleşmek kadınlarda mutlaka iz bırakıyor her ne kadar kendi ailesi tutucu ve baskıcı olsa da, ve bu da umut verici.

Nurten Kum

Eleştirel baktığım bir konu da kadına şiddetin, cinsiyetçi söylemlerin değil de; cinsel sözcüklerin çok fazla vurgulanmasıydı. Erk dilin, erkek söylemlerinin en çok da kadın bedeni üzerinden yapıldığını biliyoruz. Yine de oyundaki argo ve küfür kullanımı, cinsel temalar, özellikle de Hiphopçu Sefo ve jinekolog özelinde bana çok fazla geldi. Bunun yanı sıra kadına şiddet olgusunda erk sistemin diliyle konuşan kadının payının gösterilmesi önemli tabii ki ama biraz fazlaydı.

Zehra İpşiroğlu

Ataerkil ve cinsiyetçi bir toplumun tipik bir göstergesi nefret dili ve küfür değil mi, özellikle de cinsiyet içerikli küfürler? Hiphopçu kız başka bir dil bilmiyor ve kendini ancak bu şekilde ifade edebiliyor. Oyunda isyan eden tek kadın o zaten. Ama nasıl isyan edeceğini bilemiyor, kendi dilini ve kendi kimliğini bulması lazım ama nasıl? Şiddete karşı şiddet gibi bir şey oluyor. Oyunda hiçbir olumlu rol modelinin olmaması, hiphopçu kızın kullandığı erkek dilinin ön plana çıkmasına neden oluyor öyle değil mi? Aslında kadınların hepsi erkek dilini kullanıyorlar. Kimse bunun dışına çıkamıyor.

"Şiddetin kaynağını oluşturan ataerkillik öylesine doğal ki, bizler de ataerkilliği oluşturan mekanizmaları öylesine içselleştirmişiz ki, sorunların nereden kaynaklandığını göremiyoruz."

Ebru Cihan-Bange

Neden genç bir kız bu şekilde kendini ifade etmek zorunda kalıyor? Bir çıkmazda olduğu her halinden belli, ataerkil bir toplumun ve kalıp yargılarının içine sıkışmış kalmış. Bu şekilde konuşmak, olmak, davranmak onun yapabileceği tek isyan biçimi, başkaldırı, ben de buradayım demek... Songül Öden genç bir kızın yaşadığı bu karmaşayı, aslında umutsuzluğu bize çok güzel sergiledi. Bu açıdan baktığımda kullanılan dil ve üslup beni rahatsız etmedi. Yaşadığı toplumdaki kızlar için mutlak olan rol biçimine göre yaşaması, erkek otoritesini kabul etmesi beklenmektedir. Böyle bir eşitsizliğin ve baskının içinde kendini bulma çabası ve başkaldırısını onu ezen cinsin dilini enstrüman olarak kullanarak yapmaktadır. Onun yaşında olan, kültürel ve toplumsal baskıların altında ezilen birçok öğrencim var, bir kız çocuğu olma korsetinde sıkışmış kalmış olan. Birçoğu ebeveynleri tarafından ayrımcı bir tutuma maruz kalıyorlar: Kızlar oraya gitmez buraya gitmez, geç saatte eve gelmez, bu tarz kıyafetler giymez, flört hiç etmez... Erkek kardeşlerinin, ağabeylerinin yapabildikleri birçok şey onlar için uzakta görünen hayallere dönüşüyor... Kızlar bu dayatmadan kendilerini çoğu zaman yalan söyleyerek az da olsa kurtarıyorlar, bizim toplumumuzda kızlar yalan söylemeye ve ötekileşmeye, sessiz kalmaya itiliyor. 21 yy.da bunlardan konuşmak bile absürd geliyor ama durum bu. Tabii demokrat farkındalıkları olan aileler de var ve iyi ki varlar.



Kurgudaki aksamalar

Cengiz Çalışkan

Ben aslında kurguyu ve performansı çok beğendim. Yine de Lâl düşerken kafasında canlanan yedi kadın arasındaki bağlantıların zayıf kalması beni yadırgattı.

Zehra İpşiroğlu

Oyuncunun performansı öyle iyi ki kendimizi bir anda oyuna kaptırıyoruz. Ama tartışmamızda da dile getirdiğimiz gibi açıkta kalan sorular çok. Şimdi denebilir ki tiyatrodan her şeyi söylemesini bekleyemeyiz. Doğru tabii ama sanki böyle bir konuda sorunların temellerine inen daha derinlemesine bir çalışma gerekiyor gibi geldi bana. Oyunu zevkle izlememe rağmen bir şeylerin eksik kaldığını düşünmemin nedeni belki de bu.

Yaşamla ölüm arasında bir insanın son anda yaşamındaki insanların gözünün önünden şerit gibi geçmesi fikri her ne kadar çarpıcı ise de belki de böyle bir konuyu tüm boyutlarıyla işleyebilmek için yeterli değil. Başka seçenekler de olabilir belki. Söz gelimi doğrudan gerçek yaşam öykülerinden yola çıkarak belgesel tiyatrodan da yararlanılabilir,

bu bir süredir kendi kadın oyunlarımda seçtiğim bir yol, çünkü bu tür konuları biraz da toplumsal ve politik bütün içinde görmek istiyorum ama belgesel tiyatronun da üstesinden gelmesi gereken başka tür güçlükleri var. Yani bu seçenek de yeterli olmayabilir.

Öte yandan mizah üstüne de çok düşünüyorum. Oyundaki karikatürleştirilmiş tipler hoşuma gitti aslında. Ama erkek şiddetine ve kadının çıkmazına eleştirel bir yaklaşım getirilecekse mizahın da yine farklı bir bakış açısı geliştirmesi gerekiyor. Söz gelimi Brecht'in yabancılaştırma kavramı benim için çok yol gösterici olmuştur. Mizah aracılığıyla sorunlar öyle bir gösterilmeli ki ezberimiz bozulmalı. Gösterilenleri yadırgayarak farklı bir bakış geliştirmeliyiz. Bu da hiç kolay değil tabii. Bu oyunda da böyle bir şey söz konusu değil sadece bildiğimiz karakterler karikatürleştiriliyor.

Tiyatromuzda giderek dal budak saran toplumsal cinsiyet konusu çok önemli. Bu açıdan da bu oyunun çok değerli olduğunu düşünüyorum. Bakalım önümüzdeki yıllarda bu alanda ne tür gelişmeler ve tartışmalar olacak.



Şule Ateş'le Söyleşi: Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur

AYSEN MEDE

132 **Aysen Mede :** Öncelikle *Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur*'un çıkış sürecinden bahsedermisiniz, nasıl başladı, nasıl bir araştırma ile bulunduğunuz noktaya geldiniz?

Şule Ateş: *Hikâye Anlatıcılığı Yöntemiyle Performans Tasarımı*' başlıklı bir laboratuvar çalışmasıyla başladı. Aslında *Öyle Şeyler*'den önce, 2016'da İKSV Tiyatro Festivali'nin ortak yapım projelerinden biri olarak, Deniz Celiloğlu ile yine hikâye anlatıcılığı üzerine tek kişilik bir gösteri sahnelemiştim: *Kahramanın El Kitabı*'. Metni, İlhami Algör'ün *Albayım Beni Nezahat'le Evlendir ve Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* isimli romanlarından uyarlamıştım. O zaman da, hikâye anlatıcılığı geleneğimizden yola çıkarak güncel bir gösteri sahnelemenin imkânları üzerine düşünüyordum fakat daha biçimsel bir yerden bakıyordum konuya. İran'ın geleneksel hikâye anlatıcılığı formlarından bir olan Perdedari'ler hikâyenin sahnelerini geniş bir perde üzerine çizer ve bir minyatüre benzeyen bu resim üzerinden anlatırlar hikâyeyi... Ya da yine büyük

boy defterleri vardır, mekân değiştikçe, sayfayı çevirirler. Ben, bu görselliğin yerine çizgi animasyon kullanabilirim diye düşünerek, hikâyenin mekânlarını animasyon olarak sahneye yansıtmıştım, mesela... Animasyonlar güzeldi ama teknik alt yapı yeterli olmadığı için tam olarak hayal ettiğimi yapamadık. Fakat daha da önemlisi, sınırlı sürelerde, belli 'deadline' lara yetişmeye çalışarak 'oyun sahneliyorum', 'reji yapıyorum' yaklaşımıyla amacıma ulaşamayacağımı anladım bu çalışmada. Oyuncunun hikâyeyi taşıyabilmesi için, hikâye ile organik bir bütünlük içinde olması gerektiğini fark ettim.

Tek kişilik oyunlarda her zaman zor olan, beni de izlerken zorlayan bir şey var. Bir mesafe ya da yapaylık hissedersiniz. Tam olmayan bir şey vardır hep. Onu aşmanın yolu ne olabilir diye düşündüm ve bir laboratuvar çalışması yapmaya karar verdim. Zaten aslında genel olarak hikâye anlatıcılığı üzerine çalışıyordum ve Cihangir Akademi'de bir eğitim programı yürütüyordum bir süredir ama programa profesyonel oyuncular katılmıyordu hiç. 2019

yazında, eğitim bittikten sonra, kendim birkaç oyuncuyu davet edip bir araştırma yapmaya karar verdim. Öyle başladı.

Oyunculardan kendi hikâye önerileriyle gelmelerini istedim. Bir roman, bir öykü olabilir ya da tamamen kendilerine ait bir hikâye olabilir... Önemli olan, bağ kurdukları, anlatma isteği duydukları bir hikâye olması. O zaman anlatıcı, yönetmenin dünyasını taşıyan bir aracı olmak yerine, seyirci ile kendine ait 'gerçek' bir şeyi, kendi dünyasını paylaşabiliyor ve böylece anlatı 'samimi' olabiliyor. Bu çalışmadaki en önemli şeylerden biri 'dünya kuran bir yönetmen' olmak yerine, kendi dünyamı geri çekerek, oyuncunun yaratıcılığına mümkün olduğunca alan açmaya çalışmaktı...

A.M: Oyuncunun yaratıcılığına alan açmak oldukça önemli bir konu ve seçim aslında. Sizi hikâye anlatıcılığıyla birlikte bu yönde düşünmeye iten neydi?

Ş.A: Ben DTCF Tiyatro'da Nurhan Karadağ'ın 'yerel tiyatro dili' üzerine yürüttüğü laboratuvarından çıkıp, İstanbul'a geldim ve Beklan Algan ile Ayla Algan'ın birlikte kurduğu TAL - Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı'na katıldım. Bu laboratuvardaki araştırmanın da ana meselesi yaratıcı oyuncu yetiştirmek ve bu oyuncu üzerinden yerel bir tiyatro dili yaratmaktı. Beklan Algan'ın tüm yaşamı, uzun bir araştırma sürecidir aslında... Ben de onun öğrencilerinden biri olarak, biraz da Grotowski ekolüne yakın bu çalışmalardan dolayı, hep oyuncunun basit bir yorumcudan öte, nasıl yaratıcı olabileceğine baktım, bakıyorum. Yani çalışmalarında bunu yapmaya gayret ediyorum. Türkiye'de böyle araştırmaları yürütmek neredeyse imkansız olsa da...

Atölye sürecine dönersek, bu çalışmada yapmaya çalıştığım şey, geleneksel hikâye anlatıcısının geçmişte seyircisiyle yakaladığı organik ve canlı ilişkiyi, günümüz oyuncusu ve

seyircisi arasında şimdi yeniden tesis etmenin yöntemini, oyuncuyla birlikte araştırmak. Günümüz seyircisi için güncel bir anlatı kurgulamanın ve bu anlatıyı canlı kılmanın, canlı tutmanın yöntemi nedir? Bu soruyla ilgilieniyorum. Temel noktalardan biri, gösterinin yazılı ve sabit bir metninin olmaması... Metin And, Özdemir Nutku gibi araştırmacılarımızın çalışmaları gösteriyor ki, Osmanlı Meddahları hikâyelerini asla yazmıyorlar ve sadece hikâyenin akışındaki önemli noktaları, hatırlatma cümleleri halinde not ediyorlar. Yani hikâyenin sadece ana hatlarını ezberliyor, kalanını her seferinde, sahne üzerinde yeniden yazıyorlar. Bu da metnin sabit bir form içinde donup kalmasını engelliyor. Mekâna, zamana, seyirciye ve anlatıcının içinde bulunduğu duruma göre, sürekli şekil değiştiriyor metin.

Oyuncular seçtikleri hikâyeleri on, on beş dakikada özetleyerek anlatıyorlar ve bu hikâyecikler üzerinden çalışmaya başlıyoruz. Hikâyenin omurgasını oluşturuyoruz önce. Bu iskeleti oluşturduktan sonra da sahne üzerinde sürekli doğaçlayarak geliştiriyoruz. Hikâyedeki mekânlar, karakterler ve bunların imgeleri üzerine sahne üzerinde çalışarak, adım adım anlatıyı kurguluyoruz.

Bu laboratuvarıda, devam edilebilecek gibi görünen iki hikâye çıktı ortaya. Birisi Pınar Göktaş'ın kendi kişisel hikâyesiydi. Bir diğeri de Tuğba Çelik'in getirdiği, Dostoyevski'nin Budala'sındaki Anna Filipovna karakterinin hikâyesiydi. Ben her ikisiyle de çalışmaya devam ettim ama bir süre sonra Tuğba ile yaptığımız çalışma durdu. Pınar'la devam ettik ve çalışma giderek provalara doğru evrildi.

Provalarda da tamamen sahne üstündeydik. Çünkü dediğim gibi, geleneksel anlatılarda bir metin yok, sahne üstünde kuruyorlar her şeyi ya da zaten anonim hikâyeler anlatıyorlar. Leyla ile Mecnun ya da Mem ile Zin'in hikâyesi gibi... Herkesin bildiği, aşına olduğu hikâyeler bunlar. Anlatıcılar onları kendi üsluplarına göre süslüyor, yorumluyor, kendi ustalıklarına



Pınar Göktaş

134

göre şekillendiriyorlar. Yeniden ‘söylüyor’ yani yeniden yazıyorlar ama sahnede yazıyorlar. Yazılı bir metin yok. İşin ustalığı burada... ‘Söylemek’ ve ‘anlatmak’ sözcüklerini özellikle vurgulamak istiyorum. Geleneksel anlatıcılarımız ‘yazmıyorlardı. Onlar hikâyelerini ya söylüyor ya da anlatıyorlardı. Bu tür bir çalışma için, bu ayrımı kavramak çok önemli.

Tabii o günle bugün arasında ciddi bir fark var. Şimdi bugün bu kadar kalabalık ve karmaşık bir toplumda yaşarken, bu ortak zemini bulmak ve bu aşinalığı yakalamak daha zor oluyor.

A.M: Ben de aslında bunu sormak istiyordum. Tarkan şarkılarının kullanımı ile ilgili olarak... Bu şarkıların çoğu toplumsal belleğimizde, yani herkeste benzer duygular uyandırabilecek araçlar olarak kullanılmış. Şarkılar bir takım politik söylemleri de içine alarak oyunu episodlara bölerken, seyircideki ortaklık duygusunu yaratmaya hizmet eden kolaylaştırıcı bir işlevi de üstlenmiş. Tarkan şarkılarını bu amaçla mı oyuna dahil ettiniz? Bu şarkıları hayatı ve sey-

irciyi birleştirici bir unsur olarak kullanmaya nasıl karar verdiniz?

Ş.A: Bu çalışma yönteminde, metni sahne üzerinde yazıyoruz ama malzeme oyuncuya ait. Yani içerik büyük oranda oyuncunun getirdiği malzeme ile oluşuyor. Özellikle otobiyografik bir anlatı üzerine çalışıyorsak... Pınar yaşı nedeniyle sahiden de Tarkan şarkıları ile büyümüş... Tarkan şarkıları o kuşakla doğrudan bir bağ kuruyor. Fakat benim yaş kuşağım için böyle değil. Ben de Tarkan’dan etkilendim ve bütün hit şarkılarıyla dans ettim elbette fakat ben 90’larda geçen gençliğimi ve aşk hikayelerimi anlatacak olsam, Tom Waits’le, Leonard Cohen’le falan ilişkilendirirdim kendimi herhalde... Tarkan, Pınar’ın seçimi... Bölümler arası geçişleri Tarkan şarkılarıyla yapmayı önerdi. Ben de kısacık sahne geçişleri olarak tutmak yerine, minik sahnelere doğru genişlettim bu geçişleri ve dans etmesini istedim, dans ederken Tarkan üzerine konuşmasını istedim. Böylece Tarkan motifi yavaş yavaş gelişerek, oyunun dokusuna

yayıldı. Böyle bir işbirliği var bu çalışmada... Oyuncu malzemeyi getiriyor, ben o malzemeyi doğru yere yerleştiriyorum. Hikâyede geliştirmesi, detaylandırması gereken yerleri gösteriyorum. Final için ne tarz bir hikâyeye ihtiyaç olduğunu görüyor ve ondan böyle bir hikâye istiyorum mesela. O da düşünüp, sonra ki provaya Mehmet hikâyesiyle geliyor.

Bu güne kadar ki çalışmalarında “ben ne anlatmak, ne söylemek istiyorum bu oyunu yaparken?” şeklinde yaklaştım hep. Fakat bu sefer tamamen, “oyuncunun malzemesini nasıl şekillendiririm ve bir gösteriye nasıl dönüştürürüm?” şeklinde yaklaştım. Oyuncunun getirdiği malzemenin, sahne üzerinde anlatırken metne dönüşmesini sağlamaya çalıştım. Tabii bir yandan da ses kayıtları alıp, deşifre ederek anlatıyı bilgisayara aktardık fakat oyunun, yazılan değil de ‘anlatılan’, ‘söylenen’ bir metni olsun diye uğraştım ben aslında. Böylece, ‘anlatmaya’ dair bir pratik geliştirdi Pınar.

A.M: Metnin sağladığı konfor alanına ihtiyaç duyar oyuncu elbette. Yine de oyuncunun elinde metin olsa bile bulunduğu mekâna, o an onu seyreden seyirciye göre şekillenebilecek, her seferinde değişebilecek, kendini yenileyebilecek açık biçimli bir metin var bu oyunda. Anlatı ne kadar sabit de olsa oyuncuya hala değişkenlik sağlanabilecek bir alanın tanındığı görülüyor ve bu, performansı seyirci için de daha canlı kılıyor.

Ş.A: Benim ana motivasyonum buna yönelikti. Her oyuncunun yapabileceği bir şey değil... Sahnede her seferinde oyunu yeniden kurmaya çalışmak, ciddi bir enerji ve konsantrasyon gerektiriyor. Geleneksel bir hikâye anlatıcısı 10 yılda falan yetişiyor. Kendi ustasını 10 yıl boyunca gözlemleyerek, sonra da ustasının yanında küçük küçük denemeler yaparak yetişiyor bir anlatıcı. On, on beş yıla yayılan bir süreci biz burada altı ayda, hızlandırılmış bir

programla sindirmeye çalışıyoruz. Pandemide geçen iki yılda, kırkın üzerinde oyun oynadık. Küçük black box sahneler, büyük İtalyan sahneler, konser salonları, barlar, club’lar, açık hava, teras, hatta Zoom’da bile oynadık oyunu... Her defasında yeni bir mekânda yeni bir seyirciyle karşı karşıya geldiğimiz için, her biri yeni bir sınav oluyor ve o yeni temaslardan da yeni bir şeyler öğreniyoruz, Pınar da ben de... Sonrasında ise değerlendiriyoruz ‘peki bundan sonra, şimdi neyin üzerine gitmeliyiz?’ buna bakıyoruz. Aslında bu hala devam eden bir araştırma süreci...

A.M: Bir sahneleme, süreç olarak ele alındığında sürekli olarak gelişmeye, açılmaya devam eden bir projeyi aklıma getiriyor. Şu an içinde bulunduğunuz süreci düşündüğünüzde oyunla ilgili gelişmeye açık alanları neler olarak görüyorsunuz yani oyunun hangi alanlarını değişime daha açık ve geliştirilebilir buluyorsunuz?

Ş.A: Hikâyenin içeriğinde gelişebilecek şeyler var tabii fakat oraları geliştirebilmek için oyuncu - anlatıcının kendi hikâyesine bakışının değişmesi gerekiyor. Yani oyuncunun büyümesi ya da yaşlanması gerekiyor. Burada çok doğal bir süreçten söz ediyorum. Diyelim ki 50 yaşındaki birinin oyunu izlediğinde baktığı açıdan bakmanız mümkün değil çünkü henüz daha 30’lu yaşlarınızdasınız ve hayatta sadece deneyimle kazanılabilecek bazı bilgiler var. O deneyimlerin, o sürecin içinden geçeceksiniz, o hayatı yaşayacaksınız ve bir bilgiye varacaksınız ki o hikâyeye, kendi hikâyenize ya da başka bir hikâyeye de aslında, farklı bir gözle bakabileceksiniz. Bu tür alanları bu yüzden zorlamıyorum çünkü anlatıcının kişisel alanı bu. Bir yazar için de aynı aslında... Yazar da hakim olmadığı bir konuyu anlatamaz. Ne kadar görürsün o kadarını anlatıyorsun. Örneğin Diyarbakır’da biri, ‘bu oyunu sahnelemeden önce feminist teoriyi okudunuz

mu?’ diye sordu. Feminist Teori üzerine bir oyun yapmak istersem, Judith Butler’la falan çalışmam gerekir. Onun hikâyesi, feminist teoriye doğrudan bağlı. Ya da Judith Butler gibi bir yazarın yazdığı bir metni alıp çalışmam gerekir ki o zaman yine başladığımız noktaya döneriz. Oyuncu, hücrelerine kadar sinmemiş bir bilgiyi ne kadar taşıyabilir? Tam olarak içselleştiremediği bir dünya için ne kadar aracı olabilir? Çok uzun konuşulabilecek bir konu bu fakat tam da bu nedenle tiyatro, sinemadan çok daha zor bir sanat. İyi tiyatro yapabilmek çok zor... Sinemada başka medyumlarla ikame edebiliyorsunuz bu tür boşlukları. Tiyatroda her şeyi oyuncu taşıyor. Oyuncunun kim olduğu çok önemli oluyor bu nedenle... O yüzden de tiyatro aslında her zaman bir ‘oyuncu sanatı’ olmuştur, sinema ise yönetmen sanatıdır... Bu gerçeği hatırlayıp, ona geri dönmek gerekiyor- dur belki de...?



136

İkinci olarak da seyirciyle etkileşim, oyunun gelişmeye en açık noktası tabii... Oyuncu, seyirciyle daha ne kadar etkileşime girebilir, ne kadar girmeli ve nerelerde? Onun da bir sınırı var sonuçta. Seyirciyi rahatsız etmeden ne kadar ileri gidilebilir? Bir adım attıkça yeni sorular ve yeni cevaplar çıkıyor ortaya.

Sen ne gördün, ne düşündün acaba?

A.M: Ben çok keyif aldım oyundan ve otobiyografik bir malzemeyle karşılaşmak beni mutlu etti bu alanla ilgilendiğim için. Otobiyografik malzemenin toplumsal cinsiyet meselesiyle birlikte irdelenirken ajitasyona veya süslemeye kaçılmadan doğal bir şekilde aktarılabilmesini başarılı buldum. Oyuncunun kendi ergenlik travmalarından, aşk acısından, imkansızlıklarından vs. bahsederken, kısaca kendi hayatına ait malzemeleri aktarırken bunlarla arasına bir mesafe koyabilmesi, sahneden bize kendi doğru ve yanlışını dikte etmemesi ve anlatırken anlattıklarıyla kendisinin de eğlenmesi benim bir seyirci olarak sahneden keyifli bir şekilde ayrılmamı sağladı. Oyunun

ne kadar değiştiğini, sahneden sahneye, mekândan mekâna nasıl biçimlendiğini görmek için tekrar izlemek istiyorum ilerleyen zamanlarda.

Oyun bir kadın hikâyesi, bir kadının yaşadığı hikâyelerin aktarımı olması sebebiyle toplumsal cinsiyet meselesine de eğilen bir anlatı ortaya çıkmış. Toplumsal cinsiyet meselesinin sahneye taşınması için bir çaba gösterdiniz mi yoksa sadece otobiyografik olması sebebiyle ortaya çıkmış, ‘kişisel olan politiktir’ deyişi gibi kendiliğinden mi var oldu sahnede?

Ş.A: Evet, kişisel olan politiktir. İkimiz de böyle düşünüyoruz ve vurgulamak istediğimiz buydu. Pınar, kendi hikâyesini böyle bir bakış açısıyla anlatmak istiyordu. Ya da kendi hikâyesini bu nedenle anlatmak istiyordu, diyeyim. Zaten, bu hikâyeyi seçmesinin nedeni bu... Pınar Göktaş’ın kimliği bu toplumsal cinsiyet meselesiyle, kadın özgürlüğü mücadelesiyle gayet bağlantılı bir yerde duruyor,

o yüzden de Pınar bunu anlatmak istiyor. Bu anlatının dünyası, Pınar'ın dünyası... Anlatıcı kendi dünyasını anlatmalı ki bu kadar sıcak, rahat, organik, bu kadar sevimli, bu kadar doğal olabilsin.

Oyunun en önemli özelliği, anlatıcı - oyuncunun kendi dünyasını anlatıyor ve kendi kimliği üzerinden seyirciyle ilişki kuruyor oluşu. O yüzden de burada oyuncu, bir performans sanatçısı gibi kendini performe ediyor aslında. Bu özelliğiyle de birçok tek kişilik oyundan ayrılıyor. Sahnede kendin olarak var olabilmek çok zor bir şey, bunu çok az oyuncu yapabiliyor. Yapamayacaklarından da değil aslında... Böyle bir bakış açısı olmadığı ve oyuncular böyle yetiştirilmediği için.

A.M: Oyun açık biçimli ve sınırları belirgin bir oyun değil. Sizin form olarak koyduğunuz sınırlar var mıydı oyuna? Performans, oyun, tiyatro, gösteri gibi belli tanımlamaların içine sıkışmış hissetmemek için ya da belli tanımların içine sığabilmek için koyulan sınırlar ya da hedefler var mıydı süreçte?

Ş.A: Güzel bir soru bu, evet. Aslında oyun diyemedim uzun bir süre, çünkü geleneksel ve ana akım tiyatro çevresi için bu bir 'oyun' değil. Hikâye anlatıcılığı üzerine bir çalışma ama 'meddah' da demek istemiyorum çünkü Meddah da Türkiye'de olumsuz bir yerden algılanıyor. Kirli bir algı var orada da. Ne yazık ki biz, 19. yüzyıl öncesindeki gerçek usta meddahları izleyemediğimiz için,

Meddah'ın tam olarak ne yaptığını bilmiyoruz. Meddah deyince Erol Günaydın geliyor benim aklıma ki ben de onu televizyonda izlemiştim. Daha genç kuşakların ise aklına Cem Yılmaz geliyor sadece... Tabii gerçek meddah anlatısı değil bunların hiçbiri.

Ben yaptığım bütün işlerde, üretimimi ana akımdan ayıracak tanımlamalara ihtiyaç duydum hep. Bir dönem, yani 90'lar ve 2000'lerde yaptığımız birçok işe performans dememiz

gibi... Benim kendi sahnelemelerim bence aslında performatif sahnelemeler... Doğrudan Performans değil ama tiyatro da diyemiyorum, çünkü bildiğimiz ana akım tiyatrodan o kadar farklı ki seyircinin de kafası karışıyor. 'Bu tiyatro mu şimdi bu nasıl tiyatro?' denmesin diye hep performans dedik, o yıllar boyunca. Şimdi burada da benzeri bir durum var. '*Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur*' için performans da demek istemiyorum çünkü performans algımız da bu kadar söze dayalı değil, daha harekete ve beden kullanımına dayalı. Mesela *On İkinci Ev* performansına daha yakın bir yerde çünkü beden kullanımı üzerinden anlatıyor meselesini.

Sonuç olarak bu çalışma, hikâye anlatıcılığı geleneğimizden yola çıkan, performatif bir araştıma... Bugün anlıyorum ki ilk bulduğum tanım en doğrusuymuş. "Hikaye anlatıcılığı yöntemiyle performans tasarımı". Bu bir performans, güncel bir performans ama hikâye anlatıcılığımıza dayanan, onu güncellemeyi hedefleyen bir performans... Bilemiyorum işte tanımlayabiliyor muyum, tanımlayamıyorum galiba...?

A.M: Aslında bu şekilde bir tanımlama ile sınırlandırılmadığı için oyun kendi içerisinde hepsinden faydalanıp zenginleşmiş diye düşündüm, bu yüzden sormak istedim bunu. Bu faydalanmanın yanı sıra kısıtlandığı bir alan da oldu mu merak ediyordum ama bir kısıtlanma değil beslenmeye dönüşmüş hepsinden diye anlıyorum.

Ş.A: Söylediğin doğru, ben sonuç olarak performatif bir sahneleme olsun istedim. Performatif olsun, güncel olsun, sahici olsun, oyuncunun sahnedeki varlığı samimi ve gerçek olsun istedim. Bütün bunlar aslında geleneksel hikâye anlatısıyla örtüşen özellikler. Meddah diyebilirim ben aslında buna, meddahın yaptığı buydu ve bu kadar performatif bir formdu meddah anlatıları ama diyemiyorum çünkü Meddah'tan

başka bir şey anlıyor seyirci. Meddah'ı bilmiyoruz.

Meddahlar güncel hikâyeleri, güncel bir şekilde, o günün seyircisine anlatırlar. Ana mesele o güncelliği yakalayabilmek ve seyirciyle o ilişkiyi kurabilmek. Bir de maharet var tabii... Ustalık... Örneğin, çok usta meddahlarımızdan biri, Galata Köprüsü'nün sesini, üzerindeki ve etrafındaki her şeyle öyle bir taklit ediyormuş ki dinleyici kendini köprünün üzerinde hissediyormuş. Yani meddah, sesi ve taklit yeteneğiyle, seyirciyi o mekâna ışınıyor. Mekânda ve hatta zamanda yolculuk yaptırıyor. Şimdi bu etkiyi yakalayabilmek için bir sürü teknik donanım kullanıyoruz.

Buradan şuraya da varırız dediğin gibi, aslında meddah anlatısı son derece yaratıcı ve güncel bir anlatı formu ve güncel gösteri formlarına doğru gelişmeye çok açık bir form ama ne yazık ki ana akım tiyatromuz bunun farkında değil genel olarak.



138

A.M: Bundan besleniyor olması beni heyecanlandıran kısımlarından biriydi oyunun. Bu kadar açık olması ve beslenmeye, değişip gelişmeye açık olduğunu görebilmek heyecanlandırdı beni çünkü orada seyirciyle kurduğu ilişkiyi alıp bir başka oyunda kullanıp belki üzerine ekleyerek devam edebilecek. Benzer oyunlar gördüğümde her sahnelemesinde neler değişmiş görmek istiyorum ve bunu uyandırmış olması özel kılıyor bu oyunu da.

Farklı oyuncularla da benzer biçimde otobiyografik olsun olmasın, bu yöntemle bir anlatım sürecine devam etmek istiyor musunuz, aklınızda yeni projeler var mı ?

Ş.A: Evet tabii... Bir yandan istiyorum. Edebi bir metinden yola çıkarak, o metni sahne üzerinde 'yeniden anlatmayı' denemek istiyorum. Hikâye otobiyografik olmadığında süreç nasıl işleyecek merak ediyorum. Ben hep böyle 'ara bölgelerde' ya da 'yeni mecralarda' geziniyorum. Her yeni gösteri ya da proje bir keşif sü-

reci oluyor benim için ve bunu da seviyorum. Öte yandan o kadar zor bir süreç ki bu aslında... Şöyle diyeyim, 'attığım taş, ürküttüğüm kuşa değişiyor mu', bilmiyorum. Bu tür araştırmalar yapalım diye destek olan tek bir kurum yok bu ülkede biliyorsun... Bakalım... Zaman gösterecek.

Şu sıralar, daha çok, Dijital Performans projesi sonrasında geliştirdiğim, Dijital Hafıza Müzesi konseptine yoğunlaşmış durumdayım. Artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik teknolojilerini kullanarak, seyirciyi fiziksel bir alanda dolaştıracak, kapsayıcı (İmmersive) ve hibrid performanslar tasarlamak istiyorum. Bu teknolojiler, tiyatro ve sinemada olduğu gibi izleyicide duygusal etki yaratacak, performatif bir kurgu ile kullanılmıyor henüz. Avrupa'da, kontrollü kapalı mekânlara dair örnekler var fakat mekâna özel performanslarda, yerleştirmeden (installation) ileri gidebilen bir uygulama şimdilik pek yok. Yani çok yeni bir araştırma alanı bu, hem Türkiye hem de Avrupa için...

Hayallerini Satanları Acı Gerçeklerle Yüzleştiren

Hayal Satıcısı

RÜMEYSA ERCAN

Zehra İpşiroğlu'nun değerli kaleminden, Berfin Zenderlioğlu'nun incelikli yönetmenliğinden ve Berna Laçın'ın usta oyunculuğundan çıkan bir eser *Hayal Satıcısı*. Bir kadının bedeninde, ruhunda ve zihninde hayalin, gerçeğin ve bunlarla yüzleşerek farkına varmanın dönüşümünü, küllerinden yeniden doğmanın gücünü anlatıyor. Biraz acı bir dönüşüm bu, içimize işleyerek derinden sarsıyor bizi. Seyirci koltuğunda oturup bu hikâyeye ortak olmaya gelmiş erkek ya da kadın kim varsa, herkese bir parça dokunuyor. Sadece dokunmakla kalmıyor, içinde bulunduğumuz ülkede, yetiştiğimiz toplumda birtakım normların gün yüzüne çıkmamış halini, kimi zaman hiç dile getirilmemiş taraflarını açığa çıkarıyor. Aynı zamanda herkesin dilinde olan, sürekli konuşulan cinsiyet eşitsizliğinin nasıl normalleştirildiğini gözler önüne seriyor. Hikâyenin ana çatışması ataerkil düzenle kadınların konumu etrafında şekilleniyor.

Falcı Serpil'in hikayesi, gerçek bir yaşamdan alınmış bir mücadeleyi anlatıyor. Annesinin babası tarafından sürekli şiddet gördüğü ve sonunda öldürüldüğü bir evde büyüyen Kadife; genç, güzel ve alımlı yaşlarında, hayatının daha baharındayken sadece eve para

kazandırmak için hiç tanımadığı bir erkekle evlendirilmiş. Babası "iyi paraya sattığı" kızını her zaman en akıllı kızı olarak nitelemiş çünkü toplum tarafından belirlenen normlara en uygun şekilde davranan kızı olmuş Kadife. Gelin olduğu günden sonra ise doğduğu evin kaderini üzerinde taşımış sanki. Kocasını Nuri'den sürekli dayak yiyerek, ev hapsine sokularak, etrafındaki insanlarla ilişkisi kesilip yalnızlaştırılarak, kocasının ailesi tarafından sürekli haksız görülerek yok sayılmış. Sadece bunlar da değil, aynı zamanda kocasının kendi evinde kendisini başka bir kadınla aldattığına şahit olmuş, yetmemiş bir de o kadının önünde güzellik ve beden normları çerçevesinde küçük düşürülmüş. Olayları kocasının ailesine yani görümcelerine anlattığında ise kadının kadına şiddeti hak görmesini deneyimlemiş. Erkeği yücelten ve ne yaparsa yapsın onu hakir gören o zihniyetin içinde debelenip durmuş, ta ki bu düzenin böyle gitmeyeceğinin farkına varana kadar. Kadife, kocasının kendisini aldattığı kadının önünde küçük düşürüldüğü, şiddet gördüğü gün yeniden doğmuş adeta. Fiziksel acılarından ziyade içinde hissettiği acı, kendi kimliğinin gün geçtikçe kayboluşu yeniden ayağa kaldırmış, yeniden cesaret



Berna Laçın

140

vermiş ona ve Falcı Serpil doğmuş. Oyunun, küllerinden yeniden doğan Falcı Serpil'in kahvesinde başlıyor olması, bu yeni hayatın başlangıcına bir selam verir nitelikte. Falcı Serpil kocası Nuri'nin polisler tarafından götürüldüğünü haber vererek geliyor sahneye. Kahvesindeki misafirlerini yani sahnenin tam karşısında oturan seyircilerini gül suyuyla karşılıyor. Onlara fal bakabilmek için Türk kahvesi yapıyor ve kötü enerjilerden arınmak için tütsüler yakıyor. Başlıyor Kadife'den Falcı Serpil'in nasıl doğduğunu anlatmaya. Koyu ve sıcacık bir sohbet sarıyor içimizi. Bazen hüznü, bazen neşeli ama tüm gücüyle öylesine gerçek ki! Hepimiz bir parça kendimizi buluyoruz Kadife'nin hikayesinin içinde, ister evimizde ister eşimizde ister doğduğumuz evde... Kadife'nin acılarına ortak olurken bizi orada, bir arada tutan bir şeyler olduğunu sezinliyoruz. Bu sezinlemeler çok geçmeden "bir şeyler" olmaktan çıkıp acı gerçeğiyle vuruyor yüzümüze. Kadife'nin

hikayesinde Türk toplumunun içindeki kadının yerini, nasıl ötekileştirildiğini, nasıl değersizleştirildiğini, nasıl sadece bir anne ve hizmet etmesi gereken bir eş olmak zorunda bırakıldığını, evlilik meselesinin nasıl ele alındığını; akrabalık ilişkilerinin ve kadınların bile bunu nasıl normalleştirebildiklerini; kadın bedenine yüklenen anlamsız güzellik ve kusursuzluk arayışına şahit oluyoruz. Nasıl da tanıdık bütün bunlar! Sadece Kadife'nin hikayesi değil tabii ki bunu hissettiren, kahveye gelen müşteriler yani Falcı Serpil'in hikayelerini anlattığı birbirinden renkli müşteriler de bu hisleri pekiştiriyorlar. Bir toplumun resmini gözler önüne seriyor bu müşteriler. Kiminin zengin ve aldatan, kiminin terk eden kocası, kiminin açılmayan kısmeti, kiminin paraya ve servete düşkünlüğü, kimi siyasetçi, kimi ünlü derken hem kadının hem erkeğin konumlanışını, ilişki biçimlerini ortaya koyuyor. Falcı Serpil kendisinden tarot ve fal aracılığıyla ilişkileri hakkında yardım istemeye

gelen kadınlara ironik bir dille yaklaşıyor. Onlara “akıllı kadın”ların kocasını idare edebilen kadınlar olduğunu söylüyor, aslında bir şekilde kendisine yapılanı onlara uyguluyor gibi görünse de bu çok daha derin bir anlamı da barındırıyor: “İçselleştirilmiş ataerkillik”. Falcı Serpil kendisinden medet uman kadınları bazen bir uyanış haline yönlendirirken bazen olan normları kabul ettirmeye yönlendiriyor. Erkeğin yaptığını bir şekilde “normalleştirerek” ilişkileri düzeltmeye çalışıyor. Bu durum ataerkil düzenin içsel bir kabulü gibi okunabilse de bir yandan da Falcı Serpil bu şekilde para kazanmanın yolunu buluyor. Aslında bu eril düzenin içinde kendine özgü bir başka küçük düzen daha kurarak alanını açıyor. Bu noktada Falcı Serpil her ne kadar maruz kaldığı şeylerle mücadele eden bir kadın olsa da falına baktığı kişilere verdikleri tavsiyelerle eril düzeni yeniden doğuruyor mu sorusunu da akıllara getiriyor.

Falcı Serpil kendisini başta “hayal satan” kişi olarak tanımlarken, gelen müşterilerini de “kendi hayallerini satan” olarak tanımlıyor. Yani aslında Serpil o kişilere ritüeller, dualar veya fallar aracılığıyla hayal ettikleri şeylere kavuşmalarını vaat ediyor ve bu nedenle bir “hayal satıcısı” olarak kendini tanıtlıyor. Diğer taraftan ise kendi hikayesi ile bu hayallerin gerçekliğini sorgulatırken, müşterilerinin eril düzene ayak uyduran normları kabul ettiklerinde kendi hayallerini satmış olacaklarından, yani kendilerinden ödün vererek bir şekilde bu düzene ayak uydurmuş olmalarından dem vuruyor. Bu yüzden “hayallerini satan”ları acı gerçeklerle yüzleştiriyor. Ataerkil düzenin kurduğu kadını hiçe sayan sistemle çatışmak mı yoksa ona ayak uydurarak bir şekilde toplum standartlarına uygun bir hayat yaşamak mı sorusunu ele alıyor. Zehra İpşiroğlu burada kurduğu ironik dil sayesinde konuyu ince bir ustalıkla ele alıyor.

Oyunun dramaturjisinde de aktif bir şekilde

yer alan Berna Laçın, Falcı Serpil rolüyle metne ek olarak güncel mesajlar içeren söylemlerde bulunuyor. Bu durum aslında metnin ve Falcı Serpil’in hayat hikayesi olan gerçeği pekiştirmemizi, iktidar alanının kadına bakış açısını ve bu eril düzeni nasıl beslediğini, her seferinde nasıl yeniden ürettiğini gözler önüne seriyor. Kimi zaman fazla siyasi bir yere gitse de günümüzde var olan kadın meselesinin politikliğine vurgu yapıyor. Bu yalnızca kadın meselesi üzerinden değil, güncel durumlarla bağdaşan ifade özgürlüğü, düşünce özgürlüğü, vatandaş olarak hakkını savunabilme ve hakkı olanı alabilme özgürlüğünü de sorgulatan bir yere evriliyor. Böylece Falcı Serpil’in kahvesine gelenler belki de zaten farkında oldukları durumlarla başka bir gözle, gerçeklikle ve tüm bu içsel rahatsızlıkların kanıtlanmış haliyle yüzleşiyorlar. Bu durum bir aydınlanma etkisi yaratıyor.

Falcı Serpil bütün bu hikayeleri anlatırken kocası Nuri karakolda ifade veriyor ve kimi zaman oğlundan aldığı haberlerle eş zamanlı olarak neler yaşandığını da anlatıyor. En sonunda Nuri’nin kaçak göçek ve kanundışı işlerinden dolayı birisi tarafından ihbar edildiğini ve 35 yıl hüküm giydiğini öğreniyor. Falcı Serpil feminist kızı Melek ile Almanya’ya gitme planları yapıyor. Bir şekilde bu şiddet döngüsünün ve kendisini yeniden üreten ataerkil düzenin içinden çıkmayı amaçlıyor.

Oyunda kullanılan kişi isimleri ve kişilerin konumları da simgesel bir anlama dönüşüyor. Falcı Serpil’in oğlunun adının Kahraman oluşu toplum içindeki erkek evlat meselesine değiniyor. Aynı şekilde kahveye gelen müşterilerinden birine her gün erkek evladı olacak mı olmayacak mı diye baktığı fal da buna hizmet eden bir noktada duruyor. Kızı Melek’in feminist olması, babasına karşı çıkışı bu ataerkil düzenin içinde yeni nesil kadınların artık daha farkında bireyler olarak yetiştiğini imgeliyor. Serpil’in fal kahvesiyle birlikte kurduğu ve işletmesi için Nuri’ye devrettiği,



142

kişiyi kendisiyle evlendiren şirket topluma ayna tutan bir yere değiniyor. İlişkilerin yozlaşmışlığını, yalnızlığı, çaresizliği ve o bunalmışlıkların içinde son çare olarak insanın yine kendisine tutunmasını vurguluyor. Falcı Serpil'in bu şirketi anlatırken seyirciyle birlikte kendine tuttuğu ayna, aslında toplumun kendisini yansıtıyor ve seyircilere kendine ayna tutmayı, bu meselelerin içinde kendisine de dönüp bakmasını, sorgulamasını anlatmaya çalışıyor. Falcı Serpil'in çocukluğunu ve annesinin ölümünü anlattığı sahnede kullandığı atlı karınca metaforu ise hem onun içindeki çocuksuluğu hem de annesiyle aynı şiddet döngüsünün içinde yer almasını temsil ediyor.

Tüm yönleriyle kadın olma halini ve toplumdaki kadının yerini, ataerkil düzenle olan çatışmasını ele alan bu samimi ve içten metnin interaktif bir şekilde sahnelenmesi seyircinin odağını her zaman canlı tutuyor. Berna Laçın'ın doğal ve içten oyunculuğu ile bütünleşmiş Falcı Serpil karakteri bazen karanlık bir griyi, bazen umut veren bir maviyi, bazense pembe düşleri çağrıştıran renkli bir atmosfer yaratıyor. Bu atmosfer sahne tasarımıyla da birleşiyor ve yapılan ışık tasarımları bizi o dünyanın içine alıyor. Sahnede kullanılan dekorlar, perdeler,

mumlar, masanın üzerinde dönen ve çeşitli tütsülerin, muskaların olduğu dönence, zenzem suyu, gül suyu kolonyası, Türk kahvesi fincanları ve gerçekten buram buram gelen kahve kokusu metinde anlatılmak istenen fal kahvesini başarılı bir şekilde yansıtıyor. Aynı zamanda kullanılan müzikler ve efektler de bu fal kahvesinin yarattığı hayal dünyası ile Kadife'nin gerçekliği arasındaki tezatlığa vurgu yapıyor. Ancak sahnelemede metinden farklı olarak sahne uzamının değiştirildiğini gözlemleyebiliyoruz. Sahne uzamı o fal kahvesi ortamını destekleyecek nitelikte, sıradan bir çerçeve sahne ve seyirci koltukları yerine, seyirciyi gerçekten fal kahvesinde hissettirecek bir uzamda olsaydı çok daha etkileyici bir oyun olabilirdi.

Günümüz Türkiye'sinde bütün her şeye rağmen kararlılıkla ve samimiyetle anlatılan, her şeyin dobra dobra konuşulduğu, herkeste içsel bir aydınlanma ve bir uyanış hissi ortaya çıkaran bu cesur oyun; yazarından dramaturjisine, sahne tasarımcısından oyuncusuna, ışık rejisinden yönetmenine kadar ayakta alkışlanmayı hak ediyor. Ataerkil düzenle çetin bir savaş verdiğimiz bu ülkede mücadele eden bir kadın olarak, ben de karanlıkları aydınlatan herkese gönülden teşekkürlerimi sunuyorum.



Kosova'nın Nesi Meşhurdu?

HANDAN SALTA

Kosova mı? Showcase mi? 10 gün sonra mı? Acaba kim gelir benimle? Deniz (Başar)? Olley, aldık biletleri. Günde üç oyun bir panel, sabah kahvaltıdan sonra mesai başlıyor. Akşam yatana kadar tiyatro konuşmak, Kosova'yı konuşmak, geçmişi, şimdiki, yapılabilecekleri konuşmak. Deniz'le birlikte yaptığımız röportajlar çoktan yayımlandı¹ ama bir türlü yazısını yazamadım. Tijen sıkıştırmasa bu yazı da yarım yamalak kalacaktı.

Bob Watson Falls From the 9th Floor but Does Not Die Completely (Bob Watson Dokuzuncu Kattan Düşer ama Tam Olarak da Ölmez)

Deniz'le birlikte gördüğümüz ilk oyun. Aynı isimde bir dolu Bob Watson bir kentin hayatına nasıl giriyor, kent sakinlerinin başka bir şey düşünüp konuşmasına fırsat vermeden hayatlarını kontrol ediyor. Metaforu gerçek oldu kabusundan hareketle sansüre karşı dili, mantığı, gerçeği eğip bükerek söz söylemeyi deneyimleyip seyirciye de zor bir rol veriyor. Seyirci derken biz konukları

kastetmiyorum, dili anlayan, satır arası okuma becerisi olan, kısacası Arnavutça bilen bir seyirci olmak şart bu oyunda. Biz konuklar olsa olsa yönetmenin ve yazarın hangi fikirle oynadığını anlayabiliyoruz. Bob Watsonlar birbirine karışıyor, “yanımda oturan da bir Bob mu” yoksa dedirtiyor. Gece kulübü eğlencesi atmosferine yedirilmiş son derece politik mesajlara “hakiki” seyircinin aynı temkinle tepki vermesi beklendiğini düşündüren ne peki? Bir türlü açıklığa kavuşmayan bir Bob Watson olma halinin yarattığı tekinsizlik duygusuyla ürperiyorum. Dev boyutlu ışıklı harfleri yan yana getirerek yazılan kelimelerden birini sonra kentin duvarlarında da göreceğimizden haberimiz yok o sırada, “Özgürlüğün bir adı var; Kosova Kurtuluş Ordusu” anlamına gelen bu sloganın (*Lirika ka Emer, UÇK*), savaş sonrasında Kosova'da kalan Sırpırları kızdırdığını, zira sloganın KKO üyesi askerlerin La Hey'de yargılanmasını protesto ettiğini öğrenecektik sonradan.

Hangi oyuna baksak savaşın travmalarını



"Balkan Bordello"

144

ve sonuçlarını görecektik zaten. Yaraları hâlâ taptaze bir savaşın yasını tutan, sorumlularını sorgulayan, sonuçlarını birçok cepheden tartışan bir tiyatroyla karşılaştık.

Jeton Neziraj ve Kosova Tiyatrosu

Sahnelenen oyunların çoğunun yazarı Jeton Neziraj'ın zihnini de bu sorunların meşgul ettiği açıktı. Priştine'ye gitmeden önce okuduğum *Kosovalı Peer Gynt* ve *Acındırma Propoganda Birimi* adlı oyunlar göçmenlerin sesini Avrupa'nın doğu kıyasına ilişmiş bir ülkeden duyururken, okuyucunun zihninde grotesk, absürt sahneleri canlandırıyor, mekanik hareketlerle tasarlanmış oyuncuları hayal ettiriyordu. Her iki oyun da "biz ve ötekiler" karşıtlığının 'öteki'sinde kalmışların gözünden 'biz'lerin ipliğini pazara çıkarmaya çalışırken 'öteki'liği var eden zihinsel ve kültürel kodlara bazen alaycı, bazen acılı dokunuşlar yapıyordu.

Göçmenlik Ömür Boyu

Madeleine's Incident ve *A.Y.L.A.N* adlı oyunlar da göçmenlerin en zayıf halkası çocukların başına geleni anlatırken bu acıklı dokunuşlara işaret ediyordu. Kıbrıs, Limasol'dan gelen Pocket Theatre'in sahnelediği *Madeleine's Incident* çingene bir ailenin, yabancısı oldukları ülkede var olma mücadelesini, küçük kızları Madeleine'in ihmal sonucu düştüğü çukurda başlayan ve ölümlü biten kısa ve acıklı macerasını, göçmenlik deneyimini, haklarını ve dili bilmemenin katmerlediği dışlanıp bir kenara itilmeyi anlatıyordu. Bolca dumana maruz kalarak izlediğimiz oyun, kullanılan kuklalardan ya da göçmen ailenin içine düştüğü durumu oldukça mizahi bir dille anlatırken, mizah tonunun biraz yüksek kalmasından, belki sahneler arasında verilen uzun aralardan, belki de hepsinin toplamından ötürü ötekileştirilenle ilgili duygumuzu

acımaktan öteye taşıyamadı. Oysa Gjilan (Priştine'ye yaklaşık yarım saat uzaklıkta bir kent) Şehir Tiyatrosu yapımı *A.Y.L.A.N* (yönetmen Blerta Neziraj) sahne tasarımıyla başlayarak hepimizi oturduğumuz yere çiviledi. Seyircilere ayrılan yerde kurulan sahneye tepeden bakan biz seyirciler salondan yükselen dumanların arasından kah bir gemiyi, kah köpek balıklarını görmekle kalmadık. Konumlandırıldığımız yer itibarıyla eyleyen olması gerekirken eylemsiz kalmanın ağırlığını da sırtımıza yükledik, göçmenlerin sırtından para kazanmaya çalışanları ve daha bir dolu kirli işi görüp bekledik, bekledik. Sınırlarını sıkı sıkı kapatan ülkelerden birinin küçük bir kentinde son derece orta sınıf dertleriyle hemhal olmaktan başka galesi olmayan zevatın hassasiyetini izledik, izledik. Seyirciye bir rol veren, sorumluluk yükleyen rejinin bu ülkede performatif bir seçim olmanın ötesinde, politik bir anlam taşıdığını hemen her oyunda görecektik.

Festivalin göz bebeği ise La Mama (New York), Quendra Media (Kosova), Atelje212 (Sırbistan) ve My Balkans (New York) ortak yapımı yine Jeton Naziraj'ın yazdığı ve Blerta Neziraj'ın yönettiği bir *Oresteia* uyarlaması olan *Balkan Bordello*'ydü. Priştine prömiyerine Başbakan ve bakanların geldiği oyun antik tragedyayı günümüze taşıırken savaş sonrası diye bir kavramın manasızlığını soruşturuyordu. Savaşın bitmesi diye bir şey söz konusu olabilir miydi sahiden? Truva'yı yerle bir edip evine ganimetle dönenin başına talih kuşu konmadığı gibi, çocuklarının da anne baba katili olması, lanetin devam edeceğini taahhüt eden zamanlarda söylemişti. Ders almamıştık, almıyorduk, aynı sonuçlarla karşılaşmıyorduk. Kosova'dan New York'a kadar seslendiği seyircilerin hepsine bu karmaşayı anlatmaya niyet etmiş oyunun dili ve formunda görülen yadırgatıcı, kışkırtıcı reji şiddet, çıplaklık, seks, dans, ironi, clown öğelerini bolca kullanmış, seyirciyi soktuğu

tımarhanede ortalığı birbirine katmıştı. Savaşın kaybedenleri içine düştükleri bordellonun (genelev) ucuz kırmızı ışıkları, naylon kırmızı masa örtüleri, ucuz ve küçük porsiyonlu içkileri (arada seyirciye de ikram edilen), etraflarını çepeçevre saran seyircilerin üzerlerine dikilmiş bakışları arasına kurulu can pazarında durumu kurtarmaya çalışıp durdular. Temposu hiç düşmeyen iki saatlik seyir sonunda oyuncular kadar olmasa bile biz de yorulmuş, bir deneyim yaşayıp oyundan çıkmıştık. Fakat şimdi salondan çıkmayalım, içeride sahnenin iki tarafına konmuş sandalyeler, sıralar, minderlerde oturan seyirciler arasında başbakan ve bakanların buraya nasıl girdiğini hiç anlamamış olmamıza şaşırılmıyorduk. Koruma telsizi, siren sesi gibi şeyler duymadığımız gibi içeriye girdiğimizde beyaz gömleklilik, siyah ceketlilik, kravatlı dört beyin kendilerine ayrılmış yerde oturduğunu gördük. Nasıl gelmişlerdi oraya? Orestes'i ve onun erkek arkadaşını oynayan iki oyuncunun ellerinde valizler ve topuklu ayakkabılarıyla düşse kalka itişerek yanımızdan geçmelerini, sahneleri başlamadan kulise gitme koşturmalarını izlerken düpedüz ayakta uyutulmuştuk. Salonun dışında olsa da oyunun en önemli sahnelerinden birini anlatmasam olmazdı, şimdi çıkabiliriz.

Jeton Naziraj'ın yazdığı, Blerta Neziraj'ın yönettiği bir başka ortak yapım (Berlin'den Volksbühne, Kosovo'dan Qendra Multimedia ile Kosova Devlet Tiyatrosu) *Karl May'in Dönüşü* kara mizahı ustalıkla şenlikli bir yapıma dönüştürdü, nasıl kalbimi çalmasını? Son derece hızlı akan oyunu 'üst yazıdan takip etmek mi yoksa kendini kaptırıp oyuncuları izlemek mi' seçimi yapmak zorunda kalmadan izleyenleri kıskandırdım².

Kaba kategorilerle, genellemelerle anlattığı ve bu satırları okuyanlara ırkçı, üstten, dışlayıcı gelecek romanlar yazan Karl May on dokuzuncu yüzyılın internetsizliğinde okuyucularının kim bilir kaçını zihnindeki



146

doğunun gerçekliğine inandırmıştı? May'ın hayali doğuşunun kuşaktan kuşağa aktarılmasına ne demeliydi peki? Batının kendi hakkında ürettiği olumlu ve inkara dayalı mitlere inanmayı sürdürmesi mi daha komikti yoksa bunlarla dalga geçen Neziraj metni mi? Yoksa Milosevic hayranı Peter Handke'nin aymazlığı mı daha trajikomikti ona Nobel ödülü verenler mi? Oyunu izlerken bütün bunlar ufacık düşünce şimşekleri halinde zihnimden geçiyordu, toparlayıp kelimeye dökmek zaman alacaktı çünkü oyunun ritmi, mizahı öyle hızlı işliyordu ki oyuncular, atmosfer, üst üste binen hikayeler ve üst yazıyı okuma telaşı iç içe geçtiğinde zihinsel kardiyodan yoruluyordu (bu) insan. Bir yerde fırsatını yakalarsanız bu oyunu mutlaka seyredin derim, linkteki prova çekimleri tadımlık bir fırsat veriyor.

Balkan coşkusundan sonra sıra hüzne geldi. Eskiği hatırlatan ama asla özlem hissi uyandırmayan oyunlardan ilki elektrikli ısıtıcı markası *Fuego*'dan adımı almış, yazarı

ise Shpetim Selmani. Yaşlı ve hiiii acelesi olmayan bir tamirciyle genç ve koşturmak zorundaki müşterisi arasında geçen oyuna maruz kalan izleyici her iki tarafın da sinir bozucu bir ısrarcılıkla kendi dediklerini oldurmaya çalıştıklarını görüyor. Çok değil yirmi otuz yıl öncesindeki rutinin tepetaklak oluşuna, kuşaklar arasındaki uçurumun kapanamayacak kadar açıldığına tanıklık ederken aklıma bir Behçet Necatigil şiiri (Sevgilerde) geldi, belki o yaşlı tamirci şiiri bilse genç ve telaşlı müşterisine okurdu dedim içimden. Ancak genç müşteri tamirciye bir rap parçası dinletse açık gönüllülükle dinler miydi bilemedim. Zaten müşteri de henüz rap dinleyenlerin sabırsızlığına gelmediğinden gitme ısrarına defalarca boyun eğmiş, hem izleyicilerin sinirlerini bozmuştu hem de nihayet çileden çıkmıştı. Tamirciyi oynayan oyuncunun repliklerini sürekli karıştırması sonucu üst yazılar da sürekli karışmış, aralarındaki kuşak farkı, iletişimsizlik, kaygılarının farklılığı belki de yazarın



anlatmak istediğinden çok daha çarpıcı şekilde karşımıza çıkmıştı. İkinci kere sahneye konan iskemlelere oturtulan biz seyirciler bu defa sahne tasarımının bir parçası olmaktan ziyade yaşlı tamircinin sakarlığından zarar görmek, herhangi bir yerden fırlayan bir yayın kafamıza çarpma kaygısını içimizde taşıya taşıya oyunun sonunu getirdik.

Audience by Vaclav Havel (Vaclav Havel'in Seyirci Adlı Oyunu) bu yazıda bahsedeceğim son Neziraj oyunu. Eski usul sansür ve kifayetsiz muhteris, liyakatsiz yöneticilerin eline geçen güçle ne yapacaklarını bilememelerini konu edinen bu oyun Vaclav Havel'e saygı duruşu gibiydi. Havel'in bir oyununun prova edildiği tiyatroya gelen müfettişin oyunun yönetmenine 'hakkınızda şikayet var'la başlayan psikolojik şiddet uygulayışına, müfettişin aklının fikrinin başroldeki kadın oyuncusunda oluşuna, yönetmenin zıvanadan çıkışına tanık olduk. Müfettişin tiksindirici taktiklerinin evrenselliğini aynı anda kahırlanıp gülererek izledik. Baskı rejimlerinin adı, şekli, sloganı,

bahanesi ne olursa olsun değişmediğini derin bir ah çekerek hatırladık. Havel'in dünyasından ışınlanıp 2021 yılına geri döndüğümüzde bir de baktık değişen bir şey yokmuş, ne Kosova'da ne de dünyanın başka kentlerinde!

Yeni baştan inşa edilen Kosova'daki müteahhitler arasında elbette ünlü Türk beşlerinden bazıları da vardı ve hepsi bir olup şehrin dışına çıktıkça her yeri Beylikdüzü'ne çevirmeyi başarmışlardı. Otelin yanı başında kurulan pazardan alışveriş yapanlara, pazarcılara baktıkça yoksulluğun boyutu cisimleniyordu. Buna rağmen onlarca eleştirilen, festival direktörü, küratör bu küçük kentte ağırlanmış, ortak yapımlar gerçekleştirilmiş, salonlar tıklım tıklım seyirciyle dolmuştu. Çünkü sistemsel kokuşmaya, popülizmin bu kadar rağbet görmesine, tüketim kültürü içinde boğulmamıza rağmen sanat yapanlar sayesinde nefes alabildiğimizi birbirimize hatırlatmaktan başka çaremiz yoktu. İyi ki böyle buluşmalar, sorunlarda ortak olduğumuzu, çözümleri de birlikte bulacağımızı düşündüren toplantılar vardı.

147

Dipnotlar:

1) Deniz Başar, Handan Salta. "Kosova Theatre Showcase was on Stage for 4th Time", *Theatre Times*, 28 Jan 2022, <https://thetheatretimes.com/kosova-theatre-showcase-was-on-stage-for-the-4th-time/>

Son Erişim Tarihi: 25 Şubat 2022

2) Oyunun provalarından oluşturulmuş kayıt seyir deneyimini hayal etmenize yarayabilir;

<https://www.postwestfestival.com/en/programme/33/the-return-of-karl-may-entertaining-play-for-the-german-people>



Genco Belgeseli

NURDAN ARCA

Genco Erkal yaşamını tiyatroya adanmış gerçek bir aydın ve ülkemizin ender evrensel değerlerindedir.

Senaryosunu kendi yazdığı *Genco Belgeseli* tam da bunu anlatıyor. Yönetmeni Selçuk Metin, görüntü yönetmeni Uğur İçbak, Fazıl Say'ın müziği hep birlikte Genco'nun hakkını veriyorlar. Uzun belgeselin çarpıcı görüntüleri ve özgün kurgusu bizi perdeye mihliyor ve bir solukta da bitiveriyor. Genco yürüyor ve yürürken durup bizimle sohbet ediyor, tiyatrosunu, yaşamını paylaşıyor. Kameranın yalın, oyunsuz, kristal gibi saydam görüntüleriyle peşinden gidiyoruz. Genco'nun senaryosunun düz çizgide, lineer bir anlatımı yok. Özgün bir kurgusu var. Tiyatro serüveniyle dopdolu yaşamını kronolojik anlatmıyor. Düşünür gibi, konuşur gibi kendi çağrışımlarıyla ilerliyor. Sekanslar son derece dinamik bir kurguyla değişiyor.

Zehra İpşiroğlu *Genco Belgeseli* için TEB Oyun Dergisi'ne yazmamı isteyince severek kabul ettim. Belgesel hakkındaki izlenimlerimi ben de bir nevi serbest çağrışımlarla paylaşmaya çalışacağım.

Genco'nun tiyatrosunda temel taşlarından biriyle bağlantılı, çok etkilendiğim bir sahneyle başlıyorum:

Asma yapraklarının üstünde güneş...
Genco'yu arkadan görüyoruz. Güneşten

gözlerimiz birlikte kamaşıyor. Fazıl Say'ın *Nazım Oratoryosu*'ndan "Yaşadım diyebilmek için" in tınlarını duyuyoruz. Eminönü'nde 17. yüzyıldan kalan Ali Paşa Hanı'ndayız. Asmalar ve Genco ikinci katta... Genco'nun bu mekanla ilişkisi çok özeldir. Sadece Han ailesine ait olduğu için değil; "*Nazım'ı düşündüm burada*" diyor. "*Nazım'ı çok yerde oynadım ama gözüm hep Han'ın avlusundaydı. Burayı Bursa Hapisanesi'nin mekanı olarak düşledim. Yeğenim Selen Erkal mimari tasarımını yaptı. 250 kişilik bir tiyatro oldu. Yaşamaya Dair oyunumuzu ilk kez burada oynadık. Olağanüstü bir atmosferi vardı o tiyatronun. Prömiyerden birkaç gün sonra Gezi Olayları başladı.*"

Genco *Yaşamaya Dair*'i Nazım'ın şiirlerinden uyarlamıştı. Yıllardır Tülay Günal'la birlikte her yerde oynuyorlar. "Güneşin sofrasındayız, dostların arasındayız.."

Genco'nun Nazım Hikmet'le ilişkisi de çok özeldir; "*Haydarpaşa'dan yola birlikte çıktık. 50 yıldır gidiyoruz.*" Genco artık Nazım Hikmet'in adeta sesi, sözü, nefesidir.

Genco'nun Nazım'dan ilk okuduğu şiir 1960'ların başında *Kuvvayi Milliye Destanı*'ydı; "*İlk okuduğumda çarpıldım, titriyordum*" diyor. Genco, 1976'nın 1 Mayıs'ında Taksim Meydanı'nda Nazım şiirlerini binlerce insana okuyordu. "Kerem gibi...", "Ben yanmasam/sen yanmasan..." "Akın var/güneşe akın..." "Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür..."

2001 Genco'nun Nazım şiiriyle ilişkisinin doruklarından biriydi. Kültür Bakanlığı'nın Fazıl Say'a ismarladığı *Nazım Oratoryosu*'nda şiirleri okuyor, şarkıları söylüyordu. Oratoryo'yu ilk kez Devlet Senfoni Orkestrası ve Korosu seslendirmişti. Sahnede ilginç bir ironi vardı. Devlet Korosu Genco'yla birlikte haykırıyordu:

"Eğer siz vatanseverseniz/ yazın/.....Nazım Hikmet vatan hainliğine devam ediyor hâlâ!.."

2002; Nazım Hikmet'in doğumunun 100. yıldönümüydü. Bu nedenle Unesco 2002'yi



Nazım Hikmet yılı ilan etmişti. İKSV Tiyatro Festivali direktörü Dikmen Gürün Nazım'ı anmak için Genco'dan bir oyun istemişti. Genco şiirlerden ve şarkılardan bir *Nazım'a Armağan* oyunu kurgulamış, yönetmiş ve kendisi de Nazım'ı oynamıştı. Oyun Rumelihisarı'nın güzelim tarihi mekanında sahneleniyordu. *Nazım'a Armağan* oyununun önemli bir özelliği Türk tiyatrosunun kadın yıldızlarını bir araya getirmesiydi; Yıldız Kenter, Ayla Algan, Zeliha Berksoy, Işık Yenersu, Tilbe Saran, Zuhale Olcay, Jülide Kural, Zeynep Tanbay, Sema Moritz.

Rumeli Hisarı ne yazık ki artık bir tiyatro değil. Sahnede hep yıkık duran minarenin çevresine mescit yapıldı. Vaktiyle Hisar'ın içinde evler ve insanlar varken yaşayan mescit artık cemaatsizdir.

Genco Nazım Hikmet'in başka bir doğum gününde tıklım tıklım dolu Spor ve Sergi Sarayı'nda Nazım şiirleri okuyordu yine sahnede. "Gitarımı alıp geliyorum" diyen ünlü Amerikalı folk şarkıcısı Joan Baez ve Zülfü Livaneli ile birlikteydi bu kez.

Nazım'ın şiirlerinden oyunlar çıkarmıştı. Ayrıca bir başka tiyatro sevdalısı Mehmet Ulusoy'un Nazım şiirlerinden uyarladığı *Sevdalı Bulut*'ta baş roldeydi. Sahnede benzin bidonları vardı. Oyun hem gerçeküstü hem geleneksel boyutlara sahipti. *Sevdalı Bulut*'u önce İstanbul'da Türkçe, sonra Paris'te Fransızca sahnelediler.

Le Monde'un eleştirmeni M. Cournot *Sevdalı Bulut*'u gördükten sonra "Pariste üç Türk her gece ayakta alkışlanıyor" diye yazmıştı. O üç Türk Nazım Hikmet, Genco Erkal ve Mehmet Ulusoy'du.

Ali Paşa Hanı'nda *Yaşamaya Dair* henüz başlamıştı ki Taksim'de gençler Gezi Direnişi'yle ayaktaydı.

Genco artık bir beton çölü olan Taksim'de Gezi'yi anlatıyor:

"Kendiliğinden gelişen, mizahın şahlandığı, bir ütopyanın yeşerdiği şeyler yaşadık burada. Taksim Meydanı'nın şu hali yürekler acısı, ruhsuz bir beton yığılı... 1976'nın 1 Mayıs'ını hatırlarım hep.. "Hava kurşun gibi ağır" derken bütün meydan hep beraber "ben yanmasam/

sen yanmasan” diye haykırıyordu.”..“Akın var/güneşe akın/güneşi zapt edeceğiz/güneşin zaptı yakın/ diye devam ediyor ve nihayet “Bir ağaç gibi tek ve hür/ve bir orman gibi kardeşesine/ bu memleket bizim!” diye inliyordu Taksim meydanı.”

Taksim’den belgeselin en başına dönüyorum.

Kuş gibi yükseklerden Beyoğlu’na iniyoruz. Kapalı dükkanlarıyla İstiklal Caddesi ya da eski adıyla Cadde-i Kebir soğuk, ıssız ve gridir. Genco hızlı adımlarla İstiklal Caddesi’nde tek başına yürüyor, sesini duyuyoruz;

“Tiyatrocu’lar bu saatte pek ayaklanmaz. Ben sabahın köründe geçmişimi arıyorum.”

İlk durağımız Karaca Tiyatrosu; “Sahneye ilk kez burada çıktım, Çöl Faresi oyunuyla. İlk kazandığım maaş, ilk profesyonel tiyatroculuğum burada başladı.”

Kenter Tiyatrosu’nda oynuyordu.

150 Yönetmeni Muhsin Ertuğrul’du. “Kenter Tiyatrosu Konservatuar gibiydi. Ustam Yıldız Kenter’di. TV öncesiydi, tiyatronun kral olduğu zamanlardı.” Babasından yalnız bir kez oynamasına izin çıkmıştı. Ama oyunu izledikten sonra tutumları yüz seksen derece değişmişti.

Genco Beyoğlu’nda dünyaya gelmişti. Büyüdüğü apartmandayız. Taksim Meydanı’na bakıyoruz. Annesi eşine ender rastlanan, azimli bir kadındı. Dışarıdan liseyi ve İngiltere’de Kraliyet Terzilik Akademisi’ni de bitirdikten sonra İstanbul’da kurduğu terzi atölyesiyle ünlenmişti. Ayrıca Çamlıca Kız Lisesi’nde ders de vermişti. Genco “Ne çok özelliğimi annemden almışım,” diyor.

Babası edebiyat, klasik müzik seven zarif bir deniz subayıydı. Oğullarına yelkeni, denizciliği ve zor koşullarda asla pes etmemeyi öğretmişti.

İlk okulu Galatasaray’da yatılı okumuştı. Annesi “bu çocuk çok çekingen, biraz açılısın” diye orta okulda Robert Kolej’e göndermişti. Genco yaşamdaki yerini orada keşfedecekti:

“Okulun tiyatro kulübünün başkanı oldum. Babam tiyatrocü olmama izin vermedi.”

Babasıyla yaptığı anlaşmada sözünü tutmuş, İstanbul Üniversitesi’nde Psikoloji Bölümü’nden mezun olmuştu; “Baba diplomamı kazandım. Orada, kalemde duruyor. İstersen gidip alabilirsin” Genco artık bir tiyatrocüydü. Mesleğinde sadece kendisiyle yarışacaktı.

Genco’nun tiyatro yaşamında üniversiteli gençler olarak 1958’de kurulan Genç Oyuncular amatör tiyatro grubu önemlidir. Erdek’te düzenledikleri şenlikte tiyatro, sinema, müzik, konserler vardı. Erdek halkı gençlere çok yardım etmişti. Şenliğe gelen Muhsin Ertuğrul Genco’ya Çöl Faresi’nde rol teklif etmişti. Genco böylece tiyatro oyunculuğuna Karaca Tiyatrosu’nda başlayacaktı.

Karaca Tiyatrosu iki kez yıkılmıştı. Genco betondan ibaret, harap tiyatro salonunda anlatıyor;

“Dostlar Tiyatrosu olarak 22 yıl burada çalıştık. Sonra bizi sokağa attılar. Çünkü oyunlarımızdan rahatsız oldular. Sivas ’93, Kundakçılar gibi oyunlarımızdan..” diyordu.

Orada Marx’ın dönüşü, Aymazoğlu ve Kundakçılar, Yaşasın Savaş, Oyuncu, Buluşma, Can Yücel’in şiirlerinden uyarladığı Can, Nazım Hikmet’in şiirlerinden İnsanlarım ve daha nice oyunlar oynamışlardı.

Genco ilk ödülünü Arena Tiyatrosu’nda oynadığı Aslan Asker Şvayk oyunuyla almıştı. 6. kattaki tiyatro her gece tıklım tıklım doluyordu. Asansörü hep bozuluyor, seyirciler oflaya poflaya 6 katı çıkıyorlardı.

Genco daha sonra Gülriz Sururi Engin Cezzar Topluluğunda Othello, Canlı Maymun Lokantası, Midas’ın Kulakları’nda oynayacaktı. Aynı toplulukla Karaca Tiyatrosu’nda tarihi bir tiyatro olayı yaşamıştı.

Haldun Taner yeni yazdığı Keşanlı Ali Destanı’nı onlara, oynayarak okumuştı. Genco dinlerken oyuna bayılmıştı. Taner geleneksel tiyatromuzun özelliklerini Brecht’ci bir yorumla kullanıyordu. Sonra Keşanlı Ali Destanı oyununu yönetmiş ve İzmarit Nuri

rolünü oynamıştı. Belgeselde heyecanla anlatıyor; *“Keşanlı Ali Türk tiyatrosunda tarihe geçti. 1985’te TRT için uyarladım, yönettim ve oynadım.*

Hâlâ ara sıra gösterilir” *“Karaca Tiyatrosu artık emin ellerde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Karaca’yı onaracak ve tiyatro olarak açacak.”*

Genco’nun tiyatro yaşamına damga vuran tek kişilik oyunu *Bir Delinin Hatıra Defteri*’ydi; *“AST bir yıl önce kurulmuştu. Bir Delinin Hatıra Defteri’ni Asaf Çiyitepe’ye götürdüm. Hemen başla dedi.”*

İnsanlar önce tek kişilik oyun olur mu diye alay etmişlerdi ama Ankara’da daha ilk gecesinde kıyamet kopmuş, çok beğenilmişti. Genco bu oyunu daha sonra dört ayrı yorumla oynayacaktı. *“Bugün 55. yılımda hâlâ oynuyorum. Sonra öğrendim ki dünyada da ilk tek kişilik oyunmuş”* diyordu.

Genco 1968 yılında tiyatroya bir yıl ara vermişti. Pilleri doldurmak, görgü bilgi arttırmaya Avrupa’ya gitmişti. Dönüş yolunda tiyatrocularıyla birlikte Dostlar Tiyatrosu’nu kuracaklardı. Genco Erkal, Atila Alpöge, Mehmet Akan, Umur Bugay, Şevket Altuğ birlikte Dostlar Tiyatrosu’nu kurmuşlardı.

Genco belgeselde tiyatrolarının işlevini; *“Bizim Dostlar Tiyatrosu dahil Arena Tiyatrosu ilerici tiyatroların anasıdır”* diyordu.

Dostlar Küçük Sahne’de ilk belgesel oyunu *Rosenbergler Ölmemeli*’yi 1970’de oynamışlardı. Ardından *Analık Davası*, belgesel oyun *Havana Duruşması* ve 12 Mart darbesiyle oyun yasaklanmıştı.

Aslan Asker Şvayk’ı 1971’de yeni bir yorumla, darbeye tepki olarak 1981’de Ses Tiyatrosu’nda oynamışlardı. Belgesel bir oyun olan *Soruşturma*’yı oynarken; *“siz asker değil, üniformalı katiller birliğinin üyesiydiniz”* sözleri salonda alkış fırtınaları koparıyordu.

Dostlar Tiyatrosu Şişli’deki Ümit Tiyatrosu salonunda bir yandan önemli oyunlar



sahneliyor, öte yandan bir kültür merkezi gibi çalışıyordu; *“Ümit Tiyatrosu’nda 5 yıl çalıştık ama artık yok. Otopark oldu. Belgesel oyunlara burada devam ettik. Şişli’de Av, Alpagut Olayı gibi...”*

Dostlar Tiyatrosu’nun oyunlarına saldırılar yasaklamalar başlamıştı. *Alpagut Olayı* Erzurum turnesinde daha provadayken saldırıya uğramıştı. Güvenlik güçleri tiyatrocuları zar zor kentin dışına çıkarabilmişti. Fethiye’de ise Aziz Nesin’den uyarladıkları *Azizname* oyununa saldırmışlardı. Genco; *“Sonra öykülerinden uyarladığım oyunlar oynadım. Bir Takım Azizlikler gibi...çağdaş meddahlık gibi..”* diyor.

Şişli Ümit Tiyatrosu’nda abone sistemi ve bir tiyatro okulu kurmuşlardı. Dostlar’ın çatısı altında, Ruhi Su Dostlar Korosu’nu, Mehmet Akan Hasad Dans Topluluğu’nu kurmuştu.

Yorumu günümüzün Anadolu Ateşi'nden daha derinlikliydi. Salonda Sinematek'in filmlerini gösteriyorlardı.

Dostlar Tiyatrosu o müthiş dinamizmini 10 yıl sürdürdükten sonra ne yazık ki borç, harç iflasın eşiğine gelmişlerdi. Artık kadro değil, prodüksiyon tiyatrosu olmak zorundaydılar.

Genco *“Tiyatro salonları inşa edemedik, var olanlara sahip çıkamadık”* diyor. *“Göçebelik mesleğimizin doğasında... şimdi her gece başka bir salonda oynuyoruz”* diyerek tiyatronun günümüzdeki durumunu özetliyor.

Yine kentin göbeğindeki bir ana caddedeyiz. Genco'nun peşinden son yıllarda oyunlarını oynadığı Kenter Tiyatrosu'na giriyoruz. *“Burası benim için çok önemli, Kenter Tiyatrosuna sahip çıkmalıyız. Ustam, sırdaşım, Yıldız Kenter'in, eşi ve kardeşinin emeğiyle yapıldı. Ekrem İmamoğlu ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi çok şükür sahip çıktı.”*

152 Karaca'dan sonra Kenter Tiyatrosunu da yok olmaktan kurtardığı için ikinci kez İstanbul Büyükşehir Belediye'sine şükran borçluyuz.

Genco'nun ve Dostlar Tiyatrosu'nun en önemli işlerinden bazıları Mehmet Ulusoy'la birlikte yaptıkları oyunlardı. İlk kez birlikte Bertold Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni sahnelerdiler. Genco; *“Mehmet Ulusoy'un düş gücü kanatlanmış uçuyordu. Benim için metin, sadelik, berraklık önemliydi. Birbirimizi çok güzel dengeliyorduk”* diyor.

12 Eylül 1980 darbesinden önceydi. *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni oynamaya daha yeni başlamışlardı ki yine bir gece, sabaha karşı radyolarda marşlar, sokağa çıkma yasağı, yeni bir askeri darbe daha gelmişti.

Mehmet Ulusoy'la birlikte Nazım Hikmet'in şiirlerinden *Sevdalı Bulut* oyununu Paris'te sahnelerken onu gören bir Fransız tiyatro yönetmeni Genco'ya rol teklif etmişti. Genco, *Nereye Gidiyorsun Jeremy* adlı oyunda 23 ayrı rolde oynamıştı.

Yine Mehmet Ulusoy ile birlikte Paolo Coelho'nun ünlü *Simyacı* öyküsünü

oyunlaştırarak ve önce Martinique Adası'nda, sonra Paris'te ve İstanbul'da sahnelemişlerdi. İstanbul'daki oyun daha başlamadan bir aylık biletleri satılmış, bitmişti.

Dostlar Tiyatrosu oyunlarını 1980'den sonra 10 yıl kadar Tünel'de, Baro Han'ın salonunda sahnelemişti. Baro, salonu toplantılar için de kiralyordu. O toplantılarda bazı koltukların arkasına sloganlar yazılmıştı. Genco polisin salonu basacağını haber almış, koşarak gidip sloganları silmişti. Baskında sloganlar bulunamamıştı ama Genco göz altına alınmıştı. Selimiye Kışlası'nda işkenceyle tehdit edilmişti. Askeri mahkeme Baro Han'daki *Her Gün Yeni Baştan* oyununu da yasaklamıştı. Oysa aynı oyun sivil mahkemeden daha yeni beraat etmişti.

1980 darbesiyle Genco, Barış 2 davasında sanık yapıldı, pasaportu iptal edildi. Kazandığı bir yıllık bursuyla, daha vahimi küçük kızı Ayşe'nin açık kalp ameliyatı için Amerika'ya gidemedi.

Genco Erkal 1980'lerde ise sinema filmlerinde oynamış ve ödüller almıştı. *At* filmini Ali Özgentürk, *Hakkari'de Bir Mevsim*'i Erden Kral yönetmişti. Filmdeki rolü gereği Hakkari'nin bir köyünde yedek subay öğretmendi. Çocuklar onu gerçek öğretmenleri sanmıştı. Film bitince ayrılırken karşılıklı çok üzülmuşlerdi.

Faize Hücum'ün yönetmeni Zeki Ökten'di. *Camdan Kalp*'i Fehmi Yaşar yönetmişti. Genco bunların yanı sıra İngiliz yönetmen Ben Hopkins'in yönettiği *Pazar* ve Çağan Irmak'ın yönettiği *Prenses'in Uykusu* filmlerinde de oynamıştı.

Genco belgeselde *“Brecht Nazım'la birlikte beni en çok eğiten yazardır”* diyor. Dostlar Tiyatrosu'nun ilk Brecht uyarlaması Mehmet Akan'ın *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nden uyarladığı *Analık Davası*'ydi. O yıllarda Brecht ülkemizde fazlasıyla didaktik yorumlanıyordu ama Genco, Brecht için *“Bence şiirseldir, mizahidir”* diyor ve devam ediyor: *“En önemli Brecht oyunumuz*



Galileo Galilei'dir. 12 Eylül ortamında aydın sorumluluğunu vurgular” diyor.

Ardından gelen *Yalınayak Sokrates* oyunu aynı konunun diğer ucundaydı. Galileo din iktidarı Papalığın baskısına boyun eğerken, Sokrates ölümüne direniyordu.

Genco; *“Tiyatro’da 60 yılım, Dostlar Tiyatrosu’nda 50 yılım bitti. 55 oyun yönettim, 80 oyunda oynadım. Bir oyun yazdım. (Sivas ’93). Ayda 20 kez 3 ayrı oyunda oynuyorum”* diye tiyatro yaşamını özetliyor. 60 yıl sonra da inanılmaz bir tempoyla tiyatro yapmaya devam ediyor. Değerini teslim eden Ankara/ Çankaya Belediyesi yeni tiyatro salonuna “Genco Erkal Salonu” adını veriyor.

Yine uçuyoruz, masmavi gökyüzünden yemyeşil bir yere iniyoruz. Genco yürüyor, biz de arkasından... Mermer bir kapı pervazından içeri giriyoruz. Afrodisias’tayız.

Genco görkemli antik tiyatronun basamaklarında;

“Ne zaman bir antik tiyatro görsem deliye dönerim”, “Binlerce yıllık tiyatrocü genlerinden herhalde” diyor.

Genco Erkal binlerce yıllık o kadim sanatın çağımızdaki en değerli temsilcilerindendir. Bizi 1.5 saat boyunca o dopdolu tiyatro serüveninde ve yaşamında dolaştırdı. Belgesel ilk kez Ali Paşa Hanı’nda sahnelediği *Yaşamaya Dair* oyununun finalindeki muhteşem şiirle/ şarkıyla sona erdi:

“Dostların arasındayız/Güneşin sofrasındayız”...



Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun (DİHT) Deneysel Çabaları

HÜSEYİN ERDEM

154

1968'den 1971'e değin DİHT, oyunlar: Köprü, Grev, Gecekondu, Amerika

1990'lı yılların ortalarında, bir rastlantı sonucu İstanbul'da bulunduğum günlerden birinde, o zamanlar İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nde ders vermekte olan dostum Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu, beni öğrencileriyle tiyatro üzerine bir sohbet için dersine çağırdı. Üniversite'nin koridorlarından geçip dershaneye ulaşmak inanılmaz bir serüvendi. Arada bir uzun bir koridorda demir parmaklıklı kapılar açılıyor, bir başka koridora giriliyordu. Kaç kapı açıldı yine kilitlendi, sonra yeni bir kapı açıldı yine kilitlendi bilmiyorum. Tutukevinde bir dostunu ziyarete giden görüşmeciler gibi, ya da görüşmecisinin karşısına çıkmak için hey-

can içinde ilerleyen bir yargılı gibi yüreğim pır pır ilerliyorduk.

Sonunda dershaneye vardık, gencecik, işlerini seven, öğrenimlerinin bilincinde, arkadaşlarıyla, öğretmenleriyle dostluk ilişkisi içinde bir sevgi ve bilgi paylaşımı yaşayan güzel insanlar arasındaydım. Azra Erhat ile birlikte Antik Yunan'da bir tiyatro topluluğu içinde miydim, Berliner Ensemble'da, elyazısı hâlâ bende olan dostum Reimund Heiner Müller'in bir sohbetinde miydim, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun bir oyuna hazırlık tartışmasında miydim bilmiyorum. Hangisi olursa olsun yaratıcı bir ortamı yaşayanlar arasındaydım. Konumuz Türkiye'de sokak tiyatrosu deneyi üzerine bir sohbet idi.

Beni yolum nasıl götürdü bilmiyorum, bugün yaşadığım için onur duyduğum o güzel savaşıma? Okulların, üniversitenin yanı sıra, aldığım yaşam ve kültür eğitimi, ellili ve altmışlı yıllarda yaşadıklarım, gördüklerim, okuduklarım, tanıdığım olağanüstü insanlar, dostlarla, arkadaşlarla birlikte, edindiğim bilgilerle vardığım yerde buluştuk o yurdumuzun yüz akı insanlarıyla... 1968’ de bir anda yoğun bir iş ve dostluk ilişkisi içinde bulduk birbirimizi.

Devrim İçin Hareket Tiyatrosu (DİHT) ile de böyle keşişti yollarımız.

1968’de İstanbul Üniversitesi işgal edildi, biz öğrenciler demokratik hak ve özgürlüklerin gerçekleşmesi için uğraş veriyorduk. Solun çeşitli görüşlerinde gençler, hepimiz bir aradayız. Bilinen herkes tartışmalara dalmış, bir şeyler konuşurken, birden davul çalmaya başladı. Bütün öğrenciler odalardan fırlayıp merkez binada iç balkonlardan yer katına, avluya bakmaya başladılar. İçlerindeki oyuncular da sahnedeki arkadaşlarının yanına koştular.

Tarihi Merkez Bina’nın avlusunda, çepeçevre üç katta seyredenler, eski bir tiyatronun dopdolu localarından sarkıyor, mermer korkuluklardan neredeyse düşecekmiş gibi izliyorlar. Yer katında, ortada Devrim İçin Hareket Tiyatrosu’nun oyuncuları hem tek tek hem bir beden gibi birlikte coşkulu bir sel... Oyuncular yitirmiş gibi kendilerini kaptırmışlar oyuna. İzleyenler de aynı, alkışları, sloganları ile anlatılanların bir parçası gibi. Topluluk yalnızca bir yöne değil, her esnekliğe, doğaçlamaya hazır, ezberinde her derde deva mısralar, türküler. Çatı sağlam, temel derinde, bir fısıltı yeter yeniliği eklemeye, dört yana yüzünü çevirebilen, yer katına, üst katlara yönelip bakabilen bir sahne hakimiyeti. Ses koca taş binada, duvarlarda yankılanıyor.

“Hey gidi deli gönlüm hey
Akıllı, umutlu, sabırlı deli gönlüm.
Ya istiklal ya ölüm”

GECEKONDU

Örnektepe’de yıkım var, gecekonduları yıkıyorlar. Sokak oyunu, yer yer yıkılmış gecekondu önünde sunuluyor. Başları üzerinde bir dam, sofralarında bir lokma ekmek için didinen insanlar orada. Yaşananlar, verilen savaşım daha önce yapılan alan araştırması sonucunda oyuna yerleştirilmiş, oyunda sahnelenenler oradakilerin savaşımına daha ileri bir düzeyde giriyor. Bu alışveriş birbiriyile örülü sanki, gecekondu önünde kazmasıyla buldozerin önünde duran ana sanki oyunun bir parçası.

Tapusuz arsaları yoksul insanlara satanlar, gecekondu yapan insanlara pahalı yapı malzemeleri satan, onları borçlandıran soyguncular, doğal olarak gecekondu yıkımını destekliyorlar. Arsaları yeniden satacaklardı çünkü... “Polis geliyor” diye bağırıldı ama biz oyunumuza devam ettik. Gecekondu yıkılacak olanlar bizimleydi, onlar da sanki oynuyorlardı, arada söyledikleri sözler tamamlayıcıydı ya da biz direniyordük onlarla. Bizler doğaçlama, ya tek-rarlayarak ya da söylenenleri düzelterek, onlara yeni sözler ekleyerek sürdürüyordük oyunu. Birden yere çöktüğümüz bir anda arkamızdan tekmelerle bize saldırdı bazı soyguncular... Kendimizi korumaya çalışarak döndük onlara doğru, “gecekondularımızı yıktırmayız sizlere” diyerek direndik. Adamlar bize tekmelerle girişmeye devam ettiler. Benim sesimle:

“Bitmez yollar bitmez derdim oy oy oy
Onlar adam biz oyuncak oy oy oy”
(Şiir Süreyya Berfe, Veli Gürcan’ın verdiği bir Isparta Senirkent ezgisiyle...)

Önce oyun sanılan bu durum izleyenler tarafından anlaşıldı, sunulanın kendi yaşadıkları olduğu görüldü. Bu kez saldıranlarla aramıza gecekondu yıkılanlar girdi ve kendilerine bu arsaları satanların gerçek yüzünü gördüler. Ve izleyenler de bizim

gibi direndiler. Böylece oyun ve gerçek, izleyici ve oyuncular birbiriyle kaynaştı. Arkadan gafil avlanan Oya, Rana, Faruk, Sadık, Işıl ve ben en cılızları ve küçükleriydik. Hüseyin, Veli, Sabahattin, Ali ve Doğan bizlerden daha iri ve güçlüydüler, Ali davula tokmağı vurdu ve bir söz korosuyla saldırganlara yöneldiler... Sözün gücü, sanat silahıyla savaşa girmek nedir yaşıyordu. Bizler sözü söze bağlayıp sürdürdük ve oyunumuza devam ettik.

Yıkıma uğrayan gecekonduğunu kurtarmak isteyen, haykırdığı gerçekle oyuna giriyor, oyunda söylenen onların savaşımına güç veriyor. Hemen oyunun ardından vilayete yürüyüş doğal bir sonuçtu. (Hüseyin Erdem, Umut Türküsü, Cilt 18, sayı 211, Aralık 1969 Yeni Ufuklar, s. 46 – 48)

GREV

Bir halamın oğlu Magirus'ta işçi, özel bir üniversitede mühendislik okuyordu. İşgalde gelip büyük anfiide bir konuşma da yaptı. Daha sonra bizi Magirus grevinde sevgiyle karşıladı. DİHT Magirus Grevi'nde büyük bir coşkuyla karşılandı. Daha minibüsten inerken bir halaya girdi oyuncular. Sonra oyun...

Haymak fabrikası işçileri daha sendikalı de-ğillerdi. Orada sendika çalışmaları çerçevesinde oynayabilmek için araştırma yapmaya gittik önce. İşçilerin özel sorunları, fabrikada çalışma koşulları, yaşadıkları evler, geçim sıkıntıları, geldikleri yöreler, neler okudukları, hangi gazeteleri izledikleri, merak ettikleri, politik eğilimleri, inançları ve akla gelen her konuda sorular göz önünde bulundurularak, çatısına uygun katkılarla oyun geliştirildi. Demirel Ailesi'nin de ortak olduğu Haymak Fabrikası'nda kapalı salonda sunulan gösteri büyük bir başarı sağladı. İşçiler oyunda da önemli bir yer tutan sendikaya girme sorununu kavradılar ve oyundan sonra sendikaya girme yığınsal olarak gerçekleşti.

“Sen yap, sen çak, sen tak
Onlar semiz, onlar temiz
O patron, o bey, o ağa
Sen yap, sen çak, sen tak
Yeter be, yeter be, yeter be
Yeter”

Haymak işçileri toplu olarak sendikalı oldular. Demirel Ailesi ile ortak olan bir akrabamız yıllarca benimle konuşmadı.

EMEKÇİLERLE BULUŞMALAR, SANATÇILARIN, HOCALARIN DESTEKLERİ, OYUNLAR OYUNLAR...

Kartal İşçi Birliği bizi davet etmişti bir salon gösterisine. Onları tanıyorduk zaten. Her gittiğimizde koşullara göre bambaşka oynuyorduk.



Orada birçok arkadaşımız da bulunuyordu. Arkadaşlarımız her yerde, bütün eylemlerde vardılar ve orada seminerler de veriyor, çalışmalar yürütüyorlardı. Oyun biraz da 15 -16 Haziran yürüyüşüne göre kurgulanmıştı.

15- 16 Haziran 1970 eylemlerinde Haymak işçileri, Kartal İşçi Birliği'nde örgütlü işçiler büyük bir coşkuyla yer aldılar. Onları yürüyüşte görmek, birlikte marşlar söylemek bizler için çok etkileyiciydi.

Genç Sinema Dergisi unutulmamalıdır. Oradaki arkadaşlar belgesel filmler yaparlardı. DİHT'ten bir iki film görüntüsü kalmışsa bunu Ahmet Soner'e borçluyuz.

Bir akşam Prof. Dr. İdris Küçükömer de geldi. Gösteriden sonra İdris Hoca "elinizden geliyorsa tiyatronuzu her yere götürün, oyunlar her yerde gösterilsin, burada anlatılanlar yurttaşlık bilgisi olarak öğrenilmeli," dedi.

1969'da Zap Suyu'na köprü yapmaya giden Kuzgun Acar kimya hocamızın kızı, ikinci eşi Bige Berker ile birlikteydi. Sonraki yıllarda Galata Kulesi'ndeki lokantayı işletiyordu Kuzgun Acar. Deniz Türkali şarkı söylerdi orada. Zaman zaman oraya gider sorunları, güzellikleri paylaşır, yeni adımlara karar verirdik.

Bir oyunda söylediğim bir başka türkü:

"Kalenin ardında ekerler darı
Ekerler biçerler ederler karı
Elimden aldırırım nazlı yarı
Yar bana yaralar açtı neyleyim
Yolum bir yolsuza düştü neyleyim"

NEREDE EMEK SAVUNULUYORSA ORADA DİHT VARDI

Kâğıthane'de temizlik işçileri için bir oyun oynanmalıydı.

Önce her zamanki gibi mahallede temizlik işçilerinin ailelerini ziyaret ettik, sorunlarını, dertlerini, ne istediklerini öğrenmeye çalıştık. Üniversite gençleri olarak kendilerine ne gibi yardımlarda bulunabileceğimizi sorduk. Son-

ra oyunumuzu sergileyeceğimiz kahvehaneyi gördük. Bir tiyatro topluluğu ile geleceğimizi söyledik, çok sevindiler. Kahveyi tuttular, gün belirlendi. Oyun üzerinde çalışmalar başladı, gideceğimiz yere, sunacağımız kişilere, onların isteklerine, gerçeklerine göre, vermeleri gereken savaşıma uygun katkılar yapıldı, artık hazırдық. Darda kaldığımızda anında değiştirebileceğimiz, kurguyu bile yönlendirebileceğimiz bütün birikim elimizdeydi. Bizimle birlikte oyunlarımızı her an yeniden seyrediyor gibi bizi izleyen arkadaşlarımız da olurdu. Minibüs-ten inip aksesuarları, maskaları kahvehaneye taşırken insanlar oldukça heyecanlıydı. Onlar bizi, sonradan gelecek asıl tiyatroculara hizmet eden yardımcıları sanıyormuş meğer. Nerede kaldılar diye sorup duruyorlardı bazıları. Bir dansöz, bir iki şarkıcı, belki bir iki komedyen... İçlerinde heyecanla bekleye dursunlar, biz son hazırlıklarımızı yapıp oyuna hazır duruma geldik. Bir gözleri bizde, bir gözleri kapıda beklerken Ali Özgentürk davulu çalmaya başladı, selam verildi, selam alındı, oyun başladı. Ne onlar nefes alabildiler ne de bizler nefes alabiliyorduk. Bir çağlayan gibi akıyor, hiçbir kurşunu boşa gitmeyen bir makinalı tüfek gibi onları anlatıyor, onları yaşıyorduk... Onlar oyuna karışıyor, replikleri tekrarlıyor, türkülere katılmaya çalışıyorlardı....

"Bu oyun burada biter gerisi evinizde, iş yerinizde, sokakta, yaşamınızda sürer gider..."

Bizi bırakmak istemiyorlar. Birazdan polis basar diye bir yandan aksesuarlarımızı minibüse yüklüyor, toparlanıyoruz, öte yandan işçilerle konuşuyor, onlarla çay içiyoruz. "Bir daha gelin" diyorlar, "bir daha... görmeyen arkadaşlarımız, ailelerimiz de görsünler." "Demek gerçek tiyatro buymuş, nasıl bildiniz bizim hayatımızı, ne istediğimizi" diyor, bizlere sarılıyor, "kardeşlerimiz" diyor öpüyorlar...

Azra Erhat, Azra İnal, Leyla Özbay, Türkan Saylan, Dr. Özden Murtazaoğlu, Güngör Dil-

men, Samih Rifat, Müntekim Ökmen oyunu-muzu izlemeye geldiler bir pazartesi akşamı. Salon oyunları pazartesi günleri de olurdu. Oyun Sabahattin Eyüboğlu'nun evinde düzenlenen Pazartesi Akşamları'na rastlardı. Pazartesi akşamlarına katılanlar sırayla gelip oyunları izlediler. Oyunlar boyunca ben eğer suaremiz yoksa dokuzdan sonra giderdim o toplantılara.

Le Nouvel Observateur adlı Fransız dergisi DİHT üzerine bir yazı istemişti. Bu yazının Fransızca'ya çevrilmesi isteniyordu. Sabahattin Eyüboğlu ile konuştum, Müntekim Ökmen de destekledi ve Azra Erhat yardımcı olacağını söyledi. Ama bizler de sürüp giden oyunlardan, provalardan başımızı alıp bir yazıyı hazırlamadık bu iş için.

DİHT ve oyunları emekçiler ve aydınlar arasında tartışma konusuydu. Emekçilerin sömürüye karşı haklarını elde etme, halkın demokratik hak ve özgürlüklere kavuşma savaşımında tiyatro aracılığıyla yürütülen bu "aydınlanma devinimi" her yere ışık saçıyordu.

İstanbul Tenkik Üniversitesi'nde Taşkışla'da da provalarımız olurdu. Akşam geç saatlere kadar. Harun Karadeniz yardımcı olur, oda bulmamızı sağlardı. Doğan Kuban ve Sabahattin Eyüboğlu orada sanat tarihi dersleri verirlerdi. O derslerde gösterilen diaları Sabahattin Eyüboğlu ile sıraya dizmekten, göstermekten onur duyardım. Provalarımız nedeniyle o dersleri sık sık kaçırdım. Onlar da idare ile konuşurlar ve oda bulmamız için Harun Karadeniz'i desteklerlerdi.

DİHT'e girmek isteyen çok kişi vardı. Prof. Dr. Bahadır Alkım'ın kızı arkadaşım Ayşe Bilge Alkım (sonradan Dicleli) gelip izlemişti provalarımızı. O da oynamak istiyordu tiyatromuzda.

Teknik Üniversite'de ve Konservatuar'da okuyan arkadaşım Sümeyra (Çakır) geldi bir kez. O da tiyatrodaki çalışmak istiyordu. Sümeyra ile sonrasında Ruhi Su'ya gittik ve o müzik çalışmalarını Ruhi Su ile sürdürmeye başladı.

Bazen provalarımızı, yer bulamadığımız zamanlarda Levent'te boğaz sırtlarında, açık havada yapardık, sokak tiyatrosuyduk sonuçta. Boğazın lacivert sularını seyreder, nefesimizi kesen rüzgara karşı sesimizi duyurmaya, sesimize anlam vermeye çalışırdık. Minibüste aksesuarlarımız da vardı. Onları nasıl kullanacağımızı düşünür denerdik. Çevreyi rahatsız ederiz korkumuz yoktu orada ama polis baskını olur diye iyi bir yer seçer, önlemler alırdık. Sesimizi gerektiği gibi ve istediğimiz kadar yükseltir, çalışırdık. Kimi zaman üşür, açıktan susuzluktan yorgun düşerdik, sıcak bir şeyler içmek isterdik. Ama yine de hiçbir şey umurumuzda olmazdı.

Oyunlarımıza Aşık Nesimi Çimen, Ressam Balaban, Şener Şen, Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Meray Ülgen, Ahmet Yürür, Süleyman Üstün de katılırlardı. Onlar TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) salonunda ya da sokak oyunlarımızda bizimle birlikte olur güç verirlerdi bize. İşçilere, her biri kendi alanında ya türkü ya şiir okur, eğitici fıkralar anlatır, Meray Ülgen pandomim yapardı. Bazen de sosyalizm ile ilgili kavramları açıklarlardı. Süleyman Üstün'ün anlattığı "artı değer" konusu unutulmazdı.

Toprak işgallerinde, üniversite boykotlarında, fabrikalarda, mitinglerde, köprü yapımında, grevlerde, gecekondu yıkımlarında, Kültür Sarayı'nın açılışında, nerede emek savunuluyorsa orada vardı DİHT.

Ne yazık ki, tiyatro bölündü (1969). Devrim İçin Hareket Tiyatrosu (DİHT) kaldı, Mehmet Ulusoy yeni bir tiyatro kurdu: İşçinin Tiyatrosu. Ulusoy tarafından kurulan bu tiyatro da canlandı. Onlar, içinde soba yanan bir salonda tiyatro yapıyorlardı. Sokak oyunları da vardı, sık sık gider izler, oyun sonunda soba başında sohbet ederdik Mehmet Ulusoy ve öteki arkadaşlarla. Bertan Onaran'ın evinde tanıdığım Dursun Ali Sarıoğlu, *Yeni Ufuklar Dergisi*'ne de yazan Hüsnü Dilli de oynarlardı o tiyatrodaki.

Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol



tarafından *Cadı Kazanı* (The Crucible 1953) adıyla çevrilen Arthur Miller'in tiyatro eseri, ikinci kez 27 Kasım 1970'te yapımı biten İstanbul Kültür Sarayı'nda Devlet Tiyatrosu'nca sahnelendi. Çoğumuz oradaydık. İlk gösteride çıkan yangın sonucu bina maalesef 1978'e kadar kapalı kaldı.

1971 Cuntası'yla birlikte tiyatromuz kapandı.

Ali Özgentürk'ün ya da Mehmet Ulusoy'un davulu yeniden çalmasını bekleyerek geçti yıllar. Bu yorucu ama yaratıcı süreci, işe yarayan tiyatro aşkını yaşamak yakasını bırakmıyor insanın.

1968'de Mehmet Ulusoy, Ali Özgentürk, Işıl Özgentürk (Türkben), Sadık Karamustafa, Doğan Soyumer, Sabahattin Şenyüz, Veli Gürcan TÖS salonunda ilk adımı attılar. Üç yıl sürdü bu süreç. Sermet Çağan'ın katkıları da unutulmamalıdır.

Hem Devrim İçin Hareket Tiyatrosu hem de İşçinin Tiyatrosu, Mehmet Ulusoy ve Ali Özgentürk yönetiminde ülkenin tüm ilericilerini, konuyla ilgili aydınlarını kazanarak büyük hizmet verdiler. Bir

okul oluşturuldu. Diğer yandan az da olsa basın organlarında DİHT hakkında yazılar yayımlanıyordu.

Bir gün Osman Saffet Arolat'ın Dolmabahçe'de Setüstü'ndeki tek katlı çok güzel evinde toplandık. Hepimiz sorulu cevaplı bir tartışmayla DİHT'i anlamaya, anlatmaya çalıştık. Nasıl bir geçmişten nasıl bir geleceğe gidiyoruz? Yurdumuzda daha yapılmamış olan tiyatroyu nasıl yaratabiliriz? Biz 1968'de devrimci sınıfların savaşımını ileri götürecek devrimci tiyatro olma yolunda yürüyoruz. (Ant Haftalık Dergi sayı 150, 1969 İstanbul "Sanatımız Ancak Devrimci Sınıflar İçindir")

SOKAKTAN ÖĞRENMEK, SOKAKTA OYNAMAK AMA ASLA ESTETİKTEN, NİTELİKTEN TAVİZ VERMEMEK...

İşportacıları izlemeye giderdik, bir malı satmak için nasıl emek verdiklerini, ilgisi olmayan insanları bile çevrelerinde nasıl toplayıp onları oyaladıklarını yaşamak bizlere

yeni olanaklar açardı.

Biz de devrimci düşüncemizle sömürüye karşı nasıl savaşılabılır diye düşünür yollar bulmaya çalışırdık. Tiyatroların salonlardaki oyunları bize yavan gelirdi bu coşku içinde sürdürdüğümüz koşuda. Okuyup izlediğimiz, yazarını, oyuncularını, çevirmenlerini tanıdığımız, dostlarımızın sunduklarının ötesinde bir adım atmalıydık.

Bizi yalnızca ajitprop tiyatrosu, slogancı sanat yapıyorlar diye suçlayamayacakları, sahnenin olanaklarından yoksun olmasına rağmen üst düzeyde bir estetiğe varmış bir oyun olmalıydı bizim oyunumuz.

Bu oyunlarımız sahnede o yüzden dev gibi büyüdü, sahne ışıklarına ışık katardı. Söz korularımız ve mizansenleri tek beden gibiydi, tek beden hareketleriydik sanki tümümüz, her birimiz.

160 “Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine...” gibi.

Koro ve solo birlikteliği bir ağacın dallarından biri gibiydi, yine ağacına gömülürdü kişi ya da ağaç, ormanına... bu açılıp kapanmalar, birbirlerine dayanmış, kopmaz birey toplum bağı... “Bir yar sever el alır...”

Bir toplumun tümüydük, birlikte hareket ederdik, rüzgarda salınan başaklar gibi.. Bir halk dansının bir iki dakikalık motifleri ruh katardı bu tek parça bedene, ayrı ayrı bedenlere.

Yerine oturmuş bir türkü, solo da söylense tümümüzün anlatımıydı. Sahnede beyaz bir perdenin ardında ışık ve renk cümbüşü inanılmaz bir derinlik katardı anlatımımıza. Kavgasını ve sanatını sokağa götüren tiyatro buydu... Sahnenin bütün olanakları yok olur, biz bir iki aksesuar ve maskla kalırdık. Ama yüreğimizle, bilincimizle, dostluğumuzla, kendimiz vardık... Aşkla oynayan topluluğun, kişilerin bu aşkı ulaşırdı izleyenlerimize. “Aşk gelince tüm eksikler biter...”

Ant Dergisi'ndeki yazıların çoğu Osman Saffet Arolat tarafından yazılırdı ya da bizimle yaptığı söyleşilerdi. Ben de adım geçmeyen bir yazı götürmüştüm Ant'a...

İçinde yaşanan koşulların nedenleri nedir, nasıl değiştirilebilir bunlar? Emegi sömürülenlerin bunun bilincine varması, örgütlenmesi, savaşıması ile çözüm yollarına varılabilir gerçeğini yüksek düzeyde bir estetikle anlatabilmenin tiyatrosu olmayı amaçlardı DİHT.

DİHT kapandıktan sonra aynı yöntemlerle çalışan İGD Tiyatrosu'nu kurduk gencecik arkadaşlarımla. İki oyun hazırladım, üzerinde elbirliği, yürek birliği ve bilinç birliği ile çalışarak. Bu kez davulu ben çaldım. Nâzım Hikmet'in *Ellerinize ve Yalana Dair* şiirinden yola çıkarak. Bu oyunun afişini Sevgili Orhan Taylan yaptı.

İkinci oyun, yurt dışına çıkmak zorunda kaldığım için sahneleyemediğim *Işığı Taşyanlar*'dı. Bulamıyorum, kayıp oyunların, yaptığım gecelerin birçoğunun da senaryoları yok elimde, kimde varsa ilet sin bana lütfen...

Cüneyt Türel DİHT'in çalışmalarına büyük bir değer biçerdi. Sonradan programını yazıp sunduğum gecelerde İGD Tiyatrosu ile birlikte yer alan, şiir okuyan Cüneyt Türel ile ara sıra konuşurduk. İGD Tiyatrosu'nun benzer yolda ilerlemesini dilerdi.

* Daha ayrıntılı bilgi için *Sözcükler Dergisi* sayı 73 ve sayı 74'e bakılabilir.



Kuklalarla Çocuklar İçin Mitoloji

NIHAL KUYUMCU

İKSV Uluslararası Tiyatro Festivali bu yıl çocuklara yönelik bir etkinliğe yer verdi. İKSV Alt Kat ve Anuşka'nın Atölyesi'nin ortak yapımcısı olduğu, Ani Haddeler'in yazıp tasarladığı *Mitolojik Hikâyeler* adlı gösteride kuklalarla farklı disiplinlerden sanatçılar buluşup, her biri 15-25 dakika arası süren altı mitolojik hikâyeyi seyircilere sundu. *Pandora'nın Kutusu*'nda Demet Evgar, *Truva Atı*'nda KeKeÇa, *Ariyana'nın Yün Yumağı*'nda Gülinler, *Midas'ın Altınları*'nda Gökçe Gürçay (ÇeÇe), *Odysseus ve Tek Gözlü Dev*'de Serkan Keskin, *Zeus, Hades ve Poseidon*'da Tuluğ Tırpan konuk sanatçı olarak yer aldılar. Oyunun dekor tasarımını Tolunay Türköz, ışık tasarımını Cem Yılmaz, kostüm tasarımını Hande Ömürlü Yılmaz, tasvir tasarımını ve akustik müzik ve efektlerini Ayşe Akarsu üstlendi. Oyundaki her bir hikâyede yer alan farklı bir sanatçının, kuklalarla oyun kurması, onlarla diyaloga girmesi kukla gösterisini benzerlerinden farklı bir konuma getirmişti.

Gösterinin bir diğer özelliği de Tiyatro Festivali'nde sergilenen oyunun, ayrıca video çekimi yapılarak, festival sonrası İKSV'nin youtube kanalından yayınlanmış olması.

Bu etkinlikle ilgili oyunu ve kuklaları tasarlayan Ani Haddeler'le kısa bir söyleşi yaptık.

Nihal Kuyumcu: Günümüzde birden fazla medya teknolojileri her alanda karşımıza çıkıyor. Hızlı görüntü ve bilgi bombardımanı altındayız. Bizler de bu hıza ayak uydurarak her birini ayrı ayrı takip etmeğe çalışıyoruz. Böyle bir hızın içine doğmuş günümüz çocukları ise bu yaşam biçimine belki bizden daha çok entegre olarak var oluyor. Kulağında kulaklık müzik dinlerken, karşısındaki bilgisayar ekranında kıran kırana geçen bir oyun oynuyor. Yeni programlar keşfediyor, kodlamalar yapıyor. Sen de çocuklarında belki benzeri durumları gözlemliyorsun. Bir çeşit



162 hiperaktif olma durumu... Çocuk birden fazla alanda var olma, yetişmeye çalışma durumu içinde. Dolayısıyla bu çocuklara ulaşmak, onu doygunluğa eristirecek etkinlikler bulmak gün geçtikçe zorlaşıyor. Dünyayı farklı algılıyorlar. Daha hızlı düşünüyor, bağlantı kuruyor, çözüyor, ilişkilendiriyorlar.

Ani Haddeler: Evet, haklısınız. En başta, elimizden bırakmadığımız telefonun tuşları, şekli, işlevi tamamen değişti. Ben kendi oğluma bizim dönemimizdeki sabit telefonu anlatmaya çalıştım ama anlatamadım. Gözünde canlandıramadı. Ama bunda şaşırarak bir şey yok. Biz de santral memur/memurelerini anlattıklarında boş gözlerle bakıyorduk. Teknolojinin ilerlemiş olmasının, elimizdeki medya aletlerinin, “ekranların” çoğalmış olmasının sadece olumsuz yönlerini görmek doğru değil. Öncelikle çoklu zekayı geliştiren bir şey. Olumsuz olan tek yönü, benim gözlemlediğim kadarıyla - ki bu yetişkinler için de geçerli - o kadar çok ilgi çeken faktör var ki, daldan dala atlama ihtiyacı hissediyoruz

ve izlediğimiz şeye sabrımız azalıyor. Yeni nesilde bu durum, dikkat dağınıklığı, başı sonu olan bir hikâyeye odaklanmakta zorluk olarak karşımıza çıkıyor. O yüzden de ebeveynler bu konuda özellikle hassas.

N.K: Tam da bu noktada sana şöyle bir şey sormak isterim. Bugünkü çocuklara bu çalışmayı yapmayı düşündüğünde nelere dikkat ettin. Bildiğim kadarıyla daha önce de çocuklara yönelik etkinlikler yaptın. Bu çalışma için farklı olarak neleri dikkate aldın? Ya da aldın mı? Bu oyunu diğerlerinden farklı kılan nedir?

A.H: Ben çok farklı bir şey yapayım diye yola çıkmadım. En baştaki motivasyonum çocuklara “nitelikli” bir gösteri sunmaktı. Onları küçümsemeyen, “nasıl olsa anlamazlar” diye aklından geçirmeyen veya tam tersi didaktik olmayan bir gösteri. Ve tabii ki kukla ile bir iş yapmak, kuklayla bir hikâyeye anlatmaktı. İKSV Alt Kat ile projeyi tasarlarken *Mitolojik Hikâyeler*’i en başta bir



video projesi olarak düşünmüştük. Tiyatro Festivali'nde sergilenmesi bizim için ayrıca güzel bir sürpriz oldu. Bu kadar teknolojik imkân içinde, "tiyatronun büyüsunü nasıl veririz?", "her şeyin sahnede canlı yapıldığı" olgusunu seyirciye nasıl aktarırız diye sorular vardı kafamda, bu yüzden de elimiz, aklımız hep "en ilkel" olana gitti. En başta tahta kuklalarla tasarladık oyunu, kukla hareket ettiğinde veya kendine vurduğunda tahtanın sesi duyulabiliyor. Dekor tasarımı da aynı "ilkellik" (ilkelliği burada iyi anlamda kullanıyorum tabii) tasarlandı. Orada, sahne akarken, çok basit bir teknikle oluşturulan dekorda, fondaki rulonun dönmesiyle (bunun da sesini duymayı özellikle istedik) resimler değişti ve onu da arkada duran dekorcu bir manivelayı çevirerek yaptı. Sahnede yer alan tüm müzik ve efektler, elle tutulabilen müzik aletleri veya eşyalarla canlı olarak bir müzisyen tarafından yapıldı. En minimal şekliyle, en "teknolojik olmayan" imkânlarla başı sonu belli olan bir hikâye sunmak istedik.

Öte yandan, başı sonu belli bir hikâye anlatalım derken, "peki çocuk istiyor mu böyle bir şey izlemek?" sorusu da vardı aklımızda. Bugün bir çocuk dikkatini ne kadar süreliğine bir hikâyeye verebiliyor? Nerede sıkılıyor? Tiyatroyu, canlı olanı ekrandan izlemeyi tercih ediyor mu? Mitoloji ilgisini çekecek mi? Yoksa konu itibariyle ağır mı gelecek? O karmaşık yapıyı takip edebilecek mi? gibi endişelerimiz de vardı. Bu yüzden de daha tempolu olması için, tek bir hikâyeye seçmek yerine daha çok hikâyeyi 15'er dakikalık bölümler halinde sunduk. Ve her hikâyede konuk sanatçı olarak farklı disiplinlerden gelen sanatçıları davet ettik. 15 dakika kuralımızı her zaman tutturamadık gerçi, *Pandora'nın Kutusu*, birinci bölümde olduğu için yarım saat sürdü. Ama festivalde de videoda da çocuklar sonuna kadar izledi.

N.K: Hikayeye gelelim mi? Neden Mitoloji?

163

A.H: Kuklalarla ilk çalışmaya başladığımda, klasik masallardan yola çıkmıştım. En başta en klasik, en çok bilinen *Kırmızı Şapkalı Kız*'i ele almıştım. Sonrasında *Hansel ile Gretel*, *Küçük Prenses*, *Pamuk Prenses* gibi herkesin bildiği hikâyeleri kendi dünyamda, biraz da kendi çocukluğumdaki duygumu hatırlayarak yeniden yorumladım. Önce bu hayalin içinde sadece kuklalar ve dekoru oluşturacak doğa/ ağaçlar vardı, sonra çok sevdiğim ve zamanın çoğunu beraber geçirdiğim arkadaşlarım, bana yardım edeceğim derken bu hayalin içine fiilen girmiş bulundular. Sonra, kaçınılmaz olarak, kendi çocuklarımız da olaya dahil oldular. Böylelikle Anuşka'nın Atölyesi oluştu. İKSV için yepyeni bir proje hazırlayalım derken de yine herkesçe bilinen hikâyelerden yol çıkmak istedik. *Mitolojik Hikâyeler* fikri buradan geldi. İster klasik masal olsun, ister mitoloji olsun, aslında her iki türün özünde yoğun şiddet ve vahşet var. Biz her ne kadar korumacı bir biçimde "aman çocuk korkmasın" desek de,



Pandora'nın Kutusu, Demet Evgar

164

biliyoruz ki bu masallar aracılığıyla çocuk korkularıyla yüzleşiyor ve onları aşmaya çalışıyor. Mitoloji'nin bir diğer riski de olayların çok karışık olması, çok hızlı şekilde çok fazla şey oluyor, çok fazla karakter var, çocuk arap saçına benzeyen olaylar örgüsünü anlayabilir mi, hadi anladı, aklında tutabilir mi? diye düşünüyor insan ilk etapta. Yanlış bir şey yapmaktan, haddimizi aşmaktan korktuk. Burada sizin desteğiniz çok kıymetliydi. Metin yazımında daha rahat devam edebilmek için çocuk tiyatrosunda uzman ve pedagojide yetkin birisinin onayını almamız gerekiyordu, öyle olunca da bütün oklar sizi işaret etti. Sonuçta gördük ki, hikâyelerin tamamı, en ince detayına kadar çocuklara geçti, ilgilerini çekti, ne kadar karışık olursa olsun kopmadılar, dikkatleri dağılmadı. Ve korkmadılar. Ama burada tabii ki gösterinin yapısı da çocuğu hikâyeden yabancılaştırmaya çok uygun. En başta başroldeki karakterleri tahta kuklalar oluşturuyor, bunları oynatan kişiler de sahnede görünür durumdalar, saklanmıyorlar. Sonra bu

kuklalar gerçek insanlarla konuşuyor, sürekli fonda canlı yapılan bir müzik var vs. Zaten olay başlı başına absürd, dolayısıyla ne kadar korkunç olabilir ki?

N.K: Peki hikâyelerden *Ariyana'nın Yün Yumağı*'nda benim itiraz ettiğim bir bölüm vardı. Ariyana Theseus'a yardım ediyor. Theseus boğayı alt etmek üzere labirente giriyor. Daha önce labirente girenler çıkamıyorlar. Ama Theseus Ariyana'nın ipliği sayesinde boğayı alt ettikten sonra çıkış yolunu buluyor. Ariyana Theseus'a aşık oluyor ve birlikte yola çıkıyorlar. Yolda Theseus onu terk ediyor. Ariyana onu arıyor, bulamıyor üzülmüyor. Sonra başkasıyla tanışıyor ve onunla yoluna devam ediyor. Benim itirazım kadının terk edilmesi ki nedeni belirsiz, sonra üzgün bir şekilde terk edeni araması vb. idi. "Terk etme ve terk edilme." Bu, çocuğun dünyasıyla ilgili bir konu değil diye düşünmüştüm. Kendisine yardım edeni terk etmek doğru gelmemişti. Gerçi oyunda ne olduğu hakkında bir bilgi



de yok. Sadece bir yerde “bir büyünün etkisi altına mı girdi acaba”? diyor Ariyana. Yine de bu kısım değiştirilebilirdi diye düşünüyorum. İzleyicinin tepkisi ne oldu bu bölüme?

A.H: Onunla ilgili ilginç tepkiler geldi. Kızlar Ariyana ile özdeşleştiler ve Theseus’un onu terk etmiş olabileceğini kabul etmediler. Bir izleyici “bence Theseus’a büyü yapıldı” dedi. Bir diğeri “Bence kayboldu” dedi. Erkeklerden konuyla ilgili hiç tepki gelmedi. Orada sizinle tartıştığımız terk etme, terk edilme çocuğu ilgilendirir mi sorusu idi, evet ilgilendirdi! Ben sizin kaygınızı anladım. Niye böyle bir hikâye orada olsun? Ama bu bölüm de hikâyenin bir parçası ve bence Ariyana’nın terk edilme ile nasıl başa çıkabildiğini görmeyi ilginç olan.

N.K: Belki orada terk edilen, mağdur olan erkekler olsaydı farklı düşünürlerdi. Terk edilen kendileri olsaydı belki takılırlardı. Kızlar büyüye bağladığına göre sorun yok demek ki.

A.H: *Ariyana’nın Yün Yumağı*’nda esas anlatmak istediğim labirent ve labirentten çıkış hikâyesiydi. Korkunç bir durum karşısında bulunan çözümdü ilgimi çeken. “Ariyana’nın İpi” deyiimi Fransızca’da dile yerleşmiş; zor, içinden çıkılmaz bir duruma çare bulmak için rehber olan ipucu anlamında kullanılıyor. Theseus’un labirentten çıkışı, ekmek kırıntılarını takip edip ormanda yolunu bulan Hansel ile Gretel’inkinden pek de farklı değil aslında.

N.K: Sadece İKSV’de mi oynandı bu oyun? Bu şekilde kalacak mı? Yoksa başka yerlerde oynayacak mı?

A.H: Şu anda bazı görüşmeler yapılıyor başka yerlerde de oynayacak sanıyorum ama kesin bir şey yok.

N.K: Ben şunu merak ediyorum, farklı sosyo kültürel ve sosyo ekonomik çevrelerde oynandığında ne gibi tepkiler gelecek? Çünkü İKSV’nin belli bir kitlesi var.

A.H: Festival seyircisi hikâyeleri bilerek gelmişti. Bazı yorumlara/değişikliklere hemen itiraz ettiler “o öyle değil, değiştirmişsiniz!” diyerek. Gösteri sonrasında olumlu dönüşler de aldık. Kattığımız yorumu beğenen 12 yaşındaki mitoloji meraklısı bir izleyicimizle oturduk, yarım saat mitoloji tartıştık. Bunlar çok kıymetli tabii.

Gönül istiyor ki bu tarz projeleri bir gezici tiyatro mantığıyla tüm çocuklara ulaştıralım. Anuşka’nın Atölyesi başlamadan önce, pandemi öncesi Güngör Dilmen’in *Midas’ın Kulakları*’nı sahnelemiştim, yine kuklalı bir çocuk oyunuydu. Buradaki (Bodrum) belediyeye gidip köy okullarını gezebilmek için destek istemiştım ancak ne yazık ki pek ilgilenmediler. Zor bela bir tane okula gidebildik, onda da çocukların bu tip etkinliklere ne kadar ilgili, ne kadar aç olduklarını gördük. Böyle bir projeyi başlatmak için her aşamada resmi izin almanız gerekiyor. Ve maalesef birey olarak gittiğiniz zaman pek ciddiye alınmıyorsunuz. Adı sanı belli bir kuruma sırtına yaslamadan pek mümkün olmuyor bu işler.

N.K: Bundan sonra bir proje var mı?

A.H: Şimdilik yok. Şu anda bu oyunu taşınabilir hale getirmek istiyoruz. Belki ikişer ikişer bölümlere ayırıp o şekilde gezdirebiliriz.

Çocukların mitolojiyle buluşması çok güzel oldu. Karşılık da buldu. Konuk sanatçıların da sevdiği bir proje oldu. Hepsi çok sahiplendi projeyi, hepsine buradan bir daha teşekkür etmek isterim.

N.K: Mitolojide benim hoşuma giden şey, suyun iki yakasına da hitap etmesiydi. Hem bu topraklara ait hem diğer yakaya. Hem çokça bizim, bu topraklarda izleri var; Çanakkale, Truva, hem Olimpos Tanrıları’yla evrensel ve sonuçta zaaflarıyla, güçlü yanlarıyla insanı anlatıyor.

A.H: Evet, hikâyeler arasından seçerken bizim coğrafyamızda geçmesi fikri İKSV Alt Kat yönetmeni Elif Obdan’ın önerisiydi. Burada, bizim coğrafyamızda geçen hikâyeler olsun diyerek o şekilde bir seçim yaptık. Doğru yeri buldu bence, bunu belirtmekte fayda var.

N.K: Teşekkür ederim.

A.H: Ben teşekkür ederim.



Son notlar