

tebooyun

2022 YAZ-GÜZ / SAYI 44-45



Tiyatroyla
ilgili
her şey...

DOSYA
Pandemi ve Tiyatro

TEB OYUN SAYI 44, YAZ/GÜZ 2022

İMTİYAZ SAHİBİ
**Tiyatro Eleştirmenleri Birliği
(TEB)**

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Tijen Savaşkan

YAYIN KURULU
**Tijen Savaşkan
Beki Haleva
Zehra İpşiroğlu
Nihal Kuyumcu
Handan Salta
Hasibe Kalkan
Özden İşıltan
Yaşam Özlem Gülseven**

SON OKUMA
Nalân Özübek

TASARIM
Yaşam Özlem Gülseven

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.

Sürelî 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

ekolojiler I: geri dönüşüm dramaturgileri

EYLEM EJDER — 9

Bir Direniş Öyküsü: Köprüdekiler

EMİNE HAMALI — 19

Üç Kişilik "Sessel ve Görsel" Performans: Mem û Zîn

HARUN AKTAŞ — 23

Anadolulu Cesur Yürek *Salıha*

AYSEN RİTZAUER — 29

Kazananların Göz Kamaştırıcı Rüyası

ZEHRA İPŞİROĞLU — 35

ODAK: Kadın Oyunlarında Şiddetin Farklı Temsilleri

İslam Ülkelerinde Kadınların Başkaldırısı

ZEHRA İPŞİROĞLU — 41

Dansöz ve Herkes Kocama Benziyor Oyunlarında Şiddetin Temsili

BEYZA DOĞAN — 46

DOSYA: Pandemi Sonrası Tiyatroların Durumu

Geziden Pandemiye Toplumsal Duraklarda Tiyatro

YUNUS EMRE GÜMÜŞ — 52

Dijitalleşen Beden ve Mekân Sürecinde Moda Sahnesi

GÖZDE PELİSTER — 64

Örgütlenmelere Sorduk

ÖZDEN İŞILTAN — 79

Görmezden Gelinmenin Reddi: Kemal Aydoğan ile Söyleşi

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN — 89

Kültür Bakanlığı'na Dilekçe

NİHAL KUYUMCU — 94

Almanya'dan Belgesel Tiyatro: Tuğsan Moğol'la Söyleşi

NURTEN KUM — 96

Theatrelst Türkiye Tiyatro Vitrini'nin Ardından

HANDAN SALTA, NİHAL KUYUMCU, ZERRİN YANIKKAYA, RAGİP
ERTUĞRUL, SENEM CEVHER, HAŞİBE KALKAN — 101

Sanat, Yaşam, Ekoloji: Bir Öğrenci Kongresi

BATURALP ALİ YAVUZ — 105

Peter Brook ya da "Tiyatronun Tanrısı"

ZEYNEP ORAL – 108

Ragıp Ertuğrul (Biyografi) – 114

Ragıp Ertuğrul'un Ardından - 115

Aydınlanma Seremonisine Davet: *Deliliğe Övgü*

RAGIP ERTUĞRUL - 123

Melih Cevdet Anday: Oyunları Bugün de Gündemde

AYŞEGÜL YÜKSEL - 125

İçinden Tiyatro Geçen Mektuplar

ESRA DİCLE – 127

***"Kurmacanın İnşası"*ndaki Yapı Harcı**

HAKKI YÜKSEL - 132

Kedilerin Kaybolma Mevsimi

NİHAL KUYUMCU – 135

TEB Tiyatro Ödülleri Sahiplerini Buldu – 139

Merhaba

TIJEN SAVAŞKAN

Sanatımız, belli bir mesafeden sahneyi izlerken sadece duygularımızı değil, nesnel bir uzaklık yaratan düşüncelerimizi de devreye sokan bir seyir gerektirir. Bu yüzden tiyatro, yaşama yönelik farkındalığımızı da sonsuz katkıda bulunur. Ancak zaman zaman yaşamın anlak ve acı sürprizleri, değil mesafe almak, duygularımızı bile doya doya yaşayamadığımız, tanımlanamaz koskoca bir boşlukla baş başa kalmamıza yol açar. Sevgili Ragıp Ertuğrul'un ani ve beklenmeyen vedası bende ve sevenlerinde sanki böyle tekinsiz bir boşluk hissi yarattı. Bu öyle bir boşluk ki tiyatro dünyamızda sadece ona özel niteliklerin de artık olmadığı, olamayacağı hissi yaratıyor ve bu his bir arkadaşın yokluğuyla gelen üzüntüyü çoğaltıp duruyor.

TEB başkanı ve dergimizin yayın kurulu üyesi Ragıp Ertuğrul'u ne yazık ki 7 Temmuz günü sonsuza uğurladık. Ragıp dergimiz için bulduğumuz slogan gibi "tiyatroyla ilgili her şey"e el attı ve çocuk bahçesindeki en enerjik çocuk gibi salıncaktan tahterevallie,

kaydırdıktan kum havuzuna bitmeyen ve neşe dolu bir enerji ve istekle; peşinden ona inanarak giden bir sürü oyun arkadaşı bularak koşturdu durdu. Yazarlıktan, yönetmenliğe, eleştirmenlikten inisiyatiflere, festivallere kadar hep yeni girişimlere ve üretimlere imza atmaya çalıştı. Benim için en değerli yönüyle, sanat alanında kimsenin uğraşmayacağı ya da aslında pek beceremeyeceği bürokrasiyle bağlantılar, kurum bilinci, insan ilişkileri ve örgütlenme konusundaki olağanüstü başarısıydı. Söz ettiğim boşluk belki de en çok bu alanda büyüyecek.

25 yıllık arkadaşlık ve meslektaşlıkta beni de motive ettiği o kadar çok girişim var ki! Kendisi içinde olmasa bile sizin yetkin olduğunuz alanda bir iş yapılacaksa Ragıp hemen bu ilişkiyi kurar ve alana bu yolla da katkıda bulunmaya çalışırdı. Henüz gençti; çok çalışkandı, üretkendi, nazikti ve yapıcı ve olumlu bir enerjisi vardı. Tiyatro dünyamıza katkıları ve derneğimize verdiği emek unutulmayacak.

Yaz sayımızı bu duygularla ve biraz da

zorlukla hazırladık. Gelen yazıların yoğunluğu ve Ragıp'ın da içinde olduğu TEB ödülleri jürisinin yapılamayan toplantıları nedeniyle Yaz sayımızı Güz sayımızla birleştirme ve ödüllerimizi de dergimizde Ekim ayı içinde yayınlama kararı aldık. Elinize biraz geç ulaşacak olan 44. ve 45.sayımızda, onun son yazdığı eleştiriye de yer vereceğiz. Karma Drama'nın son oyunu *Deliliğe Övgü*'yü çok beğenmiş ve yazmıştı ancak yayın kurulu olarak ekibi de biraz tanıtılmı istedik ve eleştirinin ardından oyunla bağlantılı bir söyleşi planladık fakat bu dönemde Ragıp'ın sağlık problemleri başladı ve ne yazık ki bunu gerçekleştiremedi. İlerideki sayılarımızda onun bu istediğini de gerçekleştirmeyi umuyoruz. Sevgili Ragıp Ertuğrul'a veda etmek bu sayı en zorlandığımız bölüm oldu. Alandan birçok kişi ardından yazabilecek kadar bir mesafe alamadı, duygularını ifade edecek gücü bulamadı. Yine de paylaşılanları onun son eleştirisiyle birlikte sayfalarımızda bulacaksınız.

Dergimize yine Eylem Ejder'in ekoloji ve tiyatro bağıni kurmaya çalıştığı ilginç bir denemeyle başlayacağız. Gündelik siyasetten geri dönüşüm ekolojilerine, yazarın adlandırmasıyla "tiyatromuzda son dönem oyunlardaki geri dönüşüm dramaturgilerinden" uzlaşma ekolojilerine uzanan geniş bir yelpazede konuyu araştıran ve kuramsallaştırmaya çalışan Ejder, bu bakış açısıyla alanımıza da yeni yollar ve iletişim ağları öneriyor. Denemenin ikinci bölümünü gelecek sayıda sizlerle paylaşacağız.

Ekoloji ve tiyatro konusunu dergimizin son sayfalarında Nisan ve Mayıs aylarında Maltepe Üniversitesi'nde gerçekleşen uluslararası bir öğrenci kongresinden söz ederek tamamlayacağız. Tiyatroda dijitalleşme ve ekoloji, ekodramaturjiler, antroposen çağda türçülük karşıtı dramaturjinin/ eleştirinin imkânları, sürdürülebilir tiyatro pratikleri ve teorisi gibi araştırmaları kapsayan uluslararası

öğrenci kongresinin detaylarını (MUIISC) Baturalp Ali Yavuz yazdı.

Eleştiri yazılarımıza Ankara'dan bir oyunla Aralık Sahne yapımı *Köprüdekiler*'le başlıyoruz. Emine Hamalı kapitalist sistemin eril ideolojiyle ittifakını bu kez "erkeklik" perspektifinden ele alıyor ve oyununun bu bağlamdaki yorumuna önemli bir katkı sunuyor.

16 Temmuz'da kaybettiğimiz postdramatik tiyatronun en önemli kuramcısı Hans-Ties-Lehmann'ı anarken, Mirza Metin'in *Mem-û Zin* yorumu, tümüyle anlatıya dayanan bir mesnevinin postdramatik yorumuna ilginç bir örnek oluşturuyor. Bu geleneksel anlatının, dilin iletişim öğelerinden arınıp ses, ışıık ve hareketin eşit oranda baskın olduğu bir sahne yapıtına dönüşme ve performatif nitelikteki alımlanma sürecini Harun Aktaş'ın kaleminden aktarıyoruz.

Almanya'dan belgesel nitelikli bir oyunla *Saliha*'yla devam ediyoruz sayfalarımıza. Aysen Ritsauer'in kaleme aldığı Anadolu Cesur Yürek Saliha başlıklı eleştiride 60'lı yıllarda Almanya'ya işçi olarak giden Saliha'nın yaşam öyküsünü Alman feminist yönetmen Anina Jendreyko'nun rejisinden bazı sahnelerin linklerini de izleyerek okumanız mümkün.

Bir yanıyla geçen sayıdaki dosya konumuzla bağlantılı diğer yandan "Me Too" hareketinden esinli Suzie Miller'ın aynı adla dilimize aktarılan *Prima Facie* adlı oyununu Zehra İpşiroğlu yorumladı. Eril hukuk sistemi içinde başarılı bir ceza avukatı olan Tessa'nın tacizle tanışması ve bulunduğu konumla yüzleşmesini ele alan oyunun gelecek sezon daha fazla ses getireceğini umuyoruz.

Bu sayıda kadın ve şiddet temasını farklı açılardan görebileceğimiz dört oyunu mercek altına aldık ve bu çalışmayı mini bir dosya olarak düşündük. Oyunlardan ilk ikisi Ortadoğulu iki kadının yaşam öyküsüne odaklı. *Yaralarım Aşktandır* sahnelerimizde iki sezondur yer alan İranlı şair Furuğ

Ferruhzad'ın yaşam öyküsünden esinlenen bir oyun metni. Oyun İran'daki eril şiddeti din bağlamıyla deşifre ederken, Almanya Köln'de sahnelenen *Bilquiss* (Belkis) Faslı bir kadının benzer biçimde din kisvesi altında yaşadığı eril şiddeti sergiliyor. Furuğ bir şair, Belkis ise şiir okuması, dil aracılığıyla sisteme karşı koyması, müezzin geç kaldığı için ezan okuması ve bunun gibi bir sürü saçma sebep nedeniyle ölümle cezalandırılıyor. Zehra İpşiroğlu, bu iki oyunu irdelemeden önce Suudi Arabistanlı şair Hissa Hilal'in yaşam öyküsüyle de bir bağlantı kuruyor.

Diğer yazıysa Beyza Doğan tarafından kaleme alınan yine sanatla bağlantılı bu kez bizim coğrafyamızdan kurgusal iki kadının öyküsü. *Dansöz* ve *Herkes Kocama Benziyor* oyunlarındaki ortak izleklerden yola çıkarak bu kez dans eden ve şarkı söyleyen iki kadının sanatla kurduğu varoluşsal ilişkinin eril dünyada nasıl nesneleştirildiği ve yozlaştırıldığı gerçeğiyle yüzleşiyoruz. Ancak bu kez şiddet gören kadınların son çare olarak karşı şiddete başvurduğu farklı bir temsil söz konusu. Kadının kendi ruhsal ve bedensel bütünlüğünü koruyabilmek için öfkesini şiddete dönüştürmesi, iktidar mekanizmalarının kullandığı sistematik şiddetten oldukça farklı. Bu anlamda belki anarko- feminist bir bakış açısından söz etmemiz ve şiddetin bu temsiliyeti üzerinde daha fazla düşünmemiz gerekli. “Şiddet sadece eril midir?” sorusuna Ortadoğu'daki din devletlerinin yaptırımları eril şiddettir, diye yanıt verilebilir. Ancak egemenlerin şiddetine karşı kadının ya da ezilenin öfkesinden doğan şiddet bir özgürleşme eylemi olarak ortaya çıktığı zaman yargılanabilir mi? Kadınların derin öfkesi, “şiddet sadece erkekliği çağırıştırır” suçlamasıyla susturulmalı mı? Bu tartışmayı şimdilik Ulrike Meinhoff'un “Üzgün olmaktansa öfkeli olmayı tercih ederim”, sözleriyle bitirmek istiyorum.

Dosya konumuz pandemi öncesi, pandemi

dönemi ve sonrasında tiyatro dünyamızda dikkat çeken bazı değişimlere, durumlara ve vurgulanması gereken konulara odaklanarak hazırlandı. Ancak konunun genişliği nedeniyle gelecek sayıda da dosyayı açmaya devam edeceğiz. “Gezi'den Pandemiye Toplumsal Duraklarda Tiyatro” başlıklı giriş yazımız, alan için çok değerli bir inceleme. Yunus Emre Gümüş'ün kaleme aldığı bu kapsamlı giriş, dosya için genel bir bağlam da oluşturacak nitelikte. Pandemiyle birlikte dijitalleşen tiyatromuza ve dijital tiyatro tanımlarına 42. sayımızın dosyasında geniş yer vermiştik. Bu sayıda sadece Moda Sahnesi örneğinden yola çıkarak Gözde Pelister'in dijitalleşen beden ve mekân araştırması ve bu sahnenin kurucularıyla yaptığı söyleşiyi sizlerle paylaşacağız. Bu iki araştırmanın ardından pandeminin hemen öncesi ve sonrasında farklı amaçlarla örgütlenen tiyatro inisiyatiflerine, seçtiğimiz üç örnekle devam edeceğiz. Tiyatro Kooperatifi, Tiyatromuz Yaşasın İnişiyatifi ve Tiyatronet bu alanda sorular yönelttiğimiz yeni oluşumlar. Gösteri Sanatlarında Kadın inisiyatifinden geçen sayıda söz ettiğimiz için bu sayıda yer vermedik.

Tiyatro Vakfı'ysa Esen Çamurdan'ın olağanüstü çabasıyla hayata geçen ve pandemiden hemen önce kurulmuş çok önemli bir girişim. Gelecek sayımızda daha kapsamlı yer vereceğimiz vakfı şimdilik kısaca tanıtarak, pandemi döneminde yaşananlarla ilgili sorunlara yanıt alabileceğimiz kısa bir soru sorduk.

Örgütlenmelerin ardından, Moda Sahnesi'nin yüksek elektrik faturasını ödemeyi reddederek “Karanlıkta Tiyatro” protestosuyla ilgili bir söyleşiye yer verdik. Yaşam Özlem Gülseven'in gerçekleştirdiği bu söyleşi pandemi döneminde tiyatroyla ilgili tarihimize not düşülmesi gereken önemli bir olay.

Hepimizin bildiği gibi pandemiyle birlikte tiyatrolarımızın her türlü sorunu katlanarak arttı ve gösteri sanatları genel olarak çok büyük

mağduriyetler yaşadı. Bir kısmı mekânlarını kaybetti ve göçebe tiyatrolar haline geldi, oyuncular işsiz kaldı. Bazılarıysa dijital mekânlar ve oyunlarla seyirciye ulaşmaya çalışan yeni yollar denedi. Kış sayımızda bu konuya ayrıntılı olarak yer vereceğiz.

Dosyamızı, geçen yıl sevgili Ragıp Ertuğrul ve Nihal Kuyumcu'nun katıldığı Kültür Bakanlığı özel tiyatrolara devlet desteğiyle ilgili kısa bir notla kapatmak istiyoruz. Nihal Kuyumcu katıldıkları toplantı sonrası işleyişteki aksaklıkları saptamış ve bir rapor haline getirerek Kültür Bakan Yardımcısı'na göndermişti. Tarihi yaklaşan önümüzdeki yıl destekleriyle ilgili toplantı öncesi bu rapora yer vermemizin nedeni (yazarın izniyle) tiyatrocudostlarımızın aksaklıkların bir nebze olsun düzeltilmesi adına takipçi olmaları ve böylece daha adil bir dağıtımın sağlanması.

8 Dosyamızın ardından Almanya'dan belgesel tiyatro üzerine bir söyleşimiz var. Nurten Kum'un Tuğsal Moğul'la gerçekleştirdiği söyleşi, Moğul'un hem doktor hem de yazar, yönetmen ve oyuncu olarak belgesel tiyatro macerasını geçmişten günümüze politik bir vurguyla anlatıyor.

Ülkemizdeki ilk Türkiye Tiyatro Vitrini (showcase) deneyimi TheatreİST, sevgili Ragıp Ertuğrul'un girişimiyle ve oluşturduğu ekibin çabasıyla 25-31 Mayıs tarihleri arasında başarıyla hayata geçirildi. Bu deneyimi TeatreİST'i gerçekleştiren ekibin ortak bir yazısıyla sizlere aktaracağız. Girişimin gelecek yıllarda da sürdürülmesi ve tiyatro gruplarına yeni yollar açmasını umuyoruz.

Peter Brook, çağımızın eşine az rastlanan belki de en önemli kuramcısı ve yönetmeni. Onun kitaplarını okumadan, oyunlarını bilmeden bugünün tiyatrosunu kavrayabilmek neredeyse olanaksız. Ne yazık ki, 2 Temmuz'da onu da sonsuzluğa uğurladık. Zeynep Oral'ın "Tiyatronun Tanrısı" başlığıyla yazdığı anma yazısı, yazarın kişisel tanıklığına da dayanan anılarla değerli bir veda yazısı niteliğinde.

Melih Cevdet Anday'ı bundan 20 yıl önce bir Sonbahar günü kaybettik. Güz sayısıyla birleştirdiğimiz yeni sayımızda, bu değerli yazarımızı da anmak ve hatırlatmak istedik. Ayşegül Yüksel'in kaleminden Melih Cevdet Anday'ı saygıyla anıyoruz.

Çocuk Tiyatrosu bölümümüzdeyse alanın uzmanı Nihal Kuyumcu *Kedilerin Kaybolma Mevsimi* oyunu üzerine bir eleştiri yazdı.

"Tiyatro'yla İlgili Her Şey" sloganımız, bu kez dergi içeriğine tiyatro mektuplaşmalarını da dâhil etti. Zehra İpşiroğlu ve Eylem Ejder'in birbirlerine yazdıkları mektuplar E Yayınları tarafından *İçinden Tiyatro Geçen Mektuplar* başlığıyla basıldı. Kitabın tanıtımını bu kez Esra Dicle'nin yazarlarla yaptığı söyleşi yoluyla aktarıyoruz. Diğer kitap tanıtımımız alandan kuramsal bir çalışma. Oğuz Arıcı'nın *Kurmacanın İnşası* başlıklı kitabını Hakkı Yüksel'in kaleminden aktaracağız.

Zaman zor dönemlerin ardından umutlu bekleyişlere akarken, yaşamın tüm diyalektiğini ve dinamiğini içinde barındıran tiyatro sanatına olan sevgimizin, perde kapanana kadar yaşamımıza eşlik etmesi dileğiyle, yeni sezona merhaba.



ekolojiler I: geri dönüşüm dramaturgileri

EYLEM EJDER

*Can'a, Umay'a ve Asya'ya...
Bize geri kazandırdıkları her şey için.*

eve dönüş yolu

2021 kışında “geri dönüşüm dramaturgileri” adlı tiyatro doktora tezimi büyük ölçüde tamamlayıp son geri dönüşleri almak için tez komitemde yer alan hocalarıma gönderdiğim günlerdi. Eve dönerken cam kenarında oturduğum minibüsten dışarıyı seyrediyordum. Durakta gördüğüm reklam panosunda şöyle yazıyordu:

“Telafi edeceğiz.
Kaybettiğini yerine koyma vakti”

Yanımdaki panodaysa:

“Helalleşeceğiz, barışacağız, kucaklaşacağız!
Kimsenin ahı yerde kalmayacak.”

Şaşırmıştım. Ayrılmakta zorlandığım doktora tezime yön veren en temel soru bir reklam panosunda bir siyasi vaade dönüşerek büyük puntolarla bana bakıyordu: TELAFİ EDECEĞİZ! KAYBETTİĞİNİ YERİNE KOYMA ZAMANI GELDİ! Bu vaat, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin -daha sonra “helalleşme çağrısı” olarak bilinecek yeni dönem siyasi kampanyasının mottosuydu ve parti genel başkanı Kemal Kılıçdaroğlu'na aitti. Şaşkınlığımda çok şey vardı. Doktora tezimdeki ve teze paralel olarak yürüttüğüm “geri dönüş kelimeleri/homecoming words” adıyla yayınlanan sanatsal araştırmamdaki en hisli mesele (“bir zamanlar bir yerde kaybettiğimiz, kaçırdığımız imkânları şimdi ve burada nasıl geri kazanabiliriz?” sorusu) ben daha tezi savunmadan ülkenin ana muhalefet partisinin ve liderinin söyleminde yankılanıyordu.¹ Öte yandan, tezin araştırma konusunu ve tiyatronun seyrini de biçimlendiren Türkiye siyasetinin inceldiği yerden kopacak gibi duran kutuplaşmış



CHP'nin "Telafi Edeceğiz" kampanyasından, Kasım 2021.
Görsel kaynak: web

10 siyasetinde *sanki* üçüncü bir çekim merkezi, bir "başkalık" imkânı açılmıştı. Tüm bunlarda sevindirici bir yan olduğu kadar, kaygılandırıcı taraflar da vardı. Söylediğim şey, ülkenin iki kampa bölünmüş siyasi ikliminde ana muhalefet liderinin vaadiyle benzer olacak kadar naif, etkisi zayıf, arabulucu, orta yolcu bir şey miydi, yoksa aklın yolu bir miydi? Yol ilerlerken geriye doğru bakmaktan bükülmüş boynumla, aklımda sorular, sevinç, şaşkınlık ve endişeyle karışık duygularla dönmüştüm eve. Beni sevindiren neydi? Ya da rahatsız, huzursuz eden?

geri dönüşüm ekolojileri

Başlığına "geri dönüşüm dramaturgileri" kavramsallaştırmasını taşıdığım doktora tezinde 2010'lu yılların Türkiye tiyatrosunu konu ediyor ve bu dönemde yazılıp sahnelenmiş çoğu oyunu neredeyse bir imza gibi işaretleyen bir "geri dönüş" olgusuna odaklanıyordum. "*Oyun kişinin bir başka zaman ve mekâna geri dönüşü, geçmişin*

geri dönüşü, bir zamanlar bir yerde yarım kalmış, kaçırılmış, kaybedilmiş fırsatların tamamlanmak için geri dönüşü, anlatı(cı)nın geri dönüşü, bastırılanın geri dönüşü, dramatik yapının bükülerek başladığı yere geri dönüşü, yitirilenin ve parçalanmanın tiyatrosunun imkânlarıyla bir araya gelerek geri dönüşü, henüz burada olmayanın geri dönüşü."²

Bu sonu gelmez geri dönüşlerin etrafında, dönemin tiyatrosunu anlamaya ve onun geri dönüşlü dramaturgisinin nostalji, metatiyatro, ütopya olarak tarif ettiğim belli başlı uğraklarını ortaya çıkarmaya yönelik bir kavrama çerçevesi oluşturmaya çalışıyordum.³ Bu çabaya tiyatrosunun hem kendi doğasına içkin estetik bir özelliği hem de ekolojik bir düşünüş olarak yeniden kavramsallaştırmaya çalıştığım geri dönüş(üm) kavramı eşlik ediyordu. (*Eşlik etmek*, büyümlü bir kelime, güçlü bir etki, ekolojik bir duyguymuş. Sonradan anlayacaktım. Peşine düştüğüm bir gerçekliği anlamak için onu temsil etmek yerine ona eşlik etme çabasının kıymetini, güzelliğini ve dönüştürücü gücünü.) Tiyatroda tematik,

politik ve yapısal olarak beliren geri dönüş izleğine eşlik ederek yola çıkan çalışmam, geri dönüşün olası *geri dönüşüm* potansiyellerini, onda saklı başkalık imkânlarını hayal ediyordu.

Bir şey daha vardı: Bugünün Türkiye tiyatrosu bir zamanlar bir yerde kaybedilen imkânları telafi etmek, geri kazanmak, yeniden yazmak, tiyatronun olanaklarını kullanarak alternatif bir gelecek vizyonu yaratmak için kaybedileni/eksik kalanı/artık olmayanı/ya da henüz burada olmayanı şimdi ve burada yeniden canlandırmak üzere geri dönüyorsa, güncel Türkiye siyaseti de geri dönüyor, geçmişe yönelik “yeni kimlik anlatıları”yla şekilleniyordu. Ama bu geri dönüşlerin yarattığı anlam ve duygular her zaman birbiriyle aynı değildi. 21 yıllık iktidarında Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), üzerinden geçip dümdüz edildiği düşünülen Osmanlı geçmişini ve kayıplarını geri almak için yeniden inşa ettiği bir Osmanlıcılık geçmişine sığınıyor, “yeni Osmanlıcı” bir “yeni Türkiye” hayal ediyordu. Onu yeniden canlandırmak için artan bir hınçla, kindar ve intikamcı bir siyasete başvuruyordu. Karşısında yer alan Kemalist ideolojiye çözümü Cumhuriyet’in kuruluş yıllarına yönelik bir geri dönüş özlemi ve arayışında buluyordu. Siyasetin biçimi geçmişten çağrılan bir toplumsallığın ideali ve hayaliyle şekilleniyor, hangi geçmişin çağrılacağı ve nasıl bir toplumsallık hayal edildiği noktasında yaşanan çatışma siyasal, kültürel ve toplumsal yaşamı karakterize diyordu.

Bu manzarada üç temel geri dönüş eğilimden söz edilebilirdi: Birincisi, “geçmişe dönük bir tazmin duygusuyla” Osmanlı geçmişini yüceltmeye, ikincisi Cumhuriyet’in kuruluş yılları kültür ve düşünce mirasına geri dönmeye, üçüncü ve bugünün tiyatrosunda bir karşılığı bulunabilecek eğilimse sessizleştirilmiş, siyaset dışı edilmiş bireysel ve toplumsal hafızayı açığa çıkarmaya yönelikti.



Türkiye’de hiç olmadığı kadar artan bir otokrazi çağında tiyatrodan ortaya çıkan *geri dönüşüm dramaturgileri* kavramsallaştırmasıyla üçüncü eğilime bakıp estetik ve toplumsal biçimlerin nasıl eyleme geçtiklerini, birbirleriyle nasıl etkileşime girip örtüşüklerini, karşı karşıya geldiklerini, birbirlerini dönüştürdüklerini anlamaya çalışıyordum. *Geri dönüşüm dramaturgileri* bu bağlamda geçmiş ile bugün, güncel ile tarihsel, bireysel ile kolektif, “burada olan” ile “olabilecek” arasında aracılık ederek, bugünün inkâr ve kutuplaşmaya dayanan siyasal tartışmalarının ötesine geçmeyi sağlayacak “ortak mefhumlar”ı hem de oyunlarda paylaşılan ortak dramaturjik bir zeminin bilgisini taşıyordu. Geçmiş, şimdi ve geleceğin arasındaki kopuk zincire dikkat çekerek onu tiyatronun kendi araçlarıyla onarmanın ve böylece Tanzimat’tan bugüne pek değişmeden gelen toplumsal metnin kopuk dramaturgisini,

bu metnin dışladığı, sessizleştirdiği, ötekileştirdiği tüm seslerle birlikte yeniden kurmanın yollarını arıyordu. *Geri dönüşüm dramaturgileri* içinde bulunduğu anı, yani tiyatronun şimdi ve buradasını bir zamanlar ve orada kaybedilen, kaçırılan, engellenen imkânları geri kazanmak ve böylece daha iyi bir geleceğe açılmak uğruna mümkün olduğunca genişletmeye, bunu yaparken tiyatro estetiğini yeni bir bakma ve yapma biçimine kapı aralayacak biçimde çoğaltmaya çabalıyordu. Bu açıdan ekolojik bir dramaturgi kadar açık uçlu, umutlu ve dirençliydi.

Aradığım, geri dönüşlerin dönüştürücü etkisini tartışmaya açabilecek –henüz bir teori değilse de- bir kavrama çerçevesiydi. Bunun adını bir kez *geri dönüşüm dramaturgileri* olarak koyduğumuzda kavram da kendi dağarcığıyla ve hikâyesiyle geliyordu. Her ne kadar geri dönüşün dönüştürücü etkisi anlamında kullanıyor olsam da, geri dönüşüm dediğimizde, çoğunluğun aklına gelen kullanılmış eşyaları yeniden kullanmak üzere bir dönüşüme tabi tutmak ve bu dönüşümün sürdürülebilirliğini sağlamaktır. Tiyatronun geri dönüşümle ilişkisine baktığımızda bu bağlar nasıl işliyordu? Evet, tiyatro da hayatta ve canlı kalmak için sürekli kendi malzemelerine geri dönüyordu, eski hikâyeleri yeni görüler kazandıracak biçimde yeniden yazıyor, uyarlıyordu, kendi sahnesel malzemelerini geri dönüştürüyordu. Ama geri dönüşüm kavramının bundan öte bir ekolojik boyutu yok muydu? Araştırma boyunca vardığım en basit ama tezin yazarı olarak beni de en çok dönüştüren fikir geri dönüş olgusunun kendisinin zaten ekolojik bir düşünüş ve hatta duygu olduğuydu. Herkesin kendi ilham ve dürtülerinin peşinden giderek yapabileceği geri dönüş edimi; sadece tiyatronun kendi doğasına içkin estetik bir özellik, kendi ekolojik sistemini sürdürebilir kılmak için bir varlık koşulu olarak kalmayıp beraberinde bir dönüşüme de yol açar.

İnsanın yeryüzündeki edimlerine geri dönüp bakmasıyla, eylemleri ve kanaatlerinden kuşku duymasıyla, seçimlerinde tereddüt etmesiyle, kayıplarının yarattığı eksiklik duygusuyla, bu kayıplardaki ortak suçlarıyla yüzleşebilmesiyle ortaya çıkan, böylece yeryüzünün insan ve insan-olmayan tüm varlıklarıyla ortak varoluşu zenginleştirebilmekten haz ve sevinç duyan ve bunu geliştirmenin karşılıklı etik bir temelini bulmaya çalışan ekolojik düşünüş ve uygulanış biçimidir, bu.

Siyasetin, dünyaya bir düzen dayatma meselesi olduğu söylenir. Sanatsal biçimlerin ise “toplumsal olanın dışında değil, hepsi başka düzenlemelerle dolup taşan bir dünyanın içinde dolaşımda olan çok sayıda düzenleyici ilke arasında çalıştığı.”⁴ İçinden dolaştığım *geri dönüşüm dramaturgileri* ise sanatsal ve toplumsal biçimler arasındaki örüntüyü, ilişkilerin dolaşıklığını arıyor, onların ve bizim bir tek değil, her zaman çok sayıda (dramaturjik) biçim tarafından şekillendiğimizi söylüyor ve bu şekillenmelerden oluşan bir dünya içerisinde daha iyi olan için bir değişim potansiyeli arıyordu.⁵ Dolayısıyla kavram, siyaset ile estetik arasındaki ilişkileri yeniden düşünmemize olanak tanıyan ve bu olanakları sürekli çoğaltma arzusunda olan bir ekolojik genişleme sağlamıştı. Her ne kadar 2000 sonrası Türkiye tiyatrosunda ekolojik bir tiyatro ve dramaturginin tematik, yapısal ve yönetsel olarak izini sürmek dolambaçlı bir çaba olsa da Türkiye tiyatrosunun bu geri dönüşler ve onun sağladığı yüzleşme imkânıyla yöntemi açısından ekolojik düşünceye yakın bir yerde yuvalandığını düşünüyordum.⁶

Şu dileklerle bitirmişim tezi ve hâlâ aynı özlemdeyim:

“*Umudum, bu çalışmada geri dönüşüm dramaturgileri adını verdiğim dramaturjik zeminin dünyaya, insan ve insan olmayan arasındaki dolaşıklık ilişkisine özen göstermenin, içinde yaşadığımız döngüyü*

ve alanı büküp dönüştürecek kadar bir hareket payını her zaman hesaba katan daha kucaklayıcı, kapsayıcı, şefkatli ve ekolojik geri dönüş(üm) hikâyelerinin çoğalacağı yönündedir.”⁷

Bu yazıya CHP'nin “helalleşme çağrısı” karşısına *geri dönüşüm dramaturgilerini* koyarak ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünerek başlamamın sebebi aslında bugün siyasette sıkça konuşulan “helalleşme ve/veya alternatifi olarak koyulan yüzleşme/hesaplaşmanın” nasıl bir ekolojik duygu olduğunu ya da ne tür bir ekolojik genişleme imkânı sunabileceğini sınamak ve onunla ilişkisi içinde *geri dönüşüm dramaturgilerinin* neye dönüşebileceğini tartışma konusu etmektir. Başka bir ifadeyle, toplumsal-siyasal yaşamdaki “helalleşme siyaseti” çağrısını, tiyatrodaki *geri dönüş(üm)* olgusuyla düşünmeye çalışıyor, onlarda hangi potansiyel kullanımların, hangi başkalık imkânlarının saklı olduğunu düşünmeyi ve sormayı deniyorum. Bu aynı zamanda tiyatronun mevcut biçimleri ve alacağı yeni biçimler üzerine süregiden, açık uçlu bir düşünme çabasıdır. Hınç ve kutuplaşmanın şekillendirdiği *kalpsiz dünyaya inat hep beraber* diyenlerle⁸ birlikte dünyamızı nasıl daha adil ve kalbe yakın bir yer haline getirebileceğimiz üzerine düşünme ve yöntem bulma çabasıdır.

kalbe yakın bir yer

CHP'nin “helalleşme çağrısı”na yeniden dönersem; 13 Kasım 2021'de partinin twitter hesabından yayınlanan video'da “makûs talihi değiştirmek”ten söz ediyordu ana muhalefet lideri. “İncinmiş ruhlar ve yaralar”dan, “geçmişe takılı kalıp geleceğe bakamaz oluşumuz”dan ve “geçmişin arabalarıyla hiçbir yere varılamayacağı” için helalleşmek gerektiğinden. 14 Şubat 2022 tarihli “helalleşme yolculuğu başladı”

başlıklı twitterda paylaşılan diğer bir videoda “kutuplaştırıcı bütün söylemleri tarihe gömüp kucaklaşmak, birlik ve beraberlik bayrağını şanlı bayrağımız gibi dalgalandırıp, birbirimizle helalleşebileceğimiz bir gün olsun istiyoruz” diyordu:

“Helalleşeceğiz dostlarım. Yakın gelecekte bir gün çocuklarımız geçmişe baktıklarında “neler olmuş ama önümüze bakmayı bilmişiz, helal olsun onlara” diyecekler”⁹

“Helalleşme” sıkça eleştirildi. Sahicilikten uzak, yalan yere bir vaat olarak bulundu (“helalleşme tiyatrosu”). Kavramın taşıdığı dini referanslardan ötürü çoğunluk muhafazakâr kesimin gönlünü çelmeye yönelik yumuşak bir hamle olarak görüldü. Hesaplaşma ve yüzleşme imkânını ıskalayan zaafarla dolu bir kavram denildi. 1942 Varlık vergisinden Roboski'ye, Ali İsmail Korkmaz'ın ailesinden Soma'ya, Dersim, Maraş, Sivas'tan Ahmet Kaya'ya, darbeciler tarafından asılan gençlerden 28 Şubat mağdurlarına dek birbirinden farklı çok sayıda konuyu, meseleyi helalleşilecekler heybesine sığdırıp “helalleşme yolculuğu”na çıkmasıyla da eleştiriliyordu Kılıçdaroğlu ya da helalleşme çağrısı cinsel eşitsizliklere yönelince (“cinsel yönelim yasayla dezavantaj olmaktan çıkarılacak”) hedef gösteriliyordu.¹⁰

Helalleşme çağrısını değerlendirenler çıkış yolu helalleşmektir diyenler ve hesaplaşmadan helalleşme olmaz, çıkış hesaplaşmadadır diyenler olarak ayrılıyor.¹¹ Kimi helalleşmenin zaaflarına dikkat çekerek bunun “kayıpları tazmin etmeden, adalet duygusunu tatmin etmeden, bir kenara bırakıp “her ne olduysa” bağışlayıp unutmak” anlamına gelebileceğine, dolayısıyla hesaplaşma talebini karşılamadığına dikkat çekiyor¹², kimi helalleşmenin geçmiş ile hesaplaşmaya dönüşebilmesi için bir yas, kefaret ve bellek çalışmasını içermesi gerektiğine¹³, kimi ise “bu derin düşmanlaşma[nın] ancak büyük ve derin bir tanışmayla giderilebileceğine”¹⁴. Helalleşme çağrısını değerlendiren kimi



"Şeylerin Parlamentosu" kavramını illüstre eden bir görsel.
Fotoğraf kaynak: web

14 akademisyenler ise bunu Erdoğan-sonrası Türkiye'nin, yeni devlet inşasının bir parçası olarak, bir iktidar değişiminden ötesi olarak görüyor. Erdoğan-sonrası nasıl bir devlet, toplum istediğimize dair bir tartışma açması anlamında kıymetli buluyorlar.¹⁵ Erdoğan-sonrası Yeni Türkiye, ekolojik-politik bir Türkiye mi olacak?

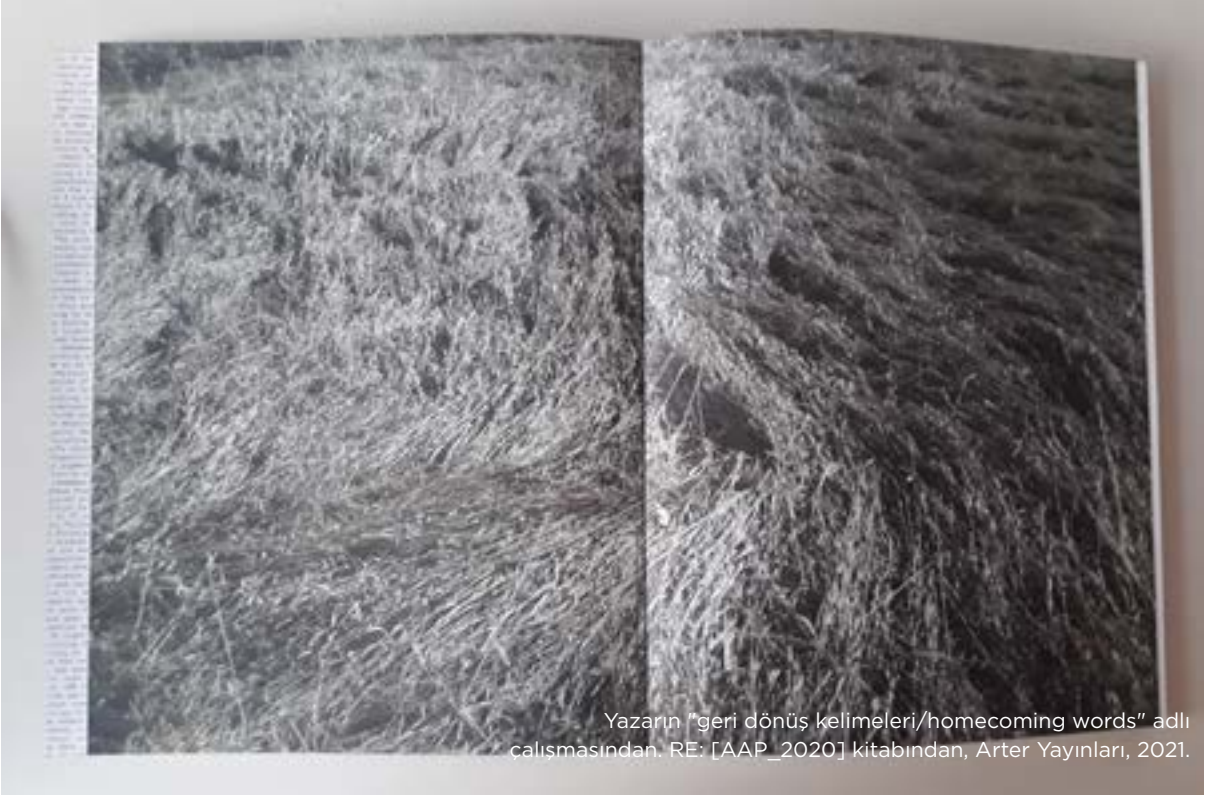
Helalleşme çağrısında helalleşme-hesaplaşma karşıtlığı kadar başka bir mesele daha var. Türkiye siyasetini uzun zamandır domine eden milliyetçi, militer ve islamcı bir tavrın ve ilerlemeci modernist bir buyruğun sesi yumuşatılmış bir tonda da olsa orada hâlâ duyuluyor. ("birlik ve beraberlik bayrağını şanlı bayrağımız gibi dalgalandırmak", "helal olsun diyecekler, geçmişte ne yaşanmış olursa olsun önlerine bakmaya devam etmişler") Öte yandan, onda çoğunluğun kalbine dokunan ya da bizi kalbe yakın bir yere, inkâr, intikam ve kutuplaşmaya dayalı bir siyasetin karşısında nezaket, özen ve şefkatin siyasetine, kendi verdikler adla "radikal sevgi siyaseti"ne¹⁶ çağıran bir toplumsal barış ve umut imkânının

sesi de yok değil. (En azından ben bu sese kulak vermek istediğim için bu yazıyı yazıyorum.)

rota: hepberaber "uzlaşma ekolojileri"ne

Yaşadığımız çağın siyaseti "uzlaşma siyaseti", "pişmanlık çağı", "siyasal özür performansları çağı" gibi birbirine benzer adlarla anılıyor.¹⁷ Çünkü bu siyasi çağrılar aynı zamanda temsili demokrasilerin, ulus devletlerin, iletişim teknolojilerinin, gezegensel ve iklimsel kriz olmak üzere pek çok şeyle ilgili olduğu düşünülüyor.

1972 tarihli *Should Trees Have Standing* kitabında Christopher D. Stone ve 1991 tarihli "Parlement of the Things" (Şeylerin Parlamentosu/Meclisi) adlı çalışmasında Bruno Latour ormanlara, okyanuslara, nehirlere ve tüm diğer doğal varlıklara ve bir bütün olarak doğaya yasal haklarının verilmesini savunurken doğa ile toplumu birleştiren yeni bir yaşam tahayyülünün önemini dile getirirler. Özellikle Latour'un doğa ile toplumu birleştiren bir temsili



Yazarın "geri dönüş kelimeleri/homecoming words" adlı çalışmasından. RE: [AAP_2020] kitabından, Arter Yayınları, 2021.

meclis fikri olarak "şeylerin parlamentosu" kavramı siyaseti başka türlü ele almanın aciliyetinden söz eder. Böyle bir mecliste insan ve insan olmayanlar birlikte yeni bir siyaseti kurmakla, toplumsal bir doğa yasasını (doğanın siyasetini) oluşturmakla yükümlüdürler. İnsanlar, hayvanlar, bitkiler ile organik ve inorganik şeyler hep birlikte siyasi bir mecliste temsil edilmelidir. "Şeylerin parlamentosu", aynı zamanda bir rıza siyasetini çağırır. Ağacın, Kuzey Denizi'nin, Kuzey Ormanları'nın, İstanbul Boğazı'nın rızasını almaktan söz eder. Ağaç kimindir diye soran Latour, insanların kendilerine ait olmaları gibi, ağaç da kendine aittir, ağaç kendinindir diyor. Kuzey Denizi de kendisine aittir. Bu bir kez idrak edildikten sonra artık orada balık tutmak, botla açılıp gezmek için Kuzey Denizi'nin rızasını alacağımız yeni bir toplanma, yeni bir temsili

meclis fikri insanlar kadar insan-olmayanların da hakkını gözetecek ve onları temsil edecek, her şeyin birbiriyle bağlantısal olduğu karmaşık bir düzeni kapsıyor.¹⁸

İnsanların sadece birbirleriyle değil diğer türlerle uyum içinde bir arada yaşamasını biz nasıl sağlayabiliriz? Hatta mesele "helalleşmek, hesaplaşmak, yüzleşmek" ise hakkına girdiğimiz topraklarla, yol açtığımız ekolojik felaketlerle, kesilen ağaçlarla, Kuzey ormanlarıyla, müsilaja boğulan denizlerle, İkizdere'yle, Kaz Dağları'yla nasıl helalleşeceğiz? Bu hesaplaşma ya da helalleşme halihazırda *geri dönüşüm dramaturgileri* gibi kendine özgü ekolojik bir tiyatro estetiğimiz varken nasıl daha fazla dönüşebilir? *Geri dönüşüm dramaturgileri* daha ekolojik hikâyelere, insan ve insan-olmayan tüm varlıklarla "şeylerin bir araya

gelme yeri ve biçimi” olan bir tiyatroya nasıl dönüşebilir?

“Ekolojiler” başlıklı süregider olmasını dilediğim bu çalışmayla, merakım toplumsal ve siyasal yaşamda yüzleşme veya helalleşme talebiyle ekolojik düşünce arasında bir ilişki kurmak, kavramın ekolojik boyutlarını ve onda saklı olanakları görünür kılmak ve böylece yeni bir eko-toplumsal, eko-politik bir gerçekliğe eşlik edebileceğimiz bir yola çıkmaktı. Ekolojik bir bakışla meselelerin hareketini daha iyiye doğru bükebilecek kadar bir açıklığı sağlamak, bir manevra payı bırakmak. Gücüm ve hevesim yettikçe bu meselenin etrafında yeniden ve başka yollardan dolaşan yazılar yazmaya çalışacağım.¹⁹ İnsanı saf dışı bırakmak değil, insana yeniden inanmayı seçen bir estetik ve siyasetin kıyısında, ağırlıklı olarak insan sanatı görülen tiyatrodaki bu çeşitliliği koruyacak bir genişlemeyi, yeni bir tiyatro habitatı ya da ekosistemini nasıl kurabileceğimizi düşünmeye devam edeceğim. Çünkü mesele hep olanaklarla ilgili, olanaklara hep biraz daha fazla odaklanmakla!

Dipnotlar

1) Bu iki çalışma için bakınız; Eylem Ejder, “Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010’lu yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya”, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Ana bilim Dalı, Ocak 2022. Eylem Ejder, “geri dönüş kelimeleri”, *RE: [AAP_2020]* içinde, Haz. İz Öztat, Merve Ünsal. İstanbul: Arter Yayınları, 2021.

2) Ejder, “Geri Dönüşüm Dramaturgileri”, s.2 Burada niyetim tezin kapsamlı bir özetini sunmak ve oyunlardan örnekler getirmek değil. Ama bu geri dönüşlerle şekillenen oyunlardan bazıları, en azından adı geçen tezde değinilen ve dramaturjik olarak incelenenler şunlardır: BGST Tiyatro’nun Kim Var Orada? Muhsin Beyin Son Hamlet’i, Altıdan Sonra Tiyatro’nun *Nihayet Makamı*, Yersiz Kumpanya’nın *Unutulan*, Tiyatro Hemhal’in *Dirmit*, Mekân Sahne’nin *Sil Gözyaşlarını* (Avzer), Onur Karaoğlu’nun *Işık Teorisi*, Galata Perform’un *Yüz Yılın Evi*.

3) Bu uğraklar birbirlerinde uzakta ve sırayla değil, birbirini koşullayarak iç içe, yan yana ve bazen de birbirine karşıt oluşuyor ve geri dönüşüm dramaturgilerine mekânlık ediyordu. Birinci uğrak nostalji; nostaljinin kökeninde bulunan geri dönülecek ev/yerin inşasına değil, artık/henüz /hiç olmayan evi özlemenin kendisine adanmış bir dramaturjik yapıya işaret ediyordu. Metatiyatro uğrağı, tiyatroyu neredeyse bir “prova tiyatrosu”na dönüştürüyor, tiyatrodaki geçmiş deneyimlerle ilişkilendirirken güncel siyasetin intikamcı geri dönüş istencinin aksine, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir telafi, onarma ve birlikte yeni bir tiyatrosal ve toplumsal gerçekliği kurma özlemi ve arzusunu ortaya çıkarıyordu. Ütopya uğrağındaysa nostalji ve metatiyatrallikle birleştiğinde geri dönüşün ya da bir başka zaman ve mekâna duyulan nostaljik özlemin aynı zamanda

henüz burada olmayan daha “iyi” yer/
zaman/toplumsal yaşama, içinde herkesi
farklılıklarıyla kucaklayacak daha şefkatli ve
müştik bir geleceğe duyulan özlemin ifadesine
dönüşüyordu.

4) Caroline Levine. *Biçimler: Bütün, Ritim, Hiyerarşi*, Ağ. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 27.

5) Burada Levine’in Biçimler çalışmasından
esinleniyorum.

6) Benim de katılımcıları arasında yer aldığım
bu yılki Müzede Sahne festivalinin teması
“ekolojik yıkım ve iklim krizi”ydi. Ekolojik
oyunların yok denecek kadar az olması
sebebiyle bu yıl festival performans, panel,
pop-art okumalarla birlikte ilk kez temaya
uygun oyunların yazılıp sahnelenmesine vesile
olmuş, ekoloji temalı üç oyun (*Taş, Libido* ve
Tek Kullanımlık Hikaye) 10-14 Ağustos 2022
tarihleri arasında ilk gösterimlerini yapmıştı.

7) Ejder, “Geri Dönüşüm Dramaturgileri”
yayınlanmamış doktora tezi, s. 235.

8) Ece Temelkuran’ın çoğunluğun yüreğine
dokunan, esin ve umut verici çalışması
Kalpsiz Bir Dünyaya İnat Hepberaber’inden
söz ediyorum. Ece Temelkuran. *Kalpsiz Bir
Dünyaya İnat Hepberaber*. Çev: Ayşen Tekşen.
İstanbul: Everest Yayınları, 7.bsm, 2021.

9) <https://tr.euronews.com/2021/11/16/dersim-basortululer-roboski-chp-lideri-k-l-cdaroglu-helallesme-listesini-ac-klad>

10) Kılıçdaroğlu’nun helalleşecekler
listesinde yer alan hemen her konu geri
dönüşüm dramaturgilerinin de konusunu
oluşturuyordu. Örneğin; 1915’in toplumsal
ve kültürel yaşamdaki trajik etkilerini
tartışan BGST’nin *Kim Var Orada? Muhsin
Bey’in Son Hamlet’i* (2015) ve *Zabel* (2016),
Yersiz Kumpanya’nın *Unutulan* (2018),
Yolcu Tiyatro’un *Gomidas* (2020) oyunları.
19-26 Aralık 1978’de Maraş’ta yüzden fazla
Alevi yurttaşın ölümüne sebep olan Maraş
Katliamını yaşayanların travmatik hikâyelerini
anlatan Bakırköy Belediye Tiyatrosu yapımı

Kıran Resimleri (2016); 1980 darbesinden
sonra Diyarbakır Cezaevi’nde çok sayıda Kürt
ve devrimcinin ölümüyle sonuçlanan siyasi
işkenceleri anlatan Şermola Performans’ın
Disko 5 No’lu (2011) oyunu; Agos gazetesi
editörü Ermeni yazar ve gazeteci Hrant Dink’in
19 Ocak 2007’de İstanbul’da öldürülmesine
atıfta bulunan Altıdan Sonra Tiyatro’nun
solo performansı *Fail-i Müşterek* (2010) ve
Çıplak Ayaklar Kumpanyası’nın *Sen Balık
Değilsin ki* (2012) performansı; Cumartesi
Anneleri’nin mücadelesini sahneye taşıyan ve
Metin Balay’ın yazıp yönettiği Tatavla Tiyatro
yapımı *Küskün Yüreklere Türküsü* (2019); 11
Mart 2014’te 269 gün komada kaldıktan sonra
hayatını kaybeden Gezi mağduru 15 yaşındaki
Berkin Elvan’ın cenazesini konu alan Duende
Tiyatro’nun solo performansı Sahibinin
Acısı (2016); Mek’an Sahne’nin 90’lı yıllarda
sevdiklerinin ölüleri asit kuyularına konan
kadınların yasını anlatan ritüel formundaki
Kuyu (2014) oyunu. Galata Perform’un ‘6/7
Eylül olayları’ ve 1955’te İstanbul’daki Rum
azınlıklara yönelik linç hareketi dâhil olmak
üzere, Türkiye’nin yakın tarihten farklı
toplumsal dönemlerine odaklanan *İz* (2013)
oyunu. Aynı topluluğa ait bir diğer oyun
olan *Yaşlı Çocuk* (2016) ise iç savaş, bombalı
saldırı ve terör saldırılarında yaşamını yitiren
çocukların hikâyelerini anlatır. Bu “yaşlı
çocuklar” arasında 10 Ekim 2015’te Ankara’da
barış mitingine yapılan bombalı saldırı sonucu
yaşamını yitiren 11 yaşındaki Veysel Deniz
Atılğan ile Türkiye’nin güneydoğusundaki
iç savaş sırasında evinin önünde vurularak
öldürülen ve sokağa çıkma yasağı nedeniyle
cenazesi derin dondurucuda saklanan Cemile
Çağırğa, ve 2 Eylül 2015 günü cansız bedeni
Ege sahiline vuran 3 yaşındaki Suriyeli
göçmen çocuk Aylan Kurdi’nin hikâyeleri
yer alır. 2 Temmuz 1993’te Sivas’ta Madımak
Otel’de çoğu Alevi ve aydın 37 kişinin hayatını
kaybettiği kundaklama saldırısını konu alan
Sivas Katliamı belgeseli Dostlar Tiyatrosu’nun

Sivas 93 (2007) oyununda anlatılıyor. Şüphesiz bu liste çok daha fazlasını içeriyor. Tarih boyunca anlatılacak, paylaşılacak ve yüzleşilecek pek çok acı, travma ve direniş hikâyesi olduğu için büyümeye devam edecektir.

11) Bu yıl 1 Mayıs'ın en kalabalık kortejlerinden Türkiye İşçi Partisi (TİP) ise "helalleşmeyecek, hesaplaşacağız" şiarını yükseltiyordu. Peki, öyleyse helalleşmek ile hesaplaşmak arasında nasıl bir fark var? Helalleşmek, hesaplaşmayı, yüzleşmeyi içermez mi? Ya da şöyle soralım: "Bağışlamanın ve geleceğe bakmanın yüce gönüllüğünü, sorgulama ve özeleştirinin imkânlarıyla bütünleştiren" bir helalleşme nasıl mümkün?

12) Tanıl Bora. "Helalleşme", *Birikim Haftalık*, 16 Haziran 2021. <https://birikimdergisi.com/haftalik/10644/helallesme>

18 13) Saime Tuğrul. "Helalleşme Geçmişle Hesaplaşmaya Dönebilir mi?". *Diken*, 21 Kasım 2021. <https://www.diken.com.tr/helallesme-gecmis-ile-bir-hesaplamaya-donusebilir-mi/>

14) Ece Temelkuran. "Helalleşme Nedir ve Ne Değildir?". *Gazete Oksijen*, 26 Kasım 2021. <https://gazeteoksijen.com/yazarlar/ece-temelkuran/helallesme-nedir-ve-ne-degildir-57039>

15) Atiye Eren. "Akademişyenler Değerlendirdi: Helalleşme Erdoğan Sonrasına Hazırlık", *Biamag*, 18 Kasım 2021. <https://bianet.org/biamag/siyaset/253543-helallesme-erdogan-sonrasina-hazirlik>

16) Radikal Sevgi, Ekrem İmamoğlu'nun 31 Mart'taki seçim kampanyasını da yöneten Ateş İlyas Başsoy'un CHP'nin genel seçim kampanyası için hazırladığı kitabın adı.

17) Kuşkusuz "helalleşme" çağrısıyla ilk kez karşılaşmıyoruz. Çözüm süreci döneminde Erdoğan tarafından dile getirilmişti.

Konuşmalarında "özür dilemek yerine helallik istemek diyor"du. Neden? Özür daha politik bir eylem mi? Helalliğin kolay bir tarafı mı var? Öte yandan bu çağ politik özür

performansları çağı. Kılıçdaroğlu helalleşmeyi siyasi bir özür olarak kabul ediyor. Erdoğan da başbakanken 2005'te Dersim olayları adına özür dilemişti. Bu, geçmişle, tarihle devlet adına bir hesaplaşma mı, helalleşme mi? Burası "Herkesin intikamını almak istediği bir derdi olduğu bir toplum". Erdoğan, seçmenine durmadan, zamanında uğradıkları mağduriyetleri unutmamalarını öğütüyor.

18) Bruno Latour. *Rota. Politikada Yönümüzü Nasıl Bulacağız?* Çeviren: Orçun Türkay. İstanbul: Kolektif Kitap, 2019.

19) Bu yazının ilk taslağını okuyup yaptığı geri bildirimlerden ötürü *Teb* Oyun dergisi editörü Tijen Savaşkan'a çok teşekkür ederim. Onun güzel görüşü olmasaydı yazı bir hevesin peşine takılıp bir sürü şeyi heybesine doldurarak ilerleyecekti. Yazıyı bölüp ekoloji, siyaset, estetik ve tiyatro üzerine bir tartışma dizisine dönüştürmek onun fikriydi. Kendisinin önerisiyle bir sonraki yazının ("ekolojiler II: uzlaşma ekolojilerine doğru") Türkçeye uzlaşma ekolojisi olarak çevrilen "reconciliation ecology" kavramından esinle helalleşme/hesaplaşma/geri dönüşüm pratiklerinin nasıl bir uzlaşma ve/veya uzlaşsızlık ekolojisine işaret edebileceğini tartışmayı umuyorum.



Bir Direniş Öyküsü: *Köprüdekiler*

EMİNE HAMALI

Sahnede siyah, eski görünümlü üç adet sandıkla yapılmış sade bir köprü dekoru karşılıyor bizi. Sahnenin arkasındaki perdeye yansıtılan güneş görüntüsünü ve müzik eşliğinde güneşin doğup batışını izliyoruz. Günle birlikte sahne de aydınlanıyor ve Birinci Adam elinde eski bir radyo kasetçalarla sahneye geliyor. Üstünde eski bir pantolon, eski bir gömlek ve başında kasketiyle, elinde tuttuğu kasetçalara eski karısına bırakmak üzere konuşmasını kaydetmeye başlıyor. Konuşmasını kaydederken de kekeliyor fakat kekemeliğine yalnızca oyunun başında tanık oluyoruz. Oyuncu, kekemeliği hangi amaçla kullanıyor ve sonrasında neden vazgeçiyor? İş yerinde yaşadığı bir olaydan dolayı mı yoksa çocukluğunda yaşadığı bir olayın travmasıyla mı kekeliyor, aklıma bu sorular geldi izlerken. Oyun ilerledikçe, kasabadaki çivi fabrikasındaki işinden atıldığını, karısının zengin bir adamla giderek kendisini terk ettiğini ve köprüye de intihar etmek için çıktığını öğreniyoruz. Acaba bu kaydı yaparken



Arzum Gökçe'nin yönettiği *Köprüdekiler* oyunundan bir kare.

bu zor karar yüzünden kekelemiş olabilir mi?

Sahneye İkinci Adam'ın gelişiyile bir anda seyirci olarak odağımız değişiyor. Çok şık bir smokin giymiş, üzerinde çok temiz ve yeni görünümlü bir pardösü ve elinde büyük bir evrak çantasıyla Birinci Adam'dan çok farklı bir tip var karşımızda ve evrak çantasından çıkardığı şarap şişesi ve kadehiyle köprü korkuluklarına oturduğunda "bu adam da kim, birbirlerini tanıyorlar mı?" gibi sorular sormaya başlıyoruz. Hikâyelerini de iki karakter sohbet etmeye başladıkça öğrenmeye başlıyoruz ve Üçüncü Adam'ın da sahneye gelişiyile merakımız yeniden başlıyor. Bu yönüyle seyirciyi sürekli diri tutan bir rejisi var oyunun. Sahne trafiği ve hareketlilik, hikâye odaklı bir oyunda seyirciyi de oyunun içinde tutmak için doğru bir biçimlendirme olmuş.



20

Oyun, farklı kesimlerden gelen üç farklı adamın Yeni Hayat köprüsünde tesadüfen karşılaşmaları ve üçünün de intihar etmek üzere köprüye çıkmış olmaları üzerine kurulu. Oyunda bizi içine alansa yaşamlarını sonlandırmak gibi zor bir karar almalarına neden olan ve onları çevreleyen sosyal, duygusal ve ekonomik koşulları.

Her üçü de farklı katmanlardan geldiği halde onları çevreleyen güçler aynı. Kapitalist ve ataerkil düzen. Bu iki düzen de sosyal ve duygusal anlamda eğer çarklardan birine uymuyorsanız sizi çarkın dışına atıveriyor anında. Düzeni bozmamanızı ve sizden beklenildiği şekilde çalışmanızı ve yaşamanızı bekliyor. Bu iki kavram birbirini destekliyor ve besliyor.

Oyundaki karakterler farklı kesimlerden gelseler de çarkın dışına itilmiş tipler. Biri kasabadaki çivi fabrikasının varisi fakat şiir yazarak hayatını sürdürmek istiyor ve bir fabrika patronu olmak istemiyor. Bir diğeri çivi fabrikasındaki işinden atılmış ve bu yüzden karısı tarafından terk edilmiş. Bir diğeri ise kahramanlık hayali kuran ve üyesi olduğu "aile" olarak adlandırılan bir örgütün

görevlendirmesiyle, çivi fabrikasının sahibini de öldürmeyi planlayan bir intihar bombacısı. Üç karakter de yaşamlarını sonlandırmak için "Yeni Hayat" köprüsünde tesadüfen bir araya geliyorlar ve farklı hayat hikâyelerine sahip olmalarına rağmen geldikleri son nokta aynı. Ölüm... Çünkü onları çevreleyen sistem aynı sistem, çark aynı çark. Sistemin dışına itilmiş bu üç karakter Yeni Hayat köprüsünden inançla çıkıp ölümü yaşama çevirebilecekler mi?

Bu üç adamın hayat hikâyelerinin arka planında devam eden bir grev var. Çivi fabrikasında topluca işten çıkarılan arkadaşları için diğer işçiler grev başlatıyor. İşçilerin greviyle ilgili gelişmeleri, Birinci Adamın elinde tuttuğu eski kasetçalar radyodan açtığı radyo haberlerinden öğreniyoruz. Yani kasetçalar hem ses kayıt cihazı hem de haber alma aracı olarak kullanılıyor. Kasetçaların bu şekilde farklı amaçlar için kullanımı hem hikâyeyi tamamlıyor hem de oyunun dinamik kalmasını sağlıyor.

Oyunda komedi unsurunu yaratan diyaloglar, oyunun dinamiğini oluşturan bir başka yöntem olarak karşımıza çıkıyor. Anlaşmazlıklar ve yanlış anlaşılmalara üzerine kurulu diyaloglar ve bunu destekleyen durum komedisi ile seyirci sürekli oyunda tutulmuş oluyor.

Oyunda isimler, yer ve zaman kullanılmamış. Dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir kasabada geçebilir bir hikâye. Evrensel bir hikâyeye sahip olması nedeniyle doğru bir seçim olmuş.

Toplumsal Cinsiyet Olarak “Erkeklik”

Oyunda beni etkileyen en önemli unsur ise toplumsal cinsiyet olarak erkeklik kavramının eleştirilmesiydi. Toplum ve Bilim Dergisi'nin 101. sayısında Tayfun Atay'ın bir makalesi var. Makale şöyle başlıyor;

“Erkeklik en çok erkeği ezer”.¹ Erkeklik kavramını müthiş güzel özetleyen bir tümce. Bu makaleyi okuduğum anda benim toplumsal cinsiyet kavramına bakışım değişmişti. Hep kadınlık kavramı üzerinden tek yanlı düşündüğümü fark etmiştim.

Oyunda 1. Adam şu cümleleri kuruyor;
“Özellikle biz erkekler. Hep güçlü olmak zorundayız, öyle değil mi? Hep çok para kazanmalı, eşine göstermeli kendini. Yoksa acizsin öyle değil mi?”

Tayfun Atay'ın özetlediği durumun ta kendisi burada dile gelen. Toplumun erkeklik kavramına biçtiği rollerden herhangi birinde bir eksiklik varsa evet aciz erkeksindir, güçsüzdür. İşsiz kalan ve bu yüzden intihar etmiş erkekler görmüyor muyuz haberlerde ya da eşcinsel olduğu için intihara sürüklenen erkekler duymuyor muyuz? Oyunda da 1. Adam'ı bu noktaya sürüklemişti işte kendisinden beklenen erkeklik rolleri ve sonunda adamı ezerek intihar etmek üzere köprüye çıkartmıştı.

Bu bağlamda oyunda dikkat çeken bir diğer nokta ise, toplumsal cinsiyet olarak erkeklik

kavramının herhangi bir statüye, zenginliğe ya da fakirliğe bağlı olmadığı gerçeğiydi. Oyundaki diyalog şu şekilde;

“2.Adam: Hiç biriyle birlikte kahvaltı hazırlamadım. Hatta ben hiç kahvaltı hazırlamadım.

3. Adam: Senin için hazırlayanlar vardı da ondan.

2. Adam: Sen hazırladın mı?

3. Adam: Hayır. Annem ben daha uyanmadan hazırlamış olurdu.”

Biri zengin bir adam, diğeri annesinden başka kimsesi olmayan fakir bir genç. Ama aynı erkeklik inşasıyla büyümüşler. Bu da toplumsal cinsiyet rollerinin politik olduğunun ve ataerkil düzene hizmet ettiğinin göstergesi. Oyunda bu şekilde gizlenmiş küçük ama çok güzel detaylar var.

Mesela 2. Adam'a dayatılan roller; çivi fabrikasının başına geçmesi, kendisine önerilen kadınla evlenmesi, bir nevi gücün devamı için aile birleşmesi. Amcası tek bir şiirini bile okumamış çünkü şiir yazmak duygusal bir iş, erkeğe yakışmaz. Hep başka erkeklere göre değerlendirilir. Bir erkek gücü, parayı ve kadını nasıl reddeder?

Toplum ve Bilim Dergisi'nin yine “Erkeklik” sayısında Semih Sökmen şöyle yazmıştır;

“(…) yaşayan hiçbir erkek tam erkek değildir. Her erkek, tam da yaşıyor olduğu için, deniz kıyısındaki çakıl taşları gibi ileri geri yuvarlanacak, köşeleri yontulacak, az çok yuvarlaklaşacak'tır. Erkeğin erkekliği hep başka erkeklikler nezdindeki bir erkekliktir. Bu yüzden hep eksik gibidir – yetemez, yatışamaz, doyamaz.”²

Ne kadar doğru öyle değil mi?

Çocukluğumuzdan itibaren hep başkaları örnek gösterilir bize. Şunun kızı, oğlu



Karısından çok kendine kızıyor ve kendini eksik görüyor. Bir nevi karısını haklı buluyor da diyebilirim. Çünkü zengin, altında arabası olan biriyle mi olur kadın yoksa kendi gibi işsiz bir fakirle mi?

Ne Yapmalı?

Ankara Aralık Sahne’de izlediğim “Köprüdekiler” oyununu Onur Gazdağ yazmış, Arzum Gökçe yönetmiş. Yine oyuncular arasında Onur Gazdağ, Mert Ünal ve Alp Bahadır yer alıyor.

Oyunda, hem kapitalist düzen eleştirisi hem toplumsal cinsiyet olarak erkeklik kavramına bir eleştiri yapılıyor hem de bu düzenin değişmesinin yolunun ya da yollarının ne olması gerektiği sorgulanıyor. Çünkü normalde beklentimiz şu; işçiler eylemleri ile isteklerine kavuşsun ve insanca şartlarda sömürülmeden çalışsınlar ama gerçek hayatta karşılığı her zaman bu olmuyor. O zaman nasıl bir yol izlenmeli, ne yapmalı? Erkeklik ve kadınlık inşasını kim farkında olmadan devam ettiriyor? Bu düzeni kim ya da kimler sürdürüyor? Hem oyun içindeyken sorgulamaya başladığımız hem de oyun bittikten sonra bu sorularla baş başa kaldığımız bir seyir keyfi yaşıyor Aralık Sahne.

Kaynakça

- 1) Tayfun Atay, “Erkeklik” en çok erkeği ezer!, *Toplum ve Bilim*, Sayı 101, 2004, s. 11
- 2) Semih Sökmen, Bu Sayıda..., *Toplum ve Bilim*, Sayı 101, 2004, s. 3



böyle, başarılı, çalışkan, hanım, delikanlı vs. Aslında kadından beklenen çok “kolay”. Özgürlüğünden vazgeçmesi, susması ve ev içi işlerini hamaratlıkla yaparak çocuklarını büyütmesi. Erkeğin görevi daha “ağır”. Bir kere güçlü olmak zorunda. Sadece güçlü olmak da yetmiyor, güzel para kazanmak zorunda. Ekmeğini taştan çıkarmak zorunda. Erkek gibi olmalı, küfürlü konuşmalı, bel altı şakalar yapmalı. “İstediği” kadın için gerekirse Ferhat gibi dağı delebilmeli. Çünkü kadın onun elde etmesi gereken bir şey.

Oyunda 1. Adam işten atılınca, karısı onu terk ediyor ve arabası olan zengin biriyle gidiyor. Bu yüzden 1. Adam “yetmedi, yetemedim diyor.”

Üç Kişilik "Sessel ve Görsel" Performans: Mem û Zîn

HARUN AKTAŞ

Kürtçe kaleme alınan, şüphesiz Kürt edebiyatının bilinen en önemli eseridir Mem û Zîn. Ehmedi Xani'nin mesnevi biçiminde kaleme aldığı bu eseri, Mirza Metin'in nev-i şahsına münhasır rejisiyle sahnede izleme fırsatı bulmaktayız. Ama öncelikle bu kadim eserin içeriğine ve buna dair birkaç hususa değinmek isteriz.

Şöyle ki; eldeki kaynaklara göz attığımızda XVII. yüzyılın son çeyreğinde Kürt halk anlatısı olan "Memê Alan" destanından ilham alarak Kurmanci lehçesiyle kaleme alındığını görürüz. Bu eserin yazılış amaçlarından birisi de; dönemin en yaygın dillerinden Farsça ve Türkçe'ye karşı, Kürt dilinin edebi gücünü göstermekti. (Tek, s.3-4)

Ehmedi Xani, Mem Alan destanından esinlenmenin dışında eseri yaşadığı dönemin yaşantısına adapte ederek modern bir anlatıya dönüştürmüştür. Onu bu denli değerli kılan da bu özelliğidir belki de. Halk arasında günümüze kadar dilden dile yayılan ve mitolojik niteliği olan bu destandan dönüşen Mem û Zîn'den sadece kavuşamayan iki âşığın hikâyesini değil, dönemin yaşantısını, o zamanın sosyokültürel ve siyasi durumunu da okuruz. (Bozarslan, s. 11)

Mesnevinin başlıca konusu şöyledir: *"Mir Zeyneddin olarak tanınan Botan beyinin Sîtî ve Zîn adında iki kızı vardır. Güzelliği dillere destan olan bu kızların gönülleri, babalarının hizmetinde çalışan Tacdîn ve Mem adlarında gençlere sevdalıdır. Sîtî, Tacdîn ile evlenir ve muradına nail olur. Fakat Zîn sevdiğine kavuşmaz; çünkü babasının yanında çalışan ve Zîn'i seven Beko adında birinin bu sevdadan haberi olur ve onların kavuşmasını engellemek için her türlü oyunu kurar. Mem, aşkından çöllere düşer, aklını yitirecek duruma düşer. Zîn'in mum ile sabah rüzgârı ile konuşmasını onun ne kadar çaresiz kaldığını yansıtır. Beko'nun oyunlarından biri de Mem'i zindana attırmak olur. Tacdîn ve Sîtî ne kadar uğraşsalar da bir türlü bu oyunu bozamazlar. Mem'in zindanda kaldığı süreçte ilahi aşka uzanan serüveni başlar ve ölene kadar bu hal üzere kalır. Mem'in ölüm haberi Zîn'e ulaşınca kabrinin başına gider ve orada ağlayıp Mem'in mezarına kapanarak ruhunu teslim eder."* (Kınay, s. 117)

12 Mayıs 2022'de Kumbaracı50'de tek perde olarak sahnelenen Mem û Zîn oyununun ortaya çıkış süreci en az sahnelenmesi kadar özel bir anlam taşır. Mirza Metin'in beyan ettiği üzere metin olarak, onlarca versiyonu



Mirza Metin'in yönettiği Mem û Zîn oyunundan bir kare.

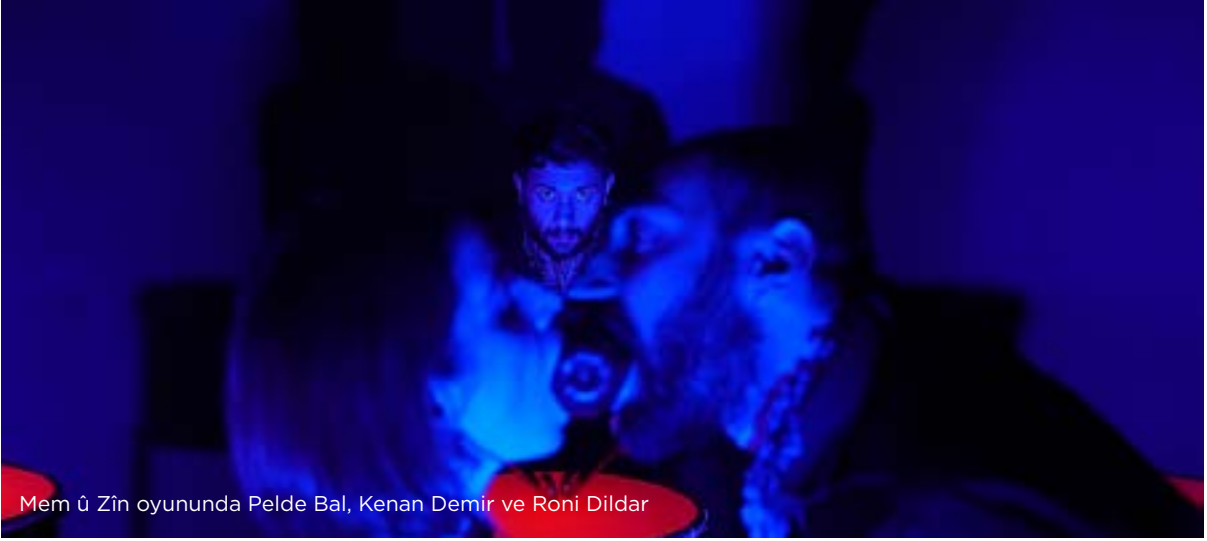
24

mevcut olmasına rağmen Dengbêj Reso'nun icra ettiği şekliyle bazı ufak ayrıntılar dışında metnin orijinaline dokunulmamıştır. Oyunun meydana çıkış süreci, ilk olarak Pandemi dönemine denk gelir. Tiyatro yapmanın kısıtlandığı bu zorlu süreçte böyle bir şeye adım atmaya yeltenmenin bile tiyatro adına başlı başına umut verici bir eylem olduğunu unutmamalıyız.

Bu arada Mirza Metin, kimdir sorusuna bir iki cümle de olsa cevap vermek yerinde olur. Bu cevapla da oyunda kurguladığı mizansenle bağlantı kurmamıza dayanak sağlamış oluruz. 1995'ten beri tiyatro sanatının içindedir. İlk olarak, Teatra Jiyana Nû'da ve Seyr-î Mesel'de oyunculuk eğitimi aldıktan sonra oyunlarda oyuncu olarak yerini alır. İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Halkoyunları Bölümü'nde üç yıl dans ve müzik eğitimi aldıktan sonra İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Dramaturji ve Dramatik Yazarlık Sanatı Ana Bilim Dalı'ndan mezun olur. New Writing Workshops with the Royal Court'a katılır ve bir yıla yayılan workshoplarda Zinnie Haris ve Mark Revenhill gibi oyun yazarlarıyla çalışır. 2008 yılında Şermola Performans'ı

Berfin Zenderlioğlu ile kurar. Çalışmalarıyla birçok kurumdan ödüller, ödül adaylıkları almayı başarır. Başta Kürtçe olmak üzere Türkçe oyunlar kaleme alır. Bu oyunlardan bazıları Zazaca, Türkçe, Almanca, İngilizce ve Fransızca dillerine çevrilir. Şu an ise tiyatro çalışmalarına Almanya'da ve Türkiye'de devam etmektedir. (<https://tiyatrodergisi.com.tr/merve-enginin-konugu-almanyadan-mirza-metin/>)

Sahnelenen bu deneysel çalışma, sadece Mirza Metin ve oyuncular Pelda Bal, Kenan Demir, Roni Dildar'a yeni bir deneyim yaşatmıyor, aynı zamanda seyircileri de bu deneyime ortak ediyor. Oyunun broşüründe belirtildiği üzere "*klasik bir tiyatro oyunu olarak değil ritüelistik bir sahne anlatısı olarak*" tasarlanmıştır. Bu biçimdeki anlatı tiyatronun işlevinin ne olduğu sorusuna da doğrudan verilmiş bir cevaptır aynı zamanda. Zaten bu yüzden oyun, anlamı değil de sesi, görseli esas alır. Yönetmenin kendi deyimiyle "sessel ve görsel" bir deneyimi önceleyen bu oyunda Kürtçe bilmeyenler için üst yazı bile kullanılmaz. Bu açıdan bakıldığında M. Metin'in seyirciye vermek istediği iletiyle bire bir örtüşmektedir. Bir yandan da seyirciyi



Mem û Zîn oyununda Pelde Bal, Kenan Demir ve Roni Dildar

rahatsız ederek onu uyandırmaya yönelik deneysel bir çabaya da gör kırpar.

Biraz daha açacak olursak; sahnede büründükleri gestusla seyirciyi karşılayan oyuncular dördüncü duvarı alaşağı ederler âdeta. Böylece daha oyun başlamadan seyirci ile oyuncu arasındaki mesafe ortadan kalktığı gibi seyircinin oyunla kurduğu iletişimin de önünü açmaktadır. Bu bakış, konvansiyonel tiyatrodaki alışkın olunan, seyirciyi gör ama bakma anlayışının dışında uygulanan bir yöntemdir çünkü. Yabancılaştırma efektine maruz kalan seyirciler adeta görünmez bir gong sesiyle kendini toparlamaktadır; çünkü hikâyenin akışı sürekli “davullar, korolar, kılamlar, govendler” yerleştirilerek kesilmeye çalışılmaktadır. Bu unsurlarla seyirci kendini hikâyenin dışında bularak oyundan uzaklaştırır. Böylece özdeşleşme de yaşanmamış olur. Epik tiyatro unsurlarının kullanılması bu oyunu epik tiyatro yapmaz. Bundaki amacının seyircinin alışagelmiş merakını kırmaya çalışmak olduğunu söyleyebiliriz ancak. İcra edilen bu sahnelemeyle seyirci, Mem û Zîn hikâyesini ilk defa duyuyormuş gibi merakla değil de ona uzaktan, yabancı bir gözle bakması gerektiğini

düştür edinir. Bu da düşünsel bir boyuta geçiş yapmasına olanak tanır. Bu yönüyle yönetmen, seyirciyi bu anlatıya daha bilinçli bakmasını, eleştiri getirebilmesini salık verir. Oyuncular bu unsurların bilincinde olduğundan yaptıkları her hareket ve söylem de bu duruma hizmet eder. Oyuncular başka karakterlerle rol değiştirerek bu eylemlere katkıda bulunur zaten. Dolayısıyla oyuncular, rolleri üzerinde hüküm kurarak düşünsel bir boyut kazandırır. Bu aynı zamanda seyirciler için de kaçınılmaz bir yol olur.

Sahnedeki dekor ve aksesuarların biçimsel bir role büründüklerini belirtmekte fayda var. Sahnenin arkasındaki üç davul ve her davulun yanındaki tokmaklar asıl işlevlerinin yanında oyun içindeki başka işlevleri de yerine getirmektedir. Davullar görsel anlamda göze estetik geldiği gibi sahneyi de doldurmaktadır. Sahneler arasındaki geçişlerin davulun sesiyle yapıldığından sahnedeki hiçbir şeyin öylesine, eğlence olsun, diye konulmadığı gerçeği seyirciyi hatırlatılmaktadır. Peter Brook, yaptığı rejilerde gerçekçi dekorla tarif edilen bir mekânın, görünmezine ortaya çıkışını engellediğini düşündüğünden boş bir alandan başlanması gerektiğini öne sürer.

“Herhangi bir boş alanı alıp işte sahnedir diyebilirim.” Zaten Brook’a göre uzamı dekor değil düş gücü doldurmalıdır. Bu da seyirci için kaçınılmaz bir özgürlük alanı meydana getirir. Bu açıdan bakıldığında oyun, Peter Brook’un düşüncesiyle aynı paralellikle gittiği izlenimi uyandırır. Yönetmenin sahneyi bu düşünceyle tasarladığını söylemek güç ancak görsel anlamda bunu çağrıştırdığını eklemeliyiz. (Kan, s. 8-9)

Ayrıca oyun sonrası yönetmenle yapılan kısa sohbette bazı seyirciler için bu unsurlar anlaşılabilir olduğu yönündeydi. Her ne kadar yönetmen, tutumunun bu olduğunu belirtmeye gayret etse de ikna edilemediklerini belirtmek gerekir. Burada esas olan gönderenin iletisinin seyirciye nasıl ulaştığı ve seyircinin bunu nasıl anlamlandırıldığıdır. Dolayısıyla bazı seyircilerin bu yöndeki tepkisinde bir haklılık yok, diyemeyiz. Burada seyircinin bu oyuna geliş gayesi de önemlidir. Sözlü gelenekle günümüze kadar kendini var eden bu hikâyenin alışılmadık yeni anlatımıyla karşılaştığından yönetmen tarafından verilen iletinin yerine ulaşmasının da o denli zorlaşması anlaşılır bir durumdur çünkü. Bir bakıma yönetmen için esas olan hikâyenin ne anlattığından daha çok bunu nasıl anlattığıdır. (Toğuşoğlu, s. 22)

Sahnelenen gösterinin anlaşılır kılınması adına Toğuşoğlu’nun aktarımıyla Ferdinando Taviani şu şekilde açıklar:

“Bir gösterimi anlaşılır kılmak keşifler düzenlemekle değil, seyircinin ve ilgisinin kıynısı boyunca yol alacağı akarsular tasarlamak ve bu kıynılarda değişik biçimlerde ufacık beklenmedik bir yaşamın belirmesini sağlamakla olur.” (Toğuşoğlu, s. 24)

Atmosfer oluşturmada koreografi çok yoğun olmamakla beraber beden hareketleri, ses, jest ve mimikler sahneleme için belirleyici öğeler haline gelmektedirler; çünkü icra edilen her bir hareketin lokal bir tınısı olduğundan içinde varlıklarını dışa vurdukları toplumun izleri ve yaşanmışlıkları hatırlatılır. O yüzden

seyirci hafızasını yoklarken aynı zamanda beden hareketleri üzerinden düşünmeye de sevk eder kendini. Bir nevi kendi varoluşsal sancısını yaşar bu hareketler aracılığıyla. Kullandıkları dil, yani Kürtçenin kendine özgü dilsel göstergeleriyle de bunu iyice belirgin hale getirir. Ayşe Uslu’nun makalesine atıfta bulunduğumuz şu kısım, bağlamımızın üzerindeki muğlaklığı ortadan kaldıracaktır:

“Gerçek hafıza, jestlerde, alışkanlıklarda, sözsüz geleneklerle nesilden nesile aktarılan becerilerde, bedenin kendinde var olan kendi-bilgisinde, reflekslerinde, yerleşmiş hafızasında kendine yer bulur. Buna ek olarak, denilebilir ki, hafızanın bedene dayalı olması onun bireysel psikolojik süreçlere indirgenmesini gerektirmez, daha ziyade toplumsal bir oluşa dâhil edilebilir olduğunun işareti olarak okunabilir.” (Uslu, 46)

Öte yandan oyuncuların ağzından çıkan kelimeler sese dönüşerek kendine özgü bir forma bürünmektedir. Her ne kadar seyircilerin büyük çoğunluğu Kürtçe’ye vakıf olsa da oyun bitimi sonrası yapılan söyleşide ortaya çıkan oyun dilinin ağır olduğu yönündeydi. Kullanılan dilin ağıdalı ya da süslü olduğu gerçeğinden öte yönetmenin öne sürdüğü sav daha elle tutulur bir hal alır. Zaten asıl gayesi, yukarıda ifade ettiğimiz üzere seyircilerle birlikte bu performansı deneyimlemektir. Bunu yapmaya çalışırken de dilin ahengine kapılıp romantize edilmesini engellemektir. Burada ses sadece yazılı metni iletme aracı değildir. Sesin kendine has tınısını duyarız. Zaten seyirciye doğrudan tesir edilmek istenen de bu sanki. Öyle ki bizzat yönetmenin kendisi, oyundan hemen sonra bu durumu dile getirmiştir. (Fischer, s.29)

Bu açıdan bakıldığında yönetmen amacına ulaştı mı sorusu zuhur ediyor. Zira seyircilerden gelen eleştirilerden bazıları da dilin belli bir yüzdesini anlayamadıkları hususundaydı. Buna sebep olarak da kullanılan dilin içindeki yabancı kelimelerdi. Sonuçta metin XVII. yüzyılın sonlarında yazıldığından



çağdaşı olan diğer eserler gibi birçok Arapça ve Farsça kelimeyi barındırır. Dolayısıyla seyircinin hatırlayamadığı kısım bu diyebiliriz. Mirza Metin, kendisiyle yapılan bir röportajda şunu söyler:

“Kürtler oldukça angaje bir toplum. İdeolojik yapıları çok güçlü. Siyasi partilere çok yakınlar. Benim de bir sanatçı olarak düşüncem o ki; sanat siyasi ve ideolojik müdahalelerden ne kadar uzak olursa o kadar özgür olur. Dil bu anlamda başat bir özelliğe sahip.” (<https://www.rudaw.net/turkish/culture-art/27052021>)

Tekrar sahneye dönecek olursak; Metin sahnelenen mesnevinin her ne kadar aslına uygun uygulanmaya çalışıldığını söylese de, sahneleme açısından tamamıyla farklı bir noktaya evrilmektedir; çünkü mesnevinin genel amacına baktığımızda dinleyen kişileri bütün dikkatlerini hikâyeye çekip onları sihirli bir yolculuğa çıkarmaktır. Bu yolculukta da dramatik olay örgüsü kurulmaya çalışılır. Dengbejler de bunu esas alarak anlatır zaten. Hakikat böyleyken yönetmen, sahnelemede bunun tam tersini gerçekleştirmektedir; çünkü seyircilerin olayın akışına kapılacağı noktalarda zaman zaman yabancılaştırma efektine başvurarak bu dramatik örgüyü

kırmaktadır. Mesela Mem ile Zîn'in ellerini kullanmadan ağızdan ağıza elmayı ısırarak sahnenin sonunda öpüşme, diğer bir deyişle kavuşma gerçekleşmeden yere yığılırlar. Burada hem seyircinin beklentisi kırılmakta hem de yönetmen durumu duygusallıktan azade başka bir yere taşımaktadır. Özellikle kullanılan müzik seyirciyi bu durumdan iyice uzaklaştırmaktadır.

Yukarıda çerçevesini çizmeye çalıştığımız göstergeler, özellikle elma ve buğday oyunundaki atmosfere estetik bir görüntü katsa da bütünsellik açısından tam tatmin etmemektedir. Elmanın gösterge olarak içinde bir sürü anlam barındırdığı bir gerçek. Şöyle ki; ilk günahla ilintili olarak görülmesinin dışında mitlerde ve kutsal kitaplarda bu anlam başka bir şeye dönüşmektedir. (Akyıldız, s.1045)

Mem û Zîn'in karşılıklı olarak elmayı ağızlarıyla paslaşmaları eksantrik bir görüntü çizmektedir. Birkaç paslaşmadan sonra elmayı ısırırlar. Bu esnada arkada yerleştirilen davullar ve bu davulların üzerine serpilen buğday taneleri atmosferi mistik bir hale dönüştürür. Tokmakların davula vurulmasıyla buğday taneleri âdeta dans edercesine havalanarak bu mistisizmi iyice kızıştırır.

Sesle uyum sağlamaya çalışan buğday yerlere saçılarak sonsuz bir tarlayı çağırıştırır. Şüphesiz elma ile buğday her toprağa ve iklime uyum sağlayan iki türdür. Tıpkı aşkın dilinin her toplumda aynı olduğu gibi. Diyebiliriz ki aşk sadece dille değil duygularla da beslenir. Mem ile Zîn'in imkânsız aşkları gibi. "Aşk o zaman aşk değil midir zaten?"

Nihayetinde her imkânsız aşk gibi Mem ve Zîn kavuşamaz ve performans bir daire çizmesine başladığı yere dönüş yapar. Bir bakıma doğum-yaşam ve ölüm döngüsü gerçekleşir. Mirza Metin, yazılı metindeki klasik anlatımı sahne tasarımı ve müzik efektleriyle ters yüz eder.

Yukarıda anlatmaya çalıştığımız hususların yanında Mirza Metin'in yaptığı ışığın atmosfer oluşturmada önemli bir yer tuttuğudur. Kırmızı ve mavinin ağırlıklı kullanıldığı ışıklar, mekânın da el verdiği koşullar bağlamında kullanılan mekanizma seyircilerin görebileceği noktalarda yani sahnede yer alır. Geleneksel ışıklandırmanın dışında sahnenin bir parçasıymışçasına tasarlandığında oyunun gerçek değil de hazırlanmış oyun olduğunu hatırlatarak oluşabilecek gerçekliği ortadan kaldırır. Oyuncuların duvara yansıyan gölgeleri ise alışlagelmiş sahnelemelerin dışında kaçınılmaz bayağılıktan uzaklaştırır atmosferi. Tüm bu yönleriyle Mirza Metin'in elinden çıkan bu oyun, seyirciye giden yolda çok önemli bir adım atmaktadır.

Son olarak; böylesine güçlü bir eseri kendine özgü estetik bir biçimle başarılı veya başarısız sahneye taşınması seyirciye yeni bir deneyim yaşama fırsatı sunmaktadır. Bu cesaretinden dolayı başta kendisine ve oyuncularına teşekkür eder, alkışlarının bol olmasını dileriz. Bir oyunda başarılı veya başarısız olma ölçütünü ne belirler veya nasıl belirlenir, sorusuyla bitirmek istiyoruz. Erika Fisher - Lichte'nin dediği üzere "...başarılı ya da başarısız olarak görülmesi gerektiğini kim iddia edebilir ki?"

Kaynakça

- AKYILDIZ Ercan Cemile, *Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eylül 2017 21(3): 1043-1060
- Çelik, Yavuz, *Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır*, Sanat Dergisi s. 2
- Fischer – Lichte Erika, *Performatif Estetik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.
- Kan Burcu, *Ritüele Dönüşten Kültürlerarasılığa: Peter Brook'un Sahne Uygulamalarındaki İzdüşümleri ve "Mahabarata"*, Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi, 2019, S.8
- KINAY CİVELEK Nilay, *Mem ü Zîn Mesnevisinde Ahlaki Değerler Üzerine Bir İnceleme*, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 8. s.1.
- TEK, Ayhan, *Mem ü Zîn ve Hüsn-ü Aşk Karşılaştırması Bağlamında Klasik Kürt ve Türk Edebiyatı Üzerine Notlar*
- TOĞUŞLU Arzu, *Algılama ve Aktarmada Niyet: Bir Tiyatro Oyununun İletişimsel Yapısı*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tanıtım ve Halkla İlişkiler Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2004
- XANİ, EHMEDÊ, *Mem ü Zîn*, Türkçesi: M. E. Bozarslan, Gün Yayınları, İstanbul - 1968
- Uslu Ayşe, *Hafıza ve Geçmişin Talebi Olarak Tarih Arasındaki Ayrım*, ViraVerita E-Dergi, Sayı 3. <https://www.rudaw.net/turkish/culture-art/27052021.E.T.05.06.2022>
- Kullanılan fotoğraflar <https://sermola.com/en/show/mem-zn/> sitesinden alınmıştır. E.T.12.06.2022
- <https://tiyatrodergisi.com.tr/merve-enginin-konugu-almanyadan-mirza-metin/> (E.T. 18.06.2022)



Anadolulu Cesur Yürek

Saliha

AYSEN RİTZAUER

“Erkek ne yaparsa ben de yapabilirim.”
Saliha Kartağ
“Babaannem olmasaydı belki Türkiye’de
ayakkabı boyacısı olurdum.” Abdulvahap
Çilhüseyin

Oyunun Künyesi

Yazan: Anina Jendreyko, Abdulvahap
Çilhüseyin’in “Saliha Kartağ. Bir Türk
Hikâyesi” kitabından.

Yöneten: Anina Jendreyko

Oynayanlar: Esrah Uğurlu, Haki Kılıç
(Müzik-Şarkı) Abdulvahap Çilhüseyin

Yeni Dil, Yeni Toplumsal Düzen: Anadolu- lu Saliha’nın Misafir İşçi Olarak Yeni Dün- yada Var Olma Savaşı

Yabancı bir kültüre geçiş, yeni bir sosyal düzenin parçası olmak ufku ne kadar genişletir, ne kadarı yeni bilgi ne kadarı uyum ve savaştır? 1960’lı yılların başında böyle yeni bir düzende Anadolu’lu “misafir” işçi bir de üstüne üstlük kadın olarak yer almak nasıl bir şeydir? Tüm bu soruların yanıtlarını *Saliha* oyununda açıklıkla görebiliriz.

Özel Theaterhaus Stuttgart’ın (Stuttgart Tiyatro Evi) kurucu sahibi Werner Schretzmeier, *Saliha*’nın hikâyesini ilk etapta Abdulvahap Çilhüseyin’in *Saliha Kartağ Bir Türk Hikâyesi* adlı eserle öğrenir ve bunu bir tiyatro oyununa dönüştürmek ister. Ana karakterin kadın, konusunun ise bir Anadolu hikâyesi olmasından ötürü klasik tiyatro geleneğinin tersine dışarıdan bir kadın yönetmen Anina Jendreyko’yu İsviçre’den davet eder. Jendreyko uzun yıllar Türkiye’de özellikle Kürtler’in yaşadığı



30

bölgelerde yaşamış, Türkçe öğrenmiş, oradaki insanların günlük yaşamını deneyim edinmiş, örneğin inek gütmüş, tarlayla uğraşmış. Ayrıca okuma yazma bilmeyen kadınlara alfabe öğretmesinin yanı sıra Almanca dersleri de vermiş. Yönettiği pek çok oyunun konusunun kadın olması, feminist yaklaşımı ve kadınları destekleyip güçlendirmek istemesiyle tanınan yönetmen doğal olarak oyun için en uygun aday olmuş. Jendreyko'nun son sahne hariç monolog olan bu oyunu yönetmek için tek koşulu şahsen tanıdığı ve birlikte çalıştığı müzisyen Hâki Kılıç'ın misafir oyuncu olarak katılmasıymış. Şamlı Kürt müzisyen bir ailenin çocuğu olarak 4 yaşından beri müzikle büyüyen, Almanya Würzburg ve Fransa'nın Montpellier müzik akademilerinde eğitim gören Hâki Kılıç Fransa'nın Marsilya kentinde yaşıyor. Saliha karakterini canlandıran Esrah Uğurlu ise İsviçre/Grenchen kentinde doğmuş. 2009'dan 2013'e kadar Londra Kogan Academy'de drama eğitimi alıp İngiltere ve İsviçre'de pek çok oyuncu ve turnelere katılan sanatçı Theaterhaus Stuttgart'ın Uluslararası Oyuncular Grubu'nda yer alıyor. E. Uğurlu ve A. Jendreyko pek çok projede birlikte çalışmışlar.

Saliha karakterinin önemi bu rolle 60'lı yıllarda Almanya'ya hatta Avrupa'ya çalışmak için gelen yüz binlerce insanı temsil etmesinden geliyor. O bir anlamda da bu işçiler arasında yer alan kadınların sesi. Almanya'ya çalışmak için gelenlerin çoğu erkek olsa da genel yaygın kanının tersine her dört kişiden biri kadındı. Oyun, böyle bir zamanda tüm zorluklara rağmen kendilerinde bu gücü ve cesareti bulan kadınların bunu göze almış olmasını dile getirirken, kadın işçilerin yabancı bir topluma ve kültüre giriş yapabilme başarılarını Saliha karakterinde özellikle vurgulamak istiyor. Amaç seyircinin Saliha aracılığı ile o insanlarla empati kurmasını sağlamak ve onların duygu dünyalarına katkıda bulunmaktır.

21 Nisan akşamı Theaterhaus Stuttgart'ta (Stuttgart Tiyatroevi) *Saliha* oyununun pro-

miyeriyle bir ilk yaşandı. Yabancı bir kültürde yaşamayı; mücadele etmeyi, çalışmayı göze alan bir misafir kadın işçinin otobiyografisinden uyarlanan farklı bir oyun sahnelendi. Oyun 1932'de Sivas'ın Ozmuş köyünde doğan Saliha Kartağ'ın 1960'lı yılların başında çocuklarını, henüz boşanmadığı ama başka bir kadınla dini nikâhla evli olan eşi Vahap Çilhüseyin'in yanına bırakarak para kazanmak için dilini bilmediği Almanya'ya, memleketinden binlerce kilometre uzaklıktaki yabancı bir ülkeye gitmesini konu etmekte.

Birinci perdede karanlık ve büyük sahnede Saliha'yı canlandıran Esrah Uğurlu'yu gördük, karşımızda dev ekranın önünde şalvar giymiş, örgülü uzun siyah peruklu kostümüyle. Üzerine yansıyan ve attığı her adıma eşlik eden spotlarla ileri geri yavaş adımlarla yürüyordu ve arkadaki ekranda Sivas dağları filmi geçiyordu. Haki Kılıç'ın akordeonla çaldığı duygu yüklü ağır müziği eşliğinde hepimiz bir anda o atmosfere kilitlendik. Sivas dağlarının ortasında yer



Saliha oyunundan Esrah Uğurlu (Saliha) ve Haki Kılıç.

alan bu köyde Saliha yapayalnızdı. Sanki tek başınalığını ve yalnızlığını sorgularcasına. İlkokulu yeni bitirmiş, ne kadar çalışkan ve başarırlı olsa da kız olduğundan sanki cezalandırıcasına okula devam etmesine izin vermemiştir babası. Ona biçilen rol, geleneksel Anadolu kadın modeline uyumlu, uslu, iyi aile kızı olarak yetişmek, ev işlerine yardım etmek ve tarlada çalışmaktır. Tıpkı köydeki diğer kızlar gibi. Saliha'dan dinlediğimiz bu özyaşam öyküsünde tek eğlencesinin ve dinlencesinin bahçedeki ıhlamur ağacının altında oturmak olduğunu da öğreniriz. Kendi kendine kalabildiği tek vakittir bu. Babasına göre çocukların görevi itaat etmek ve çalışmaktır. Saliha bunu seyirciye anlatırken sanki kendi kendini de ikna etmeye çalışır gibidir, neden okula devam edemediğine sebep ararcasına. Bir yandan elindeki ipi sahnenin zeminine bir hayat ağacı gibi çizgi çekercesine sererken diğer yandan ergenlik çağına girişini, görücü ziyaretlerinin 14 yaşından itibaren yoğunlaşmasını, töreye uygun olarak ablasının çoktan bu yaşta evlendirildiğini de

anlatır bize. Ailesine göre bu onun kaderidir ve sıra Saliha'ya gelmiştir şimdi. Ama o farklıdır ve henüz evlenmek istemez. 18 yaşına kadar da bunu geciktirmeyi başarır. Sivas'tan görücü gelen uzaktan akrabaları 35 yaşındaki Vahap hem bir meslek sahibidir, makinisttir hem de takım elbisesi ile zarif bir izlenim uyandırır. Saliha onunla evlenmeye razı olur. Daha medeni gördüğü Sivas'a yerleşmektir arzusu. Bu kez Hâki Kılıç'ın hareketli parçaları eşliğinde Saliha'nın bir ayakkabıyı çıkarıp diğerini giymesi hayatın farklı dönemlerinden geçişini sembolize eder. Evlilik kapıdadır, kına gecesi kutlanır. Saliha eşarp takıp çamaşır yıkama sahnesinde ev kadını rolünü canlandırır. Birinci, ikinci çocuk derken de anneliği. Vahap sürekli içki içmektedir. İlk başta iyi geçen evlilikleri giderek bozulur. Saliha sürekli şiddet görmektedir. Ama toplumun ona biçtiği toplumsal cinsiyet rolü gereği pasif kalmak durumundadır. Eşi tarafından şiddete maruz kalsa dahi sesini çıkarmaz, karşı gelme, kendini savunma hakkı yoktur. Yoksa toplum tarafından itaatsiz kötü



32

kadın olarak damgalanmakla karşı karşıyadır. Oysa kocası başka kadınlarla eğlenme hakkına sahiptir ve bunun için toplum tarafından yarılanmaz “çünkü o bir erkektir ve yapabilir”. Vahap artık kadınları eve getirmeye başlasa dahi Saliha buna tepkisiz kalmak ve katlanmak zorundadır. Sonunda Vahap dul bir kadınla dini nikâh kıyıp İzmir’e yerleşir. Ara sıra da Saliha ve çocuklarını ziyarete gelir. Böyle bir ziyaret sırasında iki büyük çocuğunu haber vermeksizin İzmir’e götürmesi bardağı taşıran son damladır. Saliha çocukluk arkadaşı Mine’nin yardımıyla işçi alan Almanya’ya gitmeye karar verir. Şimdi kadınlara da ihtiyaç vardır orada. Bu süreçte Vahap’la karşılaşmalarında, geçen tartışmalarda Saliha hem eşini hem kendini oynar ve ona “sen beni sorgulayamazsın”, derken sanki gücü eline geçirmiştir. Artık o eski pasif, boyun eğen Saliha değildir. Kendi geleceği ve hayatı için kendisi karar verir ve toplumsal kılıpların dışına çıkma cesaretini gösterir. Bu kez arkadaki ekranda sol tarafta saçları iki örgülü, siyah gözleri parlayan siyah beyaz gerçek Saliha’nın portresi görünürken, ortadaki ekranda siyah beyaz dev resimde sağlık muayenesinden geçen iç çamaşırına kadar soyunmuş kuyruktaki duran erkekler ve önde onları muayene eden beyaz önlüklü Alman doktor görünür. Mantosunu sahnede yer alan vestiyerden giyen Saliha çocuklarına “ağlamayın yavrularım çok çabuk geleceğim,” der veda sahnesinde ve elinde ahşap bavulu ile Sirkeci Garı’na götürür seyirciyi. Böylece uzun yolculuk başlar. Hâki Kılıç, Âşık Veysel’in *Uzun İnce Bir Yoldayım* parçasını çalarak söyler, seyirciyi de terkisine alarak. Ayrılığın acısı ve üzüntü müzikle birleşir.

İkinci perdede Saliha Stuttgart’a varır ve yeni bir toplum düzeni içinde yeni bir hayata başlar. Bu kez yüksek tempolu bir sahne trafiği çıkar karşımıza. Spotlar Saliha’yı step dansı yaparak hızlı adımlarla adeta uçarcasına sahnede bir sağa bir sola bir öne bir arkaya koşarcasına takip eder. Günlük iş hayatında bir robot gibi çalışması beklenen Saliha kime, neye, nereye

nasıl yetişeceğini şaşırmasıççasına sersemlemiş gibi görünmektedir. Diğer yandan hümanist ve sosyal yanı güçlü olduğu için çevresindekilere yardım etme çabasıdır. Öyle ki Almanlar’ın yeterince eskitemeyip sokağa çöp olarak bıraktıkları her türlü kullanılabilecek eşyayı toplayıp daha sonra izin sırasında Sivas’taki köylülerine götürmek üzere toplayıp tek odalı küçük dairesinde biriktirir. Bu sahnede hatta seyirciye kullanmadıkları işlerine yaramayan eşyaları var mı, diye sorarak seyirciyle diyalog kurar. Çalıştığı Alman Demiryolları bir istisna yaparak ona bir vagonu yarı fiyatına kiralar. Kadın olmak, tek başına var olmaya çalışmak bu toplumda bile her zaman kolay değildir. Birden arkadan sesler duyulur. Erkekler Saliha’ya “kötü kadın” diyerek hakaret etmektedirler. Ama Saliha güçlüdür, bunlardan yılmaz. Onun bir amacı vardır: kocasının istediği 30.000 Alman markını kazanmak ve çocuklarının özgürlüklerini satın alarak eşinden boşanmak.

Diğer yandan memleket hasreti, çocuklarına



özlem, çaresizlik ve yalnızlıktır gurbetin öteki yüzü. Hâki Kılıç *Aman Ayrılık*'i söylemektedir tam bu sırada. Saliha'nın çaresiz özlem dolu bakışları bize dikilir. Hâki Kılıç'ın sesi o kadar yanık duyulmaktadır ki neredeyse oturduğumuz yerden biz de yüksek sesle eşlik etmemek için zor tutarız kendimizi. Sonra karanlık sahnenin solunda duran ayaklı vestiyerde asılı iş önlüğünü geçirir Saliha, günlük giysilerinin üzerine. O sırada iş arkadaşı Can'ı (Abdulvahap Çilhüseyin) kırmızı askılı iş pantolonu ve içinde açık renk kareli gömleği ile temizlik kovası ve malzemelerini almaya çalışırken izleriz. İş devir teslimi vaktidir. Oyunun tek diyalogu böylece başlar. Saliha yine işyerindekilere, geç kaldığı için özürler diler, neden geç kaldığını açıklamaya çabalar. Can ise "kime anlatıyorsunuz?", diye sorar yumuşak sesi, sakın duruşu ve hümanist bakışlarıyla. Saliha'nın ruhunu hissederiz. O şimdi buradadır. Alman halkını kastederek seyirciyi/bizi gösterir. Can bunun gereksizliğini, boşa kürek çekmek olduğunu vurgulayarak, kendilerine zaman içinde Al-

manların kaç tane ad taktıklarını sıralar. "İlk önce yabancı işçi dediler, ama bundan Hitler'i ve zorunlu işçiler kavramını anımsattığı için vazgeçtiler. Sonra yabancılar, misafir işçiler, entegrasyon arka planlı kadın ve erkekler olduk, ama asla ön planda olmadık," derken seyirci buna gülerek tepki verir. Ardından "Acaba yakında yeni adımız ne olacak?" sorusuyla oyun espriyle son bulur. Yunan Filozof Heraklit'in dediği gibi "*Bir nehirde iki kere yıkanılmaz.*" Hayat devam eder.

Saliha oyunun akış sürecinde peruğunu bir takar bir çıkarır, saçlarını gerçek Saliha'ya benzetircesine tarar ve kendisine: "Bunlardan hangisiyim ben?" diye sorar. Gerçekten hangisidir Saliha? Saliha yaşadığı toplumun ona biçtiği kadın cinsiyet rolünden dolayı kısıtlanmasına, eğitim hakkının elinden alınmasına rağmen büyük bir savaşıdır, o tüm zorlukları göğüslemiş ve bu savaşı kazanmıştır. 1932'de doğmasına karşın ilkokulu bitirmiş, geleneklerin ötesine geçip onu aldatan eşini boşamış, Almanya'da yeni bir hayat kurmuştur. Günümüzde dahi pek



çok kadının hatta erkeğin yapamadığını yapmış, bağımsız olmayı kendi ayakları üzerinde durmayı başarmıştır.

- 34 Saliha Kartag en azından en küçük oğlunu 1970'li yıllarda Almanya'ya getirebilmiştir. Ölümünden kısa bir süre önce 58 yaşında tüm çocuklarının karşı çıkmasına rağmen yalnız yaşamak istemediği için izinde tanıştığı kendisi gibi dul bir adamla yeniden evlenmesi ve yeni eşini Almanya'ya getirmesi, öldükten sonra tüm mirasını sadece çocukları ve ailesine bırakmak yerine kısmen vakıflara bırakmasıyla da eşsiz bir örnektir. O çok iyi kalpli, empatisi yüksek ve sosyal damarı güçlü olduğu için sömürülmüştür hayatı boyunca. Ama kendi seçimini kendi yapıp insan olarak kalmıştır. Onun sayesinde Stuttgart'ta yeni bir kuşak ve onların çocuklarının çocukları ikinci, üçüncü kuşak var olabilmiştir. Abdulvahap Çilhüseyin hem banka memuru hem tiyatro oyuncusu hem de yazar olmuştur. Onun oğlu ise şimdi üniversite öğrencisidir. Saliha Kartag'ın emeği ve mücadelesi boşa gitmemiştir.

Kaynakça

Abdulvahap Çilhüseyin: Saliha Kartag. Eine

Türkische Geschichte. Saliha Kartag. Bir Türk Hikâyesi.

<https://sanatsever.de/die-geschichte-von-saliha-kartag-eine-tuerkische-geschichte/>

<https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/stuttgart/eine-der-ersten-gastarbeiterinnen-in-stuttgart-100.html>

<https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.saliha-kartag-kam-1963-als-gastarbeiterin-nach-stuttgart-ein-tuerkisches-leben.d88a2feafd94-46b2-982a-4fc154693846.html>

<https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.saliha-kartag-kam-1963-als-gastarbeiterin-nach-stuttgart-ein-tuerkisches-leben.d88a2feafd94-46b2-982a-4fc154693846.html>

https://www.zdf.de/kultur/forum-am-freitag/forum-am-freitag-vom-24-juni-2022-100.html?fbclid=IwAR2lu1Cvmu5Fp4DFoVAF-g1QYmG4iuLBd75_6XP8_DKLCiEatWE5T1d-NegNg&fs=e&s=cl#xtor=CS5-22
<https://jendreyko.ch/>



Kazananların Göz Kamaştırıcı Rüyası

Me Too hareketinden esinlenerek kaleme alınmış bir oyun

ZEHRA İPŞİROĞLU

Bizler korkusuzca sokağa çıkarak partilere gidebilmeliyiz, kafayı bulabilmeliyiz sonra da rahat rahat eve dönebilmeliyiz.

Suzie Miller

Eril Hukuk Sisteminin Acımasız Kuralları

Tessa kazananlardandır. İşini bilen, kendine güvenen parlak bir ceza avukatıdır. Ceza hukukunun bütün kurallarına öylesine hâkimdir ki tanığı da, sanığı da parmağının ucunda oynatır. Zor koşullardan gelen işçi kökenli bir kadın olarak kazananlar dünyasına girmesi, alt katmadan gelmenin ezikliğini aşması, en iyi okullarda okuması, en üst konumda olanların yanında yer alması, doruğa ulaşması hiç de kolay olmamıştır. Tessa'nın parlak kariyerinin sırrı erkek egemen hukuk kurallarını çok iyi bilmesi ve ona göre oynamasıdır.

Çapraz sorgulamada tanığın öyküsündeki çelişkileri ortaya çıkarma, onu köşeye sıkıştırma, tuzağa düşürmede üstüne yoktur. Amacı sanığı her ne pahasına olursa olsun aklamak olduğu için tanığın ifadesinin güvenilirliğini bozmaktan başka bir şey düşünmez, düşünmemelidir de çünkü başarı düşünmeye değil kurallara uymaya bağlıdır. Sonuçta bu acımasız bir yarıştır, bu nedenle de bu yarış kazanmanın koşullarına harfi harfine uymak zorundadır.

Tessa'nın içselleştirdiği bu duruş taciz ve tecavüz suçlularını aklaması gerektiği zaman bile değişmez. Çapraz sorgulama ile tecavüze uğramış olan tanığın ifadesini büyük bir

başarıyla aşama aşama çürütürken erkek egemen hukuk sistemini sorgulamak aklının ucundan bile geçmez.

Çünkü o enerjisiyle, saldırganlığıyla erkek dünyasında yüksek bir konum elde etmiş ender kadınlardandır, görevi de yargıçlık değil, ceza avukatlığıdır. Yorum yapmak, dahası yargılamak hiç de onun işi değildir. Sonuçta bu sistemde herkesin bir görevi vardır, onun görevi de bellidir. Yaptığı işi sorgulamadığı sürece de çok mutludur. “Ben işimi yapıyorum tıpkı bir taksi şoförü gibi, şoför de müşterilerini seçemez ki,” der oyunun bir yerinde.

“Ya sanık gerçekten suçluysa?” gibi bir soruyu ise soranları taklit ederek iyice alaya alır çünkü onun dünyasında kazanma ya da kaybetme üstüne kurulu yaşam felsefesini alabora edecek böyle ‘saçma’ sorulara yer yoktur. Bu nedenle de Tessa’nın çapraz sorgulamasının kurbanı olan bir kadın tanığın “Benim bu davadan bir çıkarım yok. Burada olmak bile istemiyorum. Ben yalnızca diğer kadınları bu adamdan korumak istiyorum” görüşünden etkilense de kulaklarını tıkamayı tercih eder.

Ya Kazanacaksın Ya Da Kaybedeceksin

İnsan hakları savunucusu, feminist, avukat Suzy Miller’in *me too* hareketinden esinlenerek yazdığı Nazlı Gözde Yolcu’nun Türkçeye kazandırdığı bu oyunun kahramanı Tessa başarıdan, beğenilmekten, kazanmaktan başka bir şey düşünmeyen tipik bir narsisttir. Tessa çok iyi bildiği hukuk sistemini kazanmak ya da kaybetmek üzerine kurulmuş bir maça benzetir. Çünkü hukuk okurken ona böyle öğretilmiştir. Hukuk okumaya hak kazanma yeterince zordur, hukuku bitirmek daha da zordur, en zoru ise binlerce adayın içinde zirveye yükslebilmektir ki o bunu başarmıştır. Kariyerde yükselme hukukun kuralları doğrultusunda tek yönlü ilerlemeye bağlıdır. Bu



Prima Facia oyununda Olcay Yusufoglu.

nedenle kazanmayı engelleyecek olan her tür duyguyu, empatiyi, dayanışmayı, sorgulamayı, özeleştiriye yok saymak zorundadır.

Kimdir Tessa, kendisinden beklenileni kayıtsız şartsız dile getiren bir robot mu? Hayır, o kendini erkekler dünyasında var etmeyi başaran günümüz insanıdır, sevimli, güzel, saygın, başarılı güçlü bir kadın. İçimizden biridir.

Kaybedenlerin Dünyasının Karanlığı

Ancak oyunun bizlere gösterdiği gibi kazananlar ile kaybedenler arasındaki sınır kıl payıdır. Hele kadınsan dengelerin bir anda bozulması iş bile değildir. Tessa yaşadığı travmatik bir olayın sonucunda, hiç beklemediği bir anda neye uğradığını bile anlamadan değer verdiği bir meslektışı tarafından cinsel saldırıya uğraması ile birlikte kendini ansızın kaybedenler dünyasında bulur.

Kaybedenler yaşamın karanlık yanındadır, onları kimse görmez, görmek de istemez, kaybetme öykülerini kimse dinlemek istemez,



dinlese de çürütmek, yok saymak için dinler, tıpkı Tessa'nın kazanma adına tacize uğrayan hemcinslerine bir zamanlar yaptığı gibi. Oyunun sonunda ceza hukukunda, özellikle de taciz, tecavüz gibi çoğunlukla kadınları hedef alan travmatik olayların sorgulanmasında yürümeyen, yanlış giden bir şeyler olduğunun altı çizilerek izleyici sorularla baş başa bırakılır.

Sahne Yorumunun Düşündürdükleri

Sahne tasarımında tüllerden sütunlar, video kullanımından görüntüler oyunun gerçekçiliğini kırmayı amaçlıyor. Olcay Yusufoglu kazananların dünyasının gösterildiği ilk bölümde kendinden ve yaşamından yüzde yüz emin bir kadını tüm karizmatik kişiliğiyle canlandırırken, tecavüzden sonraki ikinci bölümde birden eğrilip bükülüyor, küçülüyor, çaresizlik sarmalı içinde ne diyeceğini, nasıl davranacağını bilemiyor, sonunda da şişirilmiş bir balon gibi sönyor.

Yusufoglu'nun etkileyici oyunculuğunda Tessa'nın görkemli başarı dünyasını, yaşadığı travmatik olayı ve dönüşümünü, sanığa karşı mücadelesindeki inişlerini ve çıkışlarını çok başarılı bulmakla birlikte sahne yorumunu (yönetmen: Hakan Atalay) özellikle de oyunun ilk bölümündeki yer yer kafa karıştıran stilize oyunculuğu yadırgadım. Kazananların dünyasının anlatıldığı ilk bölüm çok hızlı bir oyunculukla başlıyor, gürültü, patırtı, aşırı hareket, anlamsız zıplama sıçramalarla izleyicinin dikkati uyanık tutulmaya çalışılırken sistemin bozukluğunu gösteren göstergeler kayboluyor.

Oysa günümüz insanının stresli ve heyecanlı meslek yaşamını ve eğlenceli özel yaşamını yansıtan çok daha sade ama dinamik bir oyunculuk ve bu tür bir oyunculuğa uygun gerilimi ve ritmi arttırıcı bir sahne tasarımı çok daha vurucu olabilirdi. Çapraz sorgulama, kazanma, başarı, başarının getirdiği yaşam sevinci ve enerji, parti, erkek arkadaş, heyecan, flört ve seks tıpkı bir yapboz oyunu gibi parlak



38

ve görkemli bir dünyadan, kazananların dünyasından göz kamaştırıcı sahnelerle sunulabilirdi.

Oyunun ortalarında Tessa'nın yaşadığı tecavüz ve dönüşüm ile kaybedenler dünyasında kendini savunabilmek için verdiği savaşım öylesine ön plana geçiyor ki, Tessa'ya acırken, onun yüzde yüz özdeşleştiği ve hayran olduğu bu ataerkil ve cinsiyetçi dünyanın bir kurbanı olduğunu zaman zaman unutuyoruz. Kısaca sahne yorumunda Tessa'nın bireysel öyküsüyle bu öyküyü taşıyan toplumsal mekanizmaların çok daha yoğun biçimde iç içe örülmesi gerektiğini düşünüyorum. Sonuçta yaşanan her şey büyük bir bütünün (yani bireyi yok sayan ve sömüren bir düzenin) bir parçası değil mi?

Tessa'nın yaşadıklarını onun savunduğu ve yüzde yüz özdeşleştiği sistem oluşturmuyor mu? Aslında izleyici daha ilk anda Tessa gibi başarılı bir kariyer kadınıyla ne kadar özdeşleşirse, onun başarısına ne kadar hayranlık duyarsa, onun düşüşünü ve

dönüşümünü de o kadar vurucu bir biçimde yaşayacaktır. Bu açıdan da oyun metninin yönetmene de oyuncuya da sahnede izlediğimizden daha çok fırsat verdiğini düşünüyorum. Çünkü konu sadece erkek şiddeti, taciz ve tecavüz değil aynı zamanda tacizi kolaylıkla aklayan adaletsiz bir hukuk sistemi.

Yine de Eksi 16 ekibinin böylesine düşündürücü ve eleştirel bir oyunu sahnelemeye cesaret etmesi bile çok değerli. Ne yazık ki bu kadar önemli bir sorunu gündeme getiren bir oyunun izleyicisi yine de oldukça az. Bunda belki de oyunun ne olduğu anlaşılmayan adının da payı olduğunu söyleyebiliriz. Genç ekiplerin belki de merak uyandırmak için sık sık yabancı sözcüklerle oyunlarına anlaşılmayan başlıklar attıklarına tanık oluyorum.

Burada da oyunun adı *Prima Facie* orijinalinden alınmış, 'ilk bakışta' anlamına geliyor. Öte yandan afişin de oyunun tanıtımında çok başarılı olduğu söylenemez.



Ancak oyun o kadar ilginç ki ve o kadar temel bir soruna parmak basıyor ki ve bizim gibi ataerkil ve cinsiyetçi bir toplum için kuşkusuz öylesine güncel ki çok daha fazla izleyiciye ulaşmayı hak ediyor. Umarım zaman içinde bunu da başaracaktır.

Oyunun Arka Planı

Avustralyalı yazar Suzie Miller kendi ülkesinde bu oyunu kaleme almadan önce cinsel tacize uğrayan kadınlarla röportajlar yapmış. Bu röportajların ortak yanı kadınların tıpkı yazdığı oyunda da olduğu gibi faili tanınmaları, ona güvenmeleri, değer vermeleri, dahası geleceğe ilişkin onunla ilgili planlar yapmaları. Bu nedenle de tacizin ilk aşamasında kadınlar olup biteni kavramada zorlanıyorlar, dahası yanıldıklarını düşünüyorlar, ancak iş işten geçtikten sonra ne olup bittiğini tam olarak kavrayabiliyorlar. Kısaca ilk an yaşadıkları şok onları bloke ediyor. Sonradan da çıktıkları adama

güvendikleri, onun böyle bir insan olduğunu akıllarından bile geçirmedikleri, bu nedenle böyle bir tuzağa düştükleri için kendilerini suçluyorlar. Eleştirmenler tarafından “haykırış” olarak tanımlanan bu oyun 2019’da ilk kez Sydney’de sahnelenip ödüller alıyor, sonra da İngiltere’de büyük bir başarıyla sahneleniyor.

Suzy Miller “*Me Too* kadınların sesinin ilk kez duyulmasını sağladı(...) Sanırım bir dönüşüm yaşıyoruz. Tiyatro dünyası taciz öykülerinin sahnelenmesini izleyici açısından uzun bir süre çok riskli buldu, şimdi ise bu tür öykülerin peşinde,” diye belirtiyor. (Georg Albin, Noch in Arbeit, Was hat Me Too für Frauen im Theater getan?, 7.4.2022)





40

ODAK

**Kadın Oyunlarında
Şiddetin Farklı
Temsilleri**

İLLÜSTRASYON: YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN

İslam Ülkelerinde Kadınların Başkaldırısı

ZEHRA İPŞİROĞLU

*Benim payıma düşen
Bir perdenin asılmasının benden aldığı gökyüzüdür
Benim payıma düşen terk edilmiş merdivenlerden inmektir ve ulaşmaktır bir şeylere çürüyüşte ve gurbette
Benim payıma düşen anılar bahçesinde hüznülü bir gezintidir...*

Füruğ (Yeniden Doğuş adlı şiirden)

Suudi Arabistanlı şair Hissa Hilal'in sesi

“(...) Fetvanın gözlerindeki kötülüğü gördüm. İyiliğin yasadışı sayıldığı bir dönemde... Gerçeği söylediğimde gizlendiği yerden vahşi bir hayvan dışarı fırlıyor. Kör, ilkel ve öfke dolu. Üstünde ölüm kıyafeti. İktidarı simgeleyen güçlü, resmi bir kurumun sözcüsü olarak vaiz verip barışı arayanların üstünde terör yaratıyor (...)”

Suudi Arabistan'da yetmiş beş milyon izleyicinin katıldığı Million's Poet yarışmasında Hissa Hilal, “Şiirlerim pençelerini çıkartıyor” diyor. “Bana karşı olan aptalların önünde eğilmeyeceğim.”

Hissa Hilal şiirleriyle bu yarışmaya katılırken, şeyhe, prense, aşirete övgüler düzen, aşk, kadınlar, develer ve atlar anlatan erkek şiirlerinin geçerli olduğu bir ortamda görmezden gelinip gelinmeyeceğinden hiç de emin değil. Ama öyle olmuyor, dikkatleri üstüne çekmeyi başarıyor ve büyük bir şiir ödülü alıyor.

Kendisiyle yapılan bir röportajda Arap kültüründe şiirin değerine ve önemine değiniyor. “Arap kültüründe şiir kutsaldır... İnsanlar yılda bir kez Pazarda toplandıklarında şiir ön plandadır. Arap dünyasından binlerce tanınmış şair gelip şiirlerini okur. Şiir bizim kültürümüzde müzik, ritim ve hayal gücüyle iç içe gelişir, büyüleyici imgeler yaratır.” (Wer hasst kommt nicht zur Ruhe, amnesty journal 26.7.2018)

Yazar Hilal üzerine yapılan belgeselde (Ste-

Yaralarım Aşktaandır oyununda Nazan Kesal.



42

fanie Brockhaus) bu ilginç kadın şairin başkaldırısını izlerken, sahnede erkek yarışmacıların ardından ürkek adımlarla yürüyen, gözleri bile görünmeyen, sadece sesi duyulan bu simsiyah çarşafli kadının direnci karşısında şaşkınlığa düşüyoruz. Hilal'in köktendinci erkek dünyasını sorgulayan şiirleri o kadar eleştirel ki, kolaylıkla fanatizmin kurbanı olabilir. Ama baskılara ve tehditlere rağmen yarışmadan çekilmiyor, korkmadan sonuna kadar direnerek finale kalıyor ve ödül alıyor.

Hissa Hilal bu şiir yarışmasına katılarak ödül kazanmasıyla Suudi Arabistan'da bir ilki gerçekleştiriyor. Şu bir gerçek ki eleştirilerini şiirle değil sözgelimi bir gazete yazısıyla gerçekleştirseydi sonu çoktan gelmişti. Ama edebiyatın, sanatın konumu belki de farklı. Bu direnişin devamı gelecek mi yoksa bu yarışma da sadece erkeklerin şovu mu, şiir söz konusu olunca biz kadınlara bile söz hakkı veririz şovu mu?

"Kadınlar toplumun ruhudur", "onları dışladığınızda bütün bir toplumun ruhunu da

dışlamış olursunuz," diyor Hilal. Belgeselde izlediğim bu ödül töreninde kara çarşafların ardındaki bu kadının sesinin milyonlarca kadına güç verdiğini düşündüm.

Hilal kendisiyle yapılan röportajda çocukluğundan beri şiir yazdığını anlatıyor. Bir gün ailesi şiirlerini kaleme aldığı defteri bulduğunda yakıyor. O dönemde yaşadığı şokun etkisiyle sonradan *Aşiret Şairi Suçluyor* adlı bir şiir kaleme alıyor. Şiiri bir dergide yayımlandığında ilk kez dilin gücünün bilincine varıyor. Dili baskılı bir ortamda büyük bir destek olarak yaşıyor.

Hilal'in düşmanları da çok. Dışlanıyor, ötekileştiriliyor, dahası ölüm tehditleri alıyor. "Bana saldıranlar, nefret kültürünün bir parçası. Dini savunduklarını iddia ediyorlar ama bu çok yüzeysel bir bakış. Diğerlerinden farklıysan insanlar seni çok kolay ötekileştirebilirler. Ama özgür olma adına bunu sineye çekiyorsun..." (Wer hasst kommt nicht zur Ruhe, amnesty journal 26.7.2018)

Yaralarım aşktan mı yoksa erkek şiddetinin beni boğmasından mı?

Günümüzde kadınların sesi bütün dünyada, İslam ülkelerinde bile yükseliyor. *Yaralarım Aşktandır* oyununda genç yaşta bir trafik kazasında yaşamını yitiren kadın şair Furuğ'un hüznü öyküsünü izliyoruz. Furuğ Farruhzad geçen yüzyılda yaşamış ve İran edebiyatına damgasını vurmuş çok önemli bir şair.

İzlediğimiz oyunda otoriteler Furuğ'un hemen gömülmesine izin vermiyorlar. Çünkü yazarın yaşamında, şiirlerinde, duruşunda başkaldırı var. Otoriteleri böylesine hiçe sayan bir kadın yaşamı boyunca baş kaldırmayı başarmış ama sesi, soluğu kesildiği bir noktada söz yine otoritelerde. Çünkü Furuğ gibi bir 'kanı bozuk' hiç kimseye örnek olmamalı, hiç kimseye cesaret vermemeli. Ne var ki otoritelerin gözden kaçırdığı Furuğ'un bedeni yok olsa da, gömülmesine izin verilmesinde de şiirleriyle yaşamını sürdüreceği.

Düşünen de yaratan da erkeklerdir

Araftayız, yaşam ile ölüm arasındaki bir noktada. Bir ölünen gözünden Furuğ'un yaşamının çeşitli evrelerini Nazan Kesal'in usta oyunculuğundan izlerken "kadından şair olmaz" diyen kadın düşmanı bir toplumun içinde buluyoruz kendimizi. Kadın düşünmesini, yaratmasını, yazmasını bilemez ki şair olabilsin. Düşünen de yaratan da sadece erkeklerdir. Erkeklerin kadınlar için düşündüğü ve eyleme geçtiği bir dünyada ise kadına hiç yer yoktur. O kapanmaya, kapatılmaya, görünmez olmaya mahkûmdur.

Nazan Kesal, Furuğ'un öfkesini, hüznünü kimi kez şiir okuyarak, kimi kez anlatarak dile getirirken erkek egemen bir dünyanın içinde ölümlerle yaşam arasındaki sıkışmışlığı da çok çarpıcı bir biçimde sergiliyor. Bunda bir ölünen anlatımında odaklaşan fantastik kurgunun (yazar: Şebnem İşigüzel) ve ölüme gönderme



yapan mezar ya da tabut çağırışımı uyandıran bir masanın ve beyaz ışıklarla aydınlatılmış sahne tasarımının da payı büyük (yönetmen: Berfin Zenderlioğlu). Nazan Kesal incecik beyaz giysileriyle ölümler dünyasına gönderme yaparak Furuğ'u canlandırırken hafifliği ve arınmışlığı simgeliyor. Furuğ uzaklardan farklı bir noktadan bakıyor onu hırpalayıp horlayan bu dünyanın çirkinliklerine. Şiir yazmasına karşı çıkan otoriter babası, çocuğunu elinden alan ve onun anneliğini sorgulayan eski kocası, onu baskılar altında tutmaya çalışan mollalara karşı erkeklerin kendisini ezip geçmelerine karşı çıkıyor; çektiği onca acılara rağmen dimdik ayakta duruyor, ne istediğini biliyor, sözünü sakınmıyor, erkekleri alaya almaktan da onların zavallılıklarını açığa çıkarmaktan da hiç çekinmiyor. Hiç durmadan üretiyor, şiir yazıyor,



bir çocuk evlat ediniyor, âşık oluyor. Kimsenin kendisini ve sanatını küçümsemesine izin vermediği gibi kadınların attığı her adımın kontrol altına alındığı zor ve baskıcı koşullara karşın yaşamını dilediğince biçimlendirme tutkusundan da hiç ödün vermiyor.

Ataerkilliğin leş kokusundan arınma

Füruğ'un toprağa verilmeyi bekleme sürecinde kova kova sularla ölü bedenini yıkaması yaşanan bütün adaletsizliklerden, baskılardan, çirkinliklerden arınmaya gönderme yapıyordu. Kendini arındırma din adına dehşet saçan ataerkilliğin pisliklerinden arınma anlamına geliyordu. Kadınların pırıl pırıl, tertemiz bir dünyada yeniden doğma ve sıfırdan başlama özlemini dile getiriyordu. Acaba baskıların

olmadığı daha adil bir dünyada Füruğ gibi yetenekli bir yazarın yaşamı, şiirleri nasıl gelişecekti? Öte yandan Füruğ genç yaşta bir kazada hayatını yitirmeseydi, yaşamı baskıların ve zorbalığın hiç azalmadığı bir ortamda nasıl gelişecekti? Ya da bugün yaşasaydı neler yaşayacaktı?

Şiddeti de ölümü de yenen dilin gizilgücü

Fas asıllı yazar Saphia Azzeddine'nin kara mizah romanından Köln Keller Theater'da sahneye uyarlanan (Uyarlayan: Ulrike Jansen) ve ödül alan oyunu *Bilquiss (Belkıs)*, kadınların görünmez olduğu bir ülkede görünür olmak mücadelesi veren bir kadının öyküsünü anlatıyor. Belkıs, Hissa Hilal ya da Füruğ gibi bir şair değil ama dilin gücüne inanan ve yaşadıklarını

sorgulamaktan çekinmeyen genç bir kadın.

Bu da ona pahalıya mal oluyor çünkü ölüm cezasıyla yargılanıyor. Belkıs taşlanarak öldürülecek. Suçu, ezan saatini kaçıran sarhoş müezzine ezan okuyarak ders vermek, şiir okumak, topuklu ayakkabı giymek, makyaj yapmak, dahası patlıcan türü ahlaka aykırı sebzeleri bahçesine ekmek. Kendisine yöneltilen absürt suçlamalar zaman zaman izleyiciyi güldürür gibi olsa da, gülme duygusu oyunun sonuna doğru boğazımızda takılıp kalıyor. Belkıs'a ölüm cezası vermek zorunda kalan yargıcın yaşadığı iç çatışmayı, Amerikalı gazetecinin çaresizliğini üç kadın oyuncu okuma tiyatrosuna yaklaşan bir minimalizmle canlandırıyorlar.

Namus bekçilerine karşı

Belkıs mahkemede kendini savunurken namus bekçilerinin iki yüzlülüklerini ve ahlaksızlıklarını bir bir yüzlerine vuruyor. İçindeki insancılığı bastırmak zorunda kalan yargıç Belkıs'ı ölüme göndermek zorunda kalıyor, çünkü öyle bir mahalle baskısıyla karşı karşıya ki başka türlü davranması mümkün değil. Ne var ki Belkıs'ın erkek dünyasına başkaldırısını dile getiren sözleri bir bıçak gibi saplanıyor insanların yüreklerine. Dil ölümü de yenen bir silaha dönüşerek belki de bir gün kadınların kolay kolay yok edilmeyeceği bir dünyaya gönderme yapıyor. Bir umut mu? Belki tıpkı Hissa Hilal'in ya da Furuğ'un şiirlerindeki ışık gibi.

İnternet kirliliği

Bu yazımın kısa versiyonu *Cumhuriyet'te* çıktığında *Kumpas haber web* sitesinde adım verilmeden sözüm ona bir redaksiyondan geçerek yazım olduğu gibi yayımlandı. Adımın yazılmaması bir yana yapılan redaksiyon çalışması da çok şaşırtıcıydı. Uyarıma rağmen hiçbir şeyin değiştirilmemesi ise çok yadırgatıcıydı. Redaksiyon çalışmasında *Dil* sözcüğüne lisan, ölüme vefat denilerek ve günlük

dilde kullandığımız bütün sözcükler Arapça sözcüklerle değiştirilerek büyük bir yenilik mi yapıldığı sanılıyor acaba? En şaşırtıcısı da metindeki bütün *kadın* sözcüklerinin hepsinin *bayan'a* dönüştürülmüş olmasıydı. Bu konu toplumsal cinsiyet açısından tam bir karacahilliği sergilediğinden sözü "Tabular ve Kadın" yazı dizisindeki (*Radikal*) açıklamama bırakıyorum: "Son yılların ilginç bir gelişimi de günlük dilde çok sık kullanılan 'bayan' kavramı. Bayan aslında tıpkı bay gibi bir unvan, yani bir seslenme biçimi olmasına karşın, kadın yerine kadını tanımlamak için kullanılıyor. Erkeklerden söz edilirken bay denmiyor ama kadınlardan bayan diye söz ediliyor. Bunun da nedeni kadın demeyi cinselliği çağrıştırdığından ayıp olarak görmek. İyi de neden 'erkek' sözcüğü hemen cinselliği çağrıştırmıyor da 'kadın' sözcüğü cinselliği çağrıştırıyor? Neden kadına kadın demek ayıp oluyor? Kuşkusuz bu düşüncenin de ardında kadını kendi kişiliği olan bir birey olarak değil de erkeğe bağımlı bir cinsel varlık olarak gören bir bakış var. Eğer bu bakışa karşı bir duruşumuz varsa, kavramları da sorgulamamız gerekiyor."



Dansöz ve Herkes Kocama Benziyor Oyunlarında Şiddetin Temsili

BEYZA DOĞAN

46

Türkiye’de özel tiyatrolar uzun zamandır pandemi döneminin ve ekonomik koşulların daha görünür kıldığı bir krizle baş etmeye çalışıyor. Yine de bu süreçte yapılan çevrimiçi gösterimler, minimal sahneleme tercihleri ve tiyatrocularımızın gösterdiği yaratıcılık son derece iyi oyunların çıkmasına olanak sağladı. Özellikle büyük bir produksiyona sahip olmayan tek kişilik oyunların gösterdiği başarının dikkate değer olduğunu düşünüyorum.

Bu oyunlar; seyircinin dikkatini dağıtacak, oyunu yan yollara saptıracak pek çok unsurdan arınmış hâliyle oyunun asıl “anlatısını” ve biricik “anlatıcısını” oyun süresince merkezde tutar. Bu nedenle; zaman-mekân, seyirci- oyuncu ve temel mesele- aktarma biçimi arasındaki ilişkiler iyi kurulduğunda, seyircisini uzun süre terk etmeyen anlamlı bir etki yaratma potansiyelleri oldukça yüksektir.

Toplumsal dönüşümü ve seyircinin farkındalığını hedeflediğimiz bir alanda tek kişilik, minimal bir sahnelemenin sıklıkla bilinçli bir tercih olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. Bunun iyi örneklerinden olan *Dansöz ve Herkes Kocama Benziyor* oyunları toplumsal cinsiyet ve şiddet gibi hem daha çok düşünmeye hem de dönüştürmeye ihtiyacımız olan konuları ele alıyor. Fakat en merkezi temalardan biri şiddet olduğunda “temsil” meselesi başlı başına önemli hâle geliyor. Birbirine yakın tarihlerde sahneye çıkan ve benzer hikâyeler işleyen bu iki oyunda şiddetin temsilini birlikte düşünmek, bize tema ve temsil ilişkisi açısından fikir verecektir.

Şamil Yılmaz’ın yönettiği, Sezen Keser’in oynadığı *Dansöz*, 2019’dan beri sahnelenmeye devam ediyor. 2020’de Direklerarası “Tek Kişilik Performans” ödülü alan oyun, annesi, patronu ve partneri tarafından

pavyonda çalışmaya zorlanan Meryem'in, bir kabullenışten adım adım isyana sürüklenen hikâyesini anlatıyor. Bütünüyle Meryem'in odağından eşlik ettiğimiz hikâye, onun kendi kimliğini inşa etmeye çalıştığı çocukluk günlerine kadar uzanıyor. Oyunun en güçlü taraflarından biri, Meryem büyüdükçe onun var oluşunda yan yana filizlenecek iki duygunun çocukluk dönemi anlatısında çok iyi temellendirilmesidir. Bu duygulardan ilki, kendi annesinin bile sevmediği bir çocuk olmanın verdiği öfke. Bir çocuğun en temel hakkı olan sevgi ve şefkatten mahrum bir şekilde büyüyen Meryem, aslında şiddetle tam burada tanışıyor. Bir çocuğun görmezden gelinmesi, tek başına bırakılması ve saygı görmemesi en az fiziksel olanı kadar büyük bir şiddettir.

Burada Meryem ve annesi arasındaki ilişki çok açık bir altyapı sorununa da işaret ediyor. Ağır çalışma şartları altında ezilen bir kadının çocuğuna karşı tutumlarını ekonomik sebeplerden bağımsız ele almak oldukça yanlıcı olur. Bu nedenle oyun aslında salt kötü insanlara değil, kötü kurulmuş bir sisteme vurgu yapıyor. Tıpkı Brecht'in pek çok oyununda göstermeye çalıştığı gibi; insanları öğüten bozuk bir sistemin içinde iyi ve kötünün sınırları belirsizdir. İyi niyetle yola çıkan bir insandan kötülük üretebilirsiniz. Üstelik bu hiç de sürpriz olmaz, hatta pek çok durumda kaçınılmaz hâle gelebilir.

Meryem'in çocukluk döneminde tanıştığı diğer duygu ise dansa olan tutkusudur. Bu tutku Meryem'de kendiliğinden, neredeyse bir başatme mekanizması olarak ortaya çıkar. Evde yalnız kaldığı anlarda duyduğu her müzikte dans etmek ona kendisi olabilme olanağı tanır. Bu nedenle dansla kurduğu ilişki kendi var oluşuyla ilişki kurabilmesinin çok özel ve dokunulmaz bir yoluna dönüşür.

Meryem'in, çok yaşlı ve tecrübeli bir dansçı olan Hayfa ile tanışmasıysa oyunun en simgesel dönüm noktalarından biridir. Oldukça



Dansöz oyununda Sezen Keser

mistik bir karakter olarak çizilen Hayfa ona dans etmeyi öğretecektir ama bir başkasının bakışı için değil; kendi bakışı için: “Tek Allah'ın nazarı üstündeymiş gibi oynayacaksın.” Hayfa'nın dansa olan bu bakışı seyirciler tarafından “kadın bedeninin kutsallaştırılması, nesneleştirilmesi” olarak yorumlanmış olabilir. Fakat burada Hayfa'nın simgesel bir düzlemde değerlendirilmesinin daha anlamlı olacağına inanıyorum.

Dans, Meryem'in bütün “öteki”lerden arınabildiği, bedeninin her kıvrımına kendi iradesiyle anlam verebildiği aşkın bir yer. Yani burada Hayfa ile simgelenen tek bir “aşkınlık” var: bir kadının bütün ötekilerden, normlardan azade biçimde, kendi varlığıyla kurduğu ilişki. Yönetmenin Hayfa'yı sunuş tarzı da tamamen böyle bir amaca ışık tutar. Neredeyse Hayfa'nın yalnızca Meryem'in zihninde oluştuğunu düşünmek bile olası bir yorum hâline gelir.

Meryem'in pavyonda çalışmaya başladıktan



sonra giderek kendiyile ilişkisini yitirdiği bir anda anlatıya Hayfa'nın ölümü dâhil olur. Hayfa ölmeden hemen önce çırılçıplak soyunarak hiç konuşmadan dans etmeye başlar ve Meryem'le yan yana uzanırlar. Oyunun en şiirsel anlarından biri olan bu ölüm, Hayfa'yı sembolik biçimde okuma imkânı verir. Bununla birlikte Hayfa, Meryem'in hayatında daha önce hiç var olmayan "biz" kavramını mümkün kılar. Dans tutkusunu özün gülmeye başlamasının bir adım ötesine taşır. Dans sayesinde özgür bir "ben" kurabilen Meryem, aynı zamanda kolektif bir üretimin parçasına dönüşür. Hayfa ile çalıştığı anlardaki tutkuyu pavyonda yitirmesinin bir sebebi de bu "biz"i kaybetmek olur.

Meryem'in rızası olmadan çalıştığı bu yerde âşık olduğu müzisyen ise Meryem'in hem öfkesiyle hem de dans tutkusuyula ilişkilenererek bir kırılma noktası yaratır. Meryem, dansla arasına giren bütün bakışlara, üzerinden

kazanç sağlamaya çalışan patronuna ve annesine duyduğu büyük öfkeyi sevgilisinin müziği ve sevgisi sayesinde aşmaya başlar. Dansa olan tutkusunu da bir süreliğine geri kazanır. Fakat sevgilisi de tıpkı annesi gibi ona ihanet eder ve kendi çıkarlarını düşünerek Meryem'e hem fiziksel hem psikolojik şiddet uygular. Meryem'in öfkesini pekiştiren son eşik ise pavyon sahibinin görevini yerine getirmediği için pavyonun köpeği Hayalet'i öldürmesi olur. Meryem'in anlatıda onun ölüsünü kucakladığı an, Hayfa'nın ölümüne benzer şekilde sembolik bir anlam kurar. Bu pavyonun içindeki her varlık kazanç getirdiği ölçüde yaşama hakkına sahiptir. Aslında kendi muhtemel sonundan korkarak çalışsın.

Meryem şahit olduğu olayların, uğradığı her türden şiddetin ağırlığı altında kendisine bir çıkış yolu bulmak için çırpırır. Ancak hayatta tek umudu olan dansı rızası dışında yapmaya mahkûm edilen Meryem, bir tek



Herkes Kocama Benziyor oyununda Pinar Güntürkün.

öfkesiyle baş başa bırakılır artık. Kurban olarak seçildiği bir anda cinayetin failine dönüşür. Patronunu, annesini ve sevgilisini bıçağıyla öldürür. Oradaki hiçbir kadına, garsona zarar vermez. Meryem’in öfkesi bu finalde bütünüyle doğduğu kaynağa yansır. Oyunun sonunda bir yaşla baş başa kalmış hissederiz, Meryem’den zorla koparılan yaşam için duyduğumuz bir yastır bu.

Hakan Emre Ünal’ın yönettiği, Pinar Güntürkün’ün oynadığı *Herkes Kocama Benziyor*, 2021 yılından beri sahnelenmeye devam ediyor. 2022 yılında Direklerarası “Tek Kişilik Performans” ödülü alan oyun; pavyonda “tuvaletçi başı” olarak çalışan Ayten’in hikâyesini anlatıyor. Ayten’in hikâyesi de tıpkı Meryem’inki gibi yan yana büyüyen iki ayrı duygunun yoğunluğunu taşır: kocasını anımsatan herkese duyduğu öfke ve müziğe olan tutkusunu.

Ayten bize yavaş yavaş açacağı o

“meşhur gece”den önce, hayatını “hiç dışına konuşmadan”, “hep kafasının içinde konuşarak” geçiren bir kadındır. Bunun en büyük sebeplerinden biri ailesinin evinde “evlenip eksilmesi gereken bir boğaz” olarak görülmesi ve değer görmemesidir. Evlendiğinde de bu sefer kocasının işlerini görmeye mahkûm olduğu, tek bir anını bile kendisi için değerlendiremediği bir hayat yaşar. Üstelik bu evliliğin her günü psikolojik ve fiziksel şiddete uğrayarak geçer. Alkolik olan kocası öfkeyle saldırdığında kızlarını da yanına alıp bir odaya kilitler kendini. Öfkesini duymasına bile izin vermeyen bir korkuyla, kabullenişle yaşar.

Ardından kocası tek bir kelime etmeden terk edip gider. Bu Ayten’e uğradığı bütün haksızlıklardan daha ağır gelir. Ayten asıl öfkesini bu olaydan sonra büyütmeğe başlar. Oyunun bu sessiz gidişi (ghosting) en az fiziksel şiddet kadar önemle işlenmesi oldukça

anlamalı. Günümüzde flört şiddetini ve ev içi duygusal istismar türlerini daha yaygın biçimde konuşmaya başladık. Bunların bir kadının tüm hayatına sirayet eden etkisini sahnede görebilmek toplumun farkındalığını artırması için güzel bir adım. Üstelik Ayten karakteri bu tür bir şiddetin verdiği hayal kırıklığını, travmayı ve kaygıyı hem oyunculuğun kusursuzluğu hem de metnin sağlam yapısı sayesinde çok iyi yansıtmakta.

Ayten kocası terk ettikten sonra evlere temizliğe gitmeye başlar. Bu evlerde erkeklerin taciz eden bakışlarına ve davranışlarına tahammül edemez. Ardından pavyonda tuvalet temizlikçisi olarak işe girer. Burada müziğe olan tutkusunu keşfeder. Çocukluğundan beri her şeyi müzikli duyar fakat burada çalışana kadar bunun üzerine düşünme şansı bile olmamıştır. Buradaki müzisyen arkadaşıyla türküler söyler, ondan makamları öğrenir.

50 *Dansöz* oyununda Meryem'in dansla kurduğu bağın çok benzerini Ayten müzikle kurar. İki de toplumsal roller ve şiddet nedeniyle uzağında bırakıldıkları kimliklerine sanat sayesinde ulaşırlar. İki oyunda da bu keşif anları özellikle öne çıkarılmaya çalışılır. Bu nedenle anlatının yerini sıklıkla gösterme alır. Meryem müzik eşliğinde dans eder; Ayten en sevdiği türkülerini söyler.

Ayten ve Meryem yavaş yavaş dışarı taşmaya başlayan öfkeleriyle de ortaklık gösterirler. Ayten'in oyunun başından itibaren parça parça referans verdiği ve seyirciye açtığı "meşhur gece" hem bu öfkenin dışavurumunda hem de Ayten'in özgürleşmesinde büyük bir dönüm noktasıdır. Pavyona bir olay sebebiyle mühür vurulunca orada çalışan kadınlar kendi aralarında bir eğlence düzenlemeye, bu sefer sadece kendileri için bir içki sofrası kurmaya karar verirler. Topuklu ayakkabıların duvara fırlatıldığı, her türlü dert tasanın rahatça konuşulduğu bu gecede Ayten ilk defa "yeter lan" diye bağırır ve kendisini sıkıştırdığı bütün kalıplardan tek tek soyunur:



İlk içkisini içer, ilk yüksek kahkahasını atar, ilk kez utanıp sıkılmadan aşkını ve öfkesini anlatır. Masadaki kadınlardan biri Ayten'e "Ee abla sen ne isterdin?" diye sorar. Ayten bu soru karşısında afallar çünkü hiç düşünmemiştir. "Ben ne isterim? Kendim ne isterim bilmemişim. Sana ödev. Ne istediğini bul. Şimdi sabah uyanıyorum soruyorum: Ne istersin kız Ayten?" Ayten'in kendisiyle bağını kuvvetlendiren o gece bu soruyla yüzleşmesi olur. Ardından müzikle ve kendisiyle kurduğu bağ giderek güçlenecektir.

Fakat Ayten'in o gece yaşadığı tek şey rahatlatıcı bir boşalma, özgürleşme duygusu değildir. Aynı zamanda içinde büyüttüğü öfkeyle de en ciddi yüzleşmesini yaşar. Orada çalışan kadınlardan birine bıçak dayayarak içeri giren bir erkek ona aniden kocasını

hatırlatır. *Dansöz* oyunundaki simgesel tercihlerin benzeri burada çağrışımlar yoluyla sağlanır. “Tak, tak, tak” diye Ayten’in tekrar ettiği ses kocasının onlara saldırırken durup birden başını duvara vururken çıkardığı sestir. Ayten’in kocasını hatırlamaya başladığını ve öfkelenişini bu sesi tekrar edişinden anlarız. Sonra görüntüler bulanır zihninde, kocasından saklandığı buzlu camın görüntüsü bu kez içeri giden adamla arasında belirir. Ayten ikinci kez “yeter lan” diye bağırarak isyan eder fakat bu kez gülerken değil öfkeyle. Adamı defalarca bıçaklar. Ardından *Nar Tanesi* türküsünü söyleyerek ölen adamın başında kanlar içinde oynamaya başlar. Bu türkü kocasının sürekli söylediği ve Ayten’i zorla oynattığı türküdür. Burada yeniden *Dansöz* oyununu hatırlayalım. Meryem’i onayı olmadan pavyonda çalıştırmaları onun benliğini en çok zedeleyen olaydı. Burada da türküleri ne kadar severse sevsin zorla türkü söyletildiği, oynatıldığı anlar Ayten için dövülmesinden farksız anlardır. İki oyunun da yine günümüzde üzerine daha çok düşündüğümüz ilişkilerde onay almama, ısrarcı davranma gibi davranışların şiddetle yakın ilişkisini göstermesi çok önemlidir.

Cinayetin ardından herkes Ayten’i öldürdüğü kişinin kocası olmadığına ikna etmeye çalışır. Ayten ısrarla “hayır benim kocamdı” der ve bütün oyunu toparlayan bir cümle kurar: “Kocam her gün öldürüyordu, o bir seferde öldürecekti.” Ayten bu cinayete kendisini ve arkadaşlarını ölmekten kurtarır ama en az bunun kadar önemlisi: kocasının ondan her gün azar azar zorla aldığı Ayten’i, müzik tutkusunu, özgürlüğünü, sesini o geceden sonra geri kazanır.

İki oyunun hikâyelerinde, vurguladıkları temalarda ve şiddeti, onun karşısına koyduğu var oluş imkânlarıyla birlikte işlemlerinde anlamlı ortaklıklar vardır. Bunlara ek olarak temel meseleleri destekleyici ve performansı öne çıkaran bir unsur olarak mekânın kullanımı üzerine de düşünmek

gerekir. İki oyunun da ana mekân olarak “pavyon”u tercih etmesi birçok açıdan önemli hâle gelir. Bunlardan en görünür olanı bu mekânlarda hâlâ kendi onayı olmadan; partnerinin, patronunun ya da bir aile üyesinin zor kullanmasıyla çalışan ya da burada kendi isteğiyle çalışsa bile şiddet gören pek çok kadına dikkat çekmeleridir. Onların yaşadıklarının kısacık bir anına şahit olduğumuz haberleri anımsarsak oyunlarda anlatılanların hepsinin gerçekte yaşananlarla yakından ilişkili olduğunu söyleyebiliriz.

Bununla birlikte pavyon dertlerin, arzuların, mahrem sırların paylaşıldığı; öfkenin, şiddetin su yüzüne kolayca çıkabildiği bir alan olarak iki oyunun yapısıyla da ilişki kurar. İki oyunda da karakterler pavyon ışıklarını temsil eden sahne ışıkları altında hayatlarının farklı noktalarına bizi ortak eder. Hem herkesin dâhil olabilmesiyle kamusaldir hem de herkesin günlük hayatta gizlediklerini içermesiyle özel bir alana dönüşür. Tıpkı oyunlarda hem seyircinin rahatça ortak olabildiği bir alan yaratılması hem de kendi içimize dönüp oyunların bizi yakaladığı yerleri keşfetmemizi sağlaması gibi.



Geziden Pandemiye Toplumsal Duraklarda Tiyatro

YUNUS EMRE GÜMÜŞ

52 *Dram sanatı insanı eşiklerde sınar.*
Sevda Şener

Tiyatro sanatının kökenine ilişkin kuramlar incelendiğinde taklit, eylem ve topluca katılım öğelerinin öne çıktığı görülür. Bugün bu tanımı sadeleştirerek bir etkinliğin tiyatro olarak tanımlanması için oyun, oyuncu ve izleyici öğelerinin bir araya gelmesinin yeterli olduğu söylenebilir. Tanımda da görüldüğü gibi eylemin nerede ve nasıl gerçekleşeceğiyle ilgili olmazsa olmaz bir belirleyen bulunmamaktadır. Bu durum diğer prodüksiyon bileşenlerinin işlevsizliğinden ya da eylemin ilkel bir sadelik gerektirdiğinden değil aksine tiyatro sanatının estetik çeşitliliğe, deneyselliğe ve geliştirilmeye açık esnek yapısından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle bir performansı 'bu tiyatro değil' diyerek değerlendirmeden önce bu üç unsurun varlığının yanında biçimsel olarak nasıl bir çeşitliliğe gidildiğinin sorgulanmasında fayda olduğunu belirtmek gerekir. Sevda Şener 'yaşamın kırılma noktaları' olarak

tanımladığı kritik anlarda insanların aldıkları ya da almadıkları kararların, giriştikleri ya da girişmedikleri eylemlerin, yaptıkları ya da yapmadıkları işlerin, elde ettikleri ya da edemedikleri sonuçların insana, insan ilişkilerine anlam kazandırdığını ve tiyatro sanatının işte bu anlam üzerine kurulduğu zaman gerçek işlevini yerine getirebildiğini savunur. Şener'in belirttiği gibi bir tiyatro eserini bireyin eylemleri ve toplumla olan ilişkisi bağlamında ele alarak değerlendirmek gerekir. İnsanı anlama ve davranışlarını anlamlandırma laboratuvarı olan tiyatronun yaratım süreci ve icra süreçlerinde bir insan etkinliği olduğu düşünülürse her dönemde çağın koşulları çerçevesinde çeşitlenip, renklenerek gerçekleşeceğini kabul etmek gerekir.

Bu belirlemeler ışığında pandemi sürecinde yükselen bir tartışmaya bakmak akıl açıcı olacaktır; 'dijital tiyatro' tiyatro mudur? Elbette öyledir. Çünkü 'oyuncu' aracılığıyla 'seyirciye' iletilen bir 'oyun' burada da söz konusudur. Pandemi süreciyle yükselişe

geçen dijital tiyatro uygulamaları 21. yy'ın teknolojik olanaklarıyla şekillenip gelişen estetik bir yöneliş olarak tarihsel sıralamadaki yerini almıştır. Bu bağlamda dijital tiyatro uygulamalarını alımlama estetiği üzerinden değerlendirmek yerine tiyatronun varlığına yönelen bir tehdit olarak algılamak en hafif tabirle safdillik olur. Her türlü yeniliği ve gelişimi daha fikir aşamasındayken baltalayan konservatör bakış açısı tiyatronun tarihsel ve estetik gelişim sürecinde de geciktirici bir rol üstlenmiş fakat asla engelleyici olamamıştır. Sanat tarihi açısından bakıldığında Antik Yunan'dan günümüze sanatın ne olduğu ve işlevi üzerine yapılan tartışmalar onun algılanmasını derinleştirmiş diğer taraftan yeni kuramların önünü açarak literatürü geliştirmiştir.

Diğer taraftan da nesnel gerçeklik uygun toplumsal koşullarla birleştiğinde değişim kaçınılmaz olmuştur. Dünya savaşlarında, küresel ekonomik krizlerde, siyasi istikrarsızlık dönemlerinde bu değişimler kaçınılmaz birer seçenek olarak gerçekleşmiştir. Dünya sanat ve edebiyat tarihindeki büyük değişimler devrim niteliğindeki yenilikler bu tür kriz zamanlarının ardından gerçekleşmiştir. Dünya savaşları, büyük imparatorlukların çöküşü, güçlü devletlerin parçalanması, kitlesel kayıplara yol açan salgınlar ekonomik koşullarla, sosyal eşitsizliklerle birleşince derin bir umutsuzluğa ve toplumsal kaosa neden olmuştur. Bu büyük çelişkiler, derin anlamsızlık ve bir hastalık gibi yayılan umutsuzluk onlardan ilham alan düşünsel ve sanatsal hareketlerin filizlenmesine yol açmıştır. Örnekte II. Dünya savaşıyla birlikte yaşanan ekonomik, kültürel ve sosyal yıkım nihilizm ve egzistansiyalizmle, düşünce sistemleriyle beslenerek tiyatro ve edebiyatta absürt eğilimin önünü açmıştır. Kendinden önceki hiçbir estetik biçime benzemeyen bu yöneliş onu harekete geçiren güçlü toplumsal dinamizm sayesinde kısa süre içinde Samuel

Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Albert Camus, Arthur Adamov gibi kendi kült yazarlarını yaratmayı başarmıştır. Ya da dünyada çağdaş sanatın akışına yön veren Dada yine bu çelişkilerden ilham alarak serpilip gelişmiştir.

Yine bu tür kriz dönemlerinde başkalaşan bir şey daha vardır; siyasi otorite. Küresel krizler bir taraftan sosyal eşitsizliklerin belirginleşmesine neden olurken eş zamanlı olarak siyasi iradenin otoriterleşmesine neden olmaktadır. Tarihsel sürece bakıldığında pandemi dönemlerinde en demokratik yönetimlerin bile otoriterleşerek sıkı tedbirlerle 'halk' sağlığı adına hak gasplarına yöneldiği gözlenir. Kontrolsüzce artan kısıtlamaların zamanla toplumsal denetime dönüşmesine, bireysel özgürlüklerin ve kimi zaman insan haklarının rafa kaldırılmasına neden olduğunu sadece tarihsel kaynaklardan değil tarihsel bir bellek kütüphanesine dönüşen edebi ve sanatsal metinlerden de öğreniyoruz. Sıtmayla başlayıp veba ve cüzzam gibi milyonlarca insanın ölümüne neden olan hastalıkların Avrupa sanatında ve edebiyatında yaygın bir metafora dönüştüğü gözlenir. Salgın bahanesiyle halk üzerinde artan baskılar kitleleri etkileyen salgınların politik birer fenomene dönüşmesine de yol açmıştır.

Geniş kitleleri etkileyen salgınlar bağlamındaki kanonik metinlerden biri İtalyan yazar Giovanni Boccaccio'nun Avrupa'da 14. yy'daki büyük veba salgınını anlattığı *Decameron* (1351) öyküleridir. Sonrasında Daniel Defoe *Veba Yılı Günlüğü* (1722) eserinde veba salgınının bugünün pandemisine benzer şekilde otoritelerin sosyal hayatı kontrol altına alma gerekçesine dönüştüğünü aktarır. Çek yazar Karel Capek'in *Beyaz Veba* (1932) oyunu bir vebaya dönüşen Nazizm'in toplama kamplarındaki karantina uygulamalarını eleştirirken 'bulaşıcı hastalık' metaforuyla faşizmi imler. Albert Camus'nün *Veba* (1947) romanından sonra kaleme aldığı

Sıkıyönetim (1948) oyunu da benzer şekilde hastalığı alegorik çerçevede ele alır. Vebanın bu edebi, sanatsal tezahürü Antonin Artaud'nun *Tiyatro ve Veba* (1934) adlı denemesinde tiyatro ile veba arasında doğrudan bir benzerlik kurarak teatral bir temsiliyete dönüşür. Artaud'nun analojisinde tiyatro da veba gibi bulaşıcı bir hezeyana yol açar; geniş kitleler üzerinde sarsıcı etkileri bulunur ve toplumsal yaşantıyı alt üst edecek yıkıcı bir güce sahiptir. Diğer taraftan geçmişte yaşanan salgın dönemleri sanatçıların alışlagelmiş üretim süreçlerini etkileyen, kimileri için günlük uğraşlardan sıyrılarak üretime geçmelerine olanak tanıyan bir özelliğe sahiptir. İngiltere'de 1600'lü yılların başında hıyarcıklı veba olarak bilinen hastalığın salgına dönüşmesiyle Londra'daki tüm tiyatrolar kapanmıştır. William Shakespeare'in *Kral Lear*, *Macbeth*, *Antonius ve Kleopatra* eserlerini bu dönemde yazdığı bilinir. Ya da Norveçli ressam Edward Munch'un yakalandığı İspanyol gribi sürecinde çizdiği *Self-Portrait with the Spanish Flu* (İspanyol Gribi ile Otoportre) ve *Self-Portrait After the Spanish Flu* (İspanyol Gribinden Sonra Otoportre) adlı iki portreyle kendi hayatta kalma deneyimini aktardığı bilinir.

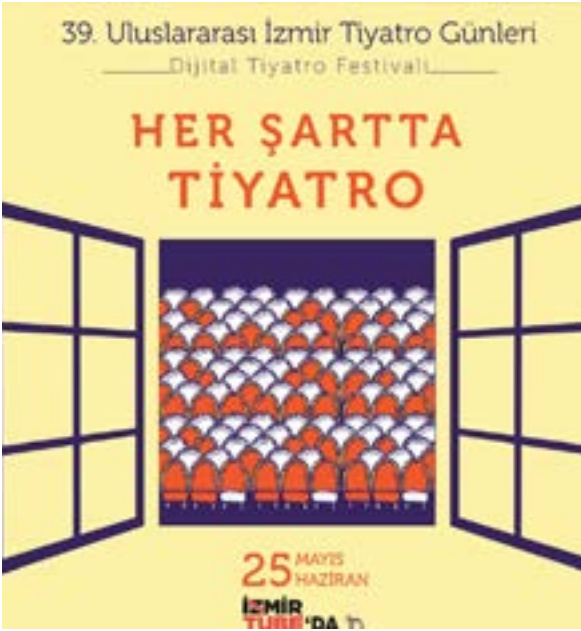
Bu yazıda yakın tarihin en önemli toplumsal kırılma anlarından biri olan Gezi Parki olaylarıyla başlayan ve uzun yıllardır hayatın her alanında etkisini göstererek toplumsal bir fenomene dönüşen Gezi sürecinde üretilen tiyatro içerikleriyle Covid-19 salgınıyla başlayıp küresel bir ekonomik ve toplumsal krize neden olan pandemi sürecinde üretilen dijital tiyatro içerikleri karşılaştırılmıştır. Bu iki dönem bireysel ve sosyolojik özellikleriyle ele alınarak tiyatro sanatçılarının üretim alışkanlıklarını nasıl değiştirdiğini ve çağdaş sanatın nasıl dönüştüğünü tartışmaya açmayı hedefler. Gezi ve Pandemi birbirinden farklı gibi görünse de toplumsal ve bireysel etkileri bağlamında gösterdikleri ilginç benzerlikler bu süreçlerde üretilen tiyatro oyunlarında,

bu oyunların üretim ve sunum biçimlerinde açık olarak görülmektedir. Karamsarlığın ve çözümsüzlüğün baskın geldiği bu tür kriz dönemlerinde yaşamsal bir refleks olarak görünür olan yaratıcılık iyimser ve kolektif bir zemin oluşturur. Gezi ve Pandemi gibi süreçler temel olarak toplumsal birer sıkışmışlık halidir. İki süreçte de bireysel içe dönüşler ve toplumsal bir daralma gözlenir. Günlük yaşamsal kaygıların arttığı bu tür süreçlerde sanatın da sağaltıcı ve dönüştürücü nitelikleriyle etkin bir rol üstlendiği görülür. Bu bağlamda pandemi sadece bir salgın dönemi olarak değil aynı zamanda muhalif seslerin de yükseldiği, süreç yönetimi ve güncel politika eleştirilerinin güçlendiği bir ifade sürecine dönüşmektedir.

Türkiye'de Pandemi Döneminde Tiyatrolar

Pandemi süreci de benzer bir şekilde sosyal yaşantıyı belirsiz bir süre için etkisi altına aldı. Tiyatro Üreticileri ve Yapımcıları Derneği'nin 2021 yılında yayımladığı rapora göre pandemi sürecinde tiyatro emekçilerinin %73,3'ü işini kaybederken %93,1'inin aylık kişisel geliri azaldı. Süreç içerisinde çeşitli koşullara bağlanarak yapılan kısıtlı devlet yardımı da çağdaş Türk tiyatrosuna rengini veren birçok bağımsız tiyatronun kapanmasına engel olamadı. Kültür bakanlığının dijital tiyatro projesi kapsamında 255 tiyatroya 'dijital oyun' 155 tiyatroya 'sesli oyun' kategorilerinde verdiği maddi destek geçici bir rahatlama sağlasa da sezonu kurtarmalarına yetmedi. Üstelik yardımların özel tiyatro sahiplerine ödenmesinden dolayı tiyatro alanında bağımsız çalışanlar ve tiyatro emekçilerinin pandemi sürecindeki mağduriyetleri katlanarak devam etti.

İzmir'de 'Her Şartta Tiyatro' sloganıyla düzenlenen 39. Uluslararası Tiyatro Günleri



dijital tiyatro altbaşlığıyla izleyicilerin karşısına çıksa da program içeriği pandemi sürecinden önce prodüksiyonu gerçekleştirilen oyunlardan oluşmaktaydı. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin Youtube kanalında yayınlanan oyunlar sahne için tasarlanmış, pandemi sürecinde dijital olanaklar kullanılarak seyirciye ulaştırılmıştır. Diğer taraftan pandemi sürecinde bir zorunluluk olarak ortaya çıksa bile tiyatro konvansiyonları dışında gelişen bir estetik olarak 'dijital için düşünülmüş' projelerin asıl dijital tiyatronun karakterini ördüğünü de belirtmek gerekir. Pandemiyle birlikte yaşanan kriz, tiyatrocular için sonu belirsiz bir sürece dönüşmüştü. Kültür Bakanlığı'nın ve yerel yönetimlerin desteği günü kurtarmaya yetse de gelecek için tünelin sonunda ışık görünmüyordu.

Yaratıcı endüstrilerin derin ve kalıcı yaralar aldığı pandemi döneminde bağımsız sanatçıların bir varoluş refleksi olarak üretime geçip dijital araçlarla insanlara ulaşması sürecin en dikkat çekici özelliğidir. Diğer taraftan Türkiye'deki pek çok ödenekli ve özel tiyatronun resmi Youtube sayfaları

üzerinden geçmiş sezon oyun kayıtlarını paylaşımına açması dijitalle buluşmanın ilk adımı olarak görülebilir. Zaman içerisinde sahnelerden uzak kalan toplulukların dijitalde yayınlanmak üzere tasarladığı projelerin ise pandemi dönemindeki dijital tiyatronun özgün kimliğini ördüğü söylenebilir. Böylesi bir toplumsal dönüşümün dayattığı estetik ivmeyi 2013 yılı Gezi Parkı olayları sırasında yaşamıştık. Çağdaş Türk tiyatrosuna kimliğini kazandıran estetik uygulamalar bu dönemden sonra yükselişe geçmiş, niteliksel ve niceliksel bir üretim sürecine tanıklık etmiştik. Gezi sürecindeki sanatın ve siyasetin netliğine dair yapılan uygulamalar, deneyimler ve tartışmalar 2013 yılından sonra pek çok oluşumun filizlenmesine, yeni türleri deneme cesaretine sahip grupların bir araya gelmesine olanak tanıdı. Pandemi döneminde ekonomik nedenlerle kapılarını kapatacak olan pek çok bağımsız tiyatronun Gezi Parkı'nın yarattığı sinerjiyle kurulduğu söylenebilir. Bu dönemin en dikkat çekici topluluklarından biri kuşkusuz Ankara merkezli bir topluluk olan Mek'an Sahne'dir. Mek'an 2000 sonrası çağdaş tiyatromuzun estetik dönüşümüne Şamil Yılmaz'ın metinleri Ahmet Melih Yılmaz'ın performansı ile önemli katkılarda bulunmuştur. Kadıköy Emek Tiyatrosu, B Planı, Asmalı Sahne, KAST-Kadıköy Sanat Tiyatrosu, İstanbulimpro, İkinci Kat, Tiyatro Terminal yine bu estetik dönüşüm sürecinin hem faalleri hem de sonuçları arasında sayılabilir. 'Performatif anlatı' olarak tanımlanabilecek yeni bir estetiği sahnelerde egemen kılan bu topluluklar çağdaş tiyatronun kimliğini yeni bir tiyatro-gerçeklik ilişkisiyle örerler. Zamanlar ve mekânlar arasındaki sınırları geçişken kılarak üçüncü boyutta kurdukları tekensiz ve kaygan bir zeminde var olmaya çalışırlar. Diğer taraftan oyun kişilerindeki değişim de dikkat çekicidir. Cumhuriyet tarihi boyunca normatif kalıplar çerçevesinde gelişen aile dramlarından sonra



2013 yılında gerçekleşen Gezi Direnişi'nden bir fotoğraf

56 sahnede/ve dahi hayatta görülmeyen bilindik sınırlar dışındaki karakterler bu topluluklar aracılığıyla 2000'lerden itibaren baş oyun kişileri olarak sahnede temsil edilmeye başlar. Kimlikleri ve yönelişleri nedeniyle dışlanan 'ötekileri' sahneye davet edilirken temel çatışma zemini de büyük anlatılar yerine ötekilerin küçük varoluşsal hikâyeleri üzerine kurulur. Böylelikle toplumsal birer tabu sayılan ilişki ve olaylar tiyatro sahnelerinde tartışılmaya başlanmış olur. Kendi metinlerini üreten toplulukların, oyun alanıyla seyir alanı arasındaki ayrımı ortadan kaldıran uygulamaların ve dönüşen mekanların, özgün oyun yazım ve sahneleme biçimlerini benimseyen yaratıcı prodüksiyonların 2013 yılından sonra yükselişe geçtiği görülür. Üstelik bu değişimin/gelişimin sadece kültür sanat alanıyla sınırlı kalmadığı; 'yurttaş haberciliğinden' akademiye, siyasetin dilinden eğlence alışkanlıklarına kadar toplumsal yaşantının geneline yayılan bir etki alanına sahip olduğu görülür.

Gezi'nin yarattığı toplumsal hareketle iç içe

geçmiş estetik dönüşüme ilişkin en etkileyici anekdotlardan birisini Güney Afrikalı sanatçı Kendell Geers aktarır. Sanatçı 13. İstanbul Bienali için Türkiye'ye geldiğinde kendisini Gezi Parkı eylemlerinin içinde bulur. Olayları birebir deneyimleyen sanatçı geziyi şimdiye kadar gördüğü en büyük enstalasyon, en büyük bienal olarak tanımlayarak artık bir bienale ihtiyaç olmadığını söyler. Gezi'nin taban hareketiyle gerçekleşen bir oluşum olarak bir küratöre, bir idareciye, insanların ne yapmaları gerektiğini söyleyecek birine ihtiyaç duymadığını belirtir. Geers'in bu tanımlaması çağdaş sanat alanında yeni bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir: yeni bir kamusal sanat mümkün mü? Bu tartışmalar plastik sanatlardan gösteri sanatlarına kadar geniş bir yelpazede yankı bularak o güne kadar ezberlenmiş pek çok önyargıyı altüst ederek yeni tartışmaların önünü açmıştır. Ayrıca uygulamanın eşlik ettiği bu arayışlar 2000'lere damgasını vuracak estetik bir dönüşümün kapısını aralamaktadır.

Gezi'de Tiyatro: "Gezerken"

Türkiye tiyatrosu adına önemli bir estetik dönüm noktası olan "Gezerken" projesi 4 Haziran 2013 günü, Gezi olayları devam ederken 'renklisahne' adlı twitter kullanıcısı tarafından atılan bir tweetle hayat buldu. Oyun yazarları Cem Uslu, Yiğit Sertdemir ve Özen Yula'yı etiketleyen twitter kullanıcısının yazarlardan bir talebi vardı; 'yaşananları sahneye taşıyacak oyunlar' yazmaları.



RenkliSahne adlı Twitter kullanıcısının 4 Haziran Tarihli Tweeti

İletiyeye etiketlenen yazarlar bu çağrıya kayıtsız kalmamakla beraber diğer yazarları ve oyuncularını da etiketleyerek kısa sürede bir güç birliği sağladı. Aynı günün gecesi Kazancı Yokuşu'ndaki Kubaracı50'de buluşan ekip böylelikle projenin ilk adımlarını atmış oldu. Bu çağrıdan sadece 4 gün sonra 8 Haziran 2013 günü oyun, Gezi Parkı'ndaki sahnede seyirciyle buluştu. Oyun alanı dayanışma bileşenlerinin duyuruları yaptığı kürsü, seyir alanı ise işgal edilen Gezi Parkıydı. Gişe, fuaye ya da bir kulis yoktu, oyuncular yükseltiyeye çıkıp oyuna başladığı anda alandaki protestocular doğal birer izleyiciye dönüştü. Oyun klasik bir anlatıdan öteye geçerek Gezi sürecinde performe edilen diğer doğrudan eylem pratikleriyle aynı etkiyi yarattı. Bu bağlamda "Gezerken" projesi Erdem Gündüz'ün "Duran Adam" performansından ya da David Martello'nun Taksim Meydanı'ndaki piyano resitalinden farklı değildi. Her türlü

yeniliğe alan açılan, teoriden çok deneyimin öncelendiği Gezi'de kimse bu performansların ne kadar sanat ne kadar siyaset olduğunu sorgulamadı. Yaratıcı pratiklerin hepsinin bireysel birer ifade biçimi olarak politikleştiği bir çağda kavramlar arasındaki çizgilerin muğlaklaşması eşyanın tabiatının bir gereği idi. Tüm bu performanslar yaratıcı, kendiliğinden, ikonik, kolektif ve karnavalesk özellikleriyle 90'ların ortasında başlayan 2000'lerin başında güç kazanan 'öteki' sanatın emekleme adımlarıydı.

Bir direniş estetiği olarak Gezi Parkı deneyimi, sadece iktidarın dayatmalarına değil şimdiye kadar süregelen tüm alışkanlıklara ve sınırlandırıcı kurallara karşı bir refleks göstermiştir. Muhalefetin dili de konfor alanını terk edemeyen konvansiyonel sanat da bu yıkıcı öfkeden payına düşeni aldı. Gezi düşüncesi sanata ve politikaya dair alışlagelmiş tüm biçimleri sorgulamakla kalmadı aynı zamanda kapsayıcı bir alternatif önerdi. Öteki ile kurulan empatinin merkeze alındığı, şiddetten arındırılmış bir dille inşa edilen Gezi söylemi, ülkemiz özelinde direnme stratejisi olarak sanatsal ifadenin kullanıldığı en önemli örnektir. Önceki örneklere göre daha kapsayıcı, kitlesel ve katılımcı çeşitliliği zengin olan Gezi, geleneklerle bağını inkârcı bir tavırla değil dönüştürücü/geliştirici bir yaklaşımla kurdu. Bu noktada Gezi ne tek başına sanatın ne de dar anlamda politikanın sınırlı ifade alanlarıyla yetinmeyip kendine özgün bir alan açmayı başarmıştır. Bu geniş tabanlı, çok amaçlı, çağdaş ifade alanı, özgün bir direniş estetiğini de beraberinde getirmiştir.

Bu estetik/performatif itirazlar sanatsal ve siyasal birçok paradigmanın infilak etmesine yol açacak yeni tartışmaların fitilini ateşledi. Bu bağlamda "Gezerken" projesi sadece çağdaş tiyatromuz için önemli bir dönüm noktası değil aynı zamanda Türkiye'de sokak ve sanatın doğal koşullarda bir araya gelerek itiraz estetiğinin ve yeni kamusal sanatın inşa

Gezi Gezerken projesinden bir fotoğraf.



58

edilmesine katkı sunan bir Gezi fenomenidir. Çünkü Gezi'deki aktivizmle sanat arasındaki bağın yeniden tanımlanması geçmişte kapalı kapılar ardında yapılan tartışmaların bir sonucudur. Gezideki sanata ve siyasete dair ezber bozan uygulamalar, köklü bir yapı-sökümü beraberinde getirerek sanatın ve siyasetin sınırlarının muğlaklaşmasına neden olmuştur. Özgün uygulamaların ortaya çıkmasını sağlayan bu yeni durum sanat ve sanatçı tanımlarını tartışmaya açmakla kalmamış 'sanatsal mekân' algısını da yerle bir etmiştir. Bu paradigma depremi iktidardan muhalefete, yüksek sanatçılardan bağımsız aktivistlere herkesin rotasını belirlemiş, yeni bir kamusal sanat algısının değil yeni ve bütüncül bir kamusal yaklaşımın doğmasına vesile olmuştur. Gezi olayları sırasında ana akım medyanın takındığı sansürcü tavır, sokaktaki vatandaşların yaşananları kayıt altına alarak sosyal medya hesapları aracılığıyla yaymasına neden olmuştur. İletişim literatüründe 'kamusal gazetecilik' (public journalism) ya da 'yurttaş haberciliği' (civic journalism) olarak bilinen kavramların ülkemizdeki bağımsız gazeteciler tarafından da benimsenerek bağımsız dijital haber ekosisteminin oluşmasının önünü açmıştır. Bugün ana akım medyadan ayrılan bağımsız yayıncıların ve gazetecilerin kişisel hesaplarından yaptıkları haber yorum niteliği taşıyan yayımlar yüz binlerce insana aracısız olarak ulaşmaktadır. Ayrıca bu yayıncılar

uluslararası kuruluşlardan yüz binlerce dolar fon olarak 'nesnel gazetecilik' ilkelerine bağlı kalarak sürdürülebilirlikleri sağlanmaya çalışılmaktadır. Sadece bu örnekten hareketle bile yeni medyanın, varlığını Gezi'deki kırılmaya borçlu olduğu söylenebilir. Her türlü dayatmacı, antidemokratik uygulamaya karşı doğal bir toplumsal refleks olarak gelişen eylemlerde itirazın sokakta bir imgeye dönüşmesi çağdaş sanat açısından ontolojik bir tartışmayı da beraberinde getirdi. Sokaktakiler ve sokağı izleyenler daha önce Türkiye'de çağdaş sanat adına sergi salonlarında, bienallerde ya da 'event'lerde tasarlanan hiçbir 'şeye' benzemeyen bir çağdaş sanat etkinliğine tanıklık etti. Söz sokakta eylemle birleşip sanatsal bir imgeye dönüştü. Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı kendini küllerinden yaratacak yeni bir serüvene başladı.

Bağımsızların Alternatif Arayışları, Dijitalde İlk Adımlar

Ülkemizdeki çağdaş tiyatro uygulamacıları ve genç kuşak oyun yazarları 90'ların ikinci yarısından itibaren klasik dramaturginin dayattığı her türlü biçimsel zorunluluğu reddedip günün seyircisine ulaşmanın alternatif ve etkili yollarını aradı. Üstelik bunu sadece sahne üzerinde dijital araçların kullanımıyla değil oyuncunun, oyun alanının, oyun metninin ve hatta bizatihi oyunun ontolojik varlığını sorgulayarak gerçekleştirdi. Dijital tiyatro fikri 2000'lerin başından itibaren bağımsız tiyatroların gündemindeydi. Üstelik dijital olanakların kullanımı sadece sahne tekniğiyle sınırlandırılmadı özellikle yazar tiyatrolarındaki deneysel uygulamalarda dijital olanaklar düşünülerek yazılmış projeler döneme damgasını vuran avangart işler olarak çağdaş tiyatro serüvenindeki yerini aldı. Berkun Oya'nın 2004 yılında yazıp yönettiği ve İstanbul Devlet Tiyatrosu



işbirliğiyle sahnelenen *Yangın Duası* oyunu Türkiye tiyatrosunda dijital tiyatronun ilk ve etkili örnekleri arasındadır. Bu süreçten itibaren ışığın ve sesin etkili bir anlatım aracı, anlatıya ortak olan bir sahne öğesi olarak kullanıldığı oyunların yükselişe geçtiği söylenebilir. Türkiye tiyatrosunun yenilikçi yazarı Berkun Oya'nın diğer oyunlarının da bu izlek çerçevesinde geliştiği gözlenir. Oya'nın kaleminden çıkan Krek Tiyatro'nun diğer oyunları *Bayrak* (2009), *Bomba* (2010), *Güzel Şeyler Bizim Tarafı* (2010), *Hop Gitti Kafa* (2011), *Babamın Cesetleri* (2012) ve *Dünyada Karşılaşmış Gibi* (2018) dijital araçların anlatıyı destekleyecek şekilde aktif olarak kullanıldığı, sahnede sinematografik olanakların etkili biçimde yer aldığı örnekler olarak karşımıza çıkar.

Kuşkusuz Krek Tiyatro ve Berkun Oya oyunları bu macerada tek başına değildi. Özellikle İstanbul'daki yenilikçi topluluklar birbiri arkasına gerçekleştirdikleri etkili projelerle Türkiye tiyatrosuna yön vermişlerdir. Örneğin 2006 yılından itibaren tohumları atılan GalataPerform'un Yeni Metin

Yeni Tiyatro projesi çağdaş tiyatronun yeni seslerinin dilimize çevrilmesine vesile olmakla kalmayıp birçok yerli oyunun yazılmasına da olanak tanıdı. Proje 2012 yılında uluslararası nitelikte bir festivale dönüştüğünde yeni oyun yazım biçimleri ve çağdaş tiyatro uygulamaları çerçevesinde tiyatromuzda 'yeni metin' fikrine odaklanan en uzun soluklu oluşuma dönüştü. Bu nedenle 2013 yılında Gezi'deki yeni tiyatro seyircisinin Krek (1999), Tiyatrotem (2000), Galata Perform (2003), DOT (2005), Tiyatro BeReZe (2006), Şermola Performans (2008), Kumbaracı50 (2009), BuluTiyatro (2011), Kadıköy Sanat Tiyatrosu (2012), D22 (2013) gibi bağımsız tiyatroların salonlarında yetiştiğini söylemek gerekir. Bugün pandemi süreciyle birlikte yükselişe geçen dijital oyunları üreten toplulukların yine bu ve benzeri bağımsız topluluklar olması tesadüf değil. Bu topluluklar salt ticari ya da sanatsal kaygılarla hareket etmemektedir. Kendilerine kültürel, sosyal ve tarihsel bir misyon yükleyen bu topluluklar Gezi ve Pandemi gibi toplumsal süreçlerde etkin bir rol üstlenmektedirler.

Bu bakımdan özel tiyatroların sanatsal

üretimlerini zenginleştirerek ekonomik, sosyal ve hukuki açıdan güçlenmesi ve sahne sanatları alanında sürdürülebilirliğin sağlanması için 2018 yılının Mayıs ayında 13 bağımsız tiyatronun girişimiyle kurulan, bugün 64 özel tiyatronun üyesi olduğu Tiyatro Kooperatifi, Gezi'nin miraslarından biridir denilebilir. Uluslararası birçok topluluk ve organizasyonla organik bağlar kuran kooperatif sadece bileşenlerinin pandemi sürecinde ürettikleri dijital içeriklerle değil gerçekleştirdiği çevrimiçi programlarla da tiyatrodaki dijitalleşme sürecine katkı sunmuş, belirleyici bir rol üstlenmiştir. İngiltere ve Türkiye'den 4 üniversitenin katılımıyla düzenlenen 5G, AR ve VR teknolojilerinin sahne sanatları alanındaki etkisinin araştırıldığı "5G:XR – Brighton İstanbul" sempozyumu, 'Peki ya bundan sonra; Gösteri Sanatlarındaki Dayanıklılık' başlığıyla gerçekleştirilen "IETM Çok Mekânlı Uluslararası Gösteri Sanatları 2020 Toplantısı" kooperatifin bu alanda gerçekleştirdiği önemli etkinliklerden sadece ikisi. Bunun dışında kooperatifin İhtiyaç Haritası yürütücülüğünde Covid-19 sürecinde işlerini ya da gelirlerini kaybeden sahne emekçileriyle dayanışma için gerçekleştirdiği Fasttogether 2021- Bir Kira Bir Sahne kampanyası kooperatifin diğer dikkat çekici uygulamaları arasında yer alıyor.

Dijital Çağ, Dijital Dünya, Dijital Tiyatro

Sahnede önceleri anlatımın teknik bir aracı olarak karşımıza çıkan teknoloji kullanımı pandemiyle birlikte bir zorunluluk haline dönmüştü. Tiyatroda dijitalleşme dönemi başladığında özellikle bağımsız ve avangart topluluklar bu alanda içerik üretmeye çoktan hazır dılar. Çünkü bağımsız topluluklar nispeten daha ulaşılabilir olan ödenekli tiyatrolara alternatif olabilmek için deneysel denebilecek düzeyde yenilikçi ve dikkat çekici uygulamaları deneyimlemişti. Gerek çağcıl bir bakış açısına sahip

olmaları, gerek yeni dramaturgiyi benimseyen genç kuşak uygulamacılardan oluşmaları pandeminin ilk günlerinden itibaren dijital içerikler üretebilmelerini mümkün kıldı. Örneğin son dönemin dikkat çekici uygulamalarından birisi olan ve kendini 'kulak tiyatrosu' olarak tanımlayan yeni nesil sesli tiyatro projesi "Podactö" bu estetik dönüşümün verimli bir sonucu olarak karşımıza çıkıyor. Podcast ve Acting kelimelerinin birleşimiyle oluşturulan "Podactö" yeni nesil hikâye anlatıcılığı çerçevesinde gelişen, çağdaş tiyatro örneklerini dijital kitap ara yüzü olan Storytel uygulaması üzerinden dinleyicisiyle buluşturan bir proje. Yerli ve çeviri eserlerin yanında "Podactö" projesinin en önemli özelliği bu platform için kaleme alınan özgün metinler aracılığıyla çağdaş tiyatro literatürüne katkı sunmasıdır. Dijital platformdaki tiyatro içerikleri incelendiğinde projeleri hayata geçiren toplulukların çağdaş Türkiye tiyatrosuna yön veren bağımsız tiyatrolardan oluştuğu görülür. Podactö, Ebru Nihan Celkan (Benimle Gelir misin?) Yeşim Özsoy (*Yüzyılın Aşkı*), Sami Berat Marçalı (*Sürpriz, Limonata, Altı Buçuk, Kar Küresinde Bir Tavşan, P*rk*), Murat Mahmutyazıcıoğlu (*Sahilde, Yolda, Unutulmaz, Fii*), Deniz Madanoğlu (*Medet, Poz*), Berkay Ateş (*Hak*), Derem Çıray (*Son İnsan, Aktarımlar, Artık Hiçbir Şey Bizi*) gibi genç kuşak oyun yazarlarının yanında Özen Yula ve Civan Canova gibi bir önceki kuşağın çağdaş kalemlerine de platformda yer vermektedir.

"Gezerken"den Her Güne Bir Vaka'ya Toplumsal Duraklarda Tiyatro

İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 2020 yılında düzenlediği 24. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali programının bir bölümü ilk kez çevrimiçi gerçekleştirildi. Yabancı toplulukların seyahat engellemeleri ve karantina süreçleri nedeniyle bir zorunluluk olarak gündeme gelen festivalin çevrimiçi



ayağı, gösterimlerin herkes için ulaşılabilir olmasını sağlamanın yanı sıra farklı deneysel uygulamaların da programda kendilerine yer bulmasını sağladı. 24. İstanbul Tiyatro Festivali'nin çevrimiçi programında kulak tiyatrosu başlığıyla yer alan Podacto yapımı Nathalie Sarraute'un yazıp Kerem Ayan'ın yönettiği *Eften Püften Şeyler*, Aksel Bonfil'in yazıp yönettiği *Varlık* oyunları dikkat çeken yapımlar olarak karşımıza çıksa da BGST tiyatro yapımı Sevilay Saral'ın kaleme aldığı *Her Güne Bir Vaka* oyununun özgün yapısı ve üstlendiği toplumsal misyon nedeniyle çevrimiçi programdaki en dikkat çekici iş olduğunu belirtmek gerekir.

Her Güne Bir Vaka oyununda haftanın günlerinin isimlerini taşıyan yedi kadının dilinden birbirinden farklı yedi Covid-19 öyküsü anlatılır. Rotterdamlı bir genç, bir kargo emekçisi, emekli bir öğretmen, bir hemşire, bir ev hanımı, bir yaşam koçu ve bir oyuncu kadın başarılarından geçen hikâyeyi bilgisayar karşısındakilere anlatır. Oyunun yola çıkış

noktası bu kadınların internette gördükleri 'izolasyondaysanız ve şiddet görüyorsanız, paylaşın' mesajına yanıt vermeleridir. Bu mesaj üzerine kişisel hikâyelerini anlattıkları videolarını internette paylaşan bu yedi kadının pandemi sürecinde yaşadıkları problemlere birinci ağızdan tanıklık ederiz. Gezi sürecinde kaleme alınan ve gösteriler devam ederken 'sıcağı sıcağına' sahnelenen "Gezerken" oyunları gibi *Her Güne Bir Vaka* oyunu da yaşanan toplumsal süreci 'içeriden' anlatan bir oyundur. Yedi kadının bireysel anlatıları bir araya geldikçe pandemi günlerinin kaydını tutan toplumsal bir bellek günlüğüne dönüşür. BGST tiyatro yapımı bu proje tıpkı "Gezerken" projesi gibi teatral olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olarak da büyük anlam taşımaktadır.

Bu iki avangart projede de yaşanan toplumsal sürecin ihtiyaçları ve olanakları çerçevesinde hareket edilmiş, böylelikle tiyatro sanatı adına günün gerçeğinden yola çıkan deneysel işlerin yolu açılmıştır. Gezi'deki model uygulamalar sayesinde tiyatro sahnelerinde ekonomik

sahne olanaklarıyla hayat bulan hikâyenin ve oyunculuk performansının öne çıktığı, anlatı türündeki eserler kendine daha sık yer bulmuştur. Covid-19 salgını sürecinde ise dijital kayıt araçlarının kullanılmasıyla birlikte her yer sahneye, dijital paylaşım siteleri ve dijital platformlar aracılığıyla her yer tiyatro salonuna dönüşmüştür. Gezi’de kent sokaklarına taşan seyir alanları, Covid-19’da internet aracılığıyla bir anda milyonlarca insanın evini seyir alanına dönüştürmüştür. Gezi sürecinde kamusal alanlarda aslında gösteri sanatları için tasarlanmamış sahnelerdeki grotesk oyunculuklar Covid-19 sürecindeki dijital oyunlarda kadraja sığmaya çalışan performanslara dönüşmüştür. Kuşkusuz bu tarihsel dönüşüm performatif anlamda zorlayıcı olduğu kadar geliştirici ve ufuk açıcudur.

62 “Gezerken” projesinde Özen Yula’nın kaleme aldığı *Boşluğu Doldurmak* oyunundaki 1977 1 Mayıs’ından çıkıp gelen ve Gezi’de olup biteni anlamaya çalışan hayalet, *Her Güne Bir Vaka*’daki Bayan Çarşamba’ya benzer. İki metinde de anlatı bir önceki kuşağın bugüne şaşkın ama anlamaya istekli bakışları üzerinden kurulmuştur. Her iki karakter de eleştirel bir bakış açısına sahip olmalarına karşın nostaljinin umutsuz bataklığına düşmezler. Bayan Salı da Mirza Metin’in *Kâğıtçının Köpeği Kıtırmir* oyunundaki gibi bir ötekidir. Kıtırmir, kâğıt toplayıcısının yoldaşı olan bir sokak köpeği, Bayan Pazartesi göçmen bir temizlik işçisi, Bayan Salı âşık olduğu kadının kocasını öldürmüş eski bir cinayet hükümlüsüdür. Oyunların kişileştirme kurgusunda toplumsal normlar dışında gelişen karakterler dikkat çekicidir. Her iki projedeki bir diğer ortak nokta da ‘öteki’ denilen kısıtlayıcı çerçevenin bugün her zamankinden daha geniş kitleler için geçerli bir tanımlamaya dönüştüğüne işaret etmesidir. Cem Uslu’nun kaleme aldığı *Tesadüf ya da Değil* oyunundaki beyaz yakalı genç de özel bir hastanede

hemşire olarak çalışan Bayan Perşembe de orta sınıf adayı ‘normal’ insanlardır. Bu iki huzursuz karakter modeli temsil ettikleri kuşağın geneli gibi umutsuz ve karamsar bir noktadan yola çıkarlar. Fakat birinde Covid-19, birinde Gezi bu huzursuzluğun dağılmaya başladığı bir aydınlanma, bir dönüşümün başlangıç noktası olarak şekillenir. Ev hanımı olan Bayan Cuma için karantinayla birlikte gelen 14 günlük izolasyon süreci ev içi şiddetten kaçıp kendine ayırabildiği nadide bir zamana dönüşür. Yiğit Sertdemir’in Gezi olaylarını bir TOMA’nın (Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı) gözünden anlattığı *Toma’nın Uyanışı* oyununda olaylara müdahale eden polis aracı Gezi’deki şahsına münhasır direnişten etkilenerek bir bilinçlenme sürecine girer. Sevilay Saral’ın Bayan Cuma’sının da Covid-19’la birlikte gözü açılır ve planladığı entrikayla ona şiddet uygulayan eşini ve ailesini pozitif olduğuna inandırır. 14 günlük karantina süreci boyunca boşanma davasına çalışarak sürecin sonunda özgürlüğüne kavuşmayı planlar.

Her Güne Bir Vaka projesinde şiddet gören kadınlar için öne çıkan ‘Yalnız değilsin’ sloganı “Gezerken” projesinin oyunlarında farklı bir dayanışmayı imlemek için kullanılmıştır. Her iki projenin oyunlarının da toplumsal anlamda temel özgürlükler çerçevesinde bir eşitlik söylemi içinde olduğu gözlemlenir. Yakın zaman aralıklarıyla pek çok toplumsal kırılma anını gören Z kuşağı Gezi’de de Covid-19 sürecinde de ‘yaşarken yazılan’ bir tarihe tanıklık ettiğinin farkındaydı. Ekonomik ve siyasi belirsizliklerin giderek arttığı bir dünyada çağdaş tiyatro uygulayıcılarının ve izleyicilerinin geleceğe yönelik umutsuz ve kaygılı bakışları oyunlara doğrudan yansımaktadır. Çağdaş tiyatronun bu toplumsal karanlık ve derin umutsuzluk çağında ekran kuşatması altındaki bir jenerasyona ulaşmak için günün teknolojisinin tüm olanaklarını cesurca kullanması, yaşamın içinden sahici hikâyeleri sahneye taşıması

gerekmektedir. Bugünün tiyatrosu toplum için sağaltıcı bir misyon üstlenecekse bunu dijital olanakları daha verimli kullanarak gerçekleştirebilir. Tiyatro dijitalleşerek değil sınırlı sayıdaki seyirciye bildik hikâyeleri aynı yöntemlerle anlatmaya devam ederse, çağın gerisinde kalacak ve yozlaşacaktır. Dijital tiyatro bu bağlamda tiyatronun 21. yy'da küllerinden doğması için bir fırsat olarak görülebilir. Çünkü dijital tiyatro içeriklerinin sadece sadık tiyatro takipçileri için değil hayatında hiç tiyatro izlememiş ya da geniş aralıklarla tiyatro bileti alarak bir oyun izlemiş, büyükşehirlerin dışında yaşayan geniş izleyici kitlelerinin tercihi olduğunu söylemek gerekir.

Sonuç Olarak

90'ların ortasında başlayan 2000'lerde hız kazanan 2010'lu yıllarda etkili uygulamalarını izlediğimiz Gezi'yle birlikte bir kırılma yaşayıp günümüze kadar güçlenerek gelen ve dönüştürücü bir güce sahip olan bağımsız tiyatrolar toplumsal dönüşüm zamanlarında da etkin rol üstlenmektedir. Gezi ve pandemi sürecini benzer kılan bağımsız tiyatroların toplum üzerindeki dönüştürücü gücünü olumlu yönde kullanırken kendisinin de kabuk değiştirerek geleceğe hazırlanmasıdır denilebilir. Toplumsal belirsizliklerin ve geleceğe yönelik kaygıların had safhada yaşandığı bu tür kriz dönemlerinde tiyatroya sağaltıcı bir görev düşüyor. Pandemi ve Gezi'de bu görevi yerine getiren tiyatro, insanları yaşanan sorunlardan uzaklaştırarak dikkatini başka yöne çekmek yerine krizin içinden çıkarttığı kanlı canlı portrelerle yaşananlarla yüzleşmesini sağlamıştır. Bu dönemlerde yazılan tiyatro oyunları tarihsel birer belge olarak incelendiğinde, tiyatro sanatının yakın aralıklarla yıkıcı etkileriyle burun buruna geldiğimiz Gezi ve pandemi süreçlerinden insanların güçlenerek çıkması için elinden

geleni yaptığı görülecektir. Her iki süreçte de sanat üreticileri mesleklerini hayatın merkezine yerleştirmiş zor zamanlarda bir dayanak, geleceğe yönelik umutlu bir çıkış kapısı olmaya çaba göstermiştir. Geçmişte yaşananların geçmişte kaldığı ve bir bakıma tarihin yeniden yazıldığı bu tür dönemler topluma bir yüzleşme fırsatı verir. Tiyatro bu yüzleşmenin somut olarak yaşanmasını sağlayacak estetik bir araçtır. Değişime direnen ve bu yüzleşmeden kaçan konvansiyonel tiyatro ya da topluma egemen muhafazakâr bakış açısı, kendi sonunu hazırlamaktadır. Çünkü Gezi'nin kanonik sloganı Pandemi için de geçerlidir; 'artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak'...

Kaynakça

- 1 Şener, S., Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, Dost Kitabevi, Ankara, 2011.
- 2 Söyler, M., & Tekindal, M. A., "Covid-19 Pandemisi, Siyasi Rejimler ve Liberal Demokrasi", Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 17, 2021, 3832-3868.
- 3 Arslan, G. G., & Topaloğlu, Z. K., "Tiyatro Emekçilerinin Yaşadığı Hak İhlalleri Raporu", İklimler Sanat, Ankara, 2021.
- 4 Gümüş, Y. E., & Çelenk, S., "Gezi Oyunları Bağlamında Sahnede Çağdaş Dil Arayışları", Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi (19), 2017, 55-62.
- 5 Gümüş, Y. E., "2000 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Yeni Bir Estetik: Performatif Anlatı", International Journal of Interdisciplinary And Intercultural Art, 2018, 3(6), 237-248.
- 6 Geers, K. "Artık Bienale İhtiyaç Yok", (S. Biçer, Röportaj Yapan) Erişim Tarihi: 3 Ağustos 2021, <https://www.arkitera.com/haber/artik-bienale-gerek-yok/>, 06.10.2013.
- 7 Kutlu, T., & Bekiroğlu, O., "Türkiye'de Yurttaş Gazeteciliği Bağlamında İnternet Haberciliği: Bianet Örneğinde Kentsel Dönüşüm Projesiyle İlgili Haberlerin Analizi", Journal Of Selcuk Communication, 2010, 6(2), 254-269.



Dijitalleşen Beden ve Mekân Sürecinde Moda Sahnesi

GÖZDE PELİSTER

64 Önce Bir Durum Tespiti

2020 yılının Mart ayından başlayarak, tüm dünyada Covid19 salgınına bağlı olarak değişen yaşam, Türkiye’de de her alanda biçim değiştirmek zorunda kaldı. Bu değişimden etkilenen, eğitim-öğretimden sonra belki de en önemli alan kültür sanat oldu. Özellikle sahne ve gösteri sanatları alanında çalışan binlerce kişi bu acımasız değişikliğe adapte olabilmek için mücadele verdi.

Hem oyuncunun bedeni hem de o bedeninin temsil/performans esnasında bulunduğu mekân başkalaşarak, başka bir boyutta sınırı olmayan bir gezintiye çıktı. Tartışmanın başladığı yer tam da burası oldu tiyatro dünyası için. Mesele, dijital teknolojiyi oyunlarda kullanıp kullanmamaktan ziyade, tiyatronun varoluş şeklini değiştirmek zorunda kalması ihtimali. Ya da salgının getirdiği ekonomik dar boğazı atlatamayarak yok olma tehlikesi. Bu süreç tiyatroyu, tiyatro olmaktan çıkaracak mıydı? Bu sorular şüphesiz yersiz sorular değildi. Çünkü özellikle son on yılı

kapsayan bir sürede insanlar, “on-demand” platformlar sayesinde istedikleri şeyi izleme özgürlüğüne sahip. Bunun yanı sıra Youtube, vb. platformlar, insanların sadece istedikleri şeyleri izleyebildikleri değil, aynı zamanda kendi seslerini de duyurabildikleri küçük dijital kanallara dönüştü. Bu mecraları profesyonel programcıların yanı sıra sıradan insanlar da kendi dünyalarını paylaşmak için sıkça kullanmaya başladılar.

Meseleye tiyatro bağlamından bakmak, yeni normaller ve ön kabuller dışında bir yaklaşımı kaçınılmaz kılmaktadır. Tiyatro dünyasını ve emekçilerini saran, sadece gösterim, yöntem ve araçlarına daha muhafazakâr bakmakla tanımlanamayacak bu tedirginliğin sebebi, tiyatronun varoluş şekliyle doğrudan alakalıdır. Bunu anlamak için, en temel iki kavram olan beden ve mekân yol gösterici olabilir. Bedenin mekânı da yanına alarak başka bir gerçeklikte çoklu varoluşlarla yaptığı göç¹, yuvadan -geçici(?) de olsa- uzaklaşmak

zorunda olan tiyatro için ne ifade ediyor? Bu zorunluluğu, getirdiği duygusal yükü ve tiyatronun olması gereken yeri ve şekli, İstanbul Kadıköy’de yaşamını sürdüren Moda Sahnesi ortakları Kemal Aydoğan ve Bengi Günay’la tartışarak, hem tiyatronun değiştirilemez (mi?) gereklerini dijitalleşme bağlamında ortaya koyma hem de şu anki şekliyle “Bu, tiyatro mu?” sorusunun cevabını bulma yolunda adım atılabilir.

Dijital Tiyatro da Ne?

Tiyatroda oyuncu bedeni, bu bedenin araçsallaşmasıyla anlatılan hikâye ve hikâyeyi alımlamak için orada bulunan diğer bedenler yani seyirciler arasında, başka hiçbir şey benzemeyen o etkileşim ve paylaşılan mekân, dijital göçün tiyatrodan açtığı yaraların en önemli sebebi demek yanlış olmaz. Tiyatroyu en temel anlamda oyuncu ve seyirci arasındaki canlı ilişkiye dayandırdığımızda, canlılıktan kastın ne olduğu bile tartışmaya açık hale gelmektedir. Bu noktada belirli tanımları netleştirmek gerekliliği doğmaktadır.

Öncelikle dijital tiyatro ve tiyatro oyunlarının dijital platforma taşınması arasındaki farktan bahsederek başlanabilir. Nadja Masura (2020), *Digital Theatre, The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US&UK 1990-2020* adlı kitabında, “Dijital tiyatro, dijital teknolojiyi prodüksiyona tiyatronun prensiplerini ve yaşadığımız dünya algısını temelden sarsan esaslı bir biçimde dâhil eden canlı tiyatrodur” (s.6) tanımını yapar ve bu tanımının ardından dijital tiyatroyu, dijital performans ve geleneksel tiyatrodan ayırmak için gerekli dört şartı belirtir: “1) Sınırlı mesaj etkileşimi, 2) Sözlü iletişimin varlığı, 3) Oyuncu ve seyircinin ortaklığı, 4) Dijital teknolojinin performansın yaratımında (sadece araç olarak değil) merkezi rol oynaması” (s.7). Masura, dijital tiyatronun dijital ortama

aktarılmış temsil kaydından farkını çok açık ve etkili biçimde ortaya koyuyor. Kendisinin tanımlarına dayanarak özetlemek gerekirse, dijital tiyatro, çok sayıda teknolojiyi sadece dijital video, dijital projeksiyon, animasyon karakterler, sanal gerçeklik, dijital robot, online yazı ve gerçek zamanlı seyirci geri bildirim, interaktif içerik yaratma, “motioncapture”, “motiontrigger”, web ve video konferans ile daha birçok dijital medya bileşeni kullanan performanslarla ilişkilendirilebilecek bir türdür diyebiliriz. Dijital tiyatro türüne anime setlerle sahneye çıkan gerçek oyuncular, oyuncular tarafından kontrol edilen video ya da ses kayıtları, farklı odalarda, şehir hatta ülkelerde bulunan oyuncular arasında online performanslar gibi örnekler veren Masura, bu tekniklerin tümünün bir arada kullanılmasının da söz konusu olduğunu belirtmektedir. (s.9)

Bu şekliyle tanımlandığında, -ki aslında dijital tiyatro denilince gerek tiyatrocular gerekse izleyici konumundaki tiyatroseverler, ayrıntılara hakim olmasa da bu türün geleneksel tiyatrodan hangi özellikleriyle ayrıldığını tahmin edebilir- sadece geleneksel temsilin kayda alınarak online platformda seyirciyle buluşması olmadığı anlaşılmalıdır. Peki öyleyse tiyatrocuların aklından geçen olumsuz ihtimaller o kadar da gerçekçi değil midir? Pandemi döneminin zorunluluklarıyla ortaya çıkan dijitalleşme ve tiyatrocuların kaygıları ne Türkiye’de ne de dünyada yeni bir mesele. Örneğin Lyn Gardner 17 Ocak 2014’te *The Guardian*’daki köşesinde kaleme aldığı makalesinde, yirminci yüzyılda konser kayıtlarının radyoda yayınlanmasına da tepkilerin olduğu ve bunun konsere gelen kişilerde azalmaya yol açacağına inanıldığını yazmıştı. Britanya’da 1880 yılından bu yana haftalık yayımlanan tiyatro dergisi *The Stage*’de Scarborough Stephen Joseph Tiyatrosu yöneticisi Stephen Wood, National Theatre prodüksiyonlarının yurtiçi ve

Babamı Kim Öldürdü oyununda Onur Ünsal.



66

yurtdışında salonlardan canlı yayınlanması hakkında olumsuz düşüncelerini belirtmişti. Ya da Gardner'ın yazısının kaleme alınmasından bir yıl önce 2013 yılında, Washington Kennedy Merkezi'nden Michael Kaiser, dijital gösterimlerin Amerikan bölge tiyatrosu için bir tehdit olduğunu ifade etmişti.

Ortada salgın tehdidi yokken bile var olan dijital tiyatronun her koşulda geleneksel karşısında bir tehdit olarak algılanması, sanat ve tiyatro tarihinde, değişen toplumsal ve tarihsel süreçlerin mecburen ve olması gerektiği gibi sanatın icrasını ve alımlayanla ilişkisini şekillendirmeye devam etmesinin yarattığı tedirginlik ve yabancılaşmanın çok da dışında sayılmaz. Peki salgın koşullarında mecburiyete dönen bir yer değiştirme, online² tiyatro gösterimlerinin de geri döndürülemez bir mecburiyet olacağı konusunda bir huzursuzluk yaratıyor olabilir mi? Kemal ve Bengi, Moda Sahnesi bünyesinde salgın öncesi ve sonrası tiyatro yaklaşımlarını ve dijital

araçlarla ilişkilerini anlatırken, bu araçları kullanmanın önündeki tek engelin maddi imkânsızlıklar olduğunu belirtiyor. *"Bu her zaman para meselesiydi"* diyor Bengi, *"Yoksa bir tiyatro, teknolojinin getirdiği yenilik ve imkânları neden temsillerinde kullanmak istemesin ki?"* diye soruyor. Bir yönüyle çok önemli bir meseleye de referans veriyor. Sinema dünyasında prodüksiyon ne denli önemliyse, tiyatrodaki sahneleme, tasarım ve üretim aşamasının tamamı aynı öneme sahip. Hatta bir bakıma seyirciyle interaktif bir ilişki kurması bağlamında tiyatronun dijital yeniliklere başvurması çok daha albenisi olan bir durum halini alıyor. Dolayısıyla para yoksa yenilik de yok şeklinde acımasız bir özeti var meselenin. Bunun oldukça farkındalar ve salgın sürecinin, zaten bu şekilde olan imkânlara negatif bir katkısı olmadığı konusunda Kemal'le hemfikirler.

Peki Bu Yaptığımız Dijital Tiyatro Değilse Ne? Acaba Bir Tehdit mi?

Moda Sahnesi, dünyada ve Türkiye’de diğer birçok tiyatroyla benzer çünkü online gösterim için farklı araçlar ya da tasarım yöntemleri kullanmadan, oyunları oldukları haliyle online gösterime aktardılar. Birçok tiyatrodan da farklı çünkü bu süreçte, sadece hazırdaki oyunlarını online gösterime açarak değil aynı zamanda rejî ve tasarım olarak da video içerik üretir gibi çalışan sahneler oldu. Tabii Bengi’nin belirttiği bir ayrıntı var ki o da online oyunların da kayıt ve canlı gösterim olarak ayrıldıkları.

Konuşmanın en başında, tiyatronun değişik alanlarında olan kişiler olarak tiyatronun, daha doğrusu gerçek tiyatronun ne olduğunu hiç konuşmadığımızı da fark ettik. Kemal ve Bengi’ye oyunları Bengi’nin “tiyatroya belki de en yakın olduğumuz yer” olarak tanımladığı ‘sahnedan canlı’ oyunların gösterime hazır hale gelme sürecinin kolay olup olmadığını sordum ve aslında kolayca akmış izlenimi veren sürecin oldukça zor olduğunu söylediler. Kemal süreci şöyle anlattı:

“Şöyle. İki tane değişik gösterme biçimi var. Biri canlı biri banttan. Banttan dediğimiz işte çektik kurguladık kabaca ve verdik. Bu ikisi arasında inanılmaz fark var çünkü oyunu canlı çekip seyirciye iletmek, canlı oyundaki tüm riskleri barındıran bir süreç. Hatta daha fazlası. Niye daha fazlası çünkü hâkim olmadığımız bir araç var kamera gibi ve görüntünün aktarılması gibi. Bu, yapanların yani bizlerin elinde olmayan bir süreç. Mesela internet hızı. Dün bir liste vardı, Türkiye en düşük internet hızı kullanan ülke. Böyle bir ülkede online iletmeye çalışıyorsun. Seyirci de diyor ki, -Bengi çok iyi biliyor çünkü onlar bir ekip olarak başındaydı. Gelen arıza şikâyetlerine yanıt veriyorlardı.- Neden düşük diyor, neden izleyemiyorum. Neden mi? Çünkü düşük internetiniz. Biz yayına yüksek

çıkıyoruz ama size öyle gelmiyor diyoruz. Mesela bunu teknik olarak anlayan bir seyirci var öncelikle. Seyirci için sorun hep bizde oldu. İşte bu elimde olmayan ve irademi yok sayan bir şey. Ama bizim kurguladığımızda ne vardı? Sahne var, seyirci var, çalışılmış bir oyun var. İyi prova sürecinden geçmişsek, seyircinin karşısına öyle çıkmışsak yönetebileceğimiz bir süreç. Ama hepsi bu. Bir tane kamera var mesela. Kameranın birden pili bitiyor. Tam o açıdayken. Pil değişirken hemen resim seçicinin oradan oraya atlaması gerekiyor. Ya da kameraman uyuyor. Çekmesi gereken yeri, olması gerektiği gibi çekmiyor. Abi ne yapıyorsun falan derken orada teknik anlamda bir süreç yaşanıyor. Ki diyor Kemal, daha oyuncunun ne oynadığına gelmedik! Bu çekim işi bir mesele. Yani onlar çekip iletemiyorsa bizim sahnede oynamamızın hiçbir manası olmuyor.”

Bunun yanında Bengi ve ekibinin bir online oyun takip ekibi olarak anında sorunlara çözüm bulmaya çalışmaları da çok etkileyici ve zor bir deneyim olmuş. Normal şartlarda tiyatroya oyun izlemek için gelen seyircilerle yaşamayacakları olaylar yaşamışlar. Dijital tiyatroyu seyirciyle interaktif bir ilişkinin olduğu bir oluşum olarak tanımlayan Masura’yı (2020) anımsayarak, bu interaktif oluşum başka bir halini anlatıyor Bengi:

“Şimdi Kemal’in dediği gibi, bazen doğru çekilmesinin de bir anlamı olmayabiliyor. Mesela belli bir yaş grubu var ve oyunu izlemek istiyor. Ekranı yenilemesi gerekiyor. Yani belli bir zamanda basacak ekranı yenileyecek ve oyunu izleyecek. Linke tıklamaya kadar her şey yolunda. Fakat sonrası. Bastın, açıldı, yenile. Mesela belli bir yaş grubu çok rahat tolere edebildi. Mesela dediler ki bugün benim bağlantım çok yavaş ben bunu izleyemiyorum. Bana bant kaydı için link gönderebilir misiniz diye soruyor. İşte bunlar da bir mesele ya. Bunları yapabilmek. Ama belli bir yerden sonra bu mümkün değil, oluşmuyor. Onlara hep yazılı



68

talimat göndermek gerekiyor. Mesela komutlar geliyor. Biraz da şuradan çeker misiniz biraz da buradan çeker misiniz diye. Kemal ekliyor, 'tam ekran nasıl yapacağız?' diye soran oldu. Bir de çok fazla insan izliyor. Bin yedi yüz kişi izlerken en aşağı üç yüz dört yüzünün soru sorduğunu düşün. Zaten bundan sonra sabit mesajlar hazırladık. En azından ilk aşamadaki sorunları çözebilelim diye. Bu ilk aşama. Tabii sonrasında ekran açılıyor ve Kemal Aydoğan karşınıza bir görüntü yönetmeni olarak çıkıyor. Tiyatro yönetmenliğinin dışında."

Tiyatroların oyunlarını olduğu şekliyle online gösterime açmasının tümüyle avantajlı olup olmadığı konusu sadece Moda Sahnesi'nin tecrübesine bakarak bile tartışılır. Çünkü Kemal'in anlattığı gibi sinemaya ait yöntemleri kullanmak zorunda kaldıkları uzun bir süre yaşadılar. Tiyatroların tamamen online gösterime mecbur kaldığı belli olduktan sonra, sinemadan bir ekiple sahnelerini teknik olarak bir çekime hazırlamak için altyapı çalışmalarına giriştiler. "Bu çalışma tam iki ay sürdü," diyor Kemal. "Gerçekten iki ay önceden başlamasak, oyunlarımız zamanında seyirci

karşısına asla çıkamazdı. İmkânsızdı" diyerek ekliyor. Tabii girişilen bu işin tek taraflı bir deneyim olmadığı ortada. Oyunları online gösterime hazırlamak için gelen ekibin işi de sinema. Bu durumun aynı zamanda bir tanışma süreci de olduğu söylenebilir.

Tiyatro için en önemli mesele, tiyatro oyunlarının canlı olarak seyirciyle buluşan organik oluşumlar olması aslında. Sinemanın anlatım dilinin nasıl olması gerektiğine karar veren rejisör, atmosfer ve ışığı tasarlayan görüntü yönetmenidir. Fakat tiyatro için can alıcı olan, aynı mekânda sahnede tasarlanmış oyunu bir bütün olarak hatta belki bir resim olarak izleyebilmektir. Tiyatroda resim seçici, seyircidir. Seyirci isterse dakikalarca sadece dekor içindeki önemsiz bir nesneye ya da o an sahnede olduğu halde konuşmayan bir oyuncuya bakabilir. Gözü başka bir ayrıntıya takılabilir. Seyirciye bağlı o kadar çok değişken vardır ki, oyunların hangi kısmına dikkat edilmesi gerektiğine belki oyunun yönetmeni bile mesafeli durabilir. Tabii burada Kemal'in yaptığı şey, önemli olduğunu düşündüğü anlara ve sözlere dikkat çeken bir estetik yaratmak olmuş. Böylelikle o da biraz sinema yönetmeni gözüyle bakmak durumunda kalmış.

"Şöyle, bizim dışımızda bir kamera ekibi var, bir resim seçici var. Kameraman sayısı dörde kadar çıkabildi. Resim seçici arkadaşımız Sinema TV mezunu. Kameramanların bir kısmı da öyleydi. Biz teknik altyapıyı Ağustos ayında kurdük çünkü kapanacağına dair bir öngörümüz vardı. İki ay sürdü bu altyapıyı kurmak. Onu düşündük. Altyapıyı kurmamız lazım, portali hazırlamamız lazım, yazılım lazım. Yaklaşık iki, iki buçuk ay o yazılımın hazırlığı sürdü. Hem bilet satış yazılımları hem de bu kablolama işlemi sürdü. Biz bu kadar önce başlamamış olsaydık asla zamanında gösterime hazır olamazdık."

Bu noktada bir resim seçiciyle çalışmak oyunu bir anlamda yorumlayan bir başkasına oyunun kaderini teslim etmek anlamına

da gelmekteydi. Bu da tiyatrocuların deneyimlemediği bir başka şey. “Önce tabii biz Enes’le tiyatro konuştuk,” diyor Kemal ve ekliyor:

“Sinemanın yöntemleriyle tiyatro oyunu çekmenin nasıl olacağı üzerine bir alışveriş oluyor bu. Bunun bir sinema filmi olmadığını ve sinema açılarıyla görüntülenmeyecek bir şey olduğunu belirtiyorlar. Tiyatro açıları gibi olmalı fakat normalde sahnede görmediğimiz bazı açıları da görmemiz gerekiyor, dedim. Mesela yatağın yanında bir açı var, Babamı Kim Öldürdü? de. Orada yatakta baba yok mesela ama işte sanki o babaya bakıyor baba da ona bakıyormuş gibi bir açı oluyor. Dramatik etkiyi arttıracaklarını düşündüğümüz bir açıydı o. Hem sinema gibi olmayacak hem de sinemanın imkânlarını tiyatroyu bozmayacak şekilde nasıl kullanacağız? Bu çok önemli bir problemdi ve bizi çok boğuşturdu. Bazı ekiplerde duyuyoruz. Mesela ben sinemacıyım istediğim gibi çekerim karışamazsınız gibi şeyler. Neyse ki Enes böyle değildi. Ekibi kuran arkadaşımız Enes’le yaklaşık altmış, yetmiş tane canlı oyun çektik. Böyle bir tecrübesi oldu ve bu çok önemli. Şimdi aranan bir isim oldu Enes. Yetmiş tane canlı yayın deneyimi var. Aksamaları biliyor, kameranın nasıl konumlandırılması gerektiğini biliyor. Oyuncuya ya da yönetmene ne önerceğini biliyor.”

Gilles Deleuze, *Sinema I, Hareket ve İmge* adlı kitabında Aizenştayn’ın “yakın planın sadece diğer imgeler arasında bir imge olmayıp, filmin bütününe duygulanımsal bir okuma kazandırdığını” (1983/2021, s:118) söylemiş olduğunu belirtir. Kemal’in işi sinema olmasa da oyuncuyu, Aizenştayn’ın kastettiği bütünsel okumaya yani anlama göre konumlandırması kuşkusuz yönetmen ve sanatçı içgüdüleri. Online gösterimlerin kurgusunda çokça yakın plan görülüyor. Bu planlar sinema filmlerinde rastlanan planlar. Fakat böylelikle başka bir bütünlüklü anlam da ortaya çıkmış oluyor. Bu noktada sinema ve tiyatronun tüm bu zorunlu

yakınlaşma ortamında doğru ve başarılı bir ortaklık kurduğunu söylemek mümkün. Her iki tarafın da işini iyi yapması sayesinde. En azından Kemal’in bahsettiği, diğer sahnelerin deneyimleri düşünüldüğünde şanslı bir çalışma olduğu anlaşılıyor. Enes’in de rejisi üstü bir rejisi görevi üstlendiğini söylemek yanlış olamaz. Kemal bu iki sanatın yöntemlerini kapsayan ilk ve önemli problemin yanında ikinci en önemli problemi ise şaşırtıcı bir şekilde koyuyor ortaya.

“Ben sinemayı bilmiyorum. Dolayısıyla benim bir de sinema çalışmam gerekti. Tüm gerekleri anlamam için. Dramaturgi çalışır gibi çalıştım. Neyin önde kalmasını istiyorsak o açıları belirledik. Ters, çok sinemacı istekler getiriyor. Şimdi güzel olanın peşinde değiliz. Şu an anlamın peşindeyiz.”

Tiyatro sanatı anlamı, sinemadan daha farklı biçimde üretir. Sinemaya özgü yöntemler tiyatro oyunu sahnelerken geçerli değildir. Atmosfer yaratırken, sinemanın geniş imkânlarından faydalanmak söz konusu değildir. Seyirci, yaratılan canlı atmosferin bir parçasıdır. Kemal’in kastettiği anlam, aslında tiyatrodaki mekân ve yan yana gelen bedenlerin oluşturduğu birliktelikle kurulan bir anlam. Birlikte gülmek, birlikte şaşırmak, kızmak, ağlamak. Tiyatro, insani duyguları sinemadan farklı olarak canlı ve kompakt şekilde deneyimleyebileceğiniz bir sanattır. Fakat mekândan mecburen koparak dijital ortama taşınan oyunların kurgusu sinemanın yöntemlerini kullanarak yapılıyor. Bu durumda seyirci, aslında bir sinema yönetmeninin kurgusunu izliyor. “Tabii seyircinin elinden bir tür özgürlüğü aldığımız bir süreç. Oraya bakamazsın benim seçtiğim yere bakacaksın dediğimiz bir durum,” diyor Kemal. Ama seçtikleri resimlerin de seyirciye bir şey anlatacağını söylüyor ki bu da oldukça önemli. Bu gösterimlerin Kemal ve Bengi’ye gerçek tiyatro olmadığını düşündüren şey sinema filmi gibi kurgulanması. Fakat Kemal



70

online gösterimi tam da bu noktada tehlikeli bulunduğunu söylüyor. O zaman tiyatronun seyirciyle kurduğu ilişkinin, onda bıraktığı etkinin değişeceğini düşünüyor. Bunun yanı sıra tehlikeli buldukları başka noktalar da var. Burada tiyatronun gösterim mekânı olarak zorunlu göçünün etkilerini görmezden gelmek imkânsız. Peki, aslında tehlike olarak görülen şey ne? Hem yeni biçimler deneme hem salgın sonrası ekonomik olarak toparlanmak adına bu süreçte yaşanan deneyimlerin avantaja dönüşmesi söz konusu olamaz mı? Bengi, Pınar Öğünç'ün, kitabı için kendisiyle yaptığı röportajdan bir yıl sonra konuştuklarında Öğünç'ün, bu süreçten arda kalan ne olacak sizin için diye sorduğunu söyledi. Kuşkusuz önemli bir soru bu. Burada da merak ettiğimiz ve olumlu izler de bırakabileceğini düşünerek sordüğümüz bir soru.

Tiyatro Mekanlarından Dijital Evrene Göç

Dijital gösterimler süresince, seyirciden gelen tepkileri anlatan Bengi, işlevsel sonuçları da olacak örnekler verdi. Mesela, evden çıkamayan, engelleri olan kişilerin online gösterimlerden çok memnun kaldıklarını ve bu uygulamaya mutlaka salgın sonrası da devam etmeleri gerektiğini söylediklerini anlattı. Ya da başka bir şehirde, Moda Sahnesi'nden haberdar ama İstanbul'a gelip izleme imkânı olmayan kişilerin varlığını hatırlattı. Bu kişilerin de aslında tiyatro için bulanık geçen bu süreçte, online gösterimlerden çok memnun oldukları ve gelecekte tiyatronun gösterim biçimlerinden biri olması gerektiği konusunda net oldukları ortaya çıkmış. Uzakta olan kişilerin tepkilerini de almış olmanın farklı bir deneyim olduğunu belirtiyor. Ki bu uzaklar

içinde yurtdışı da var. “Buna devam etmek için o kadar çok sebep var ki,” diyor Bengi. Bir rutin olamaz ama ayda bir gösterim olabilir diye düşünüyorlar. Online izleyen seyircilerin, izledikleri oyunu, salgın sonrası canlı izlemek istediklerini söylediklerini söylüyor. ‘Böyle bakıldığında, özellikle endişe edecek bir şey var mı?’ sorusuna yanıt, online gösterimin o mekânda bulunma isteğini yok edeceğiyle ilgili bir ipucu olmadığı yönünde oluyor. Şöyle devam ediyor Bengi:

“Bana göre esas tehlike pandemi. Rahata alışmak. Mesela ben sadece online alışveriş yapıyorum. Düğmeye basıyorum. Kimseyi görmüyorum. İşte bilmiyorum. Önümüzdeki iki yıl belirsiz. Bu ülkede tiyatro yapılamıyormuş artık diyebiliriz. Ayrıca bu sürecin sonunda eski hayatımıza dönmek de şenlikli bir hayal değil. Hayat bizim için zaten zordu. Evet seyirci vardı ama zordu. Şimdi de daha kolay olmayacak. Bu dönemin geçip giden ve bizim küllerimizden yeniden doğduğumuz bir deneyim olarak düşünülüyor romantizmden hoşlanmıyorum. Ben böyle bakmıyorum.”

Belki de haklı, diyor. Sebepsiz umutlanmak ya da bu durumun getirdiği gerçekleri görmezden gelerek devam etmek de çözüm değil. Kemal, Bengi'nin söylediklerine katılarak, onun bakış açısından tehlike olarak gördüğü -yukarıda bahsi geçen- şeyi açıklamaya girişiyor ki bu girişim bedenlerin mekânlarla kurdukları ilişkilerin gerçekliğini, ülkemiz ve dünyadaki politik iklim bağlamında tartışıp değerlendirmemize yardımcı oluyor.

“Ben işte bu seyirciden gelen talepler doğrultusunda biraz temkinli davranmak gerektiğini düşünüyorum çünkü insanın konfora çok kolay alıştığını sanıyorum. Sanat açısından bakarsak, son zamanlarda sürekli şu konuşulmaya başlandı, içerik oluşturmak, içerik üretmek. Sanatın içerik üretmekle uzaktan yakından alakası yok. Sanat bir tür rahatsızlık üreten bir mekanizma aslında. Bizim oraya gittiğimizde, bizim

onaylamayacağımız bir dünyaya gireceğimizi biliyor olmamız gerekir. Değerlerimizle uğraşacakları, inandıklarımızla uğraşacakları bir yer. Topyekûn bizi bir elektrige tutacaklardır. Bizi kabul etmiyordur zaten. Eğer bizi kabul ediyorsa sanat yapmaya gerek yok. Şimdi bu dijital platformlarla televizyonlarda falan gündeme geldi ya bu içerik üretmek. Tiyatrodan da böyle içerik üreten bir mekanizma olarak bahsediliyor. Bir pazarlama aygıtı gibi. “Ya evimizde oturuyoruz yirmibeş lira veriyoruz, otuz lira veriyoruz öyle seyrediyoruz. Ne var canım bunda?” Arşiv olduğu sürece bence hiçbir sorun yok. Tabii ki arşivini seyredebilirsiniz. Ama performans anı o şeyin olduğu an. Tiyatro ne yazık ki mekânla doğrudan bağlantılı bir sanat ve seyirciyle o işi yapanların aynı mekânda aynı zamanda bulunması gerekiyor. Şimdi bundan vazgeçemeyiz. Eğer vazgeçersek, tiyatronun olmazsa olmazından vazgeçiyoruz. Zaten olmazsa olmazından vazgeçtiğimiz bir sanat artık o sanat olmuyormuş gibi geliyor bana. Burada felsefi ve politik bir problem varmış gibi duruyor. Bu, seyircinin umurunda değil. Ama yapanın umurunda olması gerekiyor!”

Bir tiyatrocunun doğal olarak aklına ilk gelen eksiklik mekân oluyor Kemal'in. Daha doğrusu en kaygılandığı şey. Hatta belki de yokluğuna kararlı bir şekilde karşı çıktığı şey. Mekânı kavramsal olarak düşünmek, çoklu bağlantılarla insan için ne kadar hayati bir konumda olduğunu anlamaya yardımcı oluyor. Tüm insanlar yaşayan varlıklar olarak, öncelikle sığınma ihtiyacı yüzünden evlere, binalara, bunun dışında da duygusal bağlar kurmak ve sosyal bir varlık oluşu sebebiyle, restoranlara, kafelere, barlara, dükkânlara, marketlere girip çıkıyor. Onun yaşamsal ihtiyaçlarının yanında yaşama dair referanslarının da köklendiği yerler mekanlar.

“Evrensel olan çok az şey vardır. Eğer yaşıyorsak, bedenlerimiz olmalı. Ve bedenlerimiz varsa, bir mekânda olmalıyız...”



gerektiren bir organizma. Bu denli canlı, bu denli renkli. Performans sonrası mekânı terk ettikten sonra iyi bir sohbetten kalkmış gibidir izleyici. İnteraktif bir eylem değildir belki ama zihni sahnedeki zihinlerle konuşmuştur. Merak ettiklerini o zihinler cevaplamıştır. Herkesin zihninde bir sohbet olduğunu, yanındaki ve arkasındakiyle beraber verdiği tepkilerin aynılığına bakınca anlamıştır seyirci. Mutlu olmuştur orada olmaktan. Dahası çıktıktan sonra tüm bu konuşulanları konuşmak için konuşmaya devam etmiştir çoğu zaman. Duruma böyle bakıldığında, bedenlerin orada olmadığı bir tiyatro salonu/binası, kolları boş kalmış bir bedendir. Tek başına oyuncuyu ve ekibi kucaklayan sadece.

Beden, oyuncunun bedeni, provalarda rejisörün ve ekibin bedeni, temsil akşamı seyircilerin bedenleri. Ne çok beden ne çok ihtimal. Evet ihtimal. Çünkü her temsil biriciktir. Onun biricikliği ihtimaller kapısını aralık tutar. O gün başkadır, akşam başkadır. Oyuncudan seyirciye herkesin o gün başına bir önceki günden farklı bir şey gelmiştir. İşte tüm bunları da beraberinde o salona getirir herkes. Ardından aynı olan ama biricik bir temsil için yeniden kararır salon. Bir şeyi eylemek

[Bizim evrensellerimiz- beden, mekândaki beden, mekân olmak- aslında biricik, belirli ve tekil... birbiriyle ilişkili -çünkü biz hayatımızı böyle yaşıyoruz- mekânlarda, bedenlerde.” (Nastand Pile 1998, s.1). Beden ve mekânın bu organik birlikteliği, anlam dünyamızı kurgulayan, yaşamımıza, anılarımıza anlam yükleyen bir ilişki. Duygu dünyamızın değişkenliğini ve sağlığımızı belirleyen bir etken. Mesele sanata, tiyatroya geldiğinde bu ilişki pek çok açıdan katmanlanıyor elbette. “Mekân, tiyatrodaki iki yönden mekandır, performansın hakiki fiziksel konumu ve aynı zamanda anlatılan hikâyenin de kurgusal konumudur” (s.41) diyor Masura (2020). GayMcAuley ise “tiyatronun, sergilenen sanatsal etkinlikle, sanatsal nesnenin sergilendiği yere adını veren, belki de tek sanat formu” (s.1) olduğunu belirtiyor (2000). Bu tespit aslında herkesin bildiği fakat üzerine düşünmediği bir gerçek. Tiyatro, beden ve mekânın organik bütünlüğüne hizmet eden bir bina ve aynı zamanda bir atmosfer. Bu bağlamda mekân dediğimizde aklımıza tiyatro binası ya da salonu gelse de -ki zaten doğrusu bu- bunun yanı sıra bu sanatı sırtlayan ve ona yuva olan bir atmosfer olduğu da gözlerden kaçmamalı. “Tiyatro, insanları yerel ölçekte bir araya getirme ve toplumla bağlantı inşa edebilme becerisine sahip. Belki de içinde olduğumuz bu küresel çağda, oyuncunun canlı bedeni, bir ortak gösterge olarak kültürlerarasılığa hizmet ediyor” (Masura, 2020, s.204). Masura’nın, oyuncunun bedeninin işlevselliği ve anlam kuruculuğu üzerine söylediği şey çok kıymetli. Tiyatro salonunda birlikteliğin getirdiği güven, elimizi uzatsak orada olan bir bedenin hareketleri, haykırışları, gülüşü, nefesi. Bütün bunlarla bezeli bir atmosfer. Nefes alıp veren, o salondaki tüm bedenleri sarmalayan kapsayıcı bir ‘üst beden’ tiyatro salonu/binası. Bir araya gelenlerin, performansına ait ya da dışında, en ufak bir gelişmeye, birlikte tepki vermelerini

için, bir şeyin eylemesi için. Beden eyleme denktir. Oyuncunun parmağını kıpırdatması bir eylemse, bir salon dolusu insanın gülmesi, öksürmesi, kıpırdanması, susması da eylemdir. Kemal'in felsefi ve politik bir mesele olarak gördüğü şeyin karşılığı eylemekte yatıyor besbelli.

“Dijitale dönüp değerlendirelim, engellisi, yaşlısı, uzakta olanı izliyor mu? Evet izliyor. Peki sanat gerçekleşiyor mu? Sinema her yerde gerçekleşiyor mesela. Sinema her yerde sinema mı? Mesela bilgisayar ekranında sinema, sinema mı? Bence bunu tartışacaklar mesela. Bir topluluk kuruluyor tiyatro salonunda. O gece orada birbirini tanımayan yüz kişi, beş yüz kişi bir araya geliyor. Yan yana oturuyorlar, birbirlerinin kokusundan huylanmıyorlar, birbirlerinin dokunmasından huylanmıyorlar ve birlikte kahkaha atıp gözyaşı döküyorlar falan. Heyecanlar coşkular paylaşıyorlar. Bu bir topluluk olma süreci. Ekran başında olmuyor o iş. Ekran başında mesela evet şimdi ben buradayım sizi duyuyorum, görüntüleriniz var ama az sonra uçacağız hepimiz.”

Bengi de *“Sinema yönetmenlerini on-demand platformalara film çekmeye ikna edemiyorlar. Sonra da bize bir dizi çeker misin diyorlar,”* diye ekliyor. Sinema gibi ama sinema olamayan bir yer için üretmek istemiyor yönetmenler belki de. Kendi sanatlarını feda etmek istemeyen bir tiyatrocu olarak. Peki sinema bilgisayar ekranında tam olarak sinema olmuysa tiyatronun, tiyatro salonu olmadan tiyatro olamadığını düşünen, mekânı dışına taşmış bir Moda Sahnesi, alıştıkları beden-mekân ilişkisi değiştiğinde neler hissetti? Bu sorunun muhatabı sadece Kemal ve Bengi değil elbette.

Peki oyunculara ne oldu bu süreçte? Performansın görünen yüzü olarak, seyircisiz oyun oynamaya, tepkileri anlık alamamaya ya da oyunculuğun bu denli yalnızlaşmasına alışabildiler mi? Oyuncuların yaşadıkları değişim, tam da bedeninin ve mekânının bir tür simülasyona dönüşmesi aslında. Oyunların

kusursuz bir biçimde online olarak seyirciyle buluşması tüm bu değişimin karakteristiğini değiştirmiyor maalesef. Bu tecrübenin çarpıcı örneklerinden birini anlatıyor Kemal:

“İlk işlerden ilk gösterilerden hareketle cevaplayabilirim. Çünkü oyuncular da sonra alıştılar her şeye. Ama mesela ilk denemelerde hep tiyatro referansıydı gittiler. Tiyatro referansı hiç bozulmadı. Oyuna çıktılar oyun başlar gibi ve oynamaya başladılar. Fakat ilk söyledikleri bir boşluğa bakıyor olmak çünkü orada daha önce kıpır kıpır olan seyirci vardı, kıpır kıpır sesler çıkıyor, nefes yayılıyordu. Orada yaşadığım gösteren bir belirti vardı. Ama şimdi orası yok. Böyle hafif kâbus görüyormuş gibi bomboş. Orada böyle küçük küçük ışıklar var yanıp sönen, o kameraların hareket ettiğini gösteren şeyler. Dolayısıyla oyuncunun seyirciden aldığı referans bozulmuş, dağılmış durumdaydı hatta. Bu biraz ilkinde haftadan bilemedikleri bir sürecin içine soktu. Oyunlarına yansımada, yani yansımadığını düşünüyoruz ama tabii aynı anda orada seyirci olsaydı ne olacağını bilemiyoruz. Mesela “Bütün Çılgınlar Sever Beni” sahnede bir saat yirmi dakika sürüyordu, ilk canlı yayında, onlineda bir saat on dakika sürdü. İzlediğin için biliyorsun çok komik. Seyirciyi bekliyorduk biz. On dakika. Tiyatroda on dakika çok önemli. Yeni başlarken üç dakikanın hesabını yapıyoruz nereden keselim diye. On dakika çok fark etti. Biz onlinedan önce iki yüz elli kez oynamıştık. Onlar bir makine gibi tepki üretmeyi öğrenmişlerdi. Tabii ilk seferi bir çeşit bozgun oldu. Vuruyorlar ve geri gelmiyor. “Haa gelmeyecek galiba”yı da öğrenmek oyun içinde bir süre tabii. “Babamı Kim Öldürdü?” daha anlatı düzeyinde olduğundan orada öyle bir problem yoktu ama Onur şöyle bir şey söyledi mesela bence bu inanılmaz bir örnek. Yayın on ya da yirmi dakika geç veriliyor. Kameradan şeyi duyuyor Onur, on beş saniye önce söylediği replikleri duyuyor ve birden kendimi az önce söylediğim replikleri söylerken buldum diyor

sahnedede başka bir an oynarken diyor. Bir tür şizofreni gibi. Bir çeşit zaman şizofrenisi gibi. Neredeyim ben? Bu yaptığım ne? Seyirci nerede? E seyirciye şimdi gitmiyormuş ki diyor. Bir çeşit kâbus olarak nitelendiriyorlar bunu.”

Bu noktada Kemal’in anlattığı örnekler oldukça çarpıcı. Tiyatroya ait o eşi benzeri olmayan atmosferin oyuncu tarafında, o ana ve oyuncunun duyularına, duyumsamasına ve bedenine sıkışmış halinin bir süre devam ettiğini, sonraları alışsalar bile bunu önceleri bir çeşit kâbus olarak yaşadıklarını gösteriyor. Tabii sahneden canlı aktarılan oyuncunun ‘imge-bedeni’³ (Masura, 2020 s.205), tiyatro salonunun dışında bir simülasyonda yolculuğa çıkıyor. Semtleri, şehirleri, ülkeleri geziyor. Odalara giriyor çıkıyor. Cep telefonlarına sığmaya çalışıyor. İnternet bağlantısına sınımsız tutunmak istiyor o ‘imge-beden’. Bir an bırakırsa düşecek. Bir kere düşünce affı yok. Seyircinin de elinden kayıveriyor oyuncunun bedeni. Zaten en başta orada olup olmadığı tartışılır. İnsanların, oyunları salgın sonrası gelip sahnede izleyeceklerini söylemeleri de bunu kanıtıyor. Yakın olmak istiyorlar. Oyuncunun imgesini değil, kanlı canlı halini görmek istiyorlar. Ya da en azından aynı oyunun canlı olanının kesinlikle farklı olacağını seziyor ya da biliyorlar. Canlı ve online gösterimin farklı şeyler olduğunu “esas seyirci” biliyor. Ama bu kolaylık için de minnettar. Hatta öyle ki oyun sonunda alkışlarken kendilerini videoya çekip Moda Sahnesi’ne gönderiyorlar; “Biz de buradayız” demek için. Bizi görmediniz ama tüm bu uzantının bir yerinde duruyorduk demek için, “birlikteyiz” demek için. Kemal, “Biz şöyle anlıyoruz bazen. Sanki bu işi yapan biziz onlar da geçerken uğrayan yaratıklar gibi. Halbuki böyle değil. Olmazsa olmaz unsuru seyirci. O da öyle olduğunu bildiği yerden konuşuyor zaten. Ben olmasam siz olmazsınız diyor,” diye ekliyor.

Tiyatro Dediğimiz Şey Tam Olarak Nedir?

Konuşurken, tartışırken her şey bir araya geldiğinde, bu yaşanan sürecin tiyatro olmadığı fikrine yaklaşıyoruz üçümüz. Peki o zaman bu ne? diye soruyoruz. Kemal “*bence buna tiyatro demeyelim*” önerisiyle geliyor. “*Yani işte burada formlar üretiliyor, zaman bunların zamanı, müzik de değişiyor. Ama şimdi tiyatroyu buraya taşırsak yapı taşını bozmuş oluyoruz. Sonra buna tiyatro diyemeyiz. İnsanın gözünü çıkarmak gibi bir şey bu. Tiyatroya tiyatro dememiz için oyuncu ve seyircinin bir mekânda karşılaştığı ana ihtiyacımız var. Öbür türlü, bir şey işte*” diyor. Peki o zaman bu süreçte tiyatronun durduğu noktayı tanımlamak için hangi kavramı kullanmalıyız? Tiyatroya benzer hatta ikizi gibi olan bir deneyim mi demeliyiz? Çağdaş sanatı alımlamanın deneyimlemek olarak ifade edileceği bir çağda bu da bir tiyatro deneyimi olabilir mi? “*Bence ikizi de değil,*” diyor Bengi. “*Yani bu bence salgın zayıyatı, başka bir şey değil,*” diyor ve gülüyor. Kemal de gülüyor. “*Dünyada, aslında olmayan sanat eserleri satıldı ya. Dünyada her türlü deneyim var zaten. Burada yapılan şeyler de yıllardır yapılan şeyler. Buna bir ad koymanın da gereği yok. Sadece ayakta kalabilmek için yaptığımız birtakım şeyler olarak kabul etmek lazım. Çünkü sonrasında bunlar konuşulurken, ‘o dönemde yapılan şeyler’ olarak aynı torbaya dolacak. O yüzden bunlar tanımlanmaya müsait şeyler gibi gelmiyor bana*” diyor Bengi, biraz da isyan ederek. Belki de yaşadıkları zorluklara güzelleme gibi geliyor kavram arayışları, deneyimlerini tanımlamak zorunda oluşları. Kemal şöyle devam ediyor: “*Sahnede izlediğim her şey benim için tiyatrodur. Zaten tersini söyleme hakkım yok ama ekrandan izlenen hiçbir şeye tiyatro diyemeyiz bana göre. Ama giderim sahnede, hiç de bildiğim türden bir tiyatro olmayabilir o. Fark etmez. Yani Robert Wilson diye bir*

adam var tiyatro yapan. Peter Brook başka, Robert Lepage başka tiyatro yapıyor. Birinin metinle, ötekinin oyuncuyla kurduğu ilişki başka, ötekinin dijital araçla kurduğu ilişki başka. Ama hepsi sahnede. Burada sorulması gereken şu. Bütün bu totaliter fikriyat, eylem, hayata geçmiş oldu. Yasak diyor yasak, serbest diyor serbest. Tam da böyle bir yerde, bu aracın ekranın bize dayatıldığı nokta, pandemi, bizim bu araçtan şüpheleniyor olmamız lazım. Yani bu araç ne üretir? Nasıl bir anlamla yüklüdür? O mu bizi, biz mi onu ele geçiriyoruz? Bence şimdi bunu konuşmak, bu yaratım süreçlerini konuşmak, -yaratım sürecinin içinde olan biri olarak söylüyorum- bir tür budalalığa eşdeğer. Politik budalalık. Çünkü yönetim, erk, sermaye, kapitalizm kanımıza öyle bir girdi ki tarihsel sürece bakarsak, şu an zehir olan her şey iyi bir şey olarak hayatımıza girdi. Televizyonu düşünün. Televizyona tapınan bir kuşağın çocuklarıyız biz. Ama onun ürettiği kültür, yaydığı davranış biçimi kafa yapısı. Tam da belki bu günlerin kurulmasının sebebi bu. Dolayısıyla, şimdi bu araçtan yayılan şey ne? Kime ait? Kendi ideolojisi var mıdır? Bu oraya girmeden önceki sorular, dolayısıyla oraya adım attığımız andan itibaren kapışıyoruz. Sosyal medya için de konuşuyoruz ya mesela. Oradaki eylem, eylem mi, diye.”

Bengi, Kemal'e "Hep şunu konuşmadık mı seninle? Hep sen şunu söylemedin mi? Şu an her oyun bir miting aslında diye?" diye soruyor. Kemal de "evet," diyor "sahnede sergilenen bütün oyunlar birer mitingdir." "Yani" diye devam ediyor Bengi, "bu toplaşmayı, bu bir araya gelmeyi bu etkileşimi bitirmek çok anlamlı bir yerden baktığımızda" diyor ve Kemal "bedenlerin bir araya gelmesi" diye ekliyor. "Beden çok önemli. Şu an mesela bir bedenimiz var mı yok mu? Benim var (kendini yokluyor) farkındayım ama siz var mısınız yok musunuz bilmiyorum. Dolayısıyla tiyatro salonu, tam da Bengi'nin dediği gibi o iki yüz elli kişinin bir araya gelişi, bedenlerin



yani zihinlerin, -Spinoza gibi konuşayım- 'zihinlerin bir araya gelişi', birbirlerini etkileme kapasiteleri. Sadece nicelik diye bakamayız. Orası iki yüz elli tane insanın bir araya geldiği, oluşturduğu bir enerji topudur. Einstein bir tane çünkü. Kaç tane Einstein olunca Einstein'lığı kazanırdı ki? Üç yüz tane olursan sana Einstein deriz diye bir aritmetiği yok bunun. Dolayısıyla ben, bizi doğadan el etek çektiren, kent sokaklarından el etek çektiren, oralarda dolaşmamızı istemeyen her türlü etkiye şüpheyle yaklaşmamız gerektiğini savunuyorum. İşte beni rahatsız eden hep bu.

Bu nasıl bir araçtır ve buradaki hayatı niye öneriyor bize? Ne oluyor burada? Yani neyi unutturuyor? İki gün sonra derse, arkadaşlar kablomuz yok yayınları kestik, ne yapabiliriz?” diye sorunca doğal olarak cevap “hiçbir şey” oldu. Sustuk. Tehdit olarak algılanan şeyin tiyatronun da ötesinde insanın varoluşuyla ilgili olduğu ve bu çağda, bu konuda eylem üretmekte çaresiz kaldığımız ortaya çıktı.

Peki ya bundan sonra ne olacak?

Tüm insanlık olarak durumumuzu, yasakları, mecburi kapanmaları, ekran üzerinden kurulan paralel yaşamları konuştuktan sonra, aslında duruma göre yapılması ve yapılmaması gerekenlerin belirlendiği paradigmlar olduğu bir kez daha anlaşıldı. Tarihte olduğu gibi şimdi de uygar toplumların içinden geçtiği çeşitli dönemler oluyor. Bizim için bu dönemde tiyatrolara ne olduğu önem taşıyor. Örneğin çocukların ekrana bakma sürelerini kısıtlıyordu anne babalar bu zamana kadar fakat şimdi her şeyi o ekran yardımıyla yapmaları isteniyor. “Beyin gelişimleri için zararlıydı hani?” diye soruyorlar haliyle. Haklı bir soru.

Son tahlilde, *“Dijital (online gösterim anlamında) tiyatro olmaz, ben kendi adıma söyleyeyim. Tiyatro sahnede olur. Burada yaptığımız başka bir şey diyelim. Bunun imkânlarını kullanalım ama sanat, yani arada birinin etkisi varsa, seyirciyle benim bağlantımı kesecek kudrete sahipse burada şarkı söylemek gibi bir eylem gerçekleşmiyor. Arada birisi var.”* diyor Kemal. Moda Sahnesi olarak içinde buldukları şartların gerektirdiği şeyleri yapmakla ilgili bir çekinceleri olmadığı ama yukarıda uzun uzun konuşulan, bedenlerin zihinlerin bir araya gelmesini engelleyen bu sürecin kalıcı bir hale gelip tiyatroyu ellerinden alacaklarıyla ilgili korkularının geçerliğini koruduğu anlaşılıyor. Yani mesele daha ziyade tiyatronun online

gösterilmesi değil, online gösterime güzelleme yapıldığı oluyor. Bengi *“Dijitalden neden korkalım ki? Dijitalin tüm olanaklarını sonuna kadar kullanmak istiyoruz zaten -ki bu imkânları kullanmak çok keyifli ve güzel şeylere de kapı açıyor- ama tiyatro dijital olmaz. Aynı şey değil. Yani o ikisi arasındaki farkı vurgulamak gerekiyor sürekli”* diye ekliyor.

Sonuç olarak, Moda Sahnesi’ni temsilen Bengi ve Kemal’in *“dijital tiyatro olmaz”* düşüncelerinde kararlı oldukları söylenebilir. Sahneden canlı ya da kayıtlı oyunu dijital ortamda seyirciye sunmalarına bir isim koymak konusunda ısrarcı oldum, *“buna bir deneyim diyebilir miyiz?”* diye sordum fakat Kemal bu önerime katılmadı:

“Ben buna arşiv demeyi tercih ediyorum,” dedi. “Arşiv diyorum çünkü mesela geçen yıl Schaubühne’nin, National Theatre’ın bir sürü oyununu izledik online. Valla iyi ki de kaydetmişler ve çok da iyi kayıtlardı. Tüm oyunları, sahnede olsaydı nasıl olurdu, diye düşünerek seyrettim. Yani bir yer değiştirmeye çalıştım ve keyif de aldım. Şeyi biliyorum mesela Schaubühne’nin İstanbul’da seyrettiğimiz oyunu, Halk Düşmanı, Nora. Mesela iki saat kırk beş dakika Hamlet seyrettik, bir sabah vardı bir akşam arası. Önce ‘iki saat kırkbeş dakika Hamlet mi!’ diye düşünüp şaşırmıştık ama ‘seyrederiz herhalde’ dedik, bittiğinde, ‘ya öbürüne de girsek mi acaba’ diye düşünmüştük. Hamlet işte aynı Hamlet. Biraz sonra tekrar başlayacak. Ama işte online izlediğim hiçbir Schaubühne oyununu bir daha izleyeyim dedirtmedi.”

Bu bağlamda kendi belirledikleri şekliyle dünya tiyatrosunun arşivinin oluşu, hem işlerini yapmak hem de dünyada yıllar içinde ya da bu dönemde neler yapıldığını görmenin gerekli hatta çok iyi bir şey olduğunu düşünüyorlar. Ağustos ayında iyi bir altyazı düzenlemesiyle *Babamı Kim Öldürdü?* oyununu yurt dışında göstermenin yollarını arıyoruz diyor Kemal.



“Arşivlik bir çalışma olsun mesela 1971 yılında yapmış Peter Stein ‘Anna’yı. O tarihte üç dört kamera çekmişler oyunları. Ve şimdi baktığımızda tiyatro tarihinin bir anında ve bir yerinde bir tiyatrosunda ne üretilmiş nasıl bir tiyatro anlayışı varmış çok net görme imkânı tanıyor bu. Kısacası böyle bir arşive bakmak, görmek tanımak anlamında çok işlevsel bir şey. Devlet tiyatrosunda böyle bir yaklaşım yok, fark ettiyseniz. Tek kamera koymuş herkes, tek kamerayla sahne çekmiş. Yani hazırlığımız yokmuş. Neden yokmuş? Yine dönüp dolaşıp aynı yere geliyoruz. Çünkü kimsede para yok. Kimsenin o sistemi kurup kaydedecek ekonomik gücü yok. Mesela bunu Oyun Atölyesi de yapmadı, Moda Sahnesi de yapmadı, Genco Erkal yapmış ama yaptıkları seyredilir şeyler değil. Profesyonel bir çekim düzeni içinden böyle bir şey yapmamışız. Bundan sonra isteyen girsin Moda Sahnesi arşivinde iki üç lira versin izlesin. İster Maribeau olsun ister Koltès olsun. Mesela Koltès’in ‘Zucco’su. ‘Zucco’ya dair genel bir planın dışında hiçbir şeyimiz yok. Oysa genelde ‘Zucco’ oyunlarının yönetilme anlayışı dışında bir iş yapmıştık ve

görülmesini isterdim ben kendi adıma. Mesela bunu kaydetmemiş olduk.”

Kemal’in söyledikleri ve bunları söyleme şekli son olarak şunu düşündürüyor. Maddi imkânsızlıklar, Türkiye’de birçok tiyatronun olmak istediği gibi olabilmesine engel oluyor. Salgın tüm bu eksiklerin üzerine çöken son kara bulut olmuş. Şimdi daha önce aklına gelmeyen ama sinemacılarla ortaklaşa iyi bir altyapıyla mecburen giriştikleri bu süreç, onların ‘önceki yıllarda sahnelenmiş görülmeye değer oyunlarının da kaliteli çekilmiş bir kopyası olsaydı’ fikrini beslemiş. Sadece günü, ayı ve yılı kırtarmak, sanatlarını yapıp ayakta kalmak, toplumsal ve politik atmosferin ağırlığını sırtlarında hissederek işlerini yapmak o kadar zamanlarını almış ki, yaptıkları işleri arşivlemenin, paylaşmanın ne kadar önemli olduğunu düşünmek için ancak pandemi döneminde fırsatları olmuş; elbette bu durum sadece Moda Sahnesi için değil, tüm bağımsız tiyatrolar için geçerli. “Örneğin genç bir akademisyen Moda Sahnesi hakkında bir yazı yazmak istese, eğer gelip izlemediyse hiçbir şey yazamaz. Elinde üç tane fotoğraftan



Babamı Kim Öldürdü oyunundan bir kare.

78

başka bir şey yok,” diyor Kemal. Ne yazık ki söylediği doğru. Arşiv önemli. Batı tiyatrosunun arşiv alışkanlığının bizler için de bir gereklilik olduğu artık hiç olmadığı kadar açık. Üniversitede çalışan araştırmacılar, tiyatro tarihçileri için de. “Türkiye’de en yapılamayan şeylerden biri disipline olmak biri de arşivcilik” diyor Kemal. Katılmamak imkânsız. Bu sürecin, tüm olumsuzluklarının yanında hayattaki her şeyde olduğu gibi bir farkındalık, bir gelişim getireceği açık. Umalım ki tiyatrolar, korktukları kadar büyük bir çaresizlikle baş etmek zorunda kalmadan, kendilerine kattıkları yeniliklerle başka dünyalar ve bu dünyalardaki sanatçı ve seyircilerle bir araya gelebilsinler.

Dipnotlar

1) Göç genel anlamıyla “siyasal, toplumsal ya da ekonomik nedenlerle bireylerin ya da toplulukların buldukları, oturdukları yerleşim yerini bırakarak başka bir yerleşim

yerine ya da başka bir ülkeye gitme eylemi” (TDK) olarak tanımlanmaktadır. Tiyatronun böyle tek yön biletli bir yolda olmasa da, duygusal olarak mekânı yitirmenin sonucu göç zorunluluğunun yükünü taşıdığı ön kabulüyle bu kavram kullanılmıştır.

2) Online gösterim ve dijital tiyatro kavramları birbirine kolayca karışabilmektedir.

Yaşadığımız salgın sürecinde online gösterimler söz konusu. Bu gösterimlerin özellikle dijital teknolojinin imkanlarından faydalanan tiyatro türlerinden oluşması gerekmiyor.

3) Masura, ‘imge-beden’ kavramını aslında bedenin imgesi kavramından türetmiş. Bedenin bir sembol, görsel bir gösterge olan suretini, dijital tezahürü anlamında kavramsallaştırmış.

Kaynakça

- Deleuze, G. (2021). *Sinema I Hareket ve İmge* (çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gardner, L. (2014).



Örgütlenmelere Sorduk

HAZIRLAYAN: ÖZDEN İŞILTAN

TİYATRO KOOPERATİFİ

79

Kuruluş amacınıza baktığımızda, önceliğinizin kooperatifleşme olduğu görülüyor. Sosyal kooperatif nedir? Kooperatifleşerek çalışmanın özel tiyatrolara sağlayacağını düşündüğünüz artıları açıklayabilir misiniz?

Tiyatro Kooperatifi olarak özel tiyatroların sanatsal üretimini zenginleştirirken ekonomik, sosyal ve hukuki açıdan güçlenmesi ve sürdürülebilir hâle gelmesi için çalışıyoruz. Özel tiyatroların yaşadığı sorunların büyük ölçüde ekonomik temelli olduğu gerçeğinden hareketle, bu sorunların çözümü için kamu kurum ve kuruluşları, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları, akademi ve özel sektör ile iş birliği yapabileceğimiz doğru yapılanmayı, sosyal kooperatifçilik modelinde bulduk. Bu yapılanmayla ortaklarımız için ekonomik ve sosyal fayda yaratmak üzere projeler üretme, farklı ölçeklerdeki tiyatrolarla bir güç birliği ve dayanışma zemini oluşturma imkânımız oluyor.

Önceliğinizi kooperatifleşmeye vererek çıktığınız yolculuğun hemen başında pandemi süreci ile karşılaştınız. Çalışmalarınızın yapısı üzerinde bu sürecin nasıl bir etkisi oldu? Önceliklerinizi değiştirdi mi ya da bunların daha hızlı hayata geçirilmesi şeklinde bir itici güç mü oluşturdu?

Özel tiyatrolar, mevzuat uyarınca tacir statüsündeki işletmeler. Kamusal bir faaliyet yürütmelerine rağmen vergi vb. maddi yükümlülükleri, herhangi bir ticari işletmeden farksız. Bu durum, yıllardır pek çok özel tiyatroların sürdürülebilirliğini tehlikeye atıyordu. Pandemi, bu sorunların görünür kılınmasına ve şiddetlenmesine yol açtı. Vardığımız noktada bu alanda köklü değişiklikler yapılması, özel tiyatroların ayakta kalabilmesi için hayati önem taşıyor hâle geldi. Bu sebeple, biz de mevzuat değişikliği için yürüttüğümüz savunuculuk çalışmalarına hız ve öncelik verdik.

Ek olarak, pandemi, örgütlenmenin, bir ara-

da hareket etmenin ve dayanışmanın önemini gözler önüne serdi. Tiyatro Kooperatifi olarak bu süreçte hızla büyüdük, ortağımız olan tiyatroların sayısı yaklaşık iki katına çıktı. Temsil gücümüz arttıkça, çalışmalarımız ivme kazandı.

Türkiye'nin farklı bölgelerinde Tiyatro Kooperatifleri kurulması konusunda öncülük ettiniz ve bu konuda sonuçlar alındı. Bu durum büyük şehirler dışında var olan tiyatroları bilme, iletişim ve birlikte üretme olanaklarının önünü açma yolunda önemli bir adım. Aynı zamanda pandemi sürecinin farklı bölgelerdeki etkilerini de genişliği ve derinliği ile görmeye, anlamaya, değerlendirmeye zemin oluşturuyor. Bu genişlik üzerinden değerlendirdiğinizde pandemi boyunca ve aslında koşulların çok da değişmediğini düşünürsek şu an özel tiyatroların içinde bulunduğu durum nedir?

80

Yola çıkarken hayallerimiz arasında bir Türkiye Tiyatro Kooperatifleri Birliği kurulması da vardı. Pandemi sürecinin başında Kültür ve Turizm Bakanlığı ile gerçekleştirdiğimiz toplantı, Türkiye çapındaki özel tiyatrolarla bir iletişim ağı oluşturmamıza vesile oldu. Türkiye'deki tiyatrolara kooperatif yapısının ve kooperatif birliğinin neden en iyi çözüm olduğunu düşündüğümüzü anlattık. Sivil Toplum için Destek Vakfı ve Turkey Mozaik Foundation'ın destek vermesiyle özel tiyatroların kooperatifleşme süreci hızlandı. Bugün, Türkiye'nin farklı bölgelerinde tiyatro alanında faaliyet gösteren, toplamda 119 özel tiyatroyu temsil etme gücüne sahip 7 sosyal kooperatif bulunuyor; [Kooperatif Birliği Girişimi](#) altında ortak çalışmalar yürütüyoruz. Bölgesel kooperatifleşme modeli, her bölgenin kendine özgü sorunlarına ve ihtiyaçlarına yönelik çalışabilmesine olanak tanıyor. Birlik yapısıyla ise ortak sorunlarımıza odaklanabiliyor, deneyim ve fikir alışverişi ya-

pabiliyoruz. Birbirimizden öğrenme süreci ve ortak akılla ilerleme imkânı çok değerli.

Bugünkü genel durumu değerlendirdiğimizde, özel tiyatroların pandemi döneminin yarattığı hasarı telafi edebilmek için çalıştıkları bu zorlu dönemde karşılaştığımız ekonomik krizin alanımızdaki ayakta kalma mücadelesini ve sorunları derinleştirdiğini görüyoruz.

Çalışma raporlarınızdan kazanımlar üzerine çabalarınızı ve elde ettiğiniz sonuçları okuduğumuzda, pandemi süreci dışında, özel tiyatroların özellikle de statüsü konusunda ivedilikle çözülmesi gereken sorunları olduğu görülüyor. Pandemi süreci öncesi ve sonrasında özel tiyatroların varoluş koşullarına dair bir karşılaştırma yapabilir misiniz?

Önceki sorularda da aktardığımız üzere, özel tiyatrolar aslında yıllardır ayakta kalma mücadelesi veriyor; çalışma koşullarının ve ihtiyaçlarının gözetildiği farklı bir yasal statüye ihtiyaç duyuyor. Pandemi sürecinin getirdiği kapanmalar, kısıtlamalar ve ekonomik koşullar, bu sorunları hayati seviyeye taşıdı, özel tiyatroları daha kırılğan hale getirdi. Yeni önlemler/yöntemler geliştirilmedikçe, bu dönemin ve kayıplarımızın etkilerini yıllarca hissedeceğiz.

2019 yılındaki kuruluşunuzdan bu yana ulusal ve uluslararası; hukuk, eğitim, paydaşları bir araya getirme gibi alanlarda yoğun bir çalışma içerisindeyiz. Aldığınız yol, alacaklarınız için güç veriyor mu? Kurulurken planladıklarınızın gerçekleşme potansiyeli konusunda neler düşünüyorsunuz?

Çalışmalarımızı güçlendirmek, daha geniş kitlelere, farklı kesimlere yayabilmek amacıyla ulusal ve uluslararası kültür kurumları, kamu kurumları, özel sektör, sivil toplum kuruluşları, akademi ve benzeri yapılarla iş birlikleri

geliştirmeyi çok önemsiyoruz. Örnek vermek gerekirse, üyesi olduğumuz IETM (*Uluslararası Çağdaş Gösteri Sanatları Ağı*), İstanbul Bilgi Üniversitesi gibi kurumlarla, akademik danışmanlarımızın da desteğiyle kapasite geliştirme odaklı projeler gerçekleştirdik; hukuk tarafında ise gönüllü avukatlarımızla yürüttüğümüz çalışmalar savunuculuk faaliyetlerimizin zeminini hazırladı. Tüm taleplerimizi geliştirmeyi takip etmeyi sürdürüyoruz.

2019'da 32 özel tiyatronun ortaklığıyla İstanbul'da resmî kuruluşumuzu gerçekleştirmiştik; bugün yola 69 ortağımızla ve Türkiye çapında 119 özel tiyatronun temsil edildiği bir örgütlenmeyle güçlenerek devam ediyoruz.

Son süreçte İBB'nin Bütçe Senin programı doğrultusunda yaşananlar, geldiği nokta ve beklentileriniz konusunda bilgi verebilir misiniz?

Görünürlük, özel tiyatroların önemli ihtiyaçlarından biri. Seyirciye ulaşmak için aktif tanıtım/pazarlama çalışmaları gerekiyor; ancak yalnızca bilet gelirleriyle ayakta durmaya çalışan özel tiyatroların bu faaliyetlere ayırabileceği kaynaklar haliyle çok kısıtlı. İBB'nin Bütçe Senin programı için önerdiğimiz "İstanbul Tiyatrolarının Görünürlüğü Projesi" ile kamusal bir faaliyet yürüten İstanbul'daki tüm özel tiyatroların tanıtım ve pazarlama ihtiyacının kamu kaynaklarıyla karşılanmasını amaçladık. Proje, ön elemeyi geçti ve İstanbulluların oylarıyla İBB 2023 bütçesine girmeye hak kazandı. Bu proje sayesinde İBB'ye bağlı dijital kanallar ve kamusal alanlarda İstanbul tiyatrolarının tanıtımlarıyla daha sık karşılaşacağız; özel tiyatroların çeşitliliğine dair farkındalık artacak. İBB'nin yürüteceği proje kapsamında talebimiz, İstanbul'daki tüm tiyatrolara adil ve eşit imkân tanınması. Süreci takip etmeye ve önerilerimizi sunmaya devam edeceğiz.

TİYATROMUZ YAŞASIN İNİSİYATİFİ

Oluşumunuzun adı fikir vermekle beraber kuruluş amacınızı açabilir misiniz? Tiyatronun ölmek üzere olduğu düşüncesiyle mi bu ismi aldınız? Bu düşüncüyü yaratan neydi ve tiyatronun yaşaması için nelere ihtiyaç var? Çatınız altında aynı düşüncede birleşmiş kaç tiyatro yer alıyor?

Tiyatromuz Yaşasın kampanyasının ilk tohumlarını Nisan 2020 yılında imza metnini elden ele yayararak attık. 10 gün içinde Türkiye'nin hemen hemen her ilinden 2.000 tiyatro emekçisine doğrudan ulaştık. Dileyen herkes bu kampanyanın bir parçası olabilsin diye sanal imza sistemi kurduk ve Nisan 2020'de imzalar kamuoyuna açıldı. Süreç yoğun, yorucu, bir o kadar da keyifliydi. Her telefon konuşmasının sonunda hep birlikte olabildiğimizi bir kez daha görebilmek gücümüze güç katıyordu. Bir yandan nasıl hayatta kalacağımızı düşünüyor bir yandan çoğaldıkça çoğalıyorduk. Kadıköy Tiyatroları Platformu olarak birçok projemiz oldu ama bu seferki başkaydı. İsteklerimizi 7 maddede özetledik: üzerine uzun sohbetler yapabileceğimiz bizlerin varlığını koruyabilecek, devamında kaygısızca üretebilmemiz için gerekli 7 özetlenmiş maddeden bahsediyoruz. 10 Mayıs 2020 Pazar günü ilk ulusal toplantımızı yaptık. 16 ilden 83 tiyatro katıldı. Haftasına yeni bir toplantı yapıldı ve 13 temsilciden oluşan geçici yürütücü kurulun oluşturulmasına karar verildi. 3 büyük şehir ve 4 bölgenin tiyatroları oylama yaparak 13 temsilcisini belirledi. 427 tiyatroyduk 33.000 imzacının içinde. İmzalar devam etti ve 27 Mayıs 2020 Çarşamba günü iletilmesi gereken tüm makamlara hem maille hem postayla taleplerimizi ilettik. Süreç devam ettikçe ihtiyaç listemiz uzadı. Bakanlıkla yapılan görüşmelerden tatmin



Tiyatromuz Yaşasın İnisiyatifi (Soldan Sağa) Ragıp Ertuğrul,

82

edici sonuçlar alamıyorduk. Kampanyanın tetikleyicisi biraz da buydu. İnisiyatif olmadan toplantı yapılamaz dedik ve hiç istenmediğimiz masada yerimizi zorla aldık. Neden istenmediğimizi her toplantıda bir kez daha anladık. Meslektaşlarımız şahsi çıkarlarını gündeme getirmekten köklü çözümleri konuşmamışlardı. Masanın çirkin ördek yavrusu bizdik. Her önerimiz, her talebimiz bir grup ya da bir tiyatro için değil tüm tiyatrolar içindi. “Tiyatro sadece İstanbul’da yapılmıyor, 81 il için mücadele etmemiz gerekiyor” diyorduk ve hep böyle dedik. İnisiyatif üyelik sistemi olan bir yapı değil. Dolayısıyla şu tiyatrolar bizimle bu tiyatrolar bizden değil gibi bir düşüncemiz hiç olmadı. İnisiyatife girmek ya da çıkmak diye bir şey bence bu nedenle yok. Sivil örgüt modelimizi herhangi bir resmi kuruma dönüştürmedik ve dönüştürmeyi düşünmüyoruz. Üye olmak isteyenler için bir sürü çatı örgüt var.

Kurulduğunuz sırada düzeltilmesi gereğini düşündüğünüz konular pandemi sürecinin devreye girmesiyle nasıl bir boyut kazandı?

Vergi muafiyeti, sigortalar, yerel yönetimlerden destekler, giderlerin karşılanması gibi temel konularımız vardı. Bunlar hemen hemen her toplantıda gündeme geldi. Bizler de bürokrasiyi ne yazık ki yeni öğreniyoruz. Taleplerimizi kime nasıl iletmemiz gerektiğini de. Bu dönemde tahminimizden çok yol ve yöntem denedik. Sonuç kayıt dışı olmamıza çıkıyor. Oyuncular, yönetmenler, ışıkçılar, tasarımcılar, dramaturglar, yazarlar, sahneler, atölyeler herkes ve her yer kayıt dışı. Çok az sahnenin ruhsatı, çok az emekçinin sigortası var. Dolayısıyla elimizde rakamlar yok. Bürokrasi rakam istiyor. Ortalama sayılarla hak talebi çok güç. Ya beyan esasıyla yol yürünecek -ki bu imkânsız gibi görünüyor- ya da tanımlar

yapılacak. 2 yıl oldu ne yazık ki. Birtakım maddi destekler alabildik bakanlıktan. Kimisine fazlasıyla yetti kimisi kirasını bile ödeyemedi. Çünkü çok farklı modelde sahne ve tiyatro topluluğu var. Çok sayıda sahne ve topluluk için faydalı olduysak da herkesin hayatını kolaylaştıramadık,.

Pandemi sürecinde bünyeniz içindeki tiyatroların yaşadıklarına dair gözlemlerinizi nelerdir? Bu süreçte yaşanan sorunlara dair ne gibi çalışmalarınız oldu?

İnisiyatifin 81 il, 7 bölgeyi temsil etmesi hepimize yeni ufuklar açtı. Ben de her ildeki tiyatroyu tanıımıyordum. Hatta tiyatro olduğunu bilmediğim onca şehirle karşılaştım. Hepimizin farklı sorunları vardı. Ama tek ortak noktamız hepimizin sorunları olmasıydı. Yerel yönetimler her ilde aynı duyarsızlıkta. İlinde 1 tane tiyatro olan belediye onun için neler yapabilir değil mi? Yıl içinde köhne kültür merkezini bile okullardan daha yüksek kiraya veriyor tiyatroya ve örneğin bir parti toplantı yapacaksa, oyundan birkaç saat önce de olsa iptal edebiliyor bileti satılmış oyunu. Ülkenin her yerinden tiyatro, müzik, dans, resim, heykel, edebiyat göstermelik satın almalarla destekleniyormuş izlenimi yaratılıyor. Okumayan, izlemeyen, dinlemeyen yöneticiler olduğu sürece bunun değişmesi çok zor. Ama değişim de yerelde başlar. İnisiyatifin pandemi sürecinde tiyatrolara en büyük katkısı ve desteği sanıyorum toplantı çıktılarını olduğu gibi aktarmak oldu. Her ne kadar bunu yaptığımız için masanın bileşenleri tarafından hakarete varan saldırılara maruz kaldıysak da bu ilkemizden ödün vermeden devam ettik. Kimilerinin hoşuna gitmedi, kimileri daha fazlasını istedi, kimileri ille de “en önemli benim” dedi, kimileri “ben yoksam diğerleri de olmasın” dedi. Neler duyduk, neler yaşadık ama ilk günden beri tüm yürütme kurulu

üyelerimizle görüşmelerimizin tamamında ortak çıkarlarımız üzerinden mücadele verdik. Mesleki Yeterlilik Kurumu’yla defalarca toplantılar yaptık ve nihayetinde meslek tanımlarımızı yapabilmek için sözleşmemizi imzaladık. Ekim ayında çalıştaylar yapılacak ve eksik kalan tüm standartlar ve yeterlilikler meslektaşlarımız tarafından tanımlanacak.

Özel tiyatroların pandemi öncesi ve sonrasında içinde buldukları koşullara dair bir karşılaştırma yapabilir misiniz?

Genelleme yapmak oldukça zor olur. İlçeden ilçeye, bölgeden bölgeye oldukça değişik sonuçlar elde edilebilir. Bu bağlamda tiyatroların hiç olmadıkları kadar görünür olmuş olmaları çok önemli. Bakanla doğrudan düzenli toplantı yapabiliyor olmaları da çok önemli. Yakın tarihimizde bu imkânlar neredeyse yoktu. Sanırım pandemi öncesinden gelen sorunlarımız pandemiyle canımızı öyle acıttı ki sesimiz ilk defa bu kadar yüksek ve birlikte çıktı. Ekonomik destekler çok kere yapıldı ama tiyatronun giderlerine göre kimisinin ihtiyaçlarını tam karşıladı, kimisine fazla bile geldi ama yukarıda belirttiğim gibi kimi sahnenin kirasına bile yetmedi. Repertuvarlar değişti, seyirci değişti, ezberler bozuldu elbette. Kapanan sahneler ve dağılan ekipler olduğu gibi yeni mekânlar yeni ekipler de kuruldu. Pandemi tamamen bittiğinde belki bunu değerlendirmek doğru olur. Şu an bir kargaşa içindeyiz hep birlikte.

Kültür Bakanlığı’yla yapılan görüşmelerde alınan somut sonuçlar oldu mu ve bu sonuçlar özellikle pandemi sonrası yaşanan sorunların hafiflemesi ya da çözümünde bir katkı sağladı mı? Özel tiyatrolara yardım konusunu da acaba aynı düzlemde derinleştirebilir miyiz? Bu yardımlar pandemi ile birlikte daha kapsayıcı bir hal aldı mı? Sürecin yarattığı

zorluklar göz önüne alınarak içeriğinde bir genişleme oldu mu?

Kültür Bakanıyla yaptığımız düzenli toplantılar oldukça zor geçti. Tüm tiyatroların hak ettikleri desteklere ulaşabilmesi için ne kadar mücadele etsek de günün sonunda Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün hazırlamış olduğu Özel Tiyatrolar Veri Tabanı sistemi sadece evrakla kimlerin tiyatro olduğuna karar veriyordu. Evrak listesiye vergi levhası, ticaret odası kaydı, sigortalı personel girişi gibi maddelerden oluşuyor. Dolayısıyla tiyatro olmayan birçok şirket tiyatrolara özel faaliyet kodunu şirketlerine eklettikleri takdirde bu sisteme kabul ediliyorlar. Sayı bir anda arttı. Ödemelerin eşit yapılmasına karar verildi. Böylece tiyatro yapmayan ya da paravan şirketler ya da animasyon ekipleri bu desteklerden yararlanır oldu. Bu konuyla ilgili mücadelemiz devam etse de sonuç alınacak gibi görünmüyor. Sistemin tamamen değişmesi gerekiyor. Pandemi süresince dijital arşiv adı altında oyunların videoları satın alındı Bakanlık tarafından, oyun metinleri okundu ve yine satın alındı. Devlet Tiyatroları sahneleri özel tiyatrolara oldukça küçük rakamlarla kiralandı; bence en işe yarayan proje bu oldu. Yine Bakanlık tarafından oyunlar satın alınıp devlet tiyatrolarında seyirciyle ücretsiz buluştu. Sürekli satın alınma diyorum değil mi? Çünkü bizler her seferinde Bakanlığa fatura kestik ve borcu yoktur yazısı aldık. İnanın hakikaten tiyatro yapan tiyatrolar için bu koşullar oldukça zorlayıcıydı. Çünkü bu vergilendirme biçiminde her tiyatronun borcu mutlaka olur. Başından beri vergilerden muaf olmak istedik. Bir türlü çözüm bulunamadı. Böylece önüne gelen bu destekleri kullanmış oldu. Yalnızca bildiğimiz ekipler yani gişe açan, düzenli oyun oynayan tiyatrolar alabilseydi dağıtılan rakamlar kıymetli olabilirdi. Bunların dışında her yıl verilen özel tiyatrolar desteğindeyse

daha büyük adaletsizlikler yaşandı. Yine adını bilmediğiniz sözde tiyatrolar bu destekten yararlandı. Tespit edilen paravan ve tiyatro olmayan şirketler komisyonda bulunan biri tiyatroyla ilgili olmayan diğeryse hükümete yakınlığıyla bilinen jüri üyeleri tarafından kollandı, listeye kabul edildi. Sahneler için verilmesi planlanan ek destek bütçesi diğer bütçeye dahil edildi ve sahneler desteklenmedi. Kısacası bu dönemde geçtiğimiz yıllara oranla bütçeler arttı fakat şirket sayıları da artınca doğru yerlere ulaşmadı. Çok az sayıda tiyatro hak ettiği desteği aldı. Ayrıca 5 tiyatro sansüre uğradı. Eğer sahte olduğu bildirilen şirketler listeden çıkabilseydi bugün gururla hatta belki başka ülkelere kıyasla oldukça rahat atlatılmış bir pandemiden söz edebilirdik.

Desteklerden yüzümüz fazla gülmedi ama bu zaman içinde eksikliklerimizi ve neler yapmamız gerektiğini öğrenmiş olduk. Öncelikler bizlerin ve sahnelerimizin kayıt altına girmesi gerekiyor. Bunun için Mesleki Yeterlilik Kurumu'yla bir sözleşme imzaladık. Çalışmalar başladı. Sahnelerin tanımlarını biz zaten yapmıştık şimdi sıra bunu mevzuata eklemeye. Bu noktalarda bakanlık ile diyalogumuz gayet iyi. Kolaylaştırıcılığını üstleniyorlar. Rakamlar ellerinde olduğu zaman sigorta, vergi gibi temel sorunlarımızı çözebileceklerini söylüyorlar. Adım adım tiyatro yasasına yaklaşıyoruz. Kolay değil. İmkânsız hiç değil. Bizler de yeni öğrendik bu yolda nasıl yürüyeceğimizi. Ve bitirene kadar devam edeceğiz.

Nerede Olursan Ol, Tiyatro Hep Yanında!



85

TİYATRONET

Kendi tiyatronuzdan yola çıkarak, özel tiyatroların pandemi öncesi, sırası ve sonrasında içinde buldukları koşullara dair bir karşılaştırma yapabilir misiniz? Pandeminin çözüm üretimine, çözüm odaklılığa artı katkısı oldu mu?

KATS Sahne olarak açıldığımızda repertuvar tiyatrosu olmak için hazırlığımızı yapmıştık. Önce salonumuzu sonra ekibimizi tiyatroseverlerle tanıştırdık. 2015'ten günümüze kadar mücadeleden hiç çekinmedik. Bugün geri dönüp baktığımızda güçlenmiş olduğumuzu ve kondisyonumuzun hep arttığını görüyorum. Her duruma göre bir çare bulmak biz tiyatro sanatçıların kanında var. Pandemi sürecinde aldığımız kararlar repertuvarımızı eksiltmedi aksine çoğalttı. Bu sezon *Patron*, *Kelebekler*

Özgürdür, Seyirci, Sana Bir Sır Vereceğim, Operasyon Şeker Ahmet olmak üzere beş oyunumuzla ayda ortalama yirmi gösterim yapma şansı bulduk. Pandeminin bir bakıma iyi şeyler getirdiğini de gördük. Devlet ve Büyük Şehir Belediyeleri bence tiyatro ekipleriyle bu sayede biraz daha sıcak bir bağ kurma fırsatı yakaladılar. Her ne kadar bazı ateşli tartışmalar olsa da bence iletişimin biraz daha yükseldiğini görmek beni mutlu ediyor. 2021-2022 sezonuna biraz ürkek başladık işin açıkçası. Tiyatroseverlerin katılımının ne seviyede olacağını merak ediyorduk. Fakat sezonun başlamasıyla birlikte tiyatroseverler koltuklarını boş bırakmadı ve bu ekonomik olarak sancılı günlere karşın birlikte olmaya devam ettik. Tabii ki diğer tiyatro kumpanyaları için de salonumuzu açarak elimizden geldiğince salon sorununa çare olmaya çalıştık.

Dijitalleşen dünya beraberinde dijital mekân düşüncesini de getirdi. Tiyatronet'in oluşumunda bu düşüncenin etkisi ve pandemi sürecinin payı nedir?

Bence geç kalınmış bir alan dijital tiyatro. Pandemi bu konuda tüm dünyaya fırsat verdi. Tiyatro sanatı elbette canlı ve seyircisiyle yüz yüze icra edilir. Fakat nasıl sinema dünyası evrim geçiriyorsa tiyatro sanatı da aynı şekilde evrim geçiriyor. Düşünsenize her sanat dalının bir arada bulunduğu dijital galeriler, sesli kitaplar, şairler, müzik üzerine her şey, dijitalle ilgilenenlere daha çabuk ulaşıyor. Bence dijital tiyatro da bu düzeni hak ediyor. Tiyatronet gibi platformlar, kaçırdığımız bir oyunu ya da geçmişte oynamış bir oyunu size tekrar izleme fırsatı sunuyor, analiz yapabiliyorsunuz. Bir süre sonra arşivlerin daha geliştiğini ve geçmişten duyduğumuz tiyatro insanların oyunlarını izleme fırsatınız olduğunu düşünün... Bence kesinlikle heyecan verici

86

Ulaşamayan herkes için tiyatroyu ulaşılabilir kılmayı amaçlayan Tiyatronet, kendi bünyesindeki grupların sanatsal faaliyetine sürdürülebilir bir katkı sağlıyor mu? Oluşumun genişleme potansiyelini nasıl görüyorsunuz? Seyircisine ev olmayı amaçlarken çatısı altındaki grupları da bu duyguda birleştirebilecek mi?

Tiyatronet herkesi kucaklayan bir dijital gösterim merkezidir. Geleneksel tiyatro, kara komedi, drama, çocuk oyunu gibi birçok farklı dalda şu anda 40'ın üzerinde oyun ve 10'nun üzerinde tiyatro kuruluşuyla iş yapmaktadır. Bu sayı elbette daha yükselecek. Şu anda hâlâ sistemin alt yapısını geliştiriyor ve anlaştığımız kurumlarla izleyicimizi genişletiyoruz. Sürdürülebilir katkı olarak, Tiyatronet en temelinde 365 gün dünyanın her yerindeki tiyatro seyircisine ulaşabilmeyi

sağlıyor, böylece düzenli gelir imkânını da beraberinde getirmiş oluyor. Tiyatronet Platformu'nda dünyada ilk kez tiyatro oyuncularını telif alacak. Tiyatronet bu konuda öncü olacak ve zaman içinde tiyatro sanatçıları bu bağlamda kendilerini biraz daha güvende hissedecektir. Ayrıca engelli vatandaşlarımız bu sayede daha rahat tiyatro oyunlarını izleyecektir. İleride kendi yaptıkları oyunların da burada sergilenmesiyle sosyal sorumluluk projeleri daha çok destek görecektir. STK'lar için de durum aynıdır. Farkındalık arttırmak çabasıyla yaptıkları oyunlar daha fazla kişiye ulaşacaktır. Amatör gruplar da unutulmamıştır, onların da kendi yaptıkları oyunların daha çok izlenebilir olmalarını sağlayarak yeni proje üretimleri kolaylaşacaktır. Akademisyenler için de hayat kolaylaşacak ve bu arşiv sayesinde daha süratli bir şekilde bilgiye ulaşacaklardır. Halkımız artık sadece turne tiyatrolarına değil, İstanbul'da oynanan bütün eserlere ulaşacaktır. Tiyatronet'in amacı seyirci ile tiyatroların daha çabuk ve daha fazla kaynaşmalarını sağlamaktır. Kim bilir belki de bu sayede Türkiye'de tiyatro üretimi daha da çoğalacaktır. Yayına başladığımız 18 ay içinde gerek yurt içi gerekse yurt dışından aldığımız ödüllerle de çabamızın ne kadar değer gördüğünü gözlemlemiş oluyoruz.

Bir Göz Dershanesi* Girişimi: Türkiye Tiyatro Vakfı

Ortak geçmişin ve yaşam kültürünün ayrılmaz parçası olan tiyatroyu tüm katmanlarıyla belgelemek ve bellek yitimini engellemek için yola çıkan Türk Tiyatro Vakfı 2019 yılı Aralık ayında kuruldu. Ülkemizin kültür çeşitliliği ve zenginliğini güçlü biçimde yansıtan Türkiye Tiyatro mirasını korumak, unutulmaları anımsamak, bilinmeyenleri gün yüzüne çıkarmak özünde toplumsal belleği canlı tutmak bu yola çıkışın temelindeki hedefleri oluşturur. Bu hedeflerin belirlenme ihtiyacını ortaya çıkaran ise başta İstanbul gibi köklü tiyatro geçmişi olan bir kentte ve genel olarak ülkemizde tiyatro belleğinin hızla yok olması, çeşitli kültür ve eğitim kuruluşları da içinde olmak üzere, toplumun büyük bir kesiminin tiyatro kültür mirasımıza uzak duruşu, dolayısıyla ona sahip çıkılmaması ve kalıcılığının sağlanamamasının yarattığı kültürel değer yitimidir. Ağırlıklı olarak tiyatrocunun, oyuncunun ve akademisyenden oluşan Kurucular Kurulunun başkanlığını Esen Çamurdan yürütmektedir.

Vakfın belirlediği amaçları doğrultusunda temel aldığı ana mesele bir Tiyatro müzesi oluşturmak olarak öne çıkmaktadır. Türkiye tiyatrosu arşivini bir arada tutan, zenginleştiren; dünden kalanları gün yüzüne çıkarmak yanı sıra bugünü de kayıt altına alan; Türk tiyatrosuna katkıda bulunmuş Ermeni, Rum ve Yahudi topluluklarının tiyatro kültürünü tüm katmanlarıyla görünür kılan; Geleneksel Türk tiyatrosu alanında kapsamlı araştırma ve yayın yapan; Tiyatromuzun çokkültürlü doğasını yansıtırken heyecan ve ilgi uyandıracak öğrenme deneyimi ve eğitim olanakları sunan; mimari yapısı ve sergileme biçimleriyle çocuk ve engelli ziyaretçilerini gözeten bir "Göz Dershanesi".

Türkiye Tiyatro Vakfı çalışmalarını "Sözlü Tarih, Arşivleme ve Literatür Veritabanı"

olmak üzere üç başlık altında toplayarak yürütmektedir:

- Kuruluş tarihinden bir buçuk yıl kadar önce çalışmalarına başlamış olan vakıf 2018 yılından bu yana tiyatromuza önemli katkılarda bulunmuş kişilerle Türkiye'nin tiyatro belleğini boyutlandırarak sözlü tarih görüşmeleri yapmaktadır. 2020 yılında pandemi nedeniyle ara verilen görüşmeler 2021 yılından itibaren devam ettirilmekte ve yazılı belgelere ek olarak Türkiye tiyatrosu arşivi için bütünüyle nitelikte veriler oluşturulmaktadır.

- Yine 2018 yılından bu yana yapılan arşivleme çalışmalarında, başlıca yoluyla ulaşılan tüm malzemelerin tasniflenmesine ve dijitalize edilmesine başlanmıştır. Vakfın elinde dört önemli koleksiyon bulunmaktadır. Çağdaş arşivleme ölçütlerine uygun olarak kurgulanan bir envanter programıyla arşivin kayıt altına alınması sürdürülmektedir.

- 2018 Ekim ayında İÜ Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü son sınıf öğrencileri ile birlikte çeşitli devlet, üniversite ve kurum kitaplıklarının dijital kataloglarıyla sınırlanan bir literatür veri tabanı oluşturulmaya başlanmıştır. Amaç nitelikli bir bibliyografya oluşturabilmek ve araştırma konularıyla ilgisi olabilecek tüm yayınlara kolaylıkla ulaşılabilmesine zemin hazırlamaktır. Şimdiye dek Türkiye Tiyatro Vakfı Literatür Veri Tabanı'nda 3000'e yakın yayının bilgi girişleri tamamlanmıştır ve çalışma sürdürülmektedir.

Türkiye Tiyatro Vakfı dijital alanda bellek oluşturmanın bir ayağını da youtube kanalı üzerinden şekillendirmektedir. Bu alandaki çalışmaları da üç başlık altında toplanmaktadır:

- Ustalar Ustalarını Anlatıyor
- Tiyatromuzda tarih Konuşmaları
- Tiyatromuzda Toplumsal Cinsiyet Konuşmaları

Vakfın 2022 yılı etkinlikleri arasında;

- Atatürk Kitaplığı'nın *Arşiv ve Bellek Seminerleri* kapsamında *Tiyatroyu Arşivlemek* başlıklı bir konuşma,
- Haziran, 2022'de Don Juan Archiv Wien ortaklığı ile düzenlenen *Europe and Europeans on the Ottoman / Turkish Stage and the Establishment of Opera in Turkey from the 19th until Mid-20th Century* sempozyumu,
- «Atatürk Kitaplığı Molière Konuşmaları» kapsamında **İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e** sergisine destek,
- Marmara Üniversitesi Bilgi ve Bellek Yönetimi'nin desteği ile TTV kitaplığının uluslararası standartlara göre düzenlenmesi sayılabilir.

Ayrıca Vakıf yine 2022 yılında Avrupa

88 Birliği tarafından finanse edilen **CultureCIVIC** Kültür Sanat Destek Programı'ndan destek almaya hak kazanmıştır.

Türkiye Tiyatro Vakfı pandemi koşullarının derinden sarstığı tiyatromuzun ayakta kalma çabalarının belleğe dair çok önemli bir noktada durmaktadır. Tiyatromuzun bugününde geçirdiği zorlukların da arşivlenmesi toplumsal belleğin canlı tutulması, gelecek kuşaklarda çözüm odaklılığın yaratılması ve tüm kurumlarıyla tiyatroya açık bir toplumsal bilincin oluşturulması adına çok gereklidir. Tüm bunların yapılabilmesi için ise iyi bir Göz Dershane-si'nin eğitimine ihtiyaç duyulmaktadır.

Türkiye Tiyatro Vakfı Başkanı Esen Çamurdan'ın pandemi sürecine dair yönelttiğimiz soru:

Pandemi döneminde henüz yeni kurulan vakfın nasıl sorunlarla karşılaştığını, bunları çözmek için neler yaptığını ya da belki bu yeni dönemde başlayan online iletişimlerin yeni imkanlar yaratıp yaratmadığını öğrenebilir miyiz? Zaten dijital teknolojilerle çalışan, arşiv oluşturan bu kurum pandemide bu teknolojiden farklı biçimde yararlanabildi mi?

Esen Çamurdan- Tüzel kişiliğimizi - bir yıl altı ay bekledikten sonra- Aralık 2019'da kazandık ve hemen ertesi ay küresel salgın başladı; yani bir bakıma birlikte piyasaya çıkmış olduk!... Ne ki çalışmalarımız şimdiki merkezimizde en az bir yıl öncesinden başlamıştı ve sizin de bildiğiniz gibi, genel koordinatör dışında gönüllülerle çalıştığımız için ve işimiz daha çok bilgisayarla olduğundan (envantere kayıt, dijitalize kitaplıkları tarama vb.) evlerden sürdürdük uğraşımızı, tabii olağan ve olağanüstü toplantılarımızı da zoom üzerinden yaptık.

Öte yandan; önemseydiğimiz, titizlikle hazırladığımız "Türkiye tiyatrosu tarih konuşmaları", "Toplumsal Cinsiyet", "Çocuk atölyesi" gibi etkinliklerimizi de çevrimiçi gerçekleştirdik ki bu bize ciddi deneyim kazandırdı.

* "İstanbul'dan Ben de Geçtim", Selim Nüzhet Gerçek, İstanbul, 1997, Kitabevi Yayınları, s:93

Kullanılan tüm bilgiler Türkiye Tiyatro Vakfı (<http://www.turkiyetiyatrovakfi.org/>) sitesinden alınmıştır.



Görmezden Gelinmenin Reddi: Kemal Aydoğan ile Söyleşi

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN

Pandemi süreci boyunca salgınla başa çıkmanın yolları arandı ve aranmaya devam ediliyor. Küresel çapta bir sorun olan pandeminin etkisini hayatımızın her alanında hissettik, başa çıkmaya çalıştık. Ne yazık ki, 2 yıllık karantina süreci boyunca 17 ay kapalı kalan bir sektör olarak tiyatro, pandeminin en ağır sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kaldı. Seyirci ve oyuncunun bir aradalığına ihtiyaç duyan tiyatro, dijitalin olanaklarının araştırılmasıyla birlikte çözüm yolları aradı. Tiyatronun sürdürülebilirliğine dair üretilen çözümlerin yanında ise sahnelerin, oyuncuların, yönetmenlerin, dramaturgların yani tiyatroyu profesyonel anlamda yapan, mesleği tiyatro yapmak olan kişilerin durumu, çözüm üretmesi gereken pek çok kurum ve kişi tarafından göz ardı edildi. Bunların yanı sıra Türkiye'nin son dönemde içinde bulunduğu ekonomik krizi göz önüne aldığımızda bu sektörün, hayal edilmesi güç bir ekonomik yoksulluğun altında ezildiğini söyleyebiliriz.

Bu durumun en çarpıcı örneklerinden birisi Kadıköy'de 2013'ten beri üretmeye devam eden Moda Sahnesi'nde yaşandı. Türkiye'de kültür sanat alanının içinde önemli bir yeri olan Moda Sahnesi'nde elektrik faturasına yapılan fahiş zamlara tepki olarak faturaların ödenmemesi sonucu elektrik kesildi. Enerji hakkını, vatandaşlık hakkını temel alan Moda Sahnesi "Ödemiyoruz" eylemini başlattı ve oyunlarını karanlıkta oynamaya devam etti.

89

Moda Sahnesi'nde Neler Oldu?

- Aralık ayında 7 bin lira gelen elektrik faturası, Ocak ayında 20 bin lira geldi. Moda Sahnesi yapılan fahiş zamlara tepki olarak "Ödemiyoruz" eylemini başlattı.
- 10 Mart'ta fatura ödenmediği için Moda Sahnesi'nin elektriği kesildi. 4 saat sonra "kimliği bilinmeyen bir kişinin" faturayı ödediği gerekçesiyle elektrikler yeniden açıldı.
- 1 ay sonra Şubat ayı faturası ödenmediği

için elektrik yeniden kesildi.

- Moda Sahnesi'nde karanlıkta oyunlar oynanmaya devam edildi. *Yeni Bir Şarkı, SuzyStorck, Ormanlardan Hemen Önceki Gece, Akciğer, Diktat* ve *On İkinci Ev* karanlıkta, fenerler eşliğinde seyirciyle buluştu. Seyirci tiyatronun en temel parçalarından biri olan ışığın yokluğuna rağmen oyunlara gelmeye ve Moda Sahnesi'ni desteklemeye devam etti.
- 21 Nisan'da Moda Sahnesi eylemi sonlandırdığını açıkladı. En temel nedenleri pandemi nedeniyle havalandırma çalıştıramamanın sağlık açısından olumsuz koşullar oluşturmasıydı.

Moda Sahnesi'nin "Ödemiyoruz" eylemi ile birlikte vatandaşlık hakkı, enerji hakkı, özerk bir kamusal tiyatro gibi kavramlara ilişkin tartışmalar yürütüldü. Sahnenin kurucularından Kemal Aydoğan ile pandemi süreci, kamusal tiyatro ve "Ödemiyoruz" eylemi üzerine konuştuk.

90

YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN: Öncelikle hoş geldiniz. Bugün aslında "Ödemiyoruz" eyleminden yola çıkarak başlayalım istedim. Son dönemde yapılan zamlarla birlikte Moda Sahnesi'ne Aralık 2021'de 7 bin lira gelen elektrik faturası Ocak 2022'de 20 bin lira olarak geldi. Siz de bu faturayı ödemeyi reddederek bir eylem başlattınız. Sizden bu süreci dinleyebilir miyiz?

KEMAL AYDOĞAN: Temelde aslında şuradan hareket ettik: Tabii ki bir tiyatro bunu ödeyemez ama bir vatandaş da ödeyemez. Hepimizin başına gelen bir bela bu. Birdenbire gelirimiz artmamışken bizden üç katı oranında elektrik faturası ödememiz bekleniyor. Doğalgaz da buna tâbi, su da tâbi, gıda da tâbi. Tüm hayat iki ya da üç katı pahalılaştıysa durumda ve bizim gelirimizde değişen hiçbir

şey yok. Devlet bunu ödememizi bekliyor. Burada vatandaşın yapacağı tek şey "Hayır ben müşteri değil, vatandaşım" demek. Devlet bizi müşteri gibi algılıyor, her koşulda o malı satın almamızı bekliyor. Ama biz zaten satın aldığımız her şeyde vergimizi veriyoruz dolayısıyla bu hizmetlere ucuz ve kolay olarak ulaşmamız gerekir. Vatandaşlık bilgisi bizim için birincil yola çıkış noktasıydı. Ki bu süreçte muhalefet lideri Kemal Kılıçdaroğlu kendi faturasını ödemeyeceğini söyledi. Biz de başlangıçta ondan ilham aldık.

Y.Ö.G: O süreçte Kemal Kılıçdaroğlu sahneye de geldi değil mi?

K.A: Geldi evet. Biz bu faturanın, bu zamma itirazın vatandaşlık hakkı olduğunu göstermek için başladık. Bir noktada vatandaşlık, diğer noktada ise tiyatro. Bir tiyatro bu oranda bir zammı yüklenemez, yüklenmemeli. Tiyatroların kültür sanat alanları olduğunu Kültür Bakanlığı da belediye de tanımlamalı aslında. Devlet bizden bu parayı talep ettiğinde bu ne anlama geliyor? Siz kültür sanat alanı değil, tüccarsınız, diyor. Biz de tüccar olmadığımızı söylüyoruz. Biz kültür sanat üretiyoruz. Faaliyetimizi sürdürebilmek için şirket olarak tanımlanmış olabiliriz, bu bir zorunluluk olarak bize dayatılmış olabilir ama biz kültür sanat kurumuyuz. Ticarethane değiliz. Bir kere burada varoluşa da bir itiraz var. Devletin ya da Kültür Bakanlığı'nın mevzuatında şirket dışında bir form yok, bu onların eksikliği. Şirketin içinde başka bir açılım olsa, ben onu da seçebilirim ve onun doğrultusunda bir tiyatro da planlayabilirim. Ama böyle bir imkân da sunmuyor devlet.

Y.Ö.G: Kamusal tiyatro meselesi tam da bununla ilgili değil mi? Aslında bir tanım talebinden söz ediyoruz.

K.A: Tabii ki öyle. Biz neden şirketiz? Neden bunu bu kadar kolay kabul ediyoruz? Faaliyetlerimizi yürütmek için şirket olmak,



"Ödemiyoruz" eylemleri sırasında yapılan duvar resmi.

diyelim ki en başta çok üzerine düşünülmemiş ve bütün tiyatrolar tarafından kabul edilmiş olabilir. Ama şimdi gerçeklik öyle değil. 500-600 tane farklı biçimlerde tiyatro yapan, farklı maddi ve fiziki özelliklere sahip özel tiyatro var. Bunların tasnif edilmesi ve farklı biçimlerde desteklenmesi gerekir. Bu zaten merkezde Kültür Bakanlığı, yerelde belediyelerin işi. Türkiye’de yetkili ve düzenleyici kuruluşlarda kültür sanat faaliyetini “tanımlama” ve “tanıma” eksikliği var. Kültür Bakanı da tiyatronun ne işe yaradığını bilmiyor. İşte bu yüzden bir isme, sürdürülebilirliğe, bir mevzuata ve tabii ki devamında da bir kaynağa ihtiyacımız var. Biz kültür sanat kurumuyuz. Bunun toplum içinde yaygın ve ulaşılabilir olarak konumlandırılmış olması gerekirken neden bu kadar çok çaba sarf ediyoruz? Neden aslında ne olduğumuzu sürekli anlatmaya, birilerini ikna etmeye çalışıyoruz?

Y.Ö.G: Kamusal tiyatro diyerek, kültür sanat üreten özel tiyatrolara bir kamu

kaynağı ayrılmasından bahsediyoruz. Bunun sistemleştirilmesi, gerekli denetim mekanizmalarının çalıştırılması vs. değil mi?

K.A: Kesinlikle. Buradaki denetim asıl meselelerden birisi. O kaynağı kullanan kişi olarak kamuya hesap verebilmek, kaynağı sağlayan kişi olarak da hesap sorabilmek. Bu modelde ben katma değer üretilen bir bütçeyi kullanıyorum. Ben zaten tartışmasız bir şekilde bu halka karşı sorumluyum. Ama şu an verilen paranın bir takibi yok. Para kime gitti? O parayla nasıl bir iş yaptı? Seyirci ne dedi? Nasıl bir etki uyandırdı?

Y.Ö.G: Aslında bazı kültür sanat fonlarının, Avrupa fonlarının işleyiş mekanizmasına benzer bir modelden söz ediyoruz. Sağlanan bir kaynak var ama sonucunda ne yaptığını yapılandırman ve belgelemen bekleniyor.

K.A: Tabii. Çok doğru bir örnek. Bazı fonlar tam da bunu uyguluyorlar. Nasıl? “Faaliyetini



"Ödemiyoruz" eylemleri sırasında Kemal Kılıçdaroğlu'nun Moda Sahnesi'ni ziyaretinden bir kare.

92 uygun buldum, sana bir para vereceğim, nerede kullanacağını ayrıntılı olarak yapılandır ve bana hesabını ver." Benzer bir modelin tiyatrodaki kurulması gerekiyor. Bizde her yıl şöyle oldu: Yaklaşık 300-400 bin lira gibi bir bütçe verdik, her sene 30-40 bin lira gibi bir para aldık. Bu yıl verdikleri 30 bin lira 2 bin euroya denk düşüyor. Bu parayı alan tiyatro 2 bin euroyla yıl boyunca tiyatro üreteceğini ve bunu bir de sürdüreceğini söylemiş oluyor. Böyle bir şey mümkün olabilir mi? Şöyle işleyebilirdi: İstenen bütçe 400 bin lira. Neler yapacaksın? Ne tür etkiler, ne gibi sonuçlar bekliyorsun? Kaç oyun oynayacaksın? Kimlerle yapacaksın? Sözleşmelerin hazır mı? Bu kaynağı bana sağladıktan sonra benim bunları ne kadar gerçekleştirdiğimi denetleyebilir. Eğer gerçekleştiremediysem, bütçemi kısar. Bunu yapmak çok zor bir şey değil ama bunu yapmaya hevesli olmak lazım. Devlet Kur'an kursu açmaya hevesliyken tiyatroya değil. Ben bunu politik olarak anlıyorum. Bunu sadece son yirmi yıla değil daha önceki yirmi yıllara da atıfla söylüyorum. Tansu Çiller döneminde de

benzer bir durum vardı. Türkiye'nin yönetim stratejisinde kültür sanat ya da tiyatro böyle bir yer kaplamıyor. Dolayısıyla önemsenmiyor. Ama önemsetmek ve bunun ihtiyacını duyurmak, bu anlamda bir mücadele yürütmek bizim işimiz zaten. Bunu yapmıyorlar diye biz susamayız.

Y.Ö.G: Daha önce bir söyleşinizde kamusal tiyatro modeliyle ilgili çalışmaların tamamlanmak üzere olduğunu söylemişsiniz. Şu an böyle bir plan var mı?

K.A: Kamusal tiyatro diye bir grubumuz var. İki yıldır konuşuyoruz üzerine. Öncelikle "kamusal tiyatro" kavramı nedir? Politik, hukuki, ekonomik olarak nelere denk düşüyor? Çünkü her disiplin kamusalılığı benzer biçimde anlamıyor. Devlet de "kamusalılık" kavramını kapmış durumda. Oysa ki kamu devlet değil. Devlettten kamuyu geri almak gerekiyor. Kamu toplum demek aslında. Politik bir manevra var burada.

Bu grup iki yıldır modeller ve Türkiye'deki



uygulanabilirlik üzerine düşünüyor. Hatta geçen yıl Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nde dört söyleşi yapıldı. O söyleşiler de bir çıktı gibiydi aslında. Bu ekim ayında da kırka yakın tiyatronun bir araya gelmesi ve kamusalıktan ne anlaşıldığı konusunun konuşulması planlanıyor. Küçük bir çalıştay gibi düşünebiliriz. Tiyatroların yoğun biçimde katılmasını umuyoruz. Onların da görüşlerini alıp bir sonraki aşamaya geçmek düşünülüyor. Bir sonraki aşamada da daha net bir model üretmek ve bu modelin yasalaşması ya da mevzuat haline gelebilmesi için gerekli süreçleri başlatmayı konuşuyoruz. Biz bu süreçlere hâkim değiliz ama biz ihtiyacımızı belirleyebiliriz. Sonra hukukçulara devrederiz ve onlar bu modeli yapılandırabilir. Tabii nihayetinde Kültür Bakanlığı'nın ya da belediyenin bunu yapmaya niyetinin olması gerekiyor. Dönüp dolaşp aynı yere geliyoruz. Niyetleri var mı bunu yapmaya? Elini taşın altına sokacak ve bunu ısrarla isteyecek bir yönetime ihtiyaç var. Bu işi yapan biziz, bürokratlar değil. Dolayısıyla biz bu alanda

iş yaparken eksikliğini duyduğumuz mevzuatın hızlıca düzenlenmesini isteyebiliriz. Bunu istemiyorsak zaten birinin keyfine kalıyor. Dolayısıyla hem emek sorunu ortaya çıkıyor hem estetik problemler...

Tiyatro niteliği denen şeyin kurulması da tam olarak bununla ilgili. Çünkü o alanda çalışanın aynı zamanda karnının doymasıyla ilgili bir şey bu, bunu atlayamayız. Bu temelde bir bütçe meselesi. O çalıştırdığın insana geçinebileceği kadar ücreti verebilmenle ilgili... Asgari ücret verebilmek değil bu. Bugün 5 bin lirayla nasıl yaşanır? Böyle bir şey yapılamaz. Yapılırsa da o zaman dünyanın gözden çıkardığı topraklar oluruz. Hatta yöneticiler açısından bakarsak gözden çıkarılmış halk diyebiliriz. Egemenlik perspektifinden bakıp bizi göz ardı ediyorlar. Bu kabul edilemez. O zaman bizim birincil planımız vatandaşlık hakları gereği gözden çıkarılmaları afişe etmek, deşifre etmek, itiraz etmek. Bize bir düzenleme yapacağını söyleyenlerin keyfini bekleyemeyiz.

Y.Ö.G: Görmezden gelinmeye karşı aslında tarihsel bir durum yaşandı. 2022 yılında, Kadıköy'deki bir sahnede karanlıkta oyunlar oynandı ve insanlar geldiler. Seyirciler gözden çıkarmadılar. Hangi oyunlar oynandı o süreçte?

K.A: *Yeni Bir Şarkı, Diktat, On İkinci Ev, SuzyStorck* matine suare oynadı, *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* ve *Akciğer* oynadı. Oynamak isteyen daha fazla konuk ekip vardı. Ama biz o koşullarda seyirciye "gel" diyemedik. Bence de tarihi bir andı. İçerde ışık yok, fenerlerle ışık yapılıyor ve insanlar bunu izliyor. Duygusu çok yüksek bir direnç oluştu burada. Ama aynı zamanda pandemi süreciydi. Biz birilerinin hastalanmasına sebep oluyor muyuz acaba? Buna değer mi? gibi sorular oluşunca kafamızda, bunu yapmayalım dedik. Biz seyirciye sağlıklı koşullar sunacağımızı taahhüt ederek kapıyı açıyoruz, dolayısıyla onu devam ettirmek zorundayız.



KÜLTÜR BAKANLIĞI'NA DİLEKÇE

Geçtiğimiz yıl Ragıp Ertuğrul'un önerisiyle Kültür Bakanlığı Tiyatrolara destek komisyonunda yer aldığımda nelerle karşılaşacağımı bilemiyordum. Özellikle alanım olan çocuk tiyatrosu konusunda bir şeyler yapma düşüncesiyle iyi niyetle bu öneriyi kabul ettim. Cehenneme giden yolun iyi niyet taşlarıyla döşeli olduğu atasözünü yaşayarak, deneyimleyerek öğrendim. Destek programının oluşumu, işleyişi ile ilgili birçok sorunun olduğunu toplantı sırasında ve sonrasında öğrendik. Sonrasında işleyişe yönelik önerilerimin olduğu bir değerlendirme raporu yazdım ve önce Sevgili Ragıp'a sonrasındaysa Kültür Bakan Yardımcısı Özgül Özkan Yavuz'a gönderdim. Dileğimiz önerilerimizin dikkate alınarak bir sonraki komisyonun olabildiğince daha sağlıklı çalışmasını sağlamaktır. Şimdi beklentimiz tiyatrocularımızın bu raporun kendilerince eksik buldukları yönlerini de tamamlayarak, destek komisyonunun çalışmalarının takipçisi olmaları.

27/09/2021

22 Eylül 2021 tarihinde toplanan Kültür Bak. Özel Tiyatrolara Destek Projesi Toplantısı ile ilgili görüş ve önerilerimi bilgilerinize sunarım.

Prof. Dr. Nihal Kuyumcu

94 Toplantıya Bakan Yardımcısı Özgül Özkan Yavuz, Güzel Sanatlar Genel Müdür V. Ömer Faruk Belviranlı, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Mustafa Kurt, Güzel Sanatlar Genel Müdür Yardımcı V. Erkan Tarhan, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Daire Başkanı Serkan Erkmen, İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Emekli Öğr. Gör. Prof. Dr. Fehime Nihal Kuyumcu, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Başkanı Ragıp Ertuğrul, Dramaturg S. Sümeyye Karaarslan Oyuncu / Yapımcı İsmail Hakkı Ürün katılmıştır.

Toplantıda;

- a- Başvurunun bir destek/teşvik projesi olduğu
- b- Başvuran tiyatroların bazılarının ilk kez bu destekle tiyatroya başlayabileceği, bu desteğin bir çeşit "can suyu" olması beklentisiyle verileceği. Dolayısıyla seçimde geçmişte yaptıkları işlerin olup olmamasının belirleyici olmadığı
- c- Geçmişte destek alıp almadıklarının bir önemi olmadığı
- d- İnternet ortamında herhangi bir bilginin yer almamasının bir ölçüt olamayacağı
- e- Bu destekten yararlananların bu yıl takip edilerek yaptıkları işlerle taahhütleri yerine getirmeleri, önümüzdeki yıl verilecek destek konusunda belirleyici olabileceği ...

Konuları tartışılmış ve bu konular özellikle ilk kez-bu toplantıya katılan kurul üyelerinin bilgilendirilmesi amacıyla açıklığa kavuşturulmuştur.

Yine yapılan toplantıda bu desteğin ilk kez verilmesi nedeniyle internette başvuru sahibinin veya tiyatro grubunun bilgilerinin olup olmaması dikkate alınmadığı dile getirilmiştir. Ancak gelecek yıla bir fikir vermesi açısından internet taraması yapılmış olup çocuk tiyatroları konusunda başvuran 109 gruptan büyük bir çoğunluğunun ne grup ne başvuru sahibi ne de yazarı hakkında tiyatroyla ilişkisi bakımından en ufak bir bilgiye rastlanmamıştır. (Bu konudaki

internet taraması ektedir.) İnternet dünyasının bu kadar yaşamımıza girdiği ve önemli olduğu günümüzde başvuran bazı gruplarla ilgili hiçbir bilginin yer almaması düşündürücüdür, grup ve başvuru sahibi hakkında soru işaretleri oluşmasına neden olmaktadır. Buradan hareketle tiyatronun özellikle çocuk tiyatrosunun işin ehli olmayan, alanla ilgisi olmayan kişilerin eline geçmesi ve bununla ilgili bir de destek almaları tiyatro sanatı adına kaygı vericidir.

Bu yıl yapılan yardımları alan ve aynı şekilde önümüzdeki yıl da destek talebinde bulunan grupların alıp almamaları önümüzdeki tiyatro mevsiminde 15 gösteri yapması ve bunu belgelemesi koşuluyla ve o gün toplanan kurulun kararına bağlıdır. Dolayısıyla bu yıl destek alanların bundan sonra bu alanda gösterecekleri performansın belirleyici olabileceği gibi yerine getirilmeyen taahhütlerin tespitinde yapılan yardımın yasal faiziyle geri alınması da söz konusudur.

Bu yıl PANDEMİ gibi zor bir sürece bağlı olarak, Geleneksel, Çocuk ve Yetişkin tiyatrosu konusunda baz olarak bir ücret belirlenerek ve kademeli artışlarla (ilk kez başvuran, daha önceki yıllarda tiyatro yaptığı bilinen gruplar ve artı salonu olan gruplar olmak üzere) başvuran tüm gruplara destek verilmesi kararlaştırılmıştır.

Önümüzdeki yıl için öneriler:

- 1- Başvuran gruplardan mutlaka bir web sayfasının olması koşulunun getirilmesi ve yaptıkları işlerin bu sayfada yer alması
- 2- Verilen desteğin etkili ve işlevselliğinin sorgulanması amacıyla bu alanda çalışan kurum, kişi ve kuruluşlara aşağıdaki soruların yanıtlarını bulmak üzere bakanlıkça çeşitli anketlerin uygulanması
 - a-Bu desteğin tiyatro sanatına kalıcı bir katkısı oluyor mu?
 - b-Bu katkı nasıl bir farkındalık yaratıyor?
 - c-Bu konuda seyirci görüşleri neler?
 - d-Bu destek başka ne şekilde verilebilir? (Örneğin her yıl verilen destek kadar illerde tiyatro salonlarının tiyatro gruplarına ücretsiz verilerek salon giderlerinin doğrudan kültür bakanlığı tarafından karşılanması vb.)
 - e-Bu desteğin hangi durumlarda ve nasıl kalıcı etkileri olabileceği konusunda çeşitli kurumlardan – özel ve ödenekli tiyatro çalışanlarından, üniversite, konservatuar tiyatro ve sahne sanatları bölümlerinde çalışanlardan- görüş alınabilir.
- 3- Devletin yaptığı yardımı kültür müdürlükleri aracılığıyla takip edilmesini önemsiyoruz. Desteklenen oyunla ilgili kültür bakanlığı tarafından hazırlanan soruların/anketlerin, sergilendiği sahnenin sorumlusu tarafından seyirciye dağıtılması ve toplanan belgelerin tiyatro topluluğundan bağımsız olarak doğrudan bakanlığın ilgili dairesine gönderilmesi istenebilir. Bu geniş çaplı araştırma Türk Tiyatromuzun geleceği açısından da önemli ipuçları verebilir.
- 4- Bu kurulun olabildiğince doğru kararlar verebilmesi için toplantı süresinin başvuran grup sayısına göre belirlenmesi önerilir.

EK 1- Gruplarla ilgili kısa notların yer aldığı Çocuk tiyatrosu için başvuru yapanların listesi

Almanya'dan Belgesel Tiyatro: Tuğsan Moğol'la Söyleşi

NURTEN KUM

96

Sözcüklerin her zaman hayat kurtarabildiğinden emin değiliz ancak sessiz kalmanın öldürdüğünü biliyoruz.

James Orbinski
(Sınırsız Doktorlar Nobel Barış Ödülü konuşmasından)

Sizi, yabancı düşmanlığımı, ırkçılığı çarpıcı bir şekilde sahneye taşıdığınız NSU: Kurbanların arasında Almanlar da Vardı başlıklı belgesel oyununuzla tanıdım. Bu oyununuzun dışında diğer mesleğiniz olan doktorlukla ilgili birçok belgesel oyununuz sahnelendi, sahneleniyor. Nasıl başladı bu süreç?

Lise yıllarında oyuncu olarak tiyatro deneyimim olmuştu. Tıp okumaya başladığımda da aklımın bir köşesindeydi, tiyatro vardı hep. Hannover Müzik, Tiyatro ve Medya Yüksekokulu'na başvurduğum ve kabul edildim. Çok heyecanlandım tabii ki. Hannover

Müzik, Tiyatro ve Medya Yüksekokulu'ndaki öğretim görevlileri beni iki bölümü de okumam konusunda çok destekledi. 1989'dan 1998'e kadar hem tıp hem de tiyatro okudum ve mezun oldum. Mezun olduktan sonra doktor olarak çalıştım önce ama tiyatroyla bağım hiç kopmadı. Berlin'de birkaç oyunda rol aldım. Oyun yazarlığı, yönetmenlik aklımda yoktu o zamanlar. 2005'e kadar doktorluk ağır bastı. Anestezi uzmanı oldum, ambulans doktoru olarak çalışmaya başladım. Daha sonra iş saatlerini yarıya indirdim ve tiyatroya ağırlık verdim.

Tıp ve tiyatro: Biri tedavi etme, yaşam kurtarma; diğeri olgulara, yaşama ayna tutma. Tiyatro biyografinize baktığımda ilk oyunlarınızın daha çok tıp dünyasından beslendiğini görüyorum.

Evet, ilk oyunlarım daha çok tıp konuları üzerine. Doktorlukta iş saatlerimi azaltınca bir tiyatro grubu kurdum, adı Tiyatro



Tuğsan Moğol

Operasyonu'ydu (Theater Operation). 6-7 oyuncu vardı grupta ve hepsi profesyoneldi.

Hastanede, ameliyathanelerde meslektaşlarının yaşadıkları olayları, sorunları araştırdım ve doktorların merkezde olduğu bir oyun yazdım. *Yarı Güçlü Yarı Tanrılar* (Halbstarke Halbgötter) adını verdiğim oyunun prömiyerini 2008'de yaptık. Oyun çok ilgi gördü.

Daha sonra hastaların hastanede, yoğun bakımda yaşadıklarının merkezde olduğu bir oyun yazmak istedim. İyileşen hastalarla görüşmeler yaptım. Dinlediklerimi, araştırdıklarımı derleyerek Latince'de uyku, rüya anlamına gelen *Somnia* oyununu yazdım.

Bir sonraki oyunumda bu kez hasta yakınlarının yaşadıklarını mercek altına almak istedim ve oyuna *Hasta Yakınları* (die Angehörigen) adını verdim. Metni oluştururken tiyatro grubundaki arkadaşlarla birbirimize sorular sorduk, deneyimlerimizi

anlattık. Çünkü hepimiz bu tür şeyler yaşadık, yaşıyoruz. Ben babamı kaybettim örneğin. O dönemde neler yaşadım, neler hissettim, bu zor zamanları nasıl aştım? Doktorların perspektifi, hasta perspektifi ve hasta yakını perspektifine odaklandığım bu oyunlar bir üçleme oldu...

Belgesel oyunlarım fark edilmeye başlayınca başka tiyatrolardan da teklifler aldım. Hannover Tiyatrosu için *Açılın, Ben Doktorum* adını verdiğim bir oyun yazdım örneğin. O oyunum da gerçek olaylara dayanıyor. Berlin'in o dönemin önemli tiyatrolarından Ballhaus için göçmenlerin yoğunlukta olduğu Kreuzberg'te bir hastanede 7-8 hafta staj ve araştırma yaparak oyun yazdım. Türk, Polonyalı, İspanyol vs. çoğu Almanca bilmeyen göçmenlerin yaşadıkları sorunlar üzerine bir oyun.

2019'da iki oyun projem vardı. Biri sağlık sistemindeki aksaklıkların, tasarruflardan kaynaklanan sorunların vs. dile getirildiği *Elimizden Geleni Yaptık* (Wirhabengetan, waswirkonnten) oyunu. Biliyorsunuz, Almanya'da bir hasta kaybedildiğinde elimizden geleni yaptık ama ne yazık ki kurtaramadık, denir. Son yıllarda Almanya'da yaşanan ve medyaya yansıyan çarpıcı olayları araştırdım. Örneğin bir hasta bakıcının hastalarına ilaç vererek onları öldürmesi, bir eczacının kemoterapi ilaçlarında dolandırıcılık yapması, bir hemşirenin ağır hastalarını acı çekmesinler diye öldürmesi. Bu güncel olayları Barok zamanına taşıyarak, Barok müziği kullanarak sahneledim. Bir diğeri şu anda da çok güncel olan Türkiye'den, İspanya'dan, Yunanistan'dan, Arap ülkelerinden vs. gelen doktorları ele aldığım *Alman Doktorları Sınırsız* (Deutsche Aertzegrenzenlos) oyunu. Bu oyunun prömiyeri tam da Almanya'da korona kısıtlamalarının başladığı gün olan 12 Mart 2020'deydi. Tiyatroda 25 kişi birden koronaya yakalanmıştı, oyun iptal edildi. Daha sonra dijital olarak gösterildi.



98

Sağlık sistemindeki sorunları içeriden bir bakışla araştırıp izleyiciyle buluşturmanız değerli. Hastaların, doktorların, hasta yakınlarının yaşadığı bireysel sıkıntılar dışında sağlık alanında ne tür sıkıntıları sahneye taşıdınız, nelerin sahneye taşınmasını önemli buluyorsunuz?

Almanya'da özellikle 2010'dan bu yana sağlık sisteminde büyük sıkıntılar yaşanıyor. Bu sorunların birçoğunu ben de bir doktor olarak bire bir yaşıyorum, gözlemliyorum. Özelleştirme, küçük yerleşim yerlerindeki hastanelerin kapanmasına yönelik adımlar, hastaların hastaneden bir an önce taburcu olmalarından yana politikalar, hastanelerde doktor eksikliği (yeterli doktor olmadığı için yurtdışından doktorlar geliyor), doktorların kapasitelerinden çok fazla çalıştırılması, çok fazla nöbetlerinin olması gibi birçok sorun yaşanıyor. Aslında doktorluk özenilecek, prestiji olan bir meslekti. Ama son senelerde pek öyle değil. Sağlık alanında çok sorun var ne yazık ki. Örneğin Almanya'da 2019'da pandemi ortaya çıkmasaydı, şimdilik iki bin hastaneden

binini tasarruf gerekçesiyle kapatmak istiyorlardı. Bu sorunları araştırıp oyunlar yazmayı, sahnelemeyi önemli buluyorum o yüzden.

Yabancı düşmanlığı, ayrımcılık ve ırkçılık konularını ele aldığınız politik, belgesel oyunlara geçişiniz nasıl oldu? Nazi cinayetlerini sahneye taşıma sürecini anlatır mısınız?

Aslında nispeten hafif konularla başladım diyebilirim. *Alman Ayşe* (die Deutsche Ayse) oyunumda göç konusunu işlemek istedim. 60'lı yıllarda Almanya'ya gelen kadınlarla, annemin yakın arkadaşlarıyla, görüşmeler yaptım. Yaşadıkları zorlukları ama aynı zamanda ümitlerini, geleceğe dönük planlarını... Oyuna annemin adını verdim. Oyun çok tutuldu, ödüller aldı.

Bu proje üzerine çalışırken 2011'de Nazi cinayetleri patlak verdi. O güne kadar hep başka kişiler suçlu olarak gösterilmişti faili meçhul cinayetlerde. Katiller komşularıdır, kendi çevrelerindedir ya da Kürtlerdir vs. Gerçek suçluların Naziler olduğu çok

geç ortaya çıktı, o da tesadüfen. Acaba ölenlerin isimleri Süleyman Taşköprü ya da Enver Şimşek olmasaydı failler daha çabuk bulunur muydu? Ya da katillerin isimleri Emine, İsmet olsaydı bu kadar uzun sürer miydi bulunmaları? Bu sorular üzerine çok düşündüm. Oyuna “Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı” adını verdim. Çünkü biliyorsunuz, Almanya’da haberlerde bir uçak düştüğünde örneğin, ölenlerin arasında Almanlar var deniyor, onun altı çiziliyor. Diğerleri insan değil mi? Almanya’daki toplumun çoğunluğu diğerlerini kendilerinden bir parça olarak görmüyor, önemsemiyor. Bunlar beni etkiledi Nazi cinayetlerinde. Ve ırkçılık konusuna daha çok önem vermeye başladım. Bu oyun epey oynandı, başka tiyatrolarda da farklı sahnelemelerle oynandı, oynanıyor. Hatta Kumbaracı50 sahnelemesi hem Türkiye’de hem de Almanya’da oynandı. Sesli tiyatro olarak da yapıldı. Berlin’de İnsan Hakları için Sahne (Bühne für Menschenrechte) programına alındı. Metnin okullarda, derneklerde oyuncular tarafından okunmasını önemli buluyorum.

İrkçılık dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Almanya’da da çok fazla. Bir sonraki projeniz de ırkçılık, yabancı düşmanlığı, somut olarak Hanau cinayetleri üzerine. 2020’de Hanau’da ırkçı motiflerle işlenen cinayetler; sonrasında polis zafiyeti, ölenlere ve yakınlarına karşı önyargılı tutumlar son derece üzücü. Bu projenizde neleri hayata geçirmek istiyorsunuz?

Hanau oyunu *Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı* belgesel oyununun devamı. Adı AND NOW HANAU olacak. Oyunun çerçevesi, mimarlığı aynı ama içeriği Hanau’da yaşanan ırkçılık. Dört kişilik bir oyun düşünüyorum. Oyuncular da belli. Hanau’ya

gittim birkaç kez, ilgili kişilerle bağlantıya geçtim, araştırdım. Cinayet Araştırma Komisyonu’yla da irtibat halindeyim. Hessen Eyalet Meclisi’ndeki Hanau terör saldırısını araştıran komisyonun çalışmalarını seyirci olarak takip ediyorum. 19 Şubat Hanau İnisyatifi (Initiative 19. Februar Hanau) ile irtibat halindeyim. Münster Tiyatrosu, Oberhausen Tiyatrosu ve Maksim Gorki Tiyatrosu gibi tiyatrolarla işbirliği içindeyiz. Prömiyer Mayıs 2023’te Recklinghausener Ruhrfestspiele’de olacak. Mobil bir oyun düşünüyorum. Oyunun belediye binalarında gösterilmesini istiyorum, şehir merkezlerine gitmek gerekiyor. Çünkü Hanau, sadece Hanau değil, Hanau her yer olabilir.

Bu oyunların farklı platformlarda gösterilmesi, özellikle de bu konulara uzak olan, hatta duyarsız kalan kişilere ulaşmak son derece önemli. Oyunlarınız gerçek olgulara, belgelere dayanıyor. İnsanlarla bire bir iletişime geçiyorsunuz. Belgesel oyunlarınızı kurgularken, sahnelerken neler deneyimlediniz?

Araştırma yapmak, bir oyun oluşturmak heyecan verici. Metni yazıp oyunculara vermiyorum tabii. O şekilde ilerlemiyor. Ham metin var elimizde ama asıl provalarda oluşuyor oyun.

Kurbanların Arasında Almanlar da vardı oyununda kanıtlar vardı, her şeyi ispat edebiliyorduk. Hepsi gerçektir. Nasyonel Sosyalist Yeraltı Örgütü (NSU) davasında çok absürt şeyler yaşandı, çok ihmal vardı, istihbarat çalışmadı, cinayetler araştırılmadı... Bunlar beni çok etkiledi bu süreçte. Oyunu oluştururken çok araştırma yapmak gerekiyor. Kendimi gazeteci gibi hissediyorum araştırma esnasında. Tabii ki bilgileri topladıktan sonra bir kurgu, bir mimarlık gerekiyor. Ama içindeki malzeme gerçek, otantik. O bence insanları etkiliyor.

Belgesel tiyatro olaylara bağlı kalıyor tabii ki. Şu an üzerinde çalıştığım Hanau oyunu için de bunu söyleyebilirim. 19 Şubat Hanau İnisiyatifi'yle, hayatını kaybedenlerin yakınlarıyla görüşüyorum. O aileleri kendime çok yakın hissediyorum. Oyuna destek oluyorlar. Ama bir yandan da büyük sorumluluk hissediyorum. Kaybettikleri yakınlarını her yönüyle anlatmak istiyorum. Onların da iyi tarafları, kötü tarafları vardı tabii. Onlara saygım çok büyük. Olayın üzerinden henüz iki sene geçti. Çok hassas bir konu.

Siz tiyatro bursuyla Türkiye’de kaldınız bir süre ve Türkiye’deki tiyatro dünyasını daha yakından tanıma fırsatınız oldu. Nasıl bir deneyim oldu sizin için?

100 Evet, bursiyer olarak altı ay İstanbul’da yaşadım, Tarabya Akademisi’nin davetlisi olarak. En başta biraz önyargılarım vardı açıkçası. O güne kadar Türkiye’ye yaz aylarında gidiyordum genellikle, o yüzden çok fazla tiyatro izleme şansım olmuyordu. Devlet Tiyatrosu’nun oyunları eski tarz, klasik geliyordu. Brecht’in oyunları bile klasik sahnelenmiş. Ama bursiyer olarak gittiğimde, alternatif tiyatroları da izleme fırsatım oldu. İkinci Kat Tiyatrosu’na gittim örneğin, Kumbaracı’ya da tabii ki. DasDas Tiyatrosu’nda oyunlar izledim. Beni etkileyen çok oyun oldu. Tabii ki çok sanatçıyla tanıştım. Mert Fırat’ın teklifi üzerine DasDas Tiyatrosu’nda *Westend* oyununun rejisörlüğünü yaptım. Çok keyifliydi. Tabii Türkçem bazen yetersiz kaldığı için zorluk çektiğim zamanlar oldu, ama sonuçta düşündüklerimi anlatabildim. Oyunun içinde biraz tıp konusu da var. Çok kısa bir zamanda iyi bir oyun çıkardık. Çok güzel bir deneyim oldu benim için. Pandemi olmasaydı turne yapacaklardı, buraya da gelecekti oyun.

Türkiye’de özel tiyatroların, alternatif tiyatroların işlerinin çok daha zor olduğunu düşünüyorum... Sizin izlenimleriniz ne yönde?

Benim orada olduğum dönemde tiyatroların çoğu kapanmıştı. Tek tük kalan oldu. O dönemlerde *Sadece Diktatör* oyunu oynanacaktı, yasaklandı örneğin.

***Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı* oyununuz sadece içerik açısından değil, sahneleme açısından da etkileyiciydi. Çok az malzemeyle çok şeyi anlatabildiniz. Türkiye ve Almanya’yı sahneleme açısından karşılaştırırsanız neler söyleyebilirsiniz?**

Haklısınız, sahnede çok az malzeme kullandık gerçekten. Kumbaracı50’de bu oyunun provalarını görmeye gelen yönetmenler oldu. Hatta Devlet Tiyatrosu’nda da yönetmenlik yapan ünlü bir yönetmenin de dikkatini çekmiş bu durum. “Az malzemeyle bu kadar zor bir konuyu anlatmayı çok az kişi yapabiliyor”, dedi... Burs sürecinde beni heyecanlandıran çok güzel oyunlar gördüm. Ama oyunların birçoğunda sahnede çok fazla eşya vardı. Gerek yok bence. Çok az şeyle çok şey anlatabilirsiniz.

Geleceğe yönelik projeleriniz üzerine başka neler söylemek istersiniz?

Güncel projem Hanau tabii ki. Bir sonraki projemde Alman Milli Takımı’nın hikâyesini anlatmak istiyorum. Milli takımda milliyetçiliği araştırmak istiyorum, taraftarların ırkçılığını da. Şarkıları, marşları. Sahnede 11 kişi olsun istiyorum... Ama şu an önceliğim Hanau. Irkçı cinayetler, saldırılar.



TheatreIST Türkiye Tiyatro Vitrini'nin Ardından

HANDAN SALTA, NİHAL KUYUMCU, ZERRİN YANIKKAYA,
RAGIP ERTUĞRUL, SENEM CEVHER, HASİBE KALKAN

2022 yılında Türkiye tiyatrosu için bir ilk gerçekleşti; bağımsız tiyatroların yollarını dünya festivalleriyle kesiştirmek, içinde buldukları darboğaza rağmen tiyatro yapan sahne sanatçılarının seslerini duyurmalarına ve yapacakları olası işbirliklerine vesile olmak üzere bir buluşma düzenledik. Davet ettiğimiz festival yöneticilerini, eleştirmenleri ve akademisyenleri bağımsız tiyatroların yapımları arasından seçtiğimiz on iki yapımla buluşturduk. Showcase ya da Türkçesiyle “tiyatro vitrini” yapma fikrinin mimarı ve öncüsü sevgili arkadaşımız Ragıp Ertuğrul bize fikrini açmadan önce zaten proje ortaklarını zihninde bir araya getirmişti. Dünyanın birçok ülkesinden tiyatro insanını buluşturan bu etkinliği hayal eden, gerçekleşmesinde büyük payı olan Ragıp ne yazık ki showcase ile ilgili hiçbir etkinliğe katılmadan bu dünyadan göçüp gitti. Yazarken bile inandırıcı gelmeyen bu duruma alışmamız showcase ekibi olarak çok zor, çok hüznü ve kalp kırıcı. Ragıp gittiği sürpriz tatilden gelecek ve her şeye kaldığımız

yerden devam edeceğimiz gibi geliyor hepimize ayrı ayrı. Hayatın en büyük gerçeğini kabul edebilmek için yaptığımız işlere sarılmak, onun adını ve anısını da yaşatmak için bu etkinliği önce anlatmak sonra da yaşatmak gayesindeyiz.

Ocak ayının ortalarında ilk kez konuşmaya başladığımızda çok da zamanımızın olmadığını farkındaydık. Ancak en büyük sponsorumuz TGA (Türkiye Turizm Tanıtım ve Geliştirme Ajansı) aynı tarihlerde gerçekleşen Beyoğlu Festivali'yle eşzamanlı yaptığımız taktirde konukların otel ve ulaşım masraflarını karşılayacağını söylediğinde 25-31 Mayıs tarihleri arasında bu etkinliği yapmak için hızla işe koyulduk.

Bir yandan kişisel bağlantılarımız da dâhil çağırabildiğimiz kadar festival yöneticisini davet etmeye çalışırken diğer yandan gösterilecek oyun ve performanslar üzerinde karar vermeye çalışıyorduk. Yine kişisel bağlantılarla ulaşabildiğimiz akademisyenlerden Showcase kapsamında konferans vermelerini istedik. Kamuya açık



Çağdaş Türkiye Tiyatrosu Paneli'nden bir kare.
(Soldan sağa) Deniz Başar, Emine Fişek, Eylem Ejder

102

konferansları dinleyenler, Kanada'dan gelen iki (Toronto Scarborough Üniversitesi'nden Barry Freeman ve Sherbrooke Bishop's Üniversitesi'nden Art Babayants) ve Malta'dan gelen bir akademisyenin (Malta Üniversitesi'nden Marco Galea) anlattıkları üzerinden tiyatronun tarihle ve bugünle kurduğu ilişkinin teori ve uygulamadaki açılımlarına göz atmaya, tiyatro eğitimindeki benzerlik ve farklılıklara daha yakından bakmaya fırsat buldu. Açılıştan ise bu topraklarda tiyatronun kısa tarihini ve bugününü en damıtılmış haliyle özetleyen sunumlardan oluşan bir panel düzenledik. Panelistlerin (Emine Fişek, Deniz Başar ve Eylem Ejder) yaptıkları tiyatro tarihi özetinin gerekli olduğunun sağlamasını oyunlar sonrası gelen sorularla yapmış olduk. Kendi dertlerimizin sahneye taşındığı yapımlarla oluşturduğumuz seçkinin işaret ettiği gerçeklerden biri tam da bu seçkinin oluşturulma aşamasındaki dertleri ortaya çıkarıyordu. Yerel olanın duyurulma ihtiyacı zaman zaman biçem kaygısını geride bırakabiliyordu.

Oyunlar sonrası yapılan soru-cevap ya da fuaye sohbeti seanslarında eleştirmenlerin meşreplerine göre soruların da çeşitlilik gösterdiğini keyifle izledik. Yapıcı bir bakış açısıyla oyuna kendince bir açılım getiren, yaşadığı yerden getirdiği yüzyıllık meseleleri ısıtıp ısıtıp soru formuna döken, kendine yakın bulduğu yerden oyunları anlamaya çalışan, bulunduğu her yeri kürsüye çevirip ayrıntılarıyla fikrini beyan eden ya da sadece meraktan basit sorular soran çeşitli eleştirmen ve akademisyen gördük. Festival yöneticileri ise başka bir gözle baktıklarını hemen belli ediyorlardı. Oyunlardan sonra izlediği oyunu kendi festivalinde hangi sahneye yerleştireceğini söyleyen bile vardı. Bu sohbetler sırasında ekipler tasarım süreçlerini ve oyunlarının öyküsünü anlattıkça konuklar Türkiye tiyatrosu ile ilgili daha önce hiç bilgi sahibi olmadıklarını söylediler. Dolayısıyla her iki taraf için de zihin açıcı, hem tiyatroyu hem de ülkenin dinamiklerini tanıtıcı sohbetler samimi bir diyalog başlatmış oldu. Gelecek yıllarda bu sohbetleri yeniden biçimlendirerek devam ettirmek niyetindeyiz.



Sahnelenen yapıtların neredeyse hiç teknoloji kullanmadığına dikkat eden konuklardan biri bağımsız tiyatroları “hand-made” tiyatro olarak değerlendirdi. Elbette bu noktada toplulukların çoğunun kendine ait bir mekânlarının olmayışı, kamu tarafından desteklenmeyişi ya da alınan desteklerin yeni teknoloji kullanımına yetmediği gibi gerçekler bir kez daha gündeme geldi, sanatın hamisiz yapılamayacağı da.

Oldukça dinamik bir tiyatro atmosferinden toplumsal sorunlara, yüzleşilmedik meselelere değinen performansları seçtiğimiz için tarih, politika, kadınların konumu, kültürel kodlar konusunda birçok soruyla karşılaştık. Bu sorulardan bir kısmı yapılan röportajlarda da¹ soruldu. Yurt içinden davet ettiğimiz basın kuruluşları arasından da bir değerlendirme yazısı² TheatreIST girişimini tanıttı.

Mekân sponsorlarımızdan İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları bize Müze Gazhane’deki iki salonunu vermekle kalmayıp oyunlarından birinin de

etkinliğimizde gösterilmesine önayak oldu. Böylece İBŞT yapımı *Yaftalı Tabut*’la birlikte toplamda on üç oyun izlendi. Seçtiğimiz oyunlar ise şunlardı: *Zabel-BGST*, *Şatonun Altında*- Fiziksel Tiyatro Araştırmaları, *Nihayet Makamı*- Kumbaracı 50, *Gomidas*- Yolcu Tiyatro, *Sar- Çıplak Ayaklar Kumpanyası*, *Salozun Mavalı*- CAS Sahne, *Dansöz*- Mek’an Sahne, *12. Ev*- Melek Ceylan, *Biz*- Modern Dans Topluluğu İstanbul, *Köpek Kalbi*- Küçük Tiyatro, *Godot Bize Gelmez*- Öteki Tiyatro ve Karagöz Sanat Atölyesi ve *İki Kişilik Kabus Macbeth*- Tiyatro Bereze.

Akademisyen konuklarımızdan Art Babayants, mekân sponsorlarımızdan Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı öğrencilerine verdiği konferansı takiben uygulamalı bir çalışma da yaptı. Konferanslar ve sözü edilen uygulamanın yanı sıra Kritik Kolektif’in ikinci defa düzenlediği *Heveskâr Seyirciler Aranıyor* adlı eleştiri atölyesi de Showcase etkinliğinin performans dışı,

yaratıcı, katılımcı etkinliklerindendi.

Gelen festival yöneticilerinden biri Sibiu Tiyatro Festivali Direktörü Constantin Chiriac'tı. Haziran ayından yapılan festivalin PhD Konuşmaları ve Tiyatro Pazarı ve Pazarlama konuşmalarının yapıldığı toplantılara katılmamız için Showcase için çalışan birçok arkadaşımızı davet etti. Verimli tanışmalar, geleceğe uzanabilecek konuşmaların gerçekleştiği Sibiu'dan 2023 yılında festivalde Türkiye tiyatrosuna bir köşe ayrılacağı haberiyle döndük. Şimdilerde Romanya'ya önerilmek üzere oyunların seçimlerini yapıyoruz. Slovakya da aynı güzel haberi 2024 yılı için verdi, bir seçki de Bratislava için hevesle ve zevkle yapacağız.

Etkinlik süresince ve sonrasında yaptığımız konuşmalarla karşılıklı çeviri çalışmalarının da yolu açıldı. Ülkeler arasında yapılacak anlaşmalar, kültür bakanlıklarının ya da benzeri kurumların sponsorluklarıyla ilerleyebilecek bu çalışmalar için de çalışmalarımızı sürdürüyoruz.

Öncesinde, esnasında ve sonrasında karşılaştığımız çeşitli hayal kırıklıkları, zorluklar, krizlerle bir şekilde başa çıkıp başarıyla bitirdiğimiz bu etkinlik için gelen konukların değerlendirme ve önerilerini de cebimize koyarak yolculuğa devam etmek niyetindeyiz. Yolda eksildik ama can arkadaşımızın anısını taze tutarak, adını yaşatarak ve aramıza yeni nefesler alarak devam etmeyi arzuluyoruz.

Dipnotlar

Aşağıda linklerini bulacağınız ve bizim için çok kıymetli olan yazılardan hem serüvenimizi daha ayrıntılı bir biçimde okuyabilir, hem de sorulan sorulardan, dile getirilen farklı noktalardan yola çıkarak tiyatronun da, bu etkinliğin de yayıldığı geniş yelpazenin getirdiği esintiyi hissedebilirsiniz.

Erdoğan Mitrani'nin Şalom gazetesinde çıkan Showcase değerlendirme yazısı:

<https://www.salom.com.tr/haber/122317/bagimsiz-tiyatrolarimiz-dunyaya-aciliyorlar-turkiye-tiyatro-vitrini-theatreist>

Savas Patsalidis'in Handan Salta ile söyleşisi:

<https://www.critical-stages.org/25/now-is-the-time-for-untold-suppressed-stories-to-be-heard-interview-with-handan-salta/>

Verity Healey'in Howlround Theatre Commons adlı dergide Ağustos 2022 yayımlanan yazısı:

<https://howlround.com/gathering-momentum-turkeyes-independent-theatre-president-erdogans-near-autocracy>

Eylem Ejder'in Kanada'lı tiyatro sanatçısı, akademisyen Art Babayants ile showcase üzerine Theatre Times için yaptığı söyleşi:

<https://thetheatretimes.com/learning-from-scratch-istanbul-theatre-through-a-canadian-armenian-lens-interview-with-art-babayants/>



Sanat, Yaşam, Ekoloji: Bir Öğrenci Kongresi

BATURALP ALİ YAVUZ

Maltepe Üniversitesi'nin her yıl düzenlemiş olduğu ve her bir fakültenin farklı zaman aralıklarında, MUISC (Maltepe University International Student Congresses) adı altında toplandıkları Maltepe Üniversitesi Uluslararası Öğrenci Kongresi, bu yıl (2022) Nisan ve Mayıs aylarında gerçekleştirildi. Dili İngilizce olan MUISC'e farklı ülkelerden öğrenciler konuşmacı olarak katıldı. Çevrimiçi yapılan ve anında yayınlanan kongreyi Maltepe Üniversitesi'nin YouTube kanalından takip etmek mümkündür. Okulun YouTube kanalında kaydı duran kongreyi izlemek hâlâ mümkün. Üniversitenin düzenlediği öğrenci kongresinde, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Konservatuvarın yer aldığı kongre bölümünün adı ise ARTCONS'du. "LIFE with/out ART" sloganıyla yola çıkan ARTCONS (International Fine Arts and Conservatory Student Congress), 17-18 Mayıs tarihlerinde, günde iki oturum olmak üzere, toplamda dört oturum yapılarak

düzenlendi. ARTCONS'un öğrenci yürütme kurulunun başkanlığını Beyza Omay (Maltepe Üniversitesi, Çizgi Film ve Animasyon) yaparken, başkan yardımcılığını Baturalp Ali Yavuz (Maltepe Üniversitesi, Sahne Sanatları) ve Golshid Sadad Hoda (Maltepe Üniversitesi, Konservatuvar) yürüttüler.

Sahne Sanatları (Tiyatro) Bölümü olarak, kongre çağrı metninde belirlenen başlıklar şunlardı:

- *Tiyatroda Dijitalleşme ve Ekoloji*
- *Ekodramaturjiler*
- *Antroposen Çağda Türçülük Karşısı Dramaturjinin/Eleştirinin İmkânları*
- *Sürdürülebilir Tiyatro Pratikleri ve Teorisi*

Bu başlıklar çerçevesinde kongreye katılan katılımcılar, 18 Mayıs günü birinci oturumda konuşmalarını/sunumlarını yaptılar.

Yusuf Tolga Ünker'in (Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Sanatta Yeterlilik Programı) moderatörlüğünde açılan oturum, konservatuvarın bir dinletisiyle

başladı. Ardından Gamze Güzel (İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji) “*Antispeciesist Dramaturgies in the Anthropocene Era*” (Antroposen Çağda Türçülük Karşıtı Dramaturjiler) başlıklı konuşmasını yaptı.

Güzel, konuşmasına Antroposen terimini tanımlayarak başladı. Antroposen teriminin, 2000 yılında ekolojist Eugene Stoermer ve Nobel ödüllü atmosferik kimyager Paul Crutzen tarafından gerçekleştirilen jeolojik bir çalışma bağlamında ortaya çıktığından bahsetti.

Ardından Donna Haraway’ın “*Kime antropos denir?*” sorusuna, yine Donna Haraway’den bir alıntıyla cevap verdi. “*Kısa cevap fosil yakan insanlıktır.*” Ardından fosil yakıt tüketimine bizi zorlayanın kapitalizm olduğundan ve bu sebeple de birçok araştırmacının *kapitolosen* terimini antroposen yerine tercih ettiğinden bahsetti. Güzel, doğanın; aydınlanma dönemi ve Descartes felsefesi sonucu, modern toplumların gözünde bir nesne olduğundan, Descartes’ın düalist bakış açısı sebebiyle insan ve doğanın birbirinden net bir çizgiyle ayrıldığından ve günümüzde bu bakış açısı çürütülmüş olsa bile, Batı düşünce tarzına yerleşmiş olduğundan bahsetti ve konuyu genişletmeye devam etti. Güzel, tam bu noktada Val Plumwood’dan alıntı yaptığını belirterek, Plumwood’un “*batı toplumunu şekillendiren ikilikler*”inden (*kültür/doğa, akıl/doğa, erkek/kadın, zihin/beden, efendi/köle, insan/insan dışı, ben/öteki ve özne/nesne*) söz etti.

Konuşmasının devamında; ortak sorunu gören, ikilikleri oluşturan sorunların temelini gören ve toplumsal değişimin kökenini oluşturacak ekofeminist yaklaşımın, dramaturjide bizler için önemli bir yaklaşım olduğunu vurguladı.

Hemen ardından tiyatronun insan merkezci yapısına ve kültürün ayrılmaz bir parçası oluşuna değinirken, toplumsal ve kültürel

bir değişim olacaksa bunda bütün sanat dallarının ve beşeri bilimlerin de etkilerinin olacağından bahsetti. Una Chaudhuri’nin 1994 yılında yayımlanan “*There Must Be a Lot of Fish in That Lake: Toward an Ecological Theatre*” başlıklı makalesinden bir alıntı yaptı. Alıntısında, Chaudhuri’nin makalesinden sonra, oldukça fazla bilim insanının ekolojik tiyatro hakkında yazmaya başladığından ve türçülük karşıtı bir dramaturjinin olasılıklarına odaklanmak istediğinde, kendisinin, Lisa Woynarski’nin *Ecodramaturgies* kitabıyla tanıştığından söz etti.

İnsan dramının içerisinde, sadece metafor ya da sembol olarak kullanılan hayvanların gerçekte nerede olduğunu, günümüz dünyasının insanının gerçekliğinde bunun nereye tekabül ettiğini sorduktan sonra Gamze Güzel, “*...günümüzde hayvanların gerçeklerinden habersiziz. Bu uzun vadeli zulmü görmeyi zorlaştıran bir toplumda yaşıyoruz. Bu yüzden ekolojik bir tiyatroya ve ekodramaturjilere her zamankinden daha fazla ihtiyacımız var*”, diyerek sözlerine son verdi.

Gamze’nin konuşmasının hemen akabinde, konservatuvarın bir müzik dinletisi daha oldu. Ardından Baturalp Ali Yavuz’a ait olan (Maltepe Üniversitesi, Sahne Sanatları) “*An Ecodramaturgic Narrative Through the Gains of Theatre’s Digitization*” (Tiyatronun Dijitalleşmesinin Kazanımları Aracılığıyla Ekodramaturjik Bir Anlatı) başlıklı proje sergilendi. Projenin gösteriminden sonra, Baturalp, proje üzerine bir konuşma yaptı. Konuşmada özetle şunlardan bahsedildi:

Sergilenen proje disiplinler arası olup ekodramaturjik bir anlatı içerir. İki bölümden ve toplam 300 fotoğraftan oluşan projede, birinci bölümde yaklaşık 200 tane nesli/türü tükenmiş/tükenmekte olan hayvan veya bitkilerin görselleri yer alır. Bunun dışında ikinci bölümde ise 100 tane de antroposen çağın getirdiği yıkımı ve deformasyonu

anlatan görsellere yer verilmiştir. Bu görseller, projenin anlatımındaki birinci anlamı oluşturur. Görseller projeksiyon aracılığıyla yayınlanırken; müzisyen ve oyuncu olan Bestem Yuvarlak (Maltepe Üniversitesi, Sahne Sanatları) kendi sesiyle bu ekolojik yıkımdan etkilenen hayvanların/bitkilerin sesi olur. Ses ise projenin anlatımındaki ikinci anlamı oluşturur. Kameranın önünde konumlandırılan karıncalar ise performans üçüncü bir anlam katarak katkı sağlar. Karınca, doğadaki en üretken canlılardan biri olarak bilinir, insanlar gibi onlar da tüneller kazar, köprüler yapar, kendilerine yol çizer. Fakat bunların her birini bir ekolojik denge içinde yapar. Boyutu sebebiyle çoğu insan tarafından fark edilmeyen karıncaları, doğrudan göz önüne koymak ve görünmez olanı görünür kılmak, unutulmuş hatırlatmak amaçlanmıştır bu projede. Geniş bir perspektiften bakıldığında farklı anlatım biçimlerinin bütünde tek bir anlatıya hizmet ettiği görünen proje, anlatımda birden fazla sanat disiplininden faydalanması sebebiyle disiplinlerarasıdır.

Birçok kişi ekolojik yaklaşım ile çevreci bakış açısını karıştırmakta veya aynı şey olduğunu sanmakta. Çevreci bakış açısı, sorunun temelini es geçen, alternatif ve geçici çözümler üretilmesini sağlayan bir bakış açısı. Örnek vermek gerekirse çevreci bakış açısı, bir fabrikanın denizde oluşturduğu kirliliği protesto edip temizlemek için aksiyon alırken, ekolojik yaklaşımın önerisi ise fabrikanın doğrudan kapatılması olacaktır. Bu örneklerin çoğaltılabileceği gerçeğiyle beraber, örnekten çıkarımla; çevreci anlayış, yaşanan sorunun anlık çözümüne ve telafisine odaklanırken, ekolojik yaklaşım sorunun temelini inip sorunu kökten çözmeyi hedefler. Bu sebeple ekolojik yaklaşımlar daha bütünlükçü ve geniş bir perspektiften bakmayı gerektirir. Eylemler sürdürülebilir ve yenilenebilir olmalıdır. Bu yaklaşım doğrultusunda işlenen proje, kişiyi bulunduğu yerden geriye çekilip, duruma

geniş bir perspektiften, bütünlüklü bakmasını ve bütüncül, etkili bir çözüm üretmesini sağlamayı amaçlar.

Kongre aracılığı ile ekodramaturji ile tanışma fırsatına eriştim. Fakat aynı zamanda üzülmeye belirtmeliyim ki, bu konu hakkındaki Türkçe kaynaklar neredeyse yok denecek kadar az. Türkçe kaynağın az olması ve ekodramaturjik yaklaşımın içinde barındırdığı yeni çalışma alanları, yeni bakış açıları, bütünlüklü bakış açısı sebebiyle üstüne çalışmaya değer bir alan olarak görüyorum. Kongre'nin çağrı metni, Türkiye'deki hemen hemen her sahne sanatlarına ve tiyatro bölümlerine ulaşmışken; üzerine çalışılması ve düşünülmesi gereken, Türkiye'de daha yeni konuşulmaya başlanan böyle yaklaşımların, üzerlerinde konuşulması için, bir öğrenci kongresinde yer alması oldukça kıymetliyken; bu konular üzerine araştırma yapmak, konuşmak, tartışmak ya da dinlemek için kongreye katılanların sayısı şaşırtılacak kadar azdı. Belirlenen başlıklar üzerine kongrede konuşma yapanlarsa sadece Gamze Güzel ve Baturalp Ali Yavuz'du.

İlerleyen süreçte böyle kıymetli konuların ve yaklaşımların, biz tiyatroseverler ve tiyatro üreticileri tarafından daha merak ve heyecanla karşılanacağına inanıyorum.



Peter Brook ya da "Tiyatronun Tanrısı"

ZEYNEP ORAL

108

Peter Brook 20. yüzyılın tiyatro dehası. Efsanevi bir isim. Kendinden sonrakilere damgasını vurmuş bir usta! O olmasaydı, deneysel tiyatro bunca gelişebilir miydi bilmiyorum...

2 Temmuz 2022'de ölüm haberini aldığım da ülkesi İngiltere'yi terk edip, Paris'e yerleşen uzun boylu, sarışın, kıvrıkcık saçlı, mavi gözlü, yumuşacık bir sesle konuşan genç, dinamik bir adam ve 70'li yıllardan bu yana ondan izlediğim sayısız tiyatro eseri gözlerimin önünden ve yüreğimden geçmeye başladı... Her daim akıntıya karşı yürüyen usta 97 yaşındaydı.

Hakkında sayısız kitap yazılmış, kimilerinin "Tiyatronun Tanrısı" diye isim taktığı Peter Brook'u tanıma ve onunla konuşma şansım olduğu için kendimi Tanrının şanslı kullarından biri saydım hep!

BOŞ ALANIN KEŞFİ

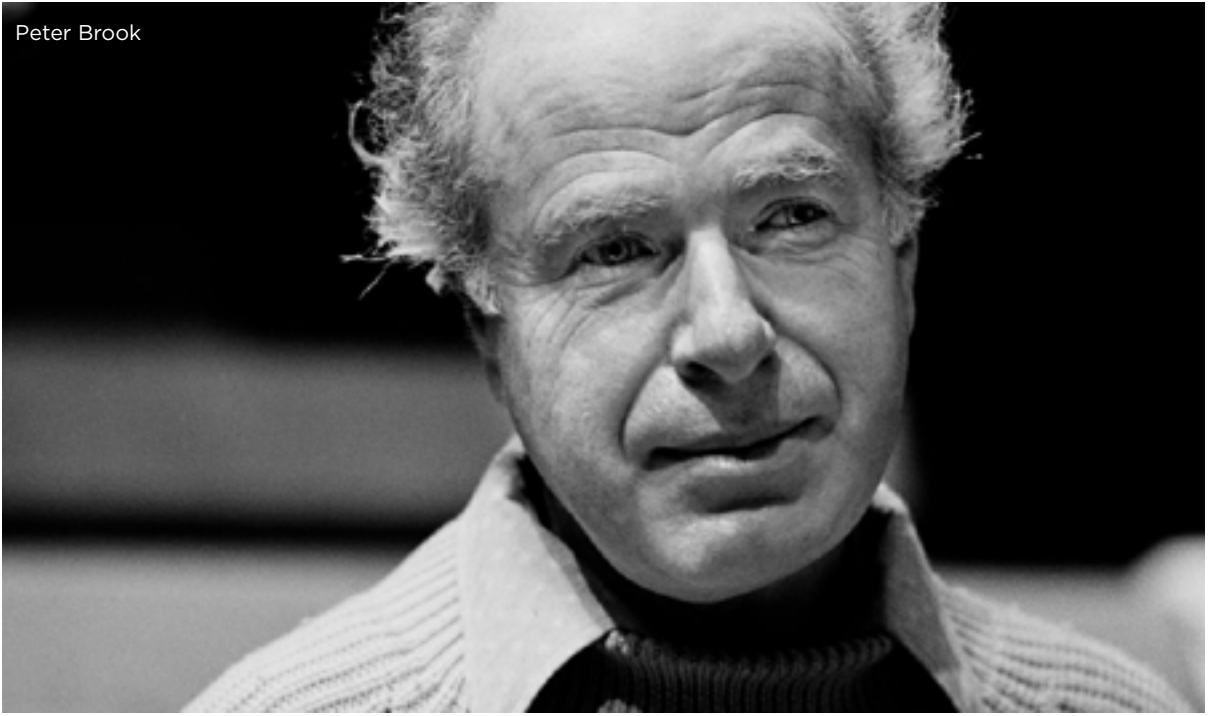
Rus ana babadan Londra'da doğmuştu. (1925) İlk oyununu, Marlowe'un Dr. *Faust*'unu yönettiğinde 18 yaşındaydı. 24'ünde, Stratford

– UponAvon'da Shakespeare oyunlarını ve aynı zamanda da Covent Garden'da opera yönetiyordu... Araya film yönetmenliğini de sıkıştırıracaktı. (*Sineklerin Efendisi* filmi nasıl unutulur ki!)

50'li yıllarda Royal Shakespeare Company'de Shakespeare oyunlarına getirdiği farklı çarpıcı yorumlarla büyük ilgi çekti... Shakespeare'i günümüze daha da yaklaştırmıştı!

60'larda yine Royal Shakespeare Company'de bir Deneme Sahnesi kurdu. En çok etkilendiği Antonin Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" ydu... Ama buna bir de kendi araştırmalarını katacağı. Genet'nin *Paravanları*, Weiss'ın *Marat Sade* oyunları, sirk atmosferinden yararlanarak sahnelediği *Yaz Gecesi Rüyası* tanığımdır.

Paris 1968 olaylarını yaşarken, sokaktaki tiyatrocuların elinde o yıl yayımlanmış Peter Brook'un *Empty Space*, (*Boş Alan*) kitabı vardı. Ve kitap tiyatroculara yeni hedefler gösteriyordu. Bizde Ülker İnce'nin enfes çevirisiyle yayımlanan bu eser "Ölümcül Tiyatro", "Kutsal Tiyatro", "Kaba Tiyatro" ile



“Şimdi Tiyatro” bölümlerini içerir ve Brook’un deneyimlerinden yola çıkarak her boş alanın tiyatro sahnesi olabileceğine; farklı yol yordamlara, yöntemlere işaret eder.

İngiliz tutuculuğu araştırmaya çok yer vermiyordu. Paris’e göçtü! Çeşitli ülkelerden gençlerle “Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi”ni kurdu. Burada artık gösteriye değil seyirci - oyuncu ilişkisi, alan yaratma, dil ve devinim olanaklarını araştırıyordu. Yetinmedi. Oyuncularıyla uzun bir Asya ve Afrika yolculuğuna çıktı.

Vurgulamam gerek: Bu yolculuklarda ve tüm araştırmalarında biçim kaygısı, yeni biçimler keşfetme çabası yoktu. Aradığı insanın iç yolculuğu, ruhsal derinliği idi.

EN PARLAK DÖNEMİ

1974’de Paris’te yerleşik tiyatrosunu kurdu. (BouffesduNord)

Buradaki ilk yirmi yıl, bence de onun en

parlak, en görkemli dönemi idi. Burada biraz duralım:

BouffesduNord, yıkılmak üzere olan bir tiyatro mekânıydı. Burayı, özlemini duyduğu boş alana çevirdi. Boş alan ama çıplak değil. Örneğin Elizabeth dönemi tiyatrosundan bir küçük ayrıntı, duvarda ’68 Paris kaldırımlarından kalmış yırtık bir afiş... Özetle yaşananın izlerini kattı bu boş alana. Üstelik asla nostaljik olmadan, alanı teknik aygıtlara boğmadan... Yine bu boş alanda kültürler arasındaki sınırları kaldırdı, kültürleri buluşturup birbirleriyle kucaklaştırdı!

KUŞLAR KONFERANSI

Ondan izlediğim ilk oyun Avignon Festivali’nde *Kuşlar Konferansı*’ydı. 13. yy. İranlı tasavvuf bilgini Attar’ın “Simurg” destanından kaynaklanıyordu. Eseri, birlikte çalışmaktan sonsuz tat aldığı Jean Claude Carriere oyuna dönüştürmüştü. Gerçeğin

peşindeki kuşların öyküsüydü...

Bir bahçede ydik. Bahçenin bir yanı boş bırakılmış, toprak zeminin üzerine bir İran halısı döşenmişti. Sahne bu İran kiliminden ibaretti. Ve biz o sahnede (o halıda) Aşk Vadisi, Bilgi Vadisi, Ölüm Vadisi, Hiçlik Vadisi'nden geçerken, nice sınavlardan da geçtik...

Oyundaki on oyuncu kuşları taklit etmedi; biz kuş olup o halıda kuşların peşine takılıp yolculuğa çıktık. Kendi iç dünyamıza doğru... (Eğer Sahaflarda Alkım Yayınları'ndan çıkan *Karanlıktaki Işık* kitabımı bulursanız ayrıntılı tüm bilgileri bulursunuz.)

Her oyuncunun kendine özgü bir davranış ayrıntısı, bir edası vardı. Böylece kuşları birbirinden ayırt edebiliyorduk. Hareket etme yöntemleri kadar seslerini kullanış biçimleri de değişiyordu. Ses kâh anlamı içeren bir sözcük, kâh Farsçanın güzelliğini vurgulayan bir müzik, bir ritim oluyordu.

110 Zemindeki toprak sürekli biçim değiştiriyor sandım önceleri. (Dağları, ormanları, tepeleri vadileri aşılıyor ya...) Oysa hayır hep aynı topraktı. Değişen, oyuncuların o toprağa bakış şekliyd! Bakışlarındaki tavırdı! Gelin de tiyatro denilen şu mucizeye hayran olmayın!

Doğrusu oyunun hangi anında oyuncuları insan değil kuş olarak görmeye başladım bilemiyorum. Ama inanın kuşların Kaf Dağı'na doğru havalandığını gördüm. Bu oyunda Brook'un efsanevi oyuncusu Malick Bowels'in oyunculuğunu asla unutmayacağım. Malili oyuncu Kabuki oyuncusu olmuş, Grotowski'yle çalışmış ve New York'ta Afro-American Studio'yu kuracaktı.

Yıllar içinde izleyip unutamadığım öteki oyunları şöyle:

CARMENİN TRAJEDİSİ

Peter Brook'un *Carmen'in Trajedisi*, operadan yarattığı ve sadece 4 şancı ve 2 oyuncuyla bomboş bir arenada sahnelediği aşk ve ölüm tutkusuydu. Yalınlığın zirvesiydi ve



görkemli operayı bir buçuk saate indirmişti. Carmen'in trajedisini, aşk için ölmesini daha da güncel kılıyordu!

Sahnede zil, şal ve gül yoktu ama işte o boş alan toprak, su ve ateşle İspanya'nın ta kendisiydi!

Dört şancı, dört başrolü üstlenmişti: Carmen hep yerdeydi, yatıyordu, uzanıyordu, toprakta yuvarlanıyordu, hep yatay çizgilerde hareket ediyordu. Toprağın kadınıydı. "Toprak gibi kadın"dı. Tüm bedeni toprak gibi açılıyor, benimsiyor, kucaklıyordu. Sesi hep tutkuluydu.

Buna karşılık Micaela hep dimdikti. Otururken bile dimdik. Kapalı bir beden, kollar göğsünün üzerinde kenetlenmiş. Sesi hep uzak ve nostaljikti.

Yakışıklı süvari Don José aşk çemberinin dışına çıkamayacağını daha ilk andan biz seyircilere hissettirdi. Ve Carmen'le Don José'nin ilk sevişmelerine Peter Brook, operanın o harika uvertürünü yerleştirmişti.



Çünkü artık sözün bittiği yerdeydik. Ve kader ağlarını örecekti.

Tutkulu toreador Escamillo'yu, Peter Brook Carmen'in ileride sevebileceği tüm erkeklerle dönüştürmüştü! Hani Sevil Arenası'nda girerken söylediği o ünlü ariasını kalabalıklara değil, sadece Carmen'in kulağına fısıldayarak, hatta kendisiyle dalga geçerek söyleyecekti...

Peter Brook, sadece bir metni, bir müziği sahnelemekle kalmamış, ruhların derinliklerine ulaşmıştı!

Vişne Bahçesi, soluk almayı unuttuğum bir şiir şöleniydi... Peter Brook'un ustalığı iki özellikten kaynaklanıyor ya da güç alıyordu: Yalınlıktan ve oyuncu yönetiminden. İşte müzik ya da şiir bunun sonucuydu. (Böyle gidersem bu yazı bitmez. O nedenle *Mahabarata*'ya geçiyorum.)

MAHABARATA

Peter Brook ile bu Hint destanı arasında aşk ilişkisi başladığında biri 50 yaşında, öteki 1800 yaşındaydı. *Mahabarata* genelde insanoğlunun, özelde Hindistan'ın birkaç kuşak serüvenini anlatan yeryüzünün en uzun şiiri (yüz bin dize!) Yine Jean Claude Carriere'le işbirliği sonucu ortaya çıktı oyun. Üçer saatlik 3 bölümlük toplam 9 saat süren bir oyun. (Doğum-yaşam- parçalanma-göçler-aşklar-yıkımlar-savaşlar-ölüm) Tüm dekor toprak bir zemin, yerde bir minik su birikintisi, arkada sesini duyduğumuz bir akarsu... Oyun bir çocuğun su birikintisinde yüzünü yıkamasıyla başladı. Bir bilge kişi / ozan yanına gelip çocuğa atalarının öyküsünü anlatmaya başladı. Bu ikisi hem anlatıcı / yazar hem tanık hem dinleyici, izleyici oldular!

Sonra bir baktım, aradan 9 saat geçmiş ve oyun biti. Arada su birikintisi ayna olup bir insanı binlerce insan kıldı. Elinde çember taşıyan bir oyuncuyu izlerken orduların savaşlarına tanıklık ettim. Elinde mızrak taşıyana bakınca havada uçuşan binlerce ok gördüm. Lotus çiçeklerinden bebekler doğdu; gözyaşları akarsuyu besledi; sahnede fil de yoktu aslan kaplan da ama ben hepsini gördüm... Oysa sahnede sadece ve sadece su, ateş ve toprak vardı.

Mahabarata'nın suyunu, ateşini, toprağını benim kılan ise çocukluğumdan o güne dek dinlediğim masallar, destanlar, okuduğum kitaplar, gezdiğim köyler kentler, gördüğüm filmler, inandığım düşler, tanıklık ettiğim mucizelerdi.

Sevgili Tuncer Kurtiz oyunculuğuyla ve Sevgili Kudsi Erguner neyiyle önemli katkıda bulunuyordu bu esere... Peter Brook bana görünmeyi gösteren bir büyücüydü. *Mahabarata* benim bugüne dek gördüğüm, izlediğim, en muhteşem, en çarpıcı imge zenginliğini sunan eserd.

Fırtına'da ise Shakespeare soyutlamasının en ileri noktasını sunuyordu.

Bu beş oyunda da su, toprak ve ateş hep başroldeydi. Peter Brook bunlarla yaşamı yeniden yoğurmuş ve yepyeni dünyalar yaratmıştı. Beşi de iç dünyalarımıza uzansa da dışa dönüktü. Kapsadıkları alanlar, içerdikleri anlamlar, yaydıkları sinerji çoğalıyor, büyüyor, yayılıyordu. Sonsuz yalınlık içinde sonsuz zenginlik...

İÇSEL YOLCULUKLAR

90'larda sahnelediği *L'Hommequi...* (O Adam ki...) Ünlü nörolog Olivier Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* eserinden yola çıkmıştı ve tiyatro dünyasını bir kez daha altüst edecekti. Bir klinik odasında çıkılan, yalınlığın son sınırında dört oyuncu / hastayı dinlerken insan ruhunun bilinmeyenlerine, hatta en derin

noktalarına doğru bir yolculuğa çıkarmıştı bizi.

Ondan izlediğim son oyun 2000'lerin başında *Kostüm* ya da *Takım Elbise*'ydi. Güney Afrikalı siyah oyuncularla, insanın içgüdülerini dışa vuran bir öykü... Bu tarihten sonra Peter Brook, oyunlarını küçülttü küçülttü, küçülttü... Giderek dışa değil daha içe döndü; gülümsemenin yerini daha çok karamsarlık aldı.

Son yıllarda aile yakınları ne yazık ki onun adını kullanarak tiyatro yapmayı sürdürdüler ama onu sevenler biliyordu ki, büyü bozulmuştu. Adı vardı kendi yoktu...

Artık dinlenebilir Peter Brook. O hep akıntıya karşı kürek çekenlerdendi. Ve de kültürleri buluşturan, sınırları yok eden... Sadece birlikte çalıştıklarının değil, tüm tiyatrocuların tiyatroya bakışını değiştirdi. Eserleri artık kayıtlardan izlenebilecek. İyi ki Tiyatro yaşamımızdan Peter Brook geçti!

Meraklısına not: Peter Brook'la anı fotoğraflarımız, 20 yıl önce kovulduğum Milliyet Gazetesi'nin arşivinde kaldı. Ustanın gidişine ve bir de buna yanarım!.. Eğer Sahaflarda Alkım Yayınları'ndan çıkmış *Karanlıktaki Işık* kitabımı bulursanız, bu oyunlarla ilgili daha geniş yazılarımı o kitaptan okuyabilirsiniz.

*Bu yazı 4 Temmuz 2022'd Cumhuriyet'te yayımlanan yazımın genişletilmiş halidir.



Ragıp Ertuğrul'un Ardından



Ragıp Ertuğrul

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Başkanı, Tiyatromuz Yaşasın İnisyatifi Yürütücü Kurul Üyesi ve yönetmen **Ragıp Ertuğrul** 1970 yılında doğdu. MSÜ İstatistik lisans ve yüksek lisans programından sonra İ.Ü. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde "Dünyada ve Türkiye'de Kabare Tiyatrosu" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı.

Ragıp Ertuğrul, profesyonel iş yaşamında kurumsal şirketlerde satış, iş geliştirme, pazarlama, eğitim, sürdürülebilirlik ve iletişim alanlarında yönetici pozisyonlarında çalıştı. Kişisel gelişim eğitimlerinin yanı sıra Dramaturji, Tiyatro Eleştirisi, Eleştirel Düşünme, Medyada Eleştiri, Sanat Yönetimi, Sanat Sponsorluğu, Tiyatro İşletmeciliği ve Etkinlik İletişimi alanlarında uzmanlaşarak konferans ve seminerler verdi.

Tevfik Gelenbe Tiyatrosu'nda 1988'de oyunculuğa başlayan Ertuğrul, 1999'da Sanat Çevresi dergisinde başladığı eleştiri yazılarına, Tiyatro... Tiyatro (2003-2015), Tempo (2005-2007), kuruluşundan itibaren yazarları arasında bulunduğu bağımsız haber portalı T24.com ve Vatan Gazetesinde (2011-2019/Kahvede Şenlik Köşesi) devam etti. Tiyatro Dergisi Ödülleri'nde jüri üyeliği yaptı.

Ertuğrul, 2011'de Hacettepe Üniversitesi tarafından düzenlenen 75. Yıl Cüneyt Gökçer Ödülleri'nde "Yılın En İyi Eleştirmeni" ödülüne layık görüldü. Gökay Genç ile birlikte yazdığı Tangopera adlı müzikli oyunu Devlet Tiyatroları repertuarına alındı.

2015-2016 sezonunda Tiyatro Ayna için Nezihe Araz'ın Kuvay-i Milliye Kadınları metninden hareketle "Abide-i Aşk" oyununu yazdı.

UNESCO Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin Türkiye Merkezi Başkanlığı görevini 2015'ten itibaren üstlenen Ertuğrul, 2017'de Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (International Association of Theatre Critics-IATC) Yönetim Kurulu'na seçildi.

Ragıp Ertuğrul'un tiyatro sanatçısı Dilek Türker'in yaşam öyküsünden hareketle yazdığı anlatı-romanı "SOYTARIÇE", Ekim 2016'da Tekin Yayınevi'nden çıktı. 2018 yılında kurduğu REST Tiyatro'nun ilk prodüksiyonu olarak Türkiye prömiyeri yapan Milan Kundera'nın "JACQUES İLE EFENDİSİ" oyunuyla Ekin Yazın Dostları'nın "YILIN YÖNETMENİ" ödülüne değer görüldü. 2019-2020 sezonunda Joel Pommerat'nın "TÜCCARLAR" adlı oyununu sahneye koydu.

Diğer oyunları: Tebeşir İzi (Dramaturg), Mor (Dramaturg), Böbrek (Yönetmen), İnsan Müsveddesi (Yönetmen), Bir Tutam Kaos Biraz Da Aşk (Yönetmen)

TEB Başkanı Ragıp Ertuğrul'un Ardından

Zehra İpşiroğlu

115

“Hocam sizi tahmin edemeyeceğiniz kadar çok seviyorum” dedi Ragıp “Sizi tanıdığımndan beri... Her zaman yanımda, arkamda oldunuz...”

Ragıp'ın aramızdan ayrılmadan bir süre önce bana çok zor konuşarak, konuşurken duraklayarak sesli mesaj olarak bıraktığı bu sözleri beni alarma geçirmişti. Neden durup dururken böyle bir şey söylüyordu, yoksa bu bir veda mıydı?

Birkaç ay önce birlikte tiyatroya gidecektik ki Ragıp korona oldu. Hiç önemsemedim. Ama hastalığı sürüyordu, derken zona oldu ardından da bütün bağışıklık sistemi çöktü. Bu süreç içinde mesajlaşmaya başladık, sık sık haberleşiyorduk, ama Ragıp'ın sesi giderek daha kötüleşiyordu.

Geçen sonbahar Prof. Dr. Nihal Kuyumcu, Ragıp ve ben önce Boğaz'da yemeğe sonra da Enka'da Genco Erkal'ın nefis Ahmet Arif oyununa gitmiştik. Aşırı esintili, neredeyse soğuk bir gündü, ama Ragıp incecik kısa

kollu tişörtüyle soğuğa meydan okuyordu. “İşte enerjik, sağlıklı ve güçlü olmak böyle bir şey” diye düşünmüştüm. “İlk fırsatta yine birlikte böyle güzel bir oyuna gidelim” demişti Ragıp ayrılırken. Ama ne yazık ki bu fırsatı yakalayamadık.

Ragıp'ı tanıdığımnda daha yirmi yaşında bile yoktu. İstanbul Üniversitesi'nde Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nün kurulma aşamasında benim ilk öğrencilerimdenidi. Tiyatro sevgisi, heyecanı beni etkilemişti ama belki de en çok etkileyen yaşam dolu, neşeli haliydi, hayata olumlu bakmasıydı. Hani bazı insanlar vardır, bir şeyler ters gitmiş bile olsa olumlu enerjileriyle insanı rahatlatırlar, Ragıp da öyleydi işte. O dönemde arada bir öğrencilerimle katıldığım TV programları oluyordu. Gençlik ve eğitim üzerine yaptığımız ÇYDD'nin kurucularından Psikiyatr Prof. Dr.Aysel Ekşi'nin yönettiği programda benim ve o dönemdeki asistanım Prof. Dr. Fakiye



(Soldan sağı) Tijen Savaşkan, Zehra İpşiroğlu, Nihal Kuyumcu, Ragıp Ertuğrul

116

Özsoysal'ın aşırı eleştirel, radikal duruşumuza karşın Ragıp'ın neşeli, sevecen hali güzel bir denge oluşturmuştu. Laf üretmekten çok eyleme geçmesi, çözüm araması çok hoşuma gidiyordu. Ragıp denge insanıydı. Organizasyon işleriyle oldum olası aram iyi değildir. Ragıp'ın bu alandaki yeteneğine de hayrandım. Bu açıdan onun Tiyatro Eleştirmenler Birliği'nin yöneticisi olmasını çok desteklemiştim. Teb Oyun Dergisi'nin bir an önce online olarak çıkması için Ragıp'ı harekete geçirdiğimde de hemen işi ele aldı. Dergi, editör Tijen Savaşkan'ın çabasıyla kısa bir sürede yayınlandı. Teb'de gerilime yol açan Showcase'i de en iyi niyetle düzenlemişti, bu nedenle olayın birden farklı bir renk almasına üzülmiştim. O günlerde "Sizinle konuşmaya çok ihtiyacım var hocam" demişti Ragıp. "En yakın zamanda buluşalım" Ne yazık ki bunu da başaramadık.

Çeşitli zamanlardan çeşitli sahneler bir film seridi gibi gözümün önünde canlanıyor: Ragıp

ve diğer öğrencilerimle gittiğimiz oyunlardan sonra güzel bir mekanda bir araya gelip üzerinde tartışmamız, Cihangir'deki evimde Teb Oyun dergisi buluşmalarımız, Ragıp'la yüksek lisans tezi olan kabare tiyatrosu üzerine tartışmalarımız, üniversitede tiyatro eleştiri seminerlerimdeki aşırı atılgan ve etkin hali ve daha nice nice sahneler...

Ragıp'ın tiyatro eleştirilerini eleştirden çok izlenim gibi yazması ve benim tiyatrodaki çalışma ve araştırma alanım olan toplumsal cinsiyet konusuna pek ilgi göstermemesi gerçi benim açımdan üzücüydü, çünkü insan sevdikleriyle paylaşmak ihtiyacını çok duyuyor, ama herkesin kendi yolu vardır, Ragıp'ın yolu da benimkinden farklıydı, bunu kabul etmek zorundaydım.

Bazı insanlar vardır ölümü onlara hiç konduramazsınız, Ragıp da bunlardan biriydi. Güleç yüzü, neşeli hali bir an bile gözümün önünden gitmiyor. Onu çok özleyeceğim.

Ayşegül Yüksel

Ragıp Ertuğrul'u 7 Temmuz'da yitirdik. 2015'ten bu yana Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin (TEB) başkanlığını yapıyordu. Henüz 52 yaşındaydı. Eli kolu tiyatro projeleriyle doluydu. Aceleciydi, düşledikleri bir an önce gerçekleşsin istiyordu. Onunla 1995'te ilk karşılaştığımda 25 yaşındaydı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin istatistik bölümünü bitirmişti. Ekmek parası kazanan bir genç konumundaydı. Ne ki tam bir tiyatro delisiydi. Yüksek lisans derecesini İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nden aldı. Yıllarca çeşitli yayın organlarında tiyatro yazıları çıktı. Artık meslektaşık.

TEB başkanı olarak üç-dört yıl önce, Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (AICT, IACT) Kongresi'nde Türkiye'nin, yönetim kurulunda yer almasını sağlamıştı.

1988'de Tevfik Gelenbe Tiyatrosu'nda yutmuştu ilk sahne tozunu. O gün bugündür tiyatro adına yapılabilecek her şeyi yaptı. Oyun yazdı, topluluk kurdu, oyun sahneledi, hiçbir görevi geri çevirmedi. Çalışkandı, hevesliydi, yaptığı işlere çocuksu bir coşkuyla sarılırdı. Her zaman güler yüzlüydü. Aynı anda birçok sorumluluğu yüklenmesini yadırgadığım olmuştur. Belki de öyküsünü bütünüyle yaşayamayacağını bildiğinden böylesine hızlı koşuyordu düşlerinin peşinden.

Çocuklarıma yakın yaşta olan bir dostumu ve yol arkadaşımı yitirdiğim için çok üzgünüm...

Nihal Kuyumcu

Sevgili Ragıp, uzun süre düşündüm seni nasıl satırlara dökebilirim diye. Avignon festivalinde Çanakkale ile ilgili planlarımızdan, döner dönmez Çanakkale yollarına düşmemizden mi söz etsem dedim. Showcase için İstanbul valisinden randevu alıp, görüşüp çıkışında hemen elindeki bilgisayarı açarak sanki valilik



(Soldan sağa) Nihal Kuyumcu, Ragıp Ertuğrul, Handan Salta, Zerrin Yanıkaya, Fatma Koceli

desteği kabul edilmiş gibi işe koyulmamızdan mı? Yoksa Showcase'i yetişkinler için hazırlarken hemen ardından hasta yatağında çocuk tiyatrosu için benzer bir etkinlik yapmak üzere benim düşünmeme bile izin vermeden harekete geçtiğinden mi? Dikili'de kadınlarla forum tiyatro yapmak üzere benim ileri sürdüğüm sıcak hava, uzun yol gibi bahanelere karşı, senin zarif, insanın kendini iyi ve önemli hissettiren ikna edici sözlerinden mi? Şuraya not düştüğüm iki üç satırda bile vaktinin daraldığını hissetmiş gibi, gitmeden önce kısa zamana çok şey sığdırma gayretin görülebiliyor.

Hep bir sonraki buluşma için planlar yaparken içimde zaman zaman bir korku olur "acaba bir araya tekrar gelebilecek miyiz" diye! Herkes aklıma gelirdi ama sen hiç gelmezdin. Hala inanamıyorum ve bir gün telefon açıp "hadi hadi nerede kalmıştık" diyeceksin diye bekliyorum!

Hasibe Kalkan

Doktora yaptığım dönemden tanıdığım Ragıp'la 2018'den beri Tiyatro Eleştirmenleri Birliği çatısı altında birlikte çalışıyorum. O yıl yapılan TEB Genel Kurul Toplantısı bitmek üzereyken yanıma geldi ve "Yönetim Kurulu'na katılmak ister misin?" diye sordu. Birkaç hafta önce, İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında, Christine Wahl ile birlikte düzenlediğimiz eleştiri atölyesinde, Ragıp destek olmak için her akşam Nalan'la birlikte bizi alıp yemeğe götürdükten sonra oyunun izleneceği mekana bırakmıştı. Uzun yıllardır görmediğim bölümdeşimin ne kadar hevesle etkinlikleri sahiplendiğine, gelen konukların memnun kalmaları için nasıl çabaladığına o zaman tanık olmuşum. Bu nedenle yönetim kurulunda yer almayı kabul ettim.

118

2020 yılında, pandemi nedeniyle canım sıkılmış bir halde evde otururken, Ragıp arayıp hemen kendimi tanıtan, projelerimi anlattığım kısa bir video çekmemi istedi. "Nereden çıktı şimdi bu? Yapamam" dedim. Ragıp, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin Uluslararası Genel Kurulu'nun seçileceğini, benim de aday olmamı istediğini söyledi. Ne kendimi videoya kaydetmeye ne de General Assembly'ye aday olmaya hiç niyetim yoktu. Ama Ragıp'la konuştuğundan kısa bir süre sonra kendimi cep telefonun kamerasına seçilmem halinde neler yapacağımı anlatırken buldum. Hep böyleydi. İş yaparken sahip olduğu yüksek motivasyon, heyecan ve enerji bulaşıcıydı. İnsanın ağzından girip, burnunda çıkar başta reddettiğiniz bir konuyu nerdeyse savunur hale getirirdi.

Umarım olduğu yerden de Ragıp bize daima iyimser ve yapıcı enerjisini yollamaya devam eder.

Handan Salta

Ragıp'la tanışmamızdan kısa bir süre sonra TEB Yönetim Kurulu'nda bir dönem

birlikte çalıştık. Çabuk karar alıp hızla harekete geçmesi sayesinde bir dolu iş yaptık. Tiyatronun mutfağında olma arzusuyla yaptığı birçok projenin ardından showcase için yine birlikte çalışmaya başladık. Ne zaman görsem yeni tanıştığı bir insandan, aklına gelen bir fikirden, bir topluluktan bahseder, dünyadan izlediği bazı yapımların verdiği ilhamı paylaşır o noktadan ilerlemeye hazır olduğunu hissettirirdi. Hiç sönmeyen hevesi bence herkes için umut ve neşe kaynağıydı. Nihayet tiyatroya daha çok zaman ayıracağı bir döneminde erkenden gidişine onun adına olduğu kadar kendi adıma da çok üzülüyorum. Devri daim olsun.

Zeynep Erkekli

SEVGİLİ RAGIP ERTUĞRUL İÇİN

Ragıp birkaç yıl önce, İstanbul Tiyatro Festivali'nde sahnelenmek üzere "Jacques ve Efendisi"nde "Hancı Kadın" rolünü bana teklif etti. Bir süre bekledik..Uzun bir süre... Festivalden olumsuz bir cevap gelince, tiyatro kurmaya karar verdiğini söyleyip, "Beraber miyiz hala" deyince: Tabii, dedim. Onun tiyatro sevgisine destek olmamak söz konusu olamazdı elbette. Rest Tiyatro Kasım 2018 'de Milan Kundera'nın " Jacques ve Efendisi"yle başladı. İlk oyun için dikkate değer bir karardı bence. İkinci oyun, Joel Pommerat'nın "Tüccarlar"ıydı. O da çok iyi bir metindi.O da 2019'da sahnelendi.

Çok hızlı karar veren ve hızlı hareket eden bir yapısı vardı Ragıp'ın. Projeler, festivaller, yeni oyunlar... Bu, onun "girişimci" yanından kaynaklanıyordu sanırım. Sanki gideceğini biliyormuş gibi bir koşturmaca içindeydi.

Bu koşturmaca içinde "iyicil" yanını koruduğunu gördüm hep. Rest Tiyatro'da, bu iki oyunda oynadım. Bir çok turne...uzun sohbetler...çoğunlukla genç arkadaşlardan oluşan ekiple kurulan dostluk; ve güzel bir uyum içinde geçen iki yıl...



Ragıp Ertuğrul'un yönettiği *İnsan Müsveddesi* oyunundan bir kare.

Hala inanmakta güçlük çekiyorum. Önce sevgili arkadaşım Umut (Demirdelen) gitti.. sonra Ragıp....

Bize de hatıralar kaldı... İkininin de anısına, emeklerine saygımla....

Ali Yalçın

Moda Sahil... Heyecanla projesini anlatıyor bize. Kadro sağlam; Ayşegül, Ada, Gökay, o ve ben... Sahneleyeceğimiz oyunun kitaplarını almış, dekor için çalışıyor, oynamanız da lazım. Tamam diyoruz, sen varsan sorun yok.

Üç beş ay sonra da olabilir, daha sonra da, hatırlamıyorum, Dikilide'yiz, kadro aynı, bu defa denizdeyiz, dalgalardan atlıyoruz, Ayşegül, Ada, Gökay, ben bir de sen. Ada 8 yaşında, Ragıp abi gemide geçse ya oyun diyor. Dalgalardan atlarken de oyunu konuşuyoruz çünkü. A güzel fikir diyor Ragıp, sonra

büyüyor hayaller... Kocaman bir yelken, variller, dümen, gemici kostümleri, daha neler neler... Uçsuz bucaksız hayaller... Replikler karışıyor dalgalara, ben her zamanki gibi limon sıkıyorum hayallere... Para diyorum, çok para tutar bu dekor, hem nakliyesi zor, hem her sahneye sığar mı? Aman boşver parayı, hayal kuruyoruz şurada diyorsun, sonra gülüyoruz, sonra hayal kurmaya devam ediyoruz.

Oyun çıkıyor. Gemide mi geçiyor? Hayır... Biraz da bütçesizlikten, evsiz yapıyorsun bizleri, oyun da muşambaların arasında geçiyor. Şimdi biz her zaman evsiz, kaybetmiş hissedeceğiz, sensiz...

Seda Tansuker Selçuk

Ragıp Ertuğrul'un Ardından: Sevgili Başkanım, Bölümdeşim, Ağabeyim Elveda... Tanıştığımız ilk günden itibaren ağabey

(Soldan sağa) Şebnem Aytaç, Ulvi Cedim, Ragıp Ertuğrul



120 oldun benim için... 2012 yılında Fransız Kültür Merkezi'nde düzenlenen eleştiri atölyesinde tanışmıştık. Cana yakın, neşeli tavırlarıyla atölye arasında müzik eşliğinde dans ettiğimizi hatırlıyorum. Ödül ve gala geceleri, atölyeler derken her karşılaşmamızda –en son Bodrum'a geldiğinde kahve içebilmiştik- pozitif enerjin ve güleç yüzünle hatırlayacağım seni... Kaleme aldığın Soytarıçe kitabını imzalararken 'Sevgili Can Dost: Umut, sevgi ve barış dolu bir dünyada daima sanatla yaşamak dileğiyle' diye yazmıştın. Sevgili can dost, bölümdeşim, ağabeyim; sanat uzun hayat kısa ve her zaman daha iyisini yapmak için verdiğin değerli mücadelenle bu hayatta olduğun kısa süre zarfında burayı 'daha iyi bir yer haline' getirmeye çalışmanı hayranlıkla izledim. İyi ki seni tanıdım fakat biraz erken olmadı mı bu veda? Daha konuşulacak pek çok konu ve yapılacak projeler varken eksik kaldı boğazımda düğümlenen cümleler... Nurlar içinde yat demek çok garip... Uzaktayım diye hayattaymışsın, arasam sesini duyacakmışım gibi geliyor. Seni çok özleyeceğim...

Zerrin Yanıkkaya

Arkadaşım Ragıp...

"Her ölüm erken" denir ama bazı ölümler gerçekten erken geliyor insana. Ragıp'ın ölümü o kadar erken, bir süre hastanede yatmış olmasına rağmen o kadar ani oldu ki, "keşke"lerle dolu şaşkınlığımı, üzüntümü kendime dahi açıklamakta zorlanıyorum. Bir film makarası sürekli tersine sarıyor zihnimde. "Nasıl tanıştık?", "Neler yaşadık?" "Neler yaptık, neler yapmadık?" Bir festivalde herkes oyuna araçla giderken, "ben yürüyerek gideceğim"e "ben de yürüyeyim" dedi birimiz. Sohbet ederek oyuna gittik. Hiç öyle uzun uzadıya birlikte zaman geçirmedik mesela. Doğum günü kutlamadık. Ailemizle ilgili konuşmadık. Hep tiyatrodan, tiyatroyu daha iyi hale getirebilmek için neler yapılabileceğinden söz ettik. Peki neden en iyi arkadaşlarımdan birini kaybetmiş gibi hissediyorum? Son dönemlerde eşine az rastladığımız zariflikte, düşünceli, makul, hızlı düşünen, hızlı davranan, çalışkan, güler yüzlü ve güvenilir



Ragıp Ertuğrul

bir insandı Ragıp. Kırıldığında, üzüldüğünde bile kimsenin arkasından kötü konuştuğunu görmedim. “Böyle oldu, bu yazıldı” der bırakırdı. Elbette onun da hepimiz gibi doğruları, yanlışları vardı, insanız. Ve elbette bir insanı sadece hayal kırıklıkları, üzüntü ve stres öldürmez. Ama varsa uyuyan bir hasarlı doku, hücre, organ bedeninde o harekete geçebilir. Olan oldu, şairin dediği gibi “sonrası kaldı”. Huzur içinde uyu arkadaşım.

R. Onur Duru

2012 yılında Işık Lisesi'nin tiyatro salonunda tanıştığımız günden beri hayatıma dokunan, her attığım adımda fikrine ihtiyaç duyduğum güzel dostumu toprağa verişimizin ardından bu satırları kaleme almak benim için çok zor. Ancak yazacağım, anlatacağım; günün birinde arşivleri tarayıp bu satırlara denk gelen yeni kuşaklar için konuşacağım. Bilinsin ki Ragıp Ertuğrul, tiyatro camiasının bir inci tanesiydi. Öncelikle zarafetiyle, beyefendiliğiyle, kendisine yapılan haksızlıklara ve üstüne

yakıştırılmaya çalışılan iftiralara karşı sükûnetiyle, her yanıyla çok iyi bir insandı. Eleştirmen, yazar, yönetmen ve yapımcıydı. Uluslararası çapta projelerin fikir babasıydı. Hasta yatağında bile yenilerini üretmekten geri durmuyor, hepimize görevler dağıtmaya devam ediyordu. Ama bizlere görev biçerken bunu öyle kibar yapardı ki dediklerini severek kabul ederdiniz. Üstelik tek kuruş talep etmeksizin, çoğunlukla kendi cebinden harcayarak yapardı tüm bunları.

Şimdi, onu toprağa verişimizin 20. Gününde onun en çok sevdiği yerde, en çok sevdiği kişiyleyim. Diktiği ağaçları seviyoruz birlikte, sevdiği serinliği soluyor, Ragıp'ı yad ediyoruz. Bazen gözlerimiz doluyor, bazen geçmişe gülümsüyoruz...

Yeni bir sayfayı o yokken doldurmak acı geliyor, ama her sözümüzde saklandığını biliyoruz.

Ona verdiğimiz söze uyuyor ve “Umudumuzu” hiç kaybetmiyoruz.

Bengi Bugay

Sevgili Ragıp, ardından bir şeyler yazmak çok zor. Hayat dolu enerjin her zaman yüreğime su serpmiş ve beni rahatlatmıştır. Birlikte yaptığımız seyahat ve sohbetleri hatırladıkça dostluğuna sahip olduğum için ne kadar şanslı olduğumu düşünüyorum. Dostluk anıları bir yana, tiyatroya verdiğin emeklerinle de hep hatırlanacak ve yanımızda olacaksınız. Seni her zaman sevgiyle hatırlayacağım.

Ayşegül Yalçın

Sene 2012 idi sanırım. Ben Dilek Türker'in tiyatrosunda Nakşidil Sultan isimli oyunda oynuyorum. Oyun bitince yanıma çok kibar, naif bir adam yanaşıp tebrik ediyor beni. Ardından Milliyet'teki köşesinde yazıyor oyunu. Sonra bir galada rastlaşıyoruz. O akşam izlediğimiz oyunu, Nakşidil Sultan'ı, Dilek Türker'i, tiyatroyu konuşuyoruz. "-Nerede oturuyorsunuz? Aa! Biz de Yoğurtçu Parkı'nın orada oturuyoruz, arabayla bırakalım sizi" diye başlayan cümle, yıllarca sürecek dostluğun temelini oluşturuyor. Sonra ev buluşmaları, beraber gidilen yemekler, galalar, kahvaltılar, yılbaşı partileri, 15 günlük tatil, gerçekleşen projeler, paylaşılan hayaller...

Tiyatroya olan tutkusu, kadının gücüne duyduğu inanç bu kadar yakınlaştırdı belki bizi, komşuluk da cabası...

Nezihe Araz'ın Dilek hoca için yazdığı Kuvay-i Milliye Kadınları isimli eseri yeniden düzenleyip Abide-i Aşk haline getirdi Ragıp, biz de bir sezon oynadık Tiyatro Ayna'da. 2012-2015 arası Soyтарыçe'yi kaleme aldı. 3 yıl Dilek Türker anlattı, Ragıp Ertuğrul yazdı, bu güçlü ve özel sanatçının yaşamını okuyucunun içine işleyecek cümlelerle aktardı.

2015 Ali Yalçın ile Kadıköy Halk Tiyatrosu'nu kuruyoruz, Mor isimli bir kadın oyunu yapıyoruz, dramaturgumuz ol deyince koşarak geliyor provalara. Sonraki sezon

Tebeşir İzi isimli oyunu yapıyoruz, Ragıp yine dramaturjisini yapıyor oyunun.

2018 "biz de tiyatro kuruyoruz Gökay'la, Rest Tiyatro, sızsiz olmaz." Ve biz Ragıp'ın rejisiyle, Jacques ile Efendisi isimli oyunda sahnedeyiz.

Düşünüyorum da; beraber dört proje yapmışız, aylar süren provalar, tartışmalar, sancılı üretim süreçleri, eğlenceli anlar... Fakat tanıştığımızdan beri oynadığım tüm oyunları izlemiş, ben de onun tüm rejisi yaptıklarını izlemişim, her oyun özelinde birbirimizle açık yüreklilikle fikirlerimizi paylaşmışız.

Bugün Ragıp'ı kaybedeli üç hafta oldu, hala kabullenemiyorum, canım çok acıyor, ardından aklıma Soyтарыçe kitabında ölüme dair yazdığı cümleler düşüyor. Ölmeye değer bir hayat yaşamaktan bahsetmişti kitabın sonlarına doğru, çok güzel adam Ragıp, çok güzel yaşadı.

Leman Yılmaz

Sevgili Ragıp Ertuğrul ve Tiyatro Eleştirmenler Birliği ile İstanbul Tiyatro Festivali'nin gerçekleştirdiği işbirliği özellikle İstanbul'da dramaturji ve eleştirmenlik alanında eğitim alan, bu alanda çalışmaya meraklı olan gençlere yönelik son derece önemli bir işlevi yerine getirdi. Özellikle yurt dışından davetli olarak gelen eleştirmenlerle birlikte yürütülen atölye çalışmalarında genç eleştirmenler festival programında yer alan oyunları izlemeye, bu oyunlar hakkında ilk yazılarını da yazmaya teşvik edildi. Yine TEB işbirliği kapsamında düzenlenen söyleşi ve panellerle de Türkiye Tiyatrosu'nun dünü bugünü, alanında araştırma ve çalışmalar yapan konuklarla birlikte tartışıldı.

İlk adımlarını Sevgili Ragıp Ertuğrul'la attığımız bu iş birliğinin gelecekte de farklı festivaller ve etkinlikler kapsamında sürmesi gerektiğini düşünüyorum.



Aydınlanma Seremonisine Davet: *Deliliğe Övgü*

RAGIP ERTUĞRUL

Okunması zor bir edebi eserin ki bu eser bir de felsefi konulara değiniyorsa ne derece güç anlamlandırılabilceğini düşünün. Peki nasıl oluyor da bir tiyatro insanı bu metni virgülüne dahi dokunmadan sahnede seyre dalınan ve algılanan bir şölene dönüştürüyor?

Bahsettiğim eser Erasmus'un *Deliliğe Övgü'sü* ve övgüyü hak eden de Karma Drama'nın kurucusu yönetmen-oyuncu Togay Kılıçoğlu.

Son yirmi yılda ülkemizde tiyatro oyunlarında 'eleştiri' kavramını irdeleyen metinlere çok rastlanmıyor. Ayrıca sayıları bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar tiyatro politik oyunlara imza atıyor. Togay Kılıçoğlu'nun Damla Kılıçoğlu ile birlikte büyük bir titizlikle sahneye uyarladığı bu eser, rejisel anlamda bizleri hasret kaldığımız bir nevi hiciv-taşlama türüyle buluşturuyor. Zira Erasmus zamanın bağnaz kilise kurumuna ve din simsarlarına yönelik eleştirilerini bu eserle gün yüzüne çıkarmış.

"Hakikati gülerek söylemek"

Deliliğe Övgü üzerine yazılanlarda gülmece türündeki yapıta egemen olan iki temel görüş

olduğu ifade ediliyor. Bunlardan birine göre "gerçek bilgelik, deliliktir", diğeri ise "kendini bilge sanmak, gerçek deliliktir". Yine eserle ilgili yazılanlara göre yeryüzünde insana yaşama gücü kazandıran şey, gerçek bilgelik olma niteliğiyle doğrudan doğruya deliliğin kendisidir. Metin boyunca delilik (stultitia) kişileştirilerek kendisine övgüler düzer; öyle ki ister çocuklukta ve yaşlılıkta, ister aşkta, evlilikte ya da dostlukta, ister politikada ve savaşta, ister yazında ve bilimde olsun, deliliğin egemenliği yaşamın her aşamasında ve her alanında mevcuttur. Ancak en vurucusu dönemin ruhuna uygun olarak yaşamın diğeri alanları dışında özellikle din kurumu ve din adamları bu bağlam içinde sergilenmesi, ifşa edilmesidir. Böylece deliliği kişileştiren Erasmus, çağının kilisesini ve o kilisenin üyelerini acımasızca eleştirir. Yine kitap hakkında yazılanların ışığında bu niteliğiyle denebilir ki *Deliliğe Övgü* günümüze dek bağnazlığı eleştiren en yetkin yapıtlardan biri olmuştur. Erasmus'tan sonraki yüzyıllarda da bu eser düşünce düzeyindeki bağnazlığın her türlüüne yönelen bir eleştiri olarak yorumlanmış ve günümüze değin kalıcı-

lığını sürdürebilmiştir. Yazınsal açıdan *Deliliğe Övgü*, “Hakikati gülerek söylemenin” (Horatius) en yetkin örneğidir.

Kimse seni övmese sen kendini öv!

Oyuncu, karşımıza bir bilge olarak çıkıyor. Ya da onu bir bilge kabul etmemizi istiyor. Peki bilgeliğin göreceli bir kavram mıdır? Ya da delilik? Erasmus, çağını sorgularken çıktığı bu ince yolda aynı sorgulamaların 21. yüzyılda da yapılacağını tahayyül ediyor muydu acaba? Oyuncunun düstur edindiği “Kimse seni övmese sen kendini öv!” atasözünün bugün neye karşılık geldiğine bakalım. Kendilerini yaşam koçu, bilir kişi, uzman olarak tanıttıp her türlü mecrada arz-ı endam edenler bir yanda, her ne hikmetse “akıl” ilân edilip yere göğe sığdırılmayanlar bir yanda. Bu kaotik ortamın, insanlığın özgür, özgün ve eleştirel düşünmeye yönelmesine engel olup, dayatılmış, formüle edilmiş, ezberletilmiş bir takım sistemlere esir edilmesi veya farklı kültür ve öğretilerden referans alan ‘efendi’lerin peşinden gitmeye teşvik edilmesi için oluşturulduğu gün gibi ortada. Hele ki bilgeliği sırf kendinden menkul olmayıp menfaat çevresince de tescillenmiş zevat, samimiyetten tamamen yoksun bu oyunu sonsuza kadar sürdürme gayretindeyken, sıradan ölümlülerin delilikle sınanması hiç de garipsenmiyor. Ancak Erasmus’un övgüsüne mazhar olan delilik bu değil.

Hiçbir şey bilmemek, ah ne mutlu bir yaşam!

Deliliğe Övgü’de tam da bize önerilen yolu ve vaat edilen yaşamı tanımlıyor Erasmus. Kimimize göre seçim, kimimize göre dayatma! Hür iradenle kabulleniş ya da baskıyla maruz bırakılış!

Kendimizi delilikle taçlandırarak bize özel krallığımızı mı kuracağız, yoksa delilik paltonu giyip hoyratlıklardan, vahşetten ve zalim

ithamlardan korunduğumuza mı inanacağız?

Her bir soru farklı yargılara kapı açarken tutunulan her bir cevap, içinde yeni yeni soruları doğuruyor metinde. Karma Drama ise metinden sahneye çok başarılı bir uyarlamaya imza atmış. Şöyle ki sözcüklerin hiçbiri es geçilmeyen, cümlelerin gücü en doğru vurguyla dile getiriliyor. Oyuncunun dilinden dökülenler, soru okları olarak hafızamızda bir yerleri tetikliyor. Tam da metnin bizden yani okuyucudan ya da seyirciden beklediği gibi. Oyuncunun bizi kimi zaman inandırdığı kimi zaman yabancılaştırdığı, yönetmenin ise görsel referanslarla çerçeveyi genişlettiği, kendi içinde kusursuz bir matematiğe sahip kodlamalarla yanılısamlarımızı yüzümüze vurduğu gibi.

Karma Drama, oyunun tanıtım broşüründe sanatın ve sanatçının günümüzde kısılıp kaldığı, üretmediği, ürettiğini sergileyemediği tarif edilemez açmazı Erasmus’un sözleriyle seyirciye aktarmayı tercih ettiklerini belirtiyor. Yaratıcı ekibin, incelikle aktardığı metnin, seyirciye sadece sanatın ve sanatçının değil düşünmeye meyilli tüm insanların tarif edilemez açmazını işaret ettiği su götürmez bir gerçek!

Kendinizi elli beş dakikaya sığan bu aydınlanma seremonisine bırakmanız tavsiye olunur!



Melih Cevdet Anday: Oyunları Bugün de Gündemde

AYŞEGÜL YÜKSEL

Melih Cevdet Anday'ı 28 Kasım 2002'de yitirmiştik. Ölümünün 20. Yılında onu sevgiyle, saygıyla anıyoruz.

Yazma sanatının bütün türlerinde ürün vermiş olan, büyük ozan Melih Cevdet Anday'ın tiyatro yapıtları 'gerçekçi' biçemle başlayıp, 'modernist' denebilecek bir süreçten geçtikten sonra 'postmodernizm'e yaklaşan bir çizgide sürmüştür.

1940'lı yılların iki ürünü olan *Yılanlar ve Kıskançlar*'dan ilki toplumsal taşlama, ikincisi de 'evcil fars' niteliği taşıyan, 'gerçekçi' yaklaşımla yazılmış oyunlardır.

1960'lı yıllarda art arda sahnelenen *İçerdekiler* ve *Mikado'nun Çöpleri* ise bireyin öznel bakışını, dışa vurulmuş iç monologlarla dile getiren, 'modernist' bir tutumla biçimlendirilmiş, 'iletişim' olgusuna odaklı oyunlardır. Bu iki yapıtta, mercek altına alınan 'birey'in 'toplum'la olan bağlantıları da açık seçik belirlenmektedir.

1970'li yılların başında gündeme gelen

ve Anday'ın 'soyut oyunlar'ı olarak bilinen *Yarın Başka Koruda*, *Dikkat Köpek Var*, *Ölümler Konuşmak İsterler* ve *Müfettişler* ise gerçekçi anlatımın özellikleriyle 'uyumsuz tiyatro'nun 'grotesk' boyutlarını aynı anda kucakladığı için 'postmodern' anlayış doğrultusunda değerlendirilebilir. Bu yapıtlarda bireyin, bir yandan 'yaşam' gerçeklerini belirleyen 'toplum' içinde devinirken, öte yandan da 'evrensel' gerçek olan 'ölüm'le olan kaçınılmaz bağlantısı gösterilmektedir.

1980'li yılların ürünü olan son yapıt *Ölümsüzler* ise ünlü Romalı önder Jül Sezar'ın 'tarih' ve 'coğrafya' ötesi bir ortamda, 'ölümsüzlük' kavramının içini 'kara alay' yoluyla boşaltan bir 'postmodern fantezi' özelliği taşır. İki bin yıl önce Roma'daki ölümünden sonra tarihçiler tarafından ölümsüzleştirilen ve 20. yüzyılda Paris'te yaşamakta olan Jül Sezar'ın 'ölümsüzlük' deneyimi oyunda acı bir şakaya dönüştürülmüştür.

Biçem farklılıklarına karşın, Anday'ın



Melih Cevdet Anday

oyunları yalnızca Anday'a özgü bir tiyatro söyleminin ürünleridir. Dış aksiyona dayanmayan Anday tiyatrosunda yalnızca 'dramatik durum', 'oyun kişileri' ve 'diyalog' vardır. Anday, bize tanıdık gelen kişi ve durumlardan yola çıkarak, olayların gelişimine yönelik bir beklenti içine girmemizi sağlar; ancak, bu bir tuzaktır. Çünkü yazarın amacı bizde oluşturduğu beklentileri karşılamak değil, bizi oyunda kotardığı 'tartışma'nın içine çekmektir.

'Tartışma', 'uzam' ve 'zaman' olguları Anday'a özgü kullanımıyla yapılandırılır. Oyunları hepsi, oyun kişileri için dramatik bir 'eşik' niteliği taşıyan 'geçici' 'ara uzam'larda ve kişiyi, eşliğinde sıkışıp kaldığı ara uzamda hesaplaşmaya yönelten 'ara zaman'larda yer almaktadır. Oyunların kriz noktalarında 'diyalog'un 'sorgulama'ya dönüştüğü, 'gerçekler'in 'aldanışlar'ın önüne geçtiği görülür.

İnsanın toplum ve/ya da evren karşısındaki açmazlarını iç içe dile getirmede çarpıcı bir teatral güç barındıran Anday oyunları, içerik/biçim açısından tiyatromuzun gündeminde yer almayı sürdürmektedir. Bu dev yazarın tiyatro söyleminin Türkçe aracılığıyla gerçekleştirilmiş olması sahnelerimiz için büyük şanstır.



İçinden Tiyatro Geçen Mektuplar

ESRA DİCLE

27 Mart 2022'de raflardaki yerini alan *İçinden Tiyatro Geçen Mektuplar* kitabı, Zehra İpşiroğlu ve Eylem Ejder'in Nisan 2019-Mayıs 2021 tarihleri arasında *Mimesis Sahne Sanatları Portalı*'nda yayımlanan mektuplaşmalarından oluşuyor. 20 mektuplaşma, kitaplaşırken yeniden gözden geçirildi, düzenlendi. Bu mektuplarda iki değerli tiyatro insanının; fitilini tiyatrodan alan ve tüm hayatı kuşatmaya yönelik diyaloglarının, derinlikli bir düşünsel süreci, özenli, incelikli bir dili, birlikte düşünmenin, birlikte üretmenin estetiğini nasıl var ettiklerine tanık oluyoruz. Birbirini duydukça, birbirine değdikçe can suyunu bulup filizlenen her duygu, her fikir, bizim tanıklığımızda büyüyüp geliyor; bir oyun üzerine konuşmaktan alınan haz da, hatırlamanın her hâline karışan hüznün de, gelinciklerin tohuma, çiçeğe yürümesinden duyulan sevinç de, zorbalığa, tahakküme karşı gelişen direnç de bizi sarıp sarmalıyor. Zehra İpşiroğlu ve Eylem Ejder, birbirlerine olduğu kadar okurlarına da içtenlikle, cömertçe açıyor kapılarını. Bu davete icabet eden okur, aklını, kalbini, ruhunu besleyecek güçlü bir kaynakla karşılaşacak.

ESRA DİCLE: Öncelikle sanırım en tahmin edilebilir olan soruyla, mektuplaşma fikrinin ve mektuplaşmaları okurların da tanıklığına açma düşüncesinin nasıl ortaya çıktığını sorarak başlayayım izninizle.

ZEHRA İPŞİROĞLU: Bu Eylem'in fikriydi. Önerisi hoşuma gitti. Çünkü ben düşünmeyi zaten bir tür diyalog olarak görüyorum, tez, antitez geliştirme bunların üstünde durup bir tartışma yaratma gibi. Yani birçoğumuz kendi kendimize düşünürken de bunu yapıyoruz. Ama bu süreci başka biriyle paylaştığımızda diyaloga dayanan düşünmenin gizilgücü daha da yoğun ortaya çıkıyor çünkü birbirimizle konuşurken ya da yazışırken hem yeni düşünceler ortaya çıkıyor hem de yeni çağırışimler oluşuyor. Deyim yerindeyse bir kapı diğerini açıyor ki bu bana göre çok heyecan verici bir süreç. Mektuplaşmamızda çeşitli tiyatro oyunları ya da bu oyunların ürettikleri kavramlar üstüne tartışırken de bunu çok yaptık.

EYLEM EJDER: Birkaç yıl önce *TEB Oyun* dergisi için bazı denemeler yapıyordum.



(Soldan sağa) Zehra İpşiroğlu, Eylem Ejder

128

Bunlar tiyatro üzerine yazmanın deneysel, sanatsal ve kolektif yollarını geliştirmekle ilgiliydi. Mektuplaşmanın iki kişi arasındaki karşılıklı hâli, düşünceler kadar duyguları da harekete geçiren samimi, dolaysız bir form olması hoşuma gidiyordu. Mektuplaşarak tiyatrodan konuşmak tiyatro üzerine düşünme pratiğimizi nasıl dönüştürür diye merak etmiştim. Farklı şehirlerde yaşayan, farklı kuşak ve ailelerden gelen yazarlar olmamız nedeniyle Zehra İpşiroğlu'na mektuplaşmayı önerdim. Kabul ettiği için Zehra Hoca'ya bir kez daha teşekkür ediyorum.

E.D.: Mektup bugün artık nostaljik sayılabilecek bir tür ve bir ifade alanı. Bunu sadece teknoloji çağında iletişim biçimlerinin ve hızının değişmesiyle açıklamak yeterli olmaz diye düşünüyorum; aynı zamanda mektup türünün tarafları eşit bir diyalogun parçası hâline getiren, duyguların, düşüncelerin, sınanmasını, aynalanmasını, çoğalmasını sağlayan bir niteliği de var. Bu yüzden baskılayıcı, dışlayıcı, *monologic* bir

dünyada *dialogic* bir türün yaşayabilmesi de çok mümkün olmuyor. Sizin mektup türüyle ilişkinize dair ne söylenebilir, farklı türlerde de ustalıklarla kalem oynatan yazarlar olarak mektup size ne ifade ediyor?

Z.İ.: Günümüzde mektup türünün rağbet görmemesi belki de diyaloga dayanan bir düşünce biçiminin de giderek geri plana itilmesine bağlı. Düşünme ve düşüncelerini dile getirme diyaloga yol açabileceği gibi kutuplaşmaya, dahası duvarlar örmeye de yol açabilir. İdeolojilerin de tek yönlü bir düşünce biçimini tetiklediğini görüyoruz. Diyalogun gelişmesi sanırım birkaç şeye bağlı: Karşıdaki insana, düşüncelerine, duygularına açık olma, yani bütünüyle önyargısız olmak, birlikte düşünmenin birlikte üretmeye yol açabileceğine inanmak, ego merkezli bir düşünme biçiminden (en iyisini ben bilirim, benim düşüncem doğrudur) kaçınmak... Biliyorsunuz ben toplumsal cinsiyet üstüne çalışıyorum. Ataerkilliğin etkisi altında olan erkeklerde diyalogun kısa sürede monoloğa

dönüştüğüne sık sık tanık oluyorum, karşındakini dinlememe, laf kesme, en iyisini ben bilirim havasını yaratma, sözlü ve yazılı ifadeyi de bir tür güç aracı olarak kullanma gibi bir duruşu benimsemek. Mektuplaşma eğer karşılıklı bir düşünce ve duygu alışverişi olarak geliyorsa bu tür bir duruşa izin vermiyor. Yeni teknolojiler yeni iletişim biçimlerini de beraberinde getiriyor. Sözgelimi ben Whatsapp'ın karşılıklı düşünce ve duygu alışverişinde çok verimli olabileceğini birinci elden yaşıyorum. Düşüncelerimi, sorularımı, tıkanığım, geliştirmek istediğim noktaları yazılı ya da sözlü mesaj halinde gönderdiğimde, karşımdaki bu tür bir diyaloga açıksa uygun zamanda bana yanıt veriyor. *TEB Oyun* dergisinin editörü sevgili Tijen Savaşkan'la ne kadar verimli tartışmalar geliştirmişizdir Whatsapp aracılığıyla. Bu da bana göre mektuplaşmanın bir türü. Ama birçok kimse Whatsapp'ı boş laf üretmek için kullanıyor.

E.E.: Bence, bugün yaşadığımız sorunların başlıcası birbirimizi dinlemiyor, buna zaman ayırmıyor oluşumuz. Mektuplaşmanın güzel tarafı bir dinleyeninizin olması, sizin de iyi bir dinleyiciye dönüşmeniz. Bir de, o kağıdın ya da klavyenin başına geçmek, “sevgili..”, “canım..” diye başlayan kelimelerle birine seslenmek, bir fotoğraf eklemek ya da bir küçük çiçek, tüm bunlar için, yazmak, yollamak ve beklemek için zaman ayırmak aslında ne kadar özenli, sevgi dolu bir çaba. Bence mektuplaşmak kendimize, birbirimize ve yaşama özen göstermenin, şefkatle yaklaşmanın en güzel yollarından biri. Biz, buna bir de eleştiriyi katmak istedik. Dinlemenin özen ve şefkat kadar eleştirel bir duruşu geliştirdiğini.

E.D.: Eylem siz, bir mektubunuzda Zehra Hoca'ya mektuplaşmalarınızın en güzel tarafının “oyunları hayata, rüyalara, hayallere çekmek” olduğunu yazmıştınız. Zehra Hocam siz de bir mektubunuzda, yazışmalarınız

sonrasında sözü edilen konular üzerine uzunca düşündüğünüzü ve hemen yine Eylem'e bir mektup yazmak istediğinizi belirtmişsiniz. Mektuplaşmalar okurlarına kıymetli sorular, yeni bakış açıları, çok zengin yaşam kaynakları sunuyor; peki sizin için bu süreç nasıl bir deneyim sundu, sizi nasıl etkiledi, belki dönüştürdü?

Z.İ.: Doğrusu mektubu okuduktan sonra değil de daha okurken üstüne düşünmeye başlıyorum. Okuma sürecinde anlatılan bir düşünce, paylaşılan bir duygu, bir çağrışım bende de yepyeni düşüncelere, duygulara, çağrışımlara yol açıyor. Eylem'den bazen bir mektup aldığımda bambaşka bir çalışmanın içinde olduğum için, bu mektubu hafta sonuna okurum diye bir kenara itiyorum. Ama sonra bir bakmışım mektubu çoktan okumuşum, dahası kafamda ona cevap yazmaya başlamışım bile. Aramızdaki akış kimi kez gürül gürül akan, kimi kez yavaşlayan, kimi kez durgunlaşan bir derenin suyu gibi, ama hiçbir zaman kesilmiyor, yani kendimizi kurak bir bölgede bulmuyoruz. İşte bu benim için çok güzel bir deneyim oldu. Eylem'in anlattığı benim daha göremediğim oyunları görmek istedim, onun yaşadığı mahalleye gitmek, komşularını, ailesini tanımak, tavan arasında çalıştığı odayı görmek, kedisi Leyla ile tanışmak istedim. Yaşamı ve yaşamın içinden geçen tiyatroyu öyle güzel anlatıyordu ki mektuplarda hepsi gözümün önünde bir film şeridi gibi canlanıyordu. Eylem onu tanımıyorsanız ilk anda biraz sert bir insan etkisi bırakır, oysa mektuplarda sevgi dolu, sınımsız bir Eylem karşımdaydı, hüzünlü zamanlarımda bana güç veriyordu.

E.E.: Sözleriniz için teşekkür ederim hocam. Ben bu süreçte hesapta olmayanla karşılaştım. Başlangıçta, mektuplaşarak izlediğimiz tiyatro oyunlarından ya da tiyatrodaki

güncel gelişmeler, temalar, arayışlar gibi konulardan konuşacaktık. Sonra süreç sadece tiyatro üzerine konuşmayı değil, tiyatroyu da kapsayarak yaşamla, iç dünyamızla giderek daha dolaşık, iç içe bir hâl alan deneyime dönüştü. Hayatımıza değen ne varsa, yolu tiyatroyla kesişerek ya da tiyatroyu içinden geçirerek mektuplarımıza girmeye başladı. Çocukluk, anılar, aile, ektiğimiz çiçekler, umutlar, rüyalar, beklentiler, bazen de hüznün... Mektupların ortasından geçen koca bir pandemi deneyimi sadece tiyatroyu değil, bir araya gelmenin tüm koşullarını değiştirmeye başlamıştı. Yaşam hızla değişirken biz de mektuplaştığımız süreçte değişmeye, dönüşmeye başladık. Zehra Hoca'ya mektuplaşmayı ve bunları yayımlamayı önermiş olsam da aslında kapalı taraflarım çokmuş. Bir de başkalarının okuyacağını bildiğiniz mektuplar yazmanın ve yayımlamanın zorlukları vardı benim için. İnsanın, kendini başkalarına açmasının kırılğan yanları belki de. En çok bu duyguyla baş etmenin yollarını öğrendim. Kabuğundan çıkan salyangoz gibi zamanla, inatla ama telaşsızca ben de Zehra Hoca'yla beraber bu konuda yol almayı öğrendim, öğreniyorum hâlâ.

E.D.: Mektuplaşmalar sırasında, kendinize oto-kontrol uyguladığınız oldu mu, sadece mektupların kamusal bir mecrada yayımlanıyor olması dolayısıyla değil, bir ikinci kişiye, hatta kendinize karşı, oto-sansürün işlediği yerler oldu mu?

Z.İ.: Ben kendini çok gizleyen bir insan hiçbir zaman olmadım, neysem o'yum. Belki annemle ve ölümle ilgili anlattıklarım da durakladığım anlar olmuştur çünkü bazı öyle duygular vardır ki anlatması zordur, anlatmayı başarabilseniz bile, karşınızdakinin sizi anlayıp anlayamayacağını sezemezsiniz.

Çünkü herkesin yaşam deneyimi çok farklı. Birbirlerine çok yakın insanlar bile birbirlerini anlamakta zorlanıyorlar bazen. Ama olsun benim gözümde en önemli değer doğal ve özgün olmak. Zaten sanat özünü doğallıkta ve özgünlükte bulmuyor mu? Bir şeylerden korktuğunuz, kendinizi gizlediğiniz, maskeler taktığınız zaman mektuplarımızın içeriğini oluşturan sanattan, edebiyattan, tiyatrodan da çok çok uzaklarda bir yerdesinizdir.

E.E.: Bence Zehra Hoca'nın sözünü ettiği o uzaklık her zaman var ve bu çoğu kez o kadar kötü, engelleyici bir şey değil. Ağızdan çıkan sözü bir durup tartmak, taşıyamayacağı ağırılığı hafifletmek ya da sözü aceleye getirmeyip demlemek, başka bir biçimde ifade etmenin yollarını düşünmeyi de sağlayabilir. "Mektuplaşmalar" ise bir tiyatro oyunundan konuşurken oto-kontrolü en az hissettiğim yerd. Ama yayımlanmamış mektuplarımız oldu. Benim yazdığım yükü ve duygusu ağır mektuplardı. Onlar da zamanın deminde şarkıya dönüştüler.

E.D.: Mektuplaşmaların tam ortasından geçen pandemi deneyimi, hepimizi ve her şeyi etkilediği gibi doğal olarak mektupların da tonunu, konularını değiştiriyor. Siz, bu dönemin etkilerini nasıl ifade edersiniz?

Z.İ.: Pandemi öncesinde mektuplaşmamızın ağırılığını izlediğimiz ve bizi etkileyen oyunlar oluşturuyordu. O dönemde özellikle Boğaziçi grubunun çalışmaları ikimizi de çok etkilemişti. Pandemi öncesinde arkadaşlarımla ve öğrencilerimle birlikte oyunlara gidiyor ya da benim Cihangir'deki evimde buluşuyor izlediğimiz oyunlar üstünde tartışıyorduk. Dolu dolu yaşamın da tiyatronun da içindeydik. Pandemi sonrası Köln'deydim, bir buçuk yıl gelemedim Türkiye'ye. Özellikle bu dönemde mektuplaşma bana ilaç gibi geldi. Tartışmalarımızda daha çok dijital tiyatro



yer alıyordu, nitekim ben de “Anlatılamayan Öyküler: Yedi Kadın” dijital tiyatro projesiyle böyle bir çalışmaya yönelmiştim. Bu proje de gücünü diyalogdan alıyordu. Şiddet gören farklı toplumsal katmanlardan gelen ama şiddete pes etmeyen güçlü kadınlar bize kendi öykülerini anlatıyorlardı. Kadınları yüreğimizi onlara açarak dinlediğimizde kendimize, en önemlisi de yaşadığımız topluma dair çok şey keşfedebiliyorduk. İşte diyalogun böyle bir gizil gücü var, yüreğinizle dinlediğinizde hem karşınızdakini hem kendinizi hem de yaşadığınız toplumu daha iyi anlıyorsunuz. Bizim de Eylem’le mektuplaşmamızda yaptığımız buydu. Bu dönemde pandeminin bizi nasıl dönüştürdüğü, bakış açımızı da değiştirdiği üzerinde de çok tartıştık. Bütün bunlar hepimizin ortak sorunlarıydı. Bu açıdan mektupların ilgili okuyucuya ulaştığını düşünüyorum.

E.D.: Mektuplaşmalar, başka üretimlere de ilham oldu, başka türlerde de yaratıcı süreçlerin ortaya çıkmasına vesile oldu. Bunlardan bahseder misiniz biraz?

E.E.: Bu süreçte okurlarımız arasından çok güzel dostluklarımız, yeni iş birliklerimiz oluştu. Örneğin, bir mektubumuz müzisyen Banu Kanıbelli tarafından pandemi döneminde şarkı oldu, Ada Müzik’ten yayımlandı. Banu ve benim aramda “Şarkılara Mektuplar” adını verdiğimiz, yine mektuplar üzerinden ilerleyen başka bir oluşumun başlamasına esin oldu. Ben, bize ulaşan kimi mektup okurlarıyla mektup arkadaşı oldum. En büyük kazanım mektupların kitaba dönüşmesinde emeği ve desteği çok olan seninle karşılaşmamız ve dostluğumuz oldu. Eylem ve Zehra arasındaki mektuplaşma zamanla bir sarmaşık gibi büyüdü, yayıldı. Hayatı mektuplarla karşılamak, bunu sürdürmek dönüştürücü ve güzel bir pratik.

131

E.D.: Mektuplaşmalara devam etmeyi düşünüyor musunuz?

Z.İ.: Evet ben devam etmesini isterim çünkü yaşam da, tiyatro da devam ediyor. Ve her ikisi de yeni yaşantılar ve deneyimlerle dolu. Mektuplaşma hem diyalog yoluyla anı yaşamak hem de belleğimizin derinlerinde gizli olan anları yakalamak hem de bir dönemi belgelemek açısından kuşkusuz çok verimli.

E.E.: İsraili genç bir şair yazmayı, evde kimse yokken çalan telefona benzetiyordu. Ne zamana kadar arayacaksın, ne zaman içeri biri girecek ve yanıt verecek, bilinmez. Sanırım ben telefonu ısrarla çaldırmak konusunda da, canhıraş eve koşup açmak konusunda da telaşsızım. Ama önümüz kış, o eve er geç gireceğiz.

E. D.: Çok teşekkür ederiz.



"Kurmacanın İnşası"ndaki Yapı Harcı

HAKKI YÜKSEL

132

Son yıllarda roman uyarlaması yerli, yabancı dizi ve filmlerin popüler olmasıyla, edebiyat öğretmenleri olarak öğrencilerimden kendi masumluklarına yaraşır bir soru alıyorum: "Hocam, yazarlığa yeteneğim var, yazarlık için hangi bölümden mezun olmalıyım?" Öğrencilerimin bu tatlı heyecanlarını desteklemek ve ilgilerini tartmak adına onlarla sohbet etmeye koyulduğumdaysa "aslında okumayı sevmediklerini; ama yazmaya bayıldıklarını, yazarlığa dair doğal bir yetenekle doğduklarına inandıklarını" öğreniyorum.

Popüler kültür içinde yetişmiş, bir şeyler yazmak, özellikle kurmaca bir dünya oluşturmak isteyenlerin çoğu, öğrencilerimle müşterek görüşteler. Peki gerçekler böyle mi? Yazar olmak, kurmaca bir metin oluşturmak doğuştan yetenekle mi olur? Yoksa herkes, eğitim yoluyla oyun yazarı olabilir mi? Okumadan yazabilir miyiz? Yazdıklarımızın niteliği neyle ölçülür?

Oğuz Arıcı'nın Habitus Yayınlarından 2020 yılında çıkan *Kurmacanın İnşası* adlı

çalışma, bu sorulara tatmin edici cevaplar veren; oyun yazarları, oyuncular, yönetmenler, dramaturglar, sinema, roman, öykü ve şiir sanatlarıyla ilgilenenler için başucu kitabı olma niteliğinde bir eser.

İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünde akademisyenlik yapan Dr. Oğuz Arıcı, aynı zamanda çeşitli tiyatro topluluklarında dramaturg, yazar ve yönetmen olarak birçok çalışmaya imza atmış bir isim. Kolektif kitaplarda çeşitli araştırma yazıları yayımlanan yazarın ilk müstakil çalışması *Kurmacanın İnşası*. Bu bağlamda üretken bir akademisyenin elinden çıkmış bu kitabın, öncelikle dramatik yazarlık öğrencileri ve oyun yazarlığı alanında çalışmalar için bir teori ve çalışma kitabı olarak tasarlandığını söyleyebilirim. Ancak diğer taraftan kitabın içeriğinin sanatla ilgilenen diğer kişiler için de pek çok konuda faydalı olacağına altı çizilmelidir.

Yazar kitapta, *Kral Oidipus*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Satıcının Ölümü* ve *Oyun Sonu* gibi dramatik edebiyat tarihinin çok önemli

eserlerini analiz ederek ve karşılaştırmalı bir incelemeye tabi tutarak dramatik edebiyatın konvansiyonlarını, yazma stratejilerini, kurucu düşünceler ve açıklayıcı kavramlar üzerinden inceliyor. Tüm bunları yaparken Aristoteles'in *Poetika*'sında belirlediği temel prensipler ele alınıyor. 344 sayfadan oluşan *Kurmaccanın İnşası*, üç ana başlıktan oluşuyor: 'Kurmaca Nedir?', 'Dramanın Öğeleri' ve 'Yazma Sorunu Üzerine Düşünceler'. Kitabın sonunda bir de son söz bölümü var: 'Yazmak Yeniden Yazmaktır'. İlk bölümde yazarın sanat anlayışı üzerine kafa açıcı fikirleri mevcut. Platon'un *Devlet*'i ve Aristoteles'in *Poetika*'sındaki diyalektik çarpışma üzerine kurduğu özgün fikirlerini okuyucuyla paylaşıyor yazar. İkinci bölüm kitabın en geniş kapsamlı bölümü. Bu bölüm altı alt başlığa ayrılıyor. Bu başlıklar da Aristoteles'in tragedyanın altı bileşeni olarak saydığı unsurlara denk geliyor: Mythos (olay örgüsü), Ethos (karakter), Diaonia (düşünce), Lexis (dil kullanımı ve diyalog), Opsi (mekân kullanımı ve dekorasyon) ve Melos (ritim, tempo, melodi). Arıcı da, tıpkı Aristoteles gibi bu bileşenlerden ilk üçünün kurgusal bir metin için daha önemli olduğunu düşündüğünden bunlara daha fazla ağırlık veriyor. Kitabın son iki bölümünde ise Arıcı, yazar adaylarının yazma süreçlerinde karşılaşacakları teknik problemlere dair çözümler yapıp somut önerilerde bulunuyor. Kitapta tüm bunların yanında bir de 46 yazma alıştırmaları ve 4 okuma çalışması mevcut.

Kurmaccanın İnşası eserini piyasadaki yazarlık atölyesi minvalindeki "best-seller" kitaplarla karıştırmamak hatta karşılaştırmamak gerek. Eserin kapağında bulunan "*Oyun Yazarlığına Giriş*" alt başlığı, popüler anlamda yazar olma heveslilerini bu anlamda cezbedebilir fakat kitabı okuduklarında muhtemelen hayal kırıklığına uğrayacaklar ve tatmin olmayacaklardır. Çünkü kitap, raflarda çokça gördüğümüz kişisel gelişim tadında yazarlık tavsiyesi veren,

çok şey söyleyen ama hiçbir şey anlatmayan bol aforizmalı kitaplardan değil. Aksine kitabın sonunda yer alan geniş bibliyografya listesinden de anlayabileceğimiz gibi büyük bir birikimin neticesinde oluşturulmuş ve ticari bir kaygı taşımayan, oyun yazarlığı literatürüne katkı sağlayacak, nitelikli bir çalışma. Kitap kuramsal yoğunluğa ve derin bir anlatıma sahip. Buna rağmen anlaşılması güç bir yapıda kurulmamış. Aksine Oğuz Arıcı, kitap boyunca sürdürdüğü tutarlı tavrıyla kuramsal ve karmaşık meselelerin tartışmasını okuyucuya basit ve anlaşılır bir şekilde aktarmaktadır. İçerdiği bolca örnek, şema, tablo, okuma ve yazma çalışmaları hem teorik bilgileri somutlaştırdığı için kitabı daha anlaşılır kılıyor hem de kitaba bir uygulanabilirlik katarak eseri yazarlık eğitimi adına bir ilk adım ders kitabına dönüştürüyor.

Oğuz Arıcı'nın kaleminden çıkmış bu çalışma, nitelik olarak tiyatro ve dramatik yazarlıkla ilgilenen ve bu konudaki literatüre hâkim olan birçok kişinin çok iyi bildiği bir eser olan Lajos Egri'nin *Piyas Yazma Sanatı'na* denk ve alternatif olabilir. Arıcı, Egri'nin karakter merkezli kurmaca fikrine tezat şekilde olay örgüsü merkezli kurmaca fikrini savunsa da tıpkı Egri gibi, önceden yazılmış önemli dramatik metinlerin analizini yaparak metinleri kuramsal bilgiler ışığında yalın bir dille değerlendiriyor. Bu çözümlerinin ışığında okura iyi bir metinde bulunması gerekenleri, bir metne neden iyi veya neden kötü denebileceğini gösteriyor.

Arıcı, özgün fikirlerini 2400 yıl önce yazılmış ve genelde sanat algısı özelde dramatik yazarlık için bir mihenk taşı ve başlangıç noktası olarak kabul edilebilecek *Poetika* eserinin ışığında sunuyor. Peki bu ışık, 2400 yıl önceki kadar parlıyor mu gerçekten? Yaşanan savaşlar, kurulan yeni düzenler, değişen sosyal paradigmlar, toplumsal sistemler, dramatik kurguyu ortaya çıkaran "birey" ve "bireyin çatışmaları" nı hiç değiştirmede mi?

Elbette değiştirdi. Peki değişen bireyin yeni çatışmalarıyla doğuracağı yeni dramatik metinleri anlamak, çözümlmek için Aristoteles ne kadar yeterli gelecek? *Poetika*, 2020'lerin sosyal ve politik düzeni içinde, yazıldığı günkü kadar geçerli olabilir mi? Aristotelyen kalıpların zaten yıkıldığı bir zeminde bu konvansiyonlara uygun çıktılar beklemek ne denli doğru? Oğuz Arıcı, "Bir hikâye kurmak ve bunu oyun yoluyla anlatmak isteyen birine, *Poetika*'nın pek çok konuda yol göstereceğine inanıyorum." diyerek bu sorgulamaların tümünün önünü tıkıyor. Buna rağmen "Her çalışma gibi bu kitabın da tartışmaya açık ya da eksik yönleri vardır. Kitabın yetersiz kaldığı ya da eksik bırakıldığı yerler, bu alanda yapılacak başka çalışmaları kışkırtır umarım." temennisıyla bitirdiği önsözyle yazarlıkla ilgili görüşlerini geliştirici tartışmalara da açık tuttuğunu söylüyor.

134

Kurmacanın İnşası eserini, okuması ve anlaşılması çok da kolay olmayan *Poetika*'nın 2020 yılında yapılmış bir yeniden okuma, yorumlama, *Poetika*'yı daha organize edilmiş, daha derli toplu olarak sunma çalışması olarak görebiliriz. Arıcı, tıpkı Aristoteles gibi kurmacanın bir inşa, poetik bir etkinlik olduğunu savunuyor. Kapitalizmin etkisiyle eser satma kaygısıyla sanatçıya yüklenen "doğuştan yetenek", "sıradan olmayan", "deha sahibi" algısını reddediyor. Sanatçının ürününü esinle değil, tarifi olan bir teknikle gerçekleştirmesi gerektiğini aıkıyor. Tezini savunduğu cümlelerle ilham perilerinin sanatçının dostu mu, yoksa hayali mi olduğunu tartışmaya açıyor. Kurmacanın inşa sırasındaki "yapı harcı" nı *bilgi ve emek* olarak tanımlıyor. Yazarın kerametinin esin perileriyle ilgili olmadığını ve yetkin bir kurgusal metnin titiz bir teknik çalışmayla ve bolca pratikle oluşabileceğini vurguluyor.

Yazımın başına dönecek olursam öğrencilerimin savunduğu gibi yazarlık, doğuştan gelen bir yetenekle değil, Oğuz

Arıcı'nın *Kurmacanın İnşası* kitabında belirttiği gibi kuramsal bir bilgi, bolca teknik ve bolca pratikle mümkün olacak bir eylemdir. Bu bağlamda dünya edebiyatında Dostoyevski'nin, Türk edebiyatında Oğuz Atay'ın mühendis olmaları belki de bir tesadüf değildir. Çünkü yazmak, edebiyatın yanında matematikle de ilgilidir biraz. *Kurmacanın İnşası*'nda Oğuz Arıcı, bu işin matematiğini Aristoteles'le temellendirdiği kendi özgün fikirleri ışıkta okuyucuya vermeye gayret ediyor.

Yazar olma hevesiyle benden tavsiye almak için yanıma gelen öğrencilerime *Kurmacanın İnşası* kitabındaki şu final cümlelerini okuyorum:

"Öncelikle yazmanın tanrı vergisi bir yetenek işi ya da iyi yazarların esin perileri olduğu efsanelerini unutmamız gerekiyor. Eğer yazamıyorsak perileri suçlayamayız; olasılıkla yazmaya yeterince vakit ayıramıyoruzdur. Yazmak bir iştir ve bütün işler gibi mesai ister. (...) Eğer bir konuda yeteri kadar istek duyuyorsanız ve isteğinizi elde etmek için sabırla ve haz alarak çalışıyorsanız "yeteneğiniz" var demektir. Yetenek doğuştan getirdiğimiz içkin olan bir kuvvet değildir. Bir işi sevip ona itibar ettikçe ve her zaman işi yapmaya hazır oldukça gelişen, oluşan bir şeydir yetenek." (Arıcı, 2020, s. 323-324).



Kedilerin Kaybolma Mevsimi

NİHAL KUYUMCU

Kediler altın çağlarını yaşıyor olmalılar... Her evde bir kedi hatta iki, üç, dört kedisi olan evler biliyorum. Sokaklarda ellerinde poşetler sabahın erken saatlerinde peşlerindeki kedi sürülerine mama dağıtan kadınlar, erkekler- ki galiba kadınlar çoğunlukta- evet başta da dediğim gibi kediler altın çağını yaşıyor. Dilerim bu çağ hiç geçmez...

Behiç Ak *Kedilerin Kaybolma Mevsimi* adlı çocuk kitabında bir kedinin insanlarla kurduğu ilişkiyi, yetişkinlere yönelik eleştirel bakışla o kendine has mizahi diliyle biraz da polisiye tadında anlatmış. Hikâyesinde, günümüz insanının yalnızlığını, kediler ile insanlar arasında kurulan sevgi bağını, yine bu hayvan sevgisinin insanları birbirine yaklaştırdığını ve çok kısa da olsa medyanın parıltılı dünyasının görünmeyen yüzünden söz ediyor.

Günün birinde mahallede kedilerin kaybolduğu anlaşılır. Sevgi'nin kedisinin kaybolmasıyla başlayan hikâyeye, mahallede oturan diğer kedi sahiplerinin de kedilerinin kaybolduğu haberinin ortaya çıkmasıyla gelişir.

Çekingen Sevgi, patavatsız Nazan Hanım, buz gibi bakışlarıyla mesafeli Nurten Hanım, koşucu İbo, yavaşlığıyla bilinen Suat Bey kayıp kediler derneğini kurarlar. Başta kayıp kedileri bulmak için kurulan dernek giderek bir araya gelip çay kahve içilen TV seyredilen yere dönüşür. Hatta TV'de yer alan bir dizi, kedilerin hepten unutulmasına neden olur. Dizide herkes kendi hikâyesini görür. Komik çıkarımlarla, ilginç tespitlerle gizli bir rekabet bile oluşur aralarında. Bir araştırma sonunda kedilerin 18 Haziran günü ortadan kayboldukları anlaşılır. Ancak, kayıp kedinin çıkıp gelmesiyle hikâyeye daha da ilginç hal alır. Zira herkes gelen kedinin kendi kedisi olduğunu iddia ederek kucaklamak ister ama durum farklıdır. Kedi gerçekten her birine ait olduğunu, her birinin huyuna göre hareket eden gün boyu her bir evi gezen ve gittiği evdeki sahibini mutlu edecek şekilde davranan bir kedi olduğunu uzun uzun anlatır, itiraflarda bulunur. Sonuç olarak her sahibin, kendinde sevdiği özelliklerini kedisinde görmek istediğini, ona göre isim verip, ona göre davrandığını anlarız. Kaybolma

Kedilerin Kaybolma Mevsimi oyunundan bir kare.

136

nedeni ise yazar, kısa bir hikâyeyle medya dünyasından bir kesit vererek açıklar.

Hikâyede kediler sahiplerinin özellikleriyle anılırken yazarımız her bir kişinin insani özelliklerini esprili bir dille anlatmış. Birinin kedisi çekingen, ürkek, iştahsız, sahibinin dibinden ayrılmazken diğerinki tam tersi arsız, obur, yaramaz... Bir başkasınınki hızlı, uçar gibi damdan dama hareket ederken diğerinki uyusuk, yemek yemeğe bile üşenen tembel... Her kedi sahibine benziyor ya da hikâyedeki ifadeyle kedi sahibine göre farklı, onların görmek istediği gibi davranıyor. Her farklı tipin özellikleri verilirken alt metinde, sevgi dolu, sıcacık, biraz da komik ayrıntılar görüyoruz. En önemlisi, yazarımız tüm bu ayrıntıları verirken yargılamadan her insanın özünde iyi olduğu ve herkesi olduğu gibi kabul etmenin kavgasız huzurlu bir yaşamın kapısını araladığını da söylüyor.

Yazarın sözcüklerle oynaması okuru gülümsetiyor ve bir süre sonra sözcük avına çıkarıyor. Örneğin Nazan Hanım'a arkadaşları ona patavatsız diyor. Nazan Hanım aldırıyor

ve kendi mantığına göre "hiç patavat diye bir şey duymadım. İyi bir şey olsaydı duyardım. O halde patavatsız olmak patavatlı olmaktan iyidir" şeklinde açıklıyor durumu. Sahi? Patavat nasıl bir şey acaba! ya da herkesin kedisi kayboluyorsa benim kedim de kaybolur ne eksikim var onlardan," diyor. Nurten Hanım ise bambaşka bir havada... O kendini beğenmiş tavrıyla "bütün kediler kaybolduysa benimki kaybolmaz çünkü benimki sıradan bir kedi değil," diyor. Sevgi'nin arkadaşları bir eşyanın kaybolmasını anlarken kedinin kaybolmasına bir anlam veremiyor. Okurken eşyanın kaybolması ile kedinin kaybolması arasında nasıl bir fark olabilir diye düşünmeye başlıyorsunuz.

Daha önce de dile getirdiğimiz gibi, kahramanlarımızın özellikleri anlatılırken yargılanmıyor. Örneğin, Nurten Hanım kedisinin bir çetenin eline düşmüş olabileme ihtimalini düşündüğünde birden değişerek o soğuk tavrının yerine insan canlısı, telaşlı, endişeli, kıpır kıpır biri oluyor. Kendini suçlayarak insanlara soğuk davrandığı

Kedilerin Kaybolma Mevsimi oyunundan bir kare.

için kedisinin kaybolduğunu böylece cezalandırıldığını düşünüyor. Sevgi “bu sizin kişiliğiniz, insanlar kötü olmadığınızı biliyor, lütfen kendinizi suçlamayınız” diyerek onu teselli ediyor. Yavaşlığı ile tanınan Suat Bey, onuncu katta oturuyor, buna rağmen asansörü kullanmıyor ve yolda karşılaştığı komşularıyla uzun uzun sohbetler ediyor. Sevgi çekingen ürkek ama kediyi arama sürecinde herkesle iletişim kuruyor. Bir olumsuz diyebileceğimiz özellik bir başka olumlu davranışla dengeleniyor. Kahramanlar arasında mesafeli ama içten bir iletişim olduğunu görüyoruz. Bu iletişimi biraz da kedilere borçlu oldukları bir gerçek. Yazarımız adeta günümüzün dünyasından çevremizden küçük bir kesiti gözler önüne sermiş. Çevremize baktığımızda Sevgi, Nazan Hanım, Suat Bey, Nurten Hanım gibi insanlarla kolaylıkla karşılaşabiliyoruz.

Hikâyenin merkezini oluşturan ana kahraman kedi ise evine gittiği sahibin

özelliklerine göre hareket ederek her bir sahibe iyi geliyor, onlara mutluluk veriyor, hayatlarına anlam katıyor. Tıpkı gerçek hayattaki gibi. Hikâyeyi çok çeşitli biçimlerde okuyabiliriz. Çocuk oyunlarında genelde gördüğümüz mesaj verme kaygısı -ki kesinlikle doğru bulmuyorum- açısından okuduğumuzda çocuklar için doğru şeyler söylemediğini de iddia edebiliriz. Örneğin kedinin sadece her nabza göre şerbet vererek hayatını idame ettiren, her devrin adamı olan kişiliksiz haliyle çocuklar için iyi bir örnek olmadığını düşünebiliriz. Oysa kediler bağımsız, kendine has özelliklere sahip, anlık yaşayan, tembellik eden, kendi istediğinde kendini sevdiren, karar veren, yaklaşan, sadece o anın tadını çıkararak, kendileri için yaşayan bağımsız yaratıklar. Hikâyede yer alan mahalleli, kedisine kendisiyle ilişkilendirerek anlam yüklüyor tıpkı bizler gibi. Burada Behiç Ak bir kedinin hikâyesinde biz yetişkinlerle dalga geçmiş. “Siz

bir kedinin sahibi olduğunuzu sanıyorsunuz ama durum hiç de öyle değil,” diyor.

Her bölüm sonunda “kayıp aranıyor ilanları”, “kayıp bir kediyi bulmak hiç de kolay değil doğrusu”, “Demek doğal bir felaketle karşı karşıyayız”, “aman sakın kedileri çalan bir çete dadanmış olmasın”, “olay iyice karmaşık bir hal almıştı. Gizli bir el tek tek kedileri alıp götürmüştü sanki”, “18 Haziran’da kaybolan kediler” gibi ifadeler yarattığı gizemli havanın verdiği polisiye kokusuyla hikâyeyi daha da ilginç ve takip edilebilir kılıyor. Acaba kedilere ne oldu?

Çocuk oyunu olarak *Kedilerin Kaybolma Mevsimi*’ne gelince...

İstanbul Büyük Şehir Belediyesi’nde yeni bir “Oyun ve Atölye” birimi kurulmuş. Kültürel Etkinlikler Müdürlüğü içinde oluşturulan birimde, yetişkinler ve çocuklar için tiyatro oyunları, atölyeler yapılarak Büyükşehir Belediyesi’ne bağlı kültür merkezlerinde, mahalle evlerinde ve açık alanlarda her yaşta seyirci ile buluşacak. Bu birimin ilk etkinliği Güray Dinçol’un çocuklar kadar yetişkinlerin de zevkle izleyebileceği Behiç Ak’ın hikâyesinden yola çıkarak sahnelediği *Kedilerin Kaybolma Mevsimi*.

Sema Çeker, Enise Gül Yıldırım, Aslı Yiğit, Sinem Yoldaş, Sarin Karadaş, Orkun Sarıalioğlu, Ömer Yıldırım, Orkun Ceyhun Özkan, Engin Kut’un oynanmış oldukları oyunun dekor ve kostüm tasarımını Ahsen Nur Yaman, müziklerini ise Burçak Çöllü yapmış. Oyun 45 dakika sürüyor.

Oyun canlı, hareketli, 7’den 77’ye herkese hitap ediyor, keyifle izleniyor. Seyirciyle buluştuğu ilk gün izleme şansım oldu. Oyun çok hızlı bir tempoyla başladı ve bitti ve o kadar hızlıydı ki bazen konuşmalar üst üste bindi, bazen konuyu yakalamakta takip etmekte güçlük çektik. Zaman zaman oyun akışında sakin, duygusal, dingin anlara ihtiyaç duyuluyor. Kedilerin kaybolması karşısında mahalleli aynı oyun temposuyla,

olanları paylaştı. Kedisi kaybolmuş insanın üzüntüsünü, telaşını göremedik. Daha duygusal, üzgün anlarına tanık olsalar çocuklar evlerinde besledikleri kedilerini düşünebilirlerdi. Sahnedeki bu koşuşturma içinde akıllarına geldiğini sanmıyorum. Kedi oyunun merkezinde yer alan tiplmesiyle daha ayrı görülebilir olması gerekirken, rengârenk kostümler içindeki diğer oyuncuların arasında kayboluyordu. Oyuncular kediyi aralarına aldıklarında biraz daha geniş bir çember içinde ve genel olarak sahne üstünde konumlandığı yer ile biraz daha ayrı, göze görünür, farklı bir yere yerleştirilebilirdi.

Tiplmeler grotesk oyunculuklarıyla, Güray Dinçol’un fiziksel tiyatro çalışmalarının yansımalarıyla Behiç Ak’ın kitap sayfalarından başarıyla sahneye inmişlerdi. Her biri oyunculuğuyla yine Behiç Ak’ın o alttan alta dalga geçen, ironik, eğlenceli dilini çok güzel bir şekilde ortaya koymuştu.

Yönetmen Güray Dinçol bu oyunun bu yaz İstanbul’un çeşitli semtlerinde açık alanlarda da sergilenebilecek şekilde düzenlemesini yaptıklarından söz etmişti. İyi bir ses sistemi, biraz kısaltmalarla çocuklar kadar yetişkinlerin de zevkle izledikleri bir oyun olacak. Hem yeni kurulan birimin hem de oyunun yolu açık olsun!



29. TEB Tiyatro Ödülleri Sahiplerini Buldu

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği tarafından verilen Tiyatro Ödülleri sahiplerini buldu. Handan Salta, Hasibe Kalkan, Mehmet Konuk, Tijen Savaşkan, Tuba Aksu Şener, Yusuf Dünder ve Zerrin Yanıkkaya'nın yer aldığı jürinin belirlediği yapımlar şöyle:

EN İYİ YAPIM: *Gomidas*, Yolcu Tiyatro

Yürüdüğü yolun çoğunu bu topraklarda adımlamış, şimdilerde dünyaca ünlü bir etnomüzikolog olarak tanınmasına karşın çileli hayatının her adımında kendini yapayalnız hissetmiş, Anadolu'nun Mozart'ı olarak değerlendirilen bir müzisyenin hikayesini anlatan "*Gomidas*" oyunu yılın yapımı ödülüne layık görülmüştür. Oyun tiyatro yapmanın çılgınlık derecesinde güvencesiz bir iş olduğunu bile bile, hala tabu sayılan bir meselenin üstündeki örtüyü çekiştirmeye cesaret ederken, performansın sahnelendiği mekan da seyirciyi sürekli olarak hatırlamaya davet etmektedir. Fehmi Karaarslan ve kırk kişilik koronun uyumlu performansı seyirci

üzerinde büyüleyici bir etki yaratmış böylece konusu, mekanı, yarattığı atmosfer, müzik ve iki dilde sahnelenen yapısı ile geçtiğimiz iki sezonun en iyisi olarak değerlendirilmiştir.

EN İYİ KADIN OYUNCU: Özge Arslan

"*Bernarda*" oyunundaki tek kişilik performansında otoritenin kadın kimliğine uyguladığı cinsiyetçi baskıyı beş ayrı kadın üzerinden başarıyla sunması, duruş ve ses kullanımında nüanslara verdiği önem, dans yeteneği, yüksek konsantrasyonu ve sahnede yaydığı güçlü enerji ile başarılı bulunmuştur.

EN İYİ ERKEK OYUNCU: Tolga İskit

"*Kalabalık Duası*" oyunundaki geleneksel ile çağdaş, düş ile gerçek, komik ile dramatik öğeleri, beş duyuya hitap eden imgeleri başarıyla yorumlaması, konvansiyonel izleği olmayan özgün bir metnin boşluklarını doldurarak, zaman zaman kurgusunu da



140

değiştirerek yeni bir metin oluşturması ve bedenın sınırlarını zorlayan etkileyici bir fiziksel tiyatro performansı gerçekleştirmesi nedeniyle.

EN İYİ METİN: *Aşınma*

Şahika Tekand çağdaş insanın varlık alanının daralması ve bu duruma gösterdiği kabulle aşınmaya uğramasını performatif bir manifesto olarak sunuyor. Son iki yılın duygusunu en iyi yansıtan metin olarak görülmüştür.

ONUR ÖDÜLÜ: Suna Keskin

Profesyonel sanat hayatının 60. yılında, tiyatroya verdiği ve halen vermekte olduğu değerli emek nedeniyle. Saygılarımızla.

ÖZEL ÖDÜL: On İkinci Ev

Mekan, anlatım biçimi, seyirciyle kurululan ilişki açısından yarattığı farklı estetikle dikkat çeken bir yapım.

RAGIP ERTUĞRUL ÖZEL ÖDÜLÜ:
Tiyatromuz Yaşasın İnisyatifi

Özel tiyatroların ağırlaşan sorunlarının gündeme gelmesi için örgütsel çalışma başlatan, konunun tüm paydaşları, resmi kurumlar ve tiyatrolarla görüşen, süreçte kimi eleştirilere muhatap olmasına rağmen bunlara her zamanki saygılı üslubuyla göğüs geren, malesef ani bir rahatsızlık sonucu aramızdan ayrılan Ragıp Ertuğrul adına, kuruluşuna emek verip faaliyetlerine katıldığı "Tiyatrolar Yaşasın İnisyatifi"ne Özel Ödül verilmesi kararlaştırılmıştır.

