

# tebooyun

2023 KIŞ / SAYI 46



Tiyatroyla  
ilgili  
her şey...

**DOSYA**

**Kendine Ait Bir Oyun**



# TEB OYUN SAYI 46, KIŞ 2023

## Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB)

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ  
**Tijen Savaşkan**

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

SON OKUMA  
**Nalân Özübek**

TASARIM  
**Yaşam Özlem Gülseven**

SOSYAL MEDYA YÖNETİMİ

**Aysen Mede**  
**Yaşam Özlem Gülseven**

Sürekli yayın / Üç ayda bir yayımlanır.

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

## TEB Oyun Dergisi | Yazı Gönderme Koşulları

- 1) TEB Oyun Dergisi'ne eleştiri, inceleme, izlenim, araştırma yazılarınızı gönderebilirsiniz.
- 2) Yazılar Times New Roman yazı tipiyle, 12 punto ve 1,5 aralık olacak şekilde düzenlenmelidir.
- 3) Yazıdaki bütün eser adları (oyun, kitap, müzik vs.) *italik* yapılmalıdır. Yazıda başlık dışında bold kullanılmamalıdır.
- 5) Yazıda kullanılmasını istediğiniz görseller fotoğraf altı yazılarıyla birlikte gönderilmelidir. Örnekleri web sitemizden inceleyebilirsiniz. (Görseller yazı içinde kullanılsa da mailinizde ek olarak yer almalıdır. Çözünürlüğü yeterli olmayan görseller kullanılmayacaktır.)
- 6) Yazıda dipnotlar numaralandırılmalı ama sayfa altına verilmemelidir. Bu numaralar yazının en altında "Dipnotlar" ya da "Kaynakça" başlığıyla sıralanmalıdır. Başvuru kaynaklarınızı burada ayrıca belirtebilirsiniz.
- 7) Yazılarınızı **teboyundergi@gmail.com** adresine gönderebilirsiniz.

Yazılarınız yayın kurulu tarafından incelendikten sonra olumlu ya da olumsuz olarak mail adresiniz üzerinden dönüş yapılır.

# İçindekiler

## Editör

TİJEN SAVAŞKAN – 6

## Rüyadan Benliğe

HASİBE KALKAN – 9

## Tragedyanın Döngüsellüğünün Modern Sahnelemesi Agamemnon - Ulrich Rasche

GÖZDE NUR KESGİN – 12

## Manuel Infante'yle İnsan Olmaya Dönüş

MİRAN BULUT – 19

## Bir var-mış Bir Yokmuş

YAĞMUR ŞENBAYRAK – 28

## "Mağrur Fil Ölüler?", Politik Gerçeklik ve Geçmiş

AYŞE SANCAK DENİZ – 30

## DOSYA Kendine Ait Bir Oyun: Otobiyografik Teatrallik

### Giriş

ÖZDEN İŞILTAN - EYLEM EJDER - YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN – 40

### Kendini Yetkilendirme Girişimi: Otobiyografi

MÜRÜVET ESRA YILDIRIM – 42

### Kendini Anlatanlar – 46

### Bir Mektup: Oyuna Gelmek ve Aldanmanın Güzelliği

İLHAN SAMİ ÇOLAK – 54

### İki Otobiyografik Performans

BATURALP ALİ YILMAZ – 61

### Başlangıçların Mucizesi: *Gebe*

TİJEN SAVAŞKAN – 70

## Türkiye Tiyatro Vakfı ile Söyleşi

TEB OYUN DERGİ EKİBİ – 78

## Pandemi Öncesi Tiyatro ve Performansta Dijital Yaklaşımlar

YİĞİT KOCABİYYİK – 90

## "Anne" Oyunu Üzerine Söyleşi

GÜNSU ÖZKARAR – 103

## BİR OYUN ÜÇ BAKIŞ: *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*

### Giriş: Feminist Stratejiler

TİJEN SAVAŞKAN – 107

### Kadınların Sesi: Bir Tatlı Kaşığı Çamur

CEREN UYAN – 108

### **Yazarla Söyleşi**

TEB OYUN DERGİ EKİBİ – 110

### **Yönetmenle Söyleşi**

TEB OYUN DERGİ EKİBİ – 115

## ***Romeo ve Juliet*, Ölmediler! Eyvah, Evlendiler!**

ZEYNEP ORAL – 120

## **Dünya Tiyatrosundan Notlar: Fame Festival**

RÜMEYSA ERCAN – 122

## **Bursa 26. Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali**

NİHAL KUYUMCU – 129

## **Ankara'dan "Tempo"lu Bir Festival Geçti**

EMİNE HAMALI - 133

## **Suna Keskin: Tiyatro Sahnesinde 60 Yıl**

DİKMEN GÜRÜN - 138

## **Toplumcu Gerçekçilik Yolunda Bir Sanat Eri**

AYŞEGÜL YÜKSEL – 141

## **4 Yılmaz Onay'ın Örnek Kişiliği**

BEKİ HALEVA - 144

## **"İyi ki Yapmışım" Metin Akpınar Belgeseli**

NURDAN ARCA – 146

## **Yaşamdan Tiyatroya Tiyatrodan Yaşama**

HASRET ÜSTÜNTÜRK – 151

## **Güneşin Sofrasında Ayşegül Yüksel**

Genco Erkal'ın Dostlar Tiyatrosu Serüveni

ECE YASSITEPE – 154

## **ÇOK ÜZGÜNÜZ**

**6 Şubat'ta gerçekleşen deprem felaketinden ve yaşanan yıkımdan dolayı çok üzgünüz. Hayatını kaybedenlerin yakınlarına ve ülkemize baş sağlığı diliyoruz. Bu sürecin uzun ve zorlu olduğunun, her alanda dayanışma gerektirdiğinin bilincindeyiz. Sahada yer alan ve alacak olan herkese devam etme gücü diliyor, dayanışmanın uzun vadede de sürmesini ümit ediyoruz.**

**Öncesinde yapılan hataların ve sonrasında yönetilemeyen bu sürecin unutulmaması ve unutturulmaması dileğiyle...**

# Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

6 Bir yandan iklim değişikliğine bağlı bir türlü gelemeyen kış, diğer yandan ülkenin gündemine oturan ağır ekonomik kriz ve seçim karmaşası derken, bu ülkede olabilecek en kötü senaryoyla karşılaştık. Deprem, yıllardır en önemli coğrafi gerçeğimiz olduğu halde galiba bu kez sözün bittiği değil, tam tersi başlayacağı bir yerdeyiz. Bu koşullarda editör yazısına bu gündemi son anda eklerken bir yabancılaşmayla birlikte derin bir üzüntü ve öfke yaşıyorum. 6 Şubat'ın enkazından ve acılarından yeni bir zihniyetin ve umudun doğması umuduyla...

Sezon hem geçen yıllardan kalan hem de her gün yeni oyunlarla seyirciyi İstanbul'un farklı semtlerindeki tiyatro mekânlarına koşturmaya devam ediyor. Ne mutlu ki pandemi sonrası tiyatroyu özleyen seyirci oyunları pek de alkışsız bırakmıyor. Tabii en büyük sorun grupların performanslarını sık ve düzenli biçimde seyirciyle buluşturamaması. Tiyatro mekânlarının yetersizliği tiyatromuzun ne yazık ki hâlâ aşılabilen en büyük sorunlardan biri.

Yeni sayımız nihayet Şubat ayında geç gelen kışla birlikte sizlere ulaşacak. Böylece dijital

ortamdaki ilk yılımızı da tamamlamış olacağız. Bu sayı, geniş bir yelpazede farklı içeriklerin bir arada olduğu bir seçki niteliğinde. Öyle ki bir yandan Avrupa'ya ve Güney Amerika'ya kadar uzanan diğer yandan bir hapisane hücrelerinden bize ulaşan ya da bizleri 12 Mart öncesi yıllara götüren toplumsal bilinçaltımızın sahnedeki izdüşümüne odaklandığımız çok farklı oyunları paylaşacağız. Bu oyunlarda post dramatik ya da insan sonrası (post-human) bakış açılarından, dijitalleşen tiyatroya, toplumsal cinsiyet vurgusundan, otobiyografik performanslara uzanan başlıklarımız ve dosyamız var.

İlk yazımız Almanya'dan Sebastian Hartmann'ın *Biricik ve Mülkiyet* (Max Stirner) adlı felsefe kitabından uyarladığı ve yönettiği aynı adlı oyunun eleştirisi. Metinle eşit düzeyde müzik, hareket, döngüsel/ spiral sahne düzeni vb. tüm unsurların birlikte okunacağı post dramatik denebilecek bu performansı Hasibe Kalkan kaleme aldı. Yine Almanya'dan, ilk kez Yunanistan'da Epidaurus Festivali'nde Ulrich Rache yönetmenliğinde sergilenen antik tra-

jedi *Agamemnon*'sa oldukça çağdaş bir yorum. Her iki oyunda da farklı bağlamlarda döngüsel olanı vurgulayan sahne düzeneklerinin oyunların iletilerini aktaran en önemli biçimsel öge olmaları ilginç bir ortaklık. Gözde Nur Kesgin'in bu ayrıntılı incelemesinden sonra Antik Yunan'dan insan sonrasına geçiyoruz. Şilili oyun yazarı Manuela Infante'nin İstanbul Kundura Sahne'de oynanan *Taşa Nasıl Dönülür* oyunuyla ilgili bir incelemeyi Miran Bulut kaleme aldı. İnsan merkezli ve antroposentrik olmayan ve sahneyi taşın/ maddenin failliği üzerinden tartışan oyun, geleceğin tiyatrosu için bambaşka bir temsil ve bakış yaratıyor.

*Mağrur Fil Ölüleri* Ayşe Sancak Deniz'in kaleminden bir inceleme. Oyun toplumsal bilinçaltımızda yer eden bir dönemi, bir çiftin yılbaşısı kutlaması bağlamında irdeliyor. 12 Mart'ın hemen öncesi kutlanan bu gecede, çiftin farklı ideolojilerden gelen aile yapılarını ortaya çıkaran metin (Hakan Tabakan) içinde buldukları zamanda tüm toplumla birlikte yaşadıkları eylemsizlik ortamını oldukça sembolik bir biçimde işliyor.

Çocukluk ile yetişkinlik arasındaki çatışmayı metin dışında farklı unsurlarla, ses, koku, hareket, şarkı vb. vermeye çalışan, zaman zaman dili yapıbozuma uğratarak feminist bir biçime de göz kırpan *var-mış* tek kişilik kısmen otobiyografik bir performans. Cemre Su Salur'un yazıp yönettiği ve sergilediği performansı Aziye Yağmur Şenbayrak eleştirdi. Bu yazı dosya konumuza da bir giriş niteliğinde.

Kış sayımızın dosyasına Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* kitabından esinlenerek "Kendine Ait Bir Oyun" başlığını verdik. Dosyamızın odağında sadece otobiyografik işler yer alıyor. Bir süredir sahnelerimizde sıklıkla görmeye alıştığımız tek kişilik anlatıların giderek doğrudan oyuncunun otobiyografik hikâyelerine evrilmesi üzerine hem kuramsal anlamda düşünce üretmeye hem de oyunculara sorular sorarak bu türün imkânlarını, sınırlarını, toplumsal, politik ve estetik bağlamlardaki

karşılığını tartışmaya çalışacağız. Mürüvet Esra Yıldırım'ın, otobiyografik performansları kuramsallaştırmaya çalıştığı "Kendini Yetkilendirme Girişimi: Otobiyografi" başlıklı yazısının ardından Roza Erdem, Melek Ceylan, Bihter Gülgeç Saka ve Pınar Göktaş sorularımızı yanıtladı. Dosyamızın çok özel bir bölümü, *Hayat Seni Çok Seviyorum* oyununun yazarı, 28 yıldır cezaevinde olan İlhan Sami Çomak'ın dilinden sayfalarımıza ulaşıyor. Çomak yazdığı otobiyografik ilk oyununun üretim sürecini tüm samimiyetiyle dergimizle paylaştı. Kendisine buradan tekrar teşekkür ediyor ve bu değerli sanatçının en kısa zamanda özgürlüğüne kavuşmasını diliyoruz. Ardından Baturalp Ali Yavuz'un Müzede Sahne etkinliği içinde ekoloji odaklı otobiyografik performanslar gerçekleştiren Eylem Ejder ve Nejbir Erkol'la yaptığı söyleşi yer alıyor. Dosya kapsamında benim yazmaya çalıştığım ve kolektif/ otobiyografik olarak tanımladığım *Gebe* oyunu üzerine bir inceleme yazısı var. Kolektif ve topluluk ruhuyla oluşan ve mekâna özgü tasarlanan bu projeyi toplumsal cinsiyet bağlamıyla da yorumlamaya çalıştım.

Geçen sayımızda kısaca yer verdiğimiz ve bu sayı ayrıntılı bir şekilde okurumuza tanıtmak istediğimiz, tiyatromuz için çok önemli bir örgütlenmeyle, Türkiye Tiyatro Vakfı'yla devam ediyor sayfalarımız. Dergi ekibi olarak ziyaret ettiğimiz vakıf binasında gördüklerimiz gerçekten tiyatromuz adına heyecan verici. Türkiye tiyatrosu için bir bellek oluşturmak üzere elde edilen değerli arşivin dijital ortama aktarılması, sözlü tarih çalışmaları yapılması gibi çok önemli bir misyonu olan bu vakıf, sevgili Esen Çamurdan'ın kişisel çabası ve gönüllü gençlerin katkısıyla hayata geçiriliyor. Türkiye Tiyatro Vakfı'nı Esen Çamurdan'la ve gönüllü ekiple yaptığımız söyleşiler aracılığıyla sizlerle buluşturmaya çalışacağız.

Pandemi sonrası yayınlanan ilk sayımızda dijital tiyatro konusunda kapsamlı bir dosyamız vardı. Ancak tiyatro, teknoloji ve iletişim

araçları ilişkisi bir dosyaya sığmayacak kadar geniş bir çalışma alanı. Bu nedenle bu alandaki yazılara zamanı geldikçe devam ederek gündemde tutmaya çalışacağız. Yiğit Kocabıyık'ın incelemesi tarihsel süreciyle birlikte konuyla ilgili oldukça kapsamlı bir çalışma. Yazıyı okurken QR kodlu görseller de size eşlik edecek.

Günsu Özkarar sezonun dikkat çeken oyunlarından *Anne üzerine ekiple* bir söyleşi yaptı. Tiyatro İn prodüksiyonu olan oyunda annelik farklı bir bakış açısından sorgulanırken tüm ekibin fikirlerini de okuyacağız.

Bir Oyun Üç Bakış dergimizin önemli bir başlığı. Toplumsal cinsiyet bakış açıysa her zaman odağımızda olan bir izlek. Bu kez *Bir Tatlı Kaşığı Çamur* oyununu, yazarın, yönetmenin, eleştirmenin ve seyircilerin gözünden sizlere aktarmaya çalışacağız. Feminist bir bilinç, feminist stratejiler ve dramaturjiyle hayata geçen oyunu mercek altına alırken, bu kez dergimiz oyun sonrası bir söyleşi de organize etti. Toplumsal cinsiyet ve tiyatro izleğine Fame Festival bağlamında bu sayımızda bir kez daha yer veriyoruz. IATC Genç Eleştirmenler Semineri'ne ülkemizden katılan Rümeyza Ercan, bu yıl ilki Belçika'da gerçekleştirilen ve feminizm/toplumsal cinsiyet eşitliği odağındaki sanatsal etkinliklerden tiyatro oyunlarını ve performansları izleyerek ve eleştiri atölyelerine katılarak izlenimlerini bizimle paylaştı.

İKSV Tiyatro Festivali'nin en beğenilen oyunlarından *Juliet ve Romeo*, Lost Dog topluluğu tarafından sahnelendi. Zeynep Oral'ın kaleminden bu çağdaş yorumu sizlerle paylaşıyor ve böylece festivalden de bir oyunu seçkimize katıyoruz.

Çocuk Tiyatrosu dergimizde düzenli yer vermeye çalıştığımız bir bölüm. Bu yıl 26.sı gerçekleşen Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Festivali'ni Nihal Kuyumcu kaleme alırken, Emine Hamal'ysa 8. Ankara Kukla Festivali'ndeki gözlemleriyle birlikte, festivalin kurucusu Tiyatro Tempo'nun sanat yönetmenleri Haluk ve Marina Yüce'yle bir söyleşi ger-

çekleştirdi.

Bu yıl Tiyatro Eleştirmenler Birliği olarak Onur Ödülü'ne sevgili Suna Keskin'i layık gördük. Değerli sanatçımızın tiyatromuza katkılarını Dikmen Gürün'ün kaleminden bir kez daha hatırlıyor ve 60 yıllık bir tiyatro yaşamını sizlerle paylaşıyoruz. İyi ki varsınız Suna Keskin.

Ayşegül Yüksel ve Beki Haleva dört yıl önce bir kış mevsimi aramızdan ayrılan değerli tiyatro insanımız yazar, yönetmen ve çevirmen Yılmaz Onay'ı unutmadı ve sanatçımızı farklı yönleriyle genç kuşaklara tanıtmaya çalıştı.

Nurdan Arca, Metin Akpınar'ın İyi ki Yapmışım belgeselini tanıtırken, iki de kitap tanıtımıyla bu sayımızı tamamlıyoruz. Zehra İpşiroğlu'nun *Yaşamdan Tiyatroya Tiyatrodan Yaşama* adlı kitabını Hasret Üstüntürk, Ayşegül Yüksel'in kaleme aldığı *Güneşin Sofrasında; Dostlar Tiyatrosu Serüveni*'niyse Ece Yassitepe Ayyıldız yazdı. Yassitepe, Dostlar Tiyatrosu'ndaki deneyimleriyle kitabın içeriğini harmanlayarak farklı bir tanıtım yazısına imza atıyor.

Ülkemizin şu andaki acı gündeminde her an gelecek kaygısı ve travmalar varken, yine de yaşam var oldukça gerçek sanatın ona eşlik edeceğine ve her zaman sorgulayan, eleştiren yapısıyla ve toplumu sağaltıcı gücüyle ötelenmemesi gerektiğine inanıyoruz. Gündemin ağırlığına karşın her alanda üreterek, paylaşarak ve ayakta kalmaya çalışarak bahar sayımızda buluşabilmeyi diliyorum.



# Rüyadan Benliğe

HASİBE KALKAN

**Sebastian Hartmann, Deutsches Theater'de (Berlin) Max Stirner'in *Biricik ve Mülkiyet*'ini sahneliyor.**

**E**leştirmen Falk Schreiber'e göre, Edgar Allan Poe'nun "Gördüğümüz ya da gördüğümüz her şey / Rüya içinde rüyadır", cümlesi Sebastian Hartmann'ın tiyatrosunu çok iyi tanımlamaktadır. 2021 yılında online olarak gerçekleştirilen Berliner Theatertreffen'de ilk defa izleme fırsatı bulduğum Sebastian Hartmann'ın Deutsches Theater yapımı *Büyük Dağ* (Thomas Mann) izleyiciyi tam da böylesi bir rüya ortamına götürüyor. Bir kayak yürüyüşü sırasında kaybolan ve kar fırtınasından kendini bir samanlığa atarak kurtaran Hans Castorp adlı kahramanın, porto şarabıyla sarhoş olmuş ve güçten düşmüş bir haldeyken peşini bırakmayan çeşit çeşit rüya imgelerinden oluşan bir oyun. Schreiber'e göre, rüya yönetmenin işlerinde değişmez bir unsur ve *Büyük Dağ* da rüya içinde rüya olan bir tiyatrodur.

"Kabuslar, arzulu rüyalar, korkulu rüyalar, ıslak rüyalar, hepsi birbirinin içine akar, ta ki kişi umutsuzca imgelerin içinden çıkılmaz labirentinde kaybolana kadar."<sup>1</sup>

Oyunculukla tiyatroya adım atan ve son yıllarda Almanya'nın farklı şehirlerindeki tiyatrolarında yönetmen olarak sahnelediği oyunlarla dikkat çeken Sebastian Hartmann, 2022-23 sezonunda Deutsches Theater (Berlin)de, Max Stirner'in *Biricik ve Mülkiyet* (1848) adlı felsefe kitabını sahneliyor. Ancak 2013 yılında Türkçe'ye çevrilmiş olan hikâyesi olmayan bu kitabı, yönetmen PC Nackt adlı besteci ve müzisyen ile birlikte bir müzik tiyatrosu haline getirmiş. İki saat süren oyun boyunca neredeyse sürekli dönen ve spiral şeklindeki bir mekanizmanın (sahne tasarımı Sebastian Hartmann'a ait) içinde ve önünde eyleyen oyunculara, canlı müzik (bateri ve piyano) eşlik ediyor.

Kitabın kendisinden çok, ona karşı çıkanlar sayesinde felsefe tarihinde bir yer edinen, "benden daha önemli bir şey yok benim için", sözleriyle dikkat çeken Stirner, Hegel'in eğitim anlayışına tamamen karşı çıkan, "etik bencilliğin" temsilcisi olarak kabul edilir:

"Tamamen bana ait olmayan her şey benden uzak olsun. Yani benim davam en azından "iyi bir dava" mı olmalı? Ne iyi, ne kötü! Benim



*Biricik ve Mülkiyet (Der Einzige und sein Eigentum)*  
oyunundan bir kare.

10

meselem benim ve ne iyiyim ne de kötüyüm. İkisinin de benim için bir anlamı yok. İlahi olan Tanrı'nın, insani olansa "insanın" işidir. Benim davam ne ilahi ne de insani olan, doğru, iyi, haklı, özgür vs. değil, sadece benim davamdır. Genel bir dava değildir, ben nasıl eşsizsem o da eşsizdir. Hiçbir şey benden üstün değildir!"<sup>2</sup>

Okul gibi dış kurumları ve kilise gibi üst kurumları egoyu çarpıttığı için reddeden ve radikal bir ego yolculuğunu "ergenlikten" çıkış yolu olarak gören Max Stirner'in geliştirdiği radikal bireycilik teorisinden, Sebastian Hartman belli temalar ve motifler seçmiş, onları da dizeler haline getirerek metnin müzikalitesini arttırmaya çalışmış.

Sahneyi büyük beyaz ve sürekli dönen bir spiral kaplıyor. Seyirciler, müzik eşliğinde dakikalarca dönen bu spiralden sıkılmaya başladıkları anda siyah takım elbiseleri ve şapkaları içinde oyuncular sahneye girerler ve 20'li yılların sessiz Alman filmlerini çağrıştıran

bir görüntü içinde Sisifusvari bir çaba ile spirali tırmanmaya başlarlar. Benliklerini keşfedememiş homojen bir insan kitlesi olarak duman ve sahnenin arkasına yansıtılan yazılar ve çeşitli görüntüler arasında bir kaybolup bir görünen oyuncular bir süre sonra Adriana Braga Peretzki'nin tasarladığı rengarenk kostümler içinde bireyselleşmeye başlıyorlar. Geçmiş yıllarda Berliner Ensemble'de rejisi Michael Thalheimer'e ait *Arzu Tramvayı*'nda Blanche'a yaşam vermiş olan Cordelia Wege başta olmak üzere, oyuncuların etkileyici ses ve beden kullanımları, sahne tasarımı ve müzikle buluştuğunda, Wagner'in bütünsel sanatla neyi kastettiğini daha iyi anlamaya başlıyoruz.

Yönetmen, felsefi metinden aldığı motifleri müziğin yanı sıra, sahneye üçüncü bir boyut katan multimedya efektleri ile buluşturarak güçlü bir çağrışım alanı yaratır. Seyircilere oyun içinde verilen bir işaretle, oyun



başlamadan önce dağıtılan 3D gözlüklerini takmaları istendiğinde, üç boyutlu etki doruğa ulaşıyor.

Sebastian Hartmann, tiyatroyu, bir öykünün anlatıldığı bir yer olmaktan çok, farklı olanaklara sahip bağımsız bir sanat biçimi olarak değerlendirir. Görsel sanatlar, müzik ve performatiflikle ilgili olan farklı anlatım biçimlerinin izini süren yönetmenin, son yıllardaki sahnelemelerinde bir hikâyeden vaz geçtiği de söylenemez bu nedenle. Tam tersine, o, tiyatrodaki anlatım biçimlerini genişletmenin olanaklarını araştırdığı için, sahnelediği oyunlar izleyiciyi muhteşem görüntüler eşliğinde, çağrışımlarla dolu, iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkartır. Ancak bu yolculuk dışarıdan içe ve oradan yeniden dış dünyaya yöneldiği için, kişi kendini keşfederek dış dünyaya yeniden bağlanıyor. *Biricik ve Mülkiyet*, görsel ile sessel tasarımı ve imgesel zenginliğiyle bu yıl Berlin’de izlediğim en etkileyici oyundu.

### Dipnotlar:

- 1) Schreiber, Falk, “Schneesturm-Heimsuchungen”, *Nachtkritik*, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18877:der-zauberberg-deutsches-theater-berlin-sebastian-hartmann-macht-mit-thomas-mann-im-streaming-eine-reise-in-die-traumwelt&catid=38&Itemid=40](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18877:der-zauberberg-deutsches-theater-berlin-sebastian-hartmann-macht-mit-thomas-mann-im-streaming-eine-reise-in-die-traumwelt&catid=38&Itemid=40), Erişim: 11.11.2022
- 2) Stirner, Max, *Der Einzige und sein Eigentum*, DT Program Broşürü



# Tragedyanın Döngüsellikinin Modern Sahnelemesi

## *Agamemnon* - Ulrich Rasche

GÖZDE NUR KESGİN

12

Ulrich Rasche'nin 22 Temmuz 2022'de Atina Epidauros Festivali'nde dünya prömiyeri yapılan Aiskhylos'tan *Agamemnon* sahnelemesi, tarihin döngüsellikini sahnede yeniden inşa ediyor. Bir varoluş biçimi olarak kurban ve ağ fikrinin izini süren tragedyanın 2022'de Rasche'nin sahneleme diliyle temsil edilmesi, tragedyanın döngüsellik fikrini toplumsal ve politik ağ fikrine götürmekte. Yönetmenin sahne dili olarak dairesel bir ilerlemeyi seçmesi, seyirciyi daha ilk bakışta "sonsuz döngü" kavramı üzerinde düşünmeye itiyor ki Rasche de sahne tasarımında kullandığı platformu buradan hareketle "çalışan bir saate"<sup>1</sup> benzetmekte.

Ulrich Rasche, 1969 yılında Almanya'nın Kuzey Ren-Vestfalya eyaletinde Bochum kentinde doğmuştur. Sanat tarihi ve karşılaştırmalı edebiyat okuduktan sonra çok sayıda proje ve yapıma dâhil olmuş ve tiyatroya dair ilk deneyimleri Bochum'da ve Berlin Schaubühne'de Edith Clever, Dieter Sturn ve Robert Wilson'la gerçekleşmiş, sonrasında da Amerika'da The Watermill Center'da Robert

Wilson'la çalışmaya devam etmiştir. Kendisi için dans ve ritmin özellikle çok önemli olduğunu belirten Rasche, Bochum'dayken Pina Bausch'un çalıştığı Wuppertal'a 30 km mesafede yaşadığını ve asla tek bir performans dahi kaçırmadığını söylemiştir.<sup>2</sup> Dansa olan ilk dönem tutkusu kendisini tiyatroya doğru bir yola sokmuş ve bu yol son döneminde antik tragedyalarla olan ilişkisini başlatmıştır. Rasche bu durumu bir röportajında şu şekilde açıklıyor;

"Bir etkinlik olarak dans, her zaman hareketli bulduğum bir şeydir, bu yüzden oyunlarımda çok önemli bir yeri var. Dans ve dil arasında bir bağlantı var ve bu tam olarak Yunan tragedyalarının korolarında bulduğunuz unsur. Dansa olan aşkı, oyuncularını nasıl sürekli hareket halinde oynatabileceğimi kendime sormamı sağladı. Koreografik terimlerle düşündüm fakat böyle bir performans sergilemek için dansçılarla değil, oyuncularla çalışmak zorundaydım. İşte o an sahnede hareketli bir yürüyüş yolu veya devirme diskleri olan mekanik bir platform fikri aklıma

geldi. Bu yapılar mühendislikle ilgilendiğim izlenimini verebilir, ama hayır, ben hareketle ilgileniyorum.” Ulrich Rasche<sup>3</sup>

Rasche'ye 2013 yılında Hieronymus Bosch'un *The Garden of Earthly Delights* adlı tablosundan yola çıkarak geliştirdiği *The Apocalypse* adlı sahnelemesiyle Berlin Sanat Akademisi tarafından Berlin Sanat Ödülü verilmiştir. Thomas Rothschild bu sahnelemenin “yavaşlık” kavramına bir saygı duruşu olduğunu belirtep, Rasche'yi “Sahnenin Tarkovski'si” olarak tanımlamıştır.<sup>4</sup> *Thebai'ye Karşı Yediler* (2017), *Antigone* (2017), *Persler* (2018), *Bakkhalar* (2019), *Oidipus* (2021) ve *Agamemnon* (2022) Rasche'nin sahnelemeyi geliştirdiği tragedyalardır ve bunların dışında ilk dönem sahnelemelerini Harold Pinter, Christiane F. Sophiensaele, Virginia Woolf, Goethe, Kleist gibi yazarların metinleri oluşturmuştur. Tragedyalara geçiş evresindeki önemli metinlerden biri de 2016 yılında sahnelediği Schiller'in *Die Räuber* (*Haydutlar*) metni olmuştur.

Aiskhylos'un sırasıyla *Adak Sunucular* ve *Eumenidler* tragedyelerinin de bulunduğu üçlemesi *Oresteia*'nın ilk oyunu olan *Agamemnon*, ilk kez M.Ö. 458 yılında sahnelenmiştir. Oğuz Arıcı'nın “*Oresteia: Bir Modern Devlet ve Adalet Tartışması*”<sup>5</sup> adlı yazısında belirttiği üzere kan davasına dayalı olan metin, kan davası fikrinin bizatihi kendisinden dolayı kader kavramını da yanında getirmekte ve tragedyaadaki dönüşüm fikrinin döngüsellliği ile hukuki katmanı daha da görünür kılmaktadır. Bunun yanında Aiskhylos mevcut ataerkil düzenin anaerkil olan eski düzenle çatışmasını *Oresteia* üçlemesi boyunca tragedyelerinin merkezine yerleştirmiştir. Klytaimnestra tragedya da bir kadın olarak eril dünyanın kodlarıyla aksiyon alan bir karakterdir. Homeros metinlerinden beri Antik Yunan dünyasının eril kahramanlığı tanımlayan “arete” kavramı Klytaimnestra'nın davranışlarında kodlanmıştır sanki. Tavırları

erildir, “erkekler” gibi hüküm verir ve verdiği hükmü gerçekleştirir. Arete kavramı bu anlamda eril kahramanlığı imlerken, Klytaimnestra bir kadın karakter olarak var olup erkek yasaların maddeleriyle bütünleştirilmiştir. Bunun yanında Klytaimnestra anaerkil yasalara göre aslında verdiği hükümde haklıdır. Agamemnon'la bir akrabalık bağı yoktur ve aldatılmasının yargısını “ölüm” olarak vermesi anaerkil yasalarda haklı görülebilmektedir, keza anaerkil yasalara göre Klytaimnestra'nın haklı olmasından dolayı üçlemenin sonunda Eriniler Klytaimnestra'nın değil, oğlu Orestes'in peşine düşeceklerdir. Fakat yine de en nihayetinde üçlemenin sonunda eril güce teslim olarak oğlu tarafından katledilir ve *Eumenidler*'in sonunda Tanrıça Athena da ataerkil yasalara göre kocasını aldatır ve ardından öldürmüş olan bir kadının cezasının ölüm olmasında bir beis görmez.<sup>6</sup> Friedrich Engels ise, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* çalışmasının dördüncü basımına önsöz olarak yazdığı kısımda *Oresteia* üçlemesi hakkında 19. yüzyılda Johann Jakob Bachofen'in “Babalık hukuku, analık hukuku üzerinde zafer kazanmıştır.” yorumunun o dönem için yeni, çığır açıcı fakat Bachofen'in de Aiskhylos gibi Eriniler, Apollon ve Athena'ya inanmasından dolayı tüm çalışmasını okumaktaki harcanan emeğin gereksiz olduğunu belirtmektedir.<sup>7</sup>

Tragedyanın olay örgüsü bir bekleyiş anına tekabül eder, Klytaimnestra on yıldır Troya'da savaşta olan eşi Agamemnon'u beklemektedir. Klytaimnestra, Agamemnon'un ordusunun akıbeti için kurban ettiği kızı İphigenia'nın acısını unutmamıştır ve bu acısına bir de Agamemnon'un yanında “savaş ganimeti” olarak getirdiği Bilici Cassandra eklenmiştir. Zaten var olan Atreusoğulları ailesinin laneti intikam döngüsüyle bir saat gibi işlemeye devam etmektedir. Klytaimnestra'nın Agamemnon ve Cassandra'yı öldürmesiyle intikam döngüsü bir sonraki nesle/bir



Fotoğraf: Patroklos Skafida

14

sonraki oyuna aktarılır. Diğer taraftan Terry Eagleton’şa böylesine bir intikam döngüsünü eğer uygarlık karşıtı eylemler topluluğu olarak ele alacaksak bunun var olan düzenin gelişmesini bloke etmesinden dolayı olduğunu belirtir ve Agamemnon’un içinde bulunduğu durumu umutsuzca çırpınılan ölümcül bir ağa benzetir.<sup>8</sup>

Rasche ve ekibin festivalde gerçekleştirdikleri temsilde, Büyük Epidaurus Tiyatrosu’nun gün batımı ışığında sahne zeminindeki daire parça silik olarak gözlere çarpmaktır. Rasche’nin söylemiyle bu büyük disk Atreus ailesinin sarayını temsil etmektedir<sup>9</sup> ve diğer taraftan da tragedyanın döngüselliklerinin bir ifadesi olarak oyuna zemin sağlamıştır. Siyah diskin üstünde ve ortasında dikdörtgen bir platform bulunmaktadır ve platformun üstünde enstrümanlar, bilgisayar ve ışık düzeneği vardır. Sahneleme ilk olarak müzisyenler ve ışık koordinatörünün yerleşmesiyle başlar ve oyun boyunca

yerlerinden ayrılmazlar. Ardından koro ve Klytaimnestra’yı oynayan oyuncu yerlerine yerleşirler. Diski ortadan bölen dikdörtgen düzeneğin bir tarafında kümelenmiş kolektif yapıyı, koroyu, görürken diğer tarafında tek başına yürüyen bir kadını görürüz.

Kostüm tercihinde ortak renk siyahtır; korodaki oyuncuların siyah şortları ve tişörtleri bedenlerinin bir kısmını açık bırakacak şekilde tasarlanmışken, Klytaimnestra’nın kostümü yüzü ve elleri hariç bedeninin kalan kısmını kapatmaktadır. Diskin hareket etmeye başlamasıyla oyuncular da yürümeye başlar. Koronun ve tek başına olan oyuncunun sahnedeki konumlanmaları gereği farklı toplumsallık ve siyasallık barındırdığı hissedilse de yürüyüş biçimlerinde bir farklılık yoktur. Sahnedeki bütün oyuncuların ortaklaşmış tek bir yürüyüş biçimi vardır; ağır, zemine köklenen, dizler ve dirsekler hafif bükük ve hep ileriye doğru.

“Müziğin ritmi ve durmaksızın dönen saat

oyunun kilit unsurlarıdır.”<sup>10</sup>Ulrich Rasche

Rasche, müzisyenleri de bir nevi oyuna ve oyunculara cevap veren oyuncular olarak kullanmıştır ve kendisi buradaki önemli faktörün ritim olduğunu belirtmektedir. Oyuncuların yürüme ritimleri, diskin dönüş hızı ve müziğin ritmi sonsuz bir birliktelikte gibidir. Diğer taraftan metinle ilişkiye geldiğimizdeyse oyuncuların konuşmalarındaki icra da her bir adımdan çıkan zemin sesini örtmez. Oyuncuların durmaksızın dönen disk üstünde yürümeleriyle ilk olarak akla bir “yerinde sayma” anını getirirse de adımların ve diskin dönüş hızı arasındaki bağlantı ilerledikleri fikrini oluşturacak koşullara uygun oluşturulmuştur. Fakat bu ilerleme, içinde buldukları düzeneğin varlık durumundan dolayı sürekli kendini tekrar etmektedir. Köşesiz ve merkezi bir noktadan hareket eden sahne zemininin üzerinde yürüyen oyuncular, kaderin çemberinde ancak ağı daha da fazla örmeye devam etmektedirler. Onlar için en iyi şey ya hiç doğmamış olmak ya da bir an önce ölmek olacaktır.<sup>11</sup>

Tragedyanın başındaki gözcü ve uzun koro parçası boyunca zeminden gelen yarı beyaz ışıkta komün tarafını aydınlatılmış görürken, onların aydınlatmasından yansıyan ışıkla siluet halinde tek başına yürüyen Klytaimnestra’yı görürüz. Metne sadık kalınan performans düzeneğinin bu kısmı bir taraftan Epidaurus’ta güneşin iyice batmasıyla gerilimi yüksek bir anlar topluluğu oluştururken, bir taraftan da koronun mükemmelliği kendini tekerrüre mi dönüştürüyor sorusunu uyandırabilmektedir ki bu durumun kendisi de gerilimi oluşturan unsurlardan biridir. Çünkü güçlü vücut formlarıyla yürüme biçimi bütün basitliğiyle oldukça etkili bir şekilde inşa edilirken bir taraftan da bir kırılım anının beklentisini uyandırmakta. Derken Klytaimnestra’nın lexis<sup>12</sup>e başlamasıyla ışık artık ona yanar.

Sahne üzerinde hareket eden diskte kullanılan ışıklardan ayrı olarak sahne dışında, seyir alanında da ışık kullanımı bulunmaktadır. Özellikle Agamemnon’un giriş-çıkış sahnelerinde seyir yerlerinde ışık kullanımı vardır fakat belirtmeliyim ki ışık kullanımı üzerine sahnenin ritmi üzerine düşünüldüğü kadar düşünülmemiş gibi görünmekte. Bir atmosfer yaratımının ötesine geçemeyen ışık tasarımının, özellikle renk seçimlerindeki gelişigüzelğin sahnede eklektik bir parça olarak kaldığını düşünmekteyim.

“Bu, sürekli intikam ve karşı intikam döngüsü hakkında, orijinal günahkâr Tantalus’a atılan Atreus Evi’ndeki kırılmaz ve sarsılmaz lanet hakkında. Kısır bir kan döngüsüne hapsolmuşlar; her damlanın dökülmesi başka bir kanlı sunu ile karşılanmalıdır. Benim için ‘Oresteia’, Aiskhylos’un kurumların ve demokrasinin önemini vurgulayarak üçüncü ve son bölüme kadar düzeni geri getirmediği, sürekli bir cinayet ve intikam döngüsüdür. Bu saat benzeri tasarım, bu inişi şiddete, suç sarmalına aktarmayı amaçlıyor. ‘Oresteia’da Koro’nun şöyle dediği bir sahne var: ‘Şimdi genç adamların yerine çömleği ve külleri eve taşıyor.’ Mekanik yapı, doğal bir metafor, asla bitmeyen savaşı bir göndermedir.”<sup>13</sup> Ulrich Rasche

Rasche’nin *Agamemnon* sahnelemesi bu intikam döngüsü olgusunun aynı zamanda oyundaki “yeniden kurulan düzen” fikriyle de ilişkiye girişiyle oluşturulmuştur. René Girard’a göre intikam bir kırsırdöngü mefhumu içerir ve “tekrar” rizikosu taşır. İlkel toplumlarda bu durum daha çok bireylerarası bir döngüye işaret ederken, polisli toplumlarda bu döngü kamusal intikam döngüsüne de işaret edebilmektedir.<sup>14</sup> Keza Klytaimnestra’nın tekil acısı onu intikama sürüklerken, ardından kendini savunurken yaptığı şeyin adil olduğunu da iddia edecektir. Rasche’nin sahnelemesinde ise Klytaimnestra’nın intikamını alışıında öncelikle kendini tanıması ve demos<sup>15</sup>



Fotoğraf: Patroklos Skafida

karşısında soyunup arınması ön plana çıkmaktadır. Agamemnon ve Kassandra'yı öldürdükten sonra sahne gerisinde oyuncular sahnenin arka tarafından diskin dışına çıkarlar ve karanlıkta kalırlar. Koro bölümü bittikten sonra sahneye Klytaimnestra çıplak bir şekilde siyah bir kumaşın üstünde iki çıplak bedeni sürükleyerek çıkar ve bunu metindeki savunma bölümünü verdiği hükmün ardında dururcasına yürüyerek yapar. Ardından kumaşın üstündeki iki bedeni diskin üstündeki dikedörtgen platformun gerisine taşır, oraya bırakır ve tüm bedenini saran siyah kıyafetleri çıkmış bir şekilde tek başına yürümeye devam eder.

“Antik Epidaurus'taki orkestraya, tiyatronun inanılmaz boyutlarına, manzara oranlarına, genel alanın huzuruna baktığımda, sadece mekanik diskle istediğimi başarabileceğimi anladım. Epidaurus'taki bu 'Agamemnon' prodüksiyonunun kariyerimde bir dönüm

noktası olacağını ve aynı zamanda festivalde hem kendim hem de iş arkadaşlarım için inanılmaz bir meydan okuma olacağını düşünüyorum.”<sup>16</sup> Ulrich Rasche

*Agamemnon*'un trajik ağ fikrini oldukça basit ve yalın bir şekilde kurduğunu düşünmekteyim. Gerek analık-babalık hukuku arasındaki döngüyü ele alışında gerekse oyundaki kadın karakterlerin erkekler meclisinde ilerlemelerini farklı yöne doğru yapmalarında, M.Ö. 458. yüzyılda sahnelenmiş olan metin, bugünün çağdaş dünyasına aynı temel çatışmaların nasıl da döne dolaşa geldiğini kendi sahneleme dilinde aktarmıştır. Claude Levi-Strauss'un da belirttiği üzere mitolojiler dünyanın farklı yerlerinde farklı tasavvurlarla tekrar tekrar ortaya çıkmaktadırlar.<sup>17</sup> Bu anlamda Rasche'nin sahnelemesi bu mitolojik döngünün modern ilerleme anlayışı gibi lineer olmadığını, belki de tam olarak Khronos Zamanı'ndaki gibi





şimdilerin her zaman geçmişi ve geleceği yuttuğu bir düzleme işaret ettiğini tekrar göstermiştir.<sup>18</sup> *Oresteia* üçlemesi açısından değerlendirildiğinde de Khronos Zamanı her hamlenin zincirleme başka bir olaya sebebiyet vermesi ve sonsuza kadar bu ağın örülmesi fikrinden dolayı tutarlı görünmektedir.

### Dipnotlar:

- 1) “*Taking the Epidaurus challenge to the next level*”, (Ekathimerini, 22.07.2022, Erişim 23.07.2022). <https://www.ekathimerini.com/culture/1189649/taking-the-epidaurus-challenge-to-the-next-level/>. Aksi belirtilmediği takdirde çeviriler şahsıma aittir.
- 2) A.g.e.
- 3) A.g.e.
- 4) “*Die Apokalypse - Ulrich Rasche zeigt in Stuttgart auch ohne Chor seine Handschrift*”, (Nachtkritik, 12.01.2013, Erişim 09.12.2022).

[https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7635:apokalypse-ulrich-rasche-im-schauspiel-stuttgart&catid=39&Itemid=100190](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7635:apokalypse-ulrich-rasche-im-schauspiel-stuttgart&catid=39&Itemid=100190)

- 5) Oğuz Arıcı, “*Oresteia: Bir Modern Devlet ve Adalet Tartışması*”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi 17 (2010).
- 6) Ayrıntılı araştırma için bkz: Defne Yılmazcan, *Antik Yunan’da Toplumsal Cinsiyetin İnşası* (Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2020), 182-183.
- 7) Friedrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), xiii-xvi
- 8) Terry Eagleton, *Trajedi*, çev. Cem Alpan (İstanbul: Can, 2021), 67
- 9) “*Taking the Epidaurus challenge to the next level*”, (Ekathimerini, 22.07.2022, Ulaşım 23.07.2022). <https://www.ekathimerini.com/culture/1189649/taking-the-epidaurus-challenge-to-the-next-level/>

- 10) A.g.e
- 11) Silenos ve Midas arasındaki konuşma. Ayrıntılı araştırma için bkz: Oğuz Arıcı, *Antik Yunan Tragedyasının Metafizigi*, Cogito 54 (2008)
- 12) Antik Yunan'da gündelik hayattaki konuşmalar dialogos ya da dialektos olarak adlandırılırken tragedyalardaki konuşmalar lexis olarak adlandırılmaktadır. Bkz: Oğuz Arıcı, *Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş* (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2020), 194.
- 13) “Taking the Epidaurus challenge to the next level”, (Ekathimerini, 22.07.2022, Ulaşım 23.07.2022). <https://www.ekathimerini.com/culture/1189649/taking-the-epidaurus-challenge-to-the-next-level/>
- 14) René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay (İstanbul: Alfa, 2019), 33.
- 15) Halk, yurttaşlar topluluğu.
- 16) “Taking the Epidaurus challenge to the next level”, (Ekathimerini, 22.07.2022, Ulaşım 23.07.2022). <https://www.ekathimerini.com/culture/1189649/taking-the-epidaurus-challenge-to-the-next-level/>
- 17) Claude Levi-Strauss, *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir (İstanbul: İthaki, 2013), 31.
- 18) Khronos Zamanı “şimdi”lerin sürekli geçmiş ve geleceği yuttuğu bir zamana tekabül ederken, Aion Zamanı “şimdi”nin geçmiş ile gelecek arasında bölündüğü bir zamanı ifade eder. Ayrıntılı araştırma için: *Ulus Baker, Yüzebilim Fragmanlar* (İstanbul: İletişim, 2019), 263-268.
- 2) “Taking the Epidaurus challenge to the next level”, (Ekathimerini, 22.07.2022, Erişim 23.07.2022). <https://www.ekathimerini.com/culture/1189649/taking-the-epidaurus-challenge-to-the-next-level/>
- 3) Claude Levi-Strauss, *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir (İstanbul: İthaki, 2013)
- 4) Defne Yılmazcan, *Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyetin İnşası* (Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2020)
- 5) Friedrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2020)
- 6) Oğuz Arıcı, “Oresteia: Bir Modern Devlet ve Adalet Tartışması”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010).
- 7) Oğuz Arıcı, *Antik Yunan Tragedyasının Metafizigi*, Cogito 54 (2008).
- 8) Oğuz Arıcı, *Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş* (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2020)
- 9) René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay (İstanbul: Alfa, 2019)
- 10) Terry Eagleton, *Trajedi*, çev. Cem Alpan (İstanbul: Can, 2021)

## Başvurular:

- 1) “Die Apokalypse - Ulrich Rasche zeigt in Stuttgart auch ohne Chor seine Handschrift”, (Nachtkritik, 12.01.2013, Erişim 09.12.2022). <https://nachtkritik.de/index.php?option=com-content&view=article&id=7635:apokalypse-ulrich-rasche-im-schauspiel-stuttgart&catid=39&Itemid=100190>

# Manuela Infante'yle İnsan Olmaya Dönüş

MİRAN BULUT

Güç, statü, ayrıcalık, insan olma spektrumu, insan, biraz insan, daha az insan, ucube, hayvan, bitki, inorganik madde, mantarlar, taşlar... Biz yüzde kaç insanız? Etik ya da politika deyince aklımıza ne geliyor? Yaşadığımız düzene dair neleri artık daha fazla sorgulamıyoruz? Zihnimizde köhneleşmiş ve artık gerçekliğe eşlik etmeyen hangi kavramlar var? Bir arada daha iyi yaşayabilmek için nasıl fikirlerimiz var? İnsan merkezîyetçi olmayan ne demek? Feminizmin görsel-işitsel medyadaki rolü kadınları daha görünür kılıp onların hikâyelerini daha fazla anlatmak mıdır? Peki, ekolojik düşünce bize nasıl yardım edebilir? Hümanizmden mezun olmanın vakti gelmiş olabilir mi? Peki, nesnelere failliğinden söz edebilir miyiz? Taşların, eşyaların, bitkilerin, hayvanların aktörlüğü ne demektir? Üstelik bu sorudaki aktör kelimesinin tiyatroyla hiç bir alakası yok. Ne tür hikâyeleri hangi yapılarla anlatıyoruz? Bir avcı-kahramanın hikâyesi ne demek? Toplayıcı hikâyeler anlatmak hangi ezberleri bozabilir?

Akademik veya siyasetin sert duvarlarından çıkıp, her an hepimizin üzerine konuşabileceği kavramlara dönüşmesi gereken etik ve politika kavramlarının atfedilmiş anlamlarına sıkıştığımız, bu anlamların yaşadığımız gerçekliğe artık daha fazla eşlik etmediği ve tabiri caizse ellerimizin bomboş kaldığı zamanlardan geçiyoruz. İnandığımız, artık sorgulamadığımız ve hatta neredeyse dokunulmaz olarak nitelediğimiz bu kavramlar, gittikçe anlam yitimine uğrayıp işlevselliğini yitiriyor. Etiğin temelde cevabını aradığı “nasıl yaşamalıyım?” sorusuna insan aklımızca verdiğimiz “makul cevaplara uyabilme iradesini” gösterebileceğimizi düşünüyoruz. (Balanuye, 2022) Çetin Balanuye *Naturans Yeni Etik Politik* adlı kitabında, ilk yanılısamamızın insanı kavram-sallaştırırken insana özel olduğu düşünülen rasyonel bilincin etkisinin abartılması olduğunu söylüyor. Aristoteles’in “insan rasyonel bir hayvandır.” sözündeki vurguyu yüklemden çok sığa yapılarak etiği sadece insanla olanaklı bir sorgulama alanına dönüştürdüğümüzden bahsediyor. Ve böylelikle dünyayı algılayış biçimi-



mizin, insanın dışında kalan her varlığı edilgen kılarak dünyamızı bir “fayda maksimizasyonu makinesine” dönüştürdüğünü ifade ediyor. (Balanuye, 2022) Bu durumun doğal sonuçları olarak da sömürgecilğe, faşizme, türcülüğe, sözde demokrasilere, ekolojik tahribata, yoksulluğa ve benzeri türlü felakete uzanan bir dünyaya kendi kendimizi maruz bırakıyoruz. Bu noktada günümüz entelektüel dünyasının neden insan merkezietçi olmayan çalışmalara doğru yöneldiğine şaşırıyoruz. Bu tarz çalışmaların temel fikri insanın evrendeki her şeyin merkezinde olduğu algısını etkisizleştirmek.

Peki, insan merkezietçi olmayan düşünce sadece bir tür ilham kaynağı veya itici güç olmaktan çıkıp tiyatrunun dolanıklığına girdiğinde tıpkı iki maddenin bir araya geldiklerinde artık o iki maddenin de eski hallerinden eser

kalmayacak şekilde tepkimeye girmesi gibi, bizlere yeni dramaturjilerin, yeni anlatım biçimlerinin ya da yeni sanatsal dillerin kapısını aralayabilir mi?

Tam da bu sorulara cevaplar arayan iyileştirici bir oyun izledim. Beykoz Kundura'nın yenilikçi ve uluslararası yaklaşımının İstanbullu seyirciye bir diğer katkısı olan Şilili oyun yazarı ve yönetmen Manuela Infante'den *Taşa Nasıl Dönülür?* Yönetmenin tanımıyla insan merkezietçi ve antroposentrik olmayan, başrole kimseyi ya da hiç bir şeyi koymayan, benim fikrimce rizomatik düşüncenin<sup>1</sup> performansın her ögesine katman katman yedirildiği, etik ve politik anlamdaki söylemlerinin alışılmadık fakat aynı zamanda bir o kadar günümüzde geçerli ve yerinde olduğu bir oyun. Ve bu söylemlerin verdiği ilhamla yapılan rejisel ve dramaturjik tercihlerin aynı kanı paylaştığı da çok aşikâr.

Bana öyle geliyor ki; Manuela Infante, seyirciye tüketeceği ya da alımladıktan sonra kendi iç dünyasında bir tür netleşme yaşayarak salondan ayrılacağı türden bir malzeme vermek yerine seyirciye “içinde bulunduğumuz bu karanlığı önce yakından tanı ve artık yüzleş” diyor. Yönetmenin asıl odağı her ne kadar etik ve politik alanlar olsa da bu alanlara yaklaşımı “Nasıl daha iyi yaşarız?” sorusuna alternatif cevaplar sunmak ya da önermelerde bulunmak ve bunu seyircinin tüketimine sunmak değil. Çizgisel ve doğrusal olamayan ve zaten karmaşıklık içeren dünyamıza ait konuları yine aynı anlayışla metin- ses- oyuncu gibi bileşenleri iç içe geçen bir şekilde kullanarak rizomatik bir dramaturji anlayışıyla sahneye koymak. Şahsen oyun bitiminde alımlamamın satın alınmış bir düşünce ya da hissiyatın geçici şefkatli kollarına bırakılmamış, tam tersi düşünün dünyamın karanlık, kaotik ama düşüncelerimin kendi kendini doğurma ihtimallerinin yaratıldığı, bereketli bir dünyaya bırakıldığını hissettim. Bu anlamda yönetmenin dişil bir yaklaşımı olduğunu ve belki de gerçekten femi-



Manuela Infante  
Fotoğraf: Danny Willems

nist tiyatronun aslında böyle bir şey olabileceği düşüncesiyle bol okumalı ve araştırmalı günler geçirdim. İçime düşen bu düşünsel tohumlar, bir de asla tesadüf olmadığını düşündüğüm Eylem Ejder’le tanışıklığımın da bu günlere denk gelmesi, kendisinin ekoloji odaklı *do,laş,mak* adlı sunum-performansını Gaziantep Tiyatro Festivali’nde izlemem ve sohbetlerimiz benim bu zamana kadar hep teknoloji üzerinden okuduğum posthümanizmi etik, politika, ekoloji, antroposen, feminizm, kolonyalizm gibi alanlar üzerinden okumama bir fırsat olup, bu düşünce tohumlarını güzelce suladı.

Bu alanlara uyanan merakımı Infante’nin tiyatrosunu araştırmak takip etti. Tüm bunların sonunda da kendisinin tıpkı akademik bir makale yazarcasına sahneye koyduğu oyunların arka planındaki felsefi ve sosyolojik temelleri, bunlar karşısında hem benim düşüncelerimi hem de Infante’nin yaklaşımlarını oyunlarından aldığım ilhamla yine rizomatik bir anlayışla başlangıç noktası ve varılması gereken bir nokta olmadan okuyucuya sunmaya çalışan bu yazı ortaya çıktı. Bu incelemenin belki yine biraz kaotik ama kendi özgürlüğünde, düşünebilen bir yazı olmasını umuyorum.

### Infante’ye ve Oyunlarına Bir Bakış

Manuela Infante önce Şili Üniversitesi’nde Tiyatro daha sonra Amsterdam Üniversitesi’nde Kültürel Çalışmalar okumuş. Dolayısıyla felsefe, sosyoloji, eleştirel teori gibi alanlarla içli dışlı olarak bir yandan da hayatı boyunca hep müzik yapmış bir oyun yazarı ve yönetmen. Eserlerini insan merkezietçi ya da antroposentrik olmayan tiyatro olarak tanımlıyor ve ötekiyi, bitkileri, nesnelere ya da maddeleri yani insan olduğumuz yerden anlama imkânımızın olmadığı, konuşamadığımız ve bizlerin sorularına cevap verme olasılıkları olmayan “şeylere” tiyatrosunda yer veriyor. Bunu yaparken de derdi yalnızca insan olmayı sahnedeki görünür kılmak değil genel anlamda tiyatroyu insan merkezietçilikten çıkaran bir dil bulmak. (BeykozKundura 2022) Ayrıca tiyatroyu kendi sözleriyle “felsefe yapmanın evcilleştirilmemiş bir biçimi” olarak gören Infante, oyunları bizlere tiyatronun posthüman düşüncesi keşfetmek için nasıl bir laboratuvar işlevi görebileceğini gösteriyor.

## “Avcının Hikâyesini Anlatmayı Nasıl Bırakırız?”

“...kuramcıların sözünü ettiği toplum, bu uygarlık, besbelli onlarındı; ona sahiptiler, ondan memnundular; sapına kadar insandı onlar, vuruyor, sokuyor, parçalıyor, öldürüyorlardı. İnsan olmak arzusuyla, olduğuma dair bir ipucu aradım ben de; ama insan olmanın yolu bir silah yapıp can almaktan geçiyorsa, belli ki ben ya son derece defolu bir insandım, ya da insanlıktan hiç nasibimi almamıştım... şimdi sessiz sessiz otur da, biz Kahraman Erkeğin Yükselişi Öyküsüne devam edelim.” Ursula K. LeGuin, *Çuval Kuramı ve Kurgu*

Antropolog Elizabeth Fisher, *Kadın'ın Yaratılışı* adlı çalışmasında, ilk kültürel aracın mızrak gibi bir tür şiddet aracından çok, muhtemelen yabani yulaf tohumlarının doldurulacağı türden bir çuval, kese veya çanta olabileceği argümanını ortaya attı. (Burgan, 2015) Bu argümanı odağına alarak Ursula K. LeGuin “*Çuval Kuramı ve Kurgu*” adlı denemesinde paleolitik, neolitik ve tarih öncesi dönemlerde insanların yüzde 65 ile 80 oranında toplayıcılık yaparak beslendiklerini, yalnızca kutup bölgesindeki insanlar için etin hatırı sayılır bir yeri olduğunu söylüyor. Ve toplayıcılıkla karnını doyurabilen insanın buna haftada yalnızca 15 saatini harcadığını ve bu zaman bolluğu yüzünden bazı insanların “şöyle bir dolanıp mamut avlamaya karar vermiş” olabileceği gibi nüktedan bir argümanla devam ediyor anlatımına. Bu canı sıkılan avcılar ellerinde ölü bir hayvan ve ceplerinde bir hikâyeyle evlerine geri döner ne var ki buradaki asıl dönüm noktası et değil, vahşi hayvanla mücadele etmiş ve sonunda o mızrağı o canavarın kılı göğsüne saplayarak kahraman olmuş avcının hikâyesinin doğuşuydu diyor. Dolayısıyla mızrak gibi büyük, uzun ve sert bir aracın tarihe geçmesinin sebebi onunla yazılacak hikâyenin çok daha adrenalinini yüksek duyguları uyandırabileceği türden ve erkek egemenliğine dayalı olmasıdır. (LeGuin,

1986) Bu durum, kahramanlık, kurtarıcılık gibi özelliklerin mızrak, avcı ve şiddet ile ilişkilendirilmesine, şu an ana akım medya dâhil olmak üzere hep aynı, kahraman avcının hikâyesini dinlememize yol açtı. Sopalar, mızraklar, kılıçlar gibi o uzun ve sert şeyler hakkında dinlemediğimiz hikâye kalmadı ama içine bir şeyler konulan şeyin, çuvalın hikâyesini hiç dinlemedik. Bu yüzden de Ursula, “Bu benim hikâyem değil, bu onun hikâyesi.” diyor. (LeGuin, 1986) Öldürerek kahraman olmayı anlatan adrenalinini yüksek de olsa aslında bize hep aynı hikâyeyi anlatan avcı hikâyelerinin yerine, artık içine besleyici çeşit çeşit yiyeceklerin, tohumların, bitkilerin, belki çiçeklerin konulduğu, bir yerden bir yere taşımaya kolaylaştıran, koruyan, saklayan ve paylaşmaya yarayan en önemlisi yaşamı hatırlatan çuvalın hikâyesini, yani toplayıcı hikâyeleri anlatma vakti gelmiş olabilir.

Bu incelemeyi yazarken oldukça yararlandığımız Beykoz Kundura'nın YouTube kanalında yayınladığı Masterclass'da Manuela Infante, LeGuin'in bu teorisine odaklanarak feminist bir oyun yazarlığı oluşturmanın önemli olduğunu ve esas devrimci olabilecek olanın sadece içeriksel olarak kadınların istismar hikâyelerini daha çok anlatmaktan değil, anlattığımız hikâyelerin yapısal olarak formunu dönüştürmekten geçeceğini söylüyor. Bu tarz bir oyun yazarlığına ancak “Avcının Hikâyesini Anlatmayı Nasıl Bırakırız?” gibi bir sorunun etrafında dönerek başlayabileceğimizi ve feminist tiyatrunun, insanı merkezine almayan bir anlayışla yeni bir dil icat etmek olduğunu söylüyor. (BeykozKundura, 2022)

## Yüzde Kaç İnsanız?

“İnsan genomlarının bedenim dediğim dünyeyi alanı işgal eden tüm hücrelerin sadece yüzde 10'unda bulunabilmesi gerçeğini seviyorum; hücrelerin diğer yüzde 90'ı bakteri, mantar, protist ve benzeri genomlarla doludur, bunların bir kısmı hayatta kalabilmem için



Taşa Nasıl Dönülür?  
Fotoğraf: Marcos Rios

gerekli olan bir harmonide çalıyor, diğerleriye yolculuğun tadını çıkarıyor. Bu küçük arkadaşlarımızın sayıca benden çok daha kalabalık. Diğer bir deyişle bu küçük arkadaşların varlığı beni insan yapıyor. Bir olmak her zaman birçoğlarıyla birlikte olmaktır.” Donna Haraway, *Türler Buluştuğunda*

Protagoras’ın “İnsanoğlu her şeyin ölçütüdür” ifadesi insanı ve erki merkeze alıp geri kalan diğer her şeyi bu merkezin dışında bırakan ve insana yaşam piramidinin en üst noktasındaki tahtı kendinden menkul bir şekilde bahşeden bir anlayışın sembolü gibidir. (Ağın 2020) Posthüman kavramı tam da bu tahtı, yani insanın kendini tüm evren içinde her şeyin referansı saymasını eleştirir. Oysaki insanı tanımlarken alabileceğimiz tek referans tüm evren içinde insanın da yalnızca bir başka biyolojik tür olmasıdır. Dışlamayı reddeden, çoğulcu ve kapsayıcı bir anlayışla, insanın evrendeki tek ölçüt olmadığı gibi, tek bir tanımının da olamayacağı, insanın aslında açık bir kavram olduğunu söyler posthümanizm. (Ağın 2020) Çalışmalarında biyoloji, siberne-

tik, politika, feminizm, post-kolonyalizm gibi alanları yine insan merkezietçi olmayan bir bakış açısıyla bir araya getiren Donna Haraway, *Türler Buluştuğunda* (*When Species Meet*) adlı çalışmasında, insanın biyolojik yapısının kendi içinde türler arası bir ilişki olduğunu anlatıyor. İnsan vücudunun yüzde 90’ı gibi çok ciddi bir oranının diğer türlerle aynı genomları paylaştığını, insanlığın kendisinin bile insandan oluşmadığını anlatıyor. Yani kendisinin de deyimiyle “Biz hiçbir zaman insan olmadık.” Vücudumuzun sadece yüzde 10’luk kısmı insana özel genomlar taşıırken, biz kendimizi doğadan ve doğal olandan ayrıklaştırarak sadece kültürle tanımladık ve medeniyetin ancak bu şekilde gelebileceğini düşünen bir insanlık konsepti inşa ettik. Doğal olana ehlileştirilmesi gereken, vahşi, saldırgan gibi negatif anlamlar yüklerken rasyonel olana ve kültüre abartılmış bir vurgu yaptık. Yazının başına tekrar vurgu yapacak olursam “İnsan rasyonel bir hayvandır.” (Balanuye, 2022)

Bu konunun bir diğer yüzü de insanlığın sadece diğer türleri dışlamakla kalmayıp, insan



Fotoğraf: Marcos Rios

24 kavramını neredeyse bir spektrumun ortasına oturtup bir ucu en insan, diğer ucu en az insan olarak atfederek aslında her birimizi, gücü elinde bulunduranın yanında dezavantajlı olarak tanımlaması. Sınıfçılık, ırkçılık, cinsiyetçilik, milliyetçilik gibi çıktıkları olan bu durumla ilgili bir başka destekleyici örnek olan WEIRD (Western, Educated, Industrialized, Rich and Democratic) adlı konseptten bahsetmek isterim. Joseph Henrich tarafından icat edilmiş WEIRD konsepti, psikoloji ve sosyal bilim araştırmalarında kullanılan kişilerin neredeyse hepsinin “Batılı, Eğitilmiş, Endüstriyel, Zengin ve Demokratik” olarak tanımlanacak özneler olduğunu, bu araştırmaların bunun dışında kalan diğer özneleri dışlamasına rağmen sanki bu araştırmaların sonuçları insanlığa ait birer hakikatmiş gibi sunulduğundan bahsediyor. Üstelik bu özneler dünya popülasyonunun yalnızca yüzde 5’ini temsil ettiği halde. Tam da bu nedenle posthümanizm, bize “hangi insan?” sorusunu etnik köken, din, ırk, cinsiyet, sınıf gibi unsurların yalnızca biri açısından değil hepsi için sorar. (Ağın, 2020)

Tarih boyunca bazı insanların bazı insanlardan “daha insan” sayılmasına en iyi örneklerden biri ‘freak show’ adıyla tarihe geçmiş, engelli bireylerin sahneye çıkarılıp bir gösteri malzemesi olarak kullanılması olabilir. Bu eğlence malzemesi fikrine yakın başka bir örneğe 1850’lerde, Avrupalıların diğer kıtalara ziyaretlerinden toplayıp getirdiği egzotik ya da vahşi olarak tanımladığı insanların lunaparklarda sergilenmesiyle ortaya çıkmış insanat bahçeleridir. Infante 2014 yılında tarihteki bu insanat bahçeleri gerçeğini alıp günümüze taşıyan *Zoo (Hayvanat Bahçesi)* adlı bir tiyatro oyunu sahnelemiştir. Infante ve ekibi bu yerli kabileye Sulpmanlar adını verdikleri yapay bir ad, dil, tanrılar uydurmuş ve sahneyi çağdaş bir insanat bahçesi haline getirerek onları tiyatro sahnesinde sergilemiştir. Oyunda bir grup kâşif çıktıkları yolculukta çoktan neslinin tükenmiş olduğu düşünülen Sulpmanların son üyelerine rastlar ve onları yaşadıkları bölgeden getirip, bir belgesel tiyatro mantığıyla seyirciye sunar. Oyun boyunca Sulpmanları absürd bir dille tanıtan bilim adamlarının amacı ironik bir şe-



kilde aslında onların dilini ve kültürünü korumaya çalışmaktadır. Fakat oyunun devamında seyirci aslında Sulpmanlar'ın hayatta kalmaya çalışırken geliştirdikleri en önemli özelliğin başkalarını taklit etmek olduğunu anlar ve bir noktada sahnede bilim insanları olarak gördüğümüz karakterlerin aslında onları taklit eden Sulpmanlar olduğunu ve gerçek bilim insanlarını esir aldıklarını fark ederiz. Infante, sömürge tarihinin mizahi bir parodisini ve aynı zamanda tiyatronun doğruyu ne kadar söyleyebileceğini gündeme getirirken belgesel tiyatroyu da eleştiriyor. Üstelik bu oyunun Almanya'daki bir tiyatro tarafından ısmarlanmış bir eser olması da oldukça manidar. (Beykoz-Kundura, 2022) Oyunun odaklandığı bir diğer konuya "taklit (mimesis) hayatta kalmak için bize nasıl yardımcı olabilir?" sorusu.

Yönetmenin bir diğer oyunuyla yapısal anlamda bitkileri taklit eden *Estado Vegetal (Bitkisel Hayat)*. Infante'nin kendi sözleriyle "bitki temalı değil, merkezine bitkileri taklit etmeyi alan bir eser." Bu oyunda Infante bitkilerin dünyasına ait dallanma, derin zaman, biçim değiştirme, kesildiği yerden yeniden büyüebilme gibi bir takım prensipleri alıp bunları oyundaki ışık tasarımı, zaman, mekân, oyunculuk gibi bileşenlerin ilkesi haline getirmiş yani eserin nasıl davranacağını bitkilerin davranış prensipleri belirlemiştir. Örneğin, bitki âlemine ait bir davranış biçimi olan dallanıp budaklanma özelliğinden ilhamla oyundaki karakterlerin ve durumların da dallanıp budaklandığı, bir olayın başka bir olayı çağırıldığı, her yere doğru genişleyen bir yapıda kurmuş oyunu. Oyunda, bir orman yangınında ağaca çarpan bir motosiklet sürücüsünün bitkisel hayata girmesi konu ediliyor. Fakat kaza sırasında veya öncesinde neler olduğu seyirciye sunulmuyor. Yani yönetmen sahnede olayların ardı ardına geldiği, bir orman yangınının çıkıp oradan kaçmaya çalışan bir sürücünün kan, ter ve endişe içinde bir ağaca çarpıp, daha sonra hastaneye götürülmesini, orada bin bir uğraş sonucunda kurtarılamayıp

bitkisel hayata geçmesini, yani adrenalini yüksek bir hikâyeyi bize sahnede göstermek yerine bize bitkisel hayata geçtikten sonrasını, kendi deyişiyle yine "dallanıp budaklanan bir yapıyla" anlatmış. Başka bir deyişle LeGuin'in "*Çuval Kuramı ve Kurgu*" denemesindeki "Avcı Türü" dediği bir hikâye anlatmaktan kaçınmış. (BeykozKundura, 2022)

### **Taş'ın ağız dili olan oyun: Taşa Nasıl Dönülür ?**

"Madde hisseder, konuşur, acı çeker, arzular, özler ve anımsar." Karen Barad

"Bir taş bile kendi tarzında hisseder ve belirli duygulanımları deneyimler." Giordano Bruno

"Yaşayan şeyler doğar ve gelişir. Büyürler, serpilirler. Taş doğmaz, oluşur. Büyümez, yığır. Tabakalar halinde her şeyin arşivini tutar." Manuela Infante- Taşa Nasıl Dönülür?

25

Yeni Materyalist ve posthüman düşüncenin inşa edilmiş dünyamıza dair ikilikleri sorguladığından bahsettik. Bu ikiliklerden bir diğeri ise özne- nesne ikiliği. Nesnelere toplumsal olayları şekillendirmedeki rolü üzerine düşünen sosyolog Bruno Latour, nesnelere de sosyal yapının birer parçası olarak kabul eden bir teori ve araştırma yöntemi olan Aktör Ağ Teorisi'ni ortaya atmıştır. (Latour, 2005) Peki yaşadığımız olaylar üzerinde nesnelere failliğini düşünmek bize tiyatroyu insan odaklı olmaktan çıkarmada nasıl yardımcı olabilir? Bir taş sadece bir taş mıdır yoksa tüm insanlığın üzerinde kaydı olan bir tür insanlık arşivi midir aslında? Hilti tek başına basitçe bir darbeli matkap mıdır yoksa tüm dünyada maden işçilerinin yaşadıklarının bir faili olarak tanımlanabilir mi?

Infante bu sefer de merkezindeki taşla bağlantılı olarak, jeolojik birtakım ilkelerin içerik ve yapıyı belirlediği bir oyunla karşımıza



Fotoğraf: Marcos Rios

26

çıkıyor. *Taşa Nasıl Dönülür?* taşı temsil eden bir oyundan ziyade taşı taklit eden bir oyun. Taşın bize hatırlattığı en derin yaralarımızdan biri olan maden işçileri meselesi yine tıpkı bir taşın katmanlarını tek tek kaldırırcasına, jeolojik prensipleri baz alan bir yapıyla formülize edilip sahneye konulmuş. Konu oyundaki rejisel tercihlere geldiğinde de aynı şekilde jeolojik ilkelerden yararlanıldığını görebiliyoruz. Örneğin, oyunda ayrı bir aktör gibi çalışan ses, *loop station* gibi bir ses teknolojisinin kullanımıyla birlikte polifonik çokluklarla oynayıp bir ses döngüsü yaratarak, bize katmanlaşma, tortulaşma ve yığılma gibi ilkeleri hatırlatıyor. Ya da projeksiyon kullanımıyla oyun metninden bazı bölümlerin kimi zaman yamuk, kimi zaman birbirinin üzerine yığılan veya dağılan formlarda yazıldığını görüyoruz.

Benim düşünceme göre Infante, sanki taş ile ilgili serbest çağrışımlarından bir ağ gibi yayılan düşünce haritası çıkarmış ve sonra bu düşünceleri yine taşlar gibi oyunda doğru nok-

talara yerleştirmiş. Infante'nin bu ağ gibi yayılan düşünce haritasında bu yazıya sığamayacak kadar çok ilişkilendirme var. Taşı hafızayla, erozyona uğrayan hafızayı da işçilerin yaşadığı gerçeklerin unutturulmasıyla ilişkilendirmekten tutun da hilti ya da çekiç gibi madene ait nesnelere işçilerin organlarından birine dönüşmesine kadar. Ama aklımda en çok yer edeni sanıyorum ki şu oldu: "Taş isabet etmesi acıtır çünkü birikmiş tarih isabet etmiştir bize." Tüm bu çağrışımların etrafında dönen oyunun yapısı bir tür yayılma hissine sahip, buna ben kendimce rizomatik dramaturji adını koydum. Bir başlangıç noktası yok ve belirli bir noktaya gitmiyor, her yere gidiyor ve yayılıyor. Dolayısıyla bu tarz bir yapıyla daha çok kavramsal sanat gibi tanımlanabilecek, olayların yoğunluğunda fikirlerin kaybolmadığı oyun, yönetmenin de dediği gibi tıpkı bir makale gibi çalışıyor.

Şili bakır anlamında zengin bir ülke ve uluslararası birçok şirketin çalıştırdığı bakır

rafinelere var. Oyunda defaatle bir mantra gibi tekrar edilen “içi yemyeşil olmuştu” gibi bir söylem vardı. Infante bir röportajında bunun sebebinin maden bölgelerinde kaybedilen maden işçilerinin ağır metaller yüzünden, öldükten sonra içlerinin neredeyse taşlaşması ve yeşile dönmesi olduğunu söylüyor. (Barba, 2022) Rosi Braidotti'nin dediği gibi insan kavramı her zaman güç ilişkileriyle ilişkilendirilmiştir. Infante, bu durumun kaçınılmaz sonucu olan sömürü meselesini temsil etmeden, madenciler adına konuşmadan ya da onları bir belgesel tiyatro mantığıyla sahneye davet edip alan tanıma gibi bir kibirden uzak, sadece oyunun yapısını taşla dönüştürerek sorguluyor. Yani politik bir meseleyi ifade ederken etikel soru işaretlerini sahnede yeni bir estetik dil yaratarak göğüslüyor.

Tıpkı makinenin işlemeyen bir parçasının tüm sistemi çökertmesi gibi, yaşadığımız bu dönemde içimizde ve dışımızda insan merkezli tüm parçalarımızın bakım onarım ve yeniden tasarlanmaya ihtiyacı olabilir. Fakat bu ihtiyaç yine insanlığın iyiliği için olan bir iyileştirme ve “fayda maksimizasyonu makinesi”nin dişlilerini keskinleştirecek şekilde değil, kapsayan, içine alan, homojen, merkezizsiz ve daha dişil bir alandan yapılabilir. Donna Haraway'ın sözünden hareketle eğer biz hiçbir zaman insan olmadıysak peki tiyatro ne zamandan beri insan?

### Dipnot:

1) Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından geliştirilen rizom ya da köksap kavramı, herhangi bir noktayı başka bir noktaya bağlayan doğrusal olmayan bir ağı anlatır. Oluşa, farklılıklara ve yatay yayılmaya dayalı bir düşünme modelidir. (Deleuze, Guattari,1980)

### Referanslar

Ağın, Başak (2020) *Posthümanizm Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu* (Siyasal Kitabevi)

Balanıye, Çetin(2022) *Naturans 2: Yeni Etik Politik* (Ayrıntı Yayınları)

Barba, Güneş (2022)“*Şili'den bir soru: 'Taşa Nasıl Dönülür?'*” (Gazete Karınca) <https://gazetekarınca.com/siliden-bir-soru-tasa-nasil-donulur/>

Beykoz Kundura. (2022, Eki 5). CLASE MAGISTRAL - MANUELA INFANTE [Video]. YouTube. <https://youtu.be/aIakvJZzJyw>

Burgan, Ezgi (2015) “*İlk kültürel gereç çuval ise: Erkeklik ve et yemenin keşişimselliğinde bilimsel anlatıların kuruluşu*” *Fe Dergi* 7, no. 2 35-47.

Deleuze, Gilles Guattari, Felix (1980) *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia* (University of Minnesota Press)

Haraway, Donna (2008) *When species meet* (University of Minnesota Press)

Latour, Bruno (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford University Press)

LeGuin, Ursula K. (1998) *Kadınlar Rüyalara Ejderhalar* (Metis Yayınları)

Simondon, Gilbert (2019) *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders* (Norgunk Yayıncılık)



# Bir *var-mış* Bir Yokmuş

AZİZE YAĞMUR ŞENBAYRAK

28

*var-mış*, Cemre Su Salur'un yazıp, yönetip, performe ettiği tek kişilik deneysel bir çalışma. Görmeye alıştığımız tek kişilik kadın oyunlarından ayrılan performatif bir yönü bulunuyor *var-mış*'ın. Bu nedenle; tuhaf, tanımlanması zor duygular uyandıran bu çalışmayı birkaç defa izleme ihtiyacı hissettim.

Cemre Su Salur, oyuncu, dansçı, performans sanatçısı, yönetmen ve koreograf olarak üretim yapmaktadır. California Institute of the Arts Tiyatro mezunu olan Salur, üniversiteden hemen sonra profesyonel kariyerine New York'ta başlamıştır. Şubat 2018'de ilk Avrupa turnesini, Aleshea Harris tarafından yazılan ve yönetmenliğini Arnaud Meunier'nin yaptığı *Fore!* adlı oyunun dünya prömiyerinde başrollerden biri olarak gerçekleştirmiştir. New York'ta yer aldığı son prodüksiyonsa, HB Studio's da gerçekleşen Melody Erfani tarafından yazılıp yönetilen Bee Planet Connections Tiyatro Festivalinde yer alan, aynı zamanda kendisinin "Tek Perdelik Oyunlarda En İyi Kadın Oyuncu Aday"ı gösterildiği Nicoletta Mandriotti'nin yazıp yönettiği *Girl Inside the Mirror* oyunudur. Ağustos 2018'de kendi yazıp yönettiği ve prodüktörlüğünü yaptığı *VOID* adlı dans tiyatrosu HERE Arts'ın Co-Op Sublet Series'in

bir parçası olarak New York'ta sahnelenmiştir. Salur, "Gelecek Vadeden Yönetmen Ödülü" gibi farklı ödüllere de layık görülmüştür.

*var-mış*, genç bir kadının çocukluktan yetişkinliğe geçişini konu alıyor. Disney mitleriyle büyütülen bir neslin gerçek hayatla karşılaşmasının oldukça sert ve depresif bir huzursuzluk yaratabildiğini gösteriyor insana. Fakat yine de umut var..

Kadın (oyuncu) sahnede gerilmiş beyaz örtünün ardında beklerken seyirci sahneye alınıyor. Kadın, oldukça şiirsel bir dille, sesleri ve dili bozarak konuşmaya başlıyor. Tekrarlara ve kelime oyunlarına oyunda oldukça sık başvuruluyor. Sahnede örtü hizasında gerilmiş LED ışıklara asılı buzdolabı poşetleri ve tavana asılı duran şeffaf naylon, gerçek dışı bir atmosfer yaratırken, sahnenin diğer tarafında bulunan küçük bir masa, mikrodalga, biberon, kahve kupası ve birkaç süs eşyası daha gerçekçi bir atmosfer oluşturuyor. Sahne geçişleri ses ve ışık yardımıyla gerçekleşiyor. Ses (Gökçe Uygun) ve ışık (Seril Aksoy) atmosfer yaratımı açısından oldukça etkili. Sahnelemede kokular da oldukça önemli bir yer tutuyor. Mikrodalgada patlatılan mısırın kokusu, tüm salonu sarıyor ve seyirciyi sinemada Disney filmlerini



var-mış performansından bir kare.

izlediği, çocukluk yıllarına götürüyor. Salur bu çocukluk anıştırmasının karşısına, sahnede taze yapılmış kahvenin kokusunu yerleştirerek, yetişkin bir birey olmakla, çocuk olmak arasında sıkışmış; kendini aramaya koyulan kadının iç çatışmasını seyirciye koku yoluyla aktarıyor.

Yapımda, megafon ve sesi oradan kaydedip tekrar dinlemek gibi farklı materyal kullanımları, dili bir çeşit yapı söküme uğratıp, kelimeleri anlamsızlaştırıyor. Müzik olarak seçilmiş olan *Cinderella*'nın "soundtrack"i *So This is Love* (Elene Woods) şarkısı da benzer bir şekilde bozulmuş durumda, böylece masalların kurduğu tozpembe yapı yıkılıyor. Disney'in aynı isimli ilk yetişkin filminin de "soundtrack"i olan *Pretty Woman*, şarkısını Salur canlı olarak seslendiriyor.

Elli dakikalık sahneleme boyunca Pina Bausch'tan esinlenen bir koreografiyle dans eden, şarkı söyleyen, şiir okuyan, mimiklerini ve bedenini oldukça etkin kullanan bir oyuncu var karşımızda... Oyunda anlatı oldukça önemli bir yer tutsa da, beden kullanımını bir adım öne çıkıyor. Salur'un yetenekli bir oyuncu olduğu aşikâr fakat onun bu virtüözitesi zaman zaman yorucu ve dikkat dağıtıcı hale geliyor. Yazan, yöneten, oynayan, dans eden, şarkı söyleyen ve bunların hepsini aynı anda yapan Salur'un per-

formansını bu yoğunlukla arka arkaya okumak zorlayıcı bir hal alabiliyor.

Oyunun oto-biyografik özellikler taşıdığını belirtmekte fayda var. Salur'un kendi deneyimlerinden yola çıkarak ürettiği oyunda ailesinin fotoğrafı, nesillerdir ailesinde bulunan bir örtü vb. nesnelere ona eşlik ediyor. Ayrıca oyunun afişinde de kendi küçüklik fotoğrafını kullanıyor. Ne var ki sanatçının tüm yetenekleri ve hayatını tek bir prodüksiyonda ortaya sermesi, işi teatral bir öz-portreye dönüştürüyor.

*var-mış*, içine çeken yapı sayesinde anlatı tiyatrosunun ötesinde bir seyir deneyimi yaratıyor. Performans, var olmak ile yok olmak arasında kendine varmaya çalışan bir kadının hikâyesi yoluyla, insanı kendi kayboluşlarına dair anlara ve var olma çabasına yöneltiyor. Bedensellik ve sessellik yardımıyla anlatının ötesine geçen anlar ve duygulanımların ortaya çıkmasını sağlıyor. Yazıyı oyundan sözlerle sonlandırmak yerinde olacaktır:

Henüz kök salmadım ama  
Parmak uçlarım toprakta  
Midem ılık  
Ellerimde su kokusu  
Dilimin altında tomurcuk.



# "Mağrur Fil Ölülere"

## Politik Gerçeklik ve Geçmiş

AYŞE SANCAK DENİZ

30

**T**iyatro yazınımızda geçmişin konu edilmesi ve yazarın geçmişle kurduğu bağ her zaman ilgi çekici olmuştur. Geçmiş bazen bugünün gerekçesidir, bazen de bugünü anlatabilmenin bir yolu. Mağrur Fil Ölülere de 60'lı yılların politik gerçekliklerini ve bu gerçeklikleri oluşturan dinamikleri retrospektif bakışla ele alarak geçmişin ve kimliklerin nasıl kurgulandığını anlatıyor. Bir taraftan teknolojik gelişmeler, küreselleşme, tüketim olgusu, postmodernizm gibi unutmaya hızlandıran ve geçmişsizliği olumlayan etkenler sonucu kimliğin her gün yeniden kurulduğu ve benlik sunumunun önem kazandığı, öte yandan özellikle sosyal ve politik geçmişe yönelik ilginin artmasıyla "bellek" çalışmalarının yaygınlık kazandığı bu dönemde Hakan Tabakan, bu oyunla bizi politik geçmişimize, kim olduğumuza, unuttuklarımıza ya da unutmak zorunda kaldıklarımıza, travmalarımıza tanıklık etmeye çağırıyor. Semaver Kumpanya'nın ilk olarak 2016 yılında sahnelediği bu oyunu Hakan Tabakan

yazmış ve Volkan M. Sarıöz yönetmiş. Direkterarası Tiyatro Ödülleri 2017 "Oyun Yazarı" ödülünü alan oyun, geçmiş kurgusunu hem hatırlatma aracı hem de kimliğin şimdiki halinin belirleyicisi olarak kullanıyor. Dolayısıyla bu oyun Beliz Güçbilmez'in "geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer" şeklinde formüle ettiği yazma biçimiyle birlikte okunmaya imkân tanıyan bir metin olarak karşımızda durmakta. Ayrıca bu oyun gibi siyasal ve kültürel geçmişle ele alan oyunlar için sevgili Eylem Ejder'in "Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010'lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya" adlı doktora tezi de önemli bir kaynak durumunda.<sup>1</sup>

Politik anlamda bellek çalışmalarının geçmişine baktığımızda literatürdeki tartışmaların 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra hız kazandığını söyleyebiliriz. Özellikle İkinci Dünya Savaşında Auschwitz toplama kampında yaşanan katliamlardan sonra, geride kalanların zamanın geçmişini silmesine ya da en azından



etkisini azaltmasına karşın, mahkeme tutanakları, görsel ve yazılı basının kaydedilmiş belgeleriyle, tanıklıklarla bunu hafızalara kazımak, tarihe kaydetmek ve de daha önemlisi böylesi bir geçmiş unutmayıp hatırlayarak ve hatırlatarak geleceğe taşınacak kimliklerin sembolik evrenini oluşturma bilinciyle hareket ettikleri görülmüştür. Jan Assmann'ın yakın geçmişe ilişkin anıların hatırlanması olarak adlandırdığı “iletişimsel bellek” türüne göre hatırlanacak zamanın sınırlı olması, Auschwitz’de yaşananların üzerinden kırk yıl geçmesiyle birlikte bu katliama tanık olanlar için ölmeden önce bu anıların yok olmaması adına geçmişlerini hızla kayıt altına almak ve arşivlemek ihtiyacını doğurmuştur.<sup>2</sup> Resmi belgelerin, kayıtların vs. yanında sözlü tarih ya da tanık ifadelerinden oluşan bu anlatıların tarih çalışmalarına dâhil edilmesi geçmişin politik gerçekliklerine ulaşmanın bir yolu olmuştur. Ayrıca resmi tarihin nesnellik tahtını sarsan sözlü tarih çalışmalarına tanınan bu ayrıcalık son yıllarda yaşanan bellek patlamalarının önemli nedenleri arasındadır.

Günümüzde ister sosyal, ister siyasal, ister kültürel olsun bellek çalışmaları açısından geçmişe dönmek ve hatırlamak hele hele politik geçmişe hatırlamak eğer belli güç odakları için bir şey ifade etmiyorsa ve bu geçmişin unutulması için özellikle çaba sarf edilmişse pek mümkün gözükmemektedir. Örneğin günümüzün toplumsal gerçekliğini belirleyen mevcut iktidarın, ideolojik köken olarak kendine Osmanlı’yı seçerek ve Osmanlı’nın yarım bıraktığını tamamlamaya dönük “arzulanmayı ve tanınmayı arzulayan, kendi kimliğini dayatan”<sup>3</sup> yeni bir anlatı kurarak kendini reddeden Cumhuriyet’ten kendini kurtarmaya çalıştığını görürüz. Cumhuriyet ideolojisini imha etmeye çalışan bu yeni tarih kurgusu, başlangıç noktası olarak Osmanlı’yı alır. “Yeni Osmanlıcılık” adıyla geçmiş bugüne adapte etmeye çalışan bu ideoloji haliyle, Cumhuriyet tarihinde önemli bir dönemeç olarak kabul edilen 1960-1970 yılları arasında “fikri hür, vicdani hür” kimliğin öznel gerçekliğini her türlü hegemonik unsurdan bağımsız kurguladığı ve sol ideolojik bilinci oluşturduğu dönemi hatırlamak ve hatırlatmak istemeyecektir. Kısaca geçmiş herkes için aynı şeyi ifade etmemektedir. Bazısı düne küs bugüne hayran, bazısı düne hayran bugüne küs. Geçmiş, toplumsal koşulları belirleyen gücün alacağı konumlara göre manipüle edilebilir, bozulabilir, kurgulanabilir, hatta yeniden üretilebilir bir olgu olduğu müddetçe tek ve doğru bir gerçeklikten söz edilemez.

Bu oyun siyasi tarihimiz açısından tanıklık edebiyatı çerçevesinde değerlendirebilir. Toplumsal bellekteki olayları bazen birinci elden tanık olanlar değil de yıllar sonra bu olayların sonuçlarından etkilenen ve geçmişe dönük hesaplaşma yürüten kişiler de ele alabilir.<sup>4</sup> Yazar, unutturma ve hakikati çarpıtma politikalarına maruz kalarak kimliğinin kurucu unsurlarını kaybeden ya da kaybetme endişesi taşıyan bugünün izleyicisi/okuyucusu için siyasal tarihe giderek dönemin gerçekliklerini hatırlatmaya, bugünün alternatif gerçeklikleri için zemin



32 bulmaya, bastırılanları açığa çıkarmaya ve belleğe kaydetmeye çalışıyor. Oyunda geçmiş, eylemsizlik şeklinde geri dönmüştür. Öyle ki eve gelen kutuyu bile açacak eylemlilik gösterilmez. Eylemsizlik bugünün üzerine yumak gibi dolanmış, geçmiş bütün ağırlığıyla bugünün üzerine çökmüştür. Normal ve sıradan bir gündelik hayatın kendinden başkası yokmuş gibi davrandığı, üzerini örttüğü bir gayri-resmi tarihin hayaleti evde dolanmaktadır. Ölü hukukunun uygulanmadığı, ölülerin yasının bile tutulmadığı bu gayri-resmi tarih bilgisi çekmedeki bir gazete haberiyle o akşam önümüze konulmuş, en azından o güne kadar konuşulmamış olanlar o akşam konuşulmuştur.

60'lı yılların toplumsal gerçeklikleri oyun karakterlerinin dramaturjik inşasında belirleyici rol oynamıştır. Dolayısıyla bu yılların gerçeklikleri konusunda hafızalarımızı tazelenmekte fayda var. 2022 yılında tamamladığım “Günümüz Türk Oyun Yazarlığında “Bellek” ve “Kurgulanmış Gerçeklik” (1980-2000)” adlı doktora tezimde bu dönemin siyasal, ekonomik ve kültürel gerçekliklerini detaylı olarak ele

almıştım.<sup>5</sup> Dönemin gerçeklikleri kısaca şöyledir: Toprak ağaları ve ticaret burjuvazisinin desteğiyle iktidara gelen ve iktidarını sürdürmek için devletin baskı aygıtlarına başvuran, muhalif basını susturan, sol dernekleri kapatan, üniversite özerkliğini kaldıran, tahkikat komisyonu kuran DP (Demokrat Parti) iktidarı 1960 yılındaki askeri darbeyle sonlandırılmıştır. Darbenin ardından hazırlanan 61 Anayasasıyla bireyin hak ve özgürlükleri yasalarla teminat altına alınmış, çalışanlara grev hakkı verilmiş, sendikacılığın önü açılmış ve siyasal faaliyetlere özgürlük tanınmıştır. Bu yıllarda sanayileşme hızlanmış, köyden kente göç artmış, kentin nüfus yapısı değişmiş, tüketim mallarıyla tanışılmış, işçi sınıfı yükselmiştir. Yazarlar, aydınlar ve öğrenciler üniversitelerde, derneklerde bizzat ulaştıkları kaynaklardan sol ideolojiyi okuyarak örgütlenmiş ve egemen güçlerin toplumsal gerçeklik üzerindeki belirleyici rolünü sekteye uğratmıştır. Görece fikir özgürlüğünün olduğu bu ortamda sosyal sınıflar ve kimlikler ait oldukları topluluklardan ve cemaatlerinden özgürleşerek öznellik konumla-



rının ve sınıflarının farkına varmaya başlamıştır. Özellikle sol kimlik, devlet aygıtının güç ve otoritesinden olabildiğince bağımsız hareket etmeye çalışarak kendi eyleminin öznesi haline gelmiştir. Onların bu konumu 80 sonrası devlete itaat temelinde kurgulanan ve günümüzün çoğunluğunu oluşturan uysal kimliğin karşısında yer alan, eleştiren, sorgulayan, üreten bir öznellik konumudur.

Sol ideolojinin güçlenmesi karşısında bu ideolojiyi benimseyen kitleyi kendi varlıklarına tehdit gören ve onların üzerinde hegemonya kuramayan toplumun egemen güçleri, şiddet ortamı oluşmasına zemin hazırlayarak bu kitleyi ötekileştirmek ve marjinalleştirmek istemiştir. Sol kitle 1969 yılında kapitalizmle özdeşleşen ABD görevlilerini protesto etmiş, 6. Filo'yu denize dökmüş ve bunun sonucunda Taksim'de kanlı pazar olmuş, banka soygunları yaşanmış, üniversiteler işgal edilmiş, faşist militanlar tarafından üniversite hocalarının evleri bombalanmış, fabrikalar greve gitmiştir. Oyunda zamanı tam olarak belirtilmese de Cahit'in babasının öldürülmesinin DP iktidarında ya da hemen sonrasında onun uzantısı olan siyasal iktidarlar döneminde olduğu bilinmektedir. Oyunun geçtiği zaman ise, yani Cahit'in içinde bulunduğu yıl işte böylesi bir şiddet ortamının olduğu ve yeni bir askeri darbeye gebe olan 69 yılının yılbaşı akşamıdır.

“Bir de babanın anarşist olması...”<sup>6</sup>

12 Mart'ın hemen öncesinde bir yılbaşı akşamı genç bir çift olan Cahit ile Belkıs'ın evine konuk oluruz. Sol ideolojik düşüncelerinden dolayı öldürülen, Belkıs'ın annesinin tanımlamasına göre “anarşist” bir babanın oğludur Cahit. Bir toprak ağasının kızı Belkıs'la üniversite yıllarında tanışmış, ideolojik ayrılıklarına rağmen evlenmeyi başarmışlardır. Oyun, birbirine kur yapan genç çiftin bu halleriyle Yeşilçam sinemasındaki zengin kız-fakir oğlan temasına göz kırpmasıyla başlasa da, ilerledikçe oyunun aydın sınıfı temsil eden ve mevcut düzen karşısında yenik düşmüş Cahit'in iç

çelişkileri ve kimliğini var etme mücadelesi üzerine inşa edildiğini görürüz. Onun varoluş mücadelesinin ardındaki çatışma, kapitalist sermaye ve onun savunucusu siyasal iktidar ile anti-emperyalist ve bağımsızlıkçı ideoloji arasındadır. Mevcut düzen “hür bir fert” olmak isteyen Cahit'in babasının ölümüne yol açmış, babası ve savunduğu ideoloji egemen güçler tarafından hiçleştirilerek resmi gerçeklikten kovulmuştur. Zeynep Sayın iktidardaki gerçekliğe alternatif gerçeklik üretenlerin öldürülerek unutturulmasına dair şunu söyler: “Unutturma, bilinçaltı politikasıdır”<sup>7</sup>. Öldürülmek istenen, o kişinin imgesiyle beraber onunla ilgili hatıralardan oluşan ortak bilinçaltıdır. Bu ölümün ardından Cahit hiçbir şey yapamamış, dava delil yetersizliğinden düşmüş, savunduğu devrimci, dinamik, üreten, sorgulayan değerlerin aksine bilincini ele geçiren korkunun da etkisiyle eylemsizleşmiş ve kimliği silikleşmiştir. Kendisini silikleştiren sınıfsal gerçekliklerin ve bilinçaltını hedef alan unutturma politikalarının farkındadır; fakat babasının ölümüne neden olan bu gerçekliklerle mücadele edecek, yüzleşecek gücü de yoktur. Korku ve şiddet bilincini şeyeleştirmiştir. Egemen güce başkaldıran roman kahramanlarının arkasına sığınarak katharsis yaşamayı tercih eder.

Sermayenin ve sanayi burjuvazisinin isteklerini karşılamaya çalışan siyasal iktidar, Cahit'in ya da babasının savunduğu değerlere elbette yaşam şansı tanımayacaktır. Alternatif gerçekliklerle mevcut toplumsal gerçeklik arasındaki çatışma ya da somutlaştırırsak Cahit'in babasının öldürülmesiyle sonuçlanan devrimci-kontrgerilla çatışması, Cahit'in şimdideki eylemsizliğinin gerekçesini oluşturur. Olay geçmişte olmuş fakat etkisi şimdide devam etmektedir, geçmiş bütün ağırlığıyla şimdinin üzerine çökmüştür. Şimdideki eylemsizlik durumunu şimdinin koşulları ya da bilgisi değil geçmişin bilgisi meşrulaştırır. Bu anlamda oyunun, Beliz Güçbilmez'in şu sözlerle tarif ettiği “karakterlerin yavaş yavaş serimlenen



34 bir geçmişî arkalarına alarak bugünde, şimdide gerçekleştirdikleri eylemleri mazur ve mantıklı gösterecek bir çerçeve içine yerleştirildiği<sup>8</sup> yazma formülüne göre inşa edildiğini söyleyebiliriz. Oyunun başlangıç noktası yaklaşık 10-15 yıl öncesidir. İki karakter de geçmişte ne olduğunun bilgisine haizdir aslında. Bilgisizlikten bilgiye geçen bizleriz. Eylemsizliğin gerekçesi geçmiştedir, olay geçmişte yaşanmış şimdide dile getirilmiştir. Sahne üzerinde gördüğümüz söz oyunları, okunan kitaplar, anlatılan mutlu anılar, içilen votka-limon sadece geçmişin acısını taşıyan şimdiye katlanma çabasıdır. Çünkü şimdi “acı verici, bunaltıcı bir an, sıkışılmış ve bu nedenle de aşılması, kurtulunması gereken bir durumdur.”<sup>9</sup> Oyunun sonunda karakterler başladığı yere geri dönmüştür. Birkaç saatlik bir zaman diliminde geçen oyun, aynı eylemsizlikle bir sonuca varmadan, herhangi bir dönüşüme neden olmadan, olduğu yerde kendi üzerine kapanarak sonlanır. Seyirci için hem merak unsuru hem de eylemin tetikleyicisi olabilecek kutu merak edip açılmamıştır bile. Dolayısıyla bu akşam

tanık olduğumuz şey onların sıradanlaşmış, normalleşmiş yaşam gerçeğidir. Baskı ve şiddet politikaları neticesinde disiplin iktidarını içine kaydeden karakterler, kendini iktidarın oluşturduğu normlara göre denetleyerek toplumun normaline eklemelmiştir.

Onların eylemsizlik hali, günün sonunda başladıkları yerde olmaları Aslıhan Ünlü’nün “zamanda ve mekânda merkeze dönme” şeklinde bize ait bir yazma biçimi olarak tespit ettiği oyun formuyla da okunabilir. Biraz açacak olursak, Cahit ile Belkıs’ın bu akşam konuştukları şey onların hayatında bir şey değiştirmemiştir. Seyretme/okuma deneyimlerimize göre onlardan beklediğimiz şey, bu akşam ortaya dökülenlerin, daha önce konuşulmamış olanların karakterlerinde farklılaşmaya ya da bir aksiyona neden olmasıdır. Fakat bu beklenti boşa düşmüştür. Karakterler oyunun sonunda birbirlerine sığınmış, ertelenen aksiyonun gerçekleşmesine imkân tanıyacak kutu açma (gizem ve sır) veya dışarı çıkma eylemi yerine yılbaşı akşamını aynı eylemsizlik durumunda evde birlikte geçirmeye karar vermişlerdir. Ün-



lû'ye göre oyunların başladıkları yere dönmesi, merkezde yani evde başlayıp evde sonlanması, “evin, ocağın kozmosu temsil etmesiyle”<sup>10</sup>, hayatın olağan akış içinde devam etmesiyle ilişkilidir. Bachelard’ın dediği gibi, “ev olmasa insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem ruhtur. (...) Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, ılık mı ılık.”<sup>11</sup> Ev aileyi dışarıdaki tehlikelere karşı koruyan ve içerideki çatışmayı, dağınıklığı, üzüntüyü, kederi toparlayan mekândır. Onların yılbaşı gecesi dışarı çıkmaması ve yeni günü evde karşılaması aslında gelecek günlerin geçmişte yaşanan günlerden bir farkı olmayacağını, zamanın değişmesinin onların hayatında bir şey değiştirmeyeceğini yani eylemsizlik halinin devam edeceğini imler.

Bununla birlikte yazar seyretme deneyimimizi bir kez daha kırar. Ertelenen aksiyonun oyunun sonunda gerçekleşeceği yanılmasına gireriz. Cahit limon almaya dışarıya çıktığında şiddetli bir araba çarpma sesi duyarız.

Tıpkı Necip Fazıl’ın Bir Adam Yaratmak adlı oyununda ana karakter Hüsrev’in babasının kaderini yaşayıp yaşamayacağı gerilimini beslediği gibi bu oyunda da yazar finalde Cahit’in de babası gibi öldürüleceği hissini oluşturur. Fakat beklenti gerçekleşmez, Cahit elinde limonlarla çıkagelerek günlük yaşamın döngüsüne, güvenli limana geri döner. Marvin Carlson tüm edebi türlerin içinde özellikle dramın kendinden önce yazılmış olan metinlerle ilişkide olduğunu, hikâyeleri tekrarladığını ifade eder.<sup>12</sup> Burada gayrı-resmi tarihin hayaleti gibi Hüsrev’in belki içinde bir baba kompleksi taşıyan Hamlet’in hayaleti de bu oyun üzerinde dolanmaktadır. Hatta Cahit’in bu eylemsizliği ve korkaklığı karşısında kimsenin uğramadığı evlerine canlılık gelsin diye bir bebek isteyen Belkıs’ın da Nora gibi evi terk edeceği hissi ara ara seyirciyi yoklamıyor değil.

Cahit, babasının ölümünden dolayı olarak kayınpederini ve muhalifleri susturmak için kullanılan şiddete tepki göstermeyen, sessiz kalan toplumu sorumlu tutar. Amin Maalouf’un doğu toplumlarını tariflediği gibi “her



36

şeye üzülen ama hiçbir şeyle ilgilenmeyen insanlar”. Uygulanan şiddetten kendini sorumlu tutmayan, kendini bu şiddetten muaf gören, otoriteye itaat eden, uysal kimliği içselleştiren bir kitledir söz konusu olan. Baskı ve şiddete sessiz kalan toplum sorumluluğu üzerinden atmaya çalışsa da bu sessizlik yapılanların onaylanması anlamındadır ve bu onay sayesinde iktidar hem kendini hem uyguladığı şiddeti meşrulaştırır. Gerçekliğin sosyal inşasında meşruiyet, “ikinci dereceden bir anlam nesnelleşmesidir”<sup>13</sup>, yani bir diğer anlamda Cahit’in sözlerindeki gibi “toplumdan alınan cesaretle işlenen suçlar” a halk katında rıza üretilmesidir.<sup>14</sup>

Cahit’in kayınpederi, DP/AP (Adalet Partisi) iktidarına destek vermiş geleneksel sınıfı temsil eden, muhafazakâr bir tüccardır. Bu tüccar siyasi tercihini halkı “kul” gören ve sermayenin yanında saf tutan anlayıştan yana yaptığı için suçludur, çünkü bu anlayış yani “DP/AP geleneği, köylülüğün, burjuvazinin hegemonyası altına girişinin siyasal dolayımıdır.”<sup>15</sup> Cahit’in

babasının ölümüne yol açan bu siyasi tercih, ona oy veren ve sanayileşmeye ayak uyduramayan Belkıs’ın babası gibi geleneksel tüccarların da sonunu getirmiştir. “Ama şu rekabetçi ekonomi dedikleri zalimlerin saltanatı oldu, baban gibi daha geleneksel yöntemlerle çalışanların sonu... Yahu Ali Hasan Kaptanoğlu’nun yerinde olsaydım ben, bir örgüte katılır yeraltına inerdim. Yani saf değiştirdim. Çünkü onun iyi niyeti sadece kendinin değil ailenin de bir nevi yıkımı oldu. Belki daha şiddetli olarak başka ailelerin...”<sup>16</sup> Belkıs’ın babası savunduğu değerlerle her şeyini kaybederek yüzleşmiş, “mağrur” bir yalnızlık içinde köşesine çekilmiştir. Cahit gibi o da mevcut düzenin yendiği bir karakterdir. Farklı gerçeklik kurgularından gelseler de Cahit, bugünün kaybedeni olarak kayınpederini kendine benzetir. İkisi de yenilmişliği sineye çekmiştir.

Yılbaşı hediyesi olarak eve gelen ve oldukça ağır olan kutuyu Belkıs fil ölüsüne benzetir ve “fillerde bir baba figürünün görüldüğünü”<sup>17</sup> söyleyerek filler ile babası arasında özdeşlik

kurar. Bunun üzerine Cahit fillerle ilgili bilgilerine başvurarak hem şimdide oyalanır hem de nesnel gerçekliğin değişmesiyle birlikte yaşadığı anlam kaybını, kimlik bunalımını, yabancılaşmayı, yalnızlaşmayı dile getirir. “Bak bu filler, alışkanlıklarına, belli bir sosyal geleneğe göre yaşarlarmış. Tabii bunu araştırmacılar diyor... Sonra yıllar geçer, sosyal iletişim değişir, yardımlaşma yolları değişir, güç dengeleri değişir ve bu yeni hayata ayak uydurmakla çok zorlanırlarmış...”<sup>18</sup> Temsil nesnesini birey ve toplumun oluşturduğu tiyatro sanatında gerçek diye ifade ettiğimiz şeyin kendisi de egemen güçler ve ideolojiler tarafından yapılandırılan, inşa edilen yani kurgu olan bir gerçektir. Bu bakışa göre kimliğimiz bir kurgudur ve kimliğimizin kurucu unsuru geçmiştir. Geçmiş, şimdide oluşan anlama zemin kazandırdığı ve onu nesnelleştirdiği gibi kimliklerimizin de nesnelleşmesi için gerekli olan bir sembolik evren aracıdır. “Kimlik, birey ve toplum arasındaki diyalektikten doğan bir fenomen”<sup>19</sup> olduğu için, kimlik inşasında bireyin kendi ürettiği öznel gerçeklikler kadar toplumun ortak ürettiği nesnel gerçekliklerin de payı vardır. Aynaya baktığımızda gördüğümüz kişi olabilmek, imgemizi oluşturabilmek ve mevcut düzene ayak uydurarak toplumsallaşabilmek için toplumun ortak değerlerini, inançlarını, kolektif belleğini, bilgi stokunu ve geçmiş bilgisini taşıyan sembolik evrene ihtiyacımız vardır. Sembolik evren kimliğimizin gerekçesini oluşturur çünkü. Cahit ve kayınpederi sembolik evrenlerini kaybettikleri için, içinde buldukları toplumsal gerçeklik artık onlara kendilerini hatırlatamaz. Onlar yaşadıkları koşullara yabancılaşan, yalnızlaşan kayıp kimliklerdir. Bugün kimliklerimizi oluştururken ya da kendimizi gerçekleştirirken sembolik evreni acaba ne ölçüde kullanıyoruz? Oyun belki de akışkan hale gelen, sürekli oluş halinde olan bugünkü kimliklerimizde eksik olan şeyi bize hatırlatıyor. Geçip giden geçmiş...

## Dipnotlar

1. Eylem Ejder, “*Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010’lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya*”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2022
2. Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, Çev: Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s.58.
3. Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s.111.
4. Günay Çimen Erkol, “*Taş Üstüne Taş Koy-mak:12 Mart Romanlarında Görgü Tanığı Belleğin Yazınsallaştırılması*”, *Nasıl Hatırlıyoz?*, Yay.Haz. Leyla Neyzi, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2014, s.44.
5. Ayşe Sancak Deniz, “*Günümüz Türk Oyun Yazarlığında “Bellek” ve “Kurgulanmış Gerçeklik” (1980-2000)*”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2022.
6. Hakan Tabakan, “*Mağrur Fil Ölülere*”, Yayınlanmamış Oyun Metni, 2016, s.29.
7. Sayın, agy., s.13.
8. Beliz Güçbilmez, *Zaman Zemin Zuhur*, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006, s.78.
9. Şükrü Arğın. “*Nostalji ile Ütopya Arasında*”. *Birikim*. Sayı:82, Şubat 1996. Yazıya çevrimiçi ulaşmak için bkz; Şükrü Arğın. “*Nostalji ile Ütopya Arasında*”. <<https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-82-subat-1996/2280/nostalji-ile-utopya-arasinda/5016>> Erişim Tarihi: 01/11/2022.
10. Aslıhan Ünlü, *Merkeze Dönmek. Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı*, İstanbul, Mito Boyut Yayıncılık, 2009, s.68.
11. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017, s.37.
12. Marvin Carlson. *Haunted Stage: Theater as A Memory Machine*. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), s.17

13. Peter Berger, Thomas Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, Çev: Vefa Saygın Öğütle, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2008, s.135.
14. Tabakan, a.e., s.11
15. Sungur Savran, “1960,1971, 1980: *Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler*”, 11.Tez Der-gisi, Haziran 1987, s.136.
16. Tabakan, a.e., s.20-21.
17. A.e., s.19.
18. A.e., s.20.
19. Berger ve Luckmann, a.e., s.251.

### Kaynakça

Aslıhan Ünlü, *Merkeze Dönmek. Türk Tiyatro-sunda Zaman/Mekân Algısı*, İstanbul, Mitos Boyut Yayıncılık, 2009.

- 38 Ayşe Sancak Deniz, “*Günümüz Türk Oyun Ya-zarlığında “Bellek” ve “Kurgulanmış Gerçeklik” (1980-2000)*”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2022.

Beliz Güçbilmez, *Zaman Zemin Zuhur*, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006.

Eylem Ejder, “*Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010’lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya*”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2022.

Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017.

Günay Çimen Erkol, “*Taş Üstüne Taş Koy-mak:12 Mart Romanlarında Görgü Tanığı Belleğin Yazınsallaştırılması*”, *Nasıl Hatırlıyo-ruz?*, Yay.Haz. Leyla Neyzi, İstanbul, İş Banka-sı Yayınları, 2014.

Hakan Tabakan, “*Mağrur Fil Ölülere*”, Yayın-lanmamış Oyun Metni, 2016.

Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, Çev: Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

Marvin Carlson, *Haunted Stage: Theater as A Memory Machine*. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001).

Peter Berger, Thomas Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, Çev: Vefa Saygın Öğütle, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2008.

Sungur Savran, “1960,1971, 1980: *Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler*”, 11.Tez Der-gisi, Haziran 1987.

Şükrü Argın. “*Nostalji ile Ütopya Arasında*”. Birikim. Sayı:82, Şubat 1996. Yazıya çevrimi-çi ulaşmak için bkz; Şükrü Argın. “*Nostalji ile Ütopya Arasında*”. <<https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-82-su-bat-1996/2280/nostalji-ile-utopya-arasin-da/5016>> Erişim Tarihi: 01/11/2022.

Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.



DOSYA

# Kendine Ait Bir Oyun



FOTOĞRAF NAKIŞ: CEREN UYAN

HAZIRLAYANLAR

EYLEM EJDER, ÖZDEN İŞILTAN, YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN

# Giriş

40

*TEB Oyun*'un dosya konularını belirlerken genelde tiyatrodaki güncel olaylara, belli eğilimlere, dertlere bakmaya çalışıyor ve tiyatrodaki dönüştürücü bir gücü olduğuna inandığımız konuları tartışmaya açmak istiyoruz. Önceki sayılarda tek kişilik oyun, anlatı, dijital tiyatro, uyarılma gibi başlıklar altında yaptığımız dosyalar yayınlandıkları dönem tiyatrodaki belli eğilimlere işaret ediyordu. Bu dosyaları oluştururken niyetimiz bize ayrılan kısıtlı alanda detaylı bir tartışma yürütmekten çok, meseleye işaret etmek, konuyla ilgili çalışan sanatçı, akademisyen ve yazarları bir araya getirebileceğimiz bir diyalog ortamı yaratabilmektir.

Yeni dosyamız Türkiye tiyatrosunda otobiyografik oyun/performans/anlatıların artışına yönelik bir ilgiye dikkat çekiyor. Kendi hikâyesini yazan, anlatan, oynayan tek kişilik anlatı oyunlarından sunum performanslara, mekâna özgü performanslardan hikâye anlatıcılığına dek uzanan geniş bir yelpaze var. Bu eğilimi toplumsal, politik ve estetik yönleriyle tartışmaya açmak, “otobiyografik dönüş”ün, Türkiye

tiyatrosu için açabileceği başkalık imkânlarına kulak vermek, bunun sağladığı imkân ve dönüşümler kadar beraberinde getirdiği/getirebileceği sınırlılıklar, zorluklara da bakabilmek istedik. Başlangıçta, otobiyografik performansları konu edinmemizin nedeni özellikle tek kişilik oyunlarda baskın olan deneyim anlatılarıydı. Kendini yazmak, kendini oynamak, kendini sahnelemek nasıl bir şeydi? Kimliğin, mekânın ve tarihin “kendilik” denen o tartışmalı alanın içindeki rolü neydi? Bunlar ne tür başkalık olanaklarını açığa çıkarabilirdi?

Otobiyografik performanslar şüphesiz son birkaç yıla özgü değil. 2000’li yılların henüz başında Esmeray’ın *Cadının Bohçası*, takip eden yıllarda *Yüz Yılın Evi*, *Küründen Kabare*, *Trom* aklımıza gelen örneklerden bazıları. Güncel oyunlara baktığımızda tiyatrodaki anlatma isteğine kendi deneyimini anlatma merakının eşlik ettiğini görüyoruz. *Autobiography and Performance: Performing Selves* (Otobiyografi ve Performans: Benlikleri Sahnelemek) adlı kitabında performans kuramcısı Deirdre Hed-





don, otobiyografik performansların bir değişim ve yaratım imkânını gerçekleştirdiğini söylüyor. “Yaşanmış hayat” ile onun “temsili” arasında salınan otobiyografik oyunlar genelde toplumun ve sahnenin kenarında kalmış sesleri merkeze taşıyorlar. Anlatmasa, anlatılmasa eksik kalacakların, hiç duyulmayacak, görülmeyecek olanların hikâyesini... Otobiyografik özneler, baskı, şiddet ve adaletsizlik etrafında örülmüş hikâyelerini başka bir ucundan tutup yeniden biçimlendirerek deneyimlerini ve tarihlerini yeniden adlandırıyor, hem kendileri hem dinleyenleri için bir direnç oluşturmaya çalışıyorlar. Bu da onlara önce özel, sonra kamusal alanda seslerini, bedenlerini yeniden adlandırma ve böylece onlarla beraber dinleyenlerin de içini güçlendirecek iyileştirme imkânları sunuyor. En azından performansın dönüştürücü gücünden medet uman bizler, sahnelerimizdeki otobiyografik oyunlar için de bir benzerinin yaşandığına inanmak istiyoruz.

Bu inancın peşinden giderek otobiyografik performanslarıyla öne çıkan sanatçılara so-

rular yönelttik, onlarla yapılmış söyleşilere ve kendi deneyimlerini anlattıkları yazılarına yer vermeye çalıştık. Otobiyografik bir oyun ya da performans ortaya çıkarma süreçleri, bundaki motivasyonları, sanatsal araştırma yöntemleri ve yaklaşımlarını sorduk. Kendini yazmak, oynamak deneyiminde gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiye nasıl yaklaştıklarını, ortaya nasıl bir “kendine ait yaşam/oyun” çıktığını sorguladık.

Dosya kapak fotoğrafı sanatçı Ceren Uyan’a ait. Anıları da sulamak gerektiğini söyleyen şair gibi Ceren de, eski fotoğrafları nakış nakış işleyerek geçmişin toprağını canlandırıp çiçeklendiriyor.



# Kendini Yetkilendirme Girişimi: Otobiyografi

MÜRÜVET ESRA YILDIRIM

42

**B**oğaziçi Üniversitesi Tarih bölümü son sınıf öğrencileri olarak Atatürk Enstitüsü Modern Türkiye Tarihi binasının Boğaz manzaralı odasındaki büyük masanın çevresini doldurmuş, enstitünün müdürü Prof. Zafer Toprak'ı dinliyorduk. Dinliyorduk çünkü dönemin Tarih bölüm başkanı olan Prof. Edhem Eldem yurt dışında olduğu için tez dersinde ne yapacağımızı bildirecek kişi oydu. Bize tez olarak otobiyografi yazacağımızı söylüyor, anlatmaya istediğiniz yerden, dedenizin hikâyesinden bile başlayabilirsiniz diyordu. Bunu duyar duymaz bu tezin tam benlik olduğuna ikna olmuştum. Zira bundan tam bir hafta önce bir arkadaşımın karşılaştığımda kampüse doğru yürürken tez için ne yapacağımıza dair konuşmuş, ben de “Keşke hayat hikâyemizi yazsak” demiştim.

Böyle söylememdeki en büyük etken okuma yazmayı bilmediğim günlerde dahi anlatacak bir hikâyemin olmasıydı. Yetişkinlerin beş yaşındaki bir çocuğu merakla dinlemeleri beni anlatacak şeylerim olduğuna ikna etmişti.

Küçüklüğümün farkında değildim belki ama anlattığım şeyin büyük olduğunu bu meraklı hâl bana söylüyordu. “Değişik” bir aile hikâyem vardı. Fakat her şey bununla sınırla kalmamıştı. Yaşım ilerledikçe bu “değişik” hikâyeye ben de imkânım ölçüsünde yeni yeni değişik elementler eklemiştim.

Tecrübelerimiz beklentilerimizle ne kadar çok çatışırsa anlatacak o kadar çok şeyimiz olduğu söylenir.<sup>1</sup> Ancak bu beklentileri bizim kendimizden beklentilerimiz olarak değil de toplumun bizden beklentileri olarak da düşünebiliriz. En azından benim hikâyemde olan buydu. Hikâye demişken, onu tanımlamak o kadar kolay değil. Yalnız, bilinen şu ki bir hikâye için üç şey gerekli: Hikâyeyi belirli bir bakış açısından anlatan bir ses, bir veya birden fazla karakter ve olay örgüsü.<sup>2</sup> Burada belki de en kafa karıştırıcı olan şey olay örgüsüdür. Olay örgüsü olayları bir nedensellikte birbirine bağlayan unsurdur.<sup>3</sup> “Babası gibi olmamak için evi terk etti çünkü babası zaafı olan güçsüz bir adamdı” cümlesinde “Neden?” sorusunu

cevaplayan şeyin ta kendisi. Geriye dönüp eylemlerin gerekçelerine dair açıklamalar bulan bir mekanizma. Yani bir olaylar silsilesinden çok daha fazlası.

William L. Randall hikâyelerden bahsederken farklı düzeylerde hikâyeler olduğunu ifade eder. En dış katmanda “dış hikâye” yer alır. Burası, kâinatın biten her şeyi yani her olguyu kaydeden bir “kozmetik aygıt” olsaydı onun işleyeceği katmandı. Bu düzeyde hem biyolojik hem de tarihsel bir varlık olarak yer alırız. Yani bilincimiz dışında çalışan iç organlarımız ve en küçük biyolojik parçalarımız ile bilinçli olarak gerçekleştirdiğimiz eylemlerin toplamı: Bir varoluş hâlinin toplamı. İkinci düzeyde “iç hikâye” bulunur. Burası otobiyografik belleğin ikamet ettiği yerdir. Burada olaylar oldukları gibi yani kozmik bir bütüncüllük ve kapsayıcılık ile değil, bize göre, kendimize göre kaydedilir ve işlenir. Kâinatın olup bitenlerden bizim payımıza düşeni ve bu payımıza düşeni anlamlandırma sürecimizi temsil eder. Üçüncü düzeyde “iç-dış hikâye” vardır. Burası, içsel hikâyemizi bir monologdan ya da içselleştirdiğimiz başka seslerle iç içe geçmiş bir monologdan başkalarına aktarabildiğimiz bir hikâyeye dönüştürdüğümüz düzeydir. İçimizde tuttuğumuz şeylerin anlatılabilir veya başkalarının kavranabilir şekilde ifadesidir. Bu ifade biçimleri hareketlerimiz ya da sözlerimiz olabilir. Dördüncü düzeyde “dış-iç hikâye” yer alır. Burası, bizimle bir şekilde bir araya gelmiş herkesin bizimle ilgili anlattıklarından, bizi nasıl “okuduğundan” ibarettir. Yani başkasının zihnindeki ben, bana benimle ilgili anlatılan hikâye demektir. İç-dış hikâye otobiyografik, burası da biyografiktir.

Özetlemek gerekirse, dış hikâyeye bizim dışımızda gerçekleşen olaylardır. Hammaddedir. İç hikâye, bu olaylardan kendimiz için çıkardığımız anlamlardır. Bu anlamları iç-dış hikâyeyi üretmek için kullanırız. Yani bu anlamlar da iç-dış hikâyenin hammaddesidir. İç-dış hikâye, çıkardığımız anlamlar hakkında başkalarına anlattıklarımızdır. Ancak iç hikâyenin içerdiği

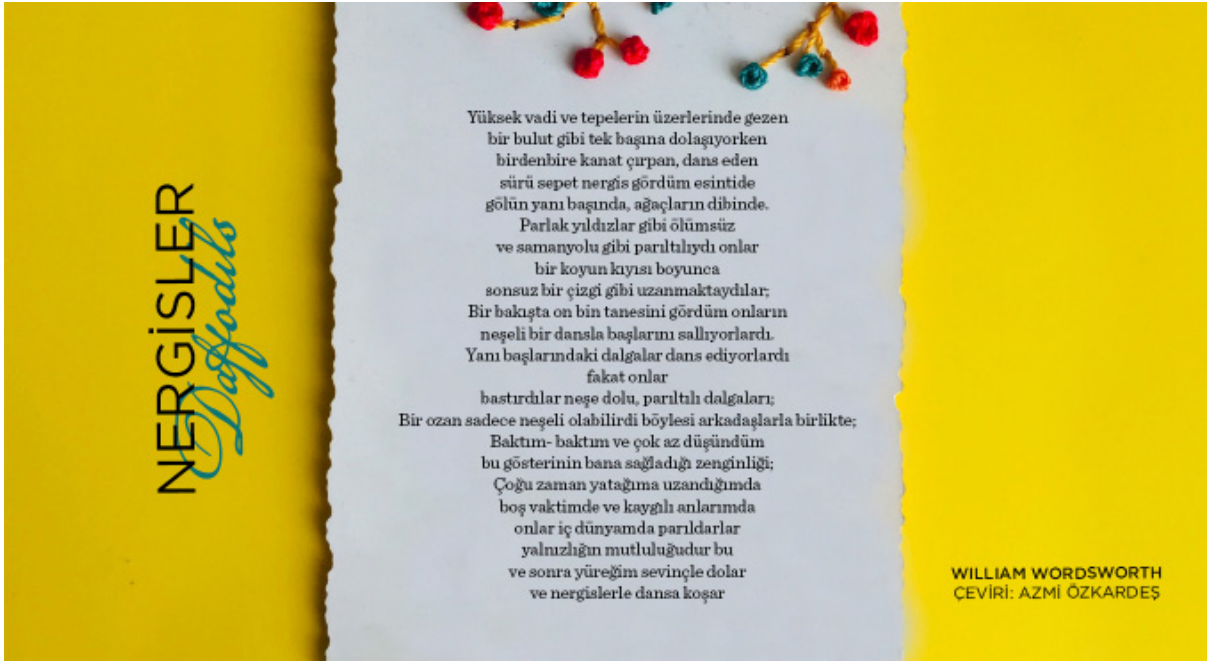
her şey kullanılmaz. Bir kısmını gömeriz bir kısmını da daha sonra kullanmak üzere bekletiriz. Dış-iç hikâye ise başkalarının bizim başımıza gelenlere ve bize dair anlattıklarıdır. Bu süreçte de sahip olduğumuz birçok tarafımız başkalarının bir kenara atılır.<sup>4</sup>

Yıllar, yıllar önce ünlü romantik şair William Wordsworth’un şiirleri İngiliz kolonilerindeki okullarda pedagojik amaçlarla konuşlanmış ve İngilizliğin metonimi hâline getirilmiştir. Bu şiirlerden en meşhuru 1807’de “I wandered lonely as a cloud” [Bir bulut gibi yalnız dolaştım] adıyla yayımlanan Daffodils [Nergisler] şiiridir. Bu şiirin nasıl bir etkiye sahip olduğunun en büyük göstergelerinden biri Meenakshi Mukherjee’nin Hindistan’daki elit ailelerin kızları gibi elit yatılı okullarda okuyup İngilizceyi onlar gibi konuşmayı arzulamasını “to be daffodilized” yani “nergisleşmek” olarak tanımlamasıdır.

Bu duruma karşı postkolonyal bir kampanya yürüten yazarlardan Jamaikalı-Amerikalı yazar Michelle Cliff’e göre Wordsworth’un bu şiiri kolonyal yönetimin Jamaica’nın (ve diğer kolonilerin) ne ihtiyaçlarına ne de coğrafyasına önem verdiğini gösterir. Zira geçmişte bu şiiri ezberinde tutan bir milyon çocuğun hiçbiri ömrü boyunca bir defa bile gerçek bir nergis çiçeği görmemiştir. Yalnızca resmini görmeye yetinmiştir. Yani insanlar yıllarca hiç bilmedikleri bir şeye dair yazılan bir şiiri ezberlemeye zorlanmıştır.

Antigualı-Amerikalı yazar Jamaica Kincaid de yarı otobiyografik metni Lucy’de Wordsworth’un şiiri üzerinden İngilizliğe dair olan şeyleri içselleştirmeye nasıl zorlandığını aktarır. Samoalı yazar ve şair Albert Wendt de Yeni Zelanda’da aldığı eğitimin pedagojisinin Maori kültürü ve edebiyatı olmadığı fikrine dayandığını ifade eder. Zira Daffodils şiiri ve onun gibi metinlerin hepsi onun deneyimlerinden kopuk bir dünya haritası ve coğrafyası tasvir etmektedir.

Bu nedenle postkolonyal eleştirmenler Daffo-



44

dils'in İngiliz edebi emperyalizminin temsilcisi olduğunu savunurlar. Fakat bu temsili üstlenen neden başka bir şiir değil de bu şiirdir? Öncelikle, Wordsworth'un şiirleriyle genellikle bazı kurumların oluşturduğu seçkiler vasıtasıyla karşılaşırız. Bunlar da Wordsworth'e indirgemeci bir tutumla yaklaşmaktadır. Kolonilere gönderilen Wordsworth, politika hakkında değil, nergis çiçekleri hakkında yazan biridir. Bir şairin veya yazarın yüceltilmesi onun işlerinin toplumsal kullanımlarıyla yakından alakalıdır. 1835 yılında Hindistan'da eğitim dili İngilizce olduktan sonra birçok ekol ortaya çıkar ancak öne çıkan misyonerlerin tercih ettiği romantik metinlerdir. Bu metinlerle değişen toplumsal hiyerarşinin gerektirdiği yeni ahlaki düzen içselleştirilir. Zira yeni oluşan işçi sınıfı, kadın hareketi ve kolonilerdeki değişime direnen eğitimli sınıf yeni toplumsal gelişmelerdir. Böylece Wordsworth hem iktidardakilerin değişen ihtiyaçlarını tatmin eder hem de tanınırlığını artırır.

Gauri Viswanathan İngiliz edebi metinleri-

nin 19.yy'ın Hindistan'ında bir İngiliz'in yerine işlev gördüğünü söyler. İngiliz edebi metinlerinin her bakımdan yüksek standartlara sahip oluşu Hindistan'da askeri operasyonlarda ve ticari aktivitelerde bulunanlar başkalarıymışçasına İngilizlerin tüm eylemlerini güzelce maskeler. Nitekim Daffodils şiiri İngiliz'i kırsal bir bölgede, doğayla neşeli bağ kurabilen biri olarak tasvir eder. Wordsworth nasıl Hindistan'daki İngiliz'in zıddıysa şiirlerine ilham veren muhteşem dağ ve göl manzaralı Lake District bölgesi de Londra'nın tam zıddı hatta maskesidir. (Ancak bunu söylemek Lake District'in temiz ve bozulmamış olduğunu varsaymayı gerektirir).<sup>5</sup>

Kolonyalizm, yukarıda dış- iç hikâye için söylediğim gibi sömürülenin birçok tarafının bir kenara atılmasını içerir. Hiç görmedikleri bir çiçek için yazılan bir şiiri ezberlemeye zorlanan Jamaikalıların kendi ihtiyaçları, coğrafyaları, tarihleri ve dünyayı deneyimleme biçimleri bir kenara atılmıştır. Tıpkı bu örnekte olduğu gibi bize bizimle ilgili anlatılanları düşümlen.

Ebeveynlerimizin, akrabalarımızın, arkadaşlarımızın, devletin... Her birinin bizimle ilgili anlattıkları/anlatacakları şeyler karşısında değersiz veya anlamsız gördükleri için bir köşeye fırlattıkları/fırlatacakları taraflarımız vardır. Üstelik bu köşeye fırlatılan şeyler sadece duygularımızı incitmeyle kalmaz, maddi anlamda hayatımızı da şekillendirir. Örneğin, otomobil çarpışma testlerinde kullanılan mankenlerin ortalama erkek vücuduna göre dizayn edilmesi herhangi bir kazanın kadınlar için ölümcüllüğünü artırır.<sup>6</sup> Bunun en büyük sebebi insanın erkek olarak tahayyül edilmesi, cinsiyetsizliğin de erkeğe yakınsanmasıdır. Yani bir kadın olarak bana dair anlatılan hikâyede en başta insanlığım elimden alınmış durumdadır.

Kavramsal düşünceyle tanışıklığı olmayan kimseler karşılaştıkları şeylerle ortak duyu yoluyla ilişkilendirir. Yani kamusal akla başvurarak. Her gün veya belirli aralıklarla tekrar eden herhangi bir şeyin bu tekrarlı hâli kendi kendini açıklayan bir doğaya sahiptir ortak duyu için. Yemeği öyle değil de böyle yemek, bulaşığı öyle değil de böyle yıkamak, birini öyle değil de böyle öpmek gibi “bu iş böyle yapılır” diye öğrendiğimiz birçok örnek bulunabilir. Tüm bunlar tekrar eden eylemler olarak bize hem kendilerini hem de bizim kabul gören bir versiyonumuzu onaylatırlar. Yani her ölüm haberi aldığımda üç takla atmayı âdet edinmiş kimseler de olabilirdik.

Ortak duyu neyi normal kabul ederse yaşamımızı bir toplum içinde devam ettirebilmek için ona onay vermeye mecbur hissederiz. Hatta çoğu zaman bunu düşünmeyiz bile çünkü aklımızın bir kenarında hep “bu iş böyle yapılır” diyen bir ses bulunur. Hayat böyle yaşanır... Zygmunt Bauman’ın dediği gibi her şeyin böylesine tanıdık olduğu ve tanıdık olduğu için merak uyandırmadığı bir düzende gündelik ıvrızıvıra dair sorular sorarak tanıdık olana yabancılaşmanın da beraberinde getireceği bir şeyler var.<sup>7</sup>

Otobiyografi yazmak bana bu türden faydalı

bir yabancılaşma, bu yabancılaşma da kurumların ve kişilerin bana dair anlattıklarına karşı başka bir ben hikâyesi yaratma imkânı tanımıştı. Kendisinden beklenenler kendi deneyimleriyle uyuşmayanların elbette anlatacak çok şeyi vardır. Ancak daha önemlisi, beklentileri deneyimleriyle uyuşmayan (ve eli kalem tutan) biri muhtemelen kendini kâğıt üzerinde yeryüzünde olduğundan daha güçlü hissedecektir. Randall eğitimin asıl amacının insanların bize bakıp “dıştan içe okudukları hikâyeleri” kendi üzerimizde daha az etkili kılmaya hizmet etmek olduğunu söylese de<sup>8</sup> ben eğitim kelimesini otobiyografi ile değiştirmek istiyorum. Zira otobiyografi de tam olarak buna hizmet eder. O yüzden, hikâyemizi içeriden dışarıya aktaramadıkça hayatı boyunca hiç nergis görmediği hâlde nergislere yazılmış bir şiiri ezberleyen Jamaikalı çocuklar misali kendi yaşadığımız gerçekliği yok sayan öğretilerin ürünleri olmaya mahkûm olacağız.

### Dipnotlar:

1. William L. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, çev. Şen Süer Kaya (İstanbul: Ayrıntı, 1999) 150.
2. Ibid., 94.
3. Ibid., 120.
4. Ibid., 56-66.
5. Karen Welberry, “Colonial and Postcolonial Deployment of ‘Daffodils,’” 19, no.1 (1997): 32-44.
6. Caroline Criado Perez, “The Deadly Truth About A World Built for Men – From Stab Vests to Car Crashes,” 23 Şubat, 2019, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/feb/23/truth-world-built-for-men-car-crashes>
7. Zygmunt Bauman, *Thinking Sociologically* (Malden: Blakwell, 2001), 10.
8. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler*, 70.

# Kendini Anlatanlar

HAZIRLAYAN: ÖZDEN İŞILTAN

*Bu bölümdeki sorular dosya editörleri tarafından hazırlanmıştır. Bütün performansçılara katılımlarından dolayı teşekkür ederiz.*

46

**Otobiyografik bir anlatı/performans seçme nedeniniz ya da motivasyonlarınızdan söz edebilir misiniz?**

**MELEK CEYLAN (On İkinci Ev):**

Otobiyografik bir oyun yapmaya pandemi döneminde karar verdim. Tabii ki bu dönemde mesleğimi yapamıyor olmak, pandemideki hareketsizlik, iletişimsizlik gibi şeyler benim için etkiliydi. Karantinadayken o sessizliğin içinde diğer evlerden gelen sesleri daha çok duyar olduk ve hikâyelerimizin birbirine benzediğini, bunları yaşarken yalnız olmadığımı fark ettim.

Aslında bu bir ses arama hikâyesiydi. Kendi sesimi arama hikâyesi. Neye nasıl tepki verdiğimin, vermediğim hikâyesi. Kendi sesimle mi yoksa bana öğretilen bir sesle mi konuştuğumun. Ve bununla beraber tabii ki bedenimin buna nasıl tepki verdiği. Bunun izini sürdürdüm, peşine düştüm. Kişisel hikâyemden yola çıkmak “ben de buradayım” demenin bir yoluna dönüştü. Aynı zamanda

“biz de buradayız” diyerek bir itirazı, kavgayı ifade etmenin bir yolu.

Bir de kendimde dönüşmesini, değişmesini istediğim şeyler vardı. Başlangıçta sadece dönüşüm hikâyesi anlatacağımı söylüyordum ama yazmak, her şeyi kayıt altına almak beni daha da ileriye götürdü. Kendimi ifade etmenin, anlatmanın ve oyunda anlatılan her şeyin görünür olmasının yollarından biri buydu.

**ROZA ERDEM (Evvel Zamanla**

**Tanışmak):** 2017 yılında Seiba Uluslararası Hikâye Anlatıcılığı Merkezi’nde Anlatıcının Yolu eğitimini alırken, Senem Donatan Mohan’la otobiyografik anlatı türünü çalıştığımız bir hafta sonu geçirdik.

O hafta sonu, bölük pörçük hatırladığım bir anının bir hikâyeye dönüşmesine şahit olmak beni çok etkiledi. Çalışma boyunca anımın geçtiği zamana dair pek çok şey; mekân, kokular, sesler, insanlar ve ilişkiler birer birer geri geldi ve iç gözümde bir sahne kuruldu.



Roza Erdem

Hafıza, hatırlama, nasıl hatırladığımız beni her zaman ilgilendirmiştir. Anlatı sanatının araçlarıyla hatırlamak içimde yeni bir evren açtı. İlk motivasyonum bu deneyimin yarattığı etki ve bunun gibi hikâyeleri anlatma arzusu oldu diyebilirim.

Sanırım kişisel hikâyeler anlatma isteği duyan birinin, bu isteğin belirlemesinden hemen sonra çarptığı birkaç soru var: “Neden insanlar dinlenecek onca şey varken bir otobiyografik hikâyeyi dinlemek istesinler? Neden birinin hikâyesiyle ilgilensinler? Neden benim hikâyem?” Ben de bu duvarlara çarptım. Ancak gerçek bir deneyim yaşamadan verebileceğim her cevabın birer varsayımdan öteye geçmeyeceğini ilk kez dinleyiciyle bulduğumda anladım.

Senem’in hikâye koçluğunda hikâyemi geliştirmeye devam ettim ve ilk kez mezuniyet töreninde kalabalık bir dinleyici kitlesine anlatma fırsatı buldum. Anlatım bittiğinde

daha önce hiç görmediğim insanlar gelip kendi hayatlarındaki benzer deneyimleri benimle paylaştılar. Bu paylaşımlar, beklediğim çok ötesinde hediyelerdi.

Sorularım bir şekilde cevap buldu: Bir yaşam deneyimi paylaşıldığında bu paylaşım başka deneyimleri çağırır. Biri kendi hikâyesini anlattığında, dinleyiciler elbette onun hikâyesine kulak verirler. Bununla birlikte dinleyici ve anlatıcı arasında birlikte yürüdükleri bir koridor açılır. Koridor birbirinden ayrı iki yaşantının getirdiği farklı imgelerle donanır. Anlatıcının da dinleyicinin hikâyesine kulak verdiği karşılıklı bir ilişki kurulur. İş, tek bir kişinin hikâyesi olmaktan çıkar, hepimizin anlatısına döner.

Asıl motivasyonumu ise bugünlerde anlıyorum. Kendi hikâyemi bütünlemeye çalışmak, kendi kelimelerimle yeniden anlatmak ve her şeyden önce bugün nasıl yaşamak istiyorsam öyle anlatmak.

### **BIHTER GÜLGEÇ SAKA (Öfkenin Yakın Geçmişi):**

Kendi hikâyemdeki dönüşümün bende yarattığı etkisi diyebilirim sanırım öncelikli olarak. Galiba dışarıdan izleyen bir göz gibi etkilendim bu durumdan. Bu dönüşüme benim duyduğum arzuya en büyük alanı psikanaliz açtı tabii. Bu bilimsel çalışmayı hayati buluyorum. Sevebilen ve üretebilen kuşaklar yetiştirmek için yıllarca insanlarla yol yürüyen bu bilimsel çalışmanın etkisini tiyatro yolculuğuma katmak istedim. Benden neredeyse yüz yıl önce yaşamış bir bilim insanının insanlar için bulduğu bir yöntemin hayat kurtarıcı oluşu. Benim dert etmiş olduğum durumun, çünkü kendi hikâyemde bir şey bana bu kadar dert olmasa yazamazdım da sanırım, aslında toplumsal olarak bir yaramız olduğunu da zamanla fark edişim. Bunu da en iyi yine Freud’un bir sözüyle özetleyebilirim. “İfade edilmemiş duygular asla ölmez, sadece diri diri gömülür ve sonradan korkunç şekilde tezahür ederler.” Sanırım yaşanmamış

yasların, öfkelerin altta bir yerde hayatlarımızı bu kadar yönetebiliyor oluşuna ve aslında bunun değişebileceğine de duyduğum hayreti ve çözüm arayışlarımı paylaşmak. Biraz da işleri oyuna dönüştürme hali belki de. Oynaya oynaya büyür ya insanoğlu. Her sahneyi bir adım gibi düşünecek olursak bir kendimliğimden başka bir kendiliğe geç etme serüveni belki. Bu sorunun cevaplarını da yolda keşfede keşfede de ilerliyorum sanırım.

### **PINAR GÖKTAŞ (Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur):**

Oyunun yönetmeni Şule Ateş'le bir araya gelmeden önce elimde kişisel hikâyelerden oluşan bir taslak vardı. 2019 yılında Şule'nin otobiyografik hikâye anlatıcılığı atölyesinde metinleri geliştirme ve çoğunu sıfırdan yazma imkânı buldum. Yazdıklarımı birlikte düzenleyip provalarda geliştirerek bir araya getirdik ve sonucunda *Öyle Şeyler Yalnızca Filmlerde Olur* meydana geldi. Şule meddah geleneğinden gelen bir dramaturg ve yönetmen. Hikâye anlatıcılığında birebir metne yaslanan bir biçimdense anlatılan hikâyenin kanavasının sabit, anlatılan şeyinse her oyunda o anda orada seyirciyle yeniden üretilmesini önemseyen biri. Bu bakış benim için yeni olduğu kadar heyecan vericiydi, hala öyle.

### **Otobiyografik oyununuzu kısaca anlatabilir misiniz?**

**M.C:** *On İkinci Ev* mekân tiyatrosuyla fiziksel tiyatroyu bir araya getiren otobiyografik bir oyun. Camekân olan her yerde sahnelenebilir. Ben anlatıcı/oyuncu olarak camın arkasında olduğum için seyirci dışarıda konumlanıyor. Ben hikâyemi camın ardında mümkün olabilecek her yönetime başvurarak seyirciye aktarmaya çalışıyorum, yazıyorum, çiziyorum, şarkı söylüyorum ama onların da aktif bir şekilde seyretmesi gerekiyor. Yani çizdiklerimi, yazdıklarımı, bedenimle gösterdiklerimi takip

edip birleştirebilmeleri gerekiyor. O yüzden benimle birlikte seyircilerin de çaba gösterdiği bir oyun *On İkinci Ev*.

**R.E:** 1980 yılında, Türkiye'de yapılan askeri darbe sırasında annem ve babam hüküm giymişler. Yakalanacaklarını anladıklarında ablamı ve beni, anneannem ve teyzelerimize emanet etmişler. O sırada ablam 5, ben 1 yaşımdaymışım. Uzun yıllar cezaevinde kaldılar.

*Evvel Zamanla Tanışmak*, darbenin üstünde bıraktığı etkilerle çocukça yollarla baş eden bir çocuğun gözünden, kendi hikâyesini yeniden yazan bir kadına uzanan yolu ve bir dönemin Türkiye'sini anlatıyor.

**B.G.S:** Küçük bir çocukken ailedeki herkesin hikâyesini, onların dertlerini dinleyerek büyümüş bir Birsen var. Ben olmaktan çok



Bihter Gülgeç Saka



sen olmuş. Ben bir sen'im de diyor belki bu isim biraz seyirciye. Bir terapist gibi büyüklerin dertlerini anlayarak onlara derman olmaya çalışan bir çocuk. O yaşta anlıyor, duygular önemli. Fakat kendi hikâyesinin o güne kadarki en zorlandığı kısmının *Ayrılık Yaşantısı*'ndaki duygular olduğunu yaşadığı erken kayıplardan yıllar sonra farkına varıyor. Ve herkesin hikâyesinin belki de en derin dinleyicisi Birsen, kendi hikâyesinin en zor yerinde yalnız kalıyor. Her şeye rağmen Güzel Sanatlar Fakültesini kazanıyor fakat ondan sonra geçmeye çalıştığı eşikte düşüp kayboluyor. Yıllar sonra psikanalizle tanışıyor ve öyle şanslı ki karşısına Onur Saltuk Dönmez çıkıyor. Anlıyor ki sevmek ve üretmek tek çare. Bu durum onu çok derinden bir yerden ikna ediyor. Bu derinleşmeyle birlikte divan analizine geçiyorlar, orada kendi yaratıcılık alanlarını yeniden, başka türlü keşfederken Birsen. Bu aşamada kuklanın ve kuklacılığın da yaratıcılık ve ifade alanında iyileştiriciliğini keşfediyor. Onun için oyunda bir beden kuklası var. Tam o süreçte terapisti kanser oluyor. İşte o zaman bir karar vermesi gerekiyor. Ya orada yaşayacağı duyguları kuşaklar boyu aktaracak ya da bu hikâyeyi değiştiren olacaktır. Gerisi sürpriz, gerisi masal zaten.

**P.G:** Öyle Şeyler, 90'lardan 2000'lere uzanan süreçte orta sınıf bir ailede büyüyen bir kız çocuğunun hikâyesi. Pınar, romantik filmlerden etkilenip -biraz da tek çocukluğun yalnız sularında hayata tutunmak için- ideal aşkı aramaya başlıyor. Türü eşikler, değişen şartlar ve toplumsal cinsiyet dayatmaları gölgesinde Türkiye'de büyüyen bir kadının gülümseten hikâyesi diyebilirim.

**Performansta otobiyografik bir anlatı kurarken ya da kişisel deneyimlerinizden faydalanırken nasıl bir çalışma yöntemi izlediniz?**



**M.C:** *On İkinci Ev* on üç aylık bir araştırma sürecinin sonunda ortaya çıkmış bir oyun. Bu süreçte oyunun kıvılcımını yaratan fikrin mekânı da olan Moda Sahnesi'ndeki camekânın ardında bedensel alıştırma yapıyordum. Camın ardında sesimin duyulmadığı bir oyun hayal ediyordum. Gerektiğinde kalemlerle çizimler yaptığım, belki yazı yazdığım... Aslında içimde kavga etmek isteyen bir parça vardı. Bunu yaptığım işle, sahnede yapmak ve kendi hikâyemden yola çıkmak istiyordum ancak nereden başlayacağımı bilmiyordum. Bu sırada içerik danışmanımız Dr. Mürüvet Esra Yıldırım'la tanıştım. Esra insanların kendi hikâyesini yazmasını kolaylaştıran Rehberli Otobiyografi yöntemini Türkiye'ye getiren ilk kişiydi. Bu tekniği kullanarak Esra'yla iki aylık bir çalışma gerçekleştirdik. Esra her hafta benimle bir tema paylaşıyordu. "Ailem ve Ben," "Sosyal Sınıfım ve Ben," "Cinsel Kimliğim ve Ben" gibi temaları bunlar.

Her birinde yol gösterici sorular vardı. Bu sorular hatırlamayı kolaylaştırmak içindi. Her hafta bir tema üzerine yazdım, yazdıklarımı buluşmalarımızda Esra'ya okudum. Normalde grupta yapılan bir çalışma bu, insanlar birbirlerinin yazdıklarını dinleyip üstüne konuşuyorlar ama biz bir oyun çıkarma niyetiyle çalıştığımız için baş başa çalıştık. Tek dinleyicim Esra'ydı. O beni dinlerken notlar alıyordu. Yazdıklarım hakkında sohbetler ediyorduk. İki ay sonunda Esra beni dinlerken aldığı notlardan yola çıkarak oluşturduğu bir dosyayı ekiple paylaştı. Sonrasında dramaturgumuz Yaşam Özlem Gülseven ve yönetmenimiz Salih Usta'yla bu notlardan ve benim Esra'yla yaptığım çalışma sırasında yazdıklarımın yola çıkarak sahneleme yolları aradık. Doğaçlamalar yaptık, farklı diller ve anlatım olanakları araştırdık. Mesela Esra'nın verdiği notlarda "Yut sesini" gibi altı çizili bazı cümleler vardı. Bu cümleler benim yazdığım metinlerden cimbızlanmıştı. Bunu nasıl sahneleriz diye araştırdık ve oyundaki "Yut sesini" performansı bu şekilde çıktı örneğin.

**R.E:** Hikâye anlatıcılığı gücünü imgelerden alır. Anlatı, içerisinde barındırdığı imgelerle bizi bütün insanlığa ait bir imgelem dünyasına davet eder. Kişisel olandan evrensel olana ulaştığımız yer bu noktadır. Yani, benim hikâyemde yer alan imgeler, dinleyicinin eşsiz imgelem dağarcığındaki imgelerle konuşur. Hikâye anlatıcılığının bu imgeleri bulup çıkarmak için çok eğlenceli, insanın ruhunu yeşerten yolları vardır.

Senem'in hikâye koçluğunda yarattığımız o kısa hikâyeyi geliştirmeye karar verdiğimizde ilk adımımız imge arayışına çıkmaktı. Neler beliriyor? Neler anlatılmak için bekliyor? Bu soruların cevaplarının peşine düştük. Uzun ve meraklı bir arayışla bir imge/anı havuzu oluşturduk.

Her bir imgeyi anlatıcılığın araçlarıyla ziyaret ederken, bazı anılar diğerlerinden

ayrılarak öne çıktı. Bu anılar/imgeler, çalışılmak için hangi modaliteye ihtiyaç duyuyorsa, o alanı/alanları açarak daha derin çalışmaya başladık. Kimi zaman resim yaparak, oyun oynayarak, şarkılar söyleyerek; kimi zaman dans ederek, anlatarak, anılar arasında sıkışıp kalmış duyguların açığa çıkmasını sağlayarak ilerledik.

İkimiz de tiyatro kökenli olduğumuz için anılar arasındaki bağları dokurken dramaturgi bilgimizden faydalandık.

Fikrine güvendiğimiz insanlara anlatılar yaparak onlardan geri bildirimler aldık. Bu geri bildirimler doğrultusunda yeni düzenlemeler yaptık. Her anlatıda gelişme ihtimalini barındıran tek kişilik bir anlatı performansı çıktı ortaya.

**B.G.S:** En başta çok samimi olmayı gözettim. Bir şeyler oldu. Burada bir şey var ve beni etkiledi. Anlatmak istiyorum. Oyunda da bir yerde söylüyorum seyirciye; yolda olanlarla sohbet, yola henüz çıkmamış olanlara davet, aşmış geçmiş gitmiş olanlara selam olsun istedim bu muhabbet diyorum. Tabii yazarken çok şey anlatma isteğiyle coşup taşabiliyor ya hani insan, yazdıktan sonra bütün metni elime alıp bunu en kısa nasıl anlatırsınız oynadım diyebilirim. Kendimi ve anlatma arzumu anlayıp peki burada anlatmak istediğim en iyi ve hafif nasıl anlatılır diyerek her yaşananın bir öz cümlesini seçtim diyebilirim. Hikâye bitmezdi yoksa.

**P.G:** Oyunun başında da söylüyorum. Malzemenin bir kısmı gerçek bir kısmı kurgu. Oyundaki hikâyelerin çok azı birebir başımdan geçen hikâyeler aslında ama hepsi duyduğum gördüğüm büyürken tanık olduğum çevrem hikâyeleri ki bu hikâyeleri benimmiş gibi sahiplenmemi de sağlıyor. Bu yönüyle bir çeşit kişisel belgesel özelliği taşıyor benim için. Bazen de var olan olayı büyüten, dramatik çatışmayı güçlendirmek



Pınar Göktaş

adına en uca götüren bir anlatı tercih ettik ki bence hikâye anlatıcısının görevi biraz da bu. Eski zamanlarda ateş başında ilk hikâye anlatıcıların başlarından geçenleri anlatırken olduğundan daha büyük, daha coşkulu daha masalsı anlattıklarına eminim.

**Otobiyografik anlatı kişisel geçmişinizi yeniden kurma/düzenleme imkânı sağlayan bir alan. Sahnelendikten sonra kişisel hikâyenizle olan bağınızda bir değişiklik oldu mu?**

**M.C:** *On İkinci Ev* araştırma süreci, yazım süreci de dâhil olmak üzere hikâyemi her şeyiyle sahiplenmemi sağladı. Bütün kimliklerim, yaptıklarım, kırılganlıklarım, kararlarım her şeyiyle bu hikâye “bana ait.” Bana ait olduğu kadar da herkese. Çünkü hepimiz aynı kültürde, aynı şeyleri yaşadık. Bu anlatmak için beni daha da cesaretlendirdi. Yalnız değilim ve başkaları da yalnız değil. Bu oyun seyirciyle bir diyalog kur-

ma çabası aynı zamanda, camekâna rağmen, onun getirdiği mesafeye rağmen kurulan bir diyalog. Bana güçlü hissettiren de bu.

Bir yandan da *On İkinci Ev*, otobiyografik olduğu için sürekli güncellemeye açık. Bu durumda sürekli şimdiden geriye üretilen bir oyun. Bu da beni hem düşünsel hem bedensel olarak zinde tutuyor. Dolayısıyla işin en güzel yanlarından biri de, sürekli bir araştırma hâlinde olmak benim için.

**R.E:** Çalışma süreci ve anlatmaya başladıktan sonra, kişisel hikâyemde aldığım pozisyonu gördüm; karar verme gücüm yoktu, başıma gelenler vardı, ben de başıma gelenler altında ezilmiştim. Benim için bir hikâye kurulmuştu, nasıl anlatılacağı belirlenmişti, ben de repliklerimi çok iyi ezberlemiştim.

Bunu gördükten, kabul ettikten ve olan biten her şey için gönlümce yas tutabildikten sonra, benim diyebileceğim yeni bir hayata uyandım. Hikâyem değişmemişti. Geçmişte hâlâ aynı acılar vardı, bugün üstündeki etkileri hâlâ devam etmekteydi ama acımı onurlandırabilmişim. Stephen K. Levine’in *Poiesis* kitabından bir bölümü buraya taşımak isterim:

“Sanat, acının ‘taşınabileceği’ kabı sağlar. Bu kap olmadan, ruh acısını ‘kaldıramaz’ çünkü yoğunluk dayanılamayacak kadar fazla olur. Sanat, duygu yoğunluğunun kaldırabileceği şekli yaratır. Bu şekil, acıyı ortadan kaldırmaz veya azaltmaz; bunun yerine dayanılmaz kederin kabul edilmesine ve ‘sahiplenilmesine’ izin verir. Kap yoğunluğu artırır. Sunum yapan kişi, acıdan sanat yaratarak katlandığı kaderi üzerinde bir ‘yükselme’ elde eder. Bu yüzden sunumlar, genellikle sunucuların yenilenmiş bir güç ve canlılık hissi yaşamalarıyla son bulur. ‘Sorunları’ bir ‘sonuca ulaşmamıştır’ ancak gizemleri trajik bir güzellik ve ihtişam kazanır.”

Ben anlattıkça karşılaştığım anlatmaya meraklı insanlar, anlatacak ne çok şeyimiz olduğu fikri ve anlatmanın beraberinde

getirdiği rahatlama hissini -sıkışıp kalmış enerjinin yarattığı baskıdan özgürleşmenin getirdiği canlılık ve kendinde olma halini-başkalarının da yaşamasını istedim.

Şimdilerde aşkla yaptığım işim bu: insanlar kendi hikâyelerini anlatırken onlara eşlik ediyorum.

**B.G.S:** Elbette. Hikâyeyi yazarken kurgu aşamasında çok keyifli oluyor söylediğiniz. Düşündürücü ve eğlenceli de. Sahnede anlatıcı olarak deneyimlediğim kısımdaysa, her sahne bir adım ve her adımda başka bir kendime ilerliyorum sanki. Bazen daha büyük adım bazen daha küçük adımlarla. O dünyanın başka bir döneminde başka bir ben hali sanki. Geçmişte duygularımı yaşamakla ilgili pinti olduğum dönemlere borcumu da ödüyor gibiyim. Sahnede geçmişteki kendimin hissettiklerinin bonkörce başını okşama hali belki biraz. Geçmişe gidip o yoğun duyguları hissedip dönmüş gibi de oluyor bazen. İyi geliyor. Oyun da değiştiriyor beni. Öyle bir yere geldik ki hatta bendeki bu değişim, ve beraberinde yönetmenim Emre Saka'nın da değişimi elbette, oyunun değişimine dönüştü. Farklı bir sürece de girdik şimdi söyleyeyim. Oyun kendini yeniden doğruyor. Keyifli derin bir çalışmaya başladı yakında paylaşacağız. Çok farklı bir heyecanı var. Sanırım dönüşümü anlatmamızla da ilgili diye düşünülebilir tüm bu olanlar.

**P.G:** Kişisel bir yerden hikâye anlatmanın güzelliği de laneti de bence aynı. O ana tekrar tekrar gitmek ve yaşamak. O anın o hikayelerin yarattığı travma, neşe, utanç, mutluluk, suçluluk ne varsa yeniden hatırlamak. Oyunun dördüncü sezonunda artık bu kadar yoğun hissetmiyorum artık o anılarla aramda daha kabullenen, müşfik bir bağ oluştu diyebilirim.

**Dramatik sanatın sahip olduğu ifade, dil ve iletişim olanaklarını yeniden keşfet-**

**me; farklılıklar içeren öneriler oluşturma alanlarında çalışmanızla kurduğunuz ilişki hakkında neler söylemek istersiniz?**

**M.C:** Dil, ses, metin, oyundaki her şey benim geçmişimden yola çıktığım malzemelerle oluşturduğum metinden şekillendi. Her malzemenin oyunun içinden kendi olanağını bulması ile ilgilendik. Amaç; ses duyurma ve dil yaratma meselesiydi, zaten camının arkasında olduğum için kendiliğinden yeni anlatım dilleri araştırmamıza sebep oldu bu durum. Aslında bu dil kendi kendine, bir ihtiyaçtan kaynaklanarak oluştu. Bir “yeniden keşfetme” olarak tanımlayabilir miyim bilemiyorum ama biz “anlatmaya çalıştığımız” meseleye odaklandığımızda teatral anlatım dilini dönüştürmek durumunda kaldık. Sesim camının arkasından gitmiyordu. Mekânın kendisiyle mücadele etmek zorundayım kurduğumuz dilin seyirciyle ilişki kurması için ve bu da oyunu yapmama sebep olan istekle örtüşüyor.

Oyunda kullandığımız nesnelere; fotoğraflar, kesilmiş saç, şarkılar hepsi kendi geçmişimden geliyor. İletişime geçmek, sesimizi duyurmak için mücadele etme zorunluluğu getirdi biçimin kendisi, anlatım dili de buna göre şekillendi.

**R.E:** *Evvel Zamanla Tanışmak* daha önce kurgulanmış bir anlatı olsa da; neler olacağını, nasıl ilerleyeceğimi bilsem de, bilmediğim/iz pek çok şey var. Anlatıcılığa dair her an artan heyecanımın ve merakımın nedeni de her seferinde bir bakıma bilinmeyene adım atmak.

Hikâye anlatıcılığında beni en çok etkileyen unsur, dinleyici ve anlatıcı arasında dördüncü duvarın olmaması, doğrudan iletişim kurabilmemiz. Sahne kendi üstüne kapalı değil, sahnede olan kişi ve dinleyici arasında mesafe yok.

Ayrıca anlatı içinde bulunduğu mekânı, mekânın şartlarını, dışarıdan gelen sesleri, beklenmeyen etkileri de içeriyor. Aslında bir

yandan anlatı akarken bir yandan sürekli bir anda olma hali, anlatıyı hayatın kendisinden ayrı düşürmüyor; aksine besliyor ve bağlarını güçlendiriyor.

Anlatıcı; kendi bulunduğu hal, zaman ve mekânın ve de dinleyicinin beraberinde getirdiklerini karşılamak, içermek için yere ne kadar sağlam basıyorsa o kadar esnek olabiliyor. Dinleyici ve anlatıcı, bu anda ve mekânda oldukları gerçeğini göz ardı etmeden, sessiz bir anlaşma yaparak birbirlerinden etkilenmeye açıyorlar kendilerini.

**B.G.S:** Aslında yine psikanalizden ayrı düşmeyecek söyleyeceklerim, bu anlamda da çalışmamız için bilim ve sanatın güzel bir işbirliği örneği olduğu çıkarımı yanlış olmayacak galiba. Çünkü anlatabilmenin, ifadenin başka başka yollarını kendi iç dünyamızda araştırdığımız bir süreçte farklı farklı anlatma biçimleri ikram ettik sanırım seyirciye farklı farklı kollarla. Çok içeride duyulan bir arzu, merak ve araştırmanın tiyatrodan bir dile dönüşmesi. Kukla oyuncunun saklanmayı seçebileceği tekinsiz ya da cesaret edemeyeceği alanlarda seyirciye anlatabilme adına daha uzanabilir oluyor, insanın anne memesine kadar uzanan madde nesne ilişkisini düşündüğümüzde oyundaki objelerle anlatıcının ilişkisi üzerinden farklı bir kestirme yolunu arıyoruz seyirciye anlatmanın. Bazen ses daha net anlatıyor, bazen ritüeller kolaylaştırıcısı oluyor hikâye anlatıcısının. İçerilerde bulunan yollar hep. Bu anlamda anlatabilmenin farklı alanları aynı amaç için oyunda buluşuyor diyebiliriz.

Böylelikle ulaştığımız yerde başka disiplinlerden gelen ürünleri çalışmamızın içine yeni bir dil önermesi olarak dâhil etmiş olduk. Bu anlamda oyunumuz için, bugüne kadar gelmiş dramatik sanatın öğelerini kendi içimizde sentezlemiş ve seyirciye yeni önerilerde bulunuyor diyebiliriz. Hikâye anlatıcılığı beden kuklası kullanımı obje

kullanımı ve zaman kırılması dâhilinde alışlagelen dramatik yapının dışında bir iş olduğunu da söyleyebiliriz. Sahne üzerinde oyuncu ve beden kuklası kişinin anlatımda aynı hiyerarşik düzlemde barınması ilişkisiyle ilgili araştırmalarımızın ve dil arayışımızın sonucu olduğunu da söylemek mümkün.

Tiyatro olarak oyuncu-kukla, kukla seyirci ve oyuncu seyirci ilişkisini de araştırdığımız yolculuğumuzda, Öfkenin Yakın Geçmiş oyununda verimli edimlerimiz oldu diyebilirim.

**P.G:** Uzun zamandır bu mesleği yapıyorum. Kelimeler, hikâyeler, ifade biçimleri, duygular her zaman benim için çok değerli. Böyle şeylere merakım hiç geçmiyor. Aksini bilmediğim için böyle olmamak nasıl olurdu bilmiyorum. Ama biçimler mecralar değişse de hikâyeler anlatılmaya hep devam edecek ve bunu bilmek hayatı biraz daha katlanılır kılıyor.



# Oyuna Gelmek ve Aldanmanın Güzelliği

İLHAN SAMİ ÇOMAK

54 **B**ütün yeni denemelerin beni tedirgin eden bir gücü vardır. Zira her yenilik bir sınır aşımını ve şimdinin tahkim ettiği o konforu ihlal etmeyi içerir. Oysa alışkanlık, cesaret ve ihlali değil rutinle örülen o rahat ve aşına olunan muhafazakâr hareket alanını arar. Yeniye açılan her adımda bütün bunları reddeden bir göz kamaştırıcılık vardır.

Bu muhafazakâr hareket alanının kaçınılmaz yönlendiriciliğinden olsa gerek, edebi anlamda önüme çıkan her yeni işi ilkin kabul etmem, zihnen kendimi alıştırana kadar reddederim. Bilirim ki edebi bir eserin üretiminde çoğu zaman hiç hesaba katılmayan çeşitli değişkenlerin etkisi vardır. İşte hesaba katılmayan bu değişkenler tutuk kalmamın ve başlama kararını ertelemenin asıl nedenidir.

Belli belirsiz hazla karışık bir gerilim zihnimi nasıl yaparım, nasıl yapmalıyım sorusuyla meşgul eder, ta ki önerilen ya da düşündüğüm üretici etkinliğe başlayana kadar. Benim için önemli olan, işe başlamaya karar vermeden önceki o verimli gerilim zamanıdır. Bu gerilim duygusal ve düşünsel olarak bir

olgunlaşma zeminidir aslında.

Çocukluğumun Çalıkluşu dizisindeyiz. Güzeli ve naif Feride (Aydan Şener) bir taşra mektebine muallim olarak atanıyor. Tomris Oğuzalp'le orda karşılaşıyorum ilkin. Kuşkulu, belirsiz ve karanlık bir atmosferde çocuklara temrin yaptırarak elifba öğretiyor. Ritmik şekilde yapılan temrinin şedit vurgusu karanlık atmosferle birleşip çocukluk kalbime bir korku düşürüyor. Yoksa bu korku Feride'nin yaşadığı bir his olup yüzünden gözünden taşarak bana mı sıçradı, emin değilim.

Yıllar sonra 1994'ün hemen başında AKM'de bir tiyatro oyununu seyretmeye gidiyorum. Yanımda Reyhan ablam, Yüksel ve Aynur var. Oyun ne, kim oynayacak bilmiyorum. Yüksel tercih etmiş, zevkine itibar ediyoruz. Perde açılıyor ve karşımda Tomris Oğuzalp'i görünceli çocukluğumun kalbine sarılır gibi Çalıkluşu dizisinden bana kalan o korkuya sevgiyle sarılıyorum. İzlediğim bu ilk ve tek tiyatro oyunu sayesinde o korkudan bana aydınlık bir anı kaldı. Aydınlık ve sahiplendiğim güzel bir anı.

Tiyatroyla korkularımı dağıtan, çocukluğumun bilincini güçlendiren böyle bir ilk temasın şaşkınlığı beni yıllar yıllar sonra hiç düşünmediğim bir pozisyonda bir kez daha yakalayınca, onun aydınlığı artık yeni bir imkân ve şans anlamında bana eşsiz tatlar sunmuş oluyordu. Tek bir tiyatro oyunu izleyen ben hiç de düşünüp planlamadığım halde bir oyun metni yazmaya nasılsa cesaret ettim! İşte bu yazıda yöneldiğim bu hesapta olmayan oyun yazma sürecini anlatmayı deneyeceğim.

Ama bunun için biraz geriye, oyuna kaynak olan *Karınca Yuvasını Dağıtmamak* adlı otobiyografik kitabımın nasıl yazıldığına değinmeliyim.

2017 yılıydı. Vasim İpek ÖZEL neredeyse her ziyaretinde kalemimi şiir dışındaki edebi türlerde denememi ısrarla öneriyordu. Ona kalırsa şiir yazmak iyiydi ama yeteneğimi daha genişçe kullanmalıydım. Şiir zaten hep uğradığım bir alandı, bir de başka yaratıcılıklar düşünmeliydim. 40 dakikayla sınırlı ziyaret süresinde bu görüşlerini söylemekten başka mektuplarında da konuyu işliyordu. Buna cevabım şaşmaz şekilde “olmaz”dı.

Sonra İpek konuyu biraz daha somutlaştırarak düşüncesini daraltıp ısrarını ince bir ciddiyetle yönetmeye başladı. Ona göre sadece şiirlerim değil düz yazılarım da oldukça güzeldi ve bu imkânı değerlendirmek gerekti.

Bu amaçla hayatımda dönüm noktası olan kimi kesitleri aktardım; şiir ve şiirle ilişkilenenin bendeki etkisi, mahpusluğumu değerlendirme ve bu zorluklara karşı koyuş biçimi olarak şiirden destek alma, yaşadığım adaletsizlik ve onunla bitmeyen sınanmalarım, bunun ruhuma ve bilincime etkileri ile çocukluk döneminin işlendiği, kimi hukukçu ve şairlerin görüş ve yazılarıyla katkıda bulunacağı bir kitap çalışması çok isabetli olacaktı. Bunun için bir taslak hazırlamayı da ihmal etmedi İpek.

Bu ısrarlar karşısında birkaç kez ikna oldum. Ama sonra vazgeçtim, geri durmayı

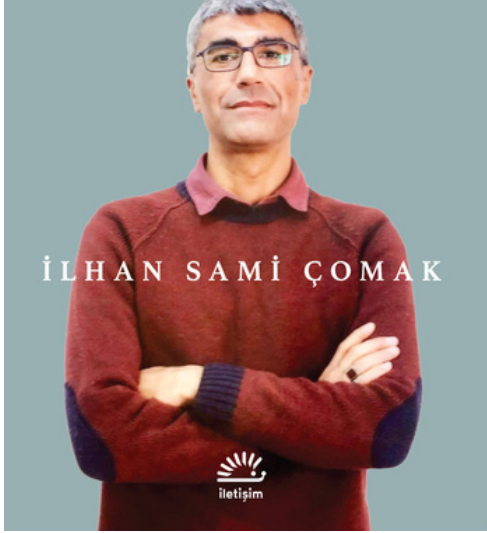
tercih ettim. Zira işe başlamamı engelleyen bir duygu hep aklımı ve kalemimi çalıştırmamamı öneriyor, bundan sakınmam gerektiğini buyuruyordu. Beni durduran temel duygu ya da düşünce, böylesi bir girişimin kesinlikle kibri ve kendini aldatan bir gururu içerdiğini hatırımdan çıkaramamamdı. Ben kim oluyordum ki hayatımı bir kitaba konu ediyordum. Şairin hayatı şiire dâhildi. Bu düsturla yetinmeliydim. Sevdiğim büyük şair ve yazarlardan hangisi kendi hayatını yazmıştı ki benim gibi başarıdan, kalıcı işlerden ve dahası hayattan bunca uzak biri oturup otobiyografik bir eser yazsın. Sevdiğim Edip Cansever, İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreyya böyle yapmamışlardı, hadi onları geçtim günümüzün iyi şairlerinin hiçbiri buna teşebbüs etmemişlerdi... Büyüklenmek haz etmediğim, hep uzak durmaya çalıştığım bir varoluş biçimidir. Onu çağırıştırarak tutumlarla hep mesafeli olmuşumdur. Dolayısıyla ahlaki bir ilke söz konusuydu İpek’in önerisine sıcak yaklaşmamamın özünde.

Bir diğer engel ve olmaz noktasıysa hayatın, hayatımın kendisiydi. Dışarıda o kadar az yaşadım ki aktarabileceğim bir deneyimim yoktu bana kalırsa. Düşünüp kendi kararlarımı aldığım 3-5 yıl vardı söz konusu edilebilecek. Gerisi çocukluk ve ilk gençlikti. Ötesi korkunç büyük tekrarın ve yüksek soğuk duvarların gölgesini düşürdüğü renksiz, yenilik ve taze havadan yoksun mahpus hayatımdı. Bu kötülüğe dair ilgi çekici ne anlatabilirdim, hiç bilmiyordum.

Ama sonunda vazgeçişlerim ve kararsızlığımı ikna etti İpek ve istediği çalışmaya başladım. Benim edebi gücüme inanmayıp ısrarcı olmasaydı *Karınca Yuvasını Dağıtmamak* kesinlikle yazılmazdı. Bu açıdan İpek’e şükran borçluyum.

Aslında kitap taslağı başlangıçta epey kalabalıktı. Benim kimi şiirlerimin serpiştirildiği, yazarların ve şairlerin yazılarıyla takviye edilmesi planlanan bu

# Karınca Yuvasını Dağıtmamak



56

çalışma gününün sonunda birkaç hukukçunun kısmi katkısı dışında sadeleşerek benim hayatıma odaklanarak yayımlandı.

*Karınca Yuvasını Dağıtmamak*'ı yazmanın içerdiği şiirsel ton, geçmişin ama özellikle çocukluğun ele alınışında okura hafiflik veren doğası düşünüldüğünde çok zevkli olduğu zannına kapılmamalı kesinlikle. Bu kitabı yazmak benim için psikolojik büyük gerilimler yaşamama, endişelerin, ruhsal ve fiziksel acıların hatırlanarak bugüne taşınmasına sebeple çok zor oldu.

Anılara başvurmak kaçınılmaz olduğundan, unutilan ya da unutulmaya atılmış acı ve sevinçlerin gün ışığına çıkmasının ruhsal ve bedensel etkileri açık şekilde varlığımı sardı. Hatırlamak bazı lanetli anların hücumuna açık bıraktı benliğimi. Uykusuz kaldım bu yüzden, yaşadığım stresin etkisiyle dişlerimi sıkılmaktan çene ve baş ağrısı uzak durmadı benden. Ağzımda hep bir kan tadı!

Gerek bu gerilimin olumsuz etkilerinden

gerekse mahpus olmanın sınırlayıcı şartlarından kitabın yazımı hiç alışık olmadığım şekilde uzadı.

Hep bir depresyonun sınırına gelerek yazdım. Yaşadıklarımı yazmak başlangıçta hiç de arındırıcı ve düzenleyici bir etkiye sebep olmadı doğrusu. Belli ki *Karınca Yuvasını Dağıtmamak* daha geniş ve söyleyemediklerimle daha derin bir hat çizerek var olabilirdi. Oysa buna gücüm ve sabrım yetmedi.

Kitabın editörü Kıvanç Koçak üstlendiği sorumluluk gereği eksik bulunduğu kimi kesitleri bildirerek daha bütünlüklü ve tam bir otobiyografi yazmanın önemine önerileriyle dikkat çekiyordu. Bu önerilerinden bazısını çalışarak tamamladım. Bazı isteklerini ise geçmişin, tüm anıların ama esas olarak anılara yüklenen somut acıların ağır yükünden gerçekleştiremedim. Duygularım yazmama engel oluyordu. Geçmiş geçmemişti ve hâlâ sürüp gidiyordu bende. Unutmak benim bildiğim bir şey değildi. Ben unutmak istesem de bedenim unutmamıştı işte. Bu yüzden bir görüşte Kıvanç'ın önerisi bana aktarıldığında sıkışmışlıkla benden beklenmeyecek bir hiddetle; "Kesinlikle yazmayacağım, beni makine mi sanıyorsunuz, anıları karıştırmak o kadar kolay değil, günlerdir ağzımda kan ve pas tadı var!" dedim. Sonunda bu yazma sürecinin yıpratıcılığını fark etti sevgili Kıvanç ve ısrarcı da olmadı. Kitaptaki oluşta bir kopukluk varsa, bunun editör sorumluluğunun zaaflı olmasına değil benim taşıyamadığım gerilimlere bağlanmasını dilerim.

Şiir yazarken de kaçınılmaz şekilde anılara başvuruyordum. Yıllardır gerçek hayattan koparıldığım ve şiire ikâme edeceğim deneyimlerden yoksun olduğum için böylesi bir yola başvurmak organik bir şiir adına doğru olanıydı. Oysa şiire dahil edilen anılar kısa bir görüntü, bir ses veya kokunun çağrıştırdıklarıyla sadece gerekli olanla sınırlıydı. Şiir kurgusunun temeli değil de



onun duygusunu ve anlamdaki derinliğini desteklemekle anılardan el alınıyordu. Tümünden hatırlama ve kurcalama yer yer başvurulan bir yöntemdi.

Oysa *Karınca Yuvasını Dağıtmamak*'ta anılar kurgununun bir unsuru olarak değil odakta olmakla bizzat esere varlık kazandıran, yüksek sesle dile gelen bir yerdeydi. Gerçeği yaşadığım zamanın etkilerini de hesaba katarak söylüyordum ve gerçek, bunca zamana karşın hâlâ çok yaralayıcıydı. Bu haliyle kesinlikle arındırıcı değildi.

Bunun için zamana ihtiyacım vardı. Nitekim eseri yazdıktan bir süre sonra ruhum ve bedenimdeki o derin gerilimden kurtuldum. Ve ancak bundan sonradır ki duygularımı, geçmiş ve anıları bendeki etki düzeyi oranında düzenleyerek hale yola sokmaya başladığımı fark ettim. Bilincin pek dahil olmadığı ama konuşmanın, geriye dönüp acı da olsa gerçekleri söyleyebilmenin arındırıp onardığı bir dönemdi bu.

Yazarak, yazıyla birlikte kendimi, geçmişimi ve onun kişiliğine etkilerini düşünmek açık söylemek gerekirse beni bana her zamankinden daha yaklaştırdı. Daha önceleri hesaba katmadığım kimi yaşanmışlıkların bendeki etkilerini ve yönlendirici gücünü görmek aydınlatıcıydı. Söyleyemediğim ve söyleyemediğim şeylerle *Karınca Yuvasını Dağıtmamak* eserini yazmakla kendimi daha iyi tanıma şansına kavuştum. Kitap sayesinde geniş bir okur kitlesi de beni tanıdı, esere bana şaşkınlık verecek düzeyde sahip çıktı.

Şunu biliyorum: Bir kitap ne denli iyi olursa olsun, onu yorumlayan aklın beklentisinin ve bilincinin sınırlarına takılma tehlikesi daima hazır. Dolayısıyla metnin yeniliği ve sağlamlığı ile yazarın yeteneğinin ne söylediği kadar okuyan kişinin kapasitesini mutlaka hesaba katmalı. Kapasite ve beklentilerini. Yorumların çokluğu beklentilerin dışavurumunu içerir. Benim şansım, bir okur ve sanatçı olarak Kemal Aydoğan'ın *Karınca*

*Yuvasını Dağıtmamak*'ın kendi beklentilerini karşıladığını düşünmesi ve eseri dramaya uyarlamaya karar vermesi oldu.

Kısır bir yaşamım var. Buna rağmen yazdığım otobiyografiye okurun ilgisi karşısında apaçık bir sevinç duymam anlaşılırdır. Ama kitabın tiyatroya konu olacağını duyduğumda ilk hissettiğim şey sevinçten öte şaşkınlıktı. Aslında kitabın beklemediğim şekilde üst üste baskı yapması yeterince tatmin ediciydi zaten. Kimi yazar ve şairlerin kitaba dair oldukça güzel değerlendirmelerini aynı oranda mutlulukla karşılıyordum. Ne ki *Karınca Yuvasını Dağıtmamak*'ın sahneye uyarlanacağı bilgisi kesinlikle hesapta olmayan yepyeni bir gelişmeydi. Tabii ki hemen olur verdim ve koğuşa döndükten sonra bolca sevinme hakkı tanıdım kendime. Biraz inanmama ama daha çok sevinç...

Kemal Aydoğan'ı tanıımıyordum ama Moda Sahnesi'ni duymuştum. Rahattım ve her konuda Kemal'e yardımcı olacağımı bildirdim. Rahattım zira benim gibi tiyatroya bu denli uzak olan birine sorumluluk yüklenmezdi herhalde. Söylenmesi gerekenleri kitapta sıralamıştım. Bunları dönüştürecek kişi Kemal olacaktı, bense ihtiyaç olduğunda yardım sunacak, anlaşılmayan bir yön varsa cevaplarımla açıklık kazandıracaktım. Böyle konuşmuş ve kararlaştırmıştık. Ama sonra Kemal Aydoğan beni "oyuna getirdi!". İyi bir yönetmen olarak beni oyuna getirdi ve metni yazmanın sorumluluğunu bana yükledi.

Bana yüklenen bu sorumluluğu kesin bir hayal kırıklığı ve mutlak bir tedirginlikle karşıladım. Şiirin bildiğim güvenli alanından pek de ayrılmaya niyet etmeyen ben, donanımsız olduğum metin yazarlığına geçmeye hiç de hazır değildim. Dahası tiyatro ve metin yazma tekniği üzerine nerdeyse hiç düşünmemiştim o güne kadar. Bu yeni durum inanılmaz gerdi beni. Suçlama ve sitemle "Hani Kemal yazacaktı metni", dedim. *Karınca*



58

*Yuvasını Dağıtmamak* ile şiir dışında bir eser yayımlamıştım, evet, ama oyun metnine çalışmak, oyun yazmaya yönelmek apayrı bir şeydi.

Bilmediğim bir türde, teknik bilgiden yoksun olmakla edebi düzeyi düşürürüm kaygısından aklım ve hislerim çalkalandı. Burada dürüstçe bir itirafta bulunmalıyım: Belirttiğim bu gerilimli ruh halinin sonucu olarak metni yazmayı kabul etmemeyi kesin şekilde kararlaştırmıştım. Ama ne zaman ki metni yazacağıma dair bilginin sosyal medyadan duyurulduğunu İpek'ten öğrendim, bu öneriyi reddedeceğimi dillendirmekten vazgeçtim. Şimdi öğrenmiş oluyorlar işte bu yazıyla.

Yaşadığım derin kaygılar biraz telkinle biraz düşünme, nasıl yapacağım üzerine fikir yürütme ve esas olarak da işe başlama kararım sonrasında azaldı. Sanırım işe el atmakla o tedbirsiz halime bir çeki düzen vermiş oldum. Tabii böyle olmakla metni istenilen haliyle kotarmak arasında kesin bir ilişki hâlâ kurulabilir değildi. Bu notada İpek'in ilgisiyle

beraber Kemal'in çabası devreye girdi.

Kemal *Karınca Yuvasını Dağıtmamak*'a çalışmış ve oradan işlemem için bana 40 sayfalık bir bölüm göndermişti. Metnin sınırlarını çizen bu kısımları görünce biraz rahatladım. Nihayetinde konuya hâkimdim. Ama teknik olarak nasıl hareket edeceğimi hâlâ bilmiyordum. Şimdilik esas kaygım buydu.

Bunu da düşünmüş olmalı ki oyun yazma tekniğini biçimsel olarak görmem için İbsen ödüllü oyun yazarı Demian Vitanza'nın *Ağırılık - Londinium* adlı oyun kitabını tedarik etmişlerdi. Oysa cezaevi idaresi "muzır" ve "ahlaka aykırı" bularak eseri bana vermedi.

Vazgeçmedim, bir kez karar vermişim, mutlaka yapıp etmeliydim. Ben de birkaç sayfalık örnek bir metin yazdım ve doğru yolda olup olmadığım konusunda bir karar vermesi için Kemal'e gönderdim. Kemal el yordamıyla yazdığım bu bölüme olur verince daha istekli ve kararlıca işe giriştim.

"Hareket var, bu çok iyi.", demişti Kemal, "şiir gibi olmamalı ama o şiirsel tonu korumalıydı.",

bu da tamam. Kemal'in bu değerlendirmeleri üzerine metni nasıl yazmalıyım diye, epey düşündüm. Esas ipucu hareketti benim için. Hareket görselliğe ve evet, mekâna, mekân bilincine bir göndermeydi.

Şiir daha kalıcı bir iz bırakmak adına bazen nesnelere tutunur bazen mekâna. Oysa bu başvurulması gereken kesin bir yol değildir. Şiir zamana sığınmayı daha bir sever, zamanla birlikte yürür; şiirin zamanı. Tabii bu mekânı aramadığı anlamını içermez.

Kemal'in vurguladığı "hareket ihtiyacı" ise sanırım mekân ve zamanda var olma zorunluluğuna bir göndermeydi oyun açısından. Konuyu bu açıdan ele almak doğrusu yeni ve ilginçti benim için.

Metni yazarken şiir olmaması için başta dikkatle yürüdüm. Doğrusu çocukluğuma dair birkaç yerde anıları dillendirme biçimi apaçık şekilde şiire meyletti. O bölümlerden taşan, oyunu kabul etmeyerek, taşarak uzunca bir veya iki şiire dönüşmeye meyyal yaratıcı duyguları zaptettim. Ama genel olarak metnin şiirsel tonunu oyun yazdığımı bilen ölçülü bir tutumla istenen biçime yönlendirdim, çalışma amacıma içerdim tüm hislerimi. Zorluk çıkarmayan bir işbirliği vardı şiir bilgisi, şiirsel ton ve oyun metni arasında.

*Karınca Yuvasını Dağıtmamak*'ı yazdığım da yaşadığım derin duygusal gerilimin tonu metni yazarken biraz geri çekilmişti. Yine de kesinlikle anılara dalmak, geçmişini kurcalamak hiç kolay değildi. Ama geçmişle, kendi geçmişimle baş etmek bu sefer beni hiç olmazsa ezici sınavlardan geçirmede. O ilk deneyim hislerimi düzenleyip kavileştirerek beni daha güçlü durabildiğim bir yere taşımıştı.

Ben bir "oyuna geldim". İyi ki gelmişim. Bu oyun daha arı duru bir tanışıklığa sebeptir. Anılarımı süzerek belli bir bakış açısıyla sunmak, onları kalıcı şekilde hatırlanma imkânına kavuşturdu ve dahi taze bir hava almalarını sağladı. Ama tam da böyle olmakla bizzat beni, sadece geçmişimi de değil hani,

şimdiyi, şimdinin çeperine atılmış beni, bütün kimliklerimle beraber hislerimi besleme, onu yeni ve sahiplendiğim güzel sıfatlarla takviye etme şansına kavuşturdu. Bu oyunu düşünmekle, yazmakla kendimle daha engelsiz bir tanışıklığa vardım. Oyunda bir keramet varsa bunu arındırıcılığında aramalı.

*Hayat Seni Çok Seviyorum*'la yaptığım şey, *Karınca Yuvasını Dağıtmamak*'ın tutarlılığından ayrılmadan hikâyeyi daha da yoğunlaştırarak, çocukluğumun güzel yüzü ile sonradan yaşadığım acı deneyimlerin bendeki ezici etkilerini, samimiyetimi sorgulatmayacak şekilde Kemal'e bir duygu ve imgeler toplamıyla çalışabileceği sağlam bir veri veya zemin sunmak oldu.

Hayatım haddinden fazla verimsiz ve çorak geçmiş olabilir. Ama metinde dile gelen şeylerle sınırlı olmadığı da açık. Böyle bir eser kaçınılmaz şekilde kurguya temas edecekti. Kurgu derken; biraz filtreleme, daha çok da seçip öne çıkarma, anılardan bazılarının ister sevinç ister acı olsun altını çizme ve bir de bunları nasıl dillendireceğini özenle düşünmeye gönderme yapıyorum.

İsterdim ki gerçekler hep mutluluktan yana tavır koymuş olsundu ve ben de yaşadığım şen ve hafif şeyleri bağıra bağıra yazayım. Öyle değildi, yazık ki hiç öyle değildi. Baskın olan hüzünden, özlemler ve keskin acılardan hayatımı kurtaramamış olsam da kalemimi iyi şeylerden, o az görülen mutluluk anlarından yana çalıştırmaktan geri durmadım yine de.

Bundandır ki başlangıcın tazeliği ve samimiyeti yani çocukluğun güvence veren üretkenliği oyun metnini yazarken benim için esas dayanak noktası oldu. Eseri ileriye taşıyan o sürekli dalganın odağında çocukluğun olması, kişilik ve karakterin kurucu değerleri açısından da önemli bir vurguydu kanımca. Çocukluğun sessiz bir gücü vardı ve ben bunu sevdim, bunu sundum.

Benim etimde kalan tek şey çocukluk değildi elbette. Mağduriyete çalışabilir, mağdur



Anıları kavrayış ve ele alma biçimi şimdiye de iz düşürüyor. Bunu derken yalıtılmış bir bireysellik ve onun sadece kendine ulaşabilen sesini kast etmiyorum.

Anılar zihinseldir ve orada toplumun sesi ve beklentileri, toplam acıların büyük çığılığıyla birlikte yankılanır, kişisel tarih ve yaşanmışlıklarla paralel olarak.

Bu oyunda Türkçe bilmediği için dayak yiyen çocuk bendim, faili meçhul korkusu yaşayan, gözaltında işkence gören, haksızca hayatı çalınan ve inancından dolayı dışlanan yine ben. Oysa bu bir temsildi, ben yazabildiğim için benim adım geçiyor. Genele teşmil eden köklü sorunlar var ve ben halkımızın kaderini paylaşan milyonlarca kişiden biriyim.

Sanat bana sessiz kalmamayı öğretti. Bu oyun bilmediğim sessizlikten çıktı. Bundan daha önemlisi de elbette Kemal Aydoğan'ın sanatçı ve aydın duyarlılığından. Zira Kemal'in öneri ve girişimi olmasaydı asla böyle bir çaba içinde olmayı düşünmezdim.

Dostun oyununa geldim. İyi ki gelmişim. Bütün aldanmalarım böyle olsun!



edilmenin hızla yükselebilen, çok duyulduğu için de yüzeysel olmaya mahkûm sesini çıkarabilirdim. Ama ben çocukluğa çalıştım daha çok. Çünkü onu biliyor, onu taşıyordum. Kapatılmışlık, çocukluğumu koruyan bir rol oynadı zira.

Dolayısıyla oyun, çocukluğun masumiyetini sergileme imkânıyla kişiliğe sonradan kasti olarak ikâme edilenlerden değil doğal olandan, utanma öncesi zamanlardan yana tavır almanın insanı duygusal açıdan zenginleştirdiğine örnektir kanımca.

Otobiyografik bir eser, günlük hayattan yani salt anılardan geriye kalanların şu ya da bu şekilde aktarılması olmasa gerek. Ben böyle yapmadım. Yaşadıklarımı duygularımın diline çevirdim bu oyunla. Şiirsel dilin onayından geçirerek zamana direnme bilgisi vardı bu tutumda.

Anılar zihinseldir, geçiş zihinseldir!

# İki Otobiyografik Performans

***"Ne Orada Ne Burada" Sadece "do,laş,mak"***

BATURALP ALİ YAVUZ

61

Bu yıl Sakıp Sabancı Müzesi'nin altıncısını düzenlediği Müzede Sahne etkinliğinin teması ekolojik yıkım ve iklim krizi üzerineydi. Etkinlik, ekoloji ve iklim krizi temalı birçok oyun, panel ve performanslara ev sahipliği yaptı. Bu etkinlik sürecinde, 11 Ağustos 2022 tarihinde art arda Müzede Sahne seyircisiyle buluşan temaya dair iki performanssa *Ne Orada Ne Burada* (Nejbir Erkol) ve *do,laş,mak*'tı (Eylem Ejder). Bu çerçevenin yanında kırılğanlık ve yaralanabilirlik kavramları üzerine üretimler yapan görsel sanatçı Nejbir Erkol ile tiyatro ve performans sanatları alanında çalışan yazar ve akademisyen Eylem Ejder'in performanslarını art arda izlediğim ve üzerine kendileriyle konuştuğumda birbirlerine giden bir kök sezmek elde değildi. Bu iki performans da otobiyografik performanslar başlığı içerisinde incelenebilir bence. Her iki performansçı da biz izleyenlere kendi anılarından,

deneyimlerinden birer an veriyorlar. Bizleri kendi yaşanmışlıklarına dâhil ediyorlar. Onların performanslarında bizimle konuşan, doğrudan kendi anıları, deneyimleri. Bunların yanında her iki sanatçı da bir ormandaki ağaçların birbirine dolanmış kökleri gibi anıların ve olayların köklerini takip etmeye çalışıyorlardı. Bu sonsuz yolculuk sırasında, bence, kişi kendi benliğiyle ilgili yeni bir şeyin farkına varabiliyor veya kendini, köklerini bir kez daha hatırlayabiliyor.

Bu sebeplerle Eylem Ejder'in ve Nejbir Erkol'un serüvenleri ile ortaklıkları hakkında ne düşündüklerini sormak istedim ve onların deneyimlerine bu sefer sözle değil buradan, yazıyla ortak olmayı amaçladım. İlk önce, bu iki sanatçıyla 29 Ekim 2022 tarihinde Şişli Çaykovski'de buluşup yaptığımız sohbet daha sonrasında e-postalarla devam etti. Aşağıdaki söyleşi bu görüşme ve yazışmalardan derlenmiştir.

**BATURALP ALİ YAVUZ:** Öncelikle her ikinize de merhaba. Nejbir Erkol sizin *Ne Orada Ne Burada* performansınız, Eylem Ejder sizinse do,laş,mak performansınız bu yıl altıncısı düzenlenen Müzede Sahne etkinliği kapsamında aynı çatı altında buluştu. Bizlere biraz performanslarınızın ortaya çıkış ve gelişim sürecinden, sizi bu performans üretmeye iten şeyden bahsetmek ister misiniz?



62

**NEJBİR ERKOL:** Merhaba Baturalp ve Eylem. Öncelikle çok teşekkürler güzel davetin ve performansta yanımızda olduğun için. *Ne Orada Ne Burada* isimli performansım 2019'dan bu yana üzerine çalıştığım *Çukur* projesinin bir parçası olarak ortaya çıktı. Çukur projesi 2019'da evimizin 97 adım uzağına düşen ve düştüğü yerin ıslak olmasından dolayı patlamayan bir havan topunu konu ediniyor. Uzun süredir üzerine çalıştığım kırılabilirlik ve yaralanabilirlik kavramları bu olaydan sonra daha da odaklandığım bir konu oldu. Yaşanan olayla eş zamanlı yer aldığım Daire Sanat Açık Atölye Konuk Sanatçı Programında atölyeyi ziyaret eden insanlara olayı anlatma fırsatı buldum. Bir yandan da yer aldığım Arter Araştırma Programı'nda diğer katılımcı sanatçılarla bu konuyu paylaştım. Tabii pandemi sebebiyle görüşmelerin hepsi çevrimiçi olarak yapıldı. Her toplantıda ses kayıtları ve notlar alınırdı. Daire Sanat'taysa gelen ziyaretçilerle birebir konuşuyorduk. Benim için en enteresan olanı beni dinleyenlerin başkalarına olayı anlatma biçimi oldu. Bir gün çok kalabalıktı atölye ve bir şekilde olayı anlattığım birkaç kişinin başkasına anlatışını gördüm. Anlattığım olay kulaktan kulağa oyunu gibi bambaşka bir şekilde bana geri dönüyordu. Bunları not almaya ve insanlarla paylaşmaya devam ettim. Sonrasında bunları bir metne, metinden de bir hikâyeye dönüştürdüm. Bir şekilde bir yerlerde

sansüre uğramıştım. Bu sefer bu sansürü kendime yaparak sürece devam ettim. Sürecin sonunda çıkan eskizler ve metinlerle beraber bir performans ortaya çıktı. Tanıklığımı bir şekilde karşımdakilere korkmadan en doğru şekilde nasıl anlatabilirim diye düşündüğümde aklıma böyle bir çözüm yolu gelmişti. Gerçek olayı anlatıp karşımdakileri korkutup onları umutsuzluğa sürüklendirmektense bunu çocukken bize anlatılan hikâyelerdeki gibi kurgusal bir metne çevirerek anlattım. Hikâye bir çiftçi ile kanyaş otunun arasında geçen münakaşayı konu ediniyor. Kısaca, bir sabah tarlasına giden çiftçi tarlasında yabancı bir otun çıktığını görüyor ve onu oradan kovmak için ona büyük bir savaş açıyor. Performansta çiftçinin nefretine, kanyaş otununsa direnişine tanıklık ediyoruz.

**B.A.Y:** Tekrar merhaba Eylem. Peki sizin tarafınızda süreç nasıl işledi? Değirmek ister misiniz?

**EYLEM EJDER:** Merhaba Baturalp, merhaba Nejbir. Öncelikle, söyleşi davetin için çok teşekkür ederim Baturalp. *do,laş,mak* adlı çalışmamın iki farklı versiyonunu gören seninle ve daha önce ortak çalışmalarda yer aldığım Nejbir’le burada buluşmak çok güzel bir duygu. Oldukça heyecan verici.

*do,laş,mak* bir dizi karşılaşma sayesinde ortaya çıktı. Tiyatro ve ekoloji üzerine araştırma notlarımı, yayımlanmış otobiyografik yazı ve denemelerimden seçme bölümleri, 2019’dan beri düzenli tuttuğum şiir formundaki günlüklerimden okumaları ve gelişigüzel dolaşmalarımnda çektiğim fotoğraflardan bir seçkiyi içeriyor. “Geri Dönüşüm Dramaturgileri” başlıklı tiyatro doktora tezim, bu tez araştırma sürecinde katıldığım Arter Araştırma Programı’nda ürettiğim “geri dönüş kelimeleri” adlı otobiyografik çalışma ve 2021 Bahar dönemi misafirleri olduğum Mutluköy Konukevi’ndeki ekoloji üzerine çalışma ve deneyimlerim *do,laş,mak* adlı sunum-performansın temel izleğini oluşturuyor. Adını ve odağını ekolojik düşüncenin kalbinde yer alan dolaşıklık (entanglement) fikrinden alıyor. Ben bunu Türkçede düşününce çağrışımın ne kadar zengin olduğunu fark ettim ve dolaşmak edimini farklı biçimlerde icra etmeye çalıştım. Kuantum fizikçisi Karen Barad’ın kuantum dolaşıklık ilkesi ve difraktif (kırınımsal) okuma önerisinden esinle bu fikri önce yazıda icra etmeye, poetikaların dolaşıklığını mesele edinmeye başladım. Biri diğerini okumaya davet eden, bir bölümü diğerine dolaşan, birbirleriyle yan yana/iç içe/karşıt var olabilen, biri olmadan diğerlerinin de eksik kalacağını hissettiğim metinsel çalışmalar ürettim. Yazıya farklı poetikaları dolaştırarak neşeli bir kaosa dönüştürecek şekilde kendi hakkında olanı icra etmeye çalışan bir metin diyebiliriz.

Aslında bu deneyimleri bir sunum performansına (performance-lecture)



Eylem Ejder

dönüştürmek gibi bir niyetim yoktu. 2022 Mart ayında Mareliber’in Çankaya Belediyesi için düzenlediği 8 Mart haftası etkinliklerine davet edilmişim. Mutluköy’deki ekoloji üzerine deneyimimi anlattığım şiir-metinleri oyuncu bir arkadaşım okuma performansına dönüştürecek. Ancak o gelemeyince, bu işi yapmak bana kaldı. Kendi deneyimimi, yazdıklarımı ve çektiğim fotoğrafları paylaştığım, sıcak, samimi, şiiri ve doğayı hissettiğimiz güzel bir paylaşım olmuştu. O gün oraya katılanlar bunu devam ettirmemi söylediler ve *do,laş,mak* her defasında başka yollara açılarak devam etti. Senin izlediğin iki farklı halinde göreceğin gibi odağını sadece Mutluköy değil, çocukluktan bugüne farklı anlarda *do,laş,malar* oluşturuyor.



do-laş-mak performansından bir kare.

64

**B.A.Y:** Her iki performans da otobiyografik performans çerçevesinde incelenebilir. Bu performansların gerçekleştirilme sürecinde sizin deneyimlerinizi merak ediyorum. Hiç tanımadığınız insanlarla hayatınızdan bir kesit paylaşmak sizlere ne hissettirdi?

**E.E:** Bu paylaşımı daha çok birlikte bir yola çıkmak, gelişigüzel dolaşmak ve birbirimize eşlik etmek gibi gördüğüm için katılımcılarla biraz “dışarı çıkmak”, biraz “yan yana gelmek”, biraz da “karşı karşıya gelmek” gibi hissettim. Olan bitenden çok memnundum açıkçası. Kırılğan yanları yok değil. Çünkü sunumun sonlarına doğru katılımcıları masaya davet ediyorum. Sanki performansın bir-iki saatlik süresi boyunca hemen her şeyi paylaşmaya, konuşmaya açık olduğum bir aralık bu. Orada minik defterlere tuttuğum günlüklerim var. Katılanların diledikleri gibi açıp okuma hakları var. Ve okuyorlar da. Kalbim ellerinde gibi hissediyorum. Akmış, dağılmış ve yine toparlanmış gibi.

**B.A.Y:** Siz neler söylemek istersiniz Nejbir?

**N.E:** Öncelikle bu olay ilk gerçekleştiğinde ilk defa kendimi şanslı hissetmişim. Benim için trajikomik bir olaydı. Sonuçta aileme bir şey olmamış, kimse zarar görmemişti. Genelde bu kadar şanslı olmaz yaşadığım yer bu konuda. Yalnız bu olayda zarar gören tanımadığım başka bir canlı vardı. Başına buyrukluğuyla bilinen kanyas otları. Olaydan bir ay kadar sonra havan topu araziden çıkarılınca arazide oluşan çukurun içinde bitki köklerine rastladım ve onların ne olduğunu kim olduğunu bilmeden yanıma aldım. Olayı ilk paylaştığım kişiler arkadaşlarım çünkü olayı duymuş beni merak etmişlerdi. Sonrasında bu olaya tanıklık eden bitkinin ne olduğunu öğrenmek için bu konu hakkında bilgisi olan birkaç kişiye daha anlatmak zorunda kaldım. Bir süre sonra kendimi hep anlattığım, çizdiğim bir sürecin içinde buldum. Bir şekilde yaşadığımız şey duyulacaktı. Bunun yanlış anlatılmasındansa bu olayı yaşayan birinden öğrenmeleri,



duymaları daha doğru olur diye düşündüm. İlk zamanlar anlatmak çok zor gelse de sonrasında yükümü hafiflettirdiğini hissettim. O yüzden de hep anlatmaya ve çizmeye devam ettim. Ta ki arazide açılmış çukurun boşluğu dolup, izi silinene kadar.

**B.A.Y: Her iki performansın sonunda da üretiminizin imgesel bir karşılığını seyirciyle paylaşıyorsunuz. Bu paylaşım bende, paylaşılan, ortak edilen hikâyenin somut bir karşılığı şeklinde tınıyor. İzleyici, sizin kişisel deneyiminizden bir parçayı, dolayısıyla hayatınızdan bir kesitin imgesel karşılığını performanstan sonra yanında götürebiliyor. Onlarla bunu paylaşıyorsunuz her ikiniz de. Bu bence performansları yaşatan ve o imgesel karşılığa sahip olan izleyiciler için performansın sürdürülebilirliğini sağlayan kıymetli bir eylem. Bu imgeleri izleyiciyle paylaşma kararı aldığınızda amacınız ve sizi bu eyleme iten şey neydi değinmek ister misiniz?**

**E.E:** Sadece vermek istedim sanırım. Ya da sunmak. Ağaç meyvesini nasıl verirse, yaprağını nasıl dökerse, nehir suyunu nasıl verirse öyle. Evet, bilgini, deneyimini, aklındaki soruları paylaşmak da vermenin, o alış verişin bir yolu. Ama sonunda bir şeyler vermek, örneğin benim *do,laş,mak*'ta fotoğraflardan hazırladığım küçük kartpostalları, arkalarına sunumda adı geçmiş bir dizeyi, bir cümleyi yazdığım kartları vermem ve katılanlardan da benim için bir şey verip vermeyeceklerini istemem ya da Nejbir'in ipe astığı eskizleri vermesi gibi. Biz, ikimiz de sadece davet ediyoruz. Buradan dilediğinizi alabilirsiniz diye. O günkü yol arkadaşlığımızın bir anısı olarak belki bir kitabın arasında, belki çalışma masasında, kitaplığımızda bir yerlerde kalacak. Kendini ve orada geçirdiğimiz anın duygusunu hatırlatacak. Belki bir çıkıp "dolaşmak"a

çağırarak. Bilemiyorum. Ama şu da var: Sunum dediğimiz kavramı ben, kelimenin biraz suyunu çıkararak, su gibi görüyorum. Akışa dair, ferahlatan, olmazsa olmaz bir şey. O yüzden tüm bu anlatılan paylaşımın ötesinde *bir şey* vermek istedim. *do,laş,mak* boyunca "insanın sadece ama sadece kendi eyleyişinin sesi olması ya da o sese yakınsaması nasıl bir performans, nasıl bir ekolojik duygudur" diye merak ederken seslerimizin dolaşıklığını hissettim sanırım. O yüzden o fotoğraflardaki çöl, dağ, otlar, ağaç kovukları arasında gezinen, durup düşünen, hayret eden sadece ben değilim artık diye düşünüyorum. Şimdi, katılımcılardan da bir şey vermelerini istiyorum. Ne ilginç, bana verilenler çoğunlukla kartların arkasına yazdıkları kısa şiirler oluyor. Onlar da umuyorum, benimle birlikte başka yollara, seslere, karşılaşmalara dâhil olacak ve dolaşacaklar.

**B.A.Y: Sizi böyle bir eyleme iten şey neydi? Değinmek ister misiniz?**

**N.E:** Bazen bir yaşanmışlığın, tanıklığın izini görmemizin gerektiğine inanırım. Bu onu daha yakın ve unutulmaz kılar. Performansın çıkış noktası çamaşır asma eylemine dayanıyor. Bu aslında çok karşılaştığımız, evimizde en çok tekrarlanan olaylardan biridir. Çamaşır asma eylemi bir yandan hepimizin ortak bir eylemi ve bir dertleşme alanıdır, en azından benim deneyimime göre öyle. Aynı coğrafyanın aynı evin bireyleriyiz. Hikâyesini anlattığım kanyaş otları bir şekilde hepimizin bahçesine ve saksısına sızmıştır sadece dikkat etmemişiz, ne olduğunu bilmiyoruzdur. Çamaşır ipinde herkese ait bir şey olacağını düşündüm. O yüzden rahatça içinde gezip, bakıp, istediklerini alabileceklerini belirttim. Eylem'in de dediği gibi bunu sadece davet olarak yapıyoruz. Bu tür konularda hatırlamak çoğu zaman acı verici olabiliyor o yüzden almamalarını da



Ne Orada Ne Burada performansından bir kare.

66

anlardım. Hikâyesini anlattığım kanyaş otları ve çukurun çizimlerinden oluşan kâğıtların hepsi performansın sonunda kendisine sıcak bir yuva buldu. Artık yaşanmışlığıma ortak olan daha fazla insan vardı.

**B.A.Y: Bu paylaşımlara ortak olan seyircilerin sizlere geri dönüşleri nasıldı?**

**N.E:** Performanstan hemen sonra konuştuğum insanlar da oldu sonrasında bir şekilde mail yazıp sosyal medyadan ulaşanlar da. Geri dönüşler çok samimiydi. Bir şekilde ortak bir yerde, bir hikâyede buluştuğumuzu anladım. Uzak olmamız aynı bahçede aynı hikâyeyi dinlememize engel değildi, hepimizin kırılğanlıkları vardı ve bunu performanstan sonra daha rahat bir şekilde birbirimize dile getirebildik.

**B.A.Y: Peki size yapılan geri dönüşler ne yöndeydi?**

**E.E:** “Kalbinizi bize açarken bizim de kalbimizi açtınız” diyorlar genelde. Çok şey hatırlattığını,

orada dönüşüme dair bir parıltı olduğunu söylüyorlar. Bir de bir insanın kendi düşünme yöntemi, hissetme biçimleri, yazdıkları ve düşündüklerini bu kadar açık ama kesin bir doğru olarak dayatmayan bir şekilde ifade etmesinin etkileyici olduğunu. Hemen her performansta bire bir konuşmadan ayrıldığı kimse olmuyor. Herkes bir şekilde yanıma gelip kendi deneyimini paylaşıyor. Sarılanlar çok oluyor. En sevdiğim kısmı bu.

**B.A.Y: Eylem Ejder’in performansı her seferinde kendini yenileyen, belki olgunlaşan, nefes alan, sabit bir metin yerine izleği olan bir performans. Nejbir Erkol’un performansı doğrudan hayatın içinden, hayatında etki bırakmış, geçmişte olan, metne dayalı bir performans. Performansınızda bir metnin oluşunun veya olmayışının anlatınizi güçlendirdiğini veya güçsüzleştirdiğini düşündüğünüz, değiştirmek veya bir ekleme yapmak istediğiniz kısımlar var mı?**

**E.E:** Öncelikle işlerimize dair bu tanımlaman için çok teşekkür ederim. “Nefes alan performans”... çok hoşuma gitti. *do,laş,mak* bir dizi farklı metinsel çalışmanın arasında geziniyor. Ama dediğin gibi önceden yazılmış sabit bir sunum-performans metni yok. Bunun da kendi yöntemi ve kavramlarına içkin olduğunu düşünüyorum. Benim hem *do,laş,mak*’ta hem de ekoloji üzerine başka çalışmalarda yapmaya çalıştığım şey “kendine ait bir eko-poetika” geliştirmek. Yapıp ettiklerine bir “geri dönüp bakarak” dolaşmak eylemini ekolojik bir yöntem ve biçim olarak benimsiyor ve temsil yerine provayı, başı, ortası sonu belli olan bir yapıt fikri yerine gelişigüzelliği ve bitmemişliği sahiplenmeye çalışıyorum. O yüzden baştan sona bitmiş, önceden kurulmuş ya da klasik anlamda ezber edilmiş bir performans metnim yok. Bunun dezavantajları vardır elbet. Ama şimdiye dek hep imkânlarıyla ilgilendim, hala da öyle yapıyorum. Çünkü çoklar. O yüzden değiştirmek, eklemek, çıkarmak istediklerim her zaman oluyor. Biraz da nerede yapacağım, hangi seyirciyle karşılaşacağıma bağlı olarak değişiyor.

### **BA.Y: Peki siz neler söylemek istersiniz?**

**N.E:** İlk zamanlar arşiv gibi tuttuğum her şeyin bir anda hikâyeye dönüşmesi garip bir deneyimdi benim için. Ama her ikisini performansta bir araya getirerek onu canlı tutabileceğimi düşündüm. Evet, bir metin vardı ama izleyicinin bana olan mesafesi, dinleyip, dinlememesi performansın seyrini değiştirebilecek etkenlerdendi. Bu performansı ilk Mardin Bienali’nde yapmıştım. Orada yüksek bir terasta yer alırken, Sabancı’daysa bir ağacın altında bahçede hep beraberdik. Ses sistemi istiyor musun diye sormuşlardı her iki mekânda da, bense çok karşıydım buna. Onlara derdimi dinlemek isteyen yakınımaya otursun isterim demiştim. Performans

başlamadan önce bunu söyleyip istediğiniz yere oturabilirsiniz dedim. Genel olarak herkes çok yakındı. Performansa başlarken yazdığım kurgusal metni anlattım, sonrasında dinleyenlerin can kulağıyla dinlemesiyle beraber o an, evet ben niye onlara gerçeği anlatmıyorum diye düşündüm ve olayın kendisini anlattım. Bir şekilde onları korkutmadan olaya hazırlamış oldum. Kanyaş otu ile çiftçinin arasında geçen olayı anlatan hikâyenin gerçeğini duymuşlardı. Pişman mıyım diye kendime sorduğumda belki de onları üzdüğüm için evet. Ama bir yandan da yaşananı hepimizin bilmesi gerektiğini düşündüm. Bu yalnızca bir hikâye olarak kalmamalıydı.

**B.A.Y: Otobiyografik performansın, performansını gerçekleştiren tarafından farklı bir deneyim olarak gözükmemesinin yanında, performanslarınız biz izleyiciler için de oldukça farklı bir deneyim. Performanslarınızda duygu yüklü anlarla veya geriye doğru şöyle bir bakışlarla yer yer ne hissedeceğimizi bilemediğimiz anlar olabiliyor. Tiyatronun doğası gereği oyun kişisiyle iyi veya kötü yönde bir bağ kurabilmemiz genelde mümkün fakat doğrudan tanımadığımız bir kişinin hayatından bir kesit veya kendi deneyimlerine şahit olmak bizi, seyircileri farklı hissettirebiliyor. Birbirinizin performanslarını izlerken buna benzer duygu ve düşüncelere kapıldınız mı? Deneyimleriniz bizlerle paylaşmak ister misiniz?**

**E.E:** Biz Nejbir’le 2020’de Arter Araştırma Programı’nda tanışmıştık. *Ne Orada Ne Burada* performansına kaynaklık eden “Çukur” çalışmasını, yine onunla ilişkili olan “97 Adım” ve “Aldım Verdim” metinsel çalışmalarını büyük bir merakla yakından takip etmiştim. O yüzden performansla karşılaşma deneyimini ister istemez bu iki çalışmadan



do-laş-mak, Eylem Ejder

68 ayrı düşünemiyorum. Onunla, tıpkı Arter'in kitabında arka arkaya yer almamız gibi, Müzede Sahne'de performanlarımızın arka arkaya yer alması büyük bir mutluluktur benim için. Nejbir'in işlerinde en çok etkilendiğim şey, çocukluktan bazı anlar, imgeler, ailesine dair izleri işleme biçimi. Sanırım kendimle bağı en çok kurduğum yerler. İkimizin işlerinde de "çocukluk", "anne", "kök" ortak motifler. Nejbir, *Ne Orada Ne Burada* işini ilk kez Mardin Bienali'nde yapmadan hemen önce buluşmuştuk. Annesinin Mardin'de damda çamaşır asarken anlattığı hikâye ya da gündelik şeyleri dinlemesinden esinlendiğini söylemişti. Çok etkilenecektim. Ben "konuşan", "anlatan", "yazan" biri olarak hissettiğim anlarda hep anneme anlattığım günleri hatırlarım. Çocukken okuldan eve geldiğimde, sırtı dönük mutfakta yemek yapan, bulaşık yıkayan anneme derste öğrendiklerimi hikâye ettiğim günleri hatırlattı bana. Annemin hiç bıkmadan, hep merakla ve hevesle beni dinlediği anları. Hâlâ da öyledir annem. Bir de kendimle, içinden çıktığım mahalle ve kültürle bir

tuttuğum kanyaş otlarını hatırlatıyor Nejbir'in performansı. Orada bulduğum var kalma çabasını ve işgali.

### **B.A.Y: Peki siz duygu ve düşüncelerinizi paylaşmak ister misiniz?**

**N.E:** Eylem'in de bahsettiği gibi, Arter Araştırma Programında tanıştık. Sekiz aylık program süresi boyunca devamlı bir paylaşım içindeydik. Görüşmeler hep zoom üzerinden oldu ve Eylem'i yeni tanımama rağmen sanki evimin içinden benimle konuşuyormuş gibi hissettiriyordu. Bana daha önce gittiği yerlerden çektiği fotoğrafları, not aldığı küçük defterlerini, defterlerinin arasındaki kurumuş çiçekleri gösterdi. Çok aynıydık, sonrasında üretimlerimizin de yakın olduğunu fark ettik. Onun sözcüklerinin arasında benim çizgilerim, benim resimlerimde ise onun sözcükleri dolaşmaya başladı. Peşini bırakmadığım kanyaş otunu Eylem'in bahçesinde, kucağında severken buldum, sanki aynı evde yaşıyor, geçmişî yâd ediyoruz. Eylem'in sesi herkesin

duyabileceği bir ses, Sabancı'da yaptığı performans da tam da böyle bir yerdendi. Tüm sürecini, kalbini masasındaki açık defterlerde olduğu gibi önümüze açtı. Biz sayfaları arasında dolaşiyor, bir yandan da duvara yansıtılmış manzaraların kokusunu alıyorduk. Eylem “do, laş, mak”tan bahsederken neden heceleri virgüllerle ayırdığını anlattığı anda o an eminim herkes benim gibi virgül olmak istedi.

**E.E:** Nejbir, son cümle beni çok duygulandırdı. Teşekkür ederim.

**B.A.Y:** Performanslarınızı izleyici ile buluşturmaya devam edecek misiniz ve şu anda üzerinde çalıştığınız veya çalışmayı düşündüğünüz yeni projeleriniz varsa bahsetmek ister misiniz?

**E.E:** Ben her defasında bu sondu diyorum ama o bana rağmen dolaşmak istiyor. En son Gazışehir Tiyatro Festivalinde yer almıştı. Şubat ayında Şule Ateş'in yürütücülüğünde Salt'ta posthümanizm ve ekoloji üzerine bir seminer dizisi olacak. *do, laş, mak* orada yer alacak. *do, laş, mak*'ı sanatçı kitabı olarak yeniden tasarlamak istiyorum. Sayfada dolaşmanın yollarını arıyorum. Bir de aklımda Kassandra, Şahmeran ve Medusa üzerine metinsel bir çalışma fikri var. Düzyazı, araştırma notları, eskiz ve şiirden oluşan. Yine ekolojik bakışla “dolaşık” bir iş. Tamamladığımda belki o da sunuma dönüşür.

**B.A.Y:** Peki siz sürecin devamı konusunda ne düşünüyorsunuz?

**N.E:** Kendisini hatırlattıkça kulak vermeye çalışıyorum. Bunun sadece bir hikâye olarak kalmasını istemiyor, bir şekilde unutulmadan, dağılmadan tüm bu süreci bir yerde bir araya getirmek istiyorum. Şimdilik bunun için çabalıyorum.



69

**B.A.Y:** Her ikinize de sohbetiniz için çok teşekkür ederim. Son olarak eklemek veya söylemek istediğiniz bir şey var mı?

**E.E:** Ben çok teşekkür ederim. İkinizle de buluşmak çok keyifliydi. Baturalp yorumların ve soruların oldukça zihin açıcıydı benim için. Güzel görüşün, ilgin ve özenin için ne kadar teşekkür etsek az.

**N.E:** Çok teşekkürler bu güzel paylaşım alanını yarattığınız için Baturalp. İkinizle de bu konular üzerine tekrar tekrar konuşmak çok iyi geldi. Daha nice buluşmalara.



# Başlangıçların Mucizesi: *Gebe*

## Kolektif/Otobiyografik Bir Performans

TİJEN SAVAŞKAN

70

*İnsan ölmek için değil, başlamak için yaşar.*  
- Hannah Arendt

*Gebe*, toplumsal cinsiyet vurgusunun çok farklı bir izlekten, alışılmadık bir şekilde temsil edildiği bir olayı, hayatın kadın bedenindeki başlangıcını ele alan bir performans. Üç hamile oyuncunun performansına çok uygun özel bir mekânda seyirciyle bulunduğu ve bu süreçte yaşadıklarını paylaştığı ancak bireysel deneyimlerin çok ötesinde genişleyen bu ilginç proje, mekân seçiminden oyun öncesi küçük bir ses performansına ve mekândaki serginin yerleştirmelerine uzanan ve bunlarla da birlikte okunabilecek özel bir iş. Tabii projenin süresini doğa sınırlıyor.

Hannah Arendt'in başlangıcı, doğumu ve eylemi öne çıkararak ölüme karşı yaşamı güvence altına aldığı felsefesi belki de bu oyunla ilgili düşünürken sağlam bir kuramsal altyapı sağlıyor. Politik bir eylem olarak doğum

aslında eylemin değil eyleme kapasitesinin kaynağı. Bu anlamda kişisel olanın ne kadar politik olduğunu da ortaya çıkaran bir bakışla kotarılmış bir iş var karşımızda. Projeyi hayal eden ve hayata geçirilmesinde çaba gösteren oyuncu Özlem Öçalımaç eril sistemin doğum ve gebeliğe atfettiği her türlü sınırlayıcılığa karşı çıkarak, gebe olmak yerine -ki bu bir oluş aslında,- gebe kalmak fiilinin daha ilk etapta dil düzeyinde olumsuz bir anlam içerdiğini vurguluyor bir söyleşisinde;<sup>1</sup> “gebe kalmak sınıfta kalmak, geride kalmak, evde kalmak vb.” eril dilin kadın bedenini fiziksel olarak çoğaltan ve büyüten bu oluşa karşı onu nasıl küçülttüğünü ve sınırladığını da gösteriyor. Üstüne üstlük cinsiyet eşitsizliğinin nasıl korku yoluyla bedenlerimize yapışarak onları şekillendirdiğini düşünürsek, kadın olarak nerede ne giyeceğimize, nasıl davranacağımıza, nasıl güleceğimize ve yürüyeceğimize, nerelere gidebileceğimize karar veren sistem, hamile-



Yerebatan Sarnıcı

likte bunu çok daha ileri bir noktaya taşıyarak ya da anneliği “kutsallaştırarak” kadını kuşatan rollerin daha da güçlenmesine ve onun kamusal alandan iyice dışlanmasına neden oluyor. Annelik; şefkat, koruma, besleme gibi duygular ve göstergeler üzerinden bedenlere yapışınca -aile için, aşk için, çocuk için işi bırakmak, eve kapanmak, yemek yapmak vb. - asla sorgulanmadan normalleşiyor. Sara Ahmed bu durumu bedenden bedene dolaşan, bulaşan ilişkisel, toplumsal ve “performatif” olarak ifade eder.

Yukarıdaki bağlamlar düşünüldüğünde, küçük çapta anarşist bir eylem olarak da görülebilecek bu performans, üç hamile oyuncunun sadece genel geçer toplumsal ve “ahlaki” normları değil tiyatro sanatı içinde de devam eden bu eril statükoyu yıkıp alışılmışın, geleneklerin ve kuralların dışına çıkarak yepyeni bir başlangıca imza atmalarını sağlıyor. Özlem Öçalma ve beraber yola çıktığı iki oyuncu arkadaş Alayça Gidişoğlu ve Tuba Karabey belki de dünyada bir ilki gerçekleştirerek hem kadınca bir konuyu sahneye taşıyıp detaylarıyla paylaşıyor hem de çıplak, şişkin karınlarını role sokarak, gözümüze yepyeni bir teatral imge ve gösterge ekliyor.

Oyunda *sert bir kalkan, bir zırh, bir oda, bir dünya* metaforlarıyla da tarif edilen karınlar sahne plastiğinin de oyuncunun da uzantısı olarak rolde.

Arendt konformizmin sınırları içinde hareket etme kapasitesini eylem değil davranış olarak tanımlıyor, eylemlerinse davranışlardan çok farklı olduğunu, nadir gerçekleştiğini ve bu nedenle de politik olduğunu vurguluyor. Bireysel olarak başlayan bir eyleminse zamanla başkalarını da etkileyen, ilham verici hareketlere ve protestolara dönüşebileceğini tartışıyor. Doğumla başlayan bu eylem kapasitesi ve yeni başlangıçlar aslında özgürlük kavramıyla da bağlantılı. Bu anlamda *Gebe*, aslında doğanın döngüseliği ve tekrarı içinde alımlanacak doğal bir oluşu, politik bir metafor olarak başka bir bağlamda okumamızı sağlayan feminist bir oyun olarak da değerlendirilmeli.

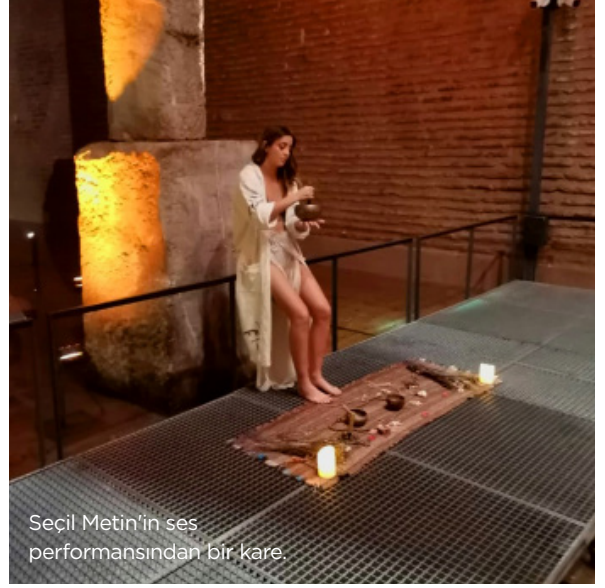
Sahne role girerek davranan değil, bireysel olarak eyleyen ve bu yolla değişimi de hedefleyen kolektif/otobiyografik yapısıyla, kendilerine ait bir oyun kuran, oluşturan bir ekip var. Otobiyografik olandan yola çıkılarak, bize dayatılmaya çalışılanların ve öğretilenlerin

çok dışındaki deneyimlerini ve farkındalıklarını paylaşan oyuncuların, var olan yapıları ve kurumları yabancılaştırarak başka bir kadın hikâyesi yaratma derdi, onlara birey olarak farklı bir eyleme gücü de veriyor. Öyle ki proje sonlandığında bir çizgi aşılmış oluyor. Sadece hamile oyuncular için değil, yazarlar ve yönetmenler için de... Bu bağlamda otobiyografik bir tercihle metni oluşturan ve eyleme geçiren sürecin özgürleştirici ve son derece politik bir mesajı olduğu açık. Üstelik sürdürülebilir olmasına yönelik umut da taşıyor. Oyun hiç bitmeyecek, bu deneyimi seçen veya bir dönem kariyer ya da çocuk ikilemiyle karşılaşan oyunculara yeni bir yol açacak.

Yazar Hatice Meryem ve yönetmen Nagihan Gürkan'ın da sesleri metne sinmiş. Oyuncuların yaşadıklarından ve yazdıklarından yararlanarak oluşturulan bu ortak yazılı/yazılı olmayan metin ve çalışma yöntemiyle tüm ekibin kadınlık ve annelik deneyimleri bu öyküye ses olmuş. Oyunun üretim sürecinde sahne arkası, önü, herkesin kadın olması otobiyografik olanı kolektifleştirerek genişletmiş. Yukarıda vurguladığım gibi fiziksel ve hayatın döngüsü olan bu doğal süreç böylece sahnede yeni bir bakış ve sorgulama yaratma kapasitesine evrilerek, inisiyatif alarak, sanki bir anda araya girip süregideni bozan bir "eyleme" haline dönüşmüş.

Metnin açılımlarına tekrar dönmek üzere önce kendi okuduğum ve deneyimlediğim yerden oyunu tarif etmeye çalışacağım.

İstanbul'un döl yatağı/rahmi sayılabilecek Yerebatan Sarnıcı'nda sergilenen oyun mekâna o kadar uygun ki. Sarnıcın merdivenlerinden aşağı inerken gittikçe ısınan nemli, sıcak ve yarı karanlık bir atmosfere giriyoruz. Dev bir iç organ gibi görünen sarnıçta, kalın sütunlar kalınlaşan döl yatağı damarlarına benziyor. Şu an yeni düzenlenen mekâna yerleştirilen *Daha Derine* adlı serginin soyut/somut sanat eserleriyse döl yatağı sıvısının içindeki organik yapıları andırıyor. Nihayet dipte yılan saçlı Medusa



Seçil Metin'in ses performansından bir kare.

heykeli ve onun dev gölgesiyle karşılaşıyoruz. Bazı yerleştirmeler; insan bedenleri ve el gibi uzuvlar atmosferi daha da dışıl yapan göstergelerle farklı bir etkiye sahip. Sarnıcın labirentlerinde dolaşırken bir anda yerde bir örtü, üzerinde mumlar, tütsüler ve bir çanağa dokunarak ses çıkaran gereçle müzik yapan şaman görünümlü bir kadın (Seçil Metin) ve bu kadın sesinin mekânın akustiğinde çıkardığı etkileyici ses titreşimleri karşılıyor bizi. Dil yok, söz yok. Ama ezgi etkileyici, dil öncesi annenin "dilinin"-henüz sembolik olmayanın- sesi gibi. Artık sıcak, kırmızımsı mavi tonda ve nemli döl yatağının içinde bir de kadın sesi tarafından sarmalanarak ve dışarıdaki ortamdan farklı soluk almaya başladığımız bir duygulanımla oyun alanına geçiyoruz. Ancak bu duygulanım bir süre sonra yerini düşündüren, sorgulayan ve paylaşan daha nesnel bir sürece bırakacak.

Üç hamile oyuncu sarnıcın bir köşesinde yarım ay olarak düzenlenmiş seyir bölümünün karşısına konmuş yerlerine oturup zaman zaman kendileri olarak, bazen role girerek, taklit ederek, gerektiğinde seyirciyle iletişim kurarak, küçük monologlarla örülü bir anlatıyla karşıımızdalar. Ancak birbirini takip eden, bir-



birine eklemlenen, bazen eş zamanlı konuşan, bazen iç sesleriyle birbirini tamamlayan replikleriyle bu üç oyuncu kolektif bir kadın özneye dönüşüyor.

Oyunu seyrederken, bir kadın deneyiminin ve yaşamın başlangıcının bu açıdan hiç sahneye gelmeyişinden öte, hamile bir oyuncunun uzun süre mesleğine ara vermek zorunda kaldığı, her şeyden uzaklaştığı/uzaklaştırıldığı bir sistemin varlığını bir kez daha fark ediyoruz. Şişkin karınlarını neredeyse bir oyuncu-muşçasına “çekinmeden” seyirciyle paylaşan kadınlar, doğumlarına kırk gün gibi bir zaman kalmasına rağmen sağlıklı ve enerjikler, hâlâ sahneler ve daha bir süre olmaya devam edecekler.

Kırk beş dakika boyunca hayatın başlangıcıyla ilgili destansı bir tonla başlayan proloğu takip eden üç bölüm içinde (oyuncular sadece bölümler arasında yer değiştiriyor), zamanın ve öykülemenin esiri olmadan, geçmiş, bugün ve geleceği iç içe barındıran, spiral gibi bükülen, bilinç akışı, iç ses, bazen düş/kâbus formunda çok samimi, mekânda asılı, sona doğru koşmayan ama su gibi akan bir anlatı var karşımızda. Ancak lineer ilerlemeyen ve klasik öykü yapısını bozan bu biçim ve süreç neredeyse bazı stratejilerle her şeyi sorgulatan, yeniden düşündürdüren ve tartışan bir platform yaratıyor.

### **Eril mekanizmalar, kurumlar ve kültür otobiyografik olan içinden sorgulanıyor**

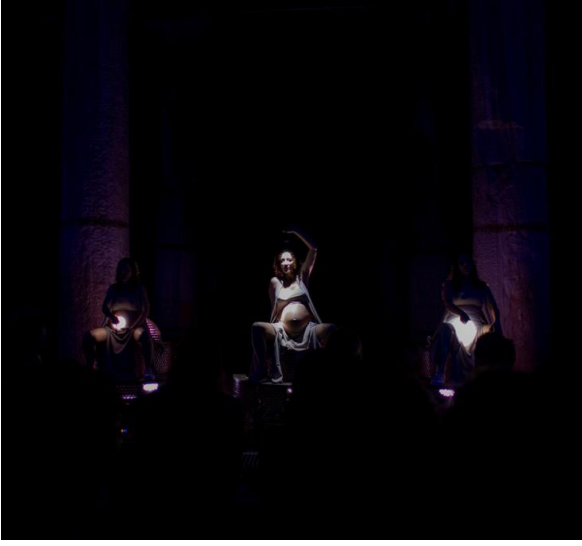
*Herkesin 'kadın dediğin'le başlayan bir cümlesi var. Sormadığım halde konuşuyorlar, dinlemek istemiyorum. Kaçmak istiyorum, kaçıyorum, koşuyorum ..... ama onlar o binyılların gücüyle atıyorlar boynuma kemendi...*

Birinci bölüm yedi aylık hamile “kritik eşikte” her an doğumun gerçekleşebileceği bir kadının taksi bulma çabası etrafında gelişiyor. Anneliğin “kutsallığından” çok, hamile kadının sosyal hayattan nasıl dışlandığı, sokaklarda

ayıplandığı, istediğini giyememesi, yiyememesi vb. önyargılar, inançlar ve herkesin bilir bilmez saçma sapan öğütleriyle nasıl bunaltıldığı ve daha bir sürü safsata ve yargılarla kuşatılan kadının tepkileri ve isyanıyla şekilleniyor. Söyledikleri ve söyleyemedikleriyle, karşılaştığı her duruma tepkisini, iç sesini ve duygu ve düşüncelerini seyirciyle paylaşırken taksi bulma umudu... *Böyle dolaşmaya utanmıyor musun, hem de hamile halinle... karnın, göbeğin bütün hatların ortalık yerde... diyen* erkek müşterinin taksiyi kapmasıyla sonuçlanıyor. Diğer yandan sözde koruma adına söylenenler bir şekilde yabancılaştırılarak iletiliyor seyirciye; *Sen yorulma, hatta sen evden çıkma, yorulma ben yaparım, sen evde kal, sen evden çıkma, Zaten kocaman karnınla sokağa çıkma... vb.*

Birinci bölüm, neden doğum olayının mahrem alanlara kapatılmış, ayıplanmış hatta aşağılanmış olduğu .... *masallarda, mesellerde şiirde, edebiyatta, tarih kitaplarında, destanlarda neden yer almamış... olduğu . topraklar için, onur için yapılan savaşların Leyla ve Mecnun gibi aklı bir karış havada aşıkların destanları varken neden doğumun destanı yok?... sorgulamalarıyla* eril kültürün kadına ait olanı dışlayan tarihine ve geçmişine vurgu yapıyor. Diğer yandan, leitmotif olarak sık sık tekrarlanan *anayasa gibi değiştirilmesi teklif dahi edilemeyecek maddeleri olan* “annelik kitabı” ve içinde asla yorulmak sözü geçmeyen “kadınlık koşusu” bireysel beklentilerin toplumsal deneyimlerle tam zıt olduğu noktada eril mekanizmaların nasıl çalıştığını ortaya çıkarıyor. Genelde kendi annelerimizin eril düzenin sürdürücüsü olarak bizi davet ettikleri “kadınlık koşusuna” ve “annelik kitabına” bazen tepkisel bazen ironik ve komik biçimde yabancılaşırken sahneden gelen *istemiyorum, itiraz ediyorum, itaat etmiyorum ve isyan ediyorum* replikleri bu bölümü şekillendiriyor.

*Eve geliyorum (üç oyuncu tekrarlıyor) anahtarım kapıyı açmıyor. Neden olduğunu*



74

*bir türlü anlamıyorum yok açılmıyor...zor-  
luyorum. Sanki burası benim evim değil gibi  
(neredeyim ben?) Birden çocukluğumun geçtiği  
mahalleye dönüşüyor sokak...*

*kapıyı babam açıyor...(1.oyuncu )  
kapıyı annem açıyor... (2. oyuncu)*

Yukarıdaki repliklerle başlayan ikinci bölümde çocukluğa ve genç kızlığa uzanan zor kadınlık deneyimi, yine gelenekler, kültür ve kurumlar yoluyla ifşa ediliyor. Aile, din, iş dünyasının kadın emeğine yaklaşımı, baby shower gibi yeni trendlerin prenses masallarıyla ittifakı vb. birçok eril mekanizma bu bölümde geçmişten şimdiye, şimdiden geçmişe uzanan bilinç akışıyla sergilenirken bir yandan da bazen gülünçleştirilerek bazen de yine isyanla karışık olarak yabancılaştırılıyor. Örneğin, din kurumuyla ilgili bir anıda, kızlar 9 yaşına gelince günah yazılmaya başlıyor, oğlanlar 12, benim daha bir yılım var ...bana günah yazılmıyor...Ya da evlilik kurumu eleştirilirken, kocaya “sev-gilim” diye seslenmenin, binlerce yıllık insan tarihinin ürettiği karı kocalık müessesine küçük de olsa bir pencere açmış gibi hissetmek ve o

*pencereden ruhlarına bir parça güneş ve temiz hava girmesi için tercih edildiği söyleniyor. Bu bölüm, mahalle baskısından başlayarak iş yerindeki şefin imaları ile kadın emeğinin nasıl değersizleştirildiği, hamile kadına yönelik işi bıraktırma tehditleri ve bu yolla erkek ege-men ideolojiyle kapitalizmin ittifakını ortaya çıkaran anlatılarla devam ediyor. Şefe verilen yanıtlar ise yine bu ittifakı bozmaya çalışan bir tonda devam ediyor.*

*...Bundan sonra hiçbir şey olmayacak sayın şefim. Ben işimi bırakmayacağım...son beş yıldır çalıştığım emek verip ter döktüğüm işimi bırakmayacağım, bunu bilesin. Neden mi? Hayır sevgilimin yani kocamın ekonomik durumu zayıf olduğundan değil, çünkü bir iş sahibi olmak kadın erkek her insana özgüven ve hayatta kalma gücü verir de ondan şefim. Ben sadece işimin peşindeyim. Hayatımın peşindeyim ... gelecekte ayakları yere sağlam basan tercihlerini yapabilecek güçte bir kadın olmam ve yine böyle bir kız yetiştirmem için bu işe ihtiyacım var sayın şefim ...*



Gebe oyunundan bir kare.

## Beden ve bilinç: Bedeniyle yolculuğa çıkan kadının iç çatışmaları

*Her doğum bir savaştır, kanlı mı kanlı ölümle yaşam arasında  
ve her kadın bu savaştan sağ çıkmayı görür rüyalarında  
ve doğumla ölüm arasındaki o ince köprüde,  
yürür tek başına 9 ay boyunca .... (prolog bölümünden)*

Kadının bu dönemde bedeniyle iletişimi de farklı pencerelerden yansıyor seyirciye. Öğretilenlerin, inanılanların kutsallık hikâyelerinin tersine bazen bedenlerinin bir yaratık tarafından ele geçirilişi ve artık kontrol edemedikleri fiziksel ve ruhsal varlıklarıyla da çatışıyor kadınlar. Hormonal süreçlerin sonucu kaygılar da bu deneyimin ürünü. Birçok kadının yaşadığı ancak pek dile getirilemeyen bu olumsuz duygular kadının sesi olarak kulağımıza geliyor. Her açıdan hiç çekinmeden paylaşılan bu süreç, birçok farklı bakış açısı ve seçim olabileceğini sergiliyor. İki kat daha dışlanmak ya da gereksiz yüceltilmek, ahlak ve din baskısının

hamile kadını bedensel engelli, suçlu gibi görüp eve kapamasına dek uzanan zor bir süreç hamilelik.

*....ben sadece bir kadın değilim, bir insanım insan...benim hakkım var hata yapmaya, yorulmaya, sokaklarda dağılmaya özgürce konuşmaya, kocaman göbeğimi açıp özgürce kahkahalar atmaya ...istediğim çocuğu doğurup istemediğimi aldırmaya....*

Ancak yine prologda kadın bu süreci mağduriyet değil seçim yaptığı için güç olarak yaşamak istiyor.

*Dokuz ay bedeniyle yolculuğa çıkmanın bir kadına verdiği gücü tahmin bile edemezsiniz (prolog)*

## Kâbustan Umuda Evrilen Yolculuk

Üçüncü bölüm masalsi bir atmosferde düş/kâbus arası bir kuş pazarı metaforuyla açılıyor. Tamamı erkek olan bu pazarda kuş çığlıkları arasında hamile kadın sadece erkek olan kuşların ayağına ip bağlandığını aksi halde uçup gideceklerini oysa dişilerin serbest ol-

duğunu, yavruları ve yumurtaları olduğu için asla uçup gidemeyeceklerini öğreniyor. Bu düşünce sonrası, yeni sorgulamalarla bireysel hayatıyla anneliğin nasıl örtüşeceğine ilişkin çatışmalar ve kapatılmışlık duygusu bir anda anneyle olan ciddi bir yüzleşmeye dönüşüyor. Ancak bu yüzleşme umutsuzluğa ve yenilgiye değil, tam tersi umuda ve geleceğe yönelik kararlılığa doğru evriliyor.

*Anne eğer sen benim kızım olsaydın sana permasalları anlatmazdım, Yüce dağlara çay kaşığıyla mağaralar açan, dalgalı denizlere köprüler kuran, güçlü kuvvetli bir vuruşta yedi can alan kadınları anlatırdım... Tarihte yoksa da uydurur ipe dizerdim. Bacak arandakinin utanç değil yaşam kaynağın olduğunu hatırlatırdım sana...*

76 Metinde anneyle hesaplaşma ve çatışma (iç ses) izleği psikolojik bir anne kız geriliminden çok toplumsal cinsiyet bakış açısına odaklanan bir yerden tartışılıyor.

*...ama anlayamadığım şey tüm uygarlık birleşip senin kendini var edememenin tek gerçek sebebi olmuşken, faturayı niye kendine, sevdiğilerine kesiyorsun...*

Oyun seyirciyle buluştuğunda çok kişisel, hatta otobiyografik olandan başlayarak toplumsal ve evrensel düzeyde tüm kadınların deneyimlerini sahneye katarak bir ortaklık, farklı bir sinerji yaratıyor. Kişisel ve fiziksel deneyimler az çok farklı olsa da, kadınlığın ortak deneyimleri bu süreçte eril sistemin işleyen mekanizmalarını, kurumlarını ve oluşturduğu kültürü ortaya çıkararak önümüze seriyor.

Bu bölümün özeti, eril sistemi sürdüren anneye sitem ve anne kız izleğinde çatışmayla şekillenirken, kadın dayanışmasına yönelik umutlarla ve bir şarkıyla bitiyor. Umut ilk bölümde annenin değil ama anneannenin sözleriyle oyuna sızmış ve buradan bir sorgulamaya

dönüşmüştü. ....benim kızım okuyacak, bir mesleği olacak.... işinin peşinde ol eşinin değil, kendini kurtar....

- Oysaki ben kurtulmam gereken, kendimi korumam gereken bir dünyada yaşamak istemiyorum.

Son bölümde oyun iyice güçlenen ve geleceğe akan bilinçle önce repliklerde, sonra bunların umutlu bir şarkıya dönüşmesiyle son buluyor

*Çevir başını, uçsuz bucaksız bir manzara var ileride*

*Benim kızımın kızının kızı bu dünyayı yeşile boyamış baştanbaşa*

*Kadınlar yürüyor ufka doğru, biri dönüp ardına bakıyor,*

*el sallıyor, bizi yanına çağırıyor*

*Kocaman bir okyanusun kıyısına doğru yürüyoruz, duymak için susuyoruz, yavaşlıyoruz...*

### **Oyun Burada Bitmeyecek...**

Performans bitiyor ve girdiğimiz merdivenlerden, döl yolundan çıkar gibi yukarı, Sultana Ahmet Meydanı'na, göğe uzanan cami kubbeleri ve minareleriyle, tarihi dikilitaşlarıyla bol bol fallik imgeyi çağrıştıran eril dünyaya çıkıyoruz. Artık bizi sarmalayan nemli, ıslak, karanlık dölyatağı, geleceği ve hayatı içinde taşıyan kadınların bedenleri, kararlı sesleri ve isyanları yok. Dışarıda her milletten her dilden eril bir dünya var. Bir an bu dünyaya alışmakta zorlanıyor insan. Tıpkı yeni doğmuş bir bebeğin tedirginliğini bedeninde duyumsuyor. İçeride hafif gevşemiş, ısınmış, rahatlamış ve bir dayanışma ruhuyla güçlenmiş, bu ortamı solumuş beden biraz üşüyor geriliyor.

Oyunu hem otobiyografik/ kolektif hem de feminist bir oyun olarak değerlendirirken, Hélène Cixous'un "Aller à la mer" adlı metninin bu deneyimi en iyi şekilde ifade edeceğine inanıyorum. Cixous makalenin başında biz kadın-



ların ataerkil yapıyı yeniden üreten ve sahnede kadına yöneltilen sadizme ortak olmadan nasıl oyun seyredebileceğimizi sorgularken, gerçek kadınların sesini duyabileceğimiz sahneyi tarif ederek bitiriyor yazısını. *Gebe* belki de bu sahneye yaklaşmaya çalışan bir başlangıç, “kritik bir eşik”...

*Eğer tiyatro sahnesi kadınsa bu alanın “teatrallikten” kurtarılması gerekecektir, kadın bedensel bir varlık sergilemek isteyecektir .... Sahne kadının hayatının geçtiği yerde, hayat hikâyesinin belirlendiği yerde geçer. Bedenin içinde, kanıyla başlayan yerde. Bu tiyatrodaki/ sahnede olaya ihtiyaç yoktur. Kurgu ve eylem gerekli değildir. Dünyayı dönüştürecek tek bir jest yeterlidir. Örneğin kadınların hayata yönelik hareketini ele alalım: bir kadından diğerine uzatılan, dokunan ve anlamı ileten uzanmış eli; asırlardır açık duran tek bir el jestini. İşte bu farklı bir “Hikâyedir.” Bu jest bir metindir. Uzun ağır bir itiş olarak okunabilecek ve kendini öyle adlandıran bir beden metnidir. Dünyaya getirilen kadınlara dair bir şarkı, Kadını bekleyen kadının sonsuz sabrına dair bir şarkıdır. Bunun olabilmesi için gereken, yasağın sınırlarının ötesinde duran bir kadındır; kendisini çok sayıda deneyimleyebilen, bugüne kadar olduklarının, olabildiklerinin ya da olmak istedik-*

*lerinin tümü haline gelebilen, kendisinden her zaman daha yavaş daha hızlı hareket edebilen, kendisinden önce davranan bir kadın, geçmek için yaklaşıyor. Kadın dünyaya ulaşıyor; çok uzaklardan duyuyorum. Başka hiçbir tiyatroyu sahneyi değil aynı anda yüz tiyatronun olduğu bu alanı, kadının her bir kadının bakışıyla, dinlemesiyle genişleyen bir yerde kontrolsüz hareket ettiği alanı. Ve eğer bu alan her şeyin gerçekleşmesine olanak sağlıyor ve kadına hayatın oynanması yerine yaşanması, kendisini bütün olarak ortaya koyma imkânı veriyorsa, kadınlar oraya gidebilecek. Kendilerini sever ve sevilir, dinler ve duyulur, denize anne rahmine gider gibi mutlu hissedecektir.*<sup>2</sup>

### Dipnotlar:

1) <https://www.ajandakolik.com/gebe-oyunu-ile-guinness-rekorlar-kitabina-basvurduk/>

2) Hélène Cixous, “*Aller à la mer*” (1977), *MİMESİS: Tiyatro/çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Sayısı, Kasım 2006, s. 205. (Bu metnin İngilizce orijinali, Aralık 1984 tarihli *Modern Drama* dergisinde yayınlanmıştır.)

# Türkiye Tiyatro Vakfı ile Söyleşi

TEB OYUN DERGİ EKİBİ

78

**G**eçtiğimiz sayıda, pandemi sonrası tiyatroların durumunu tespit etmek amacıyla oluşturduğumuz dosyada alandaki örgütlenmeleri tanıtarak onlara sorular yöneltmiştik. Ekonomik ve sosyal fayda yaratma amacının yanı sıra mesleki kaygılarla da güç birliği yapan bu oluşumlar arasında bellek yitimine karşı koymak, tiyatro geçmişimize sahip çıkmak gibi farklı bir misyonla kurulan Türkiye Tiyatro Vakfı da yer almaktaydı. Vakfın çok kapsamlı sitesinden derlenen bilgilerle tanıtımını yapmış ve kısa bir soru sormuştuk. Bu sayımızda, geçtiğimiz günlerde ziyaret ettiğimiz, deyim yerindeyse mutfağına girdiğimiz ve hayran kaldığımız bu çok önemli girişimin, bu kez <http://www.turkiyetiyatrovakfi.org> adresinden erişilen sitesinde yer almayan bilgilere ulaşmak amacıyla başta vakfın kurucusu Sayın Esen Çamurdan'a olmak üzere genç gönüllülerden oluşan ekibe sorular yönelttik.

**TEB OYUN:** Sayın Çamurdan çok önemli bir adım atarak Türkiye tiyatrosuna çok büyük bir hizmette bulunuyorsunuz. Böylesi bir girişimin altında yatan sizi yönlendiren hatta ışık tutan önemli kavramlar olmalı. Örneğin toplumsal hafıza, kültürel miras, vefa borcu ya da mekân belleği gibi. Çok boyutlu, hayli zorlu ve çok özveri gerektiren bu oluşum ile bu kavramları nasıl ilişkilendiriyorsunuz?

**ESEN ÇAMURDAN:** Bu güzelim ülkede yaşayıp da tarihe, sanat tarihine, ilgisiz kalmak neredeyse olanaksız. Her yerden tarih fişkiriyor, her uygarlık kendi kültüründen, sanatından izler, renkler bırakmış. Tüm bu çokkültürlü, çokdilli, bereketli coğrafyamızın değerinin ayrımına varmak ve onun üstüne bir şeyler koymak varken biz tam tersini yapıyoruz, olanı da –kendi kendine silinip gitmemişse eğer- yok etmek veya yok saymak için elimizden geleni ardımıza koymuyoruz. Tiyatro sanatı da bundan nasibini alıyor

Esen Çamurdan



doğal olarak. Özellikle 2000’li yıllardan başlayarak, gerek geleneksel gerekse Batı tarzı tiyatromuzun kilometre taşlarını oluşturmuş kişilikler birer birer ayrılıyor aramızdan. Onlarla birlikte ciddi boyutta bir kültür mirası da yitip gitmekte çünkü aileler kendilerine emanet edilen eşyaları, belgeleri kısacası arşivi ne yapacaklarını bilemiyorlar. Kültür Bakanlığının ve/veya yerel yönetimlerin de bu konuda son derece ilgisiz kaldıklarına tanık oluyoruz, bir tek onlar değil, çeşitli kültür ve eğitim kurumları, entelektüel olarak tanımlayacağımız kişiler de ne yazık ki ilgisizler. Oysa tiyatro olgusu her boyutuyla ortak yaşam kültürümüzü korumak adına büyük önem taşır. Tam da bu nedenle bize bir tiyatro müzesi gereklidir ama çağcıl anlamda bir müze yani yaşayan ve yaşatan bir müze. İnsanların bulunduğu, karşılaştığı, yan yana durduğu bir uzam olarak tanımlanan yeni müze kavramından söz ediyorum; aynı zamanda bir sanat ve kültür merkezi işlevini

yüklenen, Türkiye tiyatrosu üzerine araştırma ve inceleme olanakları sağlayan bir kuruluş. Şunu da anımsatmak isterim ki müze, kentin kültürüne hizmet ederken kenti tanımanın, kentli olmanın da yollarını açar. Bir kültür göstergesidir, daha doğrusu kültürel bir ifade biçimidir.

### **TEB OYUN: Tiyatro binaları ve toplumsal bellek ilişkisi üzerine de söyleyecekleriniz olduğunu düşünüyoruz.**

**E.Ç.** Her kent bir kimliğe, kişiliğe, tarihe sahiptir, hele İstanbul gibi bir kent.... Bir kentin kültüründen söz ederken tabii ki binalarını, tiyatro binalarını da kesinlikle atlamamak gerek. Hani yıkmaya, yakmaya, hiçbir şey yapamıyorsak işlevlerini değiştirmeye meraklı olduğumuz tiyatro binaları... Asıl onlar, kendi içlerinde birer müzedir. Tiyatro binalarını yaşatmak demek kent kültürünü yaşatmak, toplumsal belleğin yok olmasını engellemek demektir aynı zamanda. Ne çok anı, deneyim bulunur o yapıların ardında... Tiyatro binalarını korumak onlarla özdeşleşmiş sanatçıların, sahnelenen oyunların, gelmiş geçmiş seyircilerin, kısacası yaşanan ve yaşatılanların unutulmamasını sağlamaktır; dönemin ruhunu canlı tutmaktır bir bakıma. Düşünsenize; Direklerarası’ndaki tiyatrolar yıkılmasaydı nasıl bir yaşam süregelirdi acaba Şehzadebaşı’nda? Millet/Turan tiyatrosunda hem uzun yıllar oynayan hem de orada oturan Naşit bu kadar çabuk unutulur muydu? Türkiye tiyatrosuna adını yazdıracak oyuncuların ilk kez Ferah Tiyatrosu’nda sahneye çıktıklarını öğrenmek daha bilinçli kılmaz mıydı seyirciyi? Yine aynı tiyatrodaki sahneye çıkan ve çalışma disipliniyle bilinen Kınar Sıvacıyan’ın küçük odasına kapandığını ve ay boyunca hiç dışarı çıkmadığını bilsek tiyatronun bir başka boyutunu yakalamış olmaz mıydık? Aklıma Güllü Agop’un Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu geliyor, yerine otopark yapılan Tepebaşı



Türkiye Tiyatro Vakfı Gönüllüleri

80

Tiyatrosu veya Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu, Pera tiyatroları, Ermeni kültür-sanat merkezi olan Pangaltı semti... tiyatrolarıyla ünlü Kadıköy yakası... Geçmişe de gitmeye gerek yok, günümüzde Kenter Tiyatrosu.... ne olacağını tam kestiremediğimiz Muammer Karaca Tiyatrosu....

Evet, galiba hep söylenegeldiği gibi, tarihsel dokunun yok edildiği bir kentte kültür dokusu da kalmıyor.

Şunu da eklemeyi edemeyeceğim; uzun zaman önce bir yazımda dile getirmiştim, o gün bugündür değişen bir şey olmadığı için yinelemek isterim: Acaba çağdaş bir tiyatro müzesi olsaydı AKM ile Muhsin Ertuğrul Sahnesi ya da Kenter, Muammer Karaca Tiyatrosu bu denli kolaylıkla harcanabilir miydi? Yetkililer çocukluklarında aileyle, okulla müzeye gitmiş, bunu heyecanlı ve ilgi uyandıran bir öğrenme deneyimi olarak yaşamış olsalardı bu kararları rahatlıkla

verebilirler miydi? Ya da olaylar karşısında sesini çıkarmayan, kendinin dışında geçen bir oyunu seyredermişçesine edilgen kalan seyirci, bir tiyatro veya gösteri sanatları müzesi, bunlardan vazgeçtim, herhangi bir müze gezme alışkanlığı edinmiş olsa yaşananları sahiplenmez, yapılanın kendi kültür yaşamına bir müdahale olduğunu aklından geçirmez miydi? Her fırsatta tanımlı belirsiz bir “millî varlık”tan, “ulusal değerler”den söz edilen ülkemizde Karagöz, Ortaoyunu, Kukla gibi geleneksel tiyatromuzun ustalarından artakalan belgelere, görsel malzemeye, koleksiyonlara, kostümlere vb. ne olduğunu kimse merak etmez miydi? Ünlü geleneksel kukla ustası Nevzat Açıkgöz’ün bavullar dolusu özgün ve çok değerli kuklalarının arayışına girilmez miydi?...

**TEB OYUN: Vakıf için bürokrasi ve mekân bağlamında tek başınıza çok uğraştığınızı biliyoruz. Mekânınızı ziyaret ettiğimizde vakfa çok yakıştığını düşündüğümüz**



## **bir ortamla karşılaştık. Bu atmosferi yakalamakta kişisel belleğinizin nasıl bir rolü oldu?**

**E.Ç:** TTV'nin merkezinin bulunduğu apartman ve dairenin benim yaşantımda çok önemli bir yeri vardır. Her şeyden önce bu daire, uzun ve yıpratıcı kiracılık dönemimin arkadaşlarımdan aldığım borç sayesinde sona ermesi demektir. Hatta burayı bulmam bile, umutsuzca kiralık ev aradığım bir dönemde (ev sahibim yine beni çıkartıyordu) sokakta rastladığım bir arkadaşımın beni kışkırtması ve yönlendirmesiyle olmuştur. Son derece sefil bir durumda olup dört odaya ayrılmış, yetmezmiş gibi bir de koridoru bulanık bu aşağı yukarı doksan metre karelik alanı bir mimar dostum keyifli bir stüdyoya dönüştürdü, inşaatı kuzenim üstlendi... Derken sıra, terk edilmiş bir levanten apartmanı görünümündeki Apelyan apartmanına geldi. Gerçekten çok uğraştım. Önce oturanları binayı onarmaya ikna etmem gerekti, ardından tam bir yıl boyunca kapılarını çalıp, gereken parayı taksit taksit ellerinden alıp (çünkü çoğu bankaya para yatırmasını bilmiyordu, İnternet bankacılığı filan yok tabii) bankaya yatırdım. Ancak sonra, belirli bir birikimimiz olduktan ve artık onarım aşamasına girdikten sonra, binada oturan ve hiçbir şeyle ilgilenmemiş olan “kentli” birkaç komşu işin içine lütfen girdi ve inşaat başladı. Ve Apelyan'ın güzelliği ortaya çıktıkça el değiştirmeye başladı daireler, kültür el değiştirdi binada. Sanatı, kültürü, kültürel mirası vb. benimsemiş ve binanın manevi değerinin ayırımında olan yeni komşularla iş daha kolaylaştı. Derken elime biraz para geçince, gönlümü burada bırakarak yine aynı semtte daha büyük bir daireye geçtim ama aklım hep buradaydı. Ne kadar parasız kalırsam kalayım burayı satmayı hiç düşünmedim, kiracılar gelip geçiyor ve ben hâlâ bu dairede bir biçimde yaşamamın yollarını arıyordum. Sonunda buldum işte!



## **TEB OYUN: Bu girişimde nasıl bir yapı ve çalışma modeli benimsediniz?**

**E.Ç:** Aslında yol yürürken oluştu. Benim kişisel tiyatro arşivim ve sitem olduğundan bir deneyimim vardı elbette, bunlara bir de otuz küsur yıllık aktif tiyatro yaşamımı da eklemek gerek. Bir yerden başladık ve işin içine girdikçe, karşımıza çıkan sorulara yanıt, sorunlara çözüm aradıkça yeni insanlarla tanıştık, profesyonellerle iletişime geçtik. Her şeyden önce evrensel koşullarda profesyonel bir altyapı oluşturmak istedik. Deneme, sınama, yanılma derken galiba doğru kişilerin destek ve yönlendirmesiyle sağlam bir literatür veritabanı ile envanter programımız oldu. Gelen bağışların içinden ciddi sayıda kitap, dergi çıktığından kitaplık düzenlemesi de işi bilenlerce yapılsın istedik, üniversitelerle temasa geçtik, geçen yıldan



bu yana Marmara Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü'yle birlikte çalışıyoruz. Ancak asıl itici gücümüz gönüllülerimiz. Bildiğiniz gibi TTV'nin sponsoru yok, yeni yeni almaya başladığımız fonlarla yürütüyoruz çalışmalarımızı, bir de benim akmasa da damlayan bütçemle. Bu nedenle, profesyonel olarak yarı zamanlı çalışan genel koordinatörümüz dışında hep gönüllülerle yürütüyoruz işleri. Tümü genç (22-30 yaş arası), çoğu yüksek lisans ya da doktora öğrencisi, çalışan da var aralarında. Sözlü Tarih ile Ustalar Ustalarını Anlatıyor etkinliklerini gerçekleştirenler dışında haftada en az iki gün geliniyor vakfa ve 10.00-18.00 arası çalışıyor. Sistematiik ve disiplinli bir çalışma düzenimiz var, başka türlü bu kadar işin altından kalkamazdık ama sanmayın ki çatık kaşlı bir ortam içinde çalışıyoruz. Tam tersine; birlikte olmaktan, birlikte düşünüp tartışmaktan, üretmekten müthiş keyif alıyoruz, eğleniyoruz da, aramızda partiler veriyoruz, kutlamalar yapıyoruz. Benim tüm umudumu, enerjimi genç arkadaşlar besliyor.

**TEB OYUN: Düşünülmesi bile insanı zorlayan hayallerinizi gerçekleştirdiniz, tüm zorlukların üstesinden gelmeyi başardınız ve hızla projelerinizi hayata geçiriyorsunuz. Şu anda sözlü tarih, arşivleme, literatür veritabanı oluşturma gibi çalışmalarınızın yanı sıra ileriye dönük planladığınız ya da düşlediğiniz yeni projeleriniz var mı?**

**E.Ç:** Hayal çok, hangisini söylesem ki... En uzun vadeli hayal -belki de çok yakın, hiç belli olmaz! - tabii ki Türkiye Tiyatro Müzesini kurmak; yaptığımız tüm çalışmalar hep ona yönelik. Daha yakın zamanlı hayallere gelirse, tiyatro sanatımızda iz bırakmış bir yaratıcıya (oyuncu, sahne veya kostüm tasarımcısı, yönetmen, yazar...) veya bir oyuna özel, kapsamlı bir sergi hazırlamak; resmi

tarihin atladığı kişiliklerin, tiyatro olaylarının araştırılmasını, bir başka deyişle resmi tarihin boşluklarının doldurulmasını sağlayabilmek, bilgi ve belgeleri ortaya çıkarmak; günümüzün ilgi alanından iyice uzaklaşmış olan geleneksel tiyatromuzu bugünün bilgi ve birikimiyle değerlendiren çalışmalara ön ayak olmak; sağlam bir sponsor bulup, içinde geleneksel tiyatro da olmak üzere, belli başlı arşivleri toplamak ve bunları toplumla paylaşmak, tematik sergiler düzenlemek...

**TEB OYUN: Size son olarak daha kişisel bir soru yöneltmek isteriz. Vakfa çok ayrıntılı ve özenli bir site kazandırdınız. Orada oluşumunuzla ilgili her türlü bilgiye ulaşılabilir. Ancak daha kişisel olarak değerlendirmenize karşın tiyatro severlerle paylaşmak isteyebileceğiniz duygularınız ve düşünceleriniz nelerdir?**

**E.Ç:** Tiyatro severlerin tiyatroyu sevmekle yetinmeyip ona sahip çıkmaları gerektiğine inanıyorum. Tiyatro kültürünün önemini kavramalarını, bunun bir süs, bir statü nesnesi olmayıp kent kültürümüzün, dahası, yaşam kültürümüzün önemli bir bileşeni olduğunu anımsatmak isterim. Kültür, bizi ayakta tutan, var eden birikimdir. Bu konuda Edward Said "Siyasal kimlik açık bir tehditle karşı karşıya kaldığında" der, "yok olmaya ve silinip gitmeye karşı kavganın aracı kültür oluyor. Kültür, silinip ortadan kaldırılmaya karşı bir bellek biçimidir aynı zamanda". Katılmamak mümkün mü?

**TEB OYUN: Bu kapsamlı, ufuk açıcı ve içten yanıtlarınız için çok teşekkür ederiz. Hayal edilmesi bile zor olanı başardınız. Görünen o ki müzeye doğru giden yolu döşemeye çoktan başlamışsınız. Dileriz tüm hayalleriniz gerçek olur.**

## Gönüllüler Gönüllülere Soruyor

TEB Oyun Dergisi'nin on yılı aşkın süredir basılı olarak devam eden yolculuğundan ve ekonomik sebeplerle verdiği iki yıllık aradan sonra dijital taşıma kararıyla birlikte gönüllü ekibine dâhil olduk. Farklı yaşlardan, farklı deneyim alanlarından gelen bir ekip olarak bu süreç bize yaptığımız işe dışarıdan bakıp söz üretme, bir alan dergisinin yayın sürecindeki bütün işleyişini görebilme ve hem bu işleyiş sürecinde hem de tiyatro pratiğindeki kişilerle dayanışmanın yarattığı imkânı deneyimleme yetisini kazandırdı. Bu kazanımlardan yola çıkarak Türkiye Tiyatro Vakfı gönüllülerinin süreçlerine ve deneyimlerine dair bir söyleşi gerçekleştirmek istedik.

**TEB OYUN: Şu an Türkiye'de hâlihazırda ekonomik olarak varlık sürdürmek çok zorken tiyatro pratiğinin içindeki insanlar bu mesleği sürdürebilmek için farklı alanlarda çalışmak durumunda kalıyorlar. "Gönüllülük" esaslı bir işte yer alırken motivasyonlar çok belirleyici oluyor. Neden Türkiye Tiyatro Vakfı'nda gönüllü olmayı seçtiniz? Bu vakfın ve vakıftaki görevinizin anlamını düşünecek olursanız ne gibi çıktılar elde ediyorsunuz?**

**CEREN UYAN:** Kültürel mirasa bir şekilde katkıda bulunmak bana haz veren bir eylem oldu vakıfta. Türkiye'nin tiyatro mirasına sahip çıkmak, belleği arşivlemek bence çok kıymetli. Bireysel olarak kendi ekonomimizi döndürmek zorundayız tabii ki ancak maddi değerler dışında manevi değerler de önemli, motivasyonumu bu belirliyor. Türkiye Tiyatro Vakfı'nda yaklaşık iki yıldır gönüllü olarak çalıştığım bu süre zarfında kendimi başka alanlarda geliştirme imkânı bulurken manevi anlamda da beslenebiliyorum.

**BİLGE VAROL:** Evet ekonomik olarak var

olmanın zor olduğu bir mesleği seçmiş durumdayız ama bir yandan da fazlasıyla sevgi ve hevesle girdik çoğumuz bu işe. Bugün çoğu tiyatrocunun bu mesleği seçişinde bir dönüm noktası olmuştur hayatında diye düşünüyorum. Benim için Şehir Tiyatroları'nda *Cabaret* oyununu izleyişim olmuştur bu dönüşüme sebep olan. Sonrasında da çeşitli oyunlar izleyerek tiyatroya bağlanıp bu meslekte kendimi nasıl gerçekleştirebileceğimin hayallerini kurdum. Türkiye Tiyatro Vakfı'nda gönüllü çalışma sürecimde ben genellikle arşiv düzenlemeleri yaptım. Bu çalışmalarım bana bu genç yaşlarda bile unuttuğum o ilk heyecanımı hatırlattığı için çok değerli oldu sanırım. Bugün 25 yaşındaki bir tiyatrocuya bile daha yolun başında olmasına rağmen ilk heyecanımı unutabiliyor, vakfın hedeflediği müze bize üretmenin güzelliğini ve ilham vericiliğini bu tarihi tanıtarak verecek gibi hissediyorum. Bu sebeple de amaçlarına ulaşacağı günü buradaki tüm ekiple beraber görmek için de yapabileceğim her şeyi yapmak istiyorum.

**CEREN GÜRLER:** Vakıf, bellek yitiminin bu denli yoğun olduğu bir dönemde çok kıymetli bir iş ortaya koymaktadır. Tiyatro tarihimizi arşivleyerek ortak belleğimize katkı sağlamaktadır. Özellikle dijital çağda tiyatro zaman zaman geri planda kalabiliyor. Vakıf hem tiyatro sanatını hem de bu alanda yapılan çalışmalarını bir araya getirerek çok önemli bir iş yapıyor. Bir oyuncu ve tiyatro sevdalısı olarak buna kıymet veriyor ve bir şekilde benim de emeğimin geçmesinden dolayı kendimi iyi hissediyorum. Bütün bunların dışında vakıftaki herkes belli bir entelektüel birikime sahip. Onlarla vakit geçirmeyi ve fikir alışverişinde bulunmayı seviyorum.

**SİMLA GÜRAN:** Türkiye Tiyatro Vakfı'nın tiyatro tarihini arşivlemek adına çalışmalar yapıyor ve bellek çalışmalarına katkıda bulunuyor olmasının çok kıymetli olduğunu düşünüy-



Türkiye Tiyatro Vakfı Gönüllüleri

yorum. Geçmişten günümüze unutulmaya yüz tutmuş ya da tekrar tekrar hatırlanmak istenen bu zengin kültürel tarihimizin korunması için yapılan çalışmaların gelecek kuşaklara aktarılacak olması çok mühim. Aynı zamanda gelecekte inşa edilmesi planlanan “Tiyatro Müzesi” nin de temellerini atıyoruz. Bu nedenle gönüllü olarak bu sürecin bir parçası olmak ve faydalı bir amaca hizmet ediyor olmak benim için çok önemli.

**TEB OYUN: Vakıftaki gönüllülük sürecinden (nasıl katıldığınız, iş bölümü, yeni gönüllüler için alan açma vs.) biraz bahsedebilir misiniz? Vakıftaki sorumluluklarınız belirlenirken yetkinlik alanlarınız dışında merak duyduğunuz konularla ilgili kendinizi geliştirme fırsatı buldunuz mu?**

**AYLİN ERKAN:** Vakıftan, arkadaşlarımla burada çalışması dolayısıyla haberdar oldum. Gönüllü aradıklarını duyunca da başvurduğum. Neredeyse iki yıldır Türkiye Tiyatro Vakfı

gönüllüsüyüm. Burada işe tasnif ve arşivleme asistanı olarak başladım; hem efemeralar hem de kitaplarla iç içe çalışma fırsatı buldum. Zaman geçtikçe websiteye, sosyal medyaya içerik girişinde ve düzenlediğimiz etkinliklerde sorumluluk aldım. Düzenli olarak ekip toplantılarını yapıyoruz ve her üyenin çalışmalarla ilgili fikir sunma, sorumluluk alma imkânı oluyor.

**CEREN UYAN:** Vakfı ilk zamanlarından beri takip ediyordum. Daha evvel vakıfta gönüllü olan bir arkadaşım gönüllü arayışı halinde olduklarını haber verdi, hemen başvurduğum. Vakıfta benden evvel bulunan gönüllü arkadaşlarımla bana deneyim aktarmasıyla sorumluluk aldığım alanda yetkinlik kazandım. Şu an Arşiv Sorumlusu olarak gönüllü çalışmamı sürdürüyorum. Aynı zamanda vakıfta arşiv çalışmaları dışında başka işler de oluyor. Sözlü Tarih çekimlerinde set ekibi içerisinde yer aldım; görüşme raporu tuttum, çekimlerin timcodelarını çıkardım; özellikle bu işi burada öğrendim.



Türkiye Tiyatro Vakfı Gönüllüleri

86

**BİLGE VAROL:** Ben vakfı uzun bir süredir uzaktan takipteydim. Sosyal medyada işlerini takip edip, postlarını okuyordum. Ama aklımda gönüllü olmak yoktu hiç. İlk başta proje koordinatörü pozisyonu için Esen Hoca'yla iletişime geçtim. Ardından buraya gönüllü gelebileceğimi konuştuk. Pozisyona Özge seçilmişti ve bugün gerçekten onun yaptıklarını gördükçe çok doğru bir seçim olduğunu görüyorum. Vakfın bana kattıklarını düşündüğümde aklıma direkt burasının bir canlı Türkiye Tiyatro Tarihi dersi gibi olduğu geliyor tabii ki. Arşiv düzenlerken yalnızca “şu oyun şu yıl çıkmış” gibi ayrımlar yapmıyoruz, o oyunun o oyundaki kişilerin tarihlerini de araştırıyoruz. İnsan ister istemez bir döneme, bu arşivleri anlamaya ve ayrıştırmaya çalışsa çalışsa, hâkim oluyor. Hiçbir derste öğrenemeyeceğim bir deneyim diyebilirim buna.

**CEREN GÜRLER:** Vakıf aslında Türkiye tiyatrosundan da aşına olduğumuz usta-çırak

usulüyle işliyor. Daha önceki gönüllüler bir sistem oluşturmuş. Bu sistem bana sözlü ve uygulamalı olarak aktarıldı ve şu anda sistemi sürdürmekteyim. Vakıf yeni görüşlere de açık bir yapı. Sistemi geliştirecek önerilerimiz olduğunda da elbette bu öneriler dikkate alınıyor. Açıkçası konu tiyatro olunca bu alan dışında kendimi geliştirebileceğim bir başka alan henüz olmadı fakat zaten tiyatro tarihimiz çok geniş bir alan olduğu için bu alanda her gün bilmediğim yeni bir şeyi öğreniyorum.

**SİMLA GÜRAN:** Türkiye Tiyatro Vakfı'na gönüllü arayışı ile ilgili bir ilan görmem üzerine başvurduğum ve dâhil oldum. Henüz ekibin yeni üyelerindenim. Vakıfta ağırlıklı olarak arşiv çalışmalarını yapılmasıyla birlikte farklı alanlarda da uzmanlaşan gönüllülerimiz bulunuyor. Hepimiz arşiv çalışmalarına dâhil oluyoruz fakat yetkinliklerimize göre de süreçte ihtiyaç duyulan farklı alanlara da yoğunlaşıyoruz. Ben arşiv çalışmalarının yanı sıra vakıf genel ko-

ordinatörümüz Semin Özge Gül'e fon başvuru süreçleri ve sponsorluk ilişkileri alanında destek olmuştum. Kaynak geliştirme süreçlerine geçmiş iş tecrübelerimden dolayı hâkim olsam da arşiv çalışmaları benim için yepyeni bir deneyim alanı oldu. Yıllar öncesine ait kaynaklara erişebilmek ve çok kıymetli tarihi belgelere dokunabilmek benim gibi tarih merakı olan nostaljik biri için çok keyifli oldu.

**TEB OYUN: Genç bir ekip olarak hem çağdaş tiyatro yaklaşımına birincil elden tanıklık ediyorsunuz hem de vakıftaki arşivleme çalışmalarınız sayesinde geçmişin bugün kayıt altına alınmasının ortak belleğimizdeki anlamını kavrayabiliyorsunuz. Bu anlamda sizin durduğunuz yer oldukça ilgi çekici. Bu sizin için ne ifade ediyor? Önümüzdeki süreçte yani gelecekte vakıfla ilgili sürdürmek/geliştirmek istediğiniz şeyler var mı?**

**CEREN UYAN:** Belleği kayıt altına almak, geçmişin bugün kayıt altına alınıp yarına bırakılması vakfın kuruluş amaçları arasında yer alıyor. Bize gelen arşiv bağışlarından çıkan materyallerin hepsi tek tek çok değerli. Bu bağışları tasnifleyip dijitalleştirerek kalıcılığına bir zemin hazırlıyoruz aslında. Kalıcı olmaları için, vakfın hayalini kurduğu Türkiye Tiyatro Müzesi'ne ihtiyaç var. Böyle bir müzenin varlığı, bizim ekip olarak içerisinde bulunduğumuz arşiv dünyasını göstermek, Türkiye'deki tiyatro oluşumlarının, azınlık tiyatrolarının geçmişine yolculuk yapmak gibi şeylere önayak olacak. Önümüzdeki süreçte hepimizin ortak isteği bu; türlü emeklerle yaptığımız arşivleme çalışmasını müzede sergilemek, insanlarla buluşturmak.

**BİLGE VAROL:** Arşivlemenin ne denli önemli olduğunu ben hiç düşünmemişim vakıfta çalışmaya başlamadan önce. Bu deneyim benim için bu anlamda çok zihin açıcı oldu. Bana hem

bireysel olarak hem de ekibimle bir arşiv geleceğimiz olmadığını hatırlattı. Eskiler basılı fotoğraflar, mektuplar üzerinden elle tutulur bir arşiv tutuyorlarmış. Bu arşiv her ne kadar dağınık olsa da elimizde dönemlere ayırıp o günleri görebileceğimiz belgeler oluyor böylece. Bugün her şey dijital olduğundan dolayı benim sahnede olduğum herhangi bir basılı fotoğrafım yok mesela. Vakıftan öğrendiğim arşivcilik sayesinde ben de yavaş yavaş kendi arşivime başlamak istiyorum. Geleceğinde vakfın özellikle maddi anlamda kendini daha güvenli bir yere getirmesi gerektiğini düşünüyorum. Bunun için kültür sanata verilen değerlerin artması gerekiyor elbette ki. Bir maddi rahatlık vakfa profesyonel arşivcilerin veya müzecilerin gelmesini ya da arşiv imkânlarının gelişmesini sağlayacağı için önemli.

**CEREN GÜRLER:** Aslında bu sorunun cevabını biraz birinci soruda verdim fakat ek olarak şunları söyleyebilirim; geçmişte çok kıymetli şeyler yapılmış. Bunları iyi veya kötü bir şekilde bilmeden bugüne ışık tutamayız. Kendimi de dâhil ederek söylüyorum, gerek toplum olarak gerek tiyatro emekçileri olarak özellikle genç kuşak kendi ülkesinin tiyatro geçmişini bilmiyor. Yaratıcı öğeleri ya dışarıda yani Batı kültüründe arıyor ve burada uyguladığında üste oturmuyor ya da kendi tiyatro tarihini hafife alıyor. Aslında ülkemizde bizi besleyebilecek ve bize ait birçok önemli unsur var. Geçmiş de buna kaynaklık ediyor. Birçok değerli insan bir şeyler yapıp denemiş. Bence tarih tekerrürden ibaret değil. Geçmişimizden ders çıkarıp neler denenmiş de olmamış veya çok iyi olmuş bunları algılayıp yeni şeyler yaratmamız gerekiyor. Vakıf ta buna ön ayak oluyor ki bir hayali var; müze kurmak. Yani arşivleme çalışmaları daha görünür olacak ve geleceğe ışık tutacak. Ben de bu hayale ortak olmak istiyorum.

**SİMLA GÜRAN:** Vakfımız çok keyifli tarih konuşmaları, seminerleri ve çeşitli sempozyumlar düzenlemekte. Bu etkinliklerin de ço-



88

ğalarak artmasını ummaktayız. Kaynaklarımız el verdiğince erişilebilir etkinliklerimizi arttırmayı ve daha çok etkileşime geçebileceğimiz platformlarda her yaşta tiyatro meraklısı kişilerle bir araya geleceğimiz etkinliklerin çoğalmasını hedefliyorum. Uluslararası platformlarla da iletişime geçerek vakfımızın global ölçekte de tanınırlığı olması ve çeşitli iş birlikleri yapılabilmesi bir diğer hedefim diyebilirim.

**TEB OYUN: Biraz daha özel bir soru sormak isteriz. Geçmişten gelen dokunduğunuz ya da düzenlediğiniz belgelerle, tanıştığınız tiyatro insanlarıyla, yok olan tiyatro binalarıyla ve tanıklık ettiğiniz hikâyelerle kişisel bir ilişki kuruyorsunuz. Bizimle paylaşmak istediğiniz sizi etkileyen ya da ilginizi çeken anekdotlar var mı?**

**AYLİN ERKAN:** Vakıfta, “Sözlü Tarih’ten, “Tiyatromuzda Tarih ve Toplumsal Cinsiyet Konuşmaları»na, “Ustalar Ustalarını Anlatıyor”a bir çok etkinlik ve çalışma yapıyoruz ve bunlar oldukça geliştirici dönüştürücü tecrübeler sağlıyor, bunların yanı sıra vakıfta hiç durmayan bir tasnif ve arşivleme süreci içindeyiz. Bu süreçte bizleri çoğunlukla etkileyen malzemeler orijinal fotoğraflar, orijinal çizim eskizler oluyor. Yangında ilk kurtarılabilecekler misali biz de kopyadansa orijinal/asıl malzemeyle iç içe olmaktan daha fazla mutluluk duyuyoruz. Fakat geçenlerde dekor ve kostüm tasarımcıları Refik-Hale Eren arşivinden bir kopya fotoğraf girişi yaparken ilginç bir şey öğrendim; bu fotoğraf 1969 yılında bugünkü AKM’nin yerinde açılmış olan Kültür Sarayı’na aitti ve açılışından bir yıl sonra 1970’de *Cadı Kazanı* temsili sırasında çıkan/çıkartılan yangında yok olmuştu. Bunu ve bu olayın ayrıntılarını o kopya fotoğraf sayesinde öğren-



dim. Bir araştırmacı için bunun çok kıymetli olduğunu düşünüyorum, önemsiz gibi görünen bir belgenin izini sürmek size birçok yol açabiliyor. Dolayısıyla bir belgenin ne kadar önemli olabileceğini tahmin edemiyorsunuz. Aslında her belge önemli.

**CEREN UYAN:** Vakıfta bulunduğum süreç zarfında elbette ki her şey benim için kıymetli; vakfın bulunduğu Beyoğlu'nun tanıklarından biri olan Apeyan Apartmanı'ndan tutun, arşivde yer alan kostüm çizimlerine, sahne fotoğraflarına kadar her şey. Hepsi bir bütün olarak çok değerli. Tarihi bir binada tarihe ışık tutmak, geçmişi hatırlamak da öyle. Ama arşiv başlıklarından çıkan fotoğrafların negatifleri beni sanırım en çok heyecanlandıran şey. Vakıfta kullandığımız tarayıcının, negatif filmleri taramak gibi ek bir özelliği bulunmuyor. Metin Deniz, bu sene içerisinde bize koleksiyonunu başlattı. Belgeleri karıştırırken bir zarf buldum; içerisinde *Kozalar* oyununa ait negatif filmler vardı, çıldırdım! Telefonumda negatif film tarama uygulaması var, merakımdan hemen birkaç filmi tarayıp fotoğrafların ne olduğuna baktım; çoğu sahneden fotoğraflardı. Bir hazine bulmak gibiydi. Bu anı hiç unutamam.

**BİLGE VAROL:** Ben belki yaşımdan kaynaklı belki bilgisizliğim ve ilgisizliğimden kaynaklı gördüğüm çoğu belgede yeni dünyalara girip Türkiye tiyatrosu tarihinde binlerce şeye şaşıyorum bu arşivlerin her birinde. Ama bugün benim en çok ilişki kurabildiğim ve en etkilediğim şey vaktinde burada üretilen işlerin yurtdışında gördüğü rağbet. Bugün bizim için hayal olan şeylerin geçmişte oldukça olağan şeyler oluşu bir yanı sıra üzüyor insanı elbette. Özellikle vaktinde Metin Deniz'in arşivinde gördüğüm Avignon festivaline gidilen oyunların tasarımları, afişleri, festival için yapılan yazışmalar ağzımı açık bırakmıştı. Mehmet Ulusoy vasıtasıyla da Paris'le olan bütün ilişkiler, orada oynanan sayısız oyun bugünkü tiyatroculara

ilham olacak kadar değerli geliyor bana.

**CEREN GÜRLER:** Aklıma ilk gelen dergiler oldu. Sayısız tiyatro dergisi yayınlanmış. Ve o kadar imkânsızlığın içinde ve hatta bazı dönemlerin insanı çıkmaza sürükleyen siyasi ortamında bile. İnsanlar bu dergilerde kendilerini daha özgür biçimde ifade etmişler. Daha ateşliler ve tepkililer. Evet, bazı demeçler abartılı kalabiliyor ve bence mantık ve duygu arasındaki dengeyi kaybetmemek lazım. Ama şu anda insanlarda bir bıkkınlık hali seziyorum. İnsanlar özellikle aydın kesim sadece siyasi konularda değil, birçok konuda kendini ifade etmekten çekiniyor gibi görünüyor. Ya da ezber konuşan ve boş konuşmaları gündem olan insanlar çok fazla türedi. Alan boş kaldı çünkü... Bu yüzden o dergiler beni biraz duygusallaştırıyor.

**SİMLA GÜRAN:** Hayatımda en çok yer edinmiş hikâyelerden bazıları babaannemin dayısı Vasfi Rıza Zobu'ya ait anılar olmuştur. Vefat ettiğinde ben çok küçüktüm o nedenle şahsen çok hatırlayamasam da hikâyeleriyle hep aramızda olmaya devam etti. Dolayısıyla tiyatro sevgimin filizlenmesinin sebebi de ta kendisidir. Annem kılıktan kılığa girerek beni eğlendirdiği ve güldürdüğü, beraber oyunlar oynadığımız zamanları anlatır hep. Şimdi zaman zaman belki de kendisinin geçmişten kalmış anılarını arşivleyecek olmak ve kendi ağzından duyamadığım pek çok serüvenine yeniden tanıklık edecek olmak beni çok heyecanlandırıyor. Bu vesile ile kendisini de anmak isterim.

**TEB Oyun Dergisi'nin gönüllüleri olarak sorularımıza verdiğiniz içten ve özenli cevaplara çok teşekkür ederiz.**



# Pandemi Öncesi Tiyatro ve Performansta Dijital Arayışlar

YİĞİT KOCABIYIK

90 2019 yılının sonunda Vuhan'da ortaya çıkan virüs salgını yayılarak 2020 yılının ilk çeyreğinde büyüme gösterdi ve neredeyse tüm dünyaya yayılarak 11 Mart 2020'de Dünya Sağlık Örgütü tarafından küresel salgın ilan edildi. Bu ilanın ardından ülkemizde ve birçok ülkede kısıtlamalar başladı, temelinde seyirci ile gösterenin bir aradalığıyla "o an ve orada" gerçekleşme gayesinde olan tiyatrolar bu gayelerine bir süre ara vermek zorunda kaldılar. Bu arayla tiyatrolar daha önce çekimi yapılmış oyun video kayıtlarını internet üzerinden gösterime açmaya yöneldiler ve seyirciyle buluşmaya "bir şekilde" devam ettiler. Sahne üzeri yapıtların dijitalleşmesinin bu süreçte başladığı düşünülse de aslında bu dijitalleşmenin pandemi döneminden çok önce de var olduğu bir gerçek.

Tiyatroda teknolojik gelişmelerden yararlanmanın izlerine erken dönemlerde bile rastlamak mümkün. Antik dönemde Yunan Tiyatrosunda sahnelenen oyunlarda tanrıları sahneye taşıyan *deus ex machina* gibi kepeçlerden, Romalıların su dolu havuzlarda

gerçekleştirdiği savaş sahneleri için kullanılan naumachias'lara, ortaçağdaki gezici tekerlekli sahnelerden, Romalıların beri var olan sahne üzerindeki tuzak kapılarına kadar örnekler göz önüne alındığında tiyatro ile teknoloji arasındaki bağın kuvveti de açıktır. Bu ilk örneklerin ardından Wagner'in Ortak Sanat Yapıtı düşüncesini bir kırılma noktası olarak görmek pek yanlış olmaz. Wagner, 1849 yılında *Geleceğin Sanatı* adlı eserinde müzik, tiyatro, şiir, tasarım, aydınlatma, görsel sanat ve şarkının tiyatro aracılığıyla birleştirilmesi fikrini ortaya atmıştır. Ortak sanat yapıtı adını verdiği bu fikir kendinden sonra gelen sanat yapıtlarına ilham olduğu gibi aynı zamanda bir kırılma yaratmıştır. Bu kırılmayla sanat disiplinlerinin birleştiği ve yeni tiyatro biçimlerinin ortaya çıktığı gözlenmektedir.

Yeni biçimin ilk örneklerinden söz etmek için önce 1920'lerde yönetmen ve politik tiyatro kuramının oluşturucusu Erwin Piscator'un belgesel tiyatro yapıtlarına değinmek gerekir. Piscator, tiyatrodaki projeksiyon teknolojilerini ilk kullanan yönetmenlerin

başında gelmektedir. Sahne üzerinde sinema dilini (görüntü teknolojilerini) kullanan Piscator'un sahne tasarımına getirdiği bir başka yenilik de *Aslan Asker Şvayk* oyununda kullandığı yürüme bandıdır (Candan, 2003, s. 89). Piscator tarafından Şvayk'ın oyun boyunca cepheden cepheye geçişini göstermek için kullanılan yürüyen bant, teknolojik açıdan dönemine göre fazlasıyla öngörülü üretimin parçalarından biridir. Benzer düşüncelerle sanat yapıtları oluşturan yönetmenlerden bir diğeri Bertolt Brecht'tir. Brecht de uzun yıllar birlikte çalıştığı Piscator gibi sinema ile sahne arasında estetik bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Bunun örneklerinden biri ise Ayzenştayn'ın *Ekim* ve Pudovkin'in *St. Petersburg'un Sonu* filmlerinden bazı görüntüleri kendi yazıp yönettiği *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununda kullanmasıdır. Kısaca Brecht bu reji düşüncesiyle sinemadaki kurgu tekniklerini sahne üzerine aktaran, dolayısıyla dijitalleşme yoluna giden ilk yönetmenlerden biridir.

1950'lere gelindiğinde dijital araçların sahnede kullanımı konusunda sahne tasarımcısı ve yönetmen Svoboda'dan ve onun ünlü *Laterna Magika*'sından bahsedilebilir. Bu yapımda Svoboda ekran ve sahneyi bir arada kullanarak karakterlerin iç dünyalarını sergileyen psikoplastik bir mekân yaratmıştır. Tüm bu örneklerden sahne üzerinde dönüşüm yaratan öngörülü çabalar olarak bahsetmek mümkündür. Yine bu örneklerden tiyatronun multimedya ile birleşmesine neden olan buluşlar olarak da bahsedilebilir elbette. Ayrıca bu buluşlara bakıldığında birçok eksende geçmişten bu yana tiyatronun teknolojik gelişime eşlik ettiğini söylemek de yanlış olmaz. Aslında tiyatroyu daimi olarak var eden de işte bu zamana uyum sağlayabilme gücüdür. Peki, bu örneklerin hepsinden dijital tiyatro olarak bahsetmek mümkün müdür? Dijital aletleri (ses sistemi, projeksiyon, ışık sistemleri vb.) sahne üzerinde kullanmak dijital sahnelemeye yeterli mi? Ya da dijital

öğelerin sahne üzerinde yer alması dijital tiyatro mudur? Peki dijital sahneleme nasıl olabilir?

Konuyla ilgili kaynaklara bakıldığında dijital tiyatroyla ilgili yapılan tanımların net olmadığı ve değişkenlik gösterdiği gözlenmektedir; bu konudaki belli başlı çalışmaların yazarları Dixon ve Masura'da da böyledir. Bunun başat nedenlerinden biri dijital tiyatronun ağ ve iletişim teknolojilerini araç olarak kullanmasıdır. Bu durumda ağ ve iletişim araçları sürekli gelişip güncellendikçe dijital tiyatro için yapılan tanım ve kategorilerin de aynı hızla güncellenmesi gerekmektedir. Bu alana dair yapılan tanımların da sürekli olarak değişkenlik göstermesinin temel nedenlerinden biri budur. Belki de bu sebeplerden alana dair kuram oluşturan araştırmacılar dijital tiyatro/performansı tanımlamak yerine sınıflandırmayı, özelliklerini belirlemeyi tercih etmektedirler. Ancak görülen o ki teknolojik gelişmeler var olduğu sürece bu sınıflandırmalar da çeşitlenecektir.

Smith ve Dixon, Bristol Üniversitesi Tiyatro Koleksiyonu'nda yer alan Dijital Performans Arşivi'nde dijital performans kavramını, web yayınları ve etkileşimli sanal ortamlar aracılığıyla yeni dijital teknolojileri kullanan canlı tiyatro ve dans prodüksiyonlarının bir birleşimi olarak tanımlamaktadırlar. Bu tanım düşünüldüğünde yukarıda dijital tiyatroya dair sorulan soruları da aydınlatmak mümkündür. Tiyatronun doğasında var olan "şimdi ve burada" olma özelliği yani canlı olma özelliği araştırmacılar tarafından özellikle vurgulanmıştır. Buna göre sadece dijital teknolojileri kullanmak dijital tiyatro ya da performans oluşturmaya yetmemektedir. Dolayısıyla tiyatronun/performansın canlı olması ve bu canlılıkla birlikte yeni dijital teknolojilerin kullanılması da bu noktada önemlidir. Yoksa günümüzde çeşitli skeçlerin bir araya getirilerek oluşturulduğu

televizyon üretimlerini de dijital tiyatro olarak tanımlamak gerekir – ki bu da oldukça yanlış bir yönlendirmeye ya da tanımlamaya neden olacaktır. Peki, bu tanımdan yola çıkıldığında pandemi öncesindeki dijital tiyatro örnekleri nelerdir? Ayrıca pandemi öncesindeki üretimler hangi kategoriler altında incelenebilir?

Pandemi öncesindeki üretimlere bakıldığında bu üretimleri Telematik Performans, Sibermekan Tiyatrosu, Mobil Cihazlı Sahnelemeler ve Yazım Aşamasında Dijitalden Yararlananlar olarak dört kategoriye ayırmak mümkün. Aşağıda bunları tanımlamaya ve yapım örnekleri vererek incelemeye çalışacağım. Kuşkusuz dijital tiyatro/performans bu kategorilerle ve örneklerle sınırlı değil, ana hatlarıyla bir değini olarak düşünebiliriz.

## TELEMATİK PERFORMANS

Telematik, verilerin çeşitli hizmetler için küresel ağlara dijital olarak aktarılmasını sağlayan teknolojiyi tanımlıyor. Çoklu ortamlı sahnelemeler ve dijital performanslar kapsamında da telematik olanlar, verileri küresel ölçekte yaymaya ve paylaşmaya yarayan bir iletişim olanağı sunuyor. Yeni teknolojiler tiyatrodaki yaygınlaşana kadar tiyatro, aynı fiziksel mekân içinde, yani çoğunlukla tiyatro salonlarında, seyircilerin ve oyuncuların bir arada olmasını içermektedir. Ancak özellikle 1990 sonrasında internete ve teknolojiye erişimin artmasıyla aynı mekândaki fiziksel birliktelik zorunluluğu da ortadan kalkmış oldu. Dolayısıyla mekânla ilintili olarak dijital olanakların kullanılmasıyla bir dönüşümün olduğu da gözleniyor. Bu dönüşümle birlikte, aynı zaman dilimi içinde dünyanın farklı yerlerindeki oyuncular ile yine dünyanın farklı yerlerindeki seyircilerin bir araya geldiği performanslar tasarlanmaya başlandı. Hatta aynı fiziksel mekân içinde farklı odalardaki oyuncu ve seyircilerin dijital araçlarla bir araya getirildiği performanslar bile pandemiden çok önce denenmişti. Pandemi günlerinde bol bol deneyimlediğimiz bu teknoloji sadece performans aşamasında değil, performans öncesinde prova sürecinde de üreticileri bir araya getiren ve uzaklıkları ortadan kaldıran bir etken olarak işlev görmüştü.

### Paul Sermon - *Telematic Dreaming* (1993)



Gerçek ve sanal düzlemin bir yansıması olan bu performans 1993 yılında gerçekleşmişti. Yapıldığı yıla bakıldığında teknolojik unsurları hayli farklı yollarla kullanan performanslardan biri olan bu örnek iki ayrı alanı içinde barındırıyordu. Bu alanlardan biri çift kişilik bir yatağın yer aldığı sahne, diğeri ise yine benzer bir yatağın olduğu bir odaydı. Bu iki ayrı alan kamera, projeksiyon ve bağlantılar yardımıyla iç içe geçirilmişti ve oyuncu odadaki yatakta performansını gerçekleştirirken aynı zamanda üç ekran aracılığıyla sahne üzerindeki yatağı izlemekteydi. Seyirci de sahnedeki yatakta projeksiyon yardımıyla oyuncunun bir yansımasını görmekteydi. Performans, seyircilerin / katılımcıların birer birer yatağın üstünde oyuncuyla doğaçlama bir şekilde iletişim kurmalarıyla devam ediyordu. Seyirciden fiziksel olarak başka bir alanda performansını gerçekleştiren performansçı seyirciyle çeşitli teknolojik aletler aracılığıyla etkileşime geçiyordu. Bu üretim örneği Telematik Performans başlığı altında bahsedilen izleyen ve performansçının/oyuncunun aynı alanda olma zorunluluğunu yıkan ilk ve en önemli örneklerinden biriydi. Ayrıca

seyircinin performansıyla etkileişime geçmesi seyirci tanımını da yapıbozuma uğrattıyor, onu bir katılımcıya dönüştürüyordu.



### The Builders Association – *Continuous City* (2007)



Telematik performanslara bir başka örnek olarak The Builders Association'ın *Continuous City* adlı oyunu hatırlanabilir. 2007 yılında ilk kez sahnelenen oyun bir baba ve kızının hikâyesine odaklanıyordu. Şehir hayatının olumsuz koşullarını işleyen oyun, oyuncuları birbirinden ayırarak bir projeksiyon ve internet yardımıyla buluşturdu. Oyuncuların akıllı telefon ya da bilgisayar aracılığıyla projeksiyondan oyuna dâhil olmaları o tarihler için oldukça yenilikçi bir deneyimdi. Sahne üzerindeki oyuncular aynı zamanda bir bilgisayar monitörü

aracılığıyla dışarıdaki oyuncularla iletişime geçiyorlardı. *Telematic Dreaming*'de gördüğümüz fiziksel etkileşimi burada göremesek de farklı mekânlarda yer alan kişi ve kişileri bir araya getirmesi açısından bu üretimi ilginç örneklerden biri olarak hatırdaki tutmak faydalıdır.

93



**Rimini Protokoll – Call Cutta In a Box (2008)**

Bir Rimini Protokoll yapımı olan bu oyun 2008 yılında ilk kez Berlin’de gerçekleştirilmişti. Seyircilere bilet yerine bir oda anahtarı ve bu odaya nasıl gideceğini gösteren bir taslağın verildiği bu oyunda seyirciler ‘katılımcı’ olarak konumlandırılmış ve tek kişi olarak bir deneyim yaşamışlardı. Tiyatro salonu yerine kendini ofiste bulan katılımcı/seyirci bu ofise girer girmez çalan bir telefonla karşılaşır, telefonu açtığında aşına olmadığı aksana sahip bir kişiyle konuşuyordu. Bu kişi, yaklaşık 10.000 km uzakta Hindistan’daki bir çağrı merkezinden arıyordu.

Bu örnekte mekânın dönüşümüne ek olarak seyircinin de etken bir görevi vardı. Seyirci, seyirci konumundan uzaklaşarak katılımcıya dönüşüyor ve gösteriyi, doğrudan deneyimliyordu. Katılımcıya dünya üzerinde sadece kendisinin olmadığına dair bir deneyimde bulunmasını sağlayan oyunda telefona ek olarak ofiste bulunan bilgisayarla internet aracılığıyla görüntülü konuşma fırsatı da sunulmuştu. Burada bu performansın 2008’de gerçekleştiğini tekrar hatırlayalım.

94



## SİBERMEKAN TİYATROSU

Sibermekan, bugün internet kültürüyle ilgili her şeyi tanımlamak için kullanılıyor. Bir tiyatro/ performans türü olarak chat odaları, sosyal medya platformları veya online canlı multimedya oyunlardaki gibi alanları kendine sahne yapıyor. Tiyatro salonlarının tamamen sanal ortama taşındığı bu türde oyuncular kimi zaman chat odalarındaki 2 boyutlu karakterlerken, kimi zaman da sosyal medya mecralarındaki kullanıcılar oluyorlar.

### Desktop Theatre – *Godot'yu Beklerken* (1997)



Faaliyetlerine 1997’de başlayan Desktop Theatre da ilginç bir örnek... Bir chat uygulaması yardımıyla oyunlar, atölyeler ve çeşitli etkinlikler gerçekleştiren bu grup başlangıçta hayli avantgard kabul ediliyordu. 1997 yılında Third Annual Digital Storytelling Festival kapsamında uyguladıkları ilk uyarılma olan *Godot'yu Beklerken*'de oyuncular internet aracılığıyla sahne alanı olan chat odasına bağlanarak performansı icra etmişlerdi. Sahnede –odada– o anda bağlı olanların da izleyici olarak katıldığı bu performans aynı zamanda ekran görüntüsünü

kaydetmeyi sağlayan bir program aracılığıyla kaydedilmiş ve grubun internet sitesi üzerinde de arşivlenmiştir. Tamamı bir chat odasında oynanan bu uyarılma, Sibermekan Tiyatrosu’nun ilk örneklerinden biridir.

95



**Prof. Dr. Semih Çelenk – *Chat Diliyle Godot* (2006)**

Sibermekan Tiyatro örneklerinden bir başkası ise Prof. Dr. Semih Çelenk tarafından uyarlanan *Godot'yu Beklerken*'dir. Samuel Beckett'in 100. yaşı için 2006 yılında Romanya'nın Baia Mare kentinde yapılan 'Looking For Beckett' (Beckett'i Ararken) adlı seminerde Prof. Dr. Semih Çelenk'in verdiği "Beckett Bir Kâhin miydi?" adlı bildirinin içinde sunulan bu uyarlama o dönemin chat programı olan Msn Messenger üzerinden gerçekleştirilmişti. İki kişinin (Gogo ve Didi) eş zamanlı olarak bağlandığı chat programında Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyununun birinci sahnesi canlandırılmış ve yine chat uygulaması aracılığıyla konuşma metni kaydedilmişti.

**GOGO:**  
Notta 2 b dñun  
**DIDI:**  
I'm bginnin 2 come round 2 dat opinion. All my life I've tried 2 put it from me, sayin  
DIDI, b reasonable, u haven't yet tried everything. N I resumed th struggle. So thre u r  
again.  
**GOGO:**  
Am I?  
**DIDI:**  
I'm glad 2 see u back. I thought u were gun 4ever.  
**GOGO:**  
Me 2.  
**DIDI:**  
2gthr again at last! We'll have 2 celebrate ths. But how? Gt up till I embrace u.  
**GOGO:**  
Not now, not now.  
**DIDI:**  
May I inquire wr His Highness spent th nite?  
**GOGO:**  
In a ditch.  
**DIDI:**  
A ditch! Wr?  
**GOGO:**  
Over thr.  
**DIDI:**  
N thy didn't bat u?  
**GOGO:**  
Bat me? Certainly thy bat me.

96

Bu canlandırmada Gogo ve Didi "chat dili" yle konuşuyordu. Bu dönüşüm aynı zamanda teknolojinin -internetin- dönüştürücü gücünün dilde de işlev görmesinin göstergesiydi.

**Jeffrey Cranor – 140-240 Karakterli Twitter Oyunları (2010)**

2010 yılından beri twitter üzerinden oyun uyarlamaları yapan Jeffrey Cranor'un günümüzde çok sayıda oyunu bulunuyor. Yazılmakla kalmayıp sahnelenen bu oyunlar, twitterin ilk zamanlarında zorunlu kıldığı 140 karakter sınırı nedeniyle kısa sürede başlayıp bitiyordu. Bir keresinde 60 dakikada 30 oyun performe edilmişti. Tahmin edileceği gibi Cranor, Twitter oyunlarının sahne için değil, Twitter için yazılmış olduğunu defalarca vurgulamak zorunda kalmıştı. Ayrıca Cranor, takipçilerine çeşitli konularda oyun yazımına yönelik öneriler, yönlendirmeler de veriyordu. Kimi zaman takipçilerinden belirli bir tema üzerine oyun yazmalarını istemenin yanı sıra var olan oyunların uyarlamalarını yazmalarını istediği de oluyordu. Aşağıdaki Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyununun Jeffrey Cranor tarafından



yazılan bir twitter uyarlamasını burada hatırlamak ve örneklemede fayda var:

“Vladimir: Godot? Estragon: Tut beni. Pozzo: Siz neden bahsediyorsunuz? Godot: ... (Perde).”



### **Royal Shakespeare Company – Romeo Juliet Uyarlaması *Such Tweet Sorrow* (2010)**

Royal Shakespeare Company'nin *Romeo Juliet* uyarlaması olan *Such Tweet Sorrow* adlı yapımı da Sibermekan tiyatrosuna bir örnek olarak gösterilebilir. Toplamda beş haftayı bulan oyun beş profesyonel oyuncu tarafından yaklaşık 4000 tweetle canlandırılmıştı. Bu çalışmada sadece twitter değil aynı zamanda Facebook, Xboxlive, YouTube ve WordPress gibi platformlar da kullanılmıştı. Ayrıca oyuncular sadece

birer kullanıcı olarak kalmayıp Youtube üzerinden çektikleri videoları paylaşarak seyirciler için hikâyelerini daha inandırıcı kılma eyleminde olmuşlardır (QR kod ile Juliet'in yatak odasındaki Youtube üzerinden gerçekleştirdiği performans izlenebilir). Karakterler önceden belirlenen olay örgüsüne doğaçlamalar katarak oyunu gerçekleştirirken oyun tamamen günümüze taşınarak işlenmişti. Bu uyarlamayla Royal Shakespeare Company'nin amacı gençlerin Shakespeare edebiyatına daha fazla ilgi duymalarını sağlamaktı.

## **MOBİL CİHAZLI SAHNELEMELER**

97

Yaşamımızın artık ayrılmaz bir parçası haline gelen taşınabilir ses ve görüntü aktarımı sunan teknolojik aletler, 2000'lerin başından itibaren bu teknolojinin yaygınlaşması ve ucuzlamasıyla birlikte tiyatrolarda da sıklıkla kullanılmaya başlandı. Bu teknoloji, sahneler çok önemli bazı değişiklikler de getirdi. Sözü ettiğim değişiklikler arasında en önemlilerinden biri tiyatronun artık rahatlıkla tiyatro binası dışındaki fiziksel mekânlara, şehre, gündelik hayatın her alanına taşınabilmesi. Dolayısıyla bu kategoride de tiyatro salonlarının dışına çıkan bir dönüşüm söz konusu.

### ***Uncle Roy All Around You – Blast Theory* (2003)**



İlk kez 2003 yılında Manchester'da Blast Teory adlı grubun yapımçılığında prömiyer yapan *Uncle Roy All Around You*, katılımcı ve yönlendiricinin Roy Amca'yı bulmak için işbirliği yaptıkları bir oyundur. Oyunda katılımcıdan yönlendirici tarafından verilen çeşitli görevleri yapması istenir. Katılımcının görevleri tamamlamak için 60 dakikası vardır ve bu görevleri bir sanal harita yardımıyla edinir. Bu sanal harita Google Maps benzeri iki boyutlu bir haritadır. Çevrimiçi

bu haritayla katılımcı yönlendiriciden mesajları ve görevleri edinir. Oyun şehrin sokaklarında geçmektedir ve böylece katılımcı bir yandan kentin sokaklarında gerçekliğin içinde dolaşırken bir yandan da elindeki sanal haritayla yönlendirici tarafından işaretlenen konumlara giderek sanal ve gerçek olanı aynı anda yaşamaktadır. 2003'te kurgulanan ve gerçekleştirilen bu oyunun da ne kadar ilginç bir örnek olduğunu vurgulayalım.

**The Attendants – Nerve Tank (2011)**

Seyirciyle etkileşimli performanslar için bir başka örnek, 2011 yılında World Financial Center Winter Garden’da ilk gösterimini gerçekleştiren The Attendants yapımı *Nerve Tank*’tir. Bir cam küpün içinde iki oyuncunun gerçekleştirdiği performans geleneksel tiyatro kurallarını yıkarak teknolojiyle iç içe yeni bir özelliği performansa taşımaktadır. Bu performansta seyirci cam küpün içinde bulunan bir ekran aracılığıyla oyuncularla etkileşime geçer.

Seyirciler tarafından sms veya twitter üzerinden gönderilen sorulara takım elbiseli iki oyuncu sözsüz bir şekilde yanıt vererek altı saat boyunca performanslarını gerçekleştirmişlerdir.

**Mehmet Ali Alabora – Mi Minör (2012)**

Türkiye’de ilk sosyal medya tiyatro oyunu olarak adlandırılan ve Kendine Özgür Ülke Pinima’da geçen *Mi Minör*’de seyirci henüz “içeri” girerken oyuna da katılımcı olarak dâhil olmaktadır. İlk kez 2012 yılında oynanan oyunda, seyircinin biletleri kontrol aşamasında bir pasaport yerine geçer ve seyirci salona girdiği andan itibaren Pinima ülkesine girmiş olur. Ayrıca seyircinin seyir yerinin tercihinin yine seyircinin kendine bırakıldığı oyunda tribünlerin yerine ayakta oyuncuların yanında yer almak mümkün kılınmıştır. Bu şekilde oyunun içinde yer edinen seyirci/katılımcı ayrıca

gösteri boyunca Twitter ve Facebook gibi sosyal medya platformlarından da oyuna katılmakta ve oyunla/oyuncularla etkileşime geçmektedir. Öyle ki oyun oynanırken Twitter’da üç kez Trend Topic olarak (en çok konuşulanlar listesine girerek) Türkiye’de bir ilki gerçekleştirmiş. Oyunun Türkiye’deki ilklerinden bir diğeri ise App Store ve Google Play’den ücretsiz olarak indirilebilen bir cep telefonu uygulamasına sahip olması. Dijital anlamda ülkemizde ilklerin oyunu olarak adlandırılabilen *Mi Minör* belli anlarda sadece oyunun oynandığı alanda değil, dijital medya üzerinden Ustream uygulamasıyla dünyanın her yerinden canlı olarak takip edilebilme özelliğine de sahipti.



**Rimini Protokoll – Remote X (2013)**

Rimini Protokoll'ün özellikle Avrupa şehirlerinde seyircileri kulaklıklarla dolaştırdığı ve rehberli şehir gezisi şeklinde tasarlanmış olan Remote X adlı performansları, mobil cihazların kullanımına ilişkin önemli bir tiyatro deneyimidir. Remote X esnasında seyirciler/katılımcılar şehrin belirli bir noktasından kulaklıkları alırlar. Bu kulaklıkları açtıklarında mekanik bir ses onlara komutlar verir, nereye gitmeleri, neye bakmaları, bireysel veya grup halinde neler yapmaları gerektiğini söyler. Bu şekilde şehirde iki saatlik bir yolculuğa çıkan seyircilere gösterilen bir şey yoktur. Şehrin kendisi ve

bu şehirde yaşayan insanlar seyir nesnelere olarak işlev görür.

Ayrıca kulaklıktaki ses katılımcıların dans etmelerini veya koşmalarını, yarış yapmalarını ister. Bu gibi durumlarda katılımcının kendisi bir performansçıya dönüşmektedir. Dolayısıyla seyretme eylemi bu noktada katılımcının haricinde şehirdeki insanlara geçmektedir. Diğer kategorilerdeki örneklerde olduğu gibi bu örnek de çeşitli yönlerden dönüştürücü bir takım özellikleri barındırmaktadır. Yönetmenin dijitale (kulaklıktan verilen mekanik sese), seyircilerin katılımcı ve oyuncuya, şehirdeki insanlarınsa seyirciye dönüşmesi vurgulanması gereken önemli ayrıntılardan biridir. Ayrıca bu proje 2020 yılının Eylül ve Kasım aylarında Kundura Sahne ev sahipliğiyle İstanbul'a getirilmiş ve Remote İstanbul adıyla katılımcılarla buluşmuştur.



## Tiyatro İstanbul & Ekip Tiyatrosu – *Popüler Gerçek* (2016)



2016'da Cem Uslu tarafından yönetilen oyun, teknolojinin hayattaki yerini yine teknolojiyi kullanarak eleştirmiştir. Oyun uluslararası bir bilişim firmasının yapmış olduğu yarışmayı kazanan bir kişinin bu firmanın eğlenceli ve kreatif ofisinde 1 saat boyunca misafir edilmesini konu edinmektedir. Oyun esnasında sahne üzerinde kullanılan cep telefonu ile interaktif bir iletişim ağı kurulmakta, oyunun bazı bölümlerinde aynı zamanda Periscope uygulaması aracılığıyla canlı bir şekilde internet üzerinden tiyatro salonunda olmayan seyircilerin de katılımı sağlanmıştır. Ayrıca seyirci oyuna twitterdan oylamayla katılmaktadır.

100



## YAZIM AŞAMASINDA DİJİTALDEN YARARLANANLAR

Diğer kategorilerde çoğunlukla gösterim aşamasında dijitalden yararlananlardan farklı olarak bu kategoride sadece yazım aşamasında dijitalden yararlanan üretimlerin başında gelen Royal Opera House'un *Your Opera*'sı örneklenebilir.

### Royal Opera House – *Your Opera* (2009)

*Your Opera*, Londra'da dünyaca ünlü Royal Opera House tarafından operayla daha fazla insanın etkileşime girmesi için oluşturulan bir kampanyanın sonucu ortaya çıkmıştı. Twitter üzerinden açılan *Your Opera* adlı hesaptan "Bir sabah, erken bir vakitte, Londra'nın Covent Bahçesi'nde bir erkek ve bir kadın kol



kola duruyordu. Adam kadına döndü ve şarkı söyledi.” Tweetle başlayan öykü, takipçilerin 140 karakterli twitlerle devam etmiş ve etkileşimli bir hale geçmişti. Dünyanın ilk çevrimiçi opera metni olma özelliği taşıyan bu proje kolektif bir sanat eseri oluşturmak için internet teknolojilerini kullanmıştı. Binlerce tweet arasından 100 tanesi seçilerek çeşitli düzenlemeler sonucu libretto yazılmış ve Royal Opera House tarafından sahnelenmişti.

## PEKİ PANDEMİ SÜRECİNDE NE YAPTIKLAR?

Görüyoruz ki Covid-19 pandemisi öncesinde dijital tiyatro/performans örnekleri vardı. Bu örneklerdeki ortaklıkların ne olduğu incelendiğinde tiyatronun doğasında geçmişten bu yana var olan unsurların dijitalle birlikte dönüşüme uğradığı gözleniyor. Bu dönüşümden kasıt, fiziksel mekânların siber mekânlara, seyircilerinse katılımcılara dönüşmesidir. Dolayısıyla dijitalin tiyatroya ya da performansa adapte olmasıyla birlikte ezberlerin bozulduğu bir yapının hâkim olduğunu söylemek pek yanlış olmaz. Ayrıca özellikle 2000’lerin başından itibaren ağ bağlantıları bulunan teknolojik araçların yaygınlaşmasıyla tiyatroya dair interaktif bir değişimin görüldüğü de açıktır. Bu değişimle seyirci oyuna çeşitli platformlardan bağlanabildiği için etken bir konuma geçerek oyuna dâhil olmaktadır.

Peki, pandemi dönemi öncesinde böylesine öngörülü üretimleri yapan sanatçılar ya da gruplar pandemi döneminde bu üretimlere devam ettiler mi? Bulunduğu döneme göre özellikle teknolojik açıdan buluşları araştıran ve bu buluşları üretimlerinde kullanan sanatçılar ya da gruplar

101

	Pandemi Süreci
	Yok
	Podcast, Öğrencilere Ücretsiz Macbeth Çevrimiçi Gösterimi
	Yeni Yapımları İnternet Sitesinde Çevrimiçi Gösterimde
	Evinizi Tiyatroya Dönüştürmek İçin 9 Hareket
	Ten Stories (Twitch üzerinden 30’ar dk’lık 10 farklı performans)
	Yok
	Yok
	Telematic Quarantine, Pandemic Encounters

pandemi döneminde bu araştırmalara devam ederek yeni üretimlerde bulundular mı?

Yukarıdaki sorulara ışık tutması açısından Desktop Theatre’ın, The Attendants’ın ve Jeffrey Cranor’un pandemi süresince dijital tiyatro/performansa dair üretimde bulunmadıklarını belirtelim. Royal Shakespeare Company podcastlere ve öğrencilere yönelik çevrimiçi gösterimlere yönelirken, Royal Opera House yeni yapımlarını internet sitesinde çevrimiçi gösterime açtı. Rimini Protokoll, pandemi sürecinde söyleşi ve panellere devam ederken *Evinizi*

*Tiyatroya Dönüştürmek İçin 9 Hareket* adında bir üretim gerçekleştirdi. Pandemi süresince kısıtlamalar nedeniyle evlerinde kalan insanların evde farklı bir deneyim yaşamaya adanmış olarak oluşturulan bu üretim pandemiye odaklanan sınırlı sayıda yapımlardan biridir. The Builders grubuysa *Ten Stories* adlı twitch platformu üzerinden otuzar dakikalık on farklı performans gerçekleştirerek Rimini Protokoll'ü takip etti. Paul Sermon'sa daha önce uyguladığı telematik performans örneklerini pandemi dönemine uyarladı, *Telematik Karantina* ve *Pandemik Karşılaşmalar* adlı iki uygulama örneği geliştirdi. İncelenen 8 gruptan 3'ü pandemi süresince dijital tiyatro üretimlerine devam ederken, 2'si çevrimiçi gösteriler düzenledi, geriye kalan 3 grup/sanatçı ise bu süreçte üretime geçemediler.

### Diptnotlar:

- 1) Sağlık Bakanlığı, Ağustos 2021, <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66494/pandemi.html> adresinden alındı.
- 2) S. Dixon, *Digital Performance*, The MIT Press, London, 1993, s. 40.
- 3) R. Wagner, *Art and Revulation*, 1849.
- 4) O. Makal, "Bertolt Brecht ve Epik Kuram, Sinemada Etkileri Üzerine" Sosyal Bilimler Dergisi 2/1, ss. 40-71.
- 5) Ayrıntılı bilgi için bakınız:  
N. Masura, *Digital Theatre*. Palgrave Macmillan. Santa Rosa, 2020.
- 102 S. Dixon, *Digital Performance*, The MIT Press, London, 1993
- 6) B. Smith & S. Dixon, *Dijital Performance: The Online Magazine for Artists Embracing Technology*, 1999-2001, Gertrude Stein Repertory Theatre <http://www.digitalperformance.org>
- 7) B. Y. Şeyben, *Tiyatro ve Multimedya*. Habitus Yayınevi, İstanbul, 2016.
- 8) Desktop Theater. (1997). *Desktop Theater Archive*. 2017 tarihinde Desktop Theater: [http://ajenik.faculty.asu.edu/desktoptheater/desktoptheater\\_content/archive/files/a\\_fr\\_01.htm](http://ajenik.faculty.asu.edu/desktoptheater/desktoptheater_content/archive/files/a_fr_01.htm)
- 9) B. Hadley, Theatre, *Social Media and Meaning Making*. Palgrave Macmillan, 2017, s.87.
- 10) M. Kennedy, *Romeo and Juliet get Twitter treatment*, 2010. Erişim tarihi: 2017 TheGuardian: <https://www.theguardian.com/culture/2010/apr/12/shakespeare-twitter-such-tweet-sorrow>
- 11) B. Teory, *Uncle Roy All Around You*, 2003. Erişim tarihi: 2017 Blast Teory: <https://www.blasttheory.co.uk/projects/uncle-roy-all-around-you/>
- 12) NewyorkTheater, 2013. *Social Media On Stage: Theater Meets Twitter, Facebook, Youtube, Tumblr, Soundcloud*. Erişim tarihi: 2017, NewyorkTheater: <https://newyorktheater.me/2013/01/03/social-media-on-stage-theater-meets-twitterfacebookyoutube-tumblr-soundcloud/>
- 13) Bültenler-Kültür Sanat, *Mi Minör ile Dünyada Bir İlk*, 2013. Erişim tarihi: 2022 <https://www.haberler.com/kultur-sanat/mi-minor-ile-dunyada-bir-ilk-4379204-haberi/>
- 14) UK's Royal Opera House to perform 'Twitter' opera. (2009, Ağustos 11). 2017 tarihinde GREGORY KATZ: <https://phys.org/news/2009-08-uk-royal-opera-house-twitter.html>

# "Anne" Oyunu Üzerine Bir Söyleşi

GÜNSU ÖZKARAR

**S**ezondaki *Anne* oyununu, başarılı oyuncularını Defne Kayalar, Sevda Erginci, Doğa Halis ve Engin Hepileri'den dinledik. Sezon içinde farklı sahnelerde izleyebileceğiniz oyunu Tiyatro İn'in instagram sayfasından takip edebilirsiniz.

**GÜNSU ÖZKARAR: Oyuna nasıl dâhil oldunuz?**

**DEFNE KAYALAR:** Onur Ünsal beni arayıp ellerinde ilgileneceğimi düşündükleri bir tiyatro metni olduğunu söyledi. Hatta ilgilenip ilgilenmeyeceğimin cevabını dahi almadan metni gönderdi ve "sen okuduktan sonra konuşalım" dedi. Tahminlerinde de haklı çıktı, metni okumayı bitirdiğim anda ANNE'yi oynamak istedim. Sonrası Onur'la buluşmak, takvim üzerinden programlamak, Engin Hepileri ve Tiyatro İN'le bir araya gelip konuyu detaylandırmak oldu.

**G.Ö: Birlikte ilk çalışmanız olup olmadığını da sorabilir miyim?**

**D.K.:** Benim hem Onur Ünsal'la hem de Engin Hepileri'yle ilk çalışmam.

**G.Ö: Anne aslında psikolojik bir gerilim. Bir oyuncu için zor mu dinamiği gerilim olan oyunlar? Siz rolünüze nasıl hazırlandınız?**

**SEVDA ERGİNCİ:** Bence zorlandığımız şey oyunun türü değil, metni doğru anlayıp aktarabilmek. Benim için prova süreci ve role hazırlanışım biraz sancılı geçti. Kamera karşısında edindiğim alışkanlıkları kırmam çok uzun sürdü. Hem bedenimi, sesimi kullanmak konusunda çok çekingendim hem de ilk akla geleni yapmaya alışık olduğum için Elodie'yi anlamam ve kabul etmem de zor oldu.

**G.Ö: Peki ya rolünüzü / karakterinizi nasıl yorumluyorsunuz?**

**S.E:** Ben oyuna hizmet etmekten öte Elodie'ye net bir kimlik belirleme kısmına takıldığım için ilk yirmi oyunu yanlış yapıyorum duygusuyla ve kendimle savaşarak geçirdim. Oynadığımız



(Soldan sağa) Engin Hepileri, Defne Kayalar, Sevda Erginci, Doğa Halis

104

son üç oyunda bununla oyalanmayı bırakıp, eğlenmeye başladım. Motivasyonum gençliğiyle, neşesiyle yaşamayı seçen Elodie olduğunda Anne'yi rahatsız eden tarafı ortaya çıkmış oldu. Elodie'nin kim olduğuyla ilgili her seyircinin başka bir yorumu oluyor ve hepsi haklı geliyor bana. O yüzden kendi fikrimi saklayıp bu yorumu seyirciye bırakmak daha doğru sanırım.

**G.Ö:** Yazarın üçlü serisinden biri *Anne*, diğerlerini okumuş muydunuz?

**DOĞA HALİS:** Florian Zeller ilgiyle takip ettiğim bir yazar. *Baba* ve *Oğul* oyunlarını da heyecanla okudum.

**G.Ö:** *Baba'nın filmi de var. İzlediyseniz nasıl buluyorsunuz bu filmi? Sizce hikâyede benzerlikler var mı?*

**D.H:** Film çok başarılı. İki Oscar ödülü ve epey adaylığı var. Anthony Hopkins ve Olivia Colman'dan etkilenmemek mümkün değil. *Baba* metni demans hastası bir baba ve

ona en iyi şekilde bakmaya çalışan kızının ilişkisini Baba'nın gözünden anlatıyor. Lineer bir düzlemde akıyor oyun. Bence üçlemenin arasında en etkileyici olan *Anne*. Oyun bir annenin modern eril aile yapısında kayboluşunu ve bunun yarattığı psikolojik gerilimi bize çarpıcı bir biçimde anlatıyor. Tekrarlara dayalı olması metni daha ilgi çekici hale getiriyor.

**G.Ö:** Metnin evrensel bir yanı var ve eril yapıya bir eleştiri niteliğinde. Bir kadının kaybolmuş kimliğini gösteriyor. Bu tür oyunların toplumun aileye ya da kadına bakışını değiştirebileceğini düşünüyor musunuz?

**D.K:** Metin eril yapıyı erkek dünyası ve davranışları üzerinden eleştirmiyor. Erkeklerden çok kadınlara, bu düzene ayak uydurup kendilerini sorgulamadıkları için, kabullenişleri üzerinden bir eleştiri var. Bunu değiştirmesi gereken kadınlar, erkeklerin bunu değiştireceğini düşünmek bir hayal. Erkek daha çok, oyundaki baba



gibi “kabahat sende, bütün gün hiç bir şey yapmıyorsun, sıkılıyorsun” diyebiliyor. Hayatın akışı aynı oyunda olduğu gibi. Eşler işe gidiyor, çocuklar büyüyüp kendi hayatlarını yaşamaya başlıyorlar ve anneler evde geriye kalan boşlukla baş başa kalıyorlar. Bu öngörülemez bir şey değil, bir gün o boşluğun yüzümüze bakacak olması sürpriz değil, oyun bize ısrarla bu gerçeği gösteriyor. Kendimize ait olan hayattan vazgeçip ailemizin bize olan ihtiyacı üzerine kuruyoruz hayatımızı, ama o hayatın bir son kullanma tarihi var, çocuklar evden gidene kadar. Bunu düşünüp hayatımızdan hiç bir zaman vazgeçmeden, buna göre şekillendirmesi gereken biziz, kadınlar. Bunu söyleyen her oyun, roman, film, izleyip anlayan birilerinin fikrini, bakışını değiştirebilir elbette. Sanat bunun için var.

### **G.Ö: Seyircilerden nasıl tepkiler geliyor? En çok hangi karakterle empati kuruyorlar?**

**D.K:** Benimle oyun sonrasında gelip konuşan seyirci oynadığım anne karakteriyle empati kurduğu için doğrudan benimle konuşmak istiyor. “Kendi geleceğimi gördüm” diye eğlenen de, “annemin bütün arkadaşları işte böyleler, niye hepsi böyle?” diye soran da oluyor. Ama oyun annesiyle olan ilişkisini sorgulattığı için konuşmak isteyen hem kız hem erkek evlatlar da oluyor tabi ki. Oyundan çıkıp annesini aradığını söyleyen çok oldu. Doğa'nın oynadığı oğul karakterinin orada boy aynası görevi gördüğü muhakkak, hepimiz ona bakıp annelerimize yeterince anlayışlı davranıp davranmadığımızı soruyoruz kendimize.

### **G.Ö: Tiyatro iN yapımçılığınızı üstlenmiş. Bağımsız tiyatro olarak sahne bulmakta zorlanıyor musunuz? Nerelerde sahne aldınız?**

**ENGİN HEPİLERİ:** Evet Tiyatro iN bu oyunun yapımcısı. Ben tiyatroyu kuralı 9 yıl oldu. 9 sene içinde pek çok oyun sergiledik. Sabit bir sahnemiz yok. Moda sahnesi her zaman prömiyerlerimizi yaptığımız, bizim için bir dost tiyatro. Her ay muhakkak bizi konuk ederler sağ olsunlar. Yanı sıra İstanbul'da pek çok salon var. Her biriyle anlaşarak ayda ortalama 6 oyun oynayarak devam ediyoruz yolculuğumuza.

### **G.Ö: Pandemi tiyatroya çok sekte vurdu. Bağımsız tiyatroların ayakta kalması için ne gibi yardımlara ihtiyacı var sizce?**

**E.H:** Gelişmiş ülkelerde devlet yardımının yanı sıra belediyeler de kendi mevkiindeki tiyatrolara yardım eder. Salon tahsis eder. Yapım için imkânlarını seferber eder. Yanı sıra özel sektörün de büyük desteği olur. Biz hiç bir yardım almadan sadece seyircimiz desteğiyle ayakta kalmaya çalışıyoruz. Elbette kolay olmuyor ancak bu bizim işimizden de öte sorumluluğumuz.

### **G.Ö: Peki ayrı ayrı çalışmalarınız da var mı?**

**D. K:** Var, ben bu sezon ayrıca Krek Tiyatro'nun *Dünyada Karşılaşmış Gibi* oyununda oynuyorum, 4.sezonumuz.

### **G.Ö: Sezonda ne zaman hangi sahnelerde izleyeceğiz Anne'yi?**

**E. H:** Moda Sahnesi, Fişekhane, CKM, Atlas Sahne, Fulya Sanat, Kozzy sahnelerinin yanı sıra pek çok da turne yapacağız.

Çok teşekkürler!



# Bir Oyun Üç Bakış *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*



# Giriş: Feminist Stratejiler

TİJEN SAVAŞKAN

Kadın oyunlarıyla feminist oyunların farkını somut biçimde görebileceğimiz bir oyun var elimizde. Bu bölümde metin yazımından prova sürecine, temsilden biçime, dile ve oyuncuların katkısına kadar farklı stratejilerle ve bakışla ortaya çıkan *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*'a üretenlerin, eleştirmenin ve seyircilerin gözünden bakmaya çalışacağız.

Ülkemizde zaman zaman kadınların gerçek yaşantısından damıtılan ve doğal biçimde içinde feminist unsurlar bulabileceğimiz kadın oyunları var ancak konusu kadın olan oyunların hepsini feminist tiyatro kategorisinde değerlendirmek mümkün değil. Tam tersi eril bakış açısıyla ve dramaturjilerle üretilen kadın oyunları zaman zaman var olan ideolojiyi yeniden üreten ve mağdur figürler yaratmaktan başka işlevi olmayan, hiyerarşi kuran, ezilmişliği kişisel bir sorun gibi algılatan ve ardındaki güç ilişkilerini ve eril mekanizmaları örten oyunlar olabilir. Oysa feminist stratejilerin kullanıldığı, kadının gerçek sesini duyabileceğimiz feminist bakış açısıyla yazılmış oyunlar ve yorumlar seyirciye bir mesafe sağlamak üzere, bazen beden temsilini ve dili yapıbozuma uğratarak; zamanın lineer akışını bükerek ya da döngüsellığı vurgulayarak; öykü yapısını deforme ederek var olan ideolojiyi ve kurumları görünür kılıp ifşa edebilen bazı özelliklere sahip.

Feminist tiyatrolar değişim yolunda politik bir misyon taşımalarına karşın asla didaktik olmayan açık uçlu, manipüle etmeyen, sonuçtan çok sürece odaklanan ve oyuncusuyla ve seyircisiyle farklı bir duygusal düşünsel ortaklık yaratabilen üretimler. Bu alandaki kuramlarsa tamamen üretim sürecinden ve kadın hayatlarının doğasından ve deneyiminden doğmuş ve doğmakta. Artık elimizde kültürlerarası ve kültürler üstü ortak stratejilerin ve farklı eğilimlerin birikiminden oluşan kuramsal bir çerçeve var. Tabii bunlar da sürekli bir değişim ve gelişim içinde algılanmalı.

Sonuç olarak, feminist tiyatrolar ülkeden ülkeye kültürden kültüre ve zamanla değişen, keşfedilen yeni bir poetika yolundaki çabalar ve yaratım süreçleri olarak değerlendirilmeli.

Bu bağlamda *Bir Tatlı Kaşığı Çamur* hem bu kuramsal birikimi değerlendiren hem de kadının sesini duyabileceğimiz ve katkıda bulunan tüm kadınların sahici deneyimlerinden süzülen özel bir oyun.

# Kadınların Sesi: *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*

CEREN UYAN

108

*“Kadın dediğin mutfağını bilir. Söyle bir durur karşısında, dolapları itinayla yoklar; ununu, yağını yoğurdunu, çayını, şekerini, mercimeğini, tuzunu, buzunu, sosunu sen bileceksin!”*

**N**ushu Tiyatro ile Echoes Sahne kolektifinin birlikte sahnelediği *Bir Tatlı Kaşığı Çamur* adlı oyun 26. İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında seyirciyle buluştu. Yazar Elif Candan’ın akademik çalışma dâhilinde, Zehra İpşiroğlu danışmanlığında toplumsal cinsiyetle ilgili yaptığı saha araştırması sonucunda doğan *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*, mutfağa hapsedilmiş bir kadının anlatısı olarak karşımıza çıkıyor.

Sahnede iki kadın oyuncu beliriyor. Kadınlardan biri, “Kadın dediğin mutfağını bilir,” cümlesiyle başlatıyor oyunu. Evde, zamanının büyük bir kısmının geçtiği mutfakta, oraya ait olan her detayı anlatıyor, bir yandan da akşama ne yemek yapacağını düşünüyor. Derin dondurucusuna duyduğu

sonsuz güvenden bahsediyor; sebzeleri, meyveleri ona emanet ediyor. Tüm bunları anlatırken, diğer kadın oyuncu sahnede tavuk gibi gıdaklamaya başlıyor. Kadın, tavuğu yakalamaya çalışıyor, yakalayınca tüylerini yoluyor. Tam bu noktada aslında kadın olma hali sadece insan türüyle sınırlandırılmıyor; tavuğun cinsiyetiyle de oyunun meselesine dair metafor yaratılıyor. Kadın’ın tavuğu yakalayıp tüylerini yolması, Kadın’ın büyüdüğü ataerkil toplumun bir özelliği olarak, tavuğa gösterdiği şiddet olarak okunabilir.

Sahnede gördüğümüz iki kadın, dış sesin yaptığı röportaj formunu kullanarak bizi hayatlarına dair zamanlararası bir yolculuğa çıkarıyor. Dış sesin sorduğu sorularla birlikte biz seyirci olarak Kadın’ın geçmişine gidiyoruz. Çocukluk yıllarından başlayarak, toplum içerisinde gördüğü her türlü baskıyı, zorbalığı duyuyoruz. Tam bu noktada çocukluk yıllarına dair babaanne figürü karşımıza çıkıyor. Babaannenin yaptığı erkek torun ve kız torun arasındaki ayrımcılıktan bahsedilirken,

bu figür ataerkil toplumun bir öznesi olarak kendini gösteriyor.

Kadın'ın zamanlararası yolculuğuna geçiş sahnelerinde çocuk şarkıları kullanılırken, oyuncular çocuk şarkıları eşliğinde eteklerini kaldırıp dans ediyor. Kostümleriyle karşımızda ikonikleşmiş taş bebekler görüyoruz; saçları kurdeleyle bağlanmış, fistolu elbise giydirilmiş iki taş bebek. Söyledikleri çocuk şarkıları metinde özgün bir dil yaratıyor. Oyuncular şarkıları söylerken seslerini yükseltip alçaltıyor, dans ediyor, jest ve mimik kullanıyor. Şarkı içerisinde kelime oyunları yaparak, hecelerden yeni kelime türeterek toplumda bize kanıksatılan eril dilin oyun içerisinde yapı bozuma uğradığını görüyoruz. Dolayısıyla feminist tiyatro teorisiyle kurgulanan metin feminist bakış açısıyla da sahneleniyor.

Feminist tiyatro sanatta, edebiyatta var olan eril düşüncüyü kıran, kalıpları yıkan, ataerkinin dayattığı baskılara, ötekileştirmelere karşı bir duruş sergiler. Alımlayıcının sahnedeki karakterlerle özdeşleşmesine izin vermez. Bu bağlamda yeni bir dil yaratma amacı güder. Dert edindiği meseleyi sorgulatarak, var olanın kanıksatılmasına itiraz eder. Tüm bunlar kolektif bir emeğin ürünü olarak ortaya çıkar. *Bir Tatl Kaşığı Çamur*, tüm bunların çerçevesinde oluşan, meselesi ve derdi olan bir metin olma özelliğini taşıyor.

*Bir Tatl Kaşığı Çamur* sahnede gördüğümüz iki kadının sesiyle, eylemiyle tüm kadınların nefesi oluyor. Ortak kadınlık deneyimimizi anlatıyor. Bu deneyimi her ne kadar iki kişiden izlese de aslında tek bir kadın var; oyundaki Kadın adlı karakter bütün kadınların hikâyesini seyirciye aktarıyor. Karaktere özel isim verilmemesi de bu yorumu destekler nitelikte. Kadın sahnede mağdur gösterilmiyor; Kadın'ı izlerken ona hiçbir şekilde acıma duygusu gütmüyoruz. Bunun yerine oyun, sesini çıkararak, kendi alanını yaratan ve hikâyesini anlatıp kendisini var eden bir Kadın



gösteriyor. Bu kadın, ataerkinin gücüne karşı kendi gücünü buluyor, var oluşunu yaratıyor.

*Bir Tatl Kaşığı Çamur*, ortak bir çalışmayla oluşmuş. Yönetmen Pınar Akkuzu'nun fiziksel tiyatro çalışmalarıyla birleştirdiği metin, feminist tiyatronun özelliklerini taşıyor. Aynı zamanda oyuncular Bengisu İspir'in ve Cansu Canaslan'ın sahnede jestlerini, mimiklerini kullanarak beden dilini oluşturmaları metnin akışıyla örtüşüyor. Feminist tiyatronun devinim halinde oluşunu Ceyda Özcan hareket tasarımı yaparak sahnelemeye başarıyla yedirmiş. Oyuncuların topluluk adını oluşturan "Nushu" kelimesi, Çin'de kadınların kendi aralarında iletişimi sağlamak için oluşturduğu dil anlamını taşıyor. Tüm bu kolektif çaba, metnin derdiyle organik bir bağ kuruyor.

*Bir Tatl Kaşığı Çamur*, sezonda yer edinecek feminist bir oyun olarak seyircilerle buluşmaya devam edecek.



# Yazarla Söyleşi

TİJEN SAVAŞKAN

110

**TİJEN SAVAŞKAN:** Karşımızda feminist tiyatronun hem deneyimsel hem de her türlü kuram ve bilgisiyle üretilmiş ve yoğrulmuş feminist bir metin var. Siz de bir sunumunuzda *"Bir Tatlı Kaşığı Çamur"*un feminist bilgiyle, kadınca bir görme biçimiyle, feminist yazım stratejileri kullanarak yazılmış olduğunu özellikle vurguluyorsunuz. Feminist tiyatro tarihinden bir örnek olarak H  l  ne Cixous da aslında bir akademisyen olduğu halde, önerdiği ve kuramsallaştırdığı Fransız Feminist Kuramı'nı *"Portrait of Dora"* (1975) gibi bazı oyunlar yazarak somutlamaya çalışmıştı. Bir yandan akademisyen olarak bu konuyla uğraşıp, ders verirken oyun yazma fikri sizde de böyle bir ihtiyaçtan mı kaynaklandı?

**ELİF CANDAN:** *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*, Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu'nun yürütücülüğünde



Elif Candan



Bengisu İspir, Cansu Canaslan

toplumsal cinsiyet merkezli akademik çalışmaların bir parçası olarak kadınlarla yapılan röportajlar sonucunda tasarlandı. Sizin de belirttiğiniz gibi feminist bir metin. Feminist bir tavırla, kadınca bir görme biçimiyle, deneyimin içinden, feminist yazım stratejileri kullanarak ve içselleştirilmiş ataerkinin farkındalığıyla yazıldı. Sorunuzda değindiğiniz H  lene Cixous'nun özel olarak yazınsal alana eğilme biçimiyle, kadın yazınının bilinçaltı ve bilinçdışıyla olan bağlantısına vurgu yaptığı eserleriyle yakından ilgileniyorum. Fransız feministlerin ortaya koyduğu '  criture feminine' (dişil yazın) kavramının son derece dikkat çekici ve zihin ağacı olduğunu d  ş  nuyorum. Dişil yazının kültürel olanı anlama ve yeniden biçimlendirme potansiyeli, kadınların kendi bedensellikleriyle bağlantılı bir yerden kendi varlıklarının farkına varmalarını, hikâyelerini kendilerini bularak / bulmak adına anlatmalarını gibi temel belirleyenler, dişil bir yazma

ediminin içinde (bir kadın olarak) kendimizi bulmamızı sağlıyor. Bu noktada *Bir Tatl Kaşığı   amur*, ona ilham veren çalışmaların ve düşüncelerin izlerini taşıyor olabilir; ama kendi öznel dilini ve dünyasını da yaratmıştır diyebilirim. *Bir Tatl Kaşığı   amur*, doğrudan kuramsal bir öneriyi somutlaştırmak (*Portrait of Dora*   rneğinde olduğu gibi) adına yazılmadı; ama vermiş olduğunuz örneklerle teorik açıdan aynı kaynaktan beslenen ve dişil yazın alanına/ arayışına buradan seslenen feminist bir metin. İstenildiği takdirde ve sizin de paralellik kurduğunuz bağlamda bir okumaya rahatlıkla model oluşturabilir.

**T.S:** Söyleşi yaptığınız kadının hikâyesi nasıl bir feminist yazıma dönüştü? Bu süreçte kadının anlatımı ve kuram size nasıl eşlik etti?

**E.C:** Dramatik malzemenin ilk kavranışı son derece klasik bir hikâye olarak okunabilir.

Kadının çocukluğu ve gençliği doğuda küçük bir şehirde geçmiş. Babaanesi başta olmak üzere aile baskısı altında ezilmiş ve erkek çocukların üstün görüldüğü bir ortamda büyümüş. Burada babaanne figürü, ataerkinin aktarımında kadınların nasıl araçsallaştırıldığına dair önemli bir örnek olmakta ve her kültürde karşılığını bulan evrensel bir imgeye dönüşmekte. Aslında bu hikâyenin anlatılma biçimine dikkat çekmem gerekiyor. Kadının kendisini anlatırken açığa çıkan şeyler kuramla pratiğin örtüştüğü bir noktayı hatırlatıyordu bana. Kadın röportajın başlarında fazlasıyla çekingen, ona yöneltilen sorulara kısa ve temkinli cevaplar veren biriydi. Konuşma ilerledikçe anlattıkça rahatlayan ve rahatladıkça daha fazlasını anlatan birine dönüştü. Karşımda duran bu kadın, bir yandan geçmişiyile bir yandan da bugünüyle anlatıyordu; geçmişi silemeyen, geleceği barındırmayan, şimdiki yaşayamayan bir yerden yani bambaşka bir yerden konuşuyordu. Görünüşte ataerkil rollerine ve özel alana mahkûm olmuştu; ama zamanlar ötesi bir yerdeydi, zamanlararası bir gezintideydi ve bir zamana sığmayacak ölçüde belirsiz bir yerlerdeydi adeta. Buradan hareketle şekillenen oyunun en belirgin karakteristik özelliklerini, kesintiler, sessizlikler, tonlamalar, yeni görüntüler, aradalık, dilin inişli çıkışlı ritmik yapısı, zamanlararasılık, zamansızlık, döngüsellik, bedeni, sesi ve sözü arayış olarak ifade edebilirim. Bütün bunlar feminist yazına yakınlık kuran öğeler olmakla beraber kuramla pratiğin örtüştüğü bir noktayı da açığa çıkarıyor. *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*, kadın hayatlarının parçalı, yarıda kesilmiş, biçimsiz doğasını hatırlatıyor.

**T.S: Metinde bu kadının (sahnede iki kişi olarak temsil ediliyor) kimliğiyle, sosyal ve kültürel sınıfıyla ve size anlattığı kişisel yaşamıyla ilgili doğrudan bir**

**bilgi yok. Çok genel bir kadın temsili var. Neden?**

**E.C:** Çünkü oyun bu bilgileri vermeden ortak bir kadınlık deneyimine seslenmek istiyor. Yaşamın tüm zorluklarıyla tek başına boğuşmak durumunda kalan bu kadın, oyunun şimdisinde sadece mutfağa hapsolmuş bir biçimde karşımızda. İlk olarak klasik bir kadın hikâyesi olarak görebiliriz bu hapsolme biçimini. Oyunun 'klasik' olarak adlandırılmaya, bu adlandırmanın meseleyi normalleştirmeye / kanıksamaya yönelik direncini kırmaya niyetlenen bir itiraz olduğunu çok geçmeden anlıyoruz. *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*, ataerkil düşünüş biçiminin kadınları saklayan ve görünür olmalarını engelleyen kodlar üzerine oturtulduğunu vurguluyor. Bu yanı sıra, gerçekte mutfağa saklanan bir kadın üzerinden görünmez kılınan kadınların görünürlüğüne hizmet ediyor. Bu görünürlüğü sahne üzerindeki bir kadın da sağlar, iki ya da daha çok kadının varlığı da sağlar. Belki de sahnede gördüğümüz iki kadındır; ama gerçekte biri diğerinin şizofrenik yansımasıdır ki, böylesi bir kapalılık içinde bu yansımadan bahsedebiliriz. Her durumda metnin sunduğu olanaklar bu ve benzeri yorumlara fazlasıyla açıktır. Diğer taraftan oyunda kadının adı yok; çünkü kim olduklarını sorgulamaya fırsat bulamayıp kendilerine dayatılmış hayatları yaşamak zorunda kalan kadınların adı yok maalesef. Bu yüzden o ya da onlar sadece Kadın! Kadının hikâyesi de sınırları başkaları tarafından belirlenen hayatlarında ölmemeye çalışan bütün kadınların hikâyesi.

**T.S: Metinde de oyunda da sessizlikler çok önemli bir yer tutuyor. Kadının sizinle konuşmasında bu sessizlikler ya da kadın anlatılarının bazı özellikleri vardı sanıyorum. Yani aslında kadın size neyi anlattı diye değil nasıl anlattı diye sormak istiyorum?**





*Bir Tatlı Kaşığı Çamur oyunundan bir kare.*

**E.C:** Anlattıklarından parçalı bir yapı, inişli-çıkışlı ve geri dönüşlü kadın deneyimi, çok sesli- ritmik bir dil, muhatabı olmayan sorular, sonu gelmeyen örnekler, zaman zaman ‘eril dil’ üzerinden yapılan genellemeler, o genellemeler içinde kendini görünmez kılmalar ve tüm bunların zihnimde bıraktığı imgeler, görüntüler, çağrışımlar... O anlattıkça bedeninde ve ruhunda yarım kalan ne varsa dile geliyor, sözcüklerin arasına sıkışıyor, sıkıştığı yerde bir patlama yaşıyor ve başka bir yerden devam ediyordu anlatmaya. Bu anlatımda, yüksek sesle duyulan sessizlikler baskındı. O sessizlikler, hayatı boyunca gerçekten kendisi olduğu bir anı ararken mi uzuyordu, yoksa hem onu güçsüz kılan hem de o güçsüzlüğü ifade etmeye çalıştığı eril dil içinde kendine ait bir yer bulamamaktan mı kaynaklanıyordu, bilmiyorum... Tabii tüm bunların sonucunda yazılan oyun işitsel olana fazlaca vurgu yapıyor, bütün kulaklarımızı, özellikle bilinçaltının atışlarına hassas olanları, sessizlikleri ve sessizliklerin altında yatan şeyleri duymaya davet ediyor.

**T.S:** Evet Cixous da sahnenin mümkün olduğunca teatrallikten kurtarılmasını, sahne sınırlarının ötesine geçilmesini, görsel olana değil işitsel olana vurgu yapılmasını öneriyor. Oyunda eril yapının kadını nasıl kurguladığına ilişkin bir görünürlük, bir ifşa da söz konusu. Metinde bu nasıl ortaya çıkarılıyor.

**E.C:** Oyun içinde kadınların toplumsal cinsiyet ideolojisine nasıl karşı koyduklarının, kendi temsillerinin cinsiyete dayalı kurgusunu hangi estetik düzlemde ve nasıl tartıştıklarının farklı yanları açığa çıkıyor. Feminist yapısöküm stratejileri kullanan bu oyun, kavramlar üzerinden ilerleyen, metaforlar oluşturan, ataerkil söylem ve klişeleri tekrarlar yoluyla kıran özelliklere sahip. Toplumsal ve kültürel olarak kurgulanan cinsiyet rollerimize mesafe almak ve ataerkil söylemlerle hesaplaşmak adına kullanılan yazım stratejileri önemli bir yerde duruyor. Bu yolla öz değerlerini bulamayan, bir benlik belirleyemeyen ve özne olarak konuşamayan kadınlarının koşullarıyla

yüzleşmek, kendilerini bulmalarının yollarını bulmaya çalıştıkları hikâyelerine tanık olmak kıymetli bir paylaşım alanı oluyor. Kadınlık deneyiminin paylaşımına zemin hazırlayan *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*, toplumsal cinsiyetin algılanmasına, cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin sorgulanmasına, bilincin yükseltilmesine ve alımlayanın düşünsel etkinliğe sokulmasına olanaklar sağlıyor. Oyunun eril dili bozmaya yönelik biçimler denemesi, kadın hikâyelerinin eril dil kalıpları içinde tutunmasına ve görünürlüğü adına yeni alanlar bulmasına imkân tanıyor diyebilirim.

**T.S: Son olarak anlatmak, yazmak ya da bedenle yazmak kavramları hem kadınlar için hem de feminist tiyatro için önemli kavramlar. Sizin üretim sürecinizde öncelikle anlatan, kendini ifade etmeye çalışan bir kadın var. Anlatmaya başlamak bir değişimin de başlangıcı değil mi?**

**E.C:** Elbette kadınların anlatmaya başlaması bir değişimin başlangıcıdır. Kendini anlatan kadın suskun değildir artık ve bir varoluş belirlemeye başlar. Hikâyesini paylaşabilen, aktarabilen kadın, bireye dönüşme yolunda önemli bir adım atmış olur. Kadınların kendi hikâyelerini açığa çıkaracak direnci bulmaları, sözlü ya da yazılı olarak ortaya koymaları; eril yapı tarafından nasıl tarif edildiklerinin görünmesine, bilinçaltılarında yatan 'bastırılmış kadınlığın' ortaya çıkmasına, kadınca bir bilgi paylaşımının yollarının bulunmasına, kendi kültürlerini keşfetmelerine ve uzaklaştırıldıkları bedenlerine geri dönmelerine yol açacak güçtedir. Dolayısıyla, samimi bir biçimde dile gelen bir kadının hikâyesi, toplumsal cinsiyet rollerini sanki cinsiyetinin doğal bir gereğiymiş gibi sürdürerek yaşamın kıyısında bırakılmış ve ötekileştirilmiş bütün kadınların hikâyesine dönüşebilir.

**T.S: Bir kadın olarak oyunu yazarken kendinizle yüzleştiniz ve kendi kadınlığınıza dışarıdan bakabildiğiniz, yani bir anlamda da içeriden oyuna kattığınız bir süreç oldu mu?**

**E.C:** Sürecin temelini bu ifade ettiğiniz şeyler oluşturuyor. Kadınca bir görme biçimiyle ve deneyimin içinden yazmanın kaçınılmaz olarak uğrak noktaları da buralar. Kendi kadınlık deneyiminden, ruhundan ve bedeninden süzülmeden yazılan kadın hikâyelerinin, başka kadınların hikâyelerine temas ettiğini, ortak kadınlık deneyimine seslendiğini ve dönüştürücü bir etki yarattığını tahmin etmiyorum. Kendimizden kattığımız ve içinde kendimizi bulduğumuz hikâyelere ilgi duyarız. *Bir Tatlı Kaşığı Çamur*, yazım aşamasından sahneleme aşamasına uzanan bu yolda, metne dokunan ve metnin de kendilerine dokunmasına izin veren kadınların deneyimlerinden, ruhlarından, bedenlerinden süzülerek seyircisiyle buluştu. Bu oyun, düşünsel açıdan aktif kılınan seyircisinin kattıklarıyla daha da derinleşmektedir. Sanırım siz de bu çalışmada seyircimizin düşüncelerine yer vereceksiniz. Bu sayede söylemek istediğim şey somutlaşacaktır.

**T.S: Ekleme istediğiniz başka bir şey var mı?**

*Bir Tatlı Kaşığı Çamur*, aynı dili konuşan kadınların ortak üretimi. Tiyatromuzda kadın üretiminin önemli örneklerinden biri olduğunu düşünüyorum. Emek veren tüm ekip arkadaşlarıma ve seyircimizin ilgisine teşekkür ederim. Sizin nezdinizde TEB Oyun dergisine de özel olarak teşekkür etmek isterim.



# Yönetmenle Söyleşi

DERGİ EKİBİ

*Bu söyleşi 29 Kasım 2022'de Boa Sahne'de TEB Oyun Dergisi moderatörlüğünde gerçekleşen etkinlikten deşifre edilmiştir.*

**“Bir Tatlı Kaşığı Çamur”** hem metnin oluşma sürecinde hem de ekibin örgütlenme biçiminde feminist pratiklerden yola çıkarak ilerlemiş bir oyun. Aynı zamanda sizin ilk yönetmenlik deneyiminiz. Bu anlamda ilk yönetmenlik deneyiminizde feminist bir metinle çalıştınız. Bu sizin için nasıl bir süreçti?

**PINAR AKKUZU:** Cansu beni ilk aradığında ve oyun çalıştıklarını söylediğinde emin olmadım çünkü benim yönetmenlik deneyimim yok, oyuncuyum. Fiziksel Tiyatro Araştırmaları'nın kurucularından biriyim ve *Şatonun Altında* isimli bir oyunda oynuyorum. Oradaki oyun arkadaşım ile birlikte deneyim paylaşarak ilerlediğimiz bir süreç vardı. Proje tasarımı dâhil birçok konuda kolektif ilerleyerek yürüttüğümüz bir yaratım süreci geçirmiştik. Yönetmenliğe dair düşüncemi oradaki deneyim etki-



Pinar Akkuzu



116

lemişti. Daha sonra böyle bir teklif geldiğinde gerçekten kadınlar tarafından bir alan açıldığını düşündüm ve metni istedim. Metin ilk geldiğinde “Bunun başı, sonu nerede?” diye düşündüğümü hatırlıyorum. Oyun metninin lineer bir yapısı yok gerçekten. Daha sonra onların nasıl çalıştıkları hakkında biraz konuşunca, tek kişilik metni okuldaki projeleri gereği iki kişi oynadıklarını öğrendim ve metinle çalışmanın yolları üzerine düşünmeye başladım. Temelde lineer yapının, yani başı sonu olan bir dramatik metnin eril olana daha yakın olduğunu, dişil alanın dışında olduğunu fark ettim. Ama direkt olarak o “eril” yapıyı arayıp ona tutunuyoruz. Sonuç arıyoruz. “Bunun sonunda ne olacak şimdi?” Dişil bir alanı araştırdığımızda önemli olan başı ya da sonu değil, aradaki süreç, yani deneyimin kendisine dönüşüyor. Yani metin aslında düz bir çizgi olarak değil, spiral gibi ilerliyor. Kadın zamanda sığıyor, bazen o spiralin en içinde bazen de en dışında... Sürekli hareket ediyor, anlatıyor ve bu anlatılar onun deneyimine ait anlatılar... Bir olayı değil, olay

karşısındaki halini ve ne hissettiğini anlatıyor. Başlangıç ve sonun tam ortasına odaklanan bir metin var ve oradaki yapıyı da bozuyor, kırıyor. Sonrasında üzerinde durmamız gereken asıl noktanın burası olduğuna karar verdim.

**Metnin yapısındaki bu farklılık sahnelmeye geçtiğinizdeki çalışmalarını da şekillendirmiş olmalı. Aslında metinle kurduğunuz ilişkiyi oyunda görebiliyoruz. Fiziksel tiyatrunun kaynaklarından beslenen bir biçimsel arayış var oyunda. Sahne üstünde nasıl bir çalışma yürüttünüz?**

**P.A:** İlk çalışmalarda, fiziksel tiyatroya olan eğilimimden ve fiziksel tiyatro metotlarıyla çalışırken oyuncu olarak da rahat hissettiğim için böyle bir yola girdik. Benim genel olarak estetik algım da bu noktadan çalışıyor. İlk yaptığımız şey boş alana çıkmak oldu. Bir boşluk olmalı ve boşlukla bedenlerin kurduğu ilişki, boşluğa bedenlerin verdiği tepki üzerinden ilerlemeliyiz. Çünkü bu tepki bir “deneyim” ve oyunsu olan-

la iletişim kuruyor. O iletişimin sonucunda oyuncu da bir tepki veriyor. Bu tepkiyle uzam değişiyor, yeni tepkiler üretiliyor. Hareketin, devinimin büyümesi, küçülmesi, azalması, kesilmesi, durdurulması, yeniden toplanması ve devam etmesi gibi alanlar açılıyor. Bu tam olarak metnin akışıyla örtüşen bir şeydi bizim için. Yazarın kadınlarla gerçekleştirdiği röportajlardan da ortaya çıkan bir metin olduğu için röportaj fikrini de kullanmaya karar verdik ve sahnedeki bu iki kadına sorular sorduk. Bu sorularda onların değişimini, dönüşümünü, deneyimini araştırdık. Sorulara nasıl cevap vereceklerine ve soruların onları nasıl hareket ettireceğine odaklandık. Aslında bu yolla bir anlam yaratma çabasını göstermek istedik.

İlk çalışmalardan ve aslında oyunu tamamladıktan sonra, bütün bunların ilk aklımıza gelen şeyler olduğunu düşündük. Yeni bir dil için ilk aklımıza gelenleri tamamen atmamız gerekiyordu. Bütün çalışmamızı bir kenara bıraktık ve oyunu yeniden çalışmaya başladık. Zamanla gerçekten de iç içe geçmiş, devam eden bir spirale evrildiğimizi fark ettik.

Daha sonra ekibimize koreografımız olarak Ceyda ve yönetmen yardımcımız olarak Gizem eklendi. Deneyimler birleşmeye başladı ve deneyimle oluşan kolektif bir yapının içinde olduğumuzu, yeni bir dil yaratmaya alanımız olduğunu fark ettik.

Hiçbir zaman mağduriyeti yeniden üretmeyeceğimizi söyleyerek yola çıkmıştık. Daha tekinsiz olana gitmeyi, uzaklaştırmayı, mesafelenmeyi ve oradaki o tekinsizlikten sahneye bakılmasını sağlamayı hedefledik. Kadınların kırılmaları, bozulmaları, yeniden başlama çabaları ve duygu durumlarının çatlaklarından sızan şeyle seyirciyi baş başa bırakmak istedik. Gerçekten de bu mesafeyi alırken çocukluğa sığındık. Çünkü bütün olanların başladığı nokta orasıydı. Biz sevimli, tatlı çocuk şarkılarını sahneye yerleştirdik ama o şarkılar bile bize ne yapmamız gerektiğini söylüyor. Yalnızca bunu “cici” bir şekilde yapıyor. Çocukluğa dair her

şey tasarlanmış durumda. Yani çocukluk bir icat, bir tasarı. Bu tasarımın içine bir de kadın olarak doğduğunuzda, iktidar olmayan olarak da diyebiliriz yalnızca kadın değil, bu alan sizi sürekli sıkıştıran, bir yerlere yapıştıran, çeken, bölen, parçalayan bir şey haline geliyor. Bu yapının içinde artık siz bir şey üretmeye çalışıyorsunuz. O yapının içinde kendimize nasıl bir alan açabiliriz? Bu dili kırıp, kendimiz yeniden nasıl bir dil yazabiliriz? Bunu araştırırken çocuk şarkıları ve başka tahakküm ilişkileri de dâhil oldu. Hayvanlarla olan ilişkimiz eklendi mesela. Ekoloji eklendi. Bu tahakküm yalnızca iktidarda olanın kadın olana yaptığı bir şey değil, doğa, ekoloji de bunun bir parçası. Orada mutfaktaydık ve evet hayvanları kesip biçiyor, öldürüyoruz. Onlardan faydalanıyoruz ve yiyoruz. Bunun çok kadına dair bir şey olması da enteresan aslında. Kadının tavuğa yaptığıyla iktidarın kadına yaptığı şey aynı muamele gibi görünüyor. Bu da bir sorun ve biz biraz böyle yerlerde dolaşıyorduk.

**Siz oyunda aslında bir “kadın” yönetmen olarak da var oldunuz. Bir oyuncu olarak, kişisel deneyimleriniz yönetmenlik esnasında sizin için etkili oldu mu?**

**P.A:** Ben şu ana kadar hep erkek yönetmenlerle çalıştım. Burada iyi ve kötü olarak bir kıyaslamam yapamam. Orada benden bir beklenti vardı ve bu beklenti genelde karakteri benim çözmem ve daha sonrasında sahnede şekillendirilmesi üzerineydi. Burada biz yola çıkarken, özellikle Gizem’in de gelmesiyle birlikte, deneyim paylaşımı üzerine çalışmak istedik. Biz neler yaşamıştık? Ben bir karakteri canlandırırken bir “kadın” ve bir “oyuncu” olarak neler yaşadım? Nerelerde zorlandım? Benim için içinden çıkılmaz olan nokta neresiydi? Nerelerde gerçekten kayboldum ve karanlıkta kendimi aramaya çalıştım? Sonra bizim için bu soruların cevapları neyse sahnede onu aramaya ve hepsini denemeye çalıştık. Fiziksel tiyatroya



stilleri, başka metotlar, bizim getirdiklerimiz ve oyuncuların getirdikleri, taşıdığımız personalar, maskeler, kendi bedenlerinin önerdiği birtakım jest ve mimikler... Hepsini denedik ve tüm denediklerimizin bir birikimine ulaştık.

**Bu noktada sanırım metinde olmayan ama sahnelemede ortada çıkan şeyler var. Daha önce bahsettiğiniz tavuk meselesi, röportajlar, şarkılar gibi... Burada metinle nasıl bir ilişki kurdunuz?**

**P.A:** Bu noktada Elif Hanım'a çok müteşekkirdiğimizi söyleyebilirim. O metni yazarken nasıl var olan kaynağa mesafelenip kendisinden süzülerek yeniden doğmasına izin vermişse, aynı süreci metni aldıktan sonra biz de yaşamaya başladık. Yazar metnin bizim deneyimlerimize açık olduğunu belirtmişti. Kendi deneyimimizle tekrar doğurup yazabileceğimizi, başka şeyler ekleyebileceğimizi söyledi. "Çünkü artık benim deneyimimden sizin deneyiminize geçti" demişti. Bu yüreklendirmeyle birlikte metinle hemhal olurken bizdeki deneyimin ne olduğunu, neyi kıskırtıp çağırıştırdığını aradık. Bir dil ve anlam kırılmasına gitmeye başladık. "Normal" ile "saçma" olanı nasıl yan yana koyabileceğimizi metinden alarak evrilttik.

### Seyirci İzlenimleri

- Gülme çok ortaklaştırıcı. Gülüyoruz, yabancılaşıyoruz ama hepimizin bir kadın olarak o kadar derinde hissettiği şeyler var ki, onlar ortaya çıktığı için, kendimize normal zamanda böyle bakamayacakken, sahnede bir arada olduğumuzda buna gülebiliyoruz. Bu gülme etkisinin yaratılması çok muazzam. Hem gerçeklikten yola çıkıyor hem çocuklukta bazı sembolik yerler karşımıza çıkıyor. Hepimizin hayatlarında çok içerilerde bir yerde. Fiziksel bir dille anlatılıyor olması çok güzel ve gülmeyi destekleyen bir unsur. İçerik ve bedenselliğin birleşimi çok yenilikçi bir yere götürüyor bizi.

- Başta gülmeye mesafeli yaklaştım. Beden kullanımı iki oyuncuyu birbirinden ayıramadığım bir ortaklıktaydı. İzlediğim ilk feminist oyundu. İkinci kez sahneleniyor olmasına rağmen her şeyi tastamam hissettim. Bedenle dili etkileyiciydi. Hele dedeye geldiğinde çok keyif aldım. Atalarımızdan getirip bildiğimiz her şeye böyle mesafelendirip farkındalık yaratması çok güzel. Keşke farkında olanlardan çok herkese ulaştırabilsek bunları. Özellikle çocukların bu bilgi alanına ulaşması ne kadar iyi olurdu. Çok büyük emek var, çok teşekkür ederim.

- İlk tiyatro deneyimim ve yorum yapmaya da alışık değilim. Genelde susan, o en arka sıradaki çocuğumdur. İzlediğimde yalnız olmadığımı fark ettim ilk olarak. Hep içime kapanıktım ve bir kadın olarak bunu yalnızca kendimin yaşadığımı düşünüyordum. Çalıştığım sektörlerde etrafımda hep erkekler ve dayatılanlar vardı. Örneğin susmak. Oyunda “sadece duruyorum.” diye bir replik geçti ve bu beni çok etkiledi. Çünkü ben de sadece hep durmuşum. Galiba o farkındalığı artık ben yaratacağım. Ben üstlendim çünkü gerçekten babaannemden anneme geçen hayatımı gördüm orada. “Sizinle büyüdüm.” cümlesi de bu anlamda çok etkiledi beni. “Hiç kaybolmamıza izin vermemişler ki kendimizi bulalım”. Zor ve acıtıcı bir şey aslında ama bir yandan o acı iyi ki var. İyi ki var ki ben şu an onun farkındayım. Siyahı seçmeyeceğim. Çocuğum olursa onun da fark etmesini sağlayacağım. İleride “Bir Tatlı Kaşığı Çamur” benim çamurum oldu diyeceğim.

- Teatrallik ve oyunsu olanın doğru form ile bulunduğu ne kadar güçlü bir politik söylem ürettiğini ve bende bir erkek olarak doğru sanat biçiminin ne kadar çarpıcı, rahatsız edici, iç gıcıklayıcı, öfkelenendirici yerleri uyardığını fark ediyorum. Bunun benzer bir örneğini *On İkinci Ev*'de yaşamıştım. O camın arkasından bana ulaşmaya çalışan sese gülerken duyduğum bir rahatsızlık da vardı. Dolayısıyla bu oyun da, üçüncü kez bugün tanık olmama rağmen, kendimle karşılaştığım ve rahatsız olduğum bir sürü yeri uyarıyor. O noktada belki feminist tiyatro pratiğinin gerçekten erkek seyirci ile buluşma alanını açıyor olması da galiba çok kıymetli bir şey. Biz bir tiyatro salonunda erkekler, kadınlar ya da insanlar olarak bir araya gelip aynı şeye bakarken çok daha güçlü politik bir şemsiyenin altına giriyoruz. Ben bir erkek seyirci olarak bunu alımlıyorum ama aynı salonda kadın meslektaşlarım ve kadın seyirci ile bunu deneyimlemenin sertliği ve güzelliği sanki bir şeyi okumaktan, kendi dö-



nüşüm yolculuğundan daha çarpıcı olabiliyor. Yani teatral olanın, oyunsu olanın, performatif olanın ne kadar güçlü bir politik söylem üretebildiğini fark ettim ve bu sanki bütün atanmış cinsiyetlerin ötesinde güçlü bir şemsiye politika hepimiz için. O yüzden bu sanatta olanın bugününe de inanmak ve söylemleri biçimsel “kaygılarla” da üretmeye devam etmek önemli. Çünkü hikâyeyi çok öne koyduk galiba yıllarca. Hikâye kadar biçimin de, performansın da ne kadar önemli olduğunu ben ikidir bir erkek seyirci olarak iki ayrı işte sarsıcı biçimde yaşıyorum. Oyun kendi yolculuğunda nereye evriliyor merak ediyorum. Görmeye de devam edeceğim, anlayana kadar.



# Romeo ve Juliet, Ölmediler! Eyvah Evlendiler!

ZEYNEP ORAL

120

Romeo - Davetli değildik, Juliet'in ailesinin maskeli balosuna baskın yapıp girdik. Onu gördüm. Tavuk kılığındaydı. O anda...

Juliet- Tavuk değil! Anka kuşu! (Hayır tavuk- Hayır Anka kuşu- Hayır tavuk- Tamam Anka kuşu olsun...)

Romeo- O anda çıldırdım... Ona doğru saldırıya ge...

Juliet- Hayır! Bana doğru süzüldün...

## Ölmeyip evlenmişler

Shakespeare'in ölümsüz kıldığı, yüzyılların aşk simgesi Romeo ve Juliet, Verona'da o mezarda ölmeyip, Paris'e kaçıp evlenmişler meğerse. Ancak evlilik çatırdıyor; arada soğukluk var. Almadıkları evlilik terapisi kalmamış, şimdi biz seyirciler önünde hatıralarını canlandırarak yeni bir yöntem deniyorlar.

İstanbul Tiyatro Festivali'nde İngiltere'den "Lost Dog" topluluğunun sunduğu küçük bir mücevher tadındaki "Juliet ve Romeo" oyunundan söz ediyorum. Topluluğun kurucusu Ben Duke'un tasarladığı, yazdığı, yönettiği ve iki olağanüstü oyuncunun

/ dansçınının (akrobat mı desem) Kip Johnson ve Solene Weinachter'in bize aktardıkları, aslında sanatla hayatın ilişkisi...

## Hatırlamak

Müthiş zekice yazılmış metinde, şimdi 40'lı yaşlarda olan çiftimiz, hayatlarının en önemli anlarını (karşılaşma-aşk- ilk sevişme-sahte ölüm-intihar etmek-intihar etmemek) birbirlerine anlatırlarken aynı olayları, aynı dakikaları, nasıl da farklı algıladıklarını, farklı yorumladıklarını, farklı yaşadıklarını görüyoruz. Tıpkı birçok beraberlikte olduğu gibi!. Ve sözcüklerin yetmediği anlarda dans giriyor araya. Ama ne dans!!!

Örneğin ilk karşılaşmada, tepeden tırnağa şehvete bürünmüş bir Romeo, Beatles müziği eşliğinde şeytani bir hamleyle/dansla sanki Juliet'i "becermeye" koşarcasına ilerlerken; Juliet'in yorumu, "Romeo, bir tüy gibi bana doğru süzülerek geldin" deyişi... Başka örnek Romeo'nun "Gününü nasıl geçirdin" sorusuna, annelik görevleriyle baş edemeyen ve ev işleriyle bunalan Juliet'in öfke krizi geçirmesi...





Juliet ve Romeo oyunundan bir kare.

Hatırlamak, yaşatmaktır. Ama bu iki kahramanımız Shakespeare'in eserine öylesine kilitlenmişler ki adeta onun esiri olmuşlar. O ölümsüz aşkı yakalamak için Juliet'in Shakespeare'in eserini tekrar tekrar okuması ve tekrar tekrar ölmeyi canlandırması ondan... Hem zaten sevgilisini öldü sanan Romeo'nun hiç de intihar etmeye niyeti yokmuş... Bir yanlış anlama... Öyleyse? Öyleyse filmi geriye saralım. Herkesin, hepimizin sevgiye, aşka ihtiyacı var.

### **Muhteşem uyum**

Hayatın ta kendisini yansıtan ve tüm seyirciye çok aşına, bildik gelen durumlara kahkahayla gülerек izliyoruz oyunu. Ama oyun ilerledikçe, derinleşiyor ve sanat hayat ilişkisini en duyarlı noktalara taşıyor. Hayat her zaman sanatta idealize edildiği gibi değil. Ama ne yapalım ki elimizdeki tek şans bu: Tek hayatımız var! Onu yaşayacağız...

Bu çok zeki, ironik metni öyle bir sahneye koymuş ki yönetmen, ve oyuncular öylesine

inanmışlar ve içselleştirmişler ki kişiliklerini, oyunun her saniyesinde, her söze her davranışa sonuna dek inanıyorsunuz.

İki oyuncunun kimyası birbiriyle bütünleşmiş. Sevişmelerinde de dövüşmelerinde de aşklarında da çatışmalarında da hayatla sanatın nasıl iç içe geçtiğini görebiliyorsunuz. İkisinin söz dili, davranış dili, beden dili, dans dili hem metinle hem de sahneye koyuşla ve de Prokofiev'den popa uzanan müzikle muhteşem bir uyum içinde... Metin/oyunculuk ve devinim arasındaki bu çarpıcı uyum insanı kısıvrak yakalıyor!

Oyundan iyi ki sanat var, iyi ki tiyatro var, iyi ki tiyatro festivalimiz var diye çıkarken ah keşke bir akşam önce izlediğim Zülfü Livaneli'nin "*Duvar*" adlı çok katmanlı oyunu da daha ehil ellere teslim edilebilseydi, keşke oyuncular da canlandırdıkları kişiliklere inansalardı, içselleştirseleirdi diye düşünmekten kendimi alamadım. Ama bu, bir başka yazı konusu.



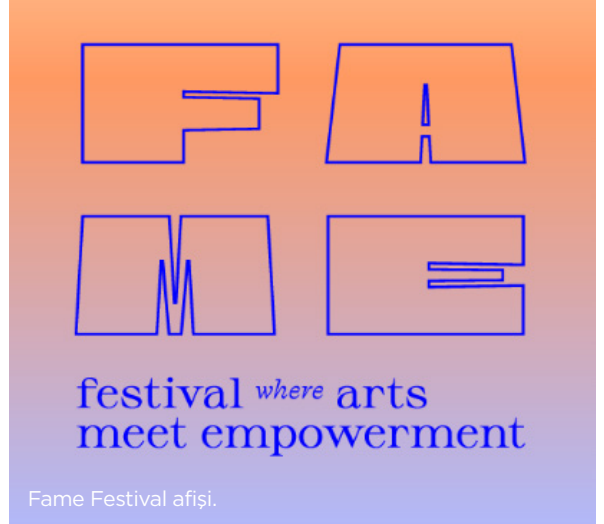
# Dünya Tiyatrosundan Notlar: Fame Festival

## IATC Genç Eleştirmenler Semineri

RÜMEYSA ERCAN

122

**S**anatın birleştirici gücünü ortaya çıkararak feminizm ve toplumsal cinsiyet rollerine odaklanan Fame Festival bu yıl ilk defa Belçika’da gerçekleştirildi. Fame Festival’de yalnızca tiyatro oyunları değil, dans performansları, konserler, sergiler, fuayeler, seminerler ve çocuk oyunları da yer aldı. Toplumsal cinsiyet eşitliği ve feminizm temalı Fame Festival, ele aldığı konuları açık ve özgür bir şekilde sunan oyunlarla doluydu. IATC-Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği’nin çağrısı üzerine festivalle birlikte “Genç Eleştirmenler için Workshop” gerçekleştirildi. Fame Festival’de yer alan bütün performanslar genç eleştirmenlerin odak konusu oldu. IATC’nin düzenlediği seminere birçok farklı ülkeden tiyatro ve dans eleştirmenleri, oyun yazarları, dramaturglar ve tiyatro tarihçileri katıldı. Katılımcılarını Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği başkan yardımcısı ve workshop koordinatörü olan Jean Pierre-Han’ın belirlediği seminer, gazeteci ve eleştirmen Caroline Chatelet tarafından



yürütüldü. 19-24 Eylül tarihleri arasında Brüksel’de gerçekleştirilen bu festivalde ve Genç Eleştirmenler Semineri’nde yer almak benim için oldukça farklı bir deneyim oldu. Fame Festival’deki oyunların yanı sıra, başka eleştirmenlerin perspektiflerini öğrenmek, farklı ülkelerin tiyatro estetiğini anlamak, onların tiyatroyu algılama biçimlerine tanıklık

etmek ilginçti. Kimi oyunlar ülkemizin tiyatrosu estetiğine yakinken, kimi oyunlar fazlasıyla uzaktı. Bu noktada ülkelerdeki düşünce özgürlüğünün sanatla olan ilişkisi açıkça ortaya çıkıyordu. Biz ülkemizde ve tiyatromuzda hâlâ sonu gelmeyen kadın cinayetlerini, ataerkil düzeni ve patriyarkayı konuşurken, homofobik tutumların anlamsızlığına şahit olurken ve henüz bir kavram olarak bile feminizmi anlatamamışken, çoğu ülke bu konuları aşmış farklı bir seviyeye gelmiş durumda. Fame Festival’de izlediğim toplumsal cinsiyet ve feminizm temalı oyunlar içerikleri ve sahneleme teknikleri açısından oldukça özgür bir sanat anlayışını yansıtıyorlardı. Bu toplumsal cinsiyet eşitliğinin, düşünce ve ifade özgürlüğünün yansıma biçimiydi bence. Özgürlük ve eşitlik anlayışı sanatın gücüyle buluştuğunda çok daha özgün işlerin ortaya çıktığını görmek etkileyiciydi.

Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği’nin düzenlediği seminerin ilk gününde festivalin yapımcısı ve sanat yönetmeni olan Camilla Khoury’le buluştuk. Camilla bizlere Fame Festival’in çıkış noktasını ve oluşum sürecini anlattı. Fame Festival her ne kadar toplumsal cinsiyet ve feminizm temalı içeriklerden oluşsa da kendisini sadece “feminist” bir festival olarak tanımlamayı tercih etmiyor. Festival, toplumun her kesiminden, her yaştan, her cinsiyetten, her milletten, her inanıştan insanların bu festivalde kendine ait bir alan bulabilmesini amaçlıyor. Buradaki sanatçılar yalnızca sanat üreten kişiler ve siyasi bir amaç gütmüyorlar. Bütün amaçları herkesi kucaklayabilecek bir alanın “nerede” olduğunu bulabilmek. Çünkü zaten artık günümüz dünyasında var olan tüm bireyler, kadınları, kadın haklarını ve tüm cinsiyet rollerini kabul etmiş durumda olmalı. Brüksel’in meydanında konumlandırılan ve herkese açık olan festival çadırı da bu düşüncelerini destekler nitelikte.

Festival afişinde yer alan “where” kelimesi ise bu düşüncelerinin metaforik bir anlatımı. “Where” aynı zamanda festival çadırının yani herkesi koşulsuz şartsız içine almak isteyen çadırın adı. Festival programına özellikle uluslararası eleştirmenlerin olduğu bir seminerin dahil edilmesi, festival ekibinin farklı perspektiflerle geliştirilmesi gereken alanları belirleme isteğine dayanıyor. Fame Festival ekibi, sahnelenen oyunlardan ikram ettikleri yiyeceklere kadar bu hassas tutumu devam ettirdi. Meydanda kurulan festival çadırında ikram edilen yemekler vegandı, sebzeler kadın girişimciler tarafından tamamen organik bir şekilde üretilmişti, alanda geri dönüştürülebilir ürünler kullanılmıştı. Bütün bunlar her alanda sanatın birleştirici gücünü ortaya koyuyordu. Festivalde oyunların sahnelendiği mekanlar da ayrı bir atmosfere sahipti. Bazı oyunlar tarihi tiyatro binalarında oynanırken, bazı oyunlar daha küçük alternatif sahnelerde oynandı. Her birinin oyuna hizmet eden bir amacı vardı.

Festivalin ilk oyunu beş episod ve iki farklı gösterimden oluşan *The Manx Cat Project*’le başladı. Ecarlate la Cie adlı bir oluşum tarafından geliştirilen bu oyun beş farklı yönetmen ve üç oyun yazarı tarafından kolektif olarak oluşturuldu. Bu projenin ilk üç bölümü festivalin ilk gününde, son iki bölümü ise festivalin son gününde sahnelendi. *The Manx Cat Project*’in amacı, Belçika’daki feminizm dalgasına destek olan kadınları hatırlayarak onların oyunlarından bir arşiv oluşturmak, eserlerine ışık tutmak ve cesaretleri, mizahları, dehalarıyla o toplumu köklü bir değişime iten bu kadınlara hak ettikleri özeni göstererek performans sanatları alanındaki eşitsizliği ortadan kaldırmak. Bu amaç doğrultusunda epizodlarda gerçek kişiler ve tarihi olaylara da yer veriliyordu. İngilizce altyazısız ve tamamen Fransızca oynanan oyunda, epizodlar arasında hiç ara verilmedi ve toplam üç saate yakın sürdü.



*The Manx Cat Project, Epizot 2, Ecarlate, La Cie*



*Deep Time, Virki Pahkinen Dance Company*

İlk epizod seyirciyi sahnede karşılayan üç oyuncuyla başladı. Bu, bir oyun yerine daha çok bir televizyon şovunu andıran bir görünüme sahipti. Belgesel tiyatro formundaki oyunda Belçika’da feminizm ve toplumsal cinsiyet rollerine bakış açısı nasıl, neler dikte ediliyor veya neler olduğundan farklı tanımlanıyor gibi konular çeşitli canlandırmalarla anlatıldı. İkinci epizod daha dramatik bir olay örgüsüne sahipti ve daha çok patriyarkanın kadın emeği sömürüsü üzerine bir olayı işliyordu. Üçüncü epizodsda feminist figürlerle ilgili tarihi olaylara vurgu yapıyordu. Bütün epizodlar açık biçimli ve yer yer interaktif bir biçimde sahnelendi. Her epizod farklı oyuncular ve farklı yönetmenler tarafından icra edildi.

IATC’nin düzenlediği seminerin ilk gününde *The Manx Cat Project* ana konumuz oldu. Ana dili Fransızca olan eleştirmenler ve çevirmenler tarafından epizodların içeriği anlatıldı. Genel anlamda oyunun uzunluğu ve yer yer didaktizm barındırıyor olması üzerinde duruldu. Hemen ardından kendi ülkelerimizdeki feminist bakış açısı ve bunun sahne üzerindeki gösterim biçimleri üzerine konuştuk.

Festivalin ikinci günü yoğun bir programla devam etti. Grand Hospice adlı tarihi bir mekânda Caroline Chatelet’in öncülüğünde başlayan seminer gün boyu devam etti. Akşamındaysa eski bir fabrikadan dönüştürülen Tour a Plomb Tiyatrosu’nda *Deep Time* adlı performansı izledik. Oldukça büyümlü bir mekânda sahnelenen bu performans mistik bir atmosfere sahipti. Güçlü bir sopranoyla başlayan sahneye yavaş yavaş performansçılar girdi. Bu performansçılar yoga duruşlarından, klasik baleden, modern danstan ve daha pek çok farklı disiplinden bir kolaj yaratmışlardı. Kullandıkları beden dili geçmişten günümüze bir hikâye oluşturdu. Virki Pahkinen Dance Company adlı topluluk tarafından sahnelenen performansta performansçıların beden dilinde herhangi bir şekilde cinsiyet belirtisi yoktu. Bu figürler yalnızca “canlılık” içeren figürlerdi. Tüm beklentilere meydan okuyan performansta solistin şarkısı dışında herhangi bir kelimeye ya da herhangi bir düşünceye yer verilmedi. Mekânın atmosferi, ışıklar, kostümler ve performe edilen figürler tamamen seyircinin imajınasyonuna bağlıydı. İnsan ya da insan



*Beety devenue Boop, Interstices La Bulle Bleue*

olmayan her şey, doğa figürleri yalnızca beden dili aracılığıyla iletildi. Bu aktarımda tüm unsurlar izleyicinin zihninde oluşan kompozisyona bağlı olarak oluştu. Büyülü bir ortamda çeşitli geometrik ışıkların kullanımıyla varoluşun felsefesi aktarıldı. İnsan ya da insan dışı her şeyin var oluş felsefesi bazen manevi bir aleme taşındı, bazen de gerçeğe geri getirildi. Belli bir ritim ve müzikalitenin yanı sıra tekno müziği de içeren performans sırasında bazı figürler bir otorite sembolüne dönüştü. Bazı figürlerse sadece olma halinin dinamiğini açıkladı. *Deep Time*, bedeni, kimliği, sınırları veya cinsiyeti olmayan yeni bir dünya yaratarak bizi soyut düşüncelerden somut gerçekliğe taşımayı başardı. Seminerde eleştirmenler olarak dans tiyatrosu üzerine konuştuk ve kendi ülkelerimizde dans tiyatrosunun nasıl yapıldığı üzerine tartıştık. Hemen ardından *Deep Time*'la ilgili İngilizce ve Fransızca eleştiri yazılarımızı hazırlamaya başladık.

Festival hızlı bir şekilde akıp giderken bir diğer oyunumuz yine Tour a Plomb Tiyatrosu'nda izlediğimiz *Beety devenue Boop*

*ou les Anordinaires* adlı oyun oldu. Fransız bir ekip olan La Bulle Bleue tarafından hazırlanan oyun Barbara Metais Chastainer tarafından yazıldı. Oyunu izlemeden önce yazarı aramıza katılarak üretim sürecinin nasıl işlediğini anlattı. Kuklaların kullanıldığı bir anlatı tiyatrosu olan *Betty Boop*, sıra dışı bir hikâyeye sahipti. Oyunda kuklayla temsil edilen köpek Betty, izinsiz bir göçmen işçi olan sahibiyle güvencesiz bir hayatı deneyimliyor ve bu yaşam mücadelesi onun perspektifinden anlatılıyor. Göç ve göçmen işçiler üzerine anlattığı düşündürücü hikâyeyle seyirciyi içine alan bu oyun, kuklaların gerçekliğiyle sahnede göz doldurdu. Seminerde kukla tiyatrosu, anlatı tiyatrosu ve diğer ülkelerde kukla tiyatrosu anlayışı üzerine konuştuk. *Betty Boop* oyunu gösterim biçimi açısından Türk Tiyatrosu'ndaki anlatı tiyatrolarına çok benzer özellikler taşıyordu. Söz konusu kukla tiyatrosu olduğunda elbette geleneksel tiyatromuz olan Hacivat Karagöz de gündeme geldi. Hacivat Karagöz'ün hem kukla hem de bir gölge oyunu olması, farklı kültürlerdeki diğer eleştirmenlerin fazlasıyla dikkatini çekti.



*Sexplay*, Camille Husson, Darouri Express Collectif



*Gwerz*, Gwendal Raymond-Gilles Jacinto

126

*Betty Boop* oyununun ardından aynı akşam Théâtre Les Riches-Clares'de sahnelenen *Sexplay* adlı oyunu izledik. Darouri Express Collectif adlı bir ekip tarafından ortaya çıkarılan oyun Camille Husson tarafından canlandırılan bir monolog. Oyun arzunun ve cinselliğin sınırlarını, zevklerini sorgulayan ve her yönüyle kendini keşfeden bir kadının otobiyografik öyküsünden oluşuyor. Bazen sapkınlık, bazen takıntı, bazense sadece o düşünceleri anlamaya çalışmanın yollarını aratırken seyircinin hayal gücünü de o anlara tanık etmeye zorluyor. Oyun metninin oldukça açık ve cesur olmasının yanı sıra, oyuncu da sahnede bir o kadar özgür. Özellikle ışık tasarımı ile bütünleşen hikâye bizi kahramanın erotik yolculuğuna en çıplak haliyle şahit ediyor. *Sexplay* oyunu bir kadının gözünden tabulaşan konuların üzerinde durması nedeniyle seminerde en çok üzerinde durduğumuz oyunlardan biri oldu.

Festivalin dördüncü gününe geldiğimizde *Gwerz* adlı bir oyun karşıladı bizi. *Gwerz*, trajik bir yaşamı olan Marliyn Monroe'nun hayatı üzerinden medyanın eril güçleriyle bir sorgulama içindeydi. Gwendal Raymond'ın performansı gerçekten hayranlık uyandırıcıydı. Çünkü Raymond sahnede her şeyi dans ve imgelemlerle ifade etti. Marliyn Monroe'nun doğum günü partisinde söylediği şarkıyla hafızalara kazınan performans gecesi hikâyenin trajik unsuruyla bağdaştırıldı. Performansçı giriş şarkısı dışında kendi sesini kullanmadı, tamamen projeksiyondan gelen seslendirmeleri canlandırdı. Sinematografik bir anlatıya sahip olan oyun, dansın, tiyatronun ve müziğin muhteşem uyumunu bir araya getirmişti. Festival boyunca izlediğim oyunlar arasında en çok dikkatimi çeken performans olduğunu söyleyebilirim.

Tarihi bir tiyatro binasına sahip olan KVS Théâtre'da izlediğimiz *Killjoy Quiz* oyunuyla



festivalin beşinci gününe geldik. NTGent adlı bir ekip tarafından yapılan ve oldukça ünlü bir yapımla olan *Killjoy Quiz*, bir televizyon şovunu canlandırıyor. Manipülatif bir sunucu ve rekabet halindeki iki yarışmacının arasındaki çekişmeyi izlediğimiz oyunda yarışmacılara sorulan sorular siyaset, toplumsal cinsiyet, politikacılar, feminizm gibi kavramlar üzerineydi. Yarışmacıların cevaplarıysa onların önyargılarını açığa çıkarıyordu. Sahnede oluşturulan muhteşem ambiyansta yarışmanın müziklerini seslendiren ve birçok sesi canlı bir şekilde üreten üç kadın daha vardı. Oyun gerçekten görsel bir şölenle birlikte yarışma ve diyalog terimlerinin, önyargıların, düşüncelerin ve kavramların açığa çıkmasını sağlıyordu. Sahnede dikkat çeken bir diğer unsur ise sorular cevaplandıkça şişen ve adeta sahnedekileri bir el gibi içine alan şişme dekorlar oldu. Ezberlenmiş önyargılar öylesine derindi ki, zamanla herkesi kapana sıkıştırılmayı başarıyordu. Festivalin en keyifli oyunlarından biriydi bence.

Festivalin ve seminerin son gününde büyümlü bir çocuk tiyatrosu olan La Montagne Magique'de ZeBarBar De Studio ekibinin sahnelediği *Zohra's Feestje* adlı çocuk oyununu izledik. Oyunda sekiz yaşındaki Yamina ve annesi tarafından, anneanne Zohra'ya hazırlanan doğum günü partisinin fiyaskoyla sonuçlanması üzerine anneanne Zohra kendi çocukluk anılarına gitmeye başlıyor. Zohra doğum günü partilerinden hoşlanmıyor ancak bu parti ve doğum günü meselesi üzerinden kendisinin doğduğu Cezayir topraklarını, zeytin ağaçlarını ve Bakri adındaki eşiğiyle yaptığı yolculukları anlatıyor. Canlı ve özlem dolu bir hikâye sunan oyun, dilini anlamama rağmen beni o dünyanın içine çekmeyi başardı. Bir çocuk oyunu olsa da göçmenliğe dair bazı dikkat çekici unsurları içeriyordu. Oyunda görüntülü aramaların ve teknolojik öğelerin kullanılması da oyuna farklı bir hava katmıştı. Türkiye'de çoğunlukla maskotlarla ya da çocuk karakterlerle anlatılan çocuk tiyatrosunun aslında bir yetişkin hikâyesi üzerinden de



Zohra's Festjee, ZeBarBar, De Studio

anlatılabileceğini deneyimlemiş bulundum. Böylesi çok daha anlaşılır, abartısız ve samimiydi.

*The Manx Cat Project Part I*la başlayan festivalin son gününde yine aynı oyun farklı epizodların sahnelendiği *The Manx Cat Project Part II*yla kapanışı yaptı. Fame Festival son olarak geç saatlerde gerçekleştirilen *Drag Queen Show*'a coşkulu bir şekilde sona erdi.

Her anı dolu dolu geçen Fame Festival'i özetleyebilmek gerçekten mümkün değil. Festivale seçilen her bir oyun ve her bir performans oldukça özgün işlerdi. Bu oluşumun ilerleyen yıllarda kendisine daha da geniş vizyonlar katarak büyüyeceğine eminim. Festivalde görev alan bütün ekip oldukça özverili, ilgili ve fazlasıyla misafirperverdi. Dilerim ki Fame Festival'in toplumsal cinsiyet ve feminizm kavramını ele alış biçimi biz de

dahil olmak üzere tüm ülkelere örnek olur. Ayrıca Brüksel'in tarihi dokusu içerisinde bu festivali deneyimleme şansı veren, eleştiri pratiğimizi geliştiren ve dünya tiyatrosundan yapılan karşılaştırmalarla ufkumuzu açan IATC-Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği'ne, başkan yardımcısı Jean Pierre-Han'a, koordinatör Caroline Chatalet'e, bu seminere katılmam konusunda desteklerini esirgemeyen kıymetli hocam Hasibe Kalkan'a ve TEB'e teşekkür ederim.





# Bursa'dan 26. Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali

NIHAL KUYUMCU

Çeyrek yüzyılı geride bırakmış olan 26. Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'ni artık Bursa'nın yaşamının bir parçası olmuş, ilgiyle takip edilen bir etkinlik olarak kabul edebiliriz. Zira küçük yaşta annesinin elinden tutup oyuna gelen çocuklar, artık kendi çocuklarını getiriyorlar. Bursa Kültür Sanat Vakfı, Büyük Şehir Belediyesi ve ASSİTEJ'in ortaklaşa hazırladıkları 12-17 Kasım 2022 tarihleri arasında gerçekleşen festivalde on yerli, dört yabancı olmak üzere toplam on dört grup yer aldı.

## Eleştirenler ve Eleştirilenler....

Bu festivalin en önemli özelliği gündüz sergilenen oyunların akşam tartışmaya açılması ve olumlu ve olumsuz yönlerinin birçok açıdan ortaya konması... Ancak, eleştiri dendiğinde ne anladığımız, eleştiriyi nasıl kabul edip ondan yararlanabileceğimiz konusunda daha çok gidecek yolumuz

olduğunu her geçen sene biraz daha ümidimi yitirerek izliyorum. Düşünceleri ifade etmenin çeşitli yolları vardır. Bir konudaki düşüncenizi, konumuz bağlamında oyun eleştirisini ilgili kişilerle yaparken yönetmenle, oyuncuyla hiçbir empati kurmadan, ağzınızdan çıkanı hiçbir süzgeçten geçirmeden söylediğinizde, söyledikleriniz ne kadar doğru olursa olsun anında arada duvarlar oluşuyor ve her iki taraf arasında sağlırlar diyalogu başlıyor. Her iki tarafın da en iyisini yapma çabasının ötesinde bir art niyeti olmadığı muhakkak. Sağlırlar diyaloguna dönüşmesinin kimsenin ilk istediği şey olduğunu düşünmüyorum. Ancak bu iletişim kazasının iki nedeni olabilir, ilki heyecanla “çocuk tiyatrosunda çok sorun var bunları görüyorum, şimdiye kadar kimse fark etmemiş ve hepsini dile getirerek bir an önce düzeltmeliyim” diyen gayet masum, iyi niyetli ve heyecanlı yaklaşım, ikincisiyse cahil cesareti! El yordamıyla bir iki klişe bilgiyle “ben anlatayım, siz de öğrenin” şeklindeki bilirkışı tavrı. Her iki yaklaşım da

Kadro Pa'nın *Macbeth Mutfakta* oyunu.

130

diyaloğa kapalıdır ve ne eleştiri kurumuna ne de çocuk tiyatrosuna bir fayda sağlar, söylenenler doğru olsa bile... Diğer yandan, eleştirinin muhataplarının durumu da pek iç açıcı değil. Şöyle ki grup ve oyunun ortaya çıkma sürecinde yaşananları paylaşırken dile getirdiğiniz, o aşamada yaşadıklarınız seyirciyi ilgilendirmez. Orada sadece turne koşullarının -eğer varsa- getirdiği aksiliklerden söz edebilirsiniz. Onun dışındaki örneğin yaşadığınız ekonomik koşullar, oyuncuların tavrı vb. sorunlar seyirciyi ilgilendirmez. Daha sonra, gelen önerileri savunmak ya da “öyle istediğim için öyle yaptım” gibi altı boş açıklamalar o çok emek verdiğiniz ve sevdiğiniz mesleğinize zarar verir. Önerim bir not defteriyle masaya oturup sadece söylenenleri not almanız; dile getirilen eleştiriler arasında eğer haksız ya da yanlış anlaşılmalara varsa diğer grupla hemen tartışarak konuya açıklık getirmeniz. Bu etkinlikte bir yanda tiyatro yapanlar diğer tarafta gözlemcilerin /

eleştirmenlerin olduğu bölünmüş iki karşıt grup yoktur. Bazen bir eleştirmen, grubun dile getirdiklerine katılırken bir başka eleştirmen ya da gözlemci tam aksi noktada görüş bildirebiliyor. Bu özelliğiyle de çok değerli. O nedenle Bursa Uluslararası Tiyatro Festivali yeni bilgiler, yeni deneyimler kazanmak için büyük bir fırsat. Davet edilemeseniz de tüm çocuk tiyatrosu yapan çocuk dostlarına festivali takip etmelerini, akşam toplantılarını izlemeleri öneririm.

Diğer yandan eleştiri yapanlar arasında ortaya çıkan iki farklı yaklaşımı da dile getirmeye değer... Zaman zaman bir grubun daha geleneksel, daha katı kalıplar içinde düşündüğü, değerlendirme kriterlerini ona göre yaptığı ve bunları kırması ya da geri çekilmesi gerektiği gibi bir hava seziliyor. Buna karşın yeniliğe açık bir şeylerin değişmesi gerektiğine inanan diğer grubunsa, çocuğun dünyasının sorunlarının sergilendiği oyunlara tepki göstermesi ilginç. Hâlâ çocuğun sahnede

duyduğu bir sestten etkileneceği ya da yaşadığı sorunu sahnede görmesinden bir travma yaşayacağı kaygısını taşımaları çocuklardaki değişimin farkında olmadıklarının bir göstergesi olabilir mi?

### Oyunlara gelince...

Çocuğun yaşadığı sorunlardan söz eden oyunlar akşam toplantılarında en çok tartışılan oyunlardı. Bunlardan biri gece yatağını ıslatma sorunundan söz eden Antalya Şehir Tiyatrosunun oyunu *Sır*. Diğeri sınırda karşılaşan göçmen bir çocuk ile nöbetçi arasında geçen Eskişehir Şehir Tiyatrolarının oyunu *Geçmem Gerek*. Her iki oyun da “çocuk bunları sahnede görmeli mi görmemeli mi?”, “onların sorunu mu?”, “o sorunu yaşasa da sahnede görmek olayı daha da travmatik hale getirmez mi?” gibi değerli sorularla irdelendi. Gerçekte çocuklara her şey anlatılabilir. Neyi nasıl anlattığımız önemli. Yeter ki çocukta yeni, cevabını veremeyeceği sorular, korkular yaratmasın. Çocuk oyunlarında bugüne kadar dostluk, paylaşmak, trafik kurallarına uymak, fabrikanın çevreye verdiği kirlilik gibi sorunları izlemeye alıştığımız için bu konular yadırgatıyor ama alışacağız, öğreneceğiz. Çocuklar bunları çoktan aştılar. İnanmazsanız söyle biraz çevrenize göz atın, çocuklarla sohbet edin.

Festivalde yurtdışından ve yurtdışından birçok oyun sahnelendi. Türkiye’den davet edilen oyunları şöyle sıralayabiliriz: Bursa’dan *Seyyah*, Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu, *Fırtına* ÇEK Sanat; İstanbul’dan *Pezzetino* Atta Festival, *Eşit Masallar* Odea Bank Çocuk tiyatrosu, *Beceriksiz Kralın Öyküsü* Primat Atölye; Ankara’dan *Abzu* Boş Sahne; İzmir’den *Macbeth Mutfakta* Kadro Pa; Antalya’dan *Sır* Antalya Şehir Tiyatrosu, *Bankta iki kişi* Antre Sahne; Eskişehir’den *Geçmem Gerek* Eskişehir Şehir Tiyatrosu.

Festivalin yurtdışı ayağındaysa şu oyunlar



Çek Sanat'ın *Fırtına* oyunu.

131

yer aldı: İran’dan *Hayali Eteğim* Mobarak grubu, *Ahmet’in Hikâyesi* Zarrafteh Kheimeh Shab Bazı grubu; İspanya’dan *Farklı Bir Oyuncu* Papito ve Kazakistan’dan lirik bir aşk hikâyesini konu alan gençlik oyunu *Karagöz*. G. Musirepov Devlet Akademik Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu.

Festival okulların tatil döneminde olmasına karşın ilgiyle takip edildi. Sadece +16 yaş grubu için hazırlanmış olan Kazakistan’ın oyunu hedef yaş grubunun ilgisini çekmemiş olmalı ki çok az seyirciye oynandı. Çok şey kaçırdılar ne yazık ki! Daha küçük yaş grubundan çocuklar kapıdan çevrildi, diğer oyunlarda buna o kadar dikkat edilmemesi nedeniyle organizasyon ekibi eleştiri aldı. Hedef yaş grubu bilgisi duyurularda, broşürlerde yer almasına karşın velilerin buna dikkat etmesi zaman alacak gibi görünüyor. Festivalde ayrıca atölyeler, panellerin yer alması özellikle oyunculuk tiyatro/ oyunculuk, oyun yazarlığı öğrencileri için ayaklarına gelmiş bir fırsat oldu.



Çek Sanat kulis koridoru.

132

Son olarak festival düzenleme grubu için önemli bir handikap, oyunları CD kaydından izleyerek karar vermek oldu. İzlediğimiz oyun sahnede daha farklı olabiliyor ya da bazı değişikliklerle gelebiliyor. Önümüzdeki yıl tüm ekibin sahnede izlediği oyunlara öncelik verme görüşü sanırım daha doğru karar verilmesinde etkili olacaktır.

### **Yeni Bir Heyecan ÇEK Kültür Sanat...**

Bu arada Çağdaş Eğitim Kooperatifi'nin Bursa Görükle'de açtığı yeni kültür merkezi bulunduğu çevreyle kurduğu iletişimle kendi içinde önemli işlere imza atacak gibi görünüyor. 25 yıl önce kurulan kooperatifi'nin yurt binası olarak yaptığı merkezin alt katında iki sinema, bir tiyatro, sergi ve dans salonları bulunmakta. Uzun yıllar kiraya verilen merkez, kooperatifi'nin artık kendi amaçları doğrultusunda kullanma kararıyla harekete geçiyor. Çevresi için büyük bir şans

olan merkezde çocuk oyunları sahneleniyor, belgesel film gösterim seanslarıyla şimdiden 1500 öğrenciye ulaşmışlar bile... ÇEK alt yapı eksiklerini giderdikten sonra sanatın üretildiği yer olma önceliğini göz önünde tutarak sınavla oyuncu almış ve çocuk oyunları sergileyerek işe başlamış. *Don Quijote*, *Fırtına* (festival programında yer aldı) hazırladıkları ilk oyunlar. Programlarında kukla oyunları da var. Kooperatif Genel Sanat Yönetmeni İzzet Boğa bize kulisleri gezdirdi. Önemli bir tadilat sürecinden geçen bölümlerde İsmail Hakkı Dümbüllü koridoru, Cazular ve Çelebiler odaları, kafe, dinlenme alanlarıyla gerçekten bu işe kendini adanmış genç oyunculara, oyuncu adaylarına büyük bir fırsat olabilecek bir mekân haline gelmiş. Emegi geçen herkesin eline sağlık.



# Ankara'dan "Tempo"lu Bir Festival Geçti

EMİNE HAMALI

Ankara'da 15-23 Ekim 2022 tarihlerinde, Tiyatro Tempo'nun organize ettiği 8. Ankara Kukla Festivali gerçekleşti. Festival kapsamında sahnelenen Rusya'dan Privet Kukla Tiyatrosu'nun *Küçük Dinazor İgu* adlı oyununu izledim çocuklarımla birlikte. Benim için çok özel bir gündü çünkü çocuklarımla ilk tiyatro deneyimiydi.

*Küçük Dinazor İgu*, vahşi doğada yaşıyor. Başka bir canlı tarafından yenmeden hayatta kalabilmek için büyük mücadele veriyor. Bu mücadeleye bir rüzgârla aniden geliveren bir yumurta da katılıyor. İgu bu yumurtayı yemek yerine onu koruyup yaşatmayı tercih ediyor ve bu vahşi ortamda kendisiyle birlikte yumurtayı da korumaya başlıyor. İzleyenler olarak, yumurtayı koruyabilecek mi ve acaba yumurtadan ne çıkacak diye merakla İgu'nun yaşam mücadelesini izliyoruz.

Sözsüz bir şekilde sahnelenen oyunda Dmitry Koltsov ve Nina Lyubomudrova kuklalara can veriyordu. Oyuna gitmeden önce çok tedirgindim. Sözsüz bir oyunda küçük

çocukları ne kadar uzun bir süre oyunun içinde tutabileceklerdi?

Yaklaşık 1 saat süren bir kukla oyununda 3 yaşındaki çocuklar bile hiç oyundan kopmadı. Oyun çok dinamik ve aksiyon filmlerini aratmayacak nitelikteydi. Çocukların kopmamasının sebebi belki de günümüz çocuklarının içine doğduğu teknolojinin yarattığı sürekli değişim ve hızlılık, hemen izle başkasına geç şeklinde izledikleri kısa videolardır. Oyunun hikâyesi de bahsettiğim bu kısa videolar gibiydi. Tek farkı kopuk ve farklı hikâyeler değil, tek bir hikâyenin gelişimini bu kısa farklı maceralarla vermişlerdi. Yani çocuklar hem başı sonu belli olan bir hikâye hem de dikkatlerini sürekli oyunun içinde tutacak öykü içinde öykülerle geliştirilmiş, onların izleme alışkanlığına uygun yazılmış nitelikli bir çocuk oyunu izlediler.

Zaman zaman çocuklarla interaktif bir ilişkiye girerek hikâyenin tam içine aldılar izleyenleri. Mesela çocuklar İgu'yu sahneye çağırıyor. Ya da İgu'yu kurtarmak için onu



Küçük Dinazor İgu oyunundan.

134

uyarmaya çalıştı. Oyun sonrası oyuncuların, çocukların kuklalara dokunmasına izin vermesi, onlarla fotoğraf çektirmesi de çocuklar için unutulmaz bir anı yaratmış oldu. Ben de bir yetişkin olarak izlerken çok keyif aldığım ve çocuklarımla birlikte izlediğim ilk oyun olarak anılarıma not ettim *Küçük Dinazor İgu*'yu. 3 ve 4,5 yaşlarındaki çocuklarımla salondan çıkmak istememesi hatta 3 yaşındaki kızımın bir daha oynasınlar diye tutturması benim için çok keyifli unutulmaz anlardı.

Benim için önemli bu günü yaşamamı sağlayan, bu güzelim festivali organize eden Tiyatro Tempo kurucuları kıymetli Haluk Yüce ve kıymetli Marina Yüce'yle bir sohbet gerçekleştirdik.

**EMİNE HAMALI: Merhaba Haluk Bey, Merhaba Marina Hanım. Öncelikle Ankara'da geleneksel hale getirdiğiniz bu festival için size teşekkür etmek istiyorum. Festivalden konuşmaya başlamadan önce Tiyatro Tempo'yu bize biraz anlatabilir misiniz? Kaç yıldır Tiyatro Tempo var ve siz kaç yıldır birlikte üretiyorsunuz?**

**HALUK YÜCE:** Tiyatro Tempo'yu ben 1984'te kurdum. Yani 38 yıldır var Tempo. Özellikle çocuklar için kukla tiyatrosu yapmak üzere yola çıktım o yıllarda. Tempo henüz 2-3 yaşlarındayken ABD'ye gittim ve orada kukla tiyatrosu üzerine yüksek lisans yaptım. Orada da Tiyatro Tempo adı altında zaman zaman oyunlar oynadım. Yalnız okuldan mezun olurken bitirme tezimi yetişkinler için sözsüz bir kukla oyunu olarak düşündüm ve Beckett'in *1 Numaralı Sözsüz Oyun*'unu yaptım. Bu oyunu salgın öncesine kadar hep oynadık. Marina'nın Tiyatro Tempo'ya katılmasıyla gençler ve yetişkinler için yeni oyunlar repertuarımıza girmeye başladı. Sadece bu değil, Uluslararası Ankara Kukla Festivali'ni de ona borçluyuz. Marina Tiyatro Tempo'ya katılalı artık 20 yıla yaklaşıyor.

**MARİNA YÜCE:** Ben çok uzun bir süredir Tempo'dayım ve çocuk oyunlarında oynamanın keyfini yaşıyorum. Haluk'la sahnede partner olarak çok uyumluyuz ve Karagöz oyunlarında da ona asistanlık yapıyor olmak ayrı bir keyif. Evet, festivalin başlamasını ben çok istedim, çünkü yurt dışında katıldığımız

kukla festivallerinde çok güzel çalışmalar görüyorduk ve hep keşke Türkiye’de de bunları izleseler duygusunu çok yaşıyorduk. Özellikle yetişkin kukla oyunlarını. Bu festivali bunun için başlatmış olduk.

**E.H: Ekim ayında, 8. Ankara Kukla Festivali’ni başarıyla gerçekleştirdiniz. Festivale birçok ülkeden sanatçılar katıldı. Çocuk, genç ve yetişkin kukla oyunları sahnelendi. Festivalde kendi oyunlarınız da vardı. Böylesine büyük bir organizasyonda oyun seçimlerini neye göre yaptınız? Belli bir teması var mıydı? Özellikle çocuk oyunlarındaki kriteriniz neydi?**

**M.Y:** Güzel bir festival yaşadık. Öncelikle uluslararası bir festivale yakışacak bir oyun olmasına ve Türk izleyicinin görmesi açısından anlamlı olacak özellikler taşımasına bakıyoruz. Burada tabii ki, kukla sanatının gücünü ve sanatsal değerini izleyiciye hissettirme ve onun keyfini yaşatma gibi temel bir arzumuz var bunun arkasında. Aynı zamanda oyunun teması, sahneleme biçimi ve anlatım dilinin dünya tiyatro standartlarına uyup uymadığına da bakıyoruz. Her yaş grubunu gözetenek bunu yapıyoruz. Çünkü Türkiye’de kukla sanatı genel olarak küçümseniyor ve çocuk işi olarak görülüyor. Bunun tersini göstermek için olabildiğince her güne bir yetişkin kukla oyunu da koymaya gayret ediyoruz. Bu festivalimizin temel amaçlarından birisi. Tema seçmiyoruz, çünkü bizim açımızdan bunun sınırlayıcı olacağını düşünüyoruz. Çocuk oyunlarının seçimine gelince; çocukların yaratıcılığını harekete geçiren, yalın ve etkileyici oyunları seçmeye özen gösteriyoruz.

**E.H: Çocuklar için yaptığınız kukla, maske yapımı ve oyunculuk eğitimi gibi birçok çalışma var. Günümüzde çocukların dikkat süreleri oldukça**

**düştü. Dikkat eksikliği ve hiperaktivite çağımızın “problemi” haline geldi. Çocukların, izledikleri kısa videoların da etkisiyle başı sonu belli olan bir hikâyeye odaklanmaları oldukça güçleşti. Bu durumu kendi çocuk oyunlarınızda nasıl deneyimliyorsunuz? Çocukları oyunda tutabilmek için oyununuzu çıkarırken nelere dikkat ediyorsunuz?**

**H.Y:** Genel olarak günümüz izleyicisi için yaptığımız bu değerlendirmeye katılıyorum. Doğal olarak bunun farkında olarak ama bu düşüncenin altında ezilerek değil, tiyatronun canlı bir gösterim olmasının gücünü kullanarak ve bir oyunun hem yazım aşamasında, hem de sahneleme sürecinde izlenebilirliğini dikkate alarak çalışmalarımızı yürütüyoruz. Kukla oyunlarının çocuk izleyici açısından -doğası gereği- çok zengin sürprizlere açık bir sahne dili olduğunu düşünüyorum. Günümüz çocuklarının maruz kaldığı görsel kirlenmeyi ve teknolojik gelişmeleri düşünerek oyunumuzun temposunu hızlandırma veya anlamsız bir görsel zenginliğe boğmaya çalışmıyoruz. Tam tersine yalınlığın etkileyiciliğine ve doğru bir öykü anlatıcılığına güvenerek çalışmalarımızı şekillendiriyoruz. Çocuksu yanımızı ve duygularımızı kaybetmeden, bu heyecanımızı kullanarak, onlarla paylaşmak istediğimiz öykü ve görsel dili projelerimizde bulmaya çalışıyoruz.

**E.H: Tiyatro yaparak ayakta kalmak bu kadar zorken yıllardır hem tiyatronuzu ayakta tutmayı, tiyatro yapmayı ve projeler üretmeyi başarıyorsunuz. Çok da güzel bir mekânınız var. Oyun öncesi bir şeyler içebileceğimiz çok güzel bir fuaye alanınız var. Bu güzel mekânda istediğiniz kitleye ulaşabiliyor musunuz?**

**Tiyatro Tempo’nun seyirci kitlesini nasıl tanımlarsınız? Festivalde**



136

**bu kitle sizce değişiyor mu? Bunu şu yüzdenden soruyorum, farklı sosyo-kültürel kesimlerden insanlara ulaşabiliyor musunuz?**

**M.Y:** Tam olarak değil. Çocuk izleyici açısından veliler bizi keşfetmişlerse bize sürekli geliyorlar. Ancak bu çocuklar altı yaş geçince tiyatro izleme oranları düşüyor çünkü çocukların hafta sonu etkinlik ve eğitim programları yoğun olduğu için ebeveynler tiyatroya zaman ayırmıyorlar. Bu çocuklar büyürken daha küçük çocukların velilerinin de bizi keşfetmeleri gerekiyor ki, bu döngü devam edebilsin. Festivalde biraz daha geniş bir kitleye ulaşıyoruz ama festivalden sonra çok az bir kısmı sezon oyunlarımızı izlemeye devam ediyor.

Gençler ve yetişkinler için de kukla tiyatrosu yapan ender bir tiyatroyuz. Bu kitleye ulaşabildiğimizi söylemek mümkün değil. İzleyenler çok etkileniyor, ancak devamı kolay kolay gelmiyor. Oyunlarımızla yurt dışında ödüller alıyoruz ama bizim gözlemimiz o

ki, genç ve yetişkinler ülkemizde onlar için yapılan kukla oyunlarını merak etmiyorlar.

**E.H:** Günümüzde bebekler için yapılan her şey yok satıyor. Yetişkinlerin ilgisini belki bu yöne kaydırarak bir şeyler yapılabilir. Mesela bebek tiyatrosu çalışmayı hiç düşündünüz mü? Avrupa'da oldukça yaygın fakat Türkiye'de bildiğim sadece bir tiyatro var bebek tiyatrosu yapan. Bu alana bakışınız nedir?

**M.Y:** Evet, biz de bebek tiyatrosu yapmayı düşündük. Ancak bu konu çok hassas ve çok özel bilgilere sahip olmayı gerektirdiğinden dolayı henüz bu alanda çalışma yapmadık. Yurt dışında bu alandaki iyi örnekleri izledik ve zaman zaman festivalimize de getirdik. Bir sonraki çalışmamız büyük bir olasılıkla bu alanda olacak.

**E.H:** Bunu duyduğuma çok sevindim. Merakla bekleyeceğim ben de. Peki hocam hiç bilmeyenler için çocuk kuklası ve





Gülümse Günebakan oyunu.

### yetişkin kuklasını ayıran özellikler var mıdır?

**H.Y:** Böyle bir ayırım yok. Yapmak istediğiniz bir proje varsa, o projenin izleyici kitlesinin yaşı zaten sizin projenizi şekillendiriyordur ve kuklalar projenin ihtiyacına göre olacaktır. Kukla tasarımı her zaman projeye göre şekillenir. Küçük çocuklar için en fazla kuklanızın 'korkutucu' olup olmaması açısından bir değerlendirme yapmanız gerekebilir. Kukla oyunlarında sembollere çok başvurulur. Özellikle yetişkin oyunlarında metaforlar ve soyutlamalar çok fazla yer alabilir ama yine de bunu 'yetişkin kuklası' diye tanımlamak doğru olmaz sanırım. Yetişkin oyunu için düşünülmüş soyut bir figür de çocuklar için bir anlam ifade edebilir ve çocuk oyununda yer alabilir bence. Türkiye'de ağzı hareket eden 'muppet' tarzı kuklalar sanki en önemli kuklaymış gibi algılanıyor veya ağzı, gözü, birçok uzvu hareket eden kuklalar kullanılıyorsa yapılan iş değerliymiş gibi düşünülüyor. 40 yıllık deneyimim ve

izlediğim yüzlerce kukla oyunu bana gösterdi ki, kukla sanatında önemli olan elinizdeki kuklanın kaç uzvunun hareket ettiği, boyutu, gerçekçi görünüp görünmemesi değil sizin o kuklayı yaşatıp yaşatmadığınız, ona can verip veremediğiniz ve dolayısıyla izleyicinizin onu canlı bir varlık olarak algılayıp algılamadığıdır. Bunun en güzel örneği bir kukla tiyatrosu türü olarak eşya tiyatrosudur. Bu teknikte, herhangi bir eşyayı, mutfak malzemelerini, sebze, meyveyi, makası, çekici, penseyi üzerinde hiç oynamadan bir kula olarak kullanabilirsiniz. Ama bu malzemelerin kukla olarak kabul edilebilmesi için bir kuklacı tarafından doğru bir şekilde oynatılması (anime edilmesi, manipüle edilmesi) şarttır.

**E.H:** Sevgili Haluk Hocam ve Marina Hocam bu değerli bilgiler ve sohbet için, kıymetli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

**MARİNA - HALUK YÜCE:** Biz de çok teşekkür ederiz.





# Suna Keskin: Tiyatro Sahnesinde 60 Yıl

138

DİKMEN GÜRÜN

**G**eçtiğimiz Eylül ayında 29. TEB Tiyatro Eleştirmenler Birliği Onur Ödülü (2020 – 2022) değerli sanatçı Suna Keskin'e verildi. Ardından, İsmet Küntay Ödülleri'nde de 2022 yılı Emek Ödülü sahibi oldu sevgili Suna...

Suna Keskin Biga doğumlu. 1961 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş. Burada, üç yıl Nurullah Berk'in öğrencisi olmuş. Akademi'nin Grafik Sanatları Bölümü'nden mezun... O yıllar, 1950'lerin sonlarından başlayarak gençlik tiyatrolarının etkin olduğu yıllar. Suna Keskin de amatör olarak Akademi Tiyatrosu'nda çalışmış ve de öğrenciliğinin son yılında onunla aynı okuldan



Erol Keskin ve Suna Keskin



Hisse-i Şahiya oyunundan bir kare.

mezun olan Erol Keskin'le evlenmiş. Aslında, Erol Keskin, Suna'nın Akademi'ye başladığı yıl bitirmiş Güzel Sanatları ve de Akademi Tiyatrosu'nda yapılmakta olan amatör tiyatro çalışmalarını yönlendirmek üzere sıklıkla davet edilmiş mezun olduğu okula...

1963-64 tiyatro sezonunda, Dormen Tiyatrosu'nda *Montserrat* oyunu ile profesyonel olan Suna Keskin bundan sonra yine Dormen'de *Şahane Züğürtler*, *Bulvar*, *Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir şey Oldu* gibi komedi türünün başarılı örneklerinde rol almış. Haldun Dormen'le çalışmanın bir ayrıcalık olduğunu şu sözlerle paylaşıyor sanatçı: “Şayet bugün çok sevdiğim bu mesleği yapıyorsam, sahneye adım atma nedenim Haldun Dormen'dir. Ondan çok şey öğrendim ve kendisine minnettarım.”

Erol Keskin için çok anlamlı bir tanımlama yapar Suna Keskin ve “Benim konservatuarımdır” der. “Her zaman söylediğim gibi; ben konservatuar mezunu değilim. Benim konservatuarım Erol Keskin'dir. Tiyatro ahlakını, sahne adabını, alelaide olmamayı, seyirciye mutlaka güzel ve doğru şeyler ulaştırmayı Erol Keskin'de seyrettim. Evlendiğimiz yıl, onun oynadığı bir oyunda ‘misafir’ olarak rol aldım ve o turnede Haldun Dormen'in teklifiyle Emanuel Robles'in *Montserrat* oyunu ile profesyonelliğe adımımı attım, ama bugün bile amatör hissederim kendimi. Böylesi daha hoşuma gidiyor.”

60 yılda altmışın üzerinde oyunda oynamış sanatçı. Dormen Tiyatrosu'ndan sonra hayatından gelip geçen tiyatrolar şunlar: Gen-



Suna Keskin ve Sadri Alışık

140

Ar, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Enis Fosforoğlu Tiyatrosu, Hadi Çaman 7 Tepe Oyuncuları, Nedim Saban'ın kurmuş olduğu Tiyatro Kedi... Son yıllarda Nedim Saban Tiyatro Kare'de oynuyor. *Müziksiz Evin Konukları, Çelik Manolyalar, Ahududu* uzun süre afişlerde kalan oyunlardan bazıları... Ayrıca son dönemde Galata Perform'da Yeşim Özsoy'la bir çalışma yaptığından da söz ediyor Keskin, "Gençlerden yeni bir şeyler öğrenmekten müthiş keyif alıyorum" diyerek.

Kısa sohbetimizi biraz gerilere giderek Gen-Ar yılları ile noktıyoruz. Çünkü Suna Keskin'le orada tanıştık, orada arkadaş olduk. Benim yolumun çok kısa bir süre Gen-Ar'dan geçtiği bir dönemdi bu. Yollarımız ayrılrsa da arkadaşlığımız baki kaldı... Şurası bir gerçek ki Gen-Ar küçük sahnesi ve salonuyla Beyoğlu'nun hareketli mekânlarından biriydi 1970'lere kadar. Suna Keskin, "Gen-Ar'da Tuncel Kurtiz, Erol Günaydın, Cahit Irgat'la

çok güzel bir beraberliğimiz oldu, Nazım Hikmet'in Yolcu'sunu oynadık birlikte... İlk Nazım oynayanlardan biriyiz Gen-Ar olarak" diye anlatıyor ve devam ediyor; "İstanbul'da Yolcu kapalı gişe oynadı. Öyle ki, sonunda Atlas Sineması'na geçmek zorunda kaldık. Ama ne yazık ki çıkmış olduğumuz Anadolu turnesinde 30 il ve ilçede vali ve kaymakam tarafından yasaklandı Yolcu! Gurur duyuyorum bu oyunda oynamış olmakla..." Evet, daha sonra Biket İlhan'ın *Mavi Gözlü Dev* filminde Celile Hanım olarak rol alır Suna...

Ve yine sevgili Suna Keskin'in sözleriyle bitiriyoruz bu güzel sohbeti: "Bu aşk olmasaydı hayatım bu kadar anlamlı olmazdı. O zaman YAŞASIN TİYATRO!"

\*Yazının kapağındaki görsel: *Yolcu* (Nazım Hikmet) oyunu, Gen-Ar Tiyatrosu.



# Yılmaz Onay: Toplumcu Gerçekçilik Yolunda Bir Sanat Eri

AYŞEGÜL YÜKSEL

**T**iyatro yönetmeni, yazar, uyarlamacı, çevirmen Yılmaz Onay dört yıl önce aramızdan ayrıldı. Bu değerli sanat insanının tiyatrodaki serüveninin bir bölümüne tanıklığım var.

1975 yılının sonu ya da 1976'nın başı olmalı. ODTÜ'de öğretim üyesiyim. Genel yayın yönetmenliğini Erhan Bener'in yaptığı aylık Özgür İnsan Dergisi'nde tiyatro eleştirileri yazıyorum. Beni bu işe uygun gören, kılı kırk yaran yazarlarımızdan sevgili Vüs'at O. Bener olduğu için ürettiğim her tümcede titizleniyorum. Ankara'da yeniyim. Başkent'in tiyatro çevresini tanımıyorum. DTCF Tiyatro Bölümü hocaları ile de tanışma şansım olmamış henüz. Tiyatrolara biletimi satın alarak gidiyorum. Beni tanıyan eden yok. Kendimi tanıtacak durumum da yok. İşimden artan zamanda 1972 ve 1974 doğumlu iki minik çocuğumu büyütmemekteyim.

Bir gün ODTÜ'deki odama Vecdi Sayar geldi. O zamanlar ünlü değil. Çağdaş Sahne (şimdiki Şinasi Sahnesi) topluluğundaki oyunların

kültür etkinlikleri sorumlusuymuş. Beni dergideki yazılardan tanıdıklarını ve Çağdaş Sahne oyunlarına çağırmak istediklerini söyledi. Böylece tiyatro eleştirmenliğim tescillenmiş oldu. O gün bugündür, tiyatro olaylarıyla sarmaş dolaş yaşayıp gidiyoruz.

Çağdaş Sahne'de gördüğüm ilk oyun Nazım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis*'iydi. Yusuf'u Köksal Engür oynuyor. Oyunun yönetmeni Yılmaz Onay. (Sonradan hesaplıyorum, henüz 40 yaşında bile değil). Ondan edindiğim ilk izlenim, korkutucu bir otoritesi olduğu... Beni oraya oyunlarını izletmek için değil, tiyatro konusunda eğitmek için çağırdıkları duygusuna kapılacağım neredeyse. Onay, oyunu sahnelerken 'toplumcu gerçekçi' yaklaşım üstünde odaklanmış. Anlattıklarında 'mühendisçe' bir yaklaşım sezsem de henüz onun Bayındırlık Bakanlığı'nda çalışmakta olan, İTÜ mezunu bir inşaat mühendisi olduğunu bilmiyorum. (Onay *Yusuf ile Menofis*'le 1977 Ulvi Uraz En İyi Yönetmen Ödülü'nü alacak). Ankara Deneme Sahnesi'ne



YILMAZ ONAY

142 (ADS) yıllarca emek verdiğini daha sonra öğreneceğim. Ülkemizin ilk kurumlaşmış amatör topluluklarından olan ADS'de sahnelemiş olduğu, Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* romanından Nihat Asyalı'nın uyarladığı *Uzundere*'nin, 1966'da, Fransa'nın Nancy kentindeki –gençlik tiyatrosu odaklı- Tiyatro Festivali'nde, (Brezilyalı bir ekiple birlikte) birincilik ödülü aldığını da...

İlk buluşmamızın ardından, Çağdaş Sahne'deki bir başka yapımın, Gerhart Hauptmann'ın *Dokumacıların İsyanı* oyununun tartışmasına konuşmacı olarak çağırıyorlar. Bir ay sonra da Yılmaz Onay'ın sahnelediği *Grev*'le birlikte 'mühendis sanatçı' olgusu gündemime geliyor. Oyunun değerlendirmesini yazmak için iki kez not alarak izliyorum. Bu arada Onay'la söyleşip duruyoruz.

Anlaşılan, izlediğim bu oyunlar 'toplumcu gerçekçi' tiyatroyu örnekleyen bir üçleme... Üçü de çeşitli zaman ve ülkelerdeki işçi sınıfının konumunu irdeliyor. *Grev* oluşturulurken metin yazarı Nihat Asyalı'ya Yusuf Dağüstün

yardımcı olmuş. Maksut Göksu'nun ve Yusuf Dağüstün'ün yazdığı şarkılarla zenginleşen bu sahne olayının, ülkemizde üretilmiş en önemli 'belgesel tiyatro' örneklerinden olduğunu ise yıllar sonra anlayacağım. Oyun, sendikalı sanayi işçilerinin, 1970'ler Türkiye'sinde haklarını ne dereceye dek savunabildiklerini tartışıyor. Tartışma süreci içinde 1973 yılında Bursa'daki bir 'otomotiv-montaj sanayii' işyerinde başlatılan grevi tüm ayrıntılarıyla gözler önüne seriyor. Yapımda, Yılmaz Onay'ın oyunu sahnelerken, nasıl matematiksel bir kurgu oluşturduğunu izliyoruz. Sahne olayının sanatsal etkisini bozmadan, toplumcu gerçekçi yaklaşımın net yansımalarını yansıtan bir çalışma kotarılmış. *Grev*'in, Onay'ın en çok ödül alan çalışmalarından biri olduğu zaman içinde belirlenecek.

Onay'la en çok Sanatsevenler Derneği'nin aylık 'oyun tartışmaları'nda görevlendirildiğimiz aşamalarda birlikte oluyoruz. (Daha sonraki yıllarda, başka kuruluşların, Ankara içinde ve dışında düzenlediği tartışma toplantılarında da

buluşacağız). Kimi konularda aynı düşüncede değiliz ama Onay'ın bana güvenen bir tutumu var. Bu güveni nasılsa hak etmişim...

Oyun tartışmalarına katıldığımız aşamalarda Onay'ın, devletçe yasaklanmış oyunların sahnelenmesindeki ayrıntılar üstünde olumlu ya da olumsuz değerlendirme yapılmasına karşı çıktığını görüyorum. Bu tutum, sanatın özgürlüğünün kısıtlanmasına, sanatın mağdur edilmesine karşı bir tepki olarak benimsenmiş. Daha önce AST'ta iki kez sahnelediği ve hep sıkıyönetim engeline takılan, Brecht'in *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti* ve Yücel Erten'in 1979 sonunda Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelediği, 12 Eylül aşamasında sessiz sedasız gösterimden kaldırılan Brecht'in *Arturo Ui*'si bağlamında da aynı tutumu sürdürüyor. Ankara'daki yaşamı ve etkinlikleri boyunca hep 'öfkeli', hep 'hakça' olanın peşinden giden, doğru bildiğinden şaşmayan, savaşımcı bir kişilik sergiliyor.

Onay'ın Çağdaş Sahne'de sahnelediği son oyun, Gladkov'un *Çimento* adlı romanından Nihat Asyalı'nın uyarladığı sahne metni oldu. 12 Eylül dönemine gelindiğinde Çağdaş Sahne etkinlikleri noktalanmıştı. Onay, AST'ta Rutkay Aziz'le birlikte Muzaffer İzgü'nün *Sınırdaki Duvar* oyunlarını yönetti. 1982'de Hans Fallada'dan 'revü' anlayışıyla uyarlayıp, incelikle sahnelediği, AST yapımı *Küçük Adam N'oldü Sana* geldi gündeme. Genç sanatçılar Altan Erkekli ve Nurseli Çamlıbel'in oyunculuğuyla daha da parlayan bu çok ödüllü yapım, Onay'a uğur getirdi demeliyiz. Sanatçı, 1980'li yıllardan başlayarak şaşırtıcı bir üretim sürecine girdi. Tek kişilik, çok kişili, yetişkin ve çocuk oyunları yazdı, oyun uyarlamaları yaptı, Almancadan Türkçeye, toplumcu gerçekçi tiyatro, epik tiyatro ve Brecht üstüne çetinçeviz metinler çevirdi, yurt içi ve dışında birçok oyun sahneledi, oyunları başka dillere de çevrildi, başka topluluklarca da sahneye çıkarıldı. (Bu arada çok sayıda Nazım oyununu yönetmiş olması da dikkat çekicidir) Bir de

*Yazılar Filmatik* başlıklı, daha sonra filmi yapılan bir roman kaleme aldı.

Ben en son, kendi yazıp 1987'de AST'ta sahnelediği ve 'tersine kabare' olarak nitelediği *Bu Zamlar Bana Karşı* ve TOBAV'ın yapımcılığında sahneye çıkardığı kendi yapıtı *Sanatçının Ölümü* oyununa, bir de 1989'da AST'ta yönettiği *Yusuf ile Menofis*'e yetişebildim. (Böylece, benim Yılmaz Onay izleyiciliğimi iki *Yusuf ile Menofis* çalışması çerçevelemiş oldu).

Onay çok sevdiği eşi Yurdanur'la birlikte 1990'da İstanbul'a yerleşti. 1993-2002 yılları arasında Devlet Tiyatroları'nda yönetmen olarak çalıştı ve bu kurumdan emekli oldu. Ankara'da ve İstanbul'da ender de olsa karşılaşıyorduk. Sonra daha çok Bodrum'da zaman geçirmeye başladı. Arada sırada görüştüğçe, eski yıllardaki öfkeli ve tepkili yaklaşımının yerini daha dingin bir eleştireliliğin aldığını görüyordum. Tiyatro sanatı ve toplumcu gerçekçilik adına yapmak istediklerini gerçekleştirmişti. Aydın bir sosyalist olarak toplumuna olan sorumluluklarını yerine getirmişti. Bu yolda çok çaba harcamıştı. Tanıdığım en çalışkan insanlardan biriydi.

Yıllar önce, bir İstanbul Tiyatro Festivali sırasında son kez karşılaştık. Yetmişli yaşlarında olmalıydı. Vedalaşma zamanımızın geldiğini ikimiz de bilmiyorduk. Sevgi yüklü sıcacık bakışları belleğime kazınmıştır...



# Yılmaz Onay'ın Örnek Kişiliği

BEKİ HALEVA

144

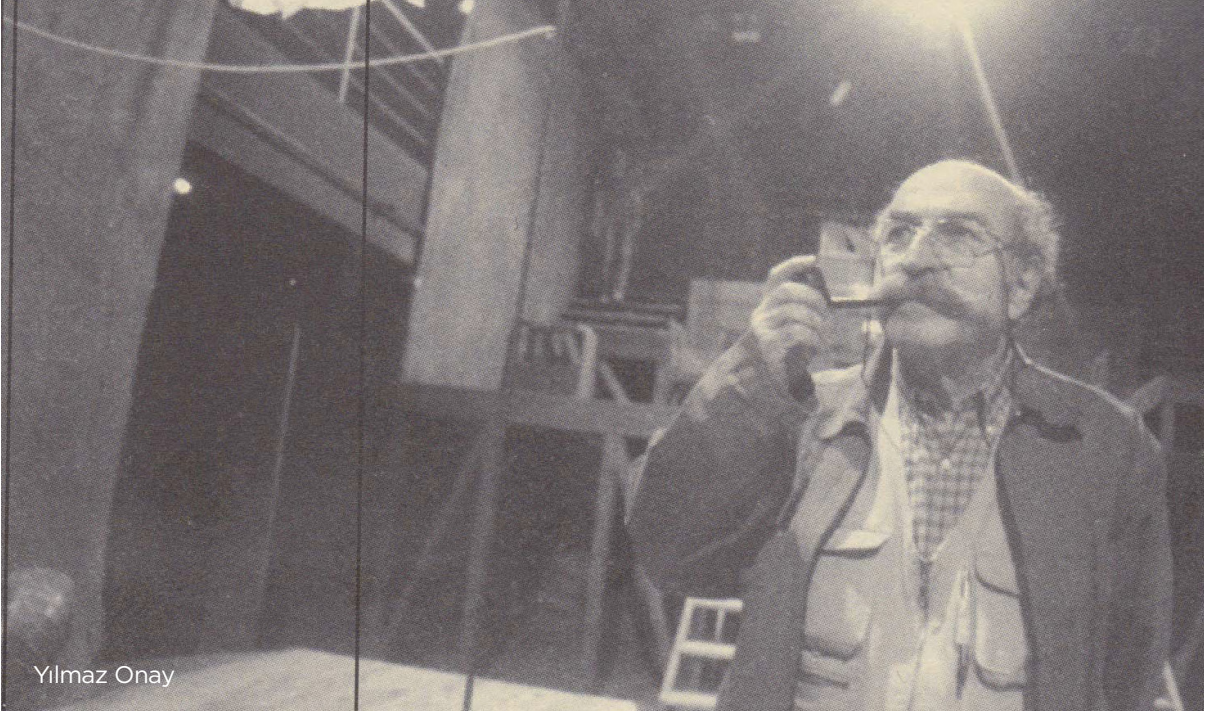
**Y**ılmaz Onay'ı kaybedeli dört yıl oldu. Onun çok yönlü sanatçı kimliğini ele almak değil bu yazımın amacı. Ne denli üretken bir tiyatro insanı olduğu, çok değerli çalışmalara imza attığı bu alanla ilgilenen her kişi için yeni bir bilgi değil elbette. Dolayısıyla ne yazdığı tiyatro oyunlarından, ne incelemelerinden, ne sayısız oyun ve kuramsal çevirilerinden ne de kendisini tanımama vesile olan tiyatro yönetmenliğinden söz edeceğim. Ben bu yazıda kişisel bir anı da olsa, onun bir insan olarak ne denli değerli bir kişi olduğunu gösteren, aradan geçen yirmi yıla rağmen hiç unutamadığım bir telefon görüşmemizi sizlerle paylaşmak istiyorum.

2003 yılının Kasım ayı. İstanbul terör vahşetine sahne olmuş. 15 Kasım Cumartesi günü biri Şişli'de öteki Şişhane'de iki sinagogda eşzamanlı olarak patlayan bombalar ibadet eden insanları hedef almış. Bilanço 28 ölü ve 300'den fazla yaralı. Tanımlanması

imkânsız bir nefret ve vahşet eylemi.

17 Kasım Pazartesi üniversitedeki ofisimdeyim, masanın üstündeki telefonum çalıyor. Tanımadığım, gür ancak çekingen bir ses kendisini tanıtıyor ve benimle görüşmek istediğini söylüyor. Çok şaşırıyorum ve heyecanlanıyorum tabii. Karşımda Yılmaz Onay, bir yıl önce sıradan bir izleyici olarak çok büyük bir beğeniyle seyrettiğim ve ardından izlenimlerimi kâğıda dökme ihtiyacını duyduğum oyunun yönetmeni. *Tiyatro Tiyatro Dergisi*'nde yayımlanan ilk eleştiri yazıma esin kaynağı olan kişi. Bana yeni ufuklar ve kapılar açacak olan, bir yönetmenin yazardan da öne geçebileceğine tanık olduğum *Küçük Adam Ne Oldu Sana?* başlıklı yapıtı çevirip tiyatroya uyarlayan o ünlü yönetmen. Şaşkınlığım devam ediyor, o yazıyı yazalı bir yılı geçmiş acaba bu telefonun sebebi nedir? Yılmaz Onay üzgün ve adeta mahcup bir sesle yaşanan terör olayından büyük bir acı duyduğunu, bir





Yılmaz Onay

vatandaş olarak bu taziye telefonuyla bunu dile getirmek istediğini söylüyor. Telefon numaramı ancak bulup arayabildiğini ekliyor özür dilercesine. Çevremden bir kayıp yaşayıp yaşamadığımı soruyor. Böylesi bir duyarlılık karşısında şaşkınlığım daha da artıyor ve öylesine etkileniyorum ki hislerimi kendisiyle paylaşıyorum. Konuşmamız devam ettikçe, yazımı okumuş olduğunu anlıyorum. Yazımdan övgüyle söz ediyor ve o rejide kafasından geçenleri ne denli doğru okuyup, değerlendirdiğimi belirtiyor. Bu düşüncelerini yazımı okur okumaz paylaşmak istediğini ancak yanlış anlaşılır endişesiyle aramadığını belirtiyor.

Bir, iki yıl sonra kendisine bir oyun galasında rastladığımı ve yanına gidip kendimi tanıttığımı anımsıyorum. O beyefendi ve babacan tavrıyla yazılarımı okuduğunu, beğendiğini ve muhakkak yazmaya devam etmem gerektiğini dile getiriyor. Şaka yoluyla

takipte olduğunu da ekleyince tahmin edebileceğiniz gibi çok mutlu oluyorum. O günden bu yana bana güvendiğini hissettiren sözleri hep beni teşvik etmiş ve bana sorumluluk yüklemiştir.

Derin bilgisi, aydın kişiliği, teşvik edici, nazik, mütevazı ve duyarlı yapısıyla Yılmaz Onay hep belleğimde yer alacak. Kendisini sevgi ve saygıyla anıyor ve bu vesileyle kendisine tekrar teşekkür ediyorum.



# *İyi ki Yapmışım: Metin Akpınar Belgeseli*

NURDAN ARCA

146 *İyi ki Yapmışım* belgeselini ilk kez pandemi günlerinde İstanbul Film Festivali'nin açılış gecesindeki ilk gösteriminde izledim. Filmde Metin Akpınar'ın yanında hepimizin iyi tanıdığı ve sevdiği oyuncuların adları iyi bir belgeseli müjdeliyordu. Uzun belgeselde herkes Kadıköy Süreyya Sineması'nın sahnesinde oturuyor ve kameraya bakarak Metin Akpınar hakkında benzer şeyler söylüyorlardı. Adeta bir "konuşan kafalar" belgeseliydi.

Netflix'te tekrar izlediğim belgesel bambaşkaı. Yeniden kurgulamışlardı.1 saat 54 dakika boyunca Metin Akpınar'ın sürükleyici yaşamının peşine takılıp gittim.

İyi ki yapmışlar!

Belgeselin ana anlatıcısı Metin Akpınar, evinde oturmuş, masadaki eski fotoğraflara bakarak yaşam öyküsünü anlatıyor. Yaşamındaki dönüm noktaları oynadığı tiyatro oyunlarından kesitlerle desteklenerek kurgulanmış. Röportajlar yine var ama kısaltılmış. Kandemir

Konduk, Ahmet Gülhan, Umur Bugay, Perran Kutman, Demet Akbağ gibi ünlü oyuncularla ve Zeynep Oral, Dikmen Gürün gibi ünlü eleştirmenlerle röportajlar aralara serpiştirilmiş.

Ana babasının tanışmasından, dünyaya gelişine, tiyatro yaşamına doğru akan kronolojik bir yaşam öyküsü izliyoruz. Aileye gelen kıymetli bir erkek çocuktur ama büyürken saçları lüleli, kız çocuğu gibidir. 12 yaşına kadar Cerrahpaşa'da bir konakta 12 aile otururlar. Konak Ulagay'ın lojmanıdır. Kalabalık bir mahalle kültürü içinde geçen çocukluğu, tiyatro yaşamında oynadığı tiplerin sahiciliğinin arka planıdır. Babası Ulagay İlacın kimyahanesinde çalışır. Bazen babasına yardım eder. Kimyahaneden nasıl etkilendiğini tiyatrocunun ardından oyuncuların işlerini yapmasından, ilaçlarını vermesinden anlarız. Kitaplığında tiyatro ve sanat kitapları kadar tıp ve biyoloji kitapları vardır.

Pertevniyal Lisesi'nde okurken 27-28 Nisan 1960'ta öğrenci olayları başlar. Kimya



öğretmeni “onlar orada ölürken siz burada ne duruyorsunuz” deyince Beyazıt’a koşar.

Karşı eve taşınan ailenin kızına ilk görüşte âşık olur. Süslenip püslenip balkondan, pencereden bakışarak flört ederler. Henüz lise öğrencisidir. Kızı isterler. Ailesi vermez. Sokağın karşısında, 7 metre uzaklıktaki aile evine kaçar. Metin Akpınar ve Göksel Hanım 17 Şubat 1960’da evlenirler.

Aziz Nesin’e “Aşk nedir?” diye sormuşlar. Bir köy muhtarının aşk tarifıyla yanıtlamış: “Kızı seversin, istersin, vermezler. O zaman aşk olur.”

Metin Akpınar’ın tiyatro yaşamı 1960’ların özgürlük rüzgârlarıyla başlar. Milli Türk Talebe Birliği’nin (MTTB) tiyatrosuna girer. Ayrılmaz bir ikili olarak tiyatrodaki, sinemadaki birlikte oynayacakları kadim dostu Zeki Alasya’yla orada tanışır.

MTTB’de *Pembe Kadın*’ı sahneleyecekler. Zeki Alasya Pembe kadını oynayacaktır, ama nasıl?

Metin Akpınar “yürüyen pösteki” dediği Alasya’yı kadın yapabilmek için kaşlarını

ibrişimle, cımbızla alır.

Ulvi Uraz onları *Antigone* (Jean Anouilh) oyununda görür ve tiyatrosuna davet eder. “Tiyatroyu Ulvi Hoca’dan öğrendim. Haldun Hoca’ya kadar”, diyen Metin Akpınar ufak tefek olan Ulvi Uraz’ın sahneye adımını atarken sanki 30 cm kadar büyüdüğünü görür. Ulvi Uraz oyunlardan sonra herkesi Bebek’teki evine yemeğe götürür. İlk kalamarını o evde yer. Aksaray’da görmemiştir.

Rıfat Ilgaz’ın *Hababam Sınıfı*’nı sahnelerler. *Hababam Sınıfı* ünlü olur. Daha sonra Ertem Eğilmez ve Arzu Film eliyle defalarca sinemaya uyarlanır.

Zeki ve Metin 1965’te *Hababam Sınıfı*’nda birlikte oynarlar. Zeki’nin elinden her iş gelir. Dekor da yapar.

Tiyatro artık Beyoğlu’ndadır. Tanınmaya başlarlar.

*Hababam Sınıfı* oyununu 700.000 kişi izler.

Zeki ve Metin bir turne dönüşünde Ulvi Uraz’dan ayrılır. Muhtar Kocataş’ın Gen-Ar Tiyatrosuna geçerler. Seyirci gelmeyince para kazanmak için karda kışta üç buçuk ay

Anadolu'da kış turnesi yaparlar. Otobüsün penceresi kardan kapanınca gazete yakarak silecekleri çalıştırırılar.

Zeki'yle yemek yeme yarışına girince Zeki on beş kap yemek yiyip kusar.

## HALDUN TANER

Haldun Taner'le tanışırılar. Kabare Tiyatrosu dönemi başlar. Dikmen Gürün'e göre "Kabare eleştiriyi bir zekâ süzgecinden geçirerek yapılan kıvrak bir tiyatro türüdür."

Haldun Taner kabare türüyle 1936'da Heidelberg Üniversitesi'nde tanışır. Metin Akpınar'ı otobüste taklit yaparken görmüş ve kabarede çok iyi olur diye düşünmüştür. Metin Akpınar, Zeki Alasya ve Ahmet Gülhan Haldun Taner'in defterine Kabare için not aldığı isimlerdir.

148 Haldun Taner'in birlikte Kabare Tiyatrosu kurma teklifine ilk tepkileri ikirciklidir. Zeki Alasya "Bilmiyoruz, Kabare nedir?", Metin Akpınar "Hocam bilmediğimiz şeyi nasıl yaparız, adını bile ilk defa sizden duyduk". Ama Haldun Taner kararlıdır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu ortaklığını kurarlar. İlk oyunları Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban*'ı olacaktır.

"*Vatan Kurtaran Şaban*'ı çalışmaya başladık. Başrolü Erol Günaydın'a vermek istiyordu ama o rolü ben oynamak istiyordum", diyen Metin Akpınar vapurda gözleri dolu dolu ısrarla rolü ister ve kabul ettirir. Kabare Tiyatrosu'nun çalışma iznini ancak pavyon ruhsatıyla alabilirler. Oyunculara konsomatris kâğıdı, yani mor renkli vesikalar verilir. Çünkü kabare tiyatrosunun ne olduğu Türkiye'de hiç bilinmiyor.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu 1967'de, 120-130 kişilik bir salonda perdesini açar. Sahnenin çevresinde masalar, sandalyeler vardır. Sigara, içki içmek serbesttir.

İstanbulullular böyle bir tiyatroyu ilk kez görecek, anons şarkısı akıllara yerleşecektir.

"Devekuşu, devekuşu  
Kanadın var, yerdesin,  
Hörgücün yok, devesin  
Kumdan çıkmaz hiç başın  
Sen ne kaypak nesnesin."

Kıdemli tiyatrocular öfkeli. Tiyatroyu eğlenceye indiriyor diye... Kahkahaların eleştirel düşüncelerle birlikte havada uçuştığı bir tiyatrodur kabare.

*Vatan Kurtaran Şaban* ilk günlerinde boştur ama 12. günde dolan salonda oyun 10 yıl kadar sürer.

*Vatan Kurtaran Şaban* 449 kez sahnelenir. Şaban karakteri 1967'de aşırı abartılmış bir karikatür gibidir. Ama yıllar sonra gerçek olacaktır.

Ressam olarak hak edilmiş bir ün kazanan Erol Akyavaş meslekten mimardır. Gece kulübü olan Kulüp 12'nin üst katını 1968'de Kabare Tiyatrosu olarak düzenler.

Yeni salondaki yeni oyunu, Haldun Taner'in *Bu Şehr-i İstanbul ki* 337 kez oynarlar.

Neil Armstrong 1969'da aya ayak basar da Haldun Taner durur mu, yeni bir oyun yazar. *Astronot Niyazi* kendini uzayda bulan Aksaraylı şoför Niyazi'nin öyküsüdür. Metin Akpınar astronot kıyafeti içinde her gece terden 3 kg verecektir. Ankara Turnesinde Zeki Alasya yüz felci geçirince bütün oyunu Metin Akpınar oynar.

Sonraki oyunları İnesco'nun *Gergedan*'ını seyirci sevmez. Ama bu oyunla Kabare Tiyatrosu sadece eğlendirir düşüncesi de yıkılır.

Elleri kullanmadan sadece ayakla oynama fikri ortaya atılır. Umur Bugay; "Nasılınız Metin Bey" diye ayaklarıyla konuşur. Bu fikri ilk kez Bebek Belediye Gazinosunda uyguladılar. Seyirci sus pus izlerken en önde oturan Zeki Müren bir süre sonra "Eee??" deyince tepkiler başlar. O gece kovulurlar.

Devekuşu Kabare'de, her oyun bu tiyatro için özel olarak yazılır. Umur Bugay, Ferhan

Şensoy, Kandemir Konduk gibi genç yazarları teşvik ederler.

Çok ünlenmişlerdir. Metin Akpınar sonra olanları şöyle anlatıyor; “Komik-i Şehir olmuştuk. Küçük Kabare salonu bize yetmedi. Ayrıldık. Devekuşu ismi bizde kaldı. Zeki’yle devam ettik. Rumelihisarı’nda son oyunumuzdu. Seyirci “ayrılmayın ulaaan” diye bağıyordu. Üzüldük. 25 yıl götürmüştük. Tarihe geçsin...”

Gece kulübünde içki, sigarayla seyredilen oyunların yerini büyük salonlarda gazoz, fıstıkla seyredilen oyunlar alır. Devekuşu Kabare Umur Bugay’ın yazdığı *Reklamlar* gibi oyunlarla devam eder.

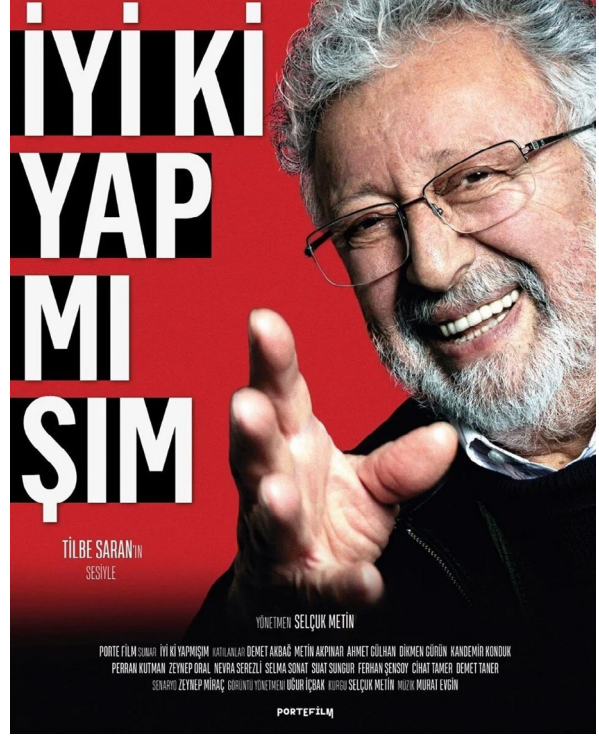
Metin Akpınar ve Zeki Alasya artık sinemadadır. Dönemin komedi filmlerinin uzmanı Arzu Filmle (Ertem Eğilmez) bir süre çalışırlar. Ayrılırlar. Çünkü Metin Akpınar’a göre, “Tiyatroyu biz yönetiyorduk ama sinema farklıydı.”

12 Eylül 1980 darbesinden sonra seyirci bir süre evine çekilir. Bir süre sonra Devekuşu Kabare yeniden oyunlarına başlar ama ne başlamak! Açık hava tiyatrosunda 3500 kişiye oynarlar. Seyirciler darbeyi protesto edince sıkıyönetim komutanı oyunu kısaltın diye tutturur. Kesilen yerleri doldurmak için Metin Akpınar oyunda patlıcan kebabı tarifi yapar. Sonra Zeki Alasya’yla sahnede tavla oynarlar. Kabare tuluata çok müsaittir. Metin Akpınar maymun da, serçe de, papağan da olur. “Önce Ankara’da çalıştım biraz, Papağanın kafesine girdim”.

Özal dönemi, Devekuşu Kabare’nin büyüme dönemidir.

Ajda Pekkan’la da oynarlar. Gecede 7000 kişiye oynadıkları olur. Artık çocuk, genç, yaşlı halkın izlediği bir tiyatrodur.

Harbiye’ye, 1100 kişilik Konak sinemasına taşınırlar. Orada Müjdat Gezen/Kandemir Konduk’un kurduğu Güldürü Üretim Merkezi’nde üretilen, Beyoğlu’nun çöküşünü mizahla anlatan *Beyoğlu Beyoğlu* oyununu



oynarlar.

Konak Sinemasında 1985’te oynadıkları *Yasaklar* oyunu yasakları hicveden müthiş bir kara mizahtır. Tüm zamanların en güncel oyunu olmaya adaydır. Özellikle bu oyundaki absürd yasaklar, ve tüm oyunlarında hicvedilen aksaklıklar artarak sürmekte. “Tiyatro bir bütündür, yazar-oyuncu-seyirci üçgenidir” diyen Metin Akpınar Konak sinemasında tanık olduğum konuşmasında bir oyun yazarı için, “çok güzel yazmış ama seyirciyi unutmuş” diyordu.

Kabare tuluata gayet müsaittir. Bir oyun doğaçlamalarla 4 saate kadar uzayabilir. Metin Akpınar “Doğaçlama yapınca karşıdan bir şey gelmezse devam edecek hazırlığınız vardır” derken, Demet Akbağ “Her akşam başka, o şarkıyı ne kadar söyleyecek bilmiyoruz. Ama sizi zorda bırakmaz, merak etme” der. Metin Akpınar kabare oyunculuğunun virtüöz oyuncusudur. Oyunu bir orkestra şefi gibi

yönetir. Seyircinin öksürüğüne, gıcığına göre oynar. Bu gece beş tane ara alkışı alalım derler alırlar, yedi alalım derler alırlar. Zamanlama (timing) tiyatrodaki her şeydir.

Metin Akpınar seyirciyi bir bütün olarak görür.

“Zeki’yle 6-7 dakikalık bir sahneyi 45 dakika oynamışız” diyen Metin Akpınar fazla uzadıysa oyundan sonra herkesi toplar ve (altın makas) oyununu keserdi.

Her gece oyun bittikten sonra kurulan sofralar, sabahlara kadar sürer. Sabahçı sıcak poğaçaya ve simit, akşamın bademiyle yan yana gelir.

*Aşk Olsun* oyununda memlekette her şey güllük gülistanlık iken “orta sütun diye diye bütün sütunları yerle yeksan eden” vardır. Özal oyunu ailesiyle birlikte izlerken çok güler. Demirel, Erbakan, Ecevit de kendi taklitlerine gülerler.

150 Turgut Bey halkın nabzını tutmak için haftada, on beşte bir telefon edip “nasıl gidiyor” diye sorar.

Metin Akpınar “Ecevit teklif etti ama siyasete girmedim. Milletvekili olmak yerine milletin sanatçısı olmak daha güzeldi”, der.

Metin Akpınar Atatürk’e çok hayrandır. Yalnız bir insan, bir ilah olduğunu düşünür. Bizden baya ileridedir. Egemenlik hakkını millete vermesi müthiş bir şeydir.

Zeki ile Metin ikilisi dünyada en uzun süren ortaklıktır.

Bir dünya rekorudur. Zeki Alasya bu dünyayı terk ettikten sonra Metin Akpınar “Zeki’ye çok üzüldüm. Hakikaten yarım gitti. Biz bir bütündük... Öbür tarafta Cehennem Kabare yaparız” der.

Onun için sanatçılık Allah’ın bir lütfudur.

Oyuncular için Zeki daha yumuşak, Metin’se daha mesafeli bir patronudur. Metin tutumludur ancak kendisini “Bana cimri derler. Değilim, ben yokluktan geldim”, diye savunur.

“Sadece gazeteci değil, değerli bir adamdı” diye tanımladığı, vahşi bir suikasta kurban

giden Uğur Mumcu’nun ardından kurulan Uğur Mumcu Vakfı’nın kurucuları arasında yer alır. Adnan Kahveci ve Ahmet Pıriştina’yla da yakın dosttur.

Belgeselin sonuna yaklaşıyoruz; “Övündüğüm tiyatrom 25 sene, onun dışında da bir hayatım var. Mutlu bir yaşam geçirdim. Son zamanlarda huysuz bir ihtiyar oldum. Bilge bir ihtiyar olmak isterdim”. Artık üniversitede geleceğin kabare oyuncularına ders vermektedir.

Metin Akpınar yaşam felsefesini şöyle özetler:

“Aza razı gelmemek, çoğa teslim olmamak. Keşke lafını sevmem. Eleştiriye açık olduğum söylenemez ama gaddar da eleştiririm. Orada bir adalet yok.

Kendini sorgulayabiliyorsan eleştiriye kabul etmemeye hakkın olur. Seyircisini, sevenlerini hayal kırıklığına uğratmamış çok az insan vardır.”

Sabahın köründe evinden alınarak götürüldüğü mahkemede, elinde tost ve ayrılarla ifade vermeyi beklediği fotoğrafı büyük tepki çeker; “Gereğinden fazla bir sahip çıkma oldu. 60 yılım boşa gitmemiş.” der.

Metin Akpınar belgeselin finalini kendi yapar:

“İsteyerek yaptım her şeyi, iyi ki yapmışım.”

Yöneten: Selçuk Metin

Senaryo ve söyleşi: Zeynep Miraç



# Zehra İpşiroğlu'ndan "Yaşamdan Tiyatroya Tiyatrodan Yaşama" Bir Yol

HASRET ÜSTÜNTÜRK

"... Çaresizlik mi? Hayır, ben tiyatrocuyum ve yaşamı bir yerinden yakalayabilirim, anlamak için çaba harcayabilirim, yaşamı okuyabilirim ama bu benim ülkemde hiç de kolay değil, çünkü yaşam çoğu zaman bütün acı, gülünç ve absürt yanlarıyla sanatı kat kat aşılıyor."

Zehra İpşiroğlu'nun son kitabı *Yaşamdan Tiyatroya Tiyatrodan Yaşama* İkaros Yayınları'ndan Ocak 2021 tarihinde çıktı. Yukarıdaki satırlar yazarın kitaba "Ön Söz Yerine" eklediği 2018 yılı Dünya Tiyatrolar Günü Bildirisi'nden... Tüm kitap boyunca Zehra İpşiroğlu, sanatın, sanatçının boyunu kat kat aşan yaşamı nasıl yakalayabileceği üzerine kafa yoruyor, tiyatrodan eleştirel düşünmenin gerekliliğini okura tane tane anlatıyor.

Her gün pek çok haberle sarsılıyor: savaşlar, kadın cinayetleri, çocuk istismarları, yolsuzluklar... Hem ülkemizde hem dünyanın kalanında bir taraftan irin akıtırken başka tarafta yiyor, içiyor, tüketiyoruz. Yaşamak zor... Hele ki bizim gibi demokratikleşme sürecini tamamlayamamış toplumlarda daha zor. Hele ki bu toplumlarda kadınlar için, azınlıklar için, marjinal gruplar için yani "öteki" için daha,

daha, daha da zor. Peki, sanat-özelde tiyatrobu zor yaşamı nasıl yakalayabilir, neresinden yakalamalı? İşte, böyle bir soru'nun/sorun'un çözümü peşinde Zehra İpşiroğlu *Yaşamdan Tiyatroya Tiyatrodan Yaşama* kitabında.

240 sayfalık kitap, giriş niteliğindeki üç metinle başlıyor. Sonrasında tartışılan konular 4 ayrı başlıkta ele alınıyor:

- 1) Tiyatrodan Kültürlerarası ve Ötesi Etkileşim ve Göç Sorunları
- 2) Toplumsal Cinsiyet ve Şiddet Kültürü
- 3) Şiddetin Farklı Türleri
- 4) Mizah ve Taşlama

Kitabın birinci bölümü, yaklaşık 100 sayfa ile en hacimli bölümü. Bu bölümde Zehra İpşiroğlu, önce tiyatrodan sorunlarını tarihsel boyutlarıyla ele alıyor ve çağdaş eğilimlere yer veriyor. Brecht tiyatrosundan happening türü tiyatroya, kara güldürüden belgesel tiyatroya toplumsal gerçekleri yüzümüze tokat gibi çarpan tiyatroları ve etkilerini; uyumsuz tiyatroyu, tek kişilik oyunları, roman uyarlamalarını gelişimsel süreciyle ve her birini bolca örnekle anlatıyor. Bu oyun türlerinin hepsi ülkemiz tiyatrolarında seyirciyle buluşuyor. Zehra İpşiroğlu, bu çeşitliliği Türkiye'nin hâlâ demok-

ratikleşme sancuları çekiyor olmasına bağlıyor. Bu da Türkiye seyircisini Batı seyircisinden ayırıyor. Tiyatro, ülkemiz için filtreli bir kamera değil henüz, yol boyu gezdirilen bir ayna ve tiyatrocular onu yol boyunca gezdirirken seyirciyi de bu yolculuğa davet ediyor: Alın, bakın; bakın ve yüzleşin.

İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünün kurucusu olan ve Almanya, Essen Üniversitesinde profesör olarak görevine devam eden Zehra İpşiroğlu, kitabın bu bölümünde ayrıca Alman ve Almanya'da yaşayan göçmen tiyatrosundan örneklerle, öteki olmak, gitmek, kimlik arayışı gibi günümüzün önemli tartışma konularının tiyatrodan nasıl işlendiğine, nasıl işlenebileceğine dair gözlemlerini de aktarıyor. Uluslararası festivallerle, göçmen tiyatrosuyla kültürler arası hatta ötesi bir tiyatronun gerekliliği ve mümkünüğünü tartışıyor. Tüm bunların karşısına sadece performansa dayalı ve son dönemde çokça meraklısı bulunan performans türü oyunları koyuyor.

“Antigone, Elektra, Pentheselia, Lulu, Julie, Hedda Gabler... Neden klasik oyun yazarlarında kadınlar hep kurban rolündeler, neden erkeklerin elinde oyuncak oluyorlar, neden şiddete uğruyor ya da öldürülüyorlar?”

Bu sorular kitabın ikinci bölümünde yer alan “*Kadınların Çılgılığı*” yazısından. Zehra İpşiroğlu, bu bölümde kadınların tiyatrodaki konumlarını sorguluyor ve günümüzün en önemli tartışma konularından olan “toplumsal cinsiyet ve şiddet kültürü”nü tiyatro metinleri ve metinlerin farklı yorumları üzerinden ele alıyor. Tiyatroya sadece eleştirmen, akademisyen olarak değil metin yazarı olarak da emek veren Zehra İpşiroğlu, yazarı olduğu “*Lena, Leyla ve Ötekiler*” ve hâlihazırda oynanan “*Hayal Satıcısı*” oyunundan, dünyada kadın konusunu ele alan farklı oyunlardan, operadan hareketle tiyatrodan kadın meselesine

değiniyor. Bu bölümde oldukça ağır bir soru yöneltiyor okuruna Zehra İpşiroğlu: “Tiyatro öteden beri kadınların erkeklerin hizmetinde olduğu bir kuruluş değil mi?”

Televizyonda popüler olan pek çok programda kadınların acılarının satıldığını, dizilerde şiddet sahnelerinin milyonlar tarafından izlendiğini, sosyal medyada kadına uyguladığı şiddeti canlı canlı yayımlamakta hiçbir sakınca görmeyenleri izliyoruz, okuyoruz. Her alanda erkek egemen bir anlayışın kadın üzerindeki tahakkümüne tanık oluyoruz. Zehra İpşiroğlu tüm bunlara ekliyor: “Yazar, yönetmen, oyuncu olsun; erkek egemen bir yapı tiyatroya da hâkim. Ama umut verici gelişmeler yok değil: feminist bir tiyatro.”

Feminist tiyatronun, sorunları ortaya koymaktan fazlasını yapması gerektiğine vurgu yapıyor İpşiroğlu: “Yani feminist tiyatrodan beklenen hem kadının yaşadığı sorunları, kültürel ve toplumsal bağlantıları içinde göstererek bunun değişebilir olduğunu gündeme getirebilmesi hem de kadının ruhuna, iç dünyasına, yaşadığı içsel fırtınalara sızabilmesi.” Bunun gerçekleşebilmesi için de tiyatro pedagojisi alanında çalışmalar yapma, farklı sahneleme ve yorumlamaya imkân tanıma, tiyatro sonrası tartışma ortamı sağlama gibi öneriler sunuyor ve asıl ihtiyacımız olanın tam da şu anda ne olduğunun altını çiziyor: “Çünkü günümüzde kadınların yaratabileceği ütopyalara belki de her şeyden çok ihtiyacımız var.”

“...Çünkü en korkuncu unutmak. Toplumsal bellekten silinen her şiddet olayı, yeni şiddet olaylarının habercisi. Yakın tarihimiz bunun nice örnekleriyle dolu.”

Sivas’ı unutmayalım diye; bombaları, ölen çocukları, yaratılan ve yaşatılan düşmanlığı unutmayalım diye; evladı kaybedilmiş anneleri unutmayalım diye kitabın üçüncü bölümü “Şiddetin Farklı Yüzleri” başlığını taşıyor.



“Acı nasıl anlatılabilir?”i soruyor Zehra İpşiroğlu. Sivas’ta can verenlerin, Cumartesi Anneleri’nin, teröre kurban gidenlerin, devletin şiddetine maruz kalanların acısı nasıl anlatılabilir, nasıl anlatılıyor? Zehra İpşiroğlu, Türkiye’den, Ukrayna, Almanya, Fransa’ya farklı sahne performanslarıyla şiddetin farkı biçimlerinin ele alınışını irdeliyor ve bu sorulara cevap arıyor. Metin, oyuncu, sahne kullanımı ve oyunun alımlayanda oluşturduğu etki gibi unsurları performanslardan hareketle tenkit ediyor. “Anlatılanlar kadar nasıl anlatıldığı da unutulmamalı. Sonuçta tiyatroyu tiyatro yapan bu değil mi?”

“...Güldürünün özgürleştirici gücü olaylarla aramızda belli bir uzaklık kurulmasını ve şöyle bir soluk almamızı sağlarken, vurucu yanı iyiden iyiye tedirgin edebilir bizi.”

Kitabın dördüncü ve son bölümü “Mizah ve Taşlama” ya ayrılmış. İzahı olmayan şeylerin mizahının yapıldığı canım ülkemde Zehra İpşiroğlu’nun kitabında bu başlıkta bir bölüm oldukça yerinde olmuş. Gezi eylemlerinde, kadına karşı şiddet eylemlerinde mizahı nasıl güçlü bir silah olarak kullanabildiğimiz aşikâr. İpşiroğlu bunu, kitabın başında da vurguladığı gibi, demokrasinin gelişmemiş olduğu bir toplum olmamıza bağlıyor. Mizahın ve taşlamanın Haldun Taner, Aziz Nasin, Brecht, Nazım Hikmet gibi yazarların oyunlarında yüklendiği işlevi ve sahnede nasıl yorumlandığını ayrı ayrı ele alıp tartışıyor.

Son söz olarak Zehra İpşiroğlu, tiyatrodaki tüm kitap boyunca ele aldığı oyunların karşılaştığı/ karşılaşılabileceği sansür gibi zorluklardan bahsediyor ve ekliyor: “Oysa yaratıcılık etkin bir duruşu, etkinlik ise hareket edebileceğimiz bir özgürlük alanını koşulluyor.”

“...sanatta, sinemada, tiyatrodaki gücünü yaşamdan alan bir anlayış içinde doğrudan yaşananların tanıklığına ve belgelere dayanan estetik bir duruş giderek önem kazanıyor.”

*Yaşamdan Tiyatroya Tiyatrodan Yaşama* kitabı tiyatroya pek çok açıdan emek vermiş, hâlâ ona dair kafa yoran bir hocanın bugünün tiyatrosuna genel bir bakışını yansıtıyor. Tiyatro yaşamın neresinde ya da yaşam tiyatronun neresinde? Bunu sorarken pek çok farklı ülkeden farklı tiyatro türünün sahnelenişinden örnekle cevap arıyor, tartışıyor, birikimini bizimle paylaşıyor Zehra İpşiroğlu. Kitapta söyleşi, inceleme, eleştiri gibi farklı üslupta yazılar olması okuma zevkini katlıyor. Zehra İpşiroğlu’nun açıklayıcı, yormayan, zaman zaman sohbet edercesine samimi tavrı kitabı, tiyatroya meraklı herkes tarafından okunabilir kılıyor. Kitabın başında yer alan iki başlık –“ Dünden Bugüne Tiyatromuzda Toplumsal Sorunlar ve Çağdaş Eğilimler” ile “Tiyatrodaki Kültürlerarası ve Kültürlerarası Etkileşimler” okuru kitabın içeriğine hazırlıyor, okura iyi bir başlangıç yapma imkânı sağlıyor; sunduğu kaynakçalarla aynı zamanda daha fazla okuma yapmak için kapı aralıyor. Burada meraklısına Zehra İpşiroğlu’nun Ocak 2008’de Mitos-Boyut Yayınları’ndan çıkan *Tiyatrodaki Kültürler Arası Etkileşim* adlı bir kitabı olduğunu hatırlatmakta fayda var.

30 ve 40’larda Tek Parti Dönemi’nin sancılarını, 50’lerde çok partili hayata uyum buhranlarını, 60’larda darbe, 70’lerde “sizden bizden”li bir siyasetin can yakmasını, 80’lerde tekrar ve tekrar darbe, 90’larda diri diri yakılanların acısını, bugünlerde terörü, depremleri, işçi ölümlerini, göçmen çocuklarını gören bir toplumun sanatı nerede durmalı? *Yaşamdan Tiyatroya Tiyatrodan Yaşama* size bir seyirci, yazar, oyuncu yahut tiyatroyla ilgili herhangi biri olarak sanatınızı nereye konumlandırmanız gerektiğine dair yollar gösteriyor.

Nihayetinde biz acının bal eylendiği toprakların çocuklarıyız. Gemi batarken keman çalmak da ne?

# Ayşegül Yüksel'den *Güneş'in Sofrasında*

## Genco Erkal'ın Dostlar Tiyatrosu Serüveni

ECE YASSITEPE AYYILDIZ

154

**K**itabın tanıtım yazısını yazmaya başlamadan önce çok kısa birkaç cümle dile getirmek istiyorum. Öncelikle Sayın Zehra İpşiroğlu Hocam benden bu kitabın tanıtımını yazmamı istediği zamanlar, hem çok yoğundum, hem de bir an önce kitabı açıp okuyup kitabın tanıtımını yazmak istiyordum... Sonunda, kitabı keyifle okumaya vakit ayırdım ve aynı şekilde yazdığımı inanıyorum. Ben de şu kısacık hayatımın en güzel yıllarında Dostlar Tiyatrosu'nda çalışabilme imkânına nail olmuş bir insan olarak bu kitabın tanıtımını yazabilmenin gururunu taşıyorum adeta... Tıpkı Selçuk Metin'in yönettiği *Genco* belgeselinde olduğu gibi Beyoğlu'nun, İstiklal Caddesi'nin -benim için- en güzel zamanlarıydı... İnşaat yok, gürültü yok, tiyatrolar, sinemalar açıldı her yerde... İnsanlar kültür-sanata meraklıydı. 2010 yılında İstanbul Avrupa Kültür Başkenti seçilmişti, ne etkinlikler ama ne etkinlikler vardı... Anlatılmaz, yaşanır dedikleri türden... Tabii ben hem öğrenciyim o zamanlarda, hem Genco Erkal'ın yönetmen yardımcısı gibi önemli bir görevi üstlenmişim... Ne mutlu bana! Okuyorum, çalışıyorum, bence hayatımın en verimli dönemiymi. Birçok

anım var tabi, ben de anlatsam neredeyse kitap olur, diyebilirim. Gerçekten tam bir kültür yeriymi canım Beyoğlu... Muammer Karaca Tiyatrosu'nun arka tarafında birkaç kez gördüğüm deniz manzarası şimdi inşaat kalıntılarının arasında İstiklal Caddesi'nden korkunç bir şekilde görülüyor. Umarım en kısa zamanda tadilatı biter ve eski günlerine kavuşur Karaca Tiyatrosu ve tabi ki Beyoğlu... Kuru kalabalık değil, kültür sanata meraklı gençler doldursun yine Beyoğlu'nu... Kısaca şunu da eklemek de istiyorum, *Marx'ın Dönüşü* adlı oyunla Dostlar Tiyatrosu'nda 2009 yılı Ocak ayında stajyer olarak başladım... Onun devamında 2010'da *Nazım Hikmet'le 35 yıl- Kerem Gibi* de yönetmen yardımcılığına terfi ettim. 2011'de *Azizlikler-Nereye Gidiyoruz?* ve son olarak 2012 yılında *Ben Bertolt Brecht*'le Dostlar'daki meslek hayatıma Ankara'da başka bir çalışma hayatına atılmamla ara vermiş oldum... Ara diyorum, hayat bu, belki bir gün uzaktan da olsa, yakından da olsa tekrar çalışma imkânımız olur kimbilir... O günleri hiçbir zaman unutamam, ama ne o günler geri gelecek, ne eski biz, ne de eski Beyoğlu... Hepimiz yaşlanmışız adeta, yaş olarak değil, ruhen... Bu kitabı okurken ben de geçmişe bir

yolculuk yaptım adeta, kendi gençliğime, kendi heyecanlarıma, pırpır atan yüreğime döndüm... O heyecanlı genç kızın elini tutmak istedim ki bana yorulsa bile mücadeleden vazgeçmeyen insanlarla çalışmanın verdiği umudu aşilsın... Sizlere de sayın Ayşegül Yüksel Hoca'mın kitabı aracılığıyla Genco Erkal'ın ne zorluklar yaşayarak, ne dağlar, tepeler aşarak bu noktaya gelip 2019'da sanat hayatının 60. yılını kutlama gururunu taşıyabildiğini anlatmaya çalışacağım. Darısı gönlünde sanat aşkını kaç yaşında olursa olsun Genco Erkal gibi taşıyanlara!

Kitap elime pandemiden önce 2019 yılının Kasım ayında Genco Erkal'ın sanatta 60.yılını kutladığımız Pera Müzesi'nde geçmişti. Kırmızı Kedi Yayınları'ndan çıkan bu kitapta, Prof.Dr.Ayşegül Yüksel, önce Genco Erkal ile daha sonra Dostlar Tiyatrosu ile olan tanıklığını ve tanışıklığını dile getirmektedir. On üç bölümden oluşan bu kitabın giriş bölümünde Ayşegül Yüksel, bu kitabın kendisi için de diğer çalışmalardan farklı olduğunu anlatır; önceki çalışmalarında Yüksel'in kendi deyimiyle "kendisinden önceki kuşağın insanları" olan Melih Cevdet Anday ile Haldun Taner yer almaktayken, burada kendi kuşağı olan Genco Erkal ve Dostlar Tiyatrosu serüvenine nasıl, ne zaman başladığını anlatırken, otuz yılı aşkın tanışıklıklarının vermiş olduğu mutluluğu görüyoruz Yüksel'in satırlarında. Dostlar'ın bir parçası Ayşegül Yüksel... O aidiyeti çok net hissedebiliyoruz satırlarında. Birlikte dostluklarına tanıklık ediyoruz. "Öndeyiş" adını verdiği bölümde Genco Erkal'ın sanat hayatına başladığı dönemlere gidiyoruz. 60'lı yılların ülkemizdeki politik hareketliliğinden kısaca söz ederek Genco Erkal'ın her zaman "Ustam, Hocam" dediği Yıldız Kenter ile beraber çalışmaya başladığı Çöl Faresi adlı oyunundan söz ediyor Yüksel ve tiyatro hayatına bu oyunla atılıyor Genco Erkal. Bunun elbette öncesi de var, Ayşegül Yüksel kitabın birinci bölümünde

Genco Erkal'ın tiyatro sanatındaki ilk yıllarından söz ediyor. Eşzamanlı olarak Ayşegül Yüksel kendi yazın serüveninden de söz ederken, Dostlar Tiyatrosu'nun, Genco Erkal'ın da serüvenine birebir tanıklık eden kendisi gibi eleştirmenleri anmadan geçmiyor: Zehra İpşiroğlu, Dikmen Gürün, Seçkin Selvi ve Zeynep Oral.

Birinci bölüme geldiğimizde, "Genco Adında Genç Bir Oyuncu" başlığını görmekteyiz. Öncelikle, Yüksel'in giriş bölümünde yaptığı gibi, Genco Erkal'ın sanata katıldığı dönemde ülkenin politik durumuna dair genel bir çerçeve çizdiğini görüyoruz. Dönemin siyasi hareketliliği, nasıl ki edebiyata, kültüre yansıyor, tiyatro sanatına da yansıdığını görüyoruz. Yüksel, 1969 yılında kurulan Dostlar Tiyatrosu'nun da "toplumcu gerçekçi" ile "devrimci" bir düşünceye sahip olduğunu söylüyor. Yine bu bölümde, Genco Erkal'ın ilk tiyatro deneyimini Kenterler'de görüyoruz ve hatta kendisinin Muhsin Ertuğrul'un teklifiyle bu role davet edildiğini öğrenmekteyiz. Daha sonra farklı yabancı yazarlar ile devam ederken; bir yandan Kenterler bir yandan da Muammer Karaca Tiyatrosu tecrübesi ele alınıyor. İlk oyunculuk, daha sonra ilk yönetmenlik tecrübelerini anlattığı bölümde oyunlar isimleriyle belirtiliyor -ki ben özellikle yazmadım. Ayşegül Hocam çok güzel anlatmış, kendisinden okumanız daha doğru olur-.

Yüksel, Erkal'ın tiyatrodaki adım adım yükselişinden bahsederken birden bizi geriye götürüyor: işte Galatasaray, Robert Koleji yılları ile Genç Oyuncular dönemi. Burada Erkal'ın aile yaşantısına yakından bakıyoruz, aynı zamanda lise yıllarında hangi yazarların oyunlarında yer aldığını; Genç Oyuncuları ve Genco Erkal'ın tiyatro hayatında yanında olacak "dostlar"ını bu dönemlerde tanıdığını; profesyonel oyunculuğa da bu dönemlerde başladığını okuyoruz Yüksel'in satırlarında...

60'lı yılların ortalarına doğru Genco Erkal Türk Tiyatrosu'nun önemli isimleri Engin

Cezzar, Gülriz Sururi ile beraber oynama şansına erişiyor. Aynı zamanda, Haldun Taner ile tanışması, Genco Erkal'ın *Keşanlı Ali Destanı* oyununu başarılı bir şekilde yönetmesi ve oyunda yer alan İzmarit Nuri ile Politikacı rolünde başarılı oyunculuğu da kitabın dikkat çeken noktalarından biri.

Genco Erkal'ın askerlik yıllarına gidiyoruz, Ankara'nın Çinçin Bağları'nda "yedek subay öğretmenlik" yaptığı yıllara... Burada Ankara'nın tiyatro hayatına getirisini görmek çok mümkün. Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) ile daha önceden tanıştığı Asaf Çiyiltepe ile yeni bir tiyatro deneyimine atılıyor Erkal. Yüksel, burada, Erkal'ın uzun yıllar -hatta benim de izleme şerefine nail olabildiğim- *Bir Delinin Hatıra Defteri* nin yapım sürecinden söz ediyor. Erkal'ın ilk "Deli" deneyimini okurlarla paylaşıyor. Elbette ki Genco Erkal'ın bu rolü başarılı oynamasının önemli bir nedeni de kendisinin Psikoloji okuması. AST'ta başlayan ve uzun yıllar devam edecek Bertolt Brecht deneyimini görüyoruz kitapta. Başarıdan başarıya koşan Erkal, başarı katmanlarına bir de "vazgeçilmez yazarlarım" diyeceği Brecht'i ekliyor. AST'ta birçok oyun oynuyor Erkal. Askerlik görevi bitince, Erkal'ın, yurtdışı tiyatro gezileri ve tecrübelerini anlatıyor Yüksel. Kitabın birinci bölümünü Ayşegül Yüksel, Erkal'ın tecrübeleri ve dünyayı kasıp kavuran 68 kuşağı hareketinin bizdeki etkisine değinerek bitiriyor.

"Dostlar Tiyatrosu Kurumlaşırken" başlıklı ikinci bölümde ise, tiyatromuzun altın çağı olarak kabul edilen 60'lı yıllara değiniyor Yüksel. 1969 yılında kurulan Dostlar Tiyatrosu'nun kurucuları Genco Erkal, Mehmet Akan, Şevket Altuğ, Arif Erkin, Nurten Tuç ve Ferit Erkal'ın öncelikle bir Anadolu tiyatrosu yapma projesinden söz ediyor. Sadece tiyatro oyunu sergilemek değil, aynı zamanda ücretsiz kurslar açarak gençlere tiyatro eğitimi vermek, işçi haklarını

savunmak gibi önemli toplumcu görevlerinin olduğunu da altını çiziyor Yüksel.

Üçüncü bölüm "Dostlar Köklü Atılımlar Yapıyor (1969-1972)" başlığını taşıyor. Dostlar Tiyatrosu'nun ilk oyunları, ilk tecrübeleri anlatılıyor bu bölümde. Seyirciler, eleştirmenler tarafından beğenilen, beğenilmeyen oyunlar detaylı bir şekilde anlatılmış. Dostlar Tiyatrosu'nun vazgeçilmezlerinin başlangıcı burada anlatılıyor, epik tiyatro, belgesel tiyatronun ilk örneklerini bu bölümde görüyoruz. Üst üste elde ettikleri başarıların, başarıların devamını getirmekte olduğu açık bir şekilde görülür. Bu bölümün mottosu Dostlar Tiyatrosu yapımlarının 'eğlendirerek düşündürme' mesajını seyirciye vermesidir. Elbette Mehmet Akan'ın yerli oyun oynama isteğinin altının çizilmesi de Dostlar Tiyatrosu'nun başarısının altını çizmektedir.

Dördüncü bölümde Ayşegül Yüksel uyarlamalara değiniyor: "Uyarlamalar: Aziz Nesin'den Max Frisch'e". Genelden özele doğru ilerliyor Yüksel. Elli yıllık sanat hayatlarını kapsayan dönemde Dostlar Tiyatrosu'nun uyarlamalarda ne kadar başarılı olduğunu gösteriyor bizlere. Farklı tiyatro mekânlarında yerli ve yabancı yazarların uyarlamalarının önemini vurguluyor. Önceki bölümlerde bu ayrıntıya değinmemiştim, ancak bu bölümde vurgulamak istediğim bir detay var: özel tiyatroların ekonomik krizi burada anlatılıyor ve Genco Erkal'ın o döneme ait söyleşilerinden kesitler de yer alıyor. Dördüncü bölümde yer alan önemli bir alt başlık ise 'Dramatik ekleme/ dramatik kolaj' dır. Bir başka uyarlama çeşidi olarak anlatıyor Yüksel bize bu kavramı. Genco Erkal'ın farklı yazarları bir araya getirerek yaptığı bir çalışma olduğunu anlatıyor. Ayşegül Yüksel, dördüncü bölümünü bitirirken bizlere bundan sonraki bölümlerin 1970 ve günümüz arasında İstanbul'un Avrupa yakasındaki tiyatro salonlarında geçeceğini belirtiyor.

Geldik beşinci bölüme... “Dostlar’ın Belgesel Yolculuğu”...na davetliyiz burada. Benim de ilk seyrettiğim belgesel oyun Sivas ’93’tür. O zamanlar Genco Erkal ile çalışmıyordum, ama seyircinin Sivas ’93’e ilgisi o kadar fazlaydı ki bilet bulmam neredeyse imkânsızdı...

Muammer Karaca Tiyatrosu’nun balkon en arka sırasının en köşesinde bir ay önceden aldığım bilet ile ilk belgesel oyunla tanışmam başlamıştı. Daha sonra Sivas ’93 kaydı için yine Karaca’da bulunacaktım. Ben de kitaba devam etmeden bir anımı eklemek istedim buraya. Yerli ve yabancı belgesel oyunlara dair örnekler gözümüze çarpıyor. Bu bölümde ağırlıklı olarak Sivas ’93 konu edinilmiş.

“Türk Yazarların Oyunları Sürüyor” adlı altıncı bölümde, daha önceki bölümlerde yer alan yerli yazarların ve sahnelemelerin isimlerine yeni yerli yazarlar eklenmiş. Burada uyarlamalar değil, yerli yazarların metinlerinin Dostlar Tiyatrosu’nda sahnelenmesi üzerinde duruluyor. Tiyatronun yaşadığı maddi sıkıntılara vurgu yapılıyor. Salonsuzluk ve kadrolu oyuncu sıkıntısının tiyatro bütçesini zorladığını söylüyor.

Ayşegül Yüksel 7. Bölümünü “Intermezzo” olarak adlandırıyor. Bir “ara gösteri” olarak tanımlıyor bu bölümü ve Dostlar Tiyatrosu’nun tiyatro yapıtlarından seçtiği şarkılardan örnekler veriyor. Oldukça hoş. Yerli ve yabancı yazarların eserleri bu bölümde de yer alıyor, ancak sadece metin içinde yer alan şarkılarla.

Sekizinci bölüm “Théâtre de Liberté ile Dostlar’ın Buluşması”. Yüksek lisans tezimi yazmam sırasında Genco Hocam ve sayın Hasan Anamur Hocamın sayesinde Mehmet Ulusoy ile tanışma fırsatına erişmiştim. Aimé Césaire’in tiyatrosunu çalışırken Mehmet Ulusoy’dan yola çıkmıştım, Genco Hoca bahsetmişti. Gerçekten çok verimli olmuştu. Benim de Mehmet Ulusoy ile tanışıklığım Genco Hoca sayesinde. Ayşegül Yüksel önemli yönetmen Mehmet Ulusoy’un Dostlar

Tiyatrosu’yla ilk çalışmasının Bertolt Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi* olduğunu söylüyor. Bu oyunun önemli bir değeri de maskalarını yapan Kuzgun Acar. Bu bölümde Ulusoy’un oyun hazırlama sürecine dair bilgiler veriliyor. Aynı zamanda farklı eleştirmenlerin yorumları aracılığıyla oyunu ele alıyor. Mehmet Ulusoy’un diğer çalışmaları da *Kafkas Tebeşir Dairesi’*nde olduğu gibi detaylı bir şekilde anlatılıyor. Aynı zamanda, Genco Erkal’ın Fransa tecrübesini de bizlere veriyor Yüksel. Erkal’ın Fransa’daki başarısının, yabancı dilde oyun oynamasının altı çiziliyor burada. Aynı zamanda Ulusoy ve Erkal’ın röportajından bir kesit veriyor Yüksel. Oldukça ilginç, okunması gereken, okundukça iki ustaya da hayranlığımın gittikçe arttığı bir yer olmuş burası. Ve Genco Erkal’ın Avignon Festivalinde ilk oyunculuğu: *Nereye Jérémie?* Fransa’da Mehmet Ulusoy ile çalışırken aldığı bir teklifle bu oyunda yer alıyor Erkal. Yirmi sekiz ayrı rolü oynuyor bu oyunda. Oyunu birebir izleyebilme imkânına sahip olan Zeynep Oral’dan alıntı veriyor Ayşegül Yüksel. Biz onun gözünden Genco Erkal’ın kendi oyunculuğunu ne kadar üst noktaya taşıdığını görebiliyoruz.

Dokuzuncu Bölüm: “Genco’nun Brecht’le Dansı”. Bizim kuşağın vazgeçilmez ismi Brecht’in ve benim Dostlar Tiyatrosu’ndaki son çalışmam olan *Ben Bertolt Brecht*’in olduğu bölümdeyiz. Neredeyse elli yıldır Brecht’le beraber olan Dostlar Tiyatrosu’nu görüyoruz. Farklı Brecht oyunları sahnelenirken, bir yandan da Brecht’ten yola çıkarak yapılan uyarlamalar da gözümüze çarpıyor. Brecht’in Genco Erkal için önemi burada vurgulanıyor. *Brecht Kabare*’den *Ben Bertolt Brecht*’e uzanıyoruz: “Zeliha Berksoy’dan Tülay Günal’a” başlıklı alt bölümde, Zeliha Berksoy’un oyunculuğu ve benim de yönetmen yardımcılığımı üstlendiğim *Ben Bertolt Brecht*’te çok sevgili Tülay Günal’ı görüyoruz. Sahnelemeye dair detaylar içeriyor bu

bölüm. Keyifle okuyorum bu bölümü. Zehra İpşiroğlu'nun oyuna dair notlarını da alıntı şeklinde veriyor Ayşegül Yüksel, bu bölümü zenginleştiriyor.

“Genco'nun Tiyatroculuğunun Nazım Damarı” adlı onuncu bölümdeyiz. Kitabın son üç bölümünden biri... Yine uzak bir geçmişe dönüyoruz, Dostlar'ın Ümit Tiyatrosu dönemine götürüyor bizi Ayşegül Yüksel. 1975 yılında şiir-tiyatro - bir ilk- olarak Genco Erkal'ın tasarladığı *Kerem Gibi* büyük beğeni topluyor. Genco Erkal'ın Nazım'la serüvenine tanıklık ediyoruz bu bölümde. Nazım'la nasıl tanıştı, nasıl karar verdi şiirlerini tiyatrolaştırmaya... *Kerem Gibi*'de yer alan Nazım şiirlerinin birkaçını veriyor Ayşegül Yüksel okurlarına. Serüveni uzun yıllar sürecek olan İnsanlarım da burada karşımıza çıkar. Ben de birkaç kere hayranlıkla izleyebilmişim, keşke yine oynasa dediğim güzel oyun... Ayşegül Yüksel İnsanlarım'ı ve Genco Erkal'ın Nazım Hikmet'le olan yolculuğunu çok keyifli bir anlatımla dile getirmiş. Ve elbette Genco Erkal'ın Nazım Hikmet'le yolculuğu uzun yıllar sürdü/ sürüyor ve sürecek gibi de görünüyor, örneğin *Yaşamaya Dair* hâlâ oynuyor. Bu yolculuk onuncu bölümde yer alıyor. *Nazım Oratoryosu*, “*Nazım'a Armağan*” gibi önemli çalışmalarıyla da Genco Erkal'ı Ayşegül Yüksel'in anlatımında görüyoruz. *Nazım Hikmet'le 35 yıl-Kerem Gibi* oyunu -benim ilk yönetmen yardımcılığı tecrübem- belgesel tiyatro ve şiiri buluşturan bir şaheser olarak sahnede yerini alıyor. Ayşegül Yüksel oyuna dair güzel detaylar veriyor burada. Ayşegül Yüksel'in burada çarpıcı bir cümlesi var “Başka Nazım yok, biliyorsunuz. Başka Genco Erkal da...” Katılmamak mümkün mü bu güzel söze? Daha sonra Ali Paşa Han'da yine Nazım'dan uyarlayarak oyunlaştırdığı *Yaşamaya Dair*'i görüyoruz. Ayşegül Yüksel, Genco Erkal'ın farklı açık hava tecrübelerini dile getiriyor; Ali Paşa Han'ın da Genco Erkal için önemini

vurguluyor. Bu bölümün alt başlığında biz “*Nazım'la Brecht baş başa Güneşin Sofrasında*” adlı oyuna dair Yüksel'in yazısını okuyoruz. Bu oyun da bir açık hava oyunuydu. Ne mutlu bana ki bu iki açık hava yapımını da Ankara'dan gidip seyredebilme imkânım oldu.

Kitabın sonuna yaklaştığımız on birinci bölümdeyiz: “Dünya Yazarlarından Oyunlar Sürüyor”. Bu bölümde Dostlar Tiyatrosu'nun İstiklal Caddesi'nde yer alan Muammer Karaca Tiyatrosu'ndaki misafirliğini okuyoruz. Yaklaşık yirmi üç yıl süren bu kiracı olma durumu 2013'te tamamen bitiyor ve Dostlar için gezici tiyatro dönemi başlıyor. Dünya çapında birçok yazarın eserleri Karaca Tiyatrosu'nda sahneleniyor, ses buluyor. Ayşegül Yüksel, Karaca Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunları yönetmeni, oyuncusu, dekor ve ışık tasarımcısına kadar titiz bir şekilde ele alıyor.

On ikinci bölüm “Deli'den Merhaba'ya Ulaşan Tek Kişilik Oyunlar/Gösteriler” başlığıyla karşımıza çıkıyor. Ayşegül Yüksel tiyatromuzda tek kişilik oyun dendiğinde akla Genco Erkal'ın geldiğini söylüyor en başta. Deli rolünü Genco Erkal'ın kuşaklar arasına aktardığını dile getiriyor, anneannesi, annesi, yaşlıları, kızı ve hatta torunlarının bile izleme fırsatı olmuş. Benim Dostlar'la ilk çalışmam olan *Marx'ın Dönüşü* adlı oyunu anlatıyor Yüksel. Belki de en zor çalışma dönemim, çünkü hiçbir şey bilmiyorum ama çok meraklı ve heyecanlıyım, böylesine büyük bir ustanın yanında staj yapma imkanım olabilmiş. Bu büyük şans! Bu konuda kendime dair bir şey itiraf etmeliyim ki, oyunu hazırlama sürecinde ben sadece oyunu hazırlamaya yardım ediyordum, oyunu yıllar yıllar içinde farklı zamanlarda izlediğimde işte şimdi anladım diyebilmişim... Hoş, şunu da eklemeliyim, ben iki bölümü aynı anda okuyordum, çift anadal yaptığım için, Genco Hoca bana burası senin üçüncü üniversiten dediğinde içimden evet demiştim, çok gurur duymuştum, ama yıllar

sonra bile diyebiliyorum ki kesinlikle üçüncü üniversitem, o kadar çok şey öğrenebilmişim ki Genco Hoca'dan...Sadece tiyatro, sanat değil, insan olmaya dair de, hayata dair de çok şey öğretti bana...Üzerimdeki emeklerini asla ödeyemem.

Kitaba geri dönecek olursak, *Marx'ın Dönüşü* oyununu detaylı bir şekilde anlatıyor Yüksel, yine beni geçmişe götürerek tabii... Ve elbette *Azizlikler –Nereye Gidiyoruz?* adlı çalışmasını da, benim yönetmen yardımcılığını yaptığım önemli bir oyun. Nazım gibi, Brecht gibi, Aziz Nesin de Genco Erkal'ın hayatında çok önemli bir yere sahip. Nesin'in yazıları ve Erkal'ın oyunculuğu anlatılıyor burada. Aziz Nesin'den, Haldun Taner, Nazım Hikmet ve Bertolt Brecht'ten uyarladığı *Merhaba* ise son yıllara damgasını vurmuş tek kişilik bir Genco Erkal oyunculuğu. Ayşegül Yüksel bu eseri de detaylı bir şekilde okurlarına sunuyor. Erkal'ın sanat yaşamının altmışıncı yılı; Dostlar Tiyatrosu'nun kuruluşunun ellinci yılı şerefine *Merhaba* oyununu oynadığını söylüyor Yüksel.

Yüksel, on iki bölümde Dostlar'ın serüvenini detaylı bir şekilde ele alarak, bizi okurken farklı heyecanlara sürüklüyor adeta. Bu on iki bölüm boyunca Genco Erkal'ın oyunlarını, kendisini daha objektif bir çerçevede görürken, "Genco Erkal Adlı Tiyatro İnsanı" adlı on üçüncü bölümde -Ayşegül Yüksel'in kendi deyimiyle eleştirilenlik görevini yerine getirerek- Genco Erkal'ın nasıl bir tiyatro sanatçısı olduğunu öznel bir biçimde kaleme alıyor. Yeteneğin, eğitim, görgü ve birikimle bir araya geldiğini ve bu özelliklerin Erkal'da birleştiğini vurguluyor Yüksel. On iki bölümün kısa bir özetini yapıyor, bir senteze varıyor adeta Yüksel burada. Genco Erkal'ın daha sonraki nesillere bıraktıklarından söz ediyor; seyircinin beğenisini nasıl kazandığını, nasıl takdir gördüğünü anlatarak nokt alıyor bu bölümü. "Tiyatromuzun 1960'lardan bu yana yazılmış tarihini oluşturanlar arasında en ön sırada yer alıyor." diyerek Genco Erkal'ın

tiyatromuzdaki yeri ve öneminin de altı çiziliyor.

Sondayış bölümü Erkal'ın altmışıncı sanat yılını ve Dostlar'ın ellinci yılını kutlayarak tamamlanıyor. Ek-1 bölümünde ise Dostlar Tiyatrosu'nun yıllara göre tüm oyunları verilmiş; Ek-2 de Dostlar Tiyatrosu'nda bugüne kadar yer almış oyuncuların isimleri karşımıza çıkıyor; Ek-3 ise Genco Erkal-Dostlar Tiyatrosu ve sanatçılarının kazandığı ödülleri gösteriyor. Son olarak Kaynakça, Dizin ve Oyun Dizin bölümleriyle kitabın sonuna geliyoruz.

Sonuç olarak şunu söylemek yerinde olacaktır. Bu çalışma Türk Tiyatrosu tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahip. Ayşegül Yüksel Hocamız, Genco Erkal'ı ve Dostlar Tiyatrosu'nu, çalışmalarını, oyunlarını kaleme alarak yapıtlara bir ölümsüzlük kazandırmış adeta. Dönemin oyunları ile oyuncuları, Genco Erkal'ın tiyatroya başlaması, tiyatro serüveni, yaşadığı zorluklar... Biz Genco Erkal'ın sanatta 60 yılının bir panoramasını görüyoruz adeta. İnce ince işlenmiş bu kitapta Erkal'ın tiyatro yolculuğuna tanıklık ediyoruz. Sadece Erkal değil, aynı zamanda Türk Tiyatrosu'nun önemli bir özel tiyatrosu olarak Dostlar Tiyatrosu ve prodüksiyonlarının da değerini gözler önüne seriyor Yüksel. Son bölümlerdeki dizin ve oyun dizini kısmını ayrıca şahsi olarak çok beğendiğimi dile getirmek istemekteyim. Bu tür çalışmaların en can alıcı noktası araştırmacılar için kaynakça, dizin ve oyun dizini kısmı. Tek tek metin içinde araştırmaktansa, bizi istediğimiz hedefe yöneltmesi açısından da oldukça başarılı buluyorum.

Her iki ustamıza, her iki Hocaların Hocası'na bu eserle tanıklık etmek büyük keyif oldu. Genco Erkal'ı Ayşegül Yüksel'in kaleminden okuyabilmenin tadına herkesin varmasını dilerim.

