

tebooyun

2023 BAHAR /YAZ, SAYI 47-48

ÖZEL SAYI “Nasıl?”

Edtörler
Eylem Ejder - Yaşam Özlem Gülseven



TİYATRO
ELEŞTİRMENLERİ
BİRLİĞİ

Tiyatroyla
ilgili
her Şey...

TEB OYUN

2023 BAHAR/YAZ, SAYI 47-48

ISSN: 2880 - 2997

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB)

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Tijen Savaşkan

YAYIN KURULU
Tijen Savaşkan
Beki Haleva
Zehra İpşiroğlu
Eylem Ejder
Nihal Kuyumcu
Hasibe Kalkan
Özden İşıltan
Yaşam Özlem Gülseven

SON OKUMA
Nalân Özübek

TASARIM
Yaşam Özlem Gülseven

SOSYAL MEDYA
Yüstra Yüce

KAPAK FOTOĞRAFI
**Ferhat Özgür, "Embrace/Kucaklaşma",
2003. 150x225 cm**

Sürelî 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. Çözünürlüđu yeterli olmayan görseller kullanılmayacaktır.)
- 6) 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

Giriş: "Nasıl?"

EYLEM EJDER - YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN — 15

İyi Şeyler Başımıza Nasıl Gelir?

YAREN ÇİÇEK — 20

Umudu Devşirmek

S. ÖZLEM GÜNER — 26

Gerçek Kurbanın Acısı

AYŞE SANCAK DENİZ — 31

Sınır Tanımayan Palyaçolar: Güray Dinçol'la Söyleşi

ÖZDEN İŞILTAN — 36

4

Tiyatro Kooperatifi'yle Soru Cevap

TEB OYUN — 41

Yakınlık Dramaturjisi ya da Kral Lear'la Nasıl Yakınlaşmalı?

ÖZGÜL AKINCI — 44

Batmaya Yanmış Güneşin Kızılığında

İPEK TAŞDAN — 50

Tiyatro Göç İzleğini Nasıl Ele Alıyor?

ZEHRA İPŞİROĞLU — 55

Tiyatroyu Tüketmek

OZAN ÖMER AKGÜL — 60

Yeniden "Biz" Olmak Ama Nasıl?

MÜRVEK KARA — 64

Yaşamın Tuhaf Organizmaları: Ahretlikler

ALİS ÇALIŞKAN — 69

Hiçbir Şeyden Nasıl "Bir Şey" Olursun?

MELİSA YILMAZ — 73

Felaket Zamanlarında Psikodramanın Rolü Üzerine

RÜMEYSA ERCAN — 77

Eleni ve Gül'ün Yaşamında Yersizyurtsuzlaşan Dil: *Tatavla'da Son Dans*

BARAN BARIŞ — 82

Spiritüalizm ve Performans: Kolektif Yenilenmeye Dair Bir Hatırlama

ZÜLEYHA EŞİGÜL – 91

KONUK EKİP: Reka Kolektif

Şimdi, Aşalım Bunları

REKA KOLEKTİF – 104

Nasıl Bilirdiniz? Oyununu Nasıl Bilirdim?

ELİF ONGAN TEKÇE – 111

"Olmak" ya da "Mevcut Olmak"

HAKKI YÜKSEL – 119

Tiyatroda Arayış ve Dijital Mevcudiyet

RIZA EFE REİS - 124

Obolossuz Gömülmek ya da Lethe'yi Arzulamak

FEYZA ÖZGEN ŞEKER – 132

Hafifliği Ölüm Kanatlarının

ASLI KAPLAN - 137

Ay Işığı

SİNEM ÇAKAL - 141

ABzu: Giderdekilerin Hikâyesi

PINAR AKKUZU – 146

Uzun Yolda Kısa Bir Mola

DENİZ BAŞAR – 152

Hami Çağdaş'a Sevgi ve Saygıyla

TİJEN SAVAŞKAN, ZEHRA İPŞİROĞLU, BEKİ HALEVA, RENGİN UZ – 158

Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

6

Bu kez sizlere “merhaba” derken farklı bir içtenlikle ve duyarlılıkla seslenmek istiyorum. Bu ses benim için alışılmış bir editör yazısının sınırlarını biraz aşıyor, çünkü TEB Oyun Dergisi’nin bu ilk özel sayısı büyük bir kırılmanın, farkındalığın, sorgulama ve yüzleşme ihtiyacının daha samimi ağlar kurma, değişim ve bütünleşme ihtiyacına evrildiği farklı bir üretim sürecini de koşulladı. “Nasıl?” sorusunu sormaya başladığımız ağır deprem gündemi sadece coğrafi değildi, ardından gelen politik, ekonomik ve ekolojik dengelerin tamamen yok olduğu artçı sarsıntıları da taşıyordu. Toplumsal ve bireysel donukluğumuz ve travmamız o sıralarda planladığımız Bahar sayımıza yabancılaşmamıza neden olmuş ve hiçbir şekilde eskisi gibi devam edemeyeceğimiz duygusunu uyandırmıştı.

“Nasıl?” sorusuna kendi çalışma ve üretim alanımızda bulmaya çalışacağımız

yanıtlarsa tek taraflı, tek sesli değildi, belki de yanıt olamayacak yeni sorulara gebeydi ve derindi. Böylece, Eylem Ejder ve Yaşam Özlem Gülseven bu sayının editörleri olarak yoğun bir çalışma sürecine girerek hem yazı kurulumuzun bakış açısında hem de dergimizin stratejilerinde önemli değişimlere yol açacak bir süreci başlattı. Bugüne dek dergimizin ön bahçesindeki görünür imgemiz, konumumuz, çerçevesi belirli içerik başlıklarımız dışında bir arka bahçe yaratma ihtiyacı işte bu “Nasıl?” sorusuyla birlikte geldi. Yazarları, tiyatro emekçilerini, oyuncularını açık çağrılar yaparak önce bu arka bahçemize davet ettik. Burada üretilmeye çalışılan çiçeklerin tohumları, adı bilinen tanımlanmış olanlardan farklıydı. Ön bahçelerde yabancı olana, bilinmeyene, riske yer yoktur. Oysa arka bahçeler sürprizlere gebedir. Ne çıkacağını tahmin edemeyeceğimiz, farklı rüzgârlarla taşınan, içimizde büyüttüğümüz

isteklerimiz, hayallerimiz, belki kişiliğimizdeki boşlukları tamamlayacak kolektif bilince olan ihtiyacımıza karşı gelen yabancı tohumlar... Yazarlarımız bu kez sadece bilinen formatlarda eleştiri, inceleme vb. yazılar yazmadılar; farklı denemeler, makaleler, performans metinleri, kısa oyunlar, deneyim anlatıları, sanatçı sayfaları neredeyse bahçıvan duyarlılığındaki ve titizliğindeki editörlerimizin çabasıyla aşılandı, birlikte yol alınarak son hallerine ulaştı. Bu kolektif üretimler ön bahçeye taşınırken “Nasıl?” sorusuna o kadar farklı pencerelerden ve bakış açılarından yaklaştılar ki bu ürünler bir yandan alanla ilgili farklı içgörüler kazanmamızı sağlarken diğer yandan kolektif üretimin dergimize neler katabileceğini kanıtladı. Bu süreç dergimizin kapağındaki tiyatro maskını çıkartarak hayatın içine biraz daha maskesiz bakacağımız, tüm zorluklara ve engellere karşın birbirimizle kucaklaşmanın metaforik yansıması olan özel bir fotoğrafla tüm sayının duygusunu yansıttı. Özel sayımızın oluşmasında çok büyük emek harcayan editörlerimiz Eylem Ejder ve Yaşam Özlem Gülseven’e buradan tekrar sonsuz teşekkürler.

Evet Bahar gelemedi, belki Yaz da zor geçiyor ama bizler ekip biçme ve üretme yolunda bundan böyle daha yaratıcı, daha kolektif ve yeni fikirlere fırsat verecek, yeni kavramlarla düşünüp farklı yollara sapacak, risk alabileceğimiz bir arka bahçe yarattık. Bu bahçede farklı bahçıvanlarla aşılanacak yepyeni tohumlarımızı ön bahçemize taşıırken birlikte üretmenin, düşünmenin ve yeni ilişkiler ve sahici bağlar kurmanın yollarını arayacağız.

Gelelim dergimizin içeriğine, ilk yazımız bu özel sayının editörleri **Eylem Ejder ve Yaşam Özlem Gülseven**’in başından beri tüm süreci paylaştığı giriş yazısı. Ardından,

Yaren Çiçek’in “İyi Şeyler Başımıza Nasıl Gelir” adlı denemesi geliyor. Çiçek, tiyatro sanatının toplumsal yaşamımızla olan derin bağından yola çıkarak, ülkeyi uzun süredir yöneten iktidar mekanizmasının ve bununla bağlantılı yaşanan ağır sorunların başımıza iyi şeyler gelmesini engellediğini ve bunun da tiyatromuzdaki yansımasının iyi oyunlarla karşılaşmamamız olduğunu savlıyor. Antik trajedilerde, özellikle Kral Oidipus’ta karşımıza veba görünümünde çıkan miasma (kirlenme) kavramıyla doğru bir paralellik kuran yazar, sahnede bu çürümüşlüğün deşifre edilmediği sürece karanlıktan kurtulamayacağımızı ve değişim yolunda atıl kalacağımızı ifade ediyor. Diğer yandan uzun süredir sahnelerimizde gittikçe artan tek kişilik anlatılara da eleştirel bir bakış getirerek, tiyatromuzun kısa dönem duygularımızı harekete geçirmesinden öte, düşünsel düzeyi güçlü ve daha kalıcı etkiler bırakacak bir yöne evrilmesini umuyor. “Umudu Devşirmek” **S. Özlem Güner**’in kaleme aldığı yine bir deneme yazısı. Güner, ülkemizin yakın geçmişindeki zor dönemleri ve tüm olumsuzlukları anımsattıktan sonra tiyatronun bir hayal kurma sanatı olduğunu, bu nedenle de oyunlarda olumlu duyguların peşine düşmenin ve her şeye karşın değişimin, umudun ve yaşam sevincinin sahneden aktarılabilmesine inanıyor. Bu iki deneme bir yandan da sahne ışığının var olan en derin karanlıktan çıkmak için bir umut olduğunu savunuyor. **Ayşe Sancak Deniz** “Gerçek Kurbanın Acısı” denemesinde; tiyatro sahnesinde her şeye rağmen acının da dile getirilme hakkından söz ediyor ve bunun belki de bir çeşit acıyla baş etme yöntemi olabileceğiyle ilgili öneriler sunuyor. Bir temsil sanatı olan tiyatronun acıyı anlatabilme yöntemleri üzerine oyun ve film gibi farklı temsil türlerinden

örneklerle konuyu açıp tartışarak, özellikle acının sonrasında, sahneden seyirciye katkı sağlayacak unutturmama, sağaltma ve dayanışma gibi olumlu etkilerin geçebileceğini söylüyor.

Buradan hemen aktif olarak deprem bölgesinde çalışan ve “Nasıl?” sorusuna cevap veren iki söyleşiyle devam ediyoruz: Sınır Tanımayan Palyaçolar’ın alandaki deneyimleri ve Tiyatro Kooperatifi’nin bölgedeki hızlı ve etkili çalışmalarını paylaştıkları bu özel söyleşiler, tiyatro alanında felaket ve acı durumunda acil aksiyon alınabilecek çok güzel örneklerle “Nasıl?” sorumuzun karşılığını veriyor. **Özden Işıltan**’ın sorularını yanıtlayan ve ülkemizde Uluslararası Sınır Tanımayan Palyaçolar’ı koordine eden Güray Dinçol’a ve ekibimizin sorularını yanıtlayan Tiyatro Kooperatifi’ne buradan tekrar teşekkür ediyoruz. Diğer yandan geniş bir ekiple ve her yaş grubuyla yine alanda aktif çalışan İstanbul Psikodrama Enstitüsü’nün kurucusu Deniz Altınay, **Rümeysa Ercan**’ın sorularını yanıtladı ve psikodrama enstitüsünün alandaki etkinliklerini ve genel olarak derneğin amaçlarını ve neler yaptığını bizlerle paylaştı. İyi ki varlar. Bu üç grubun çabaları “nasıl?” sorusuna sahne sanatları, tiyatro ve psikodrama alanında belki de en somut yanıtları veren ve sonuçlarını hemen görebileceğimiz etkiye sahip çalışmalardı.

Özgül Akıncı’nın “Yakınlık Dramaturjisi”, **İpek Taşdan**’ın “Batmaya Yanmış Güneşin Kızıllığında” ve **Elif Ongan Tekçe**’nin “Nasıl Bilirdiniz? Oyununu Nasıl Bilirdim” metinleri dergimizde yayınladığımız ilk sanatçı yazıları. “Nasıl?” sorusunu tiyatro bağlamında sadece toplumsal ve politik yönüyle değil bir de estetik ve biçimsel yönüyle tartışmaya çalıştığımız bu bağlam içinde, sanatçılar üretim süreçlerini, düşünme ve duygulanım aşamalarını

ve tiyatro yapmanın kendi içlerindeki sorgulamalarını estetik düzlemiyle ve farklı üslup denemeleriyle okurla paylaşıyor. Bu sorgulamaların her ne kadar kişisel ve sanatın içsel sorunları olduğunu düşünsek de bu yazıların ve üretimlerin pandemi ve deprem arasına sıkışmış bir zaman sürecinde yazıldığını da unutmamak gerekiyor.

Zehra İpşiroğlu, “Tiyatro Göç İzliğini Nasıl Ele Alıyor?” başlıklı yazısında felaketlerin resmini daha evrensel düzeyde ve sonuç odaklı irdelediğinde göç kavramına odaklanıyor ve tiyatrodaki göç ve mülteci sorununun nasıl sahnelendiğiyle ilgili ikisi yurt dışından (Ariane Mnouchkine’nin *Son Kervansaray* ve Nuran David Çalış’ın sahnelediği *Exil*), biri ise ülkemizden (Dostlar Tiyatrosu yapımı Genco Erkal’ın yönetmenliğindeki *Göçmenleeeer*) üç oyunla ilgili bir değerlendirme yapıyor. Daha önce farklı mecralarda kısa bir hali yayınlanan yazı özel sayımız için yazar tarafından genişletildi. **Ozan Ömer Akgül**, “Tiyatroyu Tüketmek” denemesinde “tiyatro iyileştirir” ön kabulünü soru konusu ederek başlıyor ve uzun zamandır piyasanın talepleri ve estetik tercihleri doğrultusunda şekillenen ve hâlâ temsil rejimi içinde üretmeye yönlendirilen bir tiyatro fikrinin imkân ve imkânsızlıklarına odaklanıyor. **Mürvet Kara**, “Yeniden “Biz” Olmak ama Nasıl?” adlı denemesinde “simurg” metaforuyla kendi kendini yeniden üretebilen bir tiyatronun olanaklarını araştırmaya çalışırken, katıldığı seminerler, oyunlar, konuşmalar ve okuduğu kitapların aracılığıyla düşünsel bir yolculuğa çıkıyor. Kara, bu yolculukta geçmişe dönüp bakan, orada bulunduğu imkânları bugünün diliyle yeniden temsil eden oyunlardan söz ederek yazısını somut örneklerle destekliyor.

Bir eleştiri yazısıyla sayfalarımıza devam ediyoruz. **Alis Çalışkan** “Yaşamın Tuhaf

Organizmaları; *Ahretlikler*” başlıklı yazısında, sezonun belki de tek örneği insan kukla ve maskeyle oynanan, sözsüz *Ahretlik* oyununu irdeliyor. Yaşlılık ve rutinin boğuntusunun ufacak bir olayla nasıl değişebileceğini ve bu değişim umudunun sahnede nasıl gösterildiğini paylaşan yazar, oyun aracılığıyla bir arada ve farklılıklarımızla yaşayabilmek için aramızda kurulan bağlara ve bunları nasıl onarıp güçlendirebileceğimize ilişkin bir yorum da getiriyor.

Bir başka eleştiri yazımız **Melisa Yılmaz**’dan. “Hiçbir Şeyden Nasıl “Bir Şey” Olursun?” başlıklı yazı Ankara Çankaya Sahne’nin *Tom Pain* uyarlaması üzerine. Oyun, Yılmaz’a göre “nasıl” üzerine bir dizi soru açıyor: “Bütün bu hiçbir şeyin ortasında veya içinde, ben nasıl ben olurum veya eğer olmam mümkün değilse, zaten olduğum şeyle nasıl yaşarım?” Thom Pain’in tüm bu “nasıl”lara yanıtı, cesarettir. Var olma, yaşama, arama ve tüm bunlar için hep deneme cesareti.

Sırada bir makalemiz var. **Baran Barış**’ın kaleminden *Tatavla’da Son Dans* oyunu “Eleni ve Gül’ün Yaşamında Yersizyurtsuzlaşan Dil: *Tatavla’da Son Dans*” başlığıyla sizlere ulaşıyor. Makale oyundan yola çıkarak “majör dilin içinden minör dilin hikâyesinin nasıl anlatılabileceğini, azınlığın hikâyesinin nasıl bir politik anlatıya dönüşebileceğini ve bu anlatının nasıl bir mekân yaratabileceğini” sorguluyor. Sırada “Spiritüalizm ve Performans: Kolektif Yenilenmeye Dair Bir Hatırlama” başlıklı ikinci makalemiz var.

Züleyha Eşigül, bu makalesinde ülkenin uzun zamandır bir yozlaşma sürecinde olduğunu ve depremin bunu tüm çıplaklığıyla ortaya serdiğini söylüyor. Eşigül’e göre çürümeye neden olan değer sistemlerimizle yüzleşmenin ve kolektif yenilenmenin yolu için tiyatro ve performans sanatlarında izi sürülebilecek

terapötik araçları hatırlamak gerekiyor. Eşigül’ün, başka bir dizi performansın yanı sıra, Samandağlı kadınların depremin kırkinci gününde yaptıkları yas yürüyüşünü böylesi bir yüzleşme ve yenilenme performansı olarak okuması yazının en güçlü yanlarından biri. “Tiyatroda Arayış ve Dijital Mevcudiyet” makalesinde **Rıza Efe Reis**, yeni medya teknolojilerinin domine ettiği ve küresel felaketler, beklenmedik salgınlar, iklim kriziyle giderek tuhaf bir hal alan dünyada “benliğin nasıl ve nerelerde belirip nasıl ve nerelerde silindiği”yle ilgili bir tartışma açıyor. Medya teorisini Eugene Thacker’ın “ortam ve zemin” kavramları, Jon Rafman’ın sineması ve tiyatro yönetmeni Susan Kennedy’nin “hyper-text dramaturji”sinden yararlanarak bu durumun sahnede aldığı yeni dijital biçimler ve doğurduğu insan(sız) manzaralarla ilgileniyor.

İlk kez birkaç yıl önce yer açmaya başladığımız Konuk Ekip bölümünü bu sayıda yeniden hatırlamak istedik. Sayı editörlerinin önerisiyle, “kendini kavram ve deneme odaklı çalışan bağımsız bir topluluk olarak” tanımlayan ve *Aşalım Bunları* adlı oyunları dikkat çeken **Reka Kolektif**e yer verdik.

Bu sayımızda ilk kez, genç yazarların temaya ilişkin kısa oyun ve performans metni denemelerini okuyacaksınız. **Feyza Özgen Şeker**, “Obolossuz Gömülme ya da Lethe’yi Arzulamak” başlıklı kısa oyun denemesinde korkuyla yaşamaya nasıl ve ne zaman alıştığımız sorusundan hareket ediyor, Antik Yunan’da obolossuz gömülen bir oyuncunun Hades yolculuğu aracılığıyla “iktidar korkusu”nu soru konusu ediyor. **Aslı Kaplan**, “Hafifliği Ölüm Kanatlarının” adlı performans metninde Yannis Ritsos’un, Ege Adalarında sürgündeyken yazdığı dramatik şiiri “İsmene”den esinleniyor. Ritsos’un şiirinin iki dizesi arasında kendine ve

İsmene'ye yeniden ses vermek isteyen genç yazar Aslı Kaplan, "yaşadığımız coğrafyada sesi sindirilenlerden yükselen sesi kendi içinde sıkışıp kalan İsmene'yle buluşturuyor. "Ay Işığı" başlıklı kısa oyun denemesinde **Sinem Çakal**, depremin kadınlar için cinsiyet eşitsizliğini daha da arttırdığını söylüyor. Bölgedeki gözlemlerinden hareketle iki kadın arasında çatışma ve uzlaşma ekseninde geçen bir ilişkiyi ele alarak, "ataerkil bir düzende yaşadığımız sorunlar, giriştiğimiz çözümler ya da çözümsüz kalışlarımız" üzerine düşünmeye davet ediyor.

Hakkı Yüksel, "Olmak ya da Mevcut Olmak" adlı denemesinde "nasıl" sorusunu, Rimini Protokoll'ün *Namevcut Konferans* adlı performatif oyunundan hareketle tartışıyor. *Namevcut Konferans* faşizm, antisemitizm, nüfus patlaması, ekoloji gibi birçok konunun yanı sıra odağına "temsiliyet" meselesini koyuyor. Yüksel, yazısında performansın açtığı ve özellikle ülkemizde "namevcut" görülen güncel sorunlar kadar tiyatro sanatının temsille ilişkisini ve ontolojisini ve bu distopik evrenden çıkış için tiyatro sayesinde tutunabileceğimiz araçları hayal ediyor.

Pınar Akkuzu, "ABzu: Giderdekilerin Öyküsü" başlıklı yazısında Boş Sahne'nin çocuk oyunu *ABzu*'yu yazıyor. Kaynakların tükendiği bir dönemde Abzu, suyu çekilen yeryüzünün ve içimizdeki canlılığın ancak merakın ve hayal gücünün diri tutulmasıyla mümkün olduğunu paylaşıyor. Akkuzu'nun yazısında gösterdiği gibi, ABzu'nun "nasıl" a yanıtı dinlemeyi, merak etmeyi bilmekten, yolculuğumuz her nereye kendimizi kucaklamaktan ve farklılıklarımızla uyum içinde bir arada olmaktan geçiyor.

Bu sayıda kitap tanıtımı bölümümüzde yazarların bir oyun kitabına "yürüyüşü"nü kendi deneyimlerinden dinliyoruz. "Uzun

Yolda Kısa Bir Mola" başlıklı yazısında **Deniz Başar**, oyun yazarları Fatma Onat ve Ayşe Bayramoğlu'yla birlikte yazdıkları ve Mayıs 2023'te Mitoz Boyut'tan üç dilli (Türkçe, Kürtçe, İngilizce) bir kitap olarak yayınlanan *New Stockholm'de Sonbahar* oyunlarının yazılma sürecini, oyunun İstanbul ve Toronto'daki okuma tiyatrosu deneyimlerini anlatıyor. *New Stockholm'de Sonbahar* yazarların göç ettikleri ülkelerdeki deneyimlerinden hareketle ırkçılık, ötekileştirme, toplumsal cinsiyet, göçmenlik sorunlarını konu ederken "nasıl?" sorusuna bir araya gelmenin, birlikte düşünmenin kazandıracağı dirençle cevap vermeye çalışıyor.

Dergimize ilk günden beri yoğun emek veren, tasarımı yapan, dergicilikle ilgili her türlü amatörliğümüze çare bulan Sevgili Hami Çağdaş'ı ne yazık ki 9 Mart günü kaybettik. Gösteri Dergisi'nin yazı işleri müdürü Hami Çağdaş'ın ismi kendi isteğiyle hiçbir zaman dergimizde olmadı. Ancak her türlü katkısını ve bize kazandırdıklarını minnetle hatırlayacağız. TEB Oyun Dergisi'nin yayın kurulunda çalışmış **Rengin Uz** ve halen çalışmakta olan **Zehra İpşiroğlu, Beki Haleva** ve ben dergimizle bağlantılı anılarımızı yazarak ondan bize kalanları paylaşıyoruz. Asla unutmayacağız. Unutturmayacağız.

Güz sayımızda buluşmak umuduyla.

NASIL?

DEVAM EDECEĞİZ?

YÜZLEŞECEĞİZ?

BAKACAĞIZ?

YAKINLAŞACAĞIZ?

TAMAMLANACAĞIZ?

ANLATACAĞIZ?

SARILACAĞIZ?

YAZACAĞIZ?

BULUŞACAĞIZ?

KUCAKLAŞACAĞIZ?





Giriş: "Nasıl?"

EYLEM EJDER ve YAŞAM ÖZLEM GÜLSEVEN

Nasıl? Yeni baştan ama nasıl? Unutmadan ama nasıl? Yıkıntının taşlarından ülkeyi nasıl yeniden öreceğiz? Seçimleri nasıl kazanacağız? Nasılız? Nasılsın? Midye kabuklarından evleri nasıl yaptık? Deniz kumundan aşınmış betonlara nasıl ev diyoruz? Biz, nasıl dönüp evimize yasımızı tutacağız? Bu yaşadıklarımızı nasıl anlatacağız? Nasıl hesaplaşacağız? Nasıl yüzleşeceğiz? Nasıl devam edeceğiz? Her şeye rağmen bir arada kalıp yaşamının yol yordamını nasıl bulacağız? Acılarımızı nasıl saracak, birbirimize nasıl sarılacağız? Kendimizden yeni bir insanı nasıl yaratacağız? Yaşamı nasıl daha güzel kılacağız? Nasıl ama nasıl?

Maden patlamaları, sel baskınları, orman yangınları, depremler, sayısız ekolojik yıkım ve insan eliyle yapılan felaketler, hak ve özgürlüklerin kısıtlanması, toplumsal linçler, siyasi ve ekonomik krizler, kutuplaşma, ırkçılık, nefret, cinsiyet eşitsizliği... Gelecek kaygısında ortaklaşıyoruz. Başından ve

içinden *nasıl* geçmeyen tek bir cümlemiz yok. "Nasılsın?" sorusuna "iyilik, güzellik" demeyi özlüyoruz. Bu kaygılar bizi acılarımızda olduğu kadar bir araya gelme ve dayanışma ihtiyacımızda da ortaklaştırıyor. Peki ama nasıl?

Tiyatro eğer arzunun, umudun ve özlemin alanıysa, şimdi ve burada ortak arzu, umut ve özlemlerimize nasıl cevap veriyor? Özellikle bu zor zamanlarda acıyı ve kötümserliği aşım, umut ve özgürlük hayallerimize nasıl eşlik ediyor? Tüm bu gerçekliğin ortasında devam etme isteğini ve yaşam için sevinici nasıl icra ediyor? Kendisinin de muzdarip olduğu neoliberal politikalar, ekonomik ve toplumsal krizler karşısında tiyatro nasıl düşünüyor, neyin hayalini kuruyor, nasıl devam ediyor, edebilir? Geçmişle yüzleşmeyi, özeleştiriyi, özürü bir zaaf olarak görmeye alışkın bir toplumda, tiyatro hangi sanatsal araçlar, tiyatral olanaklar veya dramaturjik yaklaşımlarla -unutmakla hatırlamak, kaçmakla yüzleşmek arasındaki gerilimin



Fotoğraf: Ferhat Özgür, "Kucaklaşma", 2003

16 ötesinde- bir bilinç oluşturabiliyor? Nasıl? "Nasıl" üzerine düşünmenin sağlayabileceği yeni bir araya gelme ve dayanışma biçimleri neler olabilir? "Nasıl" sorusu bizi daha yaşanabilir bir dünyanın peşinde, insan ve insan-olmayan tüm varlıklarla birlikte eylemeyi yücelten, daha kapsayıcı, kucaklayıcı, adil, şefkatli ve özenli hikâyelerle buluşturabilir mi? Peki ama nasıl?

TEB Oyun dergisinin Bahar/Yaz 2023 sayısını "nasıl" sorusu etrafında bir özel sayı olarak tasarladık. Bu sayıda, açık çağrımıza cevaben bize ulaşan yazılardan ve davetli sanatçıların çalışmalarından bir seçki yaparak "nasıl" sorusunu kavramsal, uygulamalı, toplumsal, siyasal, estetik ve performatif boyutlarıyla tartışmaya açan, aynı zamanda bu tartışmaları tiyatro, performans ve dram sanatları alanının kavramları, güncel sorunları ve/veya imkânlarıyla ele alan önerilere, sanatsal katkılara ve yaratıcı çalışmalara yer verdik. Makale, deneme, söyleşi, eleştiri, performans metni, kısa oyun, deneyim anlatısı, sanatçı sayfaları gibi farklı biçimde yirmi yedi

yazıyla kapsamlı bir seçki oluşturmaya çalıştık.

"Nasıl?" özel sayısı bizim için gerçekten çok "özel". Tema ilk kez 10 Martta, derginin görünmez emekçilerinden yazar, editör ve eleştirmen Hami Çağdaş'ın Emirgan'daki cenaze töreni sonrası belirdi. Çağdaş'ın çok sevdiği, ilk gençlik yıllarından beri gövdesinden hiç ayrılmadığı o yüzyıllık Çınar'ın altında. 6 Şubat depremlerinin yıkıcı etkilerinden sonra, dergi yayın kurulu ve yazarları birbirimize sarılıp nasıl olduğumuzu sordüğümüzda, aramızdan ayrılanları anıp güzel anılarımızı hatırladığımızda. Depremin şokuyla yaşadığımız dilsizleşme bize zamanla "eyleyerek var olmaktan başka çaremiz olmadığını" göstermişti. Tüm bu kaygının, korkunun, öfkenin, acının ortasında dergi devam edecekse yaşadıklarımızın üstesinden gelmemize az da olsa yardımcı dokunacak, bize yeni görümler açabilecek bir kavram lazımdı. *TEB Oyun* okurları, derginin şimdiye dek özel sayı çıkarmadığını, daha çok tiyatro sanatıyla bağı hemen anlaşılır konular etrafında dosyalar hazırladığını bilirler. Bu

sayıda ise sadece depremi ya da tiyatronun benzer felaketlerle nasıl ilişki kurduğunu değil, depremle birlikte giderek şiddetlenen düşünsel ve duygusal hâlimizi, enerjisi çoğu kez seçim sandıklarına kilitlenen toplumsal hayallerimizi, kaygı ve korkularımız karşısında değişim için ihtiyaç duyduğumuz yeni bakış açılarını, kolektif hayal gücümüzün kuyusundan çekebileceğimiz özlem, arzu ve umutlarımızı konuşmak istedik. İtalyan düşünür Giorgia Agamben'in dediği gibi "eski dünyamız şimdiki adıyla devam edemeyecekse, kendimize her şey yanıp yıkılırken yaşamaya ve düşünmeye nasıl devam edebileceğimizi sormalı"ydık. Çünkü yarının evlerini nasıl inşa edeceğimiz sorusu, yarının demokrasisini, yarının toplumunu, yarının sanatını, eleştirisini, tiyatrosunu nasıl inşa edeceğimiz sorusundan ayrı değildi. O yüzden, nesnesi ve öznesi her şeyi kapsayabilen, dilimize pelesenk olmuş bir soru kelimesinden ve dolaşıma soktuğu duygulardan hareketle kendimizi, toplumu, tiyatroyu okumayı denemek istedik. Siyasetin tepesinden aşağıya dek, herkesin bir diğeriyle derdi ya da almak istediği bir intikamı olduğu bir yerde, biz "sevgi, şefkat ve nezaket politikası"nı konuşmaya yöneldik. Bu yönsüzlükte bağırıp duran "büyüme çağrıları" yerine "toprağı takip etmenin ve büyümeme"nin önemini tartıştık. "Güçlü ülke olmak", "sarsılmaz idealler sunmak" yerine "kendini yeni fikirlere açan, değişebilir, sarsılabilir, esneyebilir zayıf düşüncelere" kulak vermek istedik. İnsan-merkezci bir büyüklenmenin değil, "insan-kadarcı" bir tevazunun, yaşamın ve tiyatronun izinde yeniden insana inanmayı seçtik. Çatışmanın dünyayla olan ilişkimizi bir arada yaşamaktan daha çok tanımladığı bir aşamaya nasıl geldiğimize şaşarak, bir hikâyeye baş kahraman olmak için birini ya da bir şeyi yok etmek zorunda olmadığımız çatışmasız bir dramı hayal ettik. Farklılıklarımız ve benzerliklerimizin yan yana gelmesiyle

oluşacak "yakınlık dramaturgileri"nin imkânlarına kapıldık.

"Nasıl" sorusu etrafında yayınladığımız Açık Çağrı'ya kısa sürede geniş ilgi gösterilmesi, birbirinden yaratıcı çok sayıda yeni yazı ve yazarla iş birliği içinde bir özel sayı hazırlayabilmek bu sürecin en verimli ve sevindirici yanıydı. "Nasıl" üzerine düşünmek dergi çalışma ekibine de yeni kavramların, yeni bakışların, yeni çalışma yöntemlerinin kapısını açtı. Derginin bir kısmını kapsayacak bir dosya önerisiyle başladığımızda bunun bir özel sayıya dönüşeceğini biz de bilmiyorduk. Belirlenen bir tema etrafında ve konuk editörlerin girişimiyle hazırlanan ilk özel sayımız şimdiye dek dergi sayfalarında yer almayan performans metni, anlatı, kısa oyun, sanatçı sayfaları gibi yeni yazınsal çalışmalara da yer açtı. Mottosu "tiyatroyla ilgili her şey" olan bir dergi için müthiş bir çeşitlilik ve genişlemeydi bu.

"Nasıl?" özel sayısı şüphesiz iki ismin editörlüğüyle ortaya çıkmadı. Öncelikle, çağrımıza ilgi gösteren, bizimle yazı önerilerini paylaşan ve süreç içinde birlikte çalıştığımız tüm yazarlara sabırları ve değerli katkıları için çok teşekkür ederiz. Tema önerisine en başından sahip çıktıkları, ilgi ve desteklerini esirgemedikleri için *TEB Oyun* dergisi yayın kuruluna çok teşekkür ederiz. İçerik ve sayfa tasarımı konusundaki titiz çalışması ve desteği için Özden Işıltan'a, ama en çok da dergi baş editörü Tijen Savaşkan'a yarattığı demokratik çalışma ortamı, her yeni ve radikal önerimizi anlayışla karşılayarak yaptığı yaratıcı geri dönüşleri için minnetarız.

Son olarak, "nasıl" konulu bu özel sayı fikrimize başından beri eşlik eden iki çalışmayı anmak istiyoruz. İlki, sanatçı Ferhat Özgür'ün 2003 tarihli fotoğraf çalışması "Embrace/ Kucaklaşma". Bir inşaat alanında bir araya gelmiş, ufacık gölgelerini ardına bırakıp birbirine sarılmış kadınlı, erkekli, genç, yaşlı insanlar. Ne kadar süredir buradalar? Ne zaman başladı kucaklaşma? Ne için

Metin&Kemal Kahraman'ın "Kırlardan Geliyorlar"
klibinden bir kesit.



18

sarıyorlar? Teselli, merhamet, şefkat, bağışlanma, özür, aşk, ayrılık, kavuşma, barış... Yoksa sadece içlerinden geldiği için, biri olmadan diğeri olamayacağı için mi? Zeminin çevresindeki etiyeler öyle ince, öyle kırılğan ve eğikler ki. İnsanlar da onlar gibi, duruyorlar: Dik, eğik, ince, kırılğan. İnsandan taş, taştan insana etten bir beden. Her bir kucaklaşma inşaatın henüz olmayan kolonlarını oluşturacak belki de. Biraz eskimiş bir yer burası. Çokça yapılmış, denenmiş, yıkılmış? Ancak güneş yeni doğmuş, gün bitmemiş daha, yapılacak çok iş var, ama telaş yok. Önce kucaklaşmak gerek. Kadrajın sağ ve sol tarafına doğru uzayan iki ayrı alan daha var. Belki oralarda da sarılanlar, kucaklaşanlar var. Kim bilir? Bu fotoğraf açtığı sorularla karşılaştığımız ilk andan beri bizi kendisine adeta mıhladı. "Kucaklaşma" olmadan tüm *nasıl*'larımız eksik kalacaktı. Sanatçı Ferhat Özgür'e eserini bu sayının kapak görseli olarak kullanmamıza izin verdiği için, sayının içeriğine ve çabamıza gösterdiği ilgisi, desteği ve cömertliği için çok teşekkür ederiz.

İkinci esinimiz ise Turgut Uyar'ın "Kırlardan Geliyorlar" şiiri ve Metin-Kemal

Kahraman'ın bu şiirden esinle Kasım 2022'de yayınladığı *Sümbülteber* albümünde yer alan "Kırlardan Geliyorlar" şarkısı. Bu şiirle birlikte, özel sayı editörleri olarak biz de kendi *nasıl*'larımızı sorduk. Elimizde henüz burada olmayan bir sümbülteberle bizi "hayatın matematiğini değiştirme"ye yöneltecek ara yolların, patikaların izini sürdük. "Nasıl" üzerine düşünerek sadece olanı değil, başka türlü nasıl olabileceğini, başka türlü nasıl eyleyebileceğimizi, yaşadığımız anın başka türlü nasıl güzelleşebileceğini anlamaya çalıştık, çalışıyoruz. Sadece bu sayının değil, bir başka özel sayının konusunun da aşağıdaki dizelerde yuvalanmakta olduğunu sezerek şiirin ilk bölümünü paylaşıyoruz ve okuru şiirin içinden geçerek dergide yer alan yazıları okumaya davet ediyoruz.

*kırlardan geliyorlar ellerinde sümbülteber
elbette kırlardan gelecekler
başka türlü nasıl güzelleşir bu akşamüstleri
söyleyin nasıl dayanılır dükkanlara depolara
bu katran kokusu başka türlü nasıl geçer*

Sevgiyle sarılırız,
Eylem ve Yaşam

Okuma Önerileri:

Özel sayıyı hazırlarken pek çok esin veren okumamız oldu. Sorularımızda bize eşlik eden ve giriş yazısına ses veren okumalarımızdan bir seçkiyi paylaşıyoruz:

- 1) Agamben, Giorgia. “Ev Alev Alev Yanarken”. *E Skop*. 4 Kasım 2020. Çeviri: Ali Artun. <<https://www.e-skop.com/skopbulten/ev-alev-alev-yanarken/5924>> Erişim Tarihi: 27 Ocak 2023.
- 2) Aktan, İrfan (Söyleşi). “Hamit Bozdağan: Türkiye Susurluk’tan Çıkamıyor”, *Artı Gerçek*. 27 Mayıs 2023. < <https://artigercek.com/makale/hamit-bozarslan-turkiye-susurluktan-cikamiyor-251639>> Erişim Tarihi: 1 Haziran 2023.
- 3) Balanuye, Çetin. *Naturans1: Yeni Bir Ontolojiye Doğru*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
- 4) Boym, Svetlana. *Başka Bir Özgürlük. Bir Fikrin Alternatif Tarihi*. Çeviri: Cemal Yardımcı. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- 5) Dao, Bei. *The Rose of Time*. New&Selected Poems. Edited by Eliot Weinberger. New York: New Directions Publishings, 2010.
- 6) Dolan, Jill. *Utopia in Performance. Finding Hope at Theater*. Ann Arbor: Michigan University Press, 2005.
- 7) Halberstam, Jack. “Başka bir yöne, kenarlardan aşağılara, oradan içeriye”. *KaosQueer+* (Sayı 2, 2015), Söyleşi. Begüm Bağdaş. Çeviri: Ömer Akpınar.
- 8) hooks, bell. *Hep Aşka Dair*. Çev. Umur İda. İstanbul: Notabene Yayınları, 2018.
- 9) Kelley, Robin D.G. *Freedom Dreams: The Black Imagination*. US: Beacon Press, 2002.
- 10) Köse, Meryem Melek. “Nobel Ödüllü Fransız yazar Annie Ernoex İstanbul’da:

“Edebiyat ve sanat topluma bir bakış sunar, siyasetten kaçınmaz””. *Medyascope*. 14 Nisan 2023. <<https://medyascope.tv/2023/04/14/nobel-odullu-fransiz-yazar-annie-ernaux-istanbulda-edebiyat-ve-sanat-topluma-bir-bakis-sunar-siyasetten-kacinmaz/>> Erişim Tarihi:14 Nisan 2023.

11) Kurnaz, Işıl. “Midye Kabuğundan Evler Nasıl Yapıldı”, *Birikim Haftalık*. 4 Mart 2023. Erişim Tarihi: 4 Mart 2023. <https://birikimdergisi.com/haftalik/11281/midye-kabugundan-evler-nasil-yapildi>

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

13) Özgür, Ferhat. Sanatçının web sitesi. <https://ferhatozgur.com/>

14) Özmen, Erdoğan. “Seçimlerden Sonra (1): İnsan Kendi Felaketini Niçin Arzular?”, *Birikim Haftalık*. 7 Haziran 2023. <<https://birikimdergisi.com/haftalik/11424/secimlerden-sonra-1-Insan-kendi-felaketini-nicin-arzular>> Erişim Tarihi: 8 Haziran 2023.

15) Quodilibet. Giorgia Agamben blog. <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-quando-la-casa-brucia>>

16) Temelkuran, Ece. *Kalpsiz Bir Dünyaya İnat Hepberaber*. İstanbul: Everest Yayınları, 2021, 11.bsk.

17) Uyar, Turgut. “Kırlardan Geliyorlar”, *Ne Güzeldi Senin Çılgınlığın* içinde. Seçki: Turgay Fişekçi. İstanbul: Adam Yayınları, 2003, s. 137-38.

18) Vattimo, Gianni; Carravetta, Peter. *Weak Thought*. New York: Suny Press, 2012.

İyi Şeyler Başımıza Nasıl Gelir?

YAREN ÇİÇEK

20

Üniversitede bir hocam, Türkiye tiyatrosunu anlattığı bir dersinde şu benzetmeyi yapmıştı: “Bir denizin içindeyiz, var gücümüzle kulaç atıyoruz ama karayı görmüyoruz. Durursak boğuluruz ama ortada kara da yok.”

Hem kendi tarihimize hem de dünya tarihine baktığımızda tiyatronun ve toplumun hikâyesinin iç içe geçtiğini görürüz. Zaten tiyatro, özü itibarıyla dithyrambos şenliklerinden doğan kolektif bir sanat olduğundan aslında bu ilişki şaşırtıcı da değildir. Ben ise bu koparılamaz yakınlığı¹ bir adım ileri taşıyarak yurttaş olarak başımıza iyi şeyler gelmiyorsa tiyatrodan da iyi şeyler olmayacağını -iyi hikâyeler seyretemeyeceğimizi- savunuyorum. Bu durumla yakından ilişkili olduğunu düşündüğüm “miasma²” ve “zeitgeist³” kavramlarından bahsetmeden önce bu koparılamaz yakınlığı biraz daha yakın kılmak isterim çünkü tiyatrocular kadar toplumsal hayatı tüm dinamikleriyle tecrübe eden çok az meslek grubu vardır. Önce her

zaman tiyatrolar kapatılır, ivedilikle tiyatro oyuncularını gözaltına alınır ve ilgili fakültelerin tiyatro eğitimi veren hocaları görevden uzaklaştırılır... Bu süreçlerin hepsi çok tanıdık geldi, değil mi? Cümlelerin öznelerini değiştirince olmuyor mesela. Deneyelim: Önce her zaman dış klinikleri kapatılır, ivedilikle dış hekimleri gözaltına alınır ve dış hekimliği fakültesi üyeleri görevden uzaklaştırılır... Yok, gerçekten de olmuyor. Bu hikâyede inandırıcı olan şey, tiyatrocuların başına bu olayların gelmesidir çünkü insanı tüm yönleriyle anlamaya çalışan ve buradan yola çıkarak toplumu dönüştürmeye bu kadar yakın olan başka bir disiplin daha yoktur. Hal böyle olunca politik olarak faturayı tiyatroya kesmek -bu açıdan değerlendirildiğinde- mantıksız da değildir. Canımız tiyatro, işte bunun acısını çekiyor yıllardır: Özünün... Ancak ne bu öz ne de tüm bu zorluklar bizi yıldırıyor. Biz, o denizin ortasında kulaç atmaya devam ediyoruz. Çünkü bizi kulaç atmaya iten şey, aynı zamanda yaşamaya iten şeydir. Beni bu yazıyı yazmaya iten şey de uğruna karayı



Jeffery Camp'in *Swimming* tablosu, Jerwood Collection.

görmeden kulaç attığımız tiyatromuzun güncel durumudur. Durumumuzun pek iç açıcı olmamasına karşın buradan çıkışımızın imkânsız da olmadığını düşünüyor ve tiyatrodâ hâlâ iyi hikâyeler⁴ seyredebileceğimize inanıyorum.

İyi bir hikâye örneği olarak Sophokles'in *Kral Oidipus* metninden bahsedebiliriz. Fakat bu yazıda *Kral Oidipus*'tan bahsetme sebepim aslında metnin nitelikli olması değil, koparılamaz yakınlık olarak ifade ettiğim ilişkiyi açıklamama olanak sağlayacak miasma kavramının oyunda kendine yer bulmasıdır. Çok iyi bilinen ve üzerine binlerce sayfa yazılmış bu tragedyâ, bir bakıma salgın hastalığın nedeninin bulunmasını ve bulunan nedensel ilişkiden hareketle, tıbbi değil politik çözümlü hükümlerinin üstlenmesini anlatır.⁵ Thebai'de baş gösteren veba salgını üzerine kral Oidipus, Delphi kahinine danışır. Kahin, kentte bir günahkâr olduğunu, Oidipus'un onu cezalandırması gerektiğini ve böylelikle miasma'yı sonlandırabileceğini söyler. Oidipus, kibrinin etkisiyle, meşru bir kralı

öldürerek huzurlu yaşantıyı bozan günahkârın kendisi olduğunu anlamaz ve oyun, Oidipus için trajik bir sonla biter.

Muzaffer Demir'e göre miasma, toplumda ahlaki olarak kirlilik duygusuna yol açan zararlı bir eylemdir; toplum, yanlış eylemde bulunmuş olan kişi veya kişiler tanrılar nezdinde adanarak ölünceye veya cezasını çekerek telafi edinceye kadar, kronik olarak belaya veya salgın hastalığa yol açan mikroplu havaya maruz kalmaya devam etmektedir.⁶ Yani miasma, bir kere başladı mı bitene kadar toplumdaki herkesin hayatını etkiler. Bu yüzden miasma'nın toplumsalın alanına giren kurumları ve diğer disiplinleri de etkilediği yorumunu yapabiliriz. Bir diğer husus da temel anlamı dışında miasma kavramının ahlaki yozlaşmanın da bir ifadesi olmasıdır. Hatta Sophokles'in miasma olarak nitelendirdiği asıl durum, yönetim biçimi olan tiranlıktır. Zaten oyunun orijinal adı da *Oidipus Tyrannos* olarak geçmektedir. Metindeki veba salgını, Sophokles'in yönetim biçimine yaptığı eleştirinin bir alegorisidir. Burada asıl önemli



Pieter Bruegel'in *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş* isimli tablosu.

22

olan, kirliliğin (miasma) polis ve tiranlıkla yan yana ele alınmasıdır. Kirliliğe dair eski açıklamalar biçim değiştirir; polis, saflık ve temizlik kaybının koşullarını yaratan sahneyi kurarak baş role yerleşir. Salgın hastalık basit bir tanrısal ceza değil sınırları ihlal ederek hubris'i meydana getiren polis ve tiranlığın sonucudur.⁷ Şimdi bir düşünelim. Türkiye toplumunda da uzun zamandır işlerin iyi gitmediğini ve bir miasma'nın süregeldiğini biliyoruz. İşte bu durumun oyun yazarlığını ve tiyatroyu etkilememesi mümkün müdür? Miasma, yayılganlığı ve bu yayılganlık içinde toplumdaki enfekte alanını geniş tutar. Sonuçta da kokuşan bütün bir ülke olur. Buradaki kirlilik tam bir $\mu\alpha\sigma\mu\alpha$ 'dır; ülkeden tedirgin bir uyanıklık isteyen bulaşıcı bir güçtür.⁸

Miasma'nın ilk enfekte ettiği alanlardan biri tiyatrodur. Burada çelişkiyi katmerleştiren, tiyatronun toplum ile koparılmaz yakınlığından doğan ilişkisidir. İyi haber ise miasma'nın bir karanlık olmasıdır. Evet,

miasma'nın bir karanlık olması sevindiricidir. Tıpkı katarakt hastalarının ameliyat edilmeleri için gözlerinin tamamen kapanmasının gerekli olması gibi. Türkiye toplumu tam bu eşikte olduğundan iyileşmeye de bir adım uzaktadır diyebiliriz. Bu husustaki ikinci güzel şey ise oyun yazarlığını ve tiyatroyu etkisi altına alan miasma'dan çıkışın yine bunların aracılığıyla olabileceği olmasıdır. Miasma'yı deşifre ederek yazabilir ve toplumsal dönüşümle birlikte iyi hikâyeleri gerçekleştirebiliriz. Toplumsal olanı dönüştüremiyorsak zaten tiyatroyu da dönüştüremeyeceğiz demektir. Dönüşüm için miasma'nın toplumsal iklimini iyice anlamak gerekiyor. Oidipus'tan bir alıntıyla Thebai'nin durumuna bir bakalım:

“Gördüğümüz gibi kentin fena halde canı sıkın ve kent azgın ölüm dalgalarının altından kafasını kaldıramamakta. Bela, meyve çiçekleri açan tarlalarda, otlaklardaki hayvanlarda ve kısır kadınların doğum sancılarında; alev alan/öfkelenen tanrı ve kötü veba, her yerde bizi ele

geçirdi ve kenti yerle bir etmekte...”⁹
Thebai’nin yanı sıra bu kaotik düzeni anlamak için Shakespeare’in *Macbeth* metnine de bakabiliriz. Doğal akışın bozulması ve devamındaki huzursuz düzen, Shakespeare oyunlarında da karşımıza çıkar. *Macbeth*’teyse uyku, huzurun ve eski doğal düzenin temsilidir. Öyle ki Macbeth, huzurlu bir uyku için iktidar hırsını bile bir kenara itebileceğinin sinyalini verir:

“Korkudan yediğim lokma boğazımdan gitmeyecekse,
Her gece korkunç rüyalar saracaksa uykularımı,
Varsın her şey çığırından çıksın,
Bu dünya da yıkılsın, öteki dünya da,
İnsana rahat nefes aldirmayan kuruntularla
Beynimizi bir işkence masasına çevirmektense
Ölüp rahat etmek daha iyi,
Rahat etmek için öldürdüklerimizle.”¹⁰

Aynı zamanda *Macbeth*’in huzura duyduğu özlemi uyku tanımından da anlıyoruz:

“Bir ses duyar gibi oldum:
‘Kimseler uyumasın artık! *Macbeth* uykuyu öldürdü!’
Evet, masum uykuyu,
Kaygılar yumağını çözen uykuyu,
Her günlük hayatın ölümünü,
Yorgunlukları yıkayan suyu,
Yaralı canların merhemini.
Yüce tabiatın baş yemeği,
Hayat sofrasının cana can katan ziyafeti.”¹¹

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere miasma zamanlarına kaos ve huzursuzluk hâkimdir. İşte miasma bu karanlık atmosfer ve yayınganlık içerisinde adeta domino taşları gibi hareket ederek hızla zeitgeist’e dönüşür. Miasma zeitgeist’e dönüştüğünde hayat, artık miasma’nın devamlılığını talep eder hale gelir. İşte tam bu noktadaysa

dönüştürmek için yazmak değil ama yazarak dönüştürmek çok olasıdır. Odada bir fil varken onu görmezlikten gelmek mümkün müdür? Türkiye’de oyun yazarlığı uzun zamandır odadaki fili görmezlikten geliyor. Son 10 yılda anlatılan hangi hikâyeye tam anlamıyla bize aitti? Gezi’de direndik, pandemiye atlattık, müthiş depresyonlar yaşadık ama bunları anlatan iyi bir hikâyeye hâlâ karşılaşmadık. Kimileri bu hikâyelerin yazılmamasını toplumsal hafızamızın zayıflığına bağlarken ben buna hiç mi hiç katılmıyorum. Bu durumun asıl sebebinin bazı şeyleri yaşamının ve sindirmenin zaten çok zor olmasına, bir de bunları anlatmaya insanın mecalinin kalmamasına bağlıyorum. Bu hikâyeleri yazmıyoruz çünkü o acıları bir daha yaşamak istemiyoruz. Hatta belki bu hikâyeleri seyretmek bile istemiyoruz çünkü tiyatroyla ilişkimiz hâlâ özdeşleşme üzerine kurulu. O acıların o kadar içindeyiz ki bir adım geriye gidip mesafe almak ve uzaktan bakmak da imkânsızlaşıyor. Tekrar tekrar yaşamak yerine, hiç yaşamamış gibi davranıyoruz. Ama bu, kulaç atarkenki çabamıza ihanet değil midir? Yaşamak biraz da hatırlamak, hatta unutmamakla ilgili değil midir? Zamanın ruhu belki de böyle işliyor(dur).

Haddinden fazla umudumu bir kenara bırakırsak tiyatromuzda zamanın ruhu, monodrama üzerinden işliyor. Ünlü simalar sahneye çıkıyor ve podcast olarak evimizde, metrobüste ya da herhangi bir yerde dinlese pek de bir şey kaybetmeyeceğimiz hikâyeleri bize anlatıyorlar. Homo narrativizm’e¹² soyunan herkesin bir şeyler anlattığı kesin ama o anlatılan şeylerin niteliği hakkında ne düşünmeliyiz? Mevcut ekonomik koşulların tek kişilik oyunlar üzerindeki etkileri yadsınamaz. Zaten amacımın bu oyunların neden tek kişilik olarak sahnelendiğini sorgulamak olmadığı da açık. Çok başarılı tek kişilik oyunların yanı sıra niteliği tartışılabilir olan ve sahnede işlemeyen örneklerin varlığı konusunda da eminim

David Hockney'nin *Portrait of an Artist (with Two Figures)* tablosu.



24

bana hak verirsiniz. Bu metinlerin sahnede işlememesinin sebeplerinden biri, anlatı üzerine şekillendikleri için tiyatrunun en temel ilkesi olan "Tiyatro anlatma değil, gösterme sanatıdır." ilkesine karşıt gelişmeleridir. Hikâyenin neden bize anlatıldığı ve hikâyeyi neden tiyatro sahnesinde seyretmemiz gerektiği sorularına yanıt veremeyen her monodram, biraz eksiktir. Bu metinlerin sahnede işlememesinin bir diğer sebebiyse koparılamaz yakınlığın sadece duygusal tarafını baz aldıklarından yani durumlardan ziyade duyguları önemsediklerinden hikâyeleri yüzeysel bir şekilde ele almalarıdır. Bu hikâyeleri dinlerken -duyguların etkisiyle- çok tanıdık hissediyoruz ancak duygular gelip geçici olduğundan bu hikâyeler de kalıcı bir etki bırakmıyor. Kısacası bu hikâyeler bizden olsalar bile aslında bize ait değiller. Konunun bir başka boyutu da gündemsel ve duygusal yoğunluktan her şeyi anlatma çabası olsa gerek. Şapkadan tavşan çıkarmaya çalışayım,

aynı anda hem kadın sorunlarını hem de politik başka sorunları anlatayım derken bir bakıyoruz ki elde kocaman bir sıfırımız var. Oyuncu sahnede konuşuyor ama gerçekten ne anlatıyor? Bu çıkmazdan çıkmamızın ön koşulu "İyi şeyler başımıza nasıl gelecek?" sorusuna cevap verebilmekte saklıdır. Çünkü iyi şeyler, yaşadığımız hiçbir şeyi unutmamaya ve bunları yazarak başımıza gelecek. Durumlardan yola çıkarak yazdığımızda şapkadan tavşan çıkarmaya gerek kalmadan duygular da peşinden gelecektir çünkü durumlar duyguları kapsar. Tam bu noktada iyi hikâyeler seyretmek için ne yaptığımızı da sorgulamak isterim çünkü tahmin edeceğimiz üzere bu durumun toplumsal karşılığı da başımıza iyi şeyler gelmediğinde bizim ne yaptığımızdır. Bu iki süreçte de akılcı ve yapıcı eleştiri yaparak iyi şeyler mümkün kılınabilir. Türkiye'de zamanın son 21 yıllık ruhu, bir şeyleri eleştirmenin o şeye düşman olmakla ilişkilendirilmesine sebep olsa da yapıcı

eleştiri hiç olmadığı kadar gündemimizde olmalı. Çünkü miasma zamanında nasıl her şey birbirini etkiliyorsa miasma yokken de her şey birbirini etkiler. Toplumları bir arada tutansa duygular değil, akıldır.

İyi şeyler kesinlikle cesaret istiyor ve iyi hikâyeleri gerçekleştirebilmeliyiz. Peki, nasıl gerçekleştirebiliriz? Şimdi ve burada, o denizin içinde olursak hikâyelerimiz kendi kendine doğacaktır. İyi şeyler, kulaç atmaya devam ettiğimizde, burnumuzun dibindeki hikâyeleri anlatma cesareti bulduğumuzda ve hakikat anlatıcıları çoğaldığında başımıza gelecek. İyi hikâyeler hâlâ birilerinin zihninden kaleme dökülmeyi bekliyor. Cesaretle kaleme dökülen bu hikâyeler, tiyatroya tekrar uğradığında iyi şeylerden söz edebileceğiz. Çünkü yaşadığımız trajedileri unutmamış, bize bunları yaşatanlardan da hesap sormuş olacağız. Her şeye rağmen yine de şanslıyız çünkü karanlıktayız ve karanlıkta ışığı görmek daha kolaydır. Zamanın ruhunu lehimize çevirmek, rüzgârı arkamıza alarak miasma'dan uzaklaşmak aynı zamanda hiç görmediğimiz o karaya yaklaşmak demektir.

Dipnotlar

- 1) 12 Mart döneminde tutuklanan Sevgi Soysal, eşi Mümtaz Soysal'a yazdığı 2 Ağustos 1971 tarihli mektupta "Benim değerli yakınlığım, koparılamazlığım" ifadesini kullanır. Burada kullandığım "koparılamaz yakınlık" tanımlamasını üretirken ilham aldığım ifade biçimi de bu oldu. Bu ifadeyi kullanmamın sebebi, duygusal bir durumdan ya da fiziksel bir yakınlıktan ziyade hem tüm bu süreçleri kapsayan hem de onları aşan bir duruma ve ilişkiye işaret edilmesidir.
- 2) Yunanca salgın hastalık ve kirli hava anlamlarına gelen kelime, μίσμα.
- 3) Almanca'da zamanın ruhu, çağın ruhu anlamlarına gelen kelime. Bir dönemin kültürel,

politik ve ahlaki tüm dinamiklerine işaret eden tanımdır. İlk kez Alman filozof Johann Gottfried von Herder tarafından kullanılmıştır.

- 4) Bu yazıda iyi hikâye ile kastedilen vaad ettiklerini gerçekleştiren, yapısını iyi kuran, dramatik konvansiyonları uygulayan ve sahne- de işleyen nitelikli metinlerdir.
- 5) Ferda Keskin, "Salgın Hastalık ve İktidar, Türk Tabipleri Birliği Covid-19 Pandemisi Altıncı Ay Değerlendirme Raporu", s.656
- 6) Muzaffer Demir, "Eski Hellen Literatüründe İlahi Cezalandırmanın Tezahürü Olarak Veba Metaforu: İki Örnek", *Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, s. 459
- 7) Fırat Mollaer, "Siyaset Teorisi ve Tragedya: Sophokles'in Antigone'sinde Yasa, Otorite ve Tiranlık", *Bursa Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, s.127
- 8) Vernant'tan (1996) aktaran Oğuz Arıç, "Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôphrosûnê) ve Uyum (Harmonía) Düşüncesi", s. 13
- 9) Sophokles, *Kral Oidipus*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çev. Bedrettin Tuncel, s.2
- 10) William Shakespeare, *Macbeth*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, s.52
- 11) *A.g.e* s.32
- 12) *Homo narrans*: Hikâye anlatan insan. Terim, Amerikalı akademisyen Walter Fisher



Umudu Devşirmek

S. ÖZLEM GÜNER

26

Tiyatro yapamadığım ya da istediğim şekilde yapamadığım zamanlarda kendimi ne zaman çıkmazda hissetsem, Hülya Nutku Hocam'ın *Güneşe Tırmanmazsan Ayı Göremezsün* adlı kitabını elime alır, giriş bölümündeki umut verici o satırları yeniden okurum. "Tiyatro sanatı hem birçok kişinin takım ruhu içinde birlikteliğini, öte yandan da izleyicinin sanat olayına katılımını gerektirir. Bu nedenle de tiyatro yapıtının, sanatçıyı ve onun geçici olma niteliğini, yeniden kurma çabasıyla ortadan kaldırmaya ittiğini..." söyler. Hülya Hoca, "Tıpkı yorucu bir sevgili gibi..." benzetmesiyle Çekhov'un hikâye anlatım biçimine atıfta bulunarak dramatik yapının tiyatro yapıtındaki yaratıcı özgünlüğünü her an yeniden oluşturabilmesinin oyundaki karşılıklı ilişkilere borçlu olduğuna dikkat çeker.

Biz tiyatrocular, seyircinin yüreğine ulaşmak için iki kalas bir heves çıktığımız bu yolculukta, Hülya Hoca'mızın da dediği gibi, güneşe tırmanmazsak ayı göremeyiz. Tiyatro, insana özgü içeriğiyle yüzyıllardır

mücadeleyi ve yaşamı temsil eden bir sanat dalıdır. Bu memlekette yaşamaksa, her zaman en az tiyatro yapmak kadar zor olmuştur. Pandemi, ekonomik kriz ve deprem gibi zorlu yaşam koşulları, tiyatro yapabilmenin şartlarını her geçen gün daha güçleştirmiş, mesleğini yapamayan pek çok sanat insanı gibi, tiyatrocuları da içinden çıkamadığı çeşitli bunalımlara sürüklemiştir. Yöneticilerin, kültür ve sanat etkinliklerine destekten çok köstek olma çabaları, umursamaz, yasaklayıcı tavırları, pek çok yeni tiyatro oluşumunun önünde her zaman için aşılması güç bir engel olmuştur.

En büyük hayalim olan, özel tiyatro sahnesini açmakla ilgili ne zaman birileriyle konuşsam "Bu devirde mi? Aklını peynir ekmekle mi yedin?..." sözleriyle karşılaşıyorum. Oysa düşününce şu hayat pahalılığında peyniri, ekmeği bulmak bile bu kadar güçleşmişken zaman zaman karşımdakine de hak vermeden edemiyorum. Fakat şu, son on beş yılda anladım ki güzel

şeyler yapabilmek için beklediğimiz o devir hiçbir zaman gelmeyecek, şartlar ne olursa olsun bizim onu yaratmamız ve bunun için yılmadan mücadele etmemiz gerekiyor.

Tiyatro her ne kadar yaşanmış insan hikâyeleri üzerine kurulu bir sanat olsa da temeli insanın uçsuz bucaksız hayal gücüne dayanır. Hayal gücüyle umudu yeşertmekle kalmayıp yaşam sevincimizi sağlayan en temel kaynaklardan biridir.

İşte burada, hayatın baş edilemez gerçekliğinin tam ortasında, hayal kurmak ve bu hayalle işini inşa etmek ancak biz tiyatrocuların yapabileceği bir deliliktir. Çünkü öyle bir devirde yaşıyoruz ki maddi olarak tiyatro yapabilmek devlet ya da belediye gibi kurumların desteği veya yönetimiyle ancak mümkün olabiliyor. Orada da malum bir avuç insana iş var. Bir tiyatrocunun olarak onlara dâhil olamadıysanız vay halinize!..

Fakat, yeteneği ve oyunculuğuyla belli bir birikime ulaşmış, ünlülük mertebesiyle kendi ekonomisini aç kalmayacak şekilde kotarabilmiş beş on kişiyi bu durumdan tenzih etmek isterim. Onlar bizim bu memlekette, tiyatro açıp yürütme cesaretini göze almış, umut şövalyelerimizdir. Sahne ışıkları ve alkışları hiç eksilmesin. Hayata tutunmak adına, bir tiyatronun yapması gereken çok önemli işleri başarıyorlar. Sanatla, en çok da tiyatroyla umut devşirmek, biz tiyatrocular için yaşamsal faaliyetlerin sürdürülmesine katkı sağlayan bir şövalyelik görevi aslında.

Michael Taussig, Mary Zournazi ile yaptığı söyleşide umudu, tiyatroya giderek inançsızlığı orada bırakıp umutlu bir biçimde tiyatrodan ayrılmaya benzetir. Yani tiyatro için umut, umut için de tiyatro iç içe geçmiş vazgeçilmez bir sebep sonuç sarmalı gibidir. Hepimiz zorlu koşullara rağmen, kılıcımızın ucunda topladığımız değişim inancını, sahnenin ışığında, umuda, aydınlığa ve güzel günlere dönüştürmek için savaşıyoruz.

Çok değil beş ay önce defterime “..

güzelim dünyanın, güzelim memleketin içine ettikleri şu günlerde yara almadan, üzülmeyen, kırılmadan ayakta kalmak o kadar zor ki... Acılarıyla sınıyorlar bizi... ölümle, savaşla, açlıkla, sefaletle, dinle, korkularla, cehaletle, sınıyorlar... şimdilik sevdiğimiz dallara tutunup, mümkün olduğunca üretip paylaşmaktan, umudu devşirmekten, birbirimizi anlamaya çalışmaktan başka çaremiz yok...” diye yazmışım.

Bu yazımın ardından babamı kaybedip darmadağın olduğumu sandığım günler geldi. Ve ardından o büyük deprem. Bir anda babamın gidişinin hiçbir önemi kalmadı. Oysa ne acıdır bir gidişin önemsizleşmesi, hele ki ailedense...

Depremde çoluk çocuk, genç, yaşlı pek çok insanımız yıkıntılar altında, büyük acılar içinde kurtarılmayı bekleyerek öldü. Çoğumuz olanları, tıpkı otuz yıl önce Sivas Katliamı'nda, Madımak Otel'i'nin yakılmasını ekrandan seyrettiğimiz gibi ancak sosyal medya aracılığıyla seyredildi. Bize sunulduğu şekilde... Çaresizce...

Belleğimizin kıyısında köşesinde sakladığımız bütün acılar, üstünde yaşarken tehlikesini unuttuğumuz bir fay hattının altmış saniyelik hareketiyle yeniden hortladı. Bir anda bütün yaşamlar enkazın ortasında, toz duman içinde zindana dönüştü.

Bu depremle birlikte, tarih boyunca yaşadığımız tüm felaketlerde elimizde kalanın acı bir çaresizlik olduğunu yeniden gördük. Geçmiş belleğimizde o kadar çabuk unutmaya da düzene alışıp içinde yaşadığımız sorunları öylesine görmezden gelmişiz ki çığlıklarımız, çırpınışlarımız sadece boşlukta yankılanabildi.

Yıkılan kentlerin, kurtarılamayan canların, gidenlerin ardından nefes aldığımız için suçluluk duyar olduk. Sosyal medya üzerinden bağlantı kurarak, yalvar yakar, imece usulü can kurtarma telaşıyla çaresizliğin dibini gördük.

Bu sarsıntıda yalnız halk değil, bu bölgelerde



28

varlığını hissettiremeyen hükümet de büyük bir sarsıntıya uğradı. Yaptıklarıyla, yapmadıklarıyla... Yaşam umudumuzu tükettikleri için. Ya da biz öyle sandık...

İlk seçim sonuçları bize korku, yokluk ve çaresizlik içindeyken insanların çoğunun kurban psikolojisiyle hareket ettiğini düşündürdü. Bazıları kendilerini, sorgusuz sualsiz, karşısındaki güce boyun eğmek zorunda hissetmeye başladı. Çünkü bir yere ait olma duygusuyla, sunulmuş bir kahramanın peşine takılıp gitmek, genellikle gelişmeye kapalı toplumların, en belirgin özelliklerinden biridir. Şunu unutmamak gerekir ki böyle bir toplumda, kültür ve sanat olaylarının da önü daima kapalı olmuştur.

Her ne kadar sandıklarda görünür olmasa da bu seçimin bir de sahne arkası var. Burada da tiyatrodaki gibi sahneyi var eden şey aslında sahne arkasındakilerin dengeli katılımıyla mümkündür. Onlar, seyirciye görünmese bile, güzel bir dünya yaratabilmek için en çok çaba harcayan, bazen de haksızca harcanan emekçilerdir. Tüm dertleri değişimi ve sanatı odaklarına alarak sahneyi ve yaşamı güzelleştirmektedir. Bu seçimde sahne arkasındakilerin gücünün de önemli olduğunu fark ettik. Kim bilir belki önümüzdeki seçimde sahne arkasındakilerin de görünürlüğü artırmak, adil bir seçim ortamı sağladığımızda, umut vadeden daha güzel, daha aydınlık bir dünya yaratabiliriz. Sandık sonuçları umutlu

olmasa da bardağın yarısının dolu olduğunu unutmuyarak, bir şövalye inancıyla, bilime, sanata daha sıkı sarılıp Nazım Hikmet'in "*Bu memleket bizim...*" türküsüyle mücadelemizi sürdürmek zorundayız.

Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*'nde, "Sanatın insanı kendine bağlayışıyla, gerçekliğin insanı kendine bağlayışının çok farklı şeyler olduğuna..." dikkat çeker.

Tüm zorlu koşullara rağmen, deprem bölgesindeki temel ihtiyaçlar karşılanmaya başladıktan sonra eksiği ilk hissedilen şey sanatsal faaliyetler oldu. Çünkü onca acının ortasında, insanlara, özellikle de çocuklara, yaşamın devam ettiğini ve bu devam eden hayata dahil olabileceklerini hissettirebilecek tek şey sanattı.

Sivil toplum kuruluşlarının düzenlediği bu faaliyetlerde, bir çocuğa sanatla dokunmanın, gülüşünü sanatla çoğaltmanın ne kadar da kıymetli olduğunu, bunun yaşamsal bir önem taşıdığını görmüş olduk. Memleketin dört bir yanından harekete geçen güzel insanlar, yardımlaşma duygusuyla el ele vererek toplumsal dayanışma ruhunu yeniden canlandırdılar. Kutuplaşmanın, ayrımcılığın öne çıkarıldığı şu günlerde birbirinden farklı siyasi görüşe sahip insanların yan yana gelerek ekmek ve su dağıtma çabası, tiyatrodaki kolektif ruhla ortaya çıkan yeniden doğuşun, toplumumuza bir yansıması gibiydi.

Mary Zournazi söyleşisinde, Alphonso Lingis'in umudu bir çeşit doğuş olarak nitelendirmesine dikkat çeker. Fakat burada umut, "Kendisinden önce olmuş olandan değil, kendisinden önce olmuş olana rağmen ortaya çıkan bir doğuştur." Lingis'e göre, ansızın bir kopuş gerçekleşir ve geleceğe dönük yeni bir şey olarak, yeniden umut ortaya çıkar. Umudun hayatımızda yeni şeylerin doğabileceğini ummaktan gelir. Yeni doğan her şey gibi hayata bir güzellik katar.

Bu konuda yapılan araştırmalarda, her ne kadar umudun kendini umutsuzluk içinde

var ettiği kabul edilmiş olsa da ummayı öğrendiğimiz ve bırakmadığımız sürece umudu var edebildiğimizi biliyoruz. Yaşamın içindeki umut ve umutsuzluk karşıtlığını, tıpkı dramatik tasarımın temelini oluşturan çatışma gibi yaratıcı bir öge olarak da kabul edebiliriz. Umudun ve umutsuzluğun çoğu eserde farklı bağlam düzleminde ele alındığını görsek de bu kavramları tek başına irdelediğimizde toplumsal gerçeklerden uzaklaşıldığını görürüz. İşte bu noktada sanatın etkileyciliğini, empatiyle dengeli bir biçimde harmanlayabilirsek, hayattaki acıları katharsisle daha katlanılabilir hale dönüştürebiliriz. Sanat, en çok da tiyatro, umutsuzluğa karşı yaşama direncini ele alan umutlu hikâyelerle doludur. Bunu umutsuzluğa karşı özgürleştirici bir güç olarak kullandığımızda, sabah karşılaştığımız bir gülümseme gibi bütün günümüzü güzelleştirebilir.

Umudun ve umutsuzluk kavramlarıyla ilgili kaynaklara baktığımızda, genellikle psikiyatri alanında çalışmalar yapıldığını ve bunlarda da umudun iyimserlik, umutsuzluğunsa kötümserlikle ilişkilendirildiğini görüyoruz. Kişinin umuda ya da umutsuzluğa inanması önce psikolojisiyle, sonra da toplumsal ve kültürel alandaki yaşam biçimiyle alakalıdır. Zayıf ve kırılabilir yapıdaki bireyler, umut denizinde gezinirken ufacık bir dalgalanmada çok çabuk umutsuzluk girdabına kapılabilirler. Kişisel ve toplumsal acı tarihine baktığımızda umudu besleyen en temel öğelerden birinin empati duygusu olduğu görürüz.

Özlem Belkıs, *Feminist Tiyatro* kitabında empati ile tiyatro ilişkisine dikkat çeker. Kitapta Turgut Özakman'ın, "Tiyatro, insanı oyun izledi diye bir gecede iyi bir insan yapmaz. Ama birisi televizyonunun karşısından kalkıp yola düşer ve tiyatroya gelir, iki saat boyunca sahnede olanlarla, sahnedeki bireyin problemleriyle ilgilenir, o iki saat içinde kendi bencilliğinden sıyrılıp başka birisi

için düşünürse, işte insan olarak bir şeyler o zaman değişmeye, gelişmeye başlar ve işte bunda tiyatronun katkısı elbette muazzamdır” söylemine yer verir.

Empati, sanatın kışkırttığı duygulardan biri olduğu gibi toplumsal ve bireysel bilinçlenmeyi destekleyen olumlu duygulardan en öncelikli olanıdır. Oyunlarda olumlu duyguların peşine düşmek, değişimi ve umudu besleyen bir kırılma noktası olduğu gibi her zaman insanın iyiye olan inancını da güçlendirmiştir. Empati, seyirciyi katharsise ulaştırırken, aynı zamanda tiyatronun işlevini gerçekleştirmesi için de ateşleyici bir güce dönüşmüştür. Tiyatroda hayatın içinden seçilen karakterler ve dille seyircinin empati becerisine odaklanılır ve böylelikle dramatik yapının güçlendirildiğini görürüz. Bir toplumu tanımak, ondaki sosyal, kültürel, ekonomi alanındaki değişim ve gelişimi gözler önüne serebilmek için insanların esnek olmasının, empati kurmasının zorunluluk olduğu bir dönemden geçiyoruz. Böyle bir durumda sanatın rolü çok önemli ve yadsınmayacak bir büyüklüktedir. Yöneticilerin sanatın, özellikle de tiyatro sanatının dönüştürücü gücünün bir an önce farkına varıp bunu adil bir zemine oturtarak, sanat ve kültür politikalarıyla bu durumu desteklemeleri gerekmektedir. Tabii böyle bir kültür politikaları varsa?

Toplum olarak karamsarlığın, umutsuzluğun kanıksandığı şu günlerde umma eylemimizi en çok da empatiyle güçlendirmeye ihtiyacımız var. Belki de toplum olarak Hamlet’in dediği gibi varoluşsal sorgulamalarımıza “Olmak ya da olmamak...” diye başlayıp bütün meselenin, kaybedecek olsak bile oyunu kalpten yana koyabilmekten geçtiğine dikkat çekmemiz gerekiyor. Güzel günleri yeşertme umudu her zaman sevgiyle mümkün diye...

İnsani değerlerin bir bir yitirildiği, yalan ve cehaletin kol gezdiği, yöneticilerin hırs ve doyumsuzluk tuzaklarıyla, kendini savaşlarla yok etmeye hazırlanan bir dünyada insanlığın

var olma çabasına, sahnelerimizden varoluşsal sorularımızı sorarak destek olacağız. Bunu yaparken de Brecht’in dediği gibi “Sanatın en büyük sanat olan, yaşama sanatına katkıda bulunmasını sağlayacak...” şekilde soracağız sorularımızı. Empati duygusunun zenginliğiyle yakalayacağız umudu.

Tıpkı ölmeden önce biraz ışık isteyen Goethe’nin yeniden var olma çabasını bir yazarın sahnede Feuerbach’a dönüştürmesi gibi, oyun – yaşam – ölüm üçgeninde yeniden kuracağız kapanan sahnelerimizi.

Karanlıkta kanattıkları yaralarımıza, sahne tozunu merhem yapacağız.

Empati duygusunun yüceliğiyle iyileştirebileceğiz kendimizi.

Tüm bunlar yetmeyecek...

Işık, biraz daha ışık isteyeceğiz ama bu sefer seyirciden...

VE PERDE! Diyerek, karanlıktan aydınlığa adım adım devşireceğiz umudu...

Sanatla... En çok da tiyatroyla...

Kaynakça:

Mary Zournazi, *Umut Değişim İçin Yeni Felsefeler*, Uygur Abacı, Literatür Yay. İstanbul, 2012.

Özlem Belkıs, *Feminist Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2015.

Hülya Nutku, *Güneşe Tırmanmazsan Ayı Göremezsün*, İleri Kitabevi, İzmir, 1992.

Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınları, Cevat Çapan, İstanbul, 1995.

William Shakespeare, *Hamlet*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, 2014.

Tankred Dorts, *Ben, Feuerbach*, Çev: Sema Engin, 1994. yayımlanmamış metin.



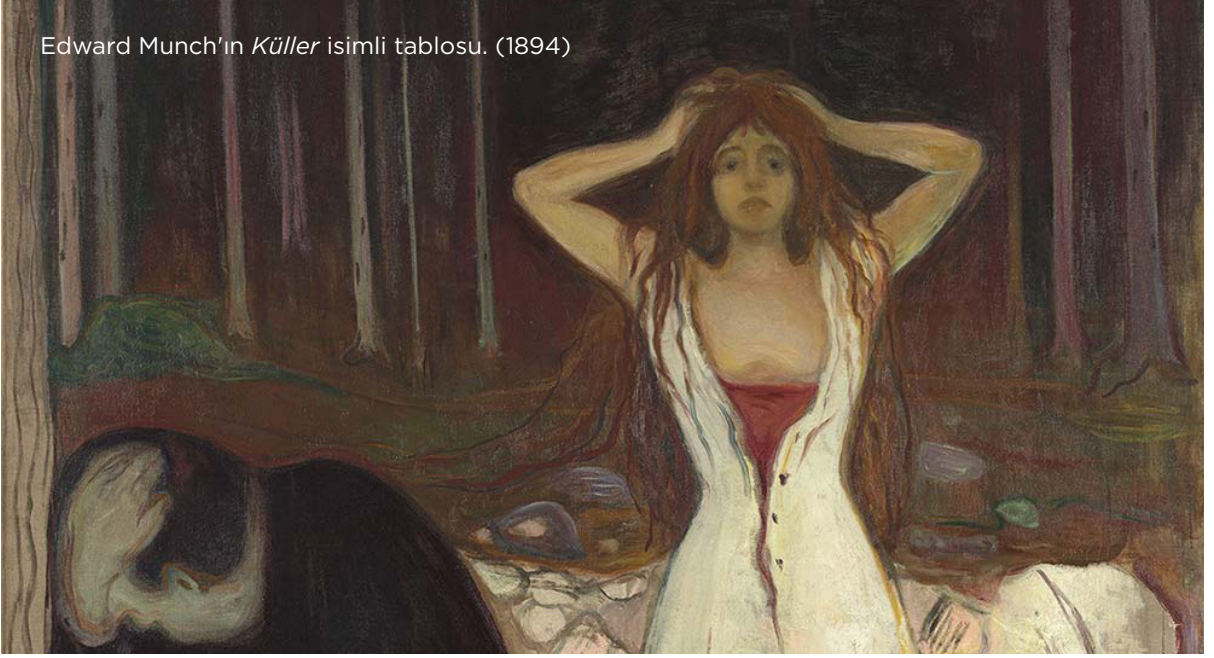
Gerçek Kurbanın Acısı

AYŞE SANCAK DENİZ

Adorno 1949 yılında “Auchwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır” der. Trajik olanın estetize edilip edilmeyeceğiyle ilgilidir bu söz. Ahlak ile estetik arasında bir tartışmaya gönderme yapar. Gaz odaları, fırınlar, ölüm merdivenleri gibi gerçeğin hayal gücünü aştığı, insanın insana uyguladığı korkunç bir vahşetin gerçekleştiği yerdir Auchwitz. Dolayısıyla barbarlığa dönüşen şey insanın ne olmadığıyla değil, tam da ne olduğuyla ilgilidir. 1962 yılında Adorno bu sözünü şu şekilde revize eder: “İşkence görenlerin ne kadar haykırma hakkı varsa daimi ıstırap içinde olanların da o kadar ifade hakkı vardır; Auschwitz’den sonra şiir yazılamayacağı sözü bu nedenle yanlış olmuş olabilir.”¹ Çünkü acının da dile gelme hakkı vardır. Kurban acıyı yaşadığı için onu temsil edemez. Örneğin gerçek ölüm sadece ölen kişinin performansıdır, gerçek sadece kendinin gösterenidir. Acının bir başkası için anlaşılır olması, kendini anlatabilmesi için temsil edilmesi gerekir. Her gün yeni felaketle karşılaştığımız bugünlerde kayıplara rağmen

devam etmek ya da acıyla baş etmek için temsil sanatından yararlanabilir miyiz? Temsil biçimi olarak ritüellerin, mitlerin, geleneklerin acıyı sağaltma anlamında buradan neşet ettiğini de unutmamak gerek.

TEB Oyun dergisinin “Nasıl?” başlıklı Açık Çağrı metnini okuduğumda, uzun süredir izlemek istediğim -hatta izlemeye ilk niyetlendiğim 2019 yılı Mart ayında Covid-19 salgını nedeniyle hayatımıza giren karantina kavramıyla bir anda sosyal hayatın tümünden yasaklandığı dönemde gösterimi iptal edildiği için gidemediğim- Yersiz Kumpanya’nın *Unutulan* adlı oyunu için bilet almıştım. Dolayısıyla oyunu, son yıllarda iki farklı türüne de fazlasıyla maruz kaldığımız insan ya da doğa felaketleri karşısında tiyatronun aldığı konumu *nasıl* soruları üzerinden tartışmak isteyen Açık Çağrı metni eşliğinde izledim. Oyun, birey olarak deneyimlediğimiz acı, korku, dehşet gibi duyguları nasıl yaşadığımızı, bu duygularla nasıl baş ettiğimize, kendimizi nasıl sağalttığımıza, unutarak hayata nasıl

Edward Munch'ın *Küller* isimli tablosu. (1894)

32

devam ettiğimize ve sonrasında unuttuğumuzu sandıklarımızın neye dönüştüğüne dair veri sunarken bir yandan da tiyatro sanatında bu duyguların nasıl temsil edildiğine dair örnek oluşturuyor. Bir kumpanyanın iki Ermeni kadın oyuncusu Nıvart ve Mari, kumpanyanın borçlarına karşılık Anadolu'da bir otelde rehin bırakılmışlardır. Rehin olma, hem temizlikçi olarak kol güçlerinin hem de kadın olarak otelin erkekleri tarafından bedenlerinin sömürülmesi anlamına gelir. Ne kadar süredir orada olduklarına dair zamanı unutmışlardır ve zamanın varlıklarını silme tehlikesi karşısında oyun oynayarak şimdide kalmaya, kimliklerine tutunmaya çalışırlar. Unutulma, sömürülme, kimliklerini kaybetme gerçeği karşısında oyuncu kimliklerine sığınır, kurgu olan sayesinde felaketleri olan gerçeğe direnirler. Yaşamaya nasıl devam edecekleri konusunda buldukları çözüm, buradan kurtulduklarında oynamayı hayal ettikleri *Kamelyalı Kadın*'ı prova etmektir. Başka bir ifadeyle nasıl var kalacaklarını belirleyen şey,

tiyatro metinlerinin gerçeği aşan, zamanı donduran, kimliklerini kendilerine tasdik etmesini sağlayan gücüdür.

Güncel olması bakımından doğal felaket olan salgın hastalıkları konu edinerek alternatif gerçeklik kurgularıyla mevcut düzenden çıkış arayan romanlardan da buna örnek verebiliriz. Örneğin aniden ortaya çıkan "beyaz körleşme" hastalığını insan için felakete dönüştüren devletin, varlığını kör insanlar üzerinden yeniden var etmesini, korku ve kaosun insanın içindeki kötü duyguları tetiklemesini anlatan Jose Saramago'nun *Körlük* adlı romanında insanlık için çıkış yolu, sorumluluk duygusuyla hareket eden, vicdanlı, etrafına duyarlı ve kör olmayan bir kadının masum insanlar arasında dayanışmayı örgütlemesiyle bulunur. Benzer şekilde Albert Camus'nun, salgın hastalıkla gelen felaket karşısında insanın duyarsızlaşması, hissizleşmesi ve kaderci anlayışa teslim olmasını anlatan *Veba* adlı romanında, hastalıkla mücadele eden doktorun, tanrının gücünün bir çocuğun ölümü

üzerinden ispat edilmesi anlayışını sorgulayan tavırla genel olanın dışında alternatif gerçeklik kurgusu oluşturduğunu görürüz. Bu felaket sırasında doktor sorgulayarak, mücadele ederek, vazgeçmeyerek farklı bir direnme noktası açar.

Peki bir tiyatro oyunu ya da roman karakteri olmayan ve acı, korku ve dehşeti gerek salgın hastalık, sel, yangın, deprem gibi doğal felaketler gerekse kadın cinayetleri, çocuk istismarı, hak ihlalleri, eşitsizlik, adaletsizlik gibi insanın yol açtığı felaketlerle birlikte fazlasıyla yaşayan bizler tiyatroya aynı amaçla sığınabilir miyiz? Acılarımızı hafifletebilir ya da kendimizi onunla rehabilite edebilir miyiz? Gerçek olana kurgu olanla çözüm bulabilir miyiz? Tiyatro yazınımıza baktığımızda bu sorulara cevap verecek birçok metin olduğu kuşkusuz. Ben bugünden biraz daha geriye gitmeyi, acıya ve korkuya direnme imkânlarımızın elimizden alındığı yere dönmeyi yeğledim. Hemen yanı başımızdaki acılardan başımızı kaldırıp yakın geçmişimize baktığımızda da acı ve kederle hep yakın ilişkide olduğumuza, hatta bu duyguların bize hiç unutturulmadığına tanık oluruz. 12 Eylül doğrudan toplumu hedef alan bedensel ve ruhsal şiddet pratikleriyle karşımızda durmaktadır. Özellikle 70'li yılların politize olmuş sol kitlelerinin felaketi olan 12 Eylül 1980 darbesi, bireyi şiddet araçlarıyla ıslah etmiş, bu da yetmemiş bireyin "sapık" diye nitelenen ideolojilerin ağına bir daha düşmemesi, devlet otoritesine karşı gelmemesi ve yoldan çıkmaması için iktidarın gözünü bireyin içine kaydederek onun kendi kendini denetlemesini sağlamıştır. Darbecilere göre devlet otoritesini hiçe sayan politize olmuş örgütler, kurumlar, üniversiteler, dernekler, sendikalar asıl suçlu olan kesimdi ve bir daha yoldan çıkmamak, düzeni bozmamak, devlete ve yasalara baş kaldırmamak için cezalandırılmaları gerekiyordu. Uygulanan şiddet için Kenan Evren bir konuşmasında

"nushla uslanmayanın etmeli tekdir, tekdir ile uslanmayanın hakkı kötektir"² der. Babasının sözünü dinlemeyerek ve balmumu kanatlarıyla güneşe yaklaştığı için kanatları eriyerek ölen *Ikarus* gibi, baba sözünü dinlememenin bir cezası vardır.

Bu dönemde şiddetle ıslah edilenlerin acısı hem depolitizasyondan hem de 12 Eylül'ün bireye tam olarak ne yaptığı anlaşılmadığından ya da anlatmak için uygun bir dil bulunmadığından uzun zaman tiyatrodaki karşılık bulamasa da baskının görece hafiflediği dönemlerde tiyatro kendi araçlarıyla "gerçek kurbanın acısı"nı temsil etmeye çalışmıştır. 12 Eylül'ün şiddetine tanık olan yazarlarımızdan Erhan Gökçücü 1996 yılında yazdığı *Gerçek Kurbanın Acısı* adlı oyunda bizim gibi gerçeğin nasıl temsil edilmesi gerektiği sorularına cevap aramıştır. Erhan Gökçücü'nün uzun yıllar yönetmenlik yapması ve oyuncularla çalışması bu soruya içeriden cevap aramasında etkili olmuştur. Bu oyun 12 Eylül'de idam edilen genç bir erkeğin sevgilisinin yıllar sonra yazdığı senaryonun filme alındığı sırada yaşananları anlatır. Kadın senaryonun çekim aşamasında orada bulunmak istemiştir. Senaryo kadının hayatından bir kesittir. 70'lerin dinamik politik atmosferinde kendisi ve sevgilisi birçok kez gözaltına alınmış fakat 12 Eylül'de sevgilisi tutuklanıp idama mahkûm edilmiştir. Sevgilisi hapiste olduğu süre boyunca kadın her gün dışarıda olup bitenleri bir kasete anlatır ve kaydeder. Sadece yakınlarıyla görüşmesine izin verildiği için sevgilisini göremez, avukatlar aracılığıyla ona ulaşmaya, gerekli birimlere dilekçe yazarak, kapatılan partilerin ileri gelenleriyle görüşmeler yaparak idam kararını bozdurmaya çalışır. Bütün bu girişimler bir sonuç vermez ve bir gün radyodan sevgilisinin idam kararının onandığı haberini duyar.

Geçmişin ağırlığından kurtulamayan bu kadın hem yaşananlar karşısında suskun kalan, duyarsızlaşan topluma geçmişte ne



Picasso'nun *Ağlayan Kadın* isimli tablosu. (1937)

34

olduğunu hatırlatmaya hem de kendi adına gerçeği sanata dönüştürerek gerçek olanla baş etmeye çalışır. “Acı günler unutulduğunda olaylar tartışılmaya başlanır. Eksisi, artısı ortaya konur. Bunda da böyle oldu. Ancak unutilan bir şey var. Duyarlılık... Oysa insanlar öldüler.”³ Yaşananlar karşısında toplumun suskun kalmasına bir serzeniştir bu. Franz Kafka *Babama Mektup* adlı kitabında küçük bir erkek çocuğu olarak yaptığı bir yaramazlık sonucu babasının onu balkona kilitleyerek ona işkence uyguladığından bahseder. Fakat onun çocuk ruhunda bundan daha derin iz bırakan annesinin onu balkonda yalnız bırakmasıdır. Babasına karşı gelemeyecek olsa bile annesi en azından cama gelerek ona destek verecekken o bunu yapmamıştır, onu orada yalnız bırakmıştır. Kadın ile bu erkek çocuğunun duygusu aynıdır; yalnız bırakılmak. Bu anlamda kadının toplumu duyarsızlıkla suçlaması, toplumun kanıksanmış pasiflik konumundan 12 Eylül’ün şiddeti karşısında sessiz kalarak yaşanan acılara onay vermesiyle ilgili bir tepkidir. Yazarak içinde kat kat olan bu acıları çözmek, kendi deyimiyle “karınlarını şiş bırakan acılardan doğurarak” kurtulmak ister.

Film setinde gerçek acıyı yaşayan bu kadınla onun acısını temsil edecek oyuncular deneyimin içinden anlatmakla başkasının deneyimini temsil etmek üzerinden çatışır. Roller gereği kadının duygularını anlamaya çalışan oyuncular kadının kendilerine yardımcı olmadığından şikayetçidir. Kadın sessizce onları bir kenardan izlemektedir. İdamın temyiz edildiğini duyan kadının sonrasında kalkıp iştahla yemek yediği sahne, onu oynayacak oyuncuyu rahatsız eder. “Anlamıyorum... Bizimle dalga mı geçiyor?... İdamın temyizdeki onayından sonra nasıl iştahla yemek yiyebilir insan...”⁴ Kadınsa tam olarak böyle yaptığını, mantıksız gelse de o zamanlar yaşadıkları duygusal gelgitlerin buna neden olabileceğini söyler. Oyuncular

“mış” gibi yapmak için daha önce bildikleri, kendilerine tanıdık olan, restore edilmiş davranış biçimlerinden yardım almaya alışkın olduklarından, gerçeğin oluş anındaki spontane halini anlamakta zorluk çekerler. O anda iştahla yemek eylemi aslında bir tür acıyla baş etme yöntemi olabilir. Travmatik gerçekle karşılaşan kişinin bilinci bununla baş etmek için kendisine yabancı olan, tanıdık olmayan eylemlerle kendini korumaya alır. Bu eylemler travma anında ortaya çıkar ve sonrasında kaybolurlar. Bir nevi bilincin daha sonra hayata devam edebilmek için kendini korumaya aldığı bir yöntemdir bu. Dolayısıyla kadının oyunculara yardımcı olmaması, o sıradaki duygularının ve eylemlerinin kendine bile yabancı olmasından kaynaklanır.

Kadının uzun zaman sonra yazmaya karar vermesi gerçeğin olduğu haliyle kendini anlatmakta yetersiz kaldığını düşünmesiyle ilgilidir. Oyuncular onun gerçeğine

varamadıklarını, bu konuda onlara yardımcı olmasını istediklerinde kadın “Siz sanat yapıyorsunuz. Belki bu benim gerçeğimden daha etkilidir. İnanın bilemiyorum...”⁵ der. Sanatın dönüştürücü gücüne ve kurgunun gerçekten daha etkin olabileceğine inanır. Gerçek yaşayanın başına gelir, kurguysa onu izleyendir. Kurgu her zaman gerçeğin restore edilmiş haliyle ilgilenir. Temsille beraber dönüştürülen gerçek böylelikle yükünü hafifletebilir ve geleceğe daha sağlam basabilir. Mağdur gerçekle beraber yaşamının, etkisini daha az duyumsamanın yolunu onun temsillerinde ararken, temsil düzleminde de olsa başkalarının başına gelen acılarla yüzleşme fırsatı bulan oyuncu ya da okuyucu/seyirci için bu temsil rahatsız edici olabilir. Bir zamanlar bir yerde birilerinin başına gelen acının temsille beraber meydana getirdiği rahatsızlık kendi kötülüklerimizle yüzleşmemizden kaynaklanabileceği gibi bu acıyı yeterince anlatabilmenin dilini bulabilmenin imkânsızlığından da kaynaklanır. İdam haberinin radyodan verildiği sahnenin çekim aşamasında oyuncu çığlık atarak kriz geçirir ve “oynamayacağım” diyerek çekimi sonlandırır. Kadının yanına giderek “Bu bir dehşet. Ölümcül bir dehşet bu. Nasıl oynayayım?... Ne diye yazdınız bunları? Amacınız nedir? Şart mıydı yazmak! Çılgılığı attığım zaman gözlerinizi, yüzünüzü bütün ayrıntılarıyla hissettim. Bir zafer abidesi gibiydiniz. Acınızı bölüşmek zorunda mıyım ben?... Ben bunları yaşamadım ki? Nasıl anlatabilirim. Nasıl?”⁶ diye haykırır. Onun haykırışı esasında gerçek acıyı yaşayan kadını suçlamak için değildir; bu haykırış yaşadığı duygu karmaşasıyla acıyı yeteri kadar temsil edemeyeceğine, belki bu temsil edemeyişin acının etkisini azaltacağına, hakkını veremeyerek gerçek acıyı yaşayanlara haksızlık edeceğine yöneliktir. Oyuncuya göre kadının yaşadığı “gerçek” karşısında temsil sahtedir ve bu gerçeğin temsil edildiğini

sanmak kendimizi kandırmaktır. Bir tarafta kadının gerçek karşısında temsilin gücüne olan inancı, diğer tarafta oyuncunun temsilin sahteliği üzerinden gerçeği anlatabilmenin imkânsızlığına olan vurgusu sanırım yazarın bize bu karşılaştırmadan ortaya çıkacaklara ilişkin bir davetiyesi. Ve elbette bir zamanlar birilerinin başına gelenlerin bir kereliğine değil de her zaman olabileceğine dair bize bıraktığı bir not.

Bu oyundaki gibi gerçek olanın tiyatrodan nasıl kurgulandığına ve bu kurgunun gerçek karşısındaki etkisine bakmak, felaketin geriye bıraktığını, üstünü örttüğünü, susturduğunu, yok ettiğini gündeme getiren yeni temsil biçimlerine kapı aralayabilir. Felaket sonrası geriye kalanların yaşadığı kişisel deneyimler üzerinden kolektif olana ulaşmaya çalışmak bu gerçekliklerin gün yüzüne çıkarılarak belleğe kaydedilmesini de beraberinde getirecektir. Tiyatroda acıyı temsil etme biçimleri, hatırlama, sağaltma, rehabilite etme, dayanışma gibi bundan sonraki yaşama olumlu anlamda katkı sunacak deneyimlerde saklı olabilir.

Dipnotlar

- 1) T.W. Adorno, *Negatif Diyalektik*, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul, Metis Yayınları, 2016
- 2) Kenan Evren’in 31 Ekim 1982 yılında 1982 Anayasası’yla ilgili Adana’da düzenlenen mitingde söylediği bir söz. Akt. Ferruh Dinçkal, *Yorumsuz 12 Eylül Belgeleri*, s.111, <http://www.cfg.org.au/e-kitap/Yorumsuz12EylulBelgeleri.asp>, 01 Kasım 2021
- 3) Erhan Gökgücü, *Gerçek Kurbanın Acısı, Toplu Oyunlar I*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1996, s.34
- 4) *A.g.e.*, s.40
- 5) *A.g.e.*, s.35
- 6) *A.g.e.*, s.49





Sınır Tanımayan Palyaçolar

Güray Dinçol'la Söyleşi

ÖZDEN İŞILTAN

36

Bir soru sözcüğü eşliğinde düşüncelere daldığımız bu sayımızda, merakı ve çabası ile her daim etkileyen sevgili Güray Dinçol'la bir söyleşi gerçekleştirdik. Söleşimizde Sınır Tanımayan Palyaçolar ile deprem bölgesindeki çalışmaları, gördükleri, hissettikleri üzerine konuştuk.

ÖZDEN İŞILTAN: Sınır Tanımayan Palyaçolar uluslararası çalışmalar yürüten bir grup. Sınır Tanımayan Palyaçolar'dan, etkinliklerinden ve amaçlarından bize kısaca bahsedebilir misiniz?

GÜRAY DİNÇOL: Sınır Tanımayan Palyaçolar 16 ülkede birimi olan, dünyanın her yerinde faaliyetlerini gerçekleştiren uluslararası düzeyde bir sivil toplum kuruluşu. Türkiye'de henüz bir birimi olmadığı için Türkiye'deki projeleri Sınır Tanımayan

Palyaçolar'ın farklı ülkelerdeki birimlerinin Türkiye'ye gelişi ile gerçekleşebiliyor. Ben de bu projeleri koordine ediyorum. Sınır Tanımayan Palyaçolar dünyanın herhangi bir yerinde oluşan bir travmadan sonra harekete geçiyor. Bu travma 6 Şubat'taki depremde yaşadığımız gibi bir doğal felaket sonucu olabilir, bir savaş olabilir, bir salgın olabilir. Aslında en temelinde bir psiko-sosyal destek unsuru olarak oyunu ve clown sanatını merkeze koymuş ve bu felaket bölgelerine performansçıları yollayarak güldürme, oyun oynama aracılığıyla bir tür "iyi gelme" amacı güden minör sivil toplum kuruluşu diyebiliriz kendisine.

Ö.I: Nasıl bir ihtiyaç sizde Türkiye'nin Sınır Tanımayan Palyaçolar ayağını oluşturmayı doğurdu? Ülkemizde hissettiğiniz bu ihtiyacı diğer ülkelerdeki gözlemlerinizle birleştirdiğinizde bir ayrışma ya da ortaklaşma var mı?

G.D: Biz bu projeye Suriye iç savaşından sonra göçmenler Türkiye'ye geldiğinde onların yerleştikleri kamplarda ve bölgelerde; Hatay'da, Urfa'da, Mardin ve Antep'te başladık. 2014 senesiydi. Projeye devam ettikçe köy okullarını, İstanbul'daki bazı mahalleleri, aslında dezavantajlı diye tanımlayabileceğimiz, sanatsal etkinliklere erişim olanağı olmayan herkesi dâhil edebileceğimizi fark ettik. Herhangi bir travmayla karşılaşmış olmasalar bile aslında gelir adaletsizliğinden, sosyal haklardan yeterli derecede yararlanamayan, özellikle kırılğan grupların tamamı bu gösteri formunun odağında yer alıyor. Türkiye'de de gerek mültecilerin gerek gelir adaletsizliğinden etkilenen ve özellikle sanatsal faaliyetlere, psiko-sosyal desteğe erişimi olmayan çocukların varlığı bizi böyle bir projeye başlamakta itti. Daha sonra zaten deprem bölgelerinde sahada yer aldık. İstanbul'da iki sene boyunca İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin de desteğiyle mahallelerde benzer bir çalışma yürütmüştük. Özetle aslında moral, motivasyon, gülme ve oyun ihtiyacı doğuran her yerde belirebilir bu konsept, bu proje. Çıkış noktası, felaketler, toplumsal olaylar, doğal felaketler ya da salgınlar, savaşlar gibi travmatik durumlar olsa bile aslında insanın oyun oynamaya, gülmeye, yeniden insan olduğunu hatırlamaya ihtiyaç duyduğu herhangi bir yerde Clown Without Borders (Sınır Tanımayan Palyaçolar) projesi yapılabilir.

Ö.I: Deprem bölgesine yardım götürmeye çalışan bazı ekiplere engel oluşturan birtakım yasaklarla karşılaştık. Sınır Tanımayan Palyaçolar ise her yere girme iznine sahip olan nadir oluşumlardandı. Bunun sebebiyle ilgili ne düşünüyorsunuz? Size sağladığı avantajlar nelerdi?

G.D: Deprem bölgesinde esnek bir çalışma yürütebildiğimiz doğru. Yani birçok kampa ve noktaya erişimimiz oldu. Bunun en temel nedenlerinden biri bir kere çok mobiliz yani bir kurumsal hantallığa girmeden günde altı noktaya kendi olanaklarıyla gidebilen çok küçük ve hızlı örgütlenen bir grubuz. Bir tür seyyar kumpanya, seyyar tiyatro gibi de bakabilirsiniz buna. Dolayısıyla gittiğimiz noktalarda en ufak bir olumsuzlama hissi olduğunda hemen orada çok da diretmeden başka noktalara da gitme şansımız var ama bunu zaten oldukça az yaşadık beş proje boyunca. Beş hafta deprem bölgesinde çalıştık, bir iki noktada bu oldu. Bunun birinci nedeni sanırım kendimizi ifade ediş biçimimiz. Önceden herhangi bir sivil toplum kuruluşuyla bağlantınız yoksa kamp yetkililerine aslında projeyi, konsepti doğru aktarabildiğimizde sonuçta bu kadar büyük bir felaketin ardından herkes aslında çocukların mutlu olmasını ve oyunda buluşmasını istiyor. Bir de biz özellikle çok fazla destek gitmeyen noktaları önceliğimize aldık. Gayri resmi kamplar, insanların kendi örgütledikleri düzensiz kamp alanları, çok fazla desteğin olmadığı noktalar gibi. Oralarda zaten ayrıca kabulümüz kolaylaştı diyebilirim. Ama en temelinde bir noktada çocuklar mutlu olduğunda bu sanırım bütün diğer bireylere kendini aktarıyor, neşe ve mutluluk halini etrafa dağıtıyor. Biz de çocuk merkezli bir çalışma yürüttüğümüz için yetişkinlerde de bunun karşılığı oluyor olabilir.

Ö.I: Saha çalışmalarınızdan kısaca bahsetmek isterseniz bizimle paylaşmak istediğiniz anekdotlar var mı?

G.D: Saha çalışmalarından genel olarak bahsedebilirim ama böyle bir anekdot



38

yok. Çünkü aslında yaptığımız işin yapısı itibarıyla böyle bir tür gerilla usulü gidip oynadığımız kampta ya da noktada belirip hızlı gösterimizi yapıp ve sonrasında bir sonraki noktaya gittik. Çok dinamik ve mobil hareket eden bir konseptimiz vardı. O yapı içinde aslında çok derin bağlar kurmadan ya da çok ilişkilmeden girdiğimiz yere neşe, keyif, oynusu bir değişim katma amacımız vardı. Anlatacağım anekdot aslında senin birazdan soracağın sorularda olan şey olabilir. O kadar acı ve yıkım içinde oyun için geldiğimiz bazen ayırdına bile varamıyorlardı insanlar. Ne yaptığımızı anlamlandırmaya çalışırken kendimi bir kanepede taşırken buldum gerçekten ben. Oyun kurmak için o kişilere yanaşmışken “Tut abi şunun ucundan.” dediler ve bir şekilde kendimi kanepede taşırken, bir çadırın içini döşerken buldum. Bu ilginçti. Uyum, gerçek ayırımın ortadan kalkması aslında oldukça çarpıcı. Bu kadar acının ve üzüntünün olduğu bir yerde, kimi zaman oynadığımız enkazların önünde bu kadar çok kahkaha duymanın, bu kadar çok neşe ile karşılaşmanın kendisi tuhaf bir yapı ve tuhaf bir his. Çok tezat

bir şeyin içinde bulduk kendimizi. Çoğu zaman clown gibi bir maskeden, bir oyun biçiminden ilişkiye geçmemize rağmen bizi çaya, yemeğe, oturmaya davet eden özellikle kadın clownların kadınlarla kurduğu bağda da çok güçlü ve çarpıcı bir yan vardı. Bir kadının, karşısında kırmızı burnun arkasında yine bir kadın görüp onunla kurduğu bağ, oyunsuluk üzerinden ama bir yandan da o kadınlığın hakikati üzerinden kurulan bağ benim için ilgi çekici bir gözlemdi.

Ö.I: “Aptallığın sınırsızlığı ve gülmenin ideolojiye dönüşmesi” yaklaşımı özellikle felaket dönemlerinde yapılan saha çalışmaları düşünüldüğünde sizin için nasıl bir yerde duruyor? Gülmenin dönüştürücü / iyileştirici bir etkisi olduğunu gözlemlediniz mi?

G.D: Elbette. Gülmek oldukça politik bir eylem aslında. Hep şu örneği veriyoruz, ağlamakla gülmenin doğduğu yer aynı, ikisi de nefes. Dolayısıyla iki kanal da doğum ve yaşamla çok bağlı yerler. Acı ve neşe aslında



çok birbirine paralel yerlerden, aynı nefesten, hem biyolojik olarak hem duygusal olarak aynı kaslardan besleniyor. O yanıyla da zaten gülmek hayata karşı hem bir var olma hem bir başkaldırma hem sadece çok basit bir olma biçimi. Bu yanıyla bu kadar acının olduğu bir yerde gülmenin de ortaya çıkması, yeniden bir topluluk olarak insanların birlikte nefes alıp aynı şeye bakarak gülmesinin ortaya çıkışı bana hep çok şiirsel ve çok çarpıcı geliyor. Yeniden insanlığımızı hatırlatan bir güçlü enstrüman olarak ortaya çıkıyor. Bu yanı da haliyle bir eylemlilik haline dönüşüyor. O yüzden yaptığımız işi sadece bir gösteri formu değil, bir oynayıp gitmek değil, aslında yeniden bir topluluk inşası, o travmayı atlattırmaya dönük, küçücük de olsa güçlü bir adım olarak görebiliyorum. Gittiğimiz birçok yerden ayrılırken “Allah razı olsun. Uzun zaman sonra güldük, depremden sonra ilk defa güldük.” gibi birçok olumlu geri bildirim de alıyoruz. Sonuçta yaptığımız iş oyun oynamak, bununla dünyayı değiştirdiğimizi düşünmüyoruz ama orada geçirdiğimiz süre boyunca da hem

kendimize hem insanlara iyi gelen, iyilik halini öne koyan bir iş yaptığımızı da hakkını teslim ederek söylemek gerekiyor.

Aptallığın sınırsız olma halinde aslında bir tür gücü izleyiciye verme hali var. Sahne üstündeki bütün o “aptal, naif ve gururlu” diye özetleyebileceğimiz clownun o üç hali seyirciye iyi gelen bir yapı inşa ediyor. Çünkü rahatça gülebileceği, sahne üstünde başı derde giren, bir sürü aptalca duruma düşen ama her defasında yeniden ayağa kalkan ve oyun kuran bir figür. Sanki travmatik bir süreçten geçmiş kişiler için de iyileştirici ve keyif veren bir yana sahip. Dolayısıyla sizin yerinize sahnede başı derde giren, sizin yerinize bunların üstesinden gelmeye çalışan ve bunu her zaman yıkılıp yeniden ayağa kalkan bir felsefe ile yapan bir oyun kişinin bir şekilde gücü seyirciden alıp seyircinin bütün izleme halini seyirciye teslim eden yapısı, açıklığı bence clownun en güçlü silahı. Seyirci bir tür kendi düşme halinin oyunlaşmış, oynusulaşmış şeklini görüyor ve kendi kalkma haline ait de bir umut buluyor orada. Totalde böyle şiirsel bir yapısı da var.

Ö.I: Deprem bölgesinde yardım eden palyaço rolüyle bütün gün eşya taşıdınız. Eşyaları gerçekten taşıdınız ve yorulduunuz ama izleyenler bunu bir oyun gibi gördüler, çok eğlendiler. Bu ikili durum; gerçek ile oyunun iç içe geçmesi, gerçek ile başka bir gerçeğin buluşmasıyla bir taraf için eğlenceli bir durumun oluşması ile ilgili bir şey söylemek ister mi?



Güray Dinçol

40

G.D: Gerçekle oyunun iç içe geçme hali gerçekten çok enteresan. Bir kere öncelikli olarak bizim oyun oynamayı tercih ettiğimiz yer oyun için tasarlanmamış bir yer. Tam olarak gerçeğin içinde beliriyoruz. Deprem bölgesi özelinde bunun çok katı ve sert bir gerçek olduğunu söyleyebiliriz. Çadır kentlerde, çadır alanlarında, resmi ya da gayri resmi, insanların kendi hayatlarını devam ettirmek için muazzam bir gayret sarf ettikleri noktalarda, enkazların dibinde, stadyumlar, parklar, halı sahalar, pazar yerleri gibi eski fonksiyonlarından uzaklaştırılıp yeni yaşam alanlarına dönmüş yerlerde insanların karşısına çıkıyoruz. Dolayısıyla bizim oyunumuzu çok katı bir gerçeğin merceğinden izliyorlar. Kendi gerçekliklerinin içinde beliriyoruz. Az önce yürüdükleri, belki su sırasına, yemek sırasına girdikleri bir noktada onlarla ilişkilenen clownlar ortaya çıkıyor. Benim için yine yaptığımız işin en çarpıcı yanlarından biri bu diyebilirim. Kendi hayat gerçekliklerinin içinde orada olmak, onlarla olmak. Diğer boyutuyla da bir anlamda o kadar canından bezmiş, büyük bir mücadelenin içinde insanlar var ki gözleri oyun da görmüyor. Bizim temsil ettiğimiz şey oyunla gerçeğin arasında hem onları anlayan, onlarla empati kuran, onlarla yan yana durmaya çalışan hem de özellikle hedef kitlemiz olan çocuklar, kadınlar gibi daha kırılğan gruplar için de bir estetik barındıran bir oyun

yapabilmek. Bu ikisinin arasında kaldığımız zamanlar oluyor. İşte ben de kendimi bir anda kanepede taşırken buldum. Hem oyun yapımı, clown halimi bırakmadım hem de o hayatın içine karıştırdım. Bu yönü bana çok büyüleyici ve şiirsel geliyor. Taşımaya yardım ettiğim kişiler için belki görünmezdim, onlara öyle el vermiş biriydim. Ama dıştan bakanlar için de hayatın bir parodisinin içindeydim. Gerçek ve oyunun iç içe geçiş hali, bunun çok kolay biçimde kabulü ve clown sanatı ile kendine bu kadar kolay alan açması bana hep çok büyüleyici geliyor. En önemlisi de kendi gerçeklerinin içinde onlara oyunla misafir olmak. Yani onları bir tiyatro salonuna, tiyatro mekânına, tasarlanmış bir yere çağırmak değil de kendi gerçeklerinin içinde belirlemek. Bu da benim için bu işin en kıymetli yanlarından biri.

Ö.I: Verdiğiniz içten cevaplar için çok teşekkür ederiz. Sınır Tanımayan Palyaçolar'ın ilerleyen zamanlardaki çalışmalarında tüm ekibe kolaylıklar dileriz.



Tiyatro Kooperatifi'yle Soru Cevap

TEB OYUN: Deprem bölgesindeki çalışmalarınıza geçmeden önce süreç boyunca sizin nasıl sorular üzerine düşündüğünüzü sormak isteriz. Nasıl bir motivasyonla hareket ettiniz? Bu süreçte sahada bulunmak gibi zor bir görevi organize ederken öncelikleriniz var mıydı?

TİYATRO KOOPERATİFİ: 6 Şubat ve ertesi hepimizde derin etkiler yarattı. Yas sebebiyle hayatın tüm renkleriyle birlikte tiyatro da durdu. Temel motivasyonumuz depremin hemen ertesinde Tiyatro Kooperatifi'nde yer alan tiyatrolarımızla bir araya gelmek ve akabinde çözüm üretmek oldu. Kriz anında pandemide olduğu gibi toplumla ilgili iyileşme sürecinde tiyatrocular olarak kendimizi sorumlu hissettik, her ne kadar kendi tiyatrolarımızda da büyük sorunlarla boğuşmakta olsak da. Tiyatrolarımızla yaptığımız toplantıda herkesin ortak düşüncelerini aldık ve ortaya çıkan fikirlerden yola çıkarak iki majör proje ortaya

çıkı. Sahneden Dayanışma çağrımız ve Renkli Hayaller Sahnemiz. Sahneden Dayanışma hem depremden etkilenen seyircilerimize ve şehirlerimize yarar sağlamayı hem de tiyatrolarımızın dayanışma yoluyla oyunlarına devam etmesini hedeflerken Renkli Hayaller Sahnesi projemiz ise bir çalışma grubunun oluşmasıyla şekillendi. Çalışma grubumuzda yer alan tiyatrolarımız depremden etkilenen çocuklara bölgede oyun, atölye ve gösteriler götürerek iyileşme sürecine katkıda bulunmak istedi ve proje çok hızlı bir şekilde ilerledi. Sonuçta tiyatrolarımız oyunlarını #sahnedendayanışma ile oynadılar, ellerinden gelen bütçeleri ön plana çıkardığımız ve güvendiğimiz sivil toplum kuruluşlarına aktardılar. Renkli Hayaller Sahnesi'nde ise 23 Nisan'da Hatay'da başlayıp Kahramanmaraş ile devam ederek kurduğumuz yerleşik çadır sahnelerimiz ve son etaptaki mobil sahnemiz yoluyla onlarca tiyatroyu binlerce çocuğa ulaştırabildik.



42

TEB OYUN: Deprem bölgesinde nasıl bir çalışma yürüttünüz? Hangi şehir ya da şehirlerde bulundunuz? Bize oradaki deneyimlerinizden bahsedebilir misiniz?

TİYATRO KOOPERATİFİ:

Tiyatrolarımızdan Ankara Birlik Tiyatrosu'ndan Gül Göker'in önderliğinde oluşan ve Mahşer-i Cümbüş Tiyatrosu'ndan Burak Satıbol, Primat Atölye'den Alper Baytekin, BeReZe Tiyatro'dan Erkan Uyanıksoy, Tiyatro Alesta'dan Orçun Ucal ve Volkan Yosunlu'dan oluşan bir çalışma grubu ile başlayan bölgeye yönelik çalışmamız Hatay ve Kahramanmaraş'ta kurduğumuz 2 çadır sahne ve 2 konaklama çadırıyla onlarca tiyatro grubunu bölgeye taşıdı. Volkan Yosunlu'nun proje koordinatörlüğünü yaptığı, Türkiye Odalar Borsalar Birliği, Netflix ve İhtiyaç Haritası iş birliğiyle hayata geçirebildiğimiz ve çok kısa sürede azami bir eforla yarattığımız

'Renkli Hayaller Sahnesi' projesi, depremden etkilenen çocuklara 2 ay boyunca kesintisiz bir şekilde tiyatro oyunları, atölye çalışmaları, konserler ve film gösterimleri düzenleme yoluyla ulaştı. İstanbul Psikodrama Derneği'nin uygun gördüğü içeriklerle 53 tiyatro oyunu, 32 atölye, 18 konser, 14 sokak performansı, 84 film gösterimi, 200'ün üzerinde etkinlik yaptığımız bu denklemde bizi en mutlu eden şey bölgedeki çocuklara süreklilik arz eden bir şekilde ulaşabilmemizdi. 23 Nisan'da başlayan proje 25 Haziran'da son buldu. Çadırımız açılıp içinde birbirinden renkli etkinlikler olunca; bölgede afet ertesi yaşamla mücadelesini sürdüren çocuklarımızın tanıştıkları bu dünyayı unutmayacaklarından, çocukluk anlarında güzel bir yer edindiğimizden, gerçekten de renkli hayaller kurmalarına vesile olduğumuzdan emin olduk. Bu da bizi fazlasıyla mutlu ediyor. Ama tabii afetin



Ortağımız olan 76 özel tiyatro ve tüm bileşenlerimizle #SahnedenDayanışma'yı büyütüyoruz.

Ana işi insana ve insanın duygularına dokunmak olan tiyatro sanatı üretenleri ve icracıları olarak, toplumsal sorumluluğumuzun bilinciyle #SahnedenDayanışma'yı büyütüyoruz. Oyun gelirlerimizi depremzedelerle paylaşmanın yanı sıra, bölgedeki hayatın normalleşmesi ve toplumsal iyi oluşa katkı sunacak ilk etaptaki faaliyetlerimizi belirledik. Projelerimizi ortağımız olan özel tiyatrolarla yürüteceğiz.



boyutunu düşündükçe sürekliliğin her şeyden daha önemli olduğunu fark ediyoruz. Şimdi elimizde çadırlarımız, hareket kapasitemiz ve böyle bir projeyi yapabilmiş olmamızdan kaynaklı bilgi ve deneyimimiz var. Projenin ikinci, üçüncü etaplarını gerçekleştirmeyi çok arzuluyoruz bu anlamda.

TEB OYUN: Çalışmalarınızı yürütürken herhangi bir zorluk ya da engelle karşılaştınız mı?

TİYATRO KOOPERATİFİ: Baştan itibaren bölgedeki her türlü duruma hazırlıklı olmamız gerektiğini biliyorduk. Hatta bunu projemizi destekleyen kurumlara da anlattık. Projenin ortasında Hatay'daki çadır kentte önü alınamayan bir salgın vakası başlayınca mobil sahne alternatifine geçmek durumunda kaldık. Çok çabuk hareket etmemiz ve organize olmamız gerekti. Bu sebeple ben özellikle prodüksiyon ekibimizde yer alan Murat Ersan ve Gaye Kızıltunç'un, tüm saha çalışanlarımızın ayrıca Tiyatro Kooperatifi Koordinatörümüz Fisun Eşki ve asistanımız

Cemre Cemri'nin, koordinasyonda Volkan Yosunlu'nun yanı sıra bölgeye koşulsuz giden tüm tiyatrolarımızın emeklerinin altını çizmek isterim. Sanırım örgütlenmenin gücünü hissettiğimiz büyük projelerimizden biri oldu Renkli Hayaller Sahnesi ve bu anlamda hepimizde derin izler bıraktı. Bölgede herkes çok kırılğan bir pozisyon ve durumda. Dünya dışı bir ortamın içindeler ve ona göre bir psikolojiyle karşılaşıyorsunuz. Yaptıklarımızı tabii değerli ama kısa dönemli gidişlerle aslında önümüzdeki süreç ve yaşanan devasa durumun üstesinden gelmemiz mümkün değil. Bölgede en çok hissettiğimiz şey buydu sanırım. Devam etmenin gerekliliği.

TEB OYUN: Sizce bu süreçte ve sonrasında tiyatro nasıl bir rol oynayabilir? Burada yaşanan felaketle tiyatro sanatı nasıl bir ilişki kurabilir?

Kriz anlarında hem zarar gören hem de iyileştirici gücüne başvurulmuş bir sanat dalı olarak tiyatronun, bölgede yaratıcı yöntemler; oyunlar, atölyeler, gösterimler yoluyla yarar sağlamanın kısa dönemli olmaması gerekiyor. Bırakılma, terk edilme hissini aşacak projeler yapmalıyız. Ayrıca dolaylı ya da dolaysız hikâyeler anlatmalıyız diye düşünüyorum. Tarihe not düşmek, geleceğe uyarı fişeği yollamak adına.



Yakınlık dramaturjisi

Ya da *Kral Lear*'la Nasıl Yakınlaşmalı?

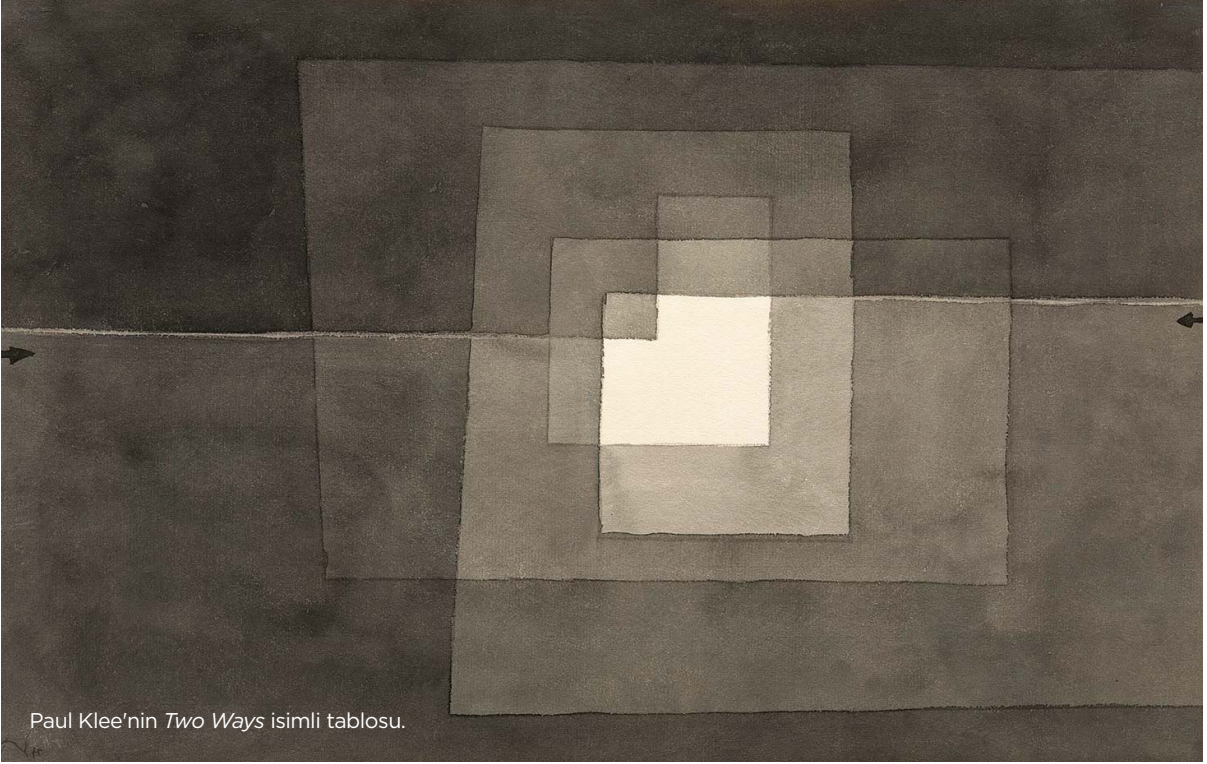
ÖZGÜL AKINCI

44

Rollo May, yaratıcı sürecin doğasını araştırdığını söylediği *Yaratma Cesareti* kitabında imgelemden söz ederken uzanmak, topa tutulmak ve itki gibi dinamik terimler kullanır: “İmgelem (imagination); zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin ön-bilinç eşliğinde doğup gelen fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir.” Bu canlı anlatım bizi yaratıcı süreci tüm fizikselliği ve maddeselliği ile hayal etmeye davet ediyor. İş, o canlılık içinde kalabilmekte. Çünkü bu kendi kendine yeten akış sizden tüm ilgi ve dikkatinizi talep ediyor. May, sormaya devam ediyor: “İmgelemimizi nereye kadar salabiliriz? Dizginleri ona bırakabilir miyiz? Düşünülemez düşünmeye cesaret edebilir miyiz? Yeni görünümlere gebe kalıp, onların içinde düşüp kalkmaya cesaret edebilir miyiz?” Tiyatro ve performans üretim süreçleri

bu dinamizmi nasıl kapsıyor ve o an ya da sonradan olan biteni hatırlamak yaratıcı süreci nasıl şekillendirir? Her şeyi ile hatırlayamasak da yaratıcı süreçlerin bizde kalan izleri ile neyi bilebildiğimizi ya da bilemediğimizi düşünmek neden cazip? Bu yazıda ekipçe¹ ürettiğimiz yere özgü bir oyunun yaratıcı süreçlerini kendi hafızamı yoklayarak yeniden düşünmeye çalışacağım. Hatırlananlar ilk kez yaşanıyor olabilirler. Başlayalım.

Metnimiz ve ilham kaynağımız *Kral Lear*. Neden? Tanrılara piçleri koruyun diyen bir karakteri olduğu için mi? Sevgiden bahsettiği için mi? Yakıcı nefretin neye benzediğini gösterebildiği için mi? Dünyanın en saçma ama ihtişamlı açılış sahnesi yüzünden mi? Nedenini bilmeden okuyalım. Tekrar tekrar okuyalım. Metnin nefes alıp verişini, kat ettiği yolları, inip çıktığı tepeleri hissedelim. Bir dans koreografisi yazar gibi hareket akışını

Paul Klee'nin *Two Ways* isimli tablosu.

çalışalım. Metnin rengini düşünelim. Sıkı fıkı olduğumuzu düşündüğümüz an uzağına düşelim. En iyisi bu oyunu sevelim. Ben bu ilişkiye yakınlık dramaturjisi diyorum. Kısaca; kaynak metinle kurulan ilişkinin metinle bazen fazla yaklaşılarak kaybolma riskini almayı içeriyorsa ve metnin sahneleme aşamasında bu yakınlığın süregiden etkilerini araştırmayı göze alıyorsak yakınlığa cesaret ediyoruz diye düşünüyorum. Yakından ilgilenmenin² sorumluluğunu üstlenmek de diyebiliriz.

Oyunun açılış sahnesinde bir baba/kral çocuklarına “Beni ne kadar seviyorsunuz?” diye soruyor. Duyalım: Üç kızdan biri, Cordelia, cevap olarak söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını söylüyor. Hiçbir şey. İşte oyunun ilk özgün sesini duyduk. *4 dakika 33 saniye*. Cordelia'nın “hiç”i ancak babasının elden ayaktan düşmesi ile ifade edebileceği bir cevabı saklıyor olabilir mi? Ya da baba-kız sınırını aşacak olma

korkusunu? Oyun metni bir organizma ise onun öznelliğinin biricikliği yani dışarıdan ulaşılmaması mümkün olmayan çekirdeği bu korkuda saklı olabilir mi? Bu baba-kız sınırında cereyan eden tekinsiz his bizi oyunun *qualia*'sına yaklaştırır mı?

Qualia'yı zihin felsefesinden ödünç alalım. Öznel deneyimin bir başka bilince aktarılamazlığını ifade eden bu kavramı anlamak için örnek verelim: Diyelim ki iki arkadaş ormanda yürüyorsunuz. Siz yürüdükçe patika üzerindeki yapraklar hışırdıyor. İkiniz de aynı sesi mi duyuyorsunuz? Rüzgar ikinizin tenine de aynı yumuşaklığı mı veriyor? Arkadaşınız gibi hissetmek nasıl olurdu, olur muydu? Sizin deneyiminizi size özel kılan nedir? İşte, deneyimin dille ifade edilmesi imkânsıza yakın içeriden kavranan yanını anlatmak için *qualia* terimi kullanılıyor. Yaşayan bir organizma olarak metin ve bizim

onunla kurduğumuz ilişkinin biricikliği de kendine has bir *qualia*'ya sahip olmalı. Bunu araştırmaya devam edelim. Hem görsel hem de canlı sanat olan tiyatrodaki algının canlılığının yeniden üretimi bu araştırmaya sıkı sıkıya bağlı olmalı. Aslında sevdiğimiz metnin ya da fikrin *qualia*'sını araştırırken seyredende canlı bir deneyim yaratmanın yollarını araştırıyor oluyoruz. Seyircinin oyuncu/anlatıcı ile karşılaşmasında canlılığı nasıl buluyoruz? Kimilerinin tiyatrodan uzak durmasının sebebi olan oyuncunun varlığı ile *qualia* arasında nasıl bir ilişki var? Sonuç olarak bir dizi ilişkinin birbiri içinde erimeden birbirine tercüme edilmesinden bahsediyoruz: ekibin ve/ya da yönetmenin kaynak fikirle kurduğu öznel ilişki, oyuncuların oyun evrenlerindeki yeni ilişkiler ve her performansta istesek de istemesek de (iyi ki) olan tesadüfler, hatalar ve doğaçlamaların getireceği yepyeni ilişkilermeler.

İlk sahneyi düşünmeye devam edelim. Birine onu ne kadar sevdiğinizi anlatabilir misiniz? Kollarını açarak "İşte bu kadar" diye gösteren bir çocuk olsanız.... Bir dakika. *Kadar?*

Göstermek ve söylemek arasında köprü kuran bu sözcük oyunun ismi olacak. Bunu henüz bilmiyoruz. Çalışıyoruz. Birini sevmeyi başka birini ya da şeyi sevmeye benzetiyor, tarif ediyor ve ikisini karşılaştıran cümleler kuruyoruz: Seni bana aldığın her bir oyuncak kadar seviyorum, seni saptığımız o yan yollar kadar seviyorum, seni bana söylemediğin her şey kadar seviyorum... Galiba bir biçim beliriyor diye seviniyoruz. Beni ne kadar seviyorsun sorusu adil bir soru mu? Bu soru ile yeteri kadar uzun bir süre haşır neşir olduğumuzda sevmenin sevmemeyi de içerdiğini anlıyoruz. Sevmek kelimesinin sevmenin önünde engel olabileceği kimin aklına gelirdi? Benzer sorulardan yola çıkarak birini sevdiğimizi anlatmanın tüm yollarını ve olasılıklarını araştırıyoruz. Üç oyuncu üç ayrı "baba"ya konuşuyor. Seyredenler "baba" mı

oldu şimdi? Belki.

Elimizde bir de mekân olsun. Bu mekân Kuzguncuk'ta bir iskele binası olsun. Binaya girdikten sonra iskeleye çıkmayalım da merdivenlerden yukarıya çıkalım. Bir dakika, merdiven boşluğuna baksak mı? Bu boşluk metnin hangi sahnesini çağırıyor? Bulalım: Gloucester ve Edward'ın olduğu uçurum sahnesini. Gözleri görmeyen birinin uçurumun kenarında olduğuna inandırılması dikkatimizi çeksin. O uçurumdan atladığına ve ölmediğine inandırılması da. Bu sahnede Gloucester'a olduğu gibi, seyirciye bir uçurumdan kendini atma deneyimi yaşatılabilir mi? Ve bu deneyimden sonra seyirci yeniden hayata döndürülebilir mi? Tekrar metne ve bu sahneye dönerek *qualia*'yı araştıralım. O halde her birimiz yüksek bir yerden düşme hissi ile ilgili serbest doğaçlama yapalım.

Bir parantez: Elaine Scarry, *Kitapla Hayal Etmek* isimli kitabında edebiyatın nasıl olup da sadece dil yoluyla imgelere canlılık verebildiğini soruşturur. Ona göre, koku, ses, görsellik gibi gerçek hiçbir duyuşal içeriğe sahip olmadan imgeleri canlandırır ve algının yaşamsallığına erişen sözlü sanatlar, bunu algıyı derinlemesine yeniden üretmek yapar. Ona göre yazar okura bazı talimatlar vererek hayal ettirir ve böylece algıyı taklit etmesini sağlar. Scarry'e göre hayal etmek algısal bir taklit eylemi. O zaman biz de doğaçlamalar yoluyla düşme hissi hakkında bir metin oluşturarak gerçekten düşmeyi hayal etmeyi taklit ettirmeyi amaçlamış oluyoruz. Doğaçlamalardan çıkanları tek bir metin haline getirelim. Bunu yaparken seyircinin dinlemekten sıkılmayacağı bir ritim tutturmaya çalışalım. Sonuçta istiyoruz ki seyirci merdiven boşluğuna ona gösterdiğimiz matlara uzandığında kulaklıklarını takıp bu metni dinlesin. Bir ninni ile başlasın kayıt ve devam etsin:

Şu an Kuzguncuk İskelesinin üst katında üçüncü kattan aşağıya merdiven boşluğuna bakıyorsun. Aşağıya bakmak bile başını döndürmeye yetiyor. Düşmekten korkuyorsun. Gözlerin kararır da tepe üstü düşersin diye korkuyorsun. Çocukken hiç korkmadığın geliyor aklına. Sahi, ordan burdan atlarken hiç mi düşünmezdin? Canın hiç yanmayacak gibi her yerden nasıl da atlardın. Belki de daha küçük ve daha az hacimli olduğun için yere düşsen de koymazdı sana. Öyle mi? Ya da bir şeye erişmek isterdin. Ayakların seni takip ederdi o kadar. Ama bir gün geldi, yüksek bir kaya parçasından bile atlayamaz oldun. Canın bi anda tatlı oldu. Sahi ne ara kendine kıyamaz oldun? Aşağıya bir şey atıyorsun. Süzülüyor. Bir şey daha. Bir şey daha. Onlar da hızla yere düşüyor. Her şey düşer, ama her şey. Aşağıya doğru çekilir. Kağıt, ayna, insan, balık, yaprak, taş, tüy... Ve bıraktın. Kendini. Önce ellerini bıraktın. Ve ağırlığını yavaşça öne verdin. Zaten hassas olan vücudunun dengesi tamamen yok oldu. Ver yer seni çekti. İşte sen de düşmekteisin. Düşüyorsun, düşüyorsun, düşüyorsun, düşüyorsun, düşüyorsun. Her şey olması gerektiği gibi. Dokuz onda sekiz. Peki, birden kanatların çıksa? Şey gibi... Mutluluktan uçar gibi. Bir keresinde denizde çıplak yüzmüştün. Sen ve su. Su ve sen. Sanki karışmıştınız da bir olmuştunuz. Arada insana dair hiçbir şey olmadan, her şeyle bir bütün gibi. Ya da mesela hafif hafif esen rüzgârda da böyle hissedersin sen. Hafif ama çok hafif bir rüzgâr. Havadaki zerrelere karışırsın. Gizli kaldığını düşündüğün tüm kuytularıyla bedenini hissedersin. Sonra birden sanki kaburga kemiklerinin orda mini minnacık bir sızı. Bir şeyler hareketleniyor, büyüyor sanki. Sanki toprağa ektiğin tohumlar filizleniyor, yaprakları yeşeriyor gibi, o yapraklar büyüyor dallar budaklar oluşturuyor gibi. Şimdi sırtının üstünde iki tane fidan var, yaprakları öyle hafif ki. Varla yok arası. Tüy gibi? O tüyler kanat olup yavaşça açılıyor, seni yukarı doğru taşıyor sanki. Sen oracıkta kanat çırpmayı öğrenmişsin, belki de hatırlamışsin. Nasıl da güzel kanat çırpıyormuşsun sen, nasıl da becerikliymişsin, bunu yapmayı nerden öğrendin, daha iki dakika önce çıktı kanatların? Ama işte düşüyorsun. Hala düşüyorsun. Şimdi yerde uzanmışsin. Üzerine doğru gelen kendini görüyorsun. PAT! Göğsün değdi yere ilk önce. Sonra başın, sonra kolların ve vücudunun geri kalanı.. Adeta kucakladın yeri -kendini-. Ve birkaç kaburgan kırılıyor çarpmanın etkisi ile. Biri ciğerine batıyor ve ciğerlerine kan sızmaya başlıyor. Yere -kendine- sarılmış uzanıyorsun. Dokuz onda sekiz... Patates... Kanatların... Cambaz... Tavus kuşu... Kasılmalar... Ya sizi denize doğru çekerse efendimiz... Dokuz onda sekiz... Diş gıcirtısı. Porselen biblo. Emniyet kemeri. Gün batımı... Büyük patlama. Parlement mavisi. Metal tadı. Kağıt kesigi. İç sızısı... Boynun kırık, hareket edemiyorsun... Ciğerlerine kan doluyor, kendi kucağında yavaş yavaş boğuluyorsun... İstemsiz kasılmalar, ürperti, titreme... Hava olmasaydı. Bir tüy ve sen aynı anda yere düşerdiniz... Tüy ve sen...

Paul Klee'nin *Bazaar* isimli tablosu.

48

Seyirci bir yandan bu metni dinlerken bir yandan da merdiven boşluğuna düşen tüy, baloncuk gibi nesnelere izlesin. Kayıt bitince uzandığı yerden kalksın, merdivenlerde onu yukarıya davet eden oyuncular görsün. Oyunculardan biri seyirciye “hayalgücün ne kadar da güçlüymüş. Düşündüğün yerde olsaydın şimdiye çoktaaan...” desin. Şimdiden metnin parçalarını yan yana koyuyoruz. Birazdan seyirciyi davet ettiğimiz karanlık salonda onları yine seslerle baş başa bırakabiliriz. Bu sesler, bu sahneyle bir şeyler yapmalı dediğimiz mahkeme sahnelerinin sesleri olsun. Aşağıdaki paragraftan tamamen keyfi üç kelime öbeği seçelim ve bunları fısıltıyla söylemek suretiyle ses kaydına alalım.

Evet bunu kesinlikle yapmalıyım: onları hemen şimdi yargılayacağım. Mahkeme kurulsun. Tanıkları görelim. Önce şunu

sorguya çekin. Burada yüce mahkemenin önünde yemin ederim ki bu kadının zavallı babasını evinde istemedi. Burada biri daha var: fesat ve sinsisi. Tutun onu, yakalayın. Yatırıp göğsünü yarsınlar. Baksınlar, yüreğinde taş mı var. Yüreğini sertleştiren şey nedir, bulup çıkarın! Gürültü etmeyin, susun. Şu minik köpeklerim bile bana havlıyorlar. Tanımıyor musunuz beni canlarım? Akşam yemeğini sabahleyin yeriz. Akşam yemeğini sabahleyin yeriz.

Gelelim delirmeye. Kral Lear'ın en görkemli en güçlü sahnelerinden fırtına sahnesinde kral bilgece delirir. Bu sahnelerin qualia araştırması için bir öneri: *Tanımadığımız biri, bir yabancı seçin. Yolda, kafede, sokakta, kamusal herhangi bir alanda. Bir süre onu gözlemleyin. Duruşu, sizce yaşı, hayatı, sizde uyandırdıklarına bakın. Ve bu kişiyi tarif edin hemen orada, telefonunuza yazın, not defterinize yazın fark*

etmez. Bu tariftten sonra da bu kişi delirirse nasıl delirir sorusunun cevabını yazın. Onun deliliği nasıl olur. Tarif edin. Daha sonra kullanmayacağımız birçok metin çıkarmış olalım ve buradan çıkacak hikâyeleri de kullanmayalım.

Sonunda tüm bu parçaları ayrı ayrı kalp atışları olarak mekâna yerleştirmek kalsın. İzleyicileri 10 kişi ile sınırlayalım ki oyunu mekânı rahat rahat gezerek deneyimlesinler. Mekândan çıkarken merdiven boşluğunda bir gecelik görsünler. Bedensiz, yerde öylece duruyor olsun. Oyun bitsin.

Şair Audre Lorde “*Erotiğin Olanakları*” adlı yazısında erotik olanı şöyle tarif eder: “İkinci Dünya Savaşı sırasında plastik paketlerde renksiz, beyaz margarin alırdık. Paketin içinde sarı yakut gibi yüzen küçük sarı renk topağı olurdu. Margarini yumuşaması için bir süre dışarda bırakırdık, sonra paketi açmadan küçük sarı yumağı patlatır, o zengin sarılığı yumuşak ve duru margarine yayardık. Sonra onu parmaklarımızın arasında nazikçe ileri geri yoğururduk, tekrar tekrar, ta ki renk bütün margarin paketine yayılana kadar. Erotik sanki içinde böyle bir çekirdek gibi. Bir kere yoğun ve sıkı yumağından çıktığında her yere akar ve tüm deneyimimi duyarlılaştıran, yükselten ve güçlendiren enerjisi ile hayatımı renklendirir.” O halde, bir kere bulunduğunda yeni bir *Kral Lear*’a hayat verecek o yumağı nazikçe yoğurmayı ve erotik çekirdeğe ulaşmayı bu sürecin yöntemi olarak hatırlayalım.

Şimdi, başa dönelim ve yazıda geçen tüm “*qualia*”ların yerine “erotik”i koyarak yazıyı yeniden okuyalım.

Değinilen Çalışmalar

- 1) *Kitapla Hayal Etmek*. Elaine Scary. Metis Yayınları, 2006.
- 2) *Yaratma Cesareti*. Rollo May. Metis Yayınları, 2013.

3) “*Erotiğin Olanakları*.” Audre Lorde. <https://www.5harfliler.com/erotigin-olanaklari/>

Teşekkürler

Kadar sürecinde birlikte çalıştığım tüm ekibe binlerce teşekkür.

Bu yazının yazılmasına Eylem Ejder ve Reha Keskin’in moderatörlüğünü yaptıkları Modern Türkiye Tiyatrosu: Kökler, Saçaklar, Uğraklar isimli konuşma serisinde “Yakınlık Dramaturjisi: Deneyimin Çağrışımlarıyla Oynamak” başlığı ile 23 Haziran 2023’te İBB Atatürk Kitaplığı’nda yaptığım konuşma vesile oldu. Konuşmayı bir yazıya dönüştürmeye beni davet ettiği için Eylem Ejder’e özel teşekkürlerimle.

Dipnotlar:

1) Proje Difüzyon ve Yoğunluk ortak üretimi olan oyunun künyesi şöyle:

Oyunun adı: *Kadar*. Yöneten: Özgül Akıncı. Dramaturji: Özgül Akıncı, Zinnure Türe, İsmail Eğler, Elif Tekir. Metin oluşturma: Zinnure Türe, Oya Bacak, Sedat Can Güvenç, Özgül Akıncı. Ses ve Işık Tasarımı: Yoğunluk. Skenografi: Yoğunluk. Kostüm Tasarımı: Ülkü Şahin. Asistanlar: Edanur Köşeli, Yağmur Ruken Kahraman, Ayda Akkaya. Performans: Zinnure Türe, Oya Bacak, Sedat Can Güvenç

2) Konstantina Georgelou ve Jennifer Joan Thompson ile yazdığımız ve *Performance Research* dergisinin 27 (6-7). sayısında yayınlanan “Three Acts of Care in Performance and Beyond: A Non-linear Testimony” (Performans ve Performansın Ötesinde Üç Bakım Eylemi: Doğrusal Olmayan Bir Tanıklık) adlı makalede bu yazıda geçen kimi düşünceleri “bakım” (care) kavramı üzerinden açarak tartışmıştım.



Batmaya Yanmış Güneşin Kızılığında

İPEK TAŞDAN

50

Batmaya yanmış güneşin kızıl ışığında, iskelede parıldayan rengarenk balıkçı ağlarını, ışıklı sulara yakınlaşan balıkçı teknesini görünce: İşte bu! Şimdi tiyatroya vardım.

Çeşme'nin küçük balıkçı kasabası Ildırı'dayım. Aylardan Nisan; baharın, benim, tiyatrom Duende'nin doğum ayı. Birkaç gün sonra ben otuz altı, Duende on yaşında olacak. Tek başına kutlamak istedim. Burada yaşayan az sayıda insan dışında benden başka kimse yok. Köyün meydanındaki kahvede erkekler toplanıyor çoğunlukla, kadınları pek göremiyorum. Güneş bazen ısıtsa da hava çok rüzgârlı, çoğu zaman soğuk. Teknelerin pata pata sesleri, rüzgârın uğultusu, yan bahçede bağlı beyaz kurt köpeğinin uluması dışında pek ses duymuyorum. Depremi ardından katlanarak artan etik sorgulamalar, kalabalığın ve “tiyatroyu sürdürme” çabasının dışına attı beni; içinde kalmaya çalıştıkça, hem kendimden hem de tiyatro edimimden uzaklaşma riskim olduğunu fark ettim. Yeni

bir oyun yönetmek, var olan oyunların sürüyor olması, ne kendime ne de tiyatro düşüncesine temas etmek için yeterli değildi hiç de. Açık yara gibiydi kalbim, kimselere açabilecek halde değildim.

FELAKETLERDEN ÖNCEKİ ÇIĞ

Geçtiğimiz tiyatro sezonundan beri çalıştığım ve artık tamamlayıp seyirciyle karşılaşmasını umduğum “Felaketlerden Önceki Çığ” adlı oyunumun hiç sırası değildi. Esasında oyunun doğal afetlerle ilintisi yoktu; dünyanın yok oluşunu seyrediyorduk evet ve kendiliğimizin yok oluşunu boş aynalarda. İnsan olma yolculuğunun maddelere indirgendiği, her şeyi yapmak için bir koça ihtiyaç duyduğumuz, araçlar arttıkça atıl, çaresiz hâle geldiğimiz bir çağda, o kadim soruyu; kendimizle ilgilenmenin ne demek

Erythrai Antik Kenti, Ildırı. Fotoğraf: İpek Taşdan.



olduğunu sormaya yeltenmiştim sanatımla. “Kendi kendini tanımak, ya kendini bilgin olmayan (yani sophos gibi değil de, philo-sophos bilgelik yolunda) olarak tanımak, ya da kendini esas varlığında tanımak (yani kendimiz olmayanı kendimizden ayırmak) ya da hakiki ahlaksal halini tanımaktır (yani bilincini sınamak).” Soruyu kendimize sormazsak, soruyu ve başkalarının bakışını soymazsak, nereye gidecekti bu iş böyle? Gene de şimdi hiç zamanı değildi. Böyle bir süreçte anlamlı olacağını düşündüğüm birkaç oturum düzenleyip, Dünya Şiir Gününü ve “Neden hâlâ tiyatro?” başlığıyla, meslektaşlarım ve seyircilerle 27 Mart Dünya Tiyatro Gününü kutlayıp, tiyatromun kapısını kapattım. yer, yön, yol.

“Yolunu kendin yürüyebilmek için,
yönünü kendin koymak zorundasın”
(Oruç Aruoba, *Yürüme*)

Çok şey yıkılmış, parçalanmış, insanlar yerin altında kalmıştı. Ruhumun, aklımın

altındaki zemin kayıyordu, dünya içinde dünyasızlaşıyordum. Beni seyreden kuş, doğru soruları sorabilecek hâlde olmadığımı, dolayısıyla düşünemeyeceğimi, çünkü problemin yanlış olduğunu hatırlattı Bergson’dan ödünçle: “Aslında doğru ve yanlışın yalnızca çözümlerle ilgili olduğuna, ancak çözümlerle başladığına inanmakta hata ediyoruz. Bu önyargı toplumsaldır (çünkü toplum ve onun kurallarını aktaran dil, bize hep “devletin idari dosyaları”ndan çıkmış gibi halihazırda bulunan problemler “verir”, çok zayıf bir özgürlük alanı bırakarak, bizi bu problemleri “çözmeye” zorlar). Dahası, söz konusu önyargı çocuklukta başlar ve okulda karşımıza çıkar: Problemleri “veren” hep hocadır, öğrencinin görevi, çözümü bulmaktan ibarettir. Böylece bir tür kölelik durumunda tutuluruz. Gerçek özgürlük problemlerin ne olduğuna karar verebilme, onları kurabilme gücünde yatar: Bu “yarı-tanrısal” güç, doğru problemlerin yaratıcı biçimde ortaya çıkarılmasını olduğu kadar yanlış problemlerin ortadan kaldırılmasını da içerir.” (Gilles

Deleuze, *Bergsonculuk*) Verili problemleri çözmeye çalışmak ve doğası gereği birbirinden farklı şeyleri aynı şeylermiş gibi düşünmek, düşünmeyi kaybetmek olacaktır yalnızca. Gagalayan kuş çok güçlüydü, seyreden kuşun sesi ise gittikçe uzaklaşıyordu.

“Bir yola çıkan kişi,
bir yerden bıkanır;
bir yerde konaklayan ise,
bir yolda yorulan-bu
iki konum böylesine farklı.” (Oruç
Aruoba, *Yürüme*)

52

Tiyatro yapmak için müsaade istemeye, bahane aramaya, uygun ortamı kollamaya ihtiyacımız yoktu elbette. Fakat biz, insanların günlük tiyatro alımı ihtiyaçlarını karşılamıyoruz, zira böyle bir ihtiyaçtan söz edemeyiz sanırım. Tiyatro gündelik hayat değil, bizi daha ileriye götürür. Koşullara uyum değil asla, dirençtir-şiiirdir. Bizim tiyatroyu “yaptığımız” algısına kapılırsak tiyatrodan uzaklaşırız. Bizler, kökleri kişisel tarih ve gündelik ihtiyaçlarımızı aşan Tiyatro düşüncesine/sanatına hizmet ediyoruz. Bu köklülüğü unuttuğumuzda yaptığımız şeyin olduğu, sürdürdüklerimizin bugüne ve yarına nasıl yansıdığı hakkında önemli sorular ortaya çıkıyor. Pandemi sürecinde içinden geçtiğimiz estetik ve etik sınavların sonuçları ile yürümeye devam ediyoruz hâlâ. Tiyatrocular taş mı yesin? Hayır. Bu farklı bir konu. Tiyatro sanatı varlığını değerince sürdürürse, tiyatro sanatçıları temsil eden kurum ve kişiler öz problemlere odaklanabilirse, doğası gereği birbirinden farklı şeyler ayrılıp, haklar tavizsiz tanımlanırsa, ona hizmet edenlerin ne yiyeceğini konuşabileceğimiz zemin oluşabilir belki de.

“Antik metinler der ki: Biz ikiyiz. Gagalayan kuş ve seyreden kuş. Biri ölecek ve biri yaşayacak. Zamanın içinde yaşam sarhoşu gagalayıp dururken, içimizde seyreden parçayı

yaşatmayı unuturuz. Yani yalnızca zaman içinde var olup da zaman dışında hiçbir şekilde var olmama tehlikesi vardır. İçinizdeki diğer parça tarafından (zaman dışındaymış gibi olan parça) seyredildiğinizi hissetmek farklı bir boyut kazandıracaktır. Bir ben-ben vardır. İkinci ben yarı sanaldır: içinizde değildir, başkalarının bakışı ya da herhangi bir yargılama değildir: hareketsiz bir bakışa benzer: sessiz bir mevcudiyettir, nesnelere aydınlatan güneş gibi-hepsi bu. Süreç yalnızca bu durağan varlık bağlamında başarılabilir. Ben-Ben: deneyimlenirken, bu ikili, ayrı gibi durmazlar, tersine tam ve eşsizdirler.” (Jerzy Grotowski, *Performer*)

Denizin hemen karşısındaki küçük pansiyonun bahçesinde oturuyorum, masada kitaplar: Pierre Hadot, *Ruhani Alıştırmalar ve Antik Felsefe*; Henri Bergson, *Ruh Teorileri İnsan Ruhunu ve Kişiliği*; defterler, kalemler ve güzel Yunan’ın güzelim birası Mythos. “Masa da masaymış ha.” Balıkçı barınağı, balıkçının tombul Tomris kedisi (üç renkli dişi kedilere Tomris diyorum), pansiyonun kırmızı ahşap çiti ve çivit mavisi saksıda çıldırmış devasa bir kaktüs. Başta yadırgıyorum bu huzuru, elim telefona gidiyor ha bire-artık neredeyse hepimizin bildiği, bir şeyin dışında kalmış hissetme yanılığısıyla- kalabalıkta kendini yok etmeye. Ah okumayı öğrenmek! Bergson’a dönüyorum. “Esasında, düşünce kendisine malzeme sağlayan duyu imgelerinden aşama aşama kurtuldukça, idrak etmenin saf etkin kısmını, Aristoteles’in tabiriyle, etkin aklı icra ettiğinde, düşüncenin düşüncesiyle çakışmaya çok yaklaşmıştır, yani Tanrının idraki ile” Tanrıyla, kutsalla, kutla kavram olarak tanışmamanın; zanlarımızla itişip durmamızın yarattığı haksız öfke içimi sıkıyor. Birbirimizle kavga ediyor görünürken zanlarımızın çarpıştığını; bütün bu yıkıntının, bilmeye ve sevmeye emek vermemekten kaynaklandığını hatırlıyorum bir kez daha. Yanıt veriyor rüzgâr, uçuyor kitaplar.

“Çölde yanıt arayan alaycı bir rüzgâr”

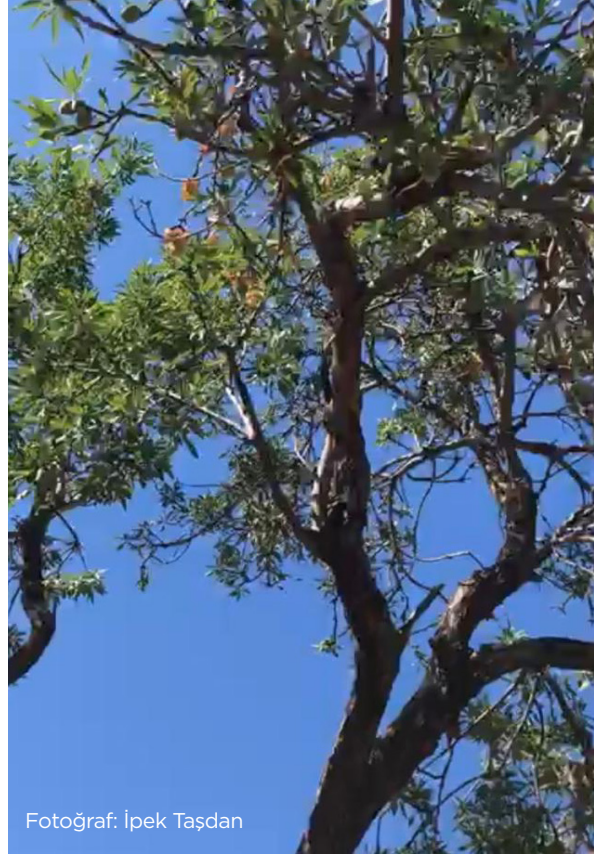
“İnsanlar yan yana yürümesini bilmiyorlar
ki-
hep birbirlerinin üstüne üstüne yürüyorlar.

Yanlarında kimin olduğuna aldırıyorlar-:
yollarında kim duruyor, yönlerinde kim var
-ya da : kim, kimler onları yönlendiriyor;
ve, kim onlara yüküdür, yük olabilir :
bunlar, aldırıyorlar...

Homeros’un deyimi hâlâ geçerli:
Çoğunluk, insanların neredeyse hepsi,
bir(er) yük olarak yaşıyorlar yeryüzün(d)e”
(Oruç Aruba, *Yürüme*)

Yürüyorum.

Pansiyonun hemen arkasındaki küçücük
yokuştan Erythrai Antik Kenti’ne doğru
yürüyorum, yokuşun başında yolun ortasına
serilmiş üç köpek; yaşlıca olan önde-korobaşı,
diğer ikisi arkada. Haydi koro, salının, yüzyıllar
gibi kıpırdamadan bakıyorlar. Sola dönüyorum,
oldukça yaşlı bir kadınla selamlaşıyoruz;
bilirsiniz bu tür yerlerde selamlaşmak için
tanış olmanız gerekmez çoğu zaman. Kadın
köylü kostümünü giymiş diye düşünüyorum bir
an, hayır bu bir kostüm değil, tiyatro onun
köyünün bir parçası yalnızca. Tiyatronun
kapısına giden üstü ağaçlarla örülü, daracık
geçidin diğer ucunda ellerinde iki koca kova
taşıyan bir adamla karşılaşıyoruz-daracık
bir yolun zıt uçlarında bir adam ve bir kadın
olmasından kaynaklanan, o küçük tedirginliği
yaşıyorum. Kendime hatırlatıyorum “burası
ege köyü, bir şey olmaz”. Adam geri çekilip yol
veriyor sevecenlikle, geç kardeşim. Kovaların
incirle dolu olduğunu görüyorum. İncir reçeli
yapcaz da. Ne güzel, ellerinize sağlık. Egenin
bir köyünde bir adam antik tiyatroya giriyor,
incir ağaçlarından bu yaz turistlere satacağı
reçellerin meyvelerini topluyor. Böylesi
yalın olabilir miydi uğraşım? Geçen yaz



Fotoğraf: İpek Taşdan

geldiğimde yokuşun başında eşiyile birlikte
sattığı reçellerden aldığım kişi olduğunu
hatırlıyorum, bizi instagramdan takip eder
misiniz diye ısrar etmişti epeyce. Dar geçitten
sonra hemen sağda koca bir yeşillik ve kısa
insan boyunda papatyalar. Çıldırın mı
diye soruyorum yüksek sesle. Çıldırın gibi
açmışlar. İklim ve alan buna uygunsuzsa tüm
çiçekler çıldırabilir. Açık duran demir kapıya
geliyorum, ilkin tiyatronun tam ortasında
duran zeytin ağacının artık olmadığını fark
ediyorum. Yanına varınca görüyorum ki
hasta bir kesik kütük... Ne oldu sana, hasta
mı oldun sen? Dokunuyorum, bedeninden
taşan yorgun kabuğunun arasında karıncalar
koşturuyor. Buranın insanı yapmaz böyle şey,
kesin hastalandın sen. Konuşmuyor. Aslında
sormuyorum, duymaya geldim, diyorum.

Zeytin ağacı hariç tiyatrodaki her şey bıraktığım gibi. Pandemi sürecinde, 27 Mart yakınlarında buralardaydım yine, belki de şimdikine çok benzer sebeplerle. Beni tiyatrodan uzaklaştıran eylemlerde bulunacağıma, oturur yokluğuna şiir yazarım demiştim.

Bedenli düşünen canlı, insan- oyuncu
Bedeni, düşünen canlı
Bedeni düşünen, canlı oyuncu
Bedensiz düşünülmemeyen düşünce, oyuncu
Düşün, düşüncenin vücudu.

54

27 Mart için bir kutlama metni yazılmış, bir araya gelemeyeceğimiz için olduğumuz yerden videoya çekip gönderilmek üzere bir sürü oyuncu arasında bölüştürülmüştü. Her birimiz bir cümle söyleyip göndermiştik birleştirilmek üzere. Ben burada, Erythrai Antik Kenti'nde tiyatrodaki, şimdi hasta kökü kalan zeytin ağacının altında söylemişim cümlemi. "Dünyanın yek vücut varlığının içinde, o yek vücutluğu oluşturan tüm bedenlerin sesi..." Burada kesiliyordu, başka bir oyuncu tarafından tamamlanmak üzere. Buna yakın bir zamanda, Zinnure Türe, Projedüfizyon'un instagram hesabında paylaşılacak üzere, bir video performans istemişti benden ve başka birkaç sanatçıdan. O performans için de yine bu tiyatroya gelmişim: Tiyatronun kapısından girerken ayak seslerim duyuluyordu yalnız, izleyenin gördüğü sadece tiyatroydu; gökyüzü, ağaçlar, kırık dökük taşlardan oturma yerleri ve zeytin ağacının rüzgârda dansıyla son buluyordu performans. Ahmet Oktay'ın şiirinden bir dizeyle paylaşmışım bu video performansı: "Besle belleğini, her zaman şimdiki zamandır". Yine geleceğim zeytin ağacı.

Antik tiyatrodan toplanan incirlerle yapılacak reçeller, yüzyılların sessiz, kırık dökük, inatçı bedeni. Tiyatrodan çıkıp dar geçitten geçerken, yolun diğer ucunda bu defa

bir soru bekliyor beni: Nasıl?

Vauvergues der ki: "Oldukça yeni ve bir o kadar da özgün bir kitap, vakti geçmiş hakikatleri sevdirecek bir kitap olacak." (Pierre Hadot, *Ruhani Ahıştırmalar ve Antik Felsefe*)

Nasıl? sorusuna eyleyenden bağımsız, üslup yahut içerik önermelerinin anlamlı olacağını sanmıyorum. Ben bu dikkat krizinin neresindeyim? Ben nasıl düşünüyorum? Okumayı ve düşünmeyi öğrenebiliyor muyum? Düşünebiliyor muyum? Sanatımla kurduğum bağ, hayatta kalmak yahut sürdürülebilirlik niyetlerinin ötesine taşabiliyor mu? Bir düşünce kıvılcımı yakabiliyor muyum? Bir araya gelip bedenlenmek hakkında düşünebiliyor muyum? Sanatımın çitasının aynasında, tiyatro eyleyişime bakıp, kendi çapımı ölçebiliyor muyum? Yapıp ettiklerimle, üretken yönelimi, çalışabilmeyi ve sevebilmeyi hatırlatıyor muyum? Seyirci dramaturjisi ile alıcı memnuniyeti arasında gittikçe incelen sınır hakkında daha çok düşünmeye ihtiyaç olduğunun farkında mıyım? Sahiden yürüyor muyum? Sanatsal yürüyüşümde meslektaşlarıma alan açmaya özen gösteriyor muyum? "Sahici yürümenin yol açmak olduğunu" biliyor muyum? Kendimden başka beğendiğim bir oyuncu var mı? İşaret etmek, takdir etmek, el vermek için yüreğimdeki yer var mı?

Kendimin ve degebildiğim herkesin, bizi yöneten bu nefret sarmalının, popülizmin, her gün dikkatimizi riyaya boğan algı operasyonlarının dışına çıkıp, yaşamla merak ve saygı dolu bir ilişki kurabilmesi için çaba gösteriyor muyum?

Neyse- varsın sen; ve ben, elbet bulacağım bir yol-varsa eğer bir yol-ya da benim varsa, bir yol bulma yeteneğim-yetersem buna. (Oruç Aruoba, Yürüme)



Tiyatro Göç İzleğini Nasıl Ele Alıyor?

ZEHRA İPŞİROĞLU

55

Nasıl yaşayacağız?

Göç çağındayız, doğa felaketlerinin, savaşın, terörizmin, vahşi kapitalizmin çalkaladığı karmakarışık bir çağda. Yerlerinden yurtlarından olan insanlar akın akın Avrupa kapılarına dayanıyor, acı ve yıkımlar birbirini kovalıyor. Avrupa ülkelerindeki sosyal devlet anlayışı çökmek üzere, zengin ve yoksul arasındaki uçurum giderek artıyor; ırkçılık, milliyetçilik ve dinsel fanatizm insanları giderek etkisi altına alıyor. Bundan yararlanan popülist politikalar faşizmin temellerini atıyor.

Yaşanan her felaket, dehşet verici doğal afetler, savaşlar, popülist ve otoriter yönetimlerin, dinsel ve milli ideolojilerin tetiklediği baskılar durmadan yeni yeni göçlere yol açıyor; yeni göçler yeni öyküler üretiyor, hüznü, acılı, trajik, zaman zaman da umut dolu öyküler... Bu açıdan 6 şubat 2023'de yaşadığımız, onca kenti yerle bir eden, on

binlerce kişinin ölümüne yol açan Güneydoğu Anadolu ve Suriye depreminden sonra gündeme gelen, "Bundan böyle ne yapacağız, nasıl yaşayacağız?" sorusu yeni değil. Kimbilir depremden canını zar zor kurtarmış olanlar yaşayabilmek için nasıl mücadele edecekler, bu süreçte ne tür travmalar yaşayacaklar, ne tür sorunlarla boğuşacaklar?

Son yılların en çarpıcı göç oyunu: *Son Kervansaray*

Böylesi çalkantılı bir ortamda tiyatro ve sinema başta olmak üzere sanatın her alanında yeni bir arayış sürecine giriliyor, sömürüye karşı, kutuplaşmaya karşı, kafamızdaki duvarlara karşı bir duyarlılık oluşturulmaya çalışılıyor.

Yıllarca önce Théâtre du Soleil'in Bochum'da bir fabrikada sunduğu *Son Kervansaray* oyunu belleğime hiç unutmayacağım bir



Théâtre du Soleil'in *Son Kervansaray* oyunundan bir kare.
Fotoğraf: Michele Laurent

56

biçimde yerleşti kaldı. Ariane Mnouchkine'nin mülteci oyuncularla birlikte sahnelediği bu oyunda onca umutla Avrupa kapısına dayanan insanların yıkılışı sergileniyordu. Genç bir kadının bir Balkan ülkesinin yıkıntılarında gelerek Fransa'nın göbeğinde kadın tüccarlarının ve mafyanın eline düşmesi; Rusya'dan açlık ve yoksulluktan kaçan bir genç kızın binbir acı, aşağılanma, işkenceden sonra İngiltere'de sığındığı dikiş evinde yakalanma korkusu; Fransa'da hava alanında bir siyahın işkence edilerek öldürülmesi gibi çarpıcı sahneler bir tokat gibi vuruyordu insanın yüzüne. Yüzlerce mülteciyle yapılan röportaj sonucu ortaya çıkan ve yedi saat süren bu büyüleyici oyunun başındaki fırtına sahnesinde olduğu gibi ceviz kabuğu bir geminin içinde kuduran denizin dalgalarıyla boğuşan onca insanın çaresizliği gibi dünyanın dört bir yanından gelen insanların öyküleri de öylesine acımasız ve vurucuydu. Acının, umutsuzluğun, tükenmişliğin yaşandığı

bir dünyayı sahneye taşıyordu bu oyun. Afganistan, İran, Rusya, Avustralya, Fransa'dan inanılmaz sefalet sahneleri sergileniyordu.

Göç konusunu içeren birbirine bağlı kısa bölümlerinden, bu gösterinin her aşamasında acının başka bir öyküsü gündeme geliyordu: baskı, korku ve kaçış öyküleri... Terk edilen her ülkede şiddetin başka bir yüzüne tanık oluyorduk. Afganistan'dan Taliban'ın bir genç çifti kısıktırak yakalayıp öldürmesi; İran'dan öldüresiye işkence görmüş bir Kürt ailesinin çöküşü; Rusya'dan çöp yığını içinde yaşam savaşı veren insanlar. Her kaçış öyküsü insanların birbirlerini sömürmelerinin, duyarsızlığın öyküsünü gündeme getiriyordu.

Bürokratlar, askerler, polisler uygarlığın sözcüleri olarak çıkıyorlardı karşımıza. Tel parmaklıklar, av köpekleri, silah sesleri, şiddet... Her varış başka bir çaresizliğin, umutsuzluğun ve yalnızlığın öyküsüydü: açlık, sürünme, kadın ticareti, sefalet....

Türkiye’den bir göç oyunu: *Göçmeeeenerler*

Son Kervansaray insanların nasıl ezildiklerini ve sömürüldüklerini özellikle kadınlar açısından ele alıyordu. Bundan birkaç yıl önce Dostlar Tiyatrosu’nda da, Matei Visniec’in yazdığı, Genco Erkal’ın sahnelediği ve oynadığı, belgesel oyun *Göçmeeeenerler*’deyse göçmenlerin hayatta kalma mücadelesi sergilenirken, kâr ve çıkar dünyasında insanların yüreklerinin nasıl buz kesildiği gösteriliyordu. Ölümü göze alarak kendi ülkelerindeki sefaletten ve savaştan kaçan göçmenlerin insan tüccarlarının eline düşmesiyle yaşadıkları karabasanı kara mizah sahnelerle izliyorduk. Sahnedeki dev ekranda insanların çaresizliklerine tanık olurken, onlardan yararlanmaya çalışanların yalanları, insanları güdülemeye çalışan politikacıların iki yüzlülükleri, organ mafyasının acımasızlığı, kadın tüccarlarının boş vaatleri, kaçakçıların manipülasyonu dili öylesine tersyüz ederek çarpıtıyordu ki bütün oyun süresince kara mizah etkisini hissediyorduk.

Göç konusu bugün nasıl ele alınıyor?: *Exil*

Son Kervansaray’ın da *Göçmeeeenerler*’in de ortak yanı sorunları mercek altına almaktan kaçınmayan eleştirel duruşlarıydı. Köln Schauspielhaus’da bu konuyla ilgili olarak son olarak izlediğim *Exil* oyunuyla böyle bir bakıştan çok uzak. Yönetmen Nuran David Çalış göçün ürettiği yüz binlerce öyküyü ancak kenarından, köşesinden bölük pörçük alımlayabileceğimiz düşüncesiyle bu konuya sorgulayarak, deşerek, eleştirerek değil de tam tersine çok uzaktan bakıyor. Öyle ki ülkelerini terk etmek zorunda kalanların öyküleri izleyiciye hiç dokunmadan bir sis bulutunun içinde kaybolup gidiyor.

Ukraynalı tiyatro oyuncusu Oleksii Dorychevskiyi zaman zaman heyecan içinde, zaman zaman ağır aksak konuşarak, yer yer

tökezleyerek kendi öyküsünü anlatırken, dev bir cam yapının ardında göç edenleri görüyoruz, valizler, eşyalar, naylon torbalar, çocuk oyuncakları, insanlar, vedalaşanlar, bekleyenler, sesler... Alabildiğine geniş ve aydınlık bir bekleme odasını andıran cam yapı arafta olmayı simgeliyor; geçmişten kopan ama geleceği de olmayan insanların kapatılmış olduğu bu camekân göz alıcı bir kafes gibi. Bu mekânın yarattığı duyguyu belki de en güzel Cemal Süreyya’nın şu sözleri açıklıyor: "Nasıl bir his biliyor musun? Oda çok geniş ama sığamıyorsun, bak kapı orada ama çıkamıyorsun, pencere açık ama nefes alamıyorsun". Ailesiyle birlikte Almanya’da kalan Oleksii memleketine dönecek mi dönmeyecek mi, onu nasıl bir gelecek bekliyor? Oleksii camın ardında kendi öyküsünü bölük pörçük anlatırken Ukraynaca, Almanca, özgün dil ve çeviri birbirine karışıyor.

Göç Öyküleri

Cam yapının üstüne ve içine yerleştirilmiş olan küçük büyük ekranlarda göçe zorlanan Ukraynalılar kendi göç deneyimlerini anlatıyorlar. Savaştan kaçanların vatanları uğruna kendilerini feda etmedikleri için suçlanması, kadınların eşlerini bırakarak apar topar göç etmeye zorlanması, ailelerin parçalanması, öfke ve korkular... Nuran Çalış bu oyuna ön hazırlık olarak farklı ülkelerden gelen kırk kişiyle röportaj yapmış. Göçmenlerin özgün deneyimlerine yer veren film çekimlerinde de bu röportajlardan kesitler yansıtılıyor. Katlanan acılar ve umutsuzluk. Her göç hem bir umutsuzluk öyküsüdür hem de umut, her göç travmatik yaşantılar ve acılarla doludur. Ama daha uzak ülkelerden sözgelimi İran, Suriye ya da Afganistan’dan geliyorsanız umutsuzluk katlanır. Çünkü varılmak istenen Avrupa ülkesi göçmeni sınır dışı etmek için binbir dereden su getirir; bürokrasi, araştırmalar, çapraz sorgulamalar çarkı içinde

Nuran David'in yönettiği *Exil* oyunundan bir kare.
Fotoğraf: David Baltzer



58

oradan oraya savrulan göçmenlerin aşmaları gereken engeller büyüdükçe büyür. Hiç bitmeyen bir kâbus gibi.

Bu sahnelemenin belki de en ilginç yanı çok boyutluluğu. Ekranlarda hem tek tek göçmenlerin öykülerinden özgün anlatımları izliyoruz hem göçmenleri geldikleri ülkeye ve ten rengine göre çekmecelere yerleştiren söylemleri dinliyor ve önyargılara tanık oluyoruz hem de cam yapının içinde bekleyenleri görüyoruz. Oyunun bir sonraki aşamasında geriye doğru sararak 2015 yılına, ilk göç dalgasına kadar uzanıldığında cam mekânın içindeki Ukraynalıların yerini uzak ülkelerden gelen tuhaf yaratıklar almaya başlıyor. Uzak ülkelerden gelen yabancılarla ilgili korkularımızı maskeli, ürkütücü yaratıklar simgeliyor; sisli puslu bir dünyanın içinde belirginleşen, sonra yine yok olan grotesk hayaletler... Ama ekranda konuşan göçmenler, örneğin, güvenlik güçlerinin durmadan aynı soruları sorarak kendisini nasıl sorguladığını anlatan İranlı

bir kadın, Almanya'ya geldiğinden beri nasıl ötekileştirildiğini dile getiren bir Suriyeli öğrenci vb. gerçek insanlar. Oyunculardan biri çok uzaklardan kaç kez ölümü aşarak Avrupa'ya gelmeyi başaranların iç burkucu öyküsünü cama çizerek anlatıyor; batan bir gemi, oradan oraya savrulan insanlar, eşyaların görüntüleri birbirine karışıyor. Cemekânın bir köşesinde ise kahve içilen şık bir mekân görüyoruz. Bir masanın çevresinde oturmuş sohbet eden insanlar kim? Göçmenleri gözlemleyen ve denetleyen görevliler mi? Onların boş kahkahaları kulaklarımızda çınlarken, birbirinden dramatik ve trajik öykü parçacıkları havada uçuşuyor. Öykü parçacıklarının, söylemlerin, kâbus görüntülerinin birbirine karıştığı bu kaotik dünya belki de yaşanan felaketler zincirini algılamakta ne kadar zorlandığımızı gösteriyor bizlere. Oyunun çok boyutluluğu, sesler, görüntüler, öyküler şu an içinde bulunduğumuz dünyanın karmaşıklığına gönderme yapıyor. Öte yandan sahnelemedeki soyutlama,

öykülerin parça parça anlatılması, yeni bir geleceği hayal eden insanların cam vitrinin ardındaki bulanık görüntüleri izleyiciyle sahne arasında bir uzaklığın oluşmasına yol açıyor. Empatiye ve özdeşleşmeye hiç de fırsat tanımayan bu oyun belki de gerçeğin kendisi. Ama bunu tiyatrodaki bir kez daha yaşamak yeterli mi?

Karmaşık bir dünya

Öylesine bir karmaşanın içindeyiz ki olup biteni anlamakta ve hissetmekte zorlanıyoruz, her şey bir rüya gibi geçip gidiyor. Oyunun sonunda Midilli Adası'ndaki bir göçmen kampına bağlanıyoruz. Kampta sivil örgüt çalışanlarından biri oradaki koşulları anlattığı gibi terzihane, marangozhane, aşçılık, telefon ve elektronik eşya tamirciliği alanında yapılan çalışmaları da uzun uzun açıklıyor. Bekleme sürecini kolaylaştıran bir umut ışığı mı? Filistinli bir gençse oradaki yaşamını ve bekleyişini anlatıyor. Empati aranıyor. Bu sahnelemeden çok etkilenmekle birlikte ekranda gördüğümüz göçmenlerin öykülerinin çok daha elle tutulur, somut, kısaca çarpıcı olmasını isterdim. Çünkü insanların birbirlerini dinleme yetisinin giderek azaldığı, empatinin geri plana itildiği bir ortamda çoğu kez başımızı çevirerek yanlarından geçtiğimiz bu insanların öykülerini can kulağıyla dinlemeye her şeyden çok ihtiyacımız var. Öte yandan öylesine bir görüntü bombardımanı içindeyiz ki dikkatimiz, duygularımız çok çabuk dağılıyor. Sanatın belki de en güçlü yanı dikkat ve duygu yoğunlaşmasına fırsat vermesi. Ama bu sahneleme bu fırsatı bizlere tanımıyor. Öyküler bize gerçekten dokunabilseydi, soyut sahne tasarımı, stilize oyunculuk, metaforik anlatım ve göç olgusunu farklı açılardan ele alan söylemlerle sahnelemede çok anlamlı bir denge kurulabilirdi. Empati ile düşünselliğe dayanan bir yaratıcılığın kaynaştığı bir noktada tiyatro tıpkı saatlerce soluk soluğa izlediğimiz

Son Kervansaray oyunu gibi mucizeler yaratabilir. Ama *Exil* çok iyi bildiğimiz gerçekleri çarpıcı bir sahne tasarımıyla ve teknik bir kusursuzlukla yansıtmakla yetinen bir oyun olmanın ötesine geçemiyor. Bu kadar önemli bir konunun insana hiç dokunmadan ele alınması ise tedirgin edici.

Metnin zayıf kalması

Bu oyunda toplanan malzemeyi biçimlendiren, yoğuran, böylece tek tek seslere can veren bir yazarın ya da dramaturgun eksikliğini bu sahnelemede çok hissettim. Sahnelemede yaratılan imgelerle, profesyonel oyuncuların ustalığıyla gerçek öykülerin (film çekimleri) birbirine karışması çok çarpıcı, yine de metnin zayıflığını oyun boyu hissediyoruz. Bugün tiyatro metninin giderek ikinci plana itildiği bir tiyatro anlayışının geçerli olmasının yarattığı eksiklik duygusu özellikle belgelere ya da yaşam öykülerine dayanan oyunlarda daha da belirginleşiyor.

59

Günümüz tiyatrosunun sınırları

Sonuçta bu oyun göç konusunu izlediğim diğer oyunlara oranla çok zayıf kalıyor. Biçimsel olarak göz alıcı sahne tasarımı ve usta bir oyunculukla etkileyici olsa bile ne duygusal ne de düşünsel açıdan izleyiciye ulaşamıyor. Tiyatro böylesine önemli bir konuyu ele alacaksa eğer biçimsel ve estetik kaygıların çok ötesinde bir yerde durabilmeli. Bunun için de tiyatrocuların bu kadar ağır bir konuyla yüzleşmek cesaretini bulabilmeleri gerekiyor. Çünkü bu tür konularda biçimsellik, teknik, performans gibi günümüz tiyatrosuna damgasını vuran temel unsurlar ne yazık ki yeterli olamıyor.



Tiyatroyu Tüketmek

OZAN ÖMER AKGÜL

60

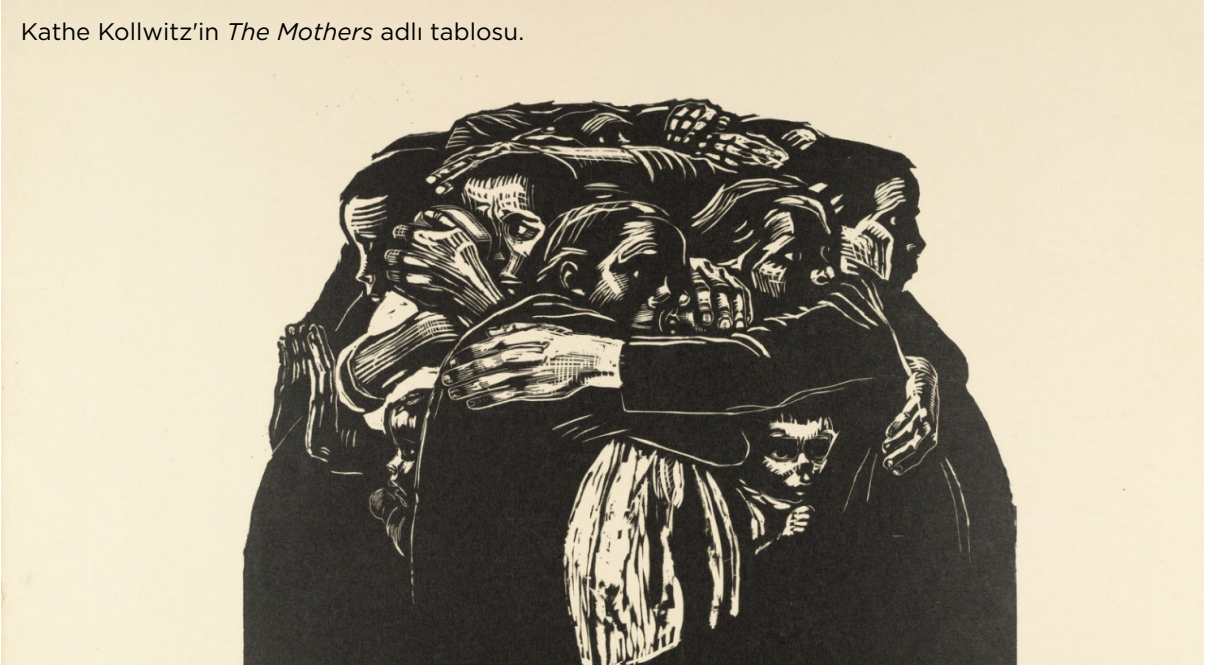
“Tiyatroyu Tüketmek” başlığındaki “tüketmek” ifadesini Andre Lepecki’nin *Dansı Tüketmek*¹ adlı çalışmasından ödünç aldım. Lepecki bu çalışmasında özellikle hareketin siyasetini sorunsallaştıran koreografları merkezine alarak hareket kavramını “tüketen” dansın meydan okumasını inceler. Tüketmek (exhausting) kelimesini Türkçede yorgunluk, aşırılık gibi anlamlarla karşılayabiliriz. Aslında fazla yorgunluk neticesinde bir “sürmenaj”ın ortaya çıkması da olasıdır. Sadece zihinsel bir faaliyet olarak değil, bedensel ve pratik alanın aşınması ve tükenmesi olarak da okumak mümkündür. Bir şeyi tüketmek, bitirmek, sonlandırmak belki de postmodern yaklaşımın temel itkisi olarak duruyor. Sanatın Sonu, Sanat Tarihinin Sonu, Dansın Sonu, Tiyatronun Sonu? Ama burada bir şeyi sonlandırmaktan ziyade tükenen, yorulan, aşınan bir düşüncenin izinden gitmek bu yazının niyetini belirginleştirecektir. Aynı zamanda bu yazıda soru üreterek “tiyatronun” bugün ülkemizdeki çağrışımlarına, anlamına ve üretimine odaklanmak istiyorum. Şunu baştan dile getirmek isterim ki her sorulan sorunun “mutlak” bir yanıtı yoktur, bir soru

başka bir soruyu doğurur. Bu durum bizim düşünme edimimiz için önemlidir. Soru sormadan bir sorunsal tespit etmenin mümkün olmadığını düşünüyorum.

Yukarıda yaptığım girizgâhı temel olarak tiyatronun temsil politikasıyla ilişkilendirmek istiyorum. Temsil mekanizmasının bugünkü mümkünlüğü, politik bağlamı, estetik üretimi ve düşünsel örüntüsünün nasıl inşa edildiği ve uygulandığı sorunu belki de açıklanmaya muhtaç bağlamlardır. Türkiye tiyatrosunda uzun yıllardır üretilen, sahnelenen, yazılan çalışmaların büyük bir bölümünün temsil politikasının sınırlılıkları içinde ortaya çıkan bir yapıda olduğu aşikârdır. “Temsil” (konvansiyonel) yaklaşımının ortadan kalkması gerekir gibi genellemeci bir söylem içine düşmek istemiyorum, yalnızca bu üretim biçimi üzerine soru geliştiriyor muyuz ya da geliştiriyorsak bu sorular bize nasıl bir alan açıyor? Temel olarak bu nokta üzerinde durmak ve sormak istiyorum.

Felaket zamanlarında, savaş dönemlerinde, kitlesel kıyımlarda, ekolojik felaketlerde sanatın -özelde tiyatronun- tarihsel kırılmalarına baktığımızda reaksiyoner bir

Kathe Kollwitz'in *The Mothers* adlı tablosu.



yerden çıkış noktası bulmayı “denediğini” görmekteyiz. Bu biçimsel ya da içeriksel bir yaklaşım da olabilir veya mevcut alanın toptan iptalini ve yıkımını isteyebilir. Bu noktada belki de en kritik soru; sanatsal bir ürün güncelden, politikadan, öznenen, toplumundan azade olabilir mi? Tiyatronun, edebiyatın genel olarak sanatın evrenini kuran dinamikler neler? Bu dinamikler hangi kaynaklardan yeşerir, olgunlaşır ve çürür? Şayet mekândan ve zamandan bağımsız bir imge hayal edebiliyorsak, belki sanat için de hayal edebiliriz, ama bu gerçekten mümkün mü? Temsilin poetikası içinde gerçekliğin tezahürü bize nasıl bir alan açıyor, özellikle bugünün dünyasında gerçekliğe elimizdeki cep telefonu kadar temas edebiliyorsak, sahnenin ürettiği gerçekliği nasıl konumlandırmamız gerekiyor? Bu sorulara akademisyen Süreyya Karacabey'in de bir tespitini eklersek “İnsanlar işlerine gidecek, modern hayatın yarattığı “boş zaman” baskısının altında hazlarının bir listesini çıkaracak ya da televizyonda naklen

savaş izleyecektir, akşam yemeklerini kopmuş kafaların, yanmış derilerin görüntüsü eşliğinde yiyen insanı, sanat, şaşırtmaktan belki de vazgeçmelidir.”² Gerçekten artık temsilin poetikası/politikası içinde sanat şaşırtabilir mi? Ya da gerçeklik bu kadar açık ve seçik yüzümüze çarparken tiyatro bu gerçekliğin hangi kısmıyla ilgilenmeli? Acıları pekiştirmek mi, politik olarak yanlışlığını göstermek mi ya da tüm çıplaklığıyla yeniden ve yeniden hakikati yüze çarpmak mı? Evet bu durumun çözümü için şunları da dile getirebiliriz; mevcut olanı metaforlaştırabiliriz ya da dolayım üzerinden aktarırız, evet belki bu olgunun ve durumun pornografikleşmesinin önüne geçebilir, ama Lepecki'nin yaklaşımından konuşursak özelde tiyatroya ihanet mi etmiş oluruz? Ama unutulmamalıdır ki “(...) her ihanet suçlaması, [teatral] niteliklere yüklenmiş ontolojik bir kesinlik ima eder.”³ Kesinlik, sınırlar, çerçeveler, sıkıştırır, soruları bağlama çeker, özgürlüğün sınırlarını beyan eder... Biz tiyatro insanları ve üretici

kişiler olarak tiyatronun “nasıl”ını, “ne”liğini tiyatro yaptığımız her dönem sormalı ve sorgulamalıyız.

Fakat bilindiği üzere bugünün Türkiye’sinde piyasanın dinamiklerine/arzularına angaje olmuş bir tiyatroyla karşı karşıyayız.

“Piyasanın” talepleri, siparişleri, estetik tercihleri bağlamında şekillenen bir yapı var karşımızda. Piyasanın arzusu ve talebi sanatçıdan azade bir estetik politika öneriyor. Oyun seçiminden oyuncuya ve yönetmene kadar talep edilen ürünün bir çıktısı olunması isteniyor. Sorun yalnızca bu dinamik değil, tiyatro üretenlerin aynı zamanda angaje olduğu misyonlar da söz konusu. Örneğin, tiyatro ya da sanat “iyileştirir” ifadesi. Bu ifade ile neyi kastediyoruz? (İyileşmek; iyi olma hali, bedenın ya da ruhun normalleşmesi/düzelmesi). Burada sanata ya da tiyatroya yüklenen misyon nedir? Ya da neden böyle bir misyonu tiyatroya atfediyoruz? Eğer tiyatroyu toplum ya da birey için bir tedavi yöntemi olarak görüyorsak ya da bir rehabilite etmek olarak “savunuyorsak” sanat/ tiyatro neden ya da nelerden vazgeçmek zorundadır? Sanata/tiyatroya toplum ve tiyatrocular tarafından yüklenen misyonlar kaçınılmaz olarak -bilinçdışı bir yerden de olsa- üretim olanaklarını kısıtlamakta ve çerçevelemektedir. Sanatın ve sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğü araştırmak isteğı, yapmak istediğı bir teatral yaklaşım piyasa ve misyondan azade gerçekleşebilir (sınırlayıcı koşullar terk edildiğinde). Felaket zamanlarında tiyatronun “minnet” duygusuyla bir işi gerçekleştirmesi, çekinmesi, özür dilemesi ya da “iyileştirme” misyonunu hatırlatması toplumsal alanda yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için yapılmış eylemler gibi durmaktadır. Bireysel olarak bir sanatçının böyle zamanlarda durmak, yapmamak gibi hakkı ve özgürlüğü tabii ki vardır. Ama bu durum bir “mahalle baskısı”na dönüştüğünde üretici kendini, varlığını

korumak için sembolik iktidarın alanına girmek mecburiyetinde hisseder. Fransız sosyolog Pierre Bourdieu sembolik iktidarı; “Belirli bir anlatımı, iktidar kurmanın gücü olarak göstermek ve buna inandırmak, onu doğrulamak ya da dünyanın görünümünü dönüştürmek ve orada dünya olarak, dünya üzerinde hareket etmek (...)”⁴ olarak tanımlar. Yani sembolik iktidar içselleştirilmiş bir ikna alanı olarak karşımıza çıkar. Belki bu iktidar ve misyon yapısını kurduğumuzun fakında bile değiliz, ama bu mübadele biçimleri bizleri bu alanın içine doğrudan ya da dolaylı bir şekilde çekmektedir. İyileştirmek yerine bu coğrafyanın “yeni”sini aramak, yeni üzerine düşünmek ve denemek bizlerin bugünün Türkiye’sinin tiyatrosu üzerine tefekkür etmemizi sağlayacaktır. Toplumsal misyonları tiyatroya zerk etmek yerine tiyatronun kendi özerkliğini, özgünlüğünü savunmasının, tiyatronun bugününe dair yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlayacağını düşünüyorum.

Bu noktada “tüketmek” yaklaşımına yeniden dönmem gerekiyor. Çünkü “Tiyatroyu Tüketmek” “evrensel” olarak kabul edilen teatral ontolojiyi tüketmek değil, Türkiye tiyatrosunun misyon ve estetik tercihleriyle oluşmuş “ontolojisini”, var olma alanını tüketmek esas kastetmek istediğim. İşte tam da bu noktada şu soruları sorabiliriz: Majör anlatılardan vazgeçtiğimizde yerine neyi koyabiliriz? Daha geniş bir ifadeyle “metin”den sıyrıldığımızda ne ile karşılaşırız? Tiyatro kendisine biçilen misyonlardan sıyrıldığında belki de bir anlamda “misyondan” azade olduğunda üretim alanında neler dönüşür? Piyasanın arzusuna ve tüketimine direndiğimizde “estetik” olarak hangi tercihleri yapabiliriz? Ashında bu soruları daha uzatabiliriz. Ama burada önemli olan şey, tiyatro üreticileri için bugün tiyatro ne ifade ediyor? Şunu da belirtmek isterim ki, tiyatronun misyondan sıyrılması apolitik olacağı anlamına gelmez.

Dayatılan, kanıksanan bu sembolik iktidarın farkına varmaktan bahsediyorum. Eğer sanatın politikası bağlamında konuşacaksak provadan oyunun çıkmasına ve sonrasına kadarki tüm çalışma ve üretim biçimleri zaten bu “politik” olanın kapsamına girmektedir. Dolayısıyla tiyatromuzda zaten birçok kavramı yeniden tartışmaya açmamız gerekli. Bir tarafgirlik olmadan, üstenci bir yaklaşımda bulunmadan (özellikle tiyatro akademisi tarafından) bazı analizler yapılmalıdır. Bu yazı başta da söylediğim gibi bazı sorular ve tespitler üzerine bir “deneme” niteliğindedir. Burada gayem çözüm bulmak değil, içinde bulunduğumuz tiyatro evrenindeki bazı sorunsalları tespit etmek... Dolayısıyla yeniyi aramakla, çağdaş olmak, politik olmak ile kanıksanmış misyonları karşılaştırmak, minör olmak, bu çağın gereksinimlerini görmek gibi durumlar zaten birbirinden bağımsız tartışılacak konular değildir. Bu nedenle tüketmek vazgeçiş değil bir sorgulama alanıdır, yıpranmışlığı görmedir ve eğer bir şey tükeniyorsa, aşınmışsa bunun farkında olma edimidir. Mesele tiyatroyu rafa kaldırmak değil onu yeniden yeşertecek, dinamikleştirecek çalışma alanları yaratmaktır.

Heidegger, “kullandığımız aletlerle o kadar rahatızdır ki, onlara verdiğimiz/onları atadığımız görevlerini yerine getirdikleri müddetçe çoğunlukla onların farkında olmayız”, der. Fakat bu aletler bozulduklarında/işlevsizleştiklerinde “bilincimize boşanırlar”. Alışıl gelmiş olan herhangi bir olgu ya da eylem mevcut ritminden ve yapısından azade olduğunda, bozulduğunda dünya “görünür” olmaya başlar. Bu durum “düzenli işleyen sisteme” (ya da böyle varsaydığımız bir dünyaya) bir engel teşkil eder. İşte bu ânda dünyanın görünür olmasıyla birlikte kişiler sorgulamaya ve düşünmeye başlarlar.⁵ Bu sözleri çağdaş sahneleme üzerine tartıştığım doktora tezimden alıntıladım. İşte bahsetmeye

çalıştığım şey “dünyanın görünür” olması, bir şeyin çalışmadığını, bozulduğunu fark etmek aletin, maddenin mevcudiyetini “somut” olarak kavramamızı sağlar.

Son kertede, tüketmenin ve bozulmanın negatifliğiyle yüzleşmemiz gerekiyor. Bir şeyi kutsamadan, romantikleştirmeden, idealize etmeden tiyatronun imkânlarını ve olanaklarını yeniden sorgulamamız gerektiğini düşünüyorum. Bu yüzden pratik alanın daha somut işlediği, buradan ortaya çıkan somut unsurların bize başka tartışmalar açacağı kanaatindeyim.

Dipnotlar

- 1) Andre Lepecki, *Dansı Tüketmek*, Bimeras Yayınları, İstanbul, 2010.
- 2) Süreyya Karacabey, “Gündelik Yaşamın Tiyatrosu”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, sayı 27, 2008, s.180
- 3) Lepecki, *Dansı Tüketmek*, s. 9
- 4) Pierre Bourdieu, *Sembolik İktidar Üzerine*, s. 8, https://www.academia.edu/16688886/Sembolik_%C4%B0ktidar_%C3%9Czerine_Pierre_Bourdieu
- 5) Ozan Ömer Akgül, “Çağdaş Sahnelemede Sözden İmgeye Geçiş Olgusuna Günümüz Tiyatrosundan Bir Örnek: Romeo Castellucci Tiyatrosu”, *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı*, Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 2020, s. 88



Yeniden "Biz" Olmak Ama Nasıl?

MÜRRET KARA

"Kuşlar Sîmurg'a bakınca orada ancak kendilerini gördüler.

Kendilerine bakınca da orada Sîmurg'u gördüler!

Bir anda Sîmurg'a da baktılar, kendilerine de.

64 *Bu sefer her iki bakışta da gördükleri, Eksiksiz artıksız bir Sîmurg'dan ibaretti."*

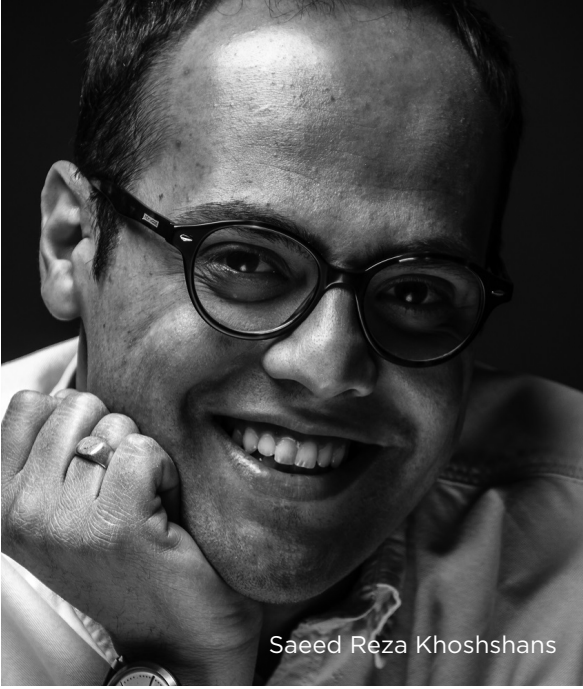
Feridüddin Attar, *Mantıku't-Tayr*

İçinde yaşadığımız zaman bazen bir efsane gerçekliğinde olabilir. Ve en az onun kadar gerçek dışı. Peki biz şimdi ve burada yaşadıklarımızın anlamını bir efsanenin içinde bulabilir miyiz? Temsille gerçeğin birbirinin astarı ve yüzü olması gibi, bugün biz Simurg efsanesinin bir yüzü olabilir miyiz? Ve Simurg'a bakmak bir tiyatro sahnesinde kendine bakmak olabilir mi?

İstanbul'da bugünlerde konuşulanlar, tiyatro hakkında söylenenler, sahnede, televizyonlarda gördüklerimiz, haberlerde okuduklarımız, yaşadıklarımız, hepsi iç içe geçmiş, el ele vermiş gözlerimizin tam içine bakıyor: bombalı intihar saldırıları, her seferinde sandıklara sahip çıkılması gerektiği vurgusuyla yapılan seçimler, dijitalleşme ve onunla beraber gelen insansızlaşma,



Mantıku't-Tayr'da kuşların toplantısını tasvir eden sahne.



Saeed Reza Khoshshans

mekânsızlaşma... Hem olanlar bize bakıyor hem de biz Paul Klee'nin Angelus Novus'u gibi görüyoruz her şeyi. Benjamin'in "tarih meleği" adını verdiği Angelus Novus bakışlarını diktiği şeyden uzaklaşmak ister. Yüzünü geçmişe çeviren bu melek insanların bir olaylar zinciri gördüğü yerde "tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket." Tüm zayıyatı onarmak, onu iyileştirmek, adeta yıkıntıların, tuzla buz olmuş gerçekliğin içinden, küllerinden yeniden doğurmak ister. "Bizim için ilerleme olan" der Benjamin, "tarih meleği'nin işte bu şifahi dokunuşunu yapmasına engel olan fırtınanın ta kendisidir ve artık melek sırtını döndüğü geleceğe sürüklenmektedir."¹

Resmi tarihin kaydettikleri, medyada karşılaştıklarımız, Gezi meselesi, 15Temmuz'da yaşananlar, 1960, 1980, 28 Şubat, 17-25 Aralık süreçleri, Türkiye'de kurumsal tiyatronun geleneksel biçimlerle arasındaki uzaklık ve tüm bunların arasına sıkışan toplumsal bellek. Böylesi tarihsel

ilerleyişte, bu fırtınanın belirsizleştirdiği bir sınırdaki Simurg'un efsanesine yeniden bakmak, belki bir şeyler için yeni bir başlangıcın ve yeniden doğuşun imkânı olabilir. Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında bahsedilene göre tüm kuşlar birlik olup Simurg'u aramak için bir yolculuğa çıkarlar. Yolculuk boyunca kuşların pek çoğu zaaflarına yenilerek yolculuğu bırakır. Kaf Dağı'na vardıklarındaysa yalnızca otuz kuş kalmıştır geriye ve Bilgi Ağacı'nın dallarında kendilerinden başka hiçbir şey bulamazlar. Anlamışlardır ki Simurg ancak kendine yolculuk edebilenlerdir. Kendini bilenler, düştüğü yerden düşünerek yeniden ayağa kalkabilenlerdir. Simurg bilgeliktir.

Kendini sınırdaki yaratan tiyatro

Medeniyet Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Anasanat Dalı ev sahipliğiyle, 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü Etkinlikleri kapsamında gerçekleşen ve İranlı oyun yazarı Saeed Reza Khoshshans'ın verdiği "New Directions in Contemporary Iranian Drama" (Çağdaş İran Oyun Yazarlığında Yeni Yönelimler) başlıklı ustalık sınıfında da benzer sorular çıkıyordu karşıma. 22 Mart günü Kadıköy Göztepe'deki kampüste yapılan ustalık sınıfında Khoshshans çağdaş İran'daki dramatik iklimi beş başlıkta inceliyordu. Khoshshans, "iyi kurulu dramlar", "politik destekli dramlar", "post-dramatik dramlar", "yeni dramlar ve kadın oyunları" başlıklarıyla İran tiyatrosunu incelediği ustalık sınıfında İran'daki durumun kaotik ve heterotopik olduğunu ifade ediyordu.

Ütopyalarda her şeyin iyi, distopyalarda her şeyin kötü, heterotopyalarda ise her şeyin farklı olduğunu vurguluyordu. Heterotopya iynin ve kötünün olmadığı bir yerdi. Pekala bugün iynin ve kötünün ötesinde durmak ne anlama geliyordu? Bu belki de sadece geleceğe atfedilen iynin ve kötünün değil, gerçek ve onu temsilinin, doğu ile batının, bir başka

ifadeyle her türlü karşıtlığın kenarında/sınırında durmak demektir. Marjinde olmak bu karşıtlıkların bir araya geldiği mecrada olmaktır. Temsil alanında her birini yeniden inşa edebilmektir. Sınırım bu kavramın bir diğer anlam katmanı da bir oyundan çıktuktan sonra hissettiğimiz yenilenme duygusuydu. Khoshshans'ı dinlerken bir süredir düşündüğüm bazı konular zihnimden bir film seridi misali akıyordu. Belli belirsiz sınırlarda yürümeye başlamıştım: iyinin ve kötünün, Simurg ve diğer kuşların, gerçek ve temsilin, yaşam ve tiyatronun, sahne ve seyircinin, tarih, bugün ve geleceğin, temsilin sınırında. Sınırımızda... Sınırlarımızda... Khoshshans, İranlı oyun yazarlarının kendine özgü bir ton yakalaması gerektiğini vurguluyor ve sınırda duran tiyatro kavramına dikkat çekiyordu. Khoshshans'a göre kendi kendini yaratan sanat eserlerinde ısrar edilmesi gerekiyordu. Simurg'un küllerinden doğabilmesi, Tarih Meleği'nin geriye dönüp bakarak yıkıntıların arasından yeni bir yaşamı diriltmek istemesi gibi kendi kendini yaratan sanat eserlerinden bahsediyordu.

Küllerinden yeniden doğan tiyatro

Konuşmadan çıktığımda aklıma bazı sorular takılıyor. Türkiye tiyatrosunun güncel örneklerinde bu tür bir kenarda oluşun veya sınır deneyiminin yoğunlaştığını söyleyebilir miydik? Proje tasarımı Bedirhan Dehmen tarafından yapılan *Biz* dans performansında böyle bir dinamik işliyor olabilir miydi? Sahnede birbirini tamamlayan üç ayrı insan ve birbirini ayakta tutmak için daima dengeyi arayan üç farklı tavır. Belki beraber olmasalar asla ayakta kalamayacaklar. Ancak onlar otuz kuşun Kaf Dağı'na beraberce varıp orada yalnızca kendileriyle kalmaları gibi bu yolculukta birlikte olmayı tercih ediyorlar. Ne yaşanırsa yaşansın yolculuğun devam etmesi için birbirlerinin kolu, kanadı oluyorlar.

Efsaneye göre Kaf Dağı'na ulaşmak için toplanan kuşlar sırasıyla İstek, Aşk, Marifet, İstiğna, Birlik, Hayret ve Yokluk Vadileri'nden geçer. Her vadinin kendine has özellikleri vardır ve her vadiye kuşlar kendi zaaflarıyla yüzleşirler. Hüthüt kuşu tüm yolculuk boyunca kuşların şikayetlerini dinler. Onlarla iletişim kurar. İhtiyaçlarını, eksikliklerini giderir, sorularına yanıtlar vererek yolculuğa devam edebilmeleri için onlara güç verir. *Biz*'de gördüğüm böyle bir şeydi sanki. Ancak elbette Hüthüt kuşu bazı kuşları yolculuğa devam edebilecekleri kadar güçlendiremez ve onlar yolun kendilerine düşen payını aldıktan sonra istirahat geçmek zorunda kalırlar. Örneğin; Karga İstek Vadisi'nde, Baykuş İstiğna Vadisi'nde, Turna ise Hayret Vadisi'nde zayıf düşer. Böylece kendi içinde yaşadığı hesaplaşmadan güçlenerek çıkan kuşlar bir sonraki vadiye doğru yolculuğuna devam eder. Sadece *Biz* performansı değil yaşam da böyle deveran etmiyor mu? Sahnede gördüğüm üç farklı renk zaman zaman birbirine dolaşıyor, birbirinden ayrılıyor, zaman zaman birbiriyle çatışıyor. Yolculuk bu devinimin içerisinden neşet eden olgunlukla sürüyordu. Her bir karakterin temsil ettiği farklı zaafı vardı. Öfke ve tepkisizliğin dengeye ulaşmasıyla kavgalar son buluyordu. Ancak çatışma olmadan dengenin ne anlamı vardı? O zaman sürekli dengede kalmaya çalışmak da bir zaafı? Sahnede dengeyi temsil eden karakterin de zaafı buydu. O hâlde küllerimizden yeniden doğmak için çıktığımız bu yolculukta biz hangi vadiyiz?

Geriye dönen dramaturgiler, dönüşen duygular

Reha Keskin ve Eylem Ejder'in koordinatörlüğünde Atatürk Kitaplığı'nda düzenlenen: "Modern Türkiye Tiyatrosu: Kökler, Saçaklar, Uğraklar" seminer serisinin ikincisi 7 Nisan 2023 akşamı Eylem Ejder ve



Deniz Başar'ın doktora tezlerinden hareketle yaptıkları konuşmalarla gerçekleşti.

“Çağdaş Tiyatroda Geleniğin Geri Dönüşü” başlığıyla Başar, geleneksel tiyatronun bir parçası olan Karagöz'ün Cumhuriyet döneminden sonra sahnede yeniden üretilmesi üzerine konuşuyordu. Başar, Osmanlı'nın son döneminden başlayarak 2010'ların tiyatro iklimine kadar tarihsel bir izlek çiziyordu. Konuşmasında geçmişini yok saymak mı yoksa geçmişle beraber yeniden var olmak mı ikilemini düşünmemi sağlayan belli başlıklara değiniyordu. Örneğin; hepimizin bildiği Batılı anlamdaki ilk tiyatro oyununun İbrahim Şinasi tarafından yazılan *Şair Evlenmesi* olduğu bilgisinin yanlış olduğunu araştırmacıların ortaya koyması gibi. Öyleyse tarih yazımı da temsil ve gerçek arasında bir yerlerde durmuyor muydu? Başar öte yanda, “merkezi perspektifsizliğin Türk Tiyatrosu için bir estetik öneri olarak sunulması”ndan bahsediyordu ve bunu Beliz Güçbilmez'in “minyatür dramaturgisi” kavramsallaştırmasının yanı sıra *Surname 2010* ve *Hayali'nin Hayali* oyunlarında gözlemediği “iki buçuk boyutluluk” estetiğine

temellendiriyordu. Gölgeler, perdeler, kuklalar ve insanların tek bir sahnede bir araya gelmesinden oluşan bir yapıydı bu.

Eylem Ejder'se “*Geride Dönüşüm Dramaturgileri: Nostalji, Tiyatrallik ve Ütopya*” konulu konuşmasında “geride dönüşüm dramaturgileri” adını verdiği bir modelle, bugünün Türkiye tiyatrosunda geriye, geçmişe dönen, kaybedilene telafi eden, oradan bir çıkar yol bulup geleceğe nasıl yolculuk edeceğini belirlemeye çalışan oyunlara dikkat çekiyordu. Tiyatronun bir zamanlar orada olan şimdi ve burada yeniden canlandırma dinamiği üzerinde duran Ejder; “Oyunların hepsinde karakter(ler)in hep bir zamanlar bir yerde kaçırılmış bir fırsata ya da önü kapatılmış bir meseleye geride döndükleri”ni söylüyordu. Ve yapıp edilenlere, olup bitenlere geride dönüp bakmanın üzerine düşünmenin dönüştürücü etkisinden bahsediyordu. Ejder, batı tiyatrosundan verdiği örneklerle devam ettiği konuşmasında geçmişin karakterlere musallat olduğunu, intikamcı bir geride dönüş isteğinin oyunların dramaturgisine yön verdiğini, ancak “geride dönüşüm dramaturgileri”nde intikamcı bir geride dönüş istencinin aksine “son bir kez daha, yeniden” diyen bir telafi fikrinin hakim olduğunun altını çiziyordu. Başarısızlıktan başarı çıkarmaktan, yenildiğin yerde yenilenecek yeniden başlamaktan ve bir çeşit “Sisifos emeği”nden dem vuruyordu. Oyun içinde provalar üzerinden kurgulanan metatiyatral işlere, gerçekleşmemiş düşlerin gerçekleştirilebilme potansiyeline, çocukluk ve gençlik düşlerine geride dönmeye, mücadelelerle kazanılmış somut ütopyalara dikkat çeken Ejder (metatiyatroda sıklıkla yer verilen prova sahnelerinden yola çıkarsam) “her oyun provası bir çocukluk düşüne geride dönülmesi için mevcut durumun onarılması adına verilen nostaljik/ütopik bir mücadele miydi?” sorusunu düşündürüyordu. Başar'ın “iki buçuk boyutluluk” vurgusu, Ejder'in “geride dönüşüm dramaturgileri” dediği oyunlar

ve Khoshshans'ın "sınırdan/marjinde duran tiyatro"su küllerinden yeniden doğmanın çeşitli yöntemleri miydi?

Salonda BGST'nin *Zabel'inin*, *Kim Var Orada Muhsin Bey'in Son Hamleti'nin*, Galata Perform'un *Aksak İstanbul Hikâyeleri'nin* adı anılıyordu. Tam burada yine Galata Perform'un işlerinden biri olan ve benim de tezimin örneklerinden *Terk Edilmiş Kıyılar// Negatif Fotoğraflar*'ın bir evde geçmesi geliyor aklıma. Ejder'in nostalji kavramında özellikle altını çizdiği "eve dönüş" temasıyla beraber düşünmeye başlıyorum bu dijital biçimi. Eğer Simurg efsanesi, kuşların evine, yurduna, Kaf Dağı'na dönüşünü anlatıyorsa ve kuşlar Bilgi Ağacı'nın dallarına konduklarında kendilerinden başka hiçbir şeyin mevcut olmadığını gördüyseler, kendilerini iyileştirmenin bir yolu olarak kendi temsillerinin peşine düşmüşler demektir. Öte yanda Başar'ın geleneğin sahnede yeniden üretilmesi noktasında paylaştıklarından hareketle acaba diyorum; biz, dijital mecraları kullanırken gelenek tiyatrosunun fiziksel bir mekâna kendini kapatmayan, kamusal alanla beraber kendini dönüştüren yapısına geri mi dönüyoruz? Khoshshans'ın söyledikleri geliyor bu defa aklıma, kendi kendini üreten sanat yapıtları diyordu. Otuz kuşun olduğu yerde kendi kendini bulması gibi. Geçmişten süzülerek gelenlere eklenmek gelenekse geleneğe eklenerek gelenekte kendini bulmak mümkün müydü? İnsan kendini gelenekle yeniden temsil edebilir miydi? Kendinden beslenen, yine evine dönen, orada yıkık dökük, üstü örtülmüş, tozlanmış eşyaları yeniden yaşama, temsile ve tiyatroya dahil eden sınırdan yeşeren tiyatrodan ısrar etmesi gibi.

Yeniden "biz" olmak, ama nasıl?

Kendime dönüp şunları söylüyorum; kendi kendini üreten sanat yapıtları, sahnede kültürel tarihle beraber var olabilmek

demektir. Kendi kendini üreten sanat yapıtları geçmişe dönüp bakan, orada bulunduğu imkânları bugünün diliyle yeniden temsil eden yapıtlardır. Geçmiş, bugünü ve geleceği, doğuyu ve batıyı, iyiyi ve kötüyü bir araya getiriyorlardı. Ne bir inkâr ne bir intikam ne de bir aşağılama vardı. Bu yapıtlarda her şey hep beraber son bir kez daha yeniden bir araya geliyordu. Kendi temsilimizi seyrederken yüzleştığımız zaafılar bitmemişti ama arife tek bir işaret yeterdi. Aslında tarife gerek yoktu. Haberlerde gördüğümüz cinayetlerin, sahnede seyrettiğimiz intikamların, kaldırım kenarına ilişen yalın ayak çocukların tarife ihtiyacı yoktu. Gördüğümüz hatayı düzeltmekle olgunlaşabilirdik yalnızca. Kaf Dağı'na vardığımızda tüm zaaflarımızı yenmiş oluyorsak eğer Simurg'u arayan kuşlar gibi bakabilmeliydik kendi temsillerimize. Öyleyse tüm bunlar Simurg'da kendini, kendinde Simurg'u görmek, kendinde tiyatroyu, tiyatrodan kendini görmek, kendinde temsili, temsilde kendini görmek ve elbette kendinde yaşamı, yaşamda kendini görmek demektir. Biz bu yolculukta hangi vadide olduğumuzun farkına varabilirsek gelecek günler geçmişten daha güzel olacaktı. Daha bilgece olacaktı.

Kendinde kendini üreten sanat yapıtları temsil ve gerçeğin sınırındadır. Çünkü zaten yaşamın kendisi bu temsilin kendisidir ve "biz olmak" bu temsilin tek gerçeğidir. Elbette birbirimizi farklılıklarımızla kabul ettikçe "biz olmak" mümkün olacaktır.

Dipnot:

1) Walter Benjamin, *Pasaajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 18. bsm, s.42



Yaşamın Tuhaf Organizmaları: Ahretlikler

ALİS ÇALIŞKAN

Eski bir zamanda donup kalmış gibi duran bir salon, içinde iki koltuk, iki koltuğun ortasında bir sehpa, üzerinde kolonya, danteller, kapıya asılı kalmış bir nazar boncuğu, eski bir saat, kimsenin aramadığı bir telefon... İki yaşlı kadının fotoğrafı duvardan bize bakıyor, sanki “Buraya aitiz,” der gibi. Ardından da bizi beraber paylaştıkları evlerinin içindeki rutinlerine davet ediyor, bir anlamda eşlikçileri yapıyorlar. Her sabah gibi bir sabah ahretliklerden biri uyanıyor, salona geliyor, arkadaşının odasının önünde durup kapıyı dinliyor bir ses duyma umuduyla... Ve sesi duyuyor, evet hâlâ bir nefes, bir yaşam var. İç rahatlığıyla fakat yaşlılığın getirdiği ağrılar yüzünden oldukça yavaş bir şekilde koltuğuna oturuyor. Hemen arkasından yanındaki koltuğa sabah sporunu yaptıktan sonra arkadaşı yerleşiyor.

Ahretliğin kelime anlamı Türk Dil Kurumu’nda, “Ahret kardeşi olan kadınlardan her biri,” olarak geçiyor. Dolayısıyla hayatlarının bu evresinde ve ahrette birlikte

yaşamayı seçmiş iki yaşlı kadın arkadaşın, ahretliklerin hikâyesi bu... Fakat bir yanıyla benim de yer yer kendime sorular yönelttiğim bir hikâye... Birlikte yaşamak hakkında ne biliyoruz? Farklılıklarımızla beraber ve bir arada var olmanın gerekliliğini dil üzerinden sürekli ifade etsek de bunu gündelik yaşamımız içinde “nasıl” sürdürüyoruz? Bu soruların cevapları bir yanıyla ahretliklerin arasındaki bağda saklı. Peki biz toplumsal olarak bu bağ “nasıl” onarabilir ya da bu bağ yoksa “nasıl” inşa edebiliriz?

Sözsüz bir oyun olarak tasarlanması ve iki oyuncunun da taktıkları maskeler izleyiciyi biçime ve eylemin kendisine odaklanmaya çekiyor. Karakterlerin özellikleri ve yönelimlerini hareketleri ve eylemleri sayesinde anlıyoruz. Bu hareketler yaşlılığı ve getirdiği zorlukları da ortaya koyduğu için onların hikâyesinde önemli bir yeri var. Kimi zaman bedensel olarak istedikleri formu yakalayamamaları, örneğin bacak bacak üstüne atamamak gibi çoğu insana göre oldukça basit



70 olan şeylerin onlara göre olanaksız olması yaşlılığın hayatlarına koyduğu engelleri görmemizi sağlıyor. Fakat aynı zamanda büyük kalçaları, kocaman popoları, geniş göğüsleri ve kafalarına taktıkları abartılı maskelerle dikkati sürekli canlı tutuyorlar. Böylece onların evlerinin içinde geçirdikleri bir günü, saatlerini, alışkanlıklarını izlemeye başlıyoruz.

Ahretliklerin dışarıyla kurdukları tek ilişki kapıcının her gün kapılarının önüne bıraktığı ekmek ve gazete ile açtıkları televizyonun içinde dönüp duran sabah, öğle ve akşam kuşağı programları. Aralarında gazeteyi ilk kim okuyacak savaşı yapsalar da gazete ikisi için de nasıl ilişki kuracaklarını bilmedikleri bir nesne. Okumaya çalışırken sayfaları dağılan, habere bakarken katlanan, sonra tekrar katlanan, en sonunda küçücük kalıp sandalyenin ayağına destek amaçlı konan ve asıl işlevselliğini o zaman kazanan bir “şey.” Bu açıdan içerisi de kendi koşullarını yaratıyor. Yaşlılığın getirdikleriyle, daha sakin, daha güvenli, sınırları belli olan bir alan burası. Fakat içeriği tarif eden bu kavramlar rutinin

kendisini görünür kılarken içeride “nasıl” hayatta kalınacağı sorusunu da beraberinde getiriyor. Bana kalırsa bu sorunun cevabı iki yakın arkadaş olan ahretlikler. Sokağa çıkmaktan vazgeçtikleri için evlerinin içindeki görece “güvenli” dünyada rutinlerini sürdürürlerken birbirlerine küçük oyunlar kurarak didişiyor, çay ve ilaç saatlerine dikkat ediyor, yeri geliyor ilaçlarını paylaşıyor, koltuklarında uyuklamaya başladıklarında odalarına çekilme vakti geldiğini anlıyor ve uyumadan önce sarılarak bir günü daha geride bırakıyorlar. Rutinlerinin içinde birbirleriyle olan organik ilişkileri ve aralarında kurdukları dil onları hayatta tutuyor.

Sabah olduğunda yeni gün de aynı bir önceki gibi başlıyor. Bir süre sonra bugünün de dününden bir farkı olmadığını ve her günün benzer şekilde akıp gittiğini fark ediyoruz. Ta ki kapıcı ekmek ve gazete getirdikten sonra kapı yeniden çalana kadar... Kapının yeniden çalışıyla iki kadın şaşkınlıkla birbirlerine bakıyorlar. Anlıyoruz ki bu sıklıkla yaşamadıkları bir durum. Fakat asıl sürpriz



Ahretlik oyunundan bir kare.

kapı açıldığında eşige bırakılmış bir demet çiçekle ortaya çıkıyor.

Çiçek, beklenilmeyenin yarattığı kafa karışıklığıyla yaşlı kadınları düşünmeye ve sorgulamaya yönlendiriyor. “Peki bu çiçek kime geldi?” sorusuyla beraber giriştikleri masum kıskançlık yarışları kapının tekrar çalmasıyla son buluyor. Bu kez kapıda onları karşılayan sürpriz ise bir balon. Hayretle ve şaşırarak balona bakarlar, ona kendi kıyafetlerini giydirerek bir kuklaya dönüştürüyor ve bir oyun kuruyorlar. Dışarıdan gelen başka bir nesne, yeniden içerinin koşullarıyla başka bir şeye dönüşüyor. Kollarıyla hareket ettirdikleri kukla önce evi temizlemeye, ardından bütün evi dağıtmaya, düzeni ve rutini oyunla bozmaya başlıyor.

Ahretlikler küçük şeyleri bir oyuna döndürmeyi çok seviyorlar. Çünkü yaşlılığın hayatlarına getirdiği engellerle, yavaş ve ağır geçen gündelik rutinleriyle başa çıkabilmelerini sağlayan yegâne şey oyun. Aynı zamanda oyun, alışıldık olanı kıran ve

tekrar sorgulamaya iten bir kavram. Rutinin, belirli olanın, sınırı çekilmişin karşısına koyulan bir belirsiz; sürpriz ve heyecan içeren bir alan. Bu yüzden kapı her çaldığında kapıyı kimin açacağına dair aralarında oynadıkları taş-kâğıt-makas gibi oyunlar onları hayatta tutan önemli bir ayrıntı. Fakat yine de tüm gün evin içinde geçen ve tamamen rutinlerden oluşan bir yaşam için yeterli değil. Dışarıdan gelen çiçek ve balon onlara kadınlıklarıyla beraber varlıklarını yeniden hatırlatıyor. Ta ki kapı son bir kez daha çalana dek. Bu kez kapı açıldığında sesini duyduğumuz kişi komşuları. Çocuğunun kaçan balonunu ve kocasının kendisine yolladığı çiçeği sormaya gelmiş. Yaşlı kadınlar komşunun söyledikleri üzerine önce birbirlerine bakıyor, sonra çiçeği ve balonu istemeden de olsa asıl sahibine veriyorlar. Böylece kurdukları oyun bir anda son buluyor. Kapıyı kapatıp az önce balonla eğlenirken dağıttıkları evi topluyor, üzgün bir halde sıradan yaşamlarına geri dönüyorlar.

Dışarısı uzun süredir hepimiz için karanlık.

Fakat artık içerisi de öyle. O halde arzu ettiğimiz hayatı nerede ve “nasıl” kuracağız? Başka bir şekilde sormak gerekirse, tekrarların dünyasına sıkışmış bu var olma çabasına yaşam denilebilir mi? Peki kapıyı açma gücünü içimizde “nasıl” bulacağız? Bunlar oyunu izlerken benim kendime sorduğum sorular. Fakat iki yaşlı kadının da kendilerine bu soruları sorduklarını düşünüyorum. Çünkü beklenmediğin yarattığı heyecan bir kez evlerinin içine ve hayatlarına sızdı. Artık ellerinde, var olanı kıyaslayabilecekleri, rutinlerini sorgulayabilecekleri, uzun süre önce unuttukları ve tekrar hatırladıkları bir “yeni” var.

Çiçeği ve balonu komşuya teslim edip keyifsiz ve düşünceli bir halde odalarına çekildikleri günün ertesi yaşlı kadınlardan biri dışarıda giydiği özenli ve seçilmiş kıyafetleriyle çıkıyor odasından... Kendisine artık dar gelen, kim bilir en son ne zaman giydiği paltosunu üstüne geçiriyor ve kapıyı açıyor. Aynı anda da kapıda, üstünde düzgün ve özenli kıyafetleriyle dışarıdan içeri girmekte olan ahretliği karşılıyor onu: Elinde ona doğru uzattığı bir demet çiçekle.

İnsan yaşamak için bir başkasına ihtiyaç duyar. Kurduğumuz bağlar bizi aynı zamanda yaşama bağlayan yegâne şeydir. Dolayısıyla ahretlikleri “güvenli” saydıkları ortamlarından dışarıya, yaşlılıklarıyla artık pek de “işe yarar” kabul edilmedikleri kamusal alana çeken ve kapıyı açma kuvvetini bulmalarını sağlayan şeyin sürdürdükleri dostluk olması yaşamsal ve organik bir yere temas ediyor. Belki de güvensizliğin üstümüze yığıldığı endişe ve engelleri ancak bir başkasını düşünerek aşacağız. Varlığımızın bir diğeriyle olan yaşamsal ilişkisi üzerine düşündüğümüzde kendi küçük ekosistemlerimizin farkına varmaya başlarız. Bu ekosistemlerin sağlıklı bir şekilde varlığını sürdürmesi birbirimizi beslediğimiz görünmez ağlara bağlı. Oyunun bir yerinde televizyondan gelen belgeseldeki



sesin de dediği gibi: “Yaşam milyonlarca yıllık karmaşık düzen, onlarsa yaşamın en tuhaf organizmaları: Denizin anaları.”

Ahretlikler de bunu fark ediyor olacaklar ki çantalarını kollarına takıp bu kez dışarının yolunu birlikte tutuyorlar, kol kola. Kapıdan tekrar girdiklerindeyse elleri, kolları, kucakları balonlar, çiçekler, meyveler ve kolonyalarla dolu. Tabii kafalarında yaşamın bu tuhaf organizmalarına uygun olarak taktıkları deniz gözlükleri de var. Bu halleriyle artık kendi ekosistemlerinde özgürce yaşayabilirler. Özgürce ama birlikte.



Hiçbir Şeyden Nasıl “Bir Şey” Olursun?

MELİSA YILMAZ

Ankara’da Bir Thom Pain Uyarlaması

Amerikalı yazar Will Eno’nun “modern bir zihnin monologları” olarak düşünülen *Thom Pain (based on nothing)* oyunu, ilk kez sahnelendiği 2004 yılından itibaren sahnelerin tozunu attırmaya ve seyirciyi sarsmaya devam ediyor. Oyunun Türkçe uyarlaması ise *Thom Pain / Hiçbir Şey* ismiyle 2016’dan itibaren Ankara Çankaya Sahne’de Bora Karakul tarafından performe ediliyor. Joan Marcus’un (2018) “Beckett ile Joyce’un aşk çocuğu” olarak tanımladığı *Thom Pain*, Ankara’da lokalize edilmiş doğaçlamaları, modernist taşlamaları ve duygusal gelgitleriyle karanlık, yenilikçi ve sorgulayıcı bir tiyatro deneyimi vaadediyor.

Peki onu “yenilikçi” kılan tam olarak ne? Belli başlı dramalara, iyi bilinen klasik yazarların her seferinde biraz biraz değiştirilse de temelde aynı kalan alışıldık sahnelemelere aşına ve tiyatro izleme kültürünü amiyane tabirle “elitist olmanın gereklerinden biri” olarak algılıyormuş görünen Çankaya seyircisi için *Thom Pain* neden bu kadar rahatsız edici bir

oyun? Öyle aşıkâr biçimde rahatsız edici ki bazı kısımlarda sesli şekilde “Deli midir nedir?”, “Ne yapıyor bu?” gibi tepkiler vermekten ve hatta Bora Karakul’la basbayağı ağız dalaşına girmekten geri kalmıyor. Örneğin Karakul oyunun temel repliklerinden biri olan “Sizi sevmemi ister miydiniz?” repliğini birkaç kere tekrarladığında seyircilerden biri açıkça ve oldukça alayla “Hâşâ” diye cevap verebiliyor.

Klasik dramatik anlatının aksine dil, zaman, mekân ve karakterizasyon gibi unsurların tümünü kıran ve oyuncu-seyirci ilişkisini manipüle ederek sorgulamaya açan *Thom Pain*; özünde modern bir zihnin kendini oyma, gösterme, gizleme ve anlatma çabasını ortaya koyar. Thom Pain’in çocukluk deneyimleri, içsel imgeleri, âşık olma anıları gibi öznel anlatılarının yanı sıra seyirciyle temas noktaları da yaratan oyun, sadece bir dinleti olarak seyirciye hitap etmez; adeta onu hissetmeye, düşünmeye ve sorgulamaya davet eder. Oyunda bütün hikâyeler ve yapının kendisi parçalanmıştır, seyirciyle kurulan ilişki de bütünlüğünü kaybetmiş ve kurgulanan bir

73



Thom Pain / Hiçbir Şey oyununda Bora Karakul.

74 belirsizlik alanına sürüklenmiştir. Oyunun başından itibaren seyirci, açıkça duygusal uyarılar tarafından tahrik edilir; korku, umut, acı, ölüm, varoluş çabası gibi evrensel temalar hakkında düşünmeye yönlendirilir ve bu temasların her biri, seyircinin beklentisinin kırılmasıyla sonuçlanır. Bu yapısal yenilik, oyundaki parçalanmış ama hâlâ vurucu hikâyelerin tahrik ediciliğiyle belirgin bir hale gelir ve seyircide bir “tuhafılık” duygusu yaratması muhtemeldir.

Burada sorgulanması gereken nokta, altını çizdiğim “tuhafsama” durumunun *Thom Pain* sahnelemelerinde genel olarak seyircide gerginlik, korku, kafa karışıklığı, kaygı, üzüntü gibi duyguları; Türkiye’deki uyarlamadaysa bunların yanında kimi zaman kızgınlık, küçümseme, karşı çıkma gibi beklenmedik tepkileri meydana getirmesidir. Üstelik Karakul’un oyunu uyarlama ve sahneleme tekniğinde büyük hatalar ve orijinal metinden önemli sapmalar yokken.

Öyleyse Thom Pain karakterine ve oyunun genel evrenine biraz daha yakından bakmak

önemli olabilir.

Thom Pain, kendi ifadesiyle “sadece deneyen” (Eno, 2005, s. 17) ve acı çeken (Marcuss, 2018) bir insandır ve Thom’un dünyası da aynı şekilde acı çeken, korkuyla dolu, sürekli hayal kırıklıkları ve kaygı yaratan bir dünyadır. Bu dünya modern zihinleri parçalayan ve boğan bir tür düzen, bir tür sistem gibidir ve içinde yaşamak için daima bu bölünmeye, ezilmeye, susturulmaya, korkutulmaya maruz kalmak mecburidir.

Thom’un dünyası nasıl bir yerdir?

Thom’un dünyası, çocukluğun bittiği ve ne zaman bittiğinin hatırlanmadığı bir yerdir. Bu yüzden Thom seyirciye “Çocukluğunuz ne zaman sona erdi?” diye sorar ve kendi çocukluğunun bitişini parça parça pasajlar halinde anlatır, muhtemelen ancak bu kadarını yapabildiği için. Kısaca bahsetmek gerekirse Thom Pain’in çocukluğunda bir köpek, onun köpeği, bir su birikintisinden su içerken suyun içindeki elektrik telinden yayılan elektriğe maruz kalmış ve hayatını kaybetmiştir. Thom’un dünyasında ailesi bu kaybın asla



Thom Pain / Hiçbir Şey oyunundan bir kare.

farkına varmaz, daha doğrusu kimse farkına varmaz ve acı, karanlığın içinde sessizce bastırılır. Kimsenin bir tavrı veya fikri yoktur, olanlar da çoktan susturulmuştur. Yiyeceklerin zehirli olup olmadığı korkusundan hiçbir şey yapamadan ölme korkusuna kadar her şey endişeyle doludur. Bütün güzel şeyler, aşk bile, yoksulluk ve yoksunluk içinde sona ermektedir. Neyin gerçek olduğu neyin hikâye edildiği öylesine muğlak hale gelmiştir ki seyirci de Thom'un anlatısında bunları birbirinden ayırt edemez. Canlı hissetmek için bile korku duyulan bir dünyada her şey korkuyla yapılmaktadır ve tam da bu yüzden, Thom'un monoloğunun temelinde bile seyirciyi korkutmaya çalışmak üzerine bir oyunsuluk vardır. Acı çeken insanlarla dolu bu acı verici dünya, Thom'un dünyası, Eno'ya göre modern insanın dünyasıdır. Ve Thom bütün korkuları, parçalanmışlığı, deliliği ve bilgeliğiyle, kendini seyirciye açan bir modern zihnin yankısıdır.

Ama bu modern zihin, oyunda söylendiği gibi, derinlikleriyle birlikte bataklarla,

boşluklarla ve karanlıklarla doludur ve hangi parçanın öznenin kendisine, hangisinin ona dayatılanlara ait olduğu artık ayırt edilememektedir. Thom'un bütün davranışları, sözleri ve söylemleri, çok derinlere işlemiş ve aslında düzen tarafından yaratılmış ya da zorunlu kılınmış bir ikiliği yansıtır. Sahnede bir tarafta gülen, oyunlar vaadeden, şakalar yapan; diğer tarafta inleyen, bağırان, acı çeken ve ne yapacağını bilemeyen bir Thom vardır. Bu muğlaklığın kendisi de saçma ve korkutucudur, çünkü geriye kalan tek şey odur, absürdlüğünden çok ürkütücülüğü vurgulanan koca bir hiçlik.

Bu noktada "peki ama nasıl", diye sorar oyun. Bütün bu hiçbir şeyin ortasında veya içinde, ben nasıl ben olurum veya eğer olmam mümkün değilse, zaten olduğum şeyle nasıl yaşarım? Dünya bunca acıyla, problemle, felaketle ve çöple doluyken?

Thom Pain'in bu soruya cevabı cesarettir. Varılmaya, yaşamaya, kendin olmaya ve aramaya, kısaca "denemeye" karşı bir cesaret.

Eno hiçliğe ve korkuya karşı, alışılanın aksine, sevgi ve aşk gibi yüceltilen şeylerin hiçbirini koymaz. Bunlar onun dünyasında diğer her şey gibi altı oyulmuş, sona ermiş, sonundan sonrası yaşanan ve korkuyla el ele giden duygulardır. Umuda sıra gelince o da tamamen tükenmiş ve geride bir tür sıkıcı rutin, bir boşluk bırakmıştır. Oysa cesaret, insanı hâlâ canlı hissettirebilecek ihtimallerin kapı bekçisidir. Bu nedenle Thom'un "hiçbir şey" mevcudiyetinde modern bir dünyada verdiği mesaj, denemeye cesaret etmek ve korkudan korkmaktan vazgeçmektir.

Bora Karakul'un Ankara'daki *Thom Pain* uyarlaması, Thom Pain'i ve dünyasını Thom gibi evsizlerle dolu "modern" Amerika sokaklarından alarak Türkiye iklimine taşır. Türkçe uyarlamada Karakul, oyunun tedirgin edici ve kıskırtıcı doğasını muhafaza ederek gerçeklik denen şeyin tamamını bir taşlamaya ve sorgulamaya maruz bırakır. İzlenimlerime göre, yukarıda da belirttiğim gibi, oyunda seyirci, bu taşlamanın ve "şeyler hakkında düşünmeye davet" in karşısında belirsizliğe duyulan korkuyla birlikte sinirliliğe yakın gergin bir ruh hali içindedir. Thom Pain'in ve onun dünyasının gerçekleri, acıları ve korkuları, sonrasında verilen cesaret mesajı Türkiye'de neden Amerika'dan farklı tınlar? Cevap Türkiye'deki seyircinin bu tarz konular hakkında uyarılma veya düşünme ihtiyacının, dahası düşünebilme rahatlığının farklılaşıyor olmasında yatıyor olabilir. Sadece "cesaret etmek" temasının bile özellikle Ankara gibi bir yerde, Türkiyeli seyircide Amerika örneğinde belki o kadar kanıksanmamış bir siyasi korkuyu tetikleemesinden kaynaklanıyor da olabilir. Tam da korku ve acı odağında düğümlenen bir anlatımın Ankara'da bazı noktalarda bu şekilde ters tepmesi tesadüf olmayabilir.

Ayrıca oyunun "itaat" ve "hayatın rutinlere gömülmesi" gibi evrensel temalarının da Türkiye'nin güncel siyasi gerginliğinde oyunun

diğer gösterimlerinden daha farklı karşılıklar bulduğu fikrindeyim. Nitekim bu taşlamalar seyircide düşünme ve odaklanmanın aksine çoğu pasajda kıpırdanmalar, söylenmeler ve dağınıklık yaratıyordu.

Bu, bana Türkiye'de hiçbir şey ve "nasıl" hakkında düşünmenin belki de o kadar da alışıldık bir pratik olmayabileceğini ve kendi kendini parçalayarak bir olmaya çalışan bir öznenin serzenişlerle dolu sorularının seyircide olgunlukla karşılık bulmasının ne kadar zor olabileceğini düşündürüyor. Dolayısıyla Karakul'un uyarlaması, bize "nasıl" sorusunu Türkiye'de nasıl soracağımızı ve kendini arayan modern zihinlerin acı dolu dünyalarından nasıl bahsedeceğimizi düşünme gerekliliği üzerine de bir uyarı niteliği taşıyor.

Kaynaklar:

- 1) Eno, W. (2005). *Thom Pain (based on nothing)*. Dramatists Play Service.
- 2) Marcus, J. (2018, November 11). Theater Review: *Thom Pain (Based on Nothing)*. The Hollywood Reporter. Retrieved May 15, 2023, from <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/thom-pain-based-nothing-theater-review-1160164/>
- 3) Marcus, J. (2018). *Thom Pain (based on nothing)* Review: Michael C. Hall Shines." Variety. Erişim tarihi: 15 Mayıs 2023, <https://variety.com/2018/legit/reviews/thom-pain-based-on-nothing-review-michael-c-hall-1203025969/>.



Felaket Zamanlarında Psikodramanın Rolü Üzerine

RÜMEYSA ERCAN

Yaşadığımız büyük deprem felaketi, fiziksel ve maddesel yıkımlarının yanı sıra hepimizi en kırılgan olduğumuz noktadan, güven duygumuzdan vurdu. Birdenbire yıkılan dünyamızda gelecekte umudumuzun kalmadığı bir noktaya bakarken bulduk kendimizi. Ancak yine de düştüğümüz o karanlık kuyudan çıkıp yola devam etmeliydik ki yaralarımızı saracak gücü bulabilelim. Hem de mümkün olan en hızlı şekilde yapmalıydık bunu, sistem bize bunu dayatıyordu çünkü. Acılarımızı, yasımızı, kaygılarımızı bir kenara bırakıp yola devam etmemiz konusunda uyarıyordu bizi. Peki bu kadar büyük bir felaketi nasıl unutabilir, nasıl atlatabilir ve hayatımıza kaldığımız yerden nasıl devam edebiliriz? Psikolojik yardımlar ve psikodrama uygulamaları, böylesine büyük bir felaketin ardından hayatımıza devam edebilmemiz için en önemli destekçilerimiz olabilir. Ancak bunlara nasıl ulaşabilir, nasıl destek alabiliriz?

Tam da bütün bu sorular üzerine felaket zamanlarında kültür sanatın rolünü ve “nasıl” iyileşeceğimizi tartıştığımız bu sayımızda, özel bir alan olarak “psikodrama” konusuna yer vermek istedik. Bunun üzerine sürecin başından beri deprem bölgesinde yaptığı çalışmalarla deneyimlerini aktaran İstanbul Psikodrama Enstitüsü başkanı sevgili Deniz Altınay’la sohbet ettik.

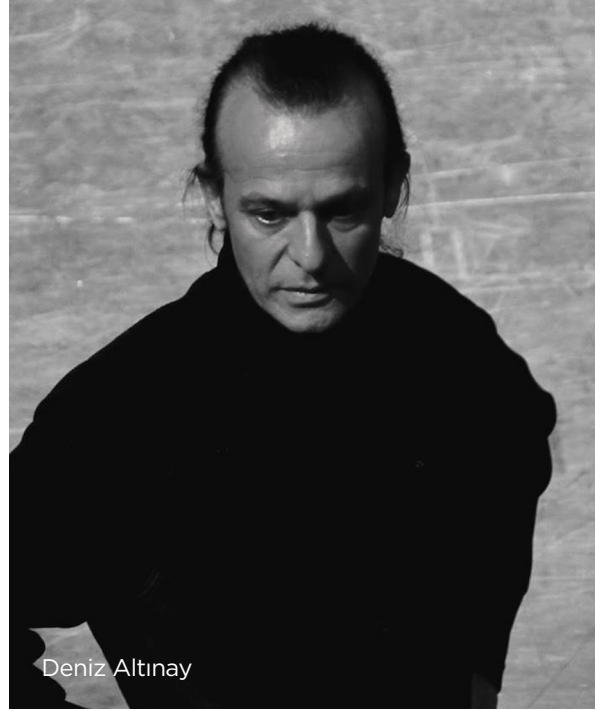
RÜMEYSA ERCAN: Öncelikle bizlere kendinizden, İstanbul Psikodrama Enstitüsü’nden, neler yaptığınızdan ve amaçlarından bahsedebilir misiniz? Psikodrama kavramını nasıl anlamalıyız?

DENİZ ALTINAY: Ben Deniz Altınay, Ankara doğumluyum, üniversite eğitimlerimi Ankara’da tamamladım. Psikoloji eğitimlerime başladığım dönemlerde hemen hemen eşzamanlı olarak psikodrama grup psikoterapisine ilgi duymaya başladım ve

daha sonraları bu alanda uzmanlaştım. Alanda çalışmalara başladıktan kısa süre sonra Ankara Grup Psikoterapileri Enstitüsü'nü, daha sonra da İstanbul Psikodrama Enstitüsü'nü kurdum. Psikodramanın bir alt alanı olan İstanbul Spontanite Tiyatrosu yine benim öncülüğümde İstanbul'da kuruldu. Bunun dışında alana yedi kitap kazandırdım ve çok yazarlı çeşitli kitaplar da bölümler yazdım. Türkiye'de "Çocuk Psikodraması Birimi" biriminin ve sisteminin de kurucularındanım. Bir süredir Dünya Grup Psikoterapileri Derneği'nin (IAGP) yönetim kurulu üyeliğini yürütmekteyim.

İstanbul Psikodrama Enstitüsü yaklaşık 30 yıldır Türkiye'de çalışmalarını sürdüren büyük bir grup psikoterapisi enstitüsüdür. Psikoloji alanının uzmanları enstitümüzde iki ila dört yıl süren eğitimlere katılarak grup psikoterapisi uzmanı olmaktadır. İstanbul Psikodrama Enstitüsü'nde grup psikoterapisi eğitimlerinin yanı sıra yetişkin psikodrama grupları, çocuklar için psikodrama grupları yapılmakta ve bireylere bireysel psikodrama uygulamaları sunulmaktadır. Psikodrama yalnızca bireyleri değil toplumu da ilgilendirir. Bu nedenle tüm toplumsal tramvalara psikodrama ve sosyodrama yöntemleriyle müdahale oldukça etkin sonuçlar vermektedir. Toplumun ruh sağlığı yerinde değilse bireylerin de ruh sağlığı yerinde olamaz.

Psikodrama grup psikoterapisi hızlı ve etkin bir eylem yöntemidir. İçinde dört ana kuramı barındırır. Bu kuramlar rol kuramı, spontanite kuramı, sosyometri kuramı ve tele kuramı olarak adlandırılırlar. İçinde sağlam bir an felsefesi ve güçlü bir dünya görüşü barındırmaktadır. Psikodrama, bir tanıma göre; gerçeğin dramatisasyonu ve yeniden keşfedilmesidir. Bir başka tanıma göreyse Psikodrama, sosyal atomların iyileştirilmesidir. Sosyal ortam hayatımızdaki önemli kişilerin modellemesidir. Duygu dünyamıza giren tüm insanların diyagramıdır.



Psikodramanın kurucusu Jacob Levi Moreno insanın bir grup içinde hastalandığını yine şifanın da başka bir grup içinde bulunabileceğini varsayarak bu sistemi geliştirmiştir. Bu alanda daha fazla bilgi için Nobel Yayıncılıktan çıkmış kitabım *Psikodrama El Kitabı* iyi bir kaynak olabilir.

R.E: Yakın zamanda yaşadığımız deprem felaketinde sizlerin de depremden etkilenen bölgelerde çalışmalar yaptığınızı gördük. Bu felaket ciddi şekilde kitlesel bir travmaya neden oldu. Bu noktada psikodramayı nasıl konumlandırabiliriz? Psikodrama bireysel ve toplumsal açıdan nasıl bir iyileşme sağlayabilir?

D.A: Depremden hemen sonra oluşturulan büyük bir yardım grubuyla çalışmalarını başlattık. 400 psikodrama grup psikoterapisti, 200 diğer alanlardan terapistler ve 200

kadar alan dışı gönüllü bu çalışmalar için başvurular. Ekiplerin hızlıca eğitilmesinden sonra yüzlerce depremzedeye bireysel ve grup yardımları iletildi ve iletmeye devam ediliyor.

Deprem büyük bir toplumsal travmadır. Bütün diğer travmalardan farklı olarak bu dünyadaki en önemli yer olan evimiz, en önemli psikolojik gerçeklik olan iç dünyamız ve ilişkilerimizin var olduğu çevremiz sarsıldı ve yıkıldı. Ev, bizim için güvenli alan olarak dünyadaki varlığımızın devamı, büyüme ve gelişme için önemlidir. Dünyada güvenli olduğumuzu bize hissettiren bu yer aynı zamanda ve büyük oranda geçmişimizin yani anılarımızın bir başka deyişle kişisel ve aile kültürümüzün mekânıdır. Bu nedenle kayıplar yıkıcı etkilere sahip olmuştur. Deprem travması iki büyük alanda sarsıntı yaratır. Birincisi bireysel alandır, ruhsal aygıtımızda büyük bir sarsıntı yaratmaktadır. İkincisi toplumsal alandır ve toplum da travmatize olmaktadır.

Psikodrama Grup Psikoterapisi'nin kurucusu Jacob Levi Moreno, travmayı yalnızca zorlayıcı yaşantıların neden olduğu ve kişinin iç dinamikleriyle ilgili olarak değil, aynı zamanda kişiler arası ilişkiler ve toplumsal süreçler bağlamında var olan bir olgu olarak da tanımlamıştır. Psikodrama bütün diğer travmalarda olduğu gibi deprem travmasında da son derece etkin bir yöntemdir. Deprem travmasında hem birey, hem toplum aynı anda etkilenir ve her iki gruba da müdahale etmek gereklidir, buysa ancak grup psikoterapisi yöntemleriyle yapılabilmektedir. Tek tek bireylere yardım sunmak hem ekonomik değildir hem de toplumun bütününe gözden kaçırmamıza sebep olur. Psikodrama Grup Psikoterapisi kişilere yeniden güvenlik duygusunu yaratmak, kayıplarıyla baş etmelerini sağlamak, cesaretlerini arttırmak, kaybolan umutlarını yeniden kazanmak için birçok olanak sunmaktadır. Travmanın büyük öğretici etkisinden faydalanmak kaçınılmaz

bir zorunluluktur.

R.A: Psikodrama çalışmalarında birincil ve ikincil travma yaşayan grupları ayırıyor musunuz? Çalışmalarınızın içerikleri bu iki grup arasında nasıl bir farklılık gösteriyor? Bu çalışmaları gerçekleştirirken nasıl organize ediyorsunuz?

D.A: Deprem travmasında birincil ve ikincil travma yaşayan gruplar birbirlerinden birçok sebeple farklıdırlar. Birincil travma yaşayanların travma sonrası stres bozukluğu gösterme olasılığı ikincil travma yaşayanlara göre daha fazladır. Deprem travmasında ikincil travma yaşayanların sayısı birincil travma yaşayanların sayısından katbekat fazlaydı. Genellikle her iki grubun ayrı ele alınması daha uygun olur. Birbirini anlayan insanların aynı gruplarda bulunmaları avantajlıdır. Ve fakat çalışmaların içeriklerinde de bazı farklılıklar görülebilir. Hem birincil hem ikincil travma yaşayanların aynı temalardan etkilendiklerini biliyoruz. Bu etkilene düzeyleri birbirlerinden farklı olabilmektedir. Bireysel yardımlarda ise her iki gruba da benzer yardımların sunulduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Grupların organizasyonları çoğunlukla yardım sunulan bölge, yardım sunulan kişilerin yaş aralığıyla bağlantılı olarak organize edilmektedir. Daha birçok pratik sebeple bu organizasyonlar birbirinden farklılıklar göstermektedir. Deprem sırasında yardım sunanlar da travmatize olmuşlardır, onlar içinse farklı organizasyonlar yaptık ve yapmaya devam ediyoruz. Tüm kurtarma ekipleri bu süreç içinde travmaya maruz kalmışlardır. Onlarla da ilgilenilmesi gereklidir.

R.E: Deprem bölgelerine gerçekleştirdiğiniz psikodrama çalışmalarının etkilerini yaş gruplarına göre nasıl değerlendirebilirsiniz?

D.A: Gerçekleştirdiğimiz travma yardım çalışmaları doğal olarak yaş grupları gözeterek yapılmaktadır. Bunun sebebi de bu travmanın her yaş grubunu farklı farklı etkiliyor olmasıdır. Çocuklar, yetişkinler ve ergenler kendi ruhsal gelişim yapılarına bağlı olarak travmalardan farklı etkilenirler.

Travma sonrasında yetişkinlerde depresyon, anksiyete bozuklukları ve TSSB en çok görülen ruhsal sorunlardır. İnançlar sarsılır ve farklı düzeylerde nevroitik rahatsızlıklar gözlemlenebilir. Yetişkinlerin yas tutma repertuarları, belli adımlar izleyerek onların kayıplarla baş etmelerine yardımcı olabilir. Travma Sonrası Stres Bozukluğu tanısı almış yetişkinlerse, ki bu tanı ancak travmanın üstünden yeteri kadar bir süre geçtikten sonra konulabilir, birçok bedensel yakınma, kaçınma davranışları ve kaygı sorunları yaşarlar. Buna karşılık çocuklarda yas tutma repertuarı yeteri kadar bulunmaz veya çok kısıtlıdır. Onlar hızlıca eğlenceye ve oyuna kaçmak isterler ve çocuklarda bir dışavurum olarak kâbuslar/terör rüyaları, kaygı sorunları, çeşitli fobiler, ilişki sorunları ve sosyalleşme sorunları, ifade sorunları, kendini dışa vurma cesaretinde azalma, çekingenlik, sosyal fobi, saldırganlık, çeşitli kaçınma davranışları, okul başarısızlıkları görülebilir.

Travmaya maruz kalan ergenler de normalden daha fazla tepkisel davranabilirler. Güçlü içe kapanmalar ya da absürt dışa vurumlar kendini gösterebilir. Ergenlik dönemi kişilik gelişiminin devam ettiği bir dönem olduğu için bu travma kişilikte bazı sıkıntılara yol açabilir. Aynı tehlike çocuklar için de bulunmaktadır. Bu nedenle travmadan yaklaşık bir ay sonra psikoterapi yardımları çok önemlidir. Travmanın hemen arkasındansa ilk 15 gün yapılacak olan psikolojik ilk yardım hem depremzedeler hem de gönüllü yardım gruplarına mutlaka sunulmalıdır. Psikolojik ilk yardım

sunulması daha sonraki yardımlarda travma etkilerinin biraz daha kolay tedavi edilmesini sağlamaktadır.

R.E: Bütün bunlarla birlikte deprem bölgesinde bu zorlu görevi üstlenen sizler ve ekibiniz açısından süreç nasıl işliyor? Uygulamalar sırasında sizi zorlayan noktalar nelerdir?

D.A: Depremden sonra başlayan psikolojik yardım süreçlerinde çalışanlar özenle korunmalıdırlar. Yardımı sunan psikoterapi ekibi mümkün olduğu kadar kendi tramvalarıyla ilgilenmiş ve bu konuda destek almış olmalıdırlar. Bu nedenle tüm ekiplere öncelikle kısa bir psikolojik yardım sunmayı ihmal etmedik. Travmatize olanlarla kurulan yakın ilişki travmanın etkilerinin bir miktar terapiste geçmesine sebep olur. Bu uygulamalar sırasında umut aşımak ve yas, kayıp süreçleriyle çalışmak oldukça zorlayıcı süreçler olarak değerlendirilmelidir. Belirli aralıklarla uzmanlarla yapılan süpervizyon destek çalışmaları çok önemlidir. Bir başka deyişle yardım edenlere yardım grupları düzenlemek gereklidir. Enstitü olarak tüm yardım verenlere yardım grupları düzenleyerek bu zorlukların üstesinden geldik. Bu tür travmalardan sonra oluşan büyük öfke her zaman çalışmalarını güçleştirebilir. Tramvayı yaşayan herkes bu duygularını özgürce ifade etmeli ve ancak toplum bu şekilde şifa bulmalıdır.

R.E: Depremden sonra nasıl bir süreç sizi bekliyor?

D.A: Yeniden inşa döneminin 3 ila 5 yıl süreceğini öngörmek yanlış olmaz. Psikoterapistler, eğitimciler ve psikolojik danışmanlar birlikte sorumluluk

üstlenmelidirler. Depremden etkilenen büyük bir kesim okullarda bulunmaktadır. Eğitim kurumlarında psikolojik danışmanlar, tüm eğitimlerle psikoloji disiplininin arasındaki köprüyü kurmaktadır. Bu köprü doğru bir pedagojik yaklaşımla eğitimin sürebilmesinin ön koşulu olacaktır. Eğitimciler tüm topluma, toplumun kendi kültürel yapılarına sadık kalarak güvenin inşası, yaşamdaki seçimlerin önemi, bilginin araştırılmasının ve kullanılmasının gerekliliği, sürekli eğitim alışkanlığının oturtulması, eğitimin en önemli unsurunun öğretmen olduğu gerçeğinin oturtulması ve daha da önemlisi, tüm eğitim kurumlarında asıl hedefin iyi ilişki kurmak ve iyi insan yetiştirmek olduğu gerçeği konusunda öncü olmalıdırlar.

Bugün ihtiyacımız olan şey, her şeyden fazla insanlığımızı hatırlamak ve onu korumak olmalıdır. Birlikte olan, birlikte hisseden ve birlikte yapan bir topluluk ve insanlık tüm sorunların üstesinden gelebilir. Bu yolun öncüleri doğal olarak psikoterapistler ve eğitimciler olacaktır.

Bu süre insanların yeniden anlam oluşturmalarını zorunlu kılmaktadır deprem travması hayatımızdaki birçok anı altüst etmiş durumdadır. Nobel Yayıncılık tarafından yayınlanmış olan *An* kitabım bu konuda rehber niteliktedir. Eğer hayatımızda anlam yoksa bu büyük bir motivasyon kaybına, güçlü bir depresyona sebep olabilmektedir. İyileşmek için yeniden an'da olmaya ve anlam bulmaya devam edebilmeliyiz.

R.E: İstanbul Psikodrama Enstitüsü bünyesinde “İstanbul Spontanite Tiyatrosu” adında bir tiyatronuz var. Nedir bu “spontanite” kavramı? Burada nasıl çalışmalar yapıyor, neler üretiyorsunuz?

D.A: İstanbul Spontanite Tiyatrosu'nu 1999 yılında İstanbul'da kurdum. Esasen Spontanite Tiyatrosu Psikodrama Grup Psikoterapisi'yle aynı kavramları kullanan iki kardeş uygulamadır. Psikodrama tedavi ve kişisel gelişimle ilgilenirken Spontanite Tiyatrosu bu kavramların topluma öğretilmesi için öncü bir görev yerine getirir. İnsanda bulunan üç kozmik olgu ön plana çıkar, bunlar yaratıcılık, spontanite ve eylemdir. Spontanite yeni durumlara uygun tepki, eski durumlara yeni tepki olarak tanımlanır ve fakat doğuştan getirdiğimiz fizyolojik bir özelliğimiz olduğu da unutulmamalıdır. Birey ancak yaratıcı ve spontan olursa ruh sağlığı yerinde olabilir ve bu sayede yaşam içinde doyumlu bir süreç onu bekler.

Spontanite Tiyatrosu'nda herkes katılımcıdır. Oyuncular, müzisyen, yönetici ve seyirciler tüm üretimde birlikte yer alırlar. Spontanite Tiyatrosu seyircilerin duygularını, düşüncelerini, öykülerini ve çatışmalarını oynar. Seyirciler kendilerini çok kıymetli bir aynada izleme şansını yakalarlar. Her sene yaptığımız gösterilerle yaklaşık 25 yıldır çok büyük kitlelere ulaştığımızı söyleyebiliriz. Spontanite Tiyatrosu hakkında daha detaylı bilgi almak isteyenler benim Nobel Yayınevi'nden çıkmış olan *Spontanite Tiyatrosu* kitabıma başvurabilirler.



Eleni ve Gül'ün Yaşamında Yersizyurtsuzlaşan Dil: *Tatavla'da Son Dans*

BARAN BARIŞ

82

Majör dilin içinden minör dilin hikâyesi nasıl anlatılır? Azınlığın hikâyesi, nasıl bir politik anlatı olarak karşımıza çıkar ve böyle bir metinde mekânlar nasıl kurgulanır? Bu mekânlardan kovulan, kaçmak zorunda kalan ya da ayrılmayıp direnmeyi seçenlerin sözcelemi nasıl oluşturulur? Deleuze ve Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* başlıklı kitaplarında bu soruların yanıtlarını “minör edebiyat” kavramı çerçevesinde verirler. Deleuze, *Kritik ve Klinik*'te minör edebiyatların içeriğini Kafka'yı örnek vererek “Edebiyatta tam tamına bir tür yabancı dil oluşturur; dil içinde bir başka dil ya da yakalanan şive değil, ama dilin öteki-oluşu, bu majör dilin minörleşmesi, onu alıp götürün bir sabuklama, egemen sistemden becerikli bir şekilde kaçış” biçiminde açıklar¹. Deleuze'ün dilin öteki-oluşuyla kastettiği, majör dilin arasından parçalı, belli belirsiz duyulan minör dildir. Sistemden kaçışsa –Zourabichvili'nin belirttiği gibi –eylemden vazgeçmek anlamına

gelmez. Tersine, mevcut sistemde yırtıklar açarak ilerlemektir. Dil ile kaçış çizgisini Deleuze felsefesinde bir başka kavram bir araya getirir: Yersizyurtsuzlaşma. Kaçış çizgisi, yersizyurtsuzlaşmadır². Yersizyurtsuzlaşan dil de minör edebiyatın temel özelliğidir. Azınlığın derdini anlatma olanağı elinden alındığında anlatıcı, yazmama olanaksızlığı gibi bir çıkmazla karşı karşıyadır. Öyleyse ne yapıp edip anlatılmak istenen hikâye kendine bir “dil” bulacak ve muhatabına ulaşacaktır. Dil, böylelikle yersizyurtsuzlaşır. Goodchild, bu kavramı “yuvayı terk edip yabancı kısımlarda dolaşmak” biçiminde özetler³. Prag Almancası, dilin yersizyurtsuzlaşmasına bir örnektir.

Minör edebiyatta yazar, bu bir yerden tanıdık ama aynı zamanda yabancı dille baştan sona siyasal olan bir anlatı kurar. Kullandığı dar mekânlarda bireysel bütün sorunları siyasetle dolaysız ilişkilendirir. Bireysel gibi görünen izlekler, “mikroskop altında büyütülmüş” duruma gelir ve ilk bakışta iki



kişi arasında geçen küçük bir sorun olarak addedilen her konu ekonomik, bürokratik ya da hukuksal başka sorunlarla kesişir, birbirine ulanır. Deleuze ve Guattari, siyasal olan ile dar mekânlar arasındaki ilişkiyi somutlaştırmak için bir benzetme yaparlar, büyük edebiyatların binalarında kendine çoğu zaman yer bulamayan bodrum katlarının minör edebiyatta apaydın biçimde görünür duruma getirildiğini ifade ederler. Yine büyük edebiyatlarda geçiştirilen sorunlar, o bodrum katlarının her tarafına dağılır⁴. Siyasi olanın biçimlendirdiği anlatılara mesken olan bu mekânlarda sözcü, kolektif üretilir. Böylece büyük anlatıların tersine, edebiyatla halkın bağı yeniden kurulup güçlendirilerek metin, devrimci bir içerik kazanır. Minör edebiyatın birbiriyle ilişkili bu özellikleri, yazarın yersizyurtsuzlaşmada hep daha ileri gitmesini sağlar. Tam burada Deleuze ve Guattari'den şöyle bir soru gelir: Minör edebiyat, minör dilden nasıl çekip çıkarılır

ve insan, kendi dilinin göçebesi nasıl olur? Kafka, minör bir anlatı oluşturmayı "gergin bir ipten dans etme"ye benzetir. Dildeki gerilim-sağlayıcılar ya da yoğunlaştırılmışlara örnek olarak Vidal Sephiha, kavramların sınırına doğru ilerlemeyi, hatta onu büsbütün aşmayı sağlayan dilsel aygıtları verir. Eylemler, ilgeçler, adılar, bağlaçlar, bu dilsel aygıtlardan biri olabilir; ancak sözcüselimi bir ilgeç, minör edebiyatta doğru olmayan kullanımıyla karşımıza çıkar. Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle söz konusu dilsel aygıtlar, yaratıcı bir kullanım ile metinlerde yer alır. Böylece göçebe ve grameri olmayan bir dil yaratılmıştır. Verili olanı devirip "tepetaklak ilerleyen" bu dil, minör dildir⁵.

Şaban Ol ile Ergun Şimşek'in Hollandaca kaleme aldıkları ve sonra Ol'un Türkçeye çevirdiği *Eleni ve Gül* adlı oyun, "minör edebiyat" kavramı üzerinden ele alınabilecek bir anlatı sunmaktadır. *Tatavla'da Son Dans* adıyla Sumru Yavrucuk tarafından uyarlanan

ve Berfin Zenderlioğlu'nun yönetmenliğinde 2023 Ocak'ından itibaren sahnelenen oyun, çocukluklarında 6-7 Eylül pogromuna tanık olmuş iki kadının geçmişle, kendileriyle, birbirleriyle ve yaşamlarındaki insanlarla giriştikleri çatışmaları irdeler. Bu yazıda Deleuze ve Guattari'nin "minör edebiyat"ı açıklarken yanıtladıkları soruları *Tatavla'da Son Dans* oyununa yönelterek Eleni ve Gül'ün hikâyelerinin nasıl yapılandırıldığını ortaya koymayı amaçlıyorum. Buna bağlı olarak oyundaki majör ile minör dil arasındaki etkileşimi, anlatının politik içeriğini, mekânın anlatıdaki yeri ve kişilerin sözcelemlerinin nasıl oluşturulduğunu ele alıyorum.

Majör Dilden Anlatılan Minör Dilin Hikâyesi

84 *Tatavla'da Son Dans* oyunu, Eleni'nin majör dil olan Türkçeyle meramını anlattığı bir metin. Oyun boyunca izleyiciye kendini ifade etmek için kurduğu Türkçe tümcelerin arasından işitilen Yunanca sözcüklerle majör dilin arkasından minör dili duyurur ve karakterin hikâyesine koşut bir biçimde ötekiliğin dille olan bağına ortaya koyar. Eleni, onu ötekileştirmiş sistemde sesini bu yolla duyurarak kendisinin ve silinmek üzere olan kültürünün hikâyesini anlatır. Eleni'nin konuştuğu dil ile aralardan belli belirsiz duyulan kendi dili arasındaki ilişkiyi Deleuze, "dil yersizyurtsuzlaşması" olarak açıklar. Eleni, tam da Deleuze'ün bu ifadesinin bir örneğini sunarak yuvasını, yani kendi dilini terk edip majör dilin sınırları içinden gergin ipteki dansını sürdürür. Kendi dilinin göçebesi olur. Oyunda gerek Eleni'yi canlandıran Sumru Yavrucuk'un bütün performansı boyunca sürdürdüğü sesletiminde gerekse söylenen Rumca şarkılarda majör dil ile minör dil arasındaki ilişki ortaya çıkar ve minör dil yersizyurtsuzlaştığında karakterin ağzından bu dile dökülen her ezgi, ağıt olup yankılanır.

Oyunun başkarakterinin kimliği ve dolayısıyla dili ile majör dil arasındaki bu durum, daha en başından anlatının biçimsel yönden siyasallaşmasını sağlar. Yine Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyata ilişkin tespit ettiği özelliklerden olan ve bu siyasal içeriğe mesken olan dar mekân, *Tatavla'da Son Dans*'ın en az oyun kişileri kadar önemli bir parçası olarak karşımıza çıkar. Oyun, *Tatavla'da* – sonradan değişen adıyla *Kurtuluş'ta* – eski bir evin oturma odasında geçer. Söz konusu eskilik, sahnedeki her objeyle hissettirilir. Eleni'nin çocukluğunda tanık olduğu 6-7 Eylül pogromuna, bütün yakınlarının Yunanistan'a gitmek zorunda kalmasına ve yıllarca gayrimüslimler aleyhine sürdürülen politikalara rağmen kalıp direnişini temsil eder bu eski ev. Odadaki her eşya, hem onun yaşantısına hem de siyasal gelişmelere ve bununla ilişkili olarak şehrin yapısının değişmesine yapılan atıflar için birer araçtır. Bir evin çatısını andıran ama aynı zamanda evin yıkılmak üzere olduğunu da duyuran bir dekor çıkar karşısına izleyicinin. Pencerelerin kırık camları, hem evin eskiliğini hem 6-7 Eylül pogromunu hatırlatma işlevini görür. Tam ortada rakamları silinmiş, sadece akrep ve yelkovanı kalmış bir saati çağrıştıran daire, Eleni ile Gül'ün dün ile bugünleri arasında hiçbir farkın kalmadığı, döngüsel zamanı hissettirirken öte yandan bir yarım aya da benzeyen bu daire, yarısı karanlık olan bir döngünün diğer yarısının Eleni'nin direnişiyle aydınlık kalabildiğini ve kalabileceğini işaret eder. Bir yanda da bir bavul durur Gül'ün seçimini haber veren. Birinci sahnede Saatli Maarif Takvimi, on yılların azınlıklar için nasıl geçtiğinin anlatılacağı bir oyunun haberini verirken bu takvimden koparılan yapraklarda Eleni ile Gül'ün okudukları alıntılar, dillerden düşmeyen hoşgörü kültürünün ne kadarının sözde kaldığının ne kadarının pratiğe dönüştüğünün düşünülmesine olanak veren bir ironidir aynı zamanda. Özellikle Mevlânâ'dan

okudukları alıntılarda Eleni ile Gül, şu soruyu sormamızı sağlar: Hakikaten o hoşgörü kültürü var olabilmiş midir? Oyunun başında karakterlerin seslerine karışan, çakılan inşaat kazıklarının sesleri, bir yandan kentin sürekli değişimini, kentin tarihini oluşturan yapıların her geçen gün yok edildiğini ortaya koyarken bir yandan da pogromun seslerini hatırlatır. Böylelikle Eleni ile Gül'ün vesile olduğu soru yanıtlanır.

Eleni'nin acılarını, öfkesini, kırgınlığını, bazen sevgisini, kısacası hayatını paylaştığı Gül, o evin yerine apartman dikmeye hevesli müteahhide istediğini verip her şeyi arkalarında bırakarak gitmekten yanadır. Gül'ün söylediği Mevlânâ dizesi “Her gün bir yere konmak ne güzel” bu fikrini simgeler. Buna karşı Eleni, “Şimdi yeni şeyler söylemek lazım” derken bile kalıp kök saldığı topraklarda, kentte yeni şeyler söylemenin gerekliliğini savunur yaşamı boyunca. Gül'le inşaat seslerinin durma olasılığından konuşurken “Belki dururlar” değil de “Elbet bir gün dururlar” demesinin altında kentin tarihini yok edenlerin bir gün mutlaka duracağına ya da durdurulacağına ilişkin umudu ve inadı vardır. İşte en çok da inadı, evine sımsıkı sarılmasına neden olur. Oyun boyunca sıkça gündeme gelen gitme – kalma eksenindeki tartışmalarında Eleni, babasının bir sözünü⁶ hatırlatarak evi müteahhide vermekle insanın ruhunu satmasının eşdeğer olduğunu söyler. Ruhuyla birlikte ötekileştirilen kimliğinin tarihini, varoluşunu satmak... Minör edebiyatın dar mekânı, taşıdığı bu anlam üzerinden daha da önemli duruma gelir hem anlatı hem Eleni için.

Eleni'nin dilinden bahsederken yine Deleuze ve Guattari'ye ait bir kavram kullandım az önce: Göçebe. Bu kavramı, “Göçebe ne seyyar yolcu, ne yola değgin, ne de sonuçta öyle olsa bile göçmen olarak tanımlanır. Göçebenin birinci belirtmesi, gerçekte, kaygan bir mekânı tutması ve fethetmesidir” biçiminde izah



ederler.⁷ Eleni, *Tatavla'da Son Dans*'ın son sahnesine kadar hiçbir zaman yola çıkmaya yanaşmaz. Terk ettiği takdirde geçmişinin yok olacağını düşündüğü evi, her an mevcut sistem tarafından alınıp çok katlı bir yapıya dönüştürülme tehlikesiyle karşı karşıyadır ve bu yüzden kaygan mekândır. Eleni de tam Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi o kaygan mekânı tutar ve ayrılmaz bir parçası yapar. Göçebenin hareketle tanımlanıp tanımlanmamasını tartışan Deleuze ve Guattari, Toynbee'ye gönderimde bulunarak göçebeyi kımıldamaz biri olarak betimlediler. Onlara göre “göçmen şekilsizleşmiş ve nankör ortamı terk eder, göçebe gitmeyendir, gitmek istemeyendir”.⁸ Bu tanımlardan hareketle Eleni, anlatının göçebesi; Gül ise göçmenidir.

Karakterle mekân ilişkisinin başat unsur olduğu anlatı, bu ilişki üzerinden – yazının başında belirttiğim – kaçış çizgisini de merkeze taşır. Zourabichvili'den hareketle, bütün renklerin silindiği yeni İstanbul'la tüm iletişimini kesip evden dışarı çıkmayan Eleni, teslim olmayışı nedeniyle hiçbir zaman

eylemenden vazgeçmez ve bu doğrultuda bir kaçış çizgisi çeker. Onunla aynı kimlikte olan başka insanların on yıllar boyu ülkeyi terk etmesine neden olan sisteme de, direnişinden vazgeçirmeye çalışan Gül'e de karşı koyma gücünü kendinde her daim bulmuştur. Kendisinin ve evinin, temsil ettiği kültürü var kılan son kale olduğunun farkındadır. Oğlu Stefanos, Eleni'nin adını verdiği kızını babaannesiyile tanıştırmak istediğinde "Ne İstanbul, ne bu ev, ne de ben, bir Eleni'den fazlasını taşıyabilir" diye karşılık vermesi, bunun ispatıdır.⁹ Kültürünün, kimliğinin İstanbul'dan tamamen silinmesine ramak kaldığını ve mevcut sistemin kapılarının farklılığa kapalı olduğunu anlatır bu tümcesiyle.

86

Konu, anlatının temel meselelerinden biri olan 6-7 Eylül pogromuna gelmeden önce Eleni ile Gül'ün konuşmaları, kentteki yetmiş yıllık dönüşümü her yönüyle ortaya koyar. Bazen doğrudan verilir örnekler bazen de ironi ve hiciv yoluyla anlatılır kentin şimdiki vaziyeti. Kalıp direnmeyi seçmediği için kızgın ve kırgın olduğu Stefanos'a yazabileceği mektup çeşitlemelerinden birinde yemyeşil bir kent manzarası çizer Eleni ironik bir dille. Kentin beton yığınına dönüşmesine yönelik taşlamasının devamındaysa Gül ile AKM binasının geçtiğimiz elli yılda başına gelenleri – kaç kez yakılıp yıkılıp yapıldığını – sıralayarak siyasal hicivlerini sürdürürler. Kentin kültür sanat birikimini simgeleyen yapılar bir bir silinmiştir. Yıllarca çıktıkları varyete tiyatrosunun yerine şimdi bir hamburgerci açıldığını hatırlatır Gül. "Rumca, Ermenice, İbranice, Süryanice, Ladino, Türkçe, birbirine karışan dilleri duymuyorsun artık sokaklarda" der konuşmanın devamında.¹⁰ Bir varyete tiyatrosunun yerinde bir hamburgerci olması ile farklı dillerin artık görülemediği bir sistem arasındaki bağı minör edebiyat bu kadar yalın bir biçimde verir böylece. Kimlikleri karşı karşıya getirerek var olan siyasî anlayışla

tüketimi aşıl原因an kapitalist ideolojinin kol kola girip birbirini beslediğini ortaya koyar.

Artık gelmeyecek olan yoğurtçuyu konuşurlar Eleni ile Gül beşinci sahnede. Gül, zaten herkes gitmişken Eleni'nin yoğurtçuyu dert etmesini anlayamaz önce. Eleni ise ona şöyle yanıt verir: "Mesele sadece yoğurt değil [...] Dünyamız gittikçe küçülüyor. Yaşamımız küçülüyor. Yaşamımız küçüldükçe, küçük şeylerin önemi büyüyor".¹¹ *Tatavla'da Son Dans*'ta minör bir anlatı inşa edilirken mikroskobun altında büyütülenlerden biridir yoğurtçunun artık gelmeyecek olması; çünkü Eleni'nin bu sözleriyle birlikte, azınlıkta olanların artık ne kadar dar bir alana sıkışıp kaldıklarının bir göstergesidir. Önemsiz gibi görünen her ne varsa aslında çok önemlidir. Bu konuşmalar, aynı zamanda anlatıyı pogroma tanıklık etmiş iki karakterin o geceyi anlattıkları sahneye hazırlar. Laf dönüp dolaşıp 6 Eylül 1955 tarihine gelir.

Sahne geçişlerinde sıra 6-7 Eylül'e geldiğinde o günlere ait gazete manşetleri sahneye yansıtılmaya başlanır ve oyunun sonunda da verilen kupürler üstüne gelen dış sesle pogromun sonuçları verilir. Böylelikle oyunun siyasal içeriği güçlendirilirken kurmaca ile dış dünya arasında gerçeğe dayanan ilişki sabitlenir. Gül, pogromun aktörlerinden bahsederken onları Neandertaller'e benzetir. Zorbalığın simgesidir Neandertaller. Oyunun öbür sahnelerinde de adı geçen, insana benzeyen ama insandan daha güçlü ve artık türü tükenmiş bu canlılarla ilgili Svante Pääbo'nun Gül'ü destekleyen bir bulgusu vardır. Pääbo, günümüz insanların Neandertaller'in gen akışına dair kanıtlar bulduklarını ifade eder.¹² 6-7 Eylül'ün Neandertaller'i de aslında türlerinin hâlâ var olduğunu gösterirler ve dükkânları yağmalarlar, o dükkânların sahiplerine fiziksel, cinsel şiddet uygularlar. 7 Eylül sabahında Beyoğlu'nda Rumların dükkânlarındaki enstrümanlardan çıkan bir ezgi yerine



enstrümanlar zorbalardan kırılırken çıkan seslerin yankısı kalmıştır artık.

Neandertaller'in izansızlıkları, pogromun her safhasında kendini gösterir. Eleni ve ailesi, babasının adı sorulduğunda "Kemal" diye karşılık vermesi ve "gavur" olmadığını ispatlamak için onlara sünnetli penisini göstermesi sayesinde kurtulabilmiştir. Onları ötekileştiren, dışlayan, doğup büyüdüğü kentten kovulan sistemin aslında ne absürt bir zihniyet üzerine inşa edildiğinin de ispatı olur bu anekdot. Kesilmiş bir deri parçası, insanların hayatının nasıl biçimleneceğini tayin eder. Bu gerçeğin farkında oluşudur biraz da Eleni'ye hayatı boyunca direnme gücünü veren. Söz konusu izansızlık ve absürtlüğe karşı, ona "Hiçbir şey senin değil" diyenlere inat kendine ait her şeyi "benim" diyerek, üstüne basa basa sahiplenir: "Burası benim ülkem, bu şehir benim şehrim, burası benim

mahallem, bu ev benim evim, benim seçimim. Ve doktordan ne istediğim de benim kararım. İstediyim zaman kalırım, istediğim zaman giderim. Ve ben bu şekilde gitmeye karar verdim".¹³

"Kişisel Olan Politik"¹⁴

Eleni'nin hayatında bu sistemle kavgayı bırakmak, yaşamayı bırakmak demektir ve bu saikle o, tek başına bile olsa mücadelesini sürdürmüştür; ancak Gül'ün tepkisine rağmen artık ötanazi hakkını talep edecek duruma gelmiştir. "Hayat bir ıstıraba dönüşünce, ölüm bir dost olarak gelir" diye savunur bu kararını.¹⁵ Oyunun tanıtımında geçen "porselen ürkekliğinde bakışlar" ifadesi ve özellikle Eleni'nin makyajıyla yüz ifadelerinde, tonlamalarında dikkat çeken kırılma, bir yanılla onun ötanazi talebine

yol açan kırgınlıklarımı, öfkesini, hayatının darmaduman oluşunu işaret eder. Oyunun genel anlatı izlenesinin temel siyasal hattı olan 6-7 Eylül pogromunun yanı sıra yan anlatı olarak iki siyasal hattı daha vardır. Ötanazi konusu, bunlardan biridir. Bütün zorluklara rağmen nerede yaşayacağına kendisi karar veren Eleni, ne zaman hayatının sona ereceğine de kendisi karar vermek istemektedir. Böyle bir hakkının olmadığını hatırlatan yasalar karşısındaysa o yasaları koyanların onu birden sahiplenmelerini ironik bir dille hicveder yine.

88

Ötanazi gibi kişisel görünen; ancak politik bir zeminde bugüne kadar pek çok kez tartışılan bir konuyla oyun, farklı bir tartışmayı yan anlatı boyutunda açarken ikinci ve anlatıda daha geniş yer edinen bir diğer siyasal hattı da ataerki sisteme yönelik taşlamalar temelinde inşa eder. Dördüncü sahnede Eleni ile Gül'ün farklı erkekliklere dair söyledikleri varyete şarkısında ortak bir erkeklik portresine varılarak hem eşitsizliğe dayanan bu sistem hem de sistemin öznesi olan erkeklik imgeleri tenkit edilir ve oyun, buradan da güçlü bir mizah üretir. Söz konusu sahnede "Erkekler neden bu kadar kılı?" diye sorar Gül ve konuşma şöyle ilerler:

ELENİ

Saklanabilmek için.

GÜL

Niye saklanıyorlar?

ELENİ

Çünkü korkuyorlar!

GÜL

Kimden korkuyorlar peki?

ELENİ

Kadınlardan tabii ki!

GÜL

Kılsız ne yaparlardı acaba?

ELENİ

Kılsız olsalardı, herhalde icat ederlerdi.¹⁶

Bu konuşma, kadınların babasoylu akrabalık için endişe verici bulunan doğurma gücünden duyulan korkuya dikkat çeken Julia Kristeva'nın tespitlerini akla getirerek ataerkinin kadınlara ilişkin arkaik korkularını mizahî bir dille ortaya koyar.¹⁷ Akılla izah edilemeyecek türlü absürtlükler barındıran ataerki, kalıcılığını sağlama almak niyetiyle yaptığı "icatlar", diğer deyişle belirlediği kurallar ve idealize ettiği erkeklikle beraber hicvedilir.

Oyunun toplumsal cinsiyet rollerine dair bir başka sözü ise erkeklere sınırsızca tanınan cinsel özgürlüğün kadınlar için tabu haline gelmesine yöneliktir. Eleni, arzularını bastırmak zorunda olduğu öğretilen bir kuşaktan gelir ve haz duygusunu yadsır. Bu konuları konuşmaktan bile kaçınır. Oysa onunla aynı yaşlarda olan Gül, cinsellik tabusunu sorgulamaya cesaret edebilmiştir. Gül'ün kadınlara yasaklanmış alanlarda kendisinin ve her kadının söz söyleme hakkının bulunduğu bilinciyle hareket etmesi, oyunda bu karakter için feminist ideolojiye bağlı olarak bir politik söylem oluşmasına yol açar. Erkek cinselliği üzerine söyledikleri buna örnektir. "Bir erkek ömründe ne kadar sperm üretiyor biliyor musun?" diye sorar Eleni'ye ve sorusuna net bir yanıt gelmeyince şöyle devam eder: "Bir teneke, 20 litre kadar filan[...] Yoksa nereye akıtacaklar bir teneke meniye? Bizim mahalle daha bir neşeliydi orospular varken. Onları da kaçırdılar".¹⁸ Gül, yalnızca tabular hakkında konuşmakla kalmaz, aynı zamanda eril söylemde olumsuzlanan "orospu" vb. sözcüklerin içeriğini dönüştürerek ataerkinin dilini yapıbozuma uğratar. Vidal Sephiha'nın belirttiği gibi kavramların sınırını tümünden aşarak ilerler. Cinsiyetçi dil majör olansa Gül'ün bu dilde yırtıklar açarak kullandığı dil de minör olana tekabül eder.



Kolektif Biçimde Oluşturulan Sözce ve Eylem

Gerek Eleni gerek Gül'ün bazen birbirine karşıtlık oluşturabilecek biçimde de olsa yapılandıkları söylemleri, kişisel gibi görünen; ancak kolektif oluşturulan sözcelelerdir. Eleni, kendisi gibi ötekileştirilen, ya 6-7 Eylül'de ya sonrasında yaşadıkları yeri terk eden yahut az sayıda da olsa kalıp direnen bir grubun kültürel, tarihsel ve elbette ideolojik birikimlerini sahiplenerek bir dil inşa eder ve bu dil, kolektif biçimde oluşturulmuştur. Gül'ün önceki paragrafta çözümlediğim söylemi de feminist birikimin bir yansımasıdır ve yine kolektif olarak inşa edilmiştir. Bu iki karakter, söz konusu kolektif sözce ve eylemlerin oyundaki temsilileridir.

Metnin bu yönde yapılandırılması, büyük edebiyatlarda görünmeyen kişileri, anlatının merkezine alırken onların dertlerinin işte bu yersizyurtsuzlaşan dil ile anlatılmasını sağlar.

Sonuç

Tatavla'da Son Dans, kimlikleri nedeniyle farklı bağlamlarda kendi dillerinin göçebesi olan Eleni ve Gül'ün majör dillerde, yani yabancı kısımlarda dolaşarak sözlerini söyledikleri bir oyun. Anlatının temelini oluşturan 6-7 Eylül pogromu başta olmak üzere ataerkiye yönelik eleştirileri, ötanazi hakkına dair tartışmaları ile birden çok siyasal meseleyi kişisellikten çıkarıp kolektif bir mesele haline getirir ve buna bağlı olarak Deleuze ile Guattari'nin de dikkat çektiği gibi,

dar bir mekânda, Eleni'nin yıkık dökük, eski evinin salonunda söylemini kolektif olarak üretir. Oyun boyunca o eski eviyle direnişin simgesi olan Eleni, son sahnede verdiği kararlar da eylemden hiç vazgeçmeyeceğini gösterir. Gül'se – uyarlanan oyunun sonundan farklı olarak – Eleni'den ayrı bir yolu seçtiğinde bu tercihi, bir vazgeçiş değil, yeni bir hayat kurmak isteğiyle eyleme geçiş halindedir. Minör edebiyatın özelliklerini birebir taşıyan oyun, yalnızca yazarlarının değil, karakterlerinin de yersizyurtsuzlaşmada hep daha ileriye gideceğini bildiren finaliyle izleyiciye Eleni'nin salonunda tartışmaya açılan konular üzerinden daha başka birçok soruya yanıt araması için minör edebiyatın yabancı kısımlarında gezintiyi sürdürmeyi teklif eder.



90 Dipnotlar

- 1) Deleuze, G. (2007). *Kritik ve Klinik*. Çev. İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 7.
- 2) Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Say Yayınları, s. 91.
- 3) Goodchild, P. (2005). *Arzu Politikasına Giriş: Deleuze & Guattari*. Çev. Rahmi Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 339.
- 4) Deleuze, G. ve Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 26.
- 5) Deleuze, G. ve Guattari, F. (2000). *a.g.e.*, s. 27-40.
- 6) “Ev dediğin insanın ruhudur ve asla satılmaz”. Ol, Ş. ve Şimşek, E. (2010). *Eleni ile Gül*. Çev. Şaban Ol. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s. 17.
- 7) Deleuze, G. ve Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebelimi İncelemesi*. Çev. Ali Akay. Ankara: Bağlam Yayıncılık, s. 138.
- 8) Deleuze, G. ve Guattari, F. (1990). *a.g.e.*, s. 82.
- 9) Ol, Ş. ve Şimşek, E. (2010). *a.g.e.*, s. 25.
- 10) Ol, Ş. ve Şimşek, E. (2010). *a.g.e.*, s. 31.
- 11) Ol, Ş. ve Şimşek, E. (2010). *a.g.e.*, s. 37.
- 12) Pääbo, S. (2014). *Neanderthal Man: In Search of Lost Genomes*. New York: Basic Books, s. 257.
- 13) Ol, Ş. ve Şimşek, E. (2010). *a.g.e.*, s. 47.
- 14) Carol Hanisch'in 1969 yılına ait bu savı, feminist hareketin ikinci dalgasını özetleyen bir tümce durumuna gelmiştir ve öte yandan minör edebiyatın feminist edebiyat eleştirisiyle koştur biçimde ele alındığı çözümler için de bir temel oluşturmuştur.
- 15) Ol, Ş. ve Şimşek, E. (2010). *a.g.e.*, s. 48.
- 16) Ol, Ş. ve Şimşek, E. (2010). *a.g.e.*, s. 28, 29.
- 17) Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Nilgün Tutal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 98.



Spiritüalizm ve Performans: Kolektif Yenilenmeye Dair Bir Hatırlama

ZÜLEYHA EŞİGÜL

91

Çağ Değişiminin Eşiğinde

2023 yılı genel seçimlerine doğru gidilirken, 6 Şubat 2023 tarihinde yaşadığımız büyük deprem felaketleriyle sarsıldık. Binlerce insanımızı trajik biçimde yitirdik. Bir o kadar insanımız hala kayıp. Dünya altıncı büyük yok oluşun arifesinde ekolojik anomalilere çözüm arayışları içindeyken, bizler memleketteki kısır tartışmalara boğularak, gelişmiş dünyanın gelecek öngörülerine karşı nasipsiz bırakıldık. Felaketin yaralarını sarmaya çalışırken bir hızla seçim atmosferine girdik. Retrolar ülkesine dönmüş ülkemizde, toplumun kabuk bağlamış eski yaraları siyasetin kara vaatleri arasında yeniden hortladı. Bu vahim realite bize bir şeyleri işaret ediyor. İnsanı YOK sayan,

benmerkezci bir hesapla meta hedonisi üzerine kurulan yozlaşmış toplumsal değerlerimizle YÜZLEŞMELİYİZ. Sonradan görmeliğin o çirkin, dehşet verici toplumsal performansılla YÜZLEŞMELİYİZ. Ama Nasıl?

Yaşadığımız büyük tabiat hadisesi ruhsal dünyamızda şok etkisi yarattı. Can havliyle yardım zincirleri kurduk. Bir tür kolektif birlik bilincini deneyimlediğimiz o aralıkta kime ve neye inanıp gönül verdiğine bakmadan, sadece “varlık sevgisi” ile hareket ederek birbirimize kenetlendik. Türkiye’de metapsişik araştırmaların üstat ismi Ergün Arıkdal’a göre “İnsanların birbirlerine yardım edebilmeleri için, yardıma ihtiyaç olduğunu anlamaları gerekir. Bu ihtiyacı anlayabilmenin kaynağı da varlık sevgisidir. Varlık sevgisi olmadan

6 Şubat depremlerinin ardından bir kesit.¹



92

anlayış, anlayış olmadan da aksiyon olmaz”.² O halde soralım: Spiritüalizm’in dünyayı ve insanı okuma süzgecinden bakarak kolektif şuurlanma yoluyla “birlik” bilincine varış mümkün mü? Bu noktada bugünün bizlerini sarmakta olan dehşet dolu karanlığın içinde bir umut ışığı belirdiğini ve spiritüel bir kavrayışla bu ışığı büyütebileceğimizi iddia ediyorum. Ama önce bu kavrayışın kaynaklarına birlikte inelim.

-İzmlerden Bir -İzm

Tabiat hadiseleri ülkemizde çetin ıstıraplarla deneyimleniyor. Hatırlayalım. Pek yakın bir geçmişte büyük orman yangınlarına, müsilaj hadisesine, kentleri vuran sel felaketlerine maruz kalmıştık. Evet, dünyanın her yerinde yaşanıyor. Ama neden bizde

trajik sonuçlar doğuruyor? Büyük ölçüde –*izmlerin* dolu olduğu yirminci yüzyıl düşün ve sanat anlayışları içinde bu soruya cevap ararken; daha önce kulak arkası ettiğim bir başka –*izm*den yükselen düşünce akışlarına yakalanıverdim. Bu –*izm* Türkçeye “ruhçuluk”, “tinselcilik”, “ötealemcilik” gibi ifadelerle çevriliyor. Ve maddeciliğin karşıtı bir doktrin olarak kabul ediliyor.³ Spiritizm ya da daha yaygın bir kullanımıyla Spiritüalizm’in düşünce akışlarından bahsediyorum.

Spiritüalizm, insanların tabiat hadiseleri vasıtasıyla toplu şok ve travmaya maruz kalışlarını kendi iç disiplini içinde önemli bir sebebe bağlıyor; büyük tabiat hadiselerinin durduk yere yaşanmadığını savunuyor. Ruhsal tebliğler kanalıyla tabiat hadiselerinin maddenin öz gelişimine ve varlıkların da ruhsal gelişimine büyük bir katkı sunduğunu iddia

Spiritüalizm ve insan.⁴

ediyor.⁵ İnsanlar yaşam süreleri içinde madde kâinatının nimetleriyle fazlaca sempatische olur ve son kertede maddeyle özdeşleşir. Bu da ruhsal gelişimlerinde ataletle (durağanlığa) düşmelerine yol açar. Hele bu sempatizasyon bir de toplumun büyük çoğunluğuna sirayet etmeye görsün... Seyri sülükte yol alırken ruhsal olgunlaşma ivmesi düşen topluluklar için tesir dalgası başlıyor.

Hermetik öğretilere göre “Yukarısı nasılsa Aşağısı da öyledir”.⁶ Bu düsturu şiar edinmiş olan Spiritüalizm, fizik bedene ve bu beden maddi ihtiyaçlarına bağlı bir yaşam süren insanların, öz varlıklarına eş koşma hatasına düştükleri her deneyim sürecinde, tekâmül yasası gereğince şok tesirlere maruz kaldıklarını da iddia ediliyor. Bu yasaya göre kaçırılan her fırsat, bir sonraki sefere daha

büyük tesir dalgasının geleceğini muştuluyor. Çünkü tekâmülün bir gereği olarak “Ders, öğrene dek devam ediyor”.⁷

Spiritüalizm’in varlık anlayışı içinde kilit role sahip evrensel yasalardan biri olan tekâmül; inkişaf, evrim, gelişim, olgunlaşma anlamlarına geliyor. Ancak her değişme tekâmül olarak adlandırılmıyor. Bu değişme bir yasaya uygun, sürekli ve derece derece olmak zorunda.⁸ İyi de, neden tekâmül ediyoruz? Çünkü biz bir fizik bedene sahip ruh varlıklarıyız ve evrensel yolculuğumuzun en temel gayesi ruhsal olgunluk kazanmak. Bu yüzden varlıklar maddi ortamlarda deneyime girerek, madde yasalarının tatbikatını yapıyor, şuur ve bilgilerini genişletiyor.⁹ Büyük tabiat olayları da varlıkların toplu tekâmülü için sunulmuş maddi imkânlar. Ve insanlar gerçek hedeflerinden uzaklaştıkları anda çeşitli eprövlere (yaşam sınavlarına) maruz kalıyor. Zira insanların olgunlaşp gelişmesi için bunlar gerekli.¹⁰

Hermetik bilgiden nasibini alan spiritüel bakış, bize yaşadığımız felaketin neden ve sonuçlarını anlamaya yardım edecek bir anahtar veriyor. Şok halini uyandıran bir tesir dalgasına maruz kalma ve sebep-sonuç yasaının bir gereği olarak önümüzde beliren toplumsal tekâmül imkânı. Şimdi bu imkânı okumaya çalışalım.

Bir Şok Tesiri ve Toplumsal Tekâmülümüz

Hayatın olağan akışı içinde madde planını deneyimlerken, bu sırada trajik sonuçları olan bir tabiat hadisesiyle karşılaştığımızda iç sorgulamalarımız başlıyor. Neden Dünya’dayız? Biz kimiz? Neden bu musibetler

6 Şubat depremlerinin ardından bir kesit.¹¹



94

hep bizi buluyor? Biri “kader planı” mı dedi?

Her değişim bir sorgulamayla başlıyor. Felaket günlerinde biz bu şansы yakaladık. Vicdan kanalları çalışan büyük bir topluluk olarak, dünyasal eşkoşmalarımızı bir kenara bırakarak, toplumsal bir seferberlik aksiyonu aldık. Tam bir birlik ve beraberlik duygudaşlığının kurulduğu bu aralıkta, uzun zamandır devam eden siyasi iklimin yarattığı kutuplaştırıcı ve ayrıştırmacı tesirlere kendimizi kapattık. “Biz” olmanın nasıl bir şey olduğunu duyumsadık.¹² Bu oluş, şimdide bizim için bir şey ifade ediyor... Burada Spiritualizm’in “birlik” anlayışına kısaca girelim.

Bedri Ruhsselman ve Ergün Arıkdal ekolünün Spiritualizm tasarımına göre dünya deneyimine sevgi, makul vicdan ve vazifeli varlık realitelerinin tatbikatını yapmaya geliyoruz. Ruhsal olgunlaşmada yol

aldıkça vazife bilincimiz gelişiyor ve liyakat kazandığımız uğraşlarda kolektife hizmet etmeye girişiyoruz. Varlıklar bireycilik ve nefsanîyet gibi beşerî tesirleri soyutlama farkındalığına eriştiklerinde, “biz olma” halinin tezahür ettiği ruhsal vazife planına hazır olurlar. Vazife aldıkça insanlığın ortak değeri olan “birlik” bilincinin tezahür etme potansiyeli artıyor.

Yaşadığımız toplumsal ayrışmalar beşer realitesine takılı kalmamızdan kaynaklanıyor. Bu ayrışmalar özellikle toplu şok durumlarında askıya alınıyor ve varlıklar “birlik” duygusu içinde hareket etmeye başlıyor. Son yaşadığımız deneyimde de süreç böyle işledi. Bir büyük madde tesirinin alanımızda uyandırdığı “birlik” bilinci toplumsal yenilenme için bize bir anahtar verdi. Yardımlaşma ve dayanışma seferberliğiyle



Deprem bölgesinde kurulan birlik bilincinin somut bir kesiti.¹³

bu bilinci deneyimledik. İdeolojik ayrışmalar, fikir farklılıkları, mezhep ayrımcılıkları bir an unutuldu gitti. Dünyasal eşkoşmalarımızla yüzleşme imkânı bulduk. Toplum yıllar içinde kuşatan yozlaşmış nefsanî değerlerimizi (bencillik, açgözlülük, hırsızlık, ayrımcılık, rant, talan ve linç kültürü vs) sorgulamaya; toplum kolektifinde ruhsal bir uyanışı tetiklemeye başladık ki... Genel seçim atmosferinde yeniden hortlayan toplumsal kutuplaşma ve kamplaşmanın yarattığı eşkoşmalarımızla yine baş başa kaldık.

Peki, o fırsat kaçtı mı? Dualite prensibini kuran birbirine zıt iki değer aynı toplum içinde bu kadar kısa aralıklarla yaşanması da ilginç değil mi? Zıt realiteler esasında bir öneri geliştirmek için yeni argümanlar sunuyor.

Spiritüel referanslarla kolektif yenilenme ereğinde yol almış kimi tiyatro ve performans örneklerine bakarak tartışmayı sürdürüelim.

Tiyatro Sanatında Kolektif Yenilenmeye Dair Bir Hatırlama

Tiyatro, kökeni itibariyle spiritüel bağlamı olan bir kolektif yenilenme sanatıdır. Niye mi? Arkaik çağdan klasik döneme dek Antik Yunan tiyatrosunun ana ereği “kendini bilme ve keşfetme” değeri üzerine kuruluydu ve dramatik formlar da bu değeri ışıtan ayrıçlardı. İddiamın en somut dayanağını Delphi’deki Apollon Tapınağı’nın girişinde altın harflerle yazılı olan bir Antik Yunan vecizesi oluşturuyor. Vecize, inisiye olmaya gelenlere

Delphi'deki amfi tiyatro.¹⁴

96

“Kendini Bil” diyerek manevi reçetenin kişinin kendini tanıma çabası olduğunu söylüyor. Tıpkı yeni Spiritüalizm’den yükselen “Kendini Bil” çağrısı gibi.

Aksiyon dizisi ne olursa olsun tüm Antik Yunan dramaları da alımlayıcısına aynı çağrışı yapıyor. Dramalarda tekrar eden olay akışı, insanın kendi gerçeğini keşfetme, kendini bilme yolculuğundan başka bir şeyi anlatmıyor. Arkaik inisiyasyon töreni dramatik bir gösterime dönüşürken, tapınağa nakşedilen vecizenin ana düsturu da bu gösterim yoluyla öğretiliyor. Yunan dramalarının ana izleğini dünyasal özdeşleşmelerden arınma şahikası oluşturuyor. Bu arınma, kendi realitesini çözümleyememişlerin – kendine körlerin – aşırılıklarından arınarak yeni bir realiteye

(olgunluğa) ulaşma ihtiyacından başka bir şey değil.

Spiritüel perspektiften bakıldığında, kolektif “birlik” bilincinin somut görünümü Yunan dramalarındaki koronun varlığında saklı. Antik koro toplumun vicdanını ve merhametini temsil ediyor. Bu nedenle kendi gerçeğine kör kahramanların karşısına yerleştirilmiş. Ne yazık ki, Yunan dramalarındaki koral unsurlar toplumsal zeminini zamanla yitirdi ve tiyatrodaki merkezi konumunu sessiz sedasız terk etti. Geride bıraktığı boşluksa bir türlü dolmadı. Toplumların realiteleri değiştiğinde tiyatro da her çağ ve zamanın ruhuna bağlı olarak yeniden yorumlandı. Arkaik köklere dönüş hedefiyle ortaya çıkan tarihsel avangard hareketlerin itici gücünü de yeni bir yorum arayışı oluşturdu.

Modern tiyatronun doğuşuna sebep olan temsil krizi, tiyatronun geçirdiği yenilenme sürecindeki en çarpıcı örneklerden biridir. Descartesçı bilgi kuramının çöküşünde Avrupa temsil kriziyle baş etmenin yollarını ararken kendi çürümüşlüğüyle yüzleşme yoluna gitmişti. Ve bu noktada, tali yolda avangard damar keşfedildi. Esasında bir düşünsel buhranla tetiklenen yenilenme ihtiyacının eseriydi avangard. “Hayat ile sanatı yeniden buluşturma” mottosuyla hareket eden avangardlar, modern dünyanın yeni değerlerinin hüküm sürdüğü bir şimdide eski usullerin kaba taklidinden öteye geçemeyen temsil biçimlerini sorguladılar. Ve nihayetinde bu kriz yüzleşme ve yenilenme fırsatını doğurdu.

Düş, arketip ve akıldışı imgesine yaslanan avangard tiyatro yapma pratikleri Antik Yunan dramalarından sonra spiritüel etkilerle alımlayıcıya manevi yenilenme önerisi



Samandağ'lı kadınların bahhur ve rihenli yürüşlerinden bir kesit.¹⁷

98

mü olduğu sorgulanıyor. Ayrıca, felaket zamanlarında sanatın nasıl bir seyir alması gerektiği gösteriliyor.¹⁸ Diğer bir örnek, sanatın manevi pratik olarak gösterime sunulduğu bir performans çalışmasıyla somutlaşıyor. Performans sanatçısı Meredith Monk, 2015 yılında gerçekleştirdiği gösterimde, sanatı ile ruhani pratiği arasında hiçbir ayrım olmadığını göstermeye çalışıyor.¹⁹ Bir başka örnekteyse kutsallığın ne olduğunu sorgulayan bir performans serisiyle karşılaşırız. Bu seride performansın spiritüel yönleri gösterime dönüştürülüyor. Serideki etkinliklerin, John Lennon ve Yoko Ono'nun 1969'da Amsterdam

ve Montreal'de gerçekleştirdiği *Bed-Ins for Peace* adlı performansla beraber okunması öneriliyor.

Yukarıdaki örnekler, spiritüel bağlamın artık performans sanatı pratiklerinin yeni bir atar damarı olduğunu gösteriyor.²⁰ Fakat burada bir ayrımı ortaya koymak lazım. Performans sanatındaki benzer örneklerin Spiritualizm'in mistik, manevi deneyim imkânını gösterim esnasında katılımcısına yaşatmaktan öte vaatleri yok ve kolektif "birlik" bilinci oluşturma hedefinden de uzak. Bu yazının ana ereğine yakın duran örneklerin kültürel performanslarda saklı olduğunu düşünüyorum.



Kültürel Performanslarda Kolektif Yenilenme İmkânı

Buraya kadarki örneklerde Spiritualizm'in tiyatro ve performans sanatı pratiklerinde bir biçimde yankılandığını gördük. Ancak kolektif yenilenme için bir imkân teşkil eden esas pratiklerin, daha başka bir yerde, kültürel performanslarda saklı olduğunu aşağıdaki çarpıcı örnekte anlayacağız.

Kültürel performanslar dünyanın pek çok coğrafyasında tüm canlılığıyla halklar arasında yaşıyor ve yaşatılıyor. Bu performanslar kriz ve şok zamanlarında her zaman toplumları bir araya getiren estetik kolektifler.²¹ Ve dahası, Spiritualizm'de vurgulanan varlıkların birliği ilkesini gerçekleştirecek bir zemine de katılımcıları arasında "birlik" bilincini aşikâr etme gücüne de sahipler. Nasıl mı? Felaket günlerinde topraklarımızda ışılan bir hatırıya uzanalım. Hatay Samandağlı kadınların yas yürüyüşünü konuşalım.

Samandağlı kadınlar, 6 Şubat depremlerinin 40. gününde kaybettikleri yakınlarının ardından enkaz dolu sokaklarda bahhur ve rihenlerle yürüdüler. Acı ve yasın dışavurumunun törenselleştiği bu gösterim adeta antik bir geçit alayı hüviyetindeydi. Yürüyüşte defne ağacından elde edilen yöresel tütsüler yaktılar. Ellerine aldıkları defne dallarını kendilerini izleyen kalabalığa göstererek yakınlarının defnedildiği mezarlığa yol aldılar. Daha sonra taşıdıkları dalları kabirlere diktiler, ölüleri için gözyaşı döktüler.²² Bu tören marifetiyle gerek yürüyen, gerekse yürüyüşü yakından ya da uzaktan alımlayanlar arasında bir ortaklık kuruldu. Öyle etkiliydi ki, bu yürüyüşün video görüntüsü her izlendiğinde aynı ortaklık

bir kez daha alımlanabiliyordu. Samandağlı kadınlar yardımlaşma ve dayanışma ruhunun vücut bulduğu o kriz günlerinde, acıyla karışan kızgınlıklarının bir dışavurumunu sergilediler.

Ölenin arkasından bahhur ve rihen yakma ya da kabristana defne dalı dikme, depresyon öncesinde de yöre toplumunda yaşatılan bir gelenek. Dolayısıyla anlık üretilmiş bir pratik değil. Bu pratik, kayıpların yarattığı travmayı sağaltmanın bir yoluydu. Ve şok zamanlarında kültürel bir performans aracılığıyla yetki sahiplerine tokat gibi çarpan en etkili eleştiriydi. Hiçbir retorik, bu performansın yarattığı etkiden daha kalıcı olamazdı. Ortaya çıkan, "birlik" bilincinin gücüydü.

Bahhur ve rihenlerle yapılan bu yas yürüyüşü kolektif yenilenme için bizlere nasıl bir öneri sunuyor? Yenilenme için öncelikle sorunla yüzleşme gerekiyordu. Ve yaşlı kadınlar bu yüzleşmeyi estetik kolektifi kurarak sağladılar. Ülkenin dört bir yanından uzatılan duygudaşlık elini tutuveren bizler de bu acı, isyan, öfke patlamasına ortak olarak "birlik" bilincine dâhil olduk. Pek çoğumuz yaşamın olağan akışında günlük ihtiyaçlarımızı karşılarken kendimizi aynı acıyı, yası, öfkeyi duyumsarken yakaladık. Tekâmül düzeyleri bireysellikten bütünselliğe yükselen kolektifin her bir parçası bu pratik esnasında bireysel şuurlarındaki erimeye gönüllü olarak onay verdi. Ve nihayetinde tek bir "birlik" bilinci görünür oldu. Performans, tüm alımlayıcıyı bu derece içeriden yakaladı. Yaşadığımız deprem felaketi akabinde ışılan varlık sevgisi yardımlaşma ve dayanışma gayretinde cisimleşti. Bahhur ve rihenlerle yürüyüşse, acılarla ve yanlışlarla yüzleşme deneyimine dönüştü.

Spiritüalizm'e göre tekâmül yolculuğunda insanın idrak melekesini çalıştırabilmesi için

ona her türlü şans tanınıyor. Toplu yaşanan acılar, sevinçler, heyecanlar varlıkların “birlik” bilincini duyumsamalarını sağlıyor. Deprem de bu anlamda bir şanstı. Teknoloji de bir şans. Ama insanoğlu kendisine gelen şans faktörlerini pas geçtiğinde felaketler ardı ardına geliyor. İnsan ancak birtakım sıkıntıları çekerek bir şeyleri idrak edebiliyor. Şoklarla karşılaşınca kitlesel sorgulama o zaman başlıyor. Toplu kriz ve şok anları bizler için idrak düzeyini geliştirebileceğimiz bir imkân. İdrak arttıkça sorgulama, sorgulama başladıkça doğru ve yanlışlarımızla yüzleşme ve yüzleşme devam ettikçe de yenilenme imkânı beliriyor. Bu deneyimler bize “ortak bir şuur alanında birleşin” diyor. Kültürel performanslar birleşmeyi gerçekleştirebilecek bir umut. Bir önceki treni kaçırdık. Daha çetin bir epröv yolda.... Ve şimdi safları sıklaştırma zamanı. Estetik kolektifte birleşerek bütünsel varlık realitesine bağlanmak zorundayız.

Bahhur ve rihenlerle yürüyüş, insanlığın ortak değerlerinin kolektif dışavurumunun en iyi örneklerinin Anadolu kültürel performanslarında saklı olduğunu bağırıyor. Üstad Ergün Arıkdal’ın yüksek ışığından feyz alarak diyoruz ki: Biz Anadolu, hepimiz aynıyız, biriz. Sadece farkında değiliz. Bizler büyük bir ruh birliği içindeyiz.²³ Ancak uykudayız ve otomatik bir hayatın içine sıkışmış durumdayız.²⁴ Çıkışın en iyi yolu, bilinç sahibi bir varlık olarak dünyada bulunuşun mahiyetini hatırlamak. Bu da ancak “kendini bilme” çalışmalarıyla mümkün.²⁵ Zira kişi kendini bildikçe öteki zannettiği kişilerin aslında kendi yansıması olduğunu kavrayabilecek. Çünkü kolektif “birlik” bilincinin gerçekleştiği plansal şuur düzeyine çıkmanın anahtarı kendini bilmekte.

Türkiye’de yaşayanlar olarak kolektif yenilenmeye ihtiyaç duyduğumuz konular olduğu aşikâr. Toplumunu esir almış ve bizi çürümenin dibine hapseden bu nefsanî değerleri ayıklayıp yerine spiritüel kavrayışla kurulacak varlıksal değerleri inşa etmeliyiz. Bu mümkün mü? Evet, mümkün. Kolektif yenilenme dinamiği bir yüzleşme ile beraber çalışıyor. Bu dinamik, Anadolu coğrafyasında sürdürülen kültürel performansların spiritüel temasları ile tabana yayılabilir. Spiritüel olan, insanın kendi öz varlığına ait olan, kendi ruhsal niteliğine ait olan bilgileri ve tesirleri içeriyor. Ruhun kendi öz değerlerine uygun olan maneviyat bilgilerine temas eden kültürel performanslar anlayışın kurulduğu imkânlarda kalabalık kitlelerce icra edilerek yüzleşme ve yenilenme ayracı olabilir. Burada vazife bilinci duyan gönüllü rehberlere ihtiyaç olduğu muhakkak. Uyanışın anahtarı, bu yazıyla bir biçimde temas kurarak vazife bilinci realitesine haiz olduğunu idrak edecek ruhlarda... Yerine ulaşması dileğiyle...

Dipnotlar:

- 1) Kaynak: İndyrturk
- 2) Ergün Arıkdal, *Tekâmül Ruhun Evrensel Yolculuğu*, İstanbul: Enstitü Yayınları, 2018, s.125.
- 3) Ergün Arıkdal, *Ansiklopedik Metapsişik Terimler Sözlüğü* (İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları), 2017, s.179.
- 4) Kaynak: Dunyalite
- 5) Ruhsal tebliğ kanalıyla alınan metapsişik bilgiler ülkemizde iki kaynaktan yayılıyor. Bedri Ruhselman ve Ergün Arıkdal ekolünün temeli bu iki tebliğ kaynağına dayanır. Bunlar *İlahi Nizam ve Kâinat* diğeri ise *Sadıklar Planı*

Tebliğleri'dir.

6) Hermetik öğretilerde kabul gören evrensel yasaya işaret eden deyim.

7) Bir şaman öğretisi olarak bilinen deyim.

8) Ergün Arıkdal, *Ansiklopedik Metapsişik Terimler Sözlüğü* (İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları), 2017, s.212.

9) Bkz. Arıkdal, 2017: 212.

10) Kaynak: Youtube

11) Kaynak: Avlaremöz

12) “Biz olma” hali sadece tabiatın kaynaklanan trajedilerin yarattığı bir sonuç değil. Zira her tabiat hadisesi sonrasında aynı hal oluşamayabiliyor. Yakın tarihimizde benzer bir duyumsamaya örnek verilebilecek yaşanmışlıklar da mevcut. Bugünkü yaşayanlar doğrudan deneyimlememiş olsa da, İmparatorluk'tan Cumhuriyete geçişte yurdun işgaline karşı Anadolu ve Rumeli'de Kuvayı Milliye adı verilen yöresel direnişlerde açığa çıkan “birlik” bilinci de benzer bir deneyimin yaşandığını ortaya koyuyor. Ya da daha yakın bir tarihte doğrudan deneyimlediğimiz, yaşam tarzına getirilen ataerkil baskıcı müdahaleye karşı gerçekleştirdiğimiz Gezi direnişi bu türden bir birlik bilincinin deneyimlendiği toplumsal bir refleks olarak karşımızda duruyor. Anlıyoruz ki, Türkiye coğrafyasında yaşayan topluluklar, birlik bilincinin açığa çıkabileceği bir deneyim sahasındalar. Bu bilinci kuran tesirler herhangi bir toplum mühendisliğine gerek kalmaksızın, yaşamın olağan akışı içinde kendiliğinden geliyor. Mühim olan gelmiş, gelmekte veya gelecek olan bu türden tesirleri toplumsal yenilenme için dönüştürücü bir araç olarak görmek ve o tesirlerin dinamiğinden yararlanmak.

13) Kaynak: Gerçek Gündem

14) Kaynak: For the Love of Wanderlust

15) Bkz. Magda Romanska, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, London&New York: Anthem Press, 2012.

16) Kaynak: Moma

17) Kaynak: Mynet

18) Peter Reason & Sarah Gillespie, “Art in a Time of Catastrophe: Restoring a Sense of Living Presence”. *Kosmos Journal for Global Transformation*, Winter 2019.

19) Kaynak: Garrison Institute

20) Bkz. Alison Knowles, Eleanor Heartney, Meredith Monk, Linda Montano, Erik Ehn and Bonnie Marranca, “Art as Spiritual Practice”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Volume 24, No. 3 (Sep., 2002), pp. 18-34.

21) Bkz. Andrew Wiskowski, *Aesthetic Collectives On the Nature of Collectivity in Cultural Performance*, London: Routledge, 2022.

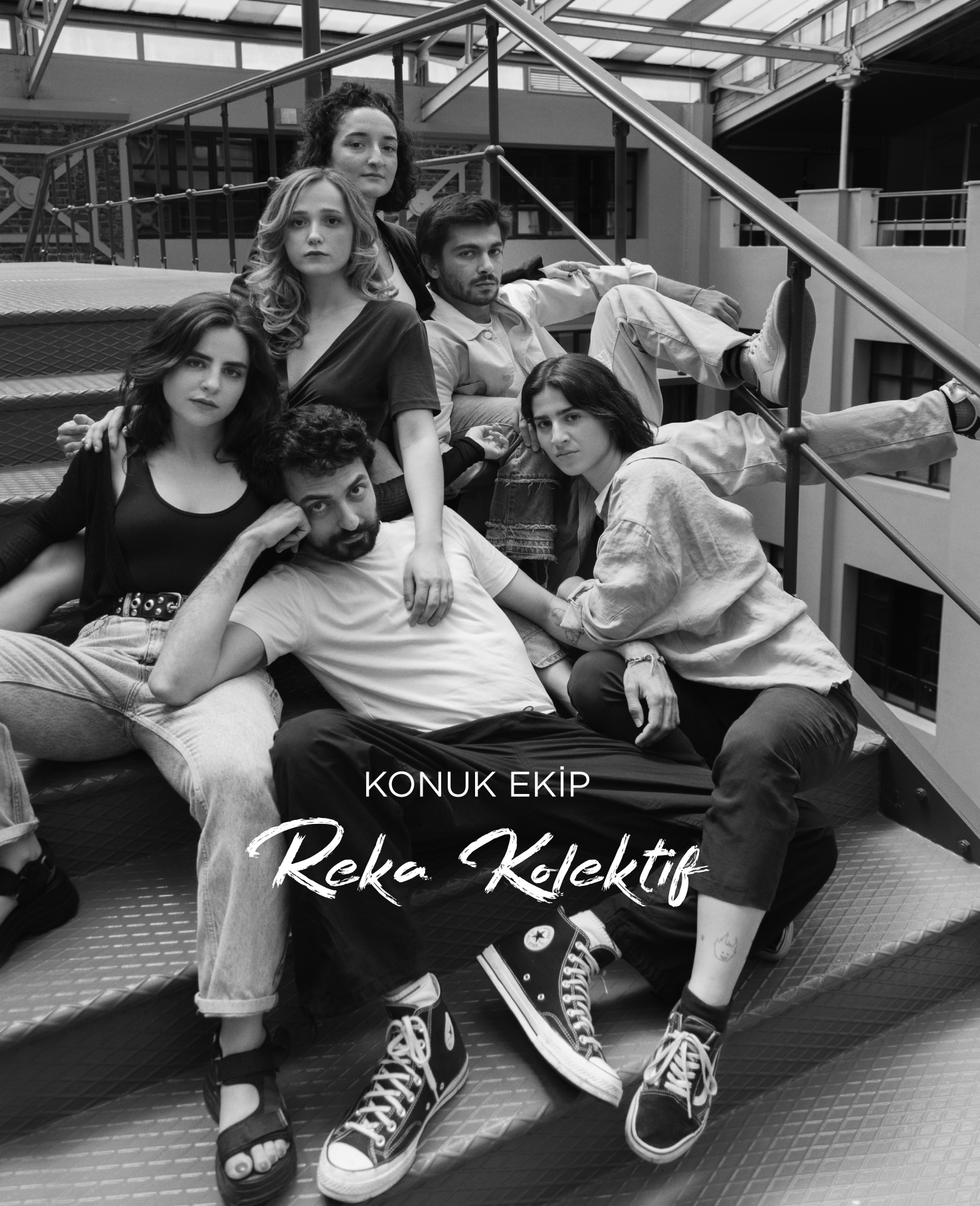
22) Kaynak: Gazete Duvar

23) Bkz. Ergün Arıkdal, *Büyük Değişimin Eşiğinde Anadolu Misyonu*, İstanbul: Enstitü Yayınları, 2021.

24) Bkz. P.D. Ouspensky, *Mucizevinin Arayışı Gurdjieff Öğretileri* (Çev. Kemal Menemencioglu), İstanbul: Hermes Yayınları, 2021.

25) Ergün Arıkdal, *Kendini Bilmek Özgürlüğün Anahtarı*, İstanbul: Enstitü Yayınları, 2023.





KONUK EKİP

Reka Kolektif

Şimdi, Aşalım Bunları

REKA KOLEKTİF *

104

Biz ne yaptık?

Her şey bir balığın sahneye düşmesiyle başlar. Ne istiyor? Ona ne versek bu sahnede bizimle oynar, bizi sorumluluk sahibi bir aile (ymış) gibi yapar, bizi yetişkin kılar, bir canlıya bakabildiğimiz için gururumuzu okşar?

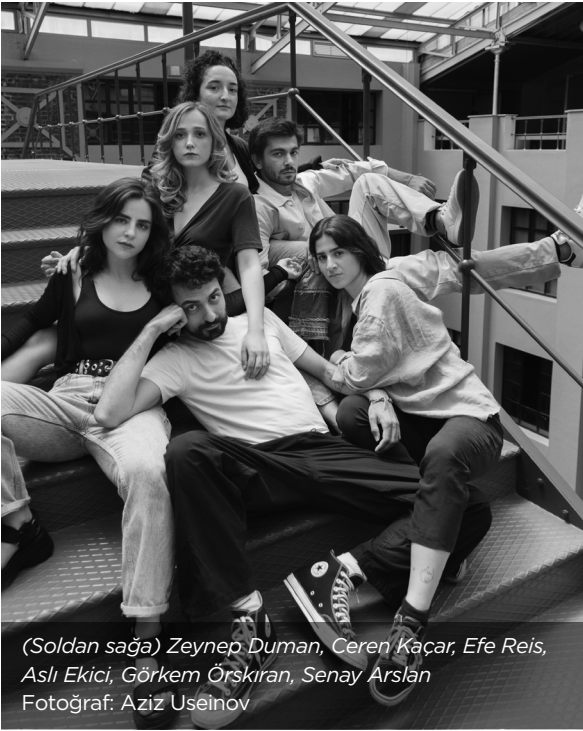
O halde balığa olabilecek her şeyi vereceğiz!

Bir de sahneye asla çıkamayacak olan proje çocuk, geleceğimizin neferi. Peki o ne istemişti? Berke Kemal, orta üst sınıf ailesinin elinde parlak bir yaşam için gereken bütün fırsatlara sahipti. Bu çocuk bizim gerçekleşmemiş potansiyelimizin bir sembolü mü? Ne var ki çocuk emin adımlarla arşa tırmanırken asansörde öldü. Bizim de geleceğimiz mi öldü? Kim bilir? Tek bildiğimiz birilerinin fena halde batırdığı, çünkü kimse Berke Kemal'e asansörün bozuk olduğunu söylememiş. Üstelik balık da ölmüş!

Oyunumuz, Y kuşağına ait bir ikilinin kendilerini, çocukları ölen yaşlı çiftin karşısında nasıl bir rekabette buldukları hakkında. Bu rekabette kim daha büyük bir trajedide oynayacak, kim daha derin ve daha anlamlı bir kayıp yaşayıp yaşatacak? Y kuşağı bir şeyleri zaten en baştan kaçırmış, o yüzden ne kayıp ne de yas hakları değil. Oysa “Ey yaşlı ebevenyler! Bizim de balığımız öldü : (“

Biz kimiz?

Reka Kolektif, 2021 yılının Aralık ayında Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama yüksek lisans programı bünyesinde oyunculuk alanında eğitimini sürdüren Ceren Kaçar ve Görkem Örskiran, yazarlık ve yönetmenlik üzerine çalışmalarına devam eden Aslı Ekici ve Rıza Efe Reis'in buluşmasıyla yola çıktı. Sosyal bilimlerin farklı alanlarında lisans eğitimlerini tamamlamış kolektif üyelerinin, tiyatro ve performans üzerine aylar süren



(Soldan sağa) Zeynep Duman, Ceren Kaçar, Efe Reis, Aslı Ekici, Görkem Örskıran, Senay Arslan
Fotoğraf: Aziz Useinov

bir laboratuvar sürecinin sonucunda *Aşalım Bunları* oyunu doğdu. Oyunun son halini bulmasına kadar uzanan süreçte kolektife hareket tasarımı üstlenen Senay Arslan, video tasarımı ve teknik sorumlu göreviyle de Zeynep Duman dâhil oldu. Reka Kolektif, yatay yapılanarak sürdürdüğü üretim pratiğiyle bugün *Aşalım Bunları* oyununu İstanbul'un farklı sahnelerinde sahnelemeye devam ediyor. Aynı zamanda, hem bireysel hem ekip olarak yerel ve evrensel meseleler üzerine biriktirmeyi, düşünmeyi, tartışmayı ve üretmeyi sürdürüyor.

Reka'yı anlatmaya yöntemimizden başlayalım. Benimsediğimiz kolektif ve ortaklaşa üretim biçimi (devising theater) grupların kendi iç dinamiklerinden beslenerek kendini sürdüren bir pratik. Bu alanda çalışmış teorisyen ve pratisyenlerin de sıklıkla belirttiği gibi kuralsızlık ve kural koyuculuğun bir arada yürüdüğü süreçte, devamlı bir ortaklaşa

devinim hali var. Bizim için ortaklaşa üretimin merkezindeki imge "çember" ve çemberin asıl ifadesi "ben buradayım". Çember yalnızca her oturumu başlatan ve bitiren diziliş değil, aynı zamanda provada her kayb olduğumuzda döndüğümüz, birbirimizi bulduğumuz yer.

Hatta daha da başa dönersek, aslında her şey bir çemberle başladı. Nasıl bir araya geldiğimizden bahsedelim. Ceren ve Görkem okuduğumuz bölümün son proje girişli öğrencileriydi. Dolayısıyla mezun olabilmek için bir performans icra edip değerlendirmeleri gerekiyordu. Bunun üzerine ikisi birleşip ortak derslerden tanıdıkları, yazarlık öğrencisi Aslı'ya ulaştılar. Aslı'nın uzun zamandır aklının bir köşesinde ortaklaşa üretim ihtimalleri dönüyordu. Efe'nin de öyle. Özellikle yazar ve yönetmenler olarak yalnız iş üretmek, hatta bazen düşünce üretmek bile zor. Daha sonrasında Bilgi Üniversitesi Performans Sanatları bölümü öğrencisi ve mezunu Zeynep ve Senay'ın da ekibe katılmasıyla en nihayetinde çemberimiz kuruldu.

Gerçekten nasıl bir iş yapmak istediğimiz konusunda en ufak bir fikrimiz yoktu. Ortaklaşa üretim süreçleri genellikle bir kavram etrafında şekillenerek başlar. Bu kavram belirlenip ortaklaşıldıktan sonra çalışma odasında performatif, metinsel, şiirsel veya görsel malzemeye dönüştürülmeye başlanır. Sürecin sonuna doğru bu malzemeler prova odasında bir araya getirilir ve bir eylem akışı bulunur. İlk çemberlerimizde birçok kavram üzerine konuştuk; üzerine fikirler inşa ettik, çemberde tutulup tutulmadığına baktık. Göç, ev, adalet; hepimiz için ortaklaşan, üzerine düşündüğümüz kavramlardan birkaçıydı. En nihayetinde bu kavramların çemberi yeterince güçlü tutmadığını, yani sıkı bir çember oluşturmadığını gördük. Çünkü kişisel olarak hepimize aynı yerden dokunmadılar. Uzun sürecek ve belirsizliklerle dolu üretim sürecine başlarken çemberin



Fotoğraf: Elsa Benamouzig

106

sağlam olması gerekiyordu. Yine de bu haftalar süren denemeler birbirini hiç tanımayan bir grup insana birbirimiz hakkında hiçbir tanışmanın öğretemeyeceği kadar şey öğretti. Söze dayalı yazma egzersizleri, uzun süren okuma ve tartışma pratiklerinin yanı sıra prova odasındaki sözsüz çeşitli egzersizlerle gündelik alanın dışındaki tanışma alanlarını araştırmaya giriştik. Dilin sınırlarını aşacak, ezberlerimizi bozacak deneyimlerin eşliğinde gezindik. Rutinler oluşturduk, rutinlerimizi yıktık, yeniden inşa ettik. Birbirimizi tanıdıkça ortak meselemizin ne olabileceğine de yaklaşmaya başlamıştık. Üstelik savaş, sürekli krizler gibi güncel başlıklarda geçirdiğimiz vakit, ileride yaratım sürecinde gireceğimiz tıkanıklarlarda yeniden değerlendirilebilecek ek malzemeler olarak yardımcı olacaktır.

Odağımıza alacağımız meseleyi keşfetmeden önce denediğimiz son kavram nostalji oldu. Nostalji her birimizin hayatında farklı şekilde tınlayan ve güncelliğini hep koruyan bir

duygulanım. Bu noktada çağdaş dünyanın duygusal iklimini analiz eden teorik kitaplara başvurmaya başladık. Kişisel olanla toplumsal olan arasındaki ince çizginin tiyatroya açısından çok verimli olduğunu düşünüyoruz. Tiyatro tanımımızı bu ikisinin kesiştiği bir buluşma alanı olarak yapabiliriz. Bu yüzden, bir yandan birbirimizin otobiyografilerini masaya yatırırken diğer yandan da teorik metinler aracılığıyla anlatılara yeni modeller ekliyorduk.

Birbirimizi tanıdık, okumalara döndük. Okumaları gördük, birbirimize döndük. En nihayetinde tutduğumuz, çemberi ve bizi tutan kavram Lauren Berlant tarafından ortaya atılan “Zalim İyimserlik” teorisi oldu. 20’li yaşlarının farklı duraklarında, hayatlarının belirsizliği içinde -biraz ajite de olsa :) - tek emin oldukları gerçeklik, kendi ebeveynlerinden daha imkânsız bir dünyada yaşadıkları olan altı insan için bu kavram anahtar niteliğindedir. Hep beraber kişisel bir

formasyondan geçtik; gelecek hayallerimizin ve arzularımızın “zalim iyimserliğe” nasıl göz kırptığını araştırıp çembere getirdik. Bir noktada sonu görünmeyen çalışmamızın kendisi zalim bir iyimserliğe mi dönüyor acaba bile dedik.

Bizim için hayat memmat meselesi olan bu kavramı biraz açmak isteriz. Berlant iyi/normal yaşam fantezilerinin neoliberal ekonomi politikaları sonucunda maddesel arka planını kaybettiğinden bahseder. Maddesel arka plan ve yaşam imkânları değişirken iyimserlik ufkumuzun ve iyi bir hayatın ne olduğuna dair ideallerimizin değişmemesi bizi bir çıkmaza sürükler. İyimserliğin kendisi yeni bir hayat idealinin ve kitlesel değişimin önünü kapar. Bu yüzden zalimdir. Kendimizi atıl kalmış ideallerle saplanmış, bu ideallere karşılık vermeyen bir dünyanın çıkmazında buluruz.

Bu kavramla birlikte çemberin en küçük halkası tamamlanmış oldu: biz ve bizi tutan Berlant’ın kitabı. Aslında bunu takip eden sürecin tamamını bu çemberin bir genişleyip bir daralması olarak özetleyebiliriz. Çember dağılmadıkça başına herşey gelebilir. Yakılır, donar, eğilir, bükülür, bazen bir silaha dönüşür, bazen bir oyuna.

Tam da burada daha önce değindiğimiz “ben buradayım” ifadesinden bahsedelim. Çemberin en önemli yanı yoklamaydı. Soyut bir kavram tartışılırken fikir ayrılıkları kaçınılmaz. Üstelik ortaklaşa üretimin dolambaçlı patikalarında kaybolmak işten bile değil. Ayrıca geleceğin ölümü üzerine konuşan 30 yaş altı insanların düştüğü çukurları tahmin edebiliyorsunuzdur. Bazen okyanuslar dolusu plastikte boğulduğumuz, kendi kuyularımıza haps olduğumuz, en mahremimizi bir diğerinin gözünden gördüğümüz, kendi akvaryumlarımızın camlarına çarpıp alanımızı keşfettiğimiz süreç duygusal yoğunluğu çok yüksek bir süreçti.

Dolayısıyla ortak üretimin en önemli

dinamiğiydi çemberde yoklama: Burada mısın? Düştün mü? Ne kadar tutunabiliyorsun? Sıcak mı, soğuk mu? Bu yoklamayı yapmak ve sonuçlarıyla ilgilenmek sürecin kendi yolunu bulmasına yardımcı oldu. Çünkü çekirdek kadro baştan tutunamazken ileride sahneye konacak esere seyircinin tutunabilmesi pek kolay olmazdı. Kalbini korkusuzca açmak, birbirini kalpten dinlemek, seyirciyle göz göze ve kalp kalbe gelmeyi umduğumuz o hayali eşit alanı kurmak için elzemdi.

Biz bu çemberde çok fazla şey denedik; çok fazla şeye heyecanlanıp, çok fazla şeyden vazgeçtik. Belki en başta bu kadar sıkı tutunmasaydık bu vazgeçişlerden birinde kendimizden de vazgeçebilirdik. Okuyucumuza merhamet edip bütün denemelerimizi yazmayacağız ama çalışma yöntemimizi ve sürecin hikâyesini detaylandırabiliriz.

Çemberde sosyoloji, edebiyat, felsefe, psikoloji, çağdaş sanat gibi alanlara dair biriktirdiklerimizi ve eş zamanlı olarak araştırdıklarımızı paylaşarak üretmek istediğimiz işin kodlarını yavaş yavaş ortaya çıkardık. Yapılan tartışmalarda, çağrışımsal olanın çemberin kodlarına göre şekillenmesine önem verdik. Bu anlamda sürekli not tutarak, başlangıç ve kapanış çemberlerinde algısal temasımızı koruyarak buluşmalarımızı gerçekleştirdik. Bunun yanı sıra, sesimizi / meselemizi / eylemimizi araştırırken telaşsız, olabildiğince irdeleyerek ilerledik.

Çalışma biçimimiz, prova zamanı dışında toplayıcılık yapmayı, gündelik deneyimi ve ondan süzülen ne varsa onu içeri taşımayı gerektirdi. Bu zamanla odada konuşulmadan karar verilen bir kural olarak belirdi. Hatta bir reflekse dönüşen bu kural hem bize bir tartışma dili hediye etti hem de güncel olanla kurduğumuz/kurmak istemediğimiz bağları



108

görünür kıldı. “Nasıl bir tiyatro yapmak istiyoruz ve daha önemlisi neden tiyatro yapıyoruz?” gibi klişe görünen sorular, belli sıklıklarla ve oldukça ciddi biçimde tartışmaya açıldı. Rüyalar, sokakta gerçekleşen ilginç bir diyalog, dışarıdaki işlerimizde başımıza gelen olaylar, hayaller, korkular; kısacası tüm duygulanımlar odanın konusu olmaya, anlatılmaya, dinlenmeye ve birlikte üzerine düşünölmeye layıktı. Buna ek olarak, yüksek lisans sürecinde her biri alanında çok değerli olan akademisyen ve profesyonellerle geçirdiğimiz zaman bizi çokça besleyerek araştırmalarımıza zemin oluşturdu.

Pratik anlamda hem metinsel hem de fiziksel doğaçlamaları zaman zaman tüm ekipçe, zaman zaman gruplara ayrılarak gerçekleştirdik. Üzerine eğildiğimiz hissin, düşüncenin, durumun temsiliyeti hem kâğıt üstünde hem ayakta nasıl olur sorusu egzersizleri ve doğaçlamaları motive eden meraktı. Her provaya getirilen metni veya

materyali birlikte ve yalnız ayaklandırmayı deneyerek, parçalayıp birleştirerek, çoğaltıp eksilterek biçim vermeye çalıştık.

Bu sayede ifade biçimlerini çoğaltıp etkili hallerini bulmayı amaçladık. Ekibimizi bir arada tutan en büyük değerlerden biri, bildiklerimizi yeri gelince unutup birlikte yeniden keşfetme yoluna çıkmaya gönüllü olmak, keşfettiğimiz anın heyecanında yeniden ve yeniden çöşmek isteğiydi. Bu esnada birbirine karşı olabildiğince yargısız bir biçimde geliştirilen bakış, hassasiyetlerimizin bilincinde olmak ve kişisel olanı manipölatif biçimde ortaya koymaktan devamlı kaçınmak aidiyeti geliştirerek bir arada olmanın keyfini canlandırdı.

Şimdi Aşalım Bunları

Her ekibin kendine özgü bir ortaklaşa üretim tekniğı olduğu gibi, belki her projenin de kendine özgü bir tekniğı vardır. Çalıştığımız 14 ay boyunca biz *Aşalım Bunları*'ya çalışmıyorduk. Yol üstünde birçok projeden vazgeçildi, yine de bunlar da bir iz olarak oyunda yerlerini aldı.

Yukarıda belirttiğimiz gibi oyunun ana çerçevesini Berlant'ın “Zalim İyimserlik” teorisinden aldık. Sürecimiz bu kavramı içselleştirmekle başladı. İyi ve normal kavramlarıyla kendi bağımızı sorguladık. İyi bir hayat ne demek diye sorduk. Klişelerden geçtik, klişelerin çekiciliğini tartıştık. İyi bir hayat, iki çocuk ve havuzlu bir ev mi? Güzel bir maaş ve kolay bir iş mi? Peki iyi bir hayat yaşayamayacaksa kötü bir hayat yaşamaya mahkûm muyuz? Bu “iyi hayatlar” elimizden kaçarken yine de hayallere tutunarak tek bildiğimiz mutluluk halinin güvenli alanına mı sığınıyoruz? Tatminsizliğinde mutlu olan insanlar yok mu? Bu performatif soruların içinde eylem ve duygu birliğini bozacak bir cevher yakaladık. Hevesinden korkan insanlar, depresyonundan tatmin olanlar... Aslında bu



Fotoğraf: Aslı Ekici

irrasyonel çağrışımlar içerisinde devinirken oyunun eylem kodu yavaş yavaş ortaya çıktı.

En temel dramaturjik birimimiz, iyimserliklerin bağlanabileceği bir normallik sahnesi inşa edip onu sıradan bir krize tabii tutmak. Oyunumuz aynen böyle açılıyor. Belirsiz bir çift eve ellerinde bir japon balığıyla döner. Bir aile olmak üzere olan çiftle birlikte normallik sahnesi inşa olmaya başlar. Sahneye aynı anda düşen krizse “Biz bu balığa bakabilecek miyiz?” (Bir aile olabilecek miyiz, başarabilecek miyiz?) sorusudur. Balığı aşırı beslerler ve olanlar olur. Karakterler yüksek umutlar ve alçak kaygılar arasında bir döngüde devinir. Aynı bizim üretim sürecimiz gibi. Böyle bir dramaturji aynı zamanda Berlant’ın günümüzde kişisel ve toplumsal krizlerin sıradanlaştığına, genel bir kriz kipinde yaşamaya alıştığımızı dair yorumunu da içerir.

Tiyatro sahnesinin teknik imkânlarını bu dramaturjiyi gözeterek yüksek umutlar

ve alçak kaygılar arasında bir melodi kurmak için kullandık. Teknik değişimlerle kızılsan ve sönen sahneye birlikte karakter motivasyonlarını psikolojik olandan kurtarıp toplumsal ve kişisel olanın arasına çekmeye çalıştık. Müzik umutları silip süpüren, kendince yüce görünen krizler yaratmamıza yardımcı oldu. Ani ışık değişimleri yoğun kaygıları yersiz umutlara dönüştürdü. Bugünün performatif öznesinin yaşadığı ikircikli gerilimlerin altını çizen kamera rejisiyle kriz anlarını vurguladık. Kameranın aniden çekilmesi bu devinim içinde karakterlerin yalnızlıklarının ve tüm ihtimaller içindeki imkânsızlıklarının altını çizdi. Aslında bütün bu teknik oyunlarla ifade etmek istediğimiz, çevremizin korku ve umutlarımızı nasıl etkileyip belirlediğiydi. Yani bize sürekli iyimserlik aşıl原因 ama aynı hayalleri uzakta tutan, bizden büyük mekanik bir güç duygularımızı yönetiyor şüphesi.

Oyunculuk çalışmalarını sırasında, Jacques Lecoq tarafından önerilen fiziksel tiyatro tekniklerini, Michael Chekhov egzersizlerini ve Laban'ın hareket teorisini kullandık. Bu sayede stilize bir oyunculuğu karakterlerin yersizce değişen umutlarını ve beklentilerini canlandırmak için araştırdık. Fiziksel tiyatro tekniği, psikolojik olarak motive edilmeyen, bunun yerine kendi geliştirdiğimiz dramaturji tarafından tetiklenebilecek eylem çizgileri yaratmamıza yardımcı oldu.

Sonuç olarak, projemizle, kuşağımıza özgü bir duygusal yapılanmayı sahneye taşımaya çalıştık. Bu nedenle, her şeye sahip olan daha üst kuşaktan iki karakteri performansa dâhil ettik. Yas tutan çift, milenyum kuşağı oyuncularımıza ayna görevi gördü ve kuşaksal özgünlüğün altını çizdi. Anne, hem bir anne hem de kariyer sahibi modern bir kadın. Baba, bütün hezeyanlara rağmen sektöründe lider bir birey. Onlar bizim ebeveynlerimiz mi, iyimserliğimizin odağı mı? Onlar gibi olabilir miyiz? Kamera sahneye her girdiğinde, çiftin görüntüleri sonsuz bir geri bildirim şeklinde sahneye yansır. Gerçekleşmemiş benlikler geçmişe yankılanır. Umudlar ve olasılıklar her zaman yanı başımızdadır. Peki, asansörde aşılmanmış yüksekliklere ulaşmak üzereyken ölen evlat biz miyiz? Oidipal bir okumanın kenarında geziniyoruz, farkındayız. Yine de ifade etmek istediğimiz şey Oidipus hakkında değil, bugün biz ve dünya hakkında.

Kapatırken

Son olarak Reka'yı tanıtırken, çemberden bir seyircimizin de dediği gibi kavram ve deneme odaklı çalışan bir topluluğuz diyebiliriz. Anlatılarımızın (olay) örgüsünü bir öykü yazımından çok deneme yazımına daha yakın tutmaya çalışıyoruz. Bu sayede sahnede biçim ve içerik olarak yeni bir denemeye olanak sunacak tutarlı bir üslup kurmak niyetindeyiz. Gelecekteki projelerimizde böyle bir estetiği

yeni sınırlarda denemek için heyecanlıyız.

Aşalım Bunları, GalataPerform'un 11. Yeni Metin Tiyatro Festivali kapsamında prodüksiyon desteği almaya hak kazanarak 30 Ocak 2023'te DasDas Açık Sahnede prömiyerini gerçekleştirdi. Ayrıca, Kadir Has Üniversitesi Yaratıcı Endüstriler Platformu'nun desteği sayesinde sezonun son günleri yaklaşırken 10'uncu gösterime varmak üzereyiz. Bu yazı vesilesiyle Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans bölümüne, Khas YEP'e ve GalataPerform'a destekleri için yeniden teşekkür edelim. *Aşalım Bunları*, önümüzdeki sezonda çemberini seyircisiyle büyütmeye devam edecek. 5. İstanbul Fringe Festivali'nde sezonun ilk buluşmasını yapacağımızın müjdesini de verelim. Bütün zalim iyimserliklerimize rağmen sizinle buluşmayı iple çekiyoruz.

* Bu yazıyı Reka Kolektif adına Rıza Efe Reis, Aslı Ekici ve Ceren Kaçar kaleme almıştır.

Dipnot:

1) Berlant, Lauren Gail, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2012.



Nasıl Bilirdiniz? Oyununu Nasıl Bilirdim?

ELİF ONGAN TEKÇE

“Hikâyeyi yakınlarda arayın.” diye bir tavsiye vardır. Ben de bu tavsiyeye uyup; ilhamımı salgın döneminde en çok gördüğüm yakın arkadaşlarım Sartre, Derrida ve Deleuze’den aldım. Bu yazıyı ve *Nasıl Bilirdiniz?* adlı tek kişilik oyunumun “nasıl?” sorusunun cevaplarını onların eşliğinde anlatmaya çalışacağım.

Beş kişilik bir oyun yazmıştım ve onu oynamak, çalışmak üzerine planlarım vardı. Tüm dünyanın zaman, mekân ve varlık algısını kıran pandemiyle bir daha yan yana gelemeyeceğimiz düşüncesinden hareketle oyunda hiç konuşmayan bir karakteri çekip onun gördüklerini ve hikâyesini yazmaya başladım.

Nasıl oldu? Biz evlere kapanmışken ve dışarıyı ölüm kokmaya başladığında oldu. Etrafımıza ve kendimize ilk defa daha ayrıntılı, daha özenli, daha şefkatli bakmaya başladığımızda oldu. Bu bakış hayvanların, insanların, bitkilerin, şeylerin, kendilerini çok da göstermeyenlerin anlatılması gerektiğini anlamama yol açtığında oldu. Biz evlerimizde otururken ölenlerin sayıları artmaya ama



Yazan ve Oynayan
Elif Ongan Tekçe

Yöneten
Güray Dinçol

111

Müzik Yönetmeni
Berkay Özdeş
Yardımcı Yönetmen
Ece Z. Taşkın
Işık Tasarımı
Ulku Kara
Kostüm Tasarımı
Ulku Şahin
Görsel Tasarım ve
Animasyon
Jeff Oslo & Shao
Asistan
Gözde Yıldız

Afiş Tasarım: Jeff Oslo & Shao

hikâyeleri anlatılmaz olmaya başladığında oldu. Öyle bir noktaya geldi ki isimleri sayılanlar yaşıyorlar mı? Yoksa ölemeden hayalet mi oldular, bilmiyorduk. İşte tam da bu noktada “Nasıl bilirdiniz?” sorusu önem kazanmaya başladı. Hikâyesi anlatılmayan, varlığı belli olmayan bu ölüleri nasıl bilirdiniz?

Son görevimi yapmak istiyorum”, der Antigone. Kardeşinin cesedini gömmek ister. Kendi kaderini belirleyen sona da bu isteği yerine getirmek için gelir. Yaşadığımız coğrafyada ölüleri gömmek tıpkı Antigone hikâyesinde olduğu gibi politik bir eylem. Ancak bizim ölülerimizi gömememiz salgınla başlamadı. Bu adaletsizlik şimdiye kadar var olan başka kapatılmalarda -hem politik hem sosyal nedenlerle başladı. Etnik kökeni uygun olmadığı için, ülkeye ait olmadığı için, orada olmaması gerektiği ve yasaklı olduğu için, güvenliği için, devlet için, cesedin yok olması gerektiği için kısaca ceset olarak bile onun bu dünyadan geçtiğini anlatmamak, bir yerlerde sesi, nefesi kaldığını göstermemek, izini sürebilecek hiçbir şey bırakmamak için... Hesabı verilememiş ölülerin hayaletleri her yerde dolaşüyor. Nasıl bilirdik? Hayaletleşmiş yeri ve yurdu olamayan bu ölüleri nasıl bilirdik?

Bütün bu hayaletlerin hikâyelerini anlatabilmek için bana ilham olan Sartre’a, Derrida’ya ve Deleuze’e minnettarım.

Sartre’ı nasıl bilirdim?

Sartre : İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır. Sanatçı daha zengin, daha çeşitli tutkular taşıdığı için değil, belki de yaratılan temaya kaynaklık etmiş olan bu tutkular, nota biçimini alırken, bir öz değişimine ve bir bozulmaya uğradıkları için böyledir. Bir acı çığılığı, kendisini doğuran acının belirtisidir. Ama acılı bir şarkı hem acının kendisidir hem de acıdan başka bir

şeydir. Ya da varoluşçu sözlükten yararlanmak isterseniz, bu acı var olmaz artık, vardır.¹

Oyunda anlatılan her şey bir iz, hayalet, giz, ses ve boşluk. Anlatılan hikâye bloklarının çerçevesi gerçekçi yazında gördüğümüz netliğin karşısında, bulanık. Varlıkları da bulanık... Hikâyeleri günün kendi kurallarında anlatılamayacak kadar bulanık. Sırf bu bulanık olma zorunluluğu nedeniyle daha anlatılası. Bu bulanıklılığın devamını seyirci ekleyebilecek ya da çıkarabilecek. Tıpkı gündelik hayat gibi... Etrafta olan her şeyin birbirine geçtiği ve nedense tam da konumlanmadığı ama hiyerarşinin onu sürekli olarak bir düzene, bir varlığa, bir bütüne, bir karşıtlığa sığdırmak istemesi nedeniyle *Nasıl Bilirdiniz?* adlı oyunumdaki karakterlerin-hayaletlerin hikâyeleri yarı görünür varlıklarını sürdürecekler. Boşluklar ve o boşluklarda yankılanan sesler düşünülebilecek, üzerine fikir yürütülebilecek alanlar.

“Ömür hayalle gerçeğin karışımından ibaret. Hayal gerçeğin ayak izi gibi. Ölen kişilerin hikâyelerini anlatmak da onların ayak izinin üstüne kendi izimi koymak gibi onları yeniden yazmak gibi.”²

Hiç hikâyesi anlatılmayan birisinin hikâyesini tüm gerçekliğiyle nasıl anlatabilirsiniz? Çok iyi tanıdığımız birinin hikâyesini bile ayrıntılı anlatamayız. Ancak size bıraktığı iz kadar tanırınız onu. Anlatan kişi hikâyeye kendi anlatısını ekledikçe o iz belirgin gibi görünse de bulanıklaşmaya başlar. Çünkü artık o kişinin izi değildir. Anlatan kişinin eklemeleriyle birleşip yeni bir iz olmuştur.

Sartre’ın dediği gibi biz onu nasıl görüyorsak o şekilde anlatabiliriz. O zaman varlık sorunu olanları anlatacaksak, bu yapının bulanık ve belirsiz olması gerekmez mi? Yani az biraz büyülü... Yine Derrida’nın bahsettiği - ilerde açacağım- hiyerarşiden uzaklaştırmamız gerekmez mi? Biz onu bu şekilde anlattığımız için mi onlar varlar, yoksa

"Nasil Bilirdiniz?" oyununda
Elif Ongan Tekçe.



onlar var olamadıkları için mi biz onları bu şekilde anlatıyoruz? Oyun içerisinde anlatılan hikâyelerin hakikat ve hayal arasında gidip gelişleri hem yazım biçimini hem de hikâyenin gövdesizliğini³ ancak anlatabiliyor. Ölüm sanki hiç olmadığı kadar belirgin alegorik bir varlık gibi etrafımızda bizimle konuşuyor, hareket ediyor. Neredeyse tüm ritüellerinin yerlerinden edildiği bu politik çıkmazda anlam kaybolalı uzun zaman oldu. Alaşağı edildi. Tüm kimliklerin alaşağı edildiği bir sayı olarak kalan ve anlatılmayan bu ölü hayaletlerin hikâyeleri de olmazsa o zaman bu insanlar hiç var olmamış mı olacaktı? Nasıl bilirdiniz toplumsal çıkmazlarda yaşarken görülmeyen, önemsiz olan, kimsenin de bir daha öyle bir varlığın izini sürmeyecekleri ötekilerin, hayaletlerinin peşinden gitmek ve onlar da buradaydılar ve vardılar diyebilmek için yazılmaya başladı. Ortalama olanın hiçbir zaman anlatılmayacağı, sesine de çok önem verilmediği, yaşarken zaten hayalet olanların

sesine ses verebilmek için başlandı. Bu anlam anlayışı zaruri ötekilik halinin sorgusu üzerine kendini kurdu.

Önemli ya da önemsiz olmak mekanizmaların oluşturdukları hiyerarşi düzleminde belirledikleri bir sınıfsal varoluşa eğer; insan da bu kadar önemsizse o zaman diğer varlıklardan daha önemli nasıl, ne zaman oldu?

İrkçılığın tarihi insanların etnik kökenleri, renkleri ve inanışlarıyla başlamadı. İrkçılık önce türçülükle oldu. İlk hayvanlara hükmetmeye başlandı. Köpeklerin eğitilmesi ve evriminin köleliğe dönüşmesiyle... Hayvanlar üzerinde egemenlik kurulmaya onları sınıflandırmaya başlandı. "Türçülük" onları kendi varlıklarını tamamen unutacak kadar köleleştirip, sınıflandırıp, şekillere ve biçimlere sokup sonra da onlara isimler verdirdi. İnsanın kendini diğer tüm ırklardan ve şeylerden üstün tutmaya başlaması, sonrasında ırkçılığın başka bir virüs gibi sıçramalarla bahane bulması için kapı aralandı. Cesur" böylece girmiş oldu oyunun içine... Köpekleri eğittik. Çocukları da ileride başkalarını eğitsin diye eğittik dolayısıyla bir süre sonra eğitim de tahakküm aracı oldu. Bir hayalet köpeğin bu oyunda hikâyesi olmasının gerekliliği böyle doğdu. Evrimini değiştirdiğin ve kendini koruyamayacak olan bir varlık için kimsesizlik sadece sokak çocuklarına değil sokak köpeklerine de atfedilecek bir isim olamaz mıydı? Üzerinde tahakküm kurulmuş, sahiplendirilmesi gereken bir varlık yaratılabilirdi. Tek isteği oyun oynamak dışında başka bir şey olmayan bir köpek tehdit oluşturduğunda elbet efendileri tarafından öldürülebilirdi de...

Derrida'nın hayaletlerini nasıl bilirdim?

Hafize (Oyunda ismini dile getirmediğim anlatıcı karakterin adı)⁴ baba fikriyle bütünleşmiş olan Marksizm tartışmasını



Fotoğraflar: Ali Küçük

114

anlatır. Bu tartışma üzerinden dilin ve dilsizliğin anlatılmaya çalışıldığı bu bölümde Hafize ölü babasıyla konuşmaya başlar. Babasının hayaleti Hafize'ye el verir.

“Herkes anlatılacak kadar eşittir. Ölene kadar konuşamayanların hikâyesini ben anlattım. Artık sen anlatacaksın. Yeraltında sessiz uyuyan konuşamayanlar böylece yeniden anlatılmaya devam edecek. Onların hayalet olup da kaybolmalarına izin verme kızım.”⁵

Karakterin babası, dili ne kadar iyi kullanıp hikâyelerini anlatabiliyorsa Hafize de çocukluğundan itibaren susturulduğu için o kadar sessizdir. Bu sessizlikten sıyrılması babasının ölümüyle başlar. Babasının nefesinden aldığı elle babasının mirasını sahiplenir. O günden sonra Hafize ölmüş - hayaletleşmiş insanların hikâyelerini anlatmaya başlayacaktır. Bunun için gündelik hayatında bir yer bulması gerekir ve dua okuyucu olarak toplumun da onu kutsamasıyla

işe başlar. Yine hiç konuşmaz, sadece ölülerle ve onların hayalet olarak kalmış gövdesiz halleriyle konuşabilir. Ne kadar babasından el alsada Hafize kendi dünyasında anlatması gerekenleri görür. Sırasıyla babasının,⁶ Cesur'un ve gölgesi uzayan çocukların, Arlet Hanım ve Menekşe'nin, Zamanın Efendisi (Hatice Teyze) ve kendi cesedinin hikâyelerini anlatmaya başlar. Başka cenazelere de gider ama onların hayaletleri çoktan kaybolmuştur. Tüm bu hikâyeleri anlatabilmek için genel geçer dil ve bilgileri ezberleyerek anlatmaya başlar. Ancak o dil ona ait olmayan öğeler de taşır, dolayısıyla elinde sadece sorular kalır. Bugün anlattığım ölüyü “Nasıl bilirdiniz?”

Derrida'ya göre akıl merkezlik (logocentrism) dili gerçekliğin ve özün temel unsuru olarak algılar. Bu akıl merkezci düzlemde insan da özne durumuna gelir. Dille birlikte anne, baba ve kamusal kimliklerimiz oluşur. Aile, arkadaşlık, sınıf, ulus, cemaat, sınıf, sınır gibi doğal olmayan ve

türetilen kavramlarla kendi içinde hiyerarşi oluşturmaya başlar.

İlk defa hikâye anlatmaya babasının cenazesinde başladığında içine cin kaçtığını ve ondan kaçılması gerektiğini düşünen insanlar, Hafize'nin onların kodlarını konuşmaya başlamasıyla nurlara karışmış, Allah katına çıkmış bir insan olduğunu düşünmeye başlarlar. Kullanılan dil eğer kabul edilmiş hiyerarşik dilse o zaman herkes kutsal olabilir. Babasından el aldığı dili herkesin izin verdiği tek bir yerde kullanabilir. Cenazelerde... O gün kim geldiyse sadece onunla konuşabilen hayaletlerin - bunlar genelde hiç konuşulmayan ötekilerin-görebildiği, sezebildiği kadar olan hikâyelerini anlatır. Sadece cenazelerde... Sonra yine kapanır ve yeni ölüleri görebilmeyi umut eder. Dolayısıyla sürekli olarak gitmek istese de gidebileceği bir yer olmadığından kendi küçük odasında cenazeler dışında konuşmamayı seçer. "Hikâyeler olmadığına konuşmak hiç eğlenceli değil"⁷ Varlığını da yine bu hikâyeler üzerinden kurmaya başlar. Kendisini anlatabileceği bir dil olmadığı gibi onu anlatabilecek kimse de yoktur. Ama bu ölümler sayesinde yeniden kendi mevcudiyetini tanımlayabilecektir. Sesler, gizler, şarkılar ve ona gelen kokularla... Bu sayede tüm anlamsızlıklarla mücadele edebilir.

Derida'ya göre yapıbozum çelişikleri aşmayı değil onları ortaya çıkarmayı hedefler.

"Yapıbozum otoriter birliğe karşı çoğulculuğu, kabullenmeye karşı eleştireliliği, kimliğe karşı farkı savunduğu için devrimcidir. Başka bir deyişle devrimci politika çok merkezli ve çoğul stratejili bir hale gelmelidir. Merkezsiz direniş projesi."⁸

Hafize oyun boyunca adalet arayışını ölümlerle konuşarak, görmeye, görülmeye ve göstermeye çalışır. Onların nefeslerini hisseder, kokularını, seslerini, rüzgârlarını görür.

"Her ölüm kendi hikâyeme bir çentik attı. Hani birisi ölünce sessizlik olur. O sessizlik

insanı alır, yutar. Kimse konuşmaz olur ya. Hah! İşte o zaman ben ölümün sessizliğine bir dur derim. Ölümün sessizliğinden bir nefes alırım. O nefesi içime çekerim. Merhumun duasını okurum. Sonra onun hikâyesini anlatırım.... Anlatılmayan o kadar çok ölüm gördüm ki!"⁹

"Yaşamak yaşam yoluyla yaşamdan öğrenilemez. Ancak başkasından ölüm yoluyla öğrenilebilir", der Derrida.

"Hayaletlerden miras ve kuşaklardan, hayalet kuşaklardan yani ne bizler için ne de bizim dışımızda şu an yaşamayan aramızda bulunmayan bazı başkalarından uzun uzadıya söz etmeye hazırlanıyorsam bunu adalet adına yapıyorum. Henüz var olmadığı yerde yani mevcudiyette bulunmadığı ve de hukuka indirgenebilir bir yasada olduğundan farklı bir biçimde asla mevcudiyette bulunamayacağı bir yerde adalet adına yapıyorum bunu. Artık olmayan başkalarına ya da ister zaten olmuş ister henüz doğmamış olsunlar hâlâ orada şu an yaşamayan başkalarına ilke olarak saygı duymayan devrimci olsa da olmasa da hiçbir siyaset etik olanaklı düşünemez ve doğru olmadığı için hayaletten söz etmek, hatta hayaletle konuşmak gerekir."¹⁰

Adaletin nesnesi ya da öznesi artık yalnızca yaşayan insanı değil, ölü insanı da değil tüm evreni kapsamalı. Hayaletlerin gelişi ve gidişi önce-sonra, geçmiş-gelecek gibi zaman kavrayışlarıyla anlaşılmaz. Hayaletler geçmişe/şimdiye geleceğe ya da ölüme veya yaşama ait değildirler. Derrida ölüm/yaşam, geçmiş/gelecek kavramlarını yapıbozumuna uğratmak için bir kavram olarak hayalet kavramını kullanır.

Çoğul politikanın mümkünliğini nasıl bilirdiniz?

Derrida Marksizmin mirasçıları olarak yeni enternasyondan bahseder. Bu yeni enternasyonal zamansız ve konumsuz,



116

statüsüz, unvansız, adsız, kontratsız, eklemsiz, partisiz, ülkesiz, milliyetsiz, vatandaşsız, sınıflar üstü bir bağ olacaktır. Derrida'nın projesi ötekine karşı sınırsız bir misafirperverlik üzerine kurulu bir demokrasi anlayışıdır. Bu misafirperverlik adil toplumun temelinde yatar.

Hafize hem kendi hikâyesini hem de diğer hikâyeleri; birbirinin içine geçirerek anlatır. Ne var olan ne de yok olan, ne canlı ne de ölü olan hayaletlerini bulmaya, duymaya, dinlemeye çalışır. Hikâyenin o büyülü dünyasındaki her şeyin olabileceği kurgusuna yaslanır. Gerçek ya da hayal arasında gezinirken hangisi gerçeği acaba sorgusunun etrafında dolaşır. Dolayısıyla hikâyelerde olağanüstü gizemler olmaya başlar. Çocukların gölgesi uzamaya başlar. Hatta çocukların gölgeleri o kadar uzundur ki sanki başka bir dünyadan buraya gelmiş gibilerdir. Bir köpeğin cenazesi için toplanmış olan otuz çocuğun gölgeleri başka bir dünya varlığını

anlatabilirler. Arlet Hanım'ın çiçekleri daha önce hiç konuşulmayan, neredeyse kimsenin bilmediği ve neredeyse kimsenin hiçbir zaman söylemeyeceği bir şarkıyı söylemeye başlarlar. Zamanın Efendisi Hatice Teyze ise öldükten sonra anlatıcımız Hafize'yi kendi mezarına çeker. Zamanın belirlenmiş kodlarının olmadığı başka bir zamana, belki de genişlemiş bir zamana götürür. Bu hikâyelerin her biri gerçek olamayacak kadar büyüldür ama metafor düzleminde hakiki olanlar çarpışmaya devam eder. Dolayısıyla bu hikâyelerde konvansiyonel bir çizgi aramamak gerekir. Çoğulcu, bir anlatımın diğerinin üzerine çıkmadığı, her hikâyenin kendi varlığının devam ettiği bir yolculuk oluşmaya başlar. Anlatım yapısı gereği kendi adaletini de oluşturur. Bu çoğulcu anlatım Deleuze'nin "rizom" kavramından esinlenir.

Deleuze'ün rizom kavramını nasıl bilirdiniz?

Köksap, nesnelere, mekânların ve insanların en farklı ve en özdeş olanları arasında meydana gelen bağıntıları tanımlar; insanları birbirine bağlayan tuhaf olay zincirleri gibi. Deleuze ve Guattari'nin "köksap" [rhizome] kavramı, "rhizo"nun biçimleri kombine etmek anlamına geldiği ve biyoloji terimi olan «rhizome»un, kendini yatay yumru-biçimli kökü boyunca yayabilen ve yeni bitkiler geliştirebilen bir bitki formunu betimlediği etimolojik anlamından çekip çıkartılır. Sabit bir varlık olarak inşasını «takip etmeyen» bir var olma biçimini haritalayan bir kavramdır.¹¹

Köksapın doğası hareket eden ortak yaşayan ve paralel-olmayan bağıntıları geçici ve henüz belirlenmemiş yollara göre biçimlendiren organik ve organik-olmayan parçalardan oluşmuştur. Böylece hiyerarşik düşünce, tarih ve eylemin yeniden değerlendirilmesi için başka bir bakışı temsil eder

Deleuze ve Guattari bize bir metne nasıl

"Nasıl Bilirdiniz?" oyun ekibi.



117

yaklaşmak, onu nasıl okumak gerektiğine ilişkin bir bakma biçimi sunmaktadır. Ama öncelikle bu "nasıl" sorusu etrafında biraz daha dolaşmak gerekir.

Bütün bu "nasıl" sorusu üzerinden artık şunu konuşabiliriz. Eğer anlatı bir ağaç şeklinde olsaydı. Bu anlatıyı geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanı anlatma üzerine kursaydık. Muhtemelen bir çizgisel zaman yaratıp yapıyı bu çizgisel zamanda algılamayı sağlamamız gerekecekti. Oysa Hafize'nin anlattığı tüm hikâyeler hareket ederler. Bu dolaşma biçimi tüm hiyerarşilerin ve bilginin de hegemonik söylemlerini dışarıda bırakır. Sırf bu yüzden yersizdir.¹² Dolayısıyla oyunda sadece insanların hikâyeleri anlatılmaz. Bir yüzüğün, köpeğin, sokak çocuklarının, Ermeni bir kadının, menekşenin, saatlerin, mezarından çıkan ölü Hatice Teyze'nin ve en nihayetinde kendi cesedinin hikâyesini anlatır Hafize... Onları kimse anlatmayacağı için. İzlerinin devam edilebilmesi için. Onların ayak izinin

üzerine kendi izini koyabilmek için.

Türkiye coğrafyasında çoğulcu bir adalet ortamı hayal eden *Nasıl Bilirdiniz?* oyunu; o dönem en yakın arkadaşlarım olan felsefecilerden, yazının kendi sesinden, kokusundan, varoluşundan ve yine o dönem gördüğüm konuşulmayan, anlatılmayan tüm karakterlerden ilhamla böyle oluştu.

"... kimse Cesur'u , Arlet Hanım'ı, menekşeyi, Zamanın Efendisi'ni, Gölgeleleri Uzayan Çocukları ve Beni anlatmayacak. Ama biz bu dünyadan geçtik. Buradaydık. Sen görmeden yanımızdan geçip gittin diye olmayacak değiliz ya! Mezar taşımız öyle heybetli olmadı ama hikâyelerimiz artık her yeri dolaşacak. Belki geçmişin, geleceğin ve şimdinin olmadığı bir zamanda bir daha toplanırız. Saati durmuş bir fotoğrafta hatırlıyorum. Seyirciyi gösterir. Bizi -beni. Herkesin mutlu olduğu o büyük avluyu... Hayal meyal, söz yok, dil yok. İlla böyle konuşacaksınız diyen yok. Bizi ayıran ve bölen ve parçalayan bir şey yok. Bir rüya

hatırlıyorum. Bütün evlerin kapılarının aynı avluya açıldığı, avlunun ortasında bir tulumba ve suyunun döküldüğü o minicik havuz. Hepimiz o havuzda anadan üryan yüzüyoruz. O tulumba başında herkesin hikâyesini anlatıyoruz. Tarihe yazılanların değil. Allah'ın iyi kullarının değil. Cesur'un, Arlet Hanım'ın, Menekşe'nin, Gölgeleleri Uzayan Çocukların, Zamanın Efendisi'nin ve benim hikâyelerimizi anlatıyoruz. Havuzda anadan üryan yüzdüğümüzde biz, herkesi kendisi kadar görürüz. Neyse öyle! İşte ben en çok orayı iyi bilirim. O tulumba yıkıldı mı? Oradakiler ne zaman giyindi?"¹³

Teşekkürler:

**Nasıl Bilirdiniz?* oyunumun ilk kopyasını paylaştığım oyunumuzun yönetmeni Güray Dinçol'a bana devam etmem ve yazmam konusundaki teşviklerinden ve oyun çıkışına kadar benimle bu yolculuktaki eşliğinden dolayı çok teşekkür ederim. Ayrıca oyunun performansı sırasında kullandığım Loop Station'a ve sahnede canlı olarak yapılan ses tasarımında destek veren Müzik Yönetmenimiz Berkay Özideş'e, Yardımcı Yönetmenimiz genç akıl Zeynep Ece Taşkın'a, yaratıcı ve oyuncu Işık Tasarımı için Utku Kara'ya, Animasyon ve Görsel Tasarımlar için Jeff Oslo & Shao'ya, Kostüm ve Saç-Makyaj Tasarımı için Ülkü Şahin'e, Asistanım Sevgili Gözde Yıldız'a ve metnin yazımı sırasında ilk okumayı yapan, zaman zaman oyun için bulduğumuz ve her zaman danıştığımız Sevgili Hocam Zerrin Yanıkkaya'ya çok teşekkür ederim. Oyunun çıkışı sırasında -son 10 gün-sahnesini hiçbir karşılık beklemeden veren, Konservatuar Bölüm Hocası da olduğum Cihangir Atölye Sahnesi'ne ve oyunun çıkma sürecinde desteklerini esirgemeyen Bomovu, Taktak Atölye, 0_sbc_s_1_ , Özgür Doğa Görürgöz, Bercuhi Berberyan, Emine Dikmen, İdea Sanat Merkezi ve Atölye Pasaport'a

teşekkür ederim. 2018'de kurucularından olduğum Yersiz Kumpanya'ya Yersizlikten gelen çağrışimleri için ayrıca teşekkür ederim.

Dipnotlar

- 1) Jean Paul Sartre. *Edebiyat Nedir?*, Çev.: Bertan Onaran. İstanbul:Can Yayınları, 2008, s. 16
- 2) Elif Ongan Tekçe, "*Nasıl Bilirdiniz?*"Yayınlanmamış oyun metni, 2022.
- 3) Burada "gövdesizlik" belirgin olmayan, yani geçirgenlik anlamında kullanıyor.
- 4) Hafize ismi hafız kelimesinden geliyor. Anlamları: 1. Koruyan, saklayan, muhafaza eden,2. Kur'an-ı Kerim'i ezbere okuyan, hatmeden.
- 5) Ongan Tekçe. "*Nasıl Bilirdiniz?*"
- 6) Bu bölümde babasının Hafize'yle hiç konuşmadığı ve sadece anlattığı bu olayda konuştuğunu anlarız.
- 7) Ongan Tekçe. "*Nasıl Bilirdiniz?*".
- 8) Aktaran Evren Balta. "Marx'ın Hayaletleri: Marksizmle Yapıbozumun Diyaloğu", *Praksis* (4) 2001, s.360-383, s, 366.
- 9) Ongan Tekçe. "*Nasıl Bilirdiniz?*"
- 10) Derrida'dan aktaran Balta, *a.g.e*, s. 103
- 11) Oğuz Karayemiş. "Köksap nedir?- Felicity J. Coldman", *Kavram ve Duyum*, 18.02.2014. <https://kavramveduyum.blogspot.com/2014/02/rizom-koksap-nedir-felicity-j-colman.html> Erişim tarihi: 01.06.2023
- 12) Yersiz Kumpanya tiyatro topluluğunun tiyatro yapma pratiğinin temel meselesi bu dolaşma-yersiz yurtsuzluk kavramından gelir. Yersiz Kumpanya'nın websitesinde yer alan Deleuze'ün dolaşmak kavramına bakılabilir. <https://yersizkumpanya.com/hakkında/>
- 13) Ongan Tekçe. "*Nasıl Bilirdiniz?*".



“Olmak” ya da “Mevcut Olmak”

HAKKI YÜKSEL

Hamlet eline bir kuru kafa alır ve o meşhur tiradına başlar: “Olmak ya da olmamak... İşte bütün mesele bu!” Peki bütün mesele bu kadar mıdır gerçekten?

Pandemiyle sınanan insanlık üçüncü bir ihtimali daha görünür kıldı. Teknolojinin yardımıyla zoom pencerelerinden birbirimize bakar olduk. Online bağlantılarla dersler işliyor, atölyelere katılıyor, araştırmalar yapabiliyor, konferanslar dinleyebiliyoruz artık. Dolayısıyla birinin yanımızda bedenen “mevcut olmama” hâli, “olmadığı” anlamına gelmiyor. Peki iklim krizinin eşliğindeki dünyamızda karbon salınımını arttıran etmenlerden biri olan zoom bağlantıları da olmasaydı, mutlak bir “yokluk” anında yine “olmak” mümkün olabilir miydi?

2000 yılından beri geleneksel tiyatro algısının sınırlarını zorlayan, *Tekinsiz Vadi*, *Remote X* gibi performatif gösteriler gerçekleştiren, Almanya merkezli sanat kolektifi Rimini Protokoll, Beykoz Kundura’da üç gün boyunca sahnelenen

“*Namevcut Konferans*” adlı projesiyle faşizm, antisemitizm, nüfus patlaması gibi birçok yan konuyu tartışıyor. Bu tartışmaların odağına ekolojiyi ve ontolojiyi alıyor. Peki bu tartışmaları nasıl yaratıyor?

Tiyatro, içinde bulunduğu koşullarla kendini her dönem yeniden üretebilen bir sanat. Bu üretim sırasında eski buluşlarını da yeniden ele alıp boyutlandırabiliyor. *Namevcut Konferans* projesinde de performatif estetik algısı içinde belgesel tiyatronun araçlarının başarılı kullanımı sayesinde içerik ve biçim, birbirini destekleyen bütünlüklü yapı halinde alımlayıcısına sunuluyor ve izleyicinin kendi üzerine, çevre üzerine yeni sorgulamalara girişmesini sağlıyor.

Namevcut Konferans’ta küreselleşmenin ekolojik ve toplumsal sonuçlarına ilişkin katkılar ve çelişkili tezler sunacak uzmanlar ve konuşmacılar, fiziksel olarak salonda bulunmuyor. Salondaki gönüllü seyirciler, ilgili konuşmacının kimliğine bürünüyor. Gönüllü seyirci, eline verilen metin veya kulaklığına



120

fısıldanan sözcüklerle uzmanın sunumunu, diğer izleyicilerin önünde, o uzmanın kimliğine bürünerek canlandırmaya çalışıyor. Böylece proje, tiyatronun en önemli elemanlarından biri olan “oyuncu”yu bertaraf ederek “pasif izleyeni” “aktif oynayan” eylıyor. Erika Fischer-Lichte’nin *Performatif Estetik* adlı kitabında bahsedilen “topluluk oluşturma, canlılık yaratma ve rollerin değişimi” unsurları, yapay zekânın yardımıyla oyun içinde yeniden oluşturuluyor.

Hey Gidi Koca Dünya!

Koltuklarından kalkıp sahneye çıkarak mevcut olmayan konferans katılımcılarını performe eden izleyiciler, tiyatronun imkânları ve araçlarıyla konferans uzmanlarının hayatlarını ve düşüncelerini sahiplenen, onların fikirlerinin taşıyıcısı haline gelen insanlara dönüşüyor. Böylece hiç bilmedikleri bir düşünce ve dünyayla empati geliştirmek

zorunda bırakılan alımlayıcı, varlığının farkında olmadığı gerçeklerle yüzleşiyor.

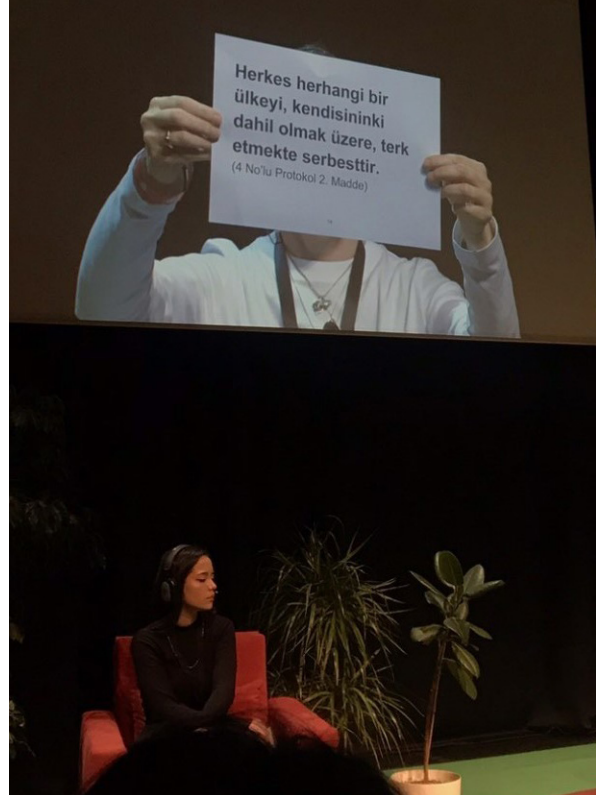
Günümüzdeki kapitalist iktidarlar, iktidarlarının sürekliliğini koruyabilmek adına kendi gerçekliklerini yaratarak bu gerçekliği halkına dayatıyor. Yaratılan bu “post-truth” (hakikat sonrası) evren içinde birey, içinde bulunduğu dünyanın mevcut gerçekliğine yabancılaşıyor. İşte bu bağlam içinde *Namevcut Konferans* projesi, tiyatral araçlarla bireye, hükümetlerin sistemli çabasıyla yok saydığı olguları gösteriyor. Onlarla yüzleşmesini, onları irdelemesini sağlıyor. İzleyenler bazen faşist bir Sırp askerinin avukatını, bazen faşizmden kaçan bir Yahudi’yi, bazen nüfus patlamasının önüne geçmek isteyen bir aktivisti, bazen de ekolojik felaketle mücadeleye çalışan bir bilim adamını temsil etmek adına öncesinde tanımadığı duygularla özdeşime zorlanıyor. Oyunda bu özdeşim, belgesel tiyatronun sıklıkla kullandığı araçlarla gerçekleştiriliyor. Projeksiyona

yansıyan gerçek görüntüler, hem sahnede oynayan izleyiciyi hem de koltuklarındaki alımlayıcıları; görülmediği, konuşulmadığı, bilinmediği, yalanlarla üstü örtüldüğü için “olmadığı” varsayılan gerçekliğin mevcudiyetiyle sarsıyor.

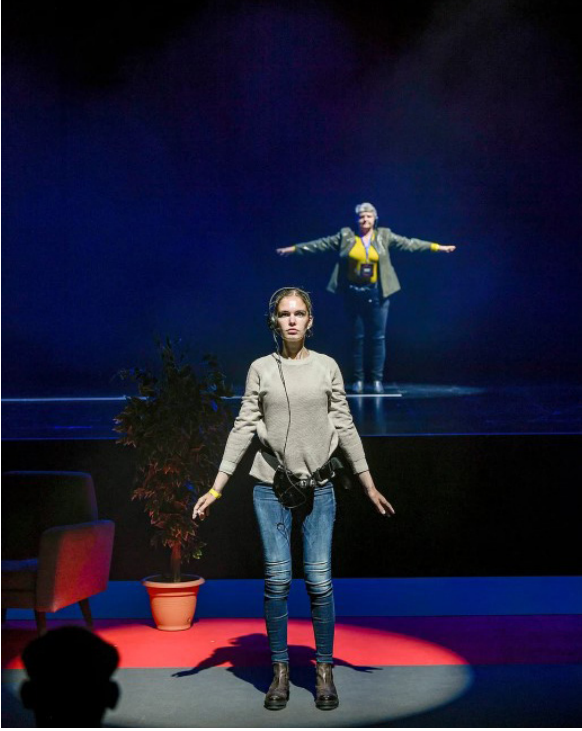
Dünyanın bir numaralı gündem maddelerinden olan iklim krizi, doğa tahribatı, karbon salınımı, nüfus patlaması gibi ekolojik problemlerin ne kadar ülkemizde masaya yatırılmakta? Seçim propagandası sürecinde bu meselelerin kaçına dair çözüm vaatlerinde bulunuldu? Bu sorunları tartışmak şöyle dursun; nükleer santral planlarımızla övünüyor, “her aileye en az üç çocuk!” emri salık veriliyor, coğrafyayı tahrip edecek “çalgın projelerimizle” gururlanıyoruz. Peki biz, olmadığını varsaydığımız için bu problemler gerçekten yok mu? Yoksa var olan problemler bizi etkilemeyecek mi? Hayır, etkileyecek! Gerçek şu ki; kapitalizm, çarkını döndürmek, o çarkın dişlerinde öğütebilmek adına daha çok iş gücünü ve doğa kaynaklarının sömürülmesini talep ediyor. O yüzden her geçen gün daha geniş rant alanları uğruna daha çok betona gömülüyor, ekolojik sorunlara yenilerini ekliyoruz. 2. Dünya Savaşı sonrası peyda olan ve günümüzde ayyuka çıkan neo-faşizme inat, hamasi sözlerle yaratılan sahte bir vatanperverlikle, küçük dünyalarımız içinde birliğimizi muhafazaya çalışıyoruz.

Namevcut Konferans alımlayıcısının içinde bulunduğu bu kısır döngüyü kırmak adına izleyenini ataletten kurtarıp kendi dünyasından çıkarıyor, ayağa kaldırıyor ve belgesel tiyatrunun araçlarıyla gerçekliği görünür kılıyor. Bu post-truth döngüden çıkışın nasıl gerçekleşebileceği üzerine kafa yoran proje, çözümü gerçekliği tüm yalınlığıyla projekte ederek göstermekte ve tartışmaya açmakta buluyor.

Prof. Dr. Hasibe Kalkan, *Gerçek(lik) le Yüzleşmek* adlı kitabında günümüz dünyasına egemen olan medyanın gerçekleri



hem gösteren hem de dilediği gibi saptıran sınırsız gücüne karşın, sorunların iç yüzünü sergileyen ve böylelikle insanları uyaran belgesel tiyatrunun bir alternatif olabileceği tezini savunuyor. Dünyanın ne kadar kocaman olduğunu görebilmek, muktedir güçlerin çizdiği sınırlı gerçekliğin çemberinden çıkabilmek için; yaşanan acıların, yapılan haksızlıkların unutulmamasını, salt gerçekliğin görünürlüğünü sağlamak ve belgelemek işleviyle, güncel politik sorunlara değinerek, verimli bir tartışma ortamı açmasıyla belgesel tiyatrunun araçlarına yönelmek bizi politik konjonktürün zorla sıkıştırdığı daracık dünyalarımızdan kurtarabilir. Özellikle sürekli travmalar yaşayan bir millet olarak bu travmalarla baş edebilme yöntemini “unutarak” çözen ve bu nedenle sosyal-tarihsel hafıza problemi yaşayan halk, bu yöntemle acılarını hafifletse



122

de travmaların kaynağını da farkında olmadan beslemiş oluyor. Ancak unutulmamalıdır ki ağrı kesiciler ağrıyan yerin tedavisini sağlamaz. Bu yüzden gerçek nedenlerle sürekli yüzleşmeli, unuttuklarımızı sürekli hatırlamalıyız ki deprem gibi toplumsal travmalarımız bir döngüye girmesin. Döngüleri kırmanın tiyatrosal çözümü olarak belgesel tiyatro araçları bu bağlamda yeniden tartışmaya değerdir.

Yaşamıyorsak Ölmedik Ya!

Namevcut Konferans gösteriminin içinde “oynayan izleyiciler”, konferans konuşmacılarını icra ederken olmayanı var ediyor. Bu durum, projenin izleyeni olarak benim “temsiliyet” kavramı üzerine sorular sormama yol açtı. Gösteri de zaten katılımcısından bunu talep ediyordu. Oyunun bir yerinde izleyenlerden yanlarındaki tanımadıkları insanlara dönüp temsiliyet

üzerine kısa bir konuşma yapmaları istendi. Sahi, biz nelerin temsilcileriydik?

Yanımızda olmayan ailemiz, mensubu olduğumuz millet, din gibi kültürel öğelerimiz, aldığımız eğitimler, işimiz ve daha nice şey bizimle yürüyordu bu dünya sahnesinde. Biz, anın içinde “mevcut olmayanların” temsilcileri olarak onların yansıtıcıları konumundayız, diyebilir miyiz? Sanki biraz kendimizken biraz da başkalarıyız. Shakespeare’in “Dünya bir sahnedir.” lafına binaen, bu hayatta rolünü içselleştirmiş oyuncular olmalıyız. Kendi kültürümüzü, kendi cinsiyet rollerimizi sürekli performe ederek yineliyoruz. Ve elbette biz başkalarını temsil ederken, başkalarının da temsillerinde yer alıyoruz. Böylece olmadığımız ve görünmediğimiz alanlarda da var oluyoruz. Peki temsil edilmeyenler, yok sayılanlar, görmezden gelinenler? Hor görülünler ya da hiç görülmeyenler?

Ülkemizde, içinde bulunduğumuz politik iklimde “namevcut” kabul edilen ya da iktidarcı varlığı kabul edilen, ancak mevcudiyet sınırlarının iktidarcı belirlendiği gruplar olan azınlıklar, Sünni Müslümanlar dışındaki dini gruplar, LGBTİ+ bireyleri, kadınlar... Kısacası “onlardan olmayan ötekiler” mevcudiyetlerini “nasıl” sağlayabilirler? Bu ötekiler ki güçsüz olduklarından mağdur değillerdir. Mağduriyetleri görülmemek, kaale alınmamaktan ileri gelir. Yukarıda anlatmaya çalıştığım bağlamdan hareketle bu grupların temsiliyetlerinin irdelenmesi gerektiğini ve mevcut olma hallerinin sadece bu şekilde sağlanabileceğini düşünmekteyim. Ülkenin neredeyse yarısı için “yaşamayan” bu grupların hayata tutunmaları için gerekli temsil gücü sağlanamadığı müddetçe faşizim yaklaşım lar büyüyerek devam edecektir. Faşizm hamuru, korku unuyla yoğrulup tutulur. Korku da bilinmeyene karşıdır. Temsiliyet, işte bu bilinmezliği ortadan kaldıracaktır. Yoksa bu görünmez gruplar ötekileştirilmekten ve

terörize edilmekten kurtulamayacaktır.

“Ben, tam inşası sürerken inşa edenin düşünmekten bıktığı, oldum olası kendi yıkıntısından başka bir şey olmamış bir yapının yıkıntısıyım.” diyor Fernando Pessoa *Huzursuzluğun Kitabı* adlı eserinde. Var olan nizamın içinde birey olarak mevcut kalabilmek için, yıkıntılarımızdan gökdelenler kurmak için yok edilen alanlarda temsil edilip varlığı yakalayabileceğimizi görünür kılan *Namevcut Konferans*, tiyatronun araçlarına sarılarak bunun gerçekleştirilebileceğini göstermektedir.

Acı Anlatılabilir mi?

Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* adlı kitabında tartışmaya açıyor bu soruyu. “Acı anlatılabilir mi?” Ama Yeşilçam filmlerinin kederli malzemesi olarak, bir melodram yaratarak değil. Kederi ulusal bir mağduriyet hikâyesine doğru daraltıp yatıştırıcı bir mazlumluk anlatısı kurarak da değil. Başka bir yolu olmalı acıyı temsil etmenin. Gürbilek, çalışmasında bu tartışmayı Türk romanları üzerinden yapıyor. Peki tiyatro bu işin

Namevcut Konferans'ın, alımlayıcısının üzerinde yaratmayı hedeflediği birincil hislerden olmasa da ben, bu projenin kullandığı tiyatral araçların ülkemiz bazında yeniden değerlendirilerek sahtelikten yalıtılmış salt gerçeklikle yüzleşip görünmeyen kimliklerin temsiliyeti sayesinde yeniden başlamanın, yıkıntıları onarmanın, aşınmayı durdurmanın, muktedirle hesaplaşıp kendimizle karşılaşmanın, kaygılardan kurtuluşun mümkün olabileceğini düşünüyorum.

Rollo May *Yaratma Cesareti* adlı eserinde yaratıcılık için acıyı, yola çıkmamız gereken somut başlangıç noktası olarak gösteriyor. Belgesel tiyatronun imkanlarıyla üstümüze atılmış “post-truth” örtüsünü sıyırmak ve sonrasında karşılaştığımız hakikat eşliğinde mevcudiyetimizi sağlamak adına yok

görülenlerin performatif anlamda temsiliyetini gerçekleştirmek, 21. yüzyılın anlayışıyla tiyatronun araçlarını diyalektik bir analizle yeniden değerlendirmek bizi sağaltacak olandır. Arzunun, umudun, mücadelenin ve özlemin alanı olan tiyatro, “peki ama nasıl?” sorusunun cevabını verecek, yaralarımıza merhem olacak, kurtuluşumuzu sağlayacaktır.

KAYNAKÇA:

1) Fischer – Lichte, Erika. *Performatif Estetik*, çev. Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

2) Kalkan, Hasibe. *Gerçek(lik)le Yüzleşmek Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği*, Papirüs Yayınları, İstanbul 2020.

3) Pessoa, Fernando. *Huzursuzluğun Kitabı*, çev. Saadet Özen, Can Yayınları, İstanbul 2013.

4) Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

5) May, Rollo. *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul 2021.



Tiyatroda Arayış ve Dijital Mevcudiyet

RIZA EFE REİS

I

124

Medya teorisyeni Eugene Thacker'ın 2011'de yayınlanan *Bu Gezegen'den Arda Kalanda* başlıklı felsefi korku kitabı önemli bir ifadeyle açılır. "Dünya gittikçe düşünülemez bir hal alıyor: global felaketler, beklenmedik salgınlar, tektonik kaymalar, tuhaf hava koşulları, ziftle kaplanmış deniz manzaraları ve en nihayetinde her an üstümüze kapanabilecek tekinsiz bir kıyamet tehdidi". Dünyanın ve temsil ettiği tehlikenin akıl almaz devasılığı karşısında afallıyoruz. Tanıklıklarımız peş peşe birbiri üstüne katlanıp derinliğini kaybediyor. Bizi "Dünya"ya kenetleyen bütün gündelik ihtiyaçlarımız, isteklerimiz ve arzularımıza rağmen üzerinde kenetli durduğumuz ortamın nasıl bir zemin oluşturduğu giderek daha meçhul bir halde.

Ayak bastığımız zemin gaipten ve tekinsiz etki-tepki ilişkilerinin odağında kaygan bir zemine dönüşürken belki de kör bir aynanın yüzeyi kadar soğuk ve kaygan: çünkü ne köşeye dönersek dönelim bize sırtını çevirmiş bir aynayla karşı karşıyayız.

Ayna, çünkü kenetlendiğimiz yüzey bize her bakışta antroposen başlığı altında insan tahakkümünün doğal yansımalarını gösteriyor. Kapitalizmin neden olduğu küresel ısınma buzulların erimesine sebep olurken içlerinde yüzyıllardır uykuda olan kadim virüsler uyanarak insanları geri yakalıyor. Fakat öte yandan, insan edimleri karşısında yer kürenin devasa orantısızlığı ve maddeselliği bütün narsisizmimizi reddeden soğuk bir yüzey. Aşırı kompleks ekoloji ve insan ağı içerisinde hangi kitlesel çözümlerin nasıl bir sonucu olacağını öngöremiyoruz. Doğa, bizi ve kitlesel yaşantımızı yansıtırsa da felaketlerimize karşı kayıtsız. Bu yeni bir kozmik yalnızlık deneyimi.

II

Jon Rafman'ın sanal mekanları tam da bu tarz bir yalnızlığı dramatize etme, harekete geçirme tasetasında gibi. *Keith Haring Theatre*² dijital olarak resmedilmiş bir sinema salonu görüntüsünden oluşmakta. Fakat görüntüdeki bütün objeler, sinema koltukları, basamaklar,



giriş ve çıkış kapıları ve perde adeta tek bir yüzeyden meydana gibi grafiti sanatçısı Keith Haring'in tribal desenleriyle vandalizme uğramış. Bu yüzden eser aynı anda birkaç çağrışımı birden açar. İlk popüler Hollywood filmlerinden bildiğimiz kıyametten sonra bir tarz sokak kültürünün (graffiti) bütün kamusal alana bulaşması durumu. Sanki medeniyetin dengede tuttuğu vandal itki kıyametle birlikte serbest kalmış ve her yeri ve her şeyi kendi imgesinde boyamıştır. Dünya sanatçının kanvası olduğunda bu kamusal özgürlük açısından kutlanılacak bir şey olabilir. Fakat bu filmlerde (örneğin *The Road* 2009, *Book of Eli* 2010) bu yüzey bulaşısı insanlığın tamamen kaybolmadan önceki son çırpınışı, son fırcasıdır. Sanki medeniyetin geride bıraktığı şeyler arda kalan son insanlar için yeterli bir anıt değildir. Grafitiyle son insan ben de buradaydım der. Tarih öncesi mağara resimlerinde olduğu gibi insan geride kendi dokunuşunun izini bırakır. Belki de tarihin sonunda medeniyetin dokunduğu zemin artık insanın kendi dokunuşunu karşılık

vermez, yansıtmaz; yalnız, tepkisiz ve uzaktır. Son çırpınış dünyayı (yüzeyi, zemini, ortamı) dokunuşa geri açmaya çalışır.

İnsanın gelip geçiciliği karşısında, insanlığın post-apokaliptik vandalizmde son çırpınışları karşısında, Rafman kayıtsız ve soğuk bir apokaliptik imge resmeder. Rafman'ın sineması vandalizme uğramış, fakat insan dokunuşuna bir o kadar da uzak ve kusursuzca dijital olarak nakşedilmiş bir imge. Burada vandalize kelimesini bile kullanmak güç çünkü çizgiler pürüzsüzce işlenmiş, objeler arasında kaygan desen geçişleri mevcut. Sanki sinema bu haliyle aniden ve tek bir elden meydana edilmiş. Kültürel mekân sanki insanın elinden kaçmış, insanlığın kendi ürettiği fakat kontrolünü kaybettiği imgelemlerden meydana olmuştur. Vandal itki son kalan insanın değil, insan kaybolduktan sonra da işlemeye devam eden garip bir şeyin süregelişidir. Mekân bu şey nazarında derinliğini kaybeder, yüzey olur. Üç boyutlu mekândaki bütün objelerin yüzey birliği içerisinde, post-apokaliptik filmlerinin vandal anıtları gibi insan varlığını

temin edip derinleştiren ve izini süren hiçbir element yoktur. Yüzey kusursuz nakşı içinde geçirimsizdir. Derinlikle ilgili anıtsallıkları reddeder.

Aslında Rafman'ın bütün işlerinde dünya dokunuştan çekilmiştir. Bu manzaranın Thacker'ın anıştırdığı ahir zamanın soğuk ve kayıtsız aynasıyla bağı nedir? İnsan elinden olma şeyler insana sırtını döner. El ile protez arasında soğuk bir yüzey, yansıtır fakat dokunuşa açılmaz. Dolayısıyla, derinlikten ziyade yüzeyde ısrarcı bir anlayış karşımıza çıkar. Anıştırdığı benlik mevcudiyetini bir derinliğe referansla kurmaz artık; geçmiş kipiyle "ben buradaydım" demek isterken ondan çok daha baskın ve bulaşıcı bir şey arkeolojik ifadeyi siler. Bu aynı zamanda Thacker'ın bahsettiği üzere bütün felaketler ardı ardına üstümüze yıkılırken ancak yüzeye tutunabildiğimiz için, ancak bu kadar derine inebildiğimiz için olabilir mi? Anıtsal mevcudiyetin öznel derinliğine karşı yüzeyin insan-dışı yayılımı.

III

Peki, ahir zamanın yüzey kipi mevcudiyetlerle olan ilgisi tiyatro ve performans gibi mekansal sanatlarda nasıl karşımıza çıkar? Joseph Danan *Post-Dramatik Zamanlarda Dramaturji* yazısında yeni dramaturjinin saf mevcudiyeti ön plana koyduğundan bahseder. Romeo Castellucci'nin pratiği hakkında şöyle yazar: "bu iki eylemde de gerçeğin yoğunluğu temsil zaman ve mekânını öyle bir derecede baskılar ki bunlar olurken başka hiçbir şey algılanamaz." Bahsettiği eylemler *Inferno* sırasında Castellucci'ye sahnede köpeklerin saldırmamasıyla bir erkek figürün işin sahnelendiği kalenin duvarlarına yavaş ve emin adımlarla tırmanışdır. Burada mevcudiyet, yoğunluğunu olmakta olanın duyuşal keskinliğinden alır, ve sahneye kenetleniriz. Aynı keskinlikte bir yoğunluk

Wooster Group'un *Hamlet* yorumunda da fark edilir. Fakat bu sefer yoğunluk mevcudiyete, sahnede gerçekte olan şeye ve bu şeyin temsiline önüne geçmesine dair değil, mevcut olanla temsil edilen arasındaki kapanamaz mesafeye, yırtığa ait bir yoğunluktur. Hamlet'in 1966 yılında sahnelenmiş arşiv görüntülerinin yanı başında oyuncular kasetin arızalarını ve silinmiş kısımlarını da tamamlama gayretiyle şimdi ve burada bir canlandırma yaparken gözümüz sürekli ister istemez aradaki kapanamaz farka ve tutarsızlıklara takılır. Oyuncuların arşiv görüntülerinin yansıdığı ekranla tek bir yüzey olmak için gösterdikleri nafiye çaba önce bir yüzey manzarası oluşturur, fakat daha sonra bu yüzeyi aşılmaz ve anlaşılmaz bir yırtığa maruz bırakır. Rafman'a dair terimlerle konuşacak olursak, arşivin anıtsallığı canlandırmayla yüzeye taşınmaya çalışılsa da gerçek, Castellucci'de gördüğümüz gibi, temsiline üzerine katlanmaz, katlı bir mevcudiyet söz konusu değildir. Tam tersi temsil ile temsiline tek bir yüzey olmak için birbirine ilintileneceği, kenetleneneceği yırtıklar meydana çıkar. Boşluk başka bir boşluğa ilintilenmenin vesilesi gibidir. Olana dair duyuşal keskinlik değil, boşluk vesilesiyle, olmaya dair bir ihtimal ile kaygan sahneye kenetleniriz.

Tiyatroda yüzey sorunsalı farklı tip bir kenetlenmenin ve belki bunun anıştırdığı farklı türden bir mevcudiyetin (veya nemevcudiyetin) odağında ele alınıyor olabilir mi? Ve bu yaklaşımda Wooster gibi, Rafman ve Thacker için de bir hayli öneme sahip olan dijital medya teknolojilerinin rolü nedir? Bu noktada bakabileceğimiz önemli bir tiyatro yönetmeni ve dramaturg Susanne Kennedy. Rafman'ın işinde gördüğümüz yüzey sorunsalı Kennedy'nin Rosa-Luxemburg tiyatrosunda sahnelediği *Üç Kızkardeş* uyarlamasında kendini belli eder. Çehov'un orijinal metninde önerilen bir atmosferi Kennedy dijital medya teknolojisinin bütün imkânlarını kullanarak



bir mizansene tercüme etmiştir. Sahne Kennedy'nin tasarımında bütün derinliğini kaybeder. Projeksiyon görüntüsüyle figürlerin poz verdikleri yükselti arasındaki sınır Rafman'ın sinemasındaki gibi kaybolmuştur. Figür, desen ve arka plan arasındaki ayrımlar silinir. İnsan yüzünün çevresine verebileceği bütün tepkiler dolaylı olarak çevrenin yansımalarına bırakılır.

Bu noktada bir sapağa girip *Üç Kızkardeş*'in önerdiği atmosferi nasıl okuduğumu ve bu atmosferin yüzeyle kurduğu ilişkiyi açmalıyım. Öncelikle şu tespitle başlayalım. Çehov'un oyununda *bütün hayaller perde arasında yıkılır*. Örneğin ilk perdede Andrei'nin akademisyen olma hayali vardır. Bir sonraki perdeye geçtiğimizde bu hayalin yerini başka bir hayal almıştır. Tragedyada katlin sahne dışında olması gibi, hayal ve heveslerin akıbetlerini sahnede görmeyiz. Hayalin öldürülmesinin oyunda yer almaması yüzey ve derinlik bağlamı açısından bir ipucu. Burada hayallerden kastım arzular, özlemler ve beklentilerden kurulmuş fanteziler. Karakteri

sahneye kenetleyen hayaller zamanın çividen çıkmış (out-of-joint: sahnede saat kırılır) olduğu mekânda eylem eklemliliğine izin veren tek şeydir. Demek istediğim şu: tarih nihai bir hedefe ilerlemezken (ahir zaman kavramı aklımıza tekrar gelebilir), zaman katlanıp kendi üzerine çökmüşken geleceğe dair hayaller figürün önüne ince farazi doğrusalıklar serer. Zamanın çividen çıktığı yerde eylem çizgisi, eylemlerin birbirine eklemlemesi, bu doğrusalıklar sayesinde. Kenetlenme hem karakteri bir ölçüde hayaline ve hayalin getirdiği özlemler ve düş kırıklıklarına sabitler, hem de bir hareket uzamı tanır. İşte oyun dramaturjisini bu tarz bir eylemlilikle kurduğundan hayallerin yıkılması perde dışında kalır; yıkıldığı yerde karakterin üstünde duracağı bir zemin yoktur çünkü.

Susanne Kennedy'nin *Üç Kızkardeş* yorumunu tam da bu alanda işlettiğini düşünüyorum. Kennedy'nin dünya tasarımı hayaller, arzular ve beklentilerden örülmüş farazi yolların tarih herhangi bir



Susan Kennedy'nin *Üç Kızkardeş* sahnelemesi.

128

yöne akmazken sahneyi kuran birincil öge olduğunun farkında. Bu ögenin bütün doğrusallıklarıyla sahneyi kaplayacak bir yüzey olduğunun da farkında. Zamanın hiçbir yere akmaması, tarihin sonu konusu Çehov'un metni yazdığı dönemden bu yana Fukuyama'nın "Tarihin Sonu"⁴ teziyle birlikte kültürel yaşantımızda iyice ön planda. Akla gelen soru, akmayan ve ilerlemeyen, dolayısıyla birikmeyen ve derinleşmeyen bir kurgu nasıl sahneye taşınır?

Çehov'un oyunu tarihin dışında, Moskova'dan uzakta, atıl kalmış karakterleri dramatize ediyor. Dramı sağlayan önemli bir unsur, örneğin 300 yıl sonra hayatın ne ve nasıl olacağını beklentisi. Bu beklentinin duygulanımı şimdi ve burada olmayan olaylar ışığında hem hareketi hem kenetlenmeyi mümkün kılıyor. Böyle bir zaman ve mekân karışıklığı Kennedy'nin icrasında aynı Rafman'da gördüğümüz gibi sahnedeki objelerin yüzey birliği üzerinden dramatize

ediliyor. Dolayısıyla Çehov'un kurduğu atmosfer Kennedy'de oldukça radikal ve kati bir karşılık buluyor: artık karakterler yok, sahnedeki her figürün suratu siyah maskeli; bunun yerine duygulanımlarla tek bir kumaştan örülmüş figürler ve nakşedildiği ortamlar var. Her bir hayal anlık olarak kendi farazi sahnesini yüzeye yansıtıyor. Thacker'ın ahir zaman aynası, her bakışta felaket yansıtmasa da, kusursuz bir biçimde işliyor.

IV

Biraz geri dönersek, peki zamanın sonunda hayat gerçekten böyle mi yaşanıyor? Susanne Kennedy'ye göre kendi tiyatro pratiği hayatımızın güncel dramaturjisinin araştırıldığı bir sahne. Buna hyper-text dramaturjisi ismini vermiş. İnternette karşımıza bir şey çıkıyor, altta yapılmış yorumlara tıklıyoruz, kimler ne demiş, sonra profillerden birine tıklıyoruz ve oradan

bambaşka bir yere varıyoruz⁵. Zaman ve mekânın birbirinin içinde çözüldüğü bir eylemlilik diyebiliriz bunun için. Bir şeyler bir şeylere bağlanır, ama bu bağlantı neden-sonuç ilkeleri ya da klasik dramın istek/karşı-istek dinamiklerine göre yapılmaz. Grafton Tanner'ın da bahsettiği internetin ve dijital medyanın kişiliksizleştirilen ve bağlamsızlaştıran faktörlerini düşünebiliriz⁶. Burada bir felaket haberinin sekmesinden bir porno arşivine doğrudan geçiş yaparız. Çünkü her şey tek bir kumaştan örülmüştür. Bu kumaşın rengini de sanki bizim duygulanımlarımız belirler ya da tam tersi. Ne olursa olsun yine bir ayna meselesiyle karşı karşıyayız.

En başa dönersek, Thacker'ın anıştırdığı ayna internetten ve dijital medyadan ayrı düşünülemez. En nihayetinde felaketlerin birbiri ardına katlanmasını deneyimlediğimiz asıl mecra dijital yeni medyalardır. Bu soğuk aynanın bizden peyda fakat bize yabancı bir şey olarak kozmik bir yalnızlık kurduğunu söyledik. Rafman'ın sanatının bu ayna çevresinde çalıştığını, bir çeşit insani mevcudiyeti ve derinliği reddeden bir yüzey kurduğunu söyledik. Wooster Group üzerinden yüzey meselesini tiyatrodan tartışmaya açtık. *Hamlet* işinde denedikleri yüzey pratiğinin görsel teknolojiler yardımıyla boşluk/yırtık/mesafe üzerinden bir mevcudiyet (ihtimali) kurduğunu söyledik. Kennedy'nin de sahnede mevcut olmasa da öykünülen hayaller ve farazi sahneleri rengi sürekli değişen tek bir kumaştan bir yüzey olarak sahneye taşıdığını ve figürleri bu yüzeye kenetleyerek anlık doğrusallık ihtimalleri yarattığını söylemiş olduk. Bu doğrusallıklar derinleşmeye karşı yüzeyde beliren özelemler olarak okunabilir mi? Tarihin bir hedefe ilerlerken ardında biriktireceği derinlikler yüzeyde anıştırılıyor olabilir mi?

Bu soruların sonunda Thacker'ın kayıtsız aynasıyla Kennedy'le vardığımız

duygulanım yüzeyi arasında belirgin bir ilişki ortaya çıkıyor. Kennedy'nin tiyatrosunda karşılaştığımız şey kendi yapıtımızın bize kayıtsızlığı mı yoksa tam tersi, her şeyin bize kendi duygulanımlarımızdan renklenmiş bir biçimde görünüp yüzeyde yankılandığı bir durum mu? Aslında Thacker'ın öne koyduğu kozmik yalnızlık deneyiminde de hem yansıtmayı, eşlik etmeyi vaat eden hem de kayıtsız kalan bir çevreden/aynadan bahsetmiştik. Yüzeyin bütün müdahalelere rağmen derinleşemediği, bunun yerine ilerleme ve derinleşme ihtimaliyle kurguya bir zemin/sahne sağladığı pratikte Kennedy Thacker'ın aynası için vakitlice bir icra bulmuş diyebiliriz.

V

Van den Dries yeni dramaturjinin nihai amacının ancak seyircileri kendi saf mevcudiyetleriyle veya namevcudiyetleriyle karşı karşıya bırakacak bir tutum olabileceğini söyler⁷. Ben bu iddiayı günümüzün medyatik gürültüsü içinde tiyatronun alabileceği bir tutum olarak okuyorum. Ve Thacker'ın üst üste katlanmış felaket senaryolarından peyda aynasının delinip karşısına biricik bir mevcudiyetin veya yokluğun çıkarılması olarak. En nihayetinde kendi mevcudiyetimizden ve bu mevcudiyetin çıkarımlarından kaçamadığımız bir yer. Belki derin, anıtsal bir varlık anlayışı değil ama mevcudiyeti sahneye getirerek bu anlayışa ne olduğunu soran, bu anlayışı arayan, yakaran, yasını tutan, lanetleyen, belki ötesini görmeye çalışan. Orada olmayanın gözünün içine bakıp nesen, kimsin/kimdin diye soran.

Kennedy'ye dönersek hyper-text dramaturjisinin eleştirel yönden tutarlı bir iddiası olsa da, tekrar baktığımızda Dries'in önemle vurguladığı mevcudiyeti/namevcudiyeti baştan sürekli silen bir yapısı



You, The World and I, Jon Rafman

130

olduğunu düşünüyorum. Eğer post-dramatik tiyatrunun temel tutumu aklımızın almadığı bir formasyonla akıl-dışı, beden ve mevcudiyet üzerinden bir karşılaşma denemesi ve arayışı olacaksa Kennedy bilerek ve isteyerek bundan kaçınıyor. Kendisi yaratım süreci hakkında şöyle diyor: “Biri bir şey söyler, youtube’a girerim altındaki yorumu bulurum. Bu yorumu aktöre okuturum...” Arayıştan ziyade bir oyalanma var sanki. Tiyatroda değil de Rafman’ın yaptığı gibi video-denemeleriyle dijital flanörlük üzerinden yapıldığında bu tutum daha belirgin: *YOU, THE WORLD AND I*⁸ isimli eserde dijital bir flanör kaybettiği eski sevgilisinin dünya üzerinde çekilmiş tek fotoğrafını internet üzerinde aramaktadır. Bu fotoğraf yıllar önce bir seyahatleri sırasında civarda dolanan Google streetview arabası

tarafından çekilmiştir. Persona bütün vaktini internetin dijital coğrafyalarında bu fotoğrafı arayarak geçirir. Evet yüzeyde bir oyalanma mevcut, fakat bir mevcudiyet özleminde, arayış kipinde oyalanma.

Rafman’ın görsel sanatlar alanında yaptığı, mevcudiyeti bir arayış kipinde yeni medya üzerinden devreye sokan anlayışı Wooster Group’un *Hamlet*’i üzerinden performans alanında incelemiştik. Wooster yüzeyde bir tutarsızlık yaratarak ayağımızı boşluğa, olmayan bir derinliğe takıyor. Rafman’ın deseninde bir hata bulduğumuzda bu aralık bir arayışın vesilesi ve aracı oluyor. Bir derinliğin ihtimali olarak kendisi bir derinliğe dönüşüyor. İnsanın kozmik yalnızlığı tiyatrodaki burada belirlenip delinebilir oluyor: varlık değil, arayış olarak mevcudiyet.

Dipnotlar

- 1) Thacker, Eugene. *In the Dust of This Planet*. Zero Books, 2011.
- 2) Rafman, Jon. "Keith Haring Theatre." arthur.io/art/jon-rafman/keith-haring-theatre.
- 3) Danan, Joseph. "Dramaturgy in 'Postdramatic' Times." *New Dramaturgy*, 2014, pp. 3-17, <https://doi.org/10.5040/9781408177075.ch-001>.
- 4) Francis Fukuyama'ya göre, Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle birlikte liberal demokrasi ve serbest piyasa idealleri zafer kazanmış ve böylece tarihin sonu gelmiştir. Bu idealler insanlığın evrensel arayışlarını ve politik ihtiyaçlarını karşılayan en üst düzey siyasi ve ekonomik düzenlemelerdir. *Tarihin Sonu*, ideolojik çatışmaların sona erdiği ve insanlık tarihinde ilerlemenin tamamlandığı bir noktayı ifade eder. Fukuyama, Francis. *Tarihin Sonu ve Son İnsan*. Çev. Zülfü Dicleli, Profil, 2011.
Madalyonun öteki yüzünde Mark Fisher'in "geleceğin iptali" tezi var. Fisher'a göre neoliberal kapitalizmin bir sonucu olarak gelecek beklentileri ve umutları sekteye uğramıştır. Toplum, hızlı tüketim kültürü, sürekli değişim ve ekonomik belirsizliklerle birlikte sürüklenirken geleceğe dair kitlesel idealler kuramaz hale gelmiştir. Medya, reklamcılık ve popüler kültür, sürekli tatminsizlik ve anlık zevklere odaklanarak insanların sürekli meşgul olmasını sağlamaktadır. Bu durum, bireylerin geleceğe dair sistem karşıtı veya sistem dışı ideal kurma kapasitelerini zayıflatarak bir tür kitlesel umutsuzluğa yol açmaktadır.
Fisher, Mark. *Kapitalist Gerçeklik: Başka Alternatif Yok Mu?* Çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, 2020.

- Fukuyama'nın tezi, belirli bir ideolojik ve politik düzenin zaferini kutlarken Fisher'ın tezi bu düzenin insanların gelecek beklentilerini boşalttığını ve umutlarını iptal ettiğini öne sürer.
- 5) "This is actually, what you're describing now, a kind of dramaturgy that interests me a lot. You read something, you click on it, a new window opens, you click on it... So it's a kind of strange time and space warp thing going on." *In Conversation: Susanne Kennedy. Draff.net*. <https://www.draff.net/susanne-kennedy.html>
- 6) "But Murata's work (as well as Oneohtrix Point Never's) also deals with the Internet and its ability to decontextualize and dehumanize. The Internet is where we can read a news report about a drone strike while watching Japanese pornography," Tanner, Grafton. *Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Zero Books, 2016.
- 7) "What we need is a stage for spectators left alone, so that they can touch upon their presence or absence. I would propose a theatre where the spectators are confronted with their own terror, brutalised by their own rage, left alone with their own void." "Theatre as a cage in which you are locked in, the key lost." *Leap into the Void by Luk Van den Dries in Maska performing arts journal vol 19 spring 2004*.
- 8) Rafman, Jon. "YOU, THE WORLD AND I." 15 Apr. 2014, youtu.be/xb_U8KcBBWw.

*Eylem Ejder ve Zeynep Günsür'e değerli yorum ve katkıları için teşekkür ederim.



Obolossuz Gömülmek ya da Lethe'yi Arzulamak

FEYZA ÖZGEN ŞEKER

132

"Antik Yunan'da insanlar; Hades ırmağının kayıkçısı Kharon'un, ruhları Hades'e götürmek için bir obolos (Yunan para birimi) istediğine inanır. Bu nedenle Antik Yunan'da ölenlerin ağızına obolos sıkıştırılır ve bu şekilde uğurlanır. Ölüler, Hades'in egemenlik kurduğu yeraltı ülkesine gider ve orada beş nehir; Akheron (acı nehri), Pryphlegeton (ateş nehri), Kokytyos (gözyaşları nehri), Lethe (unutma nehri), Styks (kin nehri) akar. Ölülerin ruhları yargılandıktan sonra cezalarına göre bu nehirlerden birinde ruhunu arındırır." (Derman Bayladı, *Tanrıların Öyküsü*, Say Yayınları, 2012, s.63)

(Kharon kayığında oturmaktadır. Uzun ve sonsuz bir nehrin başında ölü beklemektedir. Bir ölü gelir, Kharon hızlıca ölünün ağızındaki obolosu alır, onu boş bir kayığa bindirir. Kayık hareketlendiği sırada Kharon'un hemen arkasında Ksetios belirir.)

KSETİOS- (Alaycı, mırıldanarak) Zeus'tan bilmeyin bu yoksulluğu
Yoksulluk varsa, faninin zehridir,
Bir eliyle Zeus'un şimşegini gösterir,
Boşta kalan eli, düşküne indirir.

KHARON- Ölümlü! Hades'in derinliklerindesin. Geldin artık buraya, süslü sözler söylemen gerekmez.

KSETİOS- (Umursamadan) Demek bitti. Demek fanilik çilesi bitti!

KHARON- Bitti, Hades'tesin artık. Hadi, obolosunu ver, yolun çok uzun. Hangi azabı çekeceğine karar versin yüce Hades.

KSETİOS- Obolosum yok benim.

KHARON- Ne demek yok? Obolossuz ölü gelmez buraya.

KSETİOS- Doğru duydun, obolosum yok benim.

KHARON- Hiç sevenin yok muydu yeryüzünde? Bunca zamandır bir tane ruhu karşılamadım obolossuz. Demek çok acı çektirdin etrafına, çok can acıttın. Sevdiğini hatta sevmediğini bile gömmez kimse emanetsiz.

KSETİOS- (Güler) Keşke. Keşke kötülük bilseydim, kötülüğü eyleyebilseydim. Ceplerim dolu olurdu, bir fani acır da obolosu kondururdu ağzıma. Ama öyle olmadı.

KHARON- Çıkmaza soktun beni. Ne yapacağım şimdi seninle?

KSETİOS- Eğer seçme şansım varsa, Lethe'ye gönder beni.

KHARON- (Şaşkın) Lethe mi?

KSETİOS- Evet, altı azap nehrinden biriye payıma düşen, ben Lethe'ye gitmek için ne istersen veririm.

133

KHARON- Hiçbir ölümlü istemez böylesini. Ölüm şaşkınlığına gark olur ruhlar, bilirim. Ama böyle konuşmaz hiç kimse. Yüce Hades'i bekleyeceğiz, başka çare kalmadı.

KSETİOS- Yalvarırım, bunun kararını sen veriyorsan eğer yüce kayıkçı Kharon, söyle Hades'e, bu ölümlü Lethe'ye gitmeli ve oradan hiç çıkmamalı de.

KHARON- Lethe'ye gitmek kolay mı sanıyorsun?

KSETİOS- Tanrılara karşı gelmiş de. Bir tane sunağa gitmemiş de. Dünyadaki hiçbir anısını hatırlamamalı bu ruh, iyi kötü ne varsa. Öylesine azapta kalmalı de. Yalvarırım sana.

KHARON- Senin ruhun sağduyudan uzak şimdi. Sus da bekle burada. Kararı yüce Hades verecek. (Şaşkın) Dünyadaki tüm anılarını unutacağın bir azap nehrini arzulamak, öyle mi?

KSETİOS- Evet, evet. Tüm ruhumla evet. Kurtar yeter ki bu bilgiyi, bu beni benden.

KHARON- İnsan canını alana, haneleri yakana hatta çocuğunun canına kıyana bile rastladım ben burada. Bir tanesi de Lethe'ye gitmek istemedi.

KSETİOS- İyi ya, ben istiyorum.

KHARON- Ne yaşadın sen yeryüzünde?

KSETİOS- Yaşamadım. Bundan işte.

KHARON- Açık konuş. Uzun süre bekleyeceğiz burada. Yeryüzünde savaş var, yüce Hades uzunca bir süre uğramaz buraya.

KSETİOS- Yaşamadım Kharon. Her şey bu işte. Bunu bilmek beni delirtiyor. En nihayetinde de aklımı kaçırdım. Sanma ki komutan Aias gibi tanrılar bana ceza verdi de yitirdim bu aklı, tam tersi, bile bile yitirdim.

KHARON- (Güler) Tanrılar istemese yitirmezdin aklını.

KSETİOS- Tanrılar istemedi. Tanrılar isteseydi, her şey yolunda giderken yitirirdim aklımı. Ben gördüm. Ben gördüğüm ve görmemi anladığım için...Anlamak da değil, bir bilgi ki yüce Athena hasıl etmedi böylesini. Tanrılar böyle cezalandırmaz fanileri.

KHARON- Her şeyi baştan anlat, yüce Hades'e anlatacağım. Lethe'ye gitmeyi bu kadar arzuluyorsan, ben söyleyeceğim her şeyi. Ama bana kuru sözlerle Lethe'yi arzuladığını söyleme.

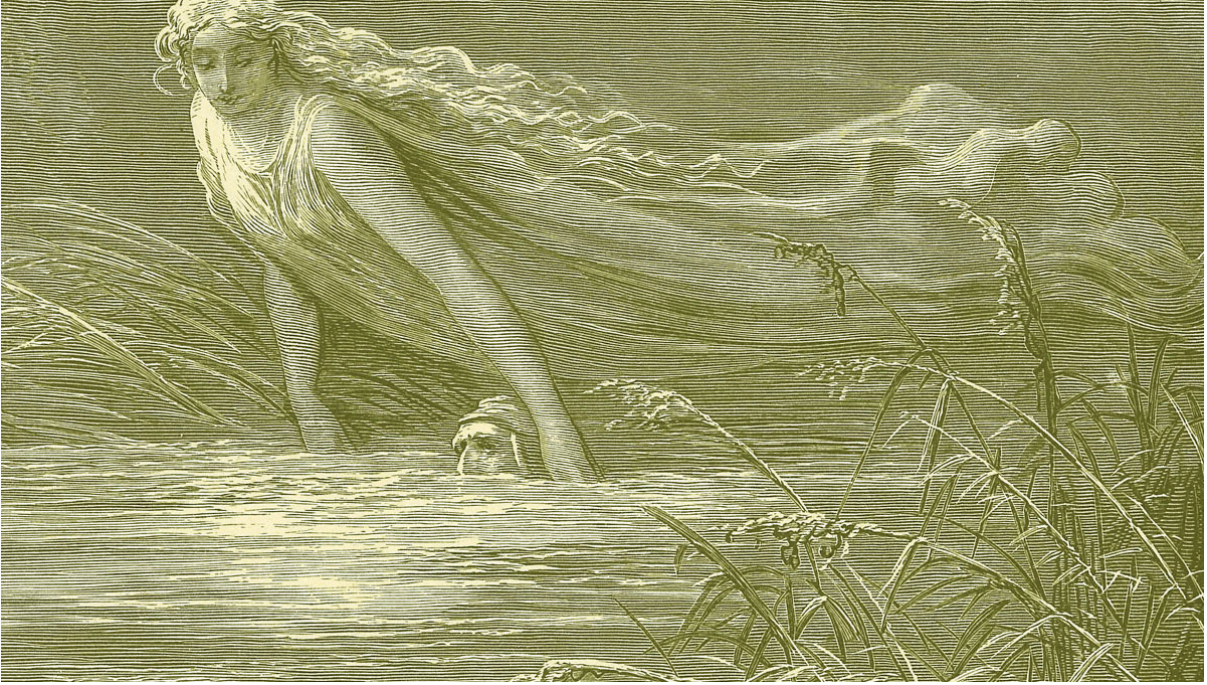
134 KSETİOS- Kharon, yıllar boyunca çalıştım yüce Atina için. Elimden ne geliyorsa yaptım. Çok küçüktüm, kuşluk vakti kalkar üzüm bahçelerine gider, toprağı eker biçerdim. Annem, babam böyle öğretmişti çünkü. Hayatımızın çoğu tanrılara tapınmakla geçirdi. Tapınaklar için upuzun yollar yürürdük. Ailem eğitim görmem için çok yalvardı tanrılara. Nitekim duaları, yakarışları kabul de oldu. Lir çaldım, retorik öğrendim ve dahası. Şenliklerde koro başı bile oldum. Hemen ardından iyi bir oyuncu olduğuma kanaat getirildi, oyuncu oldum.

KHARON- Şu söylediklerin bile Lethe'den kaçınman...

KSETİOS- (Kharon'un sözünü keser) İşte ömrümün tam o kısmında can verebilseydim eğer, hem obolosum olacaktı hem de az önce yolladığın ruh gibi gidecektim Hades'in mahkemesine.

KHARON- Peki ya sonra ne oldu?

KSETİOS- Aslında sonrasında olmadı. Her şey aşama aşama geldi gözümün önüne. Görüntüler, sözler birbiri yanına gelince, her şey katlanılmaz oldu. Oyunculuk yapmaya başladım. İlk önce şenliklerde sonrasında büyük ozanların sözlerine eşlik ettim. Öyle ki yan devletlerden, komşu ülkelerden kutlamaya gelirlerdi beni. Sahneye çıktığımda alkış kopardı. Bazen kendi sözlerimi işitmek isterdim, öylece oynardım oyunları. Kızdığım bir yasa varsa, yasa koyucuyu uyarırdım, tanrılardan sanmasın kendini diye. Öyle ki sözüm büyü olurdu sanki. Suratları beş karış olsa da dinlerdi beni yasa yapıcılar. Ardımda koskoca halk vardı sanki. Sadece bu da değil, bir tüccar başka bir tüccarın kantarına hile karıştırdığını görür, gelir bizlere anlatırdı. Akşama kantarı hassas olmayanları öyle bir tiye alırdık ki sahibi gizliden sözünü işitir, derhal düzeltirdi terazisini. Kimsenin gönlü kırılmaz, düzen diye bildiğimizi de sakınmaz öyle devam ederdik her şeye. Ama sonra her şey değişti. Savaşlar başladı. Komutanlar birçok genci aldı götürdü



İda Dağı'nın ardına. Savaş devam ettikçe başka şey konuşamaz olduk. Bir önceki günümüzü özlemekten bitap düşmeye başladık. Ne hassas kantarın ehemmiyeti ne de kibrin akıbetini anlatabildik. "Sadece yüce Atina'yı anlatacaksınız, sadece!" deyip gittiler. Neşe ve coşku içinde gittiğimiz oyunlar, kurtuluş şiirleri okuduğumuz dev bir savaş meydanına dönüştü. Ardından savaş bitti Kharon. Savaş bitti dediklerini bile anlayamadım. Ozanların yeni şiirler yazmasını bekledim, hep bekledim. Ama savaştan sonra tiranlar bastı Atina'nın her yanını. Bu sefer de her yeni gelen tiranı övmek düştü sahneye. Büyük ozanlar ikaz ediliyor, yazdıkları inceleniyor, beğenilmeyen yazılar hemen bertaraf ediliyordu, biri işitmesin diye. (Kharon şaşkın şaşkın bakar. Anlamlandıramaz) Bunlardan yeraltının haberi yok öyle mi? Hiç mi sormadınız acısından ölen birine, ne için bu durumdasın diye?

KHARON- Ölüler burada konuşmak istemez. Hades'in mahkemesine gider yalnızca.

KSETİOS- Öyle ya Kharon. Ben konuşuyorum işte. Aklımı kaçırdım dediğim de bu zaten. Bunca sessizlikte, ürpertmedi mi seni bu söylediklerim? Bu ürperti sardı işte tüm usumu, düşüncemi. Atina böyle şimdilerde. Daha da fenası hatta. Tiranlar etrafımızı çepeçevre sardı. Ne özgürce sözümüzü söyleyebildik ne de söyleyene kulak verebildik. Her akşam tiranlığın yüceliğini anlatmaya başladık. Bir yazar çok güzel bir şiir verdi, oynadık, ertesi gün oynadığımız değişti. Komşulukla ilgili güzel bir gösterimiz olacak diye haber salıp hazırlandık, kuşluk vakti hemen bir uyarı gelirdi. "Tiranımız bugün yan devletle münakaşa etti, komşuluğu yerin!" Ağzımdan çıkan sözlerin nereye gittiğini, ne anlattığını bile bilmiyordum. Herhangi bir yerde yansımama baktığımda, elimi ben mi kaldırıyorum, yoksa bunu da mı onlar istiyor? ayırt edemiyordum.

Ruhumda kocaman bir zindan vardı ve ben her gün parmaklıkları daha da sık hale getiriyor, çıkabileceğim yerlere büyük taşlar koyuyordum sanki. Her şeyden korkmaya başlamıştım. Yıllarca önünden geçtiğim nehirden bile. Sahi bir gün onun geçmesini bile bekledim. İnsan bildiği nehrin geçip gitmesini bekler mi? Bekledim. Tam o sırada bir çocuk gördüm babasıyla. Nehrin içine atıyor, gülüyor, eğleniyordu. Babası ona kızdığına şöyle dedi; “Ben nehirde eğlenmeyi seviyorum, bu yüzden nehirde istediğim gibi oynayacağım” İşte o anda dünya başıma yıkıldı Kharon. Ben bir kere bile bunu söylemedim. Söyleyemedim. Böyle oynamayı sevmiyorum diyemedim. Her gün yeni bir korku zerk edildi içime, nasıl olduysa kabul ettim. Sevmediğim bir tiranın bile sevdiğim özelliklerini bulmaya çalıştım. Ama yalnız sahnede değil. Evimde, üzüm bağında, sokakta, yatağında. Ben zaten yoktum ki Kharon. Ben de başlangıçta o çocuk gibi değil miydim? Sonra ne değişti? Ne ürküttü beni? Olur bulduğum şeyler, söküp atmak istediğim bir usa dönüştü şimdi. Sonra geldim buraya işte Kharon. Öyle bir çırpıda. Obolossuz, törensiz, hazırlıksız. Bil ki dünyada yaptığım hiçbir şey bana ait değildi, o yüzden sana yalvarırım, korkuyla yaptığım her şeyin utancından arındır beni. Azap değil, ödül olur yalnızca.

KHARON- Lethe'ye gittiğinde yeryüzünde ne değişecek? Korku oyununu tasarlayanlar, çağlar boyunca hüküm mü sürecek? Sana Lethe'yi arzulanlar, sonsuz varlığını mı kanıtlayacak?

KSETİOS- Bitmek bilmeyen bir döngü var orada yalnızca.

136 KHARON- Sahi, öyle mi sanıyorsun? Kantarın topuzunu düzelten bir sözse, yeryüzü tekdüze bir döngüden ibaret mi sanıyorsun?

KSETİOS- Gördüğümü bu. (Şaşkın, bitkin) Ya da görmeyi öğrendiğim...

KHARON- (Sessizce kayığını hazırlar. Küreğini Ksetios'a uzatır) İster ozanın karanlığı yırtacak mecaline, ister lirin coşkulu ve susturulamayan sesine, ister bir ressamın acılarına ahenk ol. Korkunun yarattığı acıyı bilmek, işitmek ve söylemek, unutmaktan evladır her zaman. Şunu bil, Lethe'ye gitmesi gerekenler, sana Lethe'yi arzulanlardır. İlham perilerinin yanına git doğruca, Muse'lere. Birçok ruha dokunun birlikte, korkunun gölgesi sarınca yeryüzünü, yırtın beraberce karanlığı. Kendini gösterecektir aydınlık böylece. İstedığın yere kendin sür kayığını...

(Ksetios düşünceli ve şaşkın ağır ağır kayığa biner, küreğini çekmeye başlar, Kharon ardından bakar.)

Sahne kararır.

Hafifliği Ölüm Kanatlarının

ASLI KAPLAN

Bazen düşünüyorum da, acaba doğmamızın tek nedeni bir gün öleceğimizi anlamak mı diye soruyorum kendime.

Eğer insanoğlu doğarken öleceğini biliyor olsaydı, yaşamdan vazgeçenler sonsuz bir mutluluğa kavuşurdu.

Bu dünyadaki bütün acılardan sıyrılacağını bilerek ölmek, yeni adaletin ödülü olurdu.

Ölüm paklayacak mı bizi? Çanlar çaldığında yumuşayacak mı sert yaşamlarımız?

Yoksa avuç içlerinde toprakla kavuşmayı bekleyen buhurumeryem çiçekleri gibi arafta mı kalacağız?

Aynı celladın pençesi altında cennet zannedilen bir cehennemde mi soluyacağız kirli nefesleri? Et kemikten ayrılırken yüzüne tükürülen mi olacağız?

Acıyacak mı bize şarkılar, annelerimiz unutacak mı ninnileri? Bugün pranga vurulmak istenen hürriyetin son asi çocukları görebilecek mi güzel günleri?

Tutmayın ellerimizi, ellerimizde zamanın kiri var. O zaman ki çalınmamış ıslıkların, çekilmemiş acıların, yapılmamış hataların bakir evladı. Göstermekten çekinmez kendini, korkarsanız tutun kendi elinizi.

Şimdi, dün ve yarını tırnaklarımıza sığdırdı. Kuytu bir köşede çekti saçlarımızı, kesti ve koparttı. Şimdi, gelecekte gelen bir parçanın işitilmemiş ağıydı.

Bazen düşünüyorum da yoksa bir kanatsız melek, bastırılmışsa yorgun cesaret, bizi kim kurtarır? Yolun sonunda tutacak eli olmayanların tek kurtarıcısı kendi akli midir?



Görebildiğim tüm acıları gördüm,
İyileştirmek istediğim ne varsa damarlarından içeri sızdım,
İşittim son nefesini yaralı canların.
Güldüm, ağladım, adak adadım.
Ben Tanrıların silüetinden geride kalanım.
Ölümün çoğu zaman suskunluk olduğunu söylerdi kız kardeşim. O her zaman ölümle aynı taraftaydı.
Ona göre ölüm, doğduğumuz an iki kaşımız arasındaki boşluğa parmak basan zamandı.
O her zaman ölümle aynı taraftaydı.
Bense ölüme ne kadar yakınım bilmiyorum. Daha portakal çiçeğinden yapıma tacımı takmadım.
Bir eli tutmadım cesurca. Yıllardır yeni bir yüze bakmadım. Uzun zamandır biriyle aynı yağmurun altında ıslanmadım.
Bu gidişle ellerine zamanı sığdıran biri olarak kalacağım.
Geldi yolun sonu,
Kucaklaştı düşler son kez tepesinde dünyanın.
Anılar içe içe geçti ve tüketti kırgınlıkları.
Ulaştığım tepe dibi miydi yeni başlangıçların?
Neden boynumu okşadı meleklerin erbabı?
Nefes alıyorum çünkü yeniden yaşamaya başladığımda geri alacağım çalınan suratımı.
Mum ışığında aramamalı insan aydınlığı. Mutluluğu gelecekte, hürriyeti hayallerde aramamalı.

Mutluluk ve mutsuzluk geleceğe yığılmamalı çünkü ölümün dünyada geçirdiği zaman henüz dolmadı.

Varamadım henüz yeni bir dünyaya.

Yeni bir ülke, yeni bir kimlik bulamadım.

Cesetlerden yapılan tümsekleri aşamadım bu harabe sokaklarda. Bana atfedilen görevleri tamamlayamadım.

İyilik bir görev olmaya başladığında ondan uzaklaştım. Ne de olsa ben de çiğ süt emmiş bir canavarım.

Omzumda kardeşimin kanlı başı, ellerimde kokuşmuş zaman. Kim olduğumu ifade edemeden köküm kazındı. Bazı geceler hissediyorum sona yaklaştığımı.

Eti kemikten ayıran şeyin adı yalnızlıktı.

Eğer ölüm yanıma gelecek olursa yapacağım tek şey susmak olur.

Hemen giremem koynuna. Bu dondurulan zamana ayıp olur.

İlk başta biraz korkarım biliyorum ama zamanla alışırım. Reddettiğim, korktuğum ve sonunda kabullendiğim ne varsa bir sis gibi tozuna bulanacağım. Ve üfleneceğim en karanlığında aydınlıkların.

Belki ölüm zamandır. Gerçekten öyleyse zamanın ruhunu sararım. Yumuşak kalabilmek için yasın sızısından arınmalıyım.

Ölüm yok diyor bazıları. Kız kardeşim duysa öfkelenirdi. Bembeyaz, kemikli elleriyle her bir ağzı tek tek dikerdi. Ölüm, diyorlar: Yeni bir başlangıç sadece. Ellere yansıyan yaşamın can bulan enkazı bedende.

Bilmiyorum. Ölüm ile yaşam arasında olan ne varsa beni teğet geçiyor sanki. Bu yüzdendir ki arada sırada ne denli günahkar olduğumu sorgularım.

İster en ahlaksız olayım kadınların, ister kundakta hıçkıran bir bebek, ölümün cebine sığacak mıyım?

Artık bu duvarlar arasında onu bekleyen, kabul eden ve susanım. Soyundum önünde kimsesiz duvarların. Ateşi, Prometheus'un dudaklarından aldım.

Aynı sofrada oturdum kalanlarla. Daha da ayrılamayız dün ve yarınla.

Zamanla kamçılanan yaralar en hafifidir acıların. Şimdi sisler ninnisi bu geç gelen yıkımın.

Süreç Üzerine

Sophokles, Antik Yunan'dan günümüze anlattığı hikâyelerle iz bırakmış bir yazar. Yürüdüğü yolları ve o yollarda bıraktığı ayak izlerini hâlâ görebiliyor ve hissedebiliyoruz. Çağ değişiyor, dünya sözgelimi ilerliyor ama insanın yaratılışından bu yana özünde ne varsa aynı kalıyor. Öz, yitirildiği zannedilen yerden yeniden biçim değiştirerek karşımıza çıkıyor. Yeniden ve yeniden tarihimizi, ortak dertlerimizle, bizle yüzleştiriyor. Özün içindeki iyi ve kötü olana yönelmek de bize kalıyor.

140

En önemli tragedya yazarları arasında yer alan Sophokles'in *Thebai Üçlemesi*'nde karşımıza çıkıyor Ismene. Oidipus'un kızı ve aynı zamanda üvey kardeşi olmakla birlikte, Antigone, Eteokles ve Polyneikes'in kardeşi. Eteokles ve Polyneikes iktidar mücadelesi için birbirini katlettikten sonra Kreon'un verdiği kararlar hain ilan edilen Polyneikes'in cesedinin gömülmemesi, *Antigone* oyununda Ismene'yi göz önüne çıkartıyor. Antigone'nin Polyneikes'in cesedini gömme kararında eylemsel olarak arkasında duramaması zamanında onu çoğunluğun gözünde güçsüz olarak ilan etse de günümüzde onun sesini işittiğimiz son derece aşıkâr. Genellikle kız kardeş diye anılan ve kimileri için korkak, kimileri içinse değiştiremeyeceğini bildiği düzene boyun eğmekten başka çaresi olmayan bir karakter o.

Antigone başta olmak üzere Ismene'nin anıldığı sularda derinlere indiğimizde çağımızın yarattığı sessiz kalan ama içinde bulunduğu düzenden rahatsız olan insan profiline ulaşmak mümkün. Güçlü olanın gerçekleri yeni baştan yazdığı, azınlığın ötekileştirildiği ve yok olmaya mahkûm edildiği bu kapitalist düzende herkesin içinde

bir Ismene var. Kimimiz onunla özdeşleştik, kimimiz onu çoktan yitirdik, kimimizse ondan geriye kalan son parçalarla ilerlemeye devam ettik.

Geçmişe dönüp baktığımda satır aralarında yakaladığım insan olmanın getirdiği onlarca benzer problem bana Ismene'nin aslında görünenden çok daha fazlası olduğunu bir kez daha hatırlattı. Özellikle yaşadığımız coğrafyada sindirilen, sesinden rahatsız olunan, gözünün önüne perde çekilmek istenen ve susmak zorunda bırakılan herkes, esnemekten ve yeri geldiğinde geri adım atabilecek yüreklilikte olmaktan uzak insanlarla aynı düzene hapsedilmiş durumda. Tam olarak bu noktada kıymetli yol göstericim Eylem Ejder vasıtasıyla Yannis Ritsos'un Ege adalarından yükselen sesi beni içimde sıkışıp kalan Ismene'yle buluşturdu. Uzun zamandır üzerinde düşündüğüm bütün felaketler ve adaletsizliklerin kendimce bir karşılığı olarak yazmaya yöneldim. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da ifadesiyle gerçekten "Türkiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor." Ben de bütün bu yaşananlara seyirci olmak zorunda bırakılan yeni neslin bir yansıması olarak iç dünyamla başbaşa kalıyor ve yazdıklarımla kendimi ifade edebilmeyi umuyorum.

Benim için kalemimden dökülen Ismene, son zamanlarda yaşadığımız ne kadar acı verici olay varsa o olayların her birine sızıyor. Yıkıntılardan besleniyor, her şeye rağmen var olmak istiyor ve en önemlisi bu düzenin üzerimizde bıraktığı izleri göz önüne seriyor.



Ay Işığı

SİNEM ÇAKAL

Birinci Gece

Bir göl kenarı... İki kadın oturmaktadır. Birinci kadın, gölün kıyısından suyun derinliğine zıplayan kurbağalara odaklanmıştır. Kurbağaların hareketleriyle birlikte o da hareketlenmektedir. İkinci kadın, burnunu tutar, ortamda rahatsız edici bir kokunun verdiği rahatsızlıkla midesinin bulandığını gösterecek jestler kullanarak oradan kalkar ve gider. Birinci kadın tek başına kaldığını fark eder etmez "Troyalı Kadınlar" oyunundan bir bölümü ezbere tekrar eder.

Birinci Kadın :

Kalk ayağa,
Gözlerini aç...
Bak...
Önünde bir Troya yok artık
Sen de artık Troya'nın kraliçesi değilsin
Kabul et değışen yazgını...
Kabul et dünyanın gelgitine kapılmayı
Kabul et kabaran dalgalarla sürüklenmeyi
Hayatının güçsüz takasını
Dalgalara karşı sürme...
Akıntıya karşı durma!
Hekabe!
Bıraksınlar canım yanıyor diye bağırayım,
Zira şehrim yok olup gidiyor.

(İkinci kadın içeri girer.)

İkinci Kadın: Artık konuşacağım, beklemekten yoruldu. Bu ölüyü gömmeliyiz. Sen kokunun yarattığı şu iğrençliği göremiyor musun? Saatlerdir kokuyu alamıyor musun? Hayır, sen kokuyu görebiliyorsun fakat kurbağaları izlemeyi tercih ediyorsun. Evet, anlıyorum. Çocukluğunun geçtiği evdeki günlerini hatırlatıyor burası sana. Yakındaki bataklığa kaçıp yakalamaya çalıştığın kurbağaları hatırlıyorsun. Artık o bataklık yok, kaçacağın bir yer de yok. Hem kurbağalar senin yaklaştığını görür görmez atlıyor işte göle. Görmüyor musun? Haydi gel gidelim, yalvarırım. Şu pis kokulu ölüyü gömelim. Kokusundan arındırıp ona güzel bir mezar inşa edelim. Yardım et bana.

Birinci Kadın: Bırak acımı yaşayayım, yalvarırım. Hem elimden ne gelir ki? Ben kurbağaları izlemek istiyorum. Benden her kaçtıklarında, acımı onlarla birlikte gölün sularına bırakıyorum sanki. Onlar yerine ben kaçıp kurtuluyormuşum gibi. Düşünsene, göle yaşamak için giriyorlar. Tıpkı biz kadınlar gibi... Suya koşuyorlar, yaşayabilmek için. Bir süre burada kalmak, onunla burada yaşamak istiyorum. Burada ona ve bana bir ev inşa edeceğim. Bedenlerimizin sığacağı mezarlar

141

yerine ağaçların arasında ruhlarımızın nefes alacağı bir yer olacak. Kurbağaların istediği zaman dalıp istediği zaman çıkabildikleri bir yer olacak burası.

(O sırada İkinci Kadın kokudan bayılacak gibidir.)

Birinci Kadın: Kokuyu hissetmiyorum bile. Onun kokusu ceketimin kokusundan, senin parfümünden farksız. Havanın, gölün, ağaçların kokusuyla eşdeğer hatta. Tüm öğrendiklerimi unutmuş gibiyim ama ona sığabileceği bir mezar yapmak istediğini hatırlıyorum. Mezarına çiçekler dikmek, ona bir ad bırakmak istiyorsun ama ben onunla burada tekrar nefes almak istiyorum. Sen mezarının etrafını bir peyzaja dönüştürmek, çiçeklerin nizamını bozmamaya çalışarak mezarının başında konuşmak isterken, ben bu vahşi otların arasında onunla yabanileşmek istiyorum.

İkinci Gece

(İkinci kadın gitmiştir. Güneşin doğuşuyla birinci kadın hikâyesini anlatmaya başlar.)

Birinci Kadın : Leyla. “Hüzün, güzelliğinin ardında sırasını bekler.” derdi annem. Akrebin gözleri gibi. Yaşanacak en güzel dakikaları yaşamayarak elde edeceğine inanırdı. “Nefesinin kesildiğini anladığın o gün yaşayacaksın. Özgürleşeceksin.” Annem, Leyla’yı öldürmeden hemen önce söyledi bunları. Leyla’yı o bataklığın kucığına bırakırken herkes seyretti. Sabah kalkıp yola koyulan, dua eden, acı çeken, ağıt yakan, gözlerinin içi gülen, şiir okuyan, isyan eden insanlar seyretti. Kurbağalar bağıırıyordu. Leyla’nın ağıtını kurbağalar yaktı. Ben de o gün aklımı o bataklığa attım, yollara düştüm. Dağların acımasızlığına, kuşların kayıtsızlığına, çiçeklerin baharı getirişine

ağladım. Leyla ölmüştü, bahar nasıl geliyordu? Baharın güzelliği Leylam’ın yanaklarına benziyordu. Yanaklarının rengi canımı acıtıyordu. Yapraklar, Leyla’nın ölümünü ANLAMAMIŞTI. Rüzgar, Leyla’yı bataklığa atanların pis kokusunu alıp yapraklara ödünç vermişti. Doğa, Leyla’yı kimsesiz bıraktı. O günden beridir yollarda yürüyorum. Leyla’yı öldürenleri bulacağım. Leyla’nın öldüğünü anlamayanları bulacağım, onu bulup kokusuna sarılacağım. Çiçeklere Leyla’yı anlatacağım ki kaybolmasın kokusu. Onunla birlikte açsınlar. Leylam’ın yanakları da kırmızıydı bir zamanlar, bilsinler.

Üçüncü Gece

(Ay kendini göstermeye başlamıştır.)

1. Oduncu:

Sen ey üzgün, acılı ay
Sevgililer için gölge bırak ağaç altlarında¹

(Birinci Kadın uykusundan uyanır. Derinlerden bir ses eşlik eder onun hareketlerine. Bedeniyle cümlelere eşlik eder bir yerden sonra. Çok hızlı hareket etmeye başlar, ses de onunla birlikte hızlanır. Bir radyo tiyatrosundan gelen sesler gibidir. 1.Oduncu’nun sesi Birinci Kadının bedeninde can bulur. Kadın yorulunca ses susar.)

1. Oduncu:

Leyla’nın yanakları solmuş.
Kırmızı gelincik o günden beri yasın rengi
Bu gölde

Doğum tarihleri bilinmeyen tüm kadınlar
Yaşamayı akıllarından geçirdikleri o an
Öldürülmeli!

Doğum gününün bedeli

Ölümüş o evde
Felakete gebe
Rahimler geçidinin
Üzerinde doğar
Köşesinde
Büyürmüş Leylalar

(Birinci Kadın çıkar. İkinci Kadın girer ve hararetle bir şekilde konuşmaya başlar. Bir yere yetiyecekmiş gibidir.)

İkinci Kadın: Kapının önündeki ayakkabıları sayarken ölünün önemli biri olduğunu anlıyorum. Kimsesiz değil bu ölü. Kapıyı kapatıp çıkıyorum oradan. Ölmediğini biliyorum, kardeşim bana söylemeden ölmez, o kimseye haber vermeden gitmez. O bilir yaşayacağı yeri, öleceği zamanı da. Ölmek için daha vakit var, doğum gününü bilmeden ölemez Leyla. Kardeşimi bekliyorum o günden beri. O sabah babamı rüyamda gördüm. Başımı okşayarak bana Leyla'nın doğduğu günü anlattı, en çok o sevinmiş, bense ağlamışım. Leyla, bizler gibi değilmiş. Farklıymış hepimizden, İnsan da değilmiş. Ben ölmeye razı olmuşken o yaşamak istiyormuş. Babam da kızmış, ellerini çekmiş Leyla'nın saçlarından. O gün kimsesiz kalmış Leyla, biliyor musun? İnsan gibi değilmiş artık. Babamın sözleri bir kehanet gibi gerçekleşmiş.

Birinci Kadın: O gün ölüm eve girdiğinde herkes oradaydı, kimsesiz değildi bu ölü.

İkinci Kadın: Ölü değildi. Babam saçlarını okşuyormuş, biliyormuş bütün gerçekleri. Leyla ölmemiş hiç. Leyla'yı bulabilirsek kurtulacağız.

(Birinci Kadın öfkelenmiştir.)

Birinci Kadın: Leyla öldü. Leyla'yı baban öldürdü.

İkinci Kadın: Babama acımıyorsun, Leyla'ya da. Leyla ölmeyi istemediği için uzaklaşmış buradan. Yaşamak istediği için kaçmış, babam saçlarını okşayıp göndermiş onu. Başka bir ölü varmış o gün evde. Leyla demişler ama başka bir kız çocuğuymuş o. Sevilen bir kız çocuğu olduğundan kapı önündeki ayakkabılar çokmuş. Leyla bulunacağı günü hayal ederek ormana kaçmış. Babam ormana gidip ziyaret ediyormuş onu. Leyla isterse bize de söyleyecekmiş yerini. Leyla'yı bırakalım da ormanda rahat etsin. Döndüğünde bize ormanı anlatsın. Doğum günü olarak hangi günü seçtiğini anlatsın. Baharın başlangıcını mı bitişini mi? Gece saatlerini seçmiştir Leyla. Gündüzleri, güneşi sevmez. Bir bahar gününün gecesini seçmiştir. Haydi tahmin edelim, hangi tarihi seçmiştir Leyla?

(Birinci Kadın istemeye istemeye yumuşar, İkinci Kadın'a yanaşır.)

Birinci Kadın: Tamam tamam bence 21 Nisan gece saat on ikiyi seçmiştir.

(İkinci Kadın kıkırdamaya başlar, Birinci Kadın'ın iyice yanına sokulur.)

İkinci Kadın: On iki olur mu hiç? Bence gece saat dört. Kimsesizlerin saati.

Birinci Kadın: Hayır bence saat dördün yalnızlığından nefret ederdi o.

İkinci Kadın: İki diyelim mi hem ortasında gecenin hem uzağında sabahın.

Birinci Kadın: Üç olsun

(İkinci Kadın Birinci Kadın'a sımsıkı sarılır, öper.)

İkinci Kadın: Tamam, tamam nasıl istersen.

Süreç Üzerine: Gitmek mi Kalmak mı?

İki kadının aralarında geçen ilişkiyi ele alırken, kadınlar arasındaki çatışma ve uzlaşma ilişkisine bakıp ataerkil bir düzende yaşadığımız sorunlara, giriştiğimiz çözümlere ya da çözümsüz kalışlarımız üzerine düşünmek istedim. Cinsiyet eşitsizliğini deprem süreciyle daha yoğun bir şekilde deneyimlediklerini gördüğüm kadınların merkezde olduğu bir anlatı kurarak “nasıl” sorusuna bu çerçeveden yaklaşmayı arzuladım.

Hayatımızın normal haline gelen ekolojik, ekonomik ve politik sorunlara dışarıdan nasıl bakıyoruz ve içerisindeyken nasıl tepkiler veriyoruz? Bir felaketi yaşarken kendimde ve çevremde bu felaketin yankılarını çeşitli biçimlerde gözlemlerdim. Felaketle karşı karşıya kalındığında gelen çaresizlik hissinin, insanı suçluluğa götürmesiyle oradan başka bir karanlığın içinde yitip gittiğini gördüm. Bir yandan da felaketin içinden çıkma gücünü kendinde bulamayan, izolasyonun içinde kaybolmuş, yabancılaşmış birçok insan, örgütlü bir duyarlılıkla buradan çıkabildi. Bir hafta sonrasında “Hala kendime gelemedim.” diyen birçok kişiyle karşılaştım. “Kendine gelmek” ne demekti ve hangi noktada insanlar kendine gelecekti?

İzolasyonun içinde kaybolma olasılığının yüksek olduğunu kabul etmekle birlikte, bir yandan bu kayboluşun yasa giden yolu oluşturan önemli adımlardan biri olduğunu düşünmeye başlamıştım. Bu sürecin toplumsal ve bireysel olarak yaşanması gerektiğini hissediyordum. Yas sürecini incelerken acısını yaşamak istemenin de acısından kaçmak istemenin de ikiliğini düşündüm. Diğer taraftan “Acıyla nasıl mücadele ediyoruz?” sorusu kafamda canlandı. Yaşadığımız haz

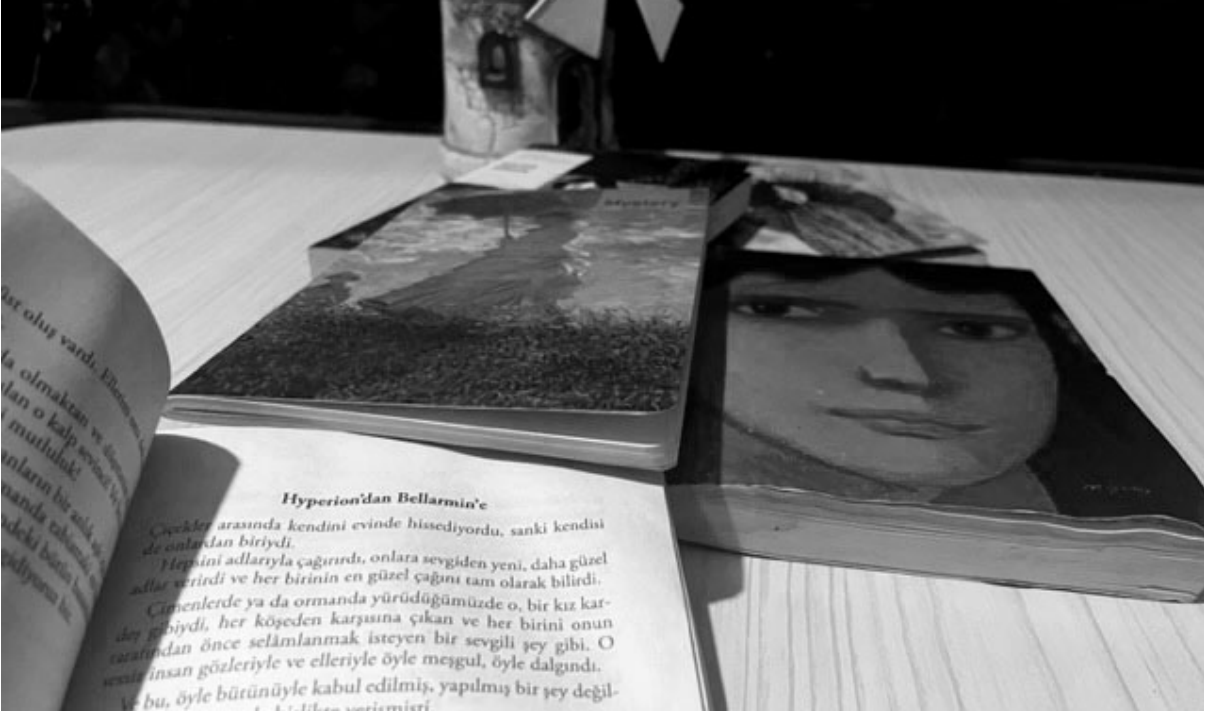
ve hız döneminde yas yaşamaya yeterince vaktimiz var mı? Yok gibi görünüyor. O zaman bu vakti yaratmak için gündelik hayattaki alışkanlıklarımıza hangi yas anlarını sığdırıyoruz?

Bu noktada kafamda Leyla ve ölümü belirdi. Leyla’yı, yaşanmamış bir yasın temsili olarak kurguladım. Leyla’nın ölümü yıllar sonra konuşulabilecekti. Birinci ve İkinci Kadın da kimi zaman bu acının bekçileri kimi zaman da bu acıdan kaçarak bir yol bulabilen karakterlerdi. Ölüm ve kadınlar, oyunumun ana eksenini oluşturuyor, Leyla’nın ölümüyle açılan oyunda Leyla’nın ölümünün ilk anlarına kadar ilerleyecek bir anlatı kurmaya çalıştım. Bu geriye dönüşte de yasın evrelerini Birinci Kadın ve İkinci Kadın aracılığıyla vermek istedim. *İkinci Gece*’de Birinci Kadın’ın öfkesini; *Üçüncü Gece*’de İkinci Kadın’ın durumu kabul edemeyişi durumunu; *Dördüncü Gece*’de Birinci Kadın’ın durumun farkına varışını ve son aşamada ise (*Son Gece*) İkinci Kadın’ın kabullenişini görüyoruz.

Birinci ve İkinci Kadın karakterleri bu oyunda yasın evrelerini temsil ederken bir yandan o evreleri yaşamaktalar. Aynı zamanda yasın içinden yasa uygun olmadığı düşünülen ve beklenmeyen duygular da açığa çıkabilmektedir.

Geceleri susan Birinci Kadın, sadece gündüzleri konuşmakta ve oyunun zamanı onun anlatısına göre şekillenmektedir.

Yaşadığımız felaketleri unutmanın yanında hatırlamanın da oldukça zor olduğunu fark ettim. Unutuluş coğrafyasında yaşarken bir yası yanına alıp gündelik hayata devam etmenin çok zor olduğunu hissediyorum. O yüzden “nasıl” sorusu anın durumunu



yansıtmaktan uzaklaşıp birçok birikmişliğin karşılığını istiyormuş gibi duyuluyor.

Yaşanamayan yasin yol açtığı tehlikeleri düşünürken; oyunda yasin, gizlenmiş bir acıdan uzaklaşarak zamanla bir nefrete sonra sesi olmayan bir canavara dönüştüğünü ve bunun, canavar etkisi hep hissedilen bir babayla iç içe olduğunu görürüz.

Ölümün yanında kalmak isteyenlerle gitmek isteyenler arasındaki ikiliği kurarak oyuna başlamak istedim. Bu ikilik tiyatro tarihinde birçok kadın karakterin dünyasıyla örtüşmektedir.

Troyalı Kadınlar oyununda "Acımı yaşayayım" diyen o ses, felaket sonrası şehrini terk etmek istemeyenlerin sesine, bazen de acısıyla baş başa kalmak, "nasıl" sorusunu duymak istemeyenlerin sesiyle karışıyor.

Antigone, kardeşinin ölüsünü gömmek isterken İsmene düzene karşı gelinmesinin tehlikelerinden bahsediyordu. Elektra, babasının intikamını almak isterken kardeşi

bu öfkenin ona vereceği zararı anlatmaya çalışıyordu. *Hizmetçiler* oyununda Claire ve Solange ölümün etrafında gidip gelen bir kararsızlıkla dolaşan karakterlerdi. Bu oyunlardaki karakterlerin hepsi bir ölünün etrafında dolaşıyordu ve aralarındaki ölünün somut olarak canlandığı bambaşka bir yerde yaşayan iki kadın karakter, benim anlatımda kendine yer buldu. Ölümün kenarında ona değmeden yürümeye çalışanlarla onunla birlikte yola devam etmek isteyen kadın karakterlerin hikâyesi beni "nasıl" sorusunun cevabını bulmaya yoğunlaştırdı.

Dipnotlar

1) *Kanlı Düğün*, F. G. Lorca, Çev: Tahsin Saraç, Yücel Yıldırım Milli Eğitim Basımevi, 1966, s. 56..



ABzu: Giderdekilerin Hikâyesi

PINAR AKKUZU

146

"Görünmez bağlarla birbirimize bağlıyız.
Birbirimizi göremesek de hepimiz varız."*

ABzu!

Tek kelime. Duyulduğunda insanın zihninde hiçbir "anlam" ifade etmiyor. Bir yer mi? Bir eylem mi? Bir tanım mı? Bir durum mu? Ne bu? Nasıl tanımlamam lazım? Zihnimde nasıl canlandırmalıyım? Benim dilimden değil, evet ama hangi canlının dilinden?

Bu kelime ile karşılaşmanın sonunda da "benim anlam evrenimden değil" deyip geçiveriyor insan. İşte Boş Sahne'nin ABzu'su da tam bu noktadan sesleniyor seyirciye. Çünkü kendi anlam evrenimizin dışında kalan varlıklar, varlığını yitirmiş olmuyor. Biz kabul etmesek de, bizim kabul etmediğimiz ya da etmek istemediğimiz evrenler, varlıklar ve yaşamlar var. Tuhaf olan, onlar da kendi anlam evrenlerinden ve kendi var oldukları yerden etraflarını tanımlıyorlar. Hakikat her birimiz için bambaşka olsa da farklı çevrelerde yaşasak

da aslında aynı evreni paylaşıyoruz. Aynı kırılganlıklara sahibiz. Birbirimizi göremesek de ya da görmeyi reddetsek de her birimiz varız. Buradayız, yan yanayız ve birbirimize bağlıyız.

Boş Sahne ve ABzu Estetiği

Boş Sahne, "ODTÜ Oyuncuları"nda tanışan ve bütün zorluklara rağmen kolektif tiyatro yapmanın güzelliğini deneyimlemiş bir grup yakın arkadaş" olarak tanımlıyor kendisini. 2011 yılından bu yana da varlıklarını sürdürmekteler. Yapmak istedikleri tiyatroyu ise "sade ve özgür bir şekilde yaşamak, yaşadığımız gibi tiyatro yapmak" cümlesiyle açıklıyorlar. İsimlerini de Peter Brook'un *Boş Alan*'ından almışlar. Brook'un da dediği gibi, tiyatro seyircisinin yitmeye yüz tutmuş dikkatini ve inancını zorla kazanmak ve bunun için de gizli kapaklı, hileli şeylere değil, seyirciden hiçbir şeyin saklanmadığı, sadece



Fotoğraflar: Boş Sahne

“boş bir alana” ihtiyaç duyulan bir bakışla yapıyorlar.

ABzu oyununun da sahnenin hemen gerisinde yer alan, hem işlevsel bir ışık kaynağı, hem de şehir giderlerinin sembolü olarak kullanılan boruların tam önündeki ‘boş alan’da geçiyor olması tesadüf olmasa gerek. Şehir giderlerinde ve bize göre daha küçük bir evrende yaşayan canlıların kocaman ve bambaşka dünyasını sahneye taşımak için tercih ettikleri sahne plastiğini çember (Hulohop), kumaş gibi oldukça sade ve oyunsu materyallerden seçmiş olmaları da...

Çemberler oyuncuların kolları altına alındığında birer kanata, sırtlarına aldıklarında birer kabuğa, sıklıkla da art arda sıralanıp gider borularına dönüşüyor. Aynı zamanda kullandıkları kumaş da bazen giderdeki saç kıllarına, bazen de esnek yapısıyla dalgalanan bir suya. Kullanılan materyallerin eşliğinde oyuncular, fiziksel hikâye anlatıcılığı tekniklerini kullanarak boşluğu (uzamı) seyircilerin gözü önünde şekillendirip, sahnede

sadece oyunla ve oyunsu olanla var olduklarını hatırlatıyorlar her daim.

Bazı oyun karakterleri için kullanılan ‘kukla’ ve ‘mask’lar da oyun evrenini zenginleştirerek, şehrin giderlerindeki dünyanın çeşitliliğine destek sunuyor. İçeriğin diyalogik hali biçimsel olarak da karşılığını buluyor.

Oyunculukların tonu ise o kadar ahenkli ve dengeli ki, tek tek oyunculara odaklanmaktan ziyade sahnede bütüncül ve birbirleriyle kaynaşan organik bir yapıya şahit oluyor seyirci. En önemlisi, genç izleyiciler için yapılan “çocuk oyunları”nın sıklıkla klişesi olan ve aslında maalesef genç izleyicileri hafife alan “çocuksu, çocuk taklidi” yapan bir oyunculuk tercihten ziyade, “oyun enerjisi yüksek, dinamik” bir oyunculuk tercihi, oyunun her anında performansçılarla birlikte kalmamızı sağlıyor.

Işık, kostüm ve müzik tercihi, genç seyircinin bakışlarını hipnotize eder gibi sahneye odaklaması için şaşıla ve yapay bir dünya yaratmaktan uzak. Sade, oyunun bir parçası



148

ve oyuna hizmet için varlar. Yani sahnenin 'boş' halini işgal etmemek için tasarlandıkları kendini hemen belli ediyor.

Fakat, oyunun başından beri sahnede duran ve her dakika merakımızı cezbeden enstrümanlara (mızık, akordeon gibi) oyun boyunca daha çok imkan verilse, biçim ve içerikte yaratılan diyalojik dil daha da zenginleşemez miydi sorusunu sormadan edemiyoruz. Halihazırda oyun içinde aktif kullanılan enstrümanların daha özenle çalınması da görmeyi arzu ettiğimiz ama beklentimizi karşılayamayan bir durum oluyor.

Peki kim bu ABzu?

ABzu, aslında Azu. Azu da aslında Ayşe Zuhâl'in kendisine verdiği isim. Azu, "normal" çocuklara benzemiyor. Çünkü biz "insan"lara benzemeyen, bizden daha çok bacaklı, tüylü, kanatlı, gözlü ve daha da korkuncu cüssece küçük ve bilinmez oldukları için "ürkütücü",

hatta "pis" varsayılan "yaratıkları" merak ediyor. Merak etmekle de kalmayıp onlara dokunuyor ve onları seviyor. Sırf bu yüzden arkadaşları arasında dalga konusu oluyor, öğretmenlerini rahatsız ediyor ve ailesini çileden çıkarıyor. İlgisi ve sevgisi de herkes tarafından tek cümleye indirgeniyor. "Ama bu çok saçma!"

Bu cümle oyun boyunca o kadar çok tekrar ediliyor ki, artık Azu'nun kendi kendine düştüğü şüphenin de sebebi oluyor. Merakı ve hayal gücü (tıpkı şehirdeki su kesintisiyle yaşanan kuraklık gibi) tükenmeye yüz tutmuş öğretmeni, arkadaşları ve ailesi -her ne kadar Azu onlara benzemese de- bir gölge olarak Azu'nun zihnine yerleşiyorlar ve kimi zaman yerleştikleri yerden, sinsice Azu'nun kendisinden ve merakından şüphe duymasına neden oluyorlar.

Azu'nun içinde bulunduğu durumu saçma bulmayan ve Azu'yu hep destekleyen tek oyun kişisi ise, dedesi. Çünkü dedesi de insanlığın doğrudan herhangi bir kullanım hakkı olmadığı için pek değerli görmediği benzer bir varlık evrenine, oyundaki herkesten farklı olarak sevgi besliyor. Çiçeklere...

Bir erkek karakterin yani dedenin, toplumsal cinsiyet normlarında kadınlara atfedilen çiçeklerle ilgilenmesi, oyunun norm dışı anti-kahramanının ise genellikle tercih edilen aksine kız çocuğu olarak seçilmesi ve tam bu noktada iki ezilen karakterin oyun boyunca aile, okul gibi patriyarkal düzenin taşıyıcıları olan sisteme karşı birlikte dayanışma içinde olmaları oldukça önem kazanıyor.

Azu, dedesinin çiçeklerine iyi geldiğini düşündüğü için onlara dinlettiği 'balinaların şarkısı'nı şehrin gider borularından duyduğunda, şarkının peşinden gitmeye karar veriyor. Çünkü sular kesildiği için kuraklık görülmeye başlayan şehrine, balinaların yaşadığı suyu getirerek yardımcı olmayı istiyor. Bunun için de öncelikle yapması gereken şarkılarını takip edip balinaları bulmak.



Ve yolculuk Azu'nun -tıpkı Alice gibi- gider borusundan aşağıya düşüp, fantastik bir evrenle karşılaşmasıyla başlamış oluyor. Karşılaştığı dünyadaki varlıklar için ise, o Azu değil, ABzu. Çünkü kendine has dilleri, yaşam biçimleri ve ritimleri olan giderdeki eklem bacaklıların, sürüngenlerin ve kemirgenlerin dünyasında insan dilinin yarattığı anlam değişiyor. İlk olarak, yeryüzünde arkadaş olduğu, ancak giderdeki dünyada yeniden karşılaştığı kambur örümceğin dilinden dökülen ABzu, artık Azu'nun maceralar yaşadığı evrendeki adı oluyor.

Maceranın Birleştirciliği: Giderdekiler ve Yeryüzündekiler

ABzu'nun yolculuğu boyunca giderdekilerin hayatlarına açılıyor bakışımız. Tanık olduğumuz yaşamlarla -her ne kadar yeryüzündekiler kabul etmese de-

ortaklıklarımız o kadar çok ki... Sadece eklem bacaklılar, sürüngenler ve kemirgenler gibi sınıflara indirgemenin bile aslında ne kadar hoyratça olduğunu görüyoruz. Çünkü her birinin kendine özgü dili ve ritmi var. Oyunculuklarda tercih edilen farklı tempo-ritim, beden ve ses maskesi kullanımı da biçimsel olarak sahnede bu durumun karşılık bulmasına yardımcı oluyor.

Yolculuk ilerledikçe kırılganlıklarımızın bizi -yeryüzündekileri ve giderdekileri- ne kadar ortaklaştırdığını görüyoruz. Giderdeki insan olmayan canlılar da tıpkı yeryüzündeki insanlar gibi korkabiliyor, mitler ve hikâyeler yaratabiliyor, birbirleriyle ve başkalarıyla bağ kurabiliyor. En temelinde tıpkı insanlar gibi suya muhtaçlar ve şehirde yaşanan amansız kuraklıktan en az insanlar kadar etkilenmektedirler.

Ayrıştığımız tek nokta ise, yeryüzündekilerin yıkıcılığı ve bitmek bilmez tüketim hırsları

karşısında, giderdekilerin hiçbir şey yapamıyor olması ve çaresizliği. Hatta daha da kötüsü, yaşam alanlarını terk etmek zorunda kalmaları... Bu zorbalığı, hoyratlığı ABzu'nun, balinaların şarkısının geldiği asıl yeri bulmasıyla bir kez daha hatırlıyoruz. Çünkü şarkı, bir zamanlar koca ve ahenkli bir birliktelikle dolup taşan sulara yaşayan balinalardan değil, artık kurumuş ve çölleşmiş topraklarda yaşayan bir böcekten geliyor. Balinalar artık yok... Geriye sadece şarkıları kalmış.

İnsanlar olarak kurullarla, normlarla, zorunluluklarla, ayrıştırmalarla kurduğumuz ve sadece bize ait kıldığımız “kültür”, tüketim hırslarımızı da yanına alarak sadece kendimizi değil, evreni ve tüm canlıların yaşam alanlarını da kurutmuş.

Zaten kendimize dair bu karanlığı da, Abzu'nun yolculuğu sırasında birkaç kez karşılaştığı “insan saçları”nın dilinden duyuyoruz.

150

Maceranın Baş Belası: Saçlar

Biçimsel olarak siyah bir örtüyle ve tekinsiz bir atmosferle sahnede beliren saçlar, fiziksel olarak boruları tıkayan ve suyun şehre ulaşmasına engel olan bir bela olarak görünse de daha derinlerde aslında insanlığa dair olanları temsil ediyor.

Sıklıkla ABzu ile konuşup yaptıklarının saçmalığı hakkında kendisini sorgulamasına sebep oluyor. Suyu ararken harcadığı çabanın anlamsızlığını sürekli ona hatırlatıyor. Bir yandan suyun önünü tıkarken, diğer yandan da ABzu'nun varlığının önünde kocaman ve giderek büyüyen bir engel olarak duruyor.

İşte ABzu artık balinaları bulamayıp umutsuzluğa düştüğü bu noktada, suyu asıl tıkayanın tam da bu ‘insan saçları’ olduğunu keşfediyor. Kendini kucaklayıp, “Hayır, saçma değil!” dediği yerde dönüşümü başlıyor ve attığı taşla tıkanıklığı açıyor, şehri suya

kavuşturuyor, kendisi de tekrar yeryüzüne kavuşuyor. Artık başka bir ABzu olarak çıkıyor gün yüzüne... Giderdeki canlılarla yakın temasıyla değişmiş, dönüşmüş ve güçlenmiş bir Abzu... Yeryüzündekilerse aynı... Çünkü onlar henüz ABzu gibi başka dünyalarla sahici bir temasa hazır değil.

Maceranın Umutlu Sonuna ve Bu Yazıyı Kaleme Alana Dair

Suyun yeryüzüne ulaşmasıyla bütün şehir çok mutlu oluyor. ABzu da en az yeryüzündekiler kadar seviniyor ve bu yazıyı kaleme alanın asıl meselesi de tam bu “mutlu son” ile başlıyor.

ABzu, suyun “saçlar”ın neden olduğu tıkanıklıktan dolayı şehre ulaşmadığını fark ediyor ve hatta bu tıkanıklığı gideriyor gidermesine fakat yolculuğu boyunca fark ettiği başka bir şey de su kaynaklarının insanlar tarafından tüketildiği ve balinaların yok olduğu gerçeği. İşte o noktada izleyici olarak -ki bu noktadan sonra herhangi bir öznenin ardına gizlenmeden ve açıklıkla ifade etmeye başlayacağım- kendimi, gezegenimizin içinde bulunduğu iklim krizine dair sarsıcı bir karşılaşmanın içinde buluyorum. Antroposen çağın, insan dışı canlıların yaşam alanlarını nasıl yıkıma uğrattığı, balinaların da şarkılarıyla birlikte nasıl yavaşça yok olduklarını duymak canımı sıkıyor, tadımı kaçırıyor. Dış gerçekliğimizde de ağırlığını iliklerimize kadar hissettiğimiz iklim krizini hatırlayarak o kadar kederleniyorum ki ABzu'nun oyun boyunca yaşadığı dönüştürücü, cesaret verici ve diğer canlılarla dayanışarak güçlendiği yolculuğunu yeterince umursamadığım bir noktada buluyorum kendimi. Hatta daha da ileri giderek ABzu'nun haklı sevinciyle biten ‘mutlu son’un, iklim krizi gibi hayati bir meselenin üstünü örttüğünü, genç seyircilere gerçeklikleri unutturarak onları geçici bir zafere doğru sürüklediğini



düşünmeye başlıyorum. Her ne kadar anlatıcı, ABzu gibi cesur çocukların var olabileceğini ve şehre gelen suyun hala cılız ve yavan olduğunu söylese de fikrim pek değişmiyor. “Mutlu son” ile biten oyun, kendimi eksik ve yarım bırakılmış hissettiriyor.

Fakat zaman ilerledikçe yaşadığım bu duyguların yerini bazı sorular almaya başlıyor. Belki de ABzu'nun dönüşerek ilerlediği yolculuğu, izleyici olarak bende, tam da sorular sormaya başladığım bu anlara denk düşünüyorum.

Değişime ve değiştirme gücüne inancı zayıflayan bir yetişkin olarak kapıldığım kederin ha deyince yakamı bırakmadığıyla yüzleşiyorum ne yazık ki... Umutla, dayanışmayla ve başka şeylerin de mümkün kılınabileceği imkânıyla sonlanan oyun finalinin, karanlık ve hayal gücünün yok sayıldığı bir gerçeklikle okunması gerektiğini savunuyorum.

Ardından şu soruları soruyorum kendime ve bu yolla bütün yetişkin izleyicilere: ABzu'nun yolculuğu genç izleyiciler için acaba nasıl tınıyor? Genç izleyicilerin sahne üstünde gerçekten neyi duymaya ve görmeye ihtiyaçları

var? Bizi sarsan, bunaltan, sıkıştıran dış gerçeklikle kurduğumuz kederli bağın, genç izleyiciler için de sahnede görünür kılınmasını talep etmekte yetişkin sanat üreticileri olarak ne kadar haklıyız? Çaresizlik hissinde ortaklaşım hayal gücünü, eyleme geçmeyi, kendimizin ve etrafımızdakilerin biricikliğiyle, farklı yoğunluklarda bir arada olabilmeye ihtimalini görmezden gelmekte ısrar edebilir miyiz? Tıpkı ABzu gibi kederin yerine sevincin, çaresizliğin yerine eyleme geçmenin, dışlamanın yerine kapsayıcı olmanın değerini anımsıyor ve anımsatıyor olmamız gerekmez mi?

Bu sorularla birlikte ABzu; incelikli, naif ve oyunsu evreniyle genç izleyiciler başta olmak üzere bütün izleyiciler ve benim için de seyirliğini, her aşamasında tatlandırarak ve katmanlandırarak derinleştirmiş oluyor.

ABzu'ya hepimiz tanık olmalıyız

151

ABzu bize merakımızın ve hayal gücümüzün eksilmesiyle hem yeryüzünün hem de içimizdeki canlılığın nasıl çoraklaşıp kuruyabileceğini hatırlatıyor. Bize benzemeyen varlıklarla, giderdekilerle aramıza koyduğumuz mesafenin aslında nasıl da kendi kendimizle ve birbirimizle olan uzaklığa sebep olduğunu da. Hem de hiç didaktik bir dile kaçmadan; öğretme sevdasına düşmeden.

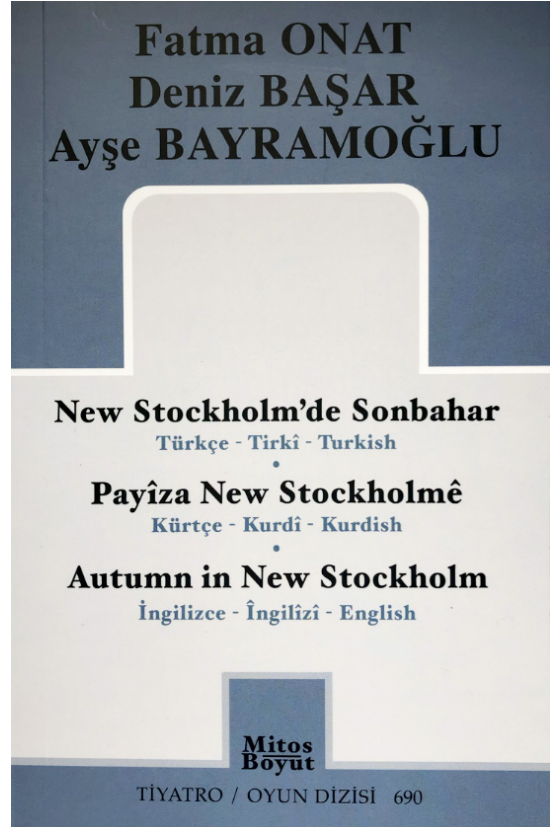
Başka varlıkların hikâyelerini duymak için merakımızı korumamıza, her bir varlığın yaşam hakkının kutsal sayıldığı bir dünya inşa etmek için, öncelikle öyle bir dünyayı hayal edebilir olmaya ihtiyaç var. Kendi deyimi ile “tam isabet Azu” giderde yaşayanlar içinse “ABzu” bu yüzden var. Dinlemeyi, merak etmeyi, yolculuğumuzda kendimizi kucaklamayı ve ahenkle bir arada olmayı hatırlatmak için. Yine tam da bu yüzden ABzu'ya tanık olmalı, onunla karşılaşmalıyız. Hem de hepimiz.



Uzun Yolda Kısa Bir Mola

DENİZ BAŞAR

152 *New Stockholm'de Sonbahar* oyunu benim (Deniz Başar) Kanada deneyimim, Fatma Onat'ın Yeni Zelanda deneyimi ve Ayşe Bayramoğlu'nun Avustralya deneyiminden beslenerek yazıldı. Bu üç ülkenin yerleşimci sömürgeci dinamikleri New Stockholm adını verdiğimiz hayali bir ülke-kenti oluşturdu. New Stockholm adının esprisi şu aslında: New Stockholm halkı kendilerini rehin alan bu berbat kentten yana o kadar daralmış ama neden daraldığının farkında olmayan bir durumda ki Stockholm sendromu bir hayat biçimi olmuş onlar için. Tacizcilerine, baskıcılarına, kolonicilerine aşık gibiler New Stockholmlüler. Ve hikâyedeki üç – ya da dört – kadın, adı verilmeyen ama Türkiye'ye çok benzeyen bir ülkeden tam da bu tacizkar birinci dünya ülke-kentine göç ediyorlar. Yani oyunda aslında Avustralya-Yeni Zelanda-Kanada'nın bileşkesinden oluşan bir New Stockholm ve adı 'eski ülke' olarak geçen Türkiye var. Ama en çok da bu ikisi arasındaki sınır var oyunda, asla aşılamayan sınır. Bu dört ülkeye yine bilinçli olarak muğlak bırakılsa da





New Stockholm'de Sonbahar oyunu Toronto Laboratory Theatre okumasında oyuncular Dilay Taşkaya, Ghazal Partou, Lara Arabian.
25 Haziran 2023.

üç dil eşlik ediyor hikâye boyunca, ki bunlar oyunun yayınlandığı dillerle aynı aslında: Türkçe, Kürtçe, İngilizce.

Bu yazı *New Stockholm'de Sonbahar* oyununun üç yıla yayılan upuzun sürecinden kısa notlar paylaşmak için yazıldı. Ne kadar süreç-i lisan ettiysek affola...

1) Süreç Özeti:

New Stockholm'de Sonbahar Fatma Onat'ın Deniz Başar ve Ayşe Bayramoğlu'na 2020'nin Şubat ayında beraber bir oyun yazma teklifinde bulunması ile başladı. Yazarlar her hafta çevrimiçi buluşarak New Stockholm'ün dünyasını inşa etmeye başladı. 2021'in Nisan ayında Canadian Council for the Arts'a (CCA) Halime Aktürk'ün proje yöneticiliğinde oyunun geliştirilmesine finansal destek sağlamak için başvuru yapıldı, 2021'in Ağustos ayında başvuru CCA tarafından resmen kabul edil-

di. 2021 Ekim ayından itibaren dramaturg Şehsuvar Aktaş yazarlarla beraber haftalık toplantılara katılarak çalışmaya başladı. Mart 2022'de oyunun hala ilk taslağı üzerine çalışılırken sürece yönetmen Onur Karaoğlu dahil oldu. Oyunun ilk Türkçe taslağı 17 Mayıs 2022 Salı günü Kumbaracı50 sahnesinde Onur Karaoğlu'nun yönetiminde oyun okuması olarak sunuldu, Fetanet-Kurşun Cinini Gülhan Kadim, Hazal-Bakla Cinini Sinem Öcalır, Nesrin-507-Telve Cinini Ayşegül Uraz canlandırdı. Metnin birinci taslağını okuyan ve notlarını yazılı olarak ileten ya da oyun okumasına katılan yaklaşık otuz kişilik bir tiyatrocun, tiyatro eleştirmeni ve tiyatro akademisyeninden alınan geri dönüşler sonucunda yazarlar ve dramaturg ikinci taslak üzerine çalıştı, sonrasında oyuna son halini yönetmen Onur Karaoğlu 2023'ün Ocak ayında verdi.

25 Haziran 2023'te ise yönetmen Art Babayants ve Toronto Laboratory Theatre oyun-



New Stockholm'de *Sonbahar* oyununun Cahoots Creation Studio'daki okumasında yazar Deniz Başar dinleyicilerle kitabı paylaşıyor.

154

cuları tarafından oyunun İngilizce çevirisinin oyun okuması Cahoots Theatre'in Yaratım Stüdyosunda (388 Queen St E #3, Toronto, ON, M5A 1T3) tiyatro oyunu yazarı, yapımcı, oyuncu ve tiyatro akademisyenlerinden oluşan on beş kişilik bir seyirci grubuna yapıldı. Lara Arabian Fetanet-Kurşun Cinini, Ghazal Partou Hazal-Bakla Cinini, Dilay Taşkaya ise Nesrin-507-Telve Cinini canlandırdı.

Oyunun Türkçe olarak son taslağı tamamlandıktan sonra Eylem Ejder kitabın giriş yazısı olarak poetikasından taviz vermeyen bir inceleme yazısı yazdı; Alan Ciwan oyunu ve Ejder'in yazısını Kürtçeye, Deniz Başar ise İngilizceye çevirdi. Mitos-Boyut yayınlarından çıkan bu kitabın üç dilli ilk baskısının 300 adet kopyası Kanada'nın bütün bölgelerindeki halk kütüphanelerine, üniversiteler ve yüksek meslek okullarının kütüphanelerine ve kırsal alanlardaki sosyal tesis kitaplıklarına ulaştırıldı ve bu kitaplıkların arşivlerine girdi.

2. Dramaturjik açıklama:

Oyunumuzda üç fal cini var. Kendilerine musallat olan kadınların hikâyesini seyirciye anlatmak zorundalar. Bu kadınların arasında oyun boyunca katmerlenerek açılan pek çok ilişki var, ki bu ilişkilerin her biri ağır bir kolektif şiddet tarihinin de izlerini taşıyor. Kadınların hepsi New Stockholm'e göç etmek zorunda kalmış. Farklı ama benzer sebeplerle. Biri geçmişte, biri geçmişle şimdi arasında, biri şimdide, öbürü gelecekte yaşıyor. Kitabımızın dramaturjik açıklama kısmından alıntı yapalım burada:

Kurşun Cini: Kurşun döküp nazarı-gözü görüyor. Fetanet ve Kurşun aynı oyuncu tarafından oynanıyor. Fetanet'in görmeyen gözü aynı zamanda.

Bakla Cini: Bakla falı bakıyor. Hazal ve Bakla aynı oyuncu tarafından oynanıyor. Hazal'ın kendi toprağıyla olan bağı aynı zamanda.



Afiş Tasarım: Deniz Başar

Telve Cini: Kahve falı bakıyor. 507, 507'nin annesi Nesrin ve Telve aynı oyuncu tarafından oynanıyor. 507'nin resim ile ilişkisi aynı zamanda.

Fallar, bütün zamanların ve zeminlerin aynı anda bir arada olabildiği alanlar. Seyircinin salona gelişinden üç kadının New Stockholm'e girişine, zamanlar ve zeminler arası bağlantıyı kuran araçlar burada kullandığımız haliyle fallar. Böylece cinler zamanın içinde zeminsiz yaşayan ruhların sesi oluyorlar.

Oyunda asıl niyet cinlerin temel isteğini ve bu doğrultudaki eylemini göstermek gibi gözükmeli. Sanki bizim derdimiz onların bulunduğu durummuş gibi görünürken, aradan üç kadının hikâyesi baş göstermeli. O yüzden cinler anlatma hevesi ile anlatma zorunluluğunun sorumluluğu arasında salınan varlıklar olmalı; yargılama, yorumlama gibi "insan aklına" dayanan özellikleri anlatmak zorunda olmanın sorumluluğundan gelirken, neşeleri ve

oyunbazlıkları anlatmanın hevesinden geliyor. Bu nedenle çok davetkarlar, onlar ev sahibi bir nevi, üslupları bu yüzden olabildiğince cezbedici.

Üçü de izleyenin "hayalhanesinde" olabildiğince çok ya da en azından eşit oranda yer etmek, etki bırakmak istiyorlar ya, o nedenle anlatma, gösterme, oynama konusunda sakıncalı olmasınlar hiç, hatta bir rekabet içinde olsunlar, anlatmanın şevkiyle lafı birbirlerinin ağzından alabilirler. Üstelik hikâyeleri birbirine bağlı, birbirlerine bağımlılar. Her biri kendi bölümlerini kendi mizaçlarına göre nakledebilir (bu arada nakletmek fiilini sık sık kullanabiliriz hikâye anlatımı için, anlam olarak daha zengin diye düşünüyoruz — "nakledeyim ki naklodayım"). O da şöyle olabilir: Kurşun "patlamalı", Bakla "saçılan ya da yayılan", Telve "akan" bir üslupla ve jest dizgesiyle anlatılabilir. Bu özellikler yerine göre farklı kuvvette ve büyüklükte kendini belli edebilir, böylece onların "tam bir insan" olmadıklarını hatırlatırız. Sözelimi Telve kimi yerde "ığıl ığıl akarcasına" anlatıp eylerken, kimi yerde birden "dökülebilir". Örneğin anlatmanın coşkusuyla (seyircide etki yaratma arzusuyla, öfkeyle değil) Kurşun birden patlayınca Telve — (seyirci ürkmesin diye) lafı kapıp daha akışkan devam edebilir; bunlar daha çok kendi aralarındaki söyleşmelerde kullanılabilir. Telve birden dökülüp çok hızlanınca Bakla sazı alıp ayrıntıları yayabilir. Ezcümle birbirlerine kontrpuan oluşturabilirsinler, seyri ve dinlemeyi cazip kılar.¹

3. Toronto, 25 Haziran 2023, Oyun okumadan notlar:

Eski arkadaşlar, uzun yolda yoldaşlar, yeni arkadaşlar, herkes Cahoots Yaratım Stüdyosunun klimayla yumaşatılamamış Haziran sonu sıcaklığında pişerek kan, ter, gözyaşı ile yazdığımız oyunun okumasını izlemeye gelmiş. İşte İtalya'nın Calabria'sından çocukken ailesiyle göç eden ve üç ana dili olan (Fransızca, İngiliz-



156

ce, İtalyanca) başarılı oyuncu dostumuz Tony Nardi; işte Belgrad'da 90lı yıllarda gençliği savış karşıtı protestolarla ve sığınaklara kaçarak geçmiş olan tiyatro araştırmacısı arkadaşım Julija Pesic; işte kötü zamanları beraber atlattığımız başkentli (yani Ottawa'lı) Shawna Blain; işte Portekiz göçmeni sanat terapisti Mario Lourenço; işte animasyon yapımcısı ve yönetmeni Vojin Vasovic; işte yönetmenimiz Art'ın dostu ve ikinci dilde yaratıcı yazarlık yapmanın doğası üzerine çalışan dil bilimci Robert Kohls; işte Toronto Üniversitesi'ndeki kurumsal ırkçılığı ifşa ettiğim makaleyi yayınlamayı göze alan tiyatro akademisyeni Signy Lynch, ve tabii ki işte Signy'nin getirip tanıştırdığı en son arkadaşım başarılı oyun yazarı Xina Pishgah Gilani... Başka dostlar da var gelen, yani dostların dostları, oyuncularımızın ve yıllar içinde sık sık gıcık olsam da beni hep koruyan abime dönüşmüş olan yönetmen ve tiyatro araştırmacısı Art Babayants'ın arkadaşları...

Oyunu oyuncular ve yönetmen 24 Haziran'da, yani ben İstanbul'dan Toronto'ya 300 küsur *New Stockholm'de Sonbahar* kitabıyla gelirken çalışmaya başladı. 25 Haziran sabahında harika proje yöneticimiz Halime Aktürk ile fotoğrafçı ve video sanatçısı Ron David Butler Cahoots Stüdyosuna kamera ve ışık ekipmanını kurdular, oyuncular ve yönetmen son defa provalarını aldı, akşamüstü 4'te ise Toronto'nun ana akım tiyatrolarında pek göremediğimiz çeşitlilikteki seyircilerimiz geldi. Gelen seyircilere Mitos-Boyut'tan çıkan üç dilli kitabımızı hediye ettik, oyun boyunca kimileri bazı pasajları takip ederek dinledi. Pek çok kişi oyun kitaplarının hediye edildiği bir oyun okumasına ilk defa katıldığını, bu hediye'nin ne kadar hoşlarına gittiğini söyledi. Oyun okumasının performansı video kaydına alındı bütün seyirci tepkileriyle beraber, daha sonra yaptıklarımızı unutmamak ve başka tiyatro araştırmacılarıyla paylaşabilmek için.



Kumbaracı50'deki okuma tiyatrosundan bir kare.
17 Mayıs 2022.

Oyun Kanada'nın çok tanımadığı ama Türkiye'nin çağdaş tiyatrosunun çok iyi tanıdığı anlatı tiyatrosu formunda. Bu anlamda Toronto Üniversitesi'nin Mississauga kampüsüne bağlı olan Tiyatro bölümünde hoca olan Dr. Signy Lynch'in izleyici olarak aramıza katılmış olmasının kıymetli bir tarafı var. Çünkü Lynch Toronto'daki York Üniversitesi'nin tiyatro bölümünde 2021'de tamamladığı doktora çalışmasında² Kanada tiyatrosunda çok yeni ve avant-garde bir fenomen gibi algılanan oyuncunun seyirciye doğrudan – yani dördüncü duvarsız – konuşmasının anlamına bakıyor. Ve baktığı örneklerde özellikle bu fenomenin kolonicilik karşıtı estetiğini tartışıyor. Çünkü beyaz olmayan bir oyuncunun çoğunluğu beyaz bir seyirciye (çok kültürlü Toronto kentinin seyirci profili çoğunlukla çok kültürlü değil çünkü) sahne üzerinden doğrudan konuşması *gerçekten* ne demektir? Özellikle bu insan ilişkilerinde doğrudanlığın küfür sayıldığı bir

kültürde gerçekleşiyorsa? Oyunu izledikten sonra Signy ve Xina ile konuşurken bunlara değiniyoruz. En başından en sonuna açık formda gerçekleşen ve koloniciliğin anlamını göçmenlik ve sınırlar üzerinden anlatan bir oyunun Kanada'daki anlamı *gerçekten* nedir? Bunun cevabını zaman verecek.

Oyun okumasının ertesi günü, yani 26 Haziran'da ise Halime ile beraber 300 adet üç dilli kitabımızı Kanada'nın her bir köşesine yolladık. Tiyatroyu erişilebilir kılmak için bir müdahale bu, aynı zamanda Kanada'nın beyaz "status quo" sunu sarsmak için bir derin strateji: Çünkü bir halk kütüphanesinde kendi kendine uyuyan bir kitabın bir çocuk ya da ergen tarafından ya da bir emekli ya da göçmen tarafından bulunup okunduğunda oluşturacağı parça tesirli etkiyi hangi iktidar öngörebilir? Bunun da cevabını zaman verecek. Ben şimdi uzun yolda kısa bir mola alıp tarihe bu notu düşünüyorum. Bu kadar çok insanın elinin ve emeğinin değdiği oyunumuzun yolu açık olsun.

157

27 Haziran 2023

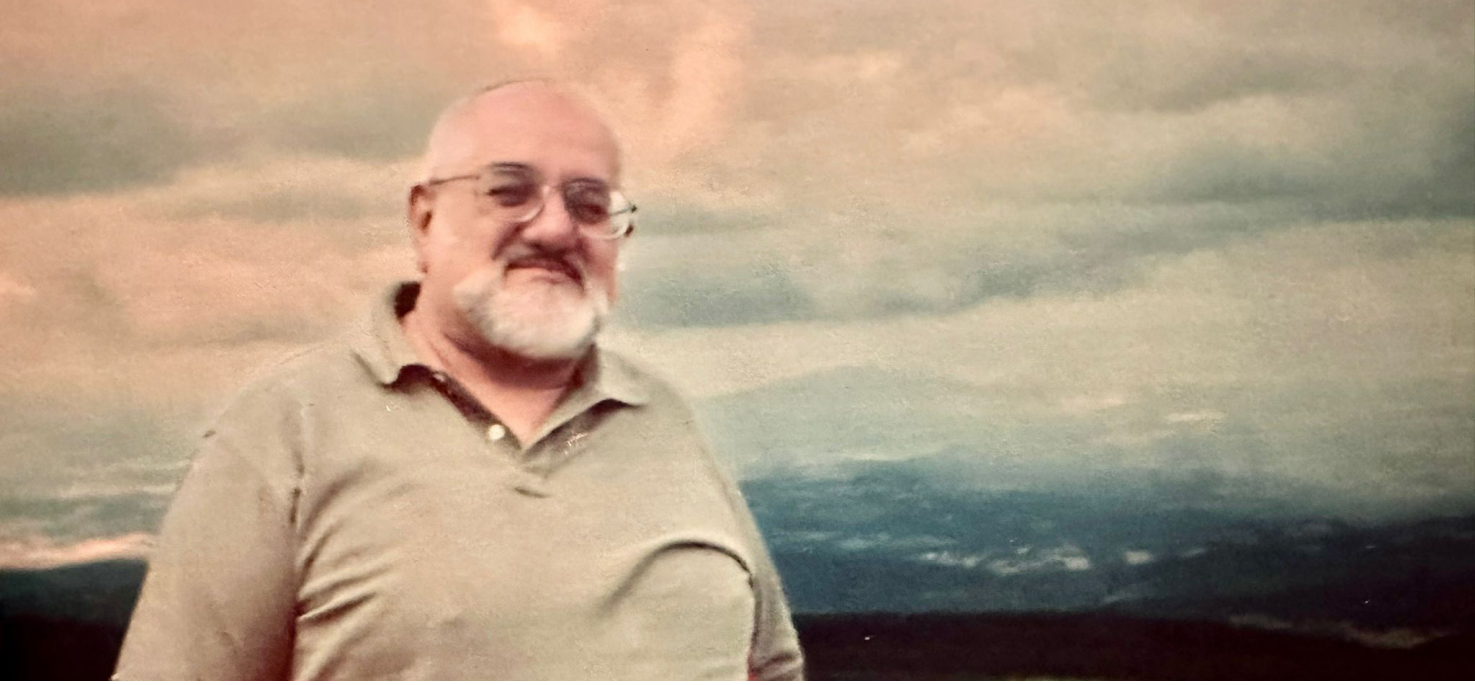
Toronto, Ontario, Kanada

Dipnotlar

- 1) Bu kısım kitaptaki Türkçe bölümde sayfa 19-20'de geçiyor.
- 2) Lynch, Signy. *INTERCULTURAL RELATIONS: DIRECT AUDIENCE ADDRESS IN CONTEMPORARY THEATRE IN CANADA* [Kültürlerarası İlişkiler: Çağdaş Kanada Tiyatrosunda Seyirciye Doğrudan Konuşmak]. York Üniversitesi, Tiyatro ve Performans Çalışmaları Bölümü. Ekim 2021. Doktora Tezi.

<https://t24.com.tr/haber/uc-farkli-ulkeden-uc-gocmen-kadin-deneyimlerini-birlestirdi-ve-ortaya-bir-oyun-cikti,1118796>





Oyun Dergisi'nin Görünmez Emeği

158 Hami Çağdaş'a Saygı ve Sevgiyle

Tijen Savaşkan

Yıl 2007, bir tiyatro dergisi çıkarma heyecanıyla bir araya gelmiş, akademisyen, eleştirmen ve tiyatro sevdalısı her yaştan bir grup insanız. Büyük bir heyecanla dergimizin nasıl bir yayın olması gerektiğini; alandaki diğer dergilerden farklı bir ihtiyaca cevap verebilmesi için gereken yayın politikalarını; içeriği taşıyabilecek görsel tasarım alternatiflerini düşünürken günler akıp gidiyor. Sonunda kitap formatında olmasına karar veriyoruz. Çünkü gelecekte kaynak ve bellek oluşturacak biçimde kitaplıklarda kalması en büyük hayalimiz. Böylece sayfa sayısından boyutuna, kapak görselinden farklı başlıklara kadar amaçlarımıza hizmet

etmesi için tüm enerjimizle çalışıyoruz. Her şey güzel de bu derginin tasarımını kim yapacak? Hiçbirimizin dergi çıkartma konusunda en ufak bir deneyimi yok. Bu gerçeği fark ettiğimizde sevgili Hasan Anamur bir gün toplantıya Hami beyi getiriyor. Ben Hami Çağdaş'la ilk kez o gün karşılaşıyorum. Oysa üniversite yıllarında Gösteri Dergisi ilk çıktığı günden itibaren ve sonrasında bu yayını hep takip etmişim. Hami Çağdaş adı da neredeyse Gösteri Dergisi'yle özdeşti. Şimdi karşımızda, tüm deneyimi ve birikimiyle, en sevimli ve şakacı haliyle Hami Çağdaş var ve bizim dergimizin tasarımını o yapacak. İnanmak önce zor olsa da Hami bey hemen işe girişiyor. Bu dergi tamamen gönüllü olarak çıkacak çünkü hiç bütçemiz yok. Bu nedenle



ya çok amatör ya da grafik tasarım bölümünün üçüncü ya da son sınıfından hevesli bir öğrenciye ufak bir ücret karşılığı bize destek olmasını istemekten başka şansımız yok. Tabii verilecek ufaklık ücret dışında, onların asıl kazanımı yıllar içinde Hami beyden öğrendikleri onca birikim ve deneyim olacak. Çünkü bu gençler alanın belki de en deneyimli, yetkin ama daha da ötesi en kültürlü tasarımcısıyla çalışma şansına sahipler. Üstelik Hami bey onlara o kadar keyifle öğretiyor ki, gençler de biz de zamanın nasıl geçtiğini fark etmiyoruz ve dergi toplantılarını iple çekiyoruz.

Dergi toplantıları üst düzey tiyatro ve sanat tartışmaları dışında onun sayesinde sadece kültür sanat değil bir gurme kültürü seansına da dönüşüyor. Hami bey çalışırken keyifle

yeme içme kültürünü bize de aşlamaya çalışarak süreci bambaşka bir üretime dönüştürmeyi çok iyi biliyor. Espriler, şakalar, geçmişe ait hikâyeler, eski tiyatro mekânları, oyunları derken bir okul gibi hepimizi besliyor. Böylece Oyun Dergisi'nin macerası aralıksız devam ediyor.

Mekânımız olmadığı için önce Gümüşsuyu sonra Sıraselviler'deki kafelerde buluşup, hep birlikte dergiyi kotarmaya çalışıyoruz. Hami bey elinde 96 sayfanın tasarımını eliyle çizmiş, fotoğraflara kadar sağlı sollu yazıları sayfalara yerleştirmiş olarak gelip, önce bu işi amatörce yapmaya çalışan bir genç kızla daha sonra ise yıllar içinde grafik tasarımı öğrencisi birkaç gençle birlikte sayfa sayfa derginin bilgisayara aktarılmasını sağlıyor. Yayın kurallarından, başlıkların uzunluğuna,



160

alt başlıklara kadar neler öğretmiyor ki bizlere ve tabii ki en önemlisi de genç grafiker adaylarına. Çoğunun “biz derslerde bunları görmüyoruz ne öğrendikse sizden öğreniyoruz” dediklerini hatırlıyorum. Dergi basılmadan önceki son toplantılarda elinde 96 sayfa kırmızı kalemle düzeltilmiş çıktıyla geliyor ve son redaksiyonları onun üzerinde yapıyoruz. Hepimiz onun getirdiği çıktıyı sayfa sayfa paylaşıp son kez kontrol ediyoruz. Hiçbir zaman bilgisayara tam olarak güvenmiyor. Kalem kutusu, kalemleri, silgileri hep yanında. Gerçekten de her seferinde kağıttan gördüğümüz hataları bilgisayarda atlamış olduğumuzu fark ediyoruz.

Sonuçta grafik öğrencilerinin hepsi Hami bey sayesinde iyi öğrenci oldu ve bazıları bu şansı kullanıp (dergide grafik tasarım bölümünde sadece onların adları yazılı olduğu için) yurt dışından burs alıp yüksek lisansa devam etti. Yerine bıraktıkları arkadaşları da Hami beyden öğrenmeye devam etti. Son grafikerimiz de yine dergi sayesinde kariyerini devam ettirip yüksek lisansa kabul edildi ve başarıyla bitirdi. Ancak Hami beyin adı dergide hiç olmadı. Bunu tüm ısrarlarımıza karşın kabul etmedi. Oysa Hami Çağdaş ilk günden beri bu derginin görünmeyen ve belki de en çok emek veren asıl elemanlarından biriydi. Ara sıra ona “bir gün derginin görünmeyen emeği bağlamında bir söyleşi yapalım sizinle” derdim ama ne yazık ki

bunu gerçekleştiremedik.

Dergimiz 2007 yılında başladığı serüvenine 2009 yılında Tiyatro Eleştirmenler Birliği ve Mitos Boyut yayınları ortaklığında TEB Oyun adını alarak devam etti. Değişen yazı kurulu üyeleriyle ve yeri doldurulamayacak kayıplarımızla bugüne kadar ulaştı. Önce TEB Başkanı sevgili Üstün Akmen ve sonra dergimizin temel direği sevgili Hasan Anamur bize veda etti. Ama Hami Çağdaş her yeni kuşakla yanımızda ve desteğine devam etti. Pandemi öncesi ekonomik kriz ve pandemi süreciyle birlikte dergimiz basılı ömrünü tamamladı. Bu süreçte Hami beyin de sağlık problemleri başladı. Dijitalleşme sürecinde maalesef artık yanımızda olamadı. Ama derginin bu şekilde devam ettiğini gördü.

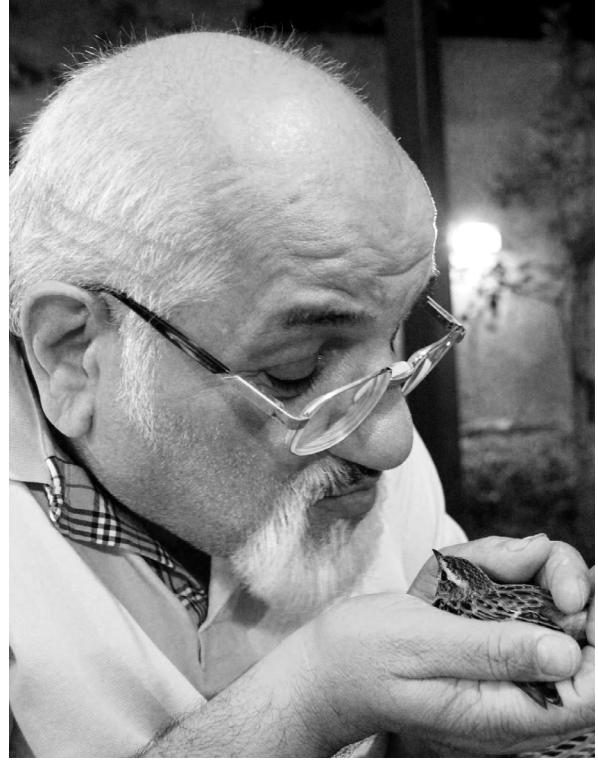
Geriye dönüp baktığımda entelektüel tatmin dışında üretim sürecimizi her anlamda keyfe dönüştüren, her zaman olumlu, yapıcı, çok çalışkan ve bir o kadar da mütevazı bir Hami Çağdaş tanıdım ben. Derin kültürü, sanat aşkı ve tam bir İstanbul beyefendisi tarzıyla ve zaman zaman kendi özgün zevkini yaratan şık cep mendilleri ve mavi sakalıyla özel bir renkti, kimlikti. TEB Oyun Dergimizin sağlam yapı taşlarından ve en uzun süreli emekçilerinden biri oldu. Onu dergimiz devam ettikçe yeni gelen gençlere büyük bir keyifle ve artık az bulunan bir rol model olarak anlatmaya devam edeceğim.

Zehra İpşiroğlu

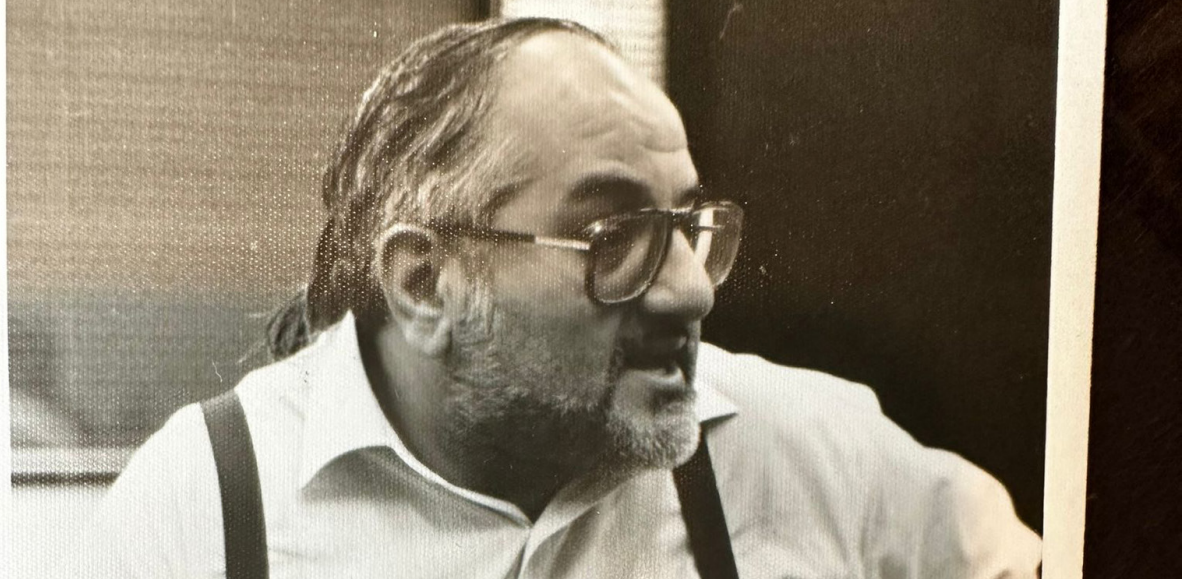
Geçen yüzyılın seksenli yılları...Hami Çađalođlu'ndaki ofiste masa başında. Harıl harıl çalışıyor, tam bir atom karınca... Elimde Gösteri için yazdığım yeni bir yazı ofise dalıyorum... O yıllarda favorim Dostlar Tiyatrosu *Puntila ve Uşığı Mati*, *Galile'nin Yaşamı*, *Sokrates*... Provalara gidiyorum, üzerinde düşünüyorum, Genco ile konuşup tartışıyorum. Yazılar yazıyorum. Oyunlara bir dalmışım ki... Yok ama Ferhan Şensoy da var *Anna'nın Yedi Ana Günahı*, *Şahları da Vururlar*... Brechtler, Brecht uyarlamaları, epik tiyatro, uyumsuz tiyatro. Deneysel oyunlar da gündemde Kerem Kurtođlu'nun deneysel çalışmaları *Canlanan Mekan*, *Haritadan Naklen Yayın*, unutulamayan oyunlar... Tabii kendi tiyatromuz üzerine yazma da çok keyifli. Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Haldun Taner, Adalet Ađaođlu....

Hami çalışmasına uzunca bir ara veriyor. Uzun uzun oyunlar üstüne sohbet edelim. Ben Hami'yi iş başında rahatsız ettiğim için biraz tedirginim ama Hami her zamanki gibi güler yüzlü, sevecen ve kibar. İş başından aşkın da olsa, yorgun da olsa "Nasıl'sın?" sorusunu hep "Bomba gibiyim", "Harikayım" diye yanıtlıyor. Çalışmadan, işten, yorgunluktan hiçbir zaman gocunmuyor, tam bir atom karınca... Kimi insan vardır nasıl'sın sorusuna hep olumsuz bir şeyler söyler, yorgunum, hastayım, tükeniyorum, bittim, bıktım, o zaman hemen oradan kaçmak isterim. Hala öyleyimdir, enerjinin iyi niyetle ve yaşam sevinciyle beraber geldiğini düşünüyorum ama bunu başaran insanlar ne yazık ki çok az. Hami ile çaylarımızı yudumlayarak sanat dünyasında geziniyoruz birlikte. Hoşumuza giden bir oyun, bir film, bir kitap üstüne konuşmak, bir şeyleri paylaşmak öyle güzel ki, insanı çoğaltıyor, zenginleştiriyor.

O yıllarda İstanbul Üniversitesi Almanca Bölümü'nde henüz asistanım. Doksanlı



yılların başında doğacak olan *Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği* Bölümü'nden henüz haberim yok. Ama tiyatro delisiyim. İşim bittiğinde Çađalođlu'na doğru yürürken içim dışım tiyatro... Milliyet Sanat'a, sonra da Gösteri'ye uğruyorum. Gösteri'de Hami ile sanat sohbetine dalıyoruz... Hami'yi üniversiteye öğrencilerimle sanat sohbetine davet ediyorum. Öyle seviniyor ki, gençleri o da benim gibi çok seviyor ve onlarla sohbede doyamıyor. Gençler de okuma deliliğinin sadece genç hocalarına özgü olmadığını görüyorlar. İşte Hami Çağdaş. Heyecan içinde okuduğu bir kitabı anlatıyor. Biliyorum okuma sevgisi bulaşıcıdır. Hami de okuma izlenimlerini öylesine içten anlatıyor ki, paylaşmaya, yüreğindeki dökme öylesinde açık ki... Akademik çalışmalarının ötesinde bir sohbet öğrencilerime de iyi geliyor. Kısaca Hami ile ortaklığımız sadece sanat dünyasıyla kısıtlı kalmıyor. Gençler de



var, Hami onlara her zaman çok açık, öğüt vermiyor, daha çok onları anlamaya çalışıyor; mesafeli sevecenliğinin ardında inanılmaz bir vericilik var. Sanata sevgisi, içtenliği, paylaşımcılığı herkesi çok etkiliyor.

Yıllar yıllar sonra Hami Teb Oyun Dergisi'nde yine gençlerle birlikte. Onun deneyimlerinden yararlanarak Hasan Anamur ve Tijen Savaşkan önderliğinde yepyeni bir tiyatro dergisi oluşuyor. Yıllardır çok severek okuduğum ve yazılarımla katkıda bulunmaya çalıştığım bu dergi Hami'nin katkısı olmadan çıkabilir miydi acaba? Sanmıyorum, çünkü o yıllarda kimsenin dergi çıkarma konusunda en küçük bir deneyimi bile yoktu. Zaman içinde Hami'nin sayesinde ne çok şey öğrenildi, ne çok yol alındı... Gençlik yıllarımda Almanya'da çıkan Theater Heute dergisine aboneydim. İçinde öylesine güzel dosyalar, öylesine yol açıcı yazılar vardı ki. Bir dün Teb Oyun'la benim de bu düzeyde bir dergide çalışacağımı o yıllarda hayal bile edemezdim. Bugün online olarak çıkan Teb Oyun Dergisi'nin kültürel yaşamımıza büyük bir katkıda bulunduğu bir gerçek. Bunun bu aşamaya gelmesinde Hami'nin ne çok katkısı olmuştur.

Beki Haleva

Merhaba Hami'ciğim,

Nasılsın canım? Hatırını sorayım dedim ama aslında cevabımı zaten biliyorum. "Fıstık gibi"sin tabii ki. Haklısın, sana da ancak "fıstık gibi" olmak yakışır, kuşkusuz. Hem niye olmayasın ki? Edebiyat, tiyatro, şiir, kısacası sanat sevdalısı, dahası duayeni, basın, kültür ve sanat dünyasının önde gelen siması ve gala gecelerinin dantel mendil poşetiyle dikkati çeken şık beyefendisi, elbette "fıstık gibi" olacaksın. Arkadaş canlısı yapınla, insanın içini açan iyimserliğiyle, anlattıklarını can kulağıyla dinleyen dostların çevrelediği, gurme zevkleriyle de her tabağı daha da tatlandırdığın sofraların aranan yıldızı, sen değil misin?

Sevgili Hami seni hep böyle hatırlamak istiyorum. Sıkıntılar, vefasızlıklar, hastalıklar sana hiç yakışmadı. Ama yine de ne mutlu ki en zor anlarında bile hep sevdikleriyle çevrili bir yaşam sürdün. Büyük bir azim ve keyifle uzun yıllar boyunca sorumlu yazı işleri müdürlüğünü yürüttüğün *Gösteri* dergisinde ilk tiyatro eleştiri yazımı yayımladığında daha tanışmamıştık bile. Kukla Festivali'nin bir

açılış yemeğinde aynı masayı paylaştığımızda tanışmış ve dostluğumuz *TEB Oyun* dergisindeki çalışmalarda perçinlenmişti.

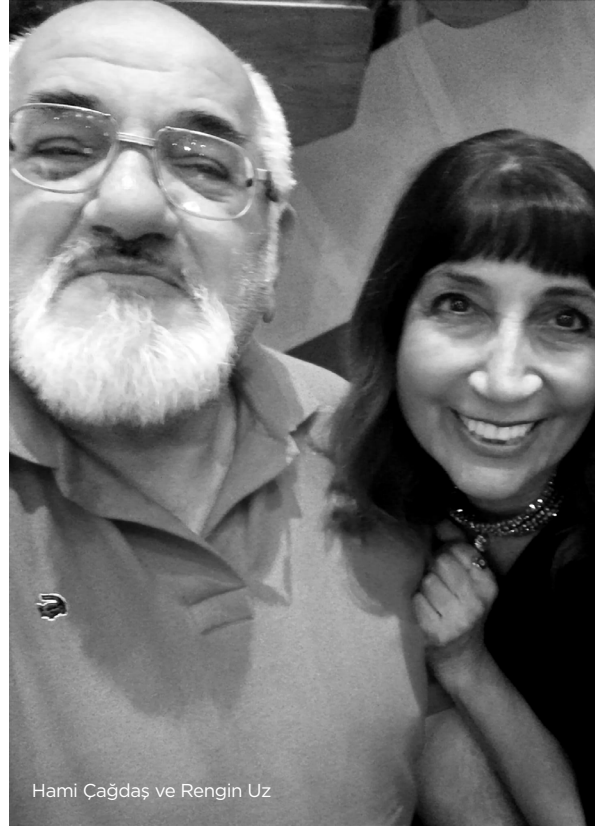
2009 yılında yayın hayatına başlayan *TEB Oyun* dergisinin hiçbir zaman künyesine adını yazdırmadan da dergimizin varlığını sürdürebilmesi için olmazsa olmaz gizli kahramanı sen oldun. Mütevazı kişiliğinle, dergiciliğe yönelik deneyimin ve engin bilginle hep derginin temel direği oldun. Kısıtlı olanaklarımızla bir avuç gönüllü senin tasarımlarınla, yönlendirmelerinle yol aldık hep. Taksim’de adını şimdi hatırlamadığım kafeler yıllarca dergi ofisimiz oldu. Bir yandan dergi tartışmaları, bir yandan bilgisayarda çalışırken büyük bir keyifle yediğin yemekler, kahkahalar, araya sıkışan birkaç anekdot... Ne güzel günler yaşamışız.

Sevgili Hami sen, nazik, mütevazı, yaşamasını bilen ve seven, kişiliği ve kültürüyle etrafına ışık saçan bir İstanbul beyefendisi kimliğiyle kalplerimizde hep özlenen ve sevgiyle anılan bir dost olarak kalacaksın. İyi ki seni tanımışım Hami Çağdaş.

Rengin Uz

Canım Hamiciğim, senin arkandan yazı yazmaya bir türlü elim gitmedi! Çok zordu ve yine çok zor... En ağırına giden nedir biliyor musun? Dili geçmiş zaman kullanmak... Ne güzel, ne keyifli yılları paylaştık birlikte; Yanyana oyun seyrederken, 'buyrunnn' diye açtığın telefon sohbetlerimizde, hiç bitmeyen çay, kahve, yemek fasıllarımızda, hararetle tiyatro konuşmalarımızda ve heyecanla beklediğimiz toplantılarımızda... Hem Sadri Alışık Oyuncu Ödülleri seçici kurulunda hem de TEB in ve derginin yönetim kurulunda birlikte çalıştığımız için, toplantılar hayatımızın önemli bir parçasıydı.

TEB Oyun Dergisi için toplandığımız, Gümüşsuyu'ndaki tiyatrocuların uğrak yeri olan mekana fırtına gibi girerdin...Her zamanki



Hami Çağdaş ve Rengin Uz

gibi enerji dolu, elinde mutlaka, yılların birikimini taşıyan çantan olurdu. TEB Oyun Dergisi, Tijen'in de yazdığı gibi olanaksızlar içinde harikalar yarattı! Ve sen o gencecik grafik öğrencilerini hiç sesini yükseltmeden ne kadar doğru ve sevecen bir şekilde eğittin. O dergi, yayın hayatını sürdürebildiyse eğer, bunu hepimiz senin özverine borçluyuz. Kafanı kaldırmadan çalışır ama arada narlı votkanı içmeyi de ihmal etmezdin! Bazen, gazetecilik damarım tutar araya girerdim ' resim altı çok önemlidir Hami ağbiniyi iyi dinleyin' diye!

Ah Hami'ciğim, ya bu anılar da olmasaydı... Çok özlüyorum seninle ve Yaşar'la (İlksavaş) geçirdiğimiz günleri. Doğum gününde, çok sevdiğin terasında andık seni, anmaya da devam edeceğiz canım dostum benim...