

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN – 4

Gökten Bir Elma Düştü: O da İktidarın

SILA ŞENLEN GÜVENÇ – 6

Tek Kişilik Krallıkta Tekinsiz Misafirlik: *He-Go*

İBRAHİM ALP OKUR – 11

“ba-tiyatro” Topluluğu *Julie*'yi Anlatıyor

ba-tiyatro – 16

Almanya'nın Nazizmle İmtihani: *Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı*

NURTEN KUM – 24

DOSYA: *Yüz Yılın Evi* Üzerine Bir Soruşturma

Sahnede Canlanan Bir Konak: *Yüz Yılın Evi*

MELİKE SABA AKIM – 31

Yüz Yılın Evi'nin İmkânları Üzerine

EYLEM EJDER – 33

Yüz Yılın Evi ve Geçmişe Otopsi

HANDAN SALTA – 39

Yüz Yılın Evi Soruşturmasının Konuşan Öznesi

YEŞİM ÖZSOY – 43

Hayat Boyu Sevmekten Utanmaya Mahkûm Edilenlerin Hikâyesi

SEMA ELCİM – 50

Yeni Kurulan Tiyatro Toplulukları

Tiyatro Hemhal – 57

Yersiz Kumpanya – 60

Tiyatro Sfrpztf – 63

Alman Tiyatrosu Nereye Gidiyor

ZEHRA İPŞİROĞLU – 66

Toronto'dan Bir Feminist Belgesel Oyun: *GRACE*

BERNA ATAĞLU – 72

Beyoğlu'nda Özel Tiyatrolar

EGE IŞIK – 76

“Bir Çocuğu Tiyatroya Götür”

GÜLDEN ATEŞ – 84

Bir Oyun Üç Bakış: *Panopticon*

Panopticon Nasıl Gelişti Ne Oldu

MİRZA METİN – 89

Ölüm ve Özgürlük Üzerine Bir Fiziksel Tiyatro Denemesi

ZEYNEP BAYKAL – 92

Gülriiz Sururi'nin Ardından

DİKMEN GÜRÜN – 97

2019 Dünya Tiyatro Günü Bildirileri

Uluslararası Bildiri - Tiyatronun Anavatanı Seyircilerle Buluşma Anlarıdır

CARLOS CELDRAN / ÇEV. ALİ BERKTAY – 99

Ulusal Bildiri - Tiyatro Toplum Bilinci Aşlar

HÜLYA NUTKU – 101

Alternatif Bildiri - Tiyatro, Bütün Korkunç Öykülerin Bir Finali Var Diyecek

SÜREYYA KARACABEY – 103

2019 TEB Ödülleri Açıklandı – 104

TEB OYUN

SAYI 41, BAHAR 2019

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

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Tijen Savaşkan

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ YARDIMCISI
Eylem Ejder

YAYIN KURULU

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

TASARIM

İbrahim Kaçtıoğlu

KAPAK FOTOĞRAFI

Baluba Topluluğu'nun

kullandığı mask.

(Kongo)

Hıfzı Topuz Koleksiyonu

TEB OYUN Dergisi'ne abone olmak için dergimizin yıllık/4 sayı abone ücreti olan 40.TL.'ni TEM Yapım Ltd. Şti'nin aşağıda belirtilen hesabına yatırıp dekontunu ad soyad, adres, telefon numarası ve e-posta bilgilerinizle birlikte **teboyundergi@gmail.com** adresine göndermeniz yeterli olacaktır.

BANKA HESAP BİLGİLERİ (TEM Yapım Ltd. adına)
AKBANK, AYAZPAŞA ŞUBESİ
IBAN: **TR47 0004 6002 7788 8000 1507 32**

ADRES

Kazancı Yokuşu 18/12 Osmanlı İş Merkezi 34437 Beyoğlu-Taksim / İstanbul
Tel: 0 212 249 87 37-38 Fax: 0 212 249 02 18
E-posta: **teboyundergi@gmail.com**
www.tiyatrolestirmenleribirliigi.org

BASKI

Mutlu Basım: Davutpaşa Cd. Güven İş Merkezi C Blok No:256 Topkapı / İstanbul
Sürelî yayın / Üç ayda bir yayımlanır.
Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yayımlanan yazılar ve fotoğraflar izin alınmadan ve kaynak belirtilmeden kullanılamaz.

TEB OYUN SATIŞ NOKTALARI

AVRUPA YAKASI

Mephisto Kitabevi, Beyoğlu

ANADOLU YAKASI

Mephisto Kitabevi, Kadıköy

İmge Yayınevi, Moda

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

Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

TEB Oyun'un 41. sayısı bu yıl 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'ne denk geldi. Aynı günlerde TEB jürimizin sezonla ilgili değerlendirme sonuçları da belli oldu. Mart'ın sonu ise umudu arttıran yerel seçim sonuçlarıyla hepimize bambaşka bir heyecan yaşattı. Ancak İstanbul'da nihayet Bahar'ı hissettiren sonuçlara karşın YSK'nın seçimi iptal kararı büyük hayal kırıklığı yarattı. Bu durumun dergimize dokunan en somut sonuçlarından biri de Bahar sayımızı çıkartamaz duruma gelmemizdi. Zaten son aylarda maddi zorluklarla mücadele ederken, bu son ekonomik kriz 10. yıla girdiğimiz günlerde, derginin sürdürülebilirliğiyle ilgili umutlarımızı kırdı. Bundan sonra dergimizin kaderi ne olacak bilmiyoruz. Ancak bu sayı için K Kültürel'dan gelen bir destekle Bahar sayısı belki de son kez bu biçimiyle elinize ulaşabilecek. Tabii sanal ortamda devam ettirme seçeneğimiz her zaman var.

Şu günlerde İstanbul için gergin ama umutlu bir bekleme var, ancak ülkede bahar dalları çoktan açmaya başladı. İki haftalık kısa görev sürecinde bile İstanbul Belediye Başkanı Küçük Sahne'nin açılmasına karar vermişken umalım bu rüzgarla yeni yerel yönetimler her yerde, tüm sanatlarla beraber tiyatro sanatına da ihtiyacı olan desteği verir. Kentlerde, kasabalarda yeni tiyatro binaları açılır, oyunlar seyirciyle buluşur.

Gelelim bu sayının içeriğine, dergimizde son aylarda farklı eleştiri yöntemleri deniyoruz. Bir oyunu mercek altına alıp birkaç kişinin oyun üzerine değişik fikirleri ve yorumları,

üretenlerin kendi aralarında oyun süreçlerini tartışmaları ya da eleştirmen, yönetmen ve seyircinin kendi penceresinden bir oyunu değerlendirmesi gibi. Bu kez dosyamızda diğerlerinin yanı sıra "sorgulama" başlığı altında üç farklı eleştirmenin *Yüz Yılın Evi* oyunu ile ilgili çalışmalarını var. Dosyada ayrıca oyunun yaratıcısı, Galataperform'un kurucusu, sanat yönetmeni ve oyuncusu Yeşim Özsoy'un bu oyunla ilgili kendi sürecini paylaştığı ve bu üç eleştiriye değerlendirdiği uzun bir bölüme de yer veriyoruz. Oyunun böyle bir çalışmaya hak ettiğini düşünerek bu soluklu çalışmaya yer verdik. Ancak buradaki "sorgulama" sözcüğü, derinine inceleme bağlamında kullanıldı. Umarız okur da bu kavramı hukuksal bağlamından ayrı tutmayı becerir.

Diğer taraftan Şermola Performans'ın 10. yılına denk gelen şu günlerde, içeriden bir bakışla kuruculardan Mirza Metin grubun ve *Panopticon* oyununun süreçlerini paylaşırken, dışarıdan Zeynep Baykal'ın oyun eleştirisi ve iki seyircinin yorumuyla *Panopticon* Bir Oyun Üç Bakış adlı eleştiri modelimize kaynak oldu. Diğer bir modelimiz ise Ba -tiyatro yapımı *Julie* oyunu. Bu kez grup içinden herkesin katkıda bulunduğu ve oyunu kendi süreçleriyle değerlendirdikleri bir eleştiri modeli var.

Zehra İpşiroğlu, Almanya'da kendini kabul ettirmiş Türkiyeli bir yönetmenin, Pınar Karabulut'un Köln Schauspielhaus'da sahnelediği *Üç Kız Kardeş* yorumunu Alman Tiyatrosu'nda gittikçe artan performatif oyunculuk ve teknikle mükemmelleşen biçimsel yaklaşımın ışığında tartışıyor.

İçeriğin arka planda kaldığı bu eğilime karşın yine Almanya'dan başka bir belgesel oyun *Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı* etkisi oldukça güçlü bir içerikle tam ters bir etkiye sahip. Nurten Kum'un kaleminden aktaracağımız Tuğsal Moğul'un Almanya'daki Neo-Nazi terör örgütünü deşifre eden bu çalışması, 2015'ten bu yana bir ortak yapım olarak hem Almanya'da hem de Türkiye'de sahnelenmekte.

Sezondan eleştiri yazılarımıza gelince, Oyun Atölyesi'nin *Kral Lear* yorumunu Sıla Şenlen Güvenç, Kumbaracı50 yapımı *He-Go'yu*, İbrahim Alp Okur, Craft Tiyatro yapımı *Kalp*'i ise hem eleştiri hem de yönetmen ve oyuncuların bazılarıyla yaptığı söyleşiyle birleştirerek Sema Elcim yazdı.

Toplumsal cinsiyet ve kadın oyunları odaklı açtığımız sayfalara bu kez Kanada'dan belgesel bir feminist oyunu aldık. Berna Ataoğlu'nun kaleme aldığı çalışma ülkemizde son yıllarda gittikçe artan çocuk tacizi konusuna parmak basması ve bu sorunun sahnede ele alınış yöntemiyle ilgi alanımıza girdi. Belki zamanla ülkemizde de taciz konusunda farkındalık yaratacak oyunları görürüz.

Tiyatromuz gençleşiyor. Oyuncusundan seyircisine, yazarlarından alternatif mekanlarına kadar müthiş dinamik bir tiyatro atmosferi içindeyiz. Tabii yeni kurulan toplulukların sayısı da günden güne artmakta. Bunlardan daha ilk oyunları ile tiyatro jürilerinin ya da eleştirmenlerin dikkatini çeken üç topluluğa yer verdik. Tiyatro Hemhâl, Tiyatro Sfrpztz ve Yersiz Kumpanya

kendilerini ve yapmak istediklerini tarif etmeye çalıştı. Dileriz ki tüm genç gruplar nitelikli işler yaparak tiyatromuza getirdikleri bu yeni soluğu sağlam bir zemine oturtmayı başarsınlar.

Beyoğlu 1850'li yıllardan itibaren ülkemizin tiyatro merkezi olarak önemli bir yere sahip. Ancak son yıllarda ne yazık ki bu özelliğini kaybetmeye başladı. Sırada, tüm olumsuzluklara karşın burada kalmaya çalışan grupların bu özel semtle olan bağlantısını araştıran bir söyleşimiz var. Ege Işık, Kumbaracı50' den Gülhan Kadim, B Planı'ndan Sami Berat Marçalı ve Culter'dan Doğuş Elden'le Beyoğlu ve tiyatrolar üzerine konuştu.

Geçen sayımızı henüz tamamlarken Sevgili Gülriz Sururi'nin acı kaybı tiyatro dünyamızı derinden sarsmıştı. Bu nedenle onu ancak kısa bir yazıyla anabilmıştık. 7 Şubat Günü Sururi için Süreyya Operası'nda bir anma töreni yapıldı. Dikmen Gürün'ün orada sunduğu Gülriz Sururi'yi anlatan daha kapsamlı bu yazıyı sizlerle paylaşarak onu bir kez daha saygıyla anıyoruz.

20 Mart Dünya Çocuk Tiyatroları Günü olarak kutlanıyor. Gülten Ateş, DTCF Tiyatro Bölümü ve Assitej'in işbirliğiyle hazırlanan panelden söz ederek, panel bağlamında çocuk tiyatrosuyla ilgili yaptığı sunumu bizlerle paylaşıyor.

Son olarak, Dünya Tiyatro Günü Bildirileriyle sizlere veda ediyoruz. Bu vedanın gelecek sayımızda Merhaba'ya dönüşmesini diliyor ve her şeyin daha güzel olacağı Yaz aylarına kavuşma umudunu koruyoruz.

Gökten Bir Elma Düştü: O da İktidarın

SILA ŞENLEN GÜVENÇ

6

Kral Lear, Shakespeare'in *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth* adlı oyunları ile birlikte önemli dört tragedyasından biri olarak kabul edilmektedir. Daha önce 9. Uluslararası İstanbul Festivali (1997) kapsamında Royal National Theatre tarafından sahnelenen *Kral Lear* prodüksiyonunda Ian Holm bazı eleştirmenler tarafından tarihin en iyi Lear'ı olarak nitelendirilmiştir. 15. Devlet Tiyatroları Sabancı Uluslararası Adana Tiyatro Festivali'nde (2013) Globe Theatre'ın sahneleme özellikleri bakımından epik tiyatrosunu çağrıştıran bir yorumla sunduğu prodüksiyonda ise Joseph Marcell, Lear'ı trajik bir karakterden çok melodram türüne daha uygun bir yorumla sergilemiştir.

Kral Lear, bu tiyatro sezonu Oyun Atölyesi tarafından Haluk Bilginer çevirisiyle ve *Kral Lear* yorumuyla sahnelenmektedir. Yönetmenliğini Muharrem Özcan'ın yaptığı, sahne tasarımı Özlem Karabay'a ve müziğinin



7-*Shakespeare Müzikali*'nden de bildiğimiz Tolga Çebi'ye ait olduğu prodüksiyonun oyun kadrosu ise şu şekildedir: Kral Lear (Haluk Bilginer), Goneril/Soytarı (Berfu Öngören), Regan/Soytarı (Hare Sürel), Cordelia/Soytarı (Nazlı Bulum), Gloucester Kontu/Soytarı (Arif Pişkin), Kent Kontu (Deniz Celiloğlu), Edmund/Burgonya Dükü/Soytarı/Hizmetli (Kaan Turgut), Edgar/Fransa Kralı/Soytarı (Onur Özaydın), Cornwall Dükü/Soytarı/Hizmetli (Sertan Müsellim), Albany Dükü/Soytarı/Hizmetli (Efe Tunçer) ve Oswald/Hizmetli (Hüseyin Sevimli).

OYUNUN METNİ

Kral Lear temel olarak Lear, Gloucester ve Kent gibi karakterler tarafından temsil edilen 'eski' feodal düzen ile güç elde etmek uğruna her şeyin mübah olduğu ve Makyavel Edmund,

Goneril ile Regan tarafından ortaya konulan 'yeni' dünya anlayışı arasındaki çatışmayı ele almaktadır.

Akıl/Akılsızlık, vefa/nankörlük, merhamet/acımasızlık, erdem/ahlaksızlık vb. zıt konuların işlendiği oyun, iç içe geçen iki olay örgüsünden oluşmaktadır. Ana olay örgüsü, trajik kahraman Kral Lear'ın üç kızı Goneril, Regan ve Cordelia arasındaki adaletsiz toprak taksimiyle ilintili masalımsı hikâyeyi ele alır. Melodramatik özellikler taşıyan yan olay örgüsünde ise Lear hikâyesine benzer bir konu işlenir. Gloucester'ın mal-mülk-unvan sahibi olmak adına her türlü hileye başvuran gayri meşru oğlu Edmund, sahte mektuplar ve yalanlarla dürüst meşru oğlu Edgar'ın babasını öldürmeyi planladığına inandırır ve böylece Edgar'ın uzaklaşmasına neden olur. İki olay örgüsünde de babalar, kötü ve ihtiraslı evlatlarının etkisiyle, iyi olanları haksızca uzaklaştırarak cezalandırmaktadır.

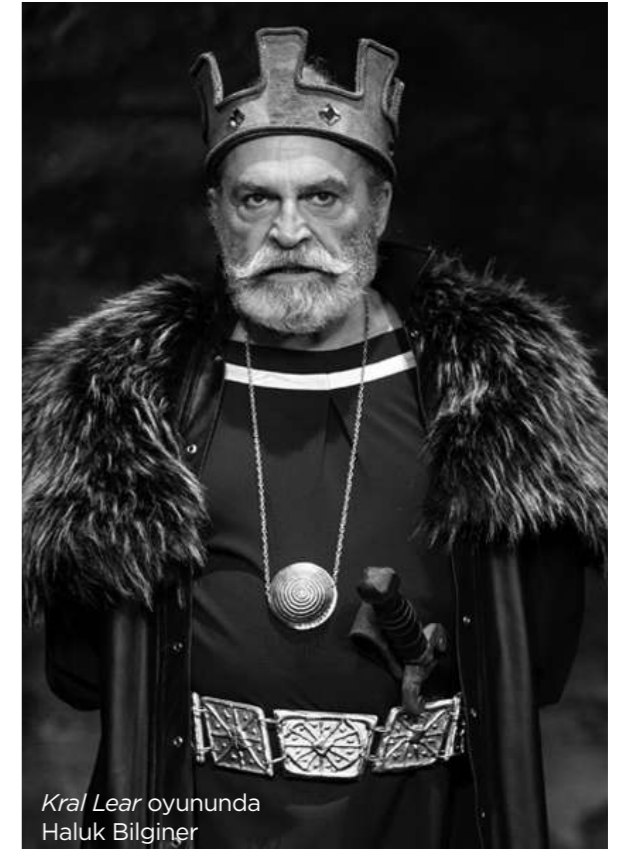
Oyunda Kral Lear'ın iki refakatçisi ve rehberi Kent ile Soytarı, kralın iki yönünü temsil etmektedirler: Kent 'devlet adamı' yanını, Soytarı ise 'insan' olan Lear'ı. İlk sahnede Kent, kralın Cordelia'yı mirastan mahrum bırakan adaletsiz kararına karşı çıkarak daha iyi bir devlet adamı olmasını sağlamaya çalışırken, sonradan ortaya çıkan Soytarı da Lear'a 'insan' olması için rehberlik eder. Soytarı, oyunda kralın akılsızlığını sert bir üslupla defalarca ortaya koyar:

Soytarı: Sen benim soytarım olsaydın, vaktinden önce çöktün diye seni eşek sudan gelinceye kadar dövdürürdüm.

Lear: Nedenmiş o?

Soytarı: Akıllanmadan yaşlanmamalıydın da ondan. (I.v. Çev. Özdemir Nutku)

Herkes kralı eğitmeye çalışsa da en iyi öğretmen şüphesiz acı ve kederdir. Daha ilk sahnede gelişen olaylarla -Lear'ın topraklarını adaletsizce bölmesi ve Cordelia'yı evlatlıktan reddetmesi- var olan düzen tepetakla olmuş ve oyun duraksatılmayacak olağanüstü bir



Kral Lear oyununda
Haluk Bilginer

itici güçle başlamıştır. Lear'ın yanlış kararı yüzünden dönmeye başlayan kader çarkı kralın düşüş sürecini başlatır. Yaşlılığında kendisine dayanak olacaklarını düşündüğü iki kızı -Regan ve Cordelia-Lear'a sırt çevirerek, onu yersiz yurtsuz bırakır.

Kral Lear'deki haksızlık, adaletsizlik, ıstırap öyle bir boyuta varır ki evrendeki düzen bozulur ve doğa isyan ederek oyunun tam ortasında fırtına çıkar. Bu nedenle de oyun bir 'kozmetik drama' olarak da nitelendirilmektedir. Lear'ın, maruz kaldığı kötü muamele ve yaşadığı iç hesaplaşmadan dolayı çektiği vicdan azabı sonucunda -fırtına sahnesinde- üstündeki giysileri yırtmak suretiyle çıplak kalması, akli dengesini büyük bir ölçüde yitirdiğinin göstergesidir. Lear yaşadığı felaketlerin acısıyla yoğrulmuş olarak akıllanır, pişmanlık, alçakgönüllülük ve insanlığı öğrenir



FOTOĞRAFLAR: OYUN ATÖLYESİ

8

(George Ian Duthie-John Dover Wilson: xxxiii).

Lear'ın imdadına biricik kızı Cordelia Fransız ordusuyla beraber gelse de savaşı kaybeder ve baba-kız tutsak düşerler. Oyunun sonunda Cordelia ve Soytarı idam edilirken, Lear da vicdan azabından ölür. Edmund'un düelloda öldürülmesi, Goneril'in Regan'ı zehirlenmesi ve bunu takiben intihar etmesi sonucunda da taht Edgar'a kalır. Böylece Shakespeare'in tragedya geleneği doğrultusunda başta bozulan düzen Edgar'ın kral olmasıyla tekrar kurulmuştur.

PERFORMANS

Oyun Atölyesi'nin prodüksiyonu, klasik *Kral Lear* yorumundan çok Shakespeare'in şiirsel diline pek odaklanmayan çağdaş bir yorum sunmaktadır. Oyunda sahne ve kostüm gibi görsel öğeler, çok başarılı bir şekilde bölünmeler ve tezatlıklar üzerine kurulmuştur. Bu doğrultuda, sahne tasarımı Özlem Karabay'a ait olan oyunda, oyuncular sahneye

üstü siyah beyaz, beynin damarlı iki yarım küresini çağrıştıran bir desenle bezenmiş iki bölmeli bir paravandan giriş yapmaktadır. Sahne tasarımıyla beraber, Rönesans dönemi giyim stilini yansıtan kostümlerde de ağırlıklı olarak siyah-beyaz kullanılmıştır. Oyundaki kostümler ve grupça söylenen şarkılar 2009 yılında yine Oyun Atölyesi tarafından sahnelenen *7-Shakespeare Müzikali*'ni anımsatmaktadır. Söz konusu müzikal, bir insanın, özellikle de bir erkeğin, geçirdiği yedi evre -bebeklik, okul çağı, gençlik, askerlik, orta yaş, yaşlılık ve ölüm- Shakespeare'in oyunlarından ve sonelerinden kesitleri harmanlayarak sunmuştur.

Shakespeare'in diğer tragedyaları gibi, *Kral Lear* da vurucu bir sahneye başlar; 80 yaşını aşmış kaprisli Kral Lear, topraklarının yönetimini kızları (ve var olan veya gelecekteki eşleri) arasında paylaştırmak için onları babalarını ne kadar sevdiğini ilan ettikleri bir oyuna dahil eder. Daha önce *Atinalı Timon* (2005) *7-Shakespeare Müzikali* (2009) ve

Antonius ile Kleopatra (2012) adlı yapıtlarda da izlediğimiz Haluk Bilginer (Lear), Paris'in Athena, Herave Aphrodit arasında en güzeline vereceği altın elma mitini çağrıştıran bir elmayı yiyerek sahneye çıkar. Genelde bilgelikle özdeşleştirilen elma, oyunda gücü ve iktidarı temsil etmektedir ve oyunun başında hem elma hem de güç, 'akıllanmadan yaşlanan' bir kralın elindedir. Nitekim aynı elma sonra hileyle güç sahibi olmaya çalışan Makyavel Edmund'un elinde de görülmektedir.

Güç oyunlarına aşına olan Goneril ve Regan süslü ve abartılı sözlerle mirastan paylarını alırken, kralın en sevdiği, adeta azize olarak tasvir edilen küçük kızı Cordelia sevgisinin sınandığı bu oyunun bir parçası olmayı reddeder: "Lear: Kardeşlerinden daha değerli bir parça için ne diyeceksin?/Cordelia: Hiçbir şey efendimiz" (I.i) Trajik kusuru aşırı kibiri ve pohpohlanma sevdası olan Lear, Cordelia'nın dürüst cevabının değerini algılayamayarak onu evlatlıktan reddeder. Öte yandan Cordelia'nın erdemini ve dürüstlüğünü gören Fransa Kralı, mirastan mahrum kalmasına rağmen yine de ona talip olur. Lear, ayrıca Cordelia'nın erdemini savunan dürüst Kent Dükü'nü (Deniz Celiloğlu) de sürgüne gönderir fakat kendisi kılık değiştirmek suretiyle yine Lear'a hizmet etmeye devam edecektir. Performansta Kent karakteri zaman zaman bir hizmetlinin üzerine bacağını atmak suretiyle 'flört etme' sahnesinde olduğu gibi temsil ettiği ağır ve düzgün devlet adamı çizgisinden kaymaktadır. Bu tip eklemelerin, seyircinin oldukça eğlendirici bulduğu Edgar'ın 'striptiz' sahnesinin olduğu gibi, seyircinin ilgisini oyunda tutmak adına tercih edildiği söylenebilir. Nitekim, yaklaşık üç saatlik bir prodüksiyon olmasına rağmen zaman çok akıcı bir biçimde geçmektedir.

Toprak taksimi bir yana, yoruma gelindiğinde kız kardeşler arasında altın elmayı DOT'un sahnelediği Zinnie Harris'in *Şafakta Buluş Benimle* adlı oyununda

Helen'i ve *Kral Lear*'da Goneril ve Soytarı'yı canlandıran Berfu Öngören'e vermek gerek. Çok etkili bir yorum ve varlık sergileyen Berfu Öngören'in çağdaş oyunların yanı sıra iyi bir Shakespeare oyuncusu olma yolunda olduğu aşikârdır. İleride kendisini Leydi Macbeth, Portia ve Hamlet gibi karakterler olarak sahnede hayal etmek mümkün. Regan ve Soytarı'yı canlandıran Hare Sürel, Regan'ı zarif, kırılğan, biraz çekingen ve Goneril'e nazaran daha iyi bir karakter olarak sergilemiştir. Fakat Goneril ve Regan baştan aşağı kötüdür. Oyunda zaman zaman babaları 'bunadığı' için ona karşı geldikleri gibi bir izlenim verilmiştir, bu doğrudur ancak bunu sağduyudan çok kötü ve güç düşkünü oldukları için yapmaktadırlar. Öte yandan, onlardan tamamen farklı olan ve bir azizenin sabrına ve suskunluğuna sahip olan Cordelia'yı Nazlı Bulum doğru ve abartısız bir şekilde sunmaktadır.

Oyunda kral kadar önemli diğer bir karakter de Soytarı'dır. Talat Sait Halman'ın da

9



Tek Kişilik Krallıkta Tekinsiz Misafirlik: *He-Go*

İBRAHİM ALP OKUR

Bugünlerde herkesin kendi krallığı var. Krallığımızı kurduğunuz toprakların boyutunun üç oda bir salon ya da stüdyo daire olması fark etmiyor. Bu krallığı büyütmenin yolu sizden geçiyor, kendi içinize ne kadar kapanırsanız o kadar büyütüyorsunuz krallığımızı. Ne kadar kısaltırsanız gün içinde adımladığınız mesafeyi, o kadar genişliyor topraklarınız. Ne kadar azalıyorsa konuştuğunuz insan sayısı, sesiniz o denli gür çıkmaya başlıyor. Yirmi birinci yüzyılın bize en büyük hediyesi bu oldu; kişiye özel tek nüfuslu krallıklar. İsterseniz çeşitli insanlara yaşam hakkı verebilirsiniz bu krallıkta, hatta insan bile satın alabilirsiniz eğer bu sizi tatmin edecekse. Ama bazılarımız sadece resimlere söz hakkı vermeyi tercih ederiz. Anlayacağınız, her şeyiniz var artık ve bir o kadar da hiçbir şeye sahipsiniz.

Çetin (Alican Yücesoy) kendi krallığından dışarı aylardır çıkmıyor. Uzun süredir insan yüzü gördüğü yok. İnsan sevmediğini söylerseniz ona, “Sevmemek değil, yoruluyorum sadece,” cevabını verir. Ama sanal dünyanın insanları yormuyor onu, günün büyük bir kısmını sosyal medyadaki takipçi sayısındaki



Ayşegül Uraz (Saffet)



Kahramanlar ve Soytarılar'da belirttiği gibi Shakespeare tragedyalarındaki soytarılar, bu cana yakın, sözünü esirgemeyen kişiler keskin zekâyı ve açık düşüncüyü temsil ederler: “Soyluların yapmacıklık, içinden pazarlıklı hali tavrı karşısında, soytarılar birer halk çocuğu... Birer Nasreddin Hoca veya Karagöz.” (Halman, 1991: 20). Globe Theatre'ın sahnelediği *Kral Lear*'de de Bethan Cullinanehem Cordelia'yı hem de Soyтары'yı canlandırmıştı. Cordelia, bir bakıma Lear'ın vicdanını temsil ettiği için bu doğal bir eşleştirme olmuştur. Oyun Atölyesi'ndeki rol dağılımına bakıldığında ise Haluk Bilginer (Kral Lear) ve Deniz Celiloğlu (Kent Kontu) dışındaki herkes Soyтары'yı canlandırmaktadır. Soyтары rolü tek bir oyuncuya verilmek yerine, oyuncular arasında paylaştırılmıştır. Farklı sahnelerde farklı 'Soytarılar' bu karakterin repliklerini sunmaktadır. Bu duruma iki yönden bakılabilir; bir yönden Kral Lear'ın 'insan' yanını temsil eden Soyтары rolünün birçok kişi tarafından üstlenilmesi, kralın bu yönden eksik, bölünmüş olduğunu ortaya koymaktadır; öte yandan, seyircinin bunu görmesi için oyun metnine–Soyтары'ya ait sözler- çok iyi hâkim

olmasını ve onun sözlerini aradan ayıklamasını gerektirmektedir. Bu durum, Soyтары'nın sözlerinin farklı oyuncuların replikleri arasında kaybolmasına neden olmuştur. Oyunda Soyтары'nın belirgin bir karakter olmaması, Shakespeare'in oyunlarında çok önem taşıyan bu açık sözlü, otoriteye başkaldıran tiptemenin ortadan kalkması büyük bir eksiklik olarak nitelendirilebilir.

Genel olarak, Oyun Atölyesi tarafından sahnelenen *Kral Lear*'ın –olması gerektiği gibi- kompleks ve çok katmanlı bir tragedya olarak değil de daha hafifletilmiş bir versiyon olarak sergilediğini kabul etmek gerek. Nitekim Haluk Bilginer'in Kral Lear'ı eski feodal düzeni temsil eden bir kral, bir trajik kahramandan çok kendi kültürümüzde gördüğümüz, yaşları ilerlemiş aile büyüklerimizi andırmaktadır. Bu şekilde değerlendirildiğinde, prodüksiyonun hem genel seyircinin dikkatini oyunda tuttuğu hem de bir noktaya kadar Rönesans dönemini çağdaş bir yorum ve sahnelemeyle ortaya koyduğu görülmektedir.

Kaynakça

- Bond, Edward. *Lear*. London: Methuen, 1979.
- Halio, Jay L. (ed.). *Critical Essays on Shakespeare's King Lear*. New York: G.K.Hall & Co., 1996.
- Halman, Talât Sait. *Kahramanlar ve Soytarılar: Shakespeare'in Dünyası*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.
- Selden, Roman. “The Theme of Disorder in King Lear”. *Longman Critical Essays King Lear*. Ed. Lindacookson & Bryan Loughrey. Essex: Longman Group Limited, 1998.
- Shakespeare, William. *Kral Lear*. Hasan Yücel Klasikleri Dizisi. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2009.
- Shakespeare, William. *King Lear*. “Introduction”. Ed. George Ian Duthie & John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Yüksel, Ayşegül. *William Shakespeare: Yüzyılların Sahne Büyücüsü*. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2017.



artışı gözlemlemeye ayırıyor. Rakam arttıkça krallığının topraklarının genişlediğini düşünüyor, Çetin. Gerçek dünyadaysa onu bekleyen zorlu bir süreç var, oyunculuk mesleğinde belki de ilk kez istediği bir role girecek, içine sinen bir yapımda yer alabilecek; Hazreti İsa rolüyle çıkacak izleyenlerin karşısına. Ama bu role nasıl hazırlanır ki bir insan? Nasıl hissedebilir ki bir peygamberin hissettiklerini? İnsanlara bir peygamber gözüyle nasıl bakabilir sıradan biri?

Tüm bu sorular yeni bir fikre götürür Çetin'i ve krallığının kapısını bir hayranına açmaya karar verir. Bir hayran dediğimize bakmayın, beş yüz bin içinde birdir bu hayran diye adlandırdığımız kişi. Krallığın önünde bir kalabalık birikir, talihli de o kalabalığın içinden el sallar Çetin'e. On beş dakika sonra diye sözleşilir, bir dakika bile geçmeden krallığın kapısı çalınır şiddetle. Çetin'in sosyal medyadaki beş yüz bininci takipçisi Ersin (Halil Babür) girer içeri. Çetin'in krallığına tesadüfen düşmüştür bu genç adamın yolu, zaten hayran kitlesiyle pek bir ortak noktası bulunmayan Çetin, o kitleyi kendi kişiliğine değil, yıllardır oynadığı He-Go karakterine borçludur. Hani şu sevenlerine söyleyebileceği en güzel şey ve verebileceği tek mesaj, "Yüreğini sökeceğim," olan aksiyon filmi serisinin süper kahramanı He-Go.

Ersin'in de kendi krallığı vardır, zaten Çetin ile kurduğu ilişki de kız kardeşinin He-Go'ya duyduğu hayranlıktan kaynaklanır. Ersin'in amacı nettir, gidip bir fotoğraf karesinde Çetin ile yan yana duracak, bu sayede hem kardeşinin gönlünü hoş edecek, hem de arkadaşlarına hava atacaktır. Ama Çetin'in bir peygamber olarak böyle bir müritle ne yapabileceğine ilişkin hiçbir fikri yoktur. Bu yüzden prova sürecine yardımcı olsun diye başlattığı bu misafirlik giderek daha beklenmedik, verimsiz ve hatta tekinsiz bir yere doğru evrilmektedir.

Böylesi bir krallığı inşa edebilmenin tek bir yolu olabilir. Başarı değil, huzur hiç



Alican Yücesoy (Çetin)

FOTOĞRAFLAR: MURAT DÜRÜM

değil, çalışkanlık... o da değil. Bahsettiğimiz türden bir krallığı kurabilmenin yolu salt mutsuzluktan geçebilir. Kendine yüklediğin görüntünün, bir tabloyu tasarlar gibi tasarladığın kişiliğinin altındaki çürükleri, çatlakları bilmenin verdiği mutsuzluk. O hasarları onaramamanın farkındalığı... ve tüm bunlar, krallığının başköşesine size bunları durmaksızın hatırlatacak bir şeyi yerleştirmenizi sağlar. Kimi zaman bir eşya olur bu, kimi zaman bir resim. Çetin'in duvarında gördüğümüz resimden bizi selamlayan Saffet (Ayşegül Uraz), belki de bu duygunun eseridir. Ama Saffet'in Seda'ya dönüşmesiyle Ersin'in sallantılı halinin de cebinde sakladığı paketten çok kişiliğinin derinliklerinde barındırdığı çatlaklardan, hasarlardan ileri geldiğini görebiliriz. Çetin ve Ersin arasındaki en temel benzerliklerden biri, duvardaki resimle kurdukları bu ilişkidir. Çetin için ayrıldığı eşini simgeleyen hayalet, Ersin'in hep aklında kalan ve hiç başlamadan biten ilişkisinin temsilcisidir. Tabii tek işlevi



Halil Babür (Ersin)

bu değildir duvardaki portrenin, belki de oyunun en akli başında kişisidir. Mesela bu yüzyılda hepimizin tüm olayın kendisiyle ilgili olduğunu sanan labirentteki farelerden farksız olduğumuz tespiti ondan gelir.

Aslında birbirine bir hayli benzeyen iki adam var karşımızda. Her ne kadar karşılaşmanın başında ayrı dünyaların iflah olmaz insanları olarak görünseler de benzerlikler yavaş yavaş çıkıyor ortaya. Bir yanda futbol sevmeyen ama hangi skorda kaç puan alındığını bilen, arabesk sevmeyen, Müslüm Gürses'in de sadece son dönemini seven ama Ersin'in söylediği şarkıya layıkıyla eşlik edebilen, entelektüel birikimi çoğunlukla ahkâm kesmekten ibaret olan bir Çetin. Öyle ki Çetin'in kurduğu uzun mu uzun birçok cümle, Ersin'in ağzından düşürmediği "Aynen," ile aynı değerde. Diğer yanda futbolu da arabeski de dibine kadar seven, hayatı yazıldığı gibi okuyan, Çetin'e göre en belirleyici özelliklerinden biri kot pantolonun altına kundura giymesi olan Ersin... Örnekleri çoğaltmak mümkün ama Çetin'in oyunun

başında tahtaya yazdığı cümle durduruyor bizi; "Karakteri yargılama!" Henüz "kendi kendilerine konuşmayacak kadar delirmemiş" olan bu iki karakter, kültürler arasındaki arafta sıkışmış iki farklı ama benzer adam.

Kendini dış dünyadan soyutlayan Çetin için Ersin'in gelişi adeta bir işgal niteliğinde. Bu hissi Ersin'in evin dışında bekleyen, arada bir evin camına taş atarak kendilerini hatırlatan arkadaş grubu da belirginleştiriyor. Bu cam taşlama eylemi, Ersin için arkadaşlarının yaptığı saçma sapan bir şakadır sadece. Çetin ise kendi elleriyle krallığının kapısını orayı işgal etmek isteyen yabancılara, hatta düşmanlara açmış gibidir. Üstelik bu düşman ordusu, Çetin'in He-Go karakteriyle oluşturduğu hayran kitlesinin ta kendisidir. En sonunda cam tuzla buz olur ve Çetin'in aylardır kendini koruduğu dış dünya içeri dolmaya başlar. O noktadan itibaren Ersin'in hareketleri serbestleşir, zor zapt ettiği çekingenliğini üzerinden atar, teklifsiz bir tavırla adımlamaya başlar Çetin'in topraklarını. Çetin kalan son gücüyle direnmeye çalışır ama kot pantolonun altına kundura giymiş müridi tarafından çarpmıha gerilen o olur. En sonunda işgal orduları kumandanı Ersin, Saffet'i de alıp gider. Belki de Saffet'in hikâyedeki o ilk gidiş anı, yani oyunun öncesinde Çetin'den ayrılma sürecidir bir şeylerin yerine oturmasını sağlayacak olan... Her kralın duvarında bir tablo asılıdır ve belki de asıl cevap o tablodaki portrenin krallığımızı neden terk ettiği sorusunda gizlidir.

Halil Babür'ün kaleme aldığı *He-Go*, tek kişilik krallıklarımızda yaşamaya alıştığımız ve kendimizden farklı düşünen, farklı yaşayan kişilerle sadece sosyal medyada karşılaşabildiğimiz bugünlerde, bu durumun ortaya çıkardığı ironiyle yakalıyor izleyiciyi. Çoğu zaman bu ironi komediyi ön plana çıkarsa da, oyunun komedi türünde olduğunu söylemek bazı noktaların karanlıkta kalmasına sebep olabilir. Yiğit Sertdemir'in rejisinde Çetin karakterinin bir kukla eşliğinde çektiği



video klip de önemli bir yer tutuyor. Oyunun TOY İzmir'deki sahnelemesinde başlangıçta seyirciye gösterilen bu çalışma, oyun sırasında da Çetin'in megaloman halini temsil edercesine evin duvarına asılı ekranda sürekli olarak dönüyor(*). Bu klipin sadece Çetin'in kişisel özelliğini değil, oyunun atmosferini de temsil ettiğini söyleyebiliriz. "Zamanın zalim elinin çağın görkemli anıtlarını yerle bir edişini gördüğümüz, başları göğe değen kulelerin darmadağın oluşunu" izlediğimiz bugünlerde, belki de tek kişilik krallıklarımız bizim için bir sığınaktan başka bir şey değildir.

TOY İzmir sahnelemesinde olmasa da *He-Go*'nun Kumbaracı50'deki sahnelemesinde seyircinin bu atmosferdeki yeri daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkıyor. Tiyatronun klasik dördüncü duvar anlayışı seyirciyi gerçekten duvarlaştırarak ele alınıyor. Üstelik

sadece dördüncü duvar değil söz konusu olan, o duvarın karşısındaki seyirci grubu da üçüncü duvar oluyor. Karşımızda sadece Çetin, Saffet ve Ersin yok, o oyunu izleyen başkaları da var ve biz de o başkalarının görüş alanında o oyunu izleyen bir başkası olarak varız. Böylece tek kişilik krallıklarımızın çağın imparatorluğunun duvarlarında sadece birer tuğla olarak yer aldıklarımızı da fark edebiliyoruz. Her ne kadar yalnız olduğumuzu sansak, duvarlar arasında sıkıştığımızı düşünsek de, aslında biz de başkalarının duvarlarında bir tuğlayız. Peki bazen hissettiğimiz o itilmişlik hissinin belki de duvarı olduğumuz bir insanın bizi itmesinden, bize çarpmasından kaynaklandığını düşünebilir miyiz?

Daha önce *Kasap* oyunu ile bizi distopik bir dünyaya götüren Halil Babür, bu kez içinde yaşadığımız dünyanın distopik yönünün



Altıdan Sonra Tiyatro,
He-Go (2018).
Yazan: Halil Babür,
Yöneten: Yiğit Sertdemir

altını çiziyor. Ersin karakteri Babür'ün fazlasıyla gerçekçi oyunculuğuyla günümüz samimiyet algısının adeta bir temsilcisi gibi. Çetin kendini, hayatını ve tüm olup bitenleri anlamlandırmak için kasıldıkça Ersin'in toplara gelişine vurarak yaşaması gözümüze daha cazip görünüyor. Ama aynı Ersin ile yolda karşılaşmak birçoğumuz için tercih edilesi değil, o karakteri tiyatro sahnesinde, televizyon ekranında, roman sayfalarında daha çok seviyoruz. Çünkü o zaman duvarlarımızı aşmış bize ulaşmıyor. Gönlümüz Ersin'den yana olsa da aklımız Çetin olarak tutuyor bizi ve kendi sınırlarımıza çekiyor. Alican Yücesoy bu anlamda bizim makyajlı yanımızı sahneye taşıyor. Bu sezon *Nihayet Makamı* ile de karşımıza çıkan Ayşegül Uraz, birbirinden çok farklı bu iki oyun kişisini layığıyla sahneye çıkarırken bu yüzyılda deliliğin

mantığının sesi olduğunu da gösteriyor.

Bizden farklı, hatta yabancı olarak tanımladığımız insanlarla birbirimize ne kadar benzediğimizi gösteriyor bize *He-Go*; bunu da birbirimize benzediğimiz olumsuz yanlarımız üzerinden söylüyor. Yani yabancıyı tanımlarken kullandığımız olumsuz sıfatlar, makyajımızı temizlerken baktığımız aynalarda bizim de karşımıza çıkıyor. Geriye Çetin'in ağzından hatırladığımız şu sözleri tekrarlamak kalıyor; "*Baba, onları bağışla. Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar.*"

*) William Shakespeare'in 64. sonesinden (Talat Sait Halman çevirisi) Halil Babür'ün bestelediği şarkının oyunda kullanılan Onat Esenman yönetimindeki video klipi için: <https://www.youtube.com/watch?v=kPHIBSjs5tU>



“ba-tiyatro” Topluluğu *Julie*’yi Anlatıyor

ba-tiyatro

16

Ferdi Çetin: Doğum Günü’nden *Julie*’ye ba- tiyatrosu’nun oyunlarında karakter nasıl bir serüven geçirdi/geçiriyor? Karakter ölmemiş miydi?

Yusuf Demirkol: *Julie*’den önceki projelerde senin öykülerinden yola çıktık ve öykülerin çağrıştırdığı imgeleri konsept adı altında ‘yeniden’ düzenledim. Öyküleri imgelere, parçalara ayırınca karakter yerine, karakterlerin yaşadığı deneyimlerden parçalar kaldı elimizde. Sahnedeki oyuncu da bu parçalı deneyimleri izleyiciye hatırlatan, eliyle gösteren kişi oldu. Oyuncudan deneyimleri taklit etmesini beklemedim, deneyimlerin taklit edilebileceğine de inanmadım. *Julie* de tam tersine metni ve karakterleri merkeze alan bir anlatı. Oyuncudan bu defa deneyimleri bire bir, sözde ‘gerçeğe uygun’ taklit etmesini bekleyerek yola çıktım. Tabii buna inanarak değil, aksine gerçek ve taklit arasındaki uçurumu kapamaya niyetlendikçe sınırların nasıl daha da belirginleştiğini deneyimlemek için. Öykülerden yola çıkmak, performans-oyun sınırında hikâye anlatmak elbette karakterin öldüğünü işaretlemek değildi.

Şimdi *Julie*’de yine sözde karakterlerin olması, karakterin yaşadığını göstermeye yetmeyebilir. Kesiştikleri yer, deneyim bize ait olmadıkça her biçimin, anlatının karakterin canına kastettiği (gerçeği) olabilir.

Ahmet Varlı: Neden “*Matmazel Julie*” değil de “*Julie*”?

Yusuf Demirkol: *Julie*’yi tanımlayan dış gözün ona uygun gördüğü sıfatı kullanmak yerine; *Julie*’yi hem “herkesleştirmek, sıradanlaştırmak, eşitlemek” hem de feodal yapıyla olan savaşını kazandığını farz ederek başlamak istedim.

Nilay Erdönmez: Bundan önceki tüm projelerinde sahnede dramatik kurgunun dışına çıkan dünyalar kurdun, akademik çalışmaların da post-dramatik anlatı üzerine... Bu oyunda ilk kez başı sonu belli bir olayın yaşandığı, hem de üstelik kesintisiz yaşandığı bir geceyi sahneye koydun, üç karakter arasında geçen bir olay: “bir gece baba evde yok ve...” Üstelik bunda diğer oyunlarının yine bir o kadar zıttında bir sahneleme var, bir



Ahmet Varlı (Jean)

FOTOĞRAFLAR: MURAT DÜRÜM

başka uca gittin sanki; tasarım, dil, anlatım biçimi olarak tamamen minimal, anlatacağını yalnızca karakterlere dayanarak anlatan bir rejî dili.... Rejide nerdeyse tüm seçimlerini karakterlerin ve durumların üzerinden kurdun. Bu senin yönetmenlik yolunda nasıl bir yere denk geliyor ve bir sonraki projen için nasıl hayaller canlanıyor? Bir de şunu sormadan geçemeyeceğim; ben bu metni orijinal haliyle nereden baksan 15 yıldır biliyorum, bir gün alır oynarsın deseler sanmam derdim, çünkü bu metin üzerinde böyle bir yorumlamanın olabileceği aklıma gelmezdi. Sanırım Ahmet ve Gizem’i ikna eden yer de tam da burası oldu. Böyle bir okumayı ve yorumlamayı nasıl gördün, nasıl yakaladın, bu okumaya, bu yorumlamaya nasıl vardın?

Yusuf Demirkol: Önceki projelerde, sahnenin tüm öğelerini eşit değerinde kullanmak üzere yola çıktım. Metin, oyuncu, ışık, müzik hepsi birbirine hizmet etmek için vardı. Ve biçim bu parçaları yan yana getirmek için bir omurga oldu. *Julie*’de ise tüm öğeleri, durumları yaratmak için kullandım. Durumlar ne kadar ‘gerçek’ olursa metinde yer alan

deneyimleri aktarmak için ‘karakterleri’ o denli iyi resmedebileceğimizi düşündüm. Önceki projelerde ne kadar ‘sahne yapaydır’ dediysem, bu defa bir o kadar ‘sahne gerçektir’in peşindeydim. Tabii her ikisi de birbirini değilleyen sözler. Belki bir sonraki proje de bu ikisinin uzlaştığı yerden başlar. Arada gerçekte yapayı ayır etmek için turnusol kâğıdı işlevi gören ‘sahne’ var bir de. Sahne denen aracı değiştirerek de yola çıkılabilir. Metnin güç ilişkileri üzerinden okumasına gelince, o da belki de benim deneyimlerimin bir yansıması olabilir. Elbette oyun ve Strindberg üzerine yazılan makaleleri inceledim ama söylenenleri bir araya toplamak, yorumlamak her zaman kişinin o günkü deneyimlerine denk düşer diye hissediyorum. Sevdiğimiz kitabı üç beş yıl aralıklarla okumak gibi. Birkaç yıl sonra *Julie*’yi yeniden okuduğumda, o günkü deneyimlerimle kim bilir nasıl yorumlarım. Belki gülüp geçerim bugünkü yorumlayışımıza. İnsan, kendi gerçeğini her gün yeniden tanımlıyor nasılsa. *Julie*’nin yıllarca farklı farklı yorumlanabilecek yücelikte olması ise bambaşka mesele. Strindberg’i ölümsüz yapan

17

Nilay Erdönmez (Julie), Ahmet Varlı (Jean)



18

da bu ya.

Gizem Erman Soysaldı: Çeviri yaparken oyunun özünde var olan ataerkil yapıya dair nelerle karşılaştın? Türkçeye çevirirken ve uyarlarken ataerkil dil ile ilgili değişiklikler yaptın mı?

Ferdi Çetin: *Matmazel Julie*'nin metnini çevirmek için yeniden yeniden okuduğumda fark ettiğim bir şey vardı. Strindberg Ibsen'in *Nora*'sında olduğu gibi kadın bir karakteri merkeze alıyor gibi görünüyor ama bu vesileyle toplumun ataerkil yapılanmasına dair ciddi tespitlerde bulunuyor. Julie vesilesiyle dahil olduğumuz olay örgüsünde erkin yapılanma katmanlarını teker teker soyduğunu görüyoruz. Sadece olay örgüsü değil, oyundaki imgeler de kuvvetli bir erk fikrine işaret ediyor. Erk, hiyerarşi, sınıfsallık fikirlerinin gündelik olana nasıl sirayet ettiğini görüyoruz. Aslında beni en çok etkileyen kısım burada başlıyor. Meseleleri gündelik bir ilişki biçimi üzerinden açık ediyor. Ben de sözün şiirselliğini ve imge

yüklü halini bozmamaya dikkat ederek bu gündelik olan üzerine eğildim diyebilirim. Gündelik ilişki üzerine eğildiğimizde ortaya çıkan dil, oyunun bu zamana kadarki Türkçe çevirilerinden ayrılıyor kaçınılmaz olarak. Bugünün seyircisiyle iletişim kurabilecek bir dil benimsemek gerekiyordu o sebepten referansları biraz silikleştirerek buna ulaştım diyebilirim.

Nilay Erdönmez: Artık metnin günümüz Türkçe'sinde bir çevirisi var. Dil sahnede sonuçta belireni oluşturan ilk parça sanırım, sence? Çeviriler yapıyorsun zaten.... ba-tiyatro'yu ve yolunuzu düşününce, burada yine çağdaş olanın izini sürdüğünü görüyorum, doğru mu?

Ferdi Çetin: Evet, metindeki ilişkilere odaklanarak bugünün seyircisine dokunabilecek bir çeviri oldu sanırım. Dil sahnenin ilk belireni evet ama aslında üzerine en az düşünülen yanı tiyatronun.

Doğallaştırılan ve şeffaflaşan dilin kendisiyle birlikte gizlediği birçok erk mekanizması olduğunu düşünüyorum. Her zaman kafamı kurcalayan bir şey var, o da bir edebi metin aracılığıyla susmak mümkün mü? Bilmiyorum, belki bir gün bir yolunu keşfederim ama şimdilik dil üzerine düşünmek bana yetiyor. Bu nokta yapabildiğim bu kadarı sanırım. Ama bence bu hiç de azımsanmayacak bir mesele yani dil üzerine düşünmek. Dil üzerine düşündüğümüz noktada zaten temsil düzlemi değişmeye başlıyor. Yeni temsil alanları yaratmaya başlıyorsunuz. Bence tiyatrodaki çok kıymetli bir şey bu. O sebepten ba-tiyatro'yu kurarken aklımızda "anlatılmaz" olanla ilişki kurma fikri vardı. Onun üzerine düşünmeyi önemsiyoruz. Anlatılmaz olan, temsil edilemez olan nasıl ses bulabilir. Kendi yazmadığım bir metin olsa da çevirirken de bunun sınırlarında dolaşmak mümkün olabiliyor galiba. O sebepten ba-tiyatro'nun bu sezon yaptığı "*Julie*" isimli oyunu Strindberg yazdı diyemem ama yazmadı da diyemem.

Ferdi Çetin: *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar*(*)'da yer aldın, ba-tiyatro'nun *Julie*'sinde de oldukça etkili rol oynadın, senin için ne anlam ifade ediyor ba-tiyatro? Yönetmen yaşıyor mu?

Nilay Erdönmez: Hayal edebileceğim ötesinde bir karşılaşma bence benim sizle karşılaşmam. Hayatımdaki yaratıcı serüvenim adına çok ama çok değerli bir yer. Sizinle bir arada üretmenin hazzı benim için çok büyük. Yan yana durabilmek, birbiriyle bir vizyondan bakıp aynı zamanda bakış açısında bir o kadar farklılıklara sahip olmak, yargısızca salt beklentisiz yaratıcılıkla bir arada olabileceğin birileriyle yan yana düşmek hayatta büyük şans bence. Ve ayrıca ba-tiyatro benim kendi potansiyelim ve yaratıcılığımın farklı farklı yerlerine gitmeme de alan bulduğum bir yer oldu. Çok şanslı hissediyorum. *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar*

-eleştirmenlerin tanımıyla söyleyeceğim çünkü bende oyunculuğu kategorize etmek yok- fiziksel oyunculuk yaptığım performansla dayalı bir işken burada tamamen karakter oyunculuğumla, bu işçilikle çalıştım. Ve ayrıca ba-tiyatro bir gün geriye dönüp baktığımda evet bir şeyler söyledik ve evet güzel şeyler söyledik diyebileceğim bir yer benim için. ba-tiyatro'nun yalnızca üretme biçiminin, oyunlarındaki söylemlerinin değil, aynı zamanda sahne, bir bütün tasarım ve dildeki estetik araştırmasının da müthiş ayrıştırıcı olduğunu düşünüyorum. 'Yönetmen yaşıyor mu'ya gelince benim bence *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar*'dan bir fotoğrafımı al koy yanına da *Julie*'den bir tanesini, yan yana durmuyor, bence bizim yönetmen yaşıyor Ferdi. Şaka bir yana ben yüzde yüz yönetmene inanan ve oyuncu olarak özerkliğini yitirmeden fakat önce yönetmenin dünyasına hizmet etmeye odaklı bir oyuncuyum. Yönetmenin hayattalığı tartışmasız en önemli şey. Ölü bir yazarın oyununda oynayabilirim ama ölü bir yönetmeninkinde mümkün değil, en azından provaları ölmeden önce yapmış olmam lazım. Yönetmenin kurduğu dünyanın kendi özgünlüğünde bir parçasıdır bence oyuncu. Elbette yorumunu getirir, getirmelidir de, ancak yazar ve yönetmenin dünyasının dengede durmasını sağlayacak bir bütün oyunun üçüncü ayağı olarak. Dediğim gibi bu oyunda benim var olma -daha doğrusu kendimi var edebilme- sebebim Yusuf'un rejisi ve yorumu. Strindberg elbette başka bir olay, bir deha -bunu söylerken bile haddimi aşıyormuş gibi hissediyorum- yönetmense alıp nefes aldırın şimdi buradan anlatacağız, yaşatacağız diyen kişi. Yusuf bizi gerçekten ince ince işledi durumları ve karakterleri üzerimize giydirirken. Bu olmasa zaten bu ve bunun gibi yüzlerce metin orada duruyor, al oyna kim tutuyor ki seni...

Yusuf Demirkol: Oyunda gerçeğe ulaşmak

19

Ahmet Varlı ve Gizem Soysaldı (Kristin)



20

için kendine, karakterine ve oyuncu partnerine yeterince “acımasız” davranıyor musun? Nasıl?

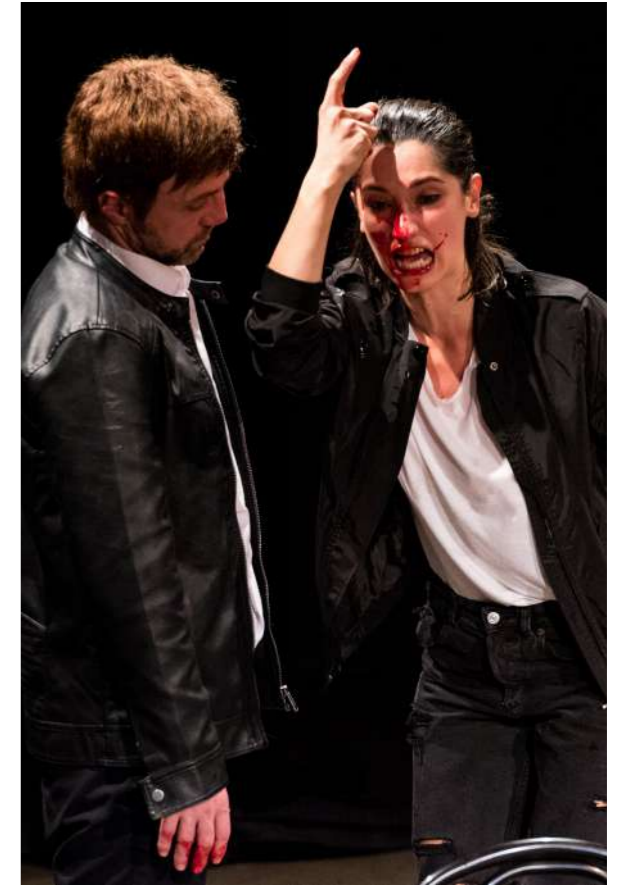
Nilay Erdönmez: Kesinlikle bir sonraki oyun daha da acımasız olacağım bu soru yüzünden; tetiklendim. Aslında bu soru bana şimdi her oyun öncesi Ahmet’e sorduğum soruyu anımsattı. Her oyun -birbirimizi hırpaladığımız yerler var ya oyunda, korkuyorum tabii bir yerime bir şey olursa diye oynarken- her oyun Ahmet’e soruyorum “Ahmet beni kollayacaksın değil mi,” diye... Belki de kendimi kollayamayacağımdan ona bırakıyorum sorumluluğu ve buradan bakarsak kendime acımasız olduğum kesin. Tuhaf bir şey bu, oyun yeterince acımasız bir oyun yaşanan olaylar itibari ile, oyun sırasında oyunun gerçekliği içinde ne kadar

kaybolursan, acıyı anlatabilmek için onunla ne kadar bütün olur, içinde kaybolursan, oyun o kadar iyi oluyor. Aslında bu oyunda karakterler arasındaki sado-mazo yorumlanan o ilişki belki bizim birbirimizle senin bizle, oyuncularınla kurduğun ilişkiyle aynı; sen ilk prova gününden beri hep fazlasını istiyorsun kalbimizden ve her oyunda istiyorsun bunu. Senin de bizim de, içimizden biri oyun sırasında gözyaşlarıyla acı içinde bir hikâye anlatırken -o an bundaki başarısından ötürü alıyor olduğumuz keyif de aynı ilişki. Bir gün oyundan önce Gizem’le Ahmet bir antrenin yerini değiştirmek istediler, ben reddedip direttim, öylesi benim oyunumu bozar diye. O zaman “benim” dikkatim dağılır oyunun acımasızlığına kapılıp gidemem diye düşünürken onları gözetmedim. Bu bile yeterince acımasız. Bir de, “asıl seyirci acımasızdır,” derdi bizim hocalar. Dikkati dağıldı mı acımasız keser ilgiyi derlerdi... Sadece orada yaşanacak acıyı izlemek için kalkıp evden gelmeleri bile yeterince acımasız değil mi aslında?

Ahmet Varlı: Neden *Julie*?

Nilay Erdönmez: Aslında bu oyun için benim şu ana kadar oynadığım oyunlar içinde süreci en organik gelişmiş oyun diyebilirim. Ben ba-tiyatro’nun bir önceki projesi *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar* oyununda bir araya geldim Yusuf ve Ferdi’yle. Tek kişilik ve performans dayalı bir oyundu. Fakat konu yine aile, kayıplar, yas üzerindeydi. Bizim aklımıza bir *Julie* yapmak filan, böyle bir düşünce gelmedi aslında... Sadece bir önceki oyunun devam ediyor olduğu süreçte “şimdi, peki şimdi ne anlatabiliriz” gibi bir soru türedi. Yusuf bana, “Senin şu dönem hayatındaki dert ne, neler gündeminde,” dedi... Ben, Yusuf bu soruyu sorduğunda hayattaki geri çekilmelerimi sorguladığım bir dönemdeydim... Geri çekildiğim bir alanda, bir yerde neden bir adım daha ileri gitmediğim sorusuydu kafamdaki. Hayatımızın içinde

alenen duran o hayvan yasası... Parçalamak, yemek ve hayatta kalmak ya da av olan olmak... Oyunun tanıtım metninde de yer alan “ölmeden önceki o son darbe”ydi yani o günlerde kafamda dolanan dert. Bu darbeyi kaç kere aldım acaba ve ölmedim. Ya da tam tersi... Bunlar üzerine sohbetler ettik... Yusuf ve Ferdi içinse konu tüm projelerinde şurada zaten; aile, kayıplar, yaslar... ba-tiyatro; baba’nın ilk hecesi. Sonra biz fark ettik ki -ya da belki de bir kere daha itiraf ettik bilmiyorum- benim tarif ettiğim şiddetin en çok ve en korkusuzca belirttiği yer zaten “aile”. Ve elbette tragedya yıllar yıllar evvel zaten bunun peşine düşmüş. Sonra bizde yeni bir soru belirdi. Peki çağdaş bugüne ve bu coğrafyaya ait bir tragedya fikri? Sonra tam böyle bir hikâye belirdi Yusuf’un kafasında, bir kadının, bu coğrafyada bugünde bir öyküsü. Hatta Yusuf’la bu hikâyenin kahramanının hayatı üzerine sahnede provalar dahi yaptık. Ancak bu hikâye henüz bir oyun olmak istemedi. Bir hikâye olarak duruyor şu an. Belki bir gün oyuna dönüşür kim bilir? Sonra aynı günlerde - biz bu derdi anlatmayı kovalayadururken- elimize tamamen tesadüfen Strindberg’in *Matmazel Julie* oyununa yazdığı önsöz geçti: Bu bir çağdaş tragedya, bir aile tragedyasıdır, diyor. Bu söz bizi birden içine çekti. “Evet, anlatalım” dediğimiz şey metinde zaten olabilecek en iyi şekilde anlatılmış. Ancak Strindberg’in kastettiği çağdaşlık yine kendi gününe ait bir çağdaşlık. Ferdi’nin bütün bir metin üzerine çalışması ve yeniden çevirisi, Yusuf’un rejii yorumu ve ayrıca tüm sahne ve görsel tasarımı ile günümüze geldi oyun. Hatta bugünde veya herhangi bir gün herhangi bir yerde, zamansız bir yerde, belki şurada lüks bir villanın bir “yılbaşı partisi”nde geçiyor ve evet burada ben Nilay olarak yola çıktığımız şeyi anlatıyorum oyunu her oynadığımda; bir “ev”de ölmeden önce son bir darbeyi, sadece insan olduğumuz için beliren sebepsiz şiddeti, aileyi, kayıpları... Evet, bu yüzden *Julie* Ahmet.



21

Nilay Erdönmez: Oyunda şiddetin bir de kadının kadına uyguladığı bir boyutu var... Evet 3 karakter de birbiri üzerinde bu şiddeti -yer yer hayatta kalmak pahasına- uyguluyor, ancak şimdi sadece kadının kadına uyguladığı şiddeti konuşsak... Sen oyundaki karakterinin Julie tarafından maruz kaldığı ve karakterinin Julie’ye uyguladığı şiddeti nasıl tarif edersin? Bunda “kadın olma”nın payı ne? Bunun hayatlarımızda yeri var mı ya da senin deneyiminde nasıl bir yerde? Oradaki şiddeti tarif eder misin biraz?

Gizem Erman Soysaldı: M.Ö. 8 bin yılına kadar insanlık esas olarak avcı toplayıcı olarak yaşamış. İnsanlık tarihini 125 bin yıl olarak düşünürsek avcı toplayıcı olarak yaşadığımız süre çok uzun. Besinlerin yüzde

Almanya'nın Nazizmle İmtihanı: *Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı*

NURTEN KUM



22

80'i kadınlar tarafından karşılanmış. Soyun da daha çok kadından devam ettiği bir yapı varmış bildiğimiz kadarıyla. Savaşın ve şiddetin hiç olmadığı, barışsever, huzur dolu, toplumsal eşitliğin olduğu, doğanın bir parçası ve doğaya uyumlu yaşanan uzun, çok uzun bir süre. İnsanlık tarihi, ataerkil sistemle birlikte savaş, mutsuzluk, hastalıklar ve yıkımlarla tanışıyor. Ve erkek kadına ve doğaya egemen olmaya çalışırken insanlık tarihini ve doğayı korkunç bir yıkıma sürüklüyor. Şimdi bunları söylememin sebebi şu: Örneğin ben oyunda oynadığım Kristin'in esas motivasyonu olan konfor alanını korumasından bahsederken bunun son derece doğal bir insani içgüdü olduğunu söyleyemiyorum bir türlü. Çünkü bana göre bu ataerkil sistemin bilinçaltımıza işlediği kodlardan biri. Dolayısıyla bu kodla hareketle Kristin, konfor alanını korumak için karşısındaki kadına da erkeğe de şiddet uyguluyor. Çünkü biraz önce güvendiği, sevdiği, belki gelecekteki çocuklarının babasından şiddet görüyor. Dolayısıyla ataerkil sistemin bize doğal hak gördüğü kodlarla o da karşısına çıkanları ezip geçiyor. Oyundaki iki kadın da doğduklarından

beri -farkında oldukları ya da olmadıkları- sayısız kere erkek şiddetine maruz kaldılar çünkü. Şiddet şiddeti doğuruyor. Dolayısıyla Kristin'in Julie'ye şiddeti değil, olayın çıkış noktası bence, Jean'ın iki kadına uyguladığı şiddet.

Yusuf Demirkol: Oyunda gerçeğe ulaşmak için kendine, karakterine ve oyuncu partnerine yeterince "acımasız" davranıyor musun? Nasıl?

Gizem Erman Soysaldı: Bu soruyu bir türlü anlayamıyorum. Çünkü gerçeğe ulaşmak, karakterin en gerçek halini bulabilmek ise, bunun için aslında evet acımasız bir şekilde içsel bir yolculuğa çıkıp kendime dair bir nokta bulmak zorunda kaldım. Oyuncu partnerimle ise bu anlamda bir ilişki kurmadım. Ama karakterim, oyuncu partnerlerimin karakterleriyle hazza ve iktidara dair ilişkiler kurdu.

*) Oyunla ilgili kapsamlı bilgi için bkz: Bir Oyun Üç Bakış: Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar - Teb Oyun Yaz 2017 Sayı: 34



23

Sahnedede ikisi erkek, biri kadın üç genç oyuncu... Üçü de spor kıyafetli, enerjik... Aralarında konuşuyorlar... İzleyicilere mi, toplumun belli bir kesimine mi olduğu ilk etapta ayırt edilemeyen sözcükler, düşünceler, izlenimler dökülüyor oyuncuların ağızlarından sahnenin orta yerine. İzleyici, oyunun ilk dakikalarında olayların içinde buluveriyor kendini... Merak, algılama, sorma ve sorgulama süreci... Bir şey bekliyorlar, yüzlerinde beklenti var... Korkuyorlar... Korkmuyorlar... Kulağa yabancı gelen isimlerden korkuyorlar, kulağa yabancı gelen isimlerden korkmuyorlar. Yabancıardan korkuyorlar. Bizden korkmuyorlar. Çoğunluktalar. Birlikteler. Tarafsızlar... Taraflılar... Burada daha önce görmedikleri bir şey görmeyecekler, duymayacaklar. Hakem rolü oynamak zorunda değiller... Bu bir oyun değil!

Bu bir oyun değil! diyor oyuncuların biri. Oyun değil mi gerçekten?

SAHNEYE TAŞINAN NSU CİNAYETLERİ NE YAZIK Kİ GERÇEĞİN TA KENDİSİ!

Oyunun yazarı ve yönetmeni Tuğsal Moğul'un aylarca süren yoğun araştırmalarının sonucunda Almanya'daki Neo-Nazi terör örgütünün göçmen kökenlileri hedef alan cinayetlerinin perde arkasını sahneye taşıdığı bu belgesel tiyatronun merkezinde gerçek olaylar var...

Oyun, 2015'ten bu yana hem Almanya'da hem de Türkiye'de birçok kez sahnelendi, sahnelenmeye devam ediyor. Türkiye'deki projeyi oyunun yazarı ve yönetmeni Tuğsal Moğul, Tarabya Kültür Akademisi, Goethe Enstitüsü ve Kumbaracı50 - Altıdan Sonra Tiyatro'nun ortak çalışmasıyla gerçekleştirdi... Oyunun Türkiye'de hazırlanan Türkçe versiyonu, Almanca altyazıyla Almanya'nın alternatif ve özgün tiyatrolarından Theater an der Ruhr'da da izleyicilerle buluştu. Türkiye'deki izleyicilerin, hatta oyuncuların bile şimdiye kadar duymadıkları ya da üzerine



çok az şey bildikleri aşırı sağcı NSU örgütü ve bu örgütün işlediği korkunç cinayetler hem Almanya'yı hem Türkiye'yi, hem de tüm dünyayı ilgilendiren güncel bir konu aslında... Çünkü ırkçılık, ayrımcılık, ötekileştirme ve nefret hangi coğrafyada yaşanırsa yaşansın insanlığın, toplumun en büyük sorunlarından biri.

NSU örgütü 2000 yılından 2006 yılına kadar Almanya'nın farklı şehirlerinde yaşayan göçmen kökenli dokuz kişiyi katletti... Nürnberg'te çiçekçi Enver Şimşek'i, aynı şehirde yaşayan terzi Abdurrahim Özdoğru'yu, Hamburg'ta yaşayan manav Süleyman Taşköprü'yü, yine Münih'te manav olan Habil Kılıç'ı, Rostock'ta yaşayan dönerci Mehmet Turgut'u, yine Nürnberg'te dönercilik yapan İsmail Yaşar'ı, Münih'te yaşayan Yunan asıllı çilingir Theodoros Boulgarides'i, Dortmund'taki bakkal Mehmet Kubaşık'ı, Kassel'da yaşayan İnternet Cafe işletmecisi Halit Yozgat'ı... 2007 yılında ise devriye polisi

Michele Kiesewetter'i... NSU örgütünün suç hanesinde iki bombalı saldırı ve beş silahlı soygun da var... Bunlar gün yüzüne çıkanlar...

NSU yeraltı örgütünün cinayetleri ve suç eylemleri 2011 yılında tesadüf eseri ortaya çıktı. Uwe Bönhardt ve Uwe Mundlos banka soygunu girişiminin ardından polis tarafından köşeye sıkıştırılınca gizlendikleri karavanda intihar ettiler. Bu iki NSU terör örgütü üyesinin ölümünden birkaç gün sonra Beate Zschaepe de birlikte yaşadıkları hücre evini ateşe vermiş ve polise teslim olmuştu. Bu cinayet olaylarının öznelerinin sadece Uwe Bönhardt, Uwe Mundlos ve polise teslim olan ve 400'ün üzerindeki duruşma boyunca susma hakkını neredeyse sonuna kadar kullanan; tepkisiz ve ruhsuz tavırlarıyla davayı takip edenlerin birçoğunu adeta çileden çıkararak Beate Zschaepe olmadığı, bu buzdağının görünmeyen kısmının çok daha kompleks ve tehlikeli bir Neo-Nazi yapılanmasının olduğu sinyalleri gelmeye başlamıştı çok geçmeden.

NSU örgüt üyelerinin Alman İstihbarat Servisi'ne sızmış olmaları, davanın seyrinde son derece önemli olan belgelerin cinayetler ortaya çıkmadan önce ve dava sürecinde sümen altı edilmesi, Köln İstihbarat Dairesi'ndeki arşiv belgelerinin imha edilmesi, NSU ideolojisine hizmet eden muhbirlerin ve İstihbarat Servisi'nde çalışan ve olayla ilgisi olduğu düşünülen yetkililerin dava sürecinde sorguya dahil edilmemeleri... Soruşturmalarda şüpheli durumlar... Bu cinayetlerin medyada "döner cinayetleri" olarak servis edilmesi ve bu olayların göçmenlerin aile içi çatışmalardan ya da mafya benzeri ilişkilerden kaynaklandığı şeklinde kamuya lanse edilmesi; polisin, siyasetçilerin, hukukçuların önyargıyla bezenmiş yüzeysel ve dayanaksız çıkarımları, yorumları ve söylemleri... Cinayet raporlarının geç hazırlanması... Bu süreçte cinayete kurban gidenlerin yakınlarının ve göçmenlerin önyargılarla ve suçlamalarla rencide edilmeleri, yıpratılmaları... Ve kurban yakınlarının ve önyargılara maruz kalan göçmenlerin isyanı; seslerini, haklılıklarını kamuya duyurma mücadeleleri... Önyargıları kırma mücadelesi özellikle de Köln'deki Türk sokağı olarak bilinen Keup Sokağındaki çivili bomba saldırısında çok sık gündeme gelmişti..

Tarihin her döneminde ve hemen her coğrafyada yaşanan ırkçılık ve ayrımcılık konusunu işlemek; yakın tarihe damgasını vuran bu dehşet verici ve karmaşık yapılanmayı verilerle, belgelerle izleyicilere aktarmak hiç de kolay değil... Şiddetin ve nefretin geldiği boyutları anlatmak da... Tuğsal Moğul bu belgesel oyunda tarihin tanıklığını yapıyor, ona ayna tutuyor ve izleyicilerini de bu sürece ortak ediyor.

CİNAYET MAHALİ ve MAHKEME SALONU OLARAK SAHNE

NSU: Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı belgesel tiyatrosunda sahnedeki üç genç oyuncu, NSU örgüt üyelerinin dehşet veren

ideolojisini, işledikleri cinayetleri somut isimlerle ve verilerle, çarpıcı bir şekilde ve dönüşümlü olarak izleyicilere anlatıyorlar. Anlatırken canlandırıyorlar. Anlatım ve canlandırma son derece dinamik, iç içe geçiyor... Oyuncuların ellerinde oyuncak silah ve tebeşir... Cinayete kurban gidenlerin isimleri, yaşları, nerede yaşadıkları, meslekleri, katillerin kullandıkları silahların markası, kurbanlara kaç kurşun sıkıldığı vs. seri bir şekilde anlatılıyor... Bu esnada oyuncular dönüşümlü olarak hem anlatıcı, hem katil, hem de kurban oluyor. Vurulup yere düşenlerin bedenlerinin etrafı bir diğer oyuncu tarafından tebeşirle çevreleniyor... Sahne zemini cinayete kurban gidenlerin bedenleriyle, silüetleriyle doluyor adeta...

Sahnede şiddet, silah, katillerin gözü kara işledikleri cinayetler... Buna rağmen bu oyunda mafya dizilerinden, filmlerinden aşına olduğumuz vurdulu kırdılı, alabildiğine şiddet içeren tavır ve söylemlerin aksine; mesafeli, nesnel ve zaman zaman da ironik bir anlatım var... Oyunda kullanılan ironik elementler ve yabancılaştırma efektleri, örneğin cinayetlerin canlandırılması esnasında oyuncak silah kullanılması, tetik çekilirken oyuncak silahlardan çıkan basit ve mekanik sesler, NSU örgütünün propaganda videolarında kullandıkları Pempe Panter melodisinin kullanılması, gerçekte yaşanan absürlüklerin yine absürd, ironik ve zaman zaman da parodik bir şekilde dile getirilmesi vs. izleyicilerin olayların ciddiyetine ve ayırdına daha iyi varmalarını ve olaylara nesnel ve sorgulayıcı bakmalarını beraberinde getiriyor...

Cinayetlerden ve failerin bir kısmının ortaya çıkmasından sonra yaşanan absürd olaylar, *demokratik bir Almanya* imajına yakışmayacak delil karartma, olayları örtbas etme, gerçekleri saptırma eğilimleri, bilgiler ve belgeler eşliğinde ve aynı tempoda çarpıcı bir şekilde dile getiriliyor. Bu esnada oyunculardan biri tebeşirle duvara çizikler atıyor... Nazi

sembolleri gibi başlayan bu çizgilerin, çoğalarak mahkeme salonuna ve yüzlerce dava dosyasına dönüşmesi yaratıcı ve bir o kadar da etkileyici.

Sahnedeki ekran görüntüleri (cinayete kurban gidenlerin fotoğraflarının yansıtılması, Almanya Başbakanı Angela Merkel'in olaylara ve failerin bulunmasına yönelik konuşması, Beate Zschaepé'nin tutuklanma görüntüleri, NSU örgütünün yaptığı, içinde dünyaca tanınan çizgi film fenomen karakteri Pembe Panter'in ve melodisinin de kullanıldığı, cinayete kurban gidenlerle dalga geçilen propaganda filminden kesitlerin yansıtılması vs.) NSU örgüt kompleksinin çok daha iyi anlaşılmasını destekleyen görsel elementlerden...

Oyunda 80'lerden NSU terör örgütünün 2011'de ifşa edilmesine kadarki dönemde işlenen cinayetlere de değiniliyor. Bu cinayetlerden söz edilirken cinayetlerin herhangi bir örgüte bağlı olmayan, aşırı sağcı bir faile bağlanması eğilimi dikkat çekiyor... Malum, Nazilerin örgütlü olduğu izleniminin oluşmamasına özen gösteriliyor... Bu çarpıcı kesitte oyuncuların biri Neo-Naziler tarafından Almanya'da işlenen suçların polis dosyalarını okuyor. Nazi cinayetlerine kurban giden onlarca insanın adları, nasıl ve kimler tarafından katledildikleri seri ve etkileyici bir şekilde okunuyor... Bu listeler okunurken fonda gerilimli bir efekt var ve ton gittikçe artıyor... Gerilimli efekt arttıkça adların okunması daha hızlanıyor... Listenin okunması ve gerilimli efektin birbirine karışması, okunan kâğıtların, listelerin yerlere saçılması, korkunç cinayetlerin bilançosunu gözler önüne seriyor. Oyunun sonunda, Pembe Panter figürünün ve melodisinin kullanıldığı NSU propaganda videosundaki yabancı düşmanı, ırkçı mesajlar, NSU örgütünün cinayetlerle dalga geçilmesi vs. izleyicilere sunuluyor.

Melodi ve alkış birbirine karışıyor... Oyunun ardından izleyiciler oyundan buruk bir hisle ayrılıyor belki de... Cinayetler, ne kadar

mücadele verilirse verilsin, hiçbir zaman tam olarak aydınlatılamayacak. Davaların üzerindeki sis perdesi, şüpheler hep kalacak... Suçluların birçoğu ortalıkta cirit atmaya devam edecek.

Farkındalık kazanmak, paylaşmak, sormak, sorgulamak, tartışmak ve sorunlara çözüm aramak tam da bu noktada önem kazanıyor... Bu kadar yoğun bir belgesel tiyatronun ardından tiyatrocuların ve izleyicilerin bir tartışma platformunda buluşmalarının son derece önemli olduğunu ve birçok kişinin de buna ihtiyaç duyduğunu düşünüyorum.

Böylesine ağır ve karmaşık bir konunun sahnelenmesi, belgelerle aktarılması, izleyicilere çarpıcı bir şekilde sunulması, onları bu konu üzerine düşünmeye, araştırmaya yönlendirmesi ve bilinçlendirmesi, her şeyden önce duyarlılık kazanmasına ve bir duruş sergilemesine etken olması araştırma, sabır ve emek gerektiren bir süreç... Hem oyunun yazarı ve yönetmeni Tuğsal Moğul'un hem de başarılı performanslarıyla oyuna hayat ve ruh veren oyuncuların (Ceren Sevinç, Deniz Gürzumar ve İsmail Sağır) bunu başardıklarını düşünüyorum. Bu oyunla karşılaşana kadar NSU cinayetleri üzerine bilgilerinin olmadığını ve Türkiye'de birçok insanın bu konuya yabancı olduğunu teslim eden oyuncular, araştırma süreçlerinde farkındalıklar kazandıklarını dile getiriyorlar... Demokratik bir ülke olarak düşündükleri Almanya'da bu tür olayların sümen altı edilebilmesininin, bu cinayetlerin, birçok kişinin iddia ettiği gibi, münferit olaylar olmadığını farkına varmalarının ve benzeri süreçlerin kendilerini de şaşırttığını dile getiriyorlar...

Oyuna, *NSU / Kurbanların arasında Almanlar da vardı* adının verilmesi rejisörün içinde yaşadığı topluma, hukuk sistemine ve politikacılarına sitem ve kırgınlığının göstergesi belki de. Kurbanların isimleri Hans, Herbert, Markus vs. olsaydı, bu cinayetler kısa zamanda aydınlatılabildi büyük ihtimal.



Alman halkı cinayetleri kendisine bir saldırı olarak algılamadı, çünkü isimler Alman isimleri değildi, yabancıydı... Hatta birçok kişi faileri cinayete kurban gidenlerin yakın çevresinde aradı... Oysa Almanyalı Türkler, cinayetlerin yeni işlendiği zamanlarda bile failerin aşırı sağcı çevreden olduklarını tahmin ediyorlardı.

Türkiye, Almanya ya da başka bir ülke... Hangi coğrafyada yaşarsak yaşayalım, yabancı düşmanlığının, ırkçılığın, kendinden olmayana, kendisi gibi olmayana karşı kin ve nefret beslemenin ve bu ideolojiyi yaygınlaştırma tehlikesinin bilincinde olmak ve bu tehlikeye karşı bir duruş sergilemek gerekiyor... Bu oyun da bu karşı duruşlardan biri...

BU GİBİ OLAYLAR UNUTULMAMALI

ŞÜHEDA GÖKMEN

Theater an der Ruhr'da izlediğim *NSU: Kurbanların Arasında Almanlar da Vardı* oyunu beni çok etkiledi. Almanya'da yaşayan bir göçmen olarak NSU davasını duymuştum, ancak çok fazla bilgiye sahip değildim. Her şeyden önce bu oyun sayesinde daha fazla bilgi edindiğimi söyleyebilirim. Oyuncular bir yandan kurbanların hayatlarını ve ölüm nedenlerini anlatırken, diğer yandan ise yere yatarak tebeşirle kurbanları simgeleyen krokileri çizdiler. Sahnedeki kurbanları canlandıran üç oyuncu da aynı yöntemi kullandılar. Oyuncuların konuşarak krokileri

çizmeye devam etmeleri çok ilginçti. Bunun yanı sıra, öldürülen onlarca insanın isimlerinin sayılması esnasında arka planda gergin/ sert ve sesli bir müzik kullanılarak seyircilerin etkilenmesi sağlanmıştır. Oyuncu dosyadaki ölümlerin isimlerini okuduktan sonra sayfaları tek tek yırtarak yere atmıştı. Özellikle bu sahnede çok hüznümlendim ve duygulandım. Öldürülenlerin sayısının bu kadar çok olabileceğini düşünemezdim. En etkilendiğim sahnelerden biri de, bir oyuncunun tahtaya Hitler sembolünü çizmeye başlaması ve sonrasında ortaya çıkan resmin bambaşka bir şekil, binlerce dava dosyası şeklini almasıyla olmuştur. Bu resmi sahnede eksiksiz yapmalarını çok başarılı buldum. Oyunda NSU örgüt lideri Beate Zschäpe'nin yakalanma görüntüleri de gösterilmiştir. Oyunun sonunda ise örgütün kod olarak kullandığı Pembe Panter'in videosu da gösterilmiştir.

Tuğsal Moğul gerçek hayat ve tiyatroyu birleştirerek belgesel tiyatroyu farklı, çok başarılı bir şekilde yorumlamıştır. Bu oyunu özellikle Almanya'da yaşayan gurbetçilerin izlemelerini tavsiye ederim. Geçmişte yaşanan bu gibi olayların unutulmaması için herkesin duyarlı olması gerektiğini düşünüyorum. Eğer oyunu tekrar izleme fırsatım olsa, tekrar gider ve yine izlerim.

Şüheda Gökmen: Duisburg-Essen Üniversitesi öğrencisi.



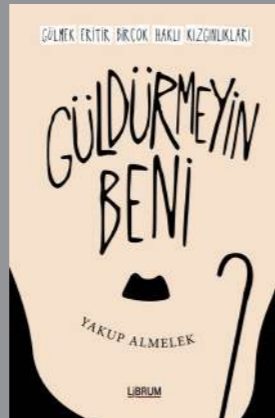
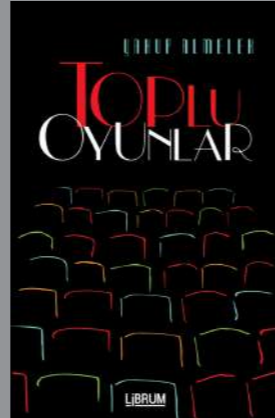
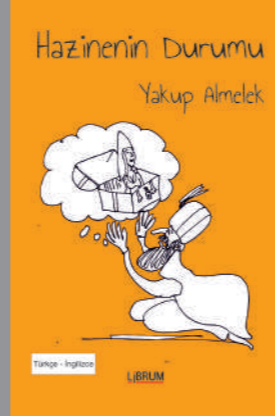
Yakup Almelek'ten 6 Kitap

Ödüllü Yazar **Yakup Almelek**,
Librum Kitap etiketiyle 6 kitabı ile
edebiyat severlerle buluşmaya
devam ediyor.

- Güldürmeyin Beni
- Ve Çocuk Tanrı'ya Küstü
- Tevrat'tan Damlalar
- Toplu Oyunlar
- Hazinenin Durumu
- Belleğimin Şövalesi Ömrüm

Tüm Seçkin Kitapçılarda
ve Kitap Fuarlarında

www.yakupalmelek.com.tr



K!
KÜLTÜRAL
PERFORMING ARTS

PARAVANLAR

“ Delilere sözden başka bir şey bırakmadılar ”

JEAN GENET

UYARLAYAN VE YÖNETEN: YAĞMUR YAĞMUR



Bir K! Kültürel performing Arts Yapımı

OYUNCULAR (Alfabetik Sıraya Göre): ALTAY ÖZBEK | BARBAROS ANDIÇ
ÇİĞDEM YILDIZ | EKİN TUNÇELİ | EREN AKOVA | GÜLNARA GOLOVİNA | PUSAT
ÜRKMEZ | SERCAN GÜLBAHAR | ŞİRİN ERGÜVEN | TEOMAN GELMEZ | ZELİHA GÜRSOY

Çeviren: Sosi Dolanoğlu | Proje Tasarımı, Uyarlayan ve Yöneten: Yağmur Yağmur
Yönetmen Yardımcısı: Zeliha Gürsoy | Yapım: K! Kültürel Performing Arts | Yapımcı: Yağmur Yağmur Proje
Koordinatörü: Meltem Kerrar | Koreografi: Orçun Okurgan | Sahne Tasarımı ve Realizasyon: Cansu Köksal | Kostüm
Tasarımı: Aslı Jackson | Işık Tasarımı: Yakup Çartık | Müzik: Selim Can Yalçın, Barış Manisa | Ses Koçu: Çağrı Hün |
Görüntü ve Videoart Tasarımı: Yağmur Yağmur | Animasyon: Ahmet İspirli | İllüstrasyon: Ömer Gazi Yılmaz | Afiş Tasarımı
ve Video: Erin İlkcan Aslan Reji Asistanı: Dilan Derya Aydın | Koreografi Asistanı: Dilek İlker Erkul

biletix

www.kultural.com.tr

K! Kültürel Performing Arts
Yeşilce Mah. Donatım Sok. No:7/A
4.İlevent Sanayi, İstanbul/Türkiye
Tel:+90 212 281 81 55

Yüz Yılın Evi Üzerine Bir Soruşturma

KATILIMCILAR: MELİKE SABA AKIM, EYLEM EJDER, HANDAN SALTA
YANITLAYAN: YEŞİM ÖZSOY

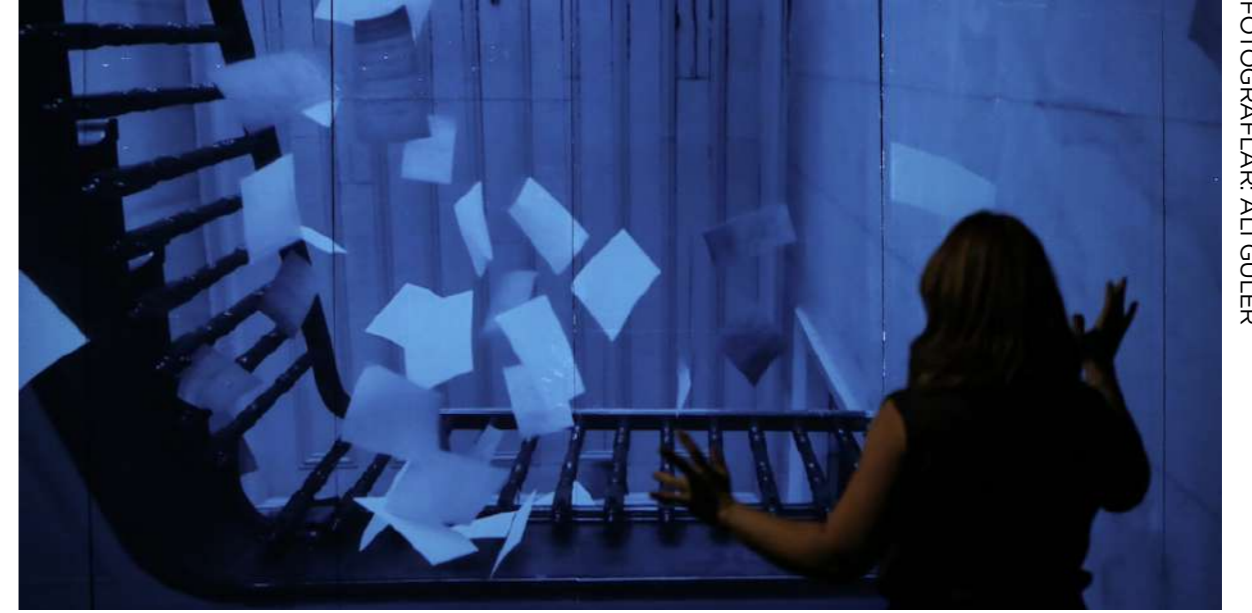
30



Teb Oyun editörleri olarak bir süredir yeni, kolektif eleştiri modelleri denediğimizi okurlarımız fark etmiştir. Bu sayımızda “eleştirinin yapıta, yaşama ve kendimize yöneltilmiş bir soru olduğu” fikrinden hareketle “soruşturma” başlıklı yeni bir kolektif modelle karşınızdayız. Özellikle bugün her türlü eleştirel, muhalif sesin susturulduğu, suçlandığı, eleştirinin etkisizleştirildiği bu toplumsal-siyasal atmosferde tiyatronun ve eleştirinin payına ne düşüyor? Eleştirmen bir oyun hakkında gönül rahatlığıyla fikirlerini ifade edebiliyor mu, yoksa kendine otosansür mü uyguluyor? Peki, yönetmen, oyunu için yazılanlar hakkında ne düşünüyor? Bu yazılanlardan hareketle oyunu, kendi sürecini son bir kez gözden geçirse, o eleştirilerle diyaloga geçse neler söylemek isterdi?

İlk örnek olarak, kendisi de deneysel çalışmaları destekleyen GalataPerform'u ve son oyunları *Yüz Yılın Evi*'ni seçtik. Üç yazardan oyuna dair eleştirel denemeler yazmalarını istedik. Son olarak bu yazıları yönetmen Yeşim Özsoy'la paylaşarak oyunun ortaya çıkış sürecini anlattıkları, dilerse eleştirilerle diyaloga geçen bir son yazı hazırlamasını rica ettik. Yeni modelimize destek verdiği için GalataPerform'a ve Yeşim Özsoy'a teşekkür ederiz. Özsoy'un yazısında belirttiği gibi umarız bu çabalar biriktikçe eleştiri kültürümüze etkin bir katkı sunabilir.

HAZIRLAYAN: EYLEM EJDER



Sahnedeki Canlanan Bir Konak: *Yüz Yılın Evi*

MELİKE SABA AKIM

Dünya prömiyerini geçtiğimiz ekim ayında, *War or Peace* Festivali kapsamında Berlin'deki Maxim Gorki Tiyatrosu'nda yapan *Yüz Yılın Evi*, 22. İstanbul Tiyatro Festivali'nde İstanbullu seyirciyle buluştu. GalataPerform'dan tanıdığımız Yeşim Özsoy'un yönettiği ve oynadığı bu tek kişilik oyunun metni Ferdi Çetin ve Yeşim Özsoy ortaklığıyla yazılmış.

Oyun, çok basitçe söylersek, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ve Türkiye Cumhuriyeti'nin inşası arasında 'yaşayan', 1959 yılındaysa 'öldürülen' bir konağın, İbrahim Ethem Efendi Konağı'nın hikâyesini anlatıyor.

Daha doğrusu, konak –neredeyse oyunun başkışisi olarak– sahnede yeniden 'canlanıyor'. Sahnede canlanan konağın hikâyesiyse Yeşim Özsoy'un anlatıcılığıyla cisimleşiyor; böyle söylüyorum çünkü bir tür temsili yer değiştirme var burada: oyuncunun canlı bedeni, cansız konağın sessiz-sözsüzlüğünü hikâye ediyor. Yeşim Özsoy, bir 'hikâye anlatıcısı' olarak konağın yerine geçiyor ve konağın belleği, yolu konaktan geçmiş çeşitli eşyaların dilinden, yeniden uyandırılıyor. Eşyanın cansız varlığı ve oyuncunun sahnedeki mevcudiyeti arasında gerçekleşen bu yer değiştirme, esasında tiyatronun malzemesi içinden yapılan bir yer değiştirme ve bu anlamda *Yüz Yılın Evi* seyri hoş bir deneyim sunuyor izleyicisine. Başroldeki İbrahim Ethem Efendi Konağı 1959 yılında yıkılmış ve yerine İstanbullular'ın pek iyi bildiği Zeynep Kâmil Hastanesi inşa edilmiş. Oyun, bir anlamda konağın bu yıkıma kadarki hayatını, yarı belgesel yarı kurgusal bir yapı üzerine yeniden inşa ediyor.

Bu inşa, çoklu-anlatım araçları ve türleri bir araya getirilerek oluşturulmuş 'parçalı bir anlatı' olarak sahnede tüm iskeletiyle görünür bir halde: Belgesel olarak filme alınmış

31

Yüz Yılın Evi'nin İmkânları Üzerine

EYLEM EJDER

Su sıralar hemen her akşam sahnede tek kişilik oyunlar izliyoruz. Çok tanıdık, gündelik yaşamımızda her gün tesadüf ettiğimiz kişilerin hikâyesi bunlar. Dirmit, Avzer, Kader Can, Hoşdeng, Leyla Taşçı, Hikmet, Zebercet, Eylül, Diyarbakırlı Deli Serpil ve daha birçoklarının yalnızlık/yalınlık hikâyelerini dinliyoruz. Kimisi yeni metin, kimisi edebiyat uyarlamaları olan söz konusu oyunlar çoğunlukla tek karakterlik monodramlar. Bu “yalınlık anlatıları”na bir yenisi daha eklendi. Ancak pek çok açıdan onlardan farklı bir yerde duruyor: GalataPerform'un sahnelediği *Yüz Yılın Evi*. Ferdi Çetin ve Yeşim Özsoy'un birlikte yazdıkları, Yeşim Özsoy'un oynayıp yönettiği oyun, yukarıdaki türdeşlerinden farklı olarak bir insanın değil bir konağın hikâyesini anlatıyor. Anlatıcı/oyuncu Yeşim Özsoy'un anneannesinin ilk gençliğinin geçtiği, sarayın hazine kâhyasına ait İbrahim Efendi Konağı'nın hüznü, yok oluş hikâyesini.

Oyunun bir diğer farklılığı, bir insan tekine odaklanmak yerine bir konak üzerinden geçtiğimiz yüzyılın değişimini anlatmaya soyunması, ulus kavramı, tarih yazımında teklik anlayışını sorgulaması değil sadece. Bu aynı zamanda örneğine pek rastlamadığımız oto-biyo-grafik bir oyun. Konakta yaşayan anneanneninin oyunda kullanılan belgeselde yer alması, Yeşim Özsoy'un kendi aile hikâyesini anlatmasından ötürü söyleyemiyorum bunu. Yıkılıp gidişle içinde yaşayan eşyaları, insanları çoktan birer birer savurmuş konağın hayaleti, ölümlerini uyandırmak, kaybolan

şey(ler)i aramak, bellekleri dürtmek için sırtında yüz yıllık ağırlık, söyleyemeyip içinde tuttuğu onca şeyin basıncıyla sahneyi işgale geliyor. Ama tek vücut değil, parça parça. Oyun oto-grafi (ben-yazı) olmakla kalmıyor ve bu tür metinlerde genellikle ihmal edildiği düşünülen “biyo”yu,(1) yani yaşam, doğa ve canlılığı da dert ediniyor. Yüzyıl öncesinden bugüne hızlanarak ilerleyen betonlaşmayı, bir canlı olarak şehrin yaşamının değişimini, insan eliyle doğanın mahvedilişini kendi derdinden ayrı görmüyor. “Uykusundan uyandırılmış eşyalar” anlatıyor oyunu. Kayıplar, kayıplarını arıyor, kaybettiğinin ne olduğunu pek de bilemeyerek. Bu açıdan, sıkça karşılaştığımız tek karakterlik monodramlardansa çok karakterli bir anlatıyla karşı karşıyayız. Bir yangın, bir kapı perdesi, bir halı, bir defter, bir muska, bir kürk, bir çini vazo, kadınların sesleri, ahırdaki inekler, bir yüzük, bir gramofon, bir yıkım ve nihayet yıkıntıların arasında bize göz kırpan tarih meleşinin ortak kayıplarımıza dair söyleyecek sözleri var sahnede.

Bu tarihsel hikâye, parçalardan bütüne varmaya çalışmıyor, nesnelere sıra sıra ipe dizip başı, ortası sonu olan, nihai varış noktasına ilerleyen bir öykü çıkarma derdinde değil. Tek bakışlı, doğrusal bir tarih anlatısı yerine süreksiz, çoğul, parçalı, çok sesli, tek kişiye ait ve orijinal değil her zaman “ikinci el” olmaya yazgılı, hem herkese hem hiç kimseye ait tekil-çoğul bir anlatının peşinde. Görünürdeki bu çabasıyla farklı an ve anlamların, duyguların kapısını aralama imkânına sahip. Savaşlar, yoksulluk, siyasal krizler, imparatorluğun çöküşü, değerler değişimi içinde konakta yaşayan herkesin, her şeyin felakete sürüklendiği, nihayet kendisinin de yıkılmaya mahkûm olduğu, her parçası bir yere dağılmış bir konak nasıl anlatacak kendi hikâyesini? Oyleyse soru şu: *Yüz Yılın Evi* peşinde olduğu çoğulluğu kendisi ne ölçüde üretebilecek? Yıkıntıların arasında bu imkân var mı?



görüntülerden konak içinde çekilen imgesel ve kurgusal görüntülere, sahnenin bir köşesine enstrümanlarıyla yerleşmiş müzisyenin canlı icrasından, oyuncunun önüne yerleştirilmiş - söz ve yazıyla kurduğu ilişkinin fiktifliğini vurgulayan- okuma sehпасına, gölge oyunları ile filme alınmış konak yangını ve yıkımına ve sahneye giren oyuncak buldozere kadar her şey, tüm iskeletiyle seyircinin gözleri önünde.

Öte yandan bu çift taraflı bir tanıklık öyküsü, seyirci konağın tanıkları olan eşyaların deneyimine de tanıklık ediyor, eşyalar birer birer sahnede canlanarak söz alıyor, dile geliyorlar. Bellek / bellek yitimi teması böylece toplumsal hafızanın işlevine de gönderme yaparak ve kişisel olandan politik olana, toplumsal belleğe doğru bir sorgulama alanı açıyor seyirciye. Bu noktada dilin ne türden bir taşıyıcı olduğu, Ferdi Çetin'in yazdığı açılış ve kapanış sahneleriyle ayrıca vurgulanıyor: bir tür prolog ve exodos gibi düşünülmüş bu sahneler, Özsoy'un yazdığı ana oyun gövdesine giydirilmiş bir palto gibi sanki, ya da gövdeyi taşıyan kaide gibi: gövde toplumsal bellek, kaidesi ise dil. Anlatıcının/oyuncunun icrası aracılığıyla desteklenen dilin inşası ve parçalanması, daha temelde işleyeduran bir mekanizmaya işaret ediyor. Konağın

yıkımıyla birlikte dil de kekeme kalıyor; Özsoy anlatamamaya, ses bozulmaya başlıyor.

Yüz Yılın Evi, gerçek/kurgu, temsil, dil (söz/yazı), bellek, imge ve nesne arasındaki dolayına göndermeler yapan bir alan açıyor zihnimde, belki biraz kişisel bir okuma fakat Derrida'nın ünlü *Platon'un Eczanesi* metnini anımsıyorum; yanı sıra oyuncunun sahnesel mevcudiyeti/nâmevcudiyeti tartışmalarına uzanıyorum buradan; aklıma uzun vadede bu oyunu böyle bir yerden okumak fikri düşüyor. Dramatik yapı ve temsil katmanını oldukça ekonomik ve dengeli kurulmuş bir biçim içinde sorunsallaştıran bir oyun *Yüz Yılın Evi*.

Oyun metnine ayrıca dikkat çekmek isterim, Yeşim Özsoy ve Ferdi Çetin ortaklığından oldukça şiirsel ve ahenkli, kendine has temposu olan bir metin çıkmış ortaya. Bu temponun müzikle, oyuncunun dil içindeki alçalma ve yükselmeleriyle desteklenmesi, oyunun atmosferini beslemiş. Belki tek eksik, oyuncunun beden kullanımı ve hareket dizgesi üzerine yapılan tercihlerin tasarlandığı etkiyi bırakmıyor oluşu olabilir, fakat hepsi bu. Hem biçim hem içerik bakımından “yapı” düşüncesinin üzerine giden *Yüz Yılın Evi*, sezon boyunca oynanmaya devam edecek.





Tiyatro, David Savran'ın söylediği gibi “kaybedilen şeyleri yeniden hatırlama mekânı, kaybedilenleri bir araya getirme”(2) çabasıysa şayet, bir kayıp ve yalnızlaşma anlatısı olarak *Yüz Yılın Evi*, bu çabayı hem içerikte hem formda görünür kılıyor. Böylece büyük ölçüde bir bütünlük, uyum fikri yakalıyor. Çünkü söz konusu tekillik, parçalılık sadece metin düzleminde değil sahnedeki tiyatral unsurlarla da destekleniyor. Arka duvara yansıtılan (biraz belgesel, biraz şiirsel, imge yüklü) bir video tasarımı (Melis Önel), sahnenin sağ köşesinde canlı müzik, ses, efektler tasarlayan sanatçı (Kıvanç Sarıkuş) ve bir anlatıcı (Yeşim Özsoy) çoğunlukla eşanlı olarak anlatıyı icra ediyorlar.

Gözünüz, kulağınız birine odaklandığında diğerinin anlatısını kaçırıyor olursunuz. Sahnedeki tüm bu anlatı unsurları özellikle de Önel'in video tasarımı tıpkı bir kaleydoskopun ucundaki kristaller gibi. Bakış açınızı değiştirdiğinizde elde edilecek farklı manzaralar, anlamlar ve deneyimlerin parıltısını sunuyor.

Bu parçalı, çok perspektifli, tek yönlü olmayan biçim oyununun açılış videosundaki “yönsüzlük”, “yolunu, yerini bulamama”, “kayıp” motifiyle destekleniyor. Videoda, telefonda anneanesiyle konuşarak yolda yürüyen, konuşmadan anladığımız kadarıyla bir yeri, konağın yerini bulmaya çalışan Yeşim Özsoy'u görüyoruz. Özsoy'un yürüyüşüne, İstanbul sokaklarındaki bitmek bilmeyen inşaat görüntüleri, yıkımlar, yeniden yapımlar, buldozerler eşlik ediyor. Yıkılan, yeniden inşa edilen, parçalanan bir geçmiş ve şimdi'yi anlatacağının önsemeleri bunlar ya da Çehovyen bir dille o buldozerle oyun sonunda sahnede muhakkak karşılaşacağımızın habercisi. Bir başka açıdan, bir kuşağın iki ucu, anneanne ile torun arasındaki bir hatırla(t)ma, bir karşılaşma oyunu. Sanırım bu yüzden oyunun iki temel nesnesi/öznesi var. Sonunda muhakkak karşılaşacak, aynı sahneyi paylaşacak (eski) gramofon ve (yeni) oyuncak buldozer. Biri terk edilmişlik, unutulmuşluğun hüznü, diğeri yok etmenin, yıkmanın kibirli işaretçisi. Biri kendi kederinden parça parça bir anlatı inşa ederek geçmiş ve şimdi'de var etmenin inadında ve derdinde, diğeri ise her yeni atılımı, her yeni deneyimi yıkmanın. Peki bu karşılaşma açık kalmış hesapları kapatabilecek mi? Kederden sevinç, hüzünden umut, yenilgiden direniş çıkarabilecek mi?

Yüz Yılın Evi hep bu mümkünlerin kıyısında “yanıyor”, “yönünü, yerini arıyor”, “yapılıyor”, “yıkılıyor”, anlatıldıkça, anlattıkça yeniden canlanıyor. Oyunun bu yüzden temelde geçmiş ve şimdi arasında olmak üzere akışkan, yer değiştiren bir hareketi var. Yangın sahnesinin

şimdiki zamanı da kapsayan geniş zaman kipinden “derlerki bir zamanlar” kipine sızan ve tekrar sondaki yıkım sahnesiyle geniş zamanın hükümlerini ilan eden bir akış ya da değiş tokuş bu. Böylece baştaki yıkım da, sondaki yıkım da ne geçmişe, ne şimdikiye ait oluyor. Hem her zaman çoktan olmuş bitmiş hem de her şimdi'de devam ediyor. Benzer şekilde sahnedeki Anlatıcı'nın görüntülerdeki konağa sızması gibi mekânlar ve zamanlar arasında değiş tokuş gerçekleşiyor.

Derken, videoda yaşlı bir kadın beliriyor, konağın hikâyesini anlatıyor. Büyük İstanbul yangınıyla kışlık konağın yanışını, yazlık konakta soğuk geçen anıları, savaşları, kadınları ve bu konağın da yıkılışını. Sonrası uzun bir sessizlik, yönünü bulamayan, anlamını kaybetmiş bakışlar. Seyirci de hissediyor aynı tedirginliği. Neredeyim? Neyi izliyorum? Burada, kaybettiğim neyi bulacağım? Aslında bundan sonra izleyeceklerimiz anneannenin anlattıklarının, onun kaybının sahneye tercüme edilmiş hâli denilebilir. “Anlatı bir yanıyla kördür, çünkü sadece bir yöne bakar”(3) diyor Byung-Chul Han. Burada ise tek yöne odaklandığı için önünde ardında kör noktalar biriktiren bir anlatıdan çok, nereye bakacağını, nereye gideceğini bilemediği için “şaşılaşan”, flulaşan hüznü bir göz var. Şimdi soru şu: Bu yer tedirginliğinden ya da şaşkınlığından bir yön çıkacak mı? Çıkmalı mı?

İlk anlatıcımız yangın. Büyük İstanbul yangını. Buzul çağının kapandığını söyleyen bir çağ yangını. Alevleri büyüdükçe büyülenen, buyuran, hükmeden bir yangın. Dokunduğu her şeyi yok eden, “yeni bir çağı başlatmak isteyen bir fatih, bir tarihçi” kadar insanlığa ateşi bahşeden bir Prometheus gibi dikiliyor karşımıza. Şimdi bir soru daha: Bu yangının küllerinde geçmişteki umut kıvılcıklarını alevlendirecek bir imkân var mı? Geçmişte öyle bir umut imkânı var mı?

Yangının ardından saraydakilerin

kalarifersiz yazlık konağına taşınmıyor aile. Burada zaman soğuk geçiyor. Oyun başladığında, yangın ve diğer nesnelere teker teker dile gelmeye başladıklarında, ekranda sert kışların geçtiği, soğuk, boş konağın siyah beyaz görüntüsü beliriyor. Konağın görüntüsü şimdiki zamanda gezinen bir hayal-et gibi sızıyor sahneye. Sahnede öyle bir görsellik oluşuyor ki, şimdi seyir yeri konağın kapısının ağzında, eşikte gibi. Bizi karşılayan ise Anlatıcı (Yeşim Özsoy). Artık, oyun yeri önce ile şimdi arasında akışkan bir ara-lık'a dönüşüyor. Sahne/konak giderek genişliyor, derinleşiyor. Bizi ilk karşılayan, konaktakileri soğuktan korumak için asılmış kapı perdesi. Çünkü sızıntıları, çatlakları var evin, sürekli başka sesler, görüntüler sızıyor her yanına. Bu yüzden, “soğuktan derisi ürpermiş” konakta, Benjamin'in dediği gibi “geçmiş kuşaklarla şimdi arasındaki gizli anlaşmayı”, “bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havanın esintisi”(4), rengi, duygusunu hissediyoruz, “ne kadar tanıdık” diye iç geçirerek. Ancak, her eşyanın anlatısında, oyunculukta farklı duygu, ritim ve tonların belirgin biçimde ortaya çıkamaması, kimi zaman hep aynı şeyi izliyormuşuz hissini uyandırıyor.

Bu eşyaların her birinin dilinden konağın bir başka anı(sı)nı, hem her ân'ını hem de yok-ân'ını görür gibiyiz. Olayları değil, bir takım ânların izini anlatabiliyorlar sadece. Hepsinin bir duygu ortaklığı var: kayıp, hüznü hissi. İsyankârlar, mağrurlar. Formlarına dokunulmasından, parçalanıp, yamalanıp bir başka şeye dönüşmekten hoşlanmıyorlar. Asimile olmak, dejenere olmak istemiyorlar belki. Belki de oldukları haliyle “hoş görülmek”, “tanınmak” istiyorlar sadece. Kimisinin ise farklı duyguları var. Ahırdaki inekler örneğin. “Bahçede örgütlenmek zor ama imkânsız değil” diyen, savaşın ardından gelen yoksulluk yüzünden başkaldırmaktan söz eden, “sefaletin kader olmadığını” haykıran, Bulgaristan üzerinden Avrupa'ya göçmeyi,

orada daha iyi bir yaşamı uman inekler bizi bugün yaşadığımız benzer sorunlar karşısında neye, nereye davet ediyor? Ya da benzer sıkıntılara sahip bizler, o ineklerin hangisini yapmasını diliyoruz? Bahçede örgütlenmeyi? Avrupa'ya kaçmayı, isyan etmeyi? Eşyaların bazısı zaten İbrahim Efendi Konağı'na sürgün edilmiş, buldukları yeri "gurbette hapislik" olarak tarif ediyor. Örneğin "içim doğu, Tahran kokar", "Tahran'ın tozları bile bu talihsiz İstanbul'dan daha güzeldir" diyen İran halısı; ne içine doldurulan soğanlara, ne de başına gelecek ampule tahammülü olan, "ben olsam ampulü seçerdim" diyen seyircinin kararını sorgulayan, "nizam düşkün", "sarayzade" çini vazo ve bir gün ait olduğu yere, pencere önüne varmayı düşleyen kapı perdesi gibi. Ama kimisi bu konakta yaşamaktan memnun, sahibinin arzusunu arzulamaktan başka derdi yok (sahibini sıkıca sarmalayan kürk, sayfalarını parçaladılar diye üzülen defter). Bir de "her devrin adamları" var, "yüzük" gibi. Kendisini satın alan yeni sahibine hemen alışan, acı çekmemek için hemen unutan, şıp sevdi, haz düşkün, gücünü entropi yasalarından alarak "kimse ve hiçbir şey hiçbir zaman kaybolmuyor" diye kıssadan hisse veren bir yüzük. Öte tarafta ise yıkılan konakta terkedildikten sonra bir antikacı dükkanında çaresizce satılmayı bekleyen hüzünlü gramofon.

Modern dramın, bir mekân olarak evle ilişkisini sorguluyan Una Chaudhuri, evde(n) duyulan sıkıntı, eve veya evden sürgün olma duygusuna "jeopatoloji (geopathology) teşhisi koyuyor. Bir tür yer hastalığı adını veriyor buna. Bu "maraz" mekânla kurulan aitlik, aidiyet, kimlik ilişkisinden bağımsız düşünülemez. (5) *Yüz Yılın Evi*'nde bizi karşılayan eşyalar da ait oldukları yerden sürgün edildikleri için ev hastalığına tutulmuşlar. Bu sürgün hali Chaudhuri'nin de belirttiği gibi üst sınıfın marazı, bir üst sınıf hastalığı, belki Çehov dramlarında

olduğu gibi bir yabancılaşma hâline işaret ediyor. Çehov'un karakterleri her defasında, kaçmak istedikleri eve sürgün ediliyor, bunlar içinde yaşamaktan mutlu oldukları, doğdukları evlerden sürgün ediliyorlar. Buradaki eşyalar acı çekiyor, hepsi bir sıla hasretinde, sevgi nesnelere kaybettikleri ya da onlarda kaybettiklerinin ne olduğunu tam da bilemedikleri için biraz melankolikler. Ayrıca tehlikelere açıklar: yanmaya, yıkılmaya, sürgüne. Ama *Yüz Yılın Evi*'nde tehlikeler sadece dışarıdan gelmiyor, arada (naif, tehlikesiz bir ironiyle) adı geçen "1915"ler, savaşlar, dışarıda olup bitenlerle evdeki huzursuzluk, hatta bize sunulan mekânın boşluğu, kasveti, tekinsizliği arasında ciddi bir etkileşim var. Olayları anlayamasak da konak sakinleri arasındaki sorunları, Sultan'ın intiharının eve düşen kara gölgesi, dolaba saklanmış muskalar, ahırdaki ineklerin öfkesinden evdeki huzursuzluğu hissedebiliyoruz. Nihayetinde yangınla başlayan bu yeni konağın hikâyesi yıkımla, tasfiyeyle bitiyor. *Vişne Bahçesi*'nin sonundaki o yıkım sesleri gibi sahnede beliren oyuncak buldozer yıkma eylemi kadar yıkılanın hatırlatıcısı olarak da sahneyi işgal ediyor.

Ancak buraya kadar sayılanlar, oyunun "önce ile şimdi" arasındaki akışkan hareketi ve onun dert edindiği "çokluk", "farklılık", "çeşitlilik" arayışının oyunun imkân çemberini genişlettiğini söylemek için yeterli değil. Bunun nedenini nesnelere bu biçimde bir araya getirilişiyle açığa çıkan söylemler üzerinden anlamaya çalışabiliriz.

Eğer hakikat, Byung-Chul Han'ın söylediği gibi "bir bağlantı hadisesi"yse, yani "şeyler bir benzerlik ya da başka bir yakınlık sonucunda birbirleriyle iletişime girdiklerinde, dostluk kurduklarında" (6) ortaya çıkıyorsa *Yüz Yılın Evi*'nin nesnelere arasındaki bağıntıdan nasıl bir "hakikat" çıktığını sorabiliriz. İpuçlarını yine Han'da bulmak mümkün. Bu nesnelere arasındaki temel ilişkiyi saptayabilirsek,



"onları güzel bir üslubun zorunlu halkaları" arasında tutan bağı bulabilirsek, evet. Anlatıcı nesnelere hepsi ilk bakışta bir gelişigüzel içerir. Ancak onları bir araya getiren yalnızlık, hüznün, kırgınlık gibi ortak motifler bu rastlantısallıktan bir zorunluluk çıkarmayı başarıyor. Bununla birlikte nesnelere alaycı, çocuksu tavrında başka söylemler de açığa çıkıyor. Burada oyunun başlangıcı itibarıyla sahip olduğu imkân çemberini daralttığını düşündüğüm bir tavır konağa sızıyor. Bütünlük arayışından vazgeçmiş bir anlatının farklı eşyalar, kavramlar, seslerle bir anlatıyı çok perspektifli bir bakışla sunması, anlatının unsurları arasında bir hiyerarşi kurmamaya

çalışması ufuk açıcı bir fikir. Ancak nesnelere bir dil, aidiyet, kimlik verilmesi -Ermeni, Rum, Farsi, Musevi gibi-, yine aynı nesnelere çevresiyle kurduğu kimi kutuplaşmış, elitist söylemleri -belki hem geçmiş, hem bugünü işgal eden benzer söylem hortlağını teşhir etmeye yarasa da- performansla kurulan o güçlü karşılaşmayı parçalıyor. Oyunun peşinde olduğu çokluk, çeşitlilik, başkalık arayışı ve deneyimi bir tür kısa devreye uğruyor. Eşyalar sanki ait oldukları, bulunmaktan memnun oldukları yerde çok mutluydular ama bir gün geldi bu bütünlük, huzur bozuldu duygusunu uyandırıyor. Şimdi ise tekrar o an'a, o mutluluğa dönmenin hayalini kuruyorlar. Kökensel, retrospektif bir fanteziyi paylaşıyor gibiler. Yazının başlangıcındaki "umut ilkesi"nin "yönsüz yönü"nden "fantezi ilkesinin" kara deliğine çekiliyor gibiyiz böylece. Oyunun derdinin sadece geçmişte değil şimdide de gezinmeye devam eden yanlışlarla ilgili olduğu, varlığını büyük ölçüde bu hatalara borçlu olduğu su götürmez. Ancak bu "yanlışların" oyunun akışkan hareketi içinde kendine bir yer edinemeyip yüzeyde kalması oyunun da aynı yanlışın bir parçası olmaya yüz tutabileceği tehlikesini hissettiriyor. Yine döneme dair önemli siyasal, toplumsal felaketlerin, utançların "ee politik meseleler Annik Hanım Ermeni ya, 1915, 1915 deyip durdular bir süre", "sonra işte 1924'ler falan, savaşlar", "sene 1908, şeriat istiyoruz, din elden gidiyor diye bağırınlar", "Rumlar, İzmir'den giderken bütün şehri yakmışlar" gibi tarihi olayların tatlı bir dedikodu malzemesi olarak "söylemekten korktuğumuz şeyler var" diye eşyaların ağzından kaçırması, tüm bunların "çok uluslu, kardeş, çok dinli, çok dilli, birbirine hazine yağıyla şifa olabilen bir ülke oluruz yeniden?" temennisiyle tatlıya bağlanıp gülümsenerek "(hep beraber gülerler)" kapatılması sahneye düşen gölgeleri gibi. Bu da, ister istemez akıllara şunları getiriyor: "Keşke daha yakın olsaydık", "birbirimize şifa



ötekini tanıma siyasetlerini tartışıp eleştirmek için uygun ve yeterli bir alan olmadığını, ayrıca bu sorunun oyunu da aştığının farkındayım (ama soruyu sorduran da oyunun kendisi). Her iki tarafın da benzer ikiliği üretmeye devam ettiğine, *Yüz Yılın Evi*yle çıkılan seyir yolculuğunun başka manzaralara, patikalara, deneyimlenecek yeni imkânlarla fazlasıyla açıkken suya gidip biraz susuz dönmenin yarattığı burukluktan söz ediyorum. Oysaki bu parçalı, çoklu anlatı şeyleri kendi tekillikleri içinde sunarak, ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığını, bir araya gelmenin, birlikte varlık göstermenin yeni biçimlerinin potansiyelini taşıyordu. İneklerin söylediği gibi “bahçede örgütlenmenin zor, imkânsız hiç olmadığı”, “kapı eşiği ile pencere önü”, “soğan ile ampul”, “isyan ile göç”, “tek millet, devlet, dil” ve “çokkültürcülük” kutupları arasında sıkışmanın, tanınma siyasetinin dayattığı hegemonyaların çok ötesindeki haziran deneyiminin parıltılarını barındırıyordu.

- 1) Burada Süha Oğuzertem’in Lejeune’den hareketle yaptığı bir ayırım ve vurgulamadan yararlanıyorum. Süha Oğuzertem, *Eleştirirken. Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar* (Derleyen: Yalçın Armağan), İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 70-71.
- 2) David Savran, “The Haunted Houses of Modernity”, *Modern Drama*, Vol.43, No.4, Winter 2000, ss.583-594, s. 588.
- 3) Byung-Chul Han, *Zamanın Kokusu. Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 61.
- 4) Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*. (Derleyen: Nurdan Gürbilek) İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 40.
- 5) Una Chaudhuri, *Staging Place. The Geography of Modern Drama*, Michigan University Press, 1995.
- 6) Byung-Chul Han, *Zamanın Kokusu*, s. 57.
- 7) Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev: Sultan Komut, Sel Yayıncılık, 2015, s. 175.
- 8) Byung-Chul Han, *Zamanın Kokusu*, s. 174.
- 9) Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, s. 173.



38 olabilseydik bir bütün olabilirdik” ümidiyle formüle edilen hümanist bir fanteziyi, feminist eleştirmen Sara Ahmed’in teşhisiyle “çok kültürcülük fantezisi”ni.(7) Belki kadınların bu lafın ardından “hep beraber gülmeleri”nin sebebi de bundandır. Yani, “farklılığa duyulan sevginin aslında bir narsisizm biçimi, ulusal özneyi başkalarını kendine dahil ederek yeniden üretme arzusunu”(8) gizlediğini, “farklılık”ın bir benzerlik formu olarak sunulduğu bir ideal halini aldığını”(9) iddia eden Ahmed’e ya da “ötekinin farklılığına saygı gösterme”, “ötekiye hoşgörü” temelli bir “uzlaşma siyasetinin” gerçek bir biraradalık fikrini tetikleyecek çatışmayı ortadan kaldırdığını” düşünen Zizek’i hatırlamış, kendi yaptıklarını kendi bozmuşlardır gülererek. Elbette ki bir toplum içinde farklı kültür, yaşam biçimi, dil, inanca sahip insanların birlikte yaşamasından rahatsız olduğum ya da bundan umudu kestiğim için söylemiyorum bunları. Bu yazının ulus devlet anlayışının homojenleştirici, onun karşısına dikilen çokkültürcülüğün ürettiği ötekiye hoşgörü,

Yüz Yılın Evi ve Geçmişe Otopsi

HANDAN SALTA

Nostaljiyi nasıl tanımlarız? Geçmişin nesini özleyince nostalji, nesini özleyince gericilik olur? Geçmişle kopan bağın farkına vardığımızda içimizin ince ince sızlaması nostalji olarak tanımlanabilir pekâlâ. Zira o bağın kopması çocukluğun, masumiyetin, birtakım illüzyonların artık geride kalması anlamına gelebilir. Oysa geçmiş günlerin muhteşemliğini, anlı şanlı hallerini anıp durmak, orada yaşama isteğini tekrarlamak özlemi gerici bir söyleme yaklaştırıyor; değişime direnmekle hafızasızlığa direnmek arasında bir ayırım yapmak ihtiyacını doğuruyor. Bu durum aynı zamanda değişimin nedenlerini görmezden gelmeyi gerektiriyor.

Son on yılda en çok konuşulan konulardan birisi kentsel dönüşüm desem kimse itiraz etmez sanırım. İstanbul’un, hatta ülkenin neresine baksak kentsel dönüşüm denen ağgözlülüğün yıktığı evlerin yerine yükselen çirkin beton-cam-çelik karışımı karaktersiz binaları görüyoruz. Evler küçülüyor, doğal malzeme yerine plastik hayatımızın her yerine çoğalarak giriyor. İnşaat sürecinde sürekli olarak vinç, hilti, çekiç sesi duyuyoruz; bitmeyen inşaat gürültüsü ve tozundan depresyona girip şehri terk etme planları yapıyoruz. İçinden çıkılmaz hale gelen kenti terk etmek yerine bir depremlerle her şeyin son bulmasını isteyenler az değil. Eskiden bu işi yangınlar yaparmış. *Yüz Yılın Evi* adlı oyunda dile gelen yangın, bu yok edici gücünü azamet ve gururla anlatıyor. Buzul çağının bittiğini haber verirken her şeyi yok

DOSYA

edişini kendinden emin bir tonla bildiriyor. Nesnelere ve bellek üzerindeki yıkıcı etkisinin ağız sulanarak dillendiren yangın yıkımının ve dolayısıyla değişimin süregelenliğini ima etmeyi unutmuyor. Kentin bir gerçeği olan değişimin canımızı bu denli acıtmasının ardında sadece değişime direnç mi var peki? Peki, bu değişimi sadece ahlaki ve/veya duygusal bir yerden okumakla gelen çaresizlik duygusu nasıl aşılır? (Bir tiyatro oyununa bu kadar çok misyon yüklemeli miyiz?) Yıkımın izlerini hayatın her alanında görebiliyoruz. Ne çocukluk, ne ilk gençlik anılarımız kaldı diyerek hayıflanana orta yaş bir önceki kuşağın yaşadıklarını uzak bir masal gibi dinliyor. Herkesin hayatına dokunan ortak bir imge kalmayınca kadar bu unutuşu sürdürecektir gibiyiz.

Belki burada kimi okur yorulup vazgeçer okumaktan. Ben olsam bu kadar söylenen birisini dinlemekte gönüllü olmazdım. Ama geçen hafta gördüğüm oyun zihnimde dönüp dururken bunları yazarak başlamak istedim. Bir yanıla ilgimi çeken *Yüz Yılın Evi*’ni Yeşim Özsoy, Ferdi Çetin’le birlikte yazmış, sonra da hem yönetmiş hem oynamış. Yeşim Özsoy’un anneannesinin büyüdüğü konak oyunun merkezinde olduğuna göre oyuna nostaljik bir perspektiften bakıyoruz. Ekranaya yansıyan ilk görüntüler Üsküdar civarında bir binayı ararken telefonda direktif olarak yürüyen Özsoy’u gösteriyor. (Oyun boyunca perdeye yansıyan ve oyuna belgesel dokunuşlar kazandıran görseller ve videoları Melisa Önel tasarlamış). Konak bulunamasa da tanık burada neyse ki. Anneanneninin kayda alınmış görüntüsü eşliğinde kendisinin eve ne zaman, hangi koşullar altında geldiğini, konağın ne gibi değişimler geçirdiğini öğreniyoruz. Sonrasında birtakım kavramlar ve nesnelere dili olmasa da konuştuğuna tanık oluyoruz. Yukarıda da sözünü ettiğim üzere ilk konuşan yangın oluyor ve hikâyenin sonunu ilk başta söylüyor. Katil bahçıvansa eğer,



FOTO: ALI KARATUNA

şimdi cinayetin ayrıntılarına odaklanalım.

40 İkinci tamgımız evin perdesi. Nasıl dikildiğinin hikâyesini anlatan perde bize konakla ilgili iştah açıcı, özel hayata ilişkin bir ayrıntı vermeyince hevesimiz kursağımızda kalıyor; konağın bir parçası olarak kendinden başka bir şeyi umursamayan perde neyi özlüyor? Oysa anneannenin girişi bu vaadi içeriyordu, o perdenin ardında, önünde neler yaşandığına dair hayal bile kurmamıza izin yok, perdenin anlattıkları bizde bir özlem uyandırmıyor. Ayrıca terzisi Annik Hanım hakkında da çocuk umursamazlığı içinde gördüğümüz perde, Annik'in hayatını belki de sonsuza kadar değiştirmiş olaylar için şöyle konuşuyor; "Eh işte memleket meseleleri. Annik Hanım Ermeni ya. 1915, 1915 deyip durdular bir süre. Hanımım da sürekli öfürdeyip hayıflanıp durdu. Annik Hanım İngilizler dedi. Sesinde garip bir ton vardı." Diğerkâmlıktan uzak yetiştirilmiş bu perdeyi unutup halıya geçiyoruz. "Doğduğum ülke buralardan çok uzakta," diyen İran halısının "ipliklerim hâlâ ince ve narin... İçim doğu kokar" sözleri bir halının nasıl bu kadar oryantalist olabileceğini düşündürmekle

birlikte geçmişe özlem en çok halının sözlerinde ete kemiğe bürünüyor. Gurbete gelmiş ve hep sürgünde hissetmiş bir nesne olarak başkalarının acısına bakmayı nispeten öğrenmiş bir halıyla karşı karşıyayız. Ayda bir yıkana yıkana asaletinden önemli bir parçayı suya sabuna kaptırdığından olsa gerek, acısını ve özlemini dile getirirken temizlikçiden, çocuklardan, hor görülmesinden açıkça söz edebiliyor. Nesne olduğunun bilincinde yaşadığı hayatı üzerinde söz hakkı olmamış tüm yaşlılar gibi acılaştırmış, ekşilemiş bakış açısına ilaveten Sultan Abdülaziz'in ölümünün sırrına ermek de kendisini temizleyen hacamatçı kadınla birlikte ona kısmet oluyor. Bu noktada geçmişe özlem politik bir veriyle karşılaşılıyor, üstelik sadece hayıflanarak geçiştirilecek bir gelişme değil bu. Değişimin kendisinden korkmakla getireceklerinden korkmak arasında kaybedilecek bir dolu şey olduğunu düşünmeye başlıyoruz.

Çözülmemiş cinayetin sırrını sahnedeki seyirciye gönderen halı, değişimin anneanne evinin sıcaklığından fazlası olduğunu imliyor, seyirci biraz sonra konağın kaderiyle bu cinayet arasında bir bağlantı olabileceğine

dair beklenti içine giriyor. O sırada karşımıza defter çıkıyor; üzerine yazılar yazılan, imza atılan ve sonunda parçalanan defter ser verip sır vermiyor. Kullanıcısının hoyrat kullanımı yüzünden acıdan bayılrsa da o sayfalara neler yazıldığını söylemiyor, konakla, o zamanın İstanbul'uyla ilgili anlatacak çok hikâyesi olduğuna eminiz ama sahibine bağlılık yemini etmiş defter seyirciyi kapısından boş çeviriyor. Aşırı yorum mu olur bilemem ama bu defter bana ne geçmişi ne şimdiki okuyamama halimizi anımsattı. Geçmiş de şimdiki de ya yücelten ya da küçümseyen ama bir türlü olduğu gibi okuyamayan yaklaşımlar arasında kaldığı için kendisini batıya mı doğuya mı koyacağını bir türlü kestiremeyen, şimdi ve burada olanı okumak için referansları bir türlü tutturmayışımızı çağırıştırıyor defterin kendini açmaması.

İbrahim Ethem Bey'in kürkü tarafından anlatılan hikâyede özlemden çok korkuya rastlıyoruz, geçmiş zamanlara hayranlık yerine dehşet, halının anlattığı cinayeti izleyen gelişmeler, hapis, açlık, belirsizlik, korku var. İbrahim Ethem Bey de, yeni Sultan da korkunun pençesindeyken nostaljiye yer yok kürkün tanımladığı evrende. Sınıf atlama gayreti içindeki kürk, bir hayvanın üzerinde olduğu zamanları çoktan geride bırakmış, sevilip okşanmaktan, gardropta ayrıcalıklı bir yeri olmasından memnun, 'sahibinin' üzerine titriyor. İbrahim Ethem Bey gibi, Sultan gibi o da kaybetmekten korkuyor; eski hayatını unutmaya, olmamış gibi davranmaya meyyal. Onun evreninde nostaljiden ziyade amnezi hâkim. Oysa hayvanından ayrıralı çok zaman geçmiş olmamalı.

Saraydan konağa, konaktan eskiciye düşmüş Çin işi tabak da zor durumda. Saray mutfağından içine soğan doğrayan 'öğretmen midir nedir o kadının' eline düşmüş asil porselen tabağın değerini bilmeyenler arasında huzurlu yaşamasına imkan ve ihtimal yok. Biat etmiş, kurban

edilmiş nesnelere çemkiren tabağa geçişte nostaljinin özleme karışmış hüznünü bulmak zorlaşıyor. Olsa olsa tabağın kendi azametli geçmişine ilişkin şişirilmiş bir özlemden bahsedebiliriz. Ama tabağımız olup biteni anlamaya çalışmıyor, şikâyetleniyor sürekli, belki de boyundan büyük laflar etmemesi tembihlenmiştir kendisine. Kadınların çalışmadığı zamanlardan gelen tabağımız bu zamanlara ayak uyduramazken politik bir seçim yaptığının farkında mı acaba? Oysa biraz sonra karşı karşıya kalacağı seçim çok şenlikli; ampul mü, soğan mı? Nesnelere aramızdaki benzerliklere acı acı gülüp duruyoruz.

Sonraki sahnede konaktaki değişimi adım adım anlatan beş kuşak kadın yangınlardan, vergi borçlarından, ne var ne yok her şeyin satılmasından, konağın odalarını kiraya vermekten, hayata ilişkin bilgilerinin olmadığından, işgalden, savaştan bahsediyorlar. Bunca değişim karşısında herhangi bir tavır alamadıklarını, sadece değişimlere maruz kaldıklarını gözlemliyoruz. Beş kişiyi de tek kişinin oynaması bir dolu nüansın kaybolmasına neden oluyor, son derece kapsamlı bir konuyu ev sohbetinde aktarmak şahane bir fikir olmasına rağmen cümlelerin daha iyi kurulmuş olmaması, tek bir oyuncunun kuşak, yaklaşım farklarını vermekte yetersiz kalması bu sahneyi yüzeysel bir yerde bırakıyor, tıpkı şu cümleler gibi; "Belki düzeler her şey? -Çok uluslu, kardeş, çok dinli, çok dilli birbirine Hazine yağıyla şifa olabilen bir ülke oluruz yeniden?" Dilek kipinde kalan bu geçmişe özlemle karışık hafif politik söylem çaresizlik duygusunu pekiştiriyor. Kentsel dönüşümden payına bir şey düşmeyen, kentin dışında yaşamak zorunda kalacak yoksul kiracıların çaresizliğini hatırlatıyor.

Zamanla satılan eşyalar, işten çıkarılan halayıklar, kiraya verilen odalar, uzak geçmişte kalmış çocukluk anılarının ulaşılmazlığı evin mazisine bir hüznün katmanı daha ekliyor. Ekonomisi çıkmaza giren konağın bir yaşamı



Nesneler üzerinden bir evin tarihini anlatmak çok güzel fırsatlar sunacakken kişisel ve evrensel hikâyelerin sıcaklığından mahrum kalan anlatılar yüzünden bu fırsat ne yazık ki kaçırılmış. Geçmiş çok eskilerde kurgulayan kuşaklara bu hikâyeleri renk renk, isim isim anlatmak (kurgusal bile olsa) tarihi, yaşlı kuşakları belki biraz daha yakınlaştırabilirdi. Birkaç ay önce açılan kafenin yerinde eskiden ne olduğunu unutan insanlar olmuşken bu hatırlama alışkanlığı verimli bir eyleme dönüştürülebilirdi. Eşyayla bağ kurmak gibi gayet zen bir yaklaşımdan biraz daha derinlikli hikâyeler duymayı engelleyen belki de anlatanın tek kişi olmasıyla ilgili. Sahnedeki canlı müzik (Kıvanç Sarıkuş tarafından kurgulanıp icra ediliyor) farklı efektleri vermede oldukça zengin bir içerik sunmasına rağmen seyirci başka ses, başka beden ve hareket, belki de dans arıyor bu anlatılar içinde. Metnin bilmece sorduran ama cevabı bildiğimizde bile sormaya devam eden yapısını gözden geçirmenin, nesnelere biraz daha kanlı canlı, siyaseten doğru olmak zorunda hissetmeyen hikâyeler anlattırmanın, hikâye anlatıcısı yerine dansla, hareketle eyleyen bir oyunculuk anlayışı benimsemenin daha canlı ve güçlü imgelerin hatırlanıp görünür kılınmasına yardımcı olacağını düşünüyorum. Metnin içinde geçen, “Söyleyemediğimiz, konuşamadığımız o kadar çok şey var ki... Başımıza bir şey gelmesin artık diye uydurup duruyorum yalan yanlış..” cümlesinin hedefinde durabilecek bir durumu bu kadar tecrübeli bir tiyatro topluluğunun aşması hiç zor değil bence.

**Bu yazı 3 Ocak 2019 tarihinde t24 internet haber sitesinde “Yüz Yılın Evi ve hatırlattıkları” başlığıyla yayınlanan yazımın yeniden gözden geçirilmiş ve kısaltılmış hâlidir (yazarın notu). Yazımın yayımlanan ilk hali için bakınız: <https://t24.com.tr/k24/yazi/yuz-yilin-evi,2090>*



Yüz Yılın Evi Soruşturmasının Konuşan Öznesi

YEŞİM ÖZSOY

A çıkçası eleştiri yazılarından sonra bir cevap yazısı yazma fikri her ne kadar başta kulağa hoş gelse de ve kabul etmiş olsam da bir yaratıcı olarak beni epey zorladı. Bunu itiraf ederek yazıma başlamak zorundayım. Yapılan eleştirilere cevap vermek ile cevap vermemek ya da hiçbir şey yazmamak arasında gidip geldikten sonra iki bölümlü bir yazıyla karşınızdayım. Umarım bu pratik Türkiye tiyatrosu ve eleştiri kültürü açısından yararlı olur.

Öncelikle her eleştirmene zaman ayırıp oyuna geldikleri, metni okuyup düşündükleri ve yazdıkları için çok teşekkür ederim. Bizler oyunları yaratırken bazen aylarca çalıştığımız, bazen de bir sanatsal mesele üzerinde seneler ve hatta bir ömür boyu kaldığımız için yazılan eleştirileri kabul etme noktasında hep zorlanırız. Ama en güzel eleştiri, bence yaratıcı kişinin ufkunu açacak, kendini tanımlamasına imkân sağlayacak, daha da önemlisi tiyatro açısından bir konumlandırma, tarihselleştirme ve yorum alanı açabilecek olandır. Bu nedenle özellikle ikinci bölümde elimden geldiğince yazılan yazılara cevap vermek yerine kendimi ifade etmeye, konumlandırmaya çalıştım. Özetle oyun üzerine yazılan yazılarla ilgili temel “susuzluğum” bu noktada olduğu için. İlk bölümde ise yazılan yazılara kısaca birkaç cevap vereceğim. İstedığınız yerden okumaya başlayabilirsiniz.

DOSYA

SAVUNMA

“Göğüs kafesimizin içinde kalbimizin kaç milimetre ilerisinde olduğunu bilmediğimiz bir dikiş iğnesi... (Plak yeni bir şarkıya başlar) Yaşamaktan kaç bin kere umudumuzu kestiğimiz halde, kaç kere yaşama umudu uyandıran bir dikiş iğnesi...” (Sevim Burak, Sahibinin Sesi, 1982).

Her üç yazıda da kısaca kendime yakın bulduğum ve yanlış anlaşıldığımı düşündüğüm birkaç konudan bahsetmek istiyorum. Öncelikle Melike Saba Akım’ın yazısında bulunan “dil taşıyıcılığı” ve girişte ve sonda Ferdi Çetin’in yazdığı bölümleri “Özsoy’un yazdığı ana oyun gövdesine giydirilmiş bir palto gibi sanki, ya da gövdeyi taşıyan kaide gibi: gövde toplumsal bellek, kaidesi ise dil” olarak tanımlamasının beni çok sevindirdiğini ve beslediğini söyleyebilirim. Kişisel bir malzeme olarak çekinerek sunduğu *Platon’un Eczanesi* kitabını ise ayrıca edinmek istiyorum. Dozajında olduğu sürece bu tür kişisel yorumların, açılımların eleştiri kültürüne ve bize değer kattığını düşünüyorum. Sonda bahsettiği hareket meselesi yani daha fazla hareket üzerine düşünülmesi gerektiği konusu Handan Salta’nın yazısında da tekrar ediyor. Ben bunu estetik bir tercih olarak görüyorum ve bu eleştirileri, eleştirmenin kendi zevk dünyasından çekerek yaptığını ve biraz daha dans olsaydı gibi bir noktadan ilerleme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu düşünüyorum ama yine de var olan hareket düzleminde kendime not olarak yeniden değerlendireceğim.

Aynı şekilde referanslara gelince Eylem Ejder’in yazdığı metindeki teorik yoğunluğun, her ne kadar ilgimi çekse de teatral olanın tartışmasını gölgede bıraktığını düşünüyorum. Bu yazıdan da kendime referans olarak Sara Ahmed’in duygu sosyolojisi alanında yazdığı kitaplar kaldı ve genel olarak yazımın, oyunun düşündükleri açısından sağlam referanslarla dolu bir analiz olduğunu

düşünüyorum. Lakin kadın sesleriyle ve ciddi anlamda kadın meselesiyle ilgili olan bir bölümü politik açıdan neredeyse “narsizm”e dayanan bir “çok kültürcülük fantazisi” veyahut “ötekiye hoşgörü”yü bir üst bakışa konumlandıran tanımlamalarının eleştirel açıdan çok erksel bir bakış açısı içerdiğini düşünüyorum ve bunu problemlili buluyorum. Bir tiyatro oyununu üstten bakarak sadece politik söylemleri açısından değerlendirme tehlikesini içeriyor ki kendisi de yazısının sonunda bu tehlikenin ayırına varmış sanırım, umarım... Aynı bölüm, Salta’nın yazısında tek kişi tarafından oynanması açısından sakıncalı bulunmuş. Broşür metninde de yazdığı gibi seslerde beş farklı oyuncunun sesini kullandık. Yani tüm kadınların sesleri farklı oyuncular tarafından seslendirildi. Bu nasıl tek olarak algılandı bilemiyorum. Belki oyun metninde ve aslında pek çok başka metnimde de yaptığım tek ve çoğul ses birlikteliğinden kaynaklanabilir diye düşünüyorum. Yani metinde bilerek ayrıştırmamış olmamdan... ki bu noktada Salta’nın muhtemelen oyun sırasında farklı sesleri algılamasını engelleyecek bir durum oluştuğunu düşünmek lazım. Belki de Ejder’in metninde belirttiği nesnelere karakterleşmesi noktasında oyunculuğun tekipleşmesi durumu Salta’nın metnindeki bu bölümle konuşmuştur. Bu noktada da yani Ejder’in metnindeki hikâyelerin oyunculuk açısından ayrışmaması konusunda, Ejder’in çok doğru bir tespitle belirttiği oyunun oto-biyografik olma durumuyla bağlantılı bir yorum söz konusu. Tüm hikâyeleri oyunun başındaki anneanneninin torunu yani ben anlatıyorum. Karakter ve gerçek kişi birlikteliği süreklilik arz ediyor yani. Yine de dikkate alınması şart olan bir eleştiri tabii.

Aynı şekilde hem Ejder’in hem de Salta’nın yazısında yer alan bir yanlış anlaşılmayı düzeltmek isterim. Oyunun iki, üç ve dördüncü bölümleri birbirine bağlı. Üçüncü bölümdeki

nesne ise mektup sayfalarıdır yani her iki yazarın da zikrettiği gibi defter değil. Bu hem görsellerde böyle hem de metinde “imzasını attı ve bir zarfın içine koydu beni” sözleriyle ve sonraki bölümde öldürülen sultanın yanına bırakılan mektupla perçinleniyor. Ama tabii hem metni okumuş hem de oyunu seyretmiş iki eleştirmenin aynı hatayı yapması da bana ayrı bir not olarak geri dönüyor. Ve tabii burada da bu tartışmanın füzuli ve oyunu bilmeyen bir seyirci için alakasız olacağı için aslında Melike Saba Akım’ın metnindeki gibi bir analizi, oyunu detayıyla anlatan analizlere göre çok daha fazla tercih ettiğimi belirtmek istiyorum. Yine Salta’nın yazısındaki “ilk konuşan yangın oluyor ve hikâyenin sonunu ilk başta söylüyor. Katil bahçivansa eğer, şimdi cinayetin ayrıntılarına odaklanalım” yorumu da yanlış bir algıyı içeriyor yine, çünkü kışlık konak yanıyor, yazlık konağa bu yüzden taşınıyor, bu hem metinde hem sahnede üç ayrı yerde anlatılıyor. Yani oyunun ve konağın sonu yangınla değil yıkımla bitiyor. Salta’nın yazısındaki Çehov referansı ise beni çok mutlu etti çünkü oyunun temel referanslarından biri de tam da bahsettiği gibi Çehov’un *Vişne Bahçesi*. Bunun yanı sıra keşke aynı bölüm için (gramofon) Sevim Burak’ın *Sahibinin Sesi* oyunu ile iletişim kurma çabam da görülebilseydi demeden edemeyeceğim tabii.

Son olarak anladığım kadarıyla politik referansların hafif kaldığıyla ilgili bir yargı yine Salta’nın ve Ejder’in yazılarında mevcut. Ya da genel olarak bende kalan böyle bir yorum ve eleştiri oldu. Bilinçli bir tercihin söz konusu olduğunu belirtmek isterim burada. Çok seslilik, çokluk hissiyle gelen bir işlenilmemişlik hissi, algısı olduğunu fark ediyorum evet ama episodik ve parçalı tüm yazdığım ve sahnelediğim oyunlarda aynı his oluşabiliyor. Bunu bilerek yaptığımı ifade etmeliyim. Cümlelerin ve kelimelerin altını daha fazla tanımlamak, sabitlemek, detaylandırmak istemiyorum. Bu alanı

seyirciye bırakmak istiyorum. Ve buradan hareketle bir sonraki bölüm kendimi ifade etme çabamdır. Yani soruşturmadaki sanığın ifadesidir...

İfade

GELENEK İLE OLAN MÜNASEBET

“Klee’nin Angelus Novus isminde bir tablosu vardır. Bu tabloda, gözlerini ayırmadan üzerine düşünmekte olduğu bir şeyden uzaklaşmak üzereymiş gibi duran bir melek resmedilmiştir. Gözleri dimdik bakmaktadır, ağzı aralıktır, kanatları da açılmıştır. İşte tarihin meleği de

böyle görünmelidir. Yüzü geçmişe dönüktür.”
(Parlıtlar, Walter Benjamin)

Yüz Yılın Evi oyununda teatral anlamda iki ana eksen üzerinden ilerlemek istedim. Birinci eksen, 1997 senesinde Northwestern Üniversitesi Performans Araştırmaları bölümünde verdiğim yüksek lisans tezinden ve saygıdeğer hocam Arzu Öztürkmen’in Boğaziçi Üniversitesinde verdiği derslerden sonra uzun süredir üzerinde kafa yordüğüm ve her yaptığım oyunda da bu düşüncenin ardından giderek farklı şekillerde düşünceyi çağdaş tiyatro nezdinde evriltmeye çalıştığım bir hayat ve sanat misyonudur. Referanslarımı bir akademisyen gibi dipnotlarla değil metnin



içinde anlatmaya çalışacağım. Zaten tezim de bahsedeceğim konunun performatif bir okumasıydı yani genel geçer tez kurallarının dışına çıkmıştı.

Bahsettiğim tezin başlığı *Omens of the Past and the Paradise of the Future – Tracing the Performance of Nationality in Turkish Theatre Through Historical Narratives* yani *Geçmişin Şeytanları ve Geleceğin Cenneti – Türk Tiyatro yazımındaki Tarihsel Anlatılar Yoluyla Türk Tiyatrosundaki Milliyetçiliğin Performansını İzlemek... İlk yazdığım oyunlardan *Oyun Alaturka* (2000) bu tezin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştı. İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçişte oryantalizmin ve milliyetçilik akımlarının sonucunda Osmanlı Gösteri Sanatlarının yok oluşu üzerine bir izlek oluşturmuştum, hem tezde hem de oyunda. Bundan sonra da bu konu her oyunumda beni kovaladı durdu. *Ek-Kakofonik bir Oyun* (2002) adlı oyunumda küçük bir apartman katında oyuncuların ortada oynayarak ortaoyununa öykünen teknikleri oyunculukta yaşatmaya çalışırken bir yerleştirme içinde yer alan yani bir plastik içinde yer alan oyun metnini Richard Schechner'in environmental theatre yani 'çevresel tiyatro' analizinde ortaya attığı yöntemlerden 'simultane sahneleme' tekniği ile ortaoyunundaki 'sert köşe/yumuşak köşe' mevhumuyla basketbol oyunlarındaki alan savunması fikirleriyle evrilmişti. *Aksak İstanbul Hikâyeleri* (2004) oyununda meddah anlatımını, oyunun bölümlenmelerinde, hikâye anlatımında, ritminde yaşatmak üzerine kurulu bir yapı vardı. Uzun lafın kisası sonrasında yaptığım pek çok oyunda geleneksel olan ile çağdaş olanın arasında bir köprü kurmak her oyunun altında yatan kimi zaman ön plana çıkan kimi zaman da altta bir yerlerde kalan bir imza oldu benim için.*

Kendi şahsi tarihimdeki 16. oyunum olan *Yüz Yılın Evi*'ni de bu kapsamda değerlendirmek isterim. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, *Ben Ölüyüm*, *Benim Adım Kara*, *Ben*,



FOTOĞRAFLAR: MELİSA ÖNEL

Köpek gibi bölüm başlıkları vardır. Pamuk, bu bölümlerde soyut bir kavramın, bir rengin, bir hayvanın ağzından yani birinci tekil şahıstan konuşur. Aynı şekilde meddah hikâyelerinde de oyuncu canlı, cansız nesne ve özneleri birinci ağızdan canlandırır, seslendirir, onların hikâyelerini, onların ağzından anlatır. *Yüz Yılın Evi* oyununun metni de bu temel fikir üzerinden ilerleyerek yazılmış, sahnelenmiş ve oynanmıştır. Aslında her ne kadar çok geçmişe kadar uzanan bir birikimin sonunda olsa da basit anlamda bir evin konuşması, cisimleşmesi, eşyanın ruhunun oyuncunun diliyle, bedeniyle canlanması benim için. Ve meddah geleneğiyle olan özel bir konuşmadır bu anlamda. Aynı şekilde oyunun video anlatımı ve müzik çalışması üst üste binen, katmanlaşan anlatımı perçinleyerek tasarımı ve yapı olarak bu fikre eklenir. Oyunun başında ve sonundaki okuma bölümlerinde yer alan perde üzerindeki iki boyutlu yansımalar



Karagöz Hacivat kukllarına göndermeli olarak iki boyutlu bir okuma ve imgeleme ile oyunu ve oyunun orta bölümünde canlanan evi kucaklar, sarılır ona; Melike Saba Akım'ın yazısında belirttiği bir "palto" gibi...

Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* kavramı ile Metin And ve dünyası, geleneksel olan ve açık biçim üzerine çalışırken beni en çok etkileyen referans noktalarıdır. Metin And, *Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Açısından Önemi* adlı yazısında açık biçimden bahsederken şöyle demiştir;

"Açık oyunda aksiyon ne tektir, ne de düz bir biçimde kapatılmıştır. Birçok olaylar yan yana bulunurlar, bunlar kendi içlerinde az veya çok bir süreklilikten yoksundurlar. Bu dağınıklığı toparlayan çeşitli yöntemler vardır. Kimi kez olaylar çizgisi birbirini şartlar, tamamlar ve açıklar. Kimi kez bu tabloların dili; mecazlar, imgeler yoluyla olur. Kimi kez de bunu eksen ben üzerine alır."

Yüz Yılın Evi'nin temel yapısını, "ben" üzerinden kurgulanan parçalılığını, Metin And yine aynı yazıda Metin And'ın farklı zaman algısından, yayılan zamandan bahsetmesine bağlamak isterim ki günümüzde Byung Chul Han da yakın zamanda okuduğum *Zamanın Kokusu* adlı kitabında benzer açılardan derinleşen zamanın yitiminden bahseder. Çin'deki tütsü saatlerinde olduğu gibi dumanı tüten, görselleşen ve dağılan iz bırakan bir zaman mevhumuna öykünür. Kim bilir bu yitimi belki de oyunlarda yeniden kurgulamak, gerçekleştirmek mümkündür. Tabii ancak bize sunulan kalıpların dışına çıktığımızda bu mümkün olabilir kanımca ki o da farklı bir oyun zamanı ve karakter algısını, dramatik yapı bilgisini yeniden yaratmayı zorunlu kılar. Bu durum da bana göre kısa bir geçmişe sahip olan Batı kaynaklı Cumhuriyet tiyatrosunun dramatik yaptırımları, kopyalanmış algısı ve kendini tekrar eden ve mutasyon şeklinde kopyalayarak bir bataklıkta içine çekilen bir tiyatronun dışına çıkmayı gerektirir.

Türk Tiyatro yazım ve yaratılarını salt Batılı anlamda (Özdemir Nutku hocamızın kullandığı terimi tersine döndürmek isterim) karakter, dramatik yapı ve oyun analizi bilgisi üzerinden oluşturamayız. Yeni bir dünya, kendimize ait bir imgeler ve terimler dünyası yaratmalıyız. Ancak bunu yaparsak öze ulaşabiliriz ve özgün olanı yakalayabiliriz diye düşünüyorum uzun zamandır. Bu anlamda bahsettiğim mesele üzerine giderken dengelemeye çalıştığım yegane şey üzerinden yine bu oyunda işlediğim ikinci meseleye gelmek isterim ki o da geleneksel üzerinden ilerlerken nostaljik ya da oryantalist bir bakış açısında kalmamak ve çağdaş dünya tiyatrosuyla olan bağı dengede tutmaya çalışmak. Sanırım bu da bir misyon olarak, bir hayat bulmacası olarak halen önümde duran çok önemli bir sorunsaldır benim için.

GERÇEK İLE KURGUNUN DANSI

Zaman ve ben eksenini üzerinden ilerlemekten bahsetmişken Metin Hoca'nın izinde, biraz da bu kaygının tezahürü olarak bir süredir üzerinde düşünüp ürettiğim başka bir konuya değinmek isterim.

Sanırım 2010 senesinde yazdığım *Yüz Yılın Aşk* oyunundan itibaren üzerinde düşündüğüm bir diğer konu da tiyatro sahnesindeki temsiliyet kavramının gerçek ve kurguyla olan dansıdır. İlk defa bu oyunda gerçekte var olan bir insanı oyuna kurgusal bir mantıkta dahil ettim. Gerçek ve kurgusal olanın iç içe geçmesi meselesi, teatral olanın gerçeği sahnede farklılaştırma özgürlük alanıyla olan ilişkilendirme çabamın ilk ürünüydü sanırım. 5. Sahnede “10 Mayıs 1972 – Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamından 4 gün sonra... *Leylak ağaçları ve bir mezar...* Ankara başlıklı bölümde Deniz Gezmiş'in mezarından sevgilisine ve dolayısıyla seyirciye seslendiği bölüm bu izleğin ilki olabilir. Daha sonra *Yola Çıktığım Gün Sakin Serin Bir Sabah* oyununda Ahmet Şık'tan Hrant Dink'e gerçek hayattan kişiler, sahnede kendi karakterlerinin bir izdüşümü olarak yer aldılar. Birer gölge tiplendiler onlar da benim için, var olan gerçek insanların kuklaşmış suretleri olarak gerçeğe kurguyu iç içe seyirciye sundular. Daha sonraki *Aşk ve Faşizm* adlı 4 yazarlı 4 bölümlü oyunda yazdığım kendi bölümüm, mülakatlar yaptığım Merve Pehlivan adlı türbanlı bir kadının hikâyesinin dönüşmüş haliydi. Son olarak *Yaşlı Çocuk* oyununda var olan savaş ve terörizm sebebiyle hayatlarını kaybetmiş dört çocuğun gerçek hikâyesini dönüştürerek sahnede kurgusal bir mantıkla yaşadıklarını hayal ettim ve bu anlamda *Yüz Yılın Evi* oyunundan evvel tüm bu oyunlar aynı dert üzerinden ilerliyordu. O da post modern ve post dramatik sonrasında şu anda dünyada da var olan belki de oyunumuzun da ortak yazarı ve dramaturgumuz Ferdi Çetin'in *Yaşlı Çocuk*

ile ilgili yazısında belirttiği gibi “post-realist” bir tiyatrodan bahsetmek mümkün müdür?

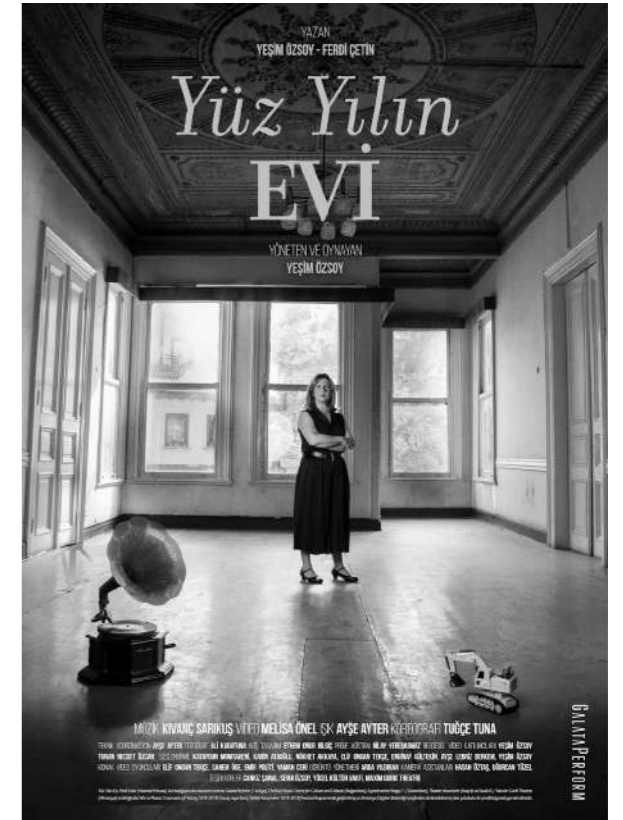
Rimini Protokol'ün *Radio Muezzin* oyunundaki gibi bir belgeselleştirmeden ya da Gianina Carbutariu'nun oyunlarındaki gibi bir dokümantasyon tiyatrosundan Marina Abromoviç ya da benzer performans sanatçıların çalışmalarındaki gibi zamanla ilişkili “anda olma” durumu, canlı olanın yani gerçeğin bizatihi kendisinin (değerli hocam Şahika Tekand'a referans ve reveransımdır bu terim) seyirciye ulaşması, temsiliyet katmanlarının aradan çıkması gibi bir durumdan bahsetmiyorum bu aşamada. Ne de Robert Wilson'ın postmodern tiyatrodaki yaptığı gibi hikâyeyi biliyorsak o zaman nasıl söylediğimiz önemlidir gibi mantık da değil ya da Forced Entertainment gibi bir grubun oyuncularla birebir çalışarak onların gerçekliklerini sahneledikleri gibi bir durumdan da bahsetmiyorum. Ama belki de Hans Thies Lehmann'ın *Post Dramatik Tiyatro* kitabının daha en başında çizdiği o çizginin araştırmasından kendimce ve bu topraklarda yaşayan bir yaratıcı olarak bahsetmeye çalışıyorum. O da “gerçeğin deneyimlenmesine yönelik bir form” ya da Lehmann'ın deyişiyle “sanatın sadece temsiliyet noktasında kalmaması ve gerçeğin bilinçli, aracısız bir deneyim sunması yani kavramsallaştırılmasına yönelik bir girişim” belki...

Sahnede her şeyi mümkün kılan o sihrin tekrar tekrar gerçeği bir lotus çiçeği gibi ısrarla seyirci ve yaratıcı için açmasıyla yeni bir kavrama ulaşabiliriz belki de. İşte tam da bu sebeple *Yüz Yılın Evi*, kendi anneannem ve onun yaşadığı kökeni saraya dayanan bir konağın ve benim kişisel alanımın handiyse röntgenci bir noktada tüm kırılmalı ve özel alanının mahremiyet duvarlarının yıkıldığı haliyle seyirciye açılmasıdır. Oyunun başında yer alan belgesel iki akstan ilerler. Birincisi anneannemle benim aramdaki 100 senelik

uçurumdur ve ortada ulaşamadığımız bir ev fikri vardır. Artık ulaşamadığımız bir tarih gibi nafi bir arayıştır bu. İkinci belgesel ise birinci elden 99 yaşındaki bir kadının eskiyi, geçmişini anlatması üzerinedir ki bu bakış belirli ipuçlarını açar seyirciye. Ardından tüm nesnelere, ipuçlarının sahnede torunu tarafından yeniden kurgulanıp cisimselleştiği, anlattığı hikâyelerin gelecekteki ben ile birleşerek yeniden anlatıldığı, ne kadarının gerçek, ne kadarının kurgu olduğunu ancak tahmin edebildiğimiz yan yana duran, zamansallaşan bir hikâyeler bütünüdür var olduğu bir oyun alanına gireriz. Tüm bunlar bir birini tutmak, tamamlamak isteyen parçalar, çünkü ev artık yoktur, yıkılmıştır, eşyalar parça parça dağılmıştır ve tıpkı çok hızlı koşup kabuğunu yitiren ve sonra çıplak kalınca geri dönmek isteyen ama yapamayan bir kaplumbağa gibi ne ilerlemek ne de geri dönmek mümkündür ki bu da oyunun yaratıcısı olarak hem benim şahsi sorunsalımdır gelenek/geçmiş/tarih ve modernite/gelecek arasında, hem tarz olarak oyuna işlenmiştir hem de bir buldozerin hafızasında kalan seslerin ve görüntülerin yitiminde seyircide kendini tamamlamaya çalışır.

Gerçeğin kurgusal ile olan ilişkisinde performatif olandan bahsetmeden olmaz. Performatif sahneleme konusu da yani tek kişilik performanslar, performatif olan ile münasebetim/ilişkim geleneksel ile olan gibi ilk yazdığım oyunlara dayanır. Lisans çalışmamdan önce Stüdyo Oyuncuları'ndayken karşılaştığım performans sanatı alanının etkisiyle Genç Etkinlik, DAGS (Disiplinler Arası Genç Sanatçılar) Performans Günleri ve daha sonra Amerika'daki performanslarım, sonra İstanbul'a dönünce GalataPerform'da da yer alan Performans festivalleriyle, çalışmalarıyla devam eder. Daha sonra performans sanatı disiplinini tiyatroyla kendimce evriltme çabam sebebiyle oyunları

belirli bir kavramsal yerleştirme mantığıyla görmüşümdür. *Son Dünya* oyununda havada 30 dakika boyunca asılı kalan oyuncular gibi her oyunda bu anlamda bir zorluk noktası, araştırma alanı vardır. Tiyatronun oyuncu performansının altını çizen yapısı, yine Şahika Tekand hocamızın deyişiyle “bir sirk cambazı” hissiyle yaptığımız sahnelemeler ara ara oyunlarda yerini bulur. Bu anlamda bu oyunda da yarı otobiyografik bir performans söz konusudur yani özetle tek kişilik dramatik yapı ya da uyarlamalarla aynı kategoride değildir. Yine de bu çalışma için değerlendirdiğim bu durum her oyunda var olacak demek değil. Kendini tanımlama noktasında, güçlükle sözlerimi bitirirken sanırım artık ancak şunu diyebilirim; “Söyleyecek bir şeyim yok ve bunu söylüyorum ve bu, ihtiyacım olduğu zaman, şiiirdir.” John Cage



Hayat Boyu Sevmekten Utanmaya Mahkûm Edilenlerin Hikâyesi

SEMA ELCİM

50

Amerikalı oyun yazarı ve LGBT hakları aktivisti Larry Kramer'in otobiyografik metni *The Normal Heart*, *Kalp* adıyla Craft Tiyatro'da sahneleniyor.

Larry Kramer metninde, 80'li yılların başlarında salgın şeklinde yayılan ve peş peşe birçok insanı ölüme sürükleyen AIDS virüsüne karşı, özellikle eşcinsel camiada verilen mücadeleyi, kendi gerçekliğinden yola çıkarak ortaya koyuyor.

Oyunda Ned Weeks karakteri ile yer alan yazar ve bir grup "gay" arkadaşı, 1981 New York'unda, cinsel devrimden sonra kazandıkları özgürlüğün doruklarında, hızlı bir yaşam sürmektedir. Her biri kendi alanında saygın bir konuma ve iyi bir hayata sahip olan grubun keyfini, hayatlarına sinsice giren ve hızla yayılıp birer birer onları ölüme sürükleyen bir virüs fena halde kaçırır.

Başta yalnızca "gay"ler arasında ve cinsel ilişki yoluyla bulaştığı sanılan ve hatta "gay kanseri" diye tanımlanan hastalığın, aslında eşcinsel insanlara özgü olmadığı bilinmektedir. Ancak bu gerçeğin üstü sıkıca örtülür ve

açılmaması için de türlü bürokratik engeller ortaya konur. Zamanla yarışarak kurbanlarının birinden diğerine yayılan bu salgının farkına varan az kişiden biri, Doktor Emma Brookner olur.

Beş yaşında aldığı çocuk felci virüsü nedeniyle hayatını tekerlekli sandalyede geçirmekte olan Doktor Brookner, başta tehdit altındaki eşcinsel camia olmak üzere, toplumu uyandırmak adına kendisine yardım edecek etkili birini ararken, yolu Ned Weeks ile kesişir.

Brookner hastalarını hayatta tutmak için canla başla çalışırken, Weeks kendi camiasını bir araya getirip, GMHC (Eşcinsel Erkek Sağlığı Krizi) adlı örgütü kurar. Gençcik insanlar hızla ölüme sürüklenirken, Ned'in sevgilisi *The New York Times*'in moda yazarı Felix Turner da amansız hastalığın kurbanlarından biri olmuştur.

Yazdığı her dramının, aşkın doğasını ve engellerini anlama arzusundan kaynaklandığını belirten Larry Kramer'in çarpıcı oyunu *Kalp*, zorlu bir yaşam mücadelesi ve sınır tanımayan aşkların hikâyesini



Kalp oyuncular

anlatıyor. 2014 yılında orijinal ismiyle sinema filmi olarak da yorumlanan oyun; AIDS ve eşcinsellik gibi iki önemli temayı; aşağılanma, yok sayılma, ötekileştirilme gibi kavramlar üzerinden işliyor.

Günümüzde yoğun bir tehdit oluşturan homofobiye karşı bir duruş, HIV pozitif yaşam farkındalığı ve eşcinsel toplumla yapılacak empati anlamında önemli bir oyun olan *Kalp*, aynı zamanda "Sağlık denen şey, politik bir mesele! Hakkını alamıyorsan savaşıyorsun!" gibi vurucu mesajlar da içeriyor.

Kalp, Craft'ın başarılı yönetmeni İbrahim Çiçek rejisi, genç ve dinamik oyuncu kadrosuyla Türkiye tiyatro seyircisiyle buluşuyor. Çiçek oyunu sahnelerken, filminden etkilenme tuzağına düşmemiş. Ancak sinema ile yarışacak açıklığı tiyatro sahnesine taşımış. Yer yer seyirciyi rahatsız edecek ve bir kısmını oyunu terk etme noktasına getirecek gerçeklikteki durumların, bu kadar genç bir kadro tarafından hatasız verilmesi, sahne geçişlerinde blackout'ları engelleyen dekor kullanımı, dönemi ve ruhu yansıtan müzik

seçimi, oyunun etkileyici yanlarından bir kaçını oluşturuyor.

Sezonun önemli oyunlarından *Kalp* hakkında, yönetmeni İbrahim Çiçek ve Felix Turner rolünde başarılı bir performans sergileyen genç oyuncu Cem Yiğit Üzümoğlu ile sohbet ettik.

Neden bu oyun? Bir Larry Kramer oyunu mu sahnelemek istediniz, yoksa direkt yöneldiğiniz The Normal Heart metni miydi?

İbrahim Çiçek: Geçmişte filmi izlediğim ve en küçük karakterin bile çok güçlü çizildiğini görüp etkilendiğim bir oyun bu benim. Yazarın çığlığını duyduğunuz bir metne sahip, sağlam konulu ve ayrıca tam bir oyunculuk oyunu. Ben de oyuncu çalıştıran bir yönetmenim. Oyun seçerken, hikâyenin kendisini severek başlıyorum işe. Ondan sonraki aşama ise oyuncuların hikâyeyi benim kadar sevmesi oluyor. Bu ikisi olursa, iyi bir oyun çıkıyor ortaya. Bu sağlanmazsa zaten o oyuncuyla çalışmak da doğru değil. *Larry Kramer'in metni, iki büyük tabuyu kapsıyor; Eşcinsellik ve AIDS. Kramer,*

51



metninde bu konudaki savaşı Ned Weeks karakterinde ortaya koyarken bir yandan da Yahudilik meselesine dokunuyor. Genel bir bakışla, ötekileştirilme, yok sayılma ve aşağılanma temaları çok yoğun. Siz, yazardan yükselen bu çılgın sahneye taşırken, seyirciden beklediğiniz tepki neydi?

İbrahim Ç. : Olumsuz bir tepki alacağımızı düşünmedik. Daha da doğrusu o kadar yoğun bir prova süreci geçirdik ki, gelecek tepkileri düşünme fırsatımız olmadı belki de.

Peki, oyun çıktıktan sonra ne tür tepkiler geldi?

İbrahim Ç. : Bizi etkileyen, aldığımız güzel tepkilerden bir kısmı, bazı HIV pozitif insanların bıraktığı mektuplar ya da oyunculara attıkları mesajlar oldu. Konuyla ilgili destek aldınız mı?

Oyuna hazırlanırken, Pozitif Yaşam'la çalıştık. Pozitif Yaşam, bir HIV pozitif derneği.

Cem Yiğit Üzümoğlu: Çoğunlukla olumlu tepkiler aldık. Olumsuz tepkiler ise oyun bitmeden çıkan birkaç seyirci tarafından verildi. Onların çıkması bile aslında doğru bir iş yaptığımızı gösterdi bize. Çünkü kendileriyle yüzleşemediklerinin farkına varıyorlar. Dayanamayıp oyundan çıkacak kadar uyarılmış oluyoruz o seyirciyi.

İbrahim Ç. : Genelde aynı sahnede çıkılıyor. Bu bizim beklediğimiz bir şeydi, çok da yadırgamıyoruz. Ancak çıkanlar, kalanlar tarafından, gösterdikleri homofobik tepki nedeniyle ayıplanıyor aslında.

Seyirci, sahnede ya da ekranda trans birey görmeye daha mı alışkın acaba? "Gay" anlatım

çok mu yabancı geliyor? Bu tarz oyunları bu yüzden mi "cesur" diye nitelendiriyoruz?

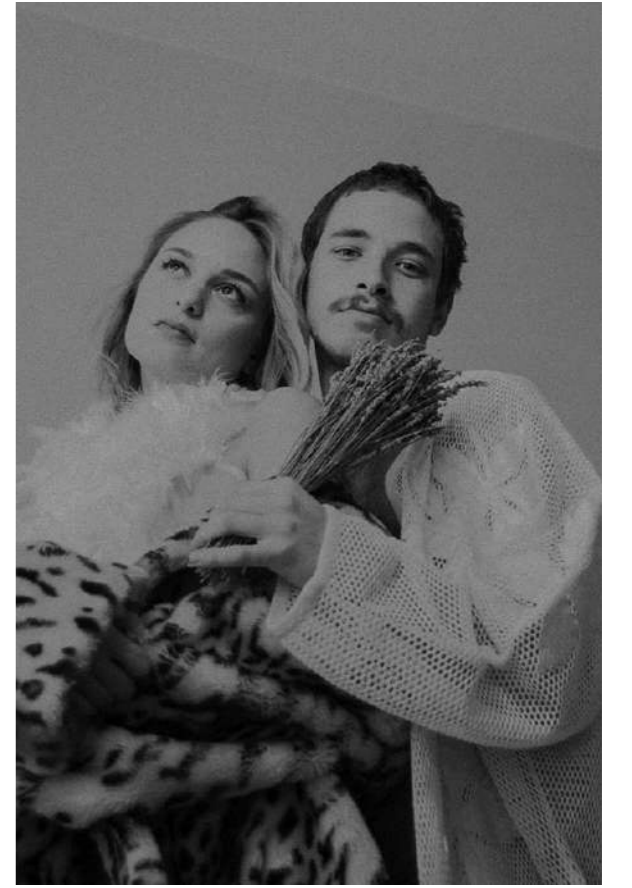
İbrahim Ç. : Ünlü figürler nedeniyle trans bireylere yabancı değil seyirci. Ancak "gay"lerden bahseden ilk oyun da *Kalp* demek yanlış olur. Çünkü "in yer face" akımının örneklerini sahneleyen birçok tiyatro grubu, bu konuyu kullandı.

Bir oyuncu olarak aileniz ve arkadaşlarınızdan nasıl tepkiler aldınız bu oyundan sonra?

Cem Yiğit Ü. : Ailem ve arkadaşlarım büyük bir merak ve ilgiyle seyrettiler oyunu. Öncesinde oyundan pek bahsetmemiştim, bu nedenle sahnede bir sürprizle karşılaştılar. Ve çok beğendiler, gurur duydular, mutlu oldular. Yakın bir arkadaşımın, beraber sergi gezip, konsere gittikleri ya da oyun seyrettikleri bir grubu var. Arkadaşım bizim oyuna da o grupla geleceğini söylediğinde, "içinizde homofobik olan var mı" diye sordum. O da bana "sanırım bir kişi öyle" dedi. "O zaman mutlaka gelin, onu da bilhassa getirin" dedim. Gerçekten de homofobik arkadaşın da aralarında olduğu yedi sekiz kişilik bir grup gelip oyunu seyrettiler. Oyun bittikten sonra yanlarına gittim, diğerleri çok beğendiğini söylerken, baktım bu arkadaş, biraz uzakta, boynu bükük, düşünceli duruyor ve bana gülümsüyor. Sonra yaklaşıp, mahcup bir ifadeyle "tebrik ederim, emeğinize sağlık" dedi. İşte o anda onda olan şey, bir kırılmaydı aslında. Ve bu beni çok mutlu etti. Oyunun iki büyük meselesi var; biri HIV pozitif, diğeri homofobi. Eğer seyirci üzerinde bu noktalarda olumlu bir etkisi oluyorsa, bu oyun doğru yolda demektir.

Kalp'te anlatılan, zor bir dönem, zor bir yaşam...

İbrahim Ç. : Evet. HIV pozitif yaşamla ilgili şöyle bir şey var; insanlar hırsız olduğunu, kötü kalpli olduğunu ya da yalancı olduğunu kimseye söylemek zorunda değilken, bu insanlar biriyle birlikte olmadan önce durumlarını açıklamak mecburiyetindedir. Yani hayat boyu sevmekten



utanmaya mahkûm edilen insanlardan bahsediyoruz burada. Sayılar 1980'lerle aynı olmasa da, AIDS veya HIV pozitif yaşamın zorluklarının günümüzde hafiflediğini söyleyemeyiz. Bu nedenle çok da o dönemle sınırlı bir oyun sayılmaz aslında.

Dekor, sahne geçişlerinde tempoyu düşürmemek ve seyircinin ilgisini koparmamak bağlamında çok başarılı. Ayrıca 80'li yılları yansıtmada anlamında da oldukça gerçekçi. Ancak, sahnedeki oyun alanı bana biraz dar geldi, hem de bu kadar çok oyuncuyla... Bu, sıkışmışlığı vermek için özellikle mi tercih edildi? Yoksa imkânlar mı buna zorladı?

İbrahim Ç. : Dokuz oyuncuyla oynuyoruz biz bu oyunu. Ama ben oyuncu sayısı ile sahnenin büyüklüğünü karşılaştırmadım.



54 Yani bu sahnede bu kadar oyuncuyla oynanır, ya da tam tersi bu kadar oyuncu için şöyle bir sahneye ihtiyaç var gibi bir düşünceye kapılmadım. Bazen seyircinin sahnede olanın tümünü görmemesi, tercih bile edeceğim bir durum. Çünkü tiyatro sadece göze değil, kulağa da hitap eder. Ben biraz o karantina hissini de seviyorum. Seyircinin algısını kırmak üzerine yapıyorum rejiyi. Bir de bu oyun, blackout'larla yazılmış bir oyun, yani ışık söner, sahne değişir mantığında. Biz bunu, kullandığımız dekorla kırdık.

Cinsel Devrimden sonra, özellikle de 80'lerde "gay" topluluğun içinde olduğu seks ve uyuşturucu odaklı gece hayatının, AIDS tehdidi ile kesintiye uğradığı ya da "gay"lerin hayatlarını belirli normlara (tek eşlilik, güvenli seks ya da aşk ilişkisi yaşamak gibi) soktuğu izlenimine kapıldığımız bir sahne var. O sahnedeki açıklık, bu vurgu için miydi?

İbrahim Ç. : Ben, asla ahlakçı bir tavır sergilemek istemem. Uyuşturucu kullanımı ya da tek eşlilik seçimlerinin doğruluğu ya da yanlışlığı kişinin kendisine kalmıştır. Tek

eşlilik doğru olan mıdır ki? Benim vurgulamak istediğim, ahlaklı olarak tanımladığın insanın başına gelen şeyle, ahlaksız diye tanımladığın insanın başına gelen şeyin aynı derecede önemli olduğu. Bahsettiğiniz sahnenin oyunda olmasının amacı; hastalığın ilk çıktığı dönemde, "gay" camianın başta o kadar da farkında olmadığı ve hatta kurdukları derneğin temellerinin de böyle bir kostüm partisi sırasında atıldığını anlatmaktı. Asıl farkındalık, kendi sevdikleri ölmeye başladığında ortaya çıkıyor.

Kast nasıl oluştu? O süreçten bahsedelim mi biraz?

İbrahim Ç. : Tabii. Başta benim kişisel tercihim olan iki oyuncu vardı; Nilperi ve Cem. Kalamı için ise büyük bir audition yapıldı. Cem'in oyuna dâhil olma öyküsü de ilginçtir. Kendisine "tiyatro yapmak istiyor musun?" diye bir mesaj attım. Anında cevap verdi; "Olur, Kadıköy'deyim, uğrayayım mı?" Ve on beş dakika sonra buraya geldi.

Cem Yiğit Ü. : O kadar istiyordum yani.

İbrahim Ç. : Necdet, Burak ve Soner ise Craft'tan mezun oyuncular. Diğerleri dışarıdan katıldı. Çok şanslıyım ki, harika insanlarla çalıştım.

Cem Yiğit Ü. : Çok keyifliyiz. Hayatta bir şeyler yaşadığımız insanlarla çalışmak çok başka oluyor. Üç ay önce Seferihisar'da geçen bir olayı hatırlatabiliyorsun bir jestinle partnerine ve o an inanılmaz bir şey oluyor aranızda. Ben çok mutluyum bu ekipte yer almaktan.

Oyunu okuduktan sonra ne kadar düşündünüz diye sormuyorum o zaman.

Cem Yiğit Ü. : Evet, on beş dakikada geldim, okudum ve varım dedim.

İbrahim Ç. : Ben, oyuncunun uzun süre düşünenini anlayamıyorum. Benim bekleyen bir e-mailim varsa uyuyamam o gece. Neyi düşünüyorlar ki? Şartlar uygunsa varım, değilse yokum dersin. Bir buçuk ay sonra "kabul ediyorum" diye dönemezsin, tiyatro sezonu olan bir şey çünkü. Bu, biraz disiplinsizlik gibi geliyor bana.

Oyunun hazırlık aşaması ne kadar sürdü?

İbrahim Ç. : Dört artı dört. İlk dört ay ben çalıştım, sonraki dört ay oyuncularla beraber çalıştık.

Yutmak, Killology, Kalp hepsi çok cesur işler. Şimdi yeni bir oyunumuz daha geliyor. Cesaret mi her birinin ortak noktası, ne dersiniz?

İbrahim Ç. : Biz burada, ortalamada yaşamaya o kadar alışmışız ki; en ufak farklılık, büyük bir cesaret olarak yorumlanıyor. Azıcık başını kaldırdığında, "çok cesursun" tepkileriyle karşılaşıyorsun. Asıl cesaret, oyuncunun aldığı risk bence. *Kalp* oyunu için çok cesur oyun denmesinin sebebi büyük ölçüde içerdiği sevişme sahnesi yüzünden. Metinde o bölüm, öpüşme olarak geçiyor. Ancak, o anda sadece öpüşerek ayrılan bir çift varsa dünyada, ben onlarla tanışmak isterim.

Orada yaşadığımız bildiğimiz gerçeğin üzerine gittik sadece. *Yutmak*'taki öpüşme sahnesi için de aynı şey geçerli. Yani bir şeyin normalini yaptığınızda cesur oluyorsunuz.

Cem Yiğit Ü. : Burada tiyatronun önemi çıkıyor aslında ortaya. Sinemada beğenmediğin, seni rahatsız eden bir sahneyi atlama imkânın var, ancak tiyatrodan sonuna kadar seyretmek durumundasın. Yapabileceğin hiçbir şey yok, yüzleşmekten başka. Biz insanlara o duyguları hissettirebiliyorsak, iyi veya kötü fark etmez, bu çok önemli bir şey. Çünkü insanlar gittikçe daha fazla hissizleşiyor.

Craft'ta genelde yabancı yazarların oyunları oynanıyor. Siz bir Türk yazarın oyununu sahnelemeyi düşünmez misiniz?

İbrahim Ç. : İsterim tabii. Çok iyi yazarlar var. Kemal Hamamcıoğlu gibi, Murat Mahmutyazıcıoğlu gibi, Berkun Oya gibi. Çok isterim bu insanların oyunlarını sahnelemeyi. Metin önerisi gelmiyor, gelse yapabilirim.

Kalp, gelecek sezon devam edecek mi?

Cem Yiğit Ü. : Bence devam etmeli.

Yaşlanana kadar oynayabilirim bu oyunu.

İbrahim Ç. : Gerçekten çok sevdik biz bu oyunu. Dürüst olmak gerekirse, oyuncularımı oyundan da çok sevmeye başladım. O yüzden, onları görmek için de olsa, uzun süre oynasınlar istiyorum.

Turne planınız var mı?

Cem Yiğit Ü. : Avrupa olabilir bence.

İbrahim Ç. : Olmalı tabii. Orada oynanmaz, şurada ayıplanır gibi düşünceler, bizim kişisel kaygılarımızdan gelen sınırlamalar. Önümüzdeki sezon yapabiliriz.

Kalp, kaçınıcı defa sahnelenecek bugün?

Cem Yiğit Ü. : Bugün çift oyun günü. Elli bir ve elli ikinci defa çıkıyoruz. Sezonu altmış oyunla bitireceğiz.



Yeni Tiyatro Toplulukları I

TEB OYUN dergisinin son dört sayıdır yeni bir bölümü var: Konuk Ekip. Bu bölümün birincil amacı her sayımızda bir tiyatro topluluğuna sayfalarımızı açmak, onların kendilerini anlattığı bir yazıyla okur/seyirciyle buluşmasını sağlamak. Bir diğer amacı ise dergiyi sahne sanatları alanında çalışan araştırmacılar kadar bu alanda üretim yapan sanatçı, yazar, yönetmen, oyuncu ve toplulukların buluşma alanına dönüştürebilmektir. Bahar 2018 sayımızda Mek'ân Sahne ile başlattığımız "Konuk Ekip" bölümü Tiyatro Boyalı

Kuş, yeraltı Tiyatro Kolektifi, Hareket Atölyesi ile devam etti. Şimdiye dek buraya özgü hikâyelerle kendi metinlerini üreten topluluklara yer verdik. Bu sayıda birinci yılını tamamlayan Konuk Ekip bölümü 2018'de kurulan, yerli metin üretimleriyle dikkatleri çeken ve kısa sürede seyircisini bulan üç tiyatro topluluğuna yer veriyor: Tiyatro Hemhâl, Yersiz Kumpanya ve Tiyatro SFRPZTF Bahar sayımızın yeni konukları. Her biri topluluğun oluşumu, ilk oyunları, tiyatroya dair niyetleri, yakın gelecekteki projelerini anlatıyor.

56



Tırnak İçinde Hizmetçiler
Tiyatro Hemhâl



Unutulan
Yersiz Kumpanya



Eylül
Tiyatro SFRPZTF

Tiyatro Hemhâl

Hemhâl: Aynı durumda olan.
2018 yılında Hakan Emre Ünal, Ayşe Draz ve Nezaket Erden tarafından kurulan tiyatro topluluğu Tiyatro Hemhâl, çalışmalarının ana eksenine anlatı ve dramatik yapı arasında seyreden kurguları ve oyuncunun sahne üzerinde, seyirci karşısında, şimdiki zamanda var olma durumunu oturtur ve performansın seyirci ile buluştuğu bu teatral ana dair olanı ön plana çıkarmayı hedefler.

Ayşe Draz: Benim için 'hemhâlleşme' süreci, Nezaket ile Semih Fırıncıoğlu'nun İstanbul'da sahnelediği *İKİ* adlı gösterisinde beraber çalışıp bu süreç içinde çok iyi anlaştığımızı fark etmemizle başladı. Daha sonra, Nezaket'in Emre ile birlikte uyarladığı ve tek başına oynadığı *Sevgili Arsız Ölüm- Dirmit*'i izleyip Nezaket ve Emre'nin uyarlama, sahneleme ve sahne üzerindeki zamanlama zekâlarına hayran kaldım. Ardından Emre'yi – ki onun oyununu da fikrine çok güvendiğim bazı insanlardan duymuş ancak bir türlü vakit yaratıp gidememiştim – *Trom*'da izleyip bu ikilinin ne kadar özel olduklarını bir kez daha teyit etmiş oldum. Sadece sahne üzerinde değil, sahne dışında, hayatın içindeki duruşlarıyla da beni çok etkilediler. Bir süre sonra bana bir tiyatro topluluğu kurma hayallerinden bahsettiler ve dolaylı olarak bu topluluğu birlikte kurmayı teklif ettiler. 'Durur muyum' atladım. Öte yandan farklı eğitim ve ekollerden geliyor olmamızın, temelde ortaklaşabileceğimiz bir zemin üzerinde durduğumuz için büyük bir avantaja dönüştürülebileceğini fark ettim. Ben on sene Studio Oyuncuları ile çalıştım. Dolayısıyla Şahika'nın (Tekand) "Performatif

Oyunculuk ve Sahneleme" yöntemi ile yoğrulmuş biri olarak, oyunculuga daha çok 'dıştan içe' olarak nitelendirebileceğimiz bir yaklaşıma sahibim. Oysa Emre ve Nezaket, daha çok anlatıcı geleneğine yakın duran, sahne üzerinde samimiyet arayan, 'iç'lerinden çıkardıklarıyla da aslında bir anlamda sahne metinlerini oluşturan -ve belki de bu yüzden belli bir metinden yola çıksalar bile sonunda az çok kendi özgün metinlerini oluşturan-oyuncular/yönetmenler. Bizi yakınlaştıran en önemli unsur, üçümüzün de, oyuncunun şimdiki zamanda var olma durumunu merkeze yerleştirerek performans anını, seyirci ve oyuncunun paylaştığı ortak bir deneyim olarak ele alıyor olmamız oldu. Belki de aslında Nezaket ve Emre'nin daha önceden düşünmüş oldukları Hemhâl ismi bu yüzden hemencecik içimize sindi; seyirci ve izleyicinin, karakter ve oyuncunun aynı durumda olmasını ifade ettiği, empati gibi kavramlara göz kırptığı için. Elbet bir de 'hemhâllik' gibi yeni kelimeler türetmeye yatkın olması özellikle beni çok heyecanlandırdı. Ayrıca sınırları zorlamak, risk almak ancak 'hemhâlliklerle' beraber olunca mümkün. Birlikte gerçekleştirdiğimiz ilk projemiz *Tırnak İçinde Hizmetçiler* Genet'nin *Hizmetçiler* metninden ilham alarak Emre tarafından yazılmış özgün bir metin. Bir uyarlama değil; orijinal metinde var olan bütün unsurları bugüne tercüme etmek yerine sadece bizim mesele edindiğimiz derdi ön plana çıkaracak olanların izdüşümlerini aldık. Öte yandan Genet'nin metninde var olan katmanlı yapıyı çoğaltarak kullandık. Metnin karakterleri İpek ve Bahar, hem Claire ve Solange'la bazı paralellikler taşıyorlar, hem de oyuncuların doğaçlamaları ile şekillendiler. Bu süreçteki çalışma şeklimize ve dramaturjik yaklaşımımıza bakınca, var olan bir metni sahneleyecek olsak bile en azından yeniden yazım yapmaya ihtiyaç duyacağımızı anladığımı söyleyebilirim. Bundan sonra da tek bir biçime, üsluba veya

57

Tırnak İçinde Hizmetçiler'de
Nezaket Erden ve Pınar Güntürkün



58

yönteme bağlı kalmadan bizi heyecanlandıran farklı şeyler denemek istiyoruz.

Nezaket Erden: Emre ile yeni oyunlar üretebileceğimiz çatımızı oluşturmak gibi bir hayal kuruyorduk. İsim arayışlarına başladık. Hemhâl bize en uygunu görüldü. Tam da o dönemde, Semih Fırıncıoğlu'nun *İKİ*'sinde Ayşe ile birlikte oynuyorduk. Ve aramızda çok güzel bir karşılaşma oldu, bu ilişki birlikte tiyatro ekibi kurmaya kadar gitti. Çünkü Ayşe'nin de dediği gibi üçümüz birbirimizi çok iyi tamamlıyoruz; hem insani hem sanatsal olarak. Bu az bulunan karşılaşma gerçekleştiği için kendimi şanslı hissediyorum. Şimdiden kafamızda uçuşan, bizi çok heyecanlandıran bir sürü fikir var. Ve bunların hepsi üslup olarak aynı olmasa da belli bir araştırma sürecini içeriyor. Ürettiğimiz yeni oyunlar da merak ettiğimiz şeyleri araştırmamızın birer ürünü olacak. Hemhâl ismini niye seçtiğimizi Ayşe çok güzel anlatmış zaten. Biz merak ettiğimiz meselelerle hemhâl olup metinler üreten, o metinler vesilesiyle de seyirci ile hemhâl olmayı hedefleyen bir ekibiz diyebiliriz.

Hemhâl isminin birden aklımıza gelmesi de elbette tesadüf değil. Geçtiğimiz eğitimler seyirci ile kurulan ilişkiye odaklıydı hep.

Hakan Emre Ünal: Nezaket ve Ayşe nasıl bir araya geldiğimizi çok güzel ifade ettiler. Ben de biraz yaptığımız pratik çalışmalar üzerinden kendimizi ifade etmeye çalışayım. Nezaket ve ben daha öncesinde *Sevgili Arsız Ölüm- Dirmit* ve *Trom* ile anlatı ve dramatik üslubu iç içe geçiren yapılar denemiştik. Bu iki oyun da bir tez araştırması sonucu ortaya çıkmış ürünler. Birinde (*Trom*) katmanlı ve seyirciye açık bir anlatı yapısı var, diğerinde ise (*Dirmit*) seyirciye kapalı bir anlatı. Bu oyunların ikisinin de ortak noktası, oyun çıkartma hedefi ile çalışılmaya başlanmış olmamaları. Fakat uzun bir çalışma sürecinin sonunda, gösterim yapmadan da olsa defalarca seyirciyle karşılaşmış ve şekillendiler. Sonucunda ise profesyonelleştiler. Belirttiğimiz gibi denediğimiz üslubu, mutlaka ve mutlaka, biletli bir şekilde seyirci ile buluşturmadan evvel sınıyoruz. Mesleği tiyatro ile ilgili olan olmayan birçok insanı davet ederek. Yönetmenler, dramaturglar, oyuncular ve



oyuncu olmayan kimselerle tartışarak... Tiyatro Hemhâl olarak *Dirmit* sonrası çiçeği burnunda yeni bir oyunumuz daha var. *Tırnak İçinde Hizmetçiler*. Bu oyunda ise yeni bir üslup denedik. Ekibimiz kalabalıklaştı. Yaklaşık 15 kişilik bir ekiple çalıştık. Jean Genet'in *Hizmetçiler* metninden aldığımız ilhamla yeni ve özgün bir metin ürettik. Bu sefer denediğimiz ise bir ara haldi. Tamamen dramatik bir yapı üzerine kurguladık oyunu ama yıllardır anlatı üzerine çalışmamız metnin ve oyunun anlatı yapısını da kuvvetlendirdi. Metni üretmek, sonrasında oyun üzerine provalar yapmak altı ayımızı aldı. Baştan gösterim tarihini de netleştirmedik. Çalıştık, çalıştık... Tabii sadece süreç odaklı çalışan bir ekip değiliz. Muhakkak yaptığımız çalışmanın seyirci ile buluşmasını da niyet ediyoruz. Bize göre süreç, öncesinde hedeflense de hedeflenmese de, seyirci ile karşılaşmadan tamamlanmaz. *Tırnak İçinde Hizmetçiler* de 23 Aralık 2018'de seyirci ile buluşmadan evvel 7-8 ön gösterim yaptı. Yeni bir metin olduğu için önce metni insanların eleştirisine sunduk. Okumalar gerçekleştirdik farklı

kitlelere. Niyet ettiğimiz dramaturgi üzerine fikir alışverişinde bulunuldu. Dediğim gibi oyunculukla ilgilenen, ilgilenmeyen birçok insanın katıldığı okumalardan bahsediyorum. Sonrasında ise oyunu, prömiyer yapmadan 2 hafta öncesinde başlayan en az 7 akışla sınıadık. Değiştirdik, dönüştürdük. Kuvvetli olanı daha da belirginleştirdik. Üslubumuz ve araştırmalarımız dönüşebilir değişebilir fakat çalışma metodumuzun hep böyle olacağını söyleyebilirim. Hadi bu sene oyun yapalım gibi bir hedefimiz yok. Derdimiz olan ve anlatmak istediğimiz bir mesele bulursak bunu metne dökümleriz. Ya da tam dertlerimizle örtüşen bir metin bulup onu sahneleyebiliriz. Bize dokunduğu yerden dönüştürüp uyarlayabiliriz. Özetle öngördüğümüz, niyetlendiğimiz çalışmaların da hep böyle olmasını hedefliyoruz. Sürece odaklanan fakat sonunu da hedeflediğimiz, oyun son haline gelmeden birçok insanın fikriyle dönüştürdüğümüz, konusu sert olsa da içinde mizahı muhakkak barındıran, yaklaşımı naif ve mutlaka derdi olan oyunlar.

59



Yersiz Kumpanya



Sanem Öge, Elif Ongan Tekçe ve Burçak Karaboğa

60

Her şey 2017 Ocak ayında bir telefon konuşması ile başladı. Başlangıçlar basit oluyor zaten. Bir yapı kurmayı düşünerek ilerlemiyorsunuz ve yaptıklarınız kendi sürecini yaratıyor. Ortaya önceden öngörmediğiniz bir yapılanma çıkıyor. Tiyatro teorileri üzerine araştırma yapmak için toplandık. Okuduklarımızı paylaşmak ve onun üzerinden yeni modellemeler keşfetmek istedik. Hatta farklı oyunculuk akımlarının Türkiye’de dolaşması (birçok farklı atölye çalışmasının olması) oyuncu olarak kendimizi yenileme ihtiyacını doğurdu. İlk toplantıyı 2017 yılı ocak ayında Elif Ongan Tekçe ve Burçak Karaboğa Güney yaptı. En temelde bir fikre ya da bir “şey”e karşı duruşu, öğrendiğimiz tek yolla, tiyatroyla nasıl söyleyebileceğimizin araştırma yolunu bulmaya çalışıyorduk. Yolsa eğer bu ... Yola böyle çıkıldı. Hafızayı yenilemek üzerine düşünüldü genelde. Daha doğrusu hafızayı harekete geçirmek. Yaşadığımız coğrafyada kadın olarak konumlanmak oldukça zor. Biz

de kadın hikâyeleri okumaya, dinlemeye başladık. İlk önceleri sadece kuramsal araştırmalarla başladık. Bu çalışmalar sırasında kaldırılan her taşın altından bambaşka hikâyelerin çıkması, hikâyelerini okuduğumuz kadınların yaşadıkları tarihte mücadele ruhunu hiçbir şekilde kaybetmemiş olması, karar verdikleri yolda devam edebilme becerileri, zamanın kendi içerisinde sarmal bir şekilde dönüp dolaşırken bizi aynı sorunlarla hâlâ karşılaştırıyor olması, yaşananların ve varlık mücadelesinin dönem, koşullar ve bunca “gelişmişlik” içerisinde hâlâ süregelmesindeki deneyimsel ortaklık, bize zamanlar arası bir tünel açtı.

Osmanlı’daki feminist kadınların hayatı ile ilgili yaptığımız okumalarda hikâyelerin sonu hep trajedi ile bitiyordu. Özgür ve yaratıcı yaşanan hayatlar, yalnızlık ve terkedilmişlikle sona eriyordu. O dönemde 13 yıl boyunca *Hay Gin* (Ermeni Kadın) dergisini çıkararak meydanlarda kalabalık gruplara feminizm üzerine cesaretle



FOTOĞRAFLAR: MURAT DÜRÜM

61

konusabiliyorlardı. (Erkeklerin belirlediği meydanlarda). Bu güçlü kadınlar bizim için büyük bir ilham kaynağı oldu. Okuyan herkesi eminim kendilerine hayran etmişlerdir. Okumalar, okuduğumuz kadınlar, gittiğimiz derslerde edindiğimiz bilgiler, konuştuğumuz oyuncularla yaptığımız sohbetler biriktikçe birikti ve ortaya büyük bir hazine çıktı. Elif Ongan Tekçe oyunu yazdı. Oyunun yazılma biçimi üzerinden, oynanma biçimi üzerine de çalışma yapmak gerekliliği doğdu. Böylece çeşitli oyunculuk atölyelerine katılmaya ve oyunun yarattığı dili yakalamaya çalıştık. Her oyunun kendine ait bir dili var. Aynı yazar tarafından yazılsa bile söylemleri ve konumlanması ile oyun bir dil yaratıyor. Bu dil dış dünyanın bize baskın gelen söylemlerini kırabilmek için kuşkusuz çok önemli. “Baskı altında bırakan hükümdar dilde yaratılan çatlaklar, fikirleri değiştirebilme kapılarının açılması sağlayabilir.” (Gilles Deleuze) Yazın dili bu yaklaşımlar üzerine kurulunca sahne üzerinde yapılandırılan dilde de başka bir

oluşum gerçekleşti. Yazın dilinin sahnelemesi için de kendi oynama biçimini bulmak gerekiyordu. Bu da yine Yersiz Kumpanya’nın araştırma konularından birisi oldu. Hâlâ oyunculuk üzerine çalışmalarını devam ediyor. Oyunun sahnelenme çalışmasına geçildiğinde ekibe Sanem Öge katıldı.

Oyunumuz *Unutulan*’ın söyleminde üç ana başlığı var:
1- İki Kadın’ın “var kalma savaşı”
2- İki Ermeni Kadın’ın “var kalma çabası”,
3- İki Ermeni Kadın Oyuncu’nun ve dolayısıyla tiyatronun “var kalma çabası.”

Unutulan’ın yönetmeni Sanem Öge söyleminin katmanlı olduğu metnin sahnelemesinde sadeliği seçerek, oyunun anlatmaya çalıştıkları ile seyirciyi baş başa bırakmak istedi. Bu bir anlamda sahnede yardımcı hiçbir ögeye yaslanmamak anlamını da taşıyordu. Dolayısı ile bu boşluk hissi oyunun ürkütücü ve karanlık tarafını besledi. Aynı zamanda gezici olmamızı kolaylaştırdı. Böylece düşüncelerin dolaşması

Tiyatro Sfrpztf

Tiyatro SFRPZTF, 2018 yılının Mayıs ayında, yeni metinler üretmek, keşfetmek, klasik eserleri çağın ritmine ve derdine adapte ederek seyirciyle buluşturmak için, farklı konservatuvarların tiyatro ve bale bölümlerinden mezun bir arkadaş topluluğu tarafından kurulmuştur. O RH+ bilimsel olarak her kan grubuna kan verebilir, Tiyatro SFRPZTF ise seyirciyi sanatın merkezine alarak herkese ulaşmayı hedefler.

İlk oyunları *Eylül*, trans bireylerin yaşadığı sorunlara dikkat çekmek için kaleme alınmış ve Kasım 2018'de ilk gösterimini gerçekleştirmiştir. Oyun, 28 yaşındaki Eylül'ün tek odalı evinde maniler söyleyerek başından geçen olayları anlatmasıyla başlar. Nasıl seks işçisi olduğunu, çarka çıktığı zamanları, askerlik muayenesini, âşık olduğu adamı, ailesini... Arada bir sorar; "kaç olduk?" Bunca şeyi kime anlatır bilinmez. Gullüm tadında başlayan sohbet, bir sarmala dönüşür. Hâlâ Eylül müdür? Yoksa başka biri mi olmuştur artık?

Oyunun yazarı ve oyuncusu Uğur Kanbay, metnin oluşum sürecini şöyle anlatıyor:

Uğur Kanbay: Bu hikâyeyi oluştururken birçok trans bireyin başından geçen gerçek olaylara, kurgusal çatışmalar, düğümler ve hikâyeler ekleyerek tek bir kişi üzerinden hikâyeyi seyirciye sunduk. İnsanların dini inancı, cinsel tercihi, siyasi görüşü ırkı veya herhangi bir sebepten dolayı ötekileştirmesine karşıyız. *Eylül*, bir ötekileştirme hikâyesi. Metnin oluşum sürecinde, sosyal medya aracılığıyla birçok trans birey tanıdım. Saatlerce dinledim, seyrettim. İçlerindeki güç, mücadelelerindeki özveri örnek alınacak derecede büyük. Trans kelimesi bize 'cinsiyet



FOTOĞRAFLAR: ERDİ AYDIN

FOTO: MURAT DÜRÜM



hareketliliğini yarattığımız hissini de veriyor. Oyun bütün bu paylaşımlarla gelişti. Hâlâ gelişmeye devam ediyor. Birlikte bir tür süreç ortaklığı kuruluyor. Tüm tiyatrolar gibi bizim de hedefimiz ulaşabildiğimiz kadar çok seyirciye ulaşmak.

Biz bir araştırma grubuyuz. Repertuvar oluşturmaktan ziyade yaşadığımız ve mesele ettiğimiz mevzular üzerine yazıp, çizip oynuyoruz. Şu anda üzerine düşündüğümüz birkaç proje var. Bir kısmı daha sonra yapılmak üzere bekliyor. Bir tanesi üzerine de yine aynı şekilde araştırma yapmaya başladık. Böylesi bir çalışma yöntemini benimseyince zaman kısıtlamasına gitmek istemiyoruz. Çünkü acele etme isteğinden uzak deneyimlenen süreç, bizim için çok kıymetli. Şu anda bazı teknik becerileri edinmeye çalışıyoruz. Bu teknik becerileri kazandığımız zaman oyun sahnelemesi üzerine çalışmaya başlamak istediğimiz. Şu tarihte oyun çıkacak demekten ziyade anlatmak istediklerimiz konusunda hemfikir olunca oyun yapma fikri daha sağlıklı duyuluyor. Ekip kalabalıklaşıyor. Dolayısı ile ekibin istekleri de artıyor.



fikrine de olanak sağladı. Tüm dünyada belirlenmiş sınırlar ve yerleşiklikler, erkeklerin kuralları içinde kalırsan kabul edilme öngörüsü üzerine temellendirilmişti. Sözü söyleme hakkına sahip olanlar ya da yönetenler, cinsiyetleri kadın olsa dahi eril bir yaklaşım içerisindedirler. Biz bu baskın söylemin dışında kalma isteğindeyiz. Yersizliğimiz bundan olsa gerek.

Bu nedenle "yersiz- hadsiz" konuşma ve var olma hissini yanı sıra, mekânı olmayan bir tiyatro olmamızın da etkisi ile Elif Ongan Tekçe "Yersiz Kumpanya" fikrini ortaya attı ve grup da kabul etti. "Bir hiç olmak önünde sonunda bu dünya üzerindeki en tatmin edici varoluş değil midir?" diye soruyor Virginia Wolf. Bu soru hâlâ gündemimizi meşgul ediyor.

Unutulan, 11 Mart 2018'de ilk gösterimini yaptı. Mümkün olduğu kadar seyirci söyleşileri yapmaya çalışıyoruz. Bu söyleşiler bizim için bir çeşit "sağlama" oluyor. Oyundan sonra hiç tanımadığımız insanların bekleyerek oyunla ilgili konuşma istekleri de bizi mutlu ediyor. Yaşanan bu ortaklıktan hareketle iletişimi sürdürme istekleri hedeflediğimiz seyirci

değiştiren' gibi bir çağrışım yapıyor fakat biraz araştırdığımızda ruhla iletişime geçilen özel bir an, durum demek trans. Bir başka anlamı da, içi görünen. Trans bireylerin duygularının çok açık olduğunu ve hüznü de sevinci de mutluluğu da uçlarda yaşadıklarını gözlemledim. Bu düşüncem sadece erkek bedeninde dünyaya gelip, kadın olan insanlar için değil. Kadın bedeninde yaratılmış fakat ruhuyla trans haline geçtiğinde erkek olması gerektiğine inanmış trans bireyler için de böyle. Sürekli trans birey diye ifade ederken de kendimi huzursuz hissediyorum. Çünkü benim için bir insan kadını diyorsa kadındır. Yaşadığı iç çatışmalar sonucunda kararını vermiş, cesur olup yüreğinin sesini dinlemiş. Öncesi bizi ne ilgilendirir ki... İlgilenmemiz ve önlem almamız gereken şey bir insanın özgür iradesiyle aldığı karar değil, bazı canilerin o insanların elinden aldığı 'yaşama hakkı'nı nasıl koruyabileceğimiz. Türkiye trans cinayetlerinde Avrupa'da birinci sırada.

Oyunun yardımcı yönetmenleri Yunus Eski ve Ali Bal'da ötekileştirmeye değiniyor:

Yunus Eski: Oyunumuza Damla diye bir hanımefendi geldi. Kendisi trans bir birey. İznini alarak burada ismini veriyorum. Damla çok güzel bir noktaya değindi, "Türkiye'de 500.000 travesti var ve bu insanların çoğu iş bulamadıkları için seks işçisi. Her bir travesti günde en az beş misafir ağırlar. Bizi yok sayamazlar..." Oyunda bir bölüm var; "Camii hocasından aile babasına, alkoliğinden torbacısına, aklınızın ucuna gelmeyecek adamlar uğrar bana... Gündüz tekmeler, gece koyunlarına alıp severler..." İşte bunu açıkladı Damla.

Ali Bal: Biz oyunun prova sürecinde, sahnede insanın özünü yansıtmaya çalıştığımızdan zamanımızı hep Eylül'ün insani noktaları üstüne düşünerek geçirdik. Karakterin karikatürize bir hale gelmemesi, can bulması bizim için çok önemliydi. Çıkmaza girdiğimiz noktalar da hep şöyle bir çıkış



Eylül oyununda Uğur Kanbay

noktası aradık; "Abi travesti de insan değil mi?" Sonra bir baktık, travesti oynamak diye bir şey var ama sandığımız gibi değil. Tabi ki, form, duruş, sesteki tınısı...

Uğur Kanbay: Deniz, sağ olsun o konuda çok araştırdı ve yol gösterdi. Oyunda koreografi, dans vs yok. Küçük bir hareket düzeni ve bedensel olarak çalışılması gereken şeyler vardı. Çalıştık. Ama en zoru ve önemlisi, bir içi var bu insanın dedik... İçinde kopan fırtınalar var. Gücü var. Alışkanlıkları ve zorunlulukları var. Gururu ve zaafı var. Hataları var. İsyanları var... Sabrı ve sabrının sonu var... Hepimizde olan şeyler işte. İnsanı oynuyoruz sonuçta dedik. Biçimsel olmamalı hiçbir şey. İçten gelen hisle şekillenmeli dedik. Ve tabii ki, topuklu ile yürümek, etek ile oturmak, kafamdaki peruğu yıllardır



kullanıyormuş gibi hissettirmek benim çok prova almamı gerektirdi. Çok yordu. Çünkü belinize kadar olan bir saç, alnınızdan düşünce ne yapacağımızı bilemiyorsunuz.. Provalarda 'Şimdi bunu nasıl arkaya atacağım diye durduğum oldu. Ya da, kadınların saçını açıkken ceket giymesi bile zormuş, onu anladım. Ben unuttum saçını, giydim ceketini, saç sıkıştı kaldı orada.. Haydaaaa..."

Yunus: Eylül, yolun çok başında ama adım adım amacına ulaşan bir oyun. Bu oyun sayesinde trans arkadaşlarımız oluyor. Oyundan sonra çay içiyoruz, arayıp hâl hatır soruyoruz. En önemlisi, homofobik insanlardan sosyal medyada mesaj atanlar oluyor. Bir arkadaş, ben artık bir travesti gördüğümde kaçmayacağım. Böyle düşündüğüm için çok utandım. Homofobimi yendim yazmış Uğur ağabeye. Bir insanın düşüncelerini olumlu anlamda değiştirmek bizi çok mutlu etti.

Ali: Biz güzel geri dönüşler aldık. İşin erbabı olan ustalardan da, seyircilerden de. Bu da önemli. Çünkü kendimize ya da sanat camiasına yapmadık bu oyunu. Bir seyirci, 'Ben tiyatro salonunda değildim. Eylül'ün evinde, çay içerken sadece bana anlattınız. Öyle

özel hissettim kendimi' demiş. Daha fazla ne mutlu edebilir! Yeni bir ekip olduğumuzdan, seyirci gelir mi? Oyun iptal olur mu? diye çok korkuyorduk fakat fısıltı gazetesi derler ya, kulaktan kulağa her oyun salonu bir şekilde doluyor. Zaten alternatif sahnelerde, en fazla yüz kişilik mekânlarda oynuyoruz. Cihangir'de Tatavla Sahne'de, bazen de Kadıköy'de oynuyoruz şimdilik. Umarız daha çok insana ulaşır, daha çok oynarız, yeni oyunlar yapmak için bize güç verir Eylül. En büyük isteğimiz bu.

Uğur: Tiyatro SFRPZTF olarak önümüzdeki sezon oynamak istediğimiz iki oyun üstüne çalışıyoruz. İki de bizim yazdığımız metinler. Henüz yazım aşamasındalar. Ama bu sefer ben oynamayacağım. Ekipte şu an herkes her işe koşturuyor. Herkesin birbirini sevdiği bir yerde tiyatro yapmak çok güzel. Derdi olan oyunlar yapmak, bu derdi samimi ve metnin tarzına da uyuyorsa, sahici bir yerden anlatmayı seviyoruz. Umarız uzun yıllar boyunca, aynı şevkle, yerli, yeni metinleri dağılmadan oynarız ve sahneye taşıdığımız metinler seyirci koltuğunda oturan insanlar için bir karşılık bulur.



Alman Tiyatrosu Nereye Gidiyor?

ZEHRA İPŞİROĞLU

Köln Schauspielhaus'da *Üç Kız Kardeş* Sahnede palyaçolar fink atıyor. "Moskova" hayalleriyle yanıp tutuşan kardeşler şişme bir dev şiltenin üstünde zıplayıp hopleyan birer palyaço olarak karşımızdalar. Yerleri süpüren kırmızı bir palto giymiş olan abla Maşa kâh askeri komutlarla kız kardeşlerini yönlendiriyor kâh siyah mini eteğini savurarak erkeklerle flört ediyor. Ortanca Olga ayakları üstünde duramayan dev bir balon, en küçükleri ihtiyar yüzlü İrina ise yüzünden akan palyaço makyajıyla belki de en hüznüleri. Gösterilen çöküş içinde bir toplum. Şişme şilte üstünde zıplayıp sıçrayan bu palyaçoların ayakları yere basmıyor. Boş hayallerin bir göstergesi mi? Oyunun sonuna doğru şilte sönüyor, sabun köpüğü hayaller gibi her şey uçup gidiyor. Belki de zıplayıp sıçrama o anı yaşama, yani her şeyi unutma anlamına geliyor. Bu da parti ve eğlence kültürü içinde kendini unutan günümüz insanına bir tür gönderme olabilir.

Çehov'un replikleri ile bu sirk ve palyaçolar atmosferi tuhaf bir karşıtlık oluşturuyor. Verilmek istenen hüznü, hüznü de bir palyaçodan başka kim bu kadar iyi sergileyebilir? Çehov'da insanların

hayalleri ile yaşam karşısındaki duruşları ve davranışları arasındaki kopukluk, boş konuşmaktan başka hiçbir şey yapmamaları, pasiflikleri, belki de ne istediklerini bile bilmemeleri, yollarını şaşırması olmaları bir absürt tiyatroyu andıran palyaço gösterisi olarak sunulabilir mi? Palyaçolar yaşıyorsa, bize dokunabiliyorsa, onların hüznelerini yüreğimizde hissedebiliyorsak neden olmasın?

YAŞAMAYAN PALYAÇOLAR

Ama işte sorun şu ki bu palyaçolar ölü doğmuşlar, hiç yaşamıyorlar. Onlar sadece yapay birer kukla. Bir süre sonra da giderek otomatlaşan kuklaları izlemekten sıkılıyoruz. Sahnede hiçbir şey bize inandırıcı gelmiyor çünkü. Çehov'u bilmeyen bir izleyici metni yok sayarak renkli bir sirk gösterisinin tadını çıkartabilir, bilen izleyici ise oyunu gözlerini kapatarak izleyebilir, yani bir taşla iki kuş... Tabii şöyle de denebilir: Birbirine hiç uymayan şeyleri bir araya getirmek postmodern felsefenin özünü oluşturmuyor mu? Al sana sirk dünyası, al sana Çehov... İyi de bolca şeker, bolca tuz, az buçuk sirke ile lezzetli bir pasta yapılabilir mi?

TÜRKİYELİ BİR YÖNETMEN

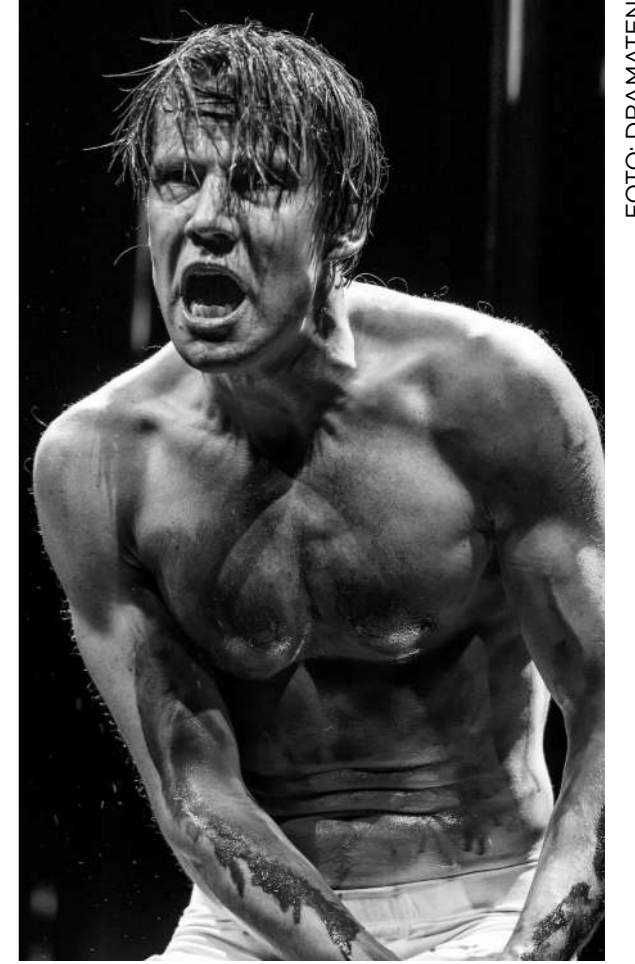
Pınar Karabulut bir süredir Köln Schauspiel'de çalışan, önceleri de ilginç tiyatrolarda deneyim kazanmış ve kendini kabul ettirmiş yetenekli bir genç yönetmen. *Üç Kız Kardeş* yorumu da Almanya'daki beklentileri "fazlasıyla" karşılayan "dört dörtlük" bir sahneleme.

Soru şu: Almanya'da giderek teknik performans ve oyuncu mükemmelliğinde odaklaşan, içeriği ve anlamı alabora eden, empati, dayanışma, insan sıcaklığı gibi duyguları çoktan unutmuş olan, geçmişin büyük tiyatro ustalarını hiçe sayan bir anlayışı onu kısa ya da uzun sürede acaba nasıl etkileyecek? Türkiye'de hâlâ canlılığını koruyan tiyatroyla ve en önemlisi de tiyatroya inanan heyecanlı izleyiciyle karşılaşsaydı yaratıcı gizilgücü daha mı ortaya çıkardı? Eğer yetenekliyse evet. Ama biz onun yetenekli olup olmadığını bile anlayamıyoruz. Çünkü yönetmenin duygularını, düşüncelerini gösteren özgün bir şeyler yakalayamıyoruz.

DÜNDEDEN BUGÜNE

Şimdi dürbünün tersinden bakarak Almanya'daki dünden bugüne gelişmelere kabaca bir göz atalım. Bir konuya biraz daha uzaktan baktığımız anda belki yakın bakışın göremeyeceği bazı ipuçları yakalayabiliriz.

Çok değil bundan otuz yıl önce Pınar Karabulut gibi bir yönetmenin Alman tiyatrolarında hiç şansı olamazdı. Ama sadece onun mu, bugün Alman tiyatrolarında cirit atan bir sürü tiyatro cambazının da şansı olamazdı. Çünkü tiyatro denince kültürel bir birikim beklenirdi, düşünme ve yaratıcılığın sentezi beklenirdi, heyecan beklenirdi. Bugün beklenense sadece ve sadece teknik performans. Geçenlerde Stuttgart'da katıldığım Tiyatro Festivali'nde Londra'dan gelen genç bir Shakespeare oyuncusu dikkatimi çekmişti. Çünkü oynadığı roldeki



Michael Thalheimer'in İsveç tiyatrosu için yönettiği *Peer Gynt* (2018)

kabına sığamayan serseri haliyle tipik bir *Peer Gynt*'tü gözümde. Bunu ona söylediğimde şaşırıldı, çünkü *Peer Gynt*'ün adını bile duymamıştı. Yazarının Henrik Ibsen olduğunu söylediğimde daha da çok şaşırıldı, çünkü Ibsen'i hayatında duymamıştı. Oyunun Shakespeare üzerine uzmanlaşmış Ukraynalı genç yönetmeni de "Kim bu, önemli biri mi?" diye sordu, sonra hemen cebini çıkartıp google'da baktı. Eminim bu genç tiyatrocular Shakespeare'le ilgili kendi oynadıkları kolajın dışında da bir şey bilmiyorlardı.

Hiç unutmuyorum, yine Köln Schauspielhaus'da bundan yaklaşık on

yıl önce izlediğim başarılı sayılabilecek *Kundakçılar* (Max Frisch) oyununu seyretmişim. O dönemde ben de Dostlar Tiyatrosu'nun *Kundakçılar* projesinin içinde olduğum için dramaturgla tanışmış ve uzun uzun sohbet etme fırsatını yakalamıştım. Beni bu sohbette en çok etkileyen dramaturgun *Kundakçılar*'ın dışında Max Frisch'in hiçbir oyununu okumamış olmasıydı. Bu yazarı derinden etkileyen Bertolt Brecht'in b'sini de bilmiyordu. Tiyatroyla ilgili hiçbir heyecanı ya da merakı yoktu. Çünkü para kazanmak istiyordu, tiyatrodaki da para yoktu. Bu nedenle bir polisiye roman yazmaya karar vermişti. Aradan geçen süre içinde polisiye konusunda başarılı olabilmemiş midir acaba?

Ünlü sahne tasarımcısı Andreas Kriegenburg'un Münih'de sahnelediği bizim de festival izleyicimizin görme şansını yakaladığı Kafka'nın *Dava* oyunundan sonra genç oyuncularla yaptığımız sohbet de belleğime iyice yerleşmiş. "Kafka deyince yaka silkerdim," diyordu oyuncuların biri. "Kafka deyince okul geliyor aklıma, daralma duygusu, sıkıntı... Ve şimdi Kafka üzerine bir an bile kafa yormadan böyle bir oyunun içinde olmam ne güzel. Yapmam gereken tek şey bedenimi iyi kullanmam. Sahneleme gereği düz duvarlarda tırmanırken kaymamak için yoğun bir konsantrasyon çok önemli. Atacağım her adımı inceden inceye hesaplamalıyım, Kafka benim için bu işte."

Doksanlı yılların başında İstanbul Üniversitesi'nde Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nü kurmuştum. Amacım tiyatrodaki düşünselliğin önemini vurgulamak, yaratıcılıkla düşünselliğin kesiştiği bir tiyatro ortamının gelişmesi için katkıda bulunmaktı. Nitekim o günden bugüne yetişen kuşakları düşünecek olursak, bu konuda çok başarılı olduğumuzu düşünüyorum. Ama bugün genç bir tiyatro bilimcisi bir tiyatro bölümü kuracak olsa

adını "tiyatro, performans ve event", "medya çağında tiyatro tekniği", "performans kültürü ve dizayn tiyatrosu" koyabilirdi. Çünkü dramaturji ve eleştiri kavramları belki de artık geçmişte kaldı.

KUŞAKLAR ARASI FARK MI?

Bugünkü gelişmeler "kuşaklar arası görüş farklılıkları her zaman olmuştur ve olacaktır. Bu da doğal" gibi bir görüşle açıklanabilir mi? Kuşkusuz hayır. Çünkü teknoloji ve medyanın ön plana geçtiği internet çağında edebiyattan sinemaya kadar kültür yaşamının birçok alanında da radikal bir dönüşüm yaşanıyor. Tiyatrodaki gelişmeler de bunun doğal bir uzantısı.

Pınar Karabulut'un Çehov sahnelemesine gelince, ne yönetmenin ne de oyuncuların Çehov'u okumuş olmaları önemliydi. Kendi içinde tutarlılığı olan bir dramaturji çalışması, oyunun yaratıcı bir biçimde yorumlanması da önemli değildi. Nitekim oyuncular Çehov'un repliklerini iyi ezberlemişlerdi, hiç tökezlemeden güzel, anlaşılır bir biçimde veriyorlardı, tıpkı beden performansları gibi metin ezberlemeyi de ciddiye almış çocuklar gibiydiler. Ama Çehov'un metni ile sahne yorumu arasında hiçbir bağlantı olmadığı için, metin de beden performansları gibi, müzik gibi, dans gibi bütüne hiçbir katkıda bulunamıyordu. Kısaca birbirinden bağımsız tek tek öğeler kaotik bir bütün oluşturuyordu. Öyle ki, kulaklıkla metni dinleseydik de olurdu. Belki yarın öbür gün bu tür bir sahnelemeye de gidilebilir. Bütün bu gelişmeleri Batı ülkelerindeki tiyatronun çöküşü olarak mı değerlendireceğiz?

Yetmişli yılların Alman tiyatrosunu Berliner Ensemble'i, Berlin Schaubühne'yi, Peter Stein'dan Peter Zadek'e kadar en iyi Alman tiyatro yönetmenlerini çok iyi tanıyan biri olarak Alman tiyatrosundaki bugünkü gelişmeleri şaşkınlık ve kaygıyla izliyorum.



Benim kuşağım tiyatroyu, Almanlar'dan öğrenmedi mi? Bugün sahnelerde artık yer almayan, alsa da sadece gençlik döneminde yazdığı nihilist oyunlarına yer verilen Bertolt Brecht değil miydi yol gösterici olan? Klasiklerin yeniden sahnelenmesi, yorumlanması, kimi kez metni iyice alabora eden çığgınca yorumlar, kılı kırk yaran dramaturji çalışmaları, her oyunda elimize tutuşturulan neredeyse bir kitap değerindeki araştırma ve dramaturji kitapçıkları, oyun sonrası izleyicilerle yapılan uzun uzun söyleşiler o döneme özgü değil miydi? Ve en önemlisi tiyatroya her gittiğimizde inanılmaz bir heyecan hissetmiyor muyduk? Aynı oyunun üzerinde günlerce, haftalarca aramızda konuşup tartışmıyor muyduk, izlediğimiz her oyun unutulmaz izler bırakmıyor muydu üzerimizde? Tiyatro kolektif yaratıcılıkla düşünselliğin bütünleştiği çok ama çok heyecan verici bir yer değil miydi?

Sahnelemede, yeni yorumlarda Theater an der Ruhr'un klasikleri alabora eden yorumlarında olduğu gibi oyun metni ne kadar alabora edilirse edilsin mutlaka metinle yoğun bir hesaplaşma söz konusuydu. Bu bazen öylesine uçuk yorumlara götürüyordu ki metne bağlı yorumu savunan daha tutucu bir çevrenin tepkilerine yol açıyordu. Her şekilde yoğun bir tartışma ortamı vardı.

Bugün ne oldu da böylesine hızlı bir düşüşe geçildi? Bu ilgisizliğin, umursamazlığın, coşku azalmasının, dahası düşünme eksikliğinin nedenleri ne? Tiyatro neden sadece bedensel ve teknik bir performansın sınırları içinde kilitlenip kalıyor? Sanırım bu başlı başına bir araştırma konusu.

MODA EĞİLİMLER

Bu yazının sınırları içinde çok kaba çizgilerle toparlayacak olursam, burada kültür endüstrisinin yönlendirmesiyle birkaç etken söz konusu.

Sahnelemede metinle ciddi bir hesaplaşmayı gösteren dramaturjik bir çalışmadan çok yüzeysel buluşlar ve görsellik yeterli. Nitekim *Üç Kız Kardeş* yorumu buna tipik bir örnek veriyor. Ama oyuncular bedenlerini cambaz gibi kullanamasaardı ve metni hiç tökezlemeden iletmeselerdi, bu sahnelemenin tutma şansı hiç olmazdı.

Biçimci, steril bir anlayış metnin içeriğini, yazarın vermek istediği iletiyi çoğu kez yok sayıyor. Buna Almanlar'ın şu sıradaki gözde yönetmeni Thalheimer'in sahne yorumlarını da örnek verebiliriz. (*)Sözgelimi sosyal sınıf farkı ve toplumsal cinsiyet açısından bugünün izleyicisine bile hala çok şey söyleyebilecek olan Lessing'in *Emilia Galotti* oyununun yorumunda oyun sadece soyut bir yalnızlık izleğine indirgenmiş. Manken gibi dar bir tünelin içinde dolanan, birbirleriyle değil kendi kendilerine konuşan eğrilip bükülen bedenleri ile acıyı dile getiren oyun kişileri, Lessing'in uzun tiradlarını da tekerleme gibi büyük bir hızla sergilerlerken hiçbir şey anlaşılıyor, anlaşılması da tıpkı *Üç Kız Kardeş* yorumunda olduğu gibi burada da önemli değil. Ancak sahne tasarımı, müzik, oyuncuların inanılmaz performansı öylesine bütünleşiyor ki izleyici ister istemez büyüleniyor. Thalheimer'in başarısının sırrı da bu.

Ancak ben bu tür sahne yorumlarını (bir dönem büyülenerek izlediğim Robert Wilson'ın yorumlarını da buna katıyorum) bugün çok moda olan steril ev dekorasyonlarına benzetiyorum. Günümüz iç mimari dergilerini karıştırdığımızda her şeyin yerli yerine oturduğu, renklerin özenle seçildiği, hiçbir fazlalığın olmadığı pırıl pırıl ev tasarımlarıyla karşılaşılırsunuz. Her şey iyi, kaliteli, güzel, gösterişli aynı zamanda da bir örnek, yaşamadığı gibi bizde orada yaşama isteği de uyandırmıyor.

Sahnelemede özgürlük kuşkusuz çok önemli. Yönetmen metne ve yazara karşı

çıkabilir, metne karşı bir duruş sahneleyebilir hepsi mümkün. Ancak bunun da sınırları olduğunu düşünüyorum. Metni bütünüyle yok sayan yeni sahne yorumları bir tür narsizmi sergiliyor. Kimsenin kimseyle diyaloga girmeye zamanı olmadığı bir ortamda yönetmenin de metinle diyaloga girmeye ne sabrı ne de zamanı var. Yoksa bu da sadece bugün geçerli olan bir moda rüzgârı mı?

Uyarlamalar: Roman uyarlamalarının sayısı da giderek artıyor. Sözgelimi Dostoyevski gibi klasik roman yazarlarını bugün meraklıları dışında kimsenin okumaya ne zamanı ne de sabrı var. Bugün moda olan roman uyarlamaları beş yüz sayfalık bir romanı rahatlıkla iki saatlik bir sahnelemeye sığdırabiliyor. Buna en güzel örnekleri roman uyarlamalarıyla ünlenen Castorf'un uyarlamaları veriyor. Castorf'un geçenlerde izlediğim Dostoyevski'nin *Yeşil Çocuk (Bir Genç)* adlı roman uyarlamasında görkemli bir ekip ve barkovizyon vb. teknik donanımla dört saat süren göz kamaştırıcı bir sahneleme sunuluyordu. Göz kamaştırıcı, aynı zamanda öldüresiye sıkıcı. Dostoyevski bu romanda evlilik dışı doğan ve kendini hep itilmiş hissedilen bir gencin iç fırtınalarını anlatırken 19. yy. Rusyası'ndan da bir kesit sunuyor. İnsanın iç dünyasının derinliklerine inen bu roman, sahne uyarlamasında uzun repliklerin birbirini izlediği bir gösteriye dönüşüyor. Roman tiyatroya uyarlanabilir mi? Uyarlanabilirse Dostoyevski buna uygun mu bu da başlı başına bir sorun. Bu tür sahne yorumlarının içinde kimini gerçekten başarılı bulduğumu, bu açıdan hayranlıkla izlediğimi söyleyebilirim. Nitekim Fallada'nın *Herkes Kendi Başına Ölüyor* adlı roman uyarlaması üstüne geçen sayıda Teb Oyun'da yazmıştım.

Kolaj çalışmaları: "Shakespeare'nin Bütün Eserleri" gibi bir kolaj izleyicinin kolay yoldan Shakespeare ile tanışmasını sağlıyor.

Güldürü: Sahnelemede güldürü bir düşünceyi açığa çıkartmak için yabancılaştırma etkisi olarak kullanılmıyor. Genellikle anlık efektlerden oluşuyor. *Üç Kız Kardeş* yorumu buna tipik bir örnek veriyordu.

Sonuçta son yıllarda izlediğim oyunların içinde kimi eğlenceli, kimi sıkıcı ama hiç biri bende bir heyecan uyandırmıyor, bana yeni bir şey söylemiyor, bir şey katmıyor, bu da bir gerçek.

Stuttgart Tribühne'nin benim kuşağımdan olan kurucusu, tiyatro oyuncusu ve yönetmen Edith Körber "Tiyatroya olan ilgi giderek azalıyor" diye yakınıyor. "Derinliği olan çok düşündürücü bir oyun sahnелendiğinde izleyici gelmek istemiyor. Kafasını boşaltmak istiyor, eğlence istiyor hepsi bu". Yine de tiyatro heyecanını hala koruyan Edith, eğlence ile düşünmenin buluştuğu bir tiyatro arayışı içinde. "En önemlisi de umut" diyor. "Umudun, alternatif yolların yeşerdiği bir tiyatro anlayışına sanırım her şeyden çok ihtiyacımız var".

UMUTSUZLUĞUN İÇİNDE UMUT TİYATROSU

Öte yandan demokrasinin yerleşmemiş olduğu ülkelerde tıpkı sinema, edebiyat ve diğer sanat alanları gibi tiyatroyun da bambaşka bir anlamı ve işlevi olduğunu biliyoruz. Tiyatrolara karşı yıllardır süren bugünse dev boyutlara ulaşan baskılar bunu göstermiyor mu? Özellikle de mizah ve taşlamanın hedef alınması bu baskının çok tipik bir göstergesi değil mi? Birçok tiyatroyun Brecht'in *Hitler Döneminin Korku ve Sefaleti*, Nilüfer Kent Tiyatrosu), Orwell'in 1984'ü, *Büyük Gözaltı* (Aysa Prodüksiyon) ya da *Hayvan Çiftliği* (D22-Kumbaracı50), Cumartesi Anneleri'ni anlatan *Küskün Yüreklere Türküsü* (Tatavla Sahne), *Göçmeenler* (Dostlar Tiyatrosu) gibi faşizmden mültecilere kadar önemli konuları ele almaları baskılara karşı bir direnişi

göstermiyor mu? Şu sırada çok rağbette olan tarihsel oyunlar da, sözgelimi *Zabel* (Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu), *Unutulan* (Yersiz Kumpanya), *Nihayet Makamı* (Altıdan Sonra Tiyatro) vb. oyunlar da seçtikleri konularla (dışlanma, ötekileştirilme) günümüze gönderme yapmıyorlar mı?

Tabii ki tiyatromuz sadece bu değil, suya sabuna dokunmayan oyunlar, ucuz güldürüler her zaman olduğu gibi şimdi de var. Ne var ki, yaşadığımız toplumsal dalgalanmalar, sorunları ciddiye alan, hesaplaşmadan kaçınmayan farklı bir beklentiyi neredeyse tetikliyor. Bu aşamada tiyatromuzda bir canlanma olabilir mi, yeni arayışlar gündeme gelebilir mi, yoksa Batı'daki gelişmeler, dizayn tiyatrosu, performans, teknik, roman uyarlamaları vb. moda eğilimler bizde de mi giderek ağır basacak? Bilemiyorum ama toplumsal ve politik dinamizm bizleri başka bir yerlere sürüklüyor gibi geliyor. Belki de acının olduğu yerde yaratıcılık da yeşeriyor.

Batı'daki tiyatroculara gelince, keşke refah toplumlarındaki bu yetenekli genç tiyatroculara bizim gibi ülkelerde uzun süre staj yapma, proje yürütme ve kendilerini geliştirme fırsatı daha çok tanınsa... Yaratıcılık kendi sınırlarımızı aşmakla başlıyor. Batı ülkelerindeki tiyatrocuların da kendi dar sınırlarının dışına çıkabilmeleri önemli. O zaman belki bugün moda olan teknik becerilerin, oyuncu performansının, göz alıcı efektlerin, kuklaların, eğlenme ve gülme kültürünün ötesinde de bir şeyler yakalayabileceklerdir. O zaman belki bugün Almanya ve dünyada yaşanan sorunlara da hem daha duyarlı olacaklar hem de alternatif modeller geliştirmeye çalışacaklardır.

*) Thalheimer'in oyunları hakkında Hasibe Kalkan'ın şu yazısına bakılabilir: Hasibe Kalkan, "İstanbul'dan Thalheimer Geçti", *TEB OYUN*, Sayı:40, Kış 2019, ss. 46-48.



Toronto'dan Bir Feminist Belgesel Oyun: *GRACE*

BERNA ATAĞLU

Kanada'da hukuk eğitimi almış, çocuklarını seven ve onlara güven veren bir anne babanın iki kız çocuğundan biri Grace. Anaokuluna gidiyor. Bir kız arkadaşı var. En yakın arkadaşı. Birlikte bazen Grace'in bazen arkadaşının evinde oynuyorlar. Aileler de tanışıyor. Evlerine girip çıkıyorlar birbirlerinin. Aileler de çok iyi anlaşıyor. Sonra, arkadaşı Kanada'dan Amerika'ya taşınıyor. Grace ve ailesi de tatile gidiyorlar Amerika'ya. Aile dostları onları kendi evlerinde misafir ediyor. Aile dostları... Dost(!)

Grace, daha anaokuluna giderken bu en yakın arkadaşının babasının yıllar süren fiziksel ve ruhsal tacizine maruz kalıyor; Amerika tatilleri sırasında da tecavüzüne. Grace henüz yedi yaşındayken. Yedi!

Grace tecavüze uğruyor henüz yedi yaşındayken. Tecavüzcüsü, ailece görüştükleri bir aile dostu(!). Hep düşünüldüğü gibi bir yabancı değil yani. Gerçek şu ki tacize veya tecavüze uğrayan çocukların %79'u tacizcisini ya da tecavüzcüsünü tanıyor.

Ailesiyle kurduğu ilişki biçimiyle Grace, hayatındaki yetişkinlerin doğruyu yanlışını bilen ve güvenilmeleri gereken insanlar olduğunu düşünüyor. Çocuk aklıyla maruz kaldığı şeyi anlamlandırmaya çalışırken kafası karışıyor, kendini suçluyor ve uzun yıllar olanlar hakkında kimselere tek kelime etmiyor.

İnsanlarca oluşturulmuş anlamsız sınıflandırmaların içinde "şanslı" olduğu düşünülen bir ailenin ferdi Grace. Eğitilmiş, beyaz, maddi sorunları olmayan, birçok olanağa rahatlıkla ulaşabilecek bir ailenin üyesi. Önceleri dışı dönük, sıcakkanlı, neşeli bir çocukken yaşadıklarından sonra ruh hali ve davranışlarının değişmesi anne babasının dikkatini çekiyor ve onun bir psikologla görüşmesini sağlıyorlar. On beş yaşına gelinceye kadar, olanları psikoloğuyla dahi konuşmuyor Grace. Ardından, önce bir grup arkadaşına, sonra psikoloğuna ve derken on altıncı yaş gününden sonra da ailesine açılıyor. Sonrasında diğer aileyle yüzleşme, polise gitme, olay Amerika'da gerçekleştiği için orada dava açma, hukuk mücadelesi içinde kendini tekrar tekrar anlatma, insanları doğru söylediğine ikna etmeye çabalama ve hepsinden de önemlisi bunları ispatlamak zorunda olma sürecine giriliyor. Ona üç yıl gibi gelen bir koca yıl. Onlarca telefon görüşmesi, yazışmalar, anlamsız sorular, acımasız raporlar, şüpheli bakışlar... Ya yalan söylüyorsa? Ya her şey sadece onun hayal ürünü mü? Ya yazdığı şiirler ve öykülerdeki başarısıyla kendi çocukluğunu da kurguluyorsa? Peki ya ispat? Öyle ya, adaletin(!) yerini bulabilmesi için suçlunun suçunu itiraf etmesi ya da davacının davasını ispatlayabilmesi gerekiyor.

Legal hukuk kuralları bunu buyuruyor. Bir yıl boyunca, sadece Grace değil bütün aile tekrar tekrar yaşananları konuşmak ve yeniden yaşamak zorunda kalıyor. Sonuç? Grace, gerçeği söylediği konusunda mahkemeyi sözlü olarak ikna edebiliyorsa da iddiasını kâğıt üzerinde ispatlayamadığı için davayı kaybediyor. Yani dava "adil" olanla değil "legal" olanla sonuçlanıyor.

Grace, bugünlerde yirmili yaşlarının başlarında. Ablası Sarahona, yaşanan bu süreci insanlara anlatmayı teklif ediyor. Ardından kendisinin de yardımıyla Grace'in hikâyesi ablası tarafından bir tiyatro metnine dönüştürülüyor. Bu metin Toronto'nun feminist tiyatro topluluklarından Nightwood Theatre prodüksiyonu ve Andrea Donaldson rejisiyle sahneleniyor. Bir grup kadın tarafından 1979 yılında kurulan ve kadınların seslerini duyurabilecekleri bir platform olmak amacıyla hareket eden Nightwood Theatre, 2018-2019 sezonunda *Grace* dışında *Now You See Her*, *School Girls*; *Or, The African Mean Girls Play*, *A Blow in the Face* ve *Inner Elder* gibi dört farklı oyuna daha ev sahipliği yapıyor.

Oyun metninin yazarı Jane Doe, Grace'in ablası ancak ne Jane ne de oyunda kullanılan isimle Sarah, yazarın gerçek ismi değil. Ailenin mahremiyetinin korunması için tüm isimler değiştiriliyor. Ancak tecavüzcünün bir ismi yok. Oyun sırasında onun adının söylenmesi gereken yerlerde parazitli rahatsız edici bir ses efekti kullanılıyor. Gerçek isimlerin kullanılmıyor oluşu, anlatılanların sadece tek bir ailenin başına gelmiş bir olaydan öte, evrensellik kazanmasını sağlaması açısından önemli. Çünkü oyunda amaçlanan Grace'in acı dolu hikâyesini anlatmaktan çok, adalet sisteminin işleyişinin suçluyu değil kurbanı cezalandıran yanına vurgu yapmak.

Metin başlıklar halinde bölümlere ayrılmış bir belgesel anlatı. Metne belgesellik özelliği kazandıran unsur, konusunun yaşanmış bir olaya dayanmasının



yanında, gerçek istatistiklerden ve alıntılardan da yararlanmış olması.

Toronto'da Crow sahnede oynanan oyunun dekoru birkaç ayaklı mikrofon, sandalyeler ve sahnenin ortasında duran lokal ışıkla aydınlatılmış küçük bir karton kutudan ibaret. Tıpkı Pandora'nın kutusu gibi açıldığında hoş gitmeyen şeylerle karşılaşılacağı izlenimini veren bu kutu, oyuncuların sahneye girişleriyle, kullanılacağı bölüme kadar bekletilmek üzere sahnenin kenarına taşınıyor. Gündelik kıyafetler içindeki dört kişi, Grace (Michaela Washburn), ablası Sarah (Rose Napoli), annesi Diane (Branda Robins) ve babası Steven (Conrad Coates) sahnede yerlerini alıyorlar.

Oyun, Grace'in kısa bir monoloğuyla açılıyor. Seyircinin oyun boyunca neyle karşılaşacağına dair izler taşıyan bu monoloğun ardından Sarah yani Rose Napoli kendini ve diğer oyuncularını tanıtıyor. İzlenilecek şeyin her şeyden öte bir oyun olacağını, izleyicilerin olayı yaşamış olan gerçek aileyi değil sadece onların hikâyelerini anlatacak oyuncuları izleyeceği gerçeğinin altı çiziliyor. Seyircinin anlatılacak olan gerçeklikle özdeşleşmesini değil mesafeli durmasını amaçlayan bu yaklaşımı destekleyen diğer bir tercih oyuncuların fiziksel özellikleri. Grace'in oyun içinde tarif edilen fiziksel görünümüyle, oyuncu Michaela Washburn'un fiziksel görünümü uyuşmuyor. Diğer yandan iki kardeşi oynayan oyuncular arasında da bir benzerlik yok. Bu kontrastla seyirci yadırgatılmaya çalışılıyor.

Oyunda oyuncuların ve oyun kişilerinin sözleri mikrofonlar yardımıyla ayrıştırılıyor. Yani oyuncular oyun kişilerinin aralarındaki diyalogları seslendirirken mikrofonlara konuşuyor. Böylece oyun zamanı ve hikâyenin zamanı arasındaki ayrım kolaylaştırılıyor.

Grace'in düş dünyası ve şiirleri, ışık oyunları sahnenin arka duvarına yansıtılarak hem oyuna görsel bir boyut kazandırılıyor hem de O'nun sadece bir "kurban" değil, hayalleri, şiirleri, umutları olan, kedileri seven herkes gibi bir "çocuk" olduğu hatırlatılıyor. Aynı zamanda her bölümden önce anlatılacaklar hakkında önceden bilgilenmemizi sağlayan bölüm başlıklarını da duvarda görüyoruz. Anlatıda kronolojik bir sıra izlenmiş. Grace'in çocukluğu, olayın yaşandığı dönemde hissettikleri, değişen psikolojisi, başlarda kardeşler arasındaki iletişimsizlik, yargı sürecinde yaşananlar, aile bireylerinin gözünden olan bitenler, Grace'in bugünü, yazarlık serüveni ve gelecek planları 90 dakika boyunca anlatılıyor. Oyun kişilerinden biri konuşurken diğerleri bazen sadece bekliyor bazen de anlatılanla bağlantılı küçük devinimler gösteriyorlar. Sözcüklerin

ya da zihinde oluşan imgelerin beden yoluyla anlatılmaya çalışıldığı bu hareketler anlatılanın oynusuluğunu da pekiştiriyor.

Oyunculuk biçimleri oldukça sade. Grace'in ifadesi, duruşu oyun içinde gelişiyor. Ancak bu değişim çok milimetrik ve gizliden işlenmiş. Washburn'un nahif oyunculuğuyla Grace, önceleri doğrudan seyirciyle konuşmaktan kaçınıyorken oyunun sonunda ruhunu özgürleştirebildiğini gözleriyle bile aktarabilen birine dönüşüyor. Sarah oyun boyunca zaman zaman öfkeli ve üzgünken, Grace anlattıkça iyileşiyor. Oyunun hiçbir anında olay sırasında yaşananlarla ilgili herhangi bir detay verilmiyor. Hatta seyirciye bu konu hakkında konuşulmayacağı, bu oyunun bununla ilgili olmadığı da tekrar tekrar hatırlatılıyor. Mahkeme süresince Grace'in ifadesi için olay anını yazması istenmiş. O da kendi başına gelmiş gibi değil de bir başkasının başına gelmiş gibi yani kendisinden üçüncü tekil şahısmış gibi söz ederek olanları yazmış. Tüm hikâye kapalı bir sarı sarfın içinde. Asla açılmamak üzere diğer mahkeme tutanakları, yazışmalar ve raporlarla birlikte oyunun başında gördüğümüz karton kutunun içine hapsediliyor.

Sahnedeki gösterilenin bir oyun olduğu vurgusu defalarca yapılmış ve oyuncular birer oyuncu olarak sahnede yer aldıklarını belirtmiş olsalar da zaman zaman anlattıkları durumun duygusuna kapılabiliyorlar. Tam bu noktada bir diğer oyuncunun dokunuşuyla kendilerine geliyor, aslında birer oyuncu olduklarını hatırlıyorlar. Bu nüans seyirciye de duygudan çıkması için bir uyarı. Diğer yandan birbirine yürekten dokunmanın yarattığı iyileştirici gücü anımsatması açısından da etkileyici bir seçim. Hem temsil ettikleri aile bireylerinin hem de oyuncuların aralarındaki uyum ve enerji, izleyicinin zorlukların ancak birlikte aşılabileceğine dair farkındalığını pekiştiriyor.

Grace geç de olsa konuşup ailesinin de desteğiyle hakkını savunmaya çalışıyor. O kurban olmayı değil hayatta kalmayı



seçiyor. Ancak sürecin uzunluğu ve sonucun belirsizliği sadece mağdur için değil ona destek olanlar için de yıpratıcı. Bu oyun hak arama mücadelesi içinde aileye ikinci bir tecavüzün deneyimletiliyor oluşunun düşünülmesini arzuluyor. Aynı zamanda bu eleştirilerini duyurabilmek, eleştirel tartışma ortamı oluşturabilmek ve farkındalık yaratabilmek için Nightwood Theatre oyunu sadece bir tiyatro performansı olarak göstermekle kalmayıp seminerler düzenliyor. İnternet sitelerinde okunabilecek kitaplar, makaleler ve hatta eleştirel düşünmeye sevk edecek sorular paylaşıyor. Yani elindeki tüm olanaklarla konuyu tartışmaya, gündemde tutmaya ve duyurmaya çalışıyor.

Bu yıl dünyanın refah düzeyi en yüksek ülkesi seçilen Kanada'da bile oyunda verilen istatistiklere göre yetişkin kadınların %53'ü, erkeklerin ise %31'i hayatlarında en az bir kez cinsel istismara maruz kalıyor. Bu vakaların %80'i bu kişilerin çocukluklarında gerçekleşiyor. Diğer yandan, insanların büyük çoğunluğunun olanları saklamayı

tercih ettiği biliniyor. Yaşamaları zaten zor olan bu durumu, hatırlaması ve anlatması daha da zor çünkü. Konuşulmadığında yokmuş, olmamış varsayılabilir ancak dile döküldüğünde, başkalarının gözünde görülen o bazen dehşet, bazen merak, bazen de acıma dolu bakışlarla baş etmek de kolay değil. Kimisi olanların kendi hatası olduğunu düşünüyor, kimisi birine söylerse kopacak büyük kıyametten korkuyor ve susuyor. Yıllarca susuyor. Belki her gün hiç değilse beş kere hatırlıyor başına geleni ama yine de susuyor.

TÜİK verilerine göre 2014'den 2016'ya kadar Türkiye'de çocuk istismarı vakaları %33 artmış. 27 ildeki 30 Çocuk İzlem Merkezi'ne Ocak 2011 – Mayıs 2016 arası Türkiye genelinde 21.068 başvuru yapılmış (Polat, 2018) 21.068 çocuk cinsel istismara uğramış. 21.068 çocuk! Bunlar sadece susmamış olanlar. Peki ya konuşamayanlar?

Polat, O.,(2018), Türkiye'de Çocuk İstismarı Raporu-2, Asuma&İmdat, İstanbul.



Beyoğlu'nda Özel Tiyatrolar

EGE IŞIK

76

Beyoğlu, ilk otellerin, restoranların, eğlence merkezlerinin, kulüplerin ve operaların birer birer boy gösterdiği dönemde tiyatroya da kucak açmıştı. 1856'da Beyoğlu Naum Tiyatrosu Sultan Abdülmecid'in arzusu üzerine 1853 yılında kurulan ilk gazhane tesisinden alınan gazla aydınlatılmış. Bu gaz ayrıca Grand Rue de Pera'yı da düzenli olarak aydınlatılmasını sağlamaktaymış. Abdülmecid Naum tiyatrosu'ndan öyle etkilenmiş olsa gerek ki 1859 yılında Dolmabahçe Sarayı bahçesinde, bugünkü Beşiktaş Stadyumu yanında, Bayıldım Yokuşu'na çıkan yolun köşesine opera temsilleri ve konserler için bir tiyatro binası yaptırır. Bu bina Dolmabahçe Saray Tiyatrosu olarak anılacaktı. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, Naum Tiyatrosu'nu aydınlatan aynı gaz ışığının altında, 1859 yılında, Luigi Ricci'nin *Scaramuccia* operasıyla perdelerini açar. Ancak Tiyatro'nun kaderi 1872 yılında Tepebaşı Meşrutiyet Caddesi üzerinde inşa edilen Tepebaşı Dram Tiyatrosu'yla aynı olacaktır. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu 1863'te, Tepebaşı Dram Tiyatrosu ise 1870 büyük İstanbul yangınında yanarak kül olmuştur. Sarah Bernhardt, Rejane Charlotte Lyses,

Jane Hading gibi nice opera ve ses sanatçısı Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda sahneye çıkmış, Avrupa'da sahne alan yabancı trup ve sanatçıların da birçoğu bu sahneden geçmişlerdir. İstiklal Caddesi 62 numarada hâlâ ayakta duran Ses Tiyatrosu, 1904 yılında mimar Patroklos Kampanakis tarafından inşa edildiğinde "Varyete Tiyatrosu" olarak anılır. Bu sahnede meşhur Kel Hasan da gösterilerde bulunmuş. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir ilk Türk kadın oyuncu olarak sahne alır. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Othello* burada oynanmış, daha sonra Şehir Tiyatroları buraya Operet Bölümü kurmuştur. Yine bu sahnede Cemal Reşit Rey'in *Deli Dolu Opereti* sahnelenmiştir. Bugün Beyoğlu'na, yaşadığımız yüzyıldan, 2019'dan bakarken birçok sahnenin kapatıldığına şahit oluyoruz. Çürümeye terk edilen tiyatro salonları ya depoya ya saunaya ya da alışveriş merkezine dönüştürülmek isteniyor. Kimliksizleşen Beyoğlu'nda tiyatrolar bir bir kapanıyor. Riskli yapı gerekçe gösterilerek Dostlar Tiyatrosu'nun elinden alınan Muammer Karaca Tiyatrosu; 1955 yılında Muammer Karaca tarafından adını verdiği Karaca Çıkmazı'nda kurulmuştu. 2010

yılında kurulan tiyatro topluluğu, İkincikat'ın bulunduğu bina olan Olivya Han da otele dönüştürüldü. Nesrin Kazankaya'nın kurduğu ve sanat yönetmenliğini üstlendiği Tiyatro Pera, Sıraselviler'in girişindeki mekânından ayrılmak zorunda kaldı.

Peki, köklü bir tiyatro geleneğine sahip Beyoğlu'nda ayakta ve hayatta kalmayı başaran özel tiyatrolar günümüzde ne durumda?

Bu değerlendirmeyi Culter'de şu an sahnelenen *Beyoğlu'nda En Kırmızı Akşamüstü* oyununun yazarı ve yönetmeni Doğuş Elden; İkincikat'ın kurucusu, B Planı'nın genel sanat yönetmeni Sami Berat Marçalı ve Kumbaracı 50 ve Altıdan Sonra Tiyatro'nun kurucu üyelerinden Gülhan Kadim ile birlikte yaptık.

CULTER

Öncelikle Beyoğlu ekseninde konuşmak isterim, Culter ve Beyoğlu'nun arasındaki bağı nasıl tarif edersiniz?

Doğuş Elden(Culter): Hacı Mimi Külhanı Sokak, numara 28a.

Bu sadece bir adres değil Culter'ın üzerinde oturduğu tarihin ifadesi aynı zamanda.

Hacı Mimi, Tophane'nin kalbi. Bugün yeni bir dönüşüm dalgasıyla beraber yeniden konut ve hizmet yerleşimine evrilen Hacı Mimi Mahallesi, çok değil bundan elli yıl önce küçük merdiven altı atölyelerine ve laboratuvarlara ev sahipliği yaptı. Çoğu emaresi silinen tarihi; takip etmeyi başarırırsak, bu sokak bizi varsıllık ve yoksulluğun, şan şöhret ve hiçliğin bir arada yaşandığı Beyoğlu'nun en ışıltılı zamanlarına kadar götürür. Burası Pera'nın Pera olduğu dönemin "arka mahallesi". Yukarıda ticaret ve para bir yöne akarken, aşağıda başka kökenler, inançlar ve kültürlerden gelen sıradan insanların gündelik hayatları bir yöne akar.

Bir camiiyle bir kiliseyi sırt sırta inşa eden bu sokakta bir de hamam vardır ki, tüm olanlara tanıklık eder, bu iki farklı yaşantıya köprü olur.

Döneminde civarın kimsesizleri; hamamın

nam-ı diğer külhanını başlarını sokacak ev beller. Yoksunluklarını örten, tarihte bir kültür inşa eden bu kadim kimsesizler, külhanbeyi olarak bilinir.

Bu külhanın kalıntıları ve bir sokağın asırlar boyunca biriktirdiği hafızası Culter'da tekrar hayat buluyor şimdi. Biz kimsesiz sanatın, çok sesli sanatçıları sıvadık kolları.

Var olalım, var edelim, birlik içinde, dertlerimizi paylaşalım istedik. Tarihin acımasız varoluşlarına, şimdinin renklerine sarılarak. Bu sokaktan geçmiş hiçbir adımın hatırı kalmasın diye. 350m2'nin her bir karesini saygıyla yeniledik. Başımızı sokacak, yoksunluklarımızı örtecek, sanatta bize biraz daha yer açacak bir kültür daha inşa olsun diye. Kült olsun diye.

Beyoğlu'nda En Kırmızı Akşamüstü adlı oyun bu sezon Culter'de seyirciyle buluşuyor. Mekânın oyunda anlatılan hikâyedeki yerini merak ediyorum; mekân oyunda yer alan bir karakter gibi değerlendirilebilir mi?

Doğuş Elden: Oyunu yazmaya ilk karar verdiğimde, mekânın hikâye üzerinde çok büyük bir önemi olacağını düşünmemiştim. Fakat ilk taslağı yazdıktan sonra, karakterlerin özellikle yazar Haluk Çalışkan ve genç yazar aday Metin Elverdi'nin kişiliklerini ve kimliklerini oluşturma aşamasında onlara hem ait oldukları hem de dışında kaldıkları bir dünya bulmam gerektiğini fark ettim. Bu iki karakterinde ortak yazgısı taşra kökenli olmalarıydı. Ama benim için taşra bir kimlikten çok bir kaderdi. Haluk ve Metin için de bu böyle olmalıydı. Onlar kaderlerini, kazanmak istedikleri yeni kimlikleriyle yok etmek derdinde olacaktı. İşte bu aşamada hikâyeye bir mekâna, mekânsa bir hikâyeye dönüşmeliydi. Çünkü Haluk ve Metin'e bir varolma alanı gerekiyordu. Geçmişlerini bir çırpıda yok sayacakları ve geleceklerini onun üzerine inşa edebilecekleri yeni ve gösterişli bir alan. İşte oyunla Beyoğlu arasındaki bağ

77



tam da burada kuruldu. Aslında şöyle de diyebiliriz; bu oyun üzerinden kişisel olarak benim Beyoğlu'yla aramdaki bağı anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştığım bu süreç bu oyunun temelini oluşturdu. Sanatsal ve kültürel anlamda köklü bir geçmişi olan böylesine gösterişli ve güçlü bir yaşam alanının, edebiyatla uğraşan bu iki birey üzerinde kurduğu etki, şüphesiz ki onları tanımak ve tanımlamak konusunda bana çok önemli bir alan açtı. Bundan dolayı Beyoğlu'nu, bu iki karakterin gözünden bir kimlik yaratma ve bir yeniden varolma alanı olarak kendimce anlamaya ve anlamlandırmaya çabaladım. Kısacası oyunla Beyoğlu arasındaki bağı da bu çaba üzerinden tarif etmek mümkün diyebilirim.

Repertuvar seçiminizi anlatır mısınız? Şu an nasıl ve ileride nasıl olacak?

Doğuş Elden: Sanatın, özelinde konuşmak gerekirse tiyatronun belli biçim, kalıplar içerisine hapsedilmesine karşıyız. Repertuvar seçiminde bunu yapmamaya özen gösteriyoruz. Denemek en sevdiğimiz kelime.

Bugün gerçekçi bir metni sahneye taşıırken, yarın absürt bir metin çalışmak istiyoruz. Bu çeşitliliğe sahip olmak ve var olanın dışına çıkmak en büyük hedefimiz. Örnek vermek gerekirse; ilk projemiz olan *Beyoğlu'nda En Kırmızı Akşamüstü* oyunumuz metin olarak da, sahneleme ve oyunculuk performansları olarak da daha edebi ve daha gerçekçi bir yerde duruyor. Bu oyunda bir hikâye anlatmak istedik, gerçek kılmaya çalıştık ve doğal olanı yakalamak en büyük hedefimizdi. 30 Mart'ta prömiyer yapacak olan yeni projemiz *Bir Köpeğin Araştırmaları* oyunumuz ise bunun tam tersi bir yerde duruyor. Franz Kafka'nın bir hikâyesini sahneye taşıyoruz. Daha deneysel yaklaştığımız, performatif ve soyut bir anlatım biçimini kullanıyoruz.

Gelecekte de bu ve daha fazla çeşitlilikte üretimler ortaya koymaya, varolanın dışına çıkmaya, sanatın farklı disiplinlerinden sanatçılarla da yeni olanı yaratmaya devam etmek gibi bir iddiamız var. Bu sezon mekânsal olarak biraz geç kaldık ama gelecek sezon daha dolu dolu bir repertuvarın hazırlığını yapıyoruz.

Culter'i nasıl tanımlıyorsunuz?

Doğuş Elden: Culter, bireyin davranışında veya yaşamında doğrudan ya da dolaylı olarak bir değişme meydana getirme çabasıdır. Sanatın biçimleri ve pratiklerini; içinde bulunduğumuz toplumun, toplumsal yapının, kurallarımıza, sınırlarımıza, çerçevelerimize, amaçlarımıza ve koşullarımıza uygun biçimde yeniden düzenlenerek projeler halinde kitlelerle buluşmasıdır.

Culter'in kuruluş hikâyesinden bahsedelim mi? Nasıl bir motivasyonla bir araya gelip bu mekânı kurdunuz?

Doğuş Elden: Bireye, topluma ve sanata giden yolda her şeyi somutlaştıran ve kendi hedefleri doğrultusunda tüm ahlak değerlerini bir kenara bırakabilen kişi, kurum ve kuruluşları, çıkmazlarından ellerinden tutup çıkarmanın, varolmalarını sağlamanın ne sanata ne kendimize ne de topluma herhangi bir fayda sağlamadığını gördüğümüzde elimizde tek bir seçenek vardı: Kendi yeteneklerimizi ve imkanlarımızı, kendi yarattığımız alanlarda, kendi değerlerimizle kullanmak.

Sanatın ya da organizmaların ihtiyacını karşılamanın yolu savrulmak olmamalıydı. Bu biçimin ısrar sebebi, kişiyi sadece kendi içindeki güç anlayışını kuvvetlendiriyor olmasıydı. Oysa biz sosyal bir etki yaratmak ve organizmaların, en çok da insanların zihinlerinde her seferinde bir soru işareti bırakmak istiyorduk. Ve başladık: Biri tiyatrocü diğeri tasarımcı iki arkadaş. Kolektif çalışan küçük bir ekip. Ve bitmek bilmeyen bir yıl!

İzleyici Culter'i tanıyor mu? İnisyatif tiyatronun ne tip zorlukları var?

Doğuş Elden: Açılış etkinliğimiz başta olmak üzere aslında başlangıçta beklediğimizin üstünde bir ilgiyle karşılaştık. Bu bizi mutlu ediyor. Kendi projelerimizde de

konuk sanatçı/topluluk projelerinde de bu ilgi devam ediyor. Her gün mailler ve telefonlar alıyoruz. Tabii yeterli mi, değil. Henüz her şeyin başında olduğumuzu düşünüyoruz. Biz buna emekleme dönemi diyoruz. Culter'i daha görünür kılmak içinde bir yandan çalışmalarımıza devam ediyoruz.

Birçok şeyi kendimizin yapması gerekiyor. Üretim, üretimin seyirciyle buluşması ve mekânsal olanakların yaratılması. Ama güçlü ve kolektif çalışan bir ekibimiz var, bu da bizi rahatlatıyor.

Beyoğlu'nda En Kırmızı Akşamüstü konusundan, rejisinden bahsedelim mi?

Doğuş Elden: Oyun, Aralık sonunda seyirciyle buluştu. Beyoğlu'nda kurulan yeni sanat mekânı Culter'in da ilk projesi. Konusuna gelecek olursak, kendi hikâyesini unutan bir yazarla, kendi hikâyesini anlatmanın derdine düşmüş genç bir yazar adayının yolları bir kitap vesilesiyle keşif ediyor. Ve bu vakitsiz karşılaşma onları bir yüzleşmeye doğru sürüklüyor. Aslında olaydan çok durumların peşine düştüğüm ve aksiyonu da fizikselden ziyade karakterlerin psikolojik çözümleri üzerinden aradığım bir hikâye... İnsan ruhuna dair bir takım karanlıkta kalmış noktaları arayan ya da aralayan, bunları kurcalayan bir metin de diyebiliriz. Oyunu yazarken çok sevdiğim Anton Çehov'dan bolca ilham aldım. Onun hikâyeleri ve oyunları, durağan ama gerçekçi bir atmosfer kurma anlamında bana ciddi bir kılavuz oldu. Rejide ise oyun metni gereği olabildiğince sade ve gerçekçi bir dünya kurulmalıydı. Bu yüzden sahne üzerinde ağır dekordan kaçındım. Aslında oyunu yazarken bir yandan da kafamda rejiyi planlıyordum zaten. Bu yüzden metni sahne üzerine taşıırken pek zorlanmadım. Oyuncuyu ön plana çıkaran, ekonomik bir ışık ve müzik kullanımının yer aldığı bir sahnelemeyi tercih ettim. Çünkü bu hikâyede benim için aslolan insandı ve sahne

üzerinde onu gölgeleyebilecek ne kadar unsur varsa hepsinden arınıp en yalın olana ulaşmak gayesindeydim. Oyunculuklarda ise gerçekçi, abartıdan uzak, söz söylemekten ziyade sözü sahiplenmek üzerine kurulu, doğala yakın bir biçimi tercih ettim.

B PLANI - TOY İSTANBUL

Nasıl bir motivasyondur özel tiyatro kurmak, bir mühendislik öğrencisinin aklına nasıl gelir?

Sami Berat Marçalı (B Planı): On yıl geçmiş bu mesleğe profesyonel olarak başlamaya karar vereli. Sanırım tutkunu olduğun bir şeyin peşinden gitmekti benim yaptığım. Mühendis olmayı hiçbir zaman düşünmüyordum zaten. Kendini ortaya koymak ve başkasının ticari kaygılarına alet olmak arasında kalın bir çizgi var. Ben mühendislik okurken bunu yapmamam gerektiğini hissettim. Ve kararımı o yönde verdim.

Bir özel tiyatronun idaresini merak ediyorum; senin geçtiğin yolları yakından takip etme şansı buldum Sami. Anlatmak ister misin? Hatta Interplay günlerine bile değinebilirsin... ikincikat'ın kurucususun sen... Nasıl bir rota izledin?

Sami Berat Marçalı: Mekâna çalışıyorsun, devlete çalışıyorsun, oyunculara çalışıyorsun, kamyoncuya çalışıyorsun, reklam sektörüne çalışıyorsun... Yani deli işi. Motivasyonu yaptığın işin gücünden alıyorsun ve sürekli öğreniyorsun. Bu bence bitmeyen bir süreç benim için, ondan vazgeçemiyorum. Bir gün öğrenme kanallarım tikanırsa bırakırım bu mesleği de zaten. Daha fazla delirmemek lazım derim. Interplay'e katıldığımızda sektöre yeni başlamıştım. İkincikat'ı kuralı bir yıl olmuştu daha. Herhalde tek eğitimsiz olan yazar bendim. Hatta tiyatrocuyu diyelim. Katılan herkesin cv'si epey kabarıktı. O yüzden daha açtım öğrenmeye. Ve elimden geldiğince



Doğuş Elden

faydalandım. Başkalarını dinlemeden kendim keşfetmeye çalıştım her şeyi; tiyatroyu, oyun yönetmeyi, yazmayı, yapımcılığı... Sadece canım nasıl istediye öyle davrandım. O sebeple de bir rota çizmedim diyebilirim. Hatalar yaptım, yanlış insanlarla yan yana durdum, kavga ettim, umursamadım, çok önemsedim... Bilmiyorum. Bu sektörde bir rota çizersen bence sıkıcı kalırsın. Ne istiyorsan onu yap ve kendini şaşırt. Gerisi gelir zaten.

Oyunlarınız için sponsorlarla iş birliğine giriyor musunuz?

Sami Berat Marçalı: Hiçbir zaman olmadı. Yani aynı minik yardımlar dışında. Onlar da gerçekten küçük yardımlar oldu. Sponsora karşı değilim, ama onların ilgi alanında da hiç olmadım bence. Herhalde daha büyük salonlara yapılan işler ancak ilgilerini çekebilir. Bir de bu başka bir sektör ve kendi yaptığım tiyatronun içinde öyle bir birimiz olamıyor.

Oyuncu kadrosu, oyun repertuarı nasıl belirlenir?

Sami Berat Marçalı: Oyuncu kadrosu ve repertuar oluşturma da benzer bir şey aslında. Yönettiğim oyunlar üzerinden düşünüyorum bu soruyu. Okuduğum oyun, benimle konuşuyor mu diye düşünüyorum. Birbirimizi tamamlıyor muyuz diye bakıyorum. Güzel kavga eder miyiz acaba? Ya da kendi yazdığı ama görmediği ve benim görmüş olabileceğim bir giz var mı oyunda diye bakıyorum. Repertuar oluşturmada da bir palet sunmakla ilgilenirdim eskiden. Şu an umurumda değil. Ben inandığım oyunlar yapıyorum, hangi kategoriye girdiğiyle ilgilenmiyorum. Komedi, dram, politik... Önemli değil. Zaten bu çizgiler de artık o kadar belirgin değil. Olmamalı da. Oyuncuları da benzer bir yerden düşünüyorum. Benimle proje bazlı çalışmasını istemiyorum. Benimle beraber ve bana karşı savaşmasını bekliyorum. Bir araştırma olmak zorunda. Birbirimizi tetiklemek zorundayız. Bu potansiyeli gördüğüm ve iyi insan olduğuna inandığım insanlarla da anlaşıp provaya giriyorum.

Zaman içinde kemik bir seyirciniz oluştu mu?

Sami Berat Marçalı: Bilmem, vardır herhalde. Oyunlar kendi özelinde ön plana çıkar B Planı'nda. O oyun öne çıkınca seyircisini bulur. Harici kemik bir seyirci var demek biraz iddialı sanki.

Beyoğlu'nun özel tiyatroları kucaklayan bir yönü var mı?

Sami Berat Marçalı: Hayır, yok. Kalmadı o duygu. Eskiden belki. Ama şimdi endüstriye dönüştü ve minik kalan mekânların nefes alması imkânsız hale geldi.

Bu yıl B planı'nda, Toy'da hangi oyunlar sahneleniyor? Anlatmak ister misin?

Sami Berat Marçalı: Toy'un genel sanat yönetmeniyim. Burada oynayan mekânsız



Benimle Gelir Misin?
Yazan: Ebru Nihan Cihan Celkan
Yöneten: Sami Berat Marçalı

tiyatroları programıma dahil ediyorum. BAM, Yan Etki, Two Two Production, Gnom, D22 ve daha bir sürü ekiple birlikte genç tiyatroyu yaşatmaya çalışıyorum. Hepsi mesleğini çok severek yapan insanlar. O sebeple misyonumuzu gerçekleştirdiğimizi düşünüyorum. Haftanın her günü burada oynayan bir oyun bulmak mümkün. Ve bu çeşitlilikte hepimizi besliyor diye düşünüyorum.

Şimdi nereelerde neler yapıyorsun?

Sami Berat Marçalı: Bu yıl iki yeni oyun çıkardım TOY ortaklığında, B Planı'nda. Biri *Yalnızlar Kulübü*, diğeri *Benimle Gelir misin*. Sezonda oynamaya devam ediyorlar. Geçen sene çıkardığım *Yuva|Home* hâlâ devam ediyor. Mayıs sonuna da yeni bir oyun hazırlıyorum başka bir tiyatro için. Ama onlar duyurmadan bunu paylaşmak istemiyorum. Ayrıca gene New York'a oyun koymaya gideceğim bu yıl. LPAC'le işbirliğimiz sürüyor



bu sene de. Önümüzdeki sezona da şimdiden hazırlanmaktayım. Planlarım anlık da değişebilir. O sebeple bakıyorum hayatın bana getirdiklerine.

KUMBARACI 50 ve ALTINDAN SONRA TİYATRO

Beyoğlu ekseninde konuşmak isterim, Kumbaracı50 ve Beyoğlu'nun arasındaki bağı nasıl tarif edersiniz?

Gülhan Kadim (Altıdan Sonra Tiyatro): Kumbaracı50 şu anda bizim için, birçok kimsenin terk ettiği eski bir kalede yaşamaya devam eden bir tiyatro sahnesi. On sene önce açtığımızda bu noktaya geleceğimizi hayal edemezdik. O zamanlar Beyoğlu kültür ve sanatın merkeziydi. Orada olmak, orada

sahne açabilmek için can atıyorduk ve tüm sınırlarımızı zorluyorduk. Başardık ama sonra Beyoğlu'nu dönüştürdüler. Sahnemizin Beyoğlu'nda yaşamaya devam etmesi zorlaşır hale geldiyse de o durumu da atlattık. Şimdi her şey daha dengeli. Kumbaracı50, Beyoğlu'nun henüz birkaç yıl önceki dokusunun bir parçası olarak yaşamaya devam ediyor. Böyle bir bağ var diyebiliriz.

Repertuvar seçiminizi anlatır mısınız? Şu an nasıl ve ileride nasıl olacak?

Gülhan Kadim: Repertuvar seçimimiz genelde yapmayı istediğimiz işler ve anlatmayı istediğimiz hikâyeler üzerinden ilerliyor. İyi yazılmış yeni yerli metinleri ilk kez seyirciyle buluşturmayı da önemsiyoruz. Kalabalık bir ekibimiz olduğu için kolektif çalışmayla

çıkacak oyunlara da özellikle eğilimimiz oluyor. Sürecin birlikte kurulduğu, yazarın, yönetmenin, oyuncunun ve tasarımcının hep birlikte yaratım sürecinin parçası olduğu işleri yapmayı seviyoruz. Bazen de şimdi bunları söylemenin ya da bu oyunu yapmanın tam zamanı hissimiz oluyor. Aslında, hissiyatımızla repertuarı belirleyip ona göre çalışıyoruz. Önce istememiz, inanmamız lazım. Sonrasında, gereklilikler ve planlama devreye giriyor. Sanırım ileride de bu şekilde devam edecek. Şu anda biri 15 diğeri 12 yıldır oynayan 2 oyunumuz var. Repertuvar tiyatrosu olma halini seviyoruz. Şu anda sahnede olan 11 tane oyunumuz var. (Bunların adları verilebilir 15 ve 12 yıllık olan)

Nasıl bir mekân Kumbaracı50? Kuruluş hikâyesi nedir?

Gülhan Kadim: Nasıl bir mekân sorusunu somut olarak sormadığınızı tahmin ediyorum. O nedenle anladığım taraftan yanıtlamaya çalışacağım. Kumbaracı50 birçok insanın emeğinin, izinin, katkısının olduğu; kolektif çalışmanın gücüne inanan insanların kurduğu ve yürüttüğü, yirmi yaşındaki kurucusu Altıdan Sonra Tiyatro'nun gururu, insana insanı kolonla anlatan bir tiyatro sahnesi. Üstelik bu sene 10 yaşında.

Altıdan Sonra Tiyatro'nun 10. yılındayken, birkaç yıldır süren sahne arayışımızı sonlandırmak üzereyken bu mekânı bulduk. "Haydi o zaman hazırız" diyerek giriştik ve 1,5-2 ay gibi bir süreçte sahne haline getirdik. Bireysel destekçilerin ve grup üyelerinin katkılarıyla kuruldu ve açıldı mekân. Birçok tiyatro yapan insana da ilham oldu o dönem. Çünkü Altıdan Sonra Tiyatro yapan, mimar ve mühendislerin kurduğu bir grubun kendi dinamikleri içerisinde oldukça cesur bir karardı sahne açmak. Elbette 10 yıllık geçmişimize güveniyorduk o zaman. Şimdi o dönemi düşünce, iyi ki risk alıp denemişiz diyoruz tabii ki.

İzleyici Kumbaracı50'yi tanıyor mu? Zaman içinde kemik bir izleyici kitlesi oluştu mu? İnisyatif tiyatronun ne tip zorlukları var?

Gülhan Kadim: Tiyatro seyircisinin Kumbaracı50'yi tanıdığını düşünüyorum evet. Kemik bir seyirci kitlesi de var. Kumbara kartlarımız var, onlara da yoğun ilgi oluyor. Kumbaracı50'de çok sayıda oyun seyredebileceğini öngörebiliyor demek ki seyirci. Bu sezon, seyircinin genel olarak tiyatroya olan yoğun ilgisinden dolayı da seyirci sayımız arttı ve yeni sahne dostları kazandık.

Zorluklar aslında herkesin ortak yaşadığı zorluklar. Genel olarak finansal kaynaklı. Çok daha iyi işleyebilecek ve daha az yorucu bir sistem kurmak mümkünken, finansal zorluklar ve kaygılar motivasyonu da iş gücünü de bölüyor. Kendi kaynaklarınızı yaratmanız gerekiyor. Bunlara alışık olma hali hem bir yandan iyi, çok bağımsız ve esnek hareket edebiliyorsunuz, hem de kötü çünkü mevcut durumu değiştirmek için bir şey yapamaz hale geliyorsunuz. Ama ideal olan çalışma koşullarından çok uzaktayız o bir gerçek.

Altıdan Sonra Tiyatro'dan da bahsedelim mi? Kumbaracı50'nin altında bir oluşum mu Altıdan Sonra Tiyatro? Kimi zaman tiyatro yaşamın sınırına taşar, kimi zaman yaşam tiyatroya müdahale eder. 60-70'lerin tiyatro hareketinde örneğin "Sandviç Tiyatrosu" oluşmuş. Bana Altıdan Sonra Tiyatro hep bunu hatırlatır.

Gülhan Kadim: Altıdan Sonra Tiyatro'nun 20. yılındayız. Yukarıda da bahsettim gerçi ama Kumbaracı50'yi Altıdan Sonra Tiyatro kurdu. Yani Kumbaracı50, Altıdan Sonra Tiyatro'nun altında bir oluşum. Ama tabii ki bir mekân olduğu için boynuz kulağı geçti. Her açıdan daha çok bilinir hale geldi Kumbaracı50.



“Bir Çocuğu Tiyatroya Götür”

GÜLDEN ATEŞ

84

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü ve ASSITEJ Türkiye Merkezi (Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği) işbirliği ile 20 Mart Dünya Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Günü kapsamında bir panel düzenlendi. Panelde yer alan konuşmacılar ve konu başlıkları şöyleydi:

Haluk Yüce (ASSITEJ Türkiye Merkezi Başkanı/ Tiyatro Tempo Genel Sanat Yönetmeni) “Ankara’da Bir Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Örneği Olarak Tiyatro Tempo”, Bilge Serdar Göksülük (ASSITEJ Türkiye Merkezi Genel Sekreteri) “ASSITEJ Türkiye Merkezi Faaliyetleri”, Çağman Pala (Assitej Türkiye Merkezi YK Üyesi/DT Rejisör) “Çocuk ve Gençlik Tiyatrosunda Yönetmenlik”, Özgün Çakar Özdemir (ASSITEJ Türkiye Merkezi YK Üyesi/Ankara Üni. DTCF Tiyatro Bölümü Arş. Gör.) “Çocuk ve Gençlik Tiyatrosunda Uluslararası Ortaklıklar: ASSITEJ Genç Sahne”, A.Kadir Çevik (Ankara Üni. DTCF Tiyatro Bölümü Dr.Öğretim Üyesi) “Almanya’da Bir Gençlik ve Çocuk Tiyatrosu Örneği Olarak Grips Tiyatrosu”, Nedim Yıldız (Ankara Üni.DTCF Tiyatro Bölümü Doç.Dr.Öğretim Üyesi) “Çocuk ve Gençlik

Tiyatrosunda Müzik”.

Ben de “Çocuk ve Gençlik Tiyatrosunda Ötekileştirilen Çocuk” konu başlığıyla panele konuşmacı olarak katıldım. Okuyacağınız yazı panel kapsamında ele aldığım konunun içeriğini oluşturuyor.

“Çocuk ve gençler tiyatrodan nasıl ötekileştiriliyor?” sorusunu cevaplamadan önce, öteki ve ötekileştirmenin ne olduğuna, genel hatlarıyla nasıl pratiklerle uygulamaya sokulduklarına bakmamız gerekiyor. Öteki bizden farklı düşünen, eyleyen, yaşayan herkeştir, başkasıdır. Ötekinin olumsuzlanması ötekileştirici sürecin başlangıcını da beraberinde getiriyor. Olumsuz ötekileştirme başkasının özgürlüğünü kısıtlamak, onu tahakküm altına almak, sömürmek, uzaklaştırmak, kendine benzetmeye çalışmak ya da yok etmek için uygulanabilir. Ten rengi, cinsel yönelim, coğrafya, kültür, din, dil, düşünce farklılıkları gibi ayrımlar ötekileştirici pratiklerin beslediği kaynaklardan yalnızca bazılarıdır.

İki tür temel ötekileştirme pratiğinden bahsedilebilir: Bireysel Ötekileştirme ve Kollektif Ötekileştirme. Bireysel Ötekileştirme’de kişi kendi “eksikliğiyle,

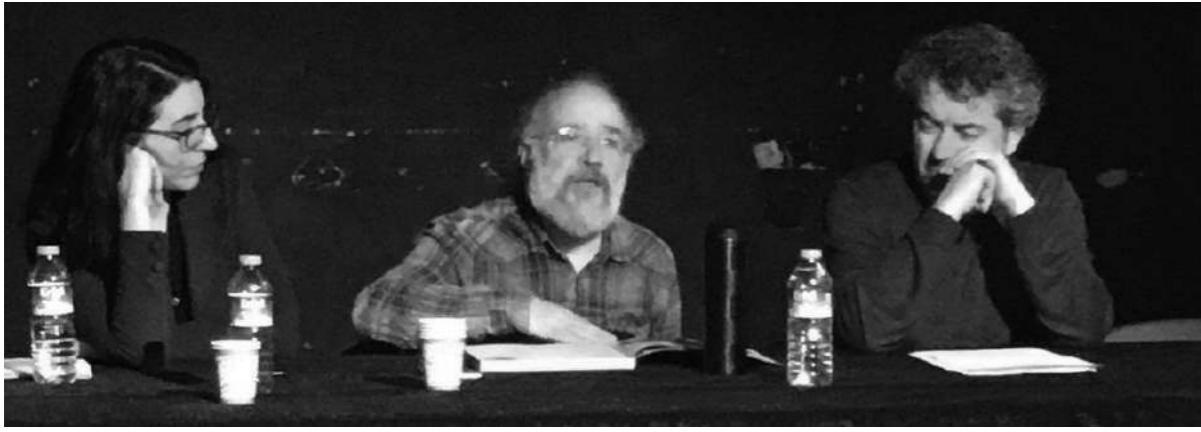


zayıflığıyla, yetersizliğiyle” yüz yüzedir. Eğer bu özellikleriyle barışık değilse yıkıcı bir tutum içine girer ve benzer özellikler taşıyan bir başkasıyla karşılaştığında onu kendisine ayna olarak görür, onu olumsuzlamaya başlar. Örneğin kadın bedenine sahip olduğu halde kendisinde erkek cinsiyetinin bazı özelliklerini fark eden birinin tepkisi ya içindeki ötekiye reddetmek ya da onu kabul etmek olacaktır. İçindeki ötekiye kabul ettiği takdirde başkaları tarafından öteki olarak görülmeyi ya kabul edecek ya da bu durumla mücadele edecektir. Aksi durumda yani içindeki ötekiye reddetmez ise benzer durumdaki bireylere tepkisel, dışlayıcı tutumlar içine girecektir. Kollektif Ötekileştirme ise topluluk ya da devletler arası ötekileştirme pratiklerini içerir. Bir topluluğunun başka bir topluluğa, bir devletin başka bir devlete ya da bir devletin kendi içindeki topluluklara olumsuz ötekileştirici pratikler uygulamasıdır. Bunun sonucunda din, dil, sınıf, mezhep, kültürel vb. farklılıklar çatışmacı bir dille körüklenerek kutuplaşmalar yaratılır. Ötekileştirme otoriter rejimlerin kendi güçlerini ve otoritelerini güçlendirmek için en sık başvurduğu yöntemdir.

Kısaca söylemek gerekirse ötekileştirme bir ezme-ezilme ilişkisidir. Kendini merkez, başat, üstün kimlik olarak nitelendiren topluluk, devlet ya da kişilerin diğer kimlikleri hakimiyet altına alma, yok sayma ya da yok etme pratiklerini içerir. Bu bağlamda ötekileştirme belirgin olarak dilsel karşıtıklarda öncelikle görünür. Kadın/erkek, akıl/duygu, yerli/yabancı, sünni/alevi, uygar/barbar, güzel/çirkin gibi ikiliklerle merkez kimlikle alt kimlik arasındaki hiyerarşik yapılanma meşru gösterilir. Yani insan dünyası başat kimliğin değer yargılarına göre hizaya getirilerek karşılaştırmaya dayalı düşünme doğallaştırılmış olur.

Ötekileştirmenin amacı temelde güç elde etmektir. Ve bunun sonucu olarak iktidar olmak isteyen güç kendisinden olmayanı görünmez kılmaya, onun varlığını inkâr etmeye ya da onu kendine benzetmeye yönelir. Ötekileştirmenin sonuçlarına bakıldığında uzlaşma ve diyalogun azaldığı; çatışma, yıkım ve tahammülsüzlüğün arttığı; empatinin zayıfladığı; mekânsal ve zihinsel mesafenin arttığı; benzerliklere değil farklılıklara vurgu yapıldığı ve bunun ya asimilasyon ya da soykırımla sonuçlandığı görülmektedir.

85



Genel olarak tiyatro metinlerinin örtük ya da açık olarak ötekileştirmeyi güçlendirebildikleri ya da azaltabildiklerini dikkate aldığımızda metin yazımında ve sahnelemede ötekileştirmenin önemli bir mesele olarak karşımızda durduğunu görmekteyiz. Özel olarak çocuk ve gençlik tiyatrosundan beklenen ötekiye karşı güvensizlik, korku, kuşku aşılacak yerine, merak güdüsünü harekete geçirmesi, farklı yaşam biçimlerine yönelik güven ve cesaret aşılması, önyargıları yıkması, eleştirel tutumu estetik bir dille ifade edebilmesidir. Eğer bu başarılabilirse ötekinin farklılıklarından önce benzerliklerinin ortaya konulması söz konusu olabilecek, ötekiyle dayanışma artacak, empati ve uzlaşma dili çoğalacak, birlikte yaşama kültürü yaygınlaşacak, diyalog, demokratik tutum ve ötekiye saygılı bir toplumun temelleri de atılmış olacaktır. Yazılan/ sahnelenen güncel metinlere bakıldığında ise (çok az sayıda iyi örneğin dışında) çocuk ve gençlerin dünyalarına, değerlerine, kaygılarına, beklentilerine kısacası gerçekliklerine uzak metin ve sahnelemelerle karşılaşmaktayız. Bu bağlamda çocuk ve gençler yazarın, yönetmenin, oyuncunun ötekileri konumuna düşmektedirler. Metin yazım örneklerinden sahnelemelere kadar güncel ötekileştirici pratiklerde yazarın ya da yönetmenin çocuk

ve gençleri nesneleştirdikleri, kendilerini “alımlayıcısını bilen, tanıyan” kişiler olarak gücü elinde tutan özne konumunda gördüklerini tespit ediyoruz. Bunun sonucu olarak da çocuk ve gençler hiyerarşik konumlarının gereği olarak kendilerine empoze edilen fikirlerin, mesajların nesnelere konumuna düşürülmektedirler. Bu konuyla ilgili olarak 2010-2015 yılları arasında Devlet Tiyatroları'nın repertuarına alınmış ve sahnelenmiş yaklaşık 80 oyunda yaptığım incelemede maalesef alımlayıcısına yüksekte bakan algının hakim olduğunu söyleyebilirim. Metinlerde ötekileştirici pratiklerin neler olduğuna daha yakından bakıldığında şöyle bir sıralama yapılabilir.

1- Metin/sahnelemede yazar/yönetmenin doğruyu bilen kişi, kural belirleyici iktidar olarak konumlanması ve “kendi meselesini” izleyicisi çocuk ya da genç olan alımlayıcısına didaktik bir yolla empoze etmeyi amaçlaması. Bu açıdan bakıldığında alımlayıcısını tanımayan, onun gerçekliğine uzak olan yazar/ yönetmenin okuyucusunu/izleyicisini “doğallıkla” ötekileştirmektedir. Burada dikkati çeken şey alımlayıcının eğitilmesi gerektiği anlayışının didaktik yollarla açığa vurulmasıdır.

2- Metin/sahnelemelerde hiyerarşik düşünme kalıplarının normalleştirilmesi, hiyerarşik yapının sorunsallaştırılmaması.

Örneğin halk ve iktidar tabakası arasındaki sorunlar doğal gösterilip, sorunlu iktidar biçimlerinin meşruiyetleri sorgulanmamaktadır.

3- Güç ve iktidar ilişkileri eril bakış açısının penceresinden ele alınmakta, tek sesli iktidar-güç yapısı yüceltilmekte, öteki sesler yok sayılmakta, güç erkek aklına teslim edilmektedir. Alt başlıklar halinde daha açık olarak belirtilecek olursa;

-Kadınlar erkeklere bağımlı gösterilmekte, kamusal alanın dışında ev işleriyle ya da anne rolüyle ele alınmakta.

-Kadınlar zihinsel ve bedensel olarak görünmezleştirilmekte ve kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilmekte

-Güçlü erkek bedeni üzerinden öteki erkek bedenler- sakat, yaşlı, eşcinsel vb.- görünmezleştirilmekte ya da varlıkları hiyerarşiyi güçlendirdikleri ölçüde dikkate alınmakta

-Eril ideolojinin gereksindiği iktidar olma yetisinden uzak bedenlerin dışlanması meşrulaştırılmakta

-Makbul beden imgesi eril ideolojiyle işletilmekte, güç ve iktidar erkek aklına teslim edilmekte.

-Erkekler arasındaki her türlü duygusalılık, çocuksuluk, zayıflık dışlanarak alaya alınmakta; gücü elinde bulunduran erkeklerin uyguladığı şiddet normalleştirilerek alımlayıcının otoriter kişilikle duygudaşlık kurması amaçlanmakta

4- Yerli/ yabancı ayrımı. Yerliye olumlu özellikler atfedilmekte. Örneğin dürüst, namuslu, güvenilir, saf, çalışkan gibi. Yabancı ise olumsuz özelliklerle işlenmekte. Tehlikeli, kurnaz, tembel, yalancı gibi.

5- Hayvanlar üzerinden ötekileştirici klişeler kullanılmakta. Örneğin kargaya kötücül, kurnaz, hain, açgözlü, çirkin sıfatları yakıştırılmakta.

6- Alımlayıcı çocuk olan metin/sahnelemede çocuksuluk ötelenmekte, zayıflık, becerisizlik,

iradesizlikle ilişkilendirilmekte.

7- Didaktik dil kullanılarak üstün aklın yazar/ yönetmen olduğunun sorgulamaya yer verilmeksizin kabul görülmekte, cevabı belli sorularla alımlayıcı yönlendirilerek eleştirel düşünmenin önüne geçilmekte.

8-Dış dünya tehlikelerle doluymuş, her an düşmanlarla karşılaşılacakmışçasına korku unsuru olarak kullanılarak “dış düşman” söylemi eril ideolojiyle pekiştirilmekte. İçerisi daha güvenilir, bilinebilen olarak makbul gösterilmekte. Böylece dışarıya yönelik merak güdüsünün yerini dış dünyadan korkmaya bırakarak dayanışmacı, empatik dışil dünyanın değerleri rekabet ve güç ilişkilerinin kısacasında görünmez kılınmakta. Elbette dış dünyaya açılmanın daha korunaklı yollarının neler olabileceği tartışma konusu yapılarak, olası tehlikeler merak unsurunu yok etmeden daha sağlıklı yollarla gösterilebilir. Özellikle toplumumuzda çocuk ve gençlerin maruz kaldığı dışarıya bağlı tehlikeler bu konunun ele alınışında hassas dengeleri korumanın önemli olduğunu bize gösteriyor.

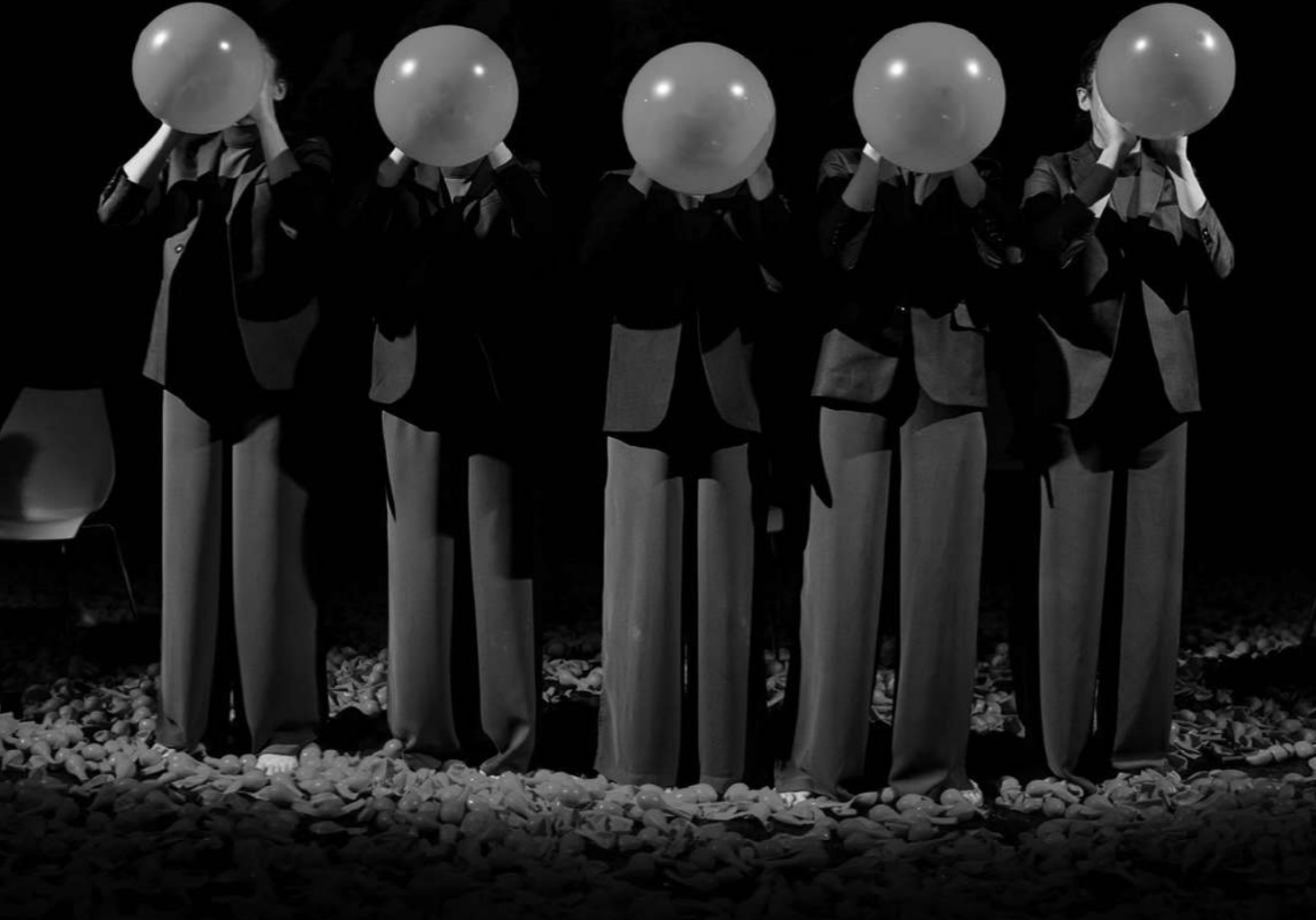
9-Ülkemizin farklı din, dil, mezhep, kültür ve coğrafyasının mozaiki düşünülüğünde bu çeşitliliğin incelenen metinlerin hiçbirinde yansıtılmadığı - sadece tek bir metinde Lazca konuşan birine yer verildiği, onun da kurnazlık gibi olumsuz bir özellikle işlendiği- İstanbul Türkçe'siyle konuşan Müslüman olması muhtemel beyaz ve erkek Türk'e ağırlıklı olarak yer verildiği tespit edilmiştir.

Bütün bu verilerden elde edeceğimiz sonuç şudur ki çocuk ve gençlik tiyatrosu uygulayıcılarının diyalog, empati ve uzlaşmacı dili yaygınlaştırarak, birlikte yaşama kültürünün inşasında aktif rol oynamaları gerekmektedir. Öncelikle içimizdeki ötekiyle hesaplaşmak, onunla diyaloga geçmek ve ötekileştirici pratikler karşısında daha yapıcı tavır almak metin ve sahneleme içeriğinde olumlu bir adım olabilir.



Bir Oyun Üç Bakış

Panopticon



Bir oyun üç bakış dosyamızın konuğu, Şermola Performans'ın sahnelediği, *Panopticon*. Oyunun yönetmeni Mirza Metin, eleştirmen Zeynep Baykal ve Seyirciler Sinem Aydın ve Nihan Bozok izlenimlerini yazdılar. Dosyamızı, Eylem Ejder ve Zeynep Baykal hazırladı.

BİR OYUN ÜÇ BAKIŞ

Panopticon

Nasıl Gelişti Ne Oldu

MİRZA METİN

Söz, ânı anlamaya, anlatmaya çalışan gecikmiş bir simgedir; imge olmak isteyen bir simge. Galiba söz ile ân arasında ödipal bir ilişki var bu sebeple.

Tiyatro öğrenmeye başladığım 90'lı yılların ortaları aynı zamanda ateşle oynadığımız yıllardı. Kürtçe ateşti, Kürtler de ateş dansçısı. Yasa(k) adında bir dev yaratılmıştı uzun zaman önce. Bu dev ateşi söndürmek, dansçıları yemek istiyordu. Hâlâ istiyor! Kürtçe ile bir şey yapmak ateşle oynamaktı. Ateşle oynamak işte... Taşdığı bütün anlamlarıyla! Ateş bir özgürlük çağrısıydı o yıllarda. İçimde tiyatro ile harlanan bir özgürlük ateşi yanıyordu benim de. Tiyatro öğreniyordum ama aklımdan hiçbir gün tiyatrocunun olacağı geçmiyordu. Oyunlar oynuyordum ama aklımdan hiçbir gün oyuncunun olacağı geçmiyordu. Sonra sonra değişik türlerde yazmaya başladım, yine aklımdan hiç yazar olmayı geçirmemişim. Sadece öğreniyor, oynuyor ve yazıyordum. Zaten bir şey olmak değildi hedef. Ateşi çalmaktı; değişmek ve değiştirmek; fark etmek ve fark ettirmekti. Tiyatro önce bizi ve sonra herkesi

değiştirmeliydi! Değişiyorduk da! Ancak zaman giderek daha hızlı akmaya başladı. Sanat dediğimiz şeyler her gün eskiyordu. Her şeye direnebilir insan. Şimdilik direnemediğimiz tek şey zaman. Ona direnmenin en iyi yolunun kalıcı bir estetik yaratmaktan geçtiğini düşünüyordu hocalarım, büyüklerim. Ben de katılacaktım sonra. Yıllar sonra Berfin'le (Zenlerlioğlu) Şermola Performans'ı kurmuştuk, 2008'de (Eski adıyla Destar Theatre). Ateşle olan ilişkimizin niteliğini, eski alışkanlıklarımızı, sanata siyasete ve bu ikilinin ilişkisine dair bakışımızı gözden geçirmek istiyorduk. Okuyorduk, tartışıyorduk, deniyorduk, anlamaya çalışıyorduk ve bunlar olurken üretiyorduk da. Bu yolda ailelerimiz, arkadaşlarımız, öğrencilerimiz, seyircilerimiz ve bize inanan onlarca yüzlerce insan aklıyla fikriyle emeğiyle omuz verdi bize, hayallerimize ortak oldu. Zaman içerisinde ateşi çalamayacağımızı anlamıştık. Bundandır ateşi anlamaya ve onu anlatmaya soyunduk! Öğrenmiştik ki; an'layamazsak an'latamayız. An'latamazsak sanatımız dar vadilerde yolunu

89

kaybedecek. Söz ile an arasındaki ödipal ilişkiye bedenle yaklaşmaya başlayacağımız bir araştırma süreci başlattım 2008 başlarında. Bu süreç 2010'da Cerb (Deney) adını verdiğim, sözsüz bir sahne performansına dönüştü. Amatör oyuncularla 5 ay boyunca bir araştırma atölyesi yapmıştım. Sahnede itkileriyle var olmalarını sağlamaktı amacım. Amacıma belli ölçülerde ulaşmıştım. Michel Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* kitabını okuduğum bir dönemdi. Kitap iktidarın içimizdeki gözünü, bedendeki hallerini araştırmama çok yardımcı oldu. Johan Huizinga'nın *Homo Ludens*'ini de o zamanlar okumuştum. Neden itkilerimizi çalıştırmamız gerektiğini kendime ve oyunculara açıklamam gerekiyordu. Oyun, edimsel bir süreçti kitaba göre. İlk işim bu edimin önündeki engelleri aşmak olacaktı. Akıl en büyük engeldi. Başka engeller de vardı. Önce akıl aşılmalıydı. Çünkü oyun akl-1 selim'in dışına çıkmak, ondan uzaklaşmaktı. Bunun için bedenimizdeki ateşgâhları keşfetmeli ve onları harlamalıydık. Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Konstantin Stanislavski, Eugene Barba, Michel Foucault, Johan Huizinga gibi kuramcı ve düşünürlerin öğretileri; çeşitli yoga teknikleri; Dengbêjler, Çirokebêjler, Çobanlar ve uzun yıllar beraber tiyatro yaptığım hocam Erdal Ceviz'den öğrendiklerim bu ateşgâhları keşfetme ve harlama sürecinde yolumu aydınlatmıştı.

İktidarın içselleştirdiğimiz gözüne karşı bir direnç yarattığını düşündüğüm, derinlerdeki itkilerimizi açığa çıkaracak bir araştırma süreci oyuncular için oldukça cezbedici ve keyifli bir süreç yaratmıştı. Cezbedici kelimesini özellikle kullanıyorum; çünkü oyuncular her araştırma seansında transın sınırlarında dolaşarak yaşadılar; "itkilerin tiyatrosu"na her provada bir adım daha yaklaştılar! *Panopticon*'da ise aynı fikri eğitilmiş oyuncularla deneyimledim. Önceki versiyonda (*Cerb*) erkek oyuncularla çalışmıştım. *Panopticon*'da ise kadın oyuncularla çalıştım.

Kadın oyuncularını, seçme çağrısı yaparak gerçekleştirdiğim kısa bir atölyede seçtim. İlk işim enerjilerinin uyum göstereceğine inandığım için seçtiğim oyuncularla tanışmak ve birbirlerini tanımalarını sağlamak oldu. Birçoğu ilk defa tanıştıkları bana ve diğer oyuncu arkadaşlarına hayatlarına dair birçok ayrıntı anlattılar. Aramızda bir çekim, kısa da olsa bir ortak hafıza oluşturmuştu yaptığımız uzun sohbet. Psikolog gözetiminde bir terapi seansı gibiydi. Pratik çalışmalarda ise benzer bir yöntemi oyuncuların birbirlerinin bedenlerini tanıyabilmeleri için harekete, dokunmaya, duymaya, görmeye, hissetmeye; kısaca duyumsamaya yönelik egzersizlerle gerçekleştirdim. Onlar birbirlerini tanıırken ben de aralarında oluşabilecek her türden enerjiyi izlemeye, duyumsamaya çalıştım. Bu enerji düzeylerini izleyerek ve aralarındaki ilişkinin niteliğini bozmamaya özen göstererek kurgusal bir gerilim hattı oluşturmaya çalıştım. Nihayetinde yeni bir oyun kuruyordum ve oyunun kurallarını giderek netleştirmeliydim. Çalışmalarda yaptığım iki dokunuş oldukça hayatiydi. Birincisi: sesin ve hareketin yaydığı enerji halkalarını oyuncuların duyumsamasını sağlamak ve duyumsadıklarının yarattığı fiziksel ve vokal arzuları meydana çıkarmaktı; bu, itkileri giderek daha iyi çalıştıran, satranç adını verdiğim bir egzersiz/oyundu. Satranç artık oyuncuların bedenlerindeki ateşgâhları kısa zamanda harlayan bir ritüele dönüşmüştü oyuncular için, çalışmalar süresince. Bu egzersiz/oyunu gösteride de kullandım. İkincisi ise: Oyuncuların travmalarını ve sevinçlerini söz kullanmadan; ses ve hareketle anlatmalarını sağlamak oldu. Bu çalışma da beden hafızasının dile gelmesini sağladı ve ona kondisyon kazandırdı. Oyuncular giderek kısa zamanda akıllarını gerektiğinde çağırabilecekleri bir uzaklığa attıkları, itkileriyle yaşadıkları bir alan oluşturdu. Ses ve hareket, bazı anlamların birer simgesi oluyordu evet, ancak imgesel bir evrenin de

kapılarını zorluyordu. Bu durum, söz ile an arasındaki ödipal paradoksa dair yeni bir yol aralamıştı. Dili alınmış, akli uzaklaşmış bedenler an'ın içinde yaşıyorlardı. Dolayısı ile söz/simge ağızdan çıkamıyor, çıkamadığı için de bedende parçalanma anları yaratıyordu. Bir dilsizlik hâlinin içinden imgesel bir aralığa sızan bedenlere doğru yaklaşıyorduk her seansta.

Panoptikonomania iktidarın içimizdeki gözüdür; bizi hareket ettiren ve kemiklerimize işlemiş iktidarın gözünün arzusudur. *Panopticon* oyunu ise bir oyun olarak ve itkilerin tiyatrosunu araştırdığımız bir süreç olarak iktidarın gözü karşısında bir görünmezlik düşünün hareketidir. Bu görünmezlik düşü, dilsizlik -dilin, dolayısı ile düşüncenin yasaklanmasının ironisi- üzerinden kurulmaktadır.

Panopticon oyunu, 90'lı yılların yasakları ve içim(iz)de harlanan özgürlük ateşinin bendeki yaratımsal sonucudur diye düşünüyorum. O yıllarda dili var etmek için dili kullanıyorduk. Şimdi ise dili var etmek için dilsizliği kullanıyorum. Dönemin politik refleksleri ile gelişmiş "isyan ateşi" ise dışsal bir hareket/eylem mekanizması iken Şermola Performans'ın sahnesinde varlığı an'lamaya an'latmaya çalışan içsel, arkaik birer ateşgâha dönüştü; itkilerin tiyatrosunun kapılarını aralayan; kanın bilgisine, kemiğin tarihine ulaşmaya çalışan beden ateşgâhlarına... Ateş dansçısı, uzun erimli bir sanat için artık bu ateşgâhları bulmak, kavramak zorundadır.

Oyun, 23 ve 24 Kasım 2017 tarihlerinde İstanbul Tiyatro Festivali'nde yaptığı prömiyerin ardından düzensiz periyotlarla oynadı. Oyunun seyirci ile buluşma sıklığı istediğim doğrultuda olamadı. Bunun bir çok sebebi vardı. En büyük sebeplerden biri mekân bulamamaktı. Oyunu büyük sahneye göre tasarlamıştım. Ancak prömiyerden sonra küçük sahnelerde oynamak zorunda kaldık. Oyun ve oyuncular sıkışmış hissettiler.

Sıkışmışlık bir avantaja dönüşebilirdi ancak dönüşemedi. Düzensiz periyotlarla oynamak ve oyun öncesi yeterince hazırlanamamak oyuncularını bir çok zaman inorganik bir aktarıma sürükledi. Oyuncuların aralarında inşa ettikleri organik ilişki seyirci ile her zaman paylaşılamadı. Gözlemlerime göre seyirci, çok beğenenler ve hiç beğenmeyenler olarak ikiye bölündü. Tiyatrocu arkadaşlarımdan "yaptığın en kötü oyun" veya "yaptığın en iyi oyunlardan biri" gibi uçlarda tepkiler aldım.

Peki bu deneyimin ardından elimde ne kaldı?

Aslında bu oyunu hiç sahnelememeliydim diye düşünmüştüm prömiyere günler kala. Çünkü çalışmalar bir gösteri hazırlamayı unutturuyordu çoğu zaman. Süreçle çok daha ilgiliydik. Müthiş deneyimlerle dolu bedensel bir yolculuk yapıyorduk. Biz bir oyun hazırlamıyorduk, ancak bir prömiyer tarihimiz vardı. Bu zorunluluğu kendim yaratmıştım ve çalışmanın gösteriye dönüşmesi için başka araçlar kullanmak durumunda bıraktım kendimi. Şimdi düşünüyorum da açık provalar yapmak, çalışmanın seyirci ile ilişkisini daha güvenilir bir yerde tutabilirdi. Şimdi elimde uzun süreler oyuncularla beraber yürüyebileceğim bir haritam var. Ve bir daha oyuncularla benzer bir yolculuğa çıkarsam yolculuğumuzu bir gösteriye dönüştürmek yerine, yolculuğun kendisini seyre açmayı düşünüyorum.

Şermola Performans'ın onuncu sezonunu böyle bir deneyimle geride bıraktık. Dilerim nice on yıllar ve nice deneyimler yaşarız.

Mirza Metin: Panopticon oyununun tasarımcısı ve yönetmeni

Not: Bu yazının ilk hali T24 haber sitesinde yayınlanmıştır. <http://t24.com.tr/yazarlar/21-tiyatro-festivali/panopticon-oyunu-nasil-gelisti,18585> Burada yazının gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halini sizlerle paylaşıyoruz.



Ölüm ve Özgürlük Üzerine Bir Fiziksel Tiyatro Denemesi

ZEYNEP BAYKAL

92

Sosyolog Max Weber, toplum kuramında bürokrasinin demir kafesi içinde tutsak haline gelmiş modern dünyanın rasyonelleşmiş bireyinden söz eder. Geleneksel-dinsel anlamın yitimiyle “büyüsü bozulan dünya”nın bu öznesi, günümüzde makro iktidarlardan çok daha ehlileşmiş, ılımlılaşmış görünen mikro iktidar araçlarının gözetimi altında var olmaya çalışıyor. Teknoloji ve ürünlerinin “büyüsü bozulan dünyayı” yeniden büyülemekte ne denli işlevsel olduğunu, yeni öznenin tahakküm altına alınmasında ne derece etkin bir rol alabileceğini gündelik hayat deneyimlerimiz içinde sıkça fark edebiliyoruz. Şermola Performans’ın *Panopticon* oyunu tam da bu tahakküm sürecini metnin sınırlılıklarını aşarak beden, sesin ve teknolojik araçların imkânlarından faydalanarak sahneye taşıyor. İlk gösterimleri 2017 İstanbul Tiyatro Festivali’nde gerçekleşen, proje tasarımı ve yönetmenliğini Mirza Metin’in yaptığı oyun, adını Jeremy Bentham’ın kurduğu

hapisane modelinden yola çıkarak Michael Foucault’nun kuramsallaştığı bir iktidar modellemesinden alıyor. İç içe geçmiş halkalardan oluşan, ortasında gözlem kulesi bulunan bu mimari yapı, Foucault’nun *Hapishanenin Doğuşu* kitabında tutuklular arasındaki ilişkiyi engelleyen, onlarda her an gözetleniyor olma fikri uyandıran ve bu sayede onları iktidarın içinde tutan bir “sürekli iktidar yaratım mekanizması” olarak tasvir ediliyor. Mirza Metin’in sahne üzerinde yarattığı atmosfer bu iktidar yaratım mekanizmasını etkileyici bir biçimde görselleştirmiş. Öyle ki, salona adımımızı attığımız ilk andan itibaren içine girdiğimiz resim bizi adım adım kendi gerçekliğimizi sorgulamaya başladığımız bir sürecin parçası haline getiriyor.

Kırmızı balonlarla dolu oyun alanı üzerinde beş beyaz sandalye, arka duvarı tümüyle kaplayan projeksiyonda art arda akan görüntüler; seyirciye bakan bir göz, oyun alanının, seyir alanının ve seyircilerin projeksiyona yansıyan görüntüsü, ritmik

elektronik müzik, seyircilerin arasına oturmuş pantolon ceketli, bıyıklı kadın oyuncular... Tektiplendirici, bedenleri ve ruhları baskı altında tutan iktidar düzeneği, tüm bu işitsel ve görsel göstergeler yoluyla sahneye taşınırken, seyircinin yegâne gözetleyen rolü de tersyüz edilmiş oluyor. Richard Schechner’in “teatral etkinliğin gerçekleştiği kuşatıcı, aktif, katılımcı çevre” kavramını hatırlatan bu mekân içinde kıyafetleri, duruşları ve eylemleriyle erkekleştirilmiş kadın bedenleri, iktidar makinesinin yaratımları olarak yer alıyor. Seyirci, sahne ve oyuncuların arka perdeye yansıyan görüntüsü ise, her yeri saran ama nerede olduğunu bilmediğimiz gözetleyen ama gözetlenemeyen bu makinenin oluşturduğu belirsiz, kaygan, tekinsiz hali görselleştiriyor.

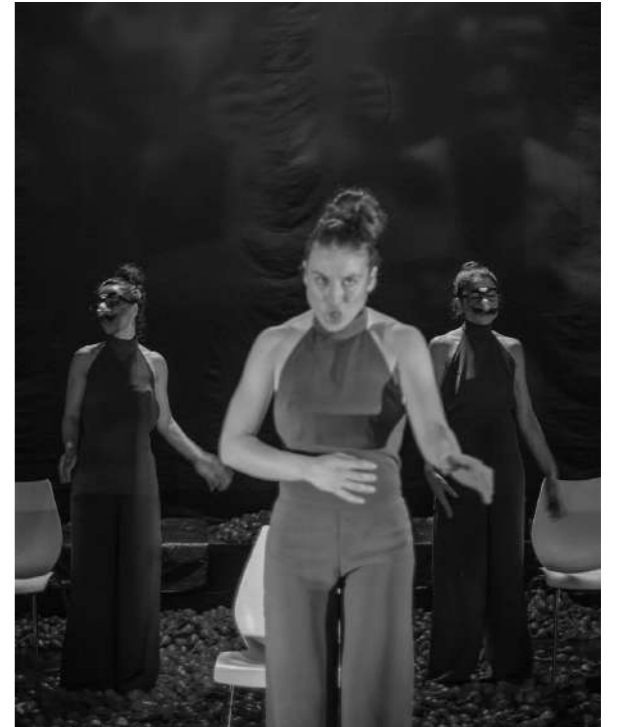
Panopticon, Türkiye’de son yıllarda yaşanan toplumsal olayların, iktidarın nesnesi olmuş, kendilerine ve birbirlerine yabancılaşmış, seslerini kaybetmiş bedenlerde yarattığı dürtüler üzerinden hareket etmiş. Performansın seyri boyunca oyuncuların bu olaylar sırasında artan farkındalıkları ve bu sayede özgürleşen bedenlerini ve ruhlarıyla seyirciyi de böyle eylem haline davet ettiklerini seziyoruz. *Panopticon* soyut bir düzlemde bedensel devinimler, sahnedeki bedenleri ortaklaştıran dilsizlik, ses çıkaramama hali ile öne çıksa da bugünün Türkiye’sinde yaşanan kadın cinayetlerine, acılara, katliamlara, şiddet görüntülerine, toplumsal olaylara ve travmalara dair görüntüleriyle bellek tazeleyici bir işleve de sahip. Sahne sessizlikten sese, tek tip mekanik bedenlerden devinen, hisseden bedenlere doğru evrilirken, Mirza Metin bu dönüşümle iktidar mekanizmasına karşı oluşması muhtemel mikro direniş alanlarını da sahneye taşımış.

Panopticon, yazılı bir metne sahip olmayan, bedenselliğin ön planda olduğu parçalı yapısıyla, ilk bakışta Erika Fischer-Lichte’nin sözünü ettiği “performatif bir estetik” anlayışıyla şekillendirilmiş gibi



FOTO: NAZIM SERHAT FIRAT

93



görünüyor. Buna karşılık Lichte'nin bahsettiği oyuncuların yaptıkları her şeyin seyircilere, seyircilerin yaptıklarının oyunculara ve diğer seyircilere etkisinin yani "feedback döngüsü"nü oyun süresince zaman zaman oluşturulup -belki de kasıtlı olarak- kırılma yoluna gidildiğini söylemek gerekir. Oyun alanı seyir alanı sınırı, gözetleme gözetlenme fikri ile belirsizleştirilmeye çalışılsa da, alanlar belirli oranda belirlenmiş görünmekte. Seyirci-oyuncu sınırının ihlali daha çok gösterimin sonuna bırakılmış. Oyuncuların kendi aralarındaki iletişimsizliğin kırıldığı ve özgürleştikleri anlardaki duygu geçişleri ve eylemleri (kendi seslerini fark etmeleri, kendi aralarında eğlenmeleri gibi) seyircinin duygusunu yönlendiriyor. Ancak uzaklık-yakınlık gibi ikili karşıtlıkların belirgin bir biçimde kırılması için yine gösterimin sonunu beklememiz gerekiyor. Bu anlarda oyuncuların ses çıkarabilmeleri, kelimeleri az da olsa söze dökebilmeleri, kendi bedenleri ve belki de en önemlisi diğerlerini- izleyicileri- fark etmelerinin bir topluluk olma haline işaret ettiğini söyleyebiliriz. Önce kendi aralarında topluluk olabilen oyuncular, kostümlerinden, maskelerinden özgürleşerek diğerlerini fark eder ve seyirci ile iletişime geçer, bakışır, gülüşürler. Ortak bir eylem biçimi olarak, yerdeki balonları seyirciye dağıtır ve birlikte şişirip, şişirirken ses çıkarıp havaya bırakırlar. Bu sayede seyircilere temas ederler. Dolayısıyla gösterimin sonunda kısa ama etkili bir topluluk olma anından bahsetmek mümkündür. Bununla birlikte oyuncu/oyun kişisi, erkek/kadın, seyreden/seyredilen ayrımının oyuncuların arafta kalma halleri ve teknoloji kullanımı ile yıkılıp yeniden yaratılması da bu birlikteliği ve geçişkenliği kolaylaştırıyor.

Oyunda teknolojik olanaklardan da sıklıkla faydalanılmış. Bu kullanım gün geçtikçe yaygınlaşan teknolojik olanakların toplumun gözetim altında tutulmasına

Ritzer'in kavramsallaştırmasıyla, büyü bozulan dünyayı yeniden büyülemeye çalışan unsurların artan etkisine karşı bir duruş olarak da yorumlanabilir (Ritzer: 2016). Gözetlenme ve gözetleme hali sahne arkasındaki projeksiyon ile hâkim bir biçimde ortaya çıkarılırken oyuncuların bedenlerinin kırılma, tedirgin duruşları, birbirleri ile olan iletişimsizlikleri, korku, kaygı, huzursuzluk gibi ifadeleri ile bu yolla görünür kılınmış.

Sahne üzerinde oyuncular bedensel varlıkları ve fiziksel eylemleri ile var olmaktadır, yazılı bir metnin taşıyıcısı değildirler, oyun alanını eylemleri ile doldururlar. Bu eylemler zaman zaman parçalı, eş zamanlı olamayan ancak seyircinin belleğindeki izlere de dokunan ortaklıklar kurduracak görsel bir malzeme sunuyor. Lichte'nin "mevcudiyet" diye adlandırdığı "oyuncunun kendi görüngüsel(*) vücudunu mekâna hâkim kılması ve seyircinin tüm dikkatini ona yöneltmesi" (Lichte: 2016, 165) hali *Panopticon*'da sıkça karşımıza çıkıyor. Ancak projeksiyondaki görüntüler (Roboski, Gezi, Kadına Şiddet, Cumartesi Anneleri, Özgecan Cinayeti) ile de bu durum kesintiye uğratılır. Bunun yanı sıra aralarda projeksiyonda oyuncular tek tek kendi halleri, gündelik hayattaki görünüşleri ile bahsedilen toplumsal olaya dair hislerini ve fikirleri yine sessiz bir biçimde sadece yüz ifadesi ile projeksiyon görüntüsünde ifade ederler. Tüm bu görüntüler, oyunda farklı gerçeklik katmanlarının kullanıldığına işaret eder.

Oyuncu/dansçıların gösterimin her parçasında farklı bir malzemeyi farklı biçimlerde kullanmalarıysa (gaz maskeleri / mataralar/ siyah çöp poşetleri/ sandalyeler/ yerden aldıkları balonlar vs.) farklı çağrışım alanlarını yaratıyor. Sonrasında ise perdede beliren görüntüler, bu alanların işaret ettiği toplumsal kırılma noktalarına dokunur ve bu görüntülerle oyuncu/dansçıların oluşturduğu

çağrışımsal alan kesintiye uğratılıyor. Bu anlamda gösterimin performansın anlam boşluğu yaratan, seyirciyi askıda ya da aralıkta bırakan özelliklerinden bir nebze uzaklaştığını söyleyebiliriz. Örneğin, oyunculardan birinin yere attığı sandalye, ağızlarına taktıkları maskeler ve mide bulantısı projeksiyon üzerinde 'Özgecan Cinayeti' sonrası cenaze görüntüleriyle birleştirilirken, oyuncuların iç çekişleri ve titremeler eşliğinde birbirlerine gösterdikleri çöp poşetlerine sarılmalarını projeksiyondaki Roboski görüntüleri izler. Bu noktada seyirci üzerinde yoğun bir etkiden söz etmek mümkünse de seyircide çoğul bir anlam alanı açılmasına fırsat verilmemektedir.

Sessellik kavramı *Panopticon*'un en belirleyici unsurlarından biri olarak karşımıza çıkıyor. Oyuncular bir dilsizlik halinden çağrışımsal, zaman zaman ayrışan, zaman zaman ise benzeşen ses kullanımları, hecelemler, nidalar üretiyorlar. Bu nidalar ses teknolojilerinin kullanımı ile yankılara dönüşürken, arkada çalan yükselip alçalan elektronik/teknolojik müzik oyuncunun sahne üzerindeki ritmini izleyici/oyuncu birlikteliğini kolaylaştırıyor. Mirza Metin, gösterim esnasında oyuncularla birlikte seyirciye de sözün yerine geçecek farklı ses kullanım biçimlerini keşfettirmiş. Nefes sesleri, koro olarak kesik kesik kelimelerle söylenen, balon şişirilirken ve bırakılırken çıkan sesler, ıslak zeminde balonların üzerinde koşma sesleri, git gide artan tempo tutma sesleri; tüm oyunda kullanılan müziklerle birlikte oyunda dilden ayrışan sessel düzlemi oluşturuyor.

Burada eleştirilebilecek tek nokta, kimi gerçek görüntülerin yarattığı keskin çağrışımlar ile kullanılan hareketlerin sıklıkla klişeleşmiş hallerinin seyircinin izlediği her anı anlamlandırmak zorunda bırakılması, performansın sürece değil olaylara vurgu yapar hale gelmesi olabilir. Buna karşın gözlemlediğim kadarıyla

oyuncuların bedenindeki duyguların seyirciye bulaşabildiğini de söylemem mümkün.

Panopticon, bir saati aşkın bir süre zarfın "performatif bir estetiğin" ikilikleri kıran, sınır aşıcı, deneyimsel, anlık halinin kesintili ve yer yer de olsa kendini gösterdiği bir seyir sunuyor. Gösterim boyunca sahne üzerinde baskı altına alınmış erkekleşmiş kadın bedenlerinin birbirleri ve kendi bedenleriyle çatıştığına, kavga ettiğine ve toplumsal olaylar, travmalarla dönüştüğüne ve sonunda bir uzlaşmaya, bütünlüğe varıldığına şahit oluyoruz. Bu anlamda *Panopticon* medya çağına yaptığı göndermeleri, eylemden çok bedensel itkilere eşlik eden yoğun ve kimi zaman eş zamanlı bir biçimde kullandığı göstergeleri art arda sıralaması (ışık ses, müzik vs), çok katmanlı gerçekliği sahne üzerine taşıması, seyirciye görsel bir dramaturji ile zenginleştirilmiş bir performans metni sunması ile pek çok açıdan Lichte'nin "performatif estetik" kavramıyla birlikte okunabilecek farklı bir performatif alan yaratıyor. Bunu yaparken seyirciye sözle anlamlandırma çabasının ötesindeki etkin bir deneyim imkânı sunuyor. Yeni sezonda çok daha fazla izleyicinin bu deneyimin bir parçası olabilmesi dileğiyle.

*)Metin içinde kullanılan kavramlar Erika Fischer-Lichte'nin *Performatif Estetik* kitabında detaylı olarak anlatılır. Bakınız: Erika Fischer-Lichte *Performatif Estetik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

Notlar:

Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*, Ankara: İmge Yayınları
Schechner, R. (1994) *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, s.xx
Ritzer G. (2016) *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Ayrıntı Yayınları



Gülriiz Sururi'nin Ardından

DİKMEN GÜRÜN

(7 Şubat 2019'da Gülriiz Sururi anısına Süreyya Operası'nda yapılan toplantıdan)

Gülriiz Sururi; genç, dinç, hayata ve tiyatroya büyük bir enerji ve sevdıyla bağlı “özel” bir insan, “özel” bir sanatçıydı. Onun için, bu anlamlı buluşmayı böyle özel bir insana, ve de 2017 yılında vefat eden sevgili eşi Engin Cezzar’a “*Selam*” gecesi olarak değerlendiriyorum.

Bilindiği gibi, Gülriiz Sururi'nin 2017'de çıkan son kitabının adı, Yunan mitolojisinde “bahar rüzgarı” anlamına gelen “Zefiros: Ebedi Gençlik Rüzgarı”dır. Gülriiz Sururi, bu rüzgarı arkasına almış ve başarılı olmuş bir sanatçı. Kitabın girişinde; “Tiyatro beni bir ana gibi sarıp sarmaladı. Ne sordumsa cevapladı. Öğretmekten hiç bıkmadı. Yol gösterdi...” der. Evet, tiyatro Gülriiz Sururi'yi sarıp sarmalarken, o da aynı şekilde, tiyatroyu sarmaladı.

Engin Cezzar ile birlikte 1962 yılında kurdukları Gülriiz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu'nda bizler , benim kuşağım ve biraz öncesi - biraz sonrası, ne güzel oyunlar izledik...İkisini de zaten çok iyi biliyor ve zevkle izliyorduk başka sahnelerde. Engin Cezzar, *Hamlet* ile Şehir Tiyatrosunda gişe rekorları kırarken; Gülriiz Sururi, *Sokak Kızı İrma* ile gönülleri fethediyordu Dormen

Tiyatrosunda... Ama, ikisinin buluşarak kendi tiyatrolarını açmaları tabii ki farklı bir olaydı....

Gülriiz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu Küçük Sahne'de *Tütün Yolu* ile açıldı. Bunu, başka oyunlar izledi. Topluluk; 1963-64 sezonunda Karaca Tiyatro'da Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ile dillere destan bir başarı yakaladı. Kimler yoktu ki kadroda; başta Gülriiz Sururi ve Engin Cezzar olmak üzere; Genco Erkal'dan Semiha Berksoy'a, Erol Günaydın'a, Ani İpekkaya'ya, Turgut Boralı'ya uzanan bir resmi geçit.

Burada, bu mükemmel eserin yazarı Haldun Taner'e de bir “Merhaba” demek isterim onun Berlin turnesinde yaptığı kısa ama anlamlı konuşmasından birkaç cümle paylaşarak:

“Oyunumuz, tema olarak; kitlenin kendine ille bir kahraman yaratma ve ona tapma ihtiyacını, trajikomik bir açıdan işlemektedir.” Bugün de aynı sorunu farklı şekillerde yaşamıyor muyuz ülkemiz topraklarında?

2008 yılında, 16. İstanbul Tiyatro Festivali'nde Gülriiz Sururi ve Engin Cezzar'a Türk tiyatrosuna katkıları nedeniyle, İKSV Onur Ödülü verilmişti. Orada, “Tiyatroyu Muhsin Ertuğrul'dan öğrendim” demişti Gülriiz Sururi. “Sahne rahatlığını Muammer Karaca'da, şöhreti Haldun Dormen'de buldum...” Düşünüyorum; *Sokak Kızı İrma*'nın ötesinde, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali*

SEYİRCİ İZLENİMLERİ

Sinem Aydınlı, Bağımsız Araştırmacı, 33

Tiyatro sevdalısı bir arkadaşım davet etti beni *Panopticon*'a. Foucault havası solumuş her özne gibi, adı *Panopticon* olan bir oyun davetini reddetmem mümkün değildi. Gittim ve sessizce yerleştim sandalyeye. Birkaç dakika geçti geçmedi, sahnedeki projeksiyon perdesinde bizi yani seyircileri *gördüm*. Ne olduğunu anlamadan, sağ yanımdan bir kadın ve salonun farklı yerlerinden onunla birlikte üç kadın daha sahneye doğru ilerliyordu. Bir tür mimik gibiydi bu, “Anlatılan senin hikâyendir” diyordu oyun tam da başlarken. *Panopticon* bir yandan iktidarın ve direnişin oyunu, bir yandan da direnişi, iktidarın oyun alanı olmaktan çıkarmanın oyunu. Hatta gözün tahakkümüne karşı, sesin direnişi bile olabilir *Panopticon*. Çünkü göz iktidara oynar; tek başına gücü elinde tutar gibidir. Örneğin görmemek için gözünüzü hemen kapatabilirsiniz ve böylece “görmediğiniz” size *dokunmaz*. Ama sesler öyle mi? Duymamak için kulağınızı pat diye kapatın bakalım. Olmaz tabii ki, kulak kendi kendini kapatamaz. İsteseniz de istemeseniz de, farkında olsanız da ya da (o an) olmasanız da, ses size *dokunur*. İşte *Panopticon* bedende hapsolan sesleri isteseniz de istemeseniz de size duyuruyor ve böylece bir direniş alanına dönüşüyor. O kadar katmanlı ki, gözün en büyük eleştirisini yine kendi içinden yapıyor. Belki on beş yirmi dakika önce kendimizi gördüğümüz projeksiyon perdesinde, kimilerinin görmeyi seçmediği ya da kimi öznelere hiç de uğramayacak katliamları ve şiddeti gösteriyor. Göz gördükçe aslında sesler de kendilerine yeni alanlar yaratıyor. Oyunun sonunda balonların çıkardığı sesler, oyuncuların bedenlerine hapsolmuş seslerle buluşuyor ve tüm sesler o dört kadın oyuncunun yüzlerindeki gülümsemeyle birlikte özgürleşiyor.

Nihan Bozok, Öğretim Üyesi, 36

Panopticon oyununa tiyatro tutkunu bir arkadaşım davet etti beni. Bir edebiyat

sevdalısı olarak arkadaşımın paylaştığım bir şey var. Bu şey, sanata yönelik tutkularımızın, düşkünlüklerimizin, düşlerimizin, keşiflerimizin gerçeğin dünyasından kaçıp kurgunun dünyasına sığınmak anlamına gelmediği. O akşam seyirci koltuklarına yerleştikten sonra da böyle oldu. İzlediğimiz oyun, gerçek dünyamızı askıya alarak, bizim için tasarlanmış, parantez içine alınmış bir seyirle karşılamadı bizi. Oyun yaşamın telaşını, şehrin korkunç akışını bir süreliğine salonun dışında bırakmak şöyle dursun, toplumsal hafızamızın kuytularına kaçmaya meyilli Türkiye politik tarihinin kimi gerçeklerinin altını çiziyordu, vurgulu biçimde. Oyun boyunca, sahnede iskemlelerinde oturan kadın oyuncular vardı ve arka fondan da kimi zaman toplumsal eylem görüntüleri, kimi zaman işkence benzeri görüntüler, kimi zaman da tam olarak bir yere oturtmadığım görüntüler geçti. İskemlelerinde oturan kadınlar, ayağa kalktılar, yeniden oturdular, birbirlerine doğru hamleler yaptılar, sarıldılar, çözüldüler. Bu beden devinimleri sırasında ağızlarından çıkan sesler hiçbir dile kavuşmadı. İnlemeler, sızlamalar, çığlıklar gibi dil öncesi sesler olarak kaldılar. Ben, oyunun kalbinin bu seslerde attığını düşündüm. Unutulabilecek gerçeklerin altını çizenler bu seslerdi. Sesler arka fondan geçen görüntülerden duyulan acıyı aktarıyor olmalıydılar ve bu yüzden sözcüklere dönüşemiyorlardı. Çünkü acıyı dile kavuşturmak zor, neredeyse imkânsızdır. Le Breton'un, “Acı, dilin radikal başarısızlığıdır,” dediği şey için zamanında Virginia Woolf açık bir kapı bırakmıştı: Acı çeken kişi, “Acısını bir eline, saf sesi öbür eline alıp yeni bir sözcük çıkana kadar ikisini birbirine vuracak”. Sahnedeki kadınlar da kayıpların kıyımların arkalarında bıraktıkları acıları, kendi saf sesleriyle çarpıştırıyordu. Çarpışma, konuşulan bir dilin sözcüklerine ulaşmıyor, fakat daha büyük bir iletişim coğrafyasına açılıyordu, çıkan sesler dünyanın neresinde duysak tanıyacağımız o gidenin ardından yakılan ağıta benzeyip duruyordu.

Destanı’da sanatçının başarılar zincirinin sadece iki halkasıdır.

Tarih sırası gözetmeden aklıma gelen oyunların en azından birkaçını sıralıyorum:

Kurban, (Nazım Hikmet’in 35 yıl aradan sonra -ya da yasaklardan sonra diyelim- ilk kez sahnelenen oyunu) *Ferhat ile Şirin*, *Zilli Zarife*, *Kabare*, *Kaldırım Serçesi*, *Canlı Maymun Lokantası*, *Midasın Kulakları*, *Direklerarası*, (Yaşar Kemal’in aynı adlı öyküsünden Engin Cezzar’la birlikte oyunlaştırdıkları) *Teneke*, *Düşenin Dostu*, *Hair*, *Uzun İnce Bir Yol...*

Topluluğun yolu Küçük Sahne ve Karaca’dan sonra Beyoğlu’nun en güzel sahnelerinden biri olan Elhamra Tiyatrosu’ndan da geçer. Daha sonra, Fatih, Şişli ve Gümüşsuyu’na uzanır... 1985’te *Halide* ile noktalanır Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosunun coşkulu yolculuğu...

98

Şu noktada soruyorum kendime; acaba bu çalışmalara dair ne kaldı geriye? Neden bir Tiyatro Müzesi yoktur bu ülkenin? Neden bir Tiyatro Araştırmaları Merkezi yoktur? Tabi ki tartışılması gereken ayrı bir sorun bu. Ama tiyatro dünyamızı, tiyatro sanatçılarımızı kapsayan çok ciddi bir konu... Evet, 1974 Milliyet Sanat Dergisi’nde Zeynep Oral’ın da sözünü ettiği gibi, Haldun Taner’in girişimleriyle bir tiyatro müzesi kurulması için çalışmalara başlanmış ve Metin And, İrfan Şahinbaş, Muhsin Ertuğrul gibi isimler de bu çalışmaya katkıda bulunmuş ama devlet ve yerel yönetimler desteği alınmadığı için maalesef bir proje olarak kalmıştır. Arada muhakkak ki başka girişimler de olmuştur ama ben benzer bir düşü 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı (AKB) Tiyatro Yönetmeni olarak görev yaptığım sürede yaşadım ve maalesef yine ilgisizlik nedeniyle hayata geçemedi tiyatro müzesi projesi... Evet, bugün bir Haldun Taner Müzesi var, Ve, bugün Gülriz Sururi’nin öngörüsüyle, Aziz Nesin Vakfı’na bağışladığı binanın bir katında bir Gülriz Sururi-Engin Cezzar Müzesi kurulması için

çalışmalar başlatılmak üzere. Ama, yeterli mi? Hayır.

Geçtiğimiz günlerde de tiyatro camiasının yakından tanıdığı Esen Çamurdan, kendi olanaklarıyla, bir Türkiye Tiyatro Müzesi ve Belgeliği kurmak üzere çalışmalara başladı. Alacağı yolun uzun ve zorlu olacağını da bilincinde...

Ben, yine aynı soruyu soruyorum: Birakin dünyanın büyük tiyatro merkezlerini; Stokholm’de, Kopenhag’da, Krakow’da bile donanımlı tiyatro müzeleri, tiyatro araştırma merkezleri varken, neden bizde gerekli saygı gösterilmez Türkiye tiyatrosunu bugünlere taşıyanlara? Yarınlar taşıyacak olanlara?

Engin Cezzar, “tiyatro özveri ister” demişti bir söyleşimizde. Bu özveriyi gerek tiyatro sahnesinde gerek özel hayatında her zaman gösterdi Gülriz Sururi. Tiyatro sahnesindeki kıvraklığı kalemine de yansımıştı: *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince*, *Bir An Gelir* ve *Zefiros*’ta çocukluğundan başlayarak tiyatro ile öğür olmuş günlerini yaşadık. *Ayşem* operetinde daha da eskilere gittik...

Gülriz Sururi; yıllar içinde, tiyatrodan aldığını yine tiyatroya verdi çeşitli şekillerde. Çok önemli girişimlerde bulundu: İKSV’nin düzenlediği İstanbul Tiyatro Festivali kanalıyla genç tiyatrolar için sürekliliği olan bir fon oluşturdu geçtiğimiz yıl İKSV bünyesinde. Ne kadar anlamlı, yol açıcı bir bakıştır bu genç sanatçılara, genç topluluklara yönelik...

Aziz Nesin Vakfı’nın arkasında durdu yaptığı bina bağışıyla.

Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği ve Türkan Saylan onun duruşunun, sosyal ve toplumsal ölçütlerinin önemli köşe taşlarından biriydi. Bağışları Çağdaş Yaşama da uzandı.

Atatürk ilkelerinin yılmaz bir savunucusu olarak hep dik durdu Gülriz Sururi . Daima eleştirel aklın yanındaydı. Güçlü bir Cumhuriyet kadınıydı.



2019 Dünya Tiyatro Günü Bildirileri

Uluslararası Bildiri

Tiyatronun Anavatanı Seyircilerle Buluşma Anlarıdır

CARLOS CELDRAN

ÇEVİRİ: ALİ BERKTAY

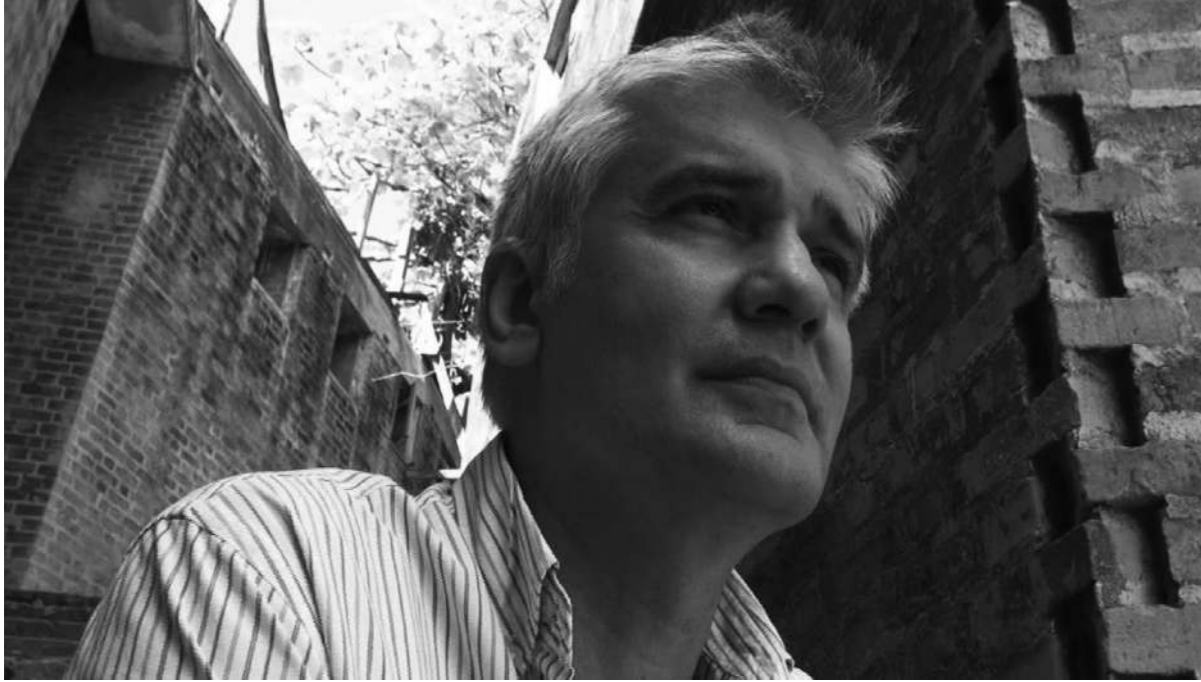
Ben tiyatroya daha gözümü açmadan ustalarım oradaydılar. Kendi yaşamlarının kalıntıları üzerinde kendi evlerini ve şiirsel yaklaşımlarını inşa etmişlerdi. Pek çoğu bilinmez veya belleklerimize nadiren düşer isimleri: Onlar sessizlikten yola çıkarak, prova salonlarının alçak gönüllü dinginliğinde ve tıklım tıklım dolu tiyatrolarda çalıştılar. Yıllarca çalışıp olağanüstü işler başardıktan sonra, önce bu mekânlardan yavaş yavaş silindiler, ardından da yitip gittiler. Benim yazgımın da onların ayak izlerinden ilerlemek olduğunu anladığımda, onların eşsiz ve yürek burkan geleneğinin mirasçısı olduğumu da idrak ettim: yeniden üretilmesi olanaksız anların saydamlığına erişmekten başka bir umut beslemeden şimdide yaşamak. Bir tiyatronun gölgesinde, gerçeği ortaya çıkaran bir sözün, bir jestin sahiciliğinden başka bir koruma olmadan, öteki ile bir anlık buluşmak.

Benim tiyatromun ana vatani, kentimin en çeşitli semtlerinden bize eşlik etmek ve birkaç saati, birkaç dakikayı bizlerle paylaşmak için

her akşam tiyatrolarımıza gelen seyircilerle buluşma anlarıdır. Benim yaşamım ben olmaktan, kendim için acı çekmekten çıktığım, tiyatro eğiliminin manasını anlayarak yeniden doğduğum o benzersiz anlarla inşa ediliyor: O mana, projektörlerin ışığı altında söylenenlerin ve yapılanların sahici olduğu, içimizdeki en derin ve en kişisel parçayı yansıttığı gelip geçici anların saf hakikatini yaşamaktır. Benim ve aktörlerimin tiyatrosunun ana vatani, masklarımızı, süslü sözleri, olduğumuz kişi olmaktan duyduğumuz korkuyu soyduğumuz ve karanlıkta el ele tuttuğumuz o anlardan dokunmuş bir ülkedir.

Tiyatro geleneği yataydır. Hiç kimse dünyanın tiyatro merkezinin herhangi bir kentte, herhangi ayrıcalıklı bir binada bulunduğunu ileri süremez. Benim algıladığım şekliyle tiyatro, onu yapanların yaşamlarını ve bu sanatı tek bir birleştirici davranış içinde harman eden gözle görünmez bir coğrafyada yayılır. Her tiyatro ustası taklidi olanaksız feraset ve güzellik anlarını mezara götürür, her biri aynı biçimde silinir gider,

99



100

onları koruyacak ve yüceltecek başka bir üstünlükleri yoktur. Tiyatro ustaları, işimizin kökü olan şu gerçek dışında hiçbir takdir biçiminin geçerli olmadığını bilirler: eğreti bir kırılmanın bağrında hakikat, çok anlamlılık, güç, özgürlük anları yaratmak. Bunlardan geriye, yaptıkları hakkında silik bir fikir veren haberler, fotoğraflar veya video kayıtları dışında hiçbir şey kalmaz. Ama o anların ne başka bir dile aktarılabilirliğini ne de başka bir yerde bulunabileceğini, paylaşılan bu hakikati bulmanın bir yaşam deneyimi olduğunu, hayatın kendisinden daha duru, anlaşılır birkaç saniye oluşturduğunu idrak eden seyircinin verdiği sessiz yanıtlar o kayıtlarda eksiktir.

Tiyatronun kendi başına bir ülke, dünyayı kaplayan uçsuz bucaksız bir diyar olduğunu anladığımda, içimde doğan karar aynı zamanda bir kurtuluştu: Bulduğum yerden uzaklaşmaya, koşturmaya hatta yer değiştirmeye hiç gerek yok. Seyirci senin var olduğun yerdedir. İhtiyaç duyduğum arkadaşların yanında. Orada, evinin dışında, içine nüfuz edilemez, ışık

geçirmez gündelik gerçek bulunuyor. Dış görünüşteki bu hareketsizlik üzerinde çalış ki en büyük seyahate çık, Odyssea'ya, Argonotlar'ın yolculuğuna yeniden başla. Senin dünya gerçekliğini durmadan yoğunlaştırıp sağlamlaştırırken, yerinden kıpırdamayan seyyah ol. Senin seyahatin anlara, benzerlerin ile buluşmaya yöneliyor. Senin seyahatin onlara, onların gönüllerine, onların öznelliklerine yöneliyor. Onların içinde, duygularında, uyandırdığın ve bir araya topladığın hatıralarında çıkılan bir yolculuk. Seyahatin baş döndürücü, hiç kimse boyutlarını ölçemez veya onu susturamaz. Kimse onun gerçek değerini de biçemez, bu senin halkının imgeleminde çıkılan bir seyahattir, en uzaktaki toprağa, seyircilerinin yurttaşlık bilincine, insani ve etik bilincine ekilen bir tohumdur. Ben de sürekli kendi evimde, benimkilerle birlikte, bir dinginlik görüntüsü içinde gece gündüz çalışarak, hiç yerimden kıpırdamıyorum çünkü hız ve ayağına çabukluğun sırrına vakıfım.



Ulusal Bildiri

Tiyatro Toplum Bilinci Aşılar

HÜLYA NUTKU

Merhaba... Sizlere Ege'nin incisi, ülkemizin üçüncü büyük kenti, yeni oluşan gökdelenlerinin yanında, Büyükşehir'e yakışan şehir tiyatroları bile olmayan İzmir'den sesleniyorum.

Tiyatro sanatının toplumları sağlatan, bireyleri düşündüren, topluca katılımı sağlayan, takım ruhuyla yapılan, bir o kadar da izleyenleri ortak paydada birleştiren yapıcı gücünü reddedenler, bugünün gelişmemiş toplumlarıdır.

Yüzyılın önemli yazarlarından biri olan Anna Seghers, "Sanatın gücünü bildiğimiz içindir ki, sorumluluğumuz o denli büyük" demiştir. Bunu sadece sanatı üretenler ve icra edenler için değil, o ülkeyi yönetenlerin de bu sorumluluğu duymaları için söylemiştir.

Yönetici erkin, sanat üzerindeki baskısı da bu sanatın yapıcı gücünün hissedildiği süreçten bu yana ağırlığını hissettirmektedir.

Tiyatromuzun mimarı Muhsin Ertuğrul ustamızın dediği gibi, kısaca, "fırın açmayan ülkede insanlar aç kalır, ölür ama tiyatro açmayan bir ülkede insanlar ruhen aç kalır, birbirini öldürür." Bu nedenle, şiddete eğilimli bir yüzyıldan geçtiğimiz gerçeğini baz alırsak, bunun ne kadar doğru olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bir süre sonra insanlığın anlamsız bir yok ediciye dönüşmesi tehlikesine karşılık yine Muhsin

Ertuğrul, insanlığını "hoyratlıktan kurtarıp insanlık düzeyine" çıkarmanın da yolunun tiyatrodan geçtiğini belirtmiştir.

Ülkemizde bölge tiyatrolarına duyulan gereksinim her geçen yıl ağırlığını hissettirmektedir. Yazarları ve oyuncularını dizilere yönelten de bu eksikliklerdir. Dizi-Sinema- seslendirme ve reklam sektörünün olduğu merkezde toplanmak ve iş çıkacak diye beklemek zordur. Oysa oyuncular bilir ki, tiyatro canlı yapılan bir sanattır, süreklilik ister, oyuncu-seyirci birlikteliği de bu sanatın özünü oluşturur.

Durmadan televizyona, boyalı basına, tablete, bilgisayara bakan gözler, tiyatroya çevrildiğinde orada hayat vardır. Üstelik, gerçek hayat oradadır çünkü günlerce prova edilmiş, emek verilmiş, estetize edilerek sunulmuş, gerçek hayattan daha gerçek bir paylaşım söz konusudur. Bu yüzden tiyatroya izleyeni manüple etmez, algı operasyonu yapmaz, inançlarla oynamaz, hatta tiyatro gerçeği gizleyen örtüleri kaldıran bir sanattır.

Ekonomisini düzeltmek isteyen toplumlar, sanatın kalıcılığını bildikleri için sanata, tiyatroya verdikleri değerle yücelmişlerdir. Klasikleşen yapıtlar, adı yüzyıllardır yaşayan yazarlar, efsane oyuncular bunun kanıtıdır.

Tam tersine yönelen toplumların arkada bırakacağı bir şeyleri yoktur. Sanat toplumlara bir armağandır. Sanatın yaratıcı

101



gücü dünyaya renk ve anlam katar. Durup düşünecekleri, konuşup paylaşacakları, eleştirip düzelterekleri bir dünya yaratır onlara... Tanış olma fırsatı verir. “İnsanın olduğu yerde yine insanı kurtaracak olanın insan olduğu” bilincine vardırır. Bu nedenle Peter Brook’un dediği gibi “tiyatro saniyelerle gelişen bir devrimdir.” Yaşamın kırılma noktalarını ilham alarak, eskimeden yoluna devam eder.. Bizler bugün insanların farkındalığa sahip olması ve empati kurması gereken bir çağdayız.

Ülkemizde 12 Eylül’ün yarattığı içe dönük bir toplum, giderek daha hoşgörüsüz ve

sevecen yaklaşımlardan uzaklaşmaktadır. Ve giderek bilimden sanattan uzaklaşan toplum sistemsizliği, bilgisizliği, sıradanlığı öneren bir sistem içinde uyutulmaktadır. Oysa tiyatro toplum bilinci aşılır.

Bilgi bir hazinedir ama makineleşen dünyada bilgi teknolojiye kazandırdığı ivme ile insanı geri plana itmektedir. İnsanlığın kurtuluşu bu nedenle onlara sanat yoluyla ekip olmayı, yaptığına inanmayı, becerisinin sınırlarını, unuttuğu değerleri, belleksiz toplumlara hafızasını yeniden yoklamayı, özgün olmanın önemini, hepsinden daha fazla da şişmiş egolarımızdan kurtulup başka insanlarla bu dünyayı paylaştığımız gerçeğini öğretir.

Aksi takdirde makineler, robotlar dünyayı ele geçirirken, biz hâlâ ilkel olanla uğraşıp, dünyayı dinin, ekonominin ya da rant peşinde koşan kapitalist sermayenin veyahut da başa geçen iktidarların kurtaracağı sanrısı içinde seyirci iken bu güçler, medya aktörleri yoluyla hikâyemize son noktayı koyarlarken, bizler sadece seyirci olarak kalırız. Şunu bilmeliyiz ki, başka bir dünya yok. Bu yüzden, inadına tiyatro yapan, sanat yoluyla tüm olumsuzluklara direnen başarılı sanatçılarımız sayesinde dünyamızın güzelleşmekte olduğunu bizler biliyoruz ve bildirmek istiyoruz.

Bir ülkede yaşayan insanları geliştirecek olan sanatın gücünü fark eden liderler sanatı destekler, bu gerçeği gören Atatürk sanatı bir ulusun “can damarı” olarak nitelendirmiştir ve tiyatro için “Bir milletin kültür seviyesinin aynasıdır” demiştir.

Bu sanata emek veren tüm dostlarımızın bu güzel günlerinin, yalnızca bugün değil, yılın tüm günlerine yayılması dileğiyle bu anlamlı günü fırsat bilerek, sahnede oynayanlar kadar, dünyadaki rollerini barış ve mutluluk adına üstlenmiş tüm insanların 27 Mart’larını içtenlikle kutluyorum.



Alternatif Bildiri

Tiyatro, Bütün Korkunç Öykülerin Bir Finali Var Diyecek

SÜREYYA KARACABEY

Senin zamanın küldendi diyecek tiyatro, tarih perdesinden elinde kanlı hançerle geçenlere, sonsuz sandıkları hükmün gölgesinde bir zehri söz diye büyütenlere, ölümü unutup ölçüyü şiddetle biçenlere, hiç bitmeyecekmiş sandığı bir yolda yürüyenlere. Senin zamanın küldendi diyecek tiyatro ve rüzgarın şarkısını söyleyecek.

Senin zamanın küldendi diyecek tiyatro, kanlı bir manzaradan sessizce geçip gidenlere, haksızlık karşısında dilsizleşenlere, çocuklar ölümlerini kafasını çevirene, uzlaşmadan bilgelik devşirenlere. Senin zamanın küldendi diyecek tiyatro ve yağmurun şarkısını söyleyecek. Bir söz nereye ulaşır diye soracak kendine tiyatro, kendi kıyısında çürürken ömürler, kan izleriyle çizilirken bütün sınırlar, açlığa, işsizliğe, ölüme büyürken çocuklar, soracak tiyatro kendine, sahnenin sınırı nerede diye. Ezberlenmiş bütün replikler kimin göğünde asılı kalacak, kendine kapattığı anlamdaki çürümeyi soracak kendine, külün zamanını taşın zamanıyla karşılaştırarak.

Senin zamanın küldendi diyecek tiyatro, yeryüzünde yurtlanacak yer bulmayanların öldüğü sulara bakarak, senin zamanın küldendi diyecek, içinde kadınların ve çocukların



öldüğü evlere bakarak, senin zamanın küldendi diyecek, rüzgârın ve yağmurun şarkısını haykırarak.

Senin zamanın küldendi diyecek tiyatro, içinden geçtiği zamana bakarak, bir zamanlar kendini sonsuz sananların öykülerini anlatacak, bir finali var diyecek bütün korkunç öykülerin, değişebilir olanın ümidine yaslanacak ve hepsinin zamanı küldendi diyecek, ateşin şarkısını söyleyerek.



2019 Teb Ödülleri Açıklandı!

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği üyelerinin, 2018-2019 sezonunda sahnelenen tiyatro oyunları arasından yaptıkları değerlendirme sonucu belirlenen ödüller, 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde açıklandı.

Yılın Yapımı: Berkun Oya'nın yönettiği Krek Tiyatro yapımı *Dünyada Karşılaşmış Gibi*; **Yılın Kadın Oyuncusu:** Funda Eryiğit (*Fotoğraf 51*); **Yılın Erkek Oyuncusu:**

104

Deniz Karaoğlu (*Kader Can*); **TEB Özel Ödülü:** Kadıköy Tiyatroları Platformu (Profesyonel/amatör, mekânlı/mekânsız ayrımı olmaksızın Kadıköy'de tiyatro yapan tüm tiyatroları birlikte üretmeye davet eden, yerel yönetimle işbirliği kurarak kültür politikalarına yön vermek için kolları sıvayan, tiyatronun rekabetten ve bireysellikten değil birlikten güçleneceğine olan inancı körükleyen bir oluşum olması nedeniyle); **TEB Onur Ödülleri:** Prof. Dr. Ayşegül Yüksel (Akademisyen ve eleştirmen olarak Türk Tiyatrosu'nun son elli yılına damgasını vuran, titiz araştırmaları, kitapları ve süreklilik arz eden eleştiri yazılarının ötesinde tüm sıcaklığı ve enerjisiyle yetiştirdiği öğrencilerine bakıldığında hocaların hocası vasfını da hakıyla taşıması nedeniyle), Gülriz Sururi (Onur Ödüllerinden birinin, tiyatro sanatına verdiği maddî ve manevî desteğin yanı sıra yaşamının son günlerine dek yakından takip ederek, izleyerek ve yapıcı eleştirilerini esirgemeyerek genç oyuncuların daima yanında olan, hayat veda etmeden önce tüm

mal varlığını Nesin Vakfı gibi güzide bir eğitim kurumuna bağışlaması nedeniyle)

2019 TEB ANKARA ÖDÜLLERİ

Yılın Yönetmeni: M. Akif Yeşilkaya (*12 Öfkeli*/Ankara Devlet Tiyatrosu);

Yılın Oyuncusu: *12 Öfkeli* oyununun tüm oyuncularını (Sahneledikleri topluluk (ensemble) oyunculuğu ile oyun süresi boyunca sahnede rejide ve metne sağladıkları yaratıcı katkıları, canlandırdıkları oyun kişilerinin toplumsal ve kişisel özelliklerini de dikkate alarak inandırıcı biçimde seyirciyi aktarmadaki başarıları nedeniyle); **TEB Özel Ödülü:** Sibel Kahramanlar (Ankara Devlet Tiyatrosu Müdavimleri ismiyle kurduğu sosyal iletişim ağıyla Ankara'daki ve turneler yoluyla da Anadolu'nun bir çok kentindeki seyirciyi tiyatrolar, oyunlar ve tiyatrocularla buluşturan ve bu dinamik etkin ilişki ağını on beş bini aşkın insan topluluğuna ulaştırması nedeniyle); **TEB Onur Ödülü:** Sanat Kurumu (1948 yılındaki kuruluşundan bu yana Ankara'da yıllardır düzenlediği tiyatro oyunu tartışmaları, konferanslar, seminerler, okuma tiyatroları gibi nitelikli kültürel etkinlikler yanında, tiyatro ve plastik sanatlar alanında kesintisiz sürdürdüğü ödüllendirme geleneğiyle).

Ödüller sahiplerine, Nisan ayında İstanbul ve Ankara'da yapılacak törenlerde takdim edilecek.

