



TEB



Bahar / Sayı 01

O
Y
U
N

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

İÇİNDEKİLER

SÖYLEŞİ

Dikmen Gürün'e İKSV Uluslararası Tiyatro Festivali'yle ilgili sorular

Tijen Savaşkan / 05

İNCELEME/BALTACIOĞLU GİRİŞİMİ

Tiyatronun özü ve vampiri *Atila Alpöge / 09*

DOSYA

Belgesel tiyatro üzerine *Özdemir Nutku / 15*

Belgesel tiyatro üzerine *Ayşegül Yüksel / 29*

Günümüz tiyatrosunda belgesel tiyatro anlayışının önemi *Hülya Nutku / 34*

"Sivas '93" ve Belgesel tiyatro: Genco Erkal'la söyleşi *Zehra İpşiroğlu / 39*

Son Kervansaray (Le dernier caravansérail) *Nurten Kum / 44*

Özgürlük Yolları (Wege Ins Freie) *Deniz Yardımcı / 49*

SÖYLEŞİ

Hareketsel düş gücü (Anke Gerber'le söyleşi) *Ruteba Doğan / 54*

ELEŞTİRİ

Kenarlara selam olsun: Dot ve Karatavuk *Yard. Doç. Dr. Fatma Keçeli / 59*

BİR OYUN ÜÇ BAKIŞ

Unutulana hatırlatmaya yeltenen iyimser bir ütopya: 444 *Yaman Ömer Erzurumlu/62*

444 üzerine: Eleştirisinin eleştirisi *Pınar Yılmaz / 66*

444 *Ata Özdemirci / 70*

İNCELEME

Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba filminde Çehov etkisi *Filiz Işık / 72*

ELEŞTİRİ

Bana bir Picasso gerek *Eser Rüzgâr / 76*

SÖYLEŞİ

Studio oyuncularını 20 yaşında! (Şahika Tekand'la söyleşi) *Salihya Yavuz / 78*

DANS/PERFORMANS

22/11 Yirmiikionbir Bana ıslak mayonuzu gösterin

Handan Ergiydiren/Selda Öndül / 81

DANS/PERFORMANS

İlk yirmi yılında Ankara Devlet Balesi *Zeynep Günsür Yüceil / 84*

İZLENİM

İsviçre'den tiyatro: proje tiyatroları ve tek seyircilik oyunlar üzerine *Ufuk Tan Altunkaya / 90*

TEB ve TEM adına sahibi: YILMAZ ÖGÜT
SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ: HASAN ANAMUR
YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ: TIJEN SAVAŞKAN

YAYIN KURULU: ÜSTÜN AKMEN, ZEHRA İPŞİROĞLU, ÖZDEMİR NUTKU, GÜLŞEN
KARAKADIOĞLU

GÖRSEL YÖNETMEN: ECE SONAT KAYA

Adres: Ağa Çırağı Sok. 7/2 Gümüşsuyu Taksim

Tel: 0 555 301 32 08 Fax: 0 212 249 02 18 E-mail: teboyun@gmail.com

Sürekli yayım / Üç ayda bir yayınlanır.

Abone ücreti: 4 sayı 25 TL / Başvuru tel.: 0 212 258 85 16

"TEB OYUN", SAHNE SANATLARININ ÜÇ AYDA BİR DOĞAN GÜNEŞİ OLACAK

Tiyatro (sahne ve gösteri sanatları) alanında eleştiri disiplininin yurdumuzda gelişmesini; diğer ülkelerin bu alandaki çalışmalarını, kullandıkları yöntem ve teknikleri ülkemizde tanıtılarak bunların bilimsel ve çağdaş düzeye ulaşmalarını; sahne faaliyetlerimizin yurt içinde ve dışında tanıtılmasında güvenilir bir değerlendirme kaynağı oluşturmasını, etkinleştirilmesini, geliştirilmesini sağlamak ve bu konuda çalışmalar yapan kişi ve kuruluşlara destek vermek amacıyla çalışmalarını sürdüren UNESCO'nun sivil toplum kuruluşlarından Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (International Association Of Theatre Critics - IATC)'nin Türkiye Merkezi (TEB) olarak "TEB OYUN" dergisini sahiplenmenin haklı gururunu yaşamaktayız.

Diğer taraftan, tiyatro dünyamızın kutsanmış markası Mitos-Boyut ve Mitos-Boyut'un yiğit şövalyesi Yılmaz Ögüt'le işbirliği yapmanın Birliğimize ayrı bir onur verdiğini de "alenen" itiraf etmeliyiz. Uzun bir süre okurundan uzak kalan "TEB OYUN"un dopdolu içeriğiyle elinize ulaşmasında Yılmaz Ögüt'ün sahne ve gösteri sanatları adına gösterdiği özveri, ne yalan söyleyeyim anlatmakla bitirilecek gibi değil. Tüm tiyatroseverler adına Yılmaz Ögüt'e teşekkür borçluyuz.

"TEB OYUN"un Saygın Okurları,

Sahne sanatları dünyamızdaki en son gelişmeleri bundan böyle üç aydan üç aya gene "TEB OYUN"da izleyecek, TEB'in bir sivil toplum örgütü olarak çalışmalarını da "TEB OYUN"da bulacaksınız. TEB'in faaliyetlerin etkinleştirilmesi ve geliştirilmesi için yapılan ve yapılmakta olan araştırmalarına "TEB OYUN"da tanık olacak, amacın gerçekleştirilmesi için gerekli olan her türlü bilgi, belge, doküman ve yayınları da daha önce olduğu gibi bu sayıdan başlayarak gene "TEB OYUN"da okuyacaksınız.

Yepyeni sayılarda buluşmak üzere Merhaba Efendim!

Sizlere ve sanat dolu yarınlara Merhaba!

Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği
Türkiye Merkezi Başkanı

Üstün Akmen

TEB Oyun Dergisi'ne abone olmak için dergimizin yıllık / 4 sayılı abone ücretini posta çeki veya havale yoluyla aşağıdaki banka hesap numarasına yatırıp, dekontunu ad soyad, adres, telefon ve e-posta bilgilerinizle birlikte bize ulaştırabilirsiniz.

İş Bankası Parmakkapı Şubesi 11042-58037 (Tiyatro Eleştirmenler Birliği Derneği adına)

MERHABA

TEB OYUN'la tiyatro dünyasına merhaba. Tiyatro dünyasının en büyük dostlarından Mitos Boyut'un ev sahipliğinde Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'in (TEB) yayını olarak yaşama geçen TEB OYUN'la tiyatro dünyasına merhaba.

Geçmiş aylar içinde tiyatro dünyamızda o kadar çok gelişme oldu ki bunları TEB OYUN'nun ilk sayısında toparlayarak sizlerle paylaşmayı, kısa bir 2008 özeti olarak sunmayı uygun gördük.

Tarih boyunca kaos ve kriz dönemleri tüm olumsuzluklarına karşın toplumsal ve politik muhalefeti en güçlü biçimde içlerinde barındırmışlardır. Bu bazen patlamalarla bazen de sessiz sedasız ve geleceğe dönük emek ve çabalarla, küçük tohumlar halinde yitirdiklerimize yeniden sahip çıkma çabalarımızla görünür olur. 80'sonrası uzun bir durgunluktan sonra gençlerin tiyatroya ilgisinin artmaya başlaması, İstanbul'daki üniversitelerin tiyatro çalışmalarını geçen yıl başlatılan bir festival organizasyonu içinde değerlendirmeye kadar ulaştı. 2009'da tüm Türkiye çapında gerçekleştirilecek bu festival 2010'daysa uluslararası düzeyde üniversitelerarası bir tiyatro şenliğiyle gelenekselleştirilmeye çalışılacak.

Öte yandan "Çağdaş Gösteri Sanatları Girişimi" kurumsallaşma sürecine girerek ülkemizde şu ana kadar yapılan çalışmaları değerlendirme ve alandaki sanatçıları toplamaya yönelik çabalar gösterdi ve bu girişimleri başarıyla devam ediyor. Geçen yılların tüm birikimleri bu işlerin sergilenmesine uygun yeni mekânların açılmasıyla artık iyice görünür olmaya başlıyor.

Tüm bu girişimlerin dışında tiyatronun politik ve muhalif yanını da sergileyen önemli bir oyunla tiyatro dünyamız ilginç tartışmalara ve tepkilere sahne oldu. Dostlar Tiyatrosu'nun "Sivas '93" başlıklı belgesel oyunu bir taraftan izlenme rekorları kırarak bizi her anlamda geçmişe götürürken, özellikle şu günlerde ihtiyacımız olan tarihsel, muhalif ve politik belleği de bir şekilde oluşturmayı başardı. Öte yandan, "Sivas '93" ülkemizin geçmişinde özellikle 70'li yıllarda neredeyse kurumsallaşmış olan politik/belgesel tiyatro geleneğini yeniden canlandırma yolundayken, bu yapımın Afife jürisi tarafından mansiyona layık görülmesi tartışmaları ve haklı tepkileri beraberinde getirdi. İşte bu nedenle bu ilk sayımızın dosya konusunu bu önemli tiyatro türüne, belgesel tiyatroya ayırmaya ve belki de bu tartışmalara ışık tutması için geçmişte bu alandaki çalışmaları yeni kuşaklara ya da unutanlara bir kez daha hatırlatmaya karar verdik.

Tiyatromuzun tüm açmazlarını, sorunlarını ve tıkanıdığı noktaları yeniden gözden geçirmek için tek yolun geçmişe dönmek olduğunu hisseden bir başka girişimden daha söz etmek istiyorum. Bu arayış içinde yolları İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'na çıkan ve kısaca "Baltacıoğlu Girişimi" diye adlandırılan bu çabalar, tiyatronun kendi özüne dönerek, tiyatromuza inanılmaz farklı boyutlar ve perspektifler getiren, ne yazık ki o zamanlar yeterince değerlendirilmeyen, derinliğine algılanamayan çok yönlü bir sanat insanımızın bugünün ışığı altında yeniden keşfedilmesine doğru bir yol olacak. Belki de yüzyılın başında Batı tiyatrosunun nüvelerini onlardan daha önce hissedebilmiş ve uygulamaya çalışmış olan Baltacıoğlu, Atila Alpöge, Ayla ve Beklan Algan ile Erol Keskin gibi sanatçılardan oluşan grubun önderliğinde mercek altına alınacak. Bu girişimin tüm adımlarını ve süreci bundan sonra düzenli bir şekilde sizlere aktaracağız. Bu bağlamdaki ilk yazımız Atila Alpöge'den. Tiyatro Festivaliyle ilgili Dikmen Gürün'le yaptığımız söyleşi, Stüdyo Oyuncularının 20.yılı, günümüz İsviçre tiyatrosu üzerine izlenimler, inceleme yazıları ve oyun eleştirileriyle sizlere ilk sayımızın sayfalarını açıyoruz.

Tijen SAVAŞKAN

Söyleşi

DİKMEN GÜRÜN'LE İKSV ULUSLARARASI TİYATRO FESTİVALİ ÜZERİNE

Tijen Savaşkan

Tijen Savaşkan: İKSV Uluslararası Tiyatro festivali'nin başlangıç yılı 1989. Festival 2001 yılına dek her yıl, 2001 yılından itibaren de iki yılda bir gerçekleşiyor. Geçmişe dönersek, sizce festival nasıl bir ihtiyaç ve talepten doğmuştu?

Festivalle birlikte geçen bu 19 yılda genel olarak tiyatro ortamımızda ve tiyatro seyircisinde nasıl değişiklikler oldu? Festival'in bu anlamdaki katkısını ve etkilerini bugünden baktığımızda somut anlamda görebiliyor muyuz?

Dikmen Gürün: Biliyorsunuz, İstanbul Kültür Sanat Vakfı 1973'te kuruldu ve o yıl başlayan İstanbul Festivali müzik ağırlıklı bir festivaldi. Sinema ve tiyatro bu şemsiye altında yer alıyordu ve tabii ki şimdiki gibi geniş bir programa sahip değillerdi. Zaman içinde Sinema Günleri hayata geçti ve tabii ki büyüyen, gelişerek Film Festivali'ne dönüştü. Bunu, tiyatro izledi ve 1989'da Tiyatro Festivali başladı. Daha sonra da Caz Festivali ve Plastik Sanatlar Bienali Vakfın ayrılmaz parçaları olarak İstanbul'un kültür ve sanat yaşamındaki yerlerini aldılar. Tiyatro Festivali, tüm festivaller gibi, tiyatro alanında türlü zenginlikleri, farklı bakışları, yorumları, kültürleri, insanları buluşturmak düşüncesinden doğmuş bir festival kuşkusuz.

Festival, 2001 yılında ülke çapında yaşanan ekonomik kriz nedeniyle ertelenmek durumunda kaldı ve 2002'den itibaren de iki yılda bir yapılıyor. Bu durumda, 19 değil, 16 yıllık bir geçmişi var. Benim Festivalle birlikteliğim de 1993 yılında başladı. O güne kadar bir festival takipçisiydim. Benim Festival yöneticiliği görevini üstlendiğim günden bu yana göz-



Semaver Kumpanya - Cesaret Ana ve Çocukları



Dikmen Gürün

lemelerim seyirci profilinde değişimler yaşandığını gösteriyor. Öncelikle seyirci sayısında dikkat çekici bir artış yaşıyoruz. Sanırım bu artış, bizlerin Festival ekibi olarak sergilediğimiz çalışmalarla, oyun seçimlerinde gösterdiğimiz titizlikle bağlantılı. Yaptırdığımız araştırmalarda görüyoruz ki seyirci anlamında en yüksek yüzde 30 yaş ve altı. Seyircimizin %80'i bu ortalamalarda dolaşiyor. Bence, ileriye dönük olarak umut veren bir gelişme.

Daha önceki yıllarda Royal Shakespeare Company gibi daha klasik çizgide topluluklar ile avangard ve çağdaş işler arasında bir denge vardı. Son yıllarda sanki tümüyle çağdaş işlere ve dans topluluklarına da ağırlık veriliyor. Sizce bu bilinçli bir seçim mi? Yoksa finansal

sorunların da etkisi var mı?

Çağdaş ve avangard işler finansal anlamda daha ucuz diye düşünmek herhalde doğru olmaz. Bir Robert Wilson veya bir William Forsythe projeleri bu Festivale gelen en pahalı projeler arasında sayılabilir. Ayrıca, "çağdaş işler" ve "klasik çizgide topluluklar" ayırımınıza da katılmıyorum. Evet, Royal Shakespeare Company, Piccolo Teatro di Milano gibi topluluklar geldiler Festivale ama sürekli bu çizgide gitmek, hep aynı çizgide oyunları sunmak tiyatro ve dans dünyasının o geniş alanını daraltmaktan öteye geçer mi bilemiyorum. Biz, Festivale, belli bir düzeyin üstünde olan ve de yorumlarıyla, koreografileriyle söyleyecek sözleri olan, tiyatro ve dans dünyasına damgasını vurmuş pek çok sanatçı ve topluluk getirmek durumundayız. Zaten, Festivalin anlamı biraz da bu şekilde belirleniyor. Bence bir RSC'nin yanı sıra William Forsythe Company veya Hotel Proforma Topluluğu izlemek son derece ufuk açıcı olacaktır. Bundan iki yıl önce de Peter Brook'tan tutun Tadashi Suzuki'ye kadar asla avangard diyemeyeceğiniz sanatçılar vardı programımızda... Seçimlerimiz her zaman bilinçli yapılmış seçimlerdir. O nedenle de her geçen gün hem kendi ülkemizden hem yurt dışından yadsınamayacak bir ilgi var. Bu sadece seyirci sayısındaki artıştan kaynaklanmıyor. Sanatçıların Festival için üretme istekleri çok önemli. Finansal sorunlara gelince Tiyatro Festivalinin finansal sorunları her zaman olmuştur ve bundan sonra da olacaktır. Ama, bu sorunlara karşın biz yine de büyük bir

çabayla seyircimize, sanat dünyamıza farklı pencereler açacak yapıtlar üzerinde duruyoruz. Dünya tiyatrosundan zengin kesitler sunmaya çalışıyoruz. Tiyatro Festivalinde yerli yabancı oyun seçimlerinde dengeyi her zaman özenle koruduğumuz kanısındayım. Tiyatronun renklerini dik-katle ve özenle bir araya getiriyoruz.

Son yıllarda gittikçe artan gösterim dışı etkinlikler; atölye çalışmaları, uluslararası düzeyde ortak prodüksiyonlar, yabancı yönetmenlerle ortaklaşa çalışmalar ve seminerlerin, Türkiye'de özellikle deneysel tiyatroya katkıları oldu mu ya da genel olarak tiyatromuzun kalitesine hangi yönde katkıları oldu?

Tüm bu etkinlikler farklı kültürleri, farklı ülkelerin sanatçılarını buluşturması açısından tabii ki yararlı. Bu alanda yaptığımızı çalışmaların meyvelerini topluyoruz. Pek çok sanatçımızın, tiyatro topluluğunun yurt dışında ilgi çeken işler yapmalarında Festivalin işlevi yadsınamaz. Bu tür çalışmalar, değişimler karşılıklı bir alışveriş ortamı yarattı.. Yabancı festivallerin ya da yabancı yönetmenlerin, tiyatro topluluklarının İstanbul Festivali'yle ilgilenmelerinin nedenlerinden biri de bizim Festival olarak bu zemini yaratmış olmamızdır. Tabii ki onların bizim tiyatromuza katkıları olduğu gibi, bizim tiyatromuzun da

onlara katkısı olması kaçınılmazdır. Biz yıllarca bu gerçeğin altını çizdik. Karşılıklı esinlenme, karşılıklı diyalog...

Daha önceleri festival sadece yurtdışından gelen toplulukları ağırlarken artık yurtdışından festivali takip etmeye çalışan seyirci ve tiyatro insanlarını da ağırlamaya başlıyor. Bunun için Festival organizasyonunun ne gibi çabaları oldu? Ya da festival artık kendiliğinden mi bu başarıyı sağlıyor? Festivalin kurumsallaşmasına ilişkin neler söylenebilir?

Festival bu alanda yıllardır büyük bir titizlikle çalışıyor. Bu konuya odaklandık demek her halde yanlış olmaz. Festivaller ekip işidir. Biz de özenle çalışan bir ekibiz. Disiplinliyiz ve çok severek yaptığımız bir iş olduğu için de canla başla çalışıyoruz. Öyle olunca da hem yurt içinde hem yurt dışından olumlu geri dönüşler oluyor. Sadece yurt dışından üç-beş tane çok iyi oyun getirmek bir festival oluşturmak için yeterli değil... İç ve dış dinamikler bulunduğu zaman sonuçlar da olumlu oluyor.



Akbank Sanat. Yeni Kuşak Tiyatro - Kız Tavlama Sanatı



8 *"Philoctetes - Bir Medeniyet Entrikası!"*
Tiyatro Z

Gençlerin festivale ilgisi nasıl? Bu yıl ilki düzenlenen İstanbul'daki üniversiteler arası tiyatro şenliğinin kurumsallaşmış, uluslararası bir tiyatro festivaline sahip bir şehirde daha rahat gelişebileceğini söyleyebilir miyiz?

Az önce de belirttiğim gibi, gençlerin festivale ilgisi yoğun. Bu yoğunluk giderek de artacak. 2008 İstanbul Üniversite Tiyatroları Şenliği'ne gelince; bildiğiniz gibi, söz konusu Şenlik İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı tarafından gerçekleştirildi ve direktörü de bendim. Sorumluluğu bana verilmişti. Gelecek yıllarda daha da genişleyecek olan bir şenlik. Önümüzdeki yıl 2009 Türkiye Üniversite Tiyatroları Şenliği yapılacak ve onu 2010 Avrupa Üniversite Tiyatroları Şenliği izleyecek. Önemli olan bu yapının kalıcılığı ve 2010'dan

sonra da devam ederek İstanbul'u üniversitelerarası tiyatro şenliği alanında bir merkez haline dönüştürmek. Tabii ki Tiyatro Festivali de bu olayı tetikleyecektir.

Festival için sponsor bulmada hâlâ zorluklar oluyor mu? Bilet fiyatlarının bu yıl düşmesiyle sponsorların katkısı doğru orantılı mı?

Evet, Tiyatro Festivali diğer festivallere oranla daha zor buluyor sponsor. Keşke bunun tersi bir durum söz konusu olsa, ama maddi anlamda zorlandığımız bir gerçek. Bilet fiyatlarının düşük tutulması İstanbul 2010'un genç seyirciyi kucaklamak bağlamında bir sosyal sorumluluk projesiydi.

Bu güne kadar çok istediğiniz ama çeşitli nedenlerle festivale davet edilemeyen topluluklar ya da sanatçılar var mı?

Tabii ki oldu. Örneğin bu yıl çok istediğim iki proje, Heiner Goebbels'in "Strifters Things" başlıklı yapıtı ve de Wooster Group'un "Hamlet"i gelemedi. İkisi de köşeden döndüler. Gelememelerinin başlıca nedeni de mekân bulunamamasıydı. Türkiye'de tiyatro mekânı sorunu inanılmaz boyutlarda.

Gelecek festivalin 2010 yılına denk gelmesi nedeniyle farklı projeler ve fikirler düşünüyor mu?

Evet, Festival olarak düşündüğümüz farklı projeler var tabii. Bakalım kaçını hayata geçirebileceğiz.

Bize zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederiz.

Baltacıoğlu girişimi/İnceleme

TİYATRONUN ÖZÜ ve VAMPİRİ

Atıla Alpöge

Geçtiğimiz Eylül ayında bir kitap yayımlandı Fransa'da: "Batı Tiyatrosunun Vampiri"¹ diye. Yazarı, Florence Dupont, Sorbonne'da Latince profesörü, felsefeci ve antik tiyatro uzmanı. (Başka bir kitabı Türkçeye çevrilmişti.) Dupont Aristoteles'le başlayan, Goldoni'yle başını alıp giden, daha sonra da "Poetika"nın iyice sulandırılmasıyla çığırından çıkan bir anlayışın tiyatronun kanını, özünü bir vampir gibi emdiğini ve bu saldırının bugün de devam ettiğini ileri sürüyor. Bu ideoloji (Dupont bu eğilimi ideoloji diye adlandırıyor) metni baş tacı etmiş, "öykü" anlatmayı ön plana almış, tiyatroyu yalnızca seçkinlere seslenen bir edebiyat ürünü yapmıştır. Goldoni'yle başlayan bu akım aydınlanma çağında güçlenmiş, giderek "hâkim-i mutlak" yönetmeni yaratmıştır. Aristoteles karşıtı olmakla birlikte Brecht'te bile bu nitelik vardır. Kısacası, uzun çağlar boyu tiyatronun içi boşaltılmıştır. Sonuçta da bugünkü sıkıcı, heyecan uyandırmayan, kitlelerin gitikçe uzaklaştığı bir tiyatroya ulaşılmıştır. Ona kendi kimliğini kazandırma zamanı artık gelmiş olmalıdır. Dupont kitabının son bölümünde, bu kurtuluşun Batı tiyatrosunun kendini merkez kabul eden tarihinin elden geçirilip yenilenmesin-

den ve dünya tiyatrolarına açılmasından geçtiğini söylüyor. Tanıtım yazısında da "Aristotelesçi düşünce Goldoni zamanında ve aydınlanma çağında 'Soytarılar dışarı!' çılgınlıklarıyla başladı. Bu kitap soytarıların geri dönmelerine katkıda bulunmak istiyor", deniliyor.

İlginçtir, 67 yıl önce, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da benzeri bir çizgide yer alan görüşler ileri sürmüştü.² Kimdir Baltacıoğlu? Çağdaş tiyatronun bugün vardığı bazı noktaları neredeyse yarım yüzyıldan da önce saptamış olan bu düşünürün öyküsü nedir? Nereden yola çıkmış ve nereye varmıştır? Bugüne bu kadar da yakın bir duruş sergilediği halde, nasıl olmuş da sözü edilmez olmuştur? Yaşam öyküsü bu sorulara yanıt olabilecek bazı ipuçlarını sunuyor.

Baltacıoğlu çok yönlü bir kişiydi. En çok bir eğitimci, bir pedagog olarak tanınıyor bugün. Eğitim tarihimizin iz bırakmış kişilerinden biri. Ama bir düşünür ve eylem insanı olarak, bunun ötesinde çok değişik alanlarda ürün vermiş. Dilden dine kadar. Sayısız yazısı ve kitabı var. 1933 üniversite reformundan önce bir süre üniversitenin rektörlüğünü yapmış. Bu sorumluluğu taşıdığı sırada kız öğ-

¹ Florence Dupont, Aristote ou le vampire du théâtre occidental, Flammarion, Paris, 2007

² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Tiyatro Nedir?, Mitoş-Boyut, İstanbul, 2006

renciler ile erkek öğrencilerin birlikte, aynı sınıfta ders görmesini getirmiş üniversiteye. Daha sonra da yayın yaşamı 50 yıl süren ve Nurullah Ataç'tan Pertev Naili Boratav'a, Aziz Nesin'den Vahdet Gültekin'e sayısız yazarın, öte yandan da Abidin Dino'dan Fikret Mualla'ya değişik çizerlerin yapıtlarına yer vermiş olan "Yeni Adam" dergisini yayımlamış. Ama en önemli yönlerinden biri kuşkusuz tiyatroculuğu.

Baltacıoğlu 1887 doğumlu. Gençliği Osmanlı Devletinin hayli bunalımlı bir döneminde geçer. İlkokul yıllarında eğitim sisteminden de, derslerden de, öğretmenlerden de nefret eder. Kendi deyişiyle bu yılların onda "oluşturduğu tek kişilik, ihtilalci kişiliği" olacaktır. Ortaokulda bir arkadaşının ona okuması için verdiği Rousseau'nun "Emile"i onu derinden etkiler. "Çocuk iyi doğar. Onu bozan toplumdur" diyen bu yapıtta kendi kişisel deneyimini, kendi tepkilerini bulur.

Üniversiteden mezun olduğu günlerde İkinci Meşrutiyet'i yaşar. Bu gelişmenin yarattığı heyecan dalgasında, onun kişiliğini biçimlendirecek birkaç önemli gözlemi olur. 1908 "konuşan" insanlar yaratmıştır. Sokak köşelerinde heyecanlı nutuk atan kişiler belirirken, toplantılarda hemen herkesin söz aldığı göze çarpar. Ama çoğunluk konuşma kusurludur. İnsanlar yıllarca bastırılıp suskun kılınmış oldukları için düşüncelerini zorlukla ifade etmektedirler. Daha da ötesi, görüşleri belli bir sistematığe oturtmakta, hatta düşünce oluşturmada sıkıntı çekmektedirler. Söz alma cesareti bile dert olmaktadır. Konuşurken etkili olmak, sesini ve bedenini kullanmayı bilmekse



İsmayil Hakkı Baltacıoğlu

ender görülür bir yetenektir. Baltacıoğlu anılarında zevkle dinlenen konuşmaları yapanların geçmişlerinde tiyatro (daha doğrusu, amatör olarak Ortaoyunu oynamışlık) olduğunu söylüyor.

Baltacıoğlu bu gözlemlerinden bazı sonuçlar çıkarır. 1908'in özgürlük ortamı iyidir de, bunu verimli kılıp doğru değerlendirecek insan malzemesi yetersizdir. Oysa "yeni bir adam"a gereksinim vardır artık. (Daha sonraki yıllarda yayımlamaya başlayacağı derginin adı boşuna "Yeni Adam" olmaz.) Bu bakımdan her düzeydeki eğitim çok önemlidir. Çocuklarda da, gençlerde de yaratıcılığı destekleyici, kişiliği geliştirici bir eğitim. Böylesi eğitimin en güçlü aracı da tiyatrodur. (Nitekim benzer görüşlerden hareket eden Tefik Fikret de Galatasaray Lisesi'nde müdürlük

koltuğuna oturduğu ilk günlerde bugün de hâlâ kullanılan ünlü konferans salonunu yaptırmıştır). Baltacıoğlu daha da ileri gidip yazılarında "içinde sessizlik ve intizamın hüküm sürdüğü" dersane ile "her türlü sınırlamadan sıyrılmış ve yalnızca bir amaç için çalışılan, hareket ve etkinlik içindeki" tiyatro sahnesini kıyaslamış ve sahnenin yaşama çok daha yakın olduğunu, yani daha eğitici olduğunu belirtmiştir. Bunun tartışmasız koşulu okuldaki tiyatrodaki çocuğu özgür bırakmaktır. Çalışmalarda doğaçlama baş tacı yapılmalıdır.

Baltacıoğlu bu düşüncelerini yaygınlaştırıp uygulama olanağı veren bir fırsat da bulmuştur. O zamanın Eğitim Bakanlığı'nda çalıştığı bir dönemde (1915) hem yönetmelik, hem de el kitabı niteliği taşıyan bir metni hazırlayıp resmi bir belge olarak dağıtmıştır. Bu belge, bu alanda yapılmış ilk yönetmeliktir. O dönemde, örneğin Fransa'da bile, benzer bir sistematik daha geliştirilmemişti. Bakanlık çok daha sonraki yıllarda, okul tiyatrosunu düzenleyen yönetmelikler çıkardı. Ancak hiçbiri (özgürlük, çağdaşlık, ilerililik bakımından) Baltacıoğlu'nun belgesinin düzeyinde olamadı. Onlar dar kafalı, bürokratik metinler olarak kaldılar. Baltacıoğlu'nun yönetmeliği hem Birinci Dünya Savaşı'nın çalkantısı içinde ortaya çıkmış olduğu için güme gitti, hem de onun yapmak istediğini anlamadılar, anlamak istemediler. Ondan sonra gelenler için, okuldaki tiyatrodaki yapılması gereken şey çocuğu özgür bırakıp onun kendince yaratıcı olmasına izin vermek yerine, öğrenciyi iteleyip kakalayarak ona tiyatro yaptırmış olmağı.

Baltacıoğlu bu düşünce çizgisini tiyat-

ronun kendine uygulamakta da zorluk çekmedi. Okulda olduğu gibi tiyatrodada da ciddi kısıtlamalar ve cendereler mevcuttu. Her şeyin başında metin ve yazar diktası vardı. Tiyatrodan beklenen metne ve yazara (dolayısıyla edebiyata) hizmet etmekte. Bir de yeni yeni bir dikta belirmişti: yönetmen. Metni yorumlayıp, yazara hizmet edecek bir anlayışı tiyatroya dayatan biri. Buna "İtalyan sahne"yi de eklemek gerekirdi. Çünkü bu düzen, oyuncu ile seyirciyi birbirinden koparıp ayırıyordu. Oyuncu sanki seyirci yokmuş gibi yapıyor, seyirci de anahtar deliğinden bir olayı gizlice dikizlemiş gibi davranıyordu.

Baltacıoğlu için böylesi bir ortam tiyatrosunun özüne baştan aşağı aykırıydı. Aslında gerçek tiyatro başka bir şeydi. Baltacıoğlu bunu "Öz Tiyatro" diye tanımladı.

Öz Tiyatronun iki temel ögesi vardı: oyuncu ve seyirci. Tiyatro bunları bir araya getiriyor ve bu birliktelikten özel bir "süre" çıkıyordu ortaya. Seyircinin tiyatro yerine geldiği anda başlayıp evine gitmek üzere ayrıldığı ana kadar süren bir süre. (Süre kavramının kaynağı Bergson'du. Burada sürenin tartışmasına ve neleri nasıl kapsadığına girmeyeceğim.) Burada oluşan sürenin tiyatroya gelen seyircinin kendi süresiyle çakışması da önemliydi.

Meseleyi ortaya böyle koyunca, metin de, yazar da, yönetmen de, sahne ve bina da, diğer öğelerin tümü de ikincil plana itiliyordu. Hatta "olmasa olur" düzeye. Bu ortamda gerçek yaratıcı "oyuncu" oluyordu artık. Ve yaratıcılığını seyirciyle, el ele paylaşıyordu.



Batı tiyatrosu o günlerde geldiği noktada hiç de böyle değildi. Böyle bir tiyatroya aykırıydı. Oysa Aristoteles'in dışındaki Yunan tiyatrosu da, Latin komedisi de, Commedia dell'Arte de, İspanya'nın Altın Çağ tiyatrosu da, Elisabeth tiyatrosu da aslında Baltacıoğlu'nun çizdiği tablonun içinde yer alıyordu. Yalnızca bunlar değil. Batı tiyatrosunun dışındaki başka tiyatrolar, örneğin doğudaki bütün tiyatrolar bu çerçevedeydiler. Geleneksel tiyatromuz da (Karagöz, Meddah, Ortaoyunu, Seyirlik Oyun, Tuluât Tiyatrosu) böylesi bir yaklaşımın ürünüydü. Dahası da var. Baltacıoğlu, çocuk oyunlarında da, Mevlevi ayinlerinde de Öz Tiyatroyu buluyordu.

Baltacıoğlu'nun önerdiği tiyatro somut olarak nasıl bir şeydi?

- Bu tiyatro İtalyan sahneyi iter ve kabul etmez. İtalyan sahnede yer alan bir gösterim bile bu çerçeveyi kırmanın yollarını arar ve bulur. Her yer oyun yeri olabilir.

- Metin, yazar, yönetmen, dekor vb. ikinci plana itilir. İcabında gereksiz bile kılınır.

- Oyuncular yazılı bir metni ele alacaklarsa onu kutsal kitap gibi görmezler. Biçimine sadık kalmak yerine ruhuna sadık kalmakla yetinirler. (Unutmamak gerekir ki, yukarıda sıraladığım eski tiyatrolarda oyunlar önce sahneye çıkarılmış ve defalarca oynanmışlar, basılı metin haline daha sonra getirilmişlerdir.)

- Oyuncular ille de yazılı bir metni ele alıp oynamak zorunda değildiler. Bir temadan, ya da basit bir sinopsisten hareketle ve doğaçlamayla kendi aralarında bir gösterim oluşturabilirler. Oyuncular rollerini hazırlarken de doğaçlama tekniklerinden yararlanırlar.

- Gerçeği taklit etmek, sahne üzerinde yaşatmak söz konusu değildir. Tiyatro fanteziye, seyircinin hayal gücüne açılır. Bir bakıma sürrealisttir öz tiyatro.

- Alışılmış yönetmen diktası yerine, hazırlıklar sırasında dışarıdan bakan bir göz olma niteliği taşıyan, bununla yetinen bir işlev vardır. Bunu sırtlanan kişiye "Meydancı" denir.

- Bu tiyatro seyirciyle olabildiğince

bütünleşir. Aradaki ayırım en aza indirilir. Hatta seyirci oyun yerine geldiği zaman oyuncular orada görür; belki onlarla sohbet eder. Daha sonra gösterim zamanı gelince oyuncular seyircilerin önünde makyajlarını yaparlar. Oyun sıralarını seyircinin arasında oturarak beklerler. Roller bitince geri dönüp yerlerine otururlar. Meydancı da seyirciler arasındadır. Gerekiyorsa, arada sırada oyuna müdahale bile eder.

- Böylesi tiyatro olabildiğince yaygınlaştırılmaya yatkındır. Neredeyse her mahallede tiyatro çalışması yapılabilir. Yapılmalıdır da. Mahallenin gençleri ayrı takımlar halinde her hafta değişik bir gösterim sunabilirler. Gençlerin hepsini tiyatro çabasında yer almaya cesaretlendirmek gibi, mahalledeki her türden kişinin bu gösterimlere gelmesini sağlamak da bir hedef olmalıdır.

- Gösterim bittikten sonra oyuncular ile seyirciler bir arada oturup gösterimle ilgili bir söyleşi yapabilirler.

- Öz tiyatroya ilgi duyanlar geleneksel tiyatromuza eğilmeli, onu incelemeli, ondan yepyeni bir tiyatro çıkarmalıdır. Bundan amaç geleneksel tiyatro örneklerini oldukları gibi (ve bir folklor araştırmacısı gibi) taklit etmek değil, o tiyatrodan "yıkayıp", özünü kavradıktan sonra onu bir adım öteye götürmektir. Bu çaba gerçek anlamıyla özgünlüğü ve kişiliği olan ulusal bir tiyatro yaratabilir. (Oysa o anda uygulandığı kadarıyla ülkede Batı tiyatrosunun kaba bir kopyası sürdürülüp gidiyordu).

Ana başlıklarıyla özetlediğim bu tiyatro anlayışı, çağdaş tiyatronun bugün vardığı noktalarla bir hayli çakışıyor. Dedikleri, zaman zaman Grotowski'nin tiyatrosunu düşündürüyor. Öte yandan, Augusto Boal'ın şu sözlerini de anımsatıyor: "Herkes tiyatro yapabilir, tiyatrocü bile. Her yerde tiyatro yapılabilir. Tiyatro binalarında bile". F. Dupont'un ilginç saptamaları da aynı çizgide. Ayrıca biliyoruz ki, Baltacıoğlu'nun öncü çabasını bugün öğrenen yabancı tiyatrocular özel ilgi gösteriyorlar ona.

Baltacıoğlu ailesi, 2005 sonbaharında sahalarda Baltacıoğlu imzalı "Tiyatro" kitabını buldu. İlk sayfasında şöyle bir ithaf vardı: "13.1.1955. Sayın Zerrin Akçın'a. Ben gözümü kapamadan önce bu kitap anlaşılacaktır".

Baltacıoğlu 1 Nisan 1978'de öldü. Otuz yıl geçmiş. Artık anlaşılmış olduğunu söylemek olanaksız. Belki de, bu hüznü ve kırgın ithafın etkisiyle bugünlerde "Baltacıoğlu Girişimi" adını taşıyan bir oluşum çıkıyor ortaya. Başını Beklan Algan, Ayla Algan, Erol Keskin ve Atilla Alpöge'nin çektiği bu girişim "Öz Tiyatro"nun işaret edip yol haritasını verdiği tiyatroyu gündeme getirmeyi, onun izini sürmeyi, gençleri bu çizgide cesaretlendirmeyi amaçlıyor. Alışılmışın dışında yepyeni şeyler önerdiği için görmezden gelinmiş, itilmiş, ama bugün çağdaş tiyatronun içinde konumlandırılabilen bu öncü düşünür hak ettiği yeri vermeyi hedefliyor. Onun emaneti bıraktığı yerden yeni bir tiyatroya doğru yol almayı.



DOSYA

BELGESEL TİYATRO

Dosya

BELGESEL TİYATRO ÜZERİNE

Özdemir Nutku

Belgesel oyun yazma dürtüsü gerçekliğin sınırlarını araştırma isteğinden doğar. Oyun metni, 'yaşam' dediğimiz dünyanın belgelenmiş sözleriyle çıkış yapar ve 'sanat' dediğimiz bir dünyaya aktarılır. Belgesel oyun, yaşamın sanatsal ifadesidir. Bunun için de, genellikle siyasal ve toplumsal mekânlarda dolaşır. Bu mekânlar, bazen tarihin güncel olana ışık tutacak bir olayı, bazen güncelliği olan bir sorunun sorgulanması, bazen de o an önemli olan bir oluşumun belgelere dayanılarak yapılan yorumudur.

Belgesel tiyatro, içeriğe uygun bir biçimde kurgulanan tiyatrodur. Kurguyu başarılı bir biçimde ortaya çıkarabilmek için, oyun yazma yetisi dışında, çeşitli belgeleri inceleme sabrı ve bunların sonucunda doğru olanı etkili bir biçimde gösterme ustalığı gerekir. Bu tiyatro, dramatik bir biçimde benzetmeci ya da estetik uzaklığı kullanan göstermeci teknikle yazılabilir. Önemli olan, toplanan belgeleri ve malzeme en çarpıcı ve ekonomik yolda bir oyun durumuna getirebilmektir.

Pittsburg Üniversitesi Tiyatro Tarihi profesörü Attilio Favorini, tiyatro tarihindeki ilk belgesel oyunun İ.Ö. 492 tarihinde, Frinikos'un¹, Pers Savaşları sırasında, "Miletos'un Ele Geçirilmesi"ni konu alan oyunu olduğunu belirtmiştir. Favorini, belgesel oyunun izlerini Orta Çağ tansık (mystery) oyunlarında, Elizabeth Dönemi yazarlarında ve Shakespeare'in tarihsel

oyunlarında, Fransız Devrimi üzerine yazılan yapıtlarda ve Nazi katliamlarını konu alan oyunlarda bulmaktadır.

Her tarihsel oyun, belgesel tiyatro kapsamında ele alınabilir mi? Alınabileceği düşüncesinde değilim. Özellikle, Shakespeare, tarihsel oyunlarında, olay dizisini ve oyun kişilerini, ondan çok önce yaşamış olan vakanüvislere dayanarak ele almış, bunlara döneminin atmosferine uygun olarak kendi görüşünü getirmiştir. Tarih görece bir olgudur ve tarihi yazan vakanüvisler de taraflı kişilerdi, en azından bağlı oldukları kralın tarafındaydılar. Örneğin, onun "III. Richard"ını kısaca ele alalım. Bu oyunun konusu için ilk kaynak, Edward Halle'un (1498-1547) kısaca "Hall's Chronicle" diye anılan, "The Union of the Noble and Illustre Famelies of Lancastre and York / Soylu ve Şanlı Lancaster ve York Ailelerinin Birleşmesi" (1542) başlıklı yapıtıdır. Raphael Holinshed de (takr.1529-1580) Halle'un yapıtından yararlanarak "Chronicles of England" bölümünde III. Richard'ı ele almıştır. Halle da tarihsel bilginin büyük bir bölümünü Thomas More'un (1498-1547) "The Tragical Historie of the Life and Reign of Richard the Thirde / III. Richard'ın Yaşamının ve Krallığının Trajik Tarihi" (1518) başlıklı yapıtından almıştır.

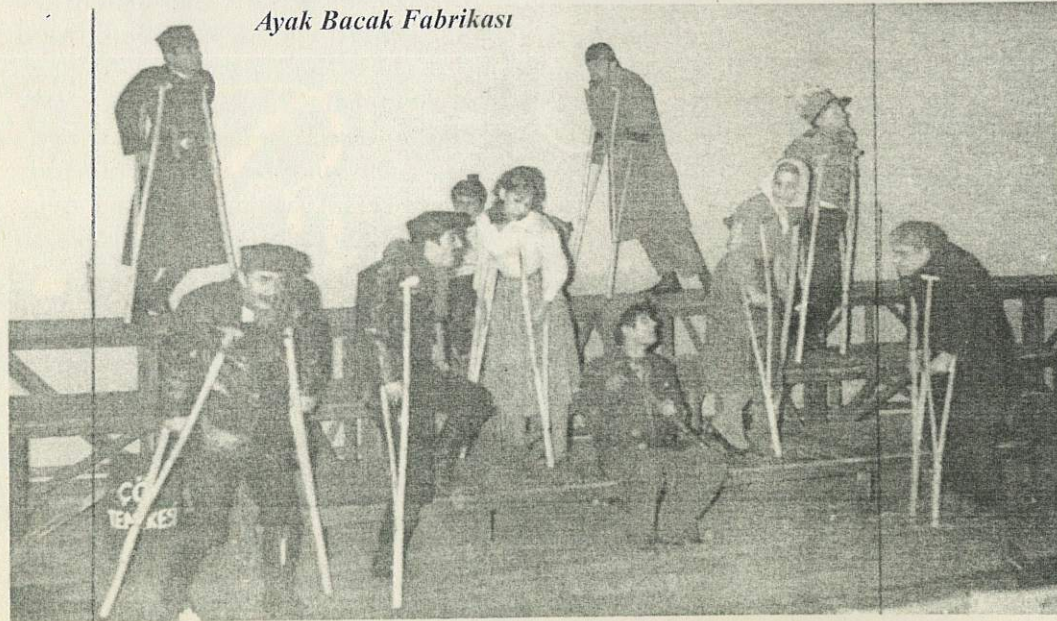
Bütün bu öyküler, ilk kez, kısmen Morton'un notlarına dayanan Sir Thomas More'un "Richard'ın Yaşamının ve Kral-

16

İğmin Trajik Tarihi" başlıklı yapıtından ya da ağızdan ağıza dolaşan söylentilerden hareket ederek bu öyküleri yazmış olanlardan çıkmıştır. Bu öykülerin gerçek olup olmadıkları üzerine bir fikir yürütmek çok güçtür. Vakanüvislik, o dönemde, edebiyatın bir dalı olarak kabul ediliyordu. Vakanüvis, hangi tarafı tutuyorsa o tarafın propagandasını yapıyordu. Morton, III. Richard'ın emriyle tutuklanmış ve Holanda'ya sürgün edilmişti. Ancak VII. Henry başa geçince İngiltere'ye dönebilmiş, döndüğünde de yüksek bir makama atanmıştı.

Shakespeare, yepyeni bir III. Richard karakteri yaratmıştır. Bu oyunda da, Shakespeare, Richard'ın tarihsel portresinde bazı değişiklikler yapmıştır. Richard'ı tarihte olduğundan fazla bozmuştur, bunu hem Tudor Monarşisi'ni memnun etmek, hem de Richard'ın bozuk fiziğe sahip olmasından ortaya çıkan dramatik görünüşünden yararlanmak için yapmıştır. Tarihteki Richard, oyundaki Richard'dan biraz daha farklıydı.

Ayak Bacak Fabrikası



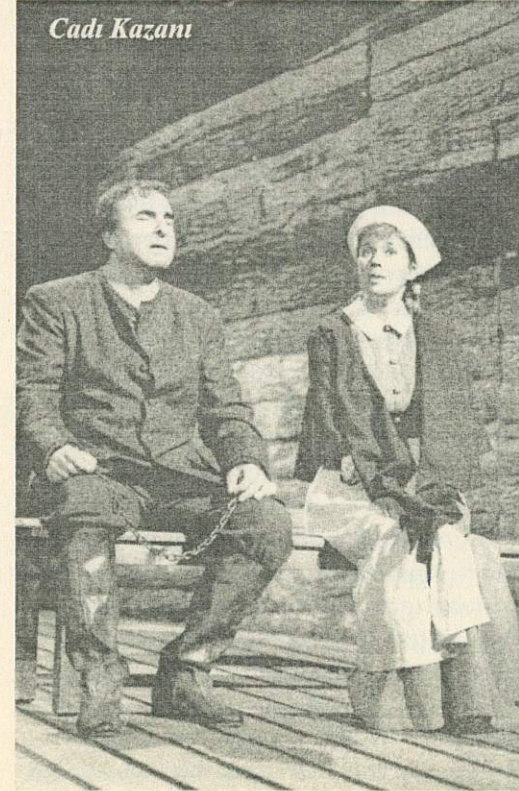
Aynı şekilde, Orhan Asena'nın tarihsel oyunlarını ele alırsak, bunların belgesel tiyatroya ait olmadıklarını görürüz. Asena, Osmanlı Padişahlarını ele alırken tarihteki belgelere dayanmış olsa bile, siyasal bir saptama yapmayı değil, o padişahların evrensel durumlarını, insani ilişkilerini ön plana çıkartmayı yeğ tutmuştur. Oysa belgesel tiyatrodaki, ne kadar sanatsal olursa olsun, bir saptama ve seyircinin unutmaması gereken olaylara gönderme vardır.

Belgesel tiyatro, bir propaganda tiyatrosu da değildir; burada bir devletin ya da toplumun propagandası yapılmaz. Belgesel tiyatro, olayları ön planda gösterirken evrensel olana, insani olana vurgusunu yapar. Belgesel tiyatro için önemli olan insan ilişkileri ve etkileşimi ya da etkileşimsizliğidir.

Tiyatrodaki belgelere dayanma, değişik ülkelerde, o ülkenin profiline uygun olarak farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Ama bunları belgesel tiyatro kapsamına almak doğru değildir. Sovyet Rusya'da,

Meyerhold, herhangi bir oyunun uygun bir yerinde, güncel haberleri verdiği için bazı yazarlar tarafından belgesel tiyatronun kapsamına alınmıştır. Ama bu bir 'yabancılaştırma' eyleminden başka bir şey değildir. Buna benzer bir eylem, 1910'lardan itibaren Almanya'da görüldü; "The Tribune" adı altında politik haberlere dayanılarak yapılan bir tiyatro eylemi kısa zamanda tükendi. Aynı şekilde, 1930'larda, A.B.D.'nde, oyunlaştırılmış gazetecilik denilen "Living Newspaper" federal hükümetin bir projesi olup azı propaganda, çoğu seyirciyi aydınlatmaya yönelik bir eylemdi. 1939'da bu proje terkedildi ve bu proje için yazılan birçok oyun rafa kaldırıldı. Bunların kısa ömürlü olmalarının en büyük nedeni sanatsal olmamalarıydı. Bu eylemlerde estetik unutulmuş, gösteri kurutulmuştu.

Cadı Kazanı



17

Belgesel tiyatro, aynı zamanda politik tiyatrodur. Bu tiyatro belgeleri inceleyen, politik olanı süzer ve evrensel olanı vurgular. İlk başarılı belgesel tiyatro örneklerini Erwin Piscator vermiştir. Piscator, savaşa, askerliğe, monarşiye, burjuvaziye ve faşizme karşıydı; bunların yerine, proleteriyayı ve sınıfsız toplumu öngörüyordu. Onun bilinen kesin tutumu, barışı, insanca yaşamayı ve kardeşliği vurgulamasıydı. Bunun içinde, sanatçının politikayla yakından ilgili olması gerektiğine inanıyordu. Onun önemi, tiyatro ile politikayı bütünlenmiş bir estetik anlayış içinde gerçekleştirmiş oluşundaydı. Uygulamalarında sinema filmi de kullanan Piscator, bu tutumunu "Öğrenme-Algılama-İnanma"ya götüren bir tiyatro çalışması olarak tanımlıyordu. Piscator, sahneye, o dönemde sınıfsız toplum uygulamasını gerçekleştiren liderlerin resimlerini asıyor, Devrim'in fotoğraflarını ya da filmlerini gösteriyordu. Sahnede bayraklar dalgalanıyor ve yeni bir düzenin gerekliliği üzerinde duruluyordu. Sanatçı, bu dönemde ilk belgesel oyun olan "Her Şeye Rağmen"i Berlin'de Reinhardt'ın yaptırmış olduğu Grosses Schauspielhaus (Büyük Tiyatro) da sahneledi. Piscator, bu oyunu tarihsel belgelere dayanan, büyük çapta bir revü biçiminde sahneye çıkardı. İşçi Kültür Kartel'i için temsil edilen oyun, Almanya'daki Spartaküs Ayaklanması'nı konu ediyordu. Bu gösteride sinema filmi ilk kez sahnedeki oyuna organik bir biçimde kaynaştırılmıştı. Dekor tasarımı olarak çeşitli aşamada yükselttiler, merdivenler, eğik yüzeyler kullanıldı ve bir döner sahne üstüne monte edildi. Perde üstüne, projeksiyonla gerçek çatışma sahneleri, gazete haberleri yansıtıldı, bunlar pankartlar, konuşmalar, uçaklardan atılmış broşürlerle desteklendi.

Bu tiyatrodaki Piscator'un yaptıklarını dikkatle izleyen Brecht'ti; 1929 yılında, onun özelliklerini gördü ve Piscator üzerine sonradan şunları yazdı: "O, politikayı tiyatro yoluyla değil, tiyatroyu politika aracılığıyla güçlendiren" bir kimseydi ve "devrimciliği daha çok tiyatro alanındaydı". Yine Brecht'e göre, Piscator, gelmiş geçmiş en büyük tiyatro yönetmenlerinden biriydi ve tiyatrodaki uygulamalarıyla elektrikli bir ortam yarattığı gibi, o güne dek düşünülmemiş malzemelerle büyük çabalar ortaya çıkardı.

Nazilerin başa geçişiyle Almanya'yı terkeden Piscator, savaş bittikten altı yıl sonra Almanya'ya döndü, sıkıntılı yıllardan sonra yine belgesel tiyatro konusunda en büyük adlardan biri oldu. Yetmiş yaşlarına gelmiş olan Piscator, yeniden Alman oyun yazarlarına yol gösterecek çalışmalara girişti. Dünya çapında yankı yapan Rolf Hochhuth'un (doğ.1931) "Der Stellvertreter / Temsilci" (1963) başlıklı oyununu büyük bir başarıyla ilk kez o sahneledi. Onun bu çalışması birçok politikacıyı, tarihçiyi etkiledi ve birçoklarının görüş açılarını değiştirmelerine yol açtı. Bundan sonra yine genç oyun yazarlarının oyunlarını ilk kez o sahneye getirdi. Heinar Kipphardt'ın (1922-1982) "In der Sache J. Robert Oppenheimer / Oppenheimer Davası" (1964) ve Peter Weiss'in (1916-1982) "Die Ermittlung / Soruşturma" (1965), Tolstoy'un "Savaş ve Barış"ını sahneye uyarlayarak aynı başarıyla sahneledi ve yine dünyanın tiyatro çevrelerini sarstı.

Brecht, belgesel tiyatro için kendine özgü örnek oyunlar vermiştir. Örneğin, Almanya'da giderek güçlenen Hitler'in kısa bir süre sonra bir savaş çıkartacağını sezmişti. Bazı aldatmaca anlaşmalar, savaş çıkmayacağı konusunda birçok kişiyi rahatlatmış olabilirdi, ama o, tarihsel bilinci olan bir aydın olarak savaşın

kaçınılmaz olduğunu hissediyordu. Bunun için, "Cesaret Ana ve Çocukları" başlıklı oyunlarını yazmak için kolları sıvadı. Almanya tarihinin karanlık bir dönemi olan, 1618 ile 1648 tarihleri arasında oluşan Otuz Yıl Savaşları'nı ele aldı. Böylece, estetik uzaklık için gerekli olan "historisierung"a, yani "tarihselleştirme"ye yöneldi. Bu dönem, kültürel, ahlâksal ve ekonomik açıdan Almanya'yı geriletken bir süreçti. Katolik ve Protestan monarşiler birbirlerine düşmüşlerdi. Ancak bu süreçte dikkate değer yalnızca bir tek şey vardı, o da Barok şair Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen'ın (1622-1676) "Simplicissimus"² (1669) başlıklı yapıtıydı. Otuz yıl savaşlarına katılmış olan Grimmelshausen, savaşın dehşeti içinde, çıkartılan yangınların, yapılan yağmaların, hırsızlıkların, kadın ve kızlara tecavüzlerin, insanları çılgınlığa itip onları daha da vahşileştirdiğini, kara mizah içinde ele almıştı. Yazar, 1670 yılında, "Landstörtzerin Courage / Baş Dalavereci Courage" ve "Wunderbarliches Vogelneest / Harika Kuş Yuvası" başlıklı yapıtlarını yayımladı. Bunlardan ilki Brecht'in oyununa kaynaklık etti.

Brecht'in belgesel oyunlarından biri de bir parodi olarak yazılmış olan "Arturo Ui"dir. Brecht, tamamen belgelere ve güncel olaylara dayanarak yazdığı "Arturo Ui"yi Mart ve Nisan ayları içinde³, A.B.D.'ne gitmek için vize beklerken Helsinki'de yazdı. Oyun, Hitler'in toplum düzenini, faşizmin eylemlerini bir gangster dünyasının karanlığı içinde göstererek, o sırada kendilerini dünyada olan bitene kapamış olan Amerikan seyircisini uyarma görevini yüklenmek istiyordu. Bunun için de, mekân olarak Chicago'yu⁴ seçmişti. Ne ki, umduğu çıkmadı; oyun ancak onun ölümünden sonra yayımlandı⁵ ve oynandı.⁶

Bir prolog,⁷ on beş tabloyu ve bir

epilog'u kapsayan "Arturo Ui", Hitler'in Alman kapitalistleriyle olan ilişkisini, Chicago gangsterlerinin iş adamlarıyla olan işbirliğine koşutluk kuracak biçimde yazılmıştır. Brecht'in deyişiyle, "büyük katillere duyulması olağan, o tehlikeli saygıyı yoketmek amacıyla yazılmış bir 'kissadan hisse çıkarma' oyunudur"⁸ "Arturo Ui'nin Önlenbilir Yükselişi"; çünkü, "büyük katiller sergilenmelidir, özellikle gülünçlükleri içinde gösterilmelidirler. Bunlar aslında gerçek anlamda büyük siyasal katiller değildirler; ama büyük katliamların suçlularındırlar; kanunca bu çok daha başka birşey".⁹

Hitler'in uzun bir süre Avrupa'yı kasıp kavuran faşizmi ile Chicago gangsterlerinin bir süre A.B.D.'yi hallaç pamuğu gibi attıkları dünya arasındaki koşutluklar ve benzerlikler, yazıldığı dönemi ve özellikle de Amerikan seyircisi için önemli bir yabancılaştırma olgusunu varediyordu. Ancak oyun savaşın bitiminden on üç yıl sonra oynandığı için, gangsterler dünyası Avrupa için geri planda kalmıştı. Bunun bir nedeni, Alman Faşizminin insanlık tarihinde görülmedik bir yıkıntı getirmiş olmasıydı. Bu kolayca onarılabilecek türden olmayan manevi ve maddi bir yokoluşun yıkıntısıydı. Doğal olarak, 1958 yılında bu oyunu seyredenler, içinde yaşadıkları korkunç yılları bir daha nefretle anımsıyor, gangsterler dünyasıyla dolaylı ilgileniyordu. Oysa gangsterlerin karanlık dünyası ile bugünkü çok uluslu kapitalist dünyanın benzerlikleri hâlâ geçerlidir. Özellikle, faşizmi yaşamamış ya da faşizmin dişlerini göstererek sırtığı, sinsice ilerlemeye çalıştığı geri bıraktırmış ülkelerde bu koşutluk daha da anlam kazanmaktadır. Bu koşutluk seyircinin yargıya varabilmesi için çok geçerli bir estetik uzaklığı içermektedir.

Brecht, Chicago gangsterlerinin en ünlülerinden biri olan Al Capone'u düşün-

müş olmalı ki, oyunundaki gangster başına Arturo Ui adını vermiştir. Oyunda Arturo Ui New York'un yoksul kenar mahallelerinden biri olan Bronx'tan çıkma küçük bir mafya lideridir.

Bizde de birçok belgesel oyun yazılmıştır. Ben yalnızca birkaç örnek vermekle yetineceğim. Tanzimat dönemindeki tarihe ilişkin oyunlar daha çok tarihsel oyunlar sınıfına girer; bunlar içinde belgesel tiyatro örneği yoktur. Ne Namık Kemal'in "Celâleddin Harzemşah"ı, ne Şemsettin Sâmî'nin "Gâve"si, ne de Ahmet Mithat Efendi'nin "Tarık yahut Endülüs Fethi" belgesel kapsamı içinde incelenebilir. İlk belgesel oyun Cumhuriyet dönemi'nde yazılmıştır.

Tam anlamıyla ilk belgesel oyun Sermet Çağan'ın 1965 yılında tamamladığı "Ayak-Bacak Fabrikası"dır. Bu oyun, yöresel bir sorunu evrensel bir boyutta gösteren, Piscator'un sözünü ettiği varoluş nedenini çağdaş diyalektiğin ışığında veren bir yapıttır. Sermet Çağan, gerek oyunlarını yazarken, gerekse oyun sahneye koyarken günlerce kütüphanelerde, arşivlerde bir bilim adamı gibi çalışırdı. Öyle bir iki kaynakla da yetinmezdi; herhangi bir nokta üzerinde çalışmasını doyurucu bulmuyorsa, hangi kentte, hangi ülkede olursa olsun yazar, sorup soruştururdu. Onun çalışma özelliklerinden biri de, çok sayıda gazetenin ve derginin verdiği haberleri kesip saklamasıydı. Bu işi de büyük bir ustalıkla yapardı. Genel olarak gözden kaçabilecek günlük bir olayın haberi, gazetenin hangi köşesine sıkışmış olursa olsun, onun makası değince değerleniverirdi.

Onun oyunlarını yazmasında bu gazete kupürleri önemli rol oynadı. Çağan için Türkiye'nin herhangi bir yerindeki olay, yalnız yurt çapında değil, bütün dünya insanlığının ilgilendirmesi gereken bir olaydı. Aynı yolda, o, ülkenin

bir kenarına bulaşmış bir olayı tek başına irdelemezdi. Örneğin, Anamur ilçesinin Karaçukur, Karaağa, Uluyaf ve Sarıdana köylülerinin fink ekmeğinden kötürüm olmaları; bu durumu ortaya çıkaranlar ve bunun çağdaş insanlıkla olan bağlantısı ve çelişkisi onu ilgilendiren özelliklerdi. Ölmektense, kötürüm olarak sürünmeyi bile göze alan insanları umutsuzluğun son kertesine getiren bu durum nasıl bir şeydi?

Çağan, 1965 yılında, oyunu Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oynandığında şöyle haykırıyordu: "Yücelmek, yüceltmek için dünyaya gelmiş insanları doğal hakları olan yaşama bahasına süründüren kimlerdir? Kimlerdir bunun sorumluları?" Yazar, yanıtını verdiği bu sorusunu sorarken Ethem Kahraman'ın bir yazısını anıyordu:¹⁰

"Demir gibi sapasağlam insanlar, yokluk neticesi yedikleri Fink ekmeği yüzünden

bu hale gelmişlerdir. Bu biçarelerin belden aşağısı tutmaz. Ayak adaleleri tamamiyle büzülmüştür, iki tane koltuk değneği olmadan ne ayakta durabilirler, ne yürüyebilirler. Koltuk değneklerine dayanarak, ayaklarını sürüye sürüye yürürler. Tedavileri de imkânsızdır. Hayatları boyunca kötürüm kalmaya mahkûmdurlar."

Bu haberden başka, Fikret Otyam, "Cumhuriyet" gazetesinde¹¹ yayımladığı bir röportajında 'karatohum' adı verilen fink ekmeğinin kötürüm yapan niteliklerini ve bu tohumun kurbanı olan insanları ele alıyordu. Karatohum, mercimekten biraz daha ufak, biçimsiz, yamru yumru bir tohumdu. Anamur'un Karakilise, Uluyat, Karaçukur, Sarıdana, Bodeyme, Yivil adlı orman köylerinde yaşayan insanlar arpaya, yulafa ya da bulurlarsa buğdaya karıştırdıkları fink tohumunun unuyla ekme yapıp yiyorlardı. Oysa büyük bir teh-



likeydi bu: fink ununun ölçüsü kaçırılırsa yiyenlerin ayak damarları ve sinirleri çekiliyor, kötürümlüğe yol açıyor.

Mete Han'ın yaptığı incelemeye göre,¹² Karakilise'de ailelerin %80'i fink unuyla karışık ekme, %20'si de başka hiçbir şey karıştırmadan fink ekmeği yiyor. Karışık ekmekte arpa ya da bakla unu var. Doğal olarak, finki karıştırmadan yiyenler arasında total olanların sayısı bir hayli kabarık. Kötürüm olan bu insanların en büyük sorunları "midenin cızıldısını kesmek", bunun için de kötürüm olmaya razılar. Kötürüm olmayı ölmeye yeğ tutuyorlar.

Sermet Çağan, fink ekmeği ve kötürümlük konusunu temel sorun olarak seçmiş ve bunu az gelişmiş ülkelerin sorunlarını verecek genel bir tavır durumuna getirmiştir. Bu genel tavrı ortaya çıkarırken de, doğal olarak, kendi ülkesinin özelliklerini ön düzeye almıştır. Dikkat edilmesi gereken nokta, Çağan'ın, "karatohum"la dar bir alan içinde kendini tekrarlamamış olması, tersine genel tavrı içinde bunu ekonomik, siyasal ve toplumsal nedenlere oturtmuş olmasıdır.

Yazarın bu oyun için kullandığı ve kendi düşüncelerine ışık tutacağına karar verdiği başka bir haber de Urfa'daki, içinde "kutsal balıklar"ın bulunduğu inanılmış olan göldü.¹³

Çağan, bu oyununda, halk sınıflarını ve bu sınıflar içindeki katları tiplerin temsilciliğiyle gösterir; ancak "Ayak-Bacak Fabrikası"ndaki temel bölümlenme yönetici kadro ile halk arasında yapılmıştır. Yönetici kadronun başı olan Şef, aslında halk ve Şefi ele geçirmiş olan toprak ağaları tarafından yönetilir; Şef olanları bitenleri sonradan öğrenen, ağaları buyruğu altına alamayan ve bu duruma karşılık kişisel doyunluğunu dünyasal tadımlarda arayan biridir. Toprak ağalarıysa o ülkenin hem polisi, hem de politikacılarıdır; ül-

keyi bunlar yönetir, bunlar yargılar, bunlar düzenler, bunlar karıştırırlar.

Yazar, bu konuşmada, raslantısal ve hazırlıksız başa geçen, bir zamanların aç, şimdi de fazla obur yöneticisinin duygusal düzeyde ve birtakım sözlerden öteye geçemeyen devrim anlayışını eleştirmektedir. Çünkü yazar, tabandan başlayarak toplumsal reformların yapılmadığı sürece herhangi bir direnişin ya da bir darbe sonucu ortaya çıkan değişikliğin gereken devrimi ve gelişimi getirmeyeceğine inanmaktadır.

Bu, kendi tarihimiz içinde de böyle olmuştur. Tanzimat, İstibdat, Meşrutiyet dönemlerindeki olaylar, toplumsal reformların yapılmadığını, bunun yerine dış borçlanma ve yabancı sermaye yatırımlarıyla kalkınma çabasına girişildiğini, ama bu tutumun yarar yerine zarar verdiğini göstermiştir. Halk yoksullaşmış, ulusal servet dışarı akmış, dış yatırımlar - doğal olarak - ulusal kalkınma hedefine göre değil, yatırımı yapan yabancı ülkenin çıkarına göre biçimlenmiş ve bu giderek ulusal egemenliğin sınırlarını zorlamaya ve bağımsızlığı yok etmeye yönelmiştir. Dış yatırımlar aynı zamanda toplumsal reformları engellemiş, demokrasiyi olanaksız bir duruma getirmiştir. Bu koşulların değiştirilmesiye gittikçe güçleşmiş ve çabalar kısır bir döngü içine girmiştir; işin sonunda da demokrasi hareketinden uzaklaşmıştır. Bunun en canlı örneklerinden biri Meşrutiyet döneminde başlayan "halka doğru" hareketidir:

"Bugün olduğu gibi, o zaman da demokrasi akımı parti kaogaları içinde boğulmuştu. Zamanında tek parti bile bulunmayan Abdülhamit düşünce, ortaya bir alay parti ve hizip çıkarmıştı. Şimdi olduğu gibi, o zaman da bir çok aydın 'teşebbüs-ü şahsi', din, turan gibi kavramlarla uğraşırken politikacılar da

(adlarındaki bir alay harflerle insanı kekemeye çeviren bugünkü partiler misali) İttihat, İtilaf, Ahrar gibi çeşitli adlar taşıyan partilerle; (bugünkü Anayasa, Meclis, Senato misali) Kanun-u Esasi, Ayan, Mebusan gibi bir alay lakırdı içinde kendilerinden geçmişlerdi".¹⁴

Herhangi bir reform hareketinde, birer Orta Çağ artığı olan bu derebeyleri tekelleri altında tuttukları devlet topraklarını kaybedecekleri gibi kendileri de yok olacaklardır. Bunun için de, herhangi bir reformun kokusunu aldılar mı, hemen kolları sıvarlar. Netekim, bu oyunda da, hükümet darbesinden hemen sonra Şef'e bağlılıklarını (!) ve saygılarını (!) sunmak üzere harekete geçerler ve şefi istedikleri yöne döndürürler.

"Bunların bir çoğu Paris'te ve Berlin'de tahsil etmiş olsa, çıkar bakımından yine de gerici olabilirler. (...) Tanzimat'a kadar yapılmak istenen bütün reform teşebbüslerini asıl baltalayan kuvvet, bu kuvvettir. Tanzimat'ın çeşitli reformlarını gerçekleştirmeyen, onları kendi çıkarlarına uygun şekle sokmağa muvaffak olan dinciler değil, işte bu çeşit gericilerdir".¹⁵

Bu gericiler, aydınlardan daha etkili oluyorlardı halk üzerinde. Çünkü aydınlar halktan kopmuş, gericiler de halk arasında olunca, bunun doğal sonucu olarak halk da kendini gericinin düşüncelerine kaptırmıştı.

Kısacası, gericiler halkla birlikte yaşamaktayken, onun özelliklerine katılmaktayken, aydınlar kendi çevrelerine koydukları bir cam fanusun içinden halka sesleniyorlardı; ne sesleri duyuluyor, ne yaptıkları hareketler halka ulaşabiliyordu. Öte yanda, okumuş gerici, halkın nelerden hoşlandığını, nelerden hoşlanmadığını biliyor, onun kafasına yakın şeyler söylüyor, onun dilini konuşuyordu. Cahil halkı kendi etkisi altında bırakan gericinin sahneye koyduğu oyunlar arasından birini, Çağan, oyununda gösteriyor. 5. episod'da,

Papaz, kutsal göldeki balıkların ne kadar güçlü olduklarını halkın gözü önünde kanıtlamak için, önce kendine kötürüm süsü verir, sonra da halkın önünde dua ederek koltuk değneklerini atar ve bacaklarının iyileştiğini söyler. Bu oyun, halkı etkiler, onlar her zamankinden daha çok kutsal göldeki balıkların yüceliğine inanırlar. Gerçeği seyirci bilir: halk karatohum yerken papaz buğday unundan ekmele beslenmektedir.

Çağan, bu oyununda ikili anlaşmalar ve dış yardım konusunu da ele alır. Bunu "Ayak-Bacak Fabrikası"nın yapısına uygun bir yalınlıkta karikatürleştirerek verir:

"Projeksiyon: Yardım Anlaşması :

Kötürüm felâketine uğramış dost ülkeye aşağıdaki koşullarla yardım yapılacaktır:

1- Yardım alan ülke, yardımı yapan ülkeye en düşük fiyattan buğday verecektir.

2- Yardım olarak dost ülkenin vatandaşlarına takılmak üzere ayak-bacak gönderilecektir.

3- Yardım olarak gönderilen ayak-bacaklar vatandaşlara yabancı uzmanın raporunda belirttiği şekilde takılacaktır." (s. 63)"

Bu mizah fıkrasına benzeyen "yardım anlaşması" gerçekte olan, çok sayıdaki ikili anlaşmalara ve dış yardım anlaşmalarına ışık tutacak niteliktedir. Çok sayıda ekonomik anlaşmalar arasından bir ikisini, kısaca görelim.

Bunlardan biri Türk Hükümeti ile A.B.D. arasında 12 Kasım 1956 tarihinde yapılan anlaşmadır. Bu anlaşmaya göre, A.B.D. kendi ihtiyacının fazlası olan buğday, arpa, mısır, dondurulmuş, et, konserve sığır eti, don ve soya yağı gibi maddeleri Amerikan gemileriyle Türkiye'ye taşınma ücretiyle birlikte 43,6 milyon karşılığında birtakım bağlayıcı şartlarla verecektir. Bu verilen maddelere karşılık "Türkiye'nin yetiştirdiği ve anlaşmada adı geçen veya benzeri mahsullerin Türkiye'den

yapılacak ihracatı, Amerika tarafından kontrol edilecektir".¹⁶

Öbür yanda, 24 Eylül 1963 tarih ve 11513 sayılı "Resmi Gazete"de yayımlanan nota ikili anlaşmaların yönünü aydınlatır. Tarım ürünleri anlaşmasının bir parçası olarak bu notanın ilk bölümünde Türkiye'nin zeytinyağı ihracatı, 1 Kasım 1962-31 Ekim 1963 tarihleri arasında 12 aylık devrede, 10,000 tonla sınırlanıyordu:

"Eğer Türkiye'nin bu devredeki zeytinyağı ihracatı müsaade edilen miktarı aşarsa Türkiye kendi dövizleriyle Amerika'dan aynı miktar nebati yağ satın almak suretiyle cezalandırılacaktır".¹⁷

Notanın ikinci bölümündeyse:

"Anlaşmaya göre, Türkiye'ye satılacak Amerikan buğdayının ithali ve kullanılması sırasında Türkiye buğday ihraç edemeyecektir".¹⁸

Bu belgeler dışında Çağan'ın Türk geleneksel oyun biçiminden yararlandığını

görürüz. Yazar, bu oyununda çağdaş bir yoruma giderken geleneksel Türk oyun biçimlerini de oyunun özüne uygun, çağdaş bir senteze götürerek sağlamıştır. Geleneksel oyunların özelliklerinden yararlanma düşüncesiyle birtakım kalıpları olduğu gibi aktaran, (Karagöz'ü sahneye indirmek. Orta Oyunu kişilerinin nalfalin kokan nükteleriyle çağdaş sorunları yansıtmak, bugünün kişilerini Gölge Oyunumuzun kişileri gibi konuşturup hareket ettirmek, vb. gibi) bazı kimselerin düştüğü yanlışlıktan kaçınan yazar, geleneksel oyunların özelliklerinden daha çok evrensel nitelikleri ve "tavır" getirme açısından yararlanmış ve Batı-Doğu sentezini getirmiştir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun "açık biçim"iyle kurulmuş olan bu oyun, Doğu tiyatrosunun göstermecî, duraklarla gelişen biçimini kapsar. Daha önce belirttiğimiz gibi, dokuz episodla kuru-

Sakıncalı Piyade - Ankara Sanat Tiyatrosu



lan bu oyunda, seyirciye estetik uzaklığı (ya da yabancılaştırmayı) sağlayan çeşitli olay kesitleri vardır. Oyunun gelişiminde kişilerin psikolojileri değil, saptanan olaylara bağlı olarak çeşitli kişilerin davranışları ön plandadır. Bu çeşitli davranışlara bütünlenmiş bir dünya görüşünü vareder. Bu da seyirciye genel görünüş üzerinde düşünme, yargılama ve karar verme olanağını verir. Kişilerin ruhsal durumları, doğal olarak, bu tutumdaki bir oyunda söz konusu değildir; o kişilerin yaşamlarıyla ilgili yönelişleri ve bu yönelişlerindeki çelişkilerin açıklanması amaç olarak saptanmıştır. Bunun için de, oyun kişileri karakterler değil, bir toplumu kuran çeşitli kesitlerin temsilcileridirler; bu kesitlerin durumunu, ekonomik ve toplumsal özelliğini ve düşünce biçimini gösterirler. Orta Oyunu'nda olduğu gibi, kişiler belli tiplerin canlandırıcıları, yaratıcıları değil, toplum sorunlarına ışık tutarken temsilcileri de özeleştiriyeye yönelten özelliklerin simgeleridirler. Böylece, kişileri ele alırken derinlemesine değil, genellemesine olan bir yorumu, birimleri değil, tümcul eleştiriyi saptamak gerekir.¹⁹

Başka bir belgesel oyun, Cumhuriyet'in ellinci yılında tarafımdan yazıldı. Atatürk'ün başyapıtı "Nutuk"unu²⁰ temel alarak çeşitli kaynaklardan yararlanarak sahneye uyarladım. Mustafa Kemal Atatürk'ün 15 ile 20 Ekim 1927 tarihleri arasında, Halk Fırkası'nın İkinci Kurultay'ında, 36 saatten fazla süren ve ancak altı günde bitirebildiği "Nutuk", yeni Türk devletinin kuruluşunu ve bu kuruluşdaki olayları ele alırken Cumhuriyet kuşakları için aydınlatıcı ve öğretici bilgileri kapsayan bir dünya klasiğidir. Bu yapıt, yalnızca yapılmış olan işleri değil, ilerde yapılması düşünülen, çağdaş bir Türk devletinin dünyadaki layık

olduğu yeri alması için gerekli olan çalışmaların ana düşüncesini de içerir. Modern Türk devletinin önemini, gelişme olanaklarını ve çözüm yollarını bulmada değerli bir yol gösterici olan bu yapıt, bütün Türkiye'lilerin okumaları gereken, vazgeçilemeyecek bir bilgi kaynağıdır.

Bu yapıtı tiyatro sahnesine uyarlarlarken, birçok sorunla karşı karşıya olduğumuzu ve engellerin kolayca aşılamayacağını bildiğimizden, bu büyük yapıtın, hiç olmazsa, içeriğini ortaya çıkartmak düşüncesiyle - kronolojik gelişmeyi bozmamaya çalışarak - bazı seçmeler yaptık. Bu geniş kapsamlı yapıtın içeriği bizi doğrudan doğruya "epik" özellikleri de kapsayan "açık biçim"e yöneltti. Açık biçim hem yönetmen, hem de oyuncular açısından yarar sağlayacak doğrultuda kurgulanmıştır; tabloların ve geçişlerin - diyalektik dengesini bozmadan - yerlerinin değiştirilebilmesi, budanabilmesi ya da yerlerine başka olayların konulabilmesi açık biçimin olanakları içinde... Bu esneklik, düşünce yapısını bozmadan ve biçimsel herhangi bir kusur ortaya çıkarmadan değişiklikler yapabilme olanaklarını sağlıyordu. Açık biçimin başka bir yanı da, çağdaş tiyatronun temel anlatım biçimi olduğu kadar, geleneksel Türkiye tiyatrosunun sahne dili olmasıydı.

"Söylev" başlığını koyduğumuz oyun 15 tablodan kuruludur. Her tablo kendi gelişimi içinde bir bütün olduğu kadar, çeşitli geçişleri kapsar ve öteki tabloların da düşünce gelişimine bağlanır. Bunlar kronolojik gelişmeye göre sıralanmıştır; ancak her tablo kapsamıyla kendi içinde belli bir olayı tamamlar nitelikte kurulmuştur. Metinde, bu tabloların yanısıra, bir de belgesel açıklamaları getiren bir önoyun ile sonoyun vardır. Oyunun uzunluğu normal süreden (1 saat 45 dakika) daha fazladır. Bu da budamaların

kolayca yapılabilmesine yardımcı olur.

Oyunun belgesel niteliğini korumak için sahnelerin kuruluşunu Atatürk'ün sözlerine göre değerlendirdik. Başka kaynaklardan aktardığımız bilgileri de yine O'nun söylediklerinin ışığında kullandık. Bu oyun herhangi bir eleştiriyi değil, Mustafa Kemal'in açısından olayların ve durumların yorumunu getirmektedir. Zaten onun yorumunda da yeni kuşakları ve Türkiye halkını aydınlatacak yeterli bilgi ve eleştiri vardır.

"Nutuk"ta izlenen ve çok yönlü sonuçlar getiren olaylar, Türk ulusunu yönetme kararında olanlar ile buna her türlü olanaksızlık içinde, ama tüm güçleriyle karşı duran kişiler arasındaki çatışma olarak özetlenebilir. Bu olaylar içindeki kişiler, kendi iç çelişkileri içinde, sayısız özellik gösterirler; ancak bir ana bölümleme yapmak gerekirse bunları dört temel noktada ele alabiliriz: 1- Mustafa Kemal'in yanında olanlar; 2- Kararsızlar ya da bilinçsizler; 3- İç düşmanlar, yani çeşitli kişisel çıkarlarla Türk ulusunun parçalanması düşüncesine hizmet edenler. Bunlar arasında makam, para, günlük kazançlar için düşmanla işbirliği yapmış olanlar kadar, dini kendi çıkarlarına alet ederek bir ulusun kurtuluşuna engel olmaya çalışan bilgisiz, yobaz kişiler de vardır; 4- Dış düşmanlar.

Bu dört anabölüm içinde gözlenen kişiler, ayrıntılarda birbirlerinden farklıdır. Örneğin, Mustafa Kemal'in davasına inanmış olanlar arasında, O'na tam anlamıyla bağlı ve hedefi bilen kişiler görüldüğü kadar, O'nun yapmak istediğini tam olarak kavrayamayanların yanısıra, O'na karşı kişisel kıskançlık duyanlar, hilafet ve saltanatın sürdürülmesini isteyenler, O'nun yaptıklarından kendilerine pay çıkararak kartvizitleriyle yatırım yapanlar, düşmanlıklarını sonra-

dan O'na suikast hazırlayacak kadar ileri götürenler ve benzerleri vardır.

İkinci bölümde sözünü ettiğimiz kararsız ya da bilinçsizler arasında vatansever olmakla birlikte, olayları doğru yorumlayamayan, yaşadığı günleri değerlendiremeyen, doğru teşhis koyamayan, bu yüzden de istemese de engel haline gelen, işleri geciktiren kişiler yer alır. Bunların arasında tanınmış yazarlar, gazeteciler, fikir adamları bulunmaktadır; bunların bir bölümü sonradan "Kuvayı Milliye" ruhunu kavrayarak Bağımsızlık Savaşı'na katılmış, başka bir kesimiyse bilerek ya da bilmeyerek düşmana dolaylı hizmette bulunmuşlardır. Dört anabölüm içinde, Bağımsızlık Savaşı'nın en çelişkili ve üzerinde en çok inceleme gerektiren kişileri bu bölümdedir; çünkü bunlar, vatanseverlik adına, halk adına, düşünce ve kültür adına vatanseverlerin, halkın karşısında yer almışlar, düşünce ve kültür açısından da gelişim çizgisinin çok gerilerine düşmüşlerdir.

Bu temel bölümlemenin en aydınlatıcı kesimi, iç düşmanlardır; bunların arasında değişik yönlerde çaba gösterenler vardır, ama bunlar her durumda kendi çıkarları dışında hiçbir şeye değer vermeyen, her ne pahasına olursa olsun, kendi günlük kazançlarının ötesinde çaba göstermeyen ve fırsatçı yanlarıyla her an ulusunu, halkını arkadan vuran, kutsal İslâm dinini politik bir araç olarak kullanıp din işportacılığıyla eğitimsizliklerinin karanlığı içinde bocalayan kişileri aldatan ve bunları yanlış yollara sevkeden kişilerdir. Ne acıdır ki, o dönemdeki İngiliz elçiliğinin casusu durumunda olan papaz Frew'un ortağı, ondan durmadan ödenek alarak ona hizmet eden bir numaralı kişi de, din adamı kisvesi altında iş gören Sait Molla'dır.

Dış düşmanlar, başta İngiltere olmak

üzere, Yunanistan, Fransa ve İtalya'dır. Bunlara bir süre için Amerika Birleşik Devletleri'ni de ekleyebiliriz. Ancak Türkiye'lilerle karşı karşıya gelen bu ülkeler arasında da, hem tutum, hem de dış siyasetleri yönünden önemli farklar vardır. O dönemin İngiliz başbakanı Lloyd George, Avrupa kültürünün kaynağının hâlâ o günkü Yunanistan'da olduğunu sanan ve Byron vari romantik tutumuyla karşısına aldığı Türk ulusunun yeteneklerini ve niteliklerini dikkate almadan kendi dış siyasetini de çıkmaza götüren bir kişi olduğu kadar, Yunanistan'ı tuzağa düşüren siyasetin de baş kahramanıdır. Lloyd George, Yunanistan'ı, kazdığı çukura iterken, Fransızlar ve İtalyan'lar daha başka bir hava içindeydiler. Onlar Yunanistan'ın Anadolu içlerine girdikçe, tehlikeye yaklaştığını ve dağılan ordu-suyla birşey yapamayacağını sezdikleri gibi, İngiltere'nin etkisini arttırmasına da çalıştılar.

Türklerin güçlenmesini istemeyen Lord Curzon bile Lloyd George siyasetinin yanlış ve iflas etmek üzere olduğunu anlamıştı. Amerika'ysa, uzaktan



Sakıncalı Piyade - Ankara Sanat Tiyatrosu

Türkiye'lilerin anayurdunu payetme gafleti içindeydi: o dönemde, tarihini bile bilmediği, büyük devletler kurmuş köklü bir ulusun topraklarını ziyafet sofrasında servis yapan bir garson rahatlığıyla dağıtıyordu. Anglosakson emperyalizmi, dış dünyaya kapanmış olan Başkan Wilson'a Mustafa Kemal'i bir "çete reisi" olarak tanıtmıştı. Ama general Harboard'un yönetimindeki heyet Anadolu'ya gelip Mustafa Kemal'i tanıdıktan sonra büyük bir değişiklik oldu. Harboard, Amerika'ya döndüğünde, kendi duygusunu gazetecilere şöyle özetliyordu: "Buradan ayrılırken bana Mustafa Kemal için bir eşkiyadır, demişlerdi. Oysa onun çok büyük bir lider olduğunu kendi gözlerimle gördüm. Eğer mümkün olsaydı, onun yanında kalır, ona yardım ederdim".²¹

Antik kültürün, Anadolu topraklarında yeşerip Elen yarımadasına geçtiğinden haberi olmayan ve Yunanlıları Avrupa kültürünün temsilcisi, Türkleri de barbar gören Lloyd için en güzel açıklamayı yine kendi vatandaşı olan bir İngiliz tarihçi yapmıştır: "Âsi diye küçümsenen bir Türk, üç yıllık bir kavga sonunda koskoca İngiltere İmparatorluğu'nun hükümetini ve ünlü başbakanını devirmeyi başarmıştı. Romantik adam, gerçekçi adamın önünde silinip gitmişti. Makedonyalı bir Türk, bir İngiliz'in sırtını yere vurmuştu".²²

Türkiye üzerinde hak iddia eden yabancı devletler, yalnızca komutan Kemal Paşa'nın karşısındaydılar. Ama devrimci Mustafa Kemal'in can düşmanları yüzyıla-

rın birikimi içinde yuvalanmış gericilikti, yobazlıktı. Osmanlı devletini yıkan da, bütün gelişmeleri ve yenilikleri daha doğarken boğan aynı güçtü, gericilikti. Nitekim, savaş bittikten sonra, o dönemin düşmanları olan yabancı ülkeler Mustafa Kemal'i ilk alkışlayan ve övenlerin başında geldiler. Çünkü Mustafa Kemal, dünya siyaseti gereği ve siyasal ilişkiler yönünden karşı çıktığı bu devletlerin karşıt bir gücü değildi; temelini hümanizmaya ve çağdaşlığa dayamış devlet sisteminin savunucusuydu. Öte yanda, gericilik - bugün de açık ve seçik görüldüğü gibi - O'nun tüm girişimlerine, çağdaşlığa, O'nun başarılarına, devrimlerine karşı çıkan sürekli bir karşıt güç ve düşman olarak kaldı.

Öyleyse, "Nutuk"ta izlenen en belirgin olgu ya da ana sorun, bu iki karşıt güç arasındaki ölüm kalım savaşıdır. Başka deyişle, tarihsel gelişmenin organik çatışması eskimiş güç olan gericilik ile Türkiye Cumhuriyeti arasındadır. Burada, dış düşmanların durumu, her ne kadar o dönem için ciddi bir tehlikeydiyse de, tarihsel gelişim içinde mekanik bir müdahaleden başka bir şey değildir. Yukarıda açıklamaya çalıştığımız organik çatışma derinden derine gelişen gerçek çatışmayı verir; oysa mekanik müdahale ancak belli ve sınırlı bir süre içindeki, geçici, yüzeydeki çatışmayı getirir.

Bu düşüncelerin ışığında, "Nutuk"u sahneye "Söylev" başlığıyla uyarlar, gerçekleştirilmesi zorunlu olan görünüş ve belirtilmesi gereken anasorun -olanaklar elverdiği kadar- bu organik çatışmayı göstermektir. Kısacası, "Nutuk"taki olayları genişlemesine ele alırken ön plana aldığımız düşünce organik çatışmanın konusu olan, Türkiye'nin yapısı içindeki oluşumun sonucu olarak varolan bu iki karşıt gücün çatışmasını vermektir. Bu-

nun için de, mekanik müdahale olarak tanımladığımız İngiltere, Yunanistan, Fransa ve İtalya gibi ülkelerin düşmanlıklarını ikinci plana aldık. Gerçi bu mekanik müdahale organik çatışmadan kopuk değildir; elbette bu ülkelerin tutumu, Türkiye'nin yapısındaki oluşumla ilintilidir. Ancak geniş kapsamlı bir yapıtı sahne üstünde sınırlarken yapılması gereken seçimde, organik çatışma, mekanik müdahaleden mutlaka daha önemlidir.²³

Şili üçlemesiyle yarı belgesel, yarı evrensel oyunlara yönelen Orhan Asena, "Şili'de Av"ıyla (1973) Şili Cumhurbaşkanı Allende'nin dış emperyalist güçler ve iç çıkar gurupları tarafından devrilmesini ele alarak güncel bir konuya değinmiştir. Bu oyun nesnel bilgilere dayanırken insani açıyı da vurgulamıştır. Üçlemenin ikinci oyunu, "Bir Başkana Ağrı"sa (1980) Allende'nin yaşamını geriye dönüşlerle veren, belgelere dayanılarak yazılmış bir yapıttır. Üçüncü oyun "Ölü Kentin Nabzı"ysa Şili olayları içinde Allende'nin iyi niyetli yanlışlarını vurgulayan ve ilk oyundan bir spotu büyütür getiren bir tiyatro yapıtıdır. Asena'nın ilk oyunu yazılmamış bir üçlemesi de, 1959'da yazmış olduğu yarı belgesel "Hürrem Sultan" ile 1982'de kaleme aldığı "Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe" başlıklı yapıtlarıdır. Bu sonuncusunda, yazar, Düzmece Mustafa sorununu ele almıştır. Yazarın, Bağımsızlık Savaşını konu edindiği "16 Mart 1920" başlıklı yapıtında (1973) baş oyun kişisi hayali biri olmasına karşın, oyun tarihsel süreç ve olaylar üzerine kurulmuştur.

Öte yanda Güngör Dilmen'in Mithat Paşa'yı ele aldığı "İnsan ve Devlet"te (1984), özgürlük ve bağımsızlık düşüncesini savunur. Bu konuda en son yazılan ve tamamen belgesel bir oyun, Genco Erkal'ın yazdığı, 1993'teki Madımak Oteli dehşetini ele alan "Sivas '93"tür.

Belgesel Tiyatro konusu, çok geniş bir yelpaze içinde ele alınabilir. Bu bir yazıyla geçştirilecek bir şey değildir. Herhalde belgesel tiyatro üzerine kapsamlı bir kitabın hazırlanması gerekiyor.

Dipnotlar

¹ Aiskhülos'un çağdaşı olan Frinikos'un yüksek edebi bir üslubu vardı. Aristofanes onun şiirlerini övmüş, ama komedyalarında, onun oyun kişilerini ortaya çıkarışını alaya almıştı. İlk kez kadın karakterleri oyuna sokan yazar Frinikos'tur. İlk kez 67. Olimpiyad'da (İ.Ö. 512) yarışma kazandı. Kendi döneminin saygı duyulan bir yazarıydı.

² Bu yapıtta, Romalı Simplissimus'un serüvenleri zekâ ürünü bir üslupla dile getirilmişti. Akıl önemini vurgulayan bu kitap halk üzerinde büyük bir etki yaratmıştı. Sonradan, 1896 yılında, Münih'te, Albert Langen ve Thomas Theodor Heine tarafından bu ad altında bir Alman karikatür dergisi çıkmaya başladı. Bu dergi 1954 yılında Olaf Iversen tarafından yeniden kurularak yayıma başladı.

³ Oyun, 29 Nisanda, Brecht'in A.B.D. vizesini almasından dört gün önce tamamlandı.

⁴ Chicago, yazarın belgesel olmayan "Kentlerin Ormanlarında", "Mutlu Son" ve "Mezbahaların Kutsal Johanna"sı başlıklı oyunlarının da mekânıdır. Çünkü 1920-1930 yılları arasında A.B.D.'ne egemen olan gangsterlerin bulunduğu merkez Chicago'ydu ve bu kent hem Avrupa hem de Amerikan seyircileri için tarihsel bir kolektif imge niteliğindedir.

⁵ İlk kez 1957'de, "Sinn und Form" başlıklı derginin hazırladığı "İkinci Brecht Özel Sayısı"nda yayımlandı. Kitap olarak aynı yıl, Berlin'de Suhrkamp Yayınevi tarafından "Stücke 2" başlığı altında çıktı.

⁶ İlk gösterimi 10 Kasım 1958'de, Peter Patitzsch'in yönetiminde Stuttgart'ta, ikincisiyse 1959 yılının ayında, Doğu Berlin'de, Palitsch ile Wekwerth'in oyun düzeniyle Berliner Ensemble'da gerçekleştirildi.

⁷ Brecht oynanış için ikinci bir prolog yazmıştı; bkz. "Stücke 4", Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main 1967, s.1179.

⁸ Brecht, "Schriften zum Theater 3", Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1967, s.1179.

⁹ "Stücke 10", Berlin 1957, ss. 336-37; aynı zamanda "Schriften zum Theater 3", s.1177.

¹⁰ "Yön" Dergisi, 18 Temmuz 1962.

¹¹ Bkz. "Gide Gide 9", (Ankara, 1967), s.159.

¹² "Yön", 26 Şubat 1965.

¹³ Evliya Çelebi „Seyahatname“sinde Urfa'daki bu kutsal gölden söz eder: bkz»; cilt. V, ss.48-9, (ed. Zuhuri Danışman), ist., 1970.

¹⁴ Niyazi Berkes, "İkiyaz Yıldır Neden Bocalıyoruz", Ankara 1962, s.49. ¹⁵ aynı, s.24.

¹⁶ Haydar Tunçkanat: "İkili Anlatmaların içyüzü", (Ankara, 1970), s.67.

¹⁷ aynı, s.83.

¹⁸ aym, s.85.

¹⁹ Ayrıntılı bir çözümleme için bkz. Özdemir Nutku, «Ayak-Bacak Fabrikası»nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", «Tiyatro Araştırmaları Dergisi», no. 2, 1 Mayıs 1971, ss.29-76.

²⁰ Atatürk'ün otuzaltı saatten fazla süren ve ancak altı günde bitirebildiği «Nutuk», belgeleriyle birlikte, ilk kez eski harflerle 1927'de basılmıştır. Harf devriminden sonra, yetişen kuşakların yararlanması için 1934 yılında Türk Devrim Tarihi Enstitüsü tarafından üç cilt olarak yayımlanmıştır; bu baskının ilk iki cildi ana metni, üçüncüsü de belgeleri kapsar. «Nutuk»un altıncı baskısı 1963 yılında yapılmıştır. Aynı yıl, Türk Dil Kurumu, bu başyapıtı öz Türkçeye aktararak iki ciltte toplamıştır. Kurum sekizinci baskısını 1966'da yapmış, tükenmesi üzerine dokuzuncu baskıya geçmiştir. Sahne oyunu için Türk Devrim Tarihi Enstitüsü'nün 1962'de yayımladığı beşinci baskı ile Türk Dil Kurumu'nun 1963 baskısı esas alınmıştır.

²¹ Tefrik Bıyıkhoğlu, «Atatürk Anadolu'da», Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 1959, s.65.

²² Lord Kinross, «Atatürk: Bir Milletten Yeniden Doğuşu, II», İstanbul 1966, ss.519-20.

²³ Ayrıntılı çözümleme için bkz. "Cumhuriyet'in Ellinci Yılında 'Söylev'in Sahne Üzerindeki Yorumu", «Tiyatro Araştırmaları Dergisi», sayı 4, Ankara Üniversitesi, 1975, ss 1-30.

Dosya

BELGESEL TİYATRO ÜZERİNE

Ayşegül Yüksel

Dostlar Tiyatrosu'nun 2007-2008 tiyatro döneminde sunduğu "Sivas '93" yapıyla "belgesel tiyatro" olgusu bir kez daha tiyatromuzun gündemine yerleşti. Oyunu yalnızca belgelere dayandırarak "söz"e ve "görüntü"ye döken Genco Erkal'ın metni ve bu metinden yola çıkarak sahnelediği tiyatro olayı birçok ödüle değer bulunarak "yılın oyunu" olarak öne çıktı. Ülkemizin çok ses getiren -Yapı Kredi Sigorta destekli- Afife Ödülleri'nin jüriyse, göz ardı edemediği bu çalışmayı hangi kategori altında değerlendireceğini, herhalde, bilemediği için, "Sivas '93"ü, bir yıl önce, herhalde genç toplulukları desteklemek amacıyla, ödüller arasına katılmış olan ve "anıma-ya değer" anlamını taşıyan "mansiyon"la "onurlandırdı". 1969'dan bu yana 39 yıldır kesintisiz olarak tiyatro hizmeti vermekte olan Dostlar Tiyatrosu'na ve sanat yaşamının 50. yılına ulaşmak üzere olan Genco Erkal gibi bir tiyatro emekçisine ayıp edildi.

Oysa "belgesel oyun" ya da "belgesel tiyatro" kavramına ülkemiz hiç de yabancı değil. '60'lı, '70'li ve '80'li yıllarda, özellikle Dostlar Tiyatrosu ve A.S.T. tarafından onlarca "belgesel tiyatro" örneği sunuldu, bir bölümü de, özel bir kategori aranmaksızın, ödüllere değer bulundu. Dünyadaysa "belgesel tiyatro" olgusu yüzyılın başından bu yana gün-

demde olduğu için, bu terimi bir tiyatro türünü belirlemek için kullanma yolunda bir sıkıntı da yok. Metin And hocamız, birkaç ay önce Dünya Gazetesi'nin Kitap Eki için kendisiyle yaptığım bir söyleşide Meşrutiyet dönemindeki tiyatromuza değinirken "belgesel" sözcüğünü kullanmıştı. Tiyatroda yaşanan canlılık nedeniyle çok çarpıcı bulduğu bu dönem hakkında bakın And ne diyor: "...yazılan oyunların seyirciyle hemen buluşturulduğu bu coşkulu dönemde tiyatro yer yer belgesel nitelik taşıyor. Söz gelimi, Enver Paşa, Cemal Paşa gibi dönemin büyük isimleri tiyatrodaki kendilerini seyrediyorlar." (16 Fuar Özel, 26 Ekim 2007, s.12).

Başlangıcı 20. yüzyılın ikinci on yılına dayanan ve sinemanın belgesel anlamda kullanımıyla neredeyse yaşıt olan "belgesel tiyatro", yaşanmış belli bir olayın, olayla ilgili belgelerden yola çıkılarak oyunlaştırılmasını ve / ya da belgelerle desteklenerek sunulmasını içeren "sahne olayı" anlamına geliyor. Aziz Çalışlar'ın deyişiyle, "Belgesel Oyunlar, genellikle, konusunu önemli bir tarihsel ya da siyasal olaya dayandırıp araştırma ve soruşturma sürecini bir yöntem gibi kullanarak, bu olayların ardında yatan gerçekleri ortadan kaldırmaya, eleştirmeye, yorumlamaya, siyasal bir kanı uyandırmaya, kamuoyu vicdanını ve adaleti yansıtacak bir forum haline getirmeye çalışır". ("Tiyatro Kavramları Sözlüğü", Mi-

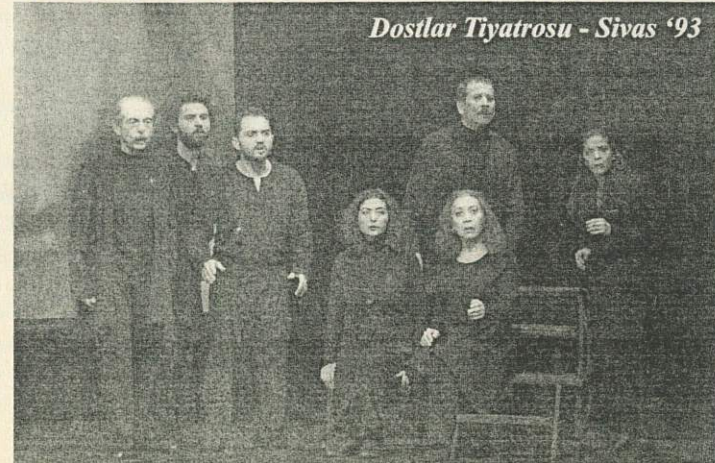
tos-Boyut, 1992, s.23). "Belgesel" nitelik, anlatılan olayın, film, slayt, fotoğraf, ses bandı, röportaj, yapılmış bir konuşma, gazete haberi, el ilanı, vb. verilerle kurgulanmış olmasıyla oluşur.

Sosyalist-devrimci "duruş"un anlamı olarak "belge" kullanımını ilk kez Rusya'da ("Bolşeviklerin iktidara ilerleyişi sırasındaki olayların filme alınması, propaganda aracı olarak kullanılmasıyla" Bkz. "belgesel sinema", "Ana Britannica") gerçekleşmiştir. "Belgesel tiyatro"nun kurumlaşmış bir tiyatro türü olarak ortaya çıkışıysa Alman yönetmen Erwin Piscator'un 1920'li yıllardaki çalışmalarıyla bağlantılıdır. Piscator "Politik Tiyatro" başlığını taşıyan ünlü kitabının sekizinci bölümünde, ilk belgesel oyunu olan "Trotz alledem" in ("Herşeye Karşın") oluşumunu ve sahneye çıkartılış sürecini ayrıntılı biçimde açıklarken, tiyatrodaki film kullanımına ilişkin olarak da şunları söyler: "Daha sonraları, bu düşünceyi Ruslardan aldığım sık sık öne sürüldü. Gerçektenyse o dönemlerde Sovyet sahnelerinde neler olduğu konusunda hiçbir bilgim yoktu; gösteriler ve benzeri olaylar hakkında bize pek az şey ulaşıyordu. Çok sonraları bile Ruslar'ın filmi benim düşüncelerimdekilerle

aynı işleve sahip biçimde kullanıldıklarını duymadım. (...) burada öncülük sorunu yersizdir." ("Metis", 1985, s.113).

Ülkemizdeki, bilebildiğim, ilk yabancı belgesel tiyatro örneği 1965-66 döneminde İBŞT'de Beklan Algan'ın rejisiyle sahnelenen, Alman yazar Heiner Kipphardt'ın "Oppenheimer Olayı" başlıklı oyunudur. Ünlü atom bilgini Oppenheimer'in, insanlığın yazgısını sorumsuz devlet güçlerine teslim eden kişi olarak yargılandığı bu oyunun ardından ünlü "Suçsuzlar / Sacco ve Vanzetti" gelmiştir. Sermet Çağan'ın kurduğu, Türkiye'nin ilk sendika tiyatrosu olan Türkiye Öğretmenler Sendikası Tiyatrosu (TÖST) tarafından, Çağan'ın sahne düzeniyle sunulan, daha sonra A.S.T. (1988) tarafından da sahnelenen bu oyun, Amerikalı yazar Howard Fast'ın, A.B.D.'nin Massachusetts eyaletinde, "anarşist" oldukları düşünüldüğü için, bir cinayete karıştıkları iddiasıyla yedi yıl (1920-1927) süren bir mahkeme süreci sonunda haksız yere idam edilen, İtalyan asıllı iki işçinin öyküsünü belgelerle destekleyerek dile getirdiği bir oyundur.

Ülkemizde sahneye çıkartılan belgesel nitelikli ilk yerli oyun Güngör Dilmen'in "İttihat ve Terakki"sidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun II. Meşrutiyet dönemine ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin başlıca kişilerinin oynadığı tarihsel rollere trajik ya da komik bakış açısından değil de belgesel bir sadakatla ışık tutmayı amaçlayan bu oyun bir bölümünü Dormen Tiyatrosu sanatçılarının oluşturduğu karma bir kadroyla, özel bir



yapım olarak 1969'da sahnelenmişti.

Bu tarihlerden sonra "belgesel tiyatro", politik tiyatronun önemli bir türü olarak popülerlik kazandı ve gerek çeviri, gerekse yerli ürünlerle 1990'lara dek gündemde kaldı. Politik tiyatro yapmakta olan toplulukların dağarlarından eksik etmediği bu tür oyunların en ünlülerinden biri Dostlar Tiyatrosu'nun sunduğu ilk belgesel sahne yapıtı olan "Rosenbergler Ölmemeli"dir (1969-1970). Alain Decaux'un yazdığı, A.B.D.'nin egemen güçlerince 20. yüzyılın ortasında işlenmiş en yüz kızartıcı insanlık suçlarından birini dile getiren oyun, McCarthy döneminde sürdürülen "insan avı"na kurban gitmiş iki onurlu insanın elektrik sandalyesinde noktalanın serüveninin aşamalarını anlatır. Oyun, Genco Erkal ve Ayla Algan'ın üstün yorumlarıyla sunulmuştu.

Yine Dostlar Tiyatrosu'nun bir sonraki dönemde sunduğu belgesel oyun Hans Magnus Enzensburger'in yazdığı "Havana Duruşması"ydı. Küba Devrimi'ne son vermek ve Fidel Castro yönetimini devirmek için A.B.D. tarafından 1961'de yapılan ve başarısızlıkla sonuçlanan Domuzlar Körfezi Çıkartması'nda görevlendirilmiş Kübalı karşı-devrimcilerin, Havana'da devrimci gazeteciler tarafından sorgulanışını dile getiren, sahnede yer alan olayların film ve projeksiyon kullanımıyla belgelendiği oyun, 12 Mart sıkıyönetimi tarafından "sakıncalı" görülerek tatil edildikten sonra 1975'te yeniden sergilendi.

Dostlar Tiyatrosu 1971-72 döneminde de Peter Weiss'in ünlü "Soruşturma"sını sahneledi. Topluluk sanatçıları ile Dostlar Tiyatrosu işçi kolunun ortak çalışmasının ürünü olan bu çalışmada, Hitler'in toplama kamplarında yapılan iş-

kencelerin ve işlenen cinayetlerin sorumlusu binlerce kişiyi simgeleyen sanıkların sorgulanma süreci hızlı bir tablo akışı içinde sergileniyordu. Bu yapım daha sonraki yıllarda Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından da sahnelendi.

1970'li yıllardan başlayarak, yerli belgesel oyunların sık sık yazıldığı ve sahnelendiği görülüyor. Bu çalışmalardan en ünlüsü Ergin Orbey'in yalnızca belgelerden düzenleyip sahneye aktardığı "Birinci Kurtuluş"tur. Önce 1970-1971 tiyatro döneminde A.S.T. tarafından, daha sonra da çeşitli topluluklarca sahneye çıkartılan bu çalışmada, hızlı bir akış içinde, Türk Bağımsızlık Savaşı'nın aşamaları gösterilir. Seyirciyle 1971'de buluşan bir belgesel tiyatro çalışması da "Alpagut Olayı"dır. Bu oyun Dostlar Tiyatrosu işçi kolunda çalışanlar tarafından işçiler için yazılmıştır. 1969'da Çorum-Alpagut'taki kömür ocaklarında yaşamış bir işçi eylemini anlatan oyun Haşmet Zeybek'in elinde ilk biçimini almış, sonra da işçi kolunun ortak çalışması olarak tamamlanmıştı. 1971'de ilk kez işçi-seyirciye sunulan bu çalışma, 1974-1975 döneminde Mehmet Akan'ın sahne düzeni ve Metin Deniz'in çevre tasarımıyla profesyonel sahneye çıkartıldı.

Dostlar Tiyatrosu'nca Türkiye'nin içinde yaşamakta olduğu tarihsel süreçte yer alan toplumsal olguları irdeleme yolunda art arda belgesel yapıt üretilmekteydi artık. Dostlar Tiyatrosu dağarına "Sabotaj Oyunu"nu da kattı. Macit Koper, 12 Mart döneminin, aralarında Atatürk Kültür Merkezi yangını olayının da yer aldığı "sabotaj davaları"ndan yola çıkarak, bir oyun provası ortamı içinde yazdığı oyunda, nedeni açıklığa kavuşmamış her patlama ya da yangının sorumluluğunu işçiye ve öğrenciye yükleyen çarpık man-

tiği taşlamaktaydı. Genco Erkal'ın, seyirci koltuklarının üstünden aşırılmış bir "uzatma sahne" yoluyla kotardığı sahne düzeniyle, görsel-işitsel açıdan da çarpıcı bir tiyatro olayı kotarılmıştı.

1976'daysa Çağdaş Sahne'de "Grev" sahnelendi. 1973 yılında Bursa'da bir otomatik-montaj sanayii işyerinde başlatılan grevin tüm ayrıntılarının belgelerle değerlendirildiği bu yapıtı Nihat Asyalı kaleme almış, yazma sürecine Yusuf Dağüstün de katkıda bulunmuş, çalışma Yılmaz Onay'ın rejisiyle seyirciye sunulmuştu. Oyun, görevleri ve hakları yasalarla belirlenmiş sendikali sanayi işçisinin, 1970'ler Türkiye'sinin koşulları içinde haklarını yasalar çerçevesinde ne dereceye dek savunabilmesini tartışmaktaydı.

Toplumda yaşanmış gerçeklerin sahneye çıkarılmasının yaygın bir pratiğe dönüştüğü 1970'li yıllarda, A.S.T.'tan ayrılan Erkan Yücel'in kurduğu ve turne düzeninde oyun sergileyen Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu (DAST)'nda sahnelenen "Toprak" oyunu da "belgesel tiyatro" bağlamındaki değerlendirmelerden payını almıştı. Pazarcıklı köylülerin toprak ağaları karşısındaki mücadelesinin anlatıldığı oyunun içerdiği "slogancı" öğeler kıyasıyla eleştirilmiş, oyunun "belgelere dayandırılmadığı için", "gerçeği inandırıcı kılmaktan çok", anlatılan "gerçeğin var olduğunu belirten sematik bir anlayış içinde yazılmış olduğu" öne sürülmüştü (Bkz. Ayşegül Yüksel, "Sahnedeyken İzdüşümler", Mitos-Boyut, 2000, s.39).

1976-1977 tiyatro döneminde A.S.T.'ta Rana Cab-

bar'ın rejisiyle sergilenen, Ömer Polat imzalı "804 İşçi" oyunundaysa anlatılan "yaşanmış" olay belgelerle sıkıca desteklenmekteydi. Irak Petrol Boru Hattı Döşeme işinde Mannesman Werke A.G. adını taşıyan çok uluslu firma için çalışan Türk işçilerinin, kendilerine öteki yabancı işçilerle aynı haklar sağlanmadığı için 1975'te giriştikleri direnişin eleştirisini yapan yazar, olayları oluştururken bir gözlemci olarak yalnızca belgelenmiş gerçeklere dayanmış, kişileştirmelerden yazarlık hünerini kullanmıştı.

Aynı dönemde Dostlar Tiyatrosu'nda "Gün Dönerken" oyununu sergilenen Yavuzer Çetinkaya da belgelere dayandırdığı oyununu tıpkı Ömer Polat gibi yazarlık hünerleriyle cilâlamıştı. Mehmet Akan'ın sahne düzeniyle sunulan oyun, Nazizm'in, Almanya'daki tırmanma aşamasında, insanların yüreğine 'uluslararası komünizm' korkusu salmak için kotardığı Rayştag Yangını "senaryosu"na "sanık" olarak kattığı Bulgar devrimci Dimitrof üzerinde odaklanmıştı.

A.S.T.'ın unutulmaz yapımlarından "Sakıncalı Piyade", Uğur Mumcu tarafından, 12 Mart süreci içinde geçirdiği askerlik döneminde gözlemlendiği olayları



içeren aynı isimli kitabından sahneye uyarlanmıştı. Yaşanmış gerçeklerin genel bir anlatıcı kullanımıyla tablolar biçiminde sunulduğu çalışma ilk kez 1977-1978 döneminde Rutkay Aziz'in rejisiyle sahneye çıkartıldı. Oyun, 1990'ların başında, Mumcu'nun ölümünden sonra bir kez daha sahnelendi. İçinde bulunduğumuz dönemde de İstanbul'da üçüncü kez sahnede. "Belgesel" niteliği, sahnede belge kullanımından çok, yaşanmış olayların yapay bir olaylar dizisi içinde eritilmeden sunulmuş olmasından kaynaklanan bu tür oyunların A.S.T.'ta sahnelenmesi sürecekti. 1984-1985 döneminde gündeme Faruk Erem'in mesleğinin çeşitli aşamalarında gözlemleyip bire bir yansıttığı olayları içeren "Bir Ceza Avukatının Anıları" kitabının uyarlaması gelecek, yine Rutkay Aziz'in sahnelediği çalışma büyük yankı uyandıracaktı.

Yazarlarının anılarını dile getiren tüm sahne çalışmalarını "belgesel tiyatro" anlayışı içinde erittiğimiz düşünülmesin. Örnek olarak sunduğumuz "yaşanmış anılara dayandırılmış" sahne metinlerinin, kurgu (senaryo) oluşturma yönündeki oyun yazarlığı yöntemlerinin en az düzeyde kullanılmış olanlar arasından seçildiği gözden kaçırılmamalı. Bu "sınırlanmış" konsept içinde Erhan Bener'in kendi anı kitabı "Bürokratlar"dan oyunlaştırdığı ve 1983-1984 tiyatro döneminde Ankara Halk Tiyatrosu (A.H.T.) toplululuğunca Orhan Erçin'in rejisiyle sunulan, Bener'i Erkan Yücel'in canlandırdığı aynı adı taşıyan çalışmayı da anmak gerekli.

1995-1996 tiyatro döneminde Ankara Ekin Tiyatrosu tarafından Rüştü Asyalı'nın rejisiyle sahnelenen ve Halûk Işık'a 1989'da Salihli Oyun Yarışması En

İyi Oyun Ödülü'nü kazandırmış olan "Külrenge Sabahlar" a değinmeden de geçmek olmaz. 12 Eylül dönemi henüz noktalanmadan yazılmış olan bu oyunda yer, zaman ve kişilerin özel isimleri belirlenmiş olmasa bile, ay ve gün olarak verilen tarihler, canlandırılan olayın Türkiye'de bu dönemde yaşanmış ve belgelenmiş gerçekleri bire bir dile getirdiğini gösteriyor. 18 Eylül'de, "demokrasiyi rayına oturtmak" için müdahalede bulunmuş askeri yönetimin ilk günlerinde başlayan olaylar 13 Aralık'ta sona erer oyunda. Bir inzibat erini öldürdüğü savıyla yargılanan "onyedi" yaşındaki "gösterici" gencin idam edildiği tarihtir bu... Yazar Işık'ın yirmi yıl önce tiyatrodaki yapmayı göze aldığı bu hesaplaşmanın toplumca yapılmasının ne denli geciktiğinin altını daha çok çizmek gerekli mi? Işık'ın oyunu hüzünlü bir "geriye bakış"tı 1990'lı yıllarda. Tıpkı Genco Erkal'ın "Sivas '93'te kotardığı"geriye bakış" gibi...

Geriye bakmadan ileri gidemeyeceğimiz düşünülürse, tiyatromuzda gelelenekleşmişliğinin izlerini sürmeye çalıştığımız "belgesel oyun" anlayışında ürünlerin sürmesi de tiyatroya ilişkin dilekler arasında yer almalı. Afife Tiyatro Ödülleri jürisi tarafından, ancak "mansiyon" alabilir düzeyde sahne olayları olarak değerlendirilse bile...

Bir dilek de "politik tiyatro" yapmanın "ayıp" olmadığını, piyasayı gün geçtikçe daha çok Fransız bulvar oyunlarına boğmakta olan özel (ve dahi) ödenekli kurumlardaki tiyatrocularımızın anlaması için tutulmalı...

Yazarının izniyle Sahne Mart-Nisan 2009'dan alıntılanmıştır.

GÜNÜMÜZ TİYATROSUNDA BELGESEL TİYATRO ANLAYIŞININ ÖNEMİ

Hülya Nutku

Tarihsel oyunlar tiyatrodaki bir döneme tanıklık etmemizi sağlarken belgesel oyunlar salt tanıklıkla yetinmez, verilere dayanarak kanıtlama yolunu seçer. Tarihsel oyunlar için en uygun tanımlamayı Herbert Lindenber, "Historical Drama" yapıtında yapmıştır: "Tarihsel dramda, dram sözcüğü tarihin gerçekliğini soruştururken, tarih sözcüğü de dramın düşselliğini sınırlar." Belgesel tiyatroya dram yoluyla gerçekleri sorgular ve kanıtlar diyebiliriz.

Belgesel tiyatro başlığı altında yer alan yapıtlar belgesel ve yarı belgesel özellikleriyle dikkati çekerler. Kimi zaman yanılsamaya başvurulduğu gibi yabancılaştırma etmenlerinden de yararlanan bu oyunlarda belgeler tarihsel nitelikleri, özleri kaybettirilmeden sunulmaya çalışılır. Bu nedenle belgesel oyunlar için kurmacadan çok gerçeklik önemlidir ama bu yapıtın sanat eseri olmasını engelleyen bir unsur değildir.

Peter Weiss: "Belgesel tiyatro buluş ve kurmacadan uzaktır" dese de birer sanat eseri olduklarını gözardı etmeden bu yapıtlarda temel yönelişin yazarın ereği olan politik amacı ön plana çıkarmak olduğunu vurgulamaktadır. Tarihsel oyunların bir alt türü olan belgesel oyunlar tarihsel gerçekliğe daha da yakın durma isteğinden kaynaklanır. Tarih boyunca tiyatronun toplumsal işlevinin çeşitlilik

göstermesi, özellikle de iki dünya savaşı geçirmiş olan insanlığın politik tiyatroya yönelmesi sonucunda ülkelerin siyasi kültürünü zenginleştiren tarihsel, politik, belgesel ve yargıya dayanan oyunlarda artış gözlemlenmiştir.

Tarihsel oyunların zorba (tiran), martir (kurban), suikast, kahramanlık oyunları gibi alt başlıkları oluşurken tarihsel oyunların klasik oyun yapısından farklı olan bir yapı taşıdıklarını görüyoruz. Neden - sonuç ilişkisi bakımından klasik metinlerde belli nedenlerin oluşturduğu sonuçları izleriz. Tarihsel oyunlar, yargı (mahkeme) oyunları ve belgesel oyunlardaysa sonucunu bildiğimiz olaylara neden olan belgelere tanıklık ederiz. Belgesel oyunlar aslında gerçek dünyanın anlatım araçları olarak hizmet vermeye çalışırlar. Yargı oyunlarıysa geçtiğimiz yarım asrın dünyasının ya da başka bir deyişle insanlığın karmaşıklığını reddetmeye çalışmakla dikkat çeker. Yargı oyunlarında yargılanan insanlıktır ama sonuç insanlığa olan inançtır. Yargı tamamlanır, seyirciye iletilen karmaşıklık reddedilir ve yargı insanlığın daha umutla dünyaya bakmasını amaçlar. Belgesel oyunlarsa gerçeğe bağımlılık savındadır ve özellikle yakın geçmişe yönelen ya da olaylara bilimsel olarak bakma gereksinimi duyan yazarlar için en sağlam ve doğru yoldur. Kimi zaman yazar belge-

sel oyun yazma iddiasıyla yola çıkmamış olabilir, tarihsel bir dramı kaleme alırken ön araştırma sırasında okuduğu kaynaklar yazarı konunun içine alıverir. Orhan Asena "Şili'de Av" ve "Ölü Kentin Nabızı" oyunlarını yazarken Şili ve Salvador Alende üzerine topladığı belgeler üçlemenin son oyunu olan "Bir Başkana Ağıt" başlıklı belgesel oyunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Yukarıdaki örneğe ek olarak Orhan Asena'ya Uğur Mumcu'nun verdiği belgelerle adalet önünde kendisine savunma hakkı tanınmayan Mithat Paşa'nın yargılandığı "Yıldız Yargılaması" oyununun yazılması da gösterilebilir. Tıpkı H.Kipphardt'ın "Oppenheimer Davası", sı", H.M.Enzensberger'in "Havana Duruşması", Peter Weiss'in "Soruşturma"sı ve "Salozun Mavalı" ya da Hedda Zinner'in "Dimitrof'un Savunması" veya "Rosenberglar Ölmemeli", "Chicago 8", "Sacco ile Vanzetti", "Güneyli Bayan", "Kennedy Olayı", "Sabotaj Olayı", "Devlet ve İnsan", "Sokrates'in Savunması", "Alpagut Olayı" gibi oyunlarda olduğu gibi...

Yapıları gereği belgesel oyunlar belgelere dayandığı ve bu belgeleri seyirci önünde kanıtlama ve tanıtma yolunu seçtiği için yargı (mahkeme) oyunlarına doğru kayma eğilimi taşırlar. "(...) ister Oppenheimer ya da toplama kamplarındaki kişilerle ilgili olsun, ne olursa olsun seyirciden yargıç olması istenen simgesel oyunlar... Davalar tiyatro tarihinin temel öğeleri oldular. Şu gerçek davalar akla gelebilir. "The Eumenides"teki Orestes, "Venedik Taciri"ndeki Shylock, "Kırık Testi"deki Adam'ın davası, Shaw'un "Joan"ında veya "Oidipus Rex" ve Strindberg'in "Sam'a Doğru" oyunlarındaki gibi öz olarak mahkemeye benzeyen oyunlar... Gerçekten mahkeme oyunları bir gazetecilik klişinin hiçbir şekilde

silemeyeceği doğal bir yakınlığı mahkemeler ve dram arasında yer aldığı söylenebilir". Genelde mahkeme olayı gerçekten yola çıkar. İçeriği kesin bir biçimde bölerek temellerine kadar indirgenen bir süreci kapsar. "Mahkeme kelimesine isim veren Avrupa lisanlarıdır ve mahkeme fikri bir aksiyon türü olarak İngilizce "süreç" kelimesine yakın anlamlar taşır. Birçok eski davayla ilgili dramda oyun sırasında ifade edilen zıt davranışlara karşın seyircinin yakınlığı çatışmanın tek yanı üzerinde değil, insanlığın karmaşıklığı üzerine yönlendirilir." Oyunların sonuna doğru durumların kazandığı iki anlamlılık seyirciyi gerçeği gizleyen örtüyü kaldırmak adına düşünmeye sevkeder.

Belgesel oyuna yazarın yönelişi panoramik bir oyun kadar uzun sürebilecek bir tarihsel dönemi ya da olayı belgelerin yardımıyla sınırlamak veya açıklamak da olabilir. Örneğin "Atatürk'ün Nutku"nun kapsadığı süreci ele "Söylev" başlığıyla yazan Özdemir Nutku belgelerle de bu dönemi bir oyun süresine sığdırabilmeyi gerçekleştirmiştir. Ergin Orbey "I. Kurtuluş'tan" başlıklı yapıtında dönemin aktarılmasını sağlamıştır. "Belgelerle Kurtuluş Savaşı" çalışmasında hem tamamiyle basındaki belgelerin gazetecilerin ağzından aktarılmasıyla akıcılık sağlanmış hem de zaman konusunda ekonomiye gidilmiştir. Ataol Behramoğlu da "Lozan" oyununda böyle bir yol izlemiştir.

"Hürrem Sultan", "Fatih", "Bizans Düştü", "Kösem Sultan", "Bağdat Hatun", "Hasan Sabbah", "Cem Sultan", "III. Selim", "IV.Murat", "Deli İbrahim" gibi Osmanlı tarihinden alınmış kişiler kadar "Atçalı Kel Mehmet", "Simaonlu Şeyh Bedreddin", "Can Ateşinde Kanatlar (Mevlâna)", "Divane Ağaç (Yunus Emre)", "Pir

Sultan Abdal" gibi özgün kimlikler, "Galile Galileo", "Jan Dark" ve "Giordano Bruno" gibi kişiler ya da yakın tarihin kişilikleri "Kırmızı Karaağaç", "Güneyli Bayan", "Julia (Seyir Defteri)", "Halide", "Latife", "Sakıncalı Piyade", "Sabahattin Ali", "Benim Meskenim Dağlardır", "Promete 1940 (Hasan Âli Yücel)", "Neyzen", "Deniz Adında Bir Delikanlı (Deniz Gezmiş)" ve benzeri oyunlar kişilerden yola çıkılarak belgelendirilmiş oyunlardır. Belli dönemlerin kişiler üzerinde yarattığı baskının da oyunlara konu edildiğini görüyoruz. Özellikle Christopher Hampton'un "Ah!Hollywood" ve George Tabori'nin "Brecht Dosyası" tıpkı Arthur Miller'in "Cadı Kazanı" gibi ABD'yi ve Mc Carthy sürecinin baskılı ortamını işler.

Hitler gibi dünyaya yön vermeye kalkışmış, çıkış noktasında mitleştirilmiş, sonrasında şarlatanlığıyla dünyamızı karartmış kişiler yoluyla uyarı oyunları yazılmış ve özellikle de faşizm yerilmiştir. Brecht "Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti", "Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi" kadar Thomas Bernhard'ın "Kahraman-

lar Alanı" ve George Tabori'nin "Kavgan" oyunları üzerinde durmak gerekir. Bu oyunlar zorbalanın (tiran) zamanla kurban (martir) olabileceğini, kahramanların düşüşünün zamanla şarlatanları ortaya çıkaracağını vurgulayan oyunlardır.

Kısacası belgesel yana ağırlık vermek sanki kanıtlanması gereken bir savın yazar tarafından belgelere dayanarak kanıtlanması ve tartışma olanağı yaratma çabasından kaynaklanmaktadır. Burada yazar ya avukat tavrıyla sürecin arkasında durur ya da izleyenin yargısını ön plana alarak tarafsız tutumuyla olayı sergiler. Kimi zaman da yazar belgelerden kişilerin belgelere yaklaşımını eleştirmek ya da belgeleri kendi arasında yarıştırmak için kullanır. Bununla yapmak istediği şey belgeleri kaleme alan kişilerin nesnelliğini ya da öznelliğini ve bir bakıma da tarihin "Gerçek mi, yoksa görece midir?" sorusunun yanıtını aramaktadır. Tıpkı Baltacı Mehmet Paşa ile Katharina olayının ele alındığı "Lütfen Dokunmayın" oyununda olduğu gibi... Bu bir bakıma tarihe ironik bir biçimde

Dostlar Tiyatrosu - Sivas '93



yaklaşmanın da bir örneğidir. Caligula dönemine persiflaj diyebileceğimiz ironik, uzak aç, alaysılık içeren "At" oyununda olduğu gibi... Turgut Özakman'ın "Resimli Osmanlı Tarihi" başlıklı iki ciltlik olarak adlandırıldığı oyunsa çok önemli belgeler oluşturacak olan 1876 Anayasası

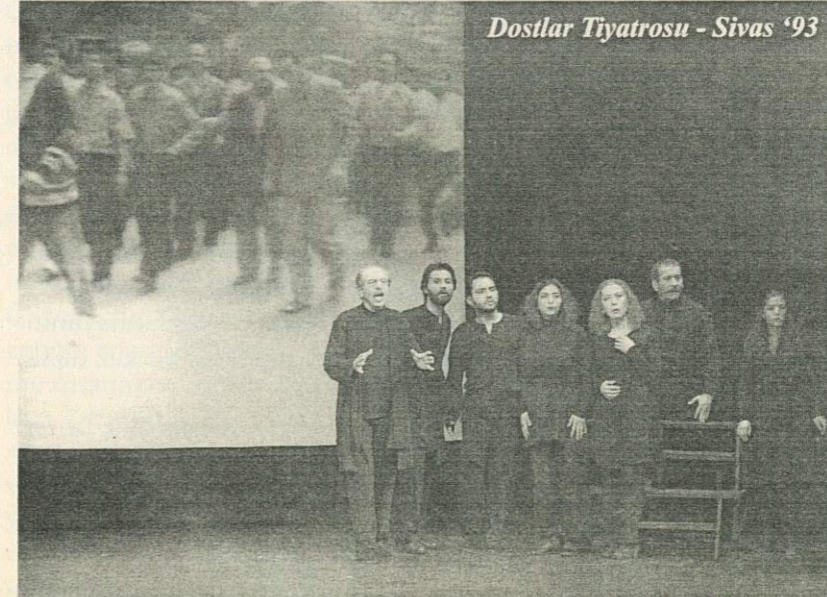
ve 1960 ve 1980 lerin ve Anayasasının zaman tünelinden geçerek kolunun altındaki "Resimli Osmanlı Tarihi" kitabıyla insanları uyarmaya çalışan Vakıf Beyin tüm olaylara vâkıf olmasına karşın çevresince dikkate alınmayışının eleştirel işlenişidir. Bu örnekler belki birebir belgesel oyun şemsiyesi altında ele alınmasa da yazarın âdeta bir tarihçi, belgeselci gibi araştırma yaptığı, kaynağı belge ve tarih olan oyunlardır.

İki farklı yaklaşımı da bu kapsamda irdelemekte yarar var. Güngör Dilmen'in "İttihat ve Terakki" başlıklı oyununda belgeler ile düşsel sahnelerin de kimi zaman ayrı ayrı ele alındığını görüyoruz. Orhan Asena'nın "16 Mart 1920" oyunu tarihsel kişiliklerin ele alındığı (örneğin Mustafa Kemal, Rauf Bey, Halide ve Adnan Adıvar vb. gibi), ama amaç olarak yapıntı bir kişi olan tarihte yaşamamış Nâbi beyin değişimini vermek adına yazılmıştır. Kemal Bekir'in yazdığı "Düşüş" başlıklı oyun tarihsel bir roman olan Nahit Sırrı Örik'in "Abdülhamit Düşerken" başlıklı

romanından oyunlaştırıldığı için belgesel oyun olmamakla birlikte dayandığı en önemli belge romanın kendisidir. Tıpkı belgenin ta kendisinin Turhan Selçuk'un karikatürle-rinin olduğu "Abdülcanbaz (Gözlüklünün Maceraları)" başlıklı oyunda olduğu gibi...

Belgesel oyunlar konusunda Lindenberger, bu oyunların gerçeğe bağlılıklarını savunmasına karşın, "(...) onların niyet ve etkileri geleneksel mimetik kavramlarla tanımlanamaz, belgesel oyunlar (mimetik) taklitçi olmaktan çok "patlayıcı" olmaya çalışırlar", diyor. Yazarın gerçek kişileri resmetmesiyle, hayali kişileri ele alması arasında fark vardır. Gerçek kişiler, sahnede yer aldığı zaman, yazarın etkisini sağlamada yazara daha açık bir ortam hazırlarlar. "Potansiyel patlayıcı durum büyük ölçüde "iyi yazmaya" olan gereksinimi azaltır, bu gerçeği birkaç belgesel oyun okuyarak hemen farkedebiliriz. Patlayıcı bir arzu taşıyan belgesel oyun doğal olarak uzak tarihten ziyade yakın tarihte cereyan eden olayları araştırır. Seyircinin yaşayan hafızasında

Dostlar Tiyatrosu - Sivas '93



kaldıkça Lyndon Johnson veya Richard Nixon, George Washington'dan çok daha patlayıcı bir potansiyel taşıyacaklardır."

Kısacası belgesel oyunlar yakın geçmişi konu aldıkça daha etkili olmaktadır.

İnsanın geçmişini merak etmesi ve kendini, dolayısıyla da geleceğini değerlendirebilmesi için tarih-

sel, belgesel dramlar türlü olanaklar sağlar. Belgesel oyunlar bu bağlamda geçmiş ile bugünün diyalektik bağını kurabilme adına yazılır. Amaç ne geçmişe özen ne de o günü bu güne uydurma çabasıdır. Tarih bir süreç, bir akışta önemli olan bu akışı koparmamak, belleksiz toplumlara bir anımsatma yapma gereksinimidir.

Tarih idealize edilemez, tarih mutlak gerçek değildir, ama tarih bir gelişimin getirdiği sonuçların bir demetidir ve ondan kaçamazsınız. Aslında önemli olan, olan biteni algılama çabasıdır. İşte belgesel oyundan söz ederken, burada, belgeci tutumuyla her zaman dikkatleri üzerine çeken, sanatının 50. yılında Dostlar Tiyatrosu'nu 40. yılına ulaştıran Genco Erkal'dan söz etmek isterim. Seyirciye yönelirken neyin ne kadar verilmesini bilen bir dramaturg titizliği taşıyan, bugün ile yakın geçmişin köprülerini kurmada yapı ustası gibi çalışan, oyuncu kişiliği kadar yönetmenliğiyle de tiyatromuza inanılmaz katkılar koyan bir sanatçı ve belgesel bir oyun "Sivas '93"...

Madımak olayı yakın tarihimizde kara bir leke olarak duruyor. "Sivas '93" oyunu bilinen bu olaya belgeler ve tanıklar yoluyla yönelerek, olaya neden olan ve sonucu getiren özelliklere ışık tutmaktadır. Bunu yaparken şiirselliği, görsel efektleri, koronun işlevini farklı kişilerin gözüyle ele alışıyla, olaya yaklaşımdaki objektif tutumu yitirmeden, tanıtma ve kanıtlama yolunu seçtiği için de hem sanatsal hem de belgesel özelliğiyle "Sivas '93" belge ile sanatı bir arada harmanlamıştır. Bu anlamda bir oyuna verilecek ödül söz konusu olduğunda ödül sözcüğünün önüne cesaret sözcüğünün neden konulduğunu anlamak

mümkün değildir.

Toplumsal belleksizlik, balık hafızalılık dışında olay herkes tarafından bilinen bir olaydır. Olsa olsa yapımdaki amaç unutturmamak, yani bir anımsatmadır. Bu anlamda da cesareten çok anlamaya ve anlamlandırmaya yönelen çabasıyla sanatsaldır. Öyleyse tarihsel ve belgesel oyunlar için hazır dramatik malzemeye karşın bunun sanatsal aktarımı da bir o kadar önem kazanmaktadır. Tiyatro sanatının olandan çok olması gerekenle ilgileniyor olması belgesel oyunlar için de bir bakıma geçerlidir. Çünkü tiyatro politik olduğu kadar ahlâksal bir kurumdur da... Üstelik Lukacs'ın da belirttiği gibi "Toplumların en bunalımlı dönemlerinde bu tarz oyunlar daha da anlam kazanır ve daha çok yazılır". Bu cesaretlilik değil, bir gerekliliğin sonucudur.

Sanatsal açıdan belgesel bir oyun olan "Sivas '93", Fazıl Say'ın müziğiyle, Aziz Nesin, Nâzım Hikmet, Atal Behramoğlu, Bülent Ecevit şiirleri ve Metin Altıok, Behçet Aysan, Uğur Kaynar'dan içerdiği alıntılarla zenginleştirilmiştir. Alev Akan'ın koreografisi ve Ajans 21 de yapılan belgelerin kurgulanmasındaki titizlikle sanatlı bir sonuca ulaşılmıştır. Kuru bir belgesel anlatıdan uzak olmasının yanı sıra, belgesel tiyatronun temel yönelişi olan karartılmış, saklanmış, çarpıtılmış gerçeklere bir ışık yakıyor. Böylece Genco Erkal aydınlatmayanın aydın olamayacağı gerçeğini bir kez daha sahnedan anımsattırıyor.

Belgesel oyun izleyenlere "Bir yarım umuttur elimizde kalan, göğüslemek için karanlık yarınları" cümlesinden hareketle yakın tarihe bir mum da siz yakın iletişiminin sanatsal sunumudur.

Dosya

"Sivas '93" ve Belgesel Tiyatro

GENCO ERKAL'LA SÖYLEŞİ

Zehra İpşiroğlu

Zehra İpşiroğlu: Dilersen söyleşimize Sivas oyunuyla başlayalım. Bu oyunun daha önceki yıllarda Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelenen diğer belgesel oyunlardan ayrılan temel bir özelliği var sanırım, o da oyunu senin kaleme almış olman. Bu senin için nasıl bir deneyim oldu?

Genco Erkal: Diğer oyunlara oranla çok daha uzun bir zaman süreci içinde gerçekleşti bu oyun. Malzemenin toplanması, yoğurulması ve değerlendirilmesi. Oyunun kurgulanması. Sonra da provalar...Yaklaşık altı ay süren yoğun bir çalışma süreci. Benim için çok heyecan verici yepyeni bir deneyimdi bu. Çünkü biliyorsun, şimdiye değin başka metinlerden oluşan uyarılma türü oyunlar çok hazırladım. Ama bu tür bir çalışmaya ilk kez giriyordum. Bu nedenle de başlangıçta kuşkularım çoktu. "Acaba başarabilecek miyim?" kaygısı. Ama şansım vardı. Çünkü Sivas konusunu ele almaya karar verdikten sonra, malzemeyi toplamak hiçbir sorun oluşturmadı. Gazete kupürleri, bu konuyla ilgili gazetede çıkan demeçler, kitaplar, mahkeme tutanakları... Sonra Metin Altıok'un kızı Zeynep'in, avukat olan eski tiyatro öğrencilerimden Şenal Sarıhan'ın ve bu olayda kardeşini kaybetmiş tiyatrocunun ve yazar Serdar Doğan'ın da malzeme bulmak konusunda bana çok yardımları oldu.

Oyunun dramaturjik kurgusu

Bu kadar malzemenin içinden nasıl çıktın? Bir gün sana geldiğimde evinin hep bu konuda kitaplar, gazeteler, fotoğraflar ve filmlerle dolup taşıdığını gördüğümde de bu soruyu sormuştum kendime. Malzeme dolu ama o kadar çok ki nereden nasıl başlayacaksın duygusu. İşte benim de en büyük korkum bu malzemenin içinde boğulmaktı. Ama okuma süreci içinde, malzemeye daldıktan belki birkaç hafta sonra, anahtar buldum. Olayların akışı oyunun özünü oluşturacaktı. Öncesi, başlangıcı, gelişmesi, doruğa ulaşması, patlaması, bütün bu akışta dramatik bir gerilim kendiliğinden vardı zaten. Hangi kitabı ya da yazıyı elime alırsam alayım bu akışı bulabiliyordum. Kimi kez aynı olay farklı bakış açılarından da anlatılıyordu. Bir de tabii malzemenin inandırıcılığı çok etkileyiciydi, çünkü birinci el yaşantılardı anlatılanlar. İşte bu akışın oyunun kurgusunu oluşturabileceğini düşündüm. Olayların dakika dakika anlatılması gerekiyordu. Bu anlatımda bakış açısı da önem kazanıyordu. Çünkü olayları yaşamış olanlar, sözgelimi otelin içinde olup da sonradan kurtulanların anlattıkları, dışardan bakanların, yani halkın arasına karışmış olan gözlemcilerin, sözgelimi gazetecilerin bakışından farklıydı.

Tiyatronun özünü dramatik gerilim oluşturuyor. Ama bu gerilim tek tek bireyler arasında oluyor genellikle. Oysa bu olayın yarattığı gerilimde yığınlar sözkonusu. Bu da bu olayın bir tiyatro oyununa dönüştürülmesinde önemli bir engel yaratmadı mı?

Peter Weiss'ın yıllarca önce oynadığımız belgesel oyunu "Soruşturma"yı anımsayacaksınız. Weiss, Nazi dönemini sorguladığı bu oyununu mahkeme tutanaklarına dayanarak kaleme almış. Bu oyunda da gündeme gelen tek tek bireyler arasındaki çatışma değil olayın kendisi. Sivas olayı için de aynı şey söylenebilir. Ama tabii buna uygun dramaturjik bir kurgu oluşturmak gerekiyordu. Benim aklıma tıpkı antik tiyatrodaki gibi bir koro geldi. Birkaç oyuncu sahneye çıkıp bu olayı anlatabilirdi örneğin. Oyuncular



Aslan Asker Svayk

belli karakterleri canlandırmamalıydılar, yani rol oynamamalıydılar. Sadece anlatılacaklardı. Kimi kez üçüncü şahıs, kimi kez birinci şahıs olarak anımsadıklarını dile getireceklerdi. Sivas olayının yıldönümünde kurbanları anmak için toplanan kurban yakınlarını gözümün önüne getirdim. Elllerinde karanfiller ve kurbanların fotoğraflarıyla sessiz bir biçimde toplanan bir kalabalık. Sonradan karanfiller oyunumuzun özünü oluşturan bir simgeye de dönüştü. Afişimizde bile var.

Anlatan tiyatro

Anlatma olgusu araya belli bir uzaklığın girmesini sağlıyor değil mi? Olayın kendisi öylesine vurucu ki, tiyatroya dönüştürülmesinde işin içinden çıkabilmek için bu yükten bir dereceye kadar kurtulmak gerekiyordu belki de. Şiddetin, acının, çaresizliğin sanat diline aktarılması çok güç neredeyse olanaksız bir şey çünkü.

Anlatmada hep geçmiş zaman var. Aradan zaman geçmiş, bitmiş bir olay. Ama acısı yakıcı bir biçimde içimizde, yüreğimizde. Olayları anlatanlar, otelin içindekiler, kurbanların kendileri ya da yakınları. Dikkat edersen şimdiki zamanı sadece olayın dışındakiler kullanıyorlar, güvenlik görevlileri, gazeteciler, TV sunucuları. Aslında oyunun amacı da bu, geçmişteki bir olayı tiyatro aracılığıyla anımsama, anımsatma.

Toparlayacak olursak malzeme üzerinde çalışırken kilit noktalarının kendiliğinden çözüldüğünü söyleyebilir miyiz?

Evet, olaylar anımsayarak gündeme getirilecekti. Bu gözle malzemeyi yeniden

okuyup üzerinde çalışmaya başladım. Önce olayları ana çizgileriyle çıkartan bir bölümlenme yaptım. Sivas'a gelişi, bir önceki gün, olay sabahı, öğlen saatlerinde başlayan yürüyüş, kültür merkezi, oteldeki olaylar, Büyük Birlik Partisi, hastahane, emniyet müdürlüğü, mahkeme gibi... Bu bölümlenmeye göre kullanacağım malzemeyi numaraladım. Böylece belki de yirmi bin sayfayı aşan bir malzemeyi yeniden elden geçirerek işime yarayabilecek yerleri toplamaya başladım. Bu çalışma tamamlandıktan sonra numaraladığım yerleri bir araya getirerek bir tür montaj yaptım. Yaklaşık on, on beş sayfa yazdıktan sonra oyun kafamda iyice belirginleşmeye başladı. Ama o dönemde yeni oluşan bu metni okumalarını istediğim bir iki arkadaştan olumsuz tepkiler de aldım. Bu ne biçim oyun, bu sadece bir tür önçalışma gibi. Metni sana okuman için verdiğimde biraz daha gelişmişti, yaklaşık elli sayfa çıkmıştı o dönemde, ama finali nasıl getireceğimi bilemiyordum.

Oyunun müzikalitesi

Ben metni okuduğumda elektrik akımına girmiş gibi oldum, o kadar etkileyiciydi. Gene de bundan nasıl bir oyun çıkabileceğini daha kestiremiyordum. Metni oluştururken, oyun kafamda bir tür oda müziği gibi canlanıyordu. Anlatı ön planda olduğuna göre sesler önemliydi. Bu nedenle de oyuncular seçerken kalın, ince, kadın, erkek, genç, yaşlı çeşitli sesler önem kazanıyordu. Seslerle birlikte, koreografi, film, müzik hepsini bir bütün olarak düşünmek ve duyumsamak gerekiyordu. Müziğin de gümbür gümbür bir orkestra müziği gibi değil çok sessiz ve içe dönük bir müzik olması gereki-

yordu. Müzikte Fazıl Say'ın "Nâzım Hikmet Oratoryosu"ndan, "Metin Altıok Oratoryosu"ndan, Can Dündar'ın "Nâzım Belgeseli" için yaptığı müzikten ve değişik enstrümantal bestelerinden yararlandım. Bu müzikleri haftalarca tekrar tekrar dinledim. Değişik parçaları bir araya getirerek oyunun bütününe entegre olabilecek olan bir müziğin oluşturulması kolay olmadı. Ama sonuçta sanki Fazıl Say bu oyun için özel olarak bir müzik bestelemiş gibi oldu.

Meral Çetinkaya'nın dışında oldukça genç bir oyuncu ekibin var. Bu bir sorun oluşturdu mu?

Başlangıçta deneyimli oyuncuların oluşması profesyonel bir kadro oluşturmayı tasarlıyordum. Ama metni okumaları için verdiğim kimi oyuncu korktu, kimi zamanının olmadığını söyledi, kimi de beni atlattı. Sonuçta bana bu çalışmada baştan sona çok destek olan Meral'in dışında kimse böyle bir oyuna ilgi duymadı. Belki böylesi daha da iyi oldu. Çünkü yıllanmış oyuncuların oyunculuğun böylesine aza indigendiği bir oyunda yer almaları belki de hiç de kolay olmayacaktı. Genç kadro beni elbette ki çok zorladı. Ama sonuçta daha kabuk bağlamamış, almaya açık, esnek bir grup vardı karşımda. Bu da belki de büyük şansımды. Okuma provalarını çok uzun tuttuk. Konu herkesi çok sardığı için çalışmalarda daha ilk andan itibaren büyük bir heyecan ve dinamizm vardı. Oyuncular için belki de en güç olan oynamamayı kabul etmeleriydi. Sadece seslerini doğru bir biçimde kullanarak anlatmaları gerekiyordu, düz bir anlatımdan başka bir şeyi kaldıramazdı böyle bir oyun. Başka bir güçlüğü de film oluşturuyordu. Sahnedeki koca-

man ekranın yanında bizler ufacak ka-lyorduk. Film öylesine vurucuydu ki, bizim anlattıklarımız ikinci plana itilecek kaygısı ağır basmaya başladı. İşte o zaman da oyunculuk ile filmi bütünleştiren bir koreografi yeni bir yol açtı. Yani koreografik çalışmalara film devreye girdikten sonra başladık. Böylece her şey tıpkı bir yap boz tahtası gibi yerli yerine oturmaya başladı. Yani sahne tasarımından müziğe, filmden oyunculuğa değin oyunun kurgusunu belirleyen malzemenin kendisiydi.

Sanırım metnin yazılış süreci içinde film de hep gözünün önündeydi.

Doğru filmi hep metinle birlikte düşündüm. Elimde bir sürü malzeme vardı. Polis kameraları, TGRT'nin yaptığı çekim, olaylar sırasında yandaki binanın çatısından çekilmiş kimin olduğu belli olmayan bir film. Ama metin bittikten sonra, Nurdan Arca'nın stüdyosunda bu malzemeden bir seçim yapıp yeni bir montaj oluşturduk.

Birikim ve Yaratıcılık

Bütün bu çalışmanın sana yeni bir yol açtığını söyleyebilir misin? Bundan böyle de belgesel oyun yapmayı düşünü müydün?

Bunu çok isterdim. Çünkü bu yaşta yepyeni bir şey keşfettim kendimde. Bu belgesel oyunu hazırlamak daha önceki hiçbir çalışmama benzemeyen yepyeni bir deneyim oldu benim için.

Belki de yaşlanmanın getirdiği en büyük şans bu. Yıllara dayanan belli bir deneyimin ve birikimin olması. Bu birikim yeni bir şey yaratmanın heyecanıyla buluşunca, belki de genç bir insanın başaramayacağı bir şeyler çıkabiliyor ortaya. Ama bu birikimin önemini ve değerini ancak kimsenin kolay kolay yapamayacağı yepyeni bir şey yapma cesareti oluşunca anlayabiliyoruz.

Yaşamın belki de anlamı bu. Yeni bir şeyler keşfetmek. Bu olmayınca yaşamın anlamı da kalmıyor. Yaşadığım sürece bu arayış sürececek sanırım.

Günümüzde belgesel tiyatro

Yetmişli yıllarda ortaya çıkan belgesel tiyatro bugün yeniden canlılık kazandı. Ariane Mnouchkine'in sığınmacıların yaşamını ele aldığı "Son Kervansaray" oyununu düşünüyorum örneğin. Yüzlerce sığınmacıyla yapılan konuşmalardan yola çıkarak hazırlanan bu yedi saatlik oyun inanılmayacak derecede vurucuydu.

Mnouchkine'in çalışmasını dramatik



belgesel olarak tanımlıyorum ben. Belgelere dayanıyor ama tek tek kişilerin yaşamından yola çıkan bir kurgusu da var. Dikkat edersen oyunda ön planda olan beş, altı kişinin öyküsü. Böylece belgesel ile kurmaca içiçe giriyor. Bir de bizim yaptığımız türde politik belgesel oyunlar var. Hiçbir şeyi biz eklemiyoruz, her şey sadece ve sadece belgelere dayanıyor. "Sivas '93" de böyle bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıktı. Bizim şimdiye değin yaptığımız çalışmaların içinde "Rosenbergler Ölmemeli" ilkinde, "Soruşturma" ikincisine örnek getirilebilir. McCarty döneminin anlatıldığı "Rosenbergler Ölmemeli"de yazarın düşgücü de belgeler kadar önem kazanıyordu. Örneğin Rosenberglerin yaka paça tutuklanmaları, mahkeme duruşmaları, hapisanede karşılaşmaları, vb... bütünüyle düşgücüne dayanarak kurgulanmış olan sahnelerdi.

Politik belgeselin tehlikeli yanı tek tek bireyler ön planda olmadığı için kolaylıkla yaşamayan kuru bir tiyatroya dönüşmesi. Nitekim politik belgesel

Dostlar Tiyatrosu - Sivas '93



lin kurucusu Peter Weiss'a getirilen en önemli eleştiri de bu.

Bu görüşe pek katılmıyorum. Bu, sonuçta, oyunun nasıl sahnelendiğine bağlı bir şey bence. Sözelimi Peter Weiss'in Portekiz sömürgeciliğinin anlatıldığı "Salozun Mavalı" gibi belki kuru ve didaktik bir oyunu bile Mehmet Ulusoy türlü sahne buluşları ve maskalarla öyle bir biçimde sahnelemişti ki, oyun çok etkileyici olmuştu.

Belgesel oyun Almanya'da çıkmış. Ama bugün belgesele ilgi Almanya'da diğer Avrupa ülkelerine oranla çok daha az. Ama sanırım diğer Avrupa ülkelerinde gene bir canlanma var?

İngiltere'de politik belgesel alanında son yıllarda bir canlanma oldu. Örneğin İngiltere başbakanının ABD ile Irak olaylarındaki işbirliğini gündeme getiren bir oyun ortalığı birbirine kattı. Üstelik devlet tiyatrosunda, İngiliz Ulusal Tiyatrosu'nda oynanıyordu bu oyun. Düşünebilir misin böyle bir oyun İngiltere'de rahatlıkla oynanıyor, öte yandan Trabzon'da sahnelenen "Düğün ya da Davul" oyununda Erdoğan'dan bir alıntı yapıldı diye Trabzon tiyatrosuna soruşturma açılıyor, oyunun özgün metni sansürleniyor ve oyuncular uyarı cezası alıyorlar. Bu da demokratik bir ülke ile demokratik olmayan arasındaki temel fark işte. Bence tiyatronun gündemi yakalayabilmesi çok önemli.

Cesur davranır, otosansürü aşabilirsen, izleyici de akın akın geliyor tiyatroya. Dostlar Tiyatrosu'nun yetmişli yıllarda bu kadar rağbet görmesinin nedeni de bence sadece buydu. Medyanın gösteremediğini tiyatronun gösterebilmesi önemli bir etken oluşturuyordu. Bugün de böyle bir noktaya geldiğimizi düşünüyorum. Oyunumuz İstanbul, Ankara ve İzmir dışında Bursa, Aydın, Salihli, Adana, Mersin, Gaziantep, Antakya'da oynandı ve şimdiye değin 45.000 seyirciye ulaştı. (Oysa henüz doğru düzgün bir turneye çıkmadık bile.) Önümüzdeki aylarda da hem Anadolu'ya, hem de Almanya, Hollanda ve Fransa'ya turneye giderek çok daha geniş bir izleyici kesimine ulaşacağız.

Antidemokratik güçlere karşı ortak duruş mu yoksa kutuplaşma mı?

Ama yurtdışını kapsayan turnelerinin organizasyonunu sadece Avrupalı Türkler yapıyorlar. Almanya'da da bir ay süren bir turneye çıkacaksınız ama oyununuz gene de sadece belli bir Türk çevresinde gösterilecek. Alman izleyicisine ulaşamayacak. Örneğin Bonn Biennial'e çağırılması sözkonusuydu ama büyük olasılıkla sansür ya da otosansür yüzünden reddedildi.

Politik ve stratejik nedenler bu tür planlamalarda belirleyici oluyor ne yazık ki. Bonn Biennial bizim Devlet Tiyatrosu'yla işbirliği yapacaksa, "Sivas '93" gibi bir oyunu kolaylıkla dışlayabiliyor örneğin. Bir varsayım bu, yani kanıtlayamayız ama öyle olduğundan eminim.

Türkiye'deki demokratik gelişmeleri yok saymak da Batı açısından bir

strateji tabii. Burada çıkarıcılığın dışında başka etkenler de var. Örneğin Almanya'daki çok kültürlülük savunucularının en korktukları din sömürüsü gibi bir olgunun gündeme getirilip sornsallaştırılması. Öte yandan İslam dinine saygı adına insan haklarına, kadın haklarına karşı bir duruşun gelişmesi onları hiç de rahatsız etmiyor.

Tıpkı bizdeki ikinci Cumhuriyetçiler gibi. Düşünebiliyor musun? Onlardan da bir kişi bile gelmedi oyunumuza. Öte yandan din olgusunun ne büyük bir tehlikeye dönüştüğü gerçeğini bütünüyle dışlayan bir sol kesimin de olduğunu gözardı etmemek de gerekiyor. Türkiye'nin en önemli sorunun milliyetçilik ve militarizm olduğu düşüncesiyle, belki de öncelik adına din olgusuna hiç dokunmamayı tercih ediyorlar.

Bu yalnız tek yanlı değil, aynı zamanda dogmatik de bir bakış. Sonuçta karmaşık bir sorunlar yumağının içindeyiz. Hangi dünya görüşünde olursak olalım hepimizin Türkiye'de giderek dalbudak saran antidemokratik güçlere karşı ortak bir duruşumuzun olması gerekir. Şuna öncelik verelim, bunu şimdi gündeme getirmeyelim gibi tartışmalarla, karşılıklı suçlamalarla sadece bölünmeler ve kutuplaşmalar yaşıyoruz. Bu da sonuçta gene antidemokratik güçlerin işine yarıyor öyle değil mi?

Bizim açımızdan yurtdışı turnelerinin gene de önemli bir adım olduğunu düşünüyorum. Belki bu da bize yeni yollar açacak, sesimizi daha çok duyurma olanağını da bulacağız. Biz din olgusunun üzerine Max Frisch'in "Kundakçılar" oyunuyla gitmiştik, şimdi de bu oyunla gündemi yakalıyoruz. Bazı ideolojik

grupların buna yeterince ilgi göstermemesi ya da karşı çıkması pek bir şey ifade etmez bence.

Gene de gönül isterdi ki hangi dünya görüşünde olursak olalım insan haklarına saygılı olan herkes ama herkes "Sivas '93"e aynı ilgiyi gösterebilsin. Bunu İslamcı çevreyi düşünerek de söylüyorum. Çünkü sonuçta İslamcı basının bu oyunu yok sayması da antidemokratik gelişmelerin önemli bir göstergesi. Söyleşimizi yaptıktan sonra ilginç bir gelişme oldu. Afife Ödüllerinde size "Mansiyon Ödülü" verildi ve siz bunu haklı olarak reddettiniz. İstersen söyleşimizi noktalamadan bunun üstünde de biraz duralım.

Amatör tiyatrocuları özendirmek için oluşturulan bir ödülü bize lâayık görmüşler, biz bu ödülü oyunumuza yakıştıramadık, bir basın açıklamasıyla reddettik ve bu işi kapattık. Ama daha sonra çok daha vahim sayılabilecek gelişmeler oldu. Ülkemizin en prestijli ödülü olmak iddiasındaki ödülün kurucusu ve kimi seçici kurul üyeleri basına yaptıkları açıklamalarda Sivas 93'ü "tiyatro oyunu olarak nitelendiremediklerini", "hiçbir kategoriye sokamadıklarını", oyunun "hiçbir ölçüye sığmadığını" söylediler. Bu bilgisizlik karşısında insan ne diyeceğini şaşırıyor. Sanki dünya tiyatrosunda bir Piscator, bir Peter Weiss hiç var olma-

mış. Saloz'un Mavalı ya da Soruşturma gibi oyunlar Türkiye'de hiç oynanmamış. Ya da böyle bir tiyatro bu kişilerin dünyasına hiç değmemiş. Bu açıdan Oyun Dergisi'nin bir belgesel tiyatro özel sayısı yapmasını çok önemsiyorum. Birtakım taşları yerli yerine oturtmak gerekiyor.

Belgesel tiyatronun ne olduğu acaba gerçekten bilinmiyor mu (eğer öyleyse bu gerçekten inanılır gibi değil ve insan ne diyeceğini şaşırıyor) yoksa acaba burada belgesel tiyatro sadece yetmişli yılların tiyatrosuymuş gibi yanlış bir koşullanma söz konusu olabilir mi? Ama bu söylediğim de işi hafifletmiyor.



Fransa'dan bir belgesel oyun
SON KERVANSARAY

Nurten Kum

Bir mülteci kervanı geçti ardında derin izler bırakarak. Savaştan, zulümden, baskılardan dolayı ülkelerini terkeden ve bilinmeyene yolculuk eden bu kervan Ariane Mnouchkine'nin oyunundaydı.

Uzun olduğu için iki bölümden oluşan ve iki akşamda izlenen bu oyunla Mnouchkine mülteci gerçeğini tüm çıplaklığıyla gözler önüne seriyor. Bir yandan savaştan zulümden, baskılardan, yokluktan dolayı ülkeyi terkediş, öte yandan bu uzun yolculuktaki yaşam mücadelesi. Bu yolculuktaki engelleri aşip hedefe ulaşanlarıysa başka sorunlar bekliyor. Bürokrasi engeli, insanlık dışı uygulamalar ve çaresizlik. Bir insanın âciz bir insana karşı ne derece duyarsızlaşabileceğinin, ne derece acımasızlaşabileceğinin, deyim yerindeyse ne derece canavarlaşabileceğinin tanığı oluyoruz bu oyunda.

Seyirciler, daha salondaki yerlerini almadan, mülteci gerçeğinin içinde buluyorlar kendilerini. Salona girerken merdivenlerden aşağı baktıklarında gördükleri merak ve şaşkınlık uyandıran sahne arkasıyla, hazırlık mekânıyla sağlanıyor bu etki. Makyaj masalarından, sayısız kostümlerden, sayısız sahne malzemelerinden oluşan, adeta bir müzeyi canlandıran bir mekân bu. Oyuncuların

bir kısmı bu müzenin bir parçası olarak seyircilerin bakışlarına aldırış etmeden sakin sakin hazırlıklarını yapıyor, bir kısmı da hiçbir şey yapmadan duruyor ve seyircilerin yerlerine geçmesini ve oyunun başlamasını bekliyor. Seyircileri içine çeken, büyüleyen bir manzara... Oyun başladı bile.

Boş ve alabildiğine büyük bir sahne... Fırtına öncesi sessizlik... Sonra korkunç bir gürültüyle dev dalgalar sahneye yayılıyor. Ortada ne su, ne de dalga var aslında. Bu etki, sahne önündeki çukurdan hızla dışarıya çekilen ince ve büyük bir bezin sahneye yayılmasıyla sağlanıyor. Gürültü efekti, sahne altından verilen hava ve rüzgâr, onlarca oyuncunun bezi kenarlarından tutup hareket ettirmeleriyle gerçekleştiriliyor ve sahne sular altında kalıyor adeta. Olağanüstü bir devinim hâkim sahnede... Bu dalgaların ve akıntının üstünde küçücük sandallarıyla karaya ulaşmaya çalışan insanlar beliriyor. Bu insanlar kimi zaman uzatılan halatlara tutunmaya çalışıyor. Suların derinliklerinde kaybolanlar çok. Çaresizlik, âcizlik had safhada.... Tüyley ürperten bir görüntü... Tüyley ürperten bir yaşam mücadelesi... Bir süre sonra dalgalar çekiliyor yavaş yavaş, sahnenin önündeki büyük ve derinliğini göremediğimiz bir çukurun içine. Sonra bir dinginlik hâ-

kim oluyor... Hayatta kalmayı başaranların ülkelerini terkederken yaşadıklarının tanığı oluyoruz.

Bosna'dan, Afganistan'dan, İran'dan, Irak'tan, Pakistan'dan, Afrika'dan ve daha bir çok ülkeden ve kıtadan kaçan insanların yaşam kesitleri gösteriliyor. Her yaşam öyküsünde farklı ve etkileyici bir görsel ve sembolik anlatım kullanılmış. Az ve öz kullanılan sahne malzemeleri bizi o dünyanın içine çekiyor. Tellerden oluşan bir sınır, büro, savaş alanı; telefon kabini, durak, derme çatma bir kulübe... Bunların hepsi tekerlekli platformlar üstüne oturtulmuş. Bu platformları oyuncular sahneye getirip götürüyor. Her şey kaygan, herşey tekerlekler üstünde. Kimi zaman bu karavansaraya geri döndürülüyorlar, orada da başka yaşam kesitleriyle karşılaşıyoruz. Ard arda gösterilen insan manzaraları, akıl almaz yaşam kesitleri.

Savaşı, şiddeti, din baskısını, gericiği, düşünce yasağını, kadınsalar bir kat daha ezilmişliği, kısacası insana insan olarak yaşama şansı tanımayan her türlü olumsuzluğu yaşamak zorunda bırakılan bu insanlar evlerini, yurtlarını terketmeyi yaşamda kalabilme adına son çare olarak gördükleri için belirsizliğe yelken açmışlar. Ancak önlerinde aşılması hiç de



Son Kervansaray'dan bir sahne



Son Kervansaray'dan bir sahne

kolay olmayan engebeli bir yol var. Bu yolu aşsalar bile, yeni bir yaşam kurmaya çalıştıkları ülkede onları bekleyen yeni bir dizi sorun, bir dizi belirsizlik, bir dizi çaresizlik yakalarını bırakmıyor. Sığındıkları ülkede reddediliyorlar, işsizleştiriliyorlar. Kısacası onlara hiçbir yerde yaşama şansı tanınmıyor.

Oyuncuların oyun boyunca yere hiç basmamaları, adeta sürünerek hareket eden taşıyıcı rolündeki oyuncular tarafından kaykaylar üstünde taşınmaları, sahneye getirilip götürülmeleri, sığınmacıların gerçekte de ayak basacakları sağlam topraklarının olmadığını, oradan oraya savrulduklarını sembolize ediyor. Bir episoddan bir başka episoda geçişlerde sahnede yaşanan kaos, insanların bilinçsizce oradan oraya hareket etmeleri, kaykaylarla taşınan ağaçlar, eşyalar, sahnede ustaca gösterilen ve mülteci gerçeğini alabildiğine hissetmemizi sağlayan bütün bu eşyalar Mnouchkine'nin yaratıcılığına sadece bir kaç örnek.

Zorlu yolculukların, deneyimlerin, özlemlerin, hayallerin sahne arkasından hüznü bir sesle okunan mektuplar aracılığıyla verildiği anlar oyunun en hüznü anları. Mektuplardan dökülen satırlar, kimi zaman sahnedeki duvara, kimi zaman çukura, kimi zamansa bir evin çatısına yansıyor.



Son Kervansaray'dan bir sahne

İkinci akşam ve ikinci bölümün başı da çok çarpıcı... Okyanusta kopan bir fırtına... Derme çatma bir gemide sıkıştı tepiş duran, yaşam mücadelesi veren, yaşama tutunmaya çalışan çaresiz insanlar... İçlerinde çok sayıda yaşlı, hasta ve çocuklar... Kayıplar veriliyor... Gerçekte sahnede su yok, ancak yaratılan efekt neredeyse izleyicileri de boğacak. Mülteciler yaşam mücadelesi verirken, helikopterle gelen polislerden, askerlerden oluşan bir ekip mültecilere ülkelerine geri dönmeleri için para teklifinde bulunuyor. Ülkelerinde özgürce yaşama olanağı bulamayan insanların henüz karaya ayak basmadan karşılaştıkları red sinyalleri. Sığıntı yaşam, ezilmişlik, aşağılanmışlık...

Duygusal müzikler eşliğinde sahne dışından okunan mektuplar ikinci bölümde de hüznü bir atmosferin yaratılmasını sağlıyor. Sık sık sahneye gelen tel örgü platformu, insanların sonu gelmeyen bir umutla bu telleri aşma ve ülkelerini terk etme girişimleri, güç bela denkleştirdikleri paralarını çaresizliklerini kötüye kullanan kişilere kaptırmaları, çukura kaçmayı başaranların sınır görevlileri tarafından sürekli yakalanmaları,

son hızla giden bir trene binme çabaları insanların yaşamda kalma uğruna göze aldıklarından sadece bir kaçı.

En çarpıcı sahnelerden biri de sığınmacıların sığınma haklarının tanınması için yapılan bürokratik işlemlerde yaşadıkları. Memurların, sığınmacıların yaşamlarına birebir müdahale etmeleri, sorgulamaların, denetlemelerin onları baştan savma yönünde olması, sosyal devlet kisvesi altında görünürde insanca ama özde insan haklarıyla ilgisi olmayan uygulamaları sahneye taşıyor.

Mnouchkine'nin bu oyunu yaşanmış olaylara, belgelere dayanıyor, belgesel tiyatroya niteliğinde. Kadrodaki oyuncuların bir çoğunun bu tür olayları birebir yaşamış olmaları, oyunda gösterilenlerin güncelliğini bir kez daha doğruluyor. Oyun her ne kadar çok başarılıysa da, kendimi "Keşke böyle olaylar yaşanmamış, keşke bu oyunlar da oynanmamış olsaydı!" demekten alamıyorum. Tiyatronun olumsuzlukları bir çırpıda değiştirmeye gücü yok tabii ki. Ancak çevremizde olan bitenin ayırdına varıp, üzerinde düşünmemizi, sorgulamamızı sağlayan bir platform olması açısından önemli bir yeri olduğu şüphesiz. Mnouchkine'nin bu oyunu da böyle bir platform. Mülteci konusuna en duyarsız insanın bile bu oyunu gördükten sonra, basında gün aşırı tanığı olduğu mülteci haberlerine, örneğin karaya çıkmalarına izin verilmediği için gemide açlıktan ölen ya da karaya yüzerek çıkmaya çalışırken boğulan, boğulmadan karaya bassalar bile tutuklanan insanlara daha insani bir pencereden bakmasını sağlıyor diye düşünüyorum.

Dosya

Almanya'dan bir belgesel oyun ÖZGÜRLÜK YOLLARI

Deniz Yardımcı

Özgürlük Yolları" başlıklı oyun uzun soluklu büyük bir projenin sadece bir parçası. Sevgili Zehra İpşiroğlu'nun uzun süren çalışmalar sonucu ortaya çıkardığı bu oyun taslağı benim de içinde bulunduğum projede çıkış noktamız oldu. Bu oyun taslağı hocamızın Almanya'da Essen Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü mezunlarıyla yaptığı röportajlar sonunda ortaya çıkan yaşam öykülerinin bir çıkarımıydı. Almanya'ya göç etmiş işçi ailelerinin çocuklarının yaşam öyküleri. Almanya'daki ikinci kuşak dediğimiz gençlerin yaşam öyküleri. Bu kişileri üç grupta toplamak mümkün: Almanya'da doğup büyüyenler; iki ülke arasında gidip gelenler ve sosyalizasyonunu Türkiye'de tamamlayıp Almanya'ya sonradan getirilenler. Her biri ötekinden daha çarpıcı. Bugün üçüncü kuşağın yetiştiği ve hâlâ uyum problemlerinden bahsedilen Almanya'da doğan, büyüyen, okullara giden bu gençlerin yaşadıkları, iki kültür - iki ülke arasındaki gelgitleri, savruluşları, bazen sevinçleri, üzüntüleri, çaresizlikleri anlatılıyor. Ancak her biri yaşadıkları tüm olumsuzluklara rağmen bununla mücadele etmiş şu anda öğretmen olmuş, toplumda bir yerlere gelebilmiş gençler. Hepsinin ortak yanı birer meslek sahibi olmaları, öğretmen olmaları; fakat birbirlerinden ayrılan bir

çok noktaları da var. Bu da oyuna zenginlik katıyor.

Oyunu etkili yapan bir başka, belki de en önemli özellikse oyuncuların da bu yaşam öykülerinin birer kahramanı olmaları. Çünkü oyuncular da Almanya'da doğmuş büyümüş gençler. Yine hepsi aynı üniversitede Türkçe öğretmenliği okuyorlar. Hocamızın "Kültürel Farklılıklar" başlıklı seminerinin konusu bu yaşam öyküleriydi. Katılımcılar seminerin ilk bölümünde öyküleri okudular, karakterleri analiz ettiler ve her katılımcı kendine yakın hissettiği yaşam öyküsünü seçti. Sözelimi bir öğrenci kendisinin de küçükken Alman bir bakıcı ailede kaldığını, bu kişilerle duygu birliği yaşadığını ve o yaşam öyküsünü oynamak istediğini söyledi. Bir başka katılımcı: "Ben hep savrulduğum, burada doğdum, Türkiye'de ilkokula gittim, sonra tekrar burada okula devam ettim" diyerek kendi yaşamına benzeyen bir öyküyü seçti. Seminerin ikinci bölümünde doğaçlama çalışmaları yapıldı. Her öğrenci okuduğu, seçtiği yaşam öyküsündeki çarpıcı bulduğu bölümleri çıkarıp öteki öğrencilerle birlikte doğaçlayarak oynadı. Ortaya ilginç sahneler çıktı. Seminerin sonunda doğaçlamalarla ortaya çıkan oyun öğrenciler tarafından yazılı metne dönüştürüldü. Bu yazılı metin provaların temelini oluşturdu. Provalar haftada bir



Özgürlük Yolları'ndan bir sahne

kez düzenli olarak tiyatro pedagogu Bernhard Deutsch'un eşliğinde devam etti. Doğaçlamayla kurulan oyun giderek metinden uzaklaştı. Provalar sırasında bir çok değişik sahne ortaya çıktı. Doğaçlama yaptıkça karakterleri oynayan kişiler kendi yaşam öykülerinden de bir şeyler katmaya başladılar. Oyun artık sadece o altı kişinin yaşam öyküsünü değil bir çok yaşam öyküsünü içinde barındırıyordu.

Bazen bir sahne üzerinde haftalarca çalışıldı. Doğaçlamayla ortaya çıkan oyun günden güne yoğunlaştı. Her hafta aynı sahneyle ilgili farklı bir şeyler ortaya çıktı. Bir sahne oynanırken bambaşka dünyalara gidilip yeni hikâyeler çıkarıldı. Bütün bu aşamalar yaratıcılığın birer göstergesiydi. Uzun soluklu provaların ardından oyun son halini aldı ve bugüne kadar Almanya'nın çeşitli yerlerinde Alman ve Türkiye kökenli genç, orta yaşlı, öğretmen, öğrenci, işçi, profesör,

ev hanımı ve toplumun her kesiminden oluşan seyirci kitlelerine tam 5 kez sahnelendi. Her defasında da büyük ilgiyle karşılandı. Oyunun başka bir özelliği de iki dilli olarak sahnelenmesi. Oyuncular iki dilli olunca oyunun da iki dilli olması kaçınılmaz oluyor. Oyunu izleyen tek dilli Alman seyircilerin Türkçe oynanan bölümleri anlamakta pek de zorlanmadıklarını ifade etmeleri oyunun tiyatral yönünün de güçlü olduğunun bir göstergesiydi.

Bu oyun, ilk olarak Mülheim an der Ruhr Tiyatrosu'nda yaklaşık 200 seyirci önünde sahnelendi. Seyirciler Alman ve Türkler'den oluşuyordu. Daha sonra Essen Üniversitesi'nde düzenlenen bilim haftası kapsamında üniversitede sergilendi. Seyirciler Alman ve Türkiye kökenli üniversite öğrencileri ve öğretim üyelerinden oluşuyordu. Ardından misafir olarak Paderborn Üniversitesi'nin Paderborn'da

düzenlenen büyük bir organizasyonda, "Kuzey Ren Vestfalya Günü"nde. (NRW-Tag) aynı gün içerisinde iki kez sahnelendi. Seyirciler her kesimden Alman ve 6. sınıf Türkiye kökenli Gymnasium öğrencilerinden oluşuyordu.

Oyuna gelen genel tepkiler oyunun biraz Türkiye'yi kötüleyici olduğuna yönündeydi. Türkiye'nin çok fazla olumsuz gösterildiği söylendi. Bu eleştiriye karşı benim önerim: "Yaşam öykülerinden Elif'inkine yönelik gelişmeler yapılabilirse Türkiye'yle ilgili bir çok olumlu örnekler oyuna eklenebilir", oldu. Bunun yanında oyunun tamamen gerçekleri yansıttığını, hatta daha çok ilk kuşağın sorunlarını yansıtan oyunun bugün de geçerliliğini sürdürdüğünü söyleyenler oldu. Kostümlere gelen bir eleştiri şu yöndeydi: oyuncuların cinsiyetlerinin neden belirgin olduğu soruldu. Tırnaklardaki kırmızı ojeler, kadınsı giyiniş, oyunculara cinsiyet vermişti. "Cinsiyet ortadan kaldırılabilir", diye bir öneri geldi. Ancak sahnelemede aslında bunların birer prova olduğu vurgulanıyordu. Yani zaten oyuncular o kişileri sadece canlandırdıklarını açıkça söylüyorlardı. Örneğin kız oyuncuların biri Ali karakterini canlandırıyor. Cinsiyet kaygısı aslında zaten yoktu.

Daha sonra oyun Oberhausen'da bir lisede oynandı. Buradaki sahnelemede Türkiye'yle ilgili olumlu görüntüler daha çoktu. Elif'in yaşamından kesitler vardı. Gelen tepkiler arasında benim ilginç bulduğum Paderborn'daki sahne-

lemelerden biriydi. Seyirciler çoğunluğu Türklere oluşan bir lisenin Türk öğrencileriydi. Oyun bittikten sonra öğretmenleri bizlerle konuşma yapmak istedi. Memnuniyetle kabul ettik. Öğretmenin ağzından çıkan ilk cümleler şunlardı: "Hiç beğenmedik, çocukların da canı çok sıkıldı! Biz Türküz, neden bu kadar kötü gösterdiniz Türkleri? Hiç böyle bir şey yaşanmıyor, ben böyle bir şey yaşamadım. Çocuklar da yaşamıyorlar, yaşansa da büyüklerimiz haksızlar mı?" diye ardarda cümleler sıraladı. Ara sıra da çocuklara dönüp "Öyle değil mi?" diye onay bekledi. Çocuklar da kafa sallamakla yetindiler. Biz bunların ilk kuşaklarda yaşandığını anlattığımızı, kimseyi yermek veya suçlamak istemediğimizi belirttik. Çocukların bu problemleri yaşamayabileceklerini, daha doğrusu yaşamamaları gerektiğini, çünkü onların artık 3. kuşak olduğunu söyledik. Ancak öğretmen çocukları kesinlikle konuşmuyordu. Daha sonra çocukların da fikirlerini söylemelerini istedik. Zor da olsa sorular karşısında biraz açıldılar. Hoşlarına giden yerleri söylemeye başladılar. Mesela müzikleri beğenmişlerdi. İçlerinden birkaçı tiyat-



Özgürlük Yolları'ndan bir sahne

roya ilgi duyduklarını söylediler. Sonradan anlaşıldı ki bu lise bir tarikatın açmış olduğu radikal islamcılara ait Türk-Alman pilot okuluymuş. Öğretmen de zaten oyunda eleştirilen o tutucu, baskıcı kişilerin adeta bir temsilcisiymiş.

Benim oyun adına güçlü bulduğum noktalar, oyunda bir dinamizmin olması. Tam bir grup çalışması olması. Oyuncuların birbirleriyle çok uyumlu olması ve birbirlerini tamamlaması. Müthiş bir renk var sahnede. Bir sahne kuru-



Özgürlük Yolları'ndan bir sahne

luyor, ânında başka bir sahneye geçiliyor, bu geçişler çok iyi ve hızlı yapılıyor. İzleyici bir anda başka bir dünyanın içine çekiliyor.

Yine gelen eleştirilerden biri olan anlatı bölümlerinin bazen sıkıcı ya da renksiz olmasıydı. Bu bölümler Paderborn sahnelemesinde ve en son Oberhausen sahnelemesinde oldukça güçlüydü. Türkiye'nin olumlu yönleri geriplanda kalmış olabilir. Zaten bu bölümler, yani Elif'in Türkiye'de dedesiyle geçirdiği günler en son sahnelemede eklenmişti. Tabii daha bir çok sahne

eklenebilir hikâyelere yönelik olarak. Örneğin Elif'in çıldırma sebebi sadece akrabaları tarafından getirilen yasaklar olarak kalmış olabilir. Oysa Türkiye'de yaşadığı o özgürlük dolu çocukluğun ardından yaşadığı şok tam verilemiyor. Öteki hikâyeler için de bu geçerli. Kendi içinde bir bütünlük sağlasa da hikâyeler tam verilmemiş oluyor. Bunlar üzerinde çalışılabilir. Oyun biraz daha uzatılarak bir kaç sahne daha eklenebilir.

Sahneden kesitler

Seyirciler sahneye müzik eşliğinde alınıyorlar, oyuncular sahnede yerlerini almışlar bile, dans ediyorlar. Salonda bir şenlik havası... Sahnede bir masa, önünde altı tane yan yana dizilmiş sandalye, yanlarda da ikişer sandalye var. Altı sandalyenin altında birer kova, sahnenin

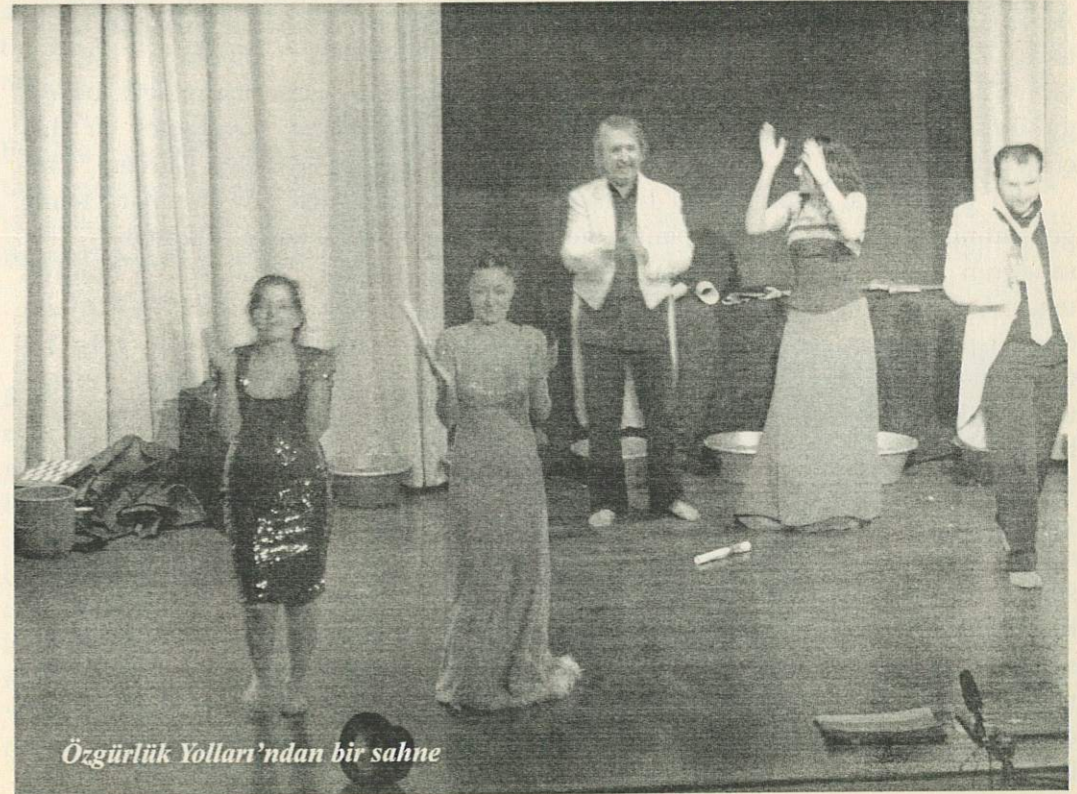
kenarında içi tıka başa dolu bir bavul, yanında bir bavul daha. Yerde bir Türk bir de Alman bayrağı. "Hele loy loy loy" başlıklı halk müziği sahneye hâkim. Elllerinde diplomalarla altı kişi sahnede si yah birer tişört, siyah tayt ve renkli şortlar var. Hepsini aynı giyinmişler. Seyirciler yerlerini aldıklarında müzik kesiliyor. Sessizlik... Oyuncular teşekkür konuşmasına geçiyor. Ailelerine, profesörlerine, arkadaşlarına teşekkürler yağıyorlar. Sonra birden içlerinden biri büyük bir hışımla sahnenin önüne

gelip kimseye teşekkür etmediğini, bütün bu teşekkürlerin saçma ve sahte olduğunu, herşeyi kendi başardığını söylüyor, sahnede bir kaos... Hepsini birbirine giriyor. Önde Ali çocukluğundan bahsederken arkada ötekiler onun sesini bastırılmış, birbirlerine girmiş durumdadır. Kimsenin ne dediği anlaşılıyor, Derken Hint müziği ve oyuncular pantomim şeklinde kavgaya devam ediyorlar. Önce sakın başlayan müzik gök gürültülerine dönüşüyor. Gök gürültüleri giderek yükseliyor. Sahnede gergin, korkunç bir hava oluşuyor. Bu sırada o zamana kadar sahnenin arkasında uymakta olan "Melek Mikail" (Alm. Erzengel Michael) adeta kükreyerek uyanıyor. Işık onun üstünde. Mikail bağırıp çağırıyor,

canının sıkıldığını söylüyor ve zamanı geri alarak dünyaya, bu altı kişinin geçmişine gidiyor. Oyunun ikinci bölümü tren garında geçiyor. Göçün adeta bir simgesi olarak görülen tren garı gençlerin hikâyelerini anlattıkları mekân olarak seçilmiş.

Daha sonra müthiş bir dinamizmle hikâyeler yaşanarak anlatılmaya başlanıyor. Birbirinden ilginç bazen absürlüklerle dolu sahneleme izlemeye doyulmaz bir seyire dönüşüyor. Seyirciyi güldüren, düşündürten, ağlatan, yabancılaştıran, zaman zaman özdeşleştiren çok renkli bir oyun...

Almanya - Mart 2008



Özgürlük Yolları'ndan bir sahne

HAREKETSSEL DÜŞ GÜCÜ "ANKE GERBER"

Ruteba Doğan

Pantomim sözsüz sanat değil, bir hareket sanatıdır." Çağdaş pantomim sanatçılarının kendilerini, sanatlarını tanımlarken kurdukları ana cümle bu şekilde karşımıza çıkıyor. Bu cümlelerin amacı, pantomimin bir gösteri, bir beden gösterisi olduğunu anlatabilmek. Pantomim, Yunancada "her şeyi taklit ederek" tanımıyla karşılanıyor. Pantomimin tarihsel gelişimi incelendiğinde Antik Yunan'dan başlayıp, Roma ve Ortaçağ Tiyatrosundan geçen, 17. ve 18. yüzyıl Avrupa Tiyatrosuna gelen, oradan günümüze doğru ilerleyen kuramsal bir çizgi ortaya çıkar.

Bu çalışmada, pantomimin tarihsel gelişimini, yirmi beş yıldır pantomim sanatının içinde yer alan, Alman mim ustası Anke Gerber anlatacak. Avrupa'nın önemli pantomim sanatçılarından Anke Gerber'le yaptığımız söyleşi pantomim üzerine küçük bir ders gibi, Gerber'in bakışıyla, onun deneyimleriyle anlatılan. 1986 tarihine kadar Doğu Almanya'da yaşayan Anke Gerber, sınır dışı edildiği süreye kadar sanatını burada başarıyla sürdürür. Baskıcı rejim, yasaklar Gerber'in hayatında zor bir dönem olsa da, onun pantomim sanatında ustalaşması, mim üzerine daha çok düşünmesi ve çalışması da yine bu dönemde başlar, Doğu Almanya'dan sınır dışı edildik-

ten sonra Berlin'e yerleşir ve sanatın Berlin'de başarıyla sürdürür, Etage Sanat Okulu Pantomim Bölümü'nün kurucuları arasında yer alır. Pantomim Bölümü'nün başkanı olan, bu arada pantomim çalışmalarına da devam eden Anke Gerber'le tanışmam, Yalçın Baykul'un çevirisiyle Mitos Boyut Yayınlarından çıkan, "Pantomimin Anatomisi" kitabıyla oldu. "Pantomimin Anatomisi" pantomim sanatı için temel bir başlangıç kitabı olmanın dışında, pantomim sanatını yorumlayan, yeniden tanımlayan bir çalışma. Pantomimin 'hareketsel bir düş gücü' olduğunu söyleyen Gerber, "Pantomimin Anatomisi"nde bu sanatın temel kurallarını, tekniklerini anlatıyor.

Pantomimde anlatılacak konuyu sözle değil resimle, görüntüyle düşünen pantomim sanatçısı Gerber'e göre bu sonuç en iyi devinim yoluyla yapılan doğaçlama çalışmalarıyla sağlayabilir. Söyleşide konu onun Doğu Almanya'dan sınır dışı edilmesine geliyor. Ona, 'sınır dışı edilmeyi' panomimle nasıl anlatırdınız?" diye soruyorum. "Metafor (eğretileme)", diyor. "Son derece somut görüntülerle. Son derece somut nesnelerin ağırlığıyla yaratılan yanılsamalarla". Sonra şunları ekliyor: "Özgürlük, ya da devrim gibi soyut kavramları pantomimle anlatmak son derece zordur. Anlatılmak istenen

konuları tıpkı bir karikatür gibi, palyaçoluk gibi son derece tanıdık ve bildik öğelerle çalışmalı. İzleyicilere sürekli olarak şu duygu verilmeli: "Evet, bu, şunun ya da bunun bir eğretilemesi (metaforu) olmalı."

Anke Gerber'i daha yakından tanımamızı, çalışmalarını izleyebilmemizi sağlayan "Pantomimli Günler" projesi Müjdat Gezen'in desteği ve "Komedyenler Kahvesi"nin organizasyonuyla, 22-28 Mart tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde başlatıldı. Anke Gerber ile Yalçın Baykul yönetmenliğinde 2010 yılına kadar sürecek bu projede ilk atölye çalışmasının başlığı "Anke Gerber'le Pantomime İlk Adım"dı. 2008 yılının Haziran ayında projenin ikinci çalışması düzenlenecek, 2010 yılının nisan ayında da "Mimlenmiş Zamanların Kenti İstanbul" konulu çalışmayla proje tamamlanacak.

Anke Gerber'le söyleşimiz, onunla birlikte İstanbul'u, Boğazi tekneyle tatlı tatlı gezerken yapıldı. Söyleşinin çevirisi ve çalışmaya gösterdiği ilgi için Yalçın Baykul'a teşekkürlerimle.

R.D.T. – Sayın Anke Gerber, bir mim ustası olarak pantomimi ve pantomi-min tarihsel sürecini bize nasıl özetleyebilirsiniz?

Anke Gerber - Pantomim, bir çok Avrupa ülkesinde çok farklı anlamlar taşıyor. Tarihsel olarak baktığımızda Eski Yunan'da "Mimus" var. Daha sonra Roma'da "Pantomimus" diye bir kavram ortaya çıkıyor. Bir oyuncu, bir çok

rolü, belki de tüm rolle-ri oynuyor. Birinci bin yılın başlarında, elde çok fazla bilgi ve belge bulunmasa da, Roma'da her türlü role giren, her türlü enstrümanı çalan son derece hareketli oyuncular olduğu biliniyor. Bu oyuncuların asıl olarak beden diliyle, maskeyle ve dansla çalıştıkları ve her şeyden önemlisi değişik roller oynadıkları da bilinen veriler arasında. Onlar, bir yıldız oyuncu durumundaydılar sanırım. Bütün bunlar Antik Yunan Tiyatrosundaki koro için de düşünülebilir; çünkü sahnede büyük bir koro yer alıyor, dramatik akışı koro sağlıyor, genellikle bilinen öyküler koro tarafından yorumlanıyor. Günümüzdeki gibi bilinmeyen, yeni oluşturulan ve sessiz sahnelenen öykülere yer verilmiyor.

Bir de farklı dönemlerde, farklı türlerde pantomime rastlıyoruz. Örneğin Commedia dell'Arte. Commedia dell'Arte'nin Antik Çağ'la bağlantısı bilinen olgular arasında. Bu türün en belirgin özelliği, gezgin toplulukların var olması. Tüm Avrupa'yı dolaşip dillerini bilmedikleri ülkelerde oynuyorlar. Bu durum karşısında Commedia dell'Arte oyuncularını dili ortadan kaldırmıyor, ama kendine özgü diliyle anlatıyor;



Anke Gerber

yarattıkları tipler, kostümler, modeller, kalıplaştırılmış karakterler aracılığıyla bir iletişim kuruyor, akrobasi, dans, pantomim de bu dilin bir parçası. Örneğin, Arlequino'nun aç kaldığında bir sinek yakalayıp, sineğin bacaklarını kopararak iştahla yediği o ünlü sahnesi geliyor aklıma, tümüyle pantomim diliyle anlatılıyor.

Sonra on sekizinci yüzyıl, bu dönemde Fransa'da ortaya çıkan tiyatrodan pantomim öğelerine rastlamak mümkün. Örneğin oyuncuların biri heykeli oynuyor ve heykelin dibine elinde yiyecek olan bir çocuk oturuyor, sonrası malûm; heykel çocuğun yiyeceğine ortak oluyor... Bu çok eski bir öykü olmalı. O dönemde, Bohemya doğumlu olup Fransa'da yaşamak zorunda kalmış bir oyuncudan söz edilir. Bu oyuncu ne artistik anlamda, ne de dilsel anlamda olağanüstüdür.. Ancak bulduğu "dilsiz oyuncu" figürüyle hem pantomimin, hem de sessiz sinemanın önünü açar. Bu nedenle pantomimin tarihsel sürecine bakarken sessiz sinemayı da incelemek gerekir. Bütün bunlar pantomimin kökenlerini oluşturan etmenler. Daha sonra palyaçoluk, sözsüz oyun gibi bir çok farklı dallara ayrılmış. İngiltere'deyse pantomim basit bir Noel varyetesinden öte bir şey değildir. Bu nedenle İngiltere'de pek değer verilmez pantomime.

Kısaca tanımlarsak, yüzü beyaz maskeli bir figürün trajik ya da komik olayları, - ki çoğunlukla komiktir - düşsel öğelerle anlatmaya çalışmasıdır pantomim. Bir de bilinmesi gereken başka bir kavram vardır, o da mim, mim sanatçısı. Almanya'da mim sanatçısı (Der Mime), doğrudan anlamıyla 'oyuncu' demektir. Fransa'daysa, mim sanatçısı, yüzü beya-

za boyalı oyuncu demektir. Sözsüz ve soyut oynayan biridir. Bir mim sanatçısı tarafından yaratılmış olan "mime corporel" ekolü teknik anlamda pantomimin temeli olarak ele aldığımız olgulardan bir başkasıdır.

21. yüzyılda siz pantomime nereden bakıyorsunuz?

Bu süreç içinde pantomimden anladığım şey, Marcel Marceau'nun yaptığı. J. G. Deburau ve Pantomime Blanche gibi, başkalarının birikimlerinden yola çıkan Marcel Marceau'nun yarattığı olağanüstü etkide, yirminci yüzyılın yarattığı kültürün de çok büyük rolü var kuşkusuz. Şu an pantomimden anladığımız şey Marcel Marceau'nun uyguladığından başka bir şey değil. Ondan sonra gelenler onun bir kopyası olmaktan öteye geçemediler.

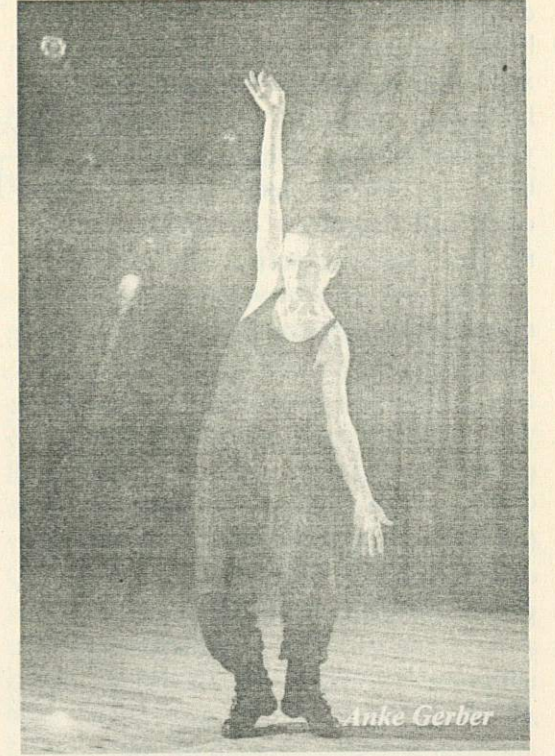
Ortada tek başına bir figür. Sahne, dekor, kostüm ve öteki donanımlar olmaksızın anlatımını sürdüren yalnız bir figür. Doğal olarak sahneler fazla uzun değil; ne de olsa sınırlı olanaklarla gerçekleştirilmek durumundadırlar. Genellikle dile başvurulmaz; ancak Marceau'nun zaman zaman müzik kullandığı görülür, onun sürekli kullandığı tek şey başlıklarıdır. Tipik olan diğer bir yan da yüzün beyaza boyanmış olması. Birçok mimci beyaza boyalı maskeyle (yapay yüz) sahneye çıkar. Beyaz maske yüzü büyük gösterir, yüzün hareketlerini büyütür, yüzü netleştirir, böylece mimik uzaklığa rağmen görünür kılınır. Ama beyaza boyanmış yüz geleneğin kökeni değirmende çalışan, çalışırken de yüzleri unla beyazlaşan çocuklardan gelir; bir güldürü efektidir.

Bu soru size kuşkusuz pek çok kez sorulmuştur: pantomime nasıl başladınız?

Liseyi bitirdikten sonra dans öğrenimim nedeniyle yolum Berlin'e düştü. Aslında dansçı olmak gibi bir düşüncem yoktu. O dönem Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde herkes Berlin'e gitmek istiyordu, doğru olan da buydu. Berlin'de dolaşırken yolda bir afiş gördüm. Amatör bir pantomim gurubu onlara katılacak kişiler arıyordu. Ben de onlara katıldım. Beş yıl bu gurupla çalıştım, haftada beş altı kez buluşup çalışmalar yaptık, oyunlar hazırladık. Bir yandan da dans öğrenimimi sürdürdüm. O dönemdeki eğitimin tadını sonuna kadar çıkardığımı anımsıyorum. O zamanlar pantomim üzerine yalnızca bir kitap vardı ülkemizde. Bundan dolayı DDR'nin en büyük yayınevi öğretmenime "Pantomim hakkında bir kitap yazabilir misiniz?" diye sordu, ama onun kitap yazacak vakti yoktu; oturup ben yazdım, ve Yalçın Baykul çevirisiyle yayınlanan "Pantomimin Anatomisi" çıktı ortaya. Ancak DDR'de yazmaya başladığımız bu kitabın yazımına çeşitli nedenlerle ara vermek zorunda kaldık, sonunda kitabı Batı Almanya'da bitirip, orada yayınladık. Dans ve oyunculukla süren yaşamımda yönetmen veya koreograf da olabilirdim, pantomim sanatçısı olmam sadece bir rastlantıdır, diyebilirim.

Berlin'de, Etage Sanat Okulu'nun Pantomim Bölümünü kurdunuz. Okulunuzun eğitim anlayışı nedir, nasıl bir eğitim veriliyor?

Pantomimin kurucusu Etienne Decroux, omurga kökenli izolasyon tekniğiyle çok özenli çalışmak gerektiğini



ve bunun kuramsal tarafını anlatır. 1920'den 1980 yılına dek bizzat kendisi bu tekniği uygulamıştır. Bizim okulumuzun temel anlayışı, birbirinden yalıtılmış bedensel devinimlerden bedensel dalgalara dek, Etienne Decroux'ya dayanır diyebiliriz. Decroux'nun tekniği ne dansa ne de diğer beden tiyatrosu akımlarında pek uygulanan bir yöntem değildir, ama biz Decroux'nun tekniğini ve bu teknik üzerine koyulan, eklenecek öteki temel teknikleri öğretiyoruz okulda. Ve tabii ki Marcel Marceau tekniğini. Marceau, duruştan yürümeye kendine özgü bir çok yöntem geliştirmiştir. Etienne Decroux'nun öğrencisi olan Marcel Marceau, "mime corporel" ekolünün teknik yanına ağırlık vererek çok güzel bir anlayış oluşturdu. (Böyle bir gösteriyi izlediğinizde çok güzel bir şey izlediğiniz

duygusuna kapılırsınız, ancak sonunda hiçbir şey anlamayabilirsiniz). Tüm egzersizleri yoğun olarak omurgayı çalıştırmaya yöneliktir. Çünkü tüm izolasyon devinimleri (baş, gövde, kalça ve bacakların birbirinden bağımsız hareket edebilme yeteneği) omurganın konumuyla doğrudan bir ilinti içindedir.

Okulumuzda üç yıl süren bir pantomim eğitimi veriliyor. Bu üç yıllık süreçte öğrencilerimiz maske ve palyaçoluk alanlarında da eğitim alıyorlar. Beden tiyatrosu, doğaçlama ve tiyatro sporu da programımızda yer alan öteki dersler. Çok sınırlı sayıda olan öğrencilerimizden (bir yılda dört ya da beş, üç yılda on iki, on altı öğrenci) üç yılın sonunda kendi projelerini, dramaturjiden ışığa kadar her şeyiyle kendilerinin gerçekleştirmelerini isitiyoruz. Bu bizim için bir bitirme tezi. Almanya'da bir pantomimcinin tiyatroya alınması pek sık rastlanan bir olay değil. Bizim öğrencilerimiz, beden tiyatrosunun yanı sıra, kukla tiyatrosundan sirk oyunculuğuna dek birçok alanda çalışma olanağı bulabiliyor.

Sizce pantomimin bundan sonraki gelişimi ne olur? Nereye gidecek ya da nasıl bir şeye dönüşecek?

Sanırım dört, beş yıl önceydi, Marceau Berlin'e gelmişti ve pantomimle ilgili toplulukları bir araya getirip bir konferans vermişti. Öğrencilerden biri Marceau'ya bu soruyu sordu: "Bundan sonra pantomimin gelişimi nasıl olacak?" Ustanın karşılığı kısa ve netti: "Uygulayabildiğiniz ölçüde olacak". Başka bir yorum yapmaya gerek duymadı.

Bence sorunun cevabında, medyanın ve finans sektörünün ölçütleri çok

büyük bir rol oynuyor. Birçok şeyi etkileyip değiştirdiler ve bu yine devam edecek. Tabii pantomimcinin neler yaptığı, ne ölçüde sevimli olduğu da büyük önem taşıyor. Oyuncunun / pantomimcinin optik olarak doğru devinmeyi bilip, doğru bir duruşu yakalaması gerekiyor. J. L. Deburaau'nun çok güzel bir cümlesi vardır: "Oyuncu bedenini çalıştırmaktan ancak sahneye çıkmaktan vazgeçtiğinde vazgeçebilir."

Bir de şunu hatırlamak gerekiyor sanırım, metin tiyatrosundan oyuncunun fiziksel - bedensel gelişimine geçiş, beden hareketi ve performans gibi türlere geçiş çok kolay olmadı. Doğanın, ritüelin ve tiyatronun kaynağında yer alan "beden" in kullanımı ve bunun bir gösteri sanatına dönüşmesi uzun zaman aldı. Yani nereye gideceğini, nasıl bir şeye dönüşeceğini görmek için yine zamana gereksinim var. Bence bu zaman içinde türler arası karışık, yeni bir tür gelişecek. Ben, geleceğin türlerinde beden, dolayısıyla pantomimin daha çok yer alacağına inanıyorum.

Söyleşinin sonunda dünyada olup biten olaylardan, ülkelerin politikalarından konuşuluyor; dengesizlikler, dengeler. "Hiçbir ülkenin bir başkası üzerinde abes çıkarları olmadığı, hiç kimsenin varoluşun sınırını sorgulamaya itilmediğinde, hiç kimsenin açıklık sınırında yaşamadığı bir dünyada belki sözünü ettiğimiz bir denge sağlanabilir", diyor Anke Gerber. "Ben iflah olmaz bir iyimserim. Olan bitenden haberdar olmak, bunları eleştirmek güzel, ama yakınmak, sanırım yakınmak pek bir şey getirmiyor insanlara".

Eleştiri

Kenarlara Selam Olsun* DOT ve KARATAVUK

Fatma Keçeli

Modernitenin, doğu-batı, kadın-erkek, iyi-kötü, siyah-beyaz, normal-anormal gibi ikili karşıtlıklar üzerinden tanımladığı evrenin düzenini, alaşağı ediyor "In Yer Face" akımı yazarları... Eril olanı, "güçlü" olanı merkeze alarak, diğer tarafı ötekileştiren modern aklın tersine, In Yer Face, kenarlara itilerek görmezden gelinen; eşcinsellerin, katillerin, evsizlerin, sakatların, hastaların öyküsünü anlatıyor... Onları "hasta" sayan veya hastalanmalarına neden olan merkezi otoritenin ikiyüzlülüğünü açığa vuruyor... Ve bunu, "akıl" sığındığı tüm kaleleri; kodlamaları, mutlak tanımlamaları, sınıflamaları, yerle yeksan eden kıskırtıcı bir sahne diliyle yapıyor...

Kültürel kodlamalarımızla, kolayca; ayıp, yasak, çirkin, hastalıklı diye tanımlayarak dondurduğumuz, tartışmaktan, konuşmaktan kaçındığımız ve kendimizden uzak tuttuğumuz yasaklı konulardan birini daha; "pedofili"yi sahneye taşıyıp, yeni bir yüzleşme, hesaplaşma zemini yaratıyor Dot, In Yer Face akımından Karatavuk oyunuyla...

David Harrower'in kaleme aldığı ve Emre Koyuncuoğlu'nun çevirip rejisini üstlendiği oyunun kahramanlarından Una; on

iki yaşındayken üç ay süren bir ilişki yaşadığı kırk yaşındaki Ray'i, on beş yıl sonra bulup, onunla, kendisiyle ve yaşadıklarıyla bir hesaplaşmaya girişir. Ray yaşanan bu ilişki sonucunda; çocuk istismarı, tecavüzü suçuyla yargılanmış ve dört yılını hapisanede geçirmiştir. Çıktıktan sonra, yaşadığı kenti terk etmiş, ismini değiştirmiş -geçmiş yok saymaya çalışarak- kendine yeni bir hayat kurmuştur. İlk bakışta tecrit ve aşağılamadan oluşan "ıslah" süreci onun bünyesinde işe yaramış görünmektedir. İlk bakışta diyorum, çünkü; oyun boyunca beklentilerimizi, ön kabullerimizi ve yargılarımızı alt üst eden yazar Harrower, Ray'in, hayata tutunabilmek, "normal" sayılabilmek için geliştirdiği tüm savunma mekanizmalarının birer birer nasıl iflas ettiğini gösterir. Ancak görünenin



Karatavuk'tan bir sahne

*Linda Hutcheon, Politics of Postmodernism

arkasındaki; "asil gerçek şudur" asla demez. Nihai bir sonuca varıp, seyircinin zihnindeki tartışmayı sonlandırmaz: "Ray, tıbben tanısı konmuş bir pedofili hastası mıdır, hukuki olarak suçlu mudur, genel ahlaki değerler açısından "sapkın" mıdır ya da yalnızca on iki yaşında bir kıza aşık olmuş, "sıradan" orta yaşlı bir adam mıdır?" sorularının yanıtlarını özellikle muğlak bırakır.



Karatavuk - Müge Tugay, Cüneyt Türel

Una, her türlü kurumun; ailenin, tıbbın ve devletin kolluk gücünün normalleştirme sürecini, aslında "akli" olanı topyekün reddederek, yaşadıklarına sahip çıkmıştır. Ray'in aksine, yaşananları bir "hata" gibi tanımlamaz; bu bir aşkıdır... Bu yüzden "Ray'den bunu bana niye, nasıl yaptın?" diye değil, "niye beni bıraktın?" diye hesap sorar. Tüm baskılara rağmen yaşadığı deneyime sahip çıkan Una, Ray'e göre seçimlerinden emin, kendisiyle, çevresiyle hesaplaşmasını tamamlamış bir yetişkin görünümündedir. Ta ki ecza deposunun ışıklarının söndüğü, Ray'in bir süreliğine onu yalnız bıraktığı ana kadar. Karanlık, ona eski deneyimini tekrar yaşatır.

Birden, on iki yaşında karanlıktan korkan ve terk edildiğini düşünen, çaresiz bir kız çocuğuna dönüşüverir. Karakterlerin yönelişlerindeki bu değişkenlik, çok boyutluluk, oyunun çok yönlü okunmasını sağlar. Oyun, ne Una'yı, kendisini rehin tutana sempati duyan bir kurban sayıp Stockholm Sendromu ya da on iki yaşındayken kırk yaşlarında bir adama; "baba modeline" aşık olduğu

için Electra Sendromu tanısıyla, "hasta" sayılmasına, ne de Ray'e kolayca "sapkın" damgasının vurulmasına izin verir. Karatavuk, ikili karşıtlıklar üzerinden böylesi indirgemeci çıkarsamalar yapılmasını engelleyecek kadar çok katmanlıdır... Seyircinin yargıya varıp, rahata kavuşacağı -son sahnesi de dahil

olmak üzere- her aşamada oyun; "aslında düşündüğünüzün tam tersi de mümkün olabilir" deyiveriyor... Ve modern aklın mevcut, tüm tanı ve tedavi yöntemlerini reddediyor... Ve "akılları" fazlasıyla karıştırıyor; "kim mağdur, kim suçlu" sorularını özellikle cevapsız bırakarak... "Hastalık nedir? Aşk bir hastalık mıdır? Normalin bir ölçüsü var mıdır? Kim, niye ve neye göre cezalandırılır? Aile, toplum ve devletin "kurban" saydığı kişi adına karar verme yetkisi var mıdır?" gibi sorularla, yeni tartışmalar açarak, bugüne kadar inanılan/inandırılan her şeyi sorguluyor... Oyunun başarısını belirleyen en önemli noktalardan biri; bu sorgulamalar sırasında yazar Harrower'in, iki tara-

fa da eşit mesafede yaklaşıyor olması... Yazar; zihinlerde Una ve Ray için belirlenen "suçlu-mağdur" koordinatlarını alt üst ediyor ve seyirciye, ne kadar çok değişkeni görmezden gelerek, kolayca yargıya varmaya çalıştığını hatırlatıyor...

Karatavuk, Ray'in çalıştığı, yemek artıklarıyla dolu bir ecza deposunda geçiyor. İyileştirme, normalleştirme ve hastalık kavramlarını tartışmaya açan bir oyunun ecza deposunda geçiyor olması manidardır. Unutmayı, yok saymayı iyileşme gibi algılayan ve bunun için tıbbın olanaklarından yararlanan Ray'in durumuna bir gönderme olabilir mekan seçimi. Ayrıca kavramların birbirinin içine geçmiş anlamları üzerine kaleme alınmış, çoklu okumaya müsait bu oyun için, böylesi bir mekan seçimi akla Derrida'nın "Platon'un Eczanesi" makalesini de getiriyor. Derrida bu makalede, hem metnin hem de sözcüklerin çok katmanlı anlamlara sahip olduklarını, insanların iletişimde bir anlamı önemseyerek, diğerlerini ertelediklerini dile getirir. Bu durumu, hem deva hem de zehir anlamına gelen pharmakon sözcüğüyle örneklendirir. Derrida, sözcüğün kendisine verilen anlama göre, diğer kutbun yok sayıldığını, ancak ötelenen bu diğer anlamların da ortadan kalkmadığını, potansiyel olarak sözcüğün içinde barındığını dile getirir. Karatavuk, iyileştirme (deva), normalleştirme mekanizmalarının bir parçası olan; aile, okul, psikiyatri ve hapisane gibi kurumların, ötelenen, yok sayılan (zehir) gibi diğer olumsuz anlamlarının da

var olduğunu hatırlatıp, onları görünür kılıyor. Bu yüzden oyun mekanı olarak ecza deposunun seçilmiş olması metnin bağlamıyla örtüşüyor... Ayrıca ecza deposunda asılı olan saatin, seyircinin saatiyle aynı zamanın içinde akıyor olması, kurgu-gerçek ve sahne-seyir yeri arasındaki mesafeyi yok ederken, Ray-Una arasında yaşananların, seyirci üzerinde yarattığı etkiyi daha da artırıyor. Ancak bu etki oyunculuklarla biraz sekteye uğruyor. Una'yı canlandıran Mine Tugay, kendisiyle ve Ray'le hesaplaşmalarını, metnin zenginliğine, çok katmanlılığına zarar verecek şekilde, genellikle tek tip bağırğan bir tonda sürdürüyor. Cüneyt Türel'in Ray rolüyle yeterince varlık gösterememesinin, canlandırdığı karakterin yaşadığı iç çatışmaları layıkıyla dışavuramamasının sebebi partneriymiş gibi görünüyor; Mine Tugay'ın, Una'yı iyi çözümleyememiş, gel-gitlerini iyi kavrayamamış olması gibi...

Oyunculuklardaki bazı zaafılara rağmen, kenarda bırakılan, ötelenen kişi, durum ve düşüncelerin tümünü selamlamak adına, izlenmesi gereken bir oyun Karatavuk...



Karatavuk - Cüneyt Türel, Müge Tugay

unutulana hatırlatmaya yeltenen iyimser bir ütopya*

444

Yaman Ömer Erzurumlu (Oyunun Yönetmeni)

Altıdan Sonra Tiyatro, ortak aklına güvenip, 2007 güzünde yeni projesinin temasını belirlemek için bir araya geldi. Topluluk, Yiğit Sertdemir'in daha önce üç özgün oyununu oynamış. Yeni oyun da özgün olacak. O konuda herkes aynı fikirde. Eskimeyen favoriler, her birimizin kendi özelinde önemli olduğunu düşündüğü konular ve yeni, daha önce hiç ortaya atılmayan temalar kâğıda dökülüyor. Sonra da acımasızca eleniyor. Günün sonunda Aslı Can Kortan'ın "Hafıza" teması kalıyor ayakta. İşte oyunun teması belli oldu. Sadece bu proje için geçerli görev paylaşımı yapılıyor. Yönetmen, oyuncu kadrosu, teknik ekip belirleniyor. Oyuncu kadrosu iki kişi olacak. Bir iki hafta sonra Yiğit'in kafasında oyunun ilk detayları belirlemeye başlamış.

İnsanların unutmak istemeyip kaydettikleri şeyleri onlara hatırlatma hizmeti veren bir şirketin, müşteri şikâyetlerine yanıt verdiği bir çağrı merkezi. Kadın yıllardır çalıştığı çağrı merkezinde kim bilir kaçınıcı gece vardiyasına başlamaktadır. Yağmurda ıslanan kıyafetlerini köhne ofisin en dibinde tek başına duran peteğin üstüne serer. Su ısıtıcısını çalıştırır. Masasına oturur. Kulaklığını

takar. Çekmecesinden bir deste iskambil kâğıdı çıkarıp fal açmaya başlar. Önündeki telefon çalar. Kadın cevaplar.

"İyi geceler, nasıl yardımcı olabilirim?"

Kapı açılır. İçeriye, yağmurda ıslanmış pardösüsü ve şemsiyesiyle merkezde o gün çalışmaya başlayacak olan Adam girer.

2007 Kasım başı. Teknik kadro dışındaki ekip toplanır. Kadın ve Adam karakterlerinin detayları belirlenecek. İlişkiler, çelişkiler, çatışmalar... Ne yer, ne içer bunlar? Neye inanırlar, neyi dert edinirler? Upuzun bir listeden elene elene her kategoride birkaç temel kavram kalır. Adamın kelimelerin sözlük anlamını ezberlemek gibi bir takıntısı vardır. Öyleyse boş kaldıkça bulmaca çözebilir. Kadın uzun yıllardır burada çalışıyorsa, bir yerlerde bir bitki ya da hayvan beslemesi pekâlâ akla gelebilir. Yiğit, yeterli malzemenin biriktiğine karar verdiğinde oyunun yazımı ve teknik takvimin belirlenmesi için oyuncularla yapılan çalışmalara ara verilir.

2007 Kasım sonu. Cimrice bir titizlikle seçilen detaylar yardımıyla, ama daha çok Yiğit'in kıvrak dili sayesinde bu

* Akın Evren'in, '444' oyunu hakkında yazdığı eleştirinin başlığından alıntı yapılmıştır. (İyimser bir Ütopya)



444 - Yiğit Sertdemir, Gülhan Kadim

iki tipi (henüz) karaktere dönüştürecek ve içine bırakıldıkları boş alanda onları çevreleyecek objelere anlam verecek olan yol haritası, ilk metin hazırdır. Oyunun adı "444". İlk okuma provaları boyunca metin Altıdan Sonra Tiyatro'nun ortak akıl sürecinden geçer. Kısılır, şekil değiştirir, zenginleşir.

İçeri giren Adam düzgün giyimli ve hayli titiz birine benzemektedir. Çağrı merkezinin temel eğitimini yeni tamamlamıştır. Kendi deyişiyle "Biraz kişisel bir mesele" yüzünden çağrı merkezinin gece vardiyasındaki işe girmiştir. Kadın biraz zaman geçsin ama daha çok eğlence olsun diye Adam'la şakalaşmaya başlar. Birbirini hiç tanımayan bu iki kişi yarı sohbet ederek yarı didişerek birbirlerine ısınmaya başlarlar. Arada şikâyet etmek için arayanlar keser

sohbetlerini.

"İyi geceler, nasıl yardımcı olabilirim?"

Çağrılara yanıt verirlerken birbirleri hakkında küçük detaylar öğrenmeye başlarlar.

Adam, net olmasa da, daha çok parasal gibi görünen bir nedenden bu işi yapmak zorundadır. Kadın, açıkça dile getirmese de dışarıdaki hayatla bağlantılı bir nedenden bu kadar uzun zamandır bu işi devam ettirmektedir. Karakterlerin üzerinden bilinçli olarak kaldırılmayan belirsizlik perdesi, çevrelerindeki olaylar belirsizlik kazanmaya başlayıp çözümünü dayatınca aralanmaya başlar.

Şakalaşmalar, restleşmeler, didişmeler devam ederken çağrı merkezini evinde gaz kaçağı olduğunu fark eden biri arar. Nasıl yani? Burası gaz dağıtım şirketi değildir ki. Hatlarda bir karışıklık oldu-

ğu bellidir. Kadın telefon arıza şirketinin çağrı merkezini arar. Yanıt veren hemen yanındaki masada oturan Adam'dır. Nasıl yani? Bir üniversitenin danışma merkezini ararlar. Çalan bu sefer Kadın'ın önünde duran telefondur. Hatlar adamakıllı karışmıştır ve nereyi arasalar hatırlatma merkezi şikâyet bölümünün telefonudur çalan. Adam bu karışıklığın, kendilerini gösterip ikramiye almaları için bulunmaz bir fırsat olduğunu düşünür. İkisinin de hem paraya ihtiyacı vardır, hem de kovulmaya niyetleri yoktur. Kadın'ı çağrılarını yanıtlamaya ikna eder.

"Uçak biletinizi internetten de alabilirsiniz efendim."

"Hangi kanal..?"

"Size başka bir çilingir bulabilirim efendim."

"Hangi parti? Tabii. Şimdi biz parti olarak..."

Gece ilerler. Çağrılar seyrekleşir. Derken hepten kesilir. Tüm bu karmaşayı kazasız atlatma uğraşları sırasında her ikisinin neden bu sınırlı alana sıkışmayı kabul ettiklerini anlarız.

İki mağlup. Biri deneyip kaybetmiş, öteki denemeye bile kalkışmamış. Sonuçta hayata karşı açık farkla yenilmiş bu iki kişinin görünürdeki farklılıklarının arkasında, birbirlerine ne kadar benzedikleri gitgide ortaya çıkar. Hatırlatma merkezindeki gece vardiyası onların da unutmak istedikleri detayları hatırlatır ikisine de.

"Benim elimde hiç var, sen denedin, sonuç yine hiç."

Aralık 2007. "444" büyük oranda

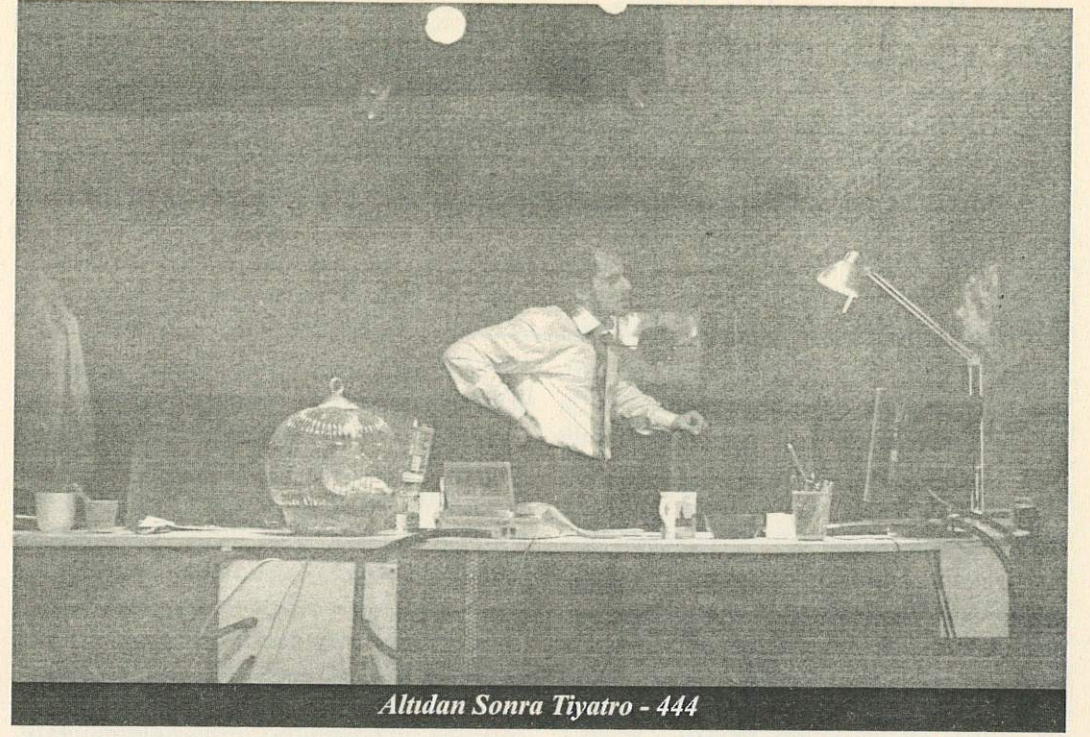
sahnede. Onlarca obje, mizansen ve sahne trafiği prova edilmiş, sadece oyuna hizmet ettiğine inanılanlar aradan cimbızlanmıştır. Sıra oyunun ışığı, dekoru ve kostümünü; karakterlerin zıtlıklarını ve benzerliklerini ortaya çıkaracak, yorumdaki sınırlılığın ve sıkışmışlığın altını çizerek şekilde tasarlamaya gelir. Ortaya çıkan sonuç yalındır, ancak yalınlığı teknik anlamda ciddi bir çözümleme gerektirmektedir.

Telefon çalar. Arayan hatırlatma merkezinin müşterilerinden biridir. Kadın yanıt vermeye kalkışır ancak arşive ulaşamamaktadır. Nasıl yani? Onlar bütün o ilgisiz çağrılara yanıt verirken, birbirleriyle uğraşırken sanki yer yarılmış arşiv yerin dibine girmiştir. Birileri bir şeyler karıştırmaktadır. Ama kim?

"... birşeyi insanların kafasına, üstelik sanki onların fikriymiş gibi sokmak istiyorsan, bizim merkezden daha uygun yer var mı?"

İyi de arşivle kim ne yapar? Nedir insanların kafasına sokulmak istenen fikir? Yanıtını bulduklarında, tüm karmaşaya son verecek olan düğümün de kendi ellerine bırakıldığını farkedeler. Bütün mesele ilk hamleyi kimin yapacağına karar vermektir?

Kara mizah türüne yakın tek perdelik "444", tek mekânda geçen eş zamanlı bir oyun. Metnin matematiğinin sağlamlığı ve karakter detaylarının netliği, oyunun ana mesajını ve sahneye taşınmış biçimini baştan büyük oranda belirliyor. "444"; sergilenişte disiplinli bir detaycılığı, rahatlamaya izin vermeyen tempolu bir oyunculuğu, Altıdan Sonra Tiyatro'nun Sertdemir'in eserleriyle iyice belirgin-



Altıdan Sonra Tiyatro - 444

leşen olmazsa olmazı, oynanışta samimiyeti gerektiriyor. Ben, oyunun yönetmeni olarak "444"ü sahnelerken; yazarın metni yazarken gözettiğini düşündüğü, oyun parçalarının bütünü oluşturması yöntemini benimsedim. Oyundaki ana resimleri belirleyip aralarındaki geçişlerin sağlam kurulmasını ön planda tuttum. İçice geçen komik ve dramatik anların sırası, zamanlaması ve dozunun belirlenmesinde metnin iç ritmi referans oldu. Kalkışlar, oturuşlar, bakışlar, bakmayışlar, gülmeler, susmalar... Oynanışın temposunu, metnin iç ritmiyle kurduğu uyum ve iç ritmi görünür hale getirme gücü belirledi.

Dekor, ışık, müzik ve kostüm yalnız ana amaca hizmet ettikleri ölçüde oyuna dahil edildi. Aslı Can Kortan'ın dekoru, oyunculara oyun alanı ve oyun araçları

sunduğu kadarıyla sınırlandı. Erkan Kortan'ın ışık tasarımı; oyuncuları, sahnede seçilmiş alanları ve seçilmiş objeleri ön plana çıkardı. Sahnenin genel atmosferi, karanlığın aydınlattığı alanlarla belirginleştirildi. İhsan Dehmen'in inşa ettiği teknik altyapı, karakterlerin sıkıştırılmışlığını destekledi. Işık ve dekorla sınırlanmış oyun alanını ciddi anlamda zenginleştirdi. Onur Kahraman'ın işitsel tasarımı da, oyundaki netliğe ve oynanıştaki samimiyete uyum gösterecek ölçüde son derece minimalist bir yaklaşımla uygulandı.

"444", bu çağı ve bu çağda yaşaya gelen bir ya da birden fazla kuşağı eleştiren, bu eleştirisinde didaktiklikten uzak kalmaya ve samimi olmaya çalışan iyimser bir ütopyadır*... Evet... Mesajı ve derdi olan bir oyundur.

444 ÜZERİNE: ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ

Pınar Yılmaz (Eleştirmen)

Altından Sonra Tiyatro'nun 444 oyununu ilk olarak 2008 Mart ayında izlemiştim. Naif ve güzel bir tat bırakmıştı bende. İki hafta önce benden bu oyun üzerine bir eleştiri yazmam istendiğinde oyunu tekrar görmeye ihtiyacım olup olmadığını ve de ardından oyunu ilk izleyişimden sonra bende iyi bir etki bırakmasına rağmen neden bu oyun üzerine bir yazı yazmak istemediğimi düşündüm. Sonra oyun üzerine yazılan eleştirileri okudum. Birçok eleştiri yazısı yazılmıştı ve oyun hakkında yazan herkes oyunu çok beğenmişti. Sanırım yazarının Afife Jale 2008 Ödülleri'nde ilk kez o yıl sahnelenmiş olan en başarılı yerli oyun yazarı ödülünü almasıyla da ilgili olarak herkesin iyi bir iş olduğuna dair mutabık olduğu bir oyundu. Bunun üzerine oyunla ilgili düşüncelerimi tazelemek için oyunu ikinci kez izlemeye gittim.

Oyunu ilk izleyişimden sonra üzerine bir şeyler yazmaktan kaçınmamın en önemli sebebi oyun eleştirisi konusunda kafamın son dönemde her zamankinden daha karışık olması. Hemen dönüp geçen sene yazdığım oyun eleştirilerine baktım. Çok fazla eleştiri yazısı yazan biri olmama rağmen geçen sezon yazdığım eleştirilerle artık yazacağım yazıların farklı olacağını hissettim. Belli bir dönem oyun eleştirisi yapmayı, oyunu dramaturjik bağlamda çözümlenmekle eş tutan

biri olarak, eleştirinin odağına her zaman için sahnelenen oyunu koydum. Bu yolla oyunun yapısını anlamaya ve bu yapıdaki arazları, eksiklikleri, fazlalıkları belli bir matematikle takip etmeye çalışan izlek yazıları yazdım. (Bu arada yayımlanan sadece iki eleştiri yazım olmasına rağmen bu kadar genelleyerek konuşmamın nedeni oyun değerlendirmelerimin uzun süre yukarıda yazdığım şekilde biçimlenmesi.) Ancak bir süredir eleştiri yapmak amacıyla izlediğim bu yöntemin, özünde sadece bir dramaturji çalışması olduğunu fark etmiş bulunuyorum. Oysa sergilenen işler zaten -işlevsel olan veya olmayan-belli dramaturjilerle çıkarılıyor karşımıza. Yapılan dramaturjik seçimlerin yetkinliği ve işlevselliği konusunda tabii ki eleştiriler getirilebilir; ancak bu eleştiriler, merkezine sadece sergilenen oyunu aldığı sürece sergilenen yapının kendi amacına ulaşmış ulaşmadığını değerlendirebilen bir bilirkişi sendromundan farklı bir eğilime sahip olamıyor. Bir eleştiriden mevcut dramaturjiyi aydınlatması tabii ki beklenebilir ama yanı sıra ve daha da önemlisi bir eleştirinin, çözümlediği yapının yaşayan bir tiyatroya ne ölçüde hizmet ettiğini veya yine aynı tiyatroya ne ölçüde hasar verdiğini sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmesi gerekir. Yani eleştirmen yapılan işi yalnızca kendi ölçülerinde değerlendirmekten sıyrılıp

benzeri oyun yapılarıyla ne tür bir tiyatronun ve seyircinin pekiştirilmekte olduğunun ayırıcında olmalıdır. Bu gibi düşüncelerle oyun değerlendirmelerimin artık aynı ol(a)mayacağını kavrar-ken konu edilen oyunları sürekli daha büyük bir fotoğrafın içinde değerlendiriyor olmanın katılığıyla izlediğim tüm oyunları temelde 'toplamda neye hizmet ediyor' gibi basit ve tek yönlü bir soruya yanıt arayarak değerlendirmeye başladım. Bu soru bir yandan temsil boyunca hiçbir şey kaçırmamak için sahneyi didik didik tarayan çevik seyirci eylemimi rahatlatırken diğer yandan da yapının toplamında ürettiği bilinçsiz tercihlerden dolayı bazı kıymetli arayışları da gözden çıkarmama sebep oldu. Bu nedenle de bir süredir eleştiri yazısı yazmaktan kaçınıyorum; ilk izleyişimden sonra 444 hakkında eleştiri yazısı yazmak istemememin sebebi de bu sanırım. Ancak oyun üzerine yazılan eleştirileri okuduktan sonra kendimi yazmak zorunda hissettim çünkü ilk izleyişimin ardından üzerimde naif bir etki bırakan oyun benim için giderek ağırlaşmaya başlamıştı. Kısacası biraz da bu eleştiriler beni oyuna geri götürdü. O eleştirilerin yükünü kendimce biraz olsun hafifletebilmek istedim.

Oldukça temiz ve sağlam yapı bir metin. Oyunu ilk izleyişimden sonra birilerine önerirken bu cümlelerle başlıyordum konuşmaya. Sonra biraz zorlamaya başladı beni 'sağlam yapı bir metin'

ifadesi. Ne demek istiyordum bu cümleyle? Şunu demek istiyordum: yüzde yüz söz odaklı bir sahneleme, metnin iç temposundan dolayı kendisini izletirmekte hiçbir sıkıntı yaşamıyor. Pratik, temiz ve renkli bir matematiği var ve olabildiğince düz /açık cümlelerden oluşuyor. Anlaşıyor, eğlendiriyor, fark ettiriyor ve seyircisini istediği noktaya getirip/istediği noktada bırakıp, oradan da istediği başka bir yere götürebiliyor. Belli bir konusu olan bir metin; durum hikayelendirilerek akıcı kılınıyor ve 90 dakika boyunca topladığımızda maksimum 5 dakikalık sessizlik alanları olan bu kalabalık sözlü metin insanın başını ağrıtmadan izlenebiliyor. Ardından 2008 yılı itibarıyla beğendiğim bir metin üzerine yaptığım bu tanımlamaların klasik oyun metin tanımıyla bire bir uyuştüğünü fark ettim. Shakespeare, Çehov, Brecht metinleri ve Antik Yunan tragedyaaları zaten böyle (sağlam) yapılarla sahip olduklarından klasiktiler. (Sözcüğü iki anlamıyla da kullanıyorum: evrensel ve sabit kurallı.) Ve de son tahlilde kendilerini dayatan birer yapıları



Altından Sonra Tiyatro - 444

vardır. Sanırım 444'le ilgili karın ağrım bu noktada başlıyor.

444, metin yapısının yanı sıra ele aldığı durum üzerinden de bir etkileyiciliğe sahip. Uzun yıllardır sosyologların, tarihçilerin, kültür araştırmacılarının, siyasetçilerin, sanatçıların ve anneannelerimizin ısrarla yakındığı halimizi tatlı tatlı yeniden dillendiriyor: Hafıza kaybına uğramış bir çağda yaşıyoruz. Acı ama gerçek olan, bu oyunla gerçek ama/ve eğlendiriciye dönüşüyor. Çünkü birileri bizden yanıt veya savunma beklemeden hepimizin ortak yarasını kaşıyor. Bir Hatırlatma Merkezi'nin Şikayet Bölümü'nde çalışan iki çağrı merkezi çalışanı belleklerimizden bekçileri olarak bizleri doğrudan muhatap almadan tatlı tatlı yargılıyor. Hafıza kaybına uğramış insanlar olarak bizler için de belleklerimizimizi ayakta tutmak için ürettiğimiz çağrı merkezleri hem akılcı bir buluş hem de acimizi ortaya koyan bir atalet oluyor.

Türk tiyatrosunun kendisini devindirebilmesi, kendisini yeniden üretebilmesi ve belli bir kalıcılığa erişebilmesi için tiyatroyla ilgili çoğu akademisyenin mutabık olduğu öncelikli gereklilik iyi metin yazımı. Kuşkusuz tahlil edilen önemli bir eksiklik ancak teatral olanın odağına metni koyan sabit ve kısıtlayıcı bir yaklaşım.

Şu an 444 için sağlam yapılı bir oyun metni derken zorlanıyorum çünkü sağlam yapılı bir oyun metni ile sağlam yapılı bir edebiyat metni arasındaki ayrımı koyabilmek gerekiyor. Bir edebiyat metni okunmak üzere yazılır ya da alımlayıcısına ulaşım yolu okunmasıdır. Bir oyun metni ise sahnelenmek üzere yazılır ve alımlayıcısına ulaşım yolu sahne metnine dönüştürülebilmesindeki işlevselliği, alan açıcılığı, dönüştürülebilirliği ve

ölü tiyatroya götüren masa-sandalye rejisine prim vermemesidir. Şimdi bu oyunu gözlerimi kapatarak izlediğimi düşünüyorum, ya da sadece okuduğumu; çok az şey yitirdi ve de muhtemelen oyunun üzerimde bıraktığı etkiyi azaltacak bir kayıp olmazdı. O zaman bu oyun metni için diyaloglu edebiyat metni de diyebilirim; çünkü okunarak da kendisini alımlayıcısına ulaştırabilen bir metin. Metin, tekrar söylüyorum kendi içerisinde bütünlüklü ve bu yüzden başarılı; ancak o aynı metin sahnelendiğinde sahnelenmesi (görsel olarak yeniden üretilmesi) ona bir şey eklemiyorsa, o metni devindirmiyorsa, ya o metin sahneye uygun olarak tasarlanmamıştır ya da izlediğim sahneleme metin sahnelemesidir; oyun sahnelemesi değil. Bu noktada, hemen hemen izleyen herkesin iyi bulduğu oyun, teatral araçların neredeyse sifıra indirildiği bir metin aktarım projesidir, demekten çekinmiyorum. Buradan da sevdiğimiz tiyatronun hala tiyatroyu kendi olanaklarından soyutlayan ya da en azından buna çok kafa yordurmayan, bunu gereksinmeyen söz/yazar/hikaye tiyatrosu olduğunu anlıyorum.

Sahnelemede sözün hakimiyetine verdiğim tepki geçtiğimiz yüzyılla birlikte Batı tiyatrosunda sözün diğer sahne araçları karşısında egemenliğini yitirmesiyle bire bir koşutluk taşıyan bir yargı değil. Bunun ötesinde oyun sergilenirken metni ezberlemekten ziyade en önemli araçları bedenleri olan oyuncuların; sahnenin, dekorun, ışıklamanın, müziğin, efektin ve aklımıza gelebilecek diğer görsel ve işitsel enstrümanların tamamen metnin hizmetine verilmesi/metnin sürdürücülüğüne koşullanması, bu saydığım öğelere haksızlık edildiği izlenimi uyandırıyor. Böylelikle de önce-

likle olanakları açısından muhteşem bir zenginliğe ve yaratıcılığa sahip olan/olması gereken oyuncu bedenini, oyuncu bedeniyle birlikte sahnenin diğer (görsel) dinamiklerini azaltıyor, kullanmıyor, devindirmiyor ve tüm bunların sonucunda oyuncu sahneye sağdan girip soldan çıkabilen, ezber yapabilen, bazen ayakta bazen oturarak konuşabilen bir bedene indirgeniyor. Tabii ki bu, sahneleme yöntemine bağlı olarak biçimlenen bir tasarım. Bu oyun farklı bir sahnelemeyle de sergilenebilirdi ancak bu noktada metnin kendisi için dayattığı sahnelemenin bu olduğunu/sadece bu kadar olduğunu anlamakta gecikmiyoruz. Bu nedenle okunmak üzere anlamlı ancak sahnelenmek üzere kısır bir metin olduğunu söyleyebilirim.

Metnin bu şekilde sahnelenmesi tercih meselesi olabilir ama teatral yapının kendi dinamiklerinin giderek azaltılması açısından verimli bir tercih olduğunu düşünmüyorum. Yanı sıra metnin bu şekilde yapılanmasının, yazarının aynı zamanda bir oyuncu olmasından kaynaklandığını da düşünebiliriz. Yazarın bu özelliği metne muhteşem bir oyuncu alanı tanıyabilecekken tam tersine metin oyuncu tasarımını da kendisiyle beraber belirlediği için oyuncu ancak metni ezberleyen ve de aktaran olarak kalıyor. O noktada da bahsettiğimiz/başarılı bulduğumuz şey maalesef sahneleme değil metnin kendisi oluyor. Yazar tiyatrosuna karşı sahnelemenin her olanağını öğendiğince deneyen, de-

vindiren, yapan/bozan, dinamikleştirilen ve zenginleştirilen yönetmen tiyatrosunun oldukça ivme kazandığı son yıllarda, bu oyunun öncelikle yazarıyla anılması es geçilen oyunculuk ve rejî alanının altını çiziyor. Bu nedenle özellikle genç bir ekibin bir projesi olarak çok da anlaşılabilir bir sahneleme yöntemi olarak algılanamıyor.

Haksızlık mı ediyorum? Bence hayır. Yiğit Sertdemir oluşturduğu metin itibarıyla metin yazımına hakim olduğunu zaten gösteriyor. Kanımca bu noktadan sonra Altıdan Sonra Tiyatro'nun yapması gereken şey, metin yazımına gösterdiği önceliği ve özeni oyuncunun ve rejînin olanaklarını araştıran/zorlayan/çeşitleyen/dinamikleştirilen sahnelemeler üzerine denemeler yaparak sahnelemenin tamamına yaymak. İstikrarlı bir topluluk olarak böyle bir yönelim sonucunda da iyi işler çıkarabileceklerinin işaretini veren bir ekip. Aksi takdirde Altıdan Sonra Tiyatro sadece Yiğit Sertdemir'in metinleriyle hatırlanacak bir topluluk haline gelebilir. Tabii o da bizler yeni bir hafıza kaybına uğramazsak!

444 oyunundan - Yiğit Sertdemir, Gülhan Kadim



Modernizme inanmış ahlâkçı bir Fransızın o meşhur masalını ilk kez dinlediğimizde de tıpkı bugünkü gibi aynı tarafı, ağustos böceğinin tarafını tutarken yakalamıştık kendimizi. Ne var ki tam bu esnada karınca gibi Anadolu Lisesi sınavlarına çalışmakla, geleceğin yiyeceğini önceden hazırlamakla meşguldük. Ortaokulda Kurt Cobain'in ölümüyle onu ve isyanını daha bir seven, onun duruşunu sahiplenen ama birkaç sene sonra matematiği iyi olduğu için mimarlığa, mühendisliğe, işletmeciliğe yönlenen de.

Üniversitede bir kuşağın birbirinden habersiz şekilde aynı masallarla, aynı çizgi filmlerle ve aynı zekâ pırlıtsız yayınlarla büyüdüğünü ve 1980'de bize aslında ne yapmış olduğunu görüp öfkelenmemiz, sisteme karşı çıkacak herhangi bir eylemde bulunmamıza yetmemişti, ama işin düşünsel kısmında her şey dört dörtlüktü: "Fight Club" filminden tarifsiz bir zevk almış ve dünyanın bu filmi anlayanlar ve anlamayanlar olarak ikiye bölündüğünü hissetmiştik.

Ertesi gün tabii ki okulda, birkaç sene sonra da tabii ki geleceği parlak beyaz yakalılar olarak işimizin başındaydık.

Tüm bu süreçler boyunca düşüncelerimizdeki gelgitler hiçbir zaman bitmedi, giderek üniversite yıllarında pek de fark etmediğimiz şeyleri fark etmeye başlıyorduk: Tragedyaların aslında gizli gizli "sisteme karşı çıkarsan başına bunlar gelir" mesajını vermesi, Don Kişot'un yel değirmenleriyle ümitsiz mücadelesi, eski solcuların reklâmcı olması, "Üniversite yıllarında solcu olmayanlar kalpsiz, otuzlu yaşlarındaysa liberalizmi anlamayanlar akılsızdır" cümlesi hep aynı şeyi anlatıyordu bizlere:



444 oyunundan - Yiğit Sertdemir, Gülhan Kadim

"Ağustos böceğini sev, gerekirse konserine git, ama ağustos böceği olma".

"Yel değirmenlerine öfke duy, ama ona saldıran akılsızlardan olma".

Ve birçoğumuz duygusallığından kurtulup aynı korkunç bir gerçeği görüyordu: "Sistemi değiştirme amaçlı yapılan her müdahale, sistemi daha çok kuvvetlendirir".

İşte bu korkunç gerçek bizleri üçe ayırdı: Birinci grubu arkadaşları, yaşantısı ve alaycılığıyla kendi korunaklı dünyasını inşa edenler; ikinci ve en kalabalık grubu sistemin bir parçası olmayı kabul edip unutanlar; üçüncü grubuysa değişmeyeceğini bile bile yel değirmenlerine saldıranlar oluşturdu.

Altıdan Sonra Tiyatro'nun son - ve bence en güzel - oyunu "444"te birinci grubu Kadının, ikinci grubu Erkeğin temsil ettiğini, üçüncü grubunsa (Yiğit Sertdemir'in keskin zekâsıyla) seyirciye bırakıldığını görmekteyiz. Sertdemir'in hedeflediği seyirci, bir buçuk saat boyunca Kadına ve Erkeğe dönüşümlü olarak hak verirken salonu Don Kişot olarak terk etmenin şaşkınlığını yaşayacak, bu şaşkınlık salon çıkışı cep telefonlarının açılmasıyla yerini gündelik hayata bırakana dek sürececek, ama ilerleyen günlerden birinde de seyirciye olup bitenleri ve kişisel olarak nerede dur-

duğunu / duracağını sorgulatacaktır. Sertdemir'in yazar olarak hedeflemediği, ama oyuncu olarak sorumlu olduğu başka bir grup seyirci de yalnızca oyunculuğu, tempoyu, komedi zamanlamalarını, karakterler arası paslaşmaları, dekoru, sesi ve rejiyi önemseyecek ve bu seyirci de oyundan şüphesiz tatmin olmuş şekilde ayrılacaktır.

Altıdan Sonra Tiyatro'nun, kuşağımızın yaşadığı bu toplu şizofreniyi zekice bir mizahla sahneye koymasıyla, bize aslında kim olduğumuzu ve başımıza neler geldiğini, neden üçe ayrıldığımızı ve sadece kuşağımızda değil, bu kuşağın çoğu bireyinin zihninde de aynı ayrımın olduğunu hatırlatmasıyla "genç tiyatro" olmanın, dekoruyla, rejisiyle ve oyunculuğuyla da "profesyonel tiyatro" olmanın hakkını tam olarak yerine getirdiğini düşünüyorum. Senenin en iyi ve en genç oyununu kaçırmamanız dileğiyle...

444 oyunundan - Yiğit Sertdemir, Gülhan Kadim



NURİ BİLGE CEYLAN'IN KASABA FİLMİNDE ÇEHOV ETKİSİ

Filiz Işık

72

Çehov'un oyunları, devrim öncesi Rus halkının içinde bulunduğu durumu yansıtır. Onun karakterleri ne yüksek sesle devrim şarkıları söyler, ne de Çarlık Rusyası'nın alışkanlıklarını sürdürürler. Aradadırlar. Kuşak farkı, karakterler arasındaki çatışmalar bu arada kalmışlıktan ortaya çıkar. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kasaba" başlıklı filminde Çehov'dan etkiler görülür. Film taşra kasabasında yaşayan bir ailenin kişileri arasındaki ilişkileri anlatır. Yönetmen, "Çehov'un gözünden bakıyorum hayata", der. Kendisiyle, yazar arasında bağlantı kurar. Filmin geçtiği atmosfer, karakterlerin ruh hali, bizi Çehov'un "Üç Kız Kardeş" başlıklı oyununa götürür. Oyundan birçok cümle filmde kullanılır. Kasabayı yaşam biçimi olarak, hem Çehov, hem de Nuri Bilge Ceylan işler. Her ikisinin de çocukluğu ve gençliği taşrada geçmiştir. Tarangog ve Çanakale...

Kasaba, Nuri Bilge Ceylan için rastlantısal seçilmiş bir yer değil. Çünkü kasabalılık arada kalmışlığı anlatır. Ne şehirli, ne de köylüsünüzdür... Bu durum ne yapacağını bilemeyen karakterin de oluşumunu sağlar. Kasabada zaman başka türlü geçer, umutlar başkadır. Şehre gitme umudu genç insanları ayakta tutar. Yaşlılarsa geriye dönerler ya da yaşadıkları yeri köye dönüştürürler. Yabancılar kısa zaman kalır ve giderler. Şehir umuttur. Orada herkese yer vardır.

Bütün ilişkilere sıfırdan başlanılabilir. Görece yeni bir "ben" yaratılabilir. Kasabadaysa herkes birbirini tanır. Kimlerden olduğunuz, nerede oturduğunuz önemlidir.

Çehov'un oyunu da böyle bir kasabada geçer. Üç kuşak arasındaki çatışma ana çatıyı oluşturur. Geçmişini temsil eden bir kişi, taşrada yaşlanmak istemeyen bir genç, öte yanda yalnız aydınlar... Taşradaki durgun hayat dışardan gelenle değişir. Ama kısa zamanda kasabadaki yaşam biçimi onları da kendine benzetir. "Kasaba" filminde Çehov'un oyunundaki üç kuşak da görülür. İsimleri başka olsa da yaşanan sıkıntı aynıdır.

Filmdeki "Saffet" karakteri kasabada kaçıp kurtulmak ister. Nüfus müdürlüğünde iyi bir iş bulmasına rağmen ayrılır. Oradaki tekdüzelikten sıkılmıştır. Saffet, Çehov'un "Üç Kız Kardeş'te" en küçük kız olan İrina'ya benzer. O da belediyede çalışır. Yirmi dört yaşındadır. Ama kendisini yaşlanmış hisseder. Öteki kardeşleri gibi olmak istemez. Verilen her işten sıkılır. Tek isteğini oyunda şöyle söyler "Moskova'ya gitmek. Şu evi satıp, buradaki her şeyle ilişkiyi kesip, kendimizi Moskova'ya atmak..." Saffet'in Moskova'sıysa İstanbul'dur. "Ben ömrümün sonuna kadar buralarda çürüyüp gitmek istemiyorum doğrusu..." der. Başka bir yerdeyse "Gençliğim kimseye gerekli olmayan izmarit gibi yok olup

gidiyor... Gençliğin en verimli çağında bu kasabaya kısıldım kaldım. Erkekliğim, dinçliğim, kalbim, gözümün önünde eriyip gidiyor" der. Kasabadan ve oradaki ilişkilerden bıkar. Artık yaşanan yerin önemi yoktur. Farklı zamanlarda, farklı cinsiyetlerde karakterler aynı sıkıntıları yaşar. Çıkış, büyük şehre gitmektir. Çehov'un oyunlarında gençliği temsil eden karakterler, oyunun başında umutludurlar. Ancak zamanla bu umutları azalır ve hayatın onlara getirdiği akışa razı olurlar.

Ceylan da filmine değişimi temsilen Saffet'i koyar. Çehov'un gittiği yoldan yürür. Saffet ve İrina aynada birbirlerinin yansımasını görürler.

Filmde Saffet, askere gidip, gelmiştir. Askerlik film boyunca dedenin anlattığı anılarda sık sık geçer. Eski zamana dair hikâyelerdir bunlar. Saffet, dedesinin yaşlılığında kendi gençliğini görür. Onun hayatının baş kısmını oynar sanki. Ne kadar istese de başka bir yere gitmeyi, kendini verilen görevleri yaparken bulur. İrina'ysa istemediği evliliği kabul eder. Ablası Maşa'ya benzer. Dört beş dil bilmenin artık önemi yoktur. Filmde Emin, çocuklarına "Medeniyetin beşiği" cümlesinin Fransızca ve İngilizce karşılıklarını söyler. Çocukları ona öylece bakarlar. Anlamazlar. İrina için de durum aynıdır. Bildiği dili konuşacak kimse yoktur. "Unuttum, hepsini unuttum! Kafam karma karışık... İtalyanca pencere neydi ya da tavana ne deniyor-

du... Anımsamıyorum... Her şeyi unuttuyorum, her gün unuttuyorum. Yaşamsa hiçbir zaman geri dönmemesine akıp gidiyor..." der. Kullanılmayan bilgiler gitgide unutulur.

"Kasaba" filminde Çehov'un Üç Kız Kardeş oyunundan alıntılar da bulunur.



Filmdeki anne (gelin) karakteri, oyundaki büyük abla Olga'ya benzer. Gece, ateş başındaki konuşmalarda annenin bazı sözleri, oyundaki Olga'ya aittir. "Üç Kız Kardeş"teki Olga, evlenmemiş en büyük abladır. Öz-

73

lemleri vardır. Kurulu bir düzen ister. Oyunda: "Evlenseydim, severdim kocamı", der. Öğretmendir. Çocuklarla ilgilenir. Etrafı böylesine çocuk doluyken kendisinin çocuğu yoktur. Filmdeki annenin göreviyse çocuklarına bakmaktır. Doğurganlığı simgeler. Hep işi yapar. Olga ve anne birbirini tamamlayan iki karakterdir. Birinde olan ile ötekinde olmayan yan yana gelir. Filmde Olga'nın sözleri şu şekilde kullanılır: "Annem öldüğünde artık bu acıyla yaşayamam diyordum. Şimdiyse yüzünü bile zor hatırlıyorum." Oyundaysa Olga: "Babamız tam bir yıl önce bugün, 5 Mayıs'ta, senin isim gününde ölmüştü İrina. Çok soğuktu, kar yağıyordu. Artık yaşayamam gibi gelmişti bana", der.

Filmde annenin yukarıdaki sözlerinin devamı olan: "Ama Asya'ya hamileyken içimde o güne kadar hissetmediğim bir şeyler hissettim. Ne bileyim. Bir iyilik isteği mi desem... Sanki nasıl yaşamak

lâzım biliyorum gibi geldi bana..." sözlerini İrina söyler: "Bu sabah uyandım, kalkıp yüzümü yıkadım ve birden bu dünyada her şey apaydınlık görüldü bana... Nasıl yaşamak gerektiğini biliyorum artık..." Umud doludur. Sözlerinin devamında "emekten, çalışmaktan" bahseder. İrina'nın belki de yedi sekiz yıl sonraki hali filmdeki annedir (gelin). Oyunun sonunda İrina evlenmeyi kabul eder. Evlenecek, çoluk çocuk sahibi



olacaktır. Herkes birbirine dönüşecektir zamanla...

Diğer bir karede, "Üç kız Kardeş"teki Verşinin'in sözlerini filmde yine anne (gelin) söyler. Yönetmen oyundaki birçok karakteri anneye yakınlaştırır. Verşinin, Moskova'dan taşra kentine gelen bir yarıbaydır. Evli ve iki çocukludur. Çocuklarına çok düşkündür. Ateşlendiklerinde telaşlanır. Oyunda hep onlardan bahseder. Akli çocuklarındadır. Anne ile Verşinin arasındaki bağlantıysa her ikisinin de dışarıdan gelip, aileye katılmalarıdır. Anne evlendiğinde aileye girer. O da dışarıdan gelendir. Bu durum onları bir düzlemde birleştirir.

Verşinin'in sözlerini filmde anne (gelin) şu şekilde söyler: "Mesela geçen seneki yangında yukarı mahalledeydim hemen eve koştum. Yangının bizim evde olmadığını görünce rahatladım. Ama baktım. Ali ile Asya pencereye çıkmış yangına bakıyorlar. Öyle bir bakıyorlar ki yüzlerinde telaş, yalvarış, daha neler neler okunuyor. Onların yüzünü öğle görünce çok korktum. Aman Allahım, dedim. Bu çocuklar hayatları boyunca kim bilir daha neler neler görecekler. Sokağın o kıpkızıl görünüşü, insanlar koşuyor, bağırıyor, falan. Bir de çocuklarımın yüzündeki yalvaran ifade... Hiç aklımdan çıkmadı bütün bunlar".

Oyundaysa Verşinin: "Yangını duyunca hemen eve koştum, yaklaşınca evimizin sapaşağlam, tehlikenin dışında olduğunu gördüm. Fakat kızlarımın ikisi de, üstlerinde sadece iç çamaşırları, kapının eşiğindeler, anneleri ortalarda yok. İnsanlar telaş içinde gidip geliyorlar. Atlar, köpekler koşuşturuyor. Kızlarımın yüzünde, kaygı, dehşet, yalvarış, daha bilmem neler... Bu yüzleri görünce kim bilir daha neler yaşamaları gerekecek yavrucakların! Çocuklarımı kucakladığım gibi koşmaya başladım. Bir yandan da, daha neler yaşamaları gerekecek şu dünyada diye düşünüyordum...", der. Çocuklarına olan sevgileri, onlar için yaşama arzuları, dışarıdan gelip kasabaya eklemeleriyle Verşinin ve anne karakteri birbirlerine yaklaşır.

İrina'nın oyunun finalindeki: "Çalış-



mak gerek! Yalnız çalışmak. Yarın tek başıma gidiyorum buradan. Okulda ders vermeye başlayacağım. Ve tüm yaşamımı, ona belki de gerçekten gereksinimi olanlara adayacağım. Şimdi sonbahar, çok geçmeden kış gelecek, karla örtülecek her yer. Bense çalışacağım, durup dinlenmeden çalışacağım." sözlerini filmde Emin söyler: "Bizim yapacağımız hayatı boşa geçirmemek; çalışmak lâzım... Çalışmaktan başka ne yapabiliriz. Yok, işte hiçbir şey...". Farklı iki kuşak bu sözlerle birleşir. İrina, Saffet'te dönüşür, Saffet Emin'e...

Filmdeki Emin, Andrey'i de çağırıştırır. Kitaplarla dolu bir yaşam geçirir. Zor koşullarda okur. Amerika da kaldıktan sonra geri döner. Ateş başındaki sahnelerde yaşamdan, eski insanlardan bahseder. Bilgi onu kalabalıklara katmaz, daha yalnızlaştırır. İdealizmi, yapmak istedikleri, kasabaya dönüşüyle biter. Halk tarafından anlaşmaz. Öte yandan Andrey, kasabanın sistemine uymak istemeyen Saffet'e de benzer. Filmin karakterlerinin hepsi farklı bir dil konuşurlar sanki... Oyunda Andrey yaşanan yerin, insanın karakteri üzerine etkisini şöyle anlatır: "Ah! Geçmiş günler, gençlik günlerim, nereye gittiniz? Zihnimin pırıl pırıl, gönlümün neşeyle dolu olduğu; hep güzel, incelikli şeyler düşünüp düşlediğim; yaşanan zamanın ve geleceğin umutla aydınlandığı günler, ne oldu si-

ze? Neden, neden daha yaşam yolunun başlangıcında can sıkıcı, renksiz, silik, tembel, duymaz, yararsız, mutsuz kişiler olup çıkıyoruz bizler. İki yüzyıllık tarihi var şu kentin. İçinde yüz bin kişi yaşıyor. Ama ne geçmişte ne de şimdi, tek bir kişi yok ötekilere benzemeyen. Kendini yüce bir amaca adanmış tek bir kişi yok. İnsanda kıskançlık duygusu ya da öykünmek için tutku uyandıracak ufacık yetenekli bir sanatçı, bir tek bilim adamı yok. Sadece arabalara kurulup gezer, yer içer, uyur, sonrada ölürler... Sonra başkaları doğar, onlar da yer, içer, uyur ve can sıkıntısından büsbütün aptallaşmamak için yaşamlarını iğrenç dedikodular, votka, kumar ve birbirlerini mahkemeye vermekle renklendirirler... Karıları kocalarını aldatır, kocaları yalan söyler, olup biteni görmezden, duymazdan gelirler... Ve bütün bu bayağılıkların etkisi çocukları konulmaz biçimde ezer, onlardaki Tanrısal kıvılcımı söndürür ve onlar da tıpkı anaları ve babaları gibi, birbirinin benzeri, aynı zavallı cesetler olup çıkarlar..."

Andrey'in yukarıdaki sözleri filmdeki üç kuşağı birleştirir. Çocuk, gençlik ve yaşlılık... Saffet'in kasabanın dışına çıkma isteği bu sözlerde gizlidir. O yaşamını daha anlamlı kılacağı bir yer arar. Uyumsuzluğu bundandır. Direnir. Onun içindir tüm çabası... Tıpkı, İrina, Olga, Maşa ve Andrey gibi...

Nuri Bilge Ceylan, Çehov'un karakterlerini Kasaba filminde bugüne getirir. Acıları, sevinçleri, olaylara yaklaşımı, yürüdükleri yollar aynıdır. Yönetmen, hayatın içinden sıradan insanların küçük hikâyelerini işleyerek, Çehov'un penceresinden bakar. Sinemasını bunun üzerine kurar.

BANA BİR PİCASSO GEREK

Eser Rüzgâr

Picasso'nun bir resmini seçmeniz gerekseydi hangisini seçerdiniz? İspanya iç savaşı sırasındaki faşist saldırıyı anlatan "Guernica"yı mı, yoksa şehvet çağrışımı yapan "Genç Kız ve Minotaurus"u mu? Belki de karar vermekte zorlanıp kübizmin ilk örneklerinden sayılan "Avignonlu Kızlar"ı da eklersiniz listenize. Ne olursa olsun yapacağınız bu seçim Picasso'dan kendi resimlerinden birini yakılmak üzere seçmesini istemekten zor olmasa gerek.

"Bana Bir Picasso Gerek" Emre Kınay'ın kurduğu ve kızının adını verdiği Duru Tiyatro'nun sezon oyunlarından biri. Kadıköy Anadolu Lisesi'nde iki ayrı sahneyle varlığını sürdüren Duru Tiyatro'nun bu oyunla başarısını pekiş-



Bana Bir Picasso Gerek - Ayça Bingöl, Sezai Altekin

tirdiğini söylemek mümkün.

Oyunun yazarı, "Sâhne Güzeli" ve "Casanova" gibi filmlerin senaristliğini yapmış olan 1958 doğumlu Amerikalı yazar Jeffrey Hatcher. Çeviriyse akıcı üslûbuyla Şükran Yücel'in.

Oyun, ikinci dünya savaşı yıllarında Paris'te bir sorgu odasında geçmektedir. Altmışınca doğum gününden tam bir gün önce getirildiği bu odada Picasso (Sezai Altekin), işinin çabucak biteceğini ve hemen gideceğini düşünmektedir, fakat durum düşündüğü gibi gelişmez. Picasso'nun karşısında Alman hükümetini temsilen bir kadın vardır ve Bayan Fischer'in (Ayça Bingöl) amacı daha doğrusu kendisine verilen görev Picasso'nun resimlerinden birini önce kendisine onaylatmak, sonra da yok etmektir.

Sanat eğitimi almış, Picasso konusunda uzmanlaşmış bu genç kadın için bu görev aslında zor bir durumdur. Bir Picasso resmi bulması gerekmektedir, çünkü ailesinin geleceği bu görevindeki başarısına bağlıdır. Oyun Bayan Fischer'in bir resim bulup görevini tamamlamak istemesi üzerine kurulu, temeldeki çatışma



Bana Bir Picasso Gerek - Sezai Altekin, Ayça Bingöl

bu. Fakat oyun içinde Picasso'nun hayatından izler bulmak, çocukluğuna dönmek, resimlerini analiz etmek, sanat - sanatçı kavramlarını sorgulamak, sanat ve politika ilişkisini irdelemek, Picasso'ya hayran bir genç kadının ruh hallerini gözlemlemek oyunu zenginleştiriyor.

Sahneye, daha doğrusu mahzene adım attığınız andan itibaren oluşturulan mizansenle oyunun atmosferine giriyorsunuz. Karanlığın içinde elinde gaz lambasıyla yönetmen Arif Akkaya, bir gestapo sertliğiyle Almanca komutlar vererek sizi yerinize oturtuyor. Girişteki küvetten tutun da diyalogların büyük kısmının geçtiği masaya kadar tasarımı başarılı ve gerçekçi. Yönetmene gerçekleştirdiği ışık tasarımı da oyunun gerilim boyutuyla paralel yaşanan kısa devrelerle etkileyici.

Ayça Bingöl, Fischer rolünün hakkını veriyor, sert görünümünün altındaki hassas kadını yeri geldiğinde çıkarmakta zorlanmıyor. Sezai Altekin, uzun yıllar aradan sonra döndüğü sahnelerde Picasso'yu normalin üzerinde bir performans sergileyerek canlandırıyor. İkilinin bu âşık başarisı Afife jürisinin de gözünden kaçmamış olacak ki 21 Nisan'da gerçekleşen törende Ayça Bingöl'e "en iyi kadın oyuncu", Sezai Altekin'e de "en iyi erkek oyuncu" ödülünü getirdi.

"Bana Bir Picasso Gerek" anlattığı öyküsüyle, zekice oluşturulmuş diyaloglarıyla, sanat ve savaş üzerine çıkar-samalarıyla, etkileyici dekoruyla, başarılı oyunculuklarıyla sezonun en iyilerinden. Hâlâ görmediyseniz, size kesin bir Picasso gerek.

STUDIO OYUNCULARI 20 YAŞINDA!

Saliha Yavuz

20. yaşını kutlayan Studio Oyuncuları Nisan ayında "Oidipus üçlemesi" ve "Apartman"la garajistanbul'daydı.

Nisan ayında garajistanbul'da "Oidipus Üçlemesi"yle izleyiciyle buluşan Studio Oyuncuları kurulduğundan bu yana Samuel Beckett, Harold Pinter gibi ünlü absürd yazarların metinlerini sahneledi. Bunlara Şahika Tekand'ın yazdığı yeni oyunları, başka oyunlardan derlemeleri, kendi içinden yazarların oyunlarını ekledi. Ulusal ve uluslararası birçok festivalde boy gösteren Studio Oyuncuları bu kadar büyük işler için küçük sayılabilecek bir mekânda üretmeye, yeni "sanatçılar" yetiştirmeye Şahika Tekand ve Esat Tekand önderliğinde devam ediyor.

Saliha Yavuz: Studio Oyuncuları 20 yaşında... Nasıl bir 20 yıl bu?

Şahika Tekand: 1988'de Esat'la böyle bir işe girerken aslında bir stüdyo, tiyatro hayalimiz yoktu. Orada yaşlanacağımızı biliyorduk ama bu kadar güzel yaşlanacağımızı bilmiyorduk. Bu 20 yıl bize pek çok oyun kazandırdığı gibi sanat meselesine kafa yoran, önerileri olan ve bunları deneme cesareti olan sanatçılar kazandırdı. Hepsi kendi başlarına kendi yollarında yaptıkları her şeyle in-

sana gurur veren işler çıkardılar. Bütün bu çalışmaların sonunda performatif sahneleme ve oyunculuk yönteminin artık biraz olsun kağıda dökülebilir hale gelmiş olması bizi mutlu ediyor. Çünkü gerçekten niyetimiz bu çağdaş dünyada dünyaya ne söyleyeceğimize ve nasıl söyleyeceğimize karar vermek, düşündüklerimizin biçimini yaratmak. 20 yılın en önemli sonucu bu biçim konusunda biraz olsun netlikler görmeye başlamamız. Bu yöntem yurtdışında akademik bir sorun olarak da tartışılmaya başlandı. Bunun geri beslemeleri de geri dönmeye başladı. O nedenle bizi çok mutlu eden bir 20 yıl bu. Ama bir 20 daha, bir 40 daha istiyorum ben!

1-11 Nisan tarihleri arasında "Oidipus Üçlemesi": "Oidipus Nerede", "Oidipus Sürgünde", "Evridike'nin Çılgılığı" garajistanbul'da sergilendi. Antik Yunan ile bugün nasıl yan yana geldi?

Antik Yunan çağdaş yorumlar için en elverişli tarihsel malzeme aslında. Çünkü kendine göre bir soyutluğu var ve bu çağdaş yorumlarda çok imkân yaratan bir şey. Tragedya kavramının hatırlatılması benim için önemliydi. Ben Beckett'leri sahnelerken de hep ağzımdan o laf çıkardı. "Ne kadar trajik!". Sonra Beckett'i analiz ettiğimde farkettim ki yer-zaman-aksiyon birliği

kalıbını olduğu gibi kullanmış. İlk oyun "Oidipus Nerede" Yunanistan'dan gelen teklif üzerine oluştu. Kral Oidipus'u antik metin olarak okuduğumda kendi sahneleme yöntemime cevap veren bir hali yoktu. Oyunun konusunu alarak kendi yöntemime göre baştan yazdım. Niyetim insanlara şu beş soruyu hatırlatmaktı: ne, nereden, nereye, neden, nasıl. Bu sorular son 40 yıldır dünyada "hiçbir yerden, hiçbir yere ve her şekilde" şeklinde geçiyor ve insanlar "ben yaptım oldu" mantığıyla yaşıyor. Bütün dünyada kendine ve dünyaya karşı ahlâk yitimi, bir çeşit sorumsuzluk var. Bu çağdaş insanın karakteri haline geldi. Bugünün insanına bu sorumsuzluğunu hatırlatmanın en iyi yolunun tragedya sahnelemek olduğunu biliyordum. İkinci tragedya için "Oidipus Kolonos'ta"yı okuduğumda bunun dramatik tekst olarak bugün hiçbirimizin kolay kolay sahnede izleyebileceği bir oyun olmadığını düşündüm. Konusundan parçalar alarak "Oidipus Nerede"deki tragedya ile ilişkilendirerek "Oidipus Sürgünde"yi yazdım. Oyunda Oidipus kendini Atina'ya kabul ettir-

meye çalışan bir göçmen ve bu da çağdaş olarak düşünüldüğünde "öteki" probleminin tartışılmasına denk geliyor.

2006 yılında Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları'nın kapanış oyunu olarak sergilediğiniz üçüncü tragedya, "Evridike'nin Çılgılığı". Antigone'nin tragedyası "Evridike'nin Çılgılığı" olarak izleyiciyle buluştu. Neden Antigone'nin değil de Evrike'nin Çılgılığı?

Evridike bugüne kadar dramatik edebiyatta, bütün oyunlarda 2500 senedir susan bir karakter. Her oyunun anahtar kelimesi var ve bu oyunun anahtar kelimesi "yeter" ve üçlemenin son oyunu "Evridike'in Çılgılığı". O nedenle o "yeter" sözcüğünün içini açacak şekilde Evridike'yi 2500 sene sonra konuşturduk bu oyunda. Evlâtları yok edilen ve isyan eden, değişimi öneren bir Evridike gördük bu tragedyanın sonunda.

"Sanat sadece tasarlayıp tasarladığını 'yapmak'tan ibarettir."

Studio Oyuncuları'nın tercih ettiği ve

üzerinde çalıştığı, ürettiği Performatif Sahneleme ve Oyunculuk biçimini kullanıyorsunuz. "Oidipus Nerede"de "bulmaca", "Oidipus Sürgünde" de "sorgulama" ve "Evridike'nin Çılgılığı"nda "sınırlı hareket dizgesi" diye bahsettiğiniz anahtar kelimeler var ve tabii ışığın oyuncu ve sahne üzerindeki hâkimiyeti...



Stüdyo Oyuncuları - Oidipus Nerede

1990'da Galeri BM'de "Yay, iki ses, tek çıkış, bir su, iğne ve uyku için konçerto" başlıklı bir performans gerçekleştirmiştik. O zamanlar bir performans topluluğu olmaya niyetliydik. Kısa bir zamanda muhalefet ettiğimi düşündüğüm şeye hizmet eden işler çıkarma tehlikesiyle karşı karşıya olduğumu farkettim. Teatral forma, tiyatro disiplinine geri dönmenin aksine yeni bir sanat formu aramak gerektiğini düşündüm. Benim için sahne üzeri ve oyunculuk "yapmak"tır. Asla "olmak" ya da "inanmak" değildir. Benim için sanat sadece tasarlayıp tasarladığını "yapmak"tan ibarettir. Duygular, sanatsal atmosfer tamamen bu yapmanın sonucunda ortaya çıkar. O nedenle de performatif sahneleme yönteminde de rejiyi ya da oyunun biçimsel gramerini seyirci için de okunabilir hale getirmeyi hedefledim. Çünkü bir oyunun kuralını karşı tarafa okutursanız onu seyretmekten zevk alır ve sahne üstünde olup bitenin inandırıcılığını tartışmaz. Yani inandırıcılık bir yalana inanmak yerine sahne üstünde gerçekleştirilen sanatsal aktiviteye inandırmak haline geldi. Bizim hedefimiz şu: canlı olan ve canlı olması zorunlu olan şeyle hareket ediyoruz. Canlının yerine geçebilecek hiçbir şey kullanmıyoruz. Dışardan komutlar: ışıklar, ziller, oyun tekstinin kendisi, ya da oyun alanlarının kendisini kullanıyoruz. Ve bu kuralları oyuncu için riayet edilmesi tartışılmaz yasalar halinde sahnede yer alıyor. Tıpkı seksek oynarken çizgiye basamayacağınız gibi. Böyle olunca canlı gösteri için bir yol bulmuş olduk. Sonra da bunu kurcalamaya başladığımızda bunun ideolojik temelleri ortaya çıktı. Performatif oyunculuk için söylenebilecek en önemli şey sahnelemesi için "game" (oyun) konseptini bu halde uygulamayı

başarmış olması ve bunun oyunculuğunu geliştirmiş olması. "Game" konseptinin sinemayla, televizyonla, performansla, edebiyatla karşılaştırılmıyor, çevrilemiyor, tiyatro formu olarak başka hiçbir ifade biçimine tercüme edilemiyor olması benim için çok kıymetli.

Studio Oyunları'nın yeni oyunları, projeleri üzerine neler söyleyebilirsiniz?

Ridade Tuncel'in yazdığı ve yönettiği "Apartman" yeni oyunumuz. Umut Kırçalı'nın Beckett'in "Sözsüz Oyun I"inden yola çıkarak yazdığı ve tasarladığı ve yine Ridade Tuncel'in Beckett'in "Catastrophe"undan yeniden yazdığı bir gösteri var. Bir de Ayşegül Cengiz Akman'ın Beckett'in "Not I" oyunundan dönüştürdüğü "Hayır Ben" yeni projelerimiz.

Peki, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali için hazırladığınız, sizin yazıp yönettiğiniz "Karanlık Korkusu"?

Benim yıllar önce yaptığım "Gergedanlaşma" gibi eğlenceli, çağdaş anlatımı olan trajikomik bir oyun. Oyunda öne çıkan en önemli şey müziğin kullanımı. Müziği harekete endeksleyip, şimdiki zamanda gerçekleştirerek bir deneme yapıyoruz.

Studio Oyuncuları "Apartman" ve Tiyatro Festivali'nde "Karanlık Korkusu"yla sezonu kapattı. Yaz aylarındaysa Bonn Binalinde ve Saraybosna'da "Evridike'nin Çığılığı"yla yer alacak. Yaz bitiminde Heiner Müller'in "Hamlet Machine"i üzerinde çalışmaya başlayacak. Çünkü 2009 yılı kışında Uluslararası Tiyatro Olimpiyatlarında Heiner Müller var ve Hindistan'dalar.

Dans/Performans

22/11

yirmiikionbir

BANA ISLAK MAYONUZU GÖSTERİN

Handan Ergiydiren / Selda Öndül

Bana Islak Mayonuzu Gösterin, bir 22/11 yirmiikionbir proje topluluğu yapımı olarak, Sevim Burak metinleri (*Afrika Dansı*, *Yanık Saraylar*, *Ford Mach I ve Everest My Lord*)nin, Zafer Aracagök'ün oluşturduğu "ses duvarı" (*Yalvarırım Beyefendi Saatiniz Kaçı Gösteriyor?*) ile buluşması sonucu ortaya çıkmış bir gösterim. İlk gösterimi Mayıs 2007'de oldu -Ocak 2008'de de santralistanbul'da sahnelendi.

Bana Islak Mayonuzu Gösterin geçmişten ve gelecekte/istedikleri zaman/istedikleri biçimde gelen hayaletlerin musallat olduğu tekinsiz bir dünyaya işaret etmekte. Koreografide de bu musallat olma durumu'ndan yola çıkılarak bir çalışma yapıldı. Sevim Burak'ın, Handan Ergiydiren'in, ve gösterimcilerin hayaletlerine çağrı çıkartıldı. Her bir gösterim de yeni bir çağrı. Bu nedenle her bir prova ve gösterim, mekan ve uzam ile bağlantılı olarak, bir yeniden doğuş ortam hazırlıyor, ve doğal olarak da, yenidenliklere, değişikliklere, sapmalara olanak sağlıyor.

22/11 yirmiikionbir

Bana Islak Mayonuzu Gösterin

Derrida'ya *musallat olmuş*
hayaletlerden/hortlaklardan yola
çıkarak...

Handan Ergiydiren/Selda Öndül

•Hayaletler hatta/veya hortlaklar bedensel bir varolmayışın/yok bulunuşun varoluşu; burada bulunmayanın burada oluşudur. Hayalet görünmez bir görünürlüktür. Hayalet ne ruhtur, ne de beden; hem ruhtur hem de beden; ne biridir ne öteki; hem biridir hem de öteki; bir şey olmayan bu şey Şeydir. Bu şey kendisi bir başkasına görünmese de bir başkasını görür; gözlerini dikmiş bakandır. O geçmişten ve gelecekte bakandır/ gözetleyendir. Kimi zaman tanıdık bir ziyaretçidir; kimi zaman bir yabancıdır; kimi

22/11 yirmiikionbir

Bana Islak Mayonuzu Gösterin

Sevim Burak'ın *hayaletlerinden*
yola
çıkarak...

Handan Ergiydiren/Selda Öndül

•Tüm Sevim Burak metinleri hayaletlerin konakladığı perili evler / Tüm Sevim Burak insanları, hayaletleriyle birlikte yaşıyorlar /Yazar Sevim Burak Sevim Burak'ın hayaletlerini ve Sevim Burak'ın kendisini kahramanlarının üzerine salıyor. Sevim Burak metinleri ve insanları okuyana/

22/11
çağdaş gösterimler
üreten
bir proje
topluluğudur;
2007 yılında
Handan
Ergiydiren Özer
önderliğinde
yapılanmıştır.

zaman da bir tanıdık kılığındaki yabancı ya da yabancı kılığında bir tanıdık. Üstelik tek bir hayalet yoktur/tek bir ziyarette bulunmaz; hep birden çoktur/hep gelir-gider-gelir.

•Hayalet/hortlak geçmişten gelmez her zaman. An geçicidir. Anın geçici olmasının nedeni geleceğin varolmasından kaynaklanır. Şimdiki zaman gelecekte gelip

izleyene/edebiyat-sanat dünyasına musallat oluyor.

22/11
tiyatro, dans, tasarım ve sesin birleştiği kesiştiği yerde/noktada/düzlemde "zamanımızın anlatısı" nı arar/bulmaya çalışır.

•Metinler, özellikle yazıldığı dönem için aykırı metinler; okuyanın/izleyenin kendisini rahat hissetmediği metinler.

Alışıldık yazın evreninden farklı bir evrene açılıyor kapılar. Bilinmezlik/öznellik yüklü/öznel

yorumu açık metinlerden alımlayıcıya akan/bulaşan tedirginlik, endişe, huzursuzluk, tekinsiz/tehlikeli/ tehditkar bir ortama

çekiyor onu; bildiğini/bildiği sandığını bilmez kılıyor.

Sevim Burak metinlerindeki kahramanların kendileriyle, belki de kendisinin kendisiyle yüzleşmeleri, alımlayıcıyı da/gösterimciyi de kendisi ile yüzleşmenin tehditkar alanlarına itiyor.

Alımlayıcıya/gösterimciye kendi okumasını / farkındalığını oluşturma sorumluluğunu yüklüyor.

•Sevim Burak kahramanları, kahramanların içine sürüklendikleri yolculuk alımlayıcıyı /gösterimciyi de benzer bir yolculuğa sürüklüyor –hem hiç hissettirmeden hem de her anı iliklerine dek hissettirerek.

•Koreograf/Dramaturg/Tasarımcı/Gösterimci için Sevim Burak metinleri bir meydan okumayı barındırır. Ele avuca gelmeyen/her türlü yeniden düzenlemeye ölümüne direnen metinleri sahne için

22
/
11

izleyiciye
doğrudan/
canlı/an'da/
"şimdi
ve
burada"
ulaşmak
ister.

çağrılan kılığında çağrılmayan da olabilir... Hayalet çağrılrsa da/ çağrılmasa da onu hep tedirgin/kaygılı karşılar ev sahibi. Aslında hem istenendir hem istenmeyen/hem beklenendir hem beklenmeyen. Gelmediği zaman çağrılır; geldiği zaman kovulur. Çağırın da-gelen de karşılıklı olarak birbirine musallat olandır bir bakıma. Çağırının bedeni gitgide hayaletlerin bedenine dönüşür. Hayaletler konakladıkları bedeni/evi darmaduman eder; beden tam anlamıyla perili bir eve döner –her gelen evi kendi evine/alanına/ mekanına dönüştürür çünkü.

•Unutulmamalıdır ki, çağırının varoluşu da hayaletlerine bağlıdır. Musallat olunmayan var da olamaz. Varoluş hayaletler tarafından görülmeye koşullanmıştır. Gözetleyen hayaleti baştan çıkarmak için her yol mübahtır.

•Hayalet, ev sahibinin ikizi/doppelgänger/alter egosu olduğu için midir bu ısrar?

•Musallat olanın/onsuz yaşanamayan hayaletin/hortlayan tehlikenin/tehdidin, zamanı geçmiş-şimdiki zaman mıdır/şimdiki-şimdiki zaman mıdır/şimdiki-gelecek zaman mıdır/ya da bunlar arasındaki bir "ertelenmeye bırakılmış zaman" mıdır? Bunlar seçenek midir/seçeneksizlik mi? Bunlar bir zamana mı işaret etmektedirler/bir zamansızlığa mı/zamandaşlığa mı/paralel evren zamanlarına mı?

ehlileştirmek neredeyse imkansızdır. •Sevim Burak metinlerinin, metinlerinin hayaletlerinin ziyaretleri ile çağrıştırdıkları/uyandırdıkları/hissettirdikleri/ancak çağrıştırmak/uyandırmak/hissettirmek üzere sahneye taşınabilir.

•••

22/11
için
metinler,
dili kullanırken
kabüle zorlanan yapıları söken,
dağıtan/değiştiren,
kendine özgü bir dil
oluşturan
metinlerdir.

22/11 şüpheli/sorgulayıcı/ezber bozucudur.

22/11
için
Koreografi
Bu
metinleri
yeniden
/baştan/
bir daha
/tekrar
okuma
girişimidir.

•••

Türkiye'de beden'e ait bir hafıza
Türk devlet balesi'ne öznel bir bakış

İLK YİRMİ YILINDA ANKARA DEVLET BALESİ (1961-1980)

Zeynep Günsür Yüceil

Bu yazıya bir saptama yaparak başlamak istiyorum. Türkiye'de dans tarihi ve gösteri sanatları kuramları, akademik olarak yerleşmiş ve gelişmiş alanlar değil. Batılı dans geleneği üzerine kültürel tartışmaların ışığından bakarak yapılmış çalışmalar ise oldukça az. Bu anlamda, günümüzde üretilen çağdaş dans çalışmalarını belli bir tarihsel analize oturtarak incelemek mümkün olmuyor çünkü bu alanda hafızamız oluşmamış. Bu hafızaya giriş niteliğinde ele alınabilecek yazımda; Türkiye'de 1930'lardan beri yaşam bulan Batılı klasik dans geleneğinin, ulus yapılanması, yerellik/özgünlük tartışmaları, modernleşme ve batılılaşma pratikleri üzerine bize verimli tartışma alanları açabileceğini düşünüyorum. Dolayısıyla, Türkiye'de devlet destekli bale kurumlarının detaylı bir analizinin yapılması aslında oldukça geç kalmış bir uğraştır.

1936'da kurulan devlet tiyatro ve opera kurumları ile karşılaştırdığımızda, batı klasik dansının Türkiye'deki devlet kurumlarının arasına girmesi daha geç olmuştur. Buna rağmen, 1948'de kurulan Yeşilköy Bale Okulu, 1950'de Ankara'ya taşınmış ve 1950 ile 1980 arasındaki ilk otuz yılında, özellikle 1961'de Ankara Devlet Bale Topluluğu'nun kurulması ile birlikte, bale kurumları Türk bürokrasi çevreleri ve entelektüel kesimde oldukça önemli sem-

bolik roller edinmiştir. Batıdan ithal edilmiş bir sanat biçimi olarak, hem sol hem de sağ görüşlü Cumhuriyetçi elitlerin gözünde, dönemin batılılaşma ve modernleşme zihniyetine oldukça uygun düşmüştür.

1960'larda muhafazakâr bir entellektüelimiz şöyle yazmıştır:

"Bale, büyük bir emek ve disiplin isteyen bir sanattır...Başı bozukluk, ihmal, gevşeklik, küme ahenginden bir santim ayrılış, bütün bir temsili soysuzlaştırır. Bu yüzden bale tam bir batı sanatıdır. En kabası 20 yaşında olan bizim genç çocuklar, bu üstün sanatı heyecan ve zevk ile başardılar. En büyük eksiğimiz, hayatta ve sahnede, küme çalışması idi; güzel çocuklar bu yolda çığır açtılar...Coppelia temsilinde gördüğümüz batılı intizamın, başıboş hayatımızın her safhasına ilham vermesini dilerken, Türk balesinin kurulmasında büyük hizmeti geçen Dame Ninette de Valois'yı ve bazı sanatçıları can ve gönülden tebrik ederim."

Batılı bir sanat biçiminin bizim "başıboş hayatlarımıza" batılı bir düzen getirmesi fikri, Türk toplumunun baleye atfettiği genel bir kanıya denk düşüyordu. Bu nedenle, Türk bale sanatçıları da batılı bir disiplin ile eğitilmiş, uzak bir güzelliği kendi yerel gerçeklikleri ile buluşturan sanatçılar olarak Cumhuriyet toplumu-na yeni rol modelleri sundular. Türkiye sınırları içinde yetişmiş, çok güçlü bir

şekilde arzulanmış yeni ulusal kimliğin taşıyıcıları olarak batı "ilerlemeciliği"ni içselleştirmiş bir nesil oldular. Sanırım çoğumuz bu birleşimin, Cumhuriyet toplumunun elitleri için mükemmel bir örnek teşkil ettiği fikrine katılırız.

Türkiyenin ilk devlet balesi topluluğu olan Ankara Devlet Balesi, tek partili dönemden çok partili döneme geçerken doğmuştur. Bir siyaset bilimci olan Hakan Yılmaz, tek partili dönemden çok partili döneme geçiş ile ilgili yaptığı analizlerde, bu değişimin yukarıdan aşağıya doğru devlet eliyle gerçekleşen bir reform olduğunun altını çizer. Bunu izleyen süreçte devlet, uluslararası kamuoyunu da gözeterek demokratik bir reform gerçekleştirmiş ve politik gücün devlet içindeki farklı aktörlere dağılımını sağlamıştır. Dolayısıyla, rahatlıkla belirtebiliriz ki, devlet bale kurumları, Cumhuriyetin ulus-devlet anlayışının ikinci devresinde, daha karmaşık

bir sosyal çerçevenin içine yerleşmiştir. Bu süreçte baleciler, başlangıç evresinde tamamen İngiliz sanatçıların önderliğinde çalışmaya başlamışlar, üç askeri darbe yaşamışlar ve her zaman devlet tarafından desteklenmişlerdir.

İngiliz Kraliyet Balesinin kurucusu olan Dame Ninette de Valois, Türkiye'ye gelip ilk bale kurumu olan konservatuvarı başlattığında yıl 1948 idi. Zaman geçtikçe, Türk dansçıları ve eğitmenleri yetiştiler ve Türk dansının şekillenmesinde önemli roller üstlenmeye başladılar. İlk otuz yıllık dönem içinde, değişik hükümetler tarafından dansa çeşitli yaklaşımlar olduğunu iddia edebiliriz. Bazen, kurum çok yakından takip edilerek desteklendiği halde, bazı dönemlerde fiziksel koşullar ciddi şekilde bozuldu. Ama genelde, ilk otuz yılı göz önüne alırsak, bürokrat seçkinlerin batı klasik dansıyla oldukça güçlü bir ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz.



Lord Hasting (chair) Dame Ninette de Valois, founder Royal Ballet & Robert de Warren 1984

ÇağlarKeyder'in "hayal edilen popüler" terimi bu ilişkiye çok uygun düşmektedir. "Hayal edilen" ve bir anlamda arzulan bu çeşit bir yaygınlık, Cumhuriyetin yeni bale kurumu olan Ankara Devlet Balesi'nin gala gecelerinde gözlemlenebilir bir gerçekliktir.

1960'da ki ilk askeri darbeyi hemen takiben, Ocak 1961'de Devlet Bale Konservatuarının genç mezunları tarafından sahnelenen ilk üç perdelik bale eseri olan Coppelia ile resmen kurulmuş olan Ankara Devlet Balesi Topluluğu'nun ilk Türk koreografı Sait Sökmen'dir. 1968 yılında sahnelenen Çark adlı eseri, Duygu Aykal'ın ve Oytun Turfanda'nın koreografileri takip eder. 1965 yılında Çeşmebaşı balesini sahneye koyan Dame Ninette de Valois, topluluk içinden Türk koreografların yetişmesi için büyük emek sarf etmiştir. Sait Sökmen, ondan kendisine hemen Çeşmebaşı sonrası koreografi yapması için teklif geldiğini ama biraz çekindiği için üç yıl erteledikten sonra, sonunda 1968'de Çark'ı yarattığını ifade etmektedir. Koreografisi için Ravel'in müziğini seçmiştir. Kendi cümlelerinden alıntı yaparsak:

Genç kafa (...) çabuk dağları aşmak isteyen kafa, gittim Ravel'in Quartet'ini seçtim. Ninette'e gittim, Ravel seçtiğini söyledim. 'Daha kolay bir müzik seçemez miydin?' dedi. 'Koreografi yapacağım müziğin değerli olmasını istedim'dedim. 'Peki, kolay gelsin' dedi.

Çark, 20.yy insanının hikayesidir. Karmaşık yaşantıların ve düşmanlıkların altında ezilen insan, aynı zamanda insancıl olanın ve aşkın arayışı içindedir. Mavi giysili dansçılar, geleneği ve sabit yapıları temsil ederken hareket etme biçimleri klasik bale'ye yakındır. Kırmızı giysili dansçılar ise geleneğe karşı duran bir biçimde daha kırılcı çizgilere sahip beden hareketleri ile

modern dans biçimine yakındırlar. Yazdığı inceleme yazıları ile çok önemli bir yere sahip, gösteri sanatları eleştirmenlerimizden biri olan Metin And'a göre, bu eser topluluk için bir dönüm noktası olmuştur.

Sait Sökmen ve Duygu Aykal, arkalarından gelen Geyvan McMillen ile birlikte balemizdeki modern eğilimleri temsil ederlerken, Oytun Turfanda'nın eserleri Türk temaları ve bestecilerinin müzikleri ile güçlü bir klasik bale geleneğine bağlı olarak şekillenir. Türkiye Cumhuriyetinin yeni sanat kurumlarının oluşma süreçlerinin başlangıcından itibaren, bütün tartışmaların merkezinde "ulusal sanat biçimleri" yaratmak vardır. Süreç içinde, "ulusallığın" değişik tanımları ve "istenilen/tercih edilen" ulusallığa yaklaşmak için geliştirilen farklı yöntemler sorgulanmıştır.

Türkiye'de çalışmış bir çok İngiliz bale uzmanı, Türk dansının (balesinin) ulusal tonlar taşıması için öncelikle Türk bestecilerinin müziklerinin kullanılmasını, halk dansından ödünç alınan bazı motiflerin geleneksel sembol ve imgeler ile birlikte dansın içine yerleştirilmesini ve son olarak da yerel gerçekler üzerinden kurgulanmış bir hikayenin olmasını öneriyorlardı. Dolayısıyla uzun bir süre, balemizin ulusal kimliğini araştırırken, Türk bestecilerinin müzikleri, geleneksel temalar ve kostümler farklı düzlemlerde deneyimlendiler. Özellikle de halk dansları hareketlerinin klasik balenin içine yedirilme biçimi ve dengesi üzerine çalışıldı. Buna ek olarak, klasik bale topluluğu içinde yeşeren modern dans eğilimleri sorgulandı ve farklı derecelerde uygulandı. Şunu da belirtmek gerekir ki, bir çok eleştirmen baleyi üstün görüyorlardı çünkü onlara göre bale Türklere farklı bir yaşam algısı sunuyor, bireyselliğin yüksek risklerine sahip olmasına rağmen topluluk



uyumuna eriştiğinizde büyük bir haz veriyordu.

Tabii tarihsel olarak baktığımızda, bu tartışmaları sadece estetik kaygıların yönlendirdiğini söyleyemeyiz. Türkiye'nin 1970'lerdeki değişken politik iklimi kültürel hayatı çok ciddi bir şekilde etkiliyordu. 1971'deki darbe sonrasında, ülkede 1973'e kadar sürececek olan askeri idare hüküm sürdü. 1973'de demokratik seçimler yapıldı ve ancak 1974 yılında bir koalisyon hükümeti kurulabildi. Bu yıl, aynı zamanda Kıbrıs'daki kriz patlak vermiş ve Türkiye'ye uluslararası ekonomik ambargo uygulanmaya başlamıştı. Uluslararası petrol krizi ekonomik durumu daha da zorlaştırmış, ülkede devamlı değişen hükümetlerle oluşan politik istikrarsızlık kültürel kurumları derinden etkilemişti. 1970'lerin ortasından itibaren, medyada yazan eleştirmenlere baktığımızda, dönemin tutucu hükümetinin atadığı, konusunda yetkin olmayan yöneticilerin neden olduğu yönetim hatalarının ipuçlarını buluyoruz. Örneğin islamcı bir partiden gelen endüstri bakanı, dansçıların yurtdışından getirilen ve pahalı olan "pointe" ayakkabıları giymeleri yerine, geleneksel "mes"leri giymelerini öneriyordu. Genel olarak eleştirmenler dönemin yöneticilerinin hatalarını ve eksikliklerini işaret eden yazılarında aynı zamanda hiciv de kullanıyorlardı. Bu kademedeki yöneti-

cilik yapan bir kişinin, kendi geleneksel (ve dolayısıyla bu bağlamda aşağı görül-en) altyapısından yola çıkarak, dansçılara "mes" giymelerini önermesi, tutucu bir hayat görüşünün ifadesiydi. Dönemin entellektüel kesimine göre, devlet bale kurumlarının yöneticileri daha "batılı" yaşam vizyonlarına sahip olmalıydılar.

Ankara Devlet Balesi, sanat çevrelerinin dışından gelen ilk yasaklamayla 1976 yılında karşılaştı. Milli Cephe hükümeti, Duygu Aykal'ın Oluşum adlı eserinde Darwin sempatanlığı yaptığını ileri sürerek, eserin sahnelenmesini engelledi. Mümtaz Soysal, topluluğun içindeki sanatçıların bu yasaklamayı kabul etmelerini eleştiren bir yazı yayınladı. Soysal'a göre, politik farkındalığı olan herkesin, kendi çıkarları ile çatışsa da bu tip yasaklamalara karşı çıkması gerekmektedir.

Sanatçıların kendi aralarındaki çekişmeler, sanat yönetiminden duyulan hayal kırıklıkları ve politik dış müdahaleler; zaman içinde Türkiye'de bale topluluklarının yaratıcı enerjilerinin azalmasında büyük rol oynadı. Örneğin, önemli koreograflarımızdan biri olan Sait Sökmen çok genç yaşta devlet balesinden istifa ederek ayrıldı. Duygu Aykal'ın büyük uğraşlar vermeye yatkın yapısı belki bazı değişimlere neden olabilecek iken, zamansız ölümü Türk balesi için büyük bir kayıp oldu. Yine de erken ölümünün,



genç nesillere ilham vermesine engel olmadığını belirtmek gerekir. Koreografileri, Türk modern dansının ilk örneklerinden sayılmaktadır. Maalesef, devlet bale kurumlarının çok zayıf arşivleri olduğu için, TRT'nin arşivindeki parça parça görüntüler dışında, kimsenin bu koreografilere ulaşması mümkün olmamıştır. Oytun Turfanda'nın eserleri Türk balesinde oldukça etkili olmuş örnekler oluşturmuştur. İnanıyorum ki onun eserleri, Türk balesinde farklı tartışmalar içeren alanlar açmaktadır ve yeniden değerlendirilmeleri, yeni "okumalar"ının yapılması gerekmektedir. Uzun zaman, devlet bale kurumlarında dansçı, koreograf, eğitmen ve yönetici olarak çalışmış olan Turfanda'ya baktığımızda, yine de ondan yetenekleri ve enerjisi ölçüsünde yararlanılmadığı gibi bir izlenime kapılmaktayım. Koreografi yapmaya olan güçlü isteği, döneminin çeşitli yöneticileri tarafından zedelenmiş; kendi eserlerine olan inancı doğrultusunda destek görmemiştir. 1980 sonrasında, bale kurumlarının içindeki varoluşunda bir geri çekiliş görmekteyiz. Koreografi yapmaya devam etse de, içkiye olan aşırı düşkünlüğü nedeniyle genç sayılabilecek bir yaşta gelen ölümünü biraz da Türk bale çevrelerine olan duygusal bir tepki olarak yorumlayabiliriz.

Sonuç olarak, 1970'lerin ortasında Ankara Devlet Balesi Topluluğu'nun üst düzey bir sanatsal çizgiye eriştiğini ileri sürebilecek durumdayız. Türk koreograflar ve dansçılar eserlerini yurtiçinde ve dışında sahneleme isteğindeydiler. Fakat 1970'lerin ortasından itibaren sürekliliği olan bir sanat politikası oluşmadı. Devlet Opera ve Bale kurumları yetersiz bir yönetim ile kaldılar ve vizyon geliştiremediler. Bu, aynı zamanda değişen yabancı uzman kadrosunun ve kendi rüştünü ispatlamaya

çalışan Türk yöneticilerin bir sorunuymu. Türk bale sanatçıları ile gerçekleştirdiğim bir çok görüşmede ortaya konan ve tartışmaya açık olan önemli konulardan bir tanesi, Dame Ninette de Valois'nın Türk balesinin aktif yönetiminden ayrılması için erken olduğuydu. Gerçek şuydu ki Türk yöneticilerin yeterli deneyimi ve yurtdışı bağlantısı yoktu. Kendi aralarında uyumlu çalışmada zorlanıyorlardı. Sanatsal disiplinlerine çok bağlı olmalarına rağmen, büyük bir topluluğu, özgün sanat vizyonunu uzun vadede gerçekleştirmeye devam edebilecek şekilde organize edebilmek için farklı bir deneyim gerekiyordu. Bunların hepsi, Türk balesine olumsuz olarak etki etti. Kanımca, 1970'lerin sonu, Türk balesi için çok verimli olabilecek bir dönemdi. Farklı sanat yaklaşımlarının yeni ve birbirinden farklı, dolayısıyla zenginleştirici ve özgün alanlar, serüvenler yaratabilmesi mümkün iken, yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü bu imkan kaybedildi. Bu yazıda 1980 sonrası döneme hiç değinmeyeceğim çünkü 1980 sonrası dönemi anlamak için o döneme ait daha farklı sosyal dinamiklerin içinden bakmak gerektiğine inanıyorum. Ne yazık ki bu yazının çerçevesini aşıyor. Fakat bugüne gelirsek, şunu belirtmek isterim ki, ironik bir şekilde, Türk çağdaş dansı, baleye göre çok daha umut vadeden bir resim oluşturmaktadır. İnanıyorum ki, bu yazıda yüzeysel olarak değindiğim geçmiş deneyimler doğru bir şekilde aktarılabilir ve Türk dans tarihi eleştirel bir gözle incelenebilirse, dans sanatının genç nesilleri bundan çok yararlanacaklardır. Bahsettiğimiz tartışmalar, günümüzde hala geçerliliğini koruyan ve yeni algılarla yaklaşılması gereken tartışmalardır. Özgünlük, yerellik ilişkisi, farklı bireysel yaratıcılık yöntemleri; ancak toplumsal hafızanın bedenlerimize işleyen kanalları çeşitli bakış açılarıyla

irdelenebilirse derinlemesine açılabilirler. Bu hafızayı aktif hale getirebileceğimiz en önemli alansa bedenlerimizdir.

Dipnotlar:

¹ Kabaklı, Ahmet. "Coppelia", Tercüman gazetesi, 02/02/1961

² Yılmaz, Hakan. "Democratization from Above in Response to the International Context: Turkey, 1945-1950" New Perspectives on Turkey, no.17, fall 1997

³ 'Hayal edilen/arzulanan popüler' (imaginary popular) terimi, burada tanınmış Sosyolog Çağlar Keyder'den ödünç alınarak kullanılmaktadır. Bu terimi, kendisi "Whither the project of Modernity-Turkey in the 1990s" adlı makalesinde kullanmaktadır, sf.45, ed. Bozdoğan, Sibel/Kasaba, Resat. Rethinking Modernity and National Identity in Turkey, Seattle: University of Washington press, 1997

⁴ Televizyon Belgeseli, yönetmen: Muzaffer Evcı, TRT "Sahnedeki Tutku"/3. Bölüm-Balenin Büyüsü-, 2001

⁵ And, Metin. Çark, Dost dergisi, no.56, 06/?/1969. Deniz Olgay Yamanus'un özel arşivinden.

⁶ Aslında balenin "evrensel bir dil"e sahip olduğu ve her kültüre uygulanabilir olduğu iddiası, dans antropolojisi alanında oldukça sorgulanmış bir iddiadır. Akademisyenler, "evrensellik" kavramının aslında "batıcı" bir kavram olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu alanda bir çok çalışmanın arasından sayabileceğimiz kaynaklar şunlardır: (Kealiinohomoku, Joann. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance". Impulse 1969-70: 24-33, 1969. Yeniden basım: JASHM 1(2): 83-97). Dans akademisyeni Angela Carter, balenin "sosyal sınıf" ile olan ilişkisinin ve erkek ile kadın olan üzerine kurduğu seçkinin incelenmesi gerektiğini belirtir. (Carter, Angela. "Contemplating the Universe", Dance Now, vol.2,no.1, 1993, sf.60-63) Chris de Marigny, ne klasik balenin ne de soyut dansın dünyanın farklı bölgelerindeki "çevirisinin" kolay olduğunun altını çizer. (Marigny,

C.de. "Is Dance an International Language?", ed. B. Schonberg, World Ballet and Dance 1990-1991, London: Dance Books, 1990, sf.2-7).

⁷ Es, Hikmet Feridun. "Mes giyen Türk Balesi" 22/09/1976. Deniz Olgay Yamanus'un arşivinden bilinmeyen gazete- "Bakan Abdülkerim Doğru bey, 'parmak ucu pabucu' lafını görünce ifrit kesilmiş: 'Parmak ucu pabucu haaa? Olmaz...Mes giysin hanımlar efendim' diyerek geri çevirmiş isteği...Ne güzel buluş. Türk balesinin ayağında mesler, lastikler, galoş kunduralar...Bir zamanlar TV'deki spiker ve sunucu hanımlara peçe, çarşaf, baş örtüsü giydirmek istedik olmadı... hiç değilse bu sefer istifade edelim...Ayaklarına mes giydirdiğimiz bayanların üzerlerine de şöyle hanım hanımcık, kadın kadıncık birer pelerine... yüzlerine birer peçe... 'Ayağında mes var, başka yerinde nesi var' şarkısı eşliğinde ne gider, ne gider...ayakta selam durunuz, yarımın sanat tarihinde yeni bir fasıl açılıyor: Şeyh Abdülkerim Balesi"

⁸ Soysal, Mümtaz. "Oluşum", Milliyet gazetesi, 14/04/1976 - "Önemli ve şaşırtıcı olan yasaklanmış balenin yerine sunulan öbür baleyi yazarların, besteleyenlerin, koreografisini yapıp oynayanların bu olaya hiç ses çıkarmamış olmalarıdır. Onlardan beklenen davranış, sansür edilmiş bir sanat yapıtının yerine geçmeyi reddetmekti... 'Biz yöneticilerin sanata koyduğu sansüre karşıyız' deyip kendilerini geri çekmekti."

⁹ Duygu Aykal 1988 yılında yaşamını kaybetti. Koreografileri: Çoğul (1973), Uzlaşma (1973), Oluşum (1974), Bulutlar Nereye Gider? (1977), İnsan İnsan (1978), Sanat Uzun Yaşam Kısa (1979), İnsankıran (1980), Biz, Siz, Onlar (1983) ve İnsancık (1985)

¹⁰ Muzaffer Evcı (Ankara Radyo ve Televizyon kurumundan bir yönetmen), Duygu Aykal üzerine bir kitap hazırlamaktadır.

¹¹ Daha detaylı bilgi için bkz: Günsür Yüceil, Zeynep. "Modernization Through Dancing Bodies in Turkey", yayınlanmamış PhD tezi, Boğaziçi Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, 2007.

İsviçre'de PROJE TİYATROLARI ve TEK SEYİRCİLİK OYUNLAR ÜZERİNE

Ufuk Tan Altunkaya

2007 yılının sonunda İsviçre tiyatrosu ile ilgili araştırmalar yapmak üzere Zürih'e bir yolculuk yaptık. Amacımız İsviçre Tiyatrosunu daha yakından tanımaktı. Gezi çerçevesinde, Zürih'te bulunan tiyatrolar ile görüşmelerde bulunma ve oyunlarını izleme şansına eriştik. Yazımızda, Zürih'te ve hatta Avrupa'da önemli bir yerde duran ve Türkiye'de örneğine rastlamadığımız ve ilk kez tanışma şansı bulduğumuz "Proje Tiyatroları" ile ilgili izlenimlerimizi sunmaya çalışacağız. Bunun ardından da bu kurumlarda izlediğimiz ilginç bir oyun projesi olan "Tek Seyircilik Oyunlar" hakkında bilgilendirme yapacağız.

İsviçre ve İsviçre Tiyatrosu

İsviçre, konum olarak Orta Avrupa'da, Alp dağlarının uzamında bulunuyor. Ülkenin, denize kıyısı bulunmuyor. Komşuları ise, kuzeyde Almanya, batıda Fransa, güneyde İtalya ve doğuda Avusturya ile Lichtenstein. Bankacılık ve finans sektörlerinde çok güçlü bir ekonomiye sahip olan İsviçre uzun süredir siyasi ve askerî tarafsızlık geleneğine sahip. Bu nedenlerden ötürü birçok uluslararası örgüte ev sahipliği yapıyor. Ekonomisi de oldukça güçlü. Bu durum doğal olarak tiyatrolara da yansıyor.

İsviçre, ayrı dillerin (Almanca, Fransızca, İtalyanca ve Romans) konuşulduğu dört ayrı bölgeden -kantondan- oluşuyor. Bu durum ülkenin kültürünü de oldukça etkiliyor. Almanca konuşulan kanton Alman kültürüne daha yakınken, diğer bölgeler Fransa ve İtalya kültürüne daha yakın.

İsviçre tiyatrosu için de bir bölünmeden söz etmek mümkün. Almanca konuşulan bölgede Almanya tiyatrosunun etkilerinden söz edebiliyoruz. Alman tiyatro tarihi ve geleneği Almanca konuşulan bölgede sahipleniliyor. Alman tiyatro anlayışı da, ülke genelinde daha büyük kabul görüyor. Genelde tiyatro eğitimi de Almanya ile bağlantılı bir şekilde yürütülüyor.

İsviçre, güçlü ekonomisi gereği tiyatrolarına da oldukça büyük maddi destek sağlıyor. Almanya ekonomisinde-



Theater Gessnerallee dıştan görünüm

ki olumsuzluklar nedeniyle İsviçre, Almanya'dan büyük oranda tiyatrocunun göçü alıyor. Çok sayıda Alman tiyatro adamı İsviçre'deki yüksek çalışma koşulları nedeniyle bu ülkede çalışmayı tercih ediyor. Bu durum, İsviçre tiyatrosunun adeta Almanya Tiyatrosu ile beraber hareket etmesine sebep oluyor. Görüş-

me yaptığımız tiyatroların çoğunda Almanlar görev alıyor. İsviçre tiyatrolarında neredeyse İsviçre'de tiyatro eğitimi almış İsviçreli tiyatrocular bulunmuyor. Bu durum ulusal bir tiyatronun gelişmesine olanak tanımıyor. Yaptığımız incelemelerde, yalnızca bir tiyatronun İsviçreli yazarların oyunlarını tercih ettiğini görmemiz bu durumun açıklığını gözler önüne sermesi yönünde yeterli.

Aynı durumun, Avusturya tiyatrosu için de geçerli olduğunu, dolayısıyla Almanca konuşulan ülkelerde, Almanya eksenli bir tiyatro anlayışının hâkim olduğunu gördük.

İsviçre'de işleyişi bizimkine benzeyen özel tiyatroların dışında devlet tiyatrosu ve "proje tiyatroları" bulunuyor. Proje tiyatrolarını yazımızın ilerleyen bölümlerinde ele alacağız.

Tiyatrolar, büyük oranda devlet desteği ile ayakta. Devlet desteğinin bir kısmını kanton, bir kısmını ise tiyatronun bağlı bulunduğu belediye ödüyor.

Tiyatroların tümü devlet desteğinden



Schauspielhaus Zürich: Devlet tiyatrosu

yararlanabiliyor. Tiyatroların devamlılığı açısından, devlet desteği önemli bir noktada duruyor. Tiyatroların tümü, sadece bilet ücretleri ile yaşamaya devam edemeyeceklerini belirtiyor. Örnek olarak, Zürih'te 40 kişilik küçük bir salonda faaliyet gösteren Theater Winkelwiese'nin, yıl içinde gerçekleştirdiği tek bir proje için 300 bin İsviçre Frankı, yaklaşık 350 bin Türk Lirası yardım aldığını belirtmekte fayda var. Her oyun için de ayrı ayrı yardım alabiliyorlar.

Devletin tiyatrolar açısından her hangi bir kontrol mekanizması bulunmuyor. Oyunların sürekli sahnelenabiliyor oluşu devlet için yeterli oluyor.

Devlete bağlı tiyatroların dahi merkezden her hangi bir şekilde yönetilmesi söz konusu değil. Devlet, kendi tiyatrosunu sadece gazetelerde oyunlar hakkında çıkan yazılardan, haberlerden, eleştirilerden ve seyirci istatistikleri açısından takip ediyor. Bu şekilde tiyatroların ve özellikle de oyunların başarıları

kontrol ediliyor. Olumsuz eleştiriler ve düşük seyirci istatistikleri doğrultusunda oyunun sahnelenmesinin durdurulması istenebiliyor.

Bilet ücretleri, insanların gelirleri temel alındığında oldukça düşük. İsviçre'de kişi başına düşen yıllık gelirin ortalaması 32 bin Dolar. Yani yaklaşık 42 bin Türk Lirası. Bilet ücretleri ise 20 Türk Lirası ile 70 Türk Lirası olarak değişiyor. Tiyatroların çoğunda "son dakika bileti" uygulaması bulunuyor. Bu sayede 10 Frank gibi ücretlerle bilet almak mümkün oluyor. Özel ve devlet tiyatroları arasında ise fiyat farkı bulunmuyor. Hatta özel tiyatro biletlerinin kimi zaman devlet tiyatrolarından daha ucuza satıldığını da gözlemledik.

Dramaturgların tiyatrolarda çok büyük işlevleri bulunuyor. Görüşme yaptığımız tüm tiyatroların başında eğitimini dramaturgi üzerine yapmış dramaturglar bulunuyor.

Dramaturgların, tiyatroların yıllık

programını belirlemede çok büyük etkisi bulunuyor. Tiyatroların en yetkin kişilerini oluşturuyorlar.

Aynı durum, devlet tiyatroları için de geçerli. Dramaturglar, kurumun yıl içinde sergileyeceği oyunları belirliyorlar. Tiyatronun ayırdığı bütçe ile yurtdışı gezilerine katılıp tiyatrodaki o yıl belirlenen oyunları yönetmesi için, oyunlarını izledikleri farklı yönetmenleri kuruma davet ediyorlar.

Dramaturglar tüm tiyatrolarda çok önemli konumlarda duruyorlar. Tiyatroların en yetkin ve söz sahibi kişilerini dramaturglar oluşturuyor. İsviçreli dramaturglar, bu kadar önemli noktalarda duruyor oluşlarının sebebini, Alman ekolünden geliyor oluşlarına ve o tarihsel zemini sahiplenmelerine bağlıyorlar.

Devlet tiyatrolarının oyun repertuarlarına baktığımızda genelde klasik metinleri tercih ettiğini görüyoruz. Ancak hiçbir zaman klasik sahneleme yöntemlerinin kullanılmadığını da belirtmemiz gerekiyor. Özellikle devlet tiyatrosu, sahnelediği her oyunda deneysel açıdan farklı teknikler deniyor oluşuyla önemli bir misyon üstlendiğini gösteriyor ve modern sahnelemeye örnek teşkil ediyor. Güçlü maddi olanakları sayesinde dünya yönetmenlerini sık bir şekilde oyunları yönetmekle görevlendiriyor.

Özel tiyatroların, kendi belirledik-

leri bir çizgide oyun sahnelediklerini ve bu çizginin dışına pek fazla çıkmadığını gördük.

İsviçre'nin 2006 tarihli nüfus sayımına göre ülkede 7 milyon kişi yaşıyor. Resmi kayıtlara göre ise ülkede 840 profesyonel tiyatro grubu bulunuyor. Yıl içinde 52 tane tiyatro festivali düzenleniyor. Yurt içine dengeli dağılmış 180'e yakın tiyatro salonu bulunuyor. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün verilerine göre özel ve belediyelere ait tiyatrolarla Türkiye'deki toplam tiyatro salonu sayısı ise 102. Özel tiyatro sayısı ise yaklaşık 100 adet. Yani Türkiye nüfusu göz önüne alındığında ve öyle olmasa da tiyatro salonlarının dengeli bir şekilde yurt çapına dağılmış olduğunu düşündüğümüzde 350 bin kişiye bir salon düşüyor. Türkiye'deki toplam koltuk sayısı ise 35 bin. Ancak 61 ilimizde "tiyatro salonu" niteliğinde salon bulunmuyor.

Amatör tiyatroların İsviçre'de yalnızca kilise ve okul tiyatroları ile sınırlı kaldığını görüyoruz. Yaptığımız araştırmada, ne yazık ki sadece bir tane amatör tiyatroların çalışmalarını izleme şansına eriştik. Mahalli bir kilisenin tiyatrosu dışında her hangi bir amatör tiyatro grubunun izine rastlayamadık. "English Comedy Club" adı altında çalışmalarını sürdüren bu grubun yalnızca bağlı bulunduğu kilisenin cemaat üyelerinden oluştuğunu ve kendi aralarında, eğlenmek amacıyla oyunlar sahnelediklerini gördük. Ayrıca ülkedeki göçmenlerin, kendi dernekleri adı altında oyunlar sahnelediklerini, ancak bu oyunların sadece dernek üyelerine ve "eşe, dosta" sahnelendiklerini gördük. Devlet, talep doğrultusunda tüm amatör tiyatrolara oyun sahnelemesi ve çalışma yapabilmesi için belediyelere ait salonları

ücretsiz tahsis ediyor.

Kilise, okul ve dernek tiyatroları dışında amatör topluluğun bulunmaması, devletin profesyonel anlamdaki tiyatrolara büyük destek veriyor olmasından kaynaklanıyor olabilir. Profesyonel tiyatroların çok rahat bir şekilde varlıklarını sürdürüyor olmaları, bunun amatörlük anlayışının yaşayamaması üzerinde büyük bir etken olduğu görüşünü destekler nitelikte.

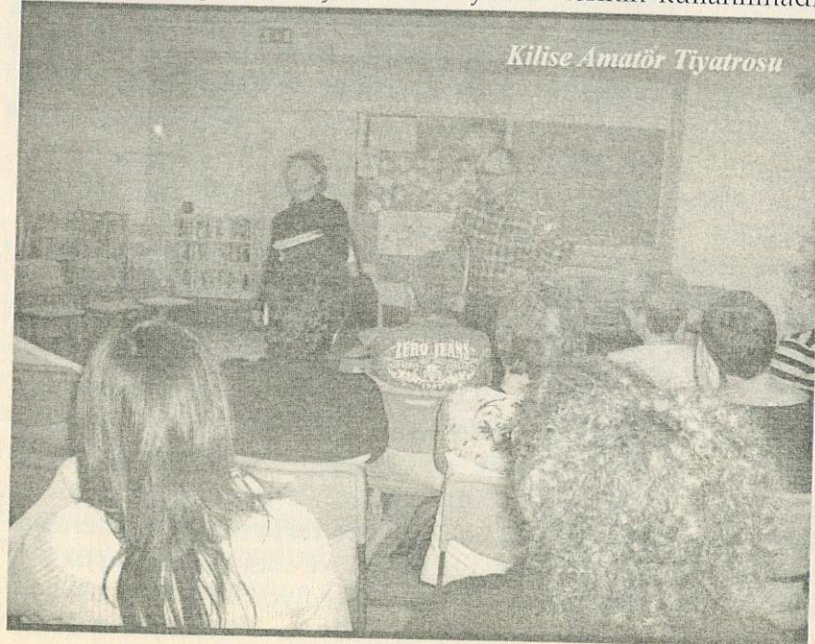
İsviçre tiyatrosu ile ilgili en çarpıcı yorum, İsviçre tiyatrolarının sorunları nelerdir sorusu üzerine, uzun yıllardır İsviçre'de çeşitli tiyatrolarda çalışan Alman Dramaturg Anja Dirks tarafından geliyor: "İsviçre Tiyatrosunun en önemli sorunu, hiçbir sorunu olmaması."

Proje Tiyatroları

İsviçre'de de diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi devlet tiyatroları ve özel tiyatrolar dışında, Türkçede "Proje Tiyatroları" olarak adlandırabileceğimiz tiyatrolar bulunuyor. Bu tiyatroların en büyük özelliği oyuncu, yönetmen, sahne-ışık-kostüm tasarımı ve buna benzer her hangi bir alanda kadrolarının bulunmaması. Bu tiyatrolar sadece gelen projeleri hayata geçirmek için kurulmuş tiyatrolar.

Bu kurumlarda sadece yerleşik bir yönetim kadrosu ve dramaturglar bulunuyor. Bunun dışında kalıcı bir kadro bulunmuyor.

Tiyatro, dışarıdan gelen tiyatro gruplarının oyun projelerini sezon başında değerlendirmeye alıyor. Bu doğrultuda başvuran tiyatro gruplarının oyunları çerçevesinde yıllık program oluşturuluyor ve duyuruluyor. Değerlendirme, tiyatroların yerleşik dramaturg kadrosu tarafından yapılıyor.



Bu kurumlara İsviçre tiyatroları ve Almanca konuşulan ülkelerin tiyatroları başta olmak üzere uluslararası tiyatro grupları da başvurabiliyor. Zürih'te faaliyet gösteren proje tiyatrosu Theater Gessnerallee dramaturgu Gunda Zeeb "Teorik olarak her grubun başvurması mümkün ama pratikte her gruba yer vermiyoruz. Kurumumuzun oyun politikası, standartları ve o sezon için belirlediğimiz konsept doğrultusunda oyunları seçiyor ve yıllık programı oluşturuyoruz." şeklinde bir açıklama getiriyor.

Başvuruların kabul edilmesi halinde, başvuran tiyatro grupları kendi kadroları ile kurumun sahnesinden, oyunu hazırlamak ve de sahnelemek üzere faydalanabiliyor. Kurum, ayrıca devletten aldığı maddi desteği de, projesi kabul edilen tiyatro grubuna kullanıyor.

Farklı gruplara yer verilmesi ile sahneleme ve oyun standartları korunarak, izleyiciye sürekli farklı ve yeni oyunlar, deneysel çalışmalar gösterilebiliyor. Zürih'te bu şekilde çalışan iki tiyatro bulunuyor. Bunlardan Theater Gessnerallee 2007-2008 sezonunda 90'a yakın farklı projenin salonlarında gösterilmesine olanak veriyor. Bir diğer tiyatro Rote Fabrik ise 2007-2008 sezonunda 27 tiyatro oyununa yer veriyor. Bunun dışında kurum, konser, film gösterimi, atölye çalışmaları gibi her türlü etkinliğe de destek veriyor.

Bu kurumların sahip

olduğu salonların oldukça yüksek standartlarda olduğunu belirtmekte fayda var. Oldukça da büyük bir izleyici kitlesine sahipler. Oyunların her türlü tanıtımı ve duyurusu bu kurumlar tarafından gerçekleştiriliyor.

Proje Tiyatroları Bern, Basel gibi büyük kentlerde de bulunuyor. Ayrıca Almanya'daki proje tiyatroları ile de yakın ilişki halindedir. Tiyatro gruplarının oyunlarını sırayla çeşitli şehirlerdeki proje tiyatrolarında sahneleme şansı bulmaları sağlanıyor. Yönetmenlerin, belli bir tiyatronun kadrosuna girmektense bu kurumları tercih ettiği görülüyor.

Theater Gessnerallee yaklaşık yirmi yıldır proje tiyatrosu şeklinde faaliyet gösteriyor. 1858 yılında askeri bina olarak inşa edilen bina daha sonraları tiyatro binasına dönüştürülmüş. Peter Stein, Luca Ronconi, Peter Brook, Robert Lepage gibi tiyatro adamları burada çalışmalarını sürdürmüştü. 1989 yılından itibaren ise "Proje Tiyatrosu"na dönüşmüştü.

Theater Gessnerallee oldukça büyük



Theater Gessnerallee Sahnesi

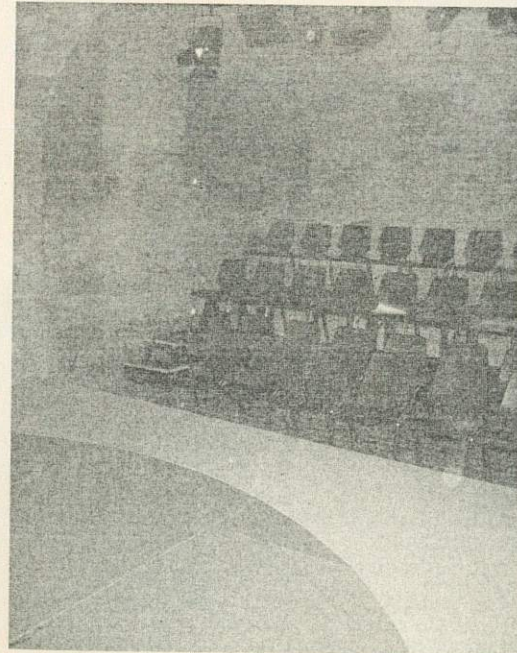
ve esnek kullanımlı bir salona sahip ve tiyatro binası Zürih'in tam merkezinde bulunuyor.

Theater Gessnerallee'nin tercih ettiği oyunların genelde deneysel çalışmalar olduğunu görüyoruz. Sokak tiyatrosunu da destekleyen kurumun, "tek seyircilik oyun" gibi yüksek gelir getirmeyen oyunlara da şans verdiğini belirtmeliyiz.

Rote Fabrik ise adını, eskiden fabrika olarak kullanılan kırmızı renkteki binasından alıyor. Aynı şekilde kurum, projeleri belirli koşullar altında destekliyor.

Her iki kurumda da dramaturglar önemli işleve sahip. Devlet de, bu kurumlara, çok sayıda tiyatro grubuna yer vermesinden dolayı çok önem ve büyük maddi destek veriyor. Daha fazla gruba ulaşmak adına araç olarak görüyor.

Bu kurumların, bireyci yükselişe önem vermemesi ve seyirciye sürekli



Theater Winkelwiese Sahnesi

yenilik sunması açısından önemli bir yerde durduğu bir gerçek. Yerleşik yapıya sahip olmayan tiyatroların oyunlarını sahneleyebilmesi ve sanatçıları işletmecilik anlayışından uzaklaştırıyor oluşu önemlerini artırıyor. Bunun yanında tiyatrolara rahat bir çalışma ortamı ve oyun sahneleme olanakları vermesi, tanıtımını ve duyurusunu üstlenmesi bu tür kurumların örnek birer model olarak alınabileceği düşüncesini doğuruyor. Devletin de, maddi açıdan desteklediği tiyatroların kontrolünü daha rahat yapmasına olanak sağlıyor.

Tek Seyircilik Oyunlar

Yazımızı, Theater Gessnerallee'de izlediğimiz, ilginç bir sahneleme tekniği olan, yalnızca bir seyircinin tek başına izlediği bir oyundan bahsederek noktalayacağız.

Tek seyircilik oyunlar, yalnızca bir kişinin izlemesi üzerine kurulmuş oyunlar. Örneklerine Amerika'da ve Avrupa'da çeşitli tiyatrolarda rastlamak mümkün. Genelde farklı mekânlarda birkaç ekiple oynanan oyunlar, bu şekilde aynı anda birden fazla seyircinin izlemesine olanak sağlıyor. Tabii ki, bu durum yine de oyunun çok az bir kitleye ulaşmasını engellemiyor.

İsviçre'de tek seyircilik oyunlar üzerine eğilen bir tiyatro grubu bulunuyor. Mikeska Plus Blendwerk adındaki grup, proje tiyatroları aracılığı ile seyirciyle buluşuyor.

Çalışmalarına kısa bir süre önce başlayan grup, ilk olarak "Rashomon: Truth lies next door?" isimli oyunu sahnelemiştir. Uzun bir koridorda, farklı odalarda geçen oyunda seyirci, sırayla başka bir sahne izliyor. Ünlü bir Japon

klasiği olan Rashomon'dan tek bir seyirci için uyarlanan oyunda her on beş dakikada bir yeni seyirci alınıyor ve oyun elli dakika sürüyor. Oyun, Rote Fabrik'in desteği ile sahnelenmiş.

Grubun sahnelediği diğer oyun "Ghosts: Who's watching you?" Paul Auster'in "New York Üçlemesi" içinde yer alan "Hayaletler" öyküsünden uyarlanmış. Oyunun ilginç yanı ise sokakta oynanıyor olması. Şehrin farklı noktalarında geçen oyunda bir tramvay yolculuğu bile mevcut. İlginç bir kurguya ve değişik bir yapıya sahip olan oyunda her şey seyircinin bir telefon almasıyla ve Siyah adında birini takip etmesiyle ilgili bir görev almasıyla başlar. Tüm olaylar sokaklarda ve çeşitli mekanlarda geçmektedir. Telefondaki ses, seyircinin iç sesi de olabilir, görev veren gizemli bir başka kişi de. Yolculuk boyunca çeşitli aşamalardan geçen seyirci, git gide varoluşla ilgili çeşitli sorgulamalarla yüz yüze kalır. Bu oyun ise Theater Winkelwiese'nin desteği ile oynanıyor.

Seyircinin ilginç bir deneyim yaşamasından ve farklı bir sahneleme anlayışından dolayı tek seyircilik oyunların, farklı bir yerde durduğunu belirtmeliyiz.

Tek Seyircilik Oyun uygulaması olan "Hayaletler" projesi İzmir'de de ilk kez deniyor. İzmir'de faaliyet gösteren Tiyatro Artı grubu,



Theater Gessnerallee Sahnesi

Hayaletler öyküsünden uyarlama olan ve İsviçre'de de sahnelenen "Hayaletler-Bir Takip Oyunu" adlı oyunu sokaklarda sahneliyor.

İsviçre tiyatrosu üzerine kaleme aldığımız yazımızın, Avrupa tiyatrosunun çok küçük bir kısmını oluşturan İsviçre tiyatrosu üzerine aydınlatıcı bilgiler verdiğini umuyoruz.



Schauspielhaus Zürich dramaturgu Andreas Erdmann